

## Pietà Antonia Belluccija za Schellenburgov Križev oltar pri ljubljanskih frančiškanih

---

MATEJ KLEMENČIČ, ENRICO LUCCHESI, FERDINAND ŠERBELJ

---

Bogati trgovec Jakob Schell (1652–1715) je 26. decembra 1694 kot apostolski sindik ljubljanskih frančiškanov sklenil pogodbo za nov kamnit oltar v kapeli sv. Janeza v samostanski cerkvi Marijinega vnebovzvetja na današnjem Vodnikovem trgu. Za izdelavo oltarja se je pogodil z ljubljanskim kamnosekom Mihaelom Kušo (1657–1699), ki se je zavezal, da bo delo opravil za 900 goldinarjev in ga končal do binkošti 1695.<sup>1</sup>

Kariera Jakoba Schella je bila ob podpisu pogodbe v strmem vzponu. Rojen je bil leta 1652 v Sterzingu (Vipiteno) na Južnem Tirolskem, vsaj od leta 1684 pa je deloval v Ljubljani, kjer se je leto kasneje poročil z deset let mlajšo Ano Katarino pl. Hofstätter in kmalu postal vodilni trgovec grosist na Kranjskem. Od leta 1691 se je ukvarjal tudi z bančništvom, začel je posojati denar tako plemstvu kot deželnim stanovom in predvsem zaradi slednjega ga je leta 1696 cesar Leopold I. povzdignil v plemiški stan z nazivom *von und zu Schellenburg* ter mu podelil naslov cesarskega svetnika. Dve leti kasneje so ga medse sprejeli kranjski deželni stanov.<sup>2</sup>

---

Avtorji se za pomoč pri iskanju gradiva in debato o odprtih problemih, povezanih z naročništvom Belluccijeve slike in njeno provenienco, zahvaljujejo Leonu Debevču, Barbki Gosar Hirci, Nataši Kovačič, Katri Meke, Blažu Resmanu in Alenki Simončič, za fotomontažo pa Luki Hribarju iz Narodne galerije. Pričujoči članek so podpisali trije pisci in njihovega deleža se v besedilu ne da povsem natančno ločiti. V grobem pa je atribucijo Belluccijeve slike prispeval Enrico Lucchese, atribucijo Quagliève slike Ferdinand Šerbelj, identifikacijo naročnika in analizo zgodovinskih okoliščin nastanka Schellovega oltarja pa Matej Klemenčič.

<sup>1</sup> Poleg avansa (200 goldinarjev) naj bi Kuša dobil vmesno izplačilo za veliko noč (200 goldinarjev), preostalih 500 goldinarjev pa ob koncu dela. Pogodbo, ki jo je očitno poznal že Friderik Kreizberg v anonimno izdani knjižici *Jakob Schell von und zu Schellenburg und seine Stiftungen*, Laibach 1843, p. 7, je prvi objavil Blaž RESMAN, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995, pp. 14 ss., 87–88; doc. I. Za kapelo sv. Janeza Krstnika, nato sv. Križa, ki je bila prizidana k južni steni prezbiterija stare frančiškanske cerkve, cf. Marko LESAR, Nekdanji ljubljanski frančiškanski samostan, njegova arhitektura in oprema, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ed. Silvin Krajnc), Ljubljana 2000, pp. 169, 190, 192.

<sup>2</sup> Za Schella cf. e. g. *Jakob Schell ...*, 1843, cit. n. 1; Maks MIKLAVČIČ, s. v. Schell pl. Schellenburg, Jakob, *Slovenski biografski leksikon*, III/9, 1960, pp. 215–216; Vlado VALENČIČ, Ljubljanska trgovina v 16. in 17. stoletju, *Iz starejše gospodarske in družbene zgodovine Ljubljane*, Ljubljana 1971, pp. 117–118;

Že površen pregled Schellovega osebnega fonda v Arhivu Slovenije priča, da je imel ta trgovec sredi zadnjega desetletja 17. stoletja že široko razvejano mrežo poslovnih zvez, saj se njegovi partnerji omenjajo od Amsterdama, Vroclava, Prage in Dunaja pa vse do hrvaškega Zagreba in tirolskega Bolzana. Še posebej intenzivno je bilo njegovo delovanje v notranjeavstrijskih krajih, številne stike pa je imel tudi ob jadranski obali od Benetk do Ravene, Ancone in Ferma ter v notranjosti Apeninskega polotoka, med drugim v Bologni, Folignu in Rimu. Med posameznimi imeni zasledimo predstavnike številnih plemiških in trgovskih družin na Kranjskem, na primer Auersperg, Codelli, Eggenberg, Gallenberg, Lanthieri, Oblak, Portia in Strassoldo, pa tudi številne pomembne posameznike iz italijanskih središč, trgovce, naročnike in zbiralce, na primer Aurelia Rezzonica in Giovannija Giorgia Chelchela iz Benetk ter Niccola Mario Pallavicinija iz Rima.<sup>3</sup>

Čeprav Schellu v slovenski umetnostni zgodovini ni bila posvečena prav velika pozornost in se celo zdi, da je obveljalo prepričanje, da ni bil umetnostno razgledan,<sup>4</sup> nam njegovo naročništvo in zbirateljstvo, o katerih bo še govor v nadaljevanju, pričata prav o nasprotnem. Ravno zaradi omenjenih trgovskih povezav lahko domnevamo, da je bil na tekočem z umetnostnim dogajanjem v večjih središčih ter da je od blizu poznal najnovejše naročniške in zbirateljske trende. O njegovi umetnostni razgledanosti morda priča tudi podatek, da je februarja 1698 v Benetkah kupil prvi del traktata *Perspectiva pictorum et architectorum*, ki ga je kasnejši avtor načrta ljubljanske stolnice Andrea Pozzo izdal leta 1693 v Rimu (drugi del je izšel šele leta 1700).<sup>5</sup>

---

Vincenc RAJŠP, Jakob Schell pl. Schellenburg in Ana Katarina pl. Hofstätter Schellenburg in uršulinski samostan v Ljubljani, *Tristo let ljubljanskih uršulink* (ed. Marija Jasna Kogoj), Ljubljana 2002, pp. 33–40; Miha PREINFALK, *Plemiške rodbine na Slovenskem. 17. stoletje. 1. Od Billichgrätzov do Zanettijev*, Ljubljana 2014 (Zbirka Blagoslovljeni in prekleti, 4), pp. 131–135; Paul FELIZETTI, *Jakob Schell von und zu Schellenburg. Ein Edelmann aus Sterzing in der Krain*, Ridnaun 2015.

<sup>3</sup> Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 996 Schell pl. Schellenburg Jakob, 1669–1717. Omenjena imena in kraji so večinoma povzeti po snopču *Trgovska bilanca 1696–1698*.

<sup>4</sup> Tako e. g. Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanski baročni arhitekt Candido Zulliani in njegov čas, *Razprave. Dissertationes XV*, Ljubljana 1986, p. 71. Za kritiko takega dojemanja aktivnosti Jakoba Schella ter za natančnejše opozorilo na njegovo naročniško in zbirateljsko dejavnost poleg že citirane Resmanove knjige (RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 20) cf. tudi Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 62–63.

<sup>5</sup> SI AS 996 Schell pl. Schellenburg Jakob, 1669–1717: *Računi in obračuni 1683–1717*: »[1698] ad 27 Feb.o per un libro di Prospettiva del P. Pozzo fatto venire da Ven.a 20:27«. Za opozorilo na ta podatek se zahvaljujem Katri Meke. Za Pozzev traktat cf. e. g. Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin – New York 1971, pp. 207–208, 277; Werner OECHSLIN, *Pozzo e il suo Trattato, Andrea Pozzo* (ed. Alberta Battisti), Milano – Trento 1996, pp. 189–201; Lydia SALVIUCCI INSOLERA, *Le prime edizioni del Trattato, Andrea Pozzo* (ed. Alberta Battisti), Milano – Trento 1996, pp. 207–213; Marina CARTA – Anna MENICHELLA, *Il successo editoriale del Trattato, Andrea Pozzo* (edd. Vittorio De Feo – Valentino Martinelli), Milano 1996, pp. 230–233.



1. Orazio Marinali, Oltar Pietà, 1689. Vicenza, San Vincenzo

Naročilo oltarja sv. Križa časovno torej sodi v obdobje najhitrejšega kariernega vzpona Jakoba Schella, ko je ta podjetni Ljubljčan verjetno že upravičeno pričakoval podelitev plemiškega naziva. Zato lahko sklepamo, da je bila ureditev kapele v zvezi z dinastičnimi ambicijami in le prvi korak k ureditvi družinske grobnice v njej, s čimer je bila povezana dodatna povečava oltarja v naslednjih letih. Pogodba iz leta 1694, ki se je ohranila v fondu ljubljanskega uršulinskega samostana v Nadškofijskem arhivu Ljubljana, nam natančno predstavi načrtovani oltar in kamnosekove naloge, čeprav se načrt (*disegno*), ki je v besedilu posebej omenjen, ni ohranil. Glede na pogodbo lahko sklepamo, da naj bi oltar predstavljal tri postaje Odrešenikovega trpljenja.<sup>6</sup> Pod menzo naj bi ležala lesena figura mrtvega Kristusa, nad njo naj bi bila slika *Pietà* z dvema angeloma iz belega marmorja ob straneh. V osrednjem delu oltarnega nastavka naj bi bila podoba Križanega, postavljena pred zastor iz črnega kamna, ob njej naj bi bili na črnem ozadju štirje reliefni angelci, povsem na vrhu pa Bog Oče in dva angelca. Dva angela s kadilnicama na črnem ozadju sta omenjena še ob tabernaklju iz genovskega marmorja. Kamnosek Mihael Kuša, ki sam ni bil kipar, je moral vse marmorne kipe in lesenega Kristusa priskrbeti v Benetkah, pri čemer je bilo za marmorne kipe v pogodbi še posebej poudarjeno, da naj jih tam naredi neki izvrsten kipar (*primo Mastro di Venetia*).<sup>7</sup> Oltar je bil naslednje leto dokončan, če že ne do roka, pa vsaj pred 8. oktobrom, ko je bil omenjen v pismu definatorija frančiškanske province, zbranega v Novem mestu. S pismom so Jakobu Schellu izrazili javno zahvalo in določili, da se morajo patri ob branju maše pri tem oltarju vedno še posebej spomniti ustanovnika, zato so ljubljanskemu samostanu naložili, naj nad tabernakelj postavi napis *Memento fundatoris*.<sup>8</sup>

Leta 1695 postavljeni Križev oltar je bil v kranjskem okolju verjetno velika novost. Njegovi prvotni, arhitekturno preprosti shemi s podobo Križanega pred črnim zastorom, dopolnjeni s kvalitetno kiparsko dekoracijo, lahko najdemo kakšno sočasno primerjavo na Beneškem (sl. 1),<sup>9</sup> težko pa rečemo, kdo je bil avtor njegovega načrta, saj iz zapisa v pogodbi ni jasno, ali bi to lahko bil kamnosek Kuša ali kdo drug.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Za ikonografijo oltarja cf. RESMAN 1995, cit. n. 1, pp. 16–17.

<sup>7</sup> Za pogodbo in njen prepis cf. RESMAN 1995, cit. n. 1, pp. 14–15, 87–88: doc. I.

<sup>8</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, pp. 15–16, 89–90: doc. II.

<sup>9</sup> Cf. e. g. oltar *Pietà* v cerkvi San Vincenzo v Vicenzi, ki ga je Orazio Marinali izklesal v drugi polovici osemdesetih let 17. stoletja; cf. Giovanna GALASSO, Orazio Marinali e la sua bottega: opere sacre, *Scultura a Vicenza* (ed. Chiara Rigoni), Verona 1999, p. 231: fig. 10.

<sup>10</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 15, je mnenja, da Kuša ni bil avtor načrta.



Že nekaj let kasneje je oltar dobil bolj konvencionalno podobo: namesto črnega zastora je Križanega obdal slavoločno zasnovan oltarni nastavek z dvema stebroma in okvirjem trona, ob križ sta bili postavljeni figuri Marije in sv. Janeza Evangelista, nekam ob stran pa še figuri zavetnikov naročnika in njegove žene. Kdaj se je to zgodilo, lahko sklepamo na podlagi zapisa v kroniki patra Mavra Fajdige, ki je leta 1777 iz napisov pod kipoma sv. Jakoba in sv. Katarine Aleksandrijske razbral letnico 1699.<sup>11</sup> Širitev vsebinskega koncepta in sprememba oblike oltarja sta bili gotovo posledica poplemenitjenja, ki je od Schella zahtevalo drugačno reprezentacijo. Kot je razvidno iz dopisa v Ljubljani zbranega defnitorija frančiškanske province, datiranega 16. julija 1703, je Jakob Schell, tedaj že *von und zu Schellenburg*, Križevo kapelo pri frančiškanih izbral za večni počitek sebe in žene Katarine, s tem pa je pojasnjena tudi postavitve kipov njunih zavetnikov ob oltar.<sup>12</sup> A zakonca Schell sta imela v času, ko so frančiškani sestavili omenjeni dopis, že nove načrte. Leta 1702 sta v Ljubljano iz Gorice pripeljala uršulinke in jim v naslednjih letih začela graditi samostan, njihovo cerkev, ki je bila sicer dograjena šele sredi tretjega desetletja, pa sta že v ustanovnem pismu, datiranem 1. julija 1703, izbrala za svoje zadnje počivališče.<sup>13</sup> Spremembe osebnih načrtov lahko verjetno povežemo z drugačnimi ambicijami ustanovnikov, morda v povezavi s spoznanjem, da ne bosta imela potomcev. Od zgodnjih let 18. stoletja naprej njune naročniške aktivnosti niso bile več usmerjene v kopičenje, povečevanje in lepševanje lastnih nepremičnin in premičnin, ki jih običajno opažamo pri plemstvu z dinastičnimi ambicijami, temveč skoraj izključno v ustanovniško in karitativno dejavnost, kar se je odrazilo tudi v njunih oporokah. Jakob Schell je umrl leta 1715, njegova vdova Ana Katarina pa leta 1732.<sup>14</sup>

Usodo Schellovega Križevega oltarja je zapečatila razpustitev samostana na Vodnikovem trgu. Skupaj z drugo opremo cerkve je bil leta 1787 ponujen na dražbi in nato prodan župnijski cerkvi sv. Martina v Hrenovicah pri Postojni. Tam so ga postavili v prezbiterij, pri čemer so ga morali nekoliko prilagoditi, saj je bil za prostor, ki je bil na voljo, verjetno tako previsok kot preširok. Ob tem so uporabili najbrž že na mestu samem stoječo menzo in tabernakelj ter novo pridobitev iz Ljubljane

<sup>11</sup> Cf. Viktor STESKA, Ljubljanski baročni kiparji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, V, 1925, pp. 3–4; RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 16; n. 29. Ob predstavitvi oltarja v Hrenovice je gotovo prišlo še do njegovih novih predelav, zato prvotne podobe druge faze – iz leta 1699 – za zdaj ne moremo povsem zanesljivo rekonstruirati.

<sup>12</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, pp. 16–17, 90: doc. II.

<sup>13</sup> Arhiv uršulinskega samostana v Ljubljani (AULj), fasc. 1, I/15.

<sup>14</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 16; za ustanovniško in karitativno dejavnost ter oporoke cf. RAJŠP 2002, cit. n. 2, pp. 36–38.

postavili za njiju. V tej podobi se nam je oltar ohranil na starejši fotografiji (sl. 2), sredi tridesetih let 20. stoletja pa je bil ob predelavi prezbitarija popolnoma predelan in deloma uničen.<sup>15</sup> Ostali so že omenjena (mlajša) menza in tabernakelj ter »predela« Kuševega oltarja z dvema angeloma. Štiri svetniške figure in dva angela so dobili nov prostor v prezbitariju, nekaj drugih delov oltarja (Bog Oče, dve reliefni angelski glavici, angela, ki sta držala zaveso) pa čaka na primerno namestitev v cerkvi. Zgornji del oltarnega nastavka, ki je uokvirjal mlajšo sliko sv. Martina, je bil verjetno uničen.<sup>16</sup>

V dosednji literaturi se je oltar omenjal skoraj izključno v zvezi s Schellovim naročništvom, Kuševim kamnoseškim delom in problematiko avtorstva marmornih kipov. Ker je nastanek oltarja dokaj dobro dokumentiran, je raziskovalcem predstavljal odlično izhodišče za analizo naročniških in umetnostnih povezav med Kranjsko, Goriško in Benetkami. Schell je namreč z mestom v laguni trgoval, z beneškimi kiparskimi delavnicami pa sta bila povezana tudi Kuša in njegov svak, goriški kamnosek Leonardo Pacassi (u. 1697). Prav identifikacija avtorja hrenoviških kipov pa se je izkazala za dolgotrajen proces in po več poskusih atribucij, ki so kipe na oltarju sicer pravilno postavile v krog naslednikov beneškega kiparja Giusta Le Courta (1627–1679), je šele Simone Guerriero leta 1999 prepričljivo pokazal, da je bil Schellov *primo Mastro di Venetia* kipar Paolo Callalo (1655–1725).<sup>17</sup> Zanj se je kasneje tudi na podlagi arhivskih dokumentov izkazalo, da je imel neposredne stike z ljubljanskimi in goriškimi kamnoseki.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 15. Podatki o prenosu oltarja iz Ljubljane v Hrenovice in kasnejših predelavah so v tipkopisni kroniki hrenoviške župnije, ki jo je leta 1935 pripravil Franc Rupnik (cit. po Nataša POLAJNAR, O problemu avtorstva marmorne plastike na oltarjih Cussove kamnoseške delavnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVIII, 1992, p. 78).

<sup>16</sup> Sliko *Sv. Martina* Matevža Langusa iz leta 1851 pri obravnavi oltarja omenja še e. g. STESKA 1925, cit. n. 11, p. 3, nazadnje pa je bila v razpadajočem stanju na podstrešju zabeležena v terenskih zapiskih Marijana Zadnikarja leta 1952 (INDOK center Ministrstva za kulturo Republike Slovenije, Zapiski X, 1952). Med uničenimi deli jo omenja tudi Kristina PREININGER, *Opus Matevža Langusa*, Ljubljana 2002 (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 142.

<sup>17</sup> Simone GUERRIERO, Paolo Callalo. Un protagonista della scultura barocca a Venezia, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 21, 1997 [1999], pp. 52–53; za pregled starejših atribucij cf. Matej KLEMENČIČ, Od Enrica Merenga do Paola Callala: problem avtorstva kipov na oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic okrog leta 1700, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVI, 2000, pp. 193–211. Blaž Resman nam je pred kratkim prijazno posredoval tudi fotografije dveh poškodovanih angelov, ki sta ob straneh držala zastora ob kipih sv. Jakoba in sv. Katarine ter nam trenutno nista bila dosegljiva. Na podlagi fotografij je očitno, da ne gre za delo Paola Callala, kar postavlja dodatna vprašanja o povezavah Kuše z beneškimi in goriškimi delavnicami.

<sup>18</sup> Blaž RESMAN, Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ed. Silvin Krajnc), Ljubljana 2000, p. 319; cf. tudi KLEMENČIČ 2000, cit. n. 17, pp. 195–196; Matej KLEMENČIČ, Scultura barocca in Istria tra Venezia, Gorizia, Lubiana e Fiume, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XXX, 2006, pp. 257–258, 261–262.



2. Mihael Kuša, Paolo Callalo in drugi, Veliki oltar (stanje pred 1935), 1695, dopolitve 1699, spremembe 1787 in kasneje. Hrenovice, župnijska cerkev sv. Martina

Če odštejemo posamezne izgubljene kose oltarja, ki jih poznamo le s fotografije, in težave z rekonstrukcijo prvotne oltarne podobe oziroma obeh prvotnih podob (1695, 1699), so nam v zvezi z opremo Schellovega oltarja ostala tri pomembna odprta vprašanja. Prvo je podoba Kuševih menze in tabernaklja, ki morda nista bila prenesena v Hrenovice. Drugo je *Križani*, ki je bil starejši od oltarja in je na še ohranjenem napisu označen kot čudodelni (sl. 3).<sup>19</sup> Tretje vprašanje, ki je ob obravnavi oltarja tudi v novejši literaturi ostalo odprto, pa je usoda slike *Pietà*, ki je v pogodbi leta 1694 že omenjena in zato lahko sklepamo, da je bila tedaj že gotova.<sup>20</sup> Morda niti ni nastala z mislijo na oltar, saj je polje, namenjeno sliki *Pietà*, kar nekoliko previsoko za »predelo« in tron, osrednji del nastavka, je zato dobil mesto dokaj visoko nad menzo. Bolj verjetno je torej, da je bil načrt oltarja, ki je v pogodbi izrecno omenjen, prilagojen obliki in formatu že obstoječe slike.

Edina slika *Pietà*, ki je bila do sedaj povezana z oltarjem, je slika Valentina Metzingerja (1699–1759), ki jo hrani frančiškanski samostan v Ljubljani (sl. 4). Kot je ugotovil Blaž Resman, mere slike (143,5 x 191 cm) »skoraj do centimetra ustrezajo velikosti vglobljenega polja kamnite ‚predele‘«, zato je upravičeno sklepal, da je Metzingerjevo platno v času nastanka – običajno se datira v konec tridesetih let 18. stoletja – na oltarju nadomestilo starejšo sliko.<sup>21</sup> O provenienci slike sicer ni nič znane, a prav lahko bi jo patri ob ukinitvi samostana na Vodnikovem trgu vzeli s seboj na novo lokacijo in je torej niso prodali skupaj z oltarjem, saj je v Hrenovicah zaradi novega patrocinija niti niso potrebovali. V prid temu, da je bila Metzingerjeva *Pietà* že sredi 19. stoletja v preseljenem frančiškanskem samostanu, priča tudi Langusova kopija iz župnijske cerkve v Braslovčah iz leta 1852, saj je ljubljanski slikar prav med letoma 1843 in 1855 poslikal ladjo in kapele redovne cerkve na Prešernovem trgu.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Napis se glasi: »D. D. / Jacobus Schell / Nobilis Provincialis de Schellenburg / Jesu Xfixi cultor / hoc miraculosum eius / trophaeum voto aereque suo ornatu / filiali F. F. Minorum prece / veneratio-ni exposuit. / Tu fruere!« (STESKA 1925, cit. n. 11, p. 3). Morda je frančiškanski *Križani* identičen s tistim, ki je danes nameščen na začetku severne stranske ladje v Hrenovicah, vendar bi bil leta 1787 kot čudodelni križ lahko ostal tudi v frančiškanski lasti v Ljubljani ali pa je bil iz podrte frančiškanske cerkve ob razpustitvi samostana prodan kam drugam.

<sup>20</sup> Cf. RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 17.

<sup>21</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 17. Za sliko cf. Anica CEVC, *Valentin Metzinger. 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja*, Ljubljana 2000, pp. 364–365; cat. 152. Navedene mere so brez okvirja. Z okvirjem meri 158 x 207 cm.

<sup>22</sup> Za povezavo obeh slik in reprodukcijo Langusove slike cf. Izidor CANKAR, Tri slike žalostne matere božje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, IV, 1924, pp. 20–21; fig. 9. Langusova slika je danes le delno ohranjena, spodnji del je bil namreč uničen (PREININGER 2002, cit. n. 16, p. 136). Za Langusovo delo pri frančiškanih cf. e. g. Kristina PREININGER, *Cerkveno slikarstvo prve polovice 19. stoletja na Slovenskem. Domača tradicija in sočasni evropski vplivi*, Ljubljana 2016 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 107 ss.





3. Mihael Kuša, Kartuša z napisom, nekoč pod kipom sv. Jakoba, 1699. Hrenovice, župnijska cerkev sv. Martina

Avtorja prvotne slike na Schellovem Križevem oltarju, ki v pogodbi ni omenjen, nam dobri dve desetletji kasneje sporoča Janez Gregor Dolničar. V popisu slik, ki je dodan na koncu njegove rokopisne kronike mesta Ljubljane, hranjene v Semeniški knjižnici, je sliko *Pietà* na oltarju sv. Križa označil kot »von ... Beluzi«, kar je bilo že od prve objave seznama povezano z beneškim slikarjem Antoniem Belluccijem (1654–1726).<sup>23</sup> Dolničarjeva omemba je toliko zanimivejša, ker danes vemo, da je imel Jakob Schell pl. Schellenburg ob smrti leta 1715 v svoji zbirki tudi neko Belluccijevo Marijino sliko.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Semeniška knjižnica Ljubljana (SKLJ), rkp. 11: *Annales*, fol. 130r: »Künstliche Mallerey, welhe in Laybach zu sehen [...] in der Kürhe Assumptae PP. Franciscan: [...] 4 Vesper Bild in der Creuz Cappell von ... Beluzi.« Cf. Viktor STESKA, Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, XII, 1902, pp. 50, 52; Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. 1. del. Slikarstvo*, Prevalje 1927 (Mohorjeva knjižnica, 10), p. 135; Anica CEVC, *Stari tuji mojstri. XV.–XIX. stoletja. I. Ljubljana*, Ljubljana 1960, p. 12; WEIGL 2000, cit. n. 4, p. 63: n. 200.

<sup>24</sup> Glede na to, da Dolničarjev popis slik v frančiškanski cerkvi ni mogel nastati pred koncem leta 1715, je le majhna verjetnost, da bi šlo za isto sliko, da bi jo namreč Schell prvotno namenil za oltar, nato pa jo zamenjal (npr. s kasneje obravnavano Quaglielio nekoliko manjšo kopijo) in jo vzel nazaj v svoje domovanje. Med drugimi slikami sta bila v Schellovi zbirki avtorsko opredeljena samo še Marijina podoba Carla Maratte in *Sv. Sebastijan* Carla Lotha, pri čemer je za slednjega dvakrat

Za Belluccijevo sliko s Schellovega oltarja se je izgubila vsaka sled, dokler ni ob otvoritvi prenovljene Narodne galerije v začetku leta 2016 med baročnimi slikami v stalni zbirki, celo v veliki dvorani, prvič dobila mesta slika *Pietà* (sl. 5). Odlično platno je bilo v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi sicer že objavljeno, a je tudi ožji strokovni javnosti ostalo skoraj neznano.<sup>25</sup> V začetku 20. stoletja je bila slika v župnišču v Šmarju na Dolenjskem (Šmarje - Sap) in v okviru priprav na *Zgodovinsko razstavo slovenskega slikarstva* je bila skupaj z nekaterimi drugimi deli od tam poleti 1922 prepeljana v Ljubljano. Za razliko od znanega šmarskega *Križanja* na razstavi potem sicer ni bila predstavljena oziroma se v katalogu ne omenja, po razstavi pa je bila vrnjena v Šmarje.<sup>26</sup> Poleti leta 1935 je *Pietà*, spet skupaj z drugimi slikami iz Šmarja, ponovno prišla v Ljubljano. Medtem ko je *Križanje iz Šmarja* razstavljeno v stalni zbirki Narodne galerije že od leta 1937,<sup>27</sup> je *Pietà*, ki je bila takoj prepoznana kot italijansko baročno delo, do leta 2016 ostala v depozitu.

*Pietà* iz Šmarja, ena najzanimivejših »novih« pridobitev prenovljene Narodne galerije, meri 145 x 177 cm, kaže pa Marijo z mrtvim Kristusom v naročju in dve- ma angeloma ob straneh. Ob otvoritvi je bila predstavljena kot delo Giulia Quaglia

---

poudarjeno, da je bil originalno delo. Tudi pri sliki *Marije Magdalene* bi lahko sklepali, da je šlo za Lothov original (tako e. g. WEIGL 2000, cit. n. 4, p. 63), a dikcija ni povsem enoznačna. Za zbirko cf. tudi Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 39–40, 81: n. 288. Prepis omemb slik v inventarju, SI AS 309, ZI, šk. 105, lit. S, št. 103, pp. 84–85, Ljubljana, 7. 3. 1715: »(p. 84) Ein Frauen Bildt von Carlo Maratti gemahlen. Dann Ein anders Frauen Bildt von den Belluzzi, mit einer Grossen durchbrohenen Ramben [...] (p. 85) Item ein Original Bildt des H. Sebastiani Von Carlo Lotti in originali. Mehr ein gleihes Mariae Magdalene Bildt.«

<sup>25</sup> France STELÈ, *Slovenske Marije*, Celje 1940 (Mohorjeva knjižnica, 114), p. 30 (»neznan italijanski slikar iz prve polovice 17. stoletja«), fig. 19; omenjena tudi v Stane MIKUŽ, *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, p. 36 (*Pietà* je kot »lepo delo konca 17. stoletja« omenjena med deli, ki so bila pred drugo vojno v župnišču; drugače kot pri nekaterih drugih njeno nahajališče v Narodni galeriji ni omenjeno); Lojze ŠTRUBELJ, *Iz prakorenin v drevo današnjih dni. Šmarska kotlina od prazgodovine do sedanje župnije*, Šmarje - Sap 1992, pp. 127–128 (z reprodukcijo, datirana v konec 17. stoletja in z omembo novega nahajališča v Narodni galeriji).

<sup>26</sup> Arhiv Narodne galerije (Arhiv NG), Razstave od I do VII, mapa Historična razstava. Na nekaj slik iz Šmarja je v okviru priprav na razstavo opozoril Viktor Steska. Potrdilo o izposoji slik je datirano 10. avgusta 1922, vrnitev slik pa potrjena 24. novembra istega leta. Za leta 1922 razstavljene slike cf. *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, Ljubljana 1922.

<sup>27</sup> Slika je na občnem zboru 25. januarja 1936 (in ne 1934, kot je zapisano v podnaslovu) omenjena med deli, ki jih je Narodna galerija pridobila v letih 1934 in 1935. Slike iz Šmarja je dobila kot stalno posojilo (»s pridržkom lastnine«); cf. Izidor CANKAR, Narodna galerija, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XIII, 1935 [1936], p. 116. Za *Križanje iz Šmarja* (in njegovo starejšo provenienco, cerkev sv. Uršule v Lanišču) cf. Nataša KOVAČIČ, *Cerkev sv. Uršule v Lanišču*, Grosuplje – Škofljica 2013, pp. 82–87, ki navaja tudi potrdilo o sprejemu slik v Narodno galerijo, datirano 26. avgusta 1935, na katerem se poleg *Križanja* in drugih del omenja tudi *Pietà* (Arhiv NG, šk. 19, mapa Izposojene umetnine, razni naslovi), označena kot »italijanska šola, 17. stol.«



4. Valentin Metzinger, Pietà, konec tridesetih let 18. stoletja. Ljubljana, frančiškanski samostan

(1668–1751),<sup>28</sup> vendar jo po natančnejši slogovni analizi lahko pripišemo beneškemu slikarju Antoniu Bellucciju. Če upoštevamo, da je bila na levi strani in zgoraj nekoliko odrezana – to dokazujeta tako kompozicija kot zgodnja kopija, o kateri bo govor v nadaljevanju –, mere slike potrjujejo, da gre za delo, ki ga je za Križev oltar pri ljubljanskih frančiškanih namenil Jakob Schell (sl. 6).

Ikonografsko najboljša primerjava v trenutno znanem Belluccijevem opusu je *Snemanje s križa* na stropu župnijske cerkve v Great Witleyju (Worcestershire) v Angliji (sl. 7), ki jo lahko datiramo konec drugega desetletja 18. stoletja in je nastala po naročilu Jamesa Brydgesa, prvega vojvode Chandoškega, za cerkev St. Lawrence Whitchurch ob dvorcu Cannons v kraju Little Stanmore (Middlesex) pri Londo-

<sup>28</sup> Sliko je v depoju Narodne galerije odkril Ferdinand Šerbelj in jo še nerestavrirano pripisal Giulio Quagliu. Atribucijo je ustno potrdil tudi Giuseppe Bergamini, ki je opozoril na emilijanske vzore. Novo vrednotenje in atribucijo Bellucciju je omogočila tudi skrbna restavracija, ki so jo v letih 2015–2016 izvedli v Restavratorskem centru ZVKDS (Sanela HODŽIČ – Barbka GOSAR HIRCI, *Giulio Quaglio, Pietà*, inv. št.: NG 1114. Narodna galerija Slovenije, EŠD 374. Poročilo o konservatorsko-restavratorskih posegih na sliki, Ljubljana 2016).



5. Antonio Bellucci, Pietà, 1692–1694. Ljubljana, Narodna galerija

nu.<sup>29</sup> *Snemanje s križa*, ki je bilo narejeno za pogled od strani in za dobro osvetljen prostor, sodi med Belluccijeva pozna dela, a kljub temu kaže tesne vzporednice s šmarsko *Pietà*, še posebej v patetični govorici rok. Kot je bilo že opozorjeno v literaturi, je upodobitev Kristusovega telesa na angleški sliki blizu zrcalno obrnjeni podobi *Sv. Sebastijana*, *Vere in sv. Irene* v londonski Dulwich Picture Gallery (1716–1718; sl. 8).<sup>30</sup> Na njej personifikacija Vere mladega svetnika podpira na podoben način kot angel Kristusa na ljubljanski sliki.

Za Belluccija je značilno ponavljanje posameznih uspešnih formalnih rešitev, tudi tistih, ki so nastale v letih na prelomu iz 17. v 18. stoletje.<sup>31</sup> Tako se na primer angelska figura v profilu na desni strani šmarske *Pietà* v njegovem opusu re-

<sup>29</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, Per l'attività decorativa di Antonio Bellucci in Inghilterra, *Arte Veneta*, LXVIII, 2011 [2012], pp. 164–181.

<sup>30</sup> Fabrizio MAGANI, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995, pp. 176–177: cat. 82.

<sup>31</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, Un bozzetto di Antonio Bellucci nella collezione Baldissera-Fantoni al Museo Civico di Gemona del Friuli, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 30, 2011 [2012], p. 77.





6. Rekonstrukcija podobe Schellovega oltarja z Belluccijevo sliko (fotomontaža Luka Hribar)

dno pojavlja. Najdemo jo recimo na pred kratkim objavljenem Žrtvovanju Izaka iz srede devetdesetih let 17. stoletja v zasebni lasti,<sup>32</sup> na *Brezmadežni* iz leta 1699 v graškem mavzoleju<sup>33</sup> pa tudi med oblaki na *Vnebohodu*, osrednjem in največjem platnu sredi oboka v že prej omenjeni cerkvi v Great Witleyju, ki je dve desetletji mlajše delo.<sup>34</sup> Takšne gracilne figure angelov pričajo o emilijanskem vplivu na Belluccijevo slikarstvo, še posebej o vplivu vodilnega bolonjskega slikarja Carla Cignanija (1628–1719),<sup>35</sup> čeprav nimamo podatkov o tem, da bi se slikarja osebno poznala. Tako pri Bellucciju kot tudi pri drugih beneških slikarjih tistega časa so bili bolonjski zgledi zelo pomembni za širitev njihove likovne kulture. Bellucci se je znal Cignaniju slogovno tako zelo približati, da je včasih prišlo celo do težav in

<sup>32</sup> Slika se je leta 2007 pojavila na umetnostnem trgu v Genovi; Alessio PASIAN, 'Se non perfetti, originali certamente'. Contributi per l'arte veneta da Lazzarini a Bortoloni, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 28, 2009, pp. 50–52.

<sup>33</sup> MAGANI 1995, cit. n. 30, p. 132: cat. 44. Za datacijo cf. Rochus KOHLBACH, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951, pp. 100–101, 115, tab. 27.

<sup>34</sup> Cf. LUCCHESI 2011 [2012], cit. n. 29, pp. 164, 168–169.

<sup>35</sup> Cf. MAGANI 1995, cit. n. 30, pp. 8–9.

zamenjav pri atribucijah posameznih slik. Tak primer je slika *Krščanske Ljubezni* oziroma *Caritas* iz zasebne zbirke, ki je bila pripisana tako Bellucciju kot Cignaniju in pri kateri lahko potrdimo atribucijo Benečanu.<sup>36</sup>

Emilijanski vplivi so v Belluccijevem opusu še posebej izraziti od leta 1692 dalje, ko je ta slikar zapustil Veneto in dobro desetletje delal na Dunaju. Tam je imel možnost videti zbirke Leopolda I., generala Montecuccolija, princa Evgena Savojskega in Janeza Adama kneza Liechtensteinskega, ki so vsebovale številne slike najpomembnejših klasicistično usmerjenih slikarjev italijanskega seicenta: Guida Cagnaccija (1601–1663), Carla Cignanija, Lorenza Pasinellija (1629–1700), Giovannija Gioseffa dal Sola (1654–1719) in Marcantonia Franceschinija (1648–1729).<sup>37</sup> Belluccijsva prva dela na območju Svetega rimskega cesarstva, na primer serija slik za opatijo v Klosterneuburgu,<sup>38</sup> torej za samostan, ki je bil tesno povezan s habsburško vladarsko hišo, so bila očitno odmevna, saj so vzbudila pozornost dunajskega visokega plemstva. Temu so sledila številna pomembna naročila, ki so Belluccija kasneje pripeljala celo do naziva dvornega slikarja Jožefa I.<sup>39</sup> Njegovo delo za palače in cerkve cesarskega mesta in drugih avstrijskih krajev<sup>40</sup> pa bi lahko bilo tisto, ki je spodbudilo Jakoba Schella, da je pri njem naročil obravnavano sliko *Pietà* in za zdaj neidentificirano Marijino podobo, ki je le arhivsko izpričana v Schellovi zasebni lasti. Seveda pa ni izključeno, da je Schell za Belluccija slišal že prej, saj je imel stalne zveze tudi z Benetkami.

Kot je bilo ugotovljeno, je *Pietà* v pogodbi za Križev oltar konec leta 1694 že omenjena, in ker njen vzdolžni format ne ustreza običajni oltarni podobi, bi lahko sklepali, da ni bila naročena neposredno za Križev oltar, temveč je bila v Schellovi lasti že prej. S tem se njena datacija lahko pomakne še za kakšno leto nazaj, a najverjetneje ne pred leto 1692, saj slogovne primerjave kažejo, da bi bilo *Pietà* najlaž-

<sup>36</sup> Eric YOUNG, Additions to Bellucci's oeuvre, *Apollo*, 100, 1974, p. 301 [Bellucci]; Beatrice BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti disegni*, Milano 1991, p. 137: cat. 24 [Cignani]; MAGANI 1995, cit. n. 30, p. 80: cat. 9 [Bellucci]. Za risbo *Caritas* (inv. 8061) v zbirki florentinske Gallerie degli Uffizi, ki je povezana z omenjeno sliko, cf. Fabrizio MAGANI, Per la grafica di Antonio Bellucci e i suoi rapporti col bolognese Carlo Cignani, *Arte Veneta*, 44, 1993, pp. 64–66, in sedaj še Enrico LUCCHESI, Addenda alla prima attività viennese di Antonio Bellucci, *Arte Veneta*, 73, 2016, p. 186: n. 28.

<sup>37</sup> Cf. MAGANI 1995, cit. n. 30, pp. 23–24, 26, 33, 228. Za Belluccijev prihod v Avstrijo cf. Fabrizio MAGANI, 1692: Antonio Bellucci da Venezia a Vienna. Note sull'esordio veneziano e la prima attività austriaca, *Arte Veneta*, 47, 1995, pp. 20–31.

<sup>38</sup> MAGANI 1995, cit. n. 30, pp. 93–97: cat. 26–31.

<sup>39</sup> MAGANI 1995, cit. n. 30, p. 22.

<sup>40</sup> Cf. MAGANI 1995, cit. n. 30, pp. 96, 99, 132–134: catt. 32–33, 44–46.



7. Antonio Bellucci, Snemanje s križa, 1718–1720. Great Witley, St. Michael and All Angels Church

je postaviti v slikarjevo avstrijsko obdobje. Šmarska slika je slogovno blizu *Marij-nemu kronanju*, ki izvira iz uršulinskega samostana v Linzu, a je danes v zasebni lasti, Fabrizio Magani pa ga datira v čas med letoma 1694 in 1696 (sl. 9).<sup>41</sup> Tudi na že omenjeni *Brezmadežni*, ki je bila leta 1699 naslikana za stranski oltar graškega mavzoleja (oziroma z njim povezane cerkve sv. Katarine), najdemo vrsto prepričljivih primerjav. V spodnjem delu te slike je obraz ženske figure, ki je običajno iden-

<sup>41</sup> MAGANI 1995, cit. n. 30, p. 99: cat. 33. Slika je bila na prodaj pri Dorotheumu leta 2000, cf. *Alte Meister* (Dunaj, Dorotheum, 4. 10. 2000), Wien 2000, pp. 89–90: lot 90.



8. Antonio Bellucci, Sv. Sebastijan, Vera in sv. Irena, 1716–1718. London, Dulwich Picture Gallery

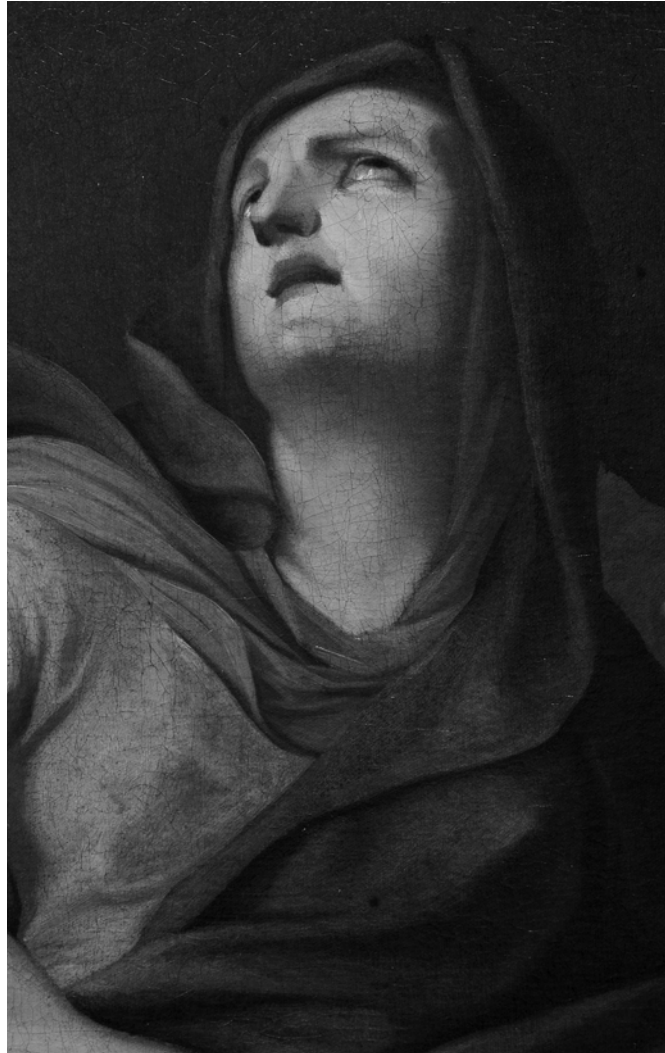
tificirana kot Eva, po obliki in načinu slikanja zelo podoben Marijinemu na šmarški sliki, le Evin žalostni pogled proti nebu je nekoliko bolj ekspresivno poudarjen (sl. 10–11).<sup>42</sup> Tudi tip *Pietà*, ki ga je za svojo upodobitev motiva izbral Bellucci, je še najbližji emilijanskim izhodiščem, kar bi se dalo povezati z vplivom dunajskih zbirk. Slikar bi bil lahko imel priliko videti majhno, na bakreno ploščo naslikano

<sup>42</sup> Cf. *supra*, n. 33.





9. Antonio Bellucci, Marijino kronanje, ok. 1694/1696. Zasebna last



10. Antonio Bellucci,  
Pietà, 1692/1694, izrez.  
Ljubljana, Narodna  
galerija

*Pietà* Annibala Carraccija iz dunajskega umetnostnozgodovinskega muzeja, ki je bila že leta 1659 del zbirke nadvojvode Leopolda Viljema.<sup>43</sup> Seveda bi bil lahko tako to sliko kot tudi njeno slavnejšo predhodnico iz zbirk družine Farnese, danes hranjeno v neapeljskem muzeju Capodimonte, poznal tudi po grafičnih reprodukcijah.

<sup>43</sup> Za sliko, inv. št. GG 230, cf. e. g. Donald POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, II, p. 62: cat. 139; za omembo v zbirki nadvojvode: Adolf BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, 1883, p. CVIII.



11. Antonio Bellucci, Brezmadežna, 1699, izrez. Gradec, mavzolej in cerkev sv. Katarine

jah (sl. 12–13).<sup>44</sup> Carraccijeve kompozicijske rešitve motiva so gotovo vplivale na Belluccija, ki mu je na ljubljanski sliki uspelo združiti emilijansko eleganco in *disegno* z beneško sproščenostjo v koloritu, kar so v njegovem opusu občudovali že beneški poznavalci slikarstva v 18. stoletju, na primer Anton Maria Zanetti ml.<sup>45</sup>

Belluccijeva ljubljanska slika je bila, potem ko je dobila prostor na Schellovem Križevem oltarju v eni od najpomembnejših mestnih cerkva, očitno zelo občudo-

<sup>44</sup> Za tu reproducirani grafični verziji cf. *Annibale Carracci e i suoi incisori* (Rim, Istituto nazionale per la grafica, 4. 10.–30. 11. 1986), Roma 1986, pp. 206–207: cat. 3, p. 236: cat. 2. Prvo je Frans van der Steen izdelal po risbi Nikolausa Van Hoya (*post* 1657) in dunajsko sliko upodablja zrcalno, drugo je naredil Stephan Colbenschlag med letoma 1655 in 1660, sama slika pa je bila leta 1680 omenjena v Palazzo del Giardino v Parmi (Giuseppe CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870, p. 218; cf. e. g. POSNER 1971, cit. n. 43, II, p. 52: cat. 119).

<sup>45</sup> Anton Maria ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere pubbliche de' Veneziani maestri. Libri V*, Venezia 1771, p. 413: »originale fu lo stile di Bellucci, esteso e capace di opere grandi, ben fondato sui studii del disegno, ch'egli professò con la dovuta intelligenza e sufficiente eleganza. Sciolto e libero fu il suo pennello nel vero carattere della Veneziana scuola. V'è chi lo incolpa alcuna volta di *Maniera*; ma qual è quel pittore di que' tempi che in alcune parti almeno *manierista* non si dimostri?«.



12. Frans van der Steen po risbi Nikolausa Van Hoya, Pietà (po Annibalu Carracciju), 1657–1762, bakrorez. London, The British Museum

vana. O tem ne priča le zgoraj omenjeni Dolničarjev seznam pomembnih slik v ljubljanskih cerkvah, temveč tudi njena zgodnja natančna kopija (sl. 14).<sup>46</sup> Slika, ki jo je pred nekaj leti iz zasebne zbirke kupila Nadškofija Ljubljana, je približno za desetino manjša od Belluccijeve (130 x 170 cm), zato ni mogla nastati kot njeno nadomestilo ali zamenjava na Križevem oltarju, temveč kot kopija, namenjena zasebni pobožnosti. Glede na ustno izročilo družine, ki jo je imela v lasti, naj bi bil sliko enemu od prednikov podaril neki ljubljanski kanonik. S tem lahko nastanek slike vsaj hipotetično povežemo z ožjim krogom ljubljanskega kapitlja, seveda pa bi bil lahko prvotni naročnik kopije po Bellucciju tudi kakšen drug ljubljanski plemič. Slika ni Belluccijeva replika. Kopist se je sicer trudil čim bolj posneti vsaj obraze protagonistov, a tudi tu je poteze poenostavil, še bolj pa se razlike pokažejo pri sekundarnih podrobnostih, kot je na primer roka desnega angela, postavljena med Kristusovo in Marijino desnico (sl. 15–16). Pri anatomskih podrobnostih,

<sup>46</sup> Sliko je v zasebni lasti leta 2009 odkril Ferdinand Šerbelj in jo prepoznal kot Quagliievo delo. Ker Narodna galerija ni bila zainteresirana, se je zavzel, da je prišla v last nadškofije.





šimi štafelajnimi slikami lahko kot primerjavo navedemo *Predstavitev v templju* (1696) iz župnijske cerkve sv. Andreja v Pušji vasi (Venzona), izmed del, sočasnih s Quaglievim prvim ljubljanskim obdobjem, pa *Marijo z detetom, sv. Janezom Krstnikom in sv. Terencijem* (1706) iz kapele sv. Janeza Krstnika v Gradišču ob Soči.<sup>48</sup> A tudi dve ljubljanski sliki, *Odrešenik* in *Obglavljenje sv. Barbare*, ki sta nastali ob Quaglievem drugem prihodu v Ljubljano (1721–1723), ponujata nekaj ustreznih primerjav, po koloritu pa sta kopiji Schellove slike celo nekoliko bližji.<sup>49</sup> Natančnejše datiranje kopije *Pietà* v čas prvega ali drugega sklopa Quaglievega dela za Ljubljano je zatorej težavno in naj za zdaj ostane odprto, tako kot tudi vprašanje, kdo jo je naročil. Vseeno pa njen nastanek v prvi četrtini 18. stoletja dokazuje, da je bila Belluccijska slika na frančiškanskem oltarju že zgodaj opažena, tako med zbiralci kot gotovo tudi med slikarji.

Quaglijeva kopija nam pomaga odgovoriti še na vprašanje prvotne podobe Belluccijske slike, saj nam potrjuje tisto, kar smo sklepali že na podlagi kompozicije: da je bila na levi strani in zgoraj nekoliko obrezana. Mere Belluccijske slike bi se ob manjši dopolnitvi, še posebej na levi, tako spet povsem ujemale z velikostjo predele na hrenoviškem oltarju.

Belluccijska *Pietà* je bila s Schellovega oltarja verjetno umaknjena pred sredo 18. stoletja, morda že konec tridesetih let, če drži datacija, ki je bila na podlagi slogovne analize predlagana za že omenjeno Metzingerjevo podobo. Razlogi za zamenjavo ostajajo neznani in le ugibamo lahko, če je tedaj na levi strani slike prišlo do poškodbe, zaradi katere so jo morali obrezati, za oltar pa naročiti novo verzijo. Enako ostaja odprto vprašanje kasnejše provenience, saj pred njenim ponovnim odkritjem v Šmarju v 20. stoletju o njej nimamo podatkov. V do sedaj pregledani

<sup>48</sup> Cf. BERGAMINI 1994, cit. n. 47, pp. 116–117; Ferdinand ŠERBELJ, *Baročno slikarstvo na Goriškem*, Ljubljana 2002, p. 20; za italijanski prevod slednje cf. Ferdinand ŠERBELJ, *La pittura barocca nel Goriziano*, Ljubljana 2002, p. 20; Alessandro QUINZI, Giulio Quaglio tra il Friuli veneto, la Contea di Gorizia e la Carniola, *Artisti in viaggio 1600–1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia* (ed. Maria Paola Frattolin), Venezia 2005, pp. 193–204.

<sup>49</sup> Za sliki v stolnici cf. ŠERBELJ, *Baročno slikarstvo ...*, 2002, cit. n. 48, p. 194 (za *Obglavljenje sv. Barbare*); enako ŠERBELJ, *La pittura barocca ...*, 2002, cit. n. 48, p. 195; Barbara MUROVEC, Quaglieve oltarne slike v ljubljanski stolni cerkvi, *Umetnostna kronika*, 7, 2005, pp. 2–5. Glede datacije slike *Sv. Barbare* v literaturi ni konsenza. Giuseppe Bergamini je bolj naklonjen zgodnejši dataciji v leta 1706–1707 (Giuseppe BERGAMINI, Giulio Quaglio: inediti e considerazioni, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc. Festschrift Anica Cevc*, Ljubljana 2006, pp. 195–197). Ker je oltar izdelal Luka Mislej v letih 1717–1718 in ker Janez Gregor Dolničar v svojem seznamu slik v stolnici nekaj let prej, sredi drugega desetletja, teh dveh Quaglievih del ne omenja (cf. *supra*, n. 23), je prav gotovo pravilna datacija v dvajseta leta. Za oltar cf. Ana LAVRIČ, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve po dokumentih Janeza Antona Dolničarja, in: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ed. Ana Lavrič), Ljubljana 2003, p. 489: n. 342.



14. Giulio Quaglio, Pietà (po Antoniu Bellucciju). Ljubljana, Nadškofija

arhivski dokumentaciji, povezani z razprodajo premoženja frančiškanskega samostana v Ljubljani, se ne ta ne Metzingerjeva slika ne omenjata.<sup>50</sup>

Slika *Pietà* Antonia Belluccija je nov dokaz, kako visoke so bile umetnostne ambicije bogatega kranjskega trgovca Jakoba Schella pl. Schellenburga. Kot je že pred

<sup>50</sup> Glede na to, da je Metzingerjeva *Pietà* običajno datirana v pozna trideseta leta 18. stoletja in da je približno v tem času Metzinger delal za cerkev v Šmarju (*Sv. Anton Padovanski*, ok. 1740; *Smrt sv. Jožefa*, dat. 1741; *Marijino rojstvo*, dat. 1744; izgubljeni sta bili še sliki *Sv. Kozme in Damjana* ter *Sv. Štefana kamenjajo*; cf. CEVC 2000, cit. n. 21, pp. 222, 369–371, 383, 430: catt. 170, 175, 236, Nn 132, Nn 133), obstaja možnost, da je bila Schellova *Pietà* po zamenjavi z Metzingerjevo sliko že okrog leta 1740 prenesena v Šmarje. Mesto bi lahko dobila v kapeli Žalostne Matere božje, ki je bila skupaj s kapelo sv. Jožefa k cerkvi prizidana v 18. stoletju, domnevno med letoma 1715 in 1717 (za kapeli cf. MIKUŽ 1978, cit. n. 25, p. 25; ŠTRUBELJ 1992, cit. n. 25, p. 68). Posreden dokaz, da je bila Belluccijeva slika sredi 19. stoletja že v Šmarju, ponuja kopija slike (v pokončnem formatu, 220 x 148 cm, z dodanimi angeli na vrhu) v Loškem muzeju v Škofji Loki (sl. 17), ki jo je leta 1867 naslikal Štefan Šubic (1820–1884) za kasneje porušeno pokopališko kapelo v Poljanah (za podatke o sliki z inv. št. UZ 627 se zahvaljujemo kolegici Barbari Sterle Vurnik). Štefan Šubic je namreč tri leta prej slikal v Šmarju (ŠTRUBELJ 1992, cit. n. 25, p. 118). Za Šubica cf. Andrej UJČIČ, s. v. Šubic, Štefan, *Slovenski biografski leksikon*, III/11, Ljubljana 1971, pp. 714–715.





15. Antonio Bellucci, Pietà, 1692/1694, izrez. Ljubljana, Narodna galerija

---



16. Giulio Quaglio, Pietà (po Antoniu Bellucciju), izrez. Ljubljana, Nadškofija

---





17. Štefan Šubic, Pietà (po Antoniu Bellucciju), 1867. Škofja Loka, Loški muzej

dobrima dvema desetletjema opozoril Blaž Resman, je Schell z odličnim Križevim oltarjem za vrsto let prehitel naročniške podvige članov Academie operosorum<sup>51</sup> in v Ljubljano prvi pripeljal beneško kiparstvo, z Belluccijevo sliko pa je zelo visoko postavil tudi kriterije za kasnejše naročnike oltarnih slik za ljubljanske cerkve, pa naj so jih iskali v Benetkah, Rimu ali na Dunaju.

Viri ilustracij: Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (2, 3, 11); Arhiv Restavratorskega centra ZVKDS (4, 5, 10, 14–16); Luka Hribar, Narodna galerija, s fotografijama Mateja Klemenčiča in Arhiva Restavratorskega centra ZVKDS (6); Denis Ton (7); London, Dulwich Picture Gallery (8); London, The British Museum (12, 13); Loški muzej Škofja Loka (17); po starejših publikacijah (1, 9).

<sup>51</sup> RESMAN 1995, cit. n. 1, p. 20.

---

## Antonio Bellucci's Pietà for Jakob Schell von Schellenburg's Altar of the Holy Cross in the Former Franciscan Church in Ljubljana

---

### SUMMARY

On 26 December 1694, a contract was signed between Jakob Schell, a rich wholesale merchant and banker, who acted as *Syndicus apostolicus* of the Franciscan monastery in Ljubljana, and local stonemason Mihael Kuša (Cussa), the most important maker of altarpieces in Carniola in the last decade of the 17<sup>th</sup> century. The contract was for Kuša to make a new altarpiece of the Holy Cross for the chapel of Saint John the Baptist in the former Franciscan Church in Ljubljana. It was to be finished before Pentecost 1695, and Kuša would be paid 900 guildens for his work. Although the altarpiece itself was altered only a few years later and the plan (*disegno*), mentioned in the contract has not survived, the text of the contract helps us to reconstruct the original altarpiece and various tasks of the stonemason (note 1).

The altarpiece was designed to present three of the stations of the Passion of Jesus. The contract mentions a wooden figure of the dead body of Christ below the altar stone and a painting of the *Pietà* just above it, with two angels made of white marble at the sides of the painting. In the centre of the altarpiece, formed of a black stone curtain, a 'miraculous' wooden crucifix was to be placed. The whole altarpiece was further adorned with putti, angelic heads and a figure of God the Father, all in white marble. The stonemason Mihael Kuša was obliged to buy all the marble sculpture as well as the wooden figure of Christ in Venice. Moreover, the contract is very specific about the quality of these works. All the marble sculpture was to be made by *primo Mastro di Venetia* (notes 6–7). On the other hand, the wooden crucifix and the painting of the *Pietà* were evidently already present when the contract was signed. The altarpiece was finished and installed in 1695. On 8th October of that year, the definitorium of the Franciscan province in Novo mesto expressed an acknowledgment to Jakob Schell. Moreover, the friars were reminded to remember the patron during every mass at this altar, where a *Memento fundatoris* inscription was also to be placed over the tabernacle (note 8). At that time, Jakob Schell's career was extraordinary and he was already awaiting ennoblement, which was actually granted a year later, in 1696. The patronage of the new altarpiece of the Holy Cross can therefore be seen as the first step in acquiring a burial space in the chapel. Once this was confirmed, Schell decided to modify the altar in 1699.

Schell was born in 1652 in Sterzing (Vipiteno) in the southern part of Tyrol. In 1684, he moved to Ljubljana and soon became a leading wholesale merchant in Carniola, accumulating enough funds to start an additional banking business in 1691. Loans to local nobility and the Carniolian provincial diet finally led to his ennoblement, bestowed on him by the emperor Leopold I in 1696. Jakob Schell, now *von und zu Schellenburg*, became a member of the Carniolian provincial diet two years later (note 2). According

to his personal archival collection in the State Archives of Slovenia, he established a wide network of international connections with wealthy merchants in many parts of Europe, from Amsterdam in the West to Wrocław, Prague and Vienna in the East. His network was especially dense in Italy, with contacts on the Adriatic coast from Venice to Ravenna, Ancona and Fermo, as well as in the interior, for example in Bologna, Foligno and Rome. The names of his contacts include many members of local nobility and merchants like Auersperg, Codelli, Eggenberg, Gallenberg, Lanthieri, Oblak, Porcia and Strassoldo, as well as some important personalities, including art patrons and collectors from different Italian cities, such as Aurelio Rezzonico and Giovanni Giorgio Chechel from Venice and Niccolo Maria Pallavicini from Rome (n. 3). Schell's interest in art and architecture has been neglected in local historiography (note 4), although he was evidently well informed about current artistic and collecting trends. His interests can also be seen in the fact that he bought the first volume of Andrea Pozzo's *Perspectiva pictorum et architectorum* (of 1693) in February 1698 in Venice (n. 5).

The original, and for Carniola rather unusual architectural concept of the Holy Cross altarpiece, was replaced in around 1699 with a more conventional one, replacing the black stone curtain behind the crucifix with two columns flanking the central section. Also, four statues were added, Mary and St. John the Evangelist, as well as the patron saints of the donor and his wife, Saint James and Saint Catherine of Alexandria (notes 11–14). During the reforms of the emperor Joseph II, the Franciscan monastery in Ljubljana was suppressed, and the altar of the Holy Cross was sold in 1787 to the parish church of St. Martin of Tours in Hrenovice near Postojna. To make it stand in a smaller presbytery, it was adjusted and a former, late 18th century altar was incorporated into it (fig. 2); unfortunately, during the 1930s, the presbytery was renovated and the altarpiece partly destroyed (notes 15–16).

Until recently, the altarpiece has been studied only in connection with its sculptural decoration. As it has been demonstrated, the marble sculpture commissioned by Schell can be attributed to Paolo Callalo, an important follower of Giusto Le Court. Callalo, whose name does not appear in the archival sources about this commission, is documented some years later in connection with stonemasons from Ljubljana and Gorizia (notes 17–18). Therefore, one of the open problems regarding the Schell's altarpiece is the question of the original painting of the Pietà. It was evidently important enough to receive an unusually high predella on the altarpiece (note 20). Its form does suggest that the painting originally was not intended for this setting and that the architect had to adapt the form of the altarpiece to include its rectangular form into it.

Until recently, the only painting of the Pietà mentioned in connection with this altarpiece was a painting by Valentin Metzinger (1699–1759) in the collection of the Franciscan monastery in Ljubljana (fig. 4). Its dimensions (143.5 x 191 cm) are almost identical to the predella of the Schell's altarpiece and evidently the original painting was exchanged for the one by Metzinger at some time around the end of the 1730s, since the painting in the Franciscan monastery is usually dated to that period on the basis of this local painter's personal style (n. 21). Fortunately, the original painting is mentioned in a manuscript by Janez Gregor Dolničar, a local lawyer and amateur historian. He added the name of its author to his list of paintings in Ljubljana churches (dated mid-1710s) as *Beluzi*. This name was already interpreted as the name of the Vene-

tian painter Antonio Bellucci (note 23). We also know that Jakob Schell von Schellenburg had another Bellucci painting of the Virgin Mary in his collection, inventoried after his death in 1715 (note 24).

Among the paintings recently restored for the new permanent collection of the National Gallery of Slovenia, there is a *Pietà* (fig. 5), usually regarded as an Italian work and recently even attributed to Giulio Quaglio. At least from the mid-19th century, this painting was kept in the parish church of Šmarje-Sap, southeast of Ljubljana. It was transferred to the National Gallery in 1935, but remained in deposit until 2016 (notes 25–28). After the recent restoration and conservation of the painting at the Restoration Centre of the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, the *Pietà* can be firmly attributed to Antonio Bellucci. Typologically, some of his later works in England are especially similar, e.g. in Great Witley or in Dulwich Picture Gallery (figs. 7–8; notes 29–30). Stylistically, even better analogues can be found in paintings from the 1690s, such as the Incononation of the Virgin (ca. 1694/1694; note 41, fig. 9) in Linz or Mary Immaculate in Graz (1699; notes 33, 42; figs. 10–11). Moreover, the painting of *Pietà* in Ljubljana shows Bolognese influences, which are always strong in Bellucci's work, and sometimes his own work has even been attributed to Carlo Cignani (notes 35–36). Still, special attention to Emilian painting is evident in Bellucci's work from 1692 onwards, when he moved to Vienna (note 37). It is therefore very likely that his *Pietà* was painted there. It does obviously recall the well-known paintings of the same subject by Annibale Carracci in Vienna or Naples (notes 43–44; figs. 12–13).

Bellucci's *Pietà* from Šmarje, now in the National Gallery of Slovenia, currently measures 145 x 177 cm, but was evidently cropped on the left and upper edges. Moreover, there is as an early, somewhat smaller copy (130 x 170 cm) that can be attributed to Giulio Quaglio working in Ljubljana in 1703–1706 and again 1721–1723. Quaglio's painting, now the property of the Archbishopric of Ljubljana, reproduces Bellucci's painting in its original composition before cropping (note 46, fig. 14). Taking all these information into consideration, the *Pietà* in the National Gallery of Slovenia fits perfectly into the predella of the Holy Cross altarpiece commissioned in 1694 by Jakob Schell (fig. 6). Bellucci's painting was therefore painted before the end of 1694 and can be most probably be dated among his early work in Vienna, where he arrived in 1692.

Unfortunately, the later whereabouts of Bellucci's *Pietà* are not registered in the archives. Most probably it was removed from the altarpiece in the former Franciscan church in Ljubljana around 1740, probably after the left side of the canvas was damaged. By the mid-19<sup>th</sup> century it was already in Šmarje, and in 1867 it was copied by Štefan Šubic (fig. 17).





[KLEMENČIČ - LUCCHESI - ŠERBELJ 5] Antonio Bellucci, Pietà, 1692–1694. Ljubljana, Narodna galerija

---



[KLEMENČIČ - LUCCHESI - ŠERBELJ 6] Rekonstrukcija podobe Schellovega oltarja z Belluccijevo sliko (fotomontaža Luka Hribar)

---



[KLEMENČIČ - LUCCHESI - ŠERBELJ 8] Antonio Bellucci, Sv. Sebastijan, Vera in sv. Irena, 1716–1718.  
London, Dulwich Picture Gallery

---





[KLEMENČIČ - LUCCHESI - ŠERBELJ 14] Giulio Quaglio, Pietà (po Antoniu Bellucciiju). Ljubljana, Nadškofija

---