

Crngrobska slika Brezmadežne po Bernardu Castellu

Ko sem bil še otrok, še preden sem naredil prvi korak v ljudsko šolo, mi je stara teta, iz Kranja doma, ki se je iz otroških let še Prešerna spominjala, kako je otrokom sladkarije delil, pripovedovala o neki čudežni cerkvi, ki da jo je ajdovska deklica sezidala, velikanka, katere rebro še sedaj visi v cerkvi. Kako sem si želel, da bi to pravljичno cerkev videl! Pa je preteklo kar mnogo let, preden sem zares vanjo stopil – in tedaj se mi ni nič manj pravljичna zdela s svojim bogastvom in lepoto, od častiljivih zidov do oltarjev in slikarij na stenah. Vrasla se mi je v srce; sleherni leto jo večkrat obiščem. Ne samo kot umetnostni zgodovinar, ne samo kot vernik in še zlasti ne kot radovedni »turist«. Sprejemam njeno enkratno lepoto kot darilo – legende in resničnost se prelivajo vame. Val zgodovine me zagrne z mistično muziko. Doživel sem jo do skritih temeljev od zrelega srednjega veka, čez himničnost pozne gotike in do rojstva in zorenja baroka – pa se mi vendarle ob slehernem obisku razkrivajo še nove lepote, nove umetnostne skrivnosti. Raziskovalec se spremeni v ponižnega romarja, umetnostni zgodovinar zastrmi z otroško radovednimi očmi.

Pa je le dolgo trajalo, da sem se srečal z eno njenih zelo izpostavljenih, pa vendarle prikritih umetnin – z veliko Marijino podobo, ki je vsem na očeh, pa jo obiskovalec pogosto prezre, ker se utaplja v svetlobi velikega okna, zakriva z meglo stoletij in še, ker tako nesrečno visoko visi, da komaj razberemo njene nadrobnosti. Človek si misli: no, še ena umetnina, ki jo je čas zapustil v veličastnem stebriščnem prezbiteriju – Pritrjena je na južno zaključno steno prezbiterija, desno od »zlatega« velikega oltarja, surov črn okvir jo obdaja. Šele preprost daljnogled nam jo malo približa in pokaže, da gre za sliko nadpovprečne kakovosti in spoštljive starosti. Barve so ji obledele, tu in tam celo odpadle, veliko platno se je od lastne teže povescilo in se spodaj kar zaoblilo. Ker stoji pod sliko velika korna klop iz srede 17. stoletja, se ji celo z dolgo lestvijo težko približamo. Ne moremo je natančno izmeriti, fotografski posnetek pa otežuje še nasprotna svetloba. Brez odra in dobrega orodja jo ni mogoče sneti z zidu, saj jo štirje kavlji dobesedno pribijajo na steno. Upam, da bo podoba le našla boljše mesto v cerkvi in da bo doživela tudi strokovno obnovo. In k temu bi rad pripomogel tudi s to študijo.

Dosedanji vodniki po crngrobski cerkvi so tej sliki odmerili le nekaj kratkih stavkov. Vsega spoštovanja vreden Veiderjev vodnik iz leta 1936 je sliki še dovolj pravičen.¹ Opiše jo kot »lepo« podobo Brezmadežne, obdane z angeli, ki drže simbole brezmadežnega spočetja, in v spodnjem delu s pokrajino, po kateri so razsuti

simboli svetopisemskih predpodob Marijine božje izbranosti. Po Veiderju naj bi slika nastala okoli leta 1700.

Dr. France Stele je v svojem obsežnem crngrobskem vodniku² sliko strože ocenil. Na kratko je omenil, da gre za podobo Brezmadežne z njenimi simboli, ni pa ji ovrednotil umetnostne kvalitete. Ta skopi opis je najbrž spet zakrivila žalostna ohranitev in nerodna namestitvev podobe. Opredelil jo je kot »ikonografsko zanimiv, slikarsko pa neprizadeven izdelek iz zgodnjega 17. stoletja«. Sliko je pravilno datiral v zgodnje 17. stoletje, v njeno nadrobnejšo analizo pa se ni spustil.

Tretji se je slike dotaknil Lev Menaše v knjigi o Marijini ikonografiji³, vendar le kot vzporednico ikonografsko sorodni podobi v loškem kapucinskem samostanu, o sami crngrobski sliki ni povedal kaj več, češ da njeno atribucijo omejuje slaba ohranitev. K Menašejevi razlagi kapucinske (in hkrati crngrobske) slike se bom še povrnil.

Crngrobska slika

Pred lahno modrikastim nebom, ki se v zgornjih dveh tretjinah podobe razžarja v rumenilo nebeške svetlobe, se prikazuje Marija, stoječa na zemeljski obli. Glavo ji obkrožajo še svetlejši žarki, celotno vizijo pa obdaja navzgor odprt venec svetlih oblakov, ki se v višini Marijinih stopal zgoste in prehajajo v sivomodre. Vitka Marija v rdečkasti halji in v sivomodrem, pred telesom predpasnikasto razgrnjenem plašču nalahno sklanja glavo, pokrito z belim, v zatilje pomaknjenim pajčolanom. Levico si pritiska na prsi, desnico proži ob strani navzdol – ali proti angelcem ob strani, ali z njo vabi vernike? Po oblačnem vencu so razvrščeni goli angelci, kar herojski otroci, dva, bolj mladeniška, pa sta vidna le do pasu in oblečena. Trije v kopico zapleteni, nosijo zemeljsko oblo. Spodnjo četrtino slike zavzema gričevnata pokra-



Crngrob. Brezmadežna (Foto p. Andrej Kropej)

jina, po kateri se vrste marijanski simboli, druge simbole pa dvigajo v rokah angeli. Pred nami je Brezmadežna, obdana z žarki kot apokaliptična žena, obdana s soncem – »Mulier amicta sole«, toda za njen pravi ikonografski tip manjkata venec zvezd v nimbu in kača okoli zemeljske oble pod nogo Zmagovalke pekla. Ta ustaljeni ikonografski tip je Steletu vrnil prenačilen zapis, da se tudi tukaj okoli zemlje ovija kača, ki je v resnici ni. Vsi simbolični rekviziti, tako tisti v rokah angelcev kot oni na zemlji, pripadajo ustaljenim marijanskim znamenjem, nabranim iz Biblije starega testamenta in iz lavretanskih litanij; ti atributi so nasledki teološko zapletenih in pogosto prisiljenih prispodob in predpodob Marijine časti, deviškosti in materinstva, ki pa njeno posvečenost bolj meglijo kot svetlijo. Prvi

angel zgoraj na levi – gledano od naše strani – dviga vejico s citronami, ki naj bi bile znamenje ljubezni in zvestobe. Dopasni angel pod njim sklepa roke v molitvi. Še niže sta angelca, katerih desni drži palmovo vejo. Na desni strani sta v vrhu angela s cvetjem Rože skrivnostne brez trnja (greha), pod njima dopasni angel v rdeči halji, ki moli, pod tem pa angela z lilijo devištva in z zrcalom brez madeža, povzetim po Visoki pesmi (4,17). Spodaj na zemeljskem pasu se vrste: vrata nebeška, podobna oltarnemu okvirju na vrhu stopnic, ki spominjajo na Jakobovo lestev. Nato sledi drevo, morda cipresa, z vrhov Hermona, ki bi lahko pomenila tudi drevo življenje. Znamenji devištva sta vodnjak in obzidan vrt (Vp. 4,12). S stebri obdana okrogla stavba je pač Salomonova »hiša zlata«, (2 Kron 3), ki simbolizira sedež kreposti. Na vrhu skale se dviga Davidov stolp za varstvo pred sovražniki (Ps 61, 3-4), pred njim pa vijuga bežeča peklenska kača.

Kdo je avtor slike? Kdaj je nastala?

Po stilnem značaju se podoba uvršča v slogovno stopnjo zgodnjega manierizma, stila, v katerem se je v drugi polovici 16. in v začetku 17. stoletja iztekla renesančna oblikovna govorica; njene zadnje sledove zapazimo tudi na naši podobi. Napoved naslednje slogovne stopnje, zgodnjega baroka, ki je v tem času doživel v Italiji že popoln razcvet, bi zaslutili kvečjemu v živahnih angelskih figurah in njihovi plastični modelaciji. Celotna kompozicijska shema se podreja še poznorenesančni urejenosti, simetričnosti in – kar je značilno manieristično – prostorski enoplastnosti. Kljub spodaj v zamegljeno globino razviti pokrajinski spremljavi se glavni del slike razvija v brezprostorju neba in v eni globinski ploskvi. Marija in angeli so ujeti v kompozicijsko mrežo brezglobinske razsežnosti. Marijino oblačilo povzema še klasično umirjene forme postrafaelovske ali guido-renijevske formulacije gub in prtiči angelcev še umirjeno plapolajo. Senčenje še ne prehaja v baročno slikovitost, marveč je le plastični oblikovalec. Tonsko zadržane barve ne preglašajo kompozicije; mirno se vključujejo v harmonično ubranost celote. Manierističen je serpentinški zasuk Marijinega telesa in v manieristični kompliciranosti se prepleta tudi skupina angelcev pod zemeljsko oblo.



Raffaello Schiaminossi, Brezmadežna. Bakrorez po Castellovi oljni sliki

Na splošno res velja, da so bile slovenske dežele, enako kot njihove severne sosedice, še skoraj vse 17. stoletje v umetnosti predvsem severnjaško orientirane. Docela dobesedno in izključujoče pa te ugotovitve ne smemo sprejeti. Še manj pa drugo, ki v veliki meri iz prve izhaja – da je bila naša starejša umetnost kar naprej »zamučniška«. Mogočni baročni oblikovni val 18. stoletja je potopil lepo vrsto umetnostnih spomenikov, ki bi narekovali vsaj delni popravek dosedanjih sklepov o umetnostni situaciji med gotiko in barokom. Pa vendar: če pogledamo nekatere v širšem loškem in gorenjskem prostoru ohranjene slike zgodnjega 17. stoletja, bi na prvi pogled res pritrdili severnjaškemu stilnemu razpoloženju. Naj omenim le stilno zgovorno, izrazito manieristično oltarno sliko Mučeništvo sv. Uršule iz leta 1616 v Srednjih Bitnjah⁴ ali zares enkratno, svetlobno prežarjeno sliko sv. Barbare, ki jo hranijo loške uršulinke, nekoč pa je bila v samostanu loških karmeličank⁵, bi se nam res potrdili predvsem severni slogovni zgledi. Toda na robu loškega gospostva se je – na žalost le fragmentarno – ohranila slikarija, ki jo je, s previdno zadržanostjo, vredno ob crngrobski sliki omeniti: ostanke fresk na zunanji slavaločni steni cerkve na Gostečem s prizoroma Oznanjenja Mariji in Kristusovega rojstva.⁶ Njihov slikar je bil razgledan po beneški umetnosti, posnemal je Tintoretta, Bassane – Z nepričakovanim mojstrstvom je naslikal imenitne tihožitne motive in glavi njegovih Marij sta kar podobni glavi crngrobske vse do pajčolana. Pred prenačnim sklepom pa nas svari draperija. Gube pregrinjal in prta na Gostečem so daljše, plastičnejše kot na crngrobskih oblačilih – Seveda pa freskantna tehnika ne dosega enake pretanjenosti kot oljna tehnika, ki deluje mehkeje. Kvaliteta naše slike in fresk je enaka, zadržta je proti italijanski umetnosti. Če ne gre za roko istega slikarja, pa slikariji vsaj dopovedujeta, da pripadata istemu času in enaki usmerjenosti. Obe sta pričevalni za profil slikarskih dosežkov na Gorenjskem okoli leta 1600 in malo pozneje. Zraven pa ne smemo pozabiti na tedanje grafično likovno posredništvo, pa naj je prihajalo od italijanske ali nizozemske strani. Crngrobska slika ni popolnoma originalna umetnina, pač pa skrben in kvaliteten posnetek slike, ki jo je leta 1600 ustvaril za frančiškanski samostan v Genovi – Abbazu slikar Bernardo Castello (1557–1629). Do leta 1862 je bila v cerkvi, zdaj jo hranijo v samostanu, je pa tako preslikana, da je izgubila značaj originala. Svoj čas je tako slovela, da so jo slikarji kopirali v olju, risbi in grafiki, in vse kaže, da je bila v časti tudi na Slovenskem.

Bernardo Castello⁷, inventivno bogat slikar epsko literarnih prizorov, moralizirajočih motivov, alegoričnih figur in portretov, je eden najvidnejših genovskih mojstrov okoli leta 1600. Učil se je pri uglednih genovskih slikarjih Lucu Cambiasu in Andreju Seminiju. Prvega je znal tako posnemati, da so pozneje več učiteljevih del pripisovali učencu. Od Cambiasa se je navzel tudi manierističnih značilnosti. Castellove slike najdemo po Italiji, posebno v Rimu, Genovi, Ferrari in drugod. Častili so ga tudi pesniki, med prvimi Torquato Tasso, s katerim se je bil spoznal v Ferrari in mu izdelal risbe za grafične ilustracije epa *La Gerusalemme liberata*. Med grafiki, ki so posnemali Castellove kompozicije, so bili udje družine Sadeler, Cornelis Galle I., Raffaello Schiaminosi (ok. 1527–1617). Zadnji, ki je znan po bakrorezih Baroccijevih slik⁸, je napravil tudi najboljši bakrorez po Castellovi Brezmadežni, tako da ga danes ponatiskujejo namesto poškodovane Castellove originalne slike. Ta bakrorez je imel

pred seboj tudi anonimni slikar crngrobske Imakulate. Posnel ga je zvesto v vseh nadrobnostih vse do sistema draperije. Kača na zemeljski obli manjka tako na Castellovi sliki kot na Schiaminosijevi grafiki, pač pa so na grafiki vidne zvezde v nimbu, ki jih v Crngrobu ne opazimo. Delni razložek je v formatu slike; naša je nekoliko bolj razvita v širino, tako da je med Marijo in angeli več »zraka« kot na bakrorezu.

Bakrorez spremlja spodaj vsebinsko zgovoren, kaligrafsko oblikovan napis. Pod njim sta manjša letnica 1603 in Castellovo ime kot inventorja slike. Napis narekuje: »Quisquis ades sacra cernen sub imagine matrem Conceptam casto quam tulit Anna sinu / Hanc uenerare pius nam hoc promptior ulla est Humanum nato Conciliare genu.« – Kdorkoli si že, ki gledaš podoba matere, ki jo je, nedolžno spočeto, nosila Ana v svojem naročju, jo pobožno počasti, zakaj nobena razen nje ni bila primernejša, da bi s Sinom, ki ga je rodila, spravila človeški rod.

Datacija bakroreza – 1603 – nam pove, da je naša podoba nastala šele po tem letu. Katera pa naj bi bila zgornja letnica nastanka? Veiderju se je zdela kompozicija že tako bogata, da jo je datiral v čas okoli leta 1700. Po drugi strani pa je še tako manieristično uglasena in toliko je na njej poznorenesančnih spominov, da se je Stele odločil za datacijo v zgodnje 17. stoletje. Če bi bila slika nastala že sredi 17. stoletja, bi jo bržčas zaznamovalo večje baročno razpoloženje, naš slikar pa je bil še vedno zagledan v oblikovno govorico časa okoli 1600. Za naše okolje je bila slika slogovno dovolj »moderna« in se je lepo vključila v duhovno atmosfero časa. Gotovo je nastala že v prvi četrtini 17. stoletja, najverjetneje v njegovem drugem desetletju, recimo okoli 1615. Kljub gornji hipotetični primerjavi s freskami na Gostemem pa še ne moremo z gotovostjo reči, ali je nastala na naših tleh ali je zašla k nam iz tujine.

Ugotovitev, da je slikar preprosto »kopiral« tujo predlogo, naj nas ne moti. Srednji vek, renesansa in tudi še 17. in 18. stoletje niso poznali »plagiata«. Če se je kakšna umetnina posrečila in zaslovela, jo je bilo vredno posnemati. Grafike so bile še posebej namenjene kot slikarske predloge; bile so nujen inventar umetniških delavnic. V našem primeru je najbrž naročnik sam slikarju določil, naj posname prav to in to delo genovskega slikarja.

Slika se je porodila v dneh, ko je bilo tudi na Loškem še živo luteranstvo. Že v 16. stoletju se je močno zasidralo v mestu in na podeželju in podpirali so ga najpremožnejši in najuglednejši meščani. Kljub prepovedim deželnega kneza in zemljiškega gospoda, freisinškega škofa, je trajalo še v prva desetletja 17. stoletja⁹. Slika Brezmadežne pa je v rekatolizacijskem programu zadobila posebno mesto kot branik katoliške vere in posebno Marijinega češčenja, ki so ga protestanti odklanjali. Marijo so sicer spoštovali, niso pa priznavali njene odrešilne in pri Bogu posredovalne vloge. Češčenje njenih podob je veljalo kot malikovanje, saj je Luter dopuščal le take Marijine upodobitve, ki so jo predstavljale kot ženo, dvignjeno iz nižine, kot Kristusovo mater, in ne kot delilko milosti¹⁰. Ikonografski tip Brezmadežne je pogнал močne korenine na Španskem, posebno v Sevilli, v motivu apokaliptične »žene, obdane s soncem«, poseben versko obrambni značaj pa je dosegla na Nizozemskem. V razvoju ikonografije Brezmadežne ima Castellova slika celo posebno mesto, saj vse kaže, da je vplivala tudi na Murillove kompozicije, le da jim je ta dodal sladkobno čustveno prvino.

Ali je bila crngrobska podoba od vsega začetka namenjena za priljubljeno romarsko svetišče? To je imelo že dovolj oltarjev, na stenah pa za tako veliko platno komaj primeren prostor. Najbrž je zašla v Crngrob iz farnе cerkve v Stari Loki. Kdaj? Verjetno leta 1863, ko so podrli staro romansko cerkev in sezidali sedanjo. Tedanji župnik in dekan, Franc Ksav. Kramer, je – mnogokrat srečno, nekajkrat tudi nesrečno – popravljaj, prezidaval in očiščeval loške cerkve. V Crngrobu je lepo uredil okolico svetišča, odstranil dotrajana pomožna poslopja, popravil streho, oblekel stebre v prezbiteriju z debelimi ometi, prestavil dva oltarja, prebil nova okna in dva portala in bržkone preobesil ali na novo dodal tudi slike na stenah¹¹.

Kapucinska slika

Drugi primerek Castellove Brezmadežne se je ohranil spet na Loškem – v kapucinskem samostanu¹² in sem ga že omenil. To pot gre za lahno variiran posnetek Castellove slike. Marija stoji v svetlobnem sijju na zemeljski obli, glavo ji obkroža tudi venec zvezd, po zemeljski obli pa se ovija kača. V Crngrobu je Marija obrnjena na svojo desno stran, v Loki na levo in na prsih ima desnico, ne levico. Marija je torej zrcalno obrnjena, angeli ob straneh pa v gibih in simbolih ponavljajo Castellovo razvrstitev, manjkajo le trije pod zemeljsko oblo. Marijino oblačilo pada svobodneje do stopal, predpasnikasti del plašča pa je zamenjan z realnejšim vertikalnim potekom. Glave ne pokriva več oglavnica, lasje padajo valovito na ramena. Prav



Škofja Loka, kapucinski samostan. Varianta Castellove Brezmadežne (Foto Dušan Koman)

v vrhu oblačnega venca je ta slikar dodal še dva angela s svetjem. Pokrajina spodaj je s simboli vred enaka kot v Crngrobu.

Ali se je slikar spet naslonil na neko grafiko – ali je predelano posnel kar crngrobsko podobo? Tako zrcalno obrnjeno Marijo vidimo na bakrorezu Corneliusa Galle I., na katerem pa so zrcalno obrnjeni tudi angeli in pokrajina¹³, zato loška slika zagotovo ni posneta po Corneliusovi grafiki. Tudi ta slikar se je oprl na Schiaminosijev bakrorez, pri tem pa Marijin zasuk najbrž prilagodil mestu, za kamor je bila namenjena, da Marija ni morda gledala v zid. Tudi ta avtor je anonimen, slika pa je občutno mlajša od crngrobske. Ko jo je Lev Menaše poskusil ikonografsko razložiti, ni poznal Schiaminosijeve predloge, pa je ob Marijinem tipu in nekaterih nadrobnostih pomislil na bližino španskega slikarja Vincenta Juana Mačipa (Juan de Juanes); naslikal naj bi jo verjetno neki Juanov učenec iz zgodnjega 17. stoletja.

Kapucinska slika je bila verjetno od vsega začetka namenjena za redovno cerkev, kar bi kazalo, da je nastala šele po njeni dograditvi. Cerkev je blagoslovil gorenjski arhidiakon Joanes Andre v. Flachenfeld leta 1710, slovesno pa jo je 1713 z dovoljenjem oglejskega patriarha Dionisija Delphina posvetil ljubljanski škof Frančišek Karel grof Kaunitz¹⁴.

Slika je utegnila nastati nekje v letih 1710–1720, že v zrelem baročnem času. To datacijo bi potrjevali tudi njena barvna intenzivnost in svetlobna modelacija, ki sta zdaj povzeli odločnejšo vlogo kot na crngrobski sorodnici.

H koncu se še enkrat ozrimo na obe sliki:

Crngrobska zveni v plemenito ubrani molovski muziki, loška v rezkem durovskem tonu. Prva je kakor na tanko premišljeno registriranih orglah zaigrana, druga poganja kakor iz rezke harmonike, se razživlja v slikoviti baročno uglaseni barvitosti in svetlobnosti – prilagaja se sladkobnemu ljudskemu okusu. Prva zavzeto dopoveduje dogmatično skrivnost, druga jo prepričano zatrjuje. Prva razlaga, druga predstavlja.

Prva ohranja vseskozi liričen podton, druga zapada v poljudno devocionalnost.

A razumimo se pravilno. Obe podobi sta priči svojega časa, obe sta njegov odmev, in nobena ne sega pod kvaliteto. Crngrobska slika je še posebej kulturnogeo-grafsko vabljiva, saj potrjuje, da so bili italijanski, zlasti severnoitalijanski slogovni in motivni sunki na naših tleh že v poznem 16. in 17. stoletju pogostejši, kot navadno mislimo. Ne smemo prezreti, da je bilo v naših samostanih v 17. stoletju kar precejšnje število italijanskih redovnikov, ki so ohranjali stike z domovino, z njeno kulturo in umetnostjo. Zraven pa moramo računati še s tistim likovnim razpoloženjem, ki je v subalpskem pasu med Italijo in Srednjo Evropo doseglo tako sintezo slogovnih stikov, da je bila sprejemljiva tudi za dežele, kakršne so bile slovenske. Ne zamudniške – res pa pogosto prisiljene v omejitve, ki jih niso same določale.

Opombe:

¹ Janez Veider, *Vodič po Crngrobu*, Škofja Loka 1936, str. 49.

² France Stele, *Crngrob* (v seriji Spomeniški vodniki, zv. 3), Ljubljana, str. 37 sq.

³ Lev Menaše, *Marija v slovenski umetnosti*, Celje 1994, str. 112.

⁴ Emilijan Cevc, *Slika iz leta 1616 v Srednjem Bitnju pri Kranju*, v: *Kranjski zbornik* 1975, str. 217 sq.

⁵ Emilijan Cevc, *Slika sv. Barbare iz loškega uršulinskega samostana*, v: *Loški razgledi* 34, 1987, str. 29 sq. – V tej študiji sem sliko, ki je tedaj veljala za izgubljeno, le po zasilnih fotografijah datiral v čas



Cornelis Galle I. *Bakrorez po Castellovi oljni sliki*

1640–50, torej za tri ali štiri desetletja prepozno. Že po objavi smo sliko našli na koru nunske cerkve med kopico velikih slik, kar je omogočilo tudi korekturo časa nastanka.

- ⁶ Emilijan Cevc, *Manieristične freske beneške smeri na Gostemem*, v: *Loški razgledi* 33, 1986, 47 sq.
- ⁷ B. Knipping O. F. M., *De ikonografie van de contra-reformatie in de Nederlanden II*, Hilversum 1940, str. 9 sq. – *The Illustrated Bartsch* 3-8, vol. 17 (Part 5), Italian Artists of the Sixteenth Century, New York 1983, sl. str. 36. – Regina Erbenraut, *Der Genueser Maler Bernardo Castello. Leben und Ölgemälde*, Frezen 1983, str. 103, kat. št. 97. – *La Pittura a Genova e in Liguria dagli Inizi dal Cinquecento*, Genova 1987 (avtor poglavja Piero Torriti), str. 258.
- ⁸ L. Servolini, v: *Thieme-Becker, Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler...* xxx, str. 45.
- ⁹ Pavle Blaznik, *Reformacija in protireformacija na tleh loškega gospostva*, v: *Loški razgledi* IX, 1962, str. 71–104.
- ¹⁰ Margarete Stirn, *Die Bilderfrage in der Reformation. Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte*, zv. XLV, Gütersloh 1977, str. 78 sq.
- ¹¹ Glej: *Zivljenje in delovanje Franca Ks. Kramerja, poslednjič korarja v Ljubljani*, popisano od njega samega v: *Drobtinice* XXVI, Ljubljana 1892, str. 93 sq. (Ti spomini so izšli tudi v samostojnem ponatisu).
- ¹² Glej op. 3.
- ¹³ B. Knipping, o. c. sl. 5. – Za posredovanje fotokopije Corneliusovega bakroreza se zahvaljujem kolegi ci, gospe Tanji Zimmermann (München).
- ¹⁴ Primož Kovač, *Začetki kapucinskega samostana v Škofji Loki. Acta ecclesiastica Sloveniae* 10, Ljubljana 1988, str. 163, 177, 181 sq.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Maler Bernardo Castello und das Bild der Immaculata aus Crngrob

In der gotischen Marienkirche in Crngrob bei Škofja Loka hängt neben dem Altar ein hochwertiges aber schlecht erhaltenes Ölgemälde, das bis heute noch keine ikonographische und Stilanalyse erlebt hat. Das Gemälde wurde annehmlich nach Crngrob aus der Pfarrkirche in Stara Loka gebracht und stellt die Immaculata in einem Kranz von Wolken und Engeln dar, die aus der Bibel und Lauretanischen Litanei übernommene Symbole ihrer Virginität halten. Weitere Symbole kann man auch in der Landschaft unter Maria finden. Das Bild zeigt noch viele manieristische Erinnerungen. Der unbekannte Autor hat es einem Kupferstich nachgebildet, den im Jahre 1603 der Maler Rafaello Schiaminossi nach einem Originalbild des Malers Bernardo Castello aus Genua geschaffen hat. Das oft kopierte Originalbild von Castello verwahrt das Franziskanerkloster in Genua-Albasso. Das Bild aus Crngrob ist der Kupferstichvorlage sehr treu nachgebildet, der Maler hat jedoch die schwarz-weiße graphische Vorlage mit harmonischen Farbtönen sehr gut aufgefrischt.

Das Bild ist höchstwahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh. im Zusammenhang der Rekatholisierungsprogramms entstanden, nach der protestantischen Reformation, die sich im Bereich von Škofja Loka, in der Stadt und auf dem Land, schon sehr stark verankert hat.

Diesem Bild sind die Freskenfragmente an der Kirche St. Andreas im nahegelegenen Gostče stilverwandt (derselbe Meister?), die im frühen 17. Jh. nach Tintoretto und Bassanis Originalbildern entstanden sind.

Eine ikonographische, genauso nach einem Schiaminossis Kupferstich entstandene Variante, zeigt das Altarbild der Immaculata im Kapuzinerkloster in Škofja

Loka. Das Bild ist bereits im Hochbarock entstanden, bald nach dem Jahr 1713, und betont schon deklarativ den Glauben an die sündenreine Empfängnis der Heiligen Jungfrau. Es stellt ein ausgesprochen devotionales Bild dar.

Ähnlich wie die Fresken in Gosteče beweist auch das Bild aus Crngrob, dass die norditalienischen stilistischen und ikonographischen Impulse schon im frühen 17. Jh. die slowenische Kunst stark beeinflussten, obwohl hier noch das ganze 17. Jahrhundert Einflüsse aus Mitteleuropa und aus den Niederlanden vorherrschten.

IL RIASSUNTO

Il pittore Bernardo Castello ed il quadro dell'immacolata a Crngrob

Nell'attraente chiesa gotica, consacrata a Maria, nel Crngrob presso Škofja Loka, è appeso accanto all'altare maggiore, un quadro a olio di immensa qualità, ma molto male preservato, e che però non ha ancora visto la sua analisi stilistica ed iconografica. Il quadro era presumibilmente portato dalla chiesa parrocchiale di Stara Loka. L'opera d'arte rappresenta l'Immacolata nella ghirlanda delle nuvole e degli angeli, che nelle sue mani portano i simboli della verginità di Maria, ripresi dalla Bibbia e delle litanie lavretane. I simboli ulteriori sono estesi anche nel paesaggio al di sotto di Maria.

Il quadro mostra ancora tantissimi ricordi manieristici. L'autore anonimo lo aveva imitato dall'incisione in rame, fatto da Rafaello Schiaminossi nel 1603 secondo il quadro originale del pittore genovese Bernardo Castello. L'opera originale di Castello, è serbata presso il monastero francescano a Genova - Albasso. Il quadro di Crngrob è estremamente fedele all'incisione in rame, e con i suoi toni pittorici così armonicamente catturati, il pittore, in modo eccellente, avvisa la bianca - nera proposta grafica.

Il quadro era probabilmente fatto nella connessione col programma di recatolizzazione dopo la Riforma protestante solidamente ancorata nella città di Škofja Loka e nella campagna attorno nel secondo decennio del XVII. secolo.

Estremamente affini a questo quadro sono gli frammenti degli affreschi nell'arco trionfale della chiesa di St. Andrea a Gosteče. Gli frammenti sono sorti dagli esempi pittorici di Tintoretto e dei bossanovi dall'inizio del XVII. secolo.

La variante iconografica, altrettanto fatta dall'incisione in rame di Schiaminossi, mostra il quadro altare d'Immacolata nel monastero cappuccino a Škofja Loka. Questa variante era fatta nel barocco maturo, poco dopo l'anno 1713 e perciò ancor più dichiarativamente accentua il convincimento nella concezione immacolata di Maria, che si trasforma nell'immagine espressivamente devozionale.

In analogia con gli affreschi a Gosteče, il quadro di Crngrob dimostra, che gli impulsi stilistici ed iconografici norditaliani avevano giunto la terra slovena già all'inizio del XVII. secolo, sebbene nell'questo periodo qua dominavano principalmente gli influssi artistici dall'Europa Centrale e Paesi Bassi.