

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění



***MONUMENTÁLNÍ MALBY MEZI POZDNÍ  
GOTIKOU A BAROKEM V PRAŽSKÝCH  
SVATYNÍCH***

***MONUMENTAL PAINTING IN PRAGUE SANCTUARIES  
BETWEEN LATE GOTHIC AND BAROQUE***

RIGOROZNÍ PRÁCE

**VÍT MAZAČ**

VEDOUcí RIGOROZNÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Lubomír Konečný

OPONENT:

PhDr. Michal Šroněk Csc.

PRAHA 2008

Prohlašuji, že jsem rigorozní práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne

## ANOTACE

Předložená rigorozní práce představuje autorův pokus o přispění k bádání o české renesanci. Je věnována významné skupině renesančních nástěnných maleb, malbám v pražských sakrálních interiérech. Navazuje na seminární práce autora a především na jeho diplomovou práci z roku 2002. Starší práce vznikly pod vedením Doc. PhDr. Jiřího Kropáčka v rámci jeho semináře renesance a také Prof. PhDr. Lubomíra Konečného v rámci ikonografického semináře.

Nejrozsáhlejší část práce tvoří katalog. Autor se snažil představit úplný výčet děl v rámci jednotlivých svatyň, jež jsou abecedně seřazeny v počtu 34 objektů, většina hesel má ještě podhesla, týkající se jednotlivých maleb či kaplí. Zahrnuje jak malby zachované, tak zaniké, známé pouze z pramenů, uvedených většinou v kapitole Textové přílohy. Každé heslo je uvedeno fakty o okolnostech vzniku daného díla, následuje popis, případně slohový a ikonografický výklad a porovnání s grafickými předlohami, autorské určení se podařilo jen u malé části materiálu. Aby čtenáři pokud možno usnadnil sledování popisů, přiřazuje autor k práci bohatou fotografickou dokumentaci.

Katalog a fotografickou přílohu předchází textová část. Ta po předmluvě týkající se renesančních maleb obecně a úvodu seznamujícího čtenáře především s výsledky předchozího bádání probírá jednotlivé objednavatele, autory maleb, nejdůležitější ikonografické motivy a také jednotlivá gesta zaznamenaná na malbách. Rigorozní práci uzavírá kapitola o dekorativních malbách a závěr, zaměřený na postižení hlavní charakteristiky stylu nástěnných maleb, jsou zde také zdůrazněny nejdůležitější objevy.

## **ANNOTATION**

The submitted rigorous thesis represents the author's attempt at contribution to the study of the Czech Renaissance. It is devoted to a remarkable group of the Renaissance mural painting – the paintings in Prague sacral interiors. It is based the author's seminar works and above all on his diploma thesis from the year 2002. The earlier works came into existence under guidance of Doc. PhDr. Jiří Kropáček within the framework of his Renaissance seminar, as well as of Prof. PhDr. Lubomír Konečný within the framework of the Iconography seminar.

The most extensive part of the thesis is the Catalogue. The author seeks to present a complete overview of works in each of the 34 sanctuaries presented in alphabetical order, most of the items consist of smaller paragraphs concerning particular paintings or chapels. The paintings included are both preserved and extinct, known only from sources listed mostly in the Text Appendix. Every item is accompanied by facts about the creation of the particular work, which is followed by the description, eventually also by stylistic and iconographic analysis as well as by comparison with graphic models, whereas only a small part of the material can be accompanied by a hypothesis on the work's authorship. To facilitate the reader's understanding of his descriptions, the author includes extensive photo documentation.

The Catalogue and the Photo Appendix are accompanied by the text section. Following the Preface on the Renaissance painting in general, and the Introduction getting the reader acquainted with results of the previous research, the text deals with particular donators, authors of paintings, the most important iconographic motives, and various gestures of the depicted figures.. The thesis is concluded with the chapter on the decorative painting and with the Summary, concentrating on the main style characteristics of the mural paintings. The most important findings of the thesis are also stressed here.

## Obsah

<b>I.</b>	<b>PŘEDMLUVA</b> .....	<b>1</b>
<b>II.</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>III.</b>	<b>OBJEDNAVATELÉ A NÁZOROVÉ POZADÍ VZNIKU MALEB</b> .....	<b>19</b>
<b>IV.</b>	<b>AUTOŘI MALEB</b> .....	<b>35</b>
<b>V.</b>	<b>IKONOGRAFIE</b> .....	<b>48</b>
<b>VI.</b>	<b>GESTOMLUVA</b> .....	<b>60</b>
<b>VII.</b>	<b>DEKORATIVNÍ MALBY</b> .....	<b>69</b>
<b>VIII.</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>76</b>
<b>IX.</b>	<b>KATALOG</b> .....	<b>82</b>
1.	KOSTEL SV. ANNY A SV. VAVŘINCE PŘI BÝV. KLÁŠTEŘE DOMINIKÁNEK ČP. 211 .....	82
2.	FARNÍ KOSTEL SV. APOLINÁŘE .....	84
3.	KAPLE BOŽÍHO TĚLA .....	84
4.	FILIÁLNÍ KOSTEL SV. HAVLA PŘI BÝV. KLÁŠTEŘE KARMELITÁNŮ ČP. 539 .....	85
5.	FARNÍ KOSTEL SV. JAKUBA VĚTŠÍHO PŘI KLÁŠTEŘE MINORITŮ ČP. 635 .....	86
6.	KAPLE SV. JANA KŘTITELE V ARCIBISKUPSKÉM PALÁCI ČP. 56 .....	88
7.	KOSTEL SV. JANA NA ZÁBRADLÍ .....	94
8.	FARNÍ KOSTEL SV. JINDŘICHA A KUNHUTY .....	95
9.	KOSTEL SV. JIŘÍ S BÝVALÝM KLÁŠTEREM BENEDIKTINEK ČP. 33 .....	96
	<i>Výmalba kaple sv. Ludmily</i> .....	96
	<i>Figurální a dekorativní malby v kněžišti kostela sv. Jiří</i> .....	101
	<i>Zaniklé malby kostela sv. Jiří</i> .....	103
10.	ROTUNDA SV. LONGINA.....	105
11.	FARNÍ KOSTEL P. MARIE A SV. KARLA VELIKÉHO PŘI KLÁŠTEŘE KANOVNÍKŮ SV. AUGUSTINA ČP. 453 .....	106
12.	KOSTEL P. MARIE NA LOUŽI .....	107
13.	BENEDIKTINSKÝ KLÁŠTER P. MARIE A SV. PATRONŮ SLOVANSKÝCH ZV. NA SLOVANECH ČP. 320.....	108
	<i>Figurální malby v prostoru mezi kostelem P. Marie a kaplí morových patronů, zv. Císařská</i> .....	108
	<i>Zbytky ornamentálních a figurálních maleb na stěnách ambitu</i> .....	109
	<i>Zbytky ornamentální a heraldické výmalby kleneb ambitu</i> .....	110
14.	KAPLE P. MARIE, SV. PETRA A SV. PRISKY VE STAROMĚSTSKÉ RADNICI ČP. 1 .....	112
15.	KOSTEL P. MARIE POD ŘETĚZEM PŘI KOMENDĚ SUVERÉNNÍHO ŘÁDU MALTÉZSKÝCH RYTÍŘŮ ČP. 287 .....	114
16.	KOSTEL P. MARIE SNĚŽNÉ PŘI KLÁŠTEŘE FRANTIŠKÁNŮ ČP. 753 .....	115
17.	FARNÍ KOSTEL P. MARIE PŘED TÝNEM .....	120
	<i>Epitaf Karla Trubky z Rovin na již. stěně kruchty</i> .....	120
	<i>Zbytky znakové galerie v hlavní lodi</i> .....	121
	<i>Zbytky maleb na severní zdi severní boční lodi</i> .....	122
	<i>Zbytky polychromie kamenných článků</i> .....	123
18.	KAPLE SV. MARIE MAGDALSKÉ BÝV. KLÁŠTERA CYRIAKŮ .....	125
19.	KOSTEL SV. MARTINA VE ZDI.....	126
20.	KAPLE MARTINICKÉHO PALÁCE ČP. 67 - 8 .....	127
	<i>Figurální a dekorativní výmalba interiéru</i> .....	127
	<i>Figurální a ornamentální výzdoba vstupu do kaple</i> .....	129
21.	KOSTEL SV. MICHALA PŘI KLÁŠTEŘE SERVITŮ ČP. 460 .....	131
22.	KAPLE NANEBEVZETÍ P. MARIE ZV. VLAŠSKÁ .....	132
23.	PINKASOVA SYNAGOGA ČP. 23 .....	133

24.	JESUITSKÝ CHRÁM N. SALVÁTORA.....	134
25.	CHRÁM SV. SALVÁTORA NĚMECKÝCH LUTERÁNŮ ČP. 1045 .....	135
26.	FARNÍ KOSTEL SV. ŠTĚPÁNA .....	138
27.	KOSTEL SV. ŠTĚPÁNA MENŠÍHO (VE ZDI).....	140
28.	KAPLE THUNOVSKÉHO (THUN–HOHENSTEINSKÉHO, LESLIOVSKÉHO) PALÁCE ČP. 180.....	141
29.	FARNÍ KOSTEL SV. TOMÁŠE S KLÁŠTEREM AUGUSTINIÁNŮ ČP. 28 .....	141
	<i>Výmalba hlavní lodi kostela.....</i>	<i>141</i>
	<i>Výmalba závěru severní boční lodi (předsíně sakristie) .....</i>	<i>142</i>
	<i>Výmalba kaple sv. Barbory.....</i>	<i>144</i>
30.	KOSTEL SV. VÁCLAVA NA ZDERAZE.....	145
31.	KOSTEL SV. VAVŘINCE V NEBOVIDECH ČP. 553 .....	147
32.	KOSTEL SV. VAVŘINCE NA PETŘÍNĚ .....	148
33.	KATEDRÁLA SV. VÍTA, VÁCLAVA A VOJTĚCHA.....	150
	<i>Výmalba hlavní lodi .....</i>	<i>150</i>
	<i>Výmalba hudební kruchty .....</i>	<i>152</i>
	<i>Malba v kapli sv. Jana Křtitele (sv. Antonína).....</i>	<i>154</i>
	<i>Výjev Nanebevzetí P. Marie z kaple sv. Václava.....</i>	<i>155</i>
	<i>Výjev Nanebevzetí P. Marie v kapli sv. Zikmunda.....</i>	<i>156</i>
	<i>Výmalba kaple sv. Ostatků (Saské, Šternberské) .....</i>	<i>157</i>
	<i>Výmalba kaple sv. Václava .....</i>	<i>158</i>
	<i>Výmalba kaple sv. Vojtěcha .....</i>	<i>162</i>
	<i>Votivní obraz s krucifixem .....</i>	<i>163</i>
	<i>Svatozikmundský cyklus v kapli sv. Zikmunda (Černínská kaple).....</i>	<i>164</i>
34.	FARNÍ KOSTEL SV. VOJTĚCHA V JIRCHÁŘÍCH.....	172
	<b>TEXTOVÉ PŘÍLOHY.....</b>	<b>175</b>
	<b>SEZNAM ZKRATEK.....</b>	<b>186</b>
	<b>SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ.....</b>	<b>187</b>
	<b>SEZNAM LITERATURY .....</b>	<b>190</b>

# I. PŘEDMLUVA

Ještě před vlastními statěmi týkajícími se pouze nástěnných maleb v pražských sakrálních interiérech pokládám za nutné pojednat o renesančních malbách v jejich celkovém kontextu. Obecně známý fakt, že renesance byla dobou rozkvětu nástěnného malířství, je často připomínán, důvody, proč se nástěnná malba nejen u nás, ale i v ostatní Evropě tak rozšířila, již tak známé nejsou.<sup>1</sup> Ve střední Evropě přežívala středověká záliba v co největší zdobnosti a rozmanitosti, umělci se snažili malbami překonávat horror vacui, odlišný od klasické renesanční vyváženosti.<sup>2</sup> Pokrývání stěn bylo podníceno i teoreticky, například humanistickými příručkami, které doporučovaly zobrazovat náboženské a mravoučné výjevy v církevních i světských prostorách. Další důležitou rolí nástěnné malby bylo levněji napodobit obložení interiéru kamenem, dřevem, výzdobu tkaninami, závěsnými obrazy atd. Maleb je nepřeberné množství, kvalitou však většinou pokulhávají za nejlepšími příklady jihoněmeckých, rakouských či dokonce italských nástěnných maleb. Naproti tomu s malbami v ostatních evropských regionech, například Polsku, Slezsku, či Uhrách naše nástěnné malířství srovnání snese.

Rozsáhlý, ve všech směrech značně nesourodý celek našich renesančních maleb, rozdělím velmi volně na tři etapy, které lze vztáhnout i k celkovému uměleckému vývoji v Čechách. První dělicí čára se nalézá mezi první a druhou polovinou 16. století, kdy po potlačení stavovských nepokojů utichá na dlouho takřka veškerá umělecká činnost monumentálního rázu mimo panovníkův a později místodržitelův dvůr, přičemž mizí i pozdně gotická rezidua. Pak nastává netušený umělecký rozvoj, kdy se hlásí stále více o slovo manýrismus. Další, hůře ohraničenou prolukou je doba stavovského povstání ve druhém desetiletí 17. století. Po úplném rozdrčení odboje a zániku nábožensky rozmanitého stavovského státu již vše nezadržitelně směřuje k přijetí barokního stylu. Takto ostře ovšem celek rozdělujeme pouze pro zjednodušení, ve skutečnosti se

---

<sup>1</sup> Veškeré informace v předmluvě KRČÁLOVÁ 1989, 62-93; KRČÁLOVÁ 1964, není-li uvedeno jinak.

<sup>2</sup> „Horror vacui“, strach z prázdna, byl termín používaný především ve fyzikálním a teologickém smyslu. Až do pokusů Otty Guericka s vakuem v polovině 17. století se věřilo, že v přírodě nemůže existovat prázdnota, že Bůh vše ihned naplňuje, v teologické sféře se z toho odvozovala například naplněnost nebes andělskými zástupy apod. V uměleckohistorickém prostředí se tento termín většinou užívá u manýristických děl, kde dochází k přílišnému nakupení dekoru, postav atd. Častější je tento jev v Zaalpi, ačkoli se vyskytuje i v Itálii (například raně barokní výzdoba předsíně chrámu sv. Petra v Římě).

díla, lze-li je vůbec přibližně datovat, někdy i práce z různých fází vývoje tvorby jednoho a téhož mistra, pohybují v rozmezí gotiky a renesance, renesance a manýrismu, či manýrismu a baroka.

První období je dobou hledání cesty z gotické, zdomácnělé tvorby. Vedle špičkových děl mísících italské a zaalpské vlivy, případně vyloženě importovaných děl saských, italských atd., vznikají ještě gotizující, nebo takřka bezslohové malby. Výskyt maleb se spíše omezuje na církevní a soukromé interiéry, kde je nalezneme na místech obvyklých v gotice, případně přímo doplňují či překrývají starší gotické malby. Technika fresco – secco přetrvává z gotického malířství. Na nástěnných malbách dekorativního rázu se též používala technika špatně zařaditelná do pojmů fresco či secco: do zavadlého vápenného nátěru se malovalo pigmenty rozpuštěnými ve vodě ( k tomu např. Kat. č. 8 ). Vytváření dekoru pomocí šablon, obvyklá praxe z gotiky, také přežívá. Stále více si malíři pomáhají kopírováním grafických předloh, přesto se jedná o tvůrčí práci, k otrockému kopírování dojde málokdy.<sup>3</sup> Vynikajícího představitele této periody nalezneme v neidentifikované osobě Mistra Litoměřického oltáře, jenž svá nejpokročilejší díla vytvořil v interiéru svatováclavské kaple katedrály, (o něm na počátku II. a III. kapitoly). Na druhou stranu některé malby vytvořili bezejmenní zedníci či natěrači, z gotiky známí „dinkěři, dinchěři“ (o dinkování zmínka v příloze **XVIII**).

Teprve po polovině století nastává rozkvět nových technik (sgrafito, chiaroscuro) a vzniká ohromné množství maleb. Ve městech se malbami a sgrafity nově pokrývají celé uliční fronty, zámecké fasády, a stejně jako dříve mázhausy domů i sály panských sídel a v neposlední řadě interiéry kostelů různých konfesí. I když odhlédneme od sgrafit a všímáme si pouze maleb, dojdeme k obrovskému počtu děl kvality zcela rozdílné, jejíž škála sahá od dvorské malby až po malůvky patřící k prvním příkladům lidového umění u nás.<sup>4</sup> Pražské malby se většinou v kvalitě příliš neliší od maleb v ostatních oblastech Čech a Moravy, stejně jako v jiných odvětvích umění probíhá i zde decentralizace, zvláště v 50. – 70. letech 16. století. Více než v jiných etapách vývoje našeho umění měla zásadní význam ohniska výtvarné tvorby v bohatých městech a především šlechtických sídlech, přičemž ani vznik uměleckého centra na rudolfinském dvoře

---

<sup>3</sup> Přesné okopírování grafiky Albrechta Dürera je mi známo pouze z deskové malby z doby kolem roku 1520 (viz obr. 67,68) , v obrazárně strahovského kláštera se nalézá malba „ Uvěření sv. Tomáše“ i s okopírovaným Dürerovým podpisem.

<sup>4</sup> Do druhé skupiny spadají například špatně datovatelné malby v kostele v Horní Plané, v rotundě sv. Václava v Jazlovicích a v rotundě sv. Václava v Libouni, k posledním VŠETEČKOVÁ 1999, 116. Některé malby se blíží tzv. graffiti, nápisům a malůvkám rytým do omítky či kresleným dobovými návštěvníky, případně hlídkami na místech často reprezentativních, například v letohrádku Hvězda.

nezabránil vzniku maleb podřadné kvality o pouhých několik set, či dokonce desítek metrů dál, v prostředí pražských měst.<sup>5</sup>

Ikonograficky nelze vést dělicí čáru mezi světskou a církevní sférou, zbožní měšťané i panstvo umísťovalo starozákonní a novozákonní výjevy do světských prostor, naopak v chrámech často překvapí světskost výzdoby. Výmalba erby a dekorem někdy vycházejícím z antických grotesek je v sakrálních prostorech spíše pravidlem, zvláště u protestantů mnohdy jen nápisy prozrazují, že se jedná o modlitebnu.

V českých zemích nenalezneme většinou velkorysé nástropní ani nástěnné kompozice, obvyklé v zemích jižně od našich hranic. Zatímco v jižním Německu, Rakousku a především v Itálii často pokrývaly interiéry promyšlené kompozice z maleb a štuky, v Čechách a na Moravě se vyskytují spíše řady nesouvisejících menších výjevů nakupených v dekorativních rámcích. I přes výjimky se pokročilejší způsob ztvárnění prostoru prosadil u nás až v pozdější době<sup>6</sup>. Pokud se dochoval celkově malbami vyzdobený interiér, např. v Bučovicích, Kratochvíli či v kapli zámku Telč, pak je jeho výzdobný systém zhruba následující: základnu tvoří trnož, sokl, u nějž se počítalo s brzkým poškozením vlhkostí a okopáním, teprve nad ním dostávají prostor malby hodné zachování. Nejvíce bývají zdobeny výklenky oken a dveří, ačkoli i tento prostor trpí vlhkostí. Pod oknem bývá figurální motiv, v záklenku medailon, po stranách ve špaletách nalézáme ornamenty, dveřní výklenky mívají spíše iluzivní mramorování<sup>7</sup>. Na stěnách se nacházejí „figury“ (tak se nazývaly obrazy obecně, nejen jednotlivé postavy, jak vyplývá z přílohy **XIII a XIV**) v architektonickém rámci, v kartuších apod. Klenby se přestávají na rozdíl od předchozích období pokrývat rozvilinami, objevují se zde postavy nejdříve v cípech kleneb, pak na celé ploše výseků,<sup>8</sup> nakonec (například v mělnickém kostele) nalezneme klenbu zatíženou desítkami světeckých postav v dekoru. Také grotesková výzdoba se na klenbách často vyskytuje, pokud se ovšem celá klenba jako „nejdůležitější“ část interiéru nepokryje drahocenějšími

---

<sup>5</sup> Z maleb zastoupených v rigorózní práci jmenujme např. méně kvalitní malby ve sv. Vavřinci v Nebovidech (Kat. č. 31), nebo samotné bazilice sv. Jiří (č. 9).

<sup>6</sup> Ojedinělým prostorem pojednaným pouze malbami dle promyšleného systému je například kaple na Grabštejně, pozoruhodný celek v kombinaci štuky a malby se podařilo vytvořit v zámku v Bučovicích, v kapli na zámku v Telči, na Kratochvíli i v kapli Arcibiskupského paláce na Hradčanech. Monumentálně komponované malby, ovšem bez vztahu k okolí, se zachovaly na kruchtě kostela P. Marie před Týnem či v kapli sv. Zikmunda v katedrále sv. Víta.

<sup>7</sup> Mramorování pokrývalo i větší plochy, například v Křepevicích, nalezneme je i u oken v chrámu P. Marie Sněžné na Novém Městě, či v kapli u sv. Tomáše na Malé Straně

<sup>8</sup> Rozšířená byla výzdoba klenby presbytáře čtyřmi evangelisty, jak to můžeme vidět v kapli sv. Ludmily při bazilice sv. Jiří, v kostele sv. Bartoloměje v Kyjích, v hradní kapli ve Vimperku, atd.

štukami,<sup>9</sup> případně se nepoužije na zakrytí většího světského prostoru kazetový strop, provázený podstropním vlysem.

Většinu obrazů po polovině 16. století, a netýká se to jen maleb nástěnných, vytvořili malíři podle zahraničních grafických předloh, takže se většinou nedá hovořit o zvláštním stylu jednotlivých děl, případně autorů, dokonce ani o vývoji ve vlastním slova smyslu. Vyjimku tvoří samozřejmě několik dvorských umělců, jejichž sloh se utvářel při cestách po Evropě a je dobře rozpoznatelný. Celkově lze říci, že zahraniční umělecká centra, případně nástěnné malby v nich, ovlivňovaly díla u nás jen zprostředkovaně. Třebaže mnoho umělců pocházelo ze zahraničí, při tovaryšských cestách navštívili mnohá města a zhlédli místní malby, či se jako pomocníci přímo podíleli na jejich vzniku, nevnesli do námi sledovaného odvětví takřka nic charakteristického. Kromě děl typicky italských nemůžeme zatím zjistit ze zachovaného fondu mnoho o tvůrcích, pouze umíme určit grafickou předlohu, jejíž výběr záležel patrně často na zadavateli, ačkoli i malíři si opatřovali grafické předlohy<sup>10</sup>. Více se můžeme dozvědět o vkusu a zaměření objednavatelů, kteří na svých kavalírských cestách poznávali zahraniční umělecká centra, nakupovali grafiky, nebo dokonce získávali umělce. Nelze přitom říci, že by se katoličtí šlechtici inspirovali pouze v oblasti severoitalské, případně rakouské a jihoněmecké malby a protestanti zase při cestě na kalvínské university poznávali pouze západoevropskou a švýcarskou tvorbu. Zvláště šlechtici i umělci na Rudolfově pražském dvoře byli již zcela kosmopolitní. Tradičnější měšťané nebyli tolik poučení a své domy, kostely a kaple dávali patrně zdobit dle libovolných předloh, někdy i bez nich, přičemž umělec ponechaný takto bez návodu odvedl většinou podprůměrnou práci.

Pokud se podíváme na figurální malby detailně, zjistíme, že výjevy jsou většinou věrné předlohám, často i po stránce kompozice, pokud dochází ke změnám formátu, bývá to vždy v neprospěch díla. Obrazy jsou vystavěny souměrně, figury umístěny v prvním plánu, jen v kapli zámku Kratochvíle v plánu druhém. Výjevy se zpravidla nerozvíjejí do hloubky, postavy ovšem mohou být repousoirově seříznuty, či obráceny do nitra obrazu, aby vtáhly diváka do děje. Světla a stíny (až na pár pozdních vyjímek) nehrají velkou roli, světlo může přicházet z různých stran,

---

<sup>9</sup> U kaple Arcibiskupského paláce v Praze došlo k obrácenému postupu, malby jsou na stropě a štuky na stěnách, respektive v lunetách.

<sup>10</sup> Několik informací ke grafickým předlohám ve vlastnictví malířů i měšťanských objednavatelů přináší ŠRONĚK 1997, 70; Idem / ROHÁČEK / DANĚK 1999, 297-8.

stín bývá znázorněn jen jako trojúhelník u nohy<sup>11</sup>. Figury nebývají dobře proporčně zvládnuté, z grafických předloh malíři přejímají manýristický protáhlý kánon, nepevné, klouzavé postoje, šroubovitě pohyby a nepřírozená, afektovaná gesta. Tváře nepostihují duševní hnutí, jsou značně odulé, s těžkými převislými víčky, v pozdním období se často vyskytuje aachenovská tvář s okrouhlýma očima, drobnými ústy a drobnou bradou. Draperie si žijí vlastním životem, nezávisle na těle, divoce rozevlátá roucha nalezneme jen u maleb dle předloh. Zachytit dojem reálné fyzické existence postavy, prchavý okamžik jejího pohybu, výrazu tváře či duševního vzruchu takřka nikdo z autorů renesančních nástěnných maleb nedokázal. Krajina na malbách často chybí, mnohdy jí coby prostředí pro postavy suplují ornamentální rámce, kartuše a architektury. Pokud se na obraze krajina nalézá, může být širá či jen v podobě několika přírodních motivů. Přední plán bývá vyvýšený, zde se odehrává veškerý děj, pozadí je položeno hlouběji. Postavy, které mají být v pozadí, často napůl zakrývá kopec, výsledný dojem není většinou uspokojivý. Samostatné, složitější krajinné kompozice nalezneme například ve vlysech v Martinickém paláci na Hradčanech a ve Starém purkrabství na Hradě.

Ornamentální malby lze rozdělit do dvou velkých skupin, na prosté dekorativní malby a na ornament napodobující architektonické prvky, někdy tvořící i složité architektonické soustavy. Mezi těmito skupinami neexistuje přitom pevná hranice, často jsou spolu promíšeny. Iluzivních prvků a konstrukcí se v interiérech i exteriérech objevuje celá řada. Většina z nich je provedena v šedo-černých tónech s nasazením světla, technikou obecně nazývanou *chiaroscuro*. Některé vlivné příklady iluzivních konstrukcí zanikly, především Vredemanovské na Hradě, množství se zachovalo pouze ve zlomcích, což je většinou případ pražských maleb.<sup>12</sup> Mnoho zámeckých staveb má iluzivní architekturou pojednány interiéry i exteriéry, což je patrně trend vycházející z výzdoby zámku Ambrass. Mnohé konstrukce vycházejí z grafik podle S. Serlia, některé v Serliově díle zastoupeny nejsou a byly vytvořeny podle předloh W. Dieterlina, G. Kramera a Karla van Mander. Na některých malbách jsou užity jako pozadí pro figury celé městské veduty, například u Alexiova „Navštívení P. Marie“ v Arcibiskupském paláci či v kapli u Třeboně, takové architektonické kulisy působí divadelním dojmem. Mnohé další konstrukce neobsahují přímo architektonické články, jen napodobují kamenné či štukové rámce. Na některých klenbách

---

<sup>11</sup> Některí malíři zvládali znázornění prostoru a stínů lépe, například Daniel Alexius v Arcibiskupské kapli, ačkoli zde se převážně jednalo o práci podle grafik, stíny také dobře vystihl neznámý autor maleb na zámku Bechyně.

se ještě uplatňují iluzivní gotické články, například kružbové útvary (viz Kat. č. 8, 29), vytvářené šablonami. Málou která žebrová klenba se obešla bez vejcovce, nelogicky flankujícího žebro. Vegetabilní dekor se vyskytuje tak často, že v souhrnu zmíníme jen „listový feston“, vyskytující se v mnoha interiérech, případně jemu podobný vavřík. O předmětových dekorech, např. v podobě trofejí, beschlagwerku, rollwerku a bollwerku, abstraktních maureskách a arabeskách, známých spíše z uměleckého řemesla, bude pojednáno dále. Nakonec ještě zmiňme pozoruhodnou skupinu maleb, tzv. grotesky, jež se objevily v Čechách nejdříve ve sgrafitu v severské podobě na pražské Míčovně v 60. letech 16. století. Hned první malířské realizace na Kratochvíli a v Bučovicích dosáhly vysoké úrovně díky mistrům z Itálie nebo alespoň italským předlohám.<sup>13</sup>

Z dobových záznamů je znát zájem o technickou stránku díla, mělo se zlatit, postříbřovat, obojí pomocí kovových plátek kupovaných v „knihách“, malovat „lazaurem a kamenem ad. dobrými barvami.“ Také máme zprávy o „malbách volejných“<sup>14</sup>. Jasně, manýristické barvy používal například Ferdinand von Eiser (Kat. č. 17, 33) či autoři v kostelech v Soběslavi a Třeboni, naopak barvy v díle Daniela Alexia zůstávají i po restaurování tmavší. Barva není podřízena obsahovému ani dekorativnímu zřeteli, někdy malíř užil abstraktní barevnosti. Co se týče tzv. chiaroscuro, kromě vyloženě italizujících prací hnědavého rázu se u nás maluje teplým okrem se světlou zelení, doplněným hnědočervenou, modrou, bílou a černou. Při dnešním stavu většiny maleb ale nelze určit, zda vznikly jako grisaillové, např. na Kratochvíli byly grisaille doplněny i jasnými barvami, které však čas setřel. Původní práci štětcem můžeme pozorovat u maleb nově odkrytých, svěže bývají podané podstropní vlasy, zakrývané později podhledy, či tzv. grotesky. Malby, jež se zachovaly bez překrytí podhledy či nebyly zabíleny, nemůžeme vnímat v autentické podobě kvůli často neodstranitelným přemalbám.

Z restaurátorských zpráv, ale i autopsie vyplývá, že žádná z maleb nebyla skutečnou „freskou“, tedy malbou do mokré omítky. Technika „al fresco“ se užívala v Čechách jen velmi zřídka, z Prahy je znám pouze jeden příklad: freska Bartoloměje Sprangera v Bílé věži na Hradě,

---

<sup>12</sup> Dobře dochovanou konstrukci známe z kruchty P. Marie Sněžné na Novém Městě, originální byla ve zlomcích dochovaná iluzivní klenba luteránského sv. Salvátora na Starém Městě, již tvořily mušle, kartuše a atlanti dle nizozemských předloh (Kat. č. 25).

<sup>13</sup> I v sakrálních prostorách Prahy nalezneme dva příklady grotesek, méně kvalitní podle předloh Cornelise Bosse v ambitu kláštera Na Slovanech (Kat. č. 13.) a zdařilejší v kapli při kostele sv. Tomáše, také dle nizozemských předloh, obojí asi z 90. let 16. století. (Kat. č. 29).

<sup>14</sup> KRČÁLOVÁ 1964, 263.

kde se také dochovaly ryté linky podkresby. Technika fresco-secco byla postupně opouštěna,<sup>15</sup> reliktem je také užívání šablonového dekoru.<sup>16</sup> Malíři konce 16. a počátku 17. století používali především technik al secco, vycházejících z deskové malby. To by ukazovalo na původní vyučení umělců či na fakt nevyhraněnosti „specialistů“. Nejoblíbenějším podkladem byla kletovaná, tedy zednickou lžící uhlazená omítka, která nejvíce připomínala povrch deskového obrazu. Samotná tempera byla často v závěrečné fázi pozlacována, zájem o zlacení vyplývá i z dobových zpráv (textové přílohy **XIII**, **XIX**). Pozoruhodné je užití klišové temperry, značně netrvanlivé techniky, používané ve větší míře až v 19. století. Maloval tak například Daniel Alexius na klenbě kaple sv. Václava v katedrále.

Třetí z období, která byla výše předestřena, je nejhůře ohraničitelné a také nejméně zpracované. Patrně by si zasloužilo rozsáhlejší studii, kde by byly zmapovány nástěnné malby až do poslední třetiny 17. století, kdy se objevují freskaři zapojující naše monumentální malířství opět do evropského kontextu. Z celé pestré škály technik, barev, námětů a prostor k vymalování, charakteristických pro předchozí období, zbývá jen málo. Exteriérová malba, případně sgrafito, se přestávají používat, chiaroscuro také mizí,<sup>17</sup> těžiště tvorby se přesouvá do interiérů, převážně sakrálních. Temperovými malbami na vápenném nátěru, většinou s příměsí oleje a často se zlacením, jsou horečně doplňovány, případně překrývány malby v kostelech, s důrazem na nové konfesijní směřování.<sup>18</sup> Několik šlechticů, zbohatlých konfiskacemi, dává vymalovat své paláce, na nejpřednějším místě Albrecht z Valdštejna. Výraznějších malířských realizací v oblasti nástěnné malby ubývá, případně některé se nedochovaly z důvodů změny vkusu v pokročilejším 17. století. Veškerý vývoj směřuje u kostelů k bílému interiéru s monumentálními retábly, u světských staveb k rozvinutí štukové dekorace, nástěnné malby budou pro příště svěřovány i méně schopným umělcům.<sup>19</sup> Ojedinelá skupina Italů kolem Valdštejnova Baccia del Bianco nestačí ovlivnit umělecké prostředí, směřující spíše k úpadku. Manýristické grafické předlohy

---

<sup>15</sup> Její užití v kapli sv. Ludmily v bazilice sv. Jiří či v ambitu emauzského kláštera v 80. a 90. letech 16. století ovšem vyplývá z RZ. Tatáž technika, snad dokonce bez konečného secco, byla užitá u maleb v předsíni Císařské kaple kláštera na Slovanech ještě asi roku 1636 (Kat. č. 13).

<sup>16</sup> Můžeme je nalézt např. v prostrách kostela a kláštera sv. Tomáše na Malé Straně vedle velmi progresivních maleb (kat. č. 29).

<sup>17</sup> Chiaroscurové malby byly vytvořeny ještě ve 40. či 50. letech 17. století na klenbě kaple Vlašského špitálu.

<sup>18</sup> Někdy bývají i malby z této periody označovány jako fresco – secco, jako například malby ze 30. let 17. století v kapli sv. Františka Xaverského ve sv. Barboře v Kutné Hoře. Miroslav ALT/ Jan SOMMER: Kaple sv. Františka..., in: ZPP LIV, 1994, 222-224, které kompozicí připomínají zaniklou Pontanovu malbu v katedrále..

<sup>19</sup> Oldřich Musch byl přijat do pražského malířského cechu i přes předložení nekvalitního mistrovského kusu 1620, pouze mu bylo doporučeno, aby „on toliko to umění perspektivské provozoval“, což ukazuje i poměr tehdejších mistrů k perspektivní a patrně celé nástěnné malbě. HALATA 1996, 96.

sice používá ještě Fabián Harovník, ale ne otrocky, výsledný vzhled maleb je většinou již raně barokní, s hmotnými, těžkopádnými postavami a tlumenějšími barvami. Objevuje se boltcový ornament s penízkovým dekorem, případně ornamentika úplně mizí. Stále vznikají práce na lidové úrovni, obtížně datovatelné, s manýristickými rezidui, či zcela neslohové.<sup>20</sup> Datum 1637, označující poslední malby zmiňované v rigorozní práci, je pouze datem poslední realizace v pražském sakrálním interiéru, která mohla mít ještě renesanční rezidua, na převážně již raně barokním charakteru nástěnných maleb v Čechách se mnoho nemění ještě dalších třicet let.

---

<sup>20</sup> Příkladem maleb ještě zcela v zajetí manýristických předloh je podmalba kruchty ve sv. Václavu na Zderaze z let 1650-55, o tom BAŤKOVÁ 1996, 165. Mnoho nástěnných maleb primitivního rázu, označovaných jako renesanční, vzniklo až v pozdním období, zmiňme například malby z Holešic, dnes v muzeu v Mostě, k tomu PROKOPEC 1990, 30, či figuru sv. Vojtěcha v presbytáři kostele sv. Bartoloměje v Pardubicích, jež je dle ikonografických detailů spíše barokní prací.

## II. ÚVOD

V úvodní kapitole je nutno shrnout existující literaturu, zabývající se daným tématem. Přestože renesanční doba obdařila území Čech nespočtem monumentálních maleb, mnohdy srovnatelných se středoevropským průměrem, představují tyto malby relativně málo zpracovanou oblast. O renesančních nástěnných malbách v českých zemích, nebo pouze v Praze, zatím nevyšla samostatná vyčerpávající publikace. Nejrozsáhlejší studií je kapitola v „Dějínách českého výtvarného umění II/1“ od Jarmily Krčálové.<sup>21</sup> Dobře zpracovaná je pouze oblast maleb z přelomu gotiky a renesance, a to v literatuře zabývající se pozdně gotickou malbou. Jinak se literatura o tématu omezuje na časopisecké články, stať do kompendií a sborníků, disertační práce a zmínky v topografické literatuře, ostatně další odvětví naší renesanční malby či sochařství na tom nejsou lépe. Zčásti je tento fakt způsoben nízkou úrovní většiny našich uměleckých děl vzniklých mimo okruh rudolfinského dvora, jehož umění je již zhruba zpracované. Ve srovnání s německých prostředím, kde i méně hodnotné malby byly již v 50. letech pojednány v „Süddeutsche Fassadenmalerei“,<sup>22</sup> české bádání značně pokulhává.

Zmínky od přímých současníků, například Mikuláše Dačického z Heslova (příloha **XII**), o vymalování některých jim známých svatyň, jsou vzácné. Barokní autoři topografické literatury při popisu interiérů kostelů uvádějí výskyt renesančních maleb, přirozeně ještě bez umělecko-historických tendencí. J. F. Hammerschmid ve své knize „Prodromus gloriae Pragenae“ věnuje prostor výtčům erbů, nápisů, i figurálních maleb, někdy překvapivě uvede i jméno autora, jako v popisu kostela sv. Salvátora malíře Hlaváče.<sup>23</sup> Zvláštní případ představuje kniha vydaná ku příležitosti svatořečení Jana Nepomuckého „Protomartyr...“ od J. T. Berghauera. Popisuje první monumentální zobrazení světce v bazilice sv. Jiří na Hradě, na votivním obraze v katedrále a v kapli Staroměstské radnice, přičemž některé malby jsou zde i graficky reprodukovány (příloha **XX**). Osvícenský badatel F. Durich roku 1771 napsal jakožto člen řádu paulánů dějiny

---

<sup>21</sup> V této kapitole jsou z důvodů čitelnosti uváděny v textu názvy děl v netradičních zkráceních, tímto se omluvám. Veškerou literaturu najde čtenář v seznamu literatury, resp. pramenů, pokud se jedná o literaturu vydanou před rokem 1815, tj. před DLABAČZ 1815.

<sup>22</sup> BAUR-HEINHOLD 1952.

<sup>23</sup> HAMMERSCHMID 1723, citován mnohokrát v katalogu, ovšem uvedl jméno barokního malíře, jinak neznámého.

svého staroměstského konventu a k němu náležejícího kostela sv. Salvátora, kde se zmiňuje i o výmalbě (příloha **XVII**). Autoři topografické literatury přelomu 18. a 19. století, J. Schaller (1794-96 „Beschreibung der Königlichen...“) a J.M. Schottky (1831-32 „Prag, vvie es...“), mnoho nového o malbách nepřinášejí, Schottky alespoň cituje smlouvu ke vzniku maleb v katedrále sv. Víta (příloha **XIX**). Jednotlivým pražským chrámům se věnuje od první poloviny 19. století řada autorů, nejvíce existuje topografické literatury ke katedrále: A. F. Honsatko a W. M. Pešina přinášejí důležité zprávy o zdejších malbách, zaniklých nejpozději při dostavbě chrámu. O objevech při dostavbě nalezneme mnoho záznamů v „Ročnících Jednoty...“ a „Výročních zprávách Jednoty...“, později i v samostatných statích Antonína Podlahy, jehož bádání o katedrále vrcholí soupisem „Metropolitní chrám...“, na němž se podílel i architekt dostavby Kamil Hilbert. Množství informací o většině kostelů, třebaže se jedná převážně o citace ze starší literatury, obsahuje kniha Františka Ekerta „Posvátná místa...“ z roku 1883 a 1884. Příslušníci italské menšiny přispěli několika poznámkami k poznání výmalby Vlašské kaple, P. Righetti ještě v 18. století a O. Romanese na konci 19. století<sup>24</sup>.

O kostele sv. Tomáše na Malé Straně psal ve svém článku B. Matějka (příloha **II**, **VIII**), o P. Marii na Karlově pojednal K. Navrátil již roku 1877 (příloha **VI**). J. Teige se v „Almanachu“... monograficky věnoval kostelu sv. Martina a v „Základech starého místopisu Pražského“ publikoval veškeré zprávy o objektech na pravém břehu Vltavy z období pozdní gotiky a renesance. Bohužel, stačil zpracovat pouze malou část staroměstských domů a chrámů, ale i tak zde najdeme dostatek zmínek např. o výmalbě Týnského chrámu, sv. Salvátora, či zaniklého kostela P. Marie na Louži ( příloha **XVII**, **XVIII**). Topografická literatura pokročilejšího 20. století již nemohla přinést mnoho nových informací. Jen volně k ní můžeme přiřadit i knihy nábožensky zapálených autorů z konfesijně protilehlých táborů, F. Hrejsy „U Salvátora“ a J. K. Vyskočila „Šest století...P. Marie Sněžné“.

Na závěr tohoto oddílu zmiňme Emanuela Poche, jenž v populárním „Prahou krok za krokem“ pojednal o některých malbách, u několika však také uvedl mylné údaje<sup>25</sup>. Autor ještě před druhou světovou válkou napsal o chrámu sv. Jakuba na Starém Městě, po válce o

---

<sup>24</sup> RIGHETTI 1773; ROMANESE 1898. Cituje z nich např. MERTEN 1967, 144 – 161.

<sup>25</sup> Autor například mylně přisuzuje Danielu Alexiovi malby na domě čp. 76/III (POCHE 1985, 60) na str. 51 mluví o zaniklých renesančních malbách ve Vlašské kapli, jako by stále existovaly v plném rozsahu, totéž píše 303 o malbách na stropě hlavního sálu Martinického paláce atd.

poškozeném klášteře na Slovanech ve spolupráci s J. Kroftou<sup>26</sup> a stál také u zrodu „Čtver knih o Praze“ (o nich dále). Poslední dílo z této skupiny literatury „Umělecké památky Prahy“, vypracované pod vedením R. Baťkové a P. Vlčka, vynechávají mnohé detaily, přesto jsou základní literaturou, zvláště svými citacemi z tzv. Pasportů SÚRPMO, jež mají pramennou hodnotu.

Další zmínky k našemu tématu objevíme v literatuře týkající se životů umělců, třebaže často nejsou popsání autoři spojeni s konkrétními nástěnnými malbami. Již údaj Karla van Mander v *Schilderboek*<sup>27</sup> byl nesprávně ztotožněn se Sprangerovou nástěnnou malbou, oslavná báseň Sandrartova zase uvedla v život postavu Ludviga Heringa<sup>28</sup>. První monografista našich umělců, J.Q. Jahn, kromě notoricky známých dvorních rudolfínských mistrů, zná jen Hanse Georga Heringa, přičemž zřejmě správně prohlašuje Ludviga Heringa za omyl Sandrartův.<sup>29</sup> Několik autorů renesančních nástěnných maleb zmiňuje G. J. Dlabacž, jmenovitě Daniela Alexia, Matyáše Mayera a Oldřicha Musche, o nichž ví, že opravili malby v katedrále sv. Víta, zná „malíře Ferdinana z Malé Strany“ (**příloha XI**), a konečně Hanse Georga Heringa, kterého si plete s Ludvigem Heringem. Z množství slovníkové literatury 19. a 20. století není třeba uvádět více nežli Tomanův „Nový slovník“, vydávaný v mnoha reedicích. Větší službu poznání renesančních malířů vykonali badatelé kulturně–historického zaměření konce 19. a začátku 20. století, Zikmund Winter, Karel V. Herain, Karel Chytil<sup>30</sup>, Rudolf Kuchynka a již zmiňovaný Antonín Podlaha, kteří neúnavně opisovali a publikovali materiálie z archívů, případně z údajů sestavovali větší pojednání. Na jejich neocenitelnou práci navazují v poslední době Martin Halata svým vydáním „Protokolů cechu..“ a Michal Šroněk s dalšími badateli ÚDU AVČR vydáváním pramenů v edici „Fontes Historiae Artium“.

Nyní si povšimněme literatury, týkající se vlastních nástěnných maleb. Jsou to především časopisecké články, zprvu vycházející z restaurátorských objevů.. Prvním je článek K. Hilberta a A. Podlahy „O některých zbytcích maleb ...“, uveřejněný v PA roku 1906. Hilbert si povšiml i výmalby hudební kruchty v katedrále v článku pro ČSPS z roku 1909. Z roku 1911 pochází článek K. Gutha o sv. Salvátoru v periodiku *Za starou Prahu*. Články tohoto typu

<sup>26</sup> POCHE 1942; POCHE / KROFTA 1956.

<sup>27</sup> MANDER (FLOERKE ed.) 1906, II, 234..

<sup>28</sup> Báseň cituje ŠRONĚK 1997, 50-51.

<sup>29</sup> JAHN 1776-1777, 140.

<sup>30</sup> Z prací tohoto autora uveďme jen CHYTIL 1906; kde mluví o obnově kaple sv. Zikmunda, CHYTIL 1931, kde se okrajově zabývá malbami ve Svatováclavské kapli..

z meziválečného období mají marginální význam<sup>31</sup>. Článek K. Šmrhy z roku 1941 v ČSPS popisující výmalbu kaple Arcibiskupského paláce poprvé pojednal o tématu vyčerpávajícím způsobem, narozdíl od článku J. Heraina z roku 1906.

Od 50. let již můžeme sledovat takřka nepřetržitou řadu příspěvků k našemu tématu, většinou již uměnovědného rázu. J. Pešina roku 1954 věnoval článek v časopise *Umění výzdobě kaple sv. Zikmunda v katedrále sv. Víta*. Také se zabýval osobou Mistra litoměřického oltáře, třebaže spíše jako znalec deskové malby, především ve dvou člancích do *Umění* z roku 1967 a 1970 a ve dvou statích z roku 1978 a 1984.<sup>32</sup> O výmalbě kaple sv. Václava v katedrále a osobě Mistra litoměřického oltáře vzniká od 50. let celá řada pojednání, které nejlépe shrnuje Š. Chlumská v úvodu ke katalogu NG z roku 1999.<sup>33</sup> Autorem většiny z nich jsou badatelé J. Krása a J. Vacková, zaujímaví často protilehlá stanoviska. J. Krása nejobsažněji pojednal o problematice v článku do časopisu *Umění* z roku 1958, jenž vycházel z jeho disertační práci, dále v článku do téhož časopisu z roku 1962 a ve dvou statích o pozdně gotické nástěnné malbě z roku 1979 a 1984, určených do „Pozdně gotického umění“ a *DČVU I/2*. Na články J. Krásy reagovala několikrát J. Vacková, samostatně v *Umění* v roce 1968 a 1973 a s J. Hořejší v *Umění* 1980. Vacková naposledy pojednala o díle Mistra litoměřického oltáře ve dvou heslech „Nové encyklopedie českého výt. umění“ roku 1995, kde již prakticky oddělila autora maleb v kapli a autora deskových oltářů. Nakonec zmiňme zahraniční příspěvek k osobě autora svatováclavského cyklu od G. Salma v kompendiu „Gotik in Böhmen.“

Od 60. let se začínají objevovat články dvou badatelek, věnujících se soustavně české renesanční malbě a sgrafitu, které se staly skutečnými průkopnicemi v této oblasti. Matyášová – Lejsková se dotkla pražských i mimopražských maleb v mnoha člancích, mimo jiné i v příspěvku do švýcarského periodika, nedospěla však k souvislejší stati.<sup>34</sup> Za první a bohužel i poslední

<sup>31</sup> RICHTER 1924, 352-355; ALMER 1931, 156-160; Idem 1935 21-24. O zabílených malbách ve sv. Vojtěchu v Jirchářích FUSSEL 1931, 176; FUSSEL / ALMER 1933 5-6. O objevu iluzivního okna v kostele sv. Tomáše VYDROVÁ 1934, 144, o malbách ve sv. Vojtěchu a v P. Marii na Karlově WAGNER 1936, 75-6.

<sup>32</sup> Veškeré příspěvky badatele k osobě umělce: PEŠINA 1940; Idem 1949, 138-145; Ibidem 1950; Ibid. 1958; Ibid. 1958; Ibid. 1967, 217-256, 325-376; Ibid. 1970; Ibid. 1973-1974, 207-230, 37-79, Ibid. 1975, 219-225, Ibid. 1978, 1984, 315-367; Ibid. 1981, 366-367; Ibid. 1984, 579-595.

<sup>33</sup> Podrobnější rozbor názorů těchto badatelů se nalézá na počátku kapitoly I. Chronologicky uspořádané příspěvky obou badatelů následují: KRÁSA 1958, 31-72; Idem 1962, 503-507; KRÁSA / JOSEFÍK, 1968, 11-21; KRÁSA 1978, 1984, 258-314; Idem 1984, 566-579. VACKOVÁ / J. HOŘEJŠÍ 1967, 14-17; VACKOVÁ / HOŘEJŠÍ 1980, 536. Samostatně VACKOVÁ 1968, 163-173; Idem: 1973 500-510, Ibidem 1995, 518, 521.

<sup>34</sup> LEJSKOVÁ - MATYÁŠOVÁ 1970, 44-58; Idem 1974,;

souhrnné pojednání o vývoji renesančních nástěnných maleb tak vděčíme Jarmile Krčálové, jež se důkladnému zpracování tohoto širokého tématu (vedle renesanční architektury) věnovala po celý svůj život. Po její syntéze české renesanční malby v DČVU II./1 sáhne spolehlivě každý, kdo hledá poučení na uvedeném poli. Jen smrt zabránila Krčálové dokončit monumentální pojednání o celé české renesanci. Alespoň stačila napsat stat' „Renaissance“ v knize „Katedrála sv. Víta“, vydané již posmrtně roku 1994, jež je posledním a takřka vyčerpávajícím příspěvkem týkajícím se katedrály, respektive jejích maleb.

V 80. letech roste počet kompendií, ve kterých jsou v jednotlivých kapitolách či katalogových heslech zpracovávány i nástěnné malby. Nesmírně přínosné jsou Dějiny českého výtvarného umění, kde v prvním díle J. Krása zpracovává první renesanční malby a Krčálová pojednává o většině maleb v díle druhém, jak již bylo řečeno. Také o kompendiu „Pozdně gotické umění v Čechách“ jsme se již zmiňovali. Obsáhlé příspěvky o pozdně gotických a renesančních malbách přináší v prvních dvou dílech „Čtver knih o Praze“ Jiří Kropáček, dosud známý spíše jako znalec gotiky a díla J. B. Matheye.<sup>35</sup> J. Kropáček vede po celá 90. léta na Ústavu pro dějiny umění FFUK seminář renesance, v němž vznikají diplomové a disertační práce mapující mj. renesanci v Praze, který se poštěstilo autorovi této rigorozní práce ve čtyřech závěrečných letech navštěvovat. Ani po ukončení činnosti semináře se Kropáček neodmlčel, roku 2002 detailně zpracoval nástěnné malby paláce Albrechta z Valdštejna v kompendiu „Valdštejnský palác“ a dotkl se maleb v kapli Arcibiskupského paláce v průvodci po tomto objektu z roku 2003.

Ještě v 70. letech se doposud opomíjeným tématem manýrismu začíná soustavně zabývat Pavel Preiss, jehož práce mapují celkovou kulturně historickou situaci, konkrétních nástěnných maleb se ovšem nedotýkají. Rovněž znalec baroka Jaromír Neumann se zabíral přechodným stylem mezi renesancí a barokem, 1984 se samostatně věnoval například údajné Sprangerově nástěnné malbě v katedrále ve své „Rudolfínské Praze“. Od 80. let již roste zájem o fenomén umění na dvoře Rudolfa II., přibývá mezinárodních výstav, pojednání a článků k tomuto tématu (ze zahraničních badatelů uveďme přinejmenším Thomase da Costa Kaufmanna). Trend vrcholí roku 1997 výstavou „Rudolf II. a Praha“ s doprovodným katalogem v několika jazycích, souborem esejů a mezinárodní konferencí „Rudolf II, Prague and the World“. U většiny těchto

---

<sup>35</sup> KROPÁČEK 1983,1988.

počinů se již od 80. let opakují jména dosud aktivních badatelů Elišky Fučíkové, Lubomíra Konečného, Ivana Muchky a Michala Šronka. Nejsoustavněji z těchto badatelů se tématu renesančních nástěnných maleb věnuje E. Fučíková, již vděčíme za zpochybnění autorství Sprangera v katedrále v článku „Einige Bemerkungen..“ v JDKS a za pojednání o italských nástěnných malbách ve Starém královském paláci v článku „Ferdinand I a Ferdinand Tyrolský, příčinliví...“, ve sborníku J. Krásy a v katalogu expozice Příběh Pražského hradu. Zabývala se též uměním na dvoře Friedricha Falckého, naposledy při příležitosti Amberské výstavy „Der Winterkönig“ Poslední příspěvky uvedené badatelky k našemu tématu nalezneme v průvodci „Rudolfínská Praha“, jenž editoval I. Muchka.<sup>36</sup> L. Konečný se soustavně věnuje renesančnímu mění z hlediska jeho ikonografie, tohoto tématu se týkala také stať „Rudolfínští umělci o sobě ...“ v souboru příspěvků doprovázejících jmenovanou rudolfínskou výstavu a také seminář Ústavu pro DU FFUK, který autor rigorózní práce několik semestrů navštěvoval. Pod vedením Lubomíra Konečného se také ustavila „Studia Rudolphina“ při ÚDU AVČR, v jejichž stejnojmenném periodiku vycházejí mnohé přínosné statě mapující umění na pražském císařském dvoře. K autorům spojeným se „Studií Rudolphina“ patří již zmiňovaný badatel Michal Šroněk, jenž již na počátku 90. let napsal článek do časopisu Umění o malířích Mayerovi, Muschovi a Altmanovi. Spolu s dalšími autory, historikem P. Daňkem a archivářem J. Roháčkem, přispěl na konci 90. let k poznání pražského uměleckého mecenátu v článku do Umění „Václav Trubka z Rovin...“ a s historičkou J. Hausenblausovou vytvořili dvojici knih týkajících se rudolfínské a porudolfínské Prahy a odkrývajících především kulturní a mecenášské pozadí vzniku uměleckých děl. V rámci ÚDU vydávaných „Fontes historiae artium“ zpracoval životopisy malířů uvedených v cechovní knize z let 1600-1655 („Pražští malíři...“) a připravil k vydání nepublikovaný text V. Kramáře „Vyplenění chrámu..“. V posledních letech se M. Šroněk záslužně pokouší postihnout ideové a náboženské vztahy mecenášů k umění v období české pozdní renesance, přičemž vychází z dobových pramenů, dosud nepublikovaných (k tomu pozn 45.).

Raně renesančním malbám ve Svatováclavské kapli katedrály se v poslední době věnovali autoři zabývající se převážně středověkem, Milena Bartlová a Ivo Hlobil, v katalogu výstavy věnované Bohuslavu Hasištejnskému z Lobkovic i všestrannější Ivana Kyzourová.<sup>37</sup> Z badatelů o středověku se okrajově zabývá raně renesanční nástěnnou malbou též Zuzana Všetečková, při

---

<sup>36</sup> Muchka se mj. věnoval grafickým přílohám aplikovaným na naši architekturu ( i iluzivní) in: MUCHKA 2002, 110-113 a předatoval malbu v Pinkasově synagoze in: Idem: 2001

zpracovávání monumentální nástěnné malby v monografii „Katedrála“ se dotkla maleb v kapli sv. Václava a v článku o sv. Jindřichu v ZPP zpracovala místní nástěnné malby.<sup>38</sup> Musíme též vzpomenout Jana Royta, zabývajícího se jak ikonografickými studii, z nichž zčásti vychází i tato práce, tak i pozdně středověkou a raně barokní malbou.<sup>39</sup> Několik příspěvků k nástěnným malbám pomezí manýrismu a baroka se naposledy objevilo v katalogu výstavy „Albrecht z Valdštejna a jeho doba“.<sup>40</sup>

Skutečnost, že mnohé z maleb jsou v renesančních interiérech pouze heraldického rázu, dala v 90. letech vzniknout několika článkům heraldiků o nástěnných malbách, z nichž vyjímáme článek M. Fialy a J. Hrdličky „Znaková galerie v katedrále...“ v Umění 1990 a Pokorného stat' o znacích v Arcibiskupské kapli ve „Sborníku prací...Karla Beránka“.

Předložená rigorozní práce představuje můj skromný pokus o přiložení dalšího kamínku do pozvolna skládané mozaiky českého renesančního nástěnného malířství. Práce je věnována monumentálním malbám v pražských sakrálních interiérech asi z let 1509-1637, nikterak vyhraněné skupině nástěnných maleb různé kvality i významu. Navazuje na mou diplomovou práci z roku 2002, oproti ní je rozšířena o ranou renesanci. Nejrozsáhlejší část práce tvoří katalog, v němž jsem se snažil o úplný výčet maleb v kaplích, kostelech, synagogách a ambitech klášterů (poslední dvě jmenované kategorie jsou zastoupeny jedním objektem). Katalog řadím abecedně podle lokalit, třebaže některé objekty bylo obtížné zařadit kvůli několika variantám názvů – např. kaple známější pod jménem Vlašská je zařazena pod jménem kaple Nanebevzetí P. Marie. Pokud se nachází v jednom sakrálním objektu několik maleb či vymalovaných kaplí, heslo se dělí na několik podhesel (viz Katedrála kat. č. 33). Tyto menší položky jsou řazeny také podle abecedy, ačkoli většinou u nich scházejí ustálené názvy. U každého katalogového hesla pod názvem následuje adresa, údaje o autorech – jsou-li známé, případná grafická předloha pro malbu, s číslem, pod kterým je zařazena do některého z významných soupisů grafik (Hollstein, Bartsch). Dále uvádím přibližnou či přesnou dataci, rozměry malby, techniku, kterou byla provedena a konečné údaje o restauraci. Potom následuje přesný popis malby. U prací, které jsou známy jen z popisů či fotografií, mnohé z těchto položek odpadly. Vedle popisů jsem v této textové části

---

<sup>37</sup> BARTLOVÁ 2005, Ivo HLOBIL 1982, 53-70, KYZOUROVÁ ad 2007, Kat. č. 32, 36, 37, 39, 51-59.

<sup>38</sup> VŠETEČKOVÁ 1994, 1995, ke středočeským nástěnným malbám VŠETEČKOVÁ 1999.

<sup>39</sup> Přímo renesančních maleb se badatel dotkl v několika heslech in: FAJT/HOMOLKA (ed.) 1995, 452-455; Malby sv. Václava na Zderaze zmínil in: ROYT 2004, votivnímu obrazu Ferdinanda II v katedrále se věnoval in: ROYT2001, kat. č. I/3.3..

uváděl často informace o okolnostech vzniku malby, objednateli, autorovi, ikonografii výjevů, případně o nerealizovaném návrhu. Za každým katalogovým heslem je umístěn poznámkový aparát a literatura, vše ve zkrácené podobě.

Katalog obsahuje pouze objekty v historických pražských městech až na jedinou výjimku, kapli sv. Máří Magdalény pod Letnou, která ovšem leží v těsné blízkosti historického jádra a jakožto kaple kláštera staroměstských cyriaků s centrem těsně souvisí. Objekty z okolních pražských čtvrtí tedy nejsou do katalogu zahrnuty, ostatně kromě výmalby kostela v Kyjích jsem nedospěl v této oblasti k žádným objevům. Vynechána zůstala malba v refektáři kláštera sv. Anežky České, neboť se nejedná o sakrální prostor a z palácových kaplí se do katalogu nedostala kaple Valdštejnského paláce, kde se i přes ranou dataci jedná o dílo jiné slohové etapy, nemající vztah k pražskému prostředí. Jistě mi unikly i jiné malby v palácových kaplích, kromě kaple Martinického a Arcibiskupského paláce zcela neznámé a nepřístupné (tento problém je zmíněn u hesla Thunského paláce). Zaniklá díla jsem se snažil prezentovat na reprodukcích, případně v citovaných popisech. Každé heslo je uvedeno fakty o okolnostech vzniku daného díla, následuje stěžejní část - podrobný popis, případně formální rozbor, u zaniklých děl je tato část většinou vynachána. Aby čtenáři pokud možno usnadnil sledování svých popisů, přiřazuji k práci bohatou fotografickou dokumentaci. Strukturální řazení fotografické přílohy se ovšem spíše váže k textové části práce, která katalogu předchází. Malby jsou zde rozděleny na kvalitnější, převážně figurální, a za nimi následující malby méně významné, heraldické a ornamentální. V rámci svých oddílů jsou malby řazeny převážně chronologicky.

Po Předmluvě a Úvodu, kde je obecně pojednáno o nástěnné malbě a literatuře k tématu, přináší textová část nejprve náčrt budoucího rozsáhlejšího pojednání o vztahu objednavatelů k nástěnným malbám, případně k malířům, poté následují životopisy několika autorů nástěnných maleb. Kapitoly o gestomluvě postav na malbách, ikonografii figurálních maleb a dekorativních malbách vyzdvihují mnohé dosud neznámé nebo opomíjené skutečnosti. Závěrečná kapitola shrnuje hlavní charakteristiku stylu maleb a grafických předloh, jak se vyvíjel během let. Textové přílohy přinášejí pramenné údaje, většinou v citacích, ze kterých se dají vyvodit okolnosti vzniku maleb, případně hlubší pozadí, jež je naznačeno v uvedené kapitole o objednavatelích. Celou práci uzavírá seznam citovaných pramenů a seznam veškeré literatury, zmíněné v práci.

---

<sup>40</sup> KONEČNÝ 2007; VÁCHA 2007 191-197.

Na závěr je třeba říci, že asi polovina všech maleb uvedených v práci není uměleckohistorické literatuře vůbec známa, případně je jim věnována zmínka v jedné větě. Musel jsem se tedy opřít o studium vlastního „materiálu“ uměleckohistorické práce – samotných maleb – což se také neobešlo zcela bez potíží. V několika případech dílo, uváděné starší literaturou, zaniklo či bylo zabileno, autor se proto musel spolehnout na výpovědní hodnotu publikovaných fotografií či dokonce rytin. V ostatních případech jsem se snažil malby prostudovat na jejich původních místech a pořídit jejich pokud možno kvalitní snímky, avšak z různých důvodů se toto ne vždy podařilo (většinu lokalit jsem fotografoval před více než deseti lety, kdy ještě nebyla natolik rozvinuta technika digitální fotografie). Je zřejmé, že v důsledku právě popsaných omezení stejně jako v důsledku omylnosti mých hypotéz může rigorozní práce obsahovat řadu míst, která v budoucnu bude nutno upřesnit, doplnit, případně zcela změnit.

Za mnoho podstatných informací děkuji odborným pracovníkům nejrůznějších institucí: PhDr. Heleně Čížinské, PhDr. Jakubu J. Outratovi a paní Lence Matiaškové z Národního památkového ústavu v hl. m. Praze za laskavé poskytnutí restaurátorských zpráv a SHP k jednotlivým lokalitám. PhDr. Marii Kostílkové (+) ad. pracovníkům Archivu Pražského hradu, rovněž tak PhDr. Pavlu Pokornému aj. badatelům pracujících tč. pro Královskou kanonii premonstrátů na Strahově děkuji za přístup ke starým tiskům, archiváliím i za cenné rady. Pracovníkům ÚDU AVČR patří dík za bezplatné poskytnutí fotografií z archivu ústavu i literatury z knihovny a především profesoru PhDr. Lubomíru Konečnému a PhDr. Michalu Šroňkovi, již se zhostili úloh konzultanta a oponenta rigorozní práce, děkuji za konzultace a podnětné připomínky. V neposlední řadě děkuji docentu PhDr. Jiřímu Kropáčkovi z Ústavu pro dějiny umění FFUK, jenž v rámci svého semináře renesance vedl mé seminární práce a práci diplomní, za konzultace děkuji i některým dalším pracovníkům téhož ústavu, např. profesoru PhDr. Janu Roytovi, případně i kolegům ze semináře, Mgr. Daliboru Matyášovi a Mgr. Michaele Císlarové (je autorkou části fotografií a také grafiky práce). Z ostatních ústavů a kateder FFUK je nutno poděkovat profesoru PhDr. Milanu Bubnovi za konzultaci v oblasti heraldiky. Snímky pojednávaných sochařských děl mohly vzniknout pouze s laskavým svolením vlastníků, jež autor jmenovitě obdržel od Mgr. Vladimíra Kelnara, nyní vedoucího Diecézního konzervátorského centra pražského arcibiskupství, Msgr. Jiřího Reinsberga (+), PhDr. Tomáše Halíka, P. Svatopluka Karáska, dr. Františka Kadlece ze Správy Pražského hradu a mnoha dalších. Konečně patří poděkování i mé manželce Mgr. Kateřině Mazačové za překlady a jazykové korektury,

jakož i mé matce PhDr. Mileně Mazačové za zajištění technické pomoci a restaurátorům Mgr. Jiřímu Suchanovi a Ak. mal. M. Tomkovi, kteří mne laskavě seznámili s výsledky své práce.

### **III. OBJEDNAVATELÉ A NÁZOROVÉ POZADÍ VZNIKU MALEB**

V této kapitole se pokusím pouze nastínit základní fakta k problematice mecenátu monumentálních maleb v sakrálních interiérech v letech 1509-1637 a názorů na malby v sakrálním prostředí vůbec. V poslední době se opět probouzí zájem o kulturně–historické pozadí vzniku uměleckých děl, vycházející především z anglosaského prostředí (Peter Burke, Keith Moxey, Michael Baxandall ad). V tomto duchu vzniklo množství prací týkajících se mecenátu na dvoře Rudolfa II., případně na šlechtických renesančních dvorech, v nichž je ovšem většinou opomíjen fenomén objednavatelství z hlediska konfesionality.<sup>41</sup> Ve střední Evropě se přitom ve sledovaném ohledu vše odvíjí od náboženské orientace donátorů. V sousedním Německu<sup>42</sup> a především Polsku k tématu již vyšlo několik základních prací, které se bezprostředně dotýkají i našeho území, v případě polských badatelů konkrétně reformovaného Slezska, tudíž země příslušející ke Koruně české.<sup>43</sup> Na Moravě se objevila zásadní práce mapující mecenát olomouckých biskupů.<sup>44</sup> V Čechách je nutno se zatím odkázat pouze na kratší příspěvky badatelů Jarmily Vackové a Michala Šroněka, ačkoli zásadnější dílo se objeví v nejbližší době.<sup>45</sup>

Objednavatele v naší pojednávané oblasti můžeme rozdělit na tři základní skupiny: první tvoří katoličtí hodnostáři v čele s pražským arcibiskupem, druhou převážně urození katolíci soustředění kolem dvora panovníka, přičemž panovník nemusí hrát vedoucí úlohu, a konečně do třetí skupiny protestantskou šlechtu a měšťanstvo stojící na různém stupni společenského žebříčku. Zatímco u prvních dvou skupin můžeme předpokládat skutečný a dlouhodobý mecenášský zájem o výzdobu svatyň, u poslední skupiny, již vzhledem k rozporuplnému vztahu

---

<sup>41</sup> Mimo prací vzniklých v souvislosti s výstavou RUDOLF II a Praha...(FUČÍKOVÁ 1997, KONEČNÝ / BUKOVINSKÁ / MUCHKA 1998) zmiňme zahraniční práce: KAUFMANN 1995; EVANS 1997. Dvoru posledních Rožmberků se v poslední době věnuje nejvíce V. Bůžek, PÁNEK 1994, a další statě J. Pánka.

<sup>42</sup> BÄHLECKE / STROHMEYER 1999; EBERHARD 1981.

<sup>43</sup> Z rozsáhlého díla HARASIMOWICZE 1986; Idem 2000; Sergiusz MICHALSKI 1993; Idem:1982, 171-208.

<sup>44</sup> JAKUBEC 2003

<sup>45</sup> K tématu Michal ŠRONĚK ad.: Bohemian Reformation and Religious Practice, v tisku; okrajově Jarmila VACKOVÁ 1969, 131-156; k mecenátu na dvoře Vladislava Jagelonského VACKOVÁ 1968, 1973. K motivu ikonoklasmu v protestantském prostředí nejlépe shrnutá literatura v předmluvě ke KRAMÁŘ 1998, 19-25, v českém prostředí nejvíce literatury věnováno husitskému ikonoklasmu in: Husitský tábor: Sborník Muzea husitského revolučního hnutí, 8, 1985, v rámci tohoto sborníku pojednala o nizozemském obrazoborectví VACKOVÁ 1985, 69-81. Nejvíce k naší sledovanému období Michal ŠRONĚK: 2005, 142-148; Idem 2006; Ibidem 2007.

protestantů k sakrálnímu umění, předpokládáme nesoustavné projevy mecenášství, tzv. „kulturní spotřebu“.<sup>46</sup> Příímých dokladů o vztahu objednavatelů k nástěnným malbám je naprostý nedostatek, jedna z výjimek, týkající se mecenátu staroměstského měšťana (**příloha XV**) ukazuje kupodivu silný vztah protestantsky orientovaného Trubky z Rovin k nástěnnému rodinnému epitafu.

Postupujeme-li chronologicky, první zakázka je obestřena nejasnostmi a dohady o osobnosti investora i objednavatele. Jedná se o nástěnný cyklus na stěnách kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta, jenž vznikl patrně kolem roku 1509, nebo ve 2. desetiletí 16. stol. Jedinými příímými odkazy na financovatele maleb jsou dva erby kutnohorských měšťanů, Martina Passera (Vrabce) z Nedvojovic a Zigla z Chocemic a erb pánů z Polenska a některého příslušníka nižší šlechty s přízviskem „z Landštejna“, jež se dodnes na stěnách kaple nacházejí. Erby z původní fáze výmalby ovšem neprozradí mnoho o hlavních investorech, což vidíme na příkladu o sto let pozdějších přemaleb, kdy Daniel Alexius zčásti překryl starší malby erbovní galerií, přičemž mnohý z katolických pánů zde zastoupených jistě nepřispěl na malby více než několika zlatými (Alexiova přemalba nebyla totiž příliš náročná a omezila se především na zmíněnou erbovní galerii a malby na klenbě – o tom dále). Většinou se hlavní pozornost upíná k zemskému kancléři **Albrechtu z Kolovrat**, jenž jakožto katolík a syn pražského administrátora měl zájem na výzdobě katedrály a také dostatek prostředků (sám se nechal hlavním mistrem maleb roku 1506 portrétovat).<sup>47</sup>

Zcela nám uniká osobnost ideového programátora maleb ve Svatováclavské kapli. Obecně přijímané autorství probošta svatovítské kapituly **Jana z Vartenberka**, pro nějž vytvořil hlavní mistr cyklu i votivní obraz, je odmítáno J. Vackovou, jež prosazuje budínské ideové pozadí. V literatuře z poslední doby jsou s malbami nepřímě spojována i další jména, totiž humanisty Jana Dlugosće nebo Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Tento termín navrhuje PEŠEK 1987, 365-379.

<sup>47</sup> Především KRÁSA 1978, 1984.

<sup>48</sup> Ke sporu o objednavatele a programátora maleb mezi Jarmilou Vackovou ( zdůrazňuje podíl krále a budínského dvora) a Josefem Krásou ( kloní se k místním osobnostem) prakticky veškerá literatura z pozn.33. PEŠINA 1967 se příklání k osobě Jana z Vartemberka jakožto patronovi celého díla mistra Litoměřického oltáře , zdůrazňuje jeho italské humanistické školení a úlohu arcibiskupského administrátora, v zemi bez arcibiskupa prakticky nejvyšší hodnost. KOSTÍLKOVÁ / CHOTĚBOR 1999 nemluví o Dlugosćovi přímo jako o programátorovi, k poslednímu jménu in: KYZOUROVÁ ad. 2007.

Především J. Vacková si pohrává s otázkou, nakolik se na financování i ikonografickém programu účastnil sám král **Vladislav Jagellonský**. Pro Vladislava mělo dle autorky zásadní význam zasvěcení kaple sv. Václavu, neboť Vladislav sám se cítil jako obnovitel katolické víry v „kacířské a drsné“ zemi, mohl se tudíž ztotožnit s prvním šířitelem křesťanství v Čechách, svým vzdáleným předkem sv. Václavem.<sup>49</sup> Postava sv. Václava na většině výjevů odpovídá podobizně krále Vladislava (zde vyjimečně vousaté) ať již obličejovým typem, tak především oděvem. Opuštění klasického typu sv. Václava – bojovníka v brnění, poukazuje na mírumilovnost knížete, charakteristickou i pro Vladislava. Jednalo se zřejmě o osobní přání panovníka, typ sv. Václava v civilním, ať již slavnostním či prostém rouchu, byl českému prostředí cizí a v další tvorbě již nebyl užit (v epoše Karla IV. se takové odění vyskytlo na malbách karlštejnského schodiště, jež Svatováclavský cyklus v katedrále ovlivnily). Také některé oblíbené náměty ze světcova mládí neznámý programátor vypustil ve prospěch scén se skutky milosrdenství a obrazů Václavovy křesťanské horlivosti. Také zdůraznění scén s králem Erikem, jemuž se zjevil sv. Václav a jenž potom vystavěl chrám ke světcově počtě, jistě není náhodné, neboť týž zemský patron se zjevil i Vladislavovi 1497<sup>50</sup> a rovněž je známo, že za Vladislava byl položen základní kámen k dostavbě katedrály sv. Víta.<sup>51</sup> Nelze odmítnout ani paralelu mezi ostatkovými scénami, umístěnými nad vchodem k hlavní pokladnici Karla IV., a sběratelskou horlivostí Vladislavovou, jenž se také mohl vžít do role našeho „otce vlasti“.<sup>52</sup> Oblíbeným tématem v souvislosti s osobností programátora a financovatelů je určování totožnosti jednotlivých postav, znázorněných především na výjevu s říšským sněmem v Řezně. Opět spolu soupeří na jedné straně teorie J. Vackové o malbách coby královské, z Budína navržené zakázce, kdy jsou zde spatřovány podoby Jakoba Fuggera zv. Bohatý, investující do těžebního průmyslu v Uhrách, Friedricha III a jeho syn Maxmiliána I., a na straně druhé teorie o českými pány navržené a placené práci (české osobnosti zde nejsou identifikovány tak často, spíše se zdůrazňují paralely k českému korunovačnímu řádu).<sup>53</sup> Podobizny jsou hledány také na dalších scénách, například na výjevu

---

<sup>49</sup> Většinu následujících hypotéz uvedla poprvé VACKOVÁ 1968, později zdůraznila i aluzi na zobrazení Krista, přičemž analyzovala nápisy a emblémy na zachovaném brnění Vladislava s touto tematikou. VACKOVÁ 1973, 500. Ačkoli se v poslední době kladou malby do doby po smrti Vladislava, ústřední motiv spojení Jagellonců se sv. Václavem přetrvává. ČEMUZ 2005, 293-313.

<sup>50</sup> PEŠINA 1673, 90.

<sup>51</sup> VACKOVÁ 1968, 166.

<sup>52</sup> Idem, 166

<sup>53</sup> O souvislostech s českým korunovačním řádem KOTRBA 1960, 329, HLOBIL 1982 (pozn. 37) KRÁSA 1984, 576 aj. Z badatelů hledajících podobizny českých pánů CHYTIL 1931 ztotožňuje jednu osobu na výjevu sněmu s Trčkou, jehož podobu znal z portrétu na zámku Žleby.

„Král Erich prohlíží stavbu kostela sv. Václava“ (obr.) byl králův architekt ztotožněn s Benediktem Riedem.<sup>54</sup>

Ještě za Jagellonců, zřejmě v letech 1519-20, proběhla méně významná akce. **Městská rada** dala vymalovat staroměstskou radniční kapli, dříve zasvěcenou pouze sv. patronům zemským, k nimž byla při novém svěcení kaple za Vladislava Jagellonského přidána P. Maria (Kat. č. 14).<sup>55</sup> Z této fáze výmalby se dochovaly pouze dvě figury andělů světloňošů na vítězném oblouku, ostatní výzdoba byla překryta ve 30. letech 17. století novými malbami, aby nakonec zcela zanikla při neoslohové restauraci. Jsme tak ochuzeni o vzácný příklad maleb z konfesijně promíšeného prostředí staroměstského patriciátu.

Nevíme, kdy byl oblouk vedoucí z baziliky sv. Jiří do kaple sv. Ludmily pokryt několika postavami pozdně gotického rázu. Nejspíše k tomu došlo již na počátku 16. století, i když v silně konzervativním prostředí nejsou tyto malby zcela vyloučeny ani po roce 1541, kdy vyhořelý chrám a především kapli sv. Ludmily obnovila na vlastní náklady abatyše **Ludmila z Blíživé** (+1562).<sup>56</sup> Rovněž není známo, kdy přesně vznikla výmalba klenby kostela sv. Vojtěcha v Jirchářích, snad zde bylo i několik etap přemalob (Kat. č. 34). Postavy světců, stylově se pohybující na pomezí gotiky a renesance, dnes známe jen z fotografií.<sup>57</sup> Dva znaky na klenbě neumožňují určit donátora maleb, autor této práce se ve své diplomní práci ukvapil, když označil erb s růží za znak sv. Vojtěcha a protilehlý erb s jelenem za symbol jirchářů.<sup>58</sup> Několikrát přemalovaný znak s růží je jistě soudobý s první etapou maleb a tedy příliš raný na to, aby se jednalo o erb sv. Vojtěcha, spíše bude patřit nějakému neidentifikovatelnému měšťanovi nebo šlechtici (symbolu se užívalo velmi hojně, z nejznámějších uvedme „pány z Růže“).<sup>59</sup> Znak

---

<sup>54</sup> FEHR 1961, 69.

<sup>55</sup> O novém zasvěcení kaple nás informuje EKERT 1883, 325. Malby v kapli datuje do roku 1481, což je letopočet pod rytinou reprodukcí malbu sv. Jana Nepomuckého publikovanou in: BERGHAEUER 1736. Většina badatelů se dnes přiklání k dataci kterou navrhl VOJTÍŠEK 1926, 65.

<sup>56</sup> MERHAUTOVÁ 1966, 56 klade malby do počátku 16. století, CIBULKA 1936, 10, zná jen úpravy Ludmily z Blíživé.

<sup>57</sup> Nevíme, zda tu byla i P. Maria. POCHE 1985, 254 zřejmě zaměnil zdejší postavu sv. Ludmily s P. Marií. O kultu světců v utrakvistickém prostředí HALAMA 2002.

<sup>58</sup> Ztotožnění erbu s jelenem s jircháři provedli již ALMER / FUSSEL 1933.

<sup>59</sup> Malby vznikaly postupně, první asi ještě před polovinou století (k tomu kat. č. 34). A právě do poloviny 16. stol. spadá první zmínka o růži ve spojitosti se sv. Vojtěchem – Hájek z Libočan uvádí na praporci sv. Vojtěcha z Vrbičan tři červené růže na černo-zlatých pružích. Coby skutečný atribut Vojtěchův se ale růže objevuje až od 17. stol. – hlavně po vydání slavného „Rosa Bohemica“ od Boleluckého. Pověst o slavníkovské růži pochází z Polska, v 15. stol. píše kronikář, že Róžici, kteří mají bílé růže na červeném štítu, pochází od bratra Vojtěchova, jenž se do Polska uchýlil. Paprocký pak počátkem 17. stol. tuto pověst přenesl do Čech, na Rožmberky. K tomu ROYT 1987, 314 - 18.

s jelínkem se objevuje v tesané podobě již na svorníku klenby kostela, jež pochází ze 2. poloviny 14. stol., tedy z doby, kdy cechy znaky běžně nepoužívaly. Konečně ani v 16. století neměli jircháři cech a ani jinak nepoužívali jelena za svůj symbol. Erb kožešníků, pod které jircháři spadali, měl ve štítě holubici. Tak se nejspíše u jelínka jedná opět o panský či měšťanský erb. Z maleb, které vznikly ještě do poloviny 16. století, lze určit donátora pouze u špatně dochovaného obrazu Assumpty v předsíni kostela sv. Jindřicha. Je datován rokem 1543, epitafní nápis hlásá, že patří **Kateřině, schovance měšťana Václava** (Kat. č. 8.). Špatně zachovaná malba na vápenném nátěru vychází ještě z pozdně gotické tradice, přinejmenším ikonograficky. P. Marie oděná slunečními paprsky přiklání hlavu k Ježíškovi, jenž sedí na její pravé ruce, snad ji původně korunovaly dvě postavy andělů.

Po polovině 16. století mizí nadlouho mecenášské aktivity měšťanů i šlechty na poli pražského monumentálního malířství, stejně jako i v dalších oblastech umění. Nevíme, zda to souvisí pouze s novou stratifikací společnosti po potlačení stavovského odboje roku 1547, kdy král dokonce na čas pozastavil činnost pražských cechů, tedy i cechu malířského.<sup>60</sup> Posléze totiž došlo k hospodářskému rozmachu pražských měst a celé země a navíc se na Hradě utvořil kolem nově jmenovaného místodržitele arciknížecí dvůr, který v Praze suploval dlouho chybějící dvůr panovnický. Je pozoruhodné, že k žádným akcím se neodhodlali ani protěžovaní příslušníci katolické menšiny, kteří dostali 1556 oporu v podobě řádu Tovaryšstva Ježíšova a jimž císař 1561 obnovil arcibiskupství. Ani u utrakvistické majority, již bylo od roku 1564 papežem opět tolerováno přijímání pod obojí, nevidíme žádnou snahu o zvelebení svých svatyní.<sup>61</sup>

Jediným investorem schopným zrealizovat alespoň část projektů byl král, od roku 1558 císař **Ferdinand I.** Záleželo mu na budování prestiže, kterou královský majestát v Čechách ztratil již za husitských válek a po událostech roku 1547 zastrašená česká společnost mu již nestála v cestě. Přitom realizace často ponechával na místodržiteli **Ferdinandovi**, svém druhorozeném synovi, který nehrál pouze pasívní roli. Roku 1552 byl na náklady Ferdinanda I. nově zaklenut presbytář jediného katolického kostela v podhradí, sv. Tomáše na Malé Straně, jak o tom hlásal nápis na klenbě (**příloha II**). Přitom zřejmě byla iluzivně vymalována slepá okna pod klenbou (kat. č. 29). V této době se také začal připravovat projekt, jenž mohl významem navázat na výmalbu kaple sv. Václava. Katedrála poškozená požárem r. 1541 již více než deset let čekala na

---

<sup>60</sup> KROPÁČEK 1988, 193.

<sup>61</sup> Veškeré informace historického charakteru VOREL 2005, 260-266.

opravu a novou výzdobu. Věci se daly do pohybu, až když byl jmenován r. 1552 hradním stavitelem Hans Tirol. Ze dne 30. března 1553 pochází jeho dopis císaři Ferdinandu I. (**příloha III**), jenž se zčásti týká obnovy katedrály, k dopisu je připojen kreslený návrh výzdoby kaple sv. Zikmunda. Tirol slíboval, že výzdoba nejen této kaple, ale celé katedrály, bude hotova do šesti měsíců. Na realizaci se však nedostávalo peněz, a tak z celého podniku zbyl pouze onen kreslený návrh. Podobně neúspěšně dopadla i idea nastíněná 1557 v dopise samotným králem vymalovat na zadní stěně nově budované hudební kruchty katedrály „epitafia“ šesti v chrámu pohřbených císařů a králů (**příloha IV**). Kruchta nakonec částečnou malířskou výzdobu dostala kolem roku 1563, jak o tom svědčí ornamenty na žebrech v interiéru kruchty, zmínka Wohlmutova a snad i šestice andělů ve cviklech na průčelí kruchty.<sup>62</sup> Také králové a císařové pohřbení v katedrále byli zvěčněni, třebaže v podobě monumentálního mauzolea o více než desetiletí později (1569-1589) a při malířské akci nezachycené v pramenech vznikla erbovní galerie na stěnách a klenbě katedrály (do doby Ferdinanda I. ji datují letopočty známé z grafik i heraldický rozbor).<sup>63</sup> Je pozoruhodné, že Ferdinand I. prosadil malířské práce v katedrále, ale oba pokusy o výmalbu cyklu panovníků v královském paláci zarazil jeho místodržící, poprvé s odkazem na nepevnost zdi Vladislavského sálu, podruhé pro přílišnou nákladnost a nestálost exteriérových maleb. Ještě po smrti svého otce 1564 zhatil plány na výmalbu soudní světnice a Sněmovny Domenikem Pozzem.<sup>64</sup> Arciknížete Ferdinanda II zv. Tyrolský nelze tedy řadit mezi mecenáše nástěnných maleb na Hradě. Totéž platí o císaři Maxmiliánovi II, za něhož načas zanikl pražský panovnický dvůr. V jeho vídeňské rezidenci se ovšem vytvořil zárodek umělecké „školy“, která po přestěhování dvora do Prahy zformovala rudolfínskou „The school of Prague“.<sup>65</sup> V nově budovaném letohrádku Neugebaude u Vídně navíc vznikala vysoce inspirativní nástěnná díla. Totéž lze říci o výzdobě zámku Ambras, ze kterého vládl Ferdinand Tyrolský svému novému dominiu.

Doba vlády **Maxmiliána II** (1564-1576) je důležitá z hlediska budování ideového zázemí katolických i protestantských mecenášů. V Tridentu skončil dlouhý koncilní zápas o zaujetí stanovisek k protestantům a o reformu církve. Výsledkem byly radikální změny ve všech oblastech církevního života i umění a jasně ustavený „protireformační“ postoj k jiným konfesím.

---

<sup>62</sup> O Wohlmutově zmínce HILBERT 1909, 46, k dataci a autorství andělů na kruchtě kapitola Autoři. IV.

<sup>63</sup> Kat. č. 33. 1, FIALA / HRDLIČKA 1990.

<sup>64</sup> FUČÍKOVÁ 2003, 2007.

<sup>65</sup> KAUFMANN 1988.

Usnesení koncilu se šířila po Evropě jak přímými dekrety (pro poměr k obrazům důležitý dekret „De Invocatione“ z roku 1563), tak papežskými bulami („Proffesio Orthodoxae fidei a Graecis emittenda“ Řehoře XIII z roku 1575) a spisy teoretiků („De picturis et imaginibus“ Joannese Molana vydané poprvé v Lovani roku 1570, po roce 1582 vydávané spisy Gabrielle Paleottiho atd.).<sup>66</sup> Ve skutečnosti vstoupila tato nařízení do praxe teprve za protireformačně orientovaného císaře Rudolfa II., případně ještě později. Pro nábožensky snášenlivého Maxmiliána bylo typické, že roku 1575 ústně potvrdil text tzv. „České konfese“, která umožnila vyznávat relativně svobodně svou víru většině věřících v Českých zemích.<sup>67</sup> Tak se i táboru protestantů otevřel volný prostor pro postupnou konsolidaci poměrů ve svých církvích, ať již v ideovém, či hmotném smyslu. V Praze se za vlády Maxmiliána uskutečnily podle našich neúplných poznatků pouze dva projekty na výzdobu dosud skomírajících klášterů. První, významem zcela marginální akcí, byla figurální výmalba refektáře staroměstského kláštera klarisek, dnes sv. Anežky české, o čemž není ani pojednáno v katalogu.<sup>68</sup> Větší význam měla restaurace, zaklenutí a výmalba kostela P. Marie na Karlově, již zčásti financoval opat karlovských augustiniánů **Mikuláš Venc**, zčásti patrně sám císař.<sup>69</sup> Akce proběhla v letech 1572-1575 a zásluha opata byla patřičně zdůrazněna nápisem na klenbě i dvěma oslavnými citáty pozdějšího kronikáře Hammerschmida (Kat. č. 11, Příloha VI). Z maleb se bohužel podařilo odkrýt jen fragment scény Zmrtvýchvstání,<sup>70</sup> z něhož není možno takřka nic určit.

Další nástěnné malby můžeme datovat až do období po roce 1583, kdy se Rudolf II s císařským dvorem definitivně usadil na Pražském hradě. Tento čin přispěl k vytvoření hospodářsky i ideově vysoce vyspělého, konfesijně konkurenčního prostředí v pražských městech. V příštích třiceti letech byla vymalována velká část svatyň, ať již patřily katolíkům či protestantům. Přitom ani ne polovina z vymalovaných svatyň prošla současně výraznější přestavbou či byla dokonce nově vybudovaná. Tento fakt, stejně jako typ výzdoby svatyň (erby, u katolíků mariánské protireformační náměty), prozrazují hlavní účel maleb, totiž reprezentaci, posílení prestiže investorů a jejich kostelů a klášterů, případně celé jejich církve. Středověké

---

<sup>66</sup> ROYT 1999, 10-19. Většina nařízení se týkala závěsných obrazů jakožto předmětů kultu, nástěnné malby, hrající jinou úlohu, nebyly tolik diskutované.

<sup>67</sup> VOREL 2005, 298-303.

<sup>68</sup> Výmalbu a stavební úpravy konventu kolem roku 1574 financoval patrně sám klášter. SOUKUPOVÁ 1993, VLČEK / SOMMER / LEDVINKA 1998, 513.

<sup>69</sup> Jeho žádal Venc roku 1572 o výpomoc při obnově kláštera. VLČEK / SOMMER / LEDVINKA, 566.

<sup>70</sup> WAGNER 1936 (pozn. 31) 76.

ideje, podle nichž bylo hlavním účelem maleb poučit věřící, případně uctít Boha, byly z velké části opuštěny. Množství zakázek z rudolfínské doby si dovolíme rozdělit na výše zmíněné tři skupiny podle typu objednavatelů.

První uvědomělou skupinou mecenášů byl katolický klérus. Z arcibiskupů se prvním významným mecenášem na poli renesanční nástěnné malby stal **Zbyněk Berka z Dubé a Lipé**, intronizovaný 1592.<sup>71</sup> V jeho osobě se s prestiží nejvyšší církevní funkce pojilo ještě vědomí urozeného původu. Již jako kanovník katedrální kapituly v Řezně daroval do místního chrámu kamennou sochu sv. Václava.<sup>72</sup> První monumentální malířskou realizaci zadal snad umělci z okruhu Bartoloměje Sprangera roku 1593, krátce po nástupu do funkce (Kat. č. 33.). Na výjevu ze zazdívký dveří Svatováclavské kaple katedrály sv. Víta se patrně dal sám Berka zobrazit mezi apoštoly kolem hrobu P. Marie (k tomu viz kapitola VI Gestomluva) a vše doprovodil oslavným nápisem. Roku 1599 pak stál u vzniku jednoho z nejlepších souborů nástěnných maleb v Čechách, výmalby kaple ve vlastním, Arcibiskupském paláci. Na stropě kaple se s cyklem ze života sv. Jana Křtitele snoubí heraldická legenda Berků z Dubé, vše spojuje ochranný červený plášť sv. Jana (Kat. č. 6). Roku 1605, těsně před smrtí Berky, se v kapli na popud arcibiskupa konala tzv. „pražská synoda“, která měla za cíl mimo jiné uvést v život tridentská nařízení. Mezi nejznámější nařízení patřil zákaz sakrálních kryptoportrétů, ne vždy dodržovaný, některé pokyny se dají vztáhnout i na nástěnné malby.<sup>73</sup>

Složitý ikonografický program výmalby kaple sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci mohl být dílem patrně nejvzdělanějšího představitele z řad kléru, humanistického básníka a spisovatele, děkana svatovítské kapituly, probošta a generálního vikáře **Jiřího Bartholda Pontana z Breitenberka**.<sup>74</sup> Patřil k umírněnému křídlu českých katolíků, byl zastáncem národního jazyka a jedním z prvních ctitelů kultu sv. Jana Nepomuckého (postavu sv. Jana Nepomuckého nechal ovšem zobrazit jen na rytině, na monumentální zobrazení musel světec

---

<sup>71</sup> Českému prostředí mj. dosud chybí taková studie o objednavatelích z řad vyšších církevních hodnostářů, jakou je kniha o mecenátu olomouckých biskupů ( JAKUBEC 2003). Některými otázkami se zabýval Antonín PODLAHA: Z prvních let činnosti arcibiskupa pražského Zbyňka Berky z Dubé, in: Sborník historického kroužku VI, 1905, 1-5, 108-113. Většina životopisných údajů prelátů PODLAHA 1912 (o Berkovi 134). Víme mj., že sbírky z arcibiskupského sídla po smrti Berky z Dubé ukradl známý komoří Lang.

<sup>72</sup> Autorovo zjištění přímo na místě.

<sup>73</sup> „...aby se umělec, když vytváří obraz Blahoslavené Panny nebo jiných svatých, nesnažil podat podobu jiného žijícího člověka...Ať nejsou (obrazy) vytvářeny...na vlhkém místě, ani pod okny...ani na místě, kde jsou přibíjeny hřebíky, aby nebyly nevhodně proráženy“.ROYT 1999, 17.

<sup>74</sup> K otázce programátorství POKORNÝ 1996, 168, k osobě Pontana PODLAHA 1912, 137-147..

čekat několik dalších let). Dle Hammerschmida se zasloužil o výzdobu kostela sv. Jakuba,<sup>75</sup> přispěl i k obnově kostela sv. Tomáše,<sup>76</sup> v katedrále sv. Víta se jeho erb nacházel na malbách ve Svatováclavské kapli, přímo s jeho osobou jsou dle nápisů spojeny zaniklé malby v kapli sv. Jana Křtitele a kapli sv. Ostatků v téže katedrále( Kat. č 33.). Jeho nejvýznamnějším počinem byla patrně ikonografie Assumpty v katedrální kapli sv. Jana Křtitele, komentovaná „Georgi Arma Pontani“ a datovaná 1613, zvěčnělá později na rytině Rafaela Sadelera ml. (Kat. č. 33. 3). Vedle arcibiskupa Berky patřil zřejmě k podporovatelům malíře Daniela Alexia. Na stěně hrobky, v níž si roku 1599 Alexius patrně zřídil prozatímní ateliér, byl při objevení na počátku 20. století přečten nápis, načrtnutý rudkou: „DANIEL ALEXIUS ARCHIEPISCOPI PLANENSIS PIKTOR PILSNENSIS 1599“. Ze slova „PLANENSIS“ usuzoval Podlaha na „planého“, titulárního arcibiskupa trapezuntského, jímž byl ještě v této době Pontanus, třebaže Podlaha mluví o děkanu Šimonu Brosiovi.<sup>77</sup> Výrazu ovšem nerozumíme, navíc byl Alexius roku 1599 ještě ve službách arcibiskupa Berky. Nejpravděpodobněji začal Alexius pracovat po dokončení maleb v arcibiskupově paláci na výjevech ze Svatozikmundské legendy ve světcově kapli, (pokud malby byly vůbec Alexiovi připsány právem)<sup>78</sup> složitou ikonografií mohl opět vypracovat Breitenberg. Současníkem J. Bartholda Pontana byl již zmiňovaný svatovítský probošt **Šimon Brosius z Horštyňa**, světicí biskup pražský a po Pontanovi titulární arcibiskup trapezuntský.<sup>79</sup> Tento významný humanista byl mimo jiné autorem spisu o mariánské soše u sv. Jakuba na Starém městě a vedle Pontana též iniciátorem výmalby kaple sv. Václava (viz erb na klenbě s datem 1612). Přežil Pontana o mnoho let a působil ještě při rekatolizaci Čech v okruhu arcibiskupa Harracha ve 30. letech 17. století.

U vzniku maleb v bazilice sv. Jiří (Kat. č. 9) stály dvě abatyše místních benediktinek, **Judita Eibenštolerová z Eibenštolu a Žofie Albínka z Helfenburka**. Patronát Judity Eibenštolerové nad výmalbou tamní kaple sv. Ludmily je doložen jejím erbem na jižní stěně kaple (vedle erbu svatovítské kapituly, která se na výzdobě také mohla podílet), zřejmě již v době

---

<sup>75</sup> HAMMERSCHMID 180-184 mezi výčtem erbů zde 1596 vymalovaných uvádí i erb Pontanův , dvě figurální malby přímo spojuje s jeho osobou, není jisté, zda nemíní oltářní malby, cit. v Kat. č. 5.

<sup>76</sup> Původně nechal svým nákladem zříditi mramorový portál kostela a po smrti odkázal chrámu 666 zl. MATĚJKA 1896-7, 88.

<sup>77</sup> O nápisu Výroční zpráva Jednoty 1912, 11, resp. Mitteilungen der K.u K. Zentralkommission N. F. XI, 1912, 212-213, kde se jasně píše o vyjádření Podlahy v této věci. Přitom tentýž PODLAHA 1912, 150 uvádí, že Šimon Brosius získal titul arcibiskupa Trapezuntského až roku 1626.

<sup>78</sup> KRÁSA 1954,

<sup>79</sup> PODLAHA 1912, 150-153

této abatyše (+ 1600) byla mezi vymalované světce a světice umístěna postava sv. Norberta.<sup>80</sup> Pravděpodobně nechala Judita vymalovat i konchu baziliky, brzy nato její nástupkyně z předního šlechtického rodu Helfenburků (+ 1630) nechala konchu přemalovat a zasloužila se o výmalbu celého hlavního prostoru kostela, dnes bohužel zaniklou. V jejím rámci byl nad západním kůrem jeptišek vymalován krucifix s erbem Žofie Albínky a olomouckého biskupa Tomáše, jejího bratra, a v presbytáři na klenbě erby a na stěně výjev se zemskými světcí, mezi nimiž se již nacházel sv. Jan Nepomucký.<sup>81</sup> Ohledně opravy a domalování ambitu kláštera Na Slovanech za prvního skutečného opata (po kališnických „opatech“) Pavla Panimonda Horského roku 1594 panují pochybnosti.<sup>82</sup> Nakonec zmiňme Tovaryšstvo Ježíšovo, jež nechalo ve dvou etapách (1581 a 1601?) vymalovat svůj nově budovaný kostel sv. Salvátora (Kat.č. 24). Jistě jim přispěla většina pražských katolických osobností, třebaže chybějí konkrétní údaje.

Druhou skupinu objednavatelů tvořili světské katolické osobnosti z dvorského okruhu. U samotného císaře Rudolfa se nám nepodařilo vystopovat konkrétní zájem o některou ze vznikajících sakrálních maleb, třebaže ho v mnohých chrámech zmiňovaly nápisy a monogramy.<sup>83</sup> V pozadí akcí, na kterých se zřejmě finančně podílel, tj. obnova kláštera a kostela sv. Tomáše (nápis na klenbě v příloze VIII) a zaklnutí novoměstské Panny Marie Sněžné (jeho monogram ad. viz Kat. č. 16), je právem spatřován nejvyšší kancléř **Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic**, hlavní „spiritus agens“ pražské katolické „španělské strany“.<sup>84</sup> Císařův příspěvek na obnovu interiéru utrakvistického kostela Sv. Václava na Zderaze je spíše výjimkou, navíc jej nelze vztáhnout přímo k malbám.<sup>85</sup> Ve sv. Tomáši je za přispění k obnově veleben i další **Lobkovic, Ladislav** s manželkou **Benignou ze Starhemberku (příloha VIII)**, **Kryštof Popel z Lobkovic** je zase zmiňován na malbách v minoritském kostele sv. Jakuba.<sup>86</sup> V témže kostele se

---

<sup>80</sup> Malby jsou podle všeho z jedné etapy (RZ), Judita Eibenštolorová měla blízko k německému prostředí, kde se již kult světce vyskytoval (dle SCHALLER 1794, 326 byla abatyše do Prahy povolána 1576 z cisterciáckého kláštera ve Frauenthalu Rudolfem II.)

<sup>81</sup> CIBULKA 1936,10, datuje Žofiiny úpravy baziliky (především vybudování „helfenburského“ kůru jeptišek) do let 1608-1612, zaniklá malba v presbytáři byla zase datovaná do konce její éry (příloha XX).

<sup>82</sup> POCHE / KROFTA 1956, 26, k tomu více Kat. č. 13.

<sup>83</sup> Monogramy Rudolfa II jsou zaznamenány u sv. Jana Na zábradlí, u sv. Jakuba a v kostele sv. Štěpána ve Zdi. HAMMERSCHMID 1723. Zachován je monogram na klenbě P. Marie Sněžné (Kat.č. 16).

<sup>84</sup> Již roku 1580 bylo při chrámu sv. Tomáše zřízeno „dvorní bratrstvo Božího Těla“, jehož čestnými členy se staly po schválení 1588 císař, papež, většina katolických pánů, mezi nimi i členové rodu Lobkoviců, i nižší šlechtici. To přispělo jak na zvelebení kaple sv. Barbory, tak na obnovu lodi kostela. MATĚJKA 88. Zdeněk Popel z Lobkovic je zmiňován i při pokládání základního kamene k obnově kostela P. Marie Sněžné. VLČEK / SOMMER / ALT 1998, 487. ŠRONĚK 1997a, 360 také zdůrazňuje osobní podíl Lobkoviců na obnovách.

<sup>85</sup> BAŤKOVÁ 1998, jmenuje částku 300 kop, kterou po císaři žádal novoměstský patriciát..

<sup>86</sup> HAMMERSCHMID 1723, 180-184.

na financování výmalby podíleli i Rožmberkové, Pernštejnové a jiní nejvyšší katoličtí páni. Největší počet příslušníků katolické šlechty se ovšem dle zobrazených erbů účastnil obnovy Svatováclavské kaple v katedrále v letech 1612-1614 (obnova maleb zde spočívala hlavně ve vymalování znaků katolických pánů do starších výjevů). Na tomto příkladě můžeme ukázat, jak je někdy problematické připsání malby na základě erbu konkrétnímu donátorovi. Daniel Alexius do starších výjevů vymaloval všechny významnější členy katolického tábora, nevyjímaje svatovítské kanovníky, přičemž není možno určit, kdo skutečně na výmalbu přispěl rozhodující částkou, ani kdo akci vedl.

I další donátory nalezneme v katolickém prostředí. Nejspíše **Volf z Ilburka** a jeho bratr **Vilém**, příslušníci rytířské rodiny **Vřesovců**, kteří dosáhli díky členství v katolickém táboře postupně až hraběcího titulu, stáli u zrodu mariánské nástěnné malby ve Svatozikmundské kapli v katedrále sv. Víta.<sup>87</sup> Jejich jméno a erb se rovněž objevují v tamní Svatováclavské kapli. Avšak malby vznikaly i z popudu příslušníků nižších stavů. Tak víme o lékářích císaře Rudolfa II., veronském Bartolomeu Quarinomovi (či **Christofu Guarinonim**, jenž zemřel 1604, jehož epitaf s kartuší se nalézá v katedrále), a **Andreasu Erstenbergerovi**, kteří byli zřejmě členy bratrstva Božího Těla při kostele sv. Tomáše. Snad při příležitosti pohřbu svých manželek do kaple sv. Barbory věnovali finance na výzdobu kaple (**příloha VII**). Jejich příspěvek ovšem nelze ztotožnit s konkrétními malbami v kapli, kromě nenáročné dekorace klenby zde nalezneme i malované ornamenty kolem náhrobků, vznikajících v časových rozestupech. Tak z roku 1584 pochází neidentifikovaný náhrobek rámovaný baldachýnovou malbou, obchodník **Stampa** se nechal v kapli pohřbít 1585 (kolem jeho náhrobíku vidíme vymalované andílky), císařský důstojník **Christophoro de Crespi** má svůj náhrobek z roku 1622 lemován malbou podobnou té z roku 1584 (Kat. č. 29). V severní předsíni sv. Tomáše byl zřejmě při příležitosti pohřbu **Kurtze (Curtia) ze Senftenavy**, císařského místokancléře a tajného rady (+1594) vytvořen mramorový epitaf jeho a jeho ženy Weberové z Bisenberka a celý závěr předsíně byl nově zaklenut, vymalován severskými groteskami a mříží odělen od ostatního prostoru. Méně kvalitní grotesky, ovšem podle identifikovatelných nizozemských předloh, vznikly na klenbě ambitu kláštera Na Slovanech. Na klenbě se též nachází erb zvonaře **Brikcího z Cymperka** a jeho ženy s datem 1588, nepodařilo se s určitostí prokázat, zda má grotesková výmalba s erby a datem spojitost,

---

<sup>87</sup> KRČÁLOVÁ 1994, 150-151 malbu popsala, zmínila se ovšem v dataci, když baret na erbu Vřesovců ztotožnila s hraběcí korunkou, kterou získali až roku 1628. Správněji již malbu datují ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999, 301 a MUCHKA 2006, 81, do doby před rokem 1622. Pozoruhodné je u malby užití nejméně tří grafických předloh.

z jakého důvodu zde Brikcí nechal vytvořit svůj erb, případně další malby, dokonce ani zda byl katolíkem (klášter byl ještě v této době jedinou kališnickou institucí svého druhu, nechyběla ovšem ani krčma ad. zábavní provozy).<sup>88</sup> Na závěr zmiňme iniciátora přestavby Sv. Vavřince na Petříně (Kat. č. 32), nižšího šlechtice **Hollian z Frankensteina**, jehož erb nechybí v presbytáři vedle jedinečného přemyslovského erbu. V případě maleb v dalších katolických objektech již známe jen instituci stojící při jejich vzniku, nikoli konkrétní osobnost (např. Vlašskou kapli postavila a vyzdobila Vlašská kongregace, v jejímž čele tehdy stál G. A. Brocco).

Třetí skupina objednavatelů, protestantští šlechtici a měšťané, je v mnoha ohledech pozoruhodná. V pražských městech, jakož i v českých zemích vůbec, nevzniklo nikdy předtím ani potom tolik maleb pro donátory, kteří obrazy v chrámech prvoplánově odmítali. Musíme od sebe ovšem oddělit české staroutrakvisty a luterány, převážně německé, kteří obrazy tolerovali a kalvínsky zaměřené novoutrakvisty a české bratry, kteří se stále více proti obrazům ohrazovali.<sup>89</sup>

Z pražských měst neznáme takové kuriozity jako jsou malby ve sboru bratrů v Mladé Boleslavi, případně v modlitebně ve Slavonicích, ale nelze vyloučit, že v předvečer povstání budovaná modlitebna pražských bratrů, pozdější kostel sv. Šimona a Judy, měla také dostat jednoduchou výzdobu. Nevíme, kolik měšťanů zmiňovaných při výmalbách utrakvistických kostelů smýšlelo kalvínsky, zřejmě nejmonumentálnější malba, epitaf Karla Trubky z Rovin, vznikla pro **Václava Trubku**, vystudovaného na kalvínské universitě v Altdorfu.<sup>90</sup> Nelze než domnívat se, že nástěnné malby, nejlépe heraldického či naučného charakteru, nebyly chápány narozdíl od obrazů přenosných jako objekt případné modloslužby, ale jako integrální součást architektury, která může přispět k oslavě objednavatele. Konečně ani silně protireformační malby v katedrále nebyly při kalvínském „čištění“ chrámu poškozeny. Snad by se přistoupilo k zabílení či otlučení nejkatoličtějších mariánských zobrazení v kapli sv. Zikmunda a sv. Jana Křtitele později.

Postupujme nyní případ od případu. Z luteránů se angažoval ve zkoumané oblasti **Jáchym hrabě Šlik**. Jím založený a podporovaný staroměstský chrám sv. Salvátora německých luteránů získal do roku 1614 pozoruhodnou malířskou výzdobu, jak dekorativní, tak i nápisovou a

<sup>88</sup> VLČEK / SOMMER / ALT 1998, 562. K dataci i donátorství více Kat. č. 13.

<sup>89</sup> Některá kázání s výzvami k vyčištění chrámů z doby před vypuknutím stavovského povstání částečně cituje ŠRONĚK 2006 (pozn. 45).

<sup>90</sup> Malbě i osobnosti se dostalo patřičné pozornosti v článku ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999. Václav Trubka najal postupně dva malíře, opatřil jim grafickou předlohu, nechal složit u dvou humanistů oslavný nápis a ještě byla malba na počest jeho otce oslavena v hudebním rukopise.

figurální.<sup>91</sup> V duchu vlámského manýrismu komponované nástropní konstrukce doplnily stylově jednotný interiér s kazatelnou dodanou z Freibergu a s hlavním oltářem vycházejícím snad z oltáře ve Volfenbüttelu.<sup>92</sup> Interiér, třebaže zařizovaný postupně, mohl být navržen jako celek, není vyloučeno, že na ideovém rozvrhu se podílel i sám Šlik, jenž se podle pramenů měl přinejmenším vyjadřovat k ikonografii kazatelny.<sup>93</sup> Současně budovaný malostranský luteránský chrám dostal jen provizorní výzdobu, z níž známe jen plátno, které bylo zřejmě připevněno na podhledu kruchty.<sup>94</sup>

Ostatní kostely, oficiálně spadající pod utrakvistickou církev, nebylo třeba výrazněji upravovat a výmalba se většinou omezila na výzdobu erby a dekorem. Největší erbovní galerie vznikla v letech 1592-1612 (?) v novoměstském kostele sv. Štěpána, podobně jako u katolické erbovní galerie ve sv. Jakubu a Svatováclavské kapli katedrály nevíme, kdo ze šlechticů a měšťanů zastoupených svými erby na výzdobu skutečně ideově a finančně přispěl (heraldická výmalba bohužel zanikla, zmiňovány jsou zachovaly se jen část dekorativní výzdoby – Kat. č. 26). Tato galerie sice vypadá jako doplněná po bělohorské bitvě, podle nápisů se však dají i erby Valdštejnů zařadit do doby císaře Matyáše. Neumíme si vysvětlit, jak se vedle erbů předních defensorů, **Adalberta Vojtěcha Smiřického a Oldřicha z Heršoftu** ocitl znak předního katolíka **Adama mladšího z Valdštejna**. Zdůrazněme, že erby byly ponechány vedle sebe až do zániku galerie v 19. století. Stejně tak se v Týnském chrámu prostřednictvím svých erbů setkala utrakvistická nižší šlechta a měšťanstvo se šlechtou katolickou, přičemž na galerii neidentifikovaných utrakvistických erbů z roku 1603 (**příloha XII**) v lodi navázaly v chóru znaky katolíků **Maxmiliána z Valdštejna a Adama ml. z Valdštejna, Adama ze Šternberka** a některého člena rodu Lobkoviců. Zatímco erb Maxmiliána z Valdštejna pocházel z doby po r. 1627, (Mnichovo Hradiště, uváděné v predikátu, získal šlechtic až v tomto roce)<sup>95</sup> u dalších dvou erbů je naopak pravděpodobné, že vznikly ještě před Bílou horou. Adam ml. z Valdštejna se mohl zasloužit o vymalování svého erbu již roku 1614, kdy zde byla pohřbena jeho choť, Adam

<sup>91</sup> Na stavbu kostela také přispěli: král anglický, švédský, dánský, 61 říšských knížat, generální stavy nizozemské, 98 hrabat, 39 univerzit, 402 měst a 294 soukromníků. Proto byl patrně na klenbě mj. napsán citát z Bible: „Králové budou živiteli tvými“ Josef PETRÁŇ: Staroměstská exekuce, Praha 1971

<sup>92</sup> Ke kazatelně ŠRONĚK 1997, 354, k oltáři Klaus MERTEN: Sakralarchitektur, in: Renaissance in Böhmen, München 1985, 192.

<sup>93</sup>L. LANCINGER: Dějiny budovy, in: Dobroslav LÍBAL ad.: Pasport..., 16. Dle tétož se k budově kostela vyjádřil před smrtí i sám Rudolf II..

<sup>94</sup> Plátno nalezena nedávno v prostoru vedle kruchty, mj. zde byla malba Posledního soudu podle populární Schwarzovy předlohy, nepubl. RZ 50 C Hanuše Jožy z roku 1999.

ze Šternberka byl „PRESIDENT KOMOŘÍ W KRÁLOWSTWÍ ČESKÉHO“, jak uvedeno u erbu, již před rokem 1618. Tak se zřejmě nástěnný epitaf Karla Trubky z Rovin s reformační ikonografií (k němu nejvíce v kapitole V. Ikonografie) z roku 1604 ocitl v jedné svatyni s erby katolického panstva.

Z protestantské nižší šlechty a nobilitovaných měšťanů uvedme pány z **Vlkanova a Holze z Květnice**, kteří přispěli na výzdobu sv. Martina Ve zdi (Kat. č. 18),<sup>95</sup> a **Prunary a Pichelpergery**, jenž nad svými hroby u sv. Havla v letech 1591-1604 nechali vymalovat erby své a svých manželek (Kat. č. 4). Převážně protestantští členové městské rady a někteří šlechtici dali roku 1593 erby a nápisy vyzdobit zaniklý kostel sv. Štěpána Ve zdi, nalézaly se zde i erby osob spjatých s dalšími uměleckými podniky, např. primátor **Krocín z Drahobejle** (kašna) a **Granovských z Granova** (cenný palác s malbami) (Kat.č. 28). Figurální malby zmiňované ve zdejším kostele musely pro svou protireformační ikonografii vzniknout až po předání svatyně dominikánům 1626, příznačné opět je, že tito erby nezabílili. Výmalba kostela P. Marie Na louži (1614-1615, Kat. č. 12) a sv. Vavřince v Nebovidech (asi 1600, Kat. č. 32) se asi financovala z běžných fondů kostelních záduší, o druhé akci nenalzáme zmínky ani v zachovaných účtech záduší, nebylo na ni tedy třeba vynaložit mnoho prostředků. Došlo i k cechovním donacím, o čemž by svědčil erb pekařů v Týnském chrámu (Kat. č.17). **Kateřina Slivenská**, patrně cínařka, nechala roku 1603 vyzdobit zaniklou kapli Božího Těla na Karlově náměstí, k práci najala významného malíře Ferdinanda von Eisern (**příloha XI**).

Přistupme nyní k charakteristice mecenátu pozdního období. Ještě před prudkou změnou poměrů roku 1618 a 1620 se **císařovna Anna**, choť Matyáše I., zasloužila o úpravy konventu a kostela dominikánek u sv. Anny na Starém Městě, přitom snad byl klášterní kostel vymalován (Kat. č. 1). Jinak se císařův monogram objevil ještě v rámci dokončované erbovní galerie v novoměstském kostele sv. Štěpána, na malbách se ovšem císař nijak nepodílel. Stále více se radikalizující společnost neměla důvodu pouštět se do žádných uměleckých aktivit, pouze načaté projekty z doby rudolfínské se v této době dokončují (zmiňovaná výmalba kaplí katedrály, sv. Salvátora německých luteránů a snad i P. Marie Sněžné, kde došlo k přerušení akcí v důsledku vyvraždění konventu 1611).

---

<sup>95</sup> Liteatura k erbovní galerii viz Kat. č.17.2.

<sup>96</sup> U tohoto kostela byly peníze na drobné úpravy vybírány průběžně od farníků, oba rodové erby se tak na klenbě ocitly spíše jako pocta tradičním podporovatelům chrámu.

Teprve po roce 1620, v souvislosti s postupným předáváním protestantských svatyň do rukou katolíků (převážně řádům), dochází k menším akcím. Vyloženě obrazoboreckých akcí je málo, výjimku tvoří „zamáznutí“ erbu Jana Jesenského v Betlémské kapli.<sup>97</sup> Spíše se jednalo o doplnění stávajících maleb katolickými náměty (po roce 1626 u P. Marie na Louži), nebo domalování katolických erbů do protestantských heraldických galerií (viz výše). Pozoruhodnou marginálií je předání kostela sv. Salvátora luteránů do rukou řádu paulánů, „nejmenších bratří“ na základě z kontextu vytrženého Kristova výroku o „jednom z mých bratrů nejmenších“, jenž byl citován na klenbě kostela a snad i na dveřích (**příloha XVII**, Kat. č. 25)

Významnější akce je zaznamenána roku 1630 v kapli Staroměstské radnice, kde došlo, nepochybně na náklad **městské rady**, k překrytí většiny starších maleb postavami světců, mezi nimiž se ocitl i sv. Jan Nepomucký (**příloha XX**). V téže době přistupuje i nejvýznamnější z mecenášů, císař Ferdinand II., k výmalbě katedrály sv. Víta, již dal nejdříve nákladně vybavit mobiliářem. Vysoké částky vynaložené na výmalbu prováděnou Matyášem Mayerem a Oldřichem Muschem ovšem nevypovídají ani tak o rozsahu a kvalitě prací, jako spíše o znehodnocení měny (smlouva viz **příloha XIX**). Spíše než přemalba erbovní galerie a domalované postavy andělů nás zaujme ve smlouvě nezaznamenaná císařova votivní scéna s ukřižovaným Kristem, P. Marií a světci, kde se opět objevuje sv. Jan Nepomucký (Kat. č. 33.). Na náklad královské komory byla v objektu Hradu vymalovaná i „nová kaple“ a snad o rok později kaple sv. Vojtěcha před katedrálou (Kat. č. 33), možná opět Matyášem Mayerem.

Vyzdobených novostaveb či výrazně upravených starších svatyň není mnoho. Císař **Ferdinand II. i jeho syn Ferdinand III.** se zasloužili o obnovu kláštera na Slovanech, kde vznikla roku 1637 tzv. Císařská kaple s vymalovano předsíní (Kat. č. 13.1). Z řádů měli finance na novostavbu pouze staroměstští **cyriaci**, kteří vystavěli kapli sv. Máří Magdalény pod Letnou. Tu snad krátce po dokončení roku 1635 nechali vyzdobit již barokně chápanými malbami (Kat. č. 18). Významným dílem do námi sledovaného fondu přispěli příslušníci nově zbohatlé katolické šlechty, **Jaroslav Bořita z Martinic a Albrecht z Valdštejna**. Oba si nechali vymalovat své paláce a s nimi související palácové kaple nástěnnými malbami pozoruhodné úrovně i ikonografie. Třebaže vznikly malby současně (kolem roku 1630), výmalba kaple a sálu v Martinickém paláci souvisí s manýristickým obdobím přinejmenším grafickými předlohami

---

<sup>97</sup> Není jasné, zda se jednalo o nástěnnou malbu, zprávu nám zanechal malíř Živnůstka, ŠRONĚK 1997b, 126.

(Kat. č.20.) a kaple Valdštejnského paláce se již spolu s dalšími zdejšími malbami hlásí k nastupujícímu baroku. Poslední zmínku věnujme výmalbě svatyně židovské, Pinkasovy synagogy (Kat. č. 23). Malby zde vznikly při dostavbě v letech 1607-1625, respektive nejspíše v posledním roce úprav, není vyloučeno, že některé dekory pocházejí ze staršího období. Na financování dostavby, jakož i přísně dekorativní výmalby, se jistě podílel finanční transakcí neslavně proslulý **Jakob Baševi**.

## IV. AUTOŘI MALEB

Podobně jako u maleb středověkých, i v námi sledované oblasti jsme postaveni před problémem přiřadit dochované malby k mnoha jménům malířů, uváděných v archívních dokumentech. Ani zachovaná a publikovaná „Kniha protokolů pražského malířského pořádku z let 1600-1656“,<sup>98</sup> ani informace čerpané z dnes často již zaniklých dokumentů badateli počátku 20. století,<sup>99</sup> nám neposkytují mnoho příležitostí ke ztotožnění umělců s konkrétními díly, a to nejen v nástěnném malířství. Vytváření skupin děl s pomocným názvem (např. Mistr litoměřického oltáře), obvyklé v bádání o středověku a používané i u renesančních iluminovaných rukopisů, nelze na renesanční monumentální malby aplikovat už z důvodů naprosté podřízenosti většiny maleb grafickým předlohám. Jak již bylo nastíněno v Předmluvě, mohl tentýž malíř vypracovat jednu malbu v italském duchu a další ve slohu nizozemského manýrismu, případně obě složky na jednom díle zkombinovat, což ovšem nebylo důkazem o jeho poučenosti a mistrovství (pokud nemluvíme o dvorních malířích), ale pouze díky různým grafickým předlohám. Autor se v této kapitole snaží spíše shrnout dosavadní bádání, k novým připsáním se neodvažuje.

Je nutno začít autory raně renesančních nástěnných maleb v kapli sv. Václava v katedrále, jejichž hlavní mistr byl poprvé Pešinou ztotožněn s **Mistrem tzv. Litoměřického oltáře**<sup>100</sup>. Malby jsou zřejmě nejlepším dílem své epochy na sever od Alp, v nástěnné malbě našich zemí pak již nic podobného neexistuje, proto věnovali badatelé autorům Svatováclavského cyklu zasloužená pozornost.<sup>101</sup> Dodnes ovšem zůstávají nevyjasněné otázky, není jisté, kolik rukou pracovalo na cyklu, kdy přesně malby vznikly, ani jaký je původ a podíl hlavního mistra. Obecně přijímané příslušenství maleb k podunajské raně renesanční škole, respektive k její augsburské odnoži, je různě vysvětlováno a zdůrazňováno. Krásovo rozdělení maleb na práci hlavních autorů – augsburského Leonharda Becka a českého, v podunají a Itálii poučeného

---

<sup>98</sup> HALATA 1996

<sup>99</sup> WINTER 1909; CHYTIL 1906 (pozn.30); HERAIN 1915; TEIGE 1905, 1910.

<sup>100</sup> Poprvé naznačil Pešina spojení některých výjevů s dílem Mistra litoměřického oltáře in: PEŠINA 1940, v dalších statích již považoval tohoto mistra za hlavního autora maleb (pozn.32).

<sup>101</sup> Nejlépe shrnuje dosavadní bádání o Mistru zv. litoměřickém CHLUMSKÁ 1999, literatura viz pozn.33.

Mistra litoměřického oltáře, a jejich tří pomocníků zpochybnil Ch. Salm, poukazujíc na jednotný styl maleb.<sup>102</sup> Další německý badatel připojil k diskutovaným osobnostem ještě augsburského Ulricha Upta (Apta),<sup>103</sup> přičemž němečtí vědci zpochybnili novou, ranější dataci maleb (1506-1509).<sup>104</sup> Posun datace, teprve nedávno navržený, nebyl tehdy českými badateli přijat, neboť se mělo zato, že němečtí vědci již tradičně pochybují o větším stáří, tedy prvenství uměleckých děl v Čechách (v tomto případě se snažili vznik maleb posunout do druhého desetiletí 16. stol. na základě zde zobrazených kostýmů, odpovídajících oblečení postav v Theuerdanku, vydaném 1517), Češi pouze připustili, že údaj z roku 1509 (**příloha I**) se nemusí vztahovat k ukončení prací (těžko ale malby mohly vzniknout po roce 1511, kdy Vladislavovi došly peníze na hradní projekty<sup>105</sup>). Další spor již vedli čeští badatelé mezi sebou, přičemž Pešina a Krása stále více malby a jejich hlavního autora, třebaže poučeného v zahraničí, zapojovali do kontextu české pozdně gotické malby, a Vacková, někdy ve spolupráci s J. Hořejší, kladla původ hlavního malíře do Německa (např. ztotožnila Mistra litoměřického s Hansem Elfelderem, usazeným v Kutné Hoře) a zdůrazňovala internacionální okolnosti vzniku maleb. Ostatní badatelé spíše zaujímali postoj blízký Pešinovi a Krásovi.<sup>106</sup>

Po smrti Kráasy i Pešiny se k autorům Svatováclavského cyklu vyjadřuje stále publikující Vacková, její poslední názor je následující: Mistr zv. litoměřický, snad identický s Mistrem Svatováclavské kaple, byl povolán do Čech po roce 1500 jakožto vykrytalizovaná malířská osobnost, přední příslušník podunajské školy. Poté, co provedl několik deskových maleb, především tzv. Litoměřický oltář, votivní obraz Jana z Vartenberka a portrét Albrechta z Kolovrat a zřejmě i Svatováclavský cyklus nástěnných maleb, odjel asi 1509 ze země a zanechal zde dílnu, kde vzniklo několik dalších děl, již sestupné kvality.<sup>107</sup> Nelze než uzavřít, jak uvádí Chlumská, že hypotéza nevysvětluje vazby Mistra litoměřického na starší vrstvu české pozdně gotické malby, především Křivoklátský oltář, ani jasné vztahy mezi ranou a pozdní tvorbou Mistra.<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> KRÁSA 1958 se při vyzdvihování osobnosti hlavního mistra přiklonil k Pešinově teorii o cestě tohoto autora do Itálie (PEŠINA 1950); SALM 1969.

<sup>103</sup> FEHR 1961 (pozn.53)

<sup>104</sup> CHYTIL 1931; PEŠINA 1940 a ve zmínkách i starší čeští autoři předpokládali vznik maleb nejpozději do smrti Vladislava Jagelonského (1516), respektive do požáru Hradu 1541. Prakticky až KRÁSA 1958 navrhl novou dataci ohraničenou smrtí Vladislavovy manželky 1506 a korunovací jeho syna Ladislava a definitivním odjezdem krále ze země.

<sup>105</sup> VACKOVÁ 1968 ad.

<sup>106</sup> KRÁSA a VACKOVÁ viz pozn. 33; KROPÁČEK 1983, 1988; VŠETEČKOVÁ 1994.

<sup>107</sup> VACKOVÁ 1995.

<sup>108</sup> CHLUMSKÁ 1999, 14.

V posledních třech letech se ovšem objevily teorie, které by opět veškeré bádání mohly vrátit na začátek. Bartlová prohlásila monumentální, nadčasové zobrazení vousatého krále a královny v pozici P. Marie v naději s modlitebními hodinkami v ruce, za jasně posmrtné portréty a malby kladla až k roku 1519.<sup>109</sup> Autoři katalogu Bohuslava Hasištejnského se k nové dataci postavili rezervovaně,<sup>110</sup> přesto může v budoucnu dojít k pokusům předatovat celé dílo Mistra litoměřického oltáře, případně malby v kapli od jeho osoby úplně oddělit.

V této době se také začal připravovat projekt, jenž mohl významem navázat na výmalbu kaple sv. Václava. Katedrála poškozená požárem r. 1541, již více než deset let čekala na opravu a novou výzdobu. Věci se daly do pohybu, až když byl jmenován r. 1552 hradním stavitelem Hans Tirol. Ze dne 30. března 1553 pochází jeho dopis císaři Ferdinandu I., jenž se zčásti týká obnovy katedrály, k dopisu je připojen kreslený návrh výzdoby kaple sv. Zikmunda. Tirol sliboval, že výzdoba nejen této kaple, ale celé katedrály, bude hotova do šesti měsíců. Na realizaci se však nedostávalo peněz, a tak z celého podniku zbyl pouze onen kreslený návrh. Návrh se skládá ze tří volně přiložených listů papíru, z nichž jeden se vztahuje k horní části projektované nástěnné malby, druhý k dolní a třetí k návrhu na ozdobné lavice, které měly být umístěny pod malbou. Všechny tři listy nesou tušovou kresbu perem, která na pravém listě zobrazuje dvojici truchlících andělů, nad nimiž se v oblacích vznášejí další, na druhém listě osm výjevů z legendy sv. Zikmunda, na třetím konečně návrh vysokých návrh vysokých chórových lavic o osmi sedadlech a téměř počtu výklenků, oddělených střídavě pilastry a představenými sloupky, jež nesou kladí s ozdobným vlysem. První kresba je doprovázena psanou německou legendou (**příloha III**).

Návrh sám je na obou prvních listech podrobně a pečlivě vypracován kresbou, která počítá s daným prostorem gotické kaple, jejíž jednu stěnu, západní nebo východní, měla malba zdobit. Šrafy pera modelující hustou, místy téměř černou síťku křížujících se čar, má někdy tvrdost vrypu grafického nástroje, kresba vypadá spíše jako návrh na rytinu než na nástěnnou malbu. Ta by svou povahou nevyžadovala projekt kresebně tak dotažený a zaostřený na detail. Návrh je nepochybně dílem zkušeného a pohotového malíře, kterému nechyběla kompoziční vynalézavost, smysl pro dekorativní účín a kreslířská kultura. Pešina kresbu připisuje

---

<sup>109</sup> BARTLOVÁ 1995, Petr ČORNEJ / Milena BARTLOVÁ: Velké dějiny zemí kouny České VI, Praha-Litomyšl 2007, 652-653.

<sup>110</sup> KYZOUROVÁ ve svých heslech katalogu (pozn. 37). Přitom Ivo HLOBIL: Zázrak sv. Václava na sněmu v Řezně, in: KYZOUROVÁ ad. 2007, kat.č. 36, 54-56, navrhl již dříve posunout malby do doby po roce 1515, kdy došlo ke sňatkovým smlouvám mezi Jagellonci a Habsburky – HLOBIL 1982 (pozn.37).

augsburskému malíři, následníku **Jorga Breue**. Takové autorství je velmi pravděpodobné, Tirol si ze svého rodného Augsburgu jistě přivedl některé umělce. Můžeme litovat toho, že návrh nebyl proveden, vedle svatováclavského cyklu by tento obraz představovala další příklad augsbursky orientované nástěnné malby, již ovšem pokročilejší. Část katedrály však přece jen v této době výmalbu dostala. Na rytinách interiéru vidíme na klenbě lodi letopočet 1552, některé erby zde znázorněné odpovídají svou tvářností polovině století. Erbovní galerie pod triforíem byla přesvědčivě datovaná do r. 1555, její dnešní podoba je však výsledkem radikální přemalby z doby kolem roku 1630.<sup>111</sup> Není jisté, kdo prováděl malby v katedrále, z roku 1561 prý pochází zpráva **H. Gumpergera**, slezského malíře, pracujícího v chrámu vedle dalších mistrů po dobu šesti let.<sup>112</sup> V letech 1560-1563 zde pracoval též **Francesco Terzio**. Terziiovi byla roku 1560 zadána výzdoba křídel varhan, práce dokončil roku 1563.<sup>113</sup> Z této zprávy bývá vyvozováno Terziiovo autorství výzdoby cviklů ve druhé etáži kruchty. Muzicírující andělé zde umístění připomínají například postavy alegorií ve cviklech v nedaleké Míčovně z r. 1568, nemusí to ale znamenat, že vznikli ve stejné době. Malby totiž tomuto období ani Terziiovým pracím stylově příliš neodpovídají, též pro svou nižší kvalitu jsou kladeny do pozdějšího období a připisovány jiným autorům - Muschovi a Meyerovi<sup>114</sup> (o tom dále). Z období kolem roku 1563, kdy byla kruchta stavebně dokončena, a Wohlmuth údajně zpravuje císaře o dekorativní výmalbě, pochází prokazatelně jen jemný rostlinný dekor na žebrech dolního patra kruchty, norimbersky orientovaný.<sup>115</sup> Konečně do roku 1571 je situována žádost o platbu za práci realizovanou ještě pro císaře Ferdinanda I. od staroměstského malíře **Jeronýma Widemana (příloha V)**, nevíme ovšem, zda nezhotovoval oltární obrazy.

Poté následuje pomlka, pokud se jedná o práce i autory. Až po dlouhé době se vytváří v Praze nové umělecké centrum, s čímž souvisí vznik dalších maleb. Jako první umělec na Rudolfův dvůr přibyl **Bartolomeus Spranger**, k němuž se začali přidružovat další – Hans van Aachen, Joseph Heinz ad., kteří se stali vedoucími osobnostmi rudolfinského umění. Roku 1593 vznikla v katedrále ve Svatováclavské kapli nástěnná malba s námětem Smrti a Nanebevzetí P.

---

<sup>111</sup> FIALA / HRDLIČKA 1990

<sup>112</sup> tento přesný údaj uvádí pouze KROPÁČEK 1988, bez udání pramene, KRČÁLOVÁ 1994, 146 pouze zná jméno tohoto vřatislavského umělce a v poznámce uvádí několik čísel archiválií, většinou nedohledatelných.

<sup>113</sup> O Terziiovi máme množství zpráv, pocházel z Bergama, zhotovil mj. návrh na zpívající fontánu, k tomu KROPÁČEK 1998, DIEMER 1995, připisují se mu také dřevořezy z Melantrichovy bible označené FT, k tomu např. KROPÁČEK 1988, od tohoto autora také pocházejí nejpřesvědčivější argumenty pro připsání výmalby kruchty malíři z Terziiova okruhu

<sup>114</sup> Nejpřesvědčivěji argumentuje pro autorství Mayera a Musche ŠRONĚK 1992.

Marie. Zhotovil ji dle dřevorytu Albrechta Dürera umělec z okruhu Bartolomea Sprangera (o tajemném monogramistovi V.S. pojednám v kapitole VIGestomluva). Přímo Sprangerovi byla zmíněná nástěnná malba připsána na základě zprávy Karla van Mander, která je dnes spíše dávána do souvislosti s oltářem pro Vlašskou kapli.<sup>116</sup>

Nyní můžeme přikročit k nejdůležitější postavě mezi tvůrci nástěnných maleb v pražských sakrálních interiérech, **Danielu Alexiovi z Květné**. Daniel Alexius (tj. Aleš, někdy také nazýván Lexa) patří k jedněm z mála významnějších malířů české renesance. Jeho díla nemůžeme srovnávat s tvorbou mistrů rudolfinského dvorského okruhu, vesměs cizinců, v domácí produkci však představují jeho obrazy jeden z naprostých vrcholů. Alexius se narodil s největší pravděpodobností v Plzni (jak o tom svědčí přídavek „Pilsnensis“) v 50. letech 16. stol. (viz věk autora na podobizně v kapli Arcibiskupského paláce). Nevíme nic o jeho školení ani malířských počátcích, z jeho obrazů je ovšem možno vyčíst různé vlivy (benátský, nizozemský atd.), které mohou být způsobeny grafickými předlohami, spíše než pobytem v dílnách více mistrů, nebo tovaryšskou cestou za hranice Čech.

Existuje zmínka o „mistru Danielovi“, jenž r. 1580 maloval štítý rakovnické radnice.<sup>117</sup> Nemůžeme tu vyloučit, že se jedná o Alexia, i když jeho nízký věk v té době (méně než 30 let) by mluvil proti tomu. Dále se ve sbírce NG v Praze nachází desková malba s erbovní pověstí Berků z Dubé, datovaná rokem 1587 (původně z Nostické sbírky)<sup>118</sup>, jež do značné míry odpovídá výjevu znázorněnému později Alexiem na klenbě Arcibiskupské kaple. Bylo by lákavé z toho usuzovat, že již v oné době Daniel provedl pro Berky deskovou malbu, a na základě toho byl povolán o více než deset let později k výzdobě kaple Zbyňka Berky z Dubé. Avšak letopočet na desce může být zpochybněn a vůbec celá konstrukce je příliš vratká, spíše můžeme za oběma

---

<sup>115</sup> HILBERT 1909, 46, uvádí odkaz na nedohledatelné číslo v JKSAK.

<sup>116</sup> FUČÍKOVÁ 1989, 45. MANDER 1605, 243 : Karl von Mander v životopisném díle píše, že Spranger udělal oltář Nanebevzetí P. Marie s dvoumetrovými postavami pro otce jezuity – rozměry ani určení tedy katedrální malbě neodpovídají, obraz patřil spíše do Vlašské kaple. Malba v katedrále není oltářní, není to ani freska jako v Bílé věži – jedná se o samostatnou malbu na vápně s červenou imprimiturou. Po restaurování se ukázalo, že nápis byl přemalován a signatura V. S. 1593, zmiňovaná ještě 1906, neexistuje. Každopádně malba neodpovídá Sprangerovi ani v konzervativní přejaté kompozici ani v malířské technice ani v nezvládnutých postavách andělů. Mužské obličejové ani Mariina tvář nepřipomínají Sprangera. Styl je trochu sprangerovský, ale ne natolik, aby se dalo uvažovat o dílenské práci dle mistrova návrhu, neboť u tak významné malby by se byl Spranger musel podílet na kartonu, po jehož přenesení není ani stopy, a nakonec provést korektury. Důležité bude určení monogramu V. S. a červená imprimitura.

<sup>117</sup> „Štítý okrášleny byly malbami, již r. 1580 znovu maloval mistr Daniel“, CECHNER:1913, 203.

<sup>118</sup> MŽYKOVÁ 1986, 65-66.

malbami vytyšit neznámou grafickou předlohu. Oproti tomu není vyloučeno, že Alexius je totožný s malířem Danielem, který v letech 1589 - 90 zdobil Adamovi z Hradce interiéry jeho malostranského paláce.<sup>119</sup> První jeho známou prací datovanou i podepsanou však stále zůstává výmalba kaple Arcibiskupského paláce na Hradčanech.

odle zdejšího Alexiova autoportrétu můžeme usuzovat na malířův věk čtyřiceti až padesáti let, pracoval zde tedy již jakožto zralý mistr. Rozbor výjevů, provedený v katalogu č.6 ukázal, že Alexius byl eklektickým tvůrcem: užíval předloh Nizozemců Karla van Mander, Saenredama, snad i Jana van der Straet (Stradana) a otce a syna Galle. Členitá a lesnatá krajina v malířových obrazech má zase své stylové kořeny v podunajské škole. Jeho pojetí postav je poučeno malbou italskou, ale velmi se svým florentským i benátským vzorům vzdaluje. Architektura jím znázorněná je blízká Veronesovi. Iluzi vzdálenosti řešil Alexius zjednodušenou vzdušnou a barevnou perspektivou - postavy v pozadí maloval v šedé škále (chiaroscuro), což je opět italská praxe, modré pozadí může být nizozemské. Největší vliv na Alexia měli pochopitelně v Itálii vyučení umělci, pracující na Hradě, zvláště Heintz.

Po dokončení maleb v Arcibiskupské kapli Alexius v církevních službách ještě určitý čas zůstal. Z roku 1599 pochází nápis v katedrále: „DANIEL ALEXIUS ARCHIEPISCOPI PLANENSIS PIKTOR PILSNENSIS“. Nacházel se na stěně opuštěné hrobky, v níž si toho roku Alexius patrně zřídil prozatímní ateliér (**příloha X**). Nevíme jaké práce od té doby v katedrále provedl, ani zda byl po celou dobu ve službách „planého“ arcibiskupa Jiří Bartholda Pontana z Breitenberka (†1614), pod jehož patronátem probíhala výmalba Svatovítské katedrály. Alexiovi byla připsána nástěnná malba ve Svatozikmundské kapli, pro niž existovaly návrhy již roku 1553.<sup>120</sup> Jeho styl je zde oproti malbám v Arcibiskupské kapli již pokročilejší, malba zahrnuje bohaté dekorace s pletenci i kvalitní iluzivní architekturu, snad podle Vredemanových předloh.<sup>121</sup> Teoreticky můžeme ještě uvažovat o Alexiově autorství v případě výzdoby kaple sv. Ostatků (1606, zanikla, Kat. č. 30.6), kde se uplatnily zčásti též iluzivně architektonické motivy.

---

<sup>119</sup> KRČÁLOVÁ 1989, 90

<sup>120</sup> PEŠINA 1954, 244. KROPÁČEK 1988 se spíše klonil k ranější dataci a anonymnímu autorovi. K autorství Alexia se přiklonila KRČÁLOVÁ 1994, 146 a VLČEK 2000, 100 (resp. ŠRONĚK, jenž je autorem hesla). V poslední době je relativizované autorství i doba vzniku: MUCHKA 2006, 81 (resp. autorka hesla E. FUČÍKOVÁ).

<sup>121</sup> KRČÁLOVÁ 1994, 146, se domnívá, že malby v katedrále byly ovlivněny tvorbou Vredemanů, to opakuje FUČÍKOVÁ in: MUCHKA 2006, dokonce s možností, že malby provedl někdo z jejich okruhu .

Daniel Alexius roku 1600 zakoupil dům „pod mostem“, tj. na Kampě,<sup>122</sup> roku 1601 se oženil s jakousi Barborou a stal se pražským měšťanem. V té době má spory s pražským cechem malířů, což svědčí o jeho ambicích, neboť především dvorští malíři se snažili uvolnit z tuhého cechovního jha. Při sporu r. 1602 přiznal, „že to dílo u Tomáše dělal“ (zde je uváděn jako „Malíř Lexa“). Nevíme, o jaké dílo se jednalo, jistě však práce souvisela s osobou Pontana z Breitenberka, jenž se zasloužil o rekonstrukci kostela sv. Tomáše na Malé Straně. V kostele je zachováno několik nástěnných maleb, žádná z nich však neodpovídá Danielovu stylu, nemuselo se ovšem jednat o malbu nástěnnou, protože Alexius v té době maloval leđacos. Tak r. 1601 na Starém Městě „maloval a pozlacoval železnou mříž do kostela P. Marie na Louži, zač vzal 60 kop, tamž maloval a zlatil dřevěný obraz či sochu sv. Salvátora na mříži postaveného za 5 kop a také maloval i zlatil velikou archu v témže kostele za 20 kop i 6 postávníků na oltář za 4 kopy 30 grošů.“ Roku 1603 byl dlužen 100 kop míšeňských, v témže roce byl žalován, že nechodí na cechovní zasedání ani slavnosti. Roku 1606 či dříve prý maluje fasádu domu „U Pštrosů“ na Malé Straně.<sup>123</sup> Až r. 1612 přichází obrat, když pod patronací Šimona Brosia a Pontana z Breitenberka začíná obnova kaple sv. Václava v katedrále (Kat. č. 33.7), štědře financovaná šlechtici. Restauraci a doplnění maleb provádí do r. 1614 právě Daniel Alexius, jenž je zde na četných nápisech uváděn jako „de Kvietna“, v té době byl již tedy držitelem erbu a přídomku. Tyto jeho malby nepatří sice k nejvýznamnějším, obdržel za ně však bohatou odměnu a mohl si r. 1614 koupit další dům, tentokrát u kostela sv. Jiljí. V letech 1615 - 17 byl konšelem v radě Starého Města. Zemřel v domě „pod mostem“ snad roku 1620, možná však až ve 30. letech. O jeho tvorbě v posledních letech není nic známo a je pravděpodobné, že jakožto erbovní měšťan pokročilého věku již nemaloval.

Vraťme se nyní k dalším malířům. Roku 1603 se objevuje jméno **Ferdinanda von Eisern** (z Eysern, Eser, Aiser). Poprvé jsou o něm zmínky jako o „malíři Ferdinandovi z Malé Strany“, jenž roku 1603 vymaloval kapli Božího Těla na Karlově náměstí (**příloha XI**). Jedná se o postavu do nedávné doby takřka neznámou, která se teprve v poslední době, díky archivnímu bádání, vynořuje z šedi a dává tušit kvalitního malíře.<sup>124</sup> Vyučil se roku 1572 u Matyáše Huťského, považovaného za autora kopií maleb ve Svatováclavské kapli. Až do onoho roku 1603

<sup>122</sup> Veškeré archivní údaje čerpány ze ŠRONĚK 1997, 71-72 a HALATA 1996.

<sup>123</sup> Tuto zprávu se nepodařilo potvrdit, mé stopování po prameni informací sahá k 1. vydání slavného díla POCHE 1985<sup>2</sup>.

<sup>124</sup> Údaje opět ŠRONĚK 1997, 34-36

neznáme jeho dílo, víme pouze, že 1588 se stal měšťanem Malé Strany a členem staroměstského malířského cechu. Rok 1604 byl patrně pro Ferdinanda von Eisern klíčový. V té době byl **Janem Jindrovským** započat nástěnný epitaf v Týnském kostele podle předlohy Ch. Schwarze a J. Sadelera st. (**příloha XII**). Jindrovský byl malířem takřka neznámým, zmiňován je v Praze roku 1592,<sup>125</sup> v letech. 1614 - 1615 vytvořil nástěnné malby v zaniklém kostele P. Marie Na louži (**příloha XVIII**). V Týnském chrámu však jej pro neshody se zadavatelem Trubkou z Rovin vystřídal v horní části malby právě Ferdinand z Eisern (**příloha XII**). Ferdinand zde prokázal vynikající koloristické kvality, v chiaroscurových postavách na rámu se pak vrátil k nejlepším pracím italských umělců v Praze 16. století (sgrafitům na Míčovně a malbám na domě Granovských). Téhož roku provedl „archu na Zámku“, tj. Pražském hradě.<sup>126</sup> Zde se skutečně zachoval v katedrále ve Svatozikmundské kapli „nástěnný oltář“ podle grafických předloh Sadelerů a Cornelise Corta, připisovaný na základě slohové podobnosti Ferdinandovi.<sup>127</sup> Na hlavním výjevu se jeho invence projevila ve spojení dvou až tří grafik do jednoho celku a barevném pojednání s převahou zlatavých, manýristicky měňavých tónů. Rámec pro malbu, pojednaný chiaroscurovým italizujícím dekorem, patří k nejpozoruhodnějším pracím tohoto typu u nás. Zatímco u Týnského epitafu se zřejmě musel podřídit „kamennému“ rámci, započatému Jindrovským, a tak sobě vlastní chiaroscurové figury vtlačil do vrchních rohů, u Svatozikmundské malby mohl plně rozvinout dekor kandelábrovitého typu, kde na podstavcích posedávají putti a na svrchní plošině podpírají erby ženské postavy. Tento rámec je ovšem také podle grafické předlohy. Mistr je též důležitý kvůli vysokému počtu malířů, které vyučil (celkem 8). Umírá roku 1624.<sup>128</sup>

Roku 1604 byl vyzdoben kostel sv. Martina Ve zdi. V souvislosti s výmalbou se objevují dvě jména patrně nepřilíš významných malířů ve „Vydáních záduší kostela sv. Martina Ve zdi“ (**příloha XV**) K 10. červenci roku 1604 je zde zápis o malíři **Janu Kohoutkovi**, kterému bylo „tého dne od malování uvnitř kostela vyplaceno 30k 45gr.“ U všech ostatních vydání je přesně uvedeno, která část zařízení byla natřena či pomalována, avšak z uvedené povšechné zprávy by

---

<sup>125</sup> WINTER 1909, 211

<sup>126</sup> WINTER 1909, 207.

<sup>127</sup> ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999, 299. Mohlo se však jednat o jakýkoli jiný obraz na Hradě, např. závěsný. Takové Eisern též zhotovoval, zachovala se jeho podobizna J. Jesenského (v reprodukci P. Iselburga z roku 1614).

<sup>128</sup> ŠRONĚK 1997, 35

se snad dalo soudit, že šlo o výmalbu vlastního interiéru, konkrétně stropu.<sup>129</sup> Na stěnách kostela byla téhož roku napsána **Petrem Smolíkem** Kompaktáta (**příloha XV**). O Petru Smolíkovi nejsou k dispozici žádné zprávy a nic nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o malíře. Zato o Janu Kohoutkovi se zachoval zápis k roku 1604, že jakožto „malíř na Starém Městě, nemaje v pořádku ani v Starém ani v Novém Městě společnost, maluje u lidí a nyní u sv. Martina v kostele dílo pronajal. Vybídli ho do cechu, on truceje. Ortel – aby ho rychtář vzal do vězení“ (**příloha XVI**).

K roku 1611 je pak ve Vydáních záduší kostela sv. Martina tato zpráva: „6. den Jakubovi malíři vod malování kaply 5k 12gr“. Jedná se o **Jakuba Slánského**, malíře, který pro kostel v l. 1604 - 1605 zhotovil několik zakázek (pozlatil makovici, natřel zeleně kostnici, vyzdobil svršek ke kazatelně, vymaloval na faře světničku a natřel v ní stůl a lavice) (**příloha XV**). Co se týče kaple, jedná se s největší pravděpodobností o kapli sv. Rocha při jižní zdi kostela sv. Martina, právě 1611 dokončenou, zbořenou 1905.<sup>130</sup> Opět je pravděpodobné, že se ve zprávě hovoří o malbách nástěnných, není však jasné, zda jde o malby interiérové. Od Slánského se dochovala ve Strahovské knihovně kresba sépií, na níž je zobrazena Pallas Athéna s kopím a erbem umělců ve vykrajované kartuši, označena „Jakub Slánský malyrž 1605“.<sup>131</sup> Dále je o něm záznam k r. 1627, dle kterého „měl malíř Jakub Slánský s měšťníkem Jakubem Havránkem při o dědictví po Tomáši Salerovi“.<sup>132</sup> Je jisté, že Jakub Slánský nebyl členem staroměstského malířského cechu. Jinak o něm není nic známo, ani zda pocházel skutečně ze Slaného, jak by se mohlo zdát podle jména.

Mnohem výraznější osobností byl **Gabriel Špindler** (Spindler, Sspindler, Spyndler) doložený v Praze v letech 1600 - 1632. Pocházel z Erfurtu a pražské měšťanství i členství v cechu získal r. 1600.<sup>133</sup> Množství archivních zpráv kontrastuje s takřka úplnou absencí zachovaných prací. Víme, že v l. 1615 - 16 provedl nástěnné malby v kostele P. Marie Na louži za více než 200 kop grošů, tento kostel však již dávno neexistuje (**příloha XVIII**). Z dekorativních prací na kazatelně v Týnském chrámu (1608) a na hradčanském paláci vévody Brunšvického (před 1613) se také nic nedochovalo. Podle jediné známé kresby Pallas Atheny (Minervy) nemůžeme mnoho říci o jeho stylu (dle častého výskytu takových kreseb – viz Jakub Slánský – můžeme usuzovat na to, že se jednalo o jakousi nutnou exhibici umělce přijímaného do cechu). Význam mistra lze

<sup>129</sup> VLČEK 1996, 93, provedl přímé připsání erbů tomuto autorovi.

<sup>130</sup> ČÁREK 1940.

<sup>131</sup> KUCHYNKA 1918, 116..

<sup>132</sup> MERHAUT 1901, 74.

vyvodit alespoň z množství Špindlerem vyučených žáků (přibližně 12) a uchazečů o členství v cechu, kteří u něj zhotovili mistrovský kus.<sup>134</sup>

Není známo, kdo zhotovil dnes zaniklou malbu v kapli sv. Jana Křtitele v katedrále. Reprodukována byla tato malba v roce svého vzniku **Raphaellem Sadelerem II** (\*1584 Antverpy – †1627 Praha?). Pokud bychom uvěřili reprodukční přesnosti grafiky (H 19 – obr. 119), musela by být původní malba obdivuhodně kvalitní, zhotovená schopným umělcem. Tomu však nenásvědčuje vyobrazení z doby zániku malby (obr. 120), které ukazuje spíše průměrnější kvalitu. Grafika byla tudíž zřejmě lepší než originál, vždyť Raphael Sadeler patřil k tehdejším nejlepším mnichovským umělcům. Podobnost např. s mnichovskou sochou Assumpty od Gerharda Huberta je patrně dána Sadelerovou znalostí této sochy.

Kapitolu uzavřeme jmény tří malířů, jejichž dílo již náleží do období přechodu mezi manýrismem a raným barokem. Nejdříve se budeme zabývat osobností **Matyáše Mayera** (Maiera atd.). Známe kupodivu značné množství jeho prací (i nástěnných) a máme o něm dostatek archívních zpráv.<sup>135</sup> Přišel z Zell v Rakousku a roku 1604 je v Praze o něm zmínka jako o tovaryšovi Ferdinanda von Eisern. Nejprve se stal „dvorním malířem“,<sup>136</sup> jak je naposledy titulován roku 1619. Ačkoli měl již v této době malovat v katedrále, neexistuje z tohoto období žádná jeho práce a první jeho známá malba, „Sv. Václav mezi anděly“, pochází až z r. 1629. V témže roce spolu s malířem **Oldřichem (Ulrichem) Muschem** (z Mašova, doložen v Čechách v letech 1611 - 1653) přijali zakázku na výmalbu katedrály sv. Víta po jejím poničení kalvinisty Friedricha Falckého (**příloha XIX**). Musch přišel ze služeb Karla z Lichtenštejna, r. 1620 vypracoval mistrovský kus u Gabriela Špindlera a v dalších letech hrál významnou roli ve vedení staroměstského malířského cechu.<sup>137</sup> Značná část prací obou autorů v katedrále se zachovala, nevíme ovšem, co maloval Musch a co Mayer, protože všechny malby mají podobný ráz a spíše řemeslnou úroveň. Do ještě manýristického dekoru se připletá barokní ornament, také postavy se zkracují, ztrácejí manýristické proporce i barevnost. Podíly jednotlivých mistrů jsou spekulativně určovány pouze na deskách kazatelny (Muschovi jsou zde připisovány polopostavy Církevních otců a tří Evangelistů) a na znacích v horní etáži krucht (každý vytvořil svůj znak). U postav andělů na kruchtě a kolem znaků v lodi (zde jsou zachovány pouze menší andělské figury) si

---

<sup>133</sup> Veškeré životopisné údaje opět ŠRONĚK 1997b, 116-120.

<sup>134</sup> Idem, o cechovních záležitostech též HALATA 1996, 28 ad.

<sup>135</sup> O osobnosti nejvíce ŠRONĚK 1997b, 78-80; Idem 1992.

<sup>136</sup> HERAIN 1915, 18.

nemůžeme být jisti autorstvím ani jednoho z obou mistrů.<sup>137</sup> Zato o monumentálním obraze Ferdinanda II. s rodinou, krucifixem a českými patrony (původně byl umístěn na provizorní západní stěně chrámu sv. Víta, dnes se nachází tamtéž v depozitáři) je jisté, že ho namaloval sám Matyáš Mayer roku 1631.<sup>139</sup> Nové ikonografické i stylové motivy jsou tu naroubovány na tradiční renesanční epitaf s aachenovskými portréty donátorovy rodiny. Při porovnání s Mayerovým pozdějším závěsným obrazem stejného rozvrhu „Ferdinand II. a III. s Dominikem a Jesú, P. Marií a světci“ v kostele P. Marie Vítězné, vzniklým do roku 1637, je jasně vidět kvalitativní vzestup, daný snad i odlišnou povahou práce na zdi a na plátně.<sup>140</sup>

Po roce 1631 již nemáme žádné zprávy o malbách Oldřicha z Mašova (Musche). Přitom by jistě byla jeho tvorba pro nás zajímavá, neboť se měl zabývat uměním „perspektivským“ (či persprtickým), což snad znamená nástěnnou malbu.<sup>141</sup> Musíme se tedy spokojit s informacemi o jeho cechovních úspěších. Matyáš Mayer vytvořil kromě výše zmiňovaných maleb ještě několik prací pro Hrad i pro další prostory. Roku 1636 žádal o proplacení účtů za zřízení oltáře Božího těla a téhož roku přikázal Ferdinand II. vyplatit Mayerovi za práce v „nové kapli“ a dalších hradních místnostech 80 zlatých<sup>142</sup>. Nevíme, o kterou kapli se jednalo, existuje domněnka, že o kapli sv. Václava v rohu třetího hradního nádvoří. Patrně pro tuto kapli Mayer předkládal návrh oltáře r. 1644<sup>143</sup>. Do roku 1637 ovšem probíhaly výzdobné práce též na starší kapli sv. Vojtěcha před katedrálou.<sup>144</sup> Připisovat na základě takto nejasné zprávy Mayerovi některé z postav světců, namalovaných na klenbě (dnes neexistující) kaple, by bylo patrně příliš odvážné. Zato mu můžeme odůvodněně přiznat podíl na erbovní výzdobě místností zemských desek z r. 1638.<sup>145</sup> Znaky jsou stylově shodné s přemalovanými erby svatovítské znakové galerie. Téhož roku Mayer

---

<sup>137</sup> ŠRONĚK 1997b, 155, HERAIN 1915, 49.

<sup>138</sup> KROPÁČEK 1988, 195 se domnívá, že malby jsou takřka současné s kruchtou: „tři dvojice budoucích andělů jsou v souladu s architekturou jak svou monochromností, vzbuzující dojem reliéfu, tak i přirozeným vztahem k obloukům. Plastické a hybné postavy, jimž nechybí výraz, prozrazují malíře italského školení“. Totéž se domnívá KRČÁLOVÁ 1994, 146, připisuje malby přímo F. Terziovi. Dle mých pozorování je např. na římské kručty nad anděly vymalován stejný dekor, jaký je užit v plastické podobě v podhledu arkád letohrádku královny Anny. To by opět svědčilo pro starší původ maleb. Naopak. ŠRONĚK 1992, a také HILBERT 1909, připisují anděly Muschovi a Mayerovi. Kromě stylu by pro toto připsání svědčil i fakt, že patrně Musch a Mayer podobné anděly namalovali i na oblouky arkád chóru navazující na arkády kručty, jak je vidět na rytinách

<sup>139</sup> Naposled k tomu ROYT 2001, 417.

<sup>140</sup> VÁCHA 2007, 193 úplně vyvrací autorství Mayera u tohoto oltářního obrazu.

<sup>141</sup> HALATA 1996, 96.

<sup>142</sup> ŠRONĚK 1997b, 156.

<sup>143</sup> Idem 1997b, 157.

<sup>144</sup> PODLAHA / HILBERT 1906, 237 - 238. HERAIN 1915, 47, ŠRONĚK 1992, 152 - 153, Idem: 1997b, 79.

<sup>145</sup> ŠRONĚK 1992, 152, uvádí archívni údaj.

dostal výplatu za práce v císařském psacím pokoji a v letohrádku ve Staré oboře (ibid). Konečně roku 1644 sestavil rozpočet k opravě Pražského hradu a Rožmberského domu. Na bráně tohoto domu snad Mayer vymaloval císařského orla (ibid). Poslední známou mistrovou prací je kresba „Naděje“ do památníku jeho posledního žáka, J. V. Kulíka (po roce 1644).

Poslední osobností je **Jan Jiří Hering** (Hans Georg Häring). Od roku 1615 je tento německý rodák zmiňován v Praze, kde provedl mistrovský kus u M. Mayera. Roku 1631 vyzdobil kapli Staroměstské radnice, avšak z této výmalby známe bohužel jen graficky reprodukovanou postavu Jana Nepomuckého. Ludvík Häring, kterému byly práce též připisovány, je patrně jen smyšlenou osobou.<sup>146</sup> Dle grafiky, pocházející sice až z barokního období, odpovídající však patrně původní malbě, i podle zachovaných děl můžeme Häringa zařadit již mezi mistry raně barokní, tudíž jeho osoba zcela nespadá do sféry našeho zájmu.

Ačkoli byla část maleb jednotlivým autorům připsána, stále ještě zůstává většina děl anonymních. U čistě dekorativních maleb a u nezachovaných prací již patrně autory neobjevíme (pokud nedojde ke šťastnému archivnímu nálezu). Existují ovšem kvalitní figurální malby, které ještě čekají na autorská připsání. K připsáním by byla nutná důkladná slohová analýza, ale také větší znalost mimopražských, případně i zahraničních maleb a dalších faktů.

Již při současném stavu poznání můžeme usuzovat na jihoněmeckou orientaci autora kvalitních maleb na klenbě kaple Martinického paláce. Snad se podaří nalézt i další grafické předlohy pro tyto malby, kromě Sadelerovy a Schwarzovy předlohy. Zdařilé jsou na svou dobu malby na stěnách i klenbě severní předsíně v kostele sv. Tomáše. Vzhledem ke kvalitě, stylu i pozornosti císařského dvora by snad bylo možno uvažovat o autorovi z rodícího se okruhu císařských dvorních umělců. Autor dekorace známé z fotografie Vlašské kaple ze 30. let 20. stol. byl jistě seznámen s italizujícím směrem manýrismu a jeho příslušnost k italské umělecké kolonii by nebyla nepravděpodobná vzhledem k tomu, že za vznikem kaple stála vlašská kongregace.

Množství hodnotných výmaleb ještě čeká na své autorské připsání (např. emauzské malby, v poslední fázi snad ovlivněné Španělskem, či malby v novoměstské P. Marii Sněžné). Některá připsání je naopak nutno přehodnotit. Například malby ve Sv. Salvátoru protestantském

---

<sup>146</sup> Problematikou rozlišení malířů se zabývám již v kapitole II Úvod, str.11. ŠRONĚK 1997b, 52: „Již Q. Jahn soudil, že Sandrart se v osobě Ludwiga Heringa mýlil. O existenci dvou Heringů byl však přesvědčen ještě Dlabáč. ...převzal zprávy Sandrartovy a Fuessliho a Ludwigu Heringovi a připsal mu obrazový cyklus apoštolských historií na Strahově“.

byly Hammerschmidem a dalšími připsány D. Hlaváčovi. Ukázalo se však, že tento neznámý mistr byl spíše jen autorem následné barokní rekonstrukce maleb. Také připsání prací v Purkrabství Pražského hradu a případně i v kapli kostela sv. Jiří na Hradě malíři z okruhu Giulia Licina by bylo příliš odvážné.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> KRČÁLOVÁ 1989, 74.

## V. IKONOGRAFIE

Zde se na prvním místě budeme zabývat nejmonumentálnější mnohafigurovou malbou, epitafem Karla Trubky z Rovin v kostele P. Marie Před Týnem. Epitaf má iluzivní malovaný rám, který napodobuje mramor a zlacení, vychází tedy patrně z tradice kamenných epitafů. Jako všechny tehdejší malované epitafy byl i tento odvozen z grafické předlohy, rovněž svým eschatologickým námětem **Posledního soudu** nevybočuje nijak z řady (námět Posledního soudu byl užit asi u čtvrtiny všech epitafů), výjimečný je tedy pouze svým rozměrem (41,3 m<sup>2</sup>).<sup>148</sup>

Patřičnou pozornost je v první řadě nutno věnovat jeho grafické předloze. Vznikla v prostředí mnichovského dvora Viléma V. vévody bavorského a u jejího zrodu stála malba **Christopha Schwarze** (Mnichov \*1548 - tamtéž †1592). Od nástupu Viléma V. na trůn roku 1581 vytvářel Schwarz sakrální obrazy pro nově budované katolické svatyně po celém rekatolizovaném Bavorsku. Stejně jako ostatní mnichovští umělci se podřizoval ikonografickým i jiným instrukcím Friedricha Sustrise, vrchního uměleckého „intendanta“. Díky Schwarzovi a Sustrisovi tak vznikla jedna z nevlivnějších předloh vyobrazení Posledního soudu onoho období. Jednalo se o ztracený obraz (naposledy zmiňovaný v Maxburgu v 18. stol.), podle nápisu na grafické reprodukcí malovaný pro vévodkyni Renátu.<sup>149</sup> Rozměry ani přesný formát původního díla nejsou známy. Grafická reprodukce, o níž dále bude řeč, měla tvar ležatého oválu, zatímco dvě časově nejbližší malované kopie na dřevě – deska z mnichovské rezidence, vzniklá kolem r. 1600, i epitaf z Pírchanské kaple při kostele N. Trojice v Jindřichově Hradci (1597) - mají tvar niky. K nezvyklé popularitě tohoto původně privátního oltářního obrazu přispěla reprodukce rytá do mědi **Joanem (Johannem) Sadelerem I.**, přistěhovalcem z Nizozemí (Brusel \*1550 - †1600 Benátky či Augsburg). Tento umělec přichází roku 1588 na mnichovský dvůr spolu se svým synovcem **Aegidiem Sadelerem**, který se stane důležitou osobou pro české umění. Joan zhotovuje mědiryty podle předloh v Mnichově usazených umělců. Vedle jmenovaného Schwartze se jedná o Hanse von Aachen, Friedricha Sustrise a Antonia Maria Vianiho ( grafiky

<sup>148</sup> K epitafům obecně VACKOVÁ 1969, 131 – 156. K autorství předloh i samotné Týnské malby ŠRONĚK/. ROHÁČEK / DANĚK 1999.

<sup>149</sup>O Ch. Schwarzovi TURNER 1996, s. 188 - 189 a katalog výstavy Wittelsbacher und Bayern, II, 1-2. Germany 1980.

Posledního soudu ztvárnil J. Sadeler také dle předloh dvou posledně jmenovaných ). Snad ještě před Schwarzovou smrtí r. 1592 zhotovil podle něj Jan Sadeler Poslední soud, uzavřený do oválného rámce, s některými ikonografickými inovacemi a latinským nápisem na rámci (B224, H260, Nagler 143).<sup>150</sup>

Tato grafika byla bez velkých úprav překopírována na týnský epitaf, pouze formát byl změněn v přibližně obdélný a rovněž několik postav bylo změněno či doplněno. Na epitafu je podán výjev Posledního soudu díky těmto změnám v tradičnější ikonografii. Tak jako na grafice, i na malbě je ústřední postavou Kristus, trůnící v horní části na duze, pravou nohou se opíraje o zeměkouli. Pozvedá ruce, aby bylo možno spatřit rány na dlaních. Kolem Krista jsou seskupeni v soustředných kruzích cherubové a serafové, v dalším kruhu se nacházejí starci, jejichž přesný počet nelze určit (podle Apokalypsy se jedná o číslo dvacet čtyři). Postavy v dalším kruhu nejsou natolik charakteristické, aby je bylo možno identifikovat: je zde postava krále, starců i mladých lidí, žen i mužů. Nad Kristem drží anděl Arma Christi.<sup>151</sup> Ve střední části epitafu trúbí anděl na polnice do čtyř světových stran, aby probudili mrtvé (Mt 24,31), další anděl s meči již svrhávají nehodné s nebe - motiv podobný svržení padlých andělů. Dominantní postavení andělských figur v rámci výjevu podtrhuje v ose obrazu nejvýraznější postava anděla, křísícího ženu. Okolo něj je znázorněn zvláštní nimbus, jaký na grafice obklopoval ještě další dva letící anděly. Jednalo se tedy jistě o archanděly Gabriela, Rafaela a Michaela. Dábelské figury jsou zde oproti tomu jen dvě, umístěné v pravém dolním rohu, z nichž jedna odvléká do pekelných plamenů lidskou postavu, malířsky špatně zvládnutou. Krajina na obraze je skalnatá, s průhledem do dále, ze skal se vynořují zmrtvýchvstalí s novými těly. Ikonografie snad zčásti vychází z koncepce užití Michelanželem v Sixtině – jak v nahotě postav na grafice (na malbě ovšem přikryté rouškami), tak v podobném gestu Krista, usazení P. Marie na grafice po jeho levici (její

---

<sup>150</sup>Inovací byl kruhový formát (či oválný), navazující patrně na představu „zemského okrsku“, a také nimby andělů. „Poslední soud“ byl věrně překopírován (při zhruba obdélném formátu) na stěnu krucht Týnského chrámu (r. 1604) a na stěny kostela sv. Jiljí v St. Georgen v Burgenlandu (r. 1623), volněji byl použit na klenbě kaple Martinického paláce, na epitafu Wolfa Brunlachera v kostele sv. Jakuba v Brně (dnes Městské muzeum) a na epitafu v Magdeburském dómu. Oproti tomu „Poslední soud“ na klenbě chóru freiberského dómu byl vytvořen dle jiné Schwarzovy předlohy.

<sup>151</sup>Tento motiv se objevuje i na klenbě předsíně Císařské kaple, zde však tvoří anděl s nástroji Kristova umučení jedinou výzdobu, nástroje se pak většinou nedochovaly. Také na klenbě kaple sv. Václava v katedrále a na klenbě kaple sv. Ostatků tamtéž se nacházeli andělé s nástroji umučení, obojí však zaniklo.

postava je na epitafu vypuštěna), či s Michelangelem shodným umístění nástrojů Kristova umučení do horní části. Podání d'ábelských příšer vychází naopak spíše ze severského malířství.

Nejpatrnější změnou oproti grafické předloze je začlenění portrétů rodiny Trubky z Rovin do epitafu, což bylo u tohoto druhu maleb velmi časté. Jejich polopostavy, znázorněné však nikoli v dobovém oděvu, ale v bílých rouchách, jsou do obrazu zapojeny poněkud neústrojně, malíř zřejmě narážel na obtíže, když se nemohl přesně držet předlohy. Nalezneme je v dolní části obrazu, vpravo od Krista, mezi těmi, kteří mají vstoupit do nebe. Domnívám se, že bělovlasá polopostava v šedém rouchu představuje Karla Trubku z Rovin, postava v rohu obrazu se zrzavým vousem jeho syna Václava a polopostavy žen vedle něj, oděné v bílá roucha, by pak mohly být ženskými příslušnicemi rodu. Pozoruhodná je vousatá postava v honosném oděvu nad skupinou rodiny Trubků (císař Rudolf?) a neidentifikovaná královská postava po levici Krista, na místě Jana Křtitele.<sup>152</sup> Veškeré nahé figury, jak výše uvedeno, byly oděny do bederních roušek. V tom se odráží podobné puritánství utrakvistického tábora, jaké panovalo v katolickém prostředí, když byl Michelangelův nástupce přinucen stejným způsobem zakrýt veškeré nahé postavy v Sixtinské kapli.

Výjev **Posledního soudu**, tentokrát rozdělený do tří kápí klenby, se objevil také v kapli Martinického paláce. Na ústředním výjevu je tu zobrazen Poslední soud opět dle předlohy Ch. Schwarze a Jana Sadelera staršího. Vzhledem k nedostatku místa však bylo vlastní zpodobení Posledního soudu zredukováno a znázornění Nebe a Pekla se přesunulo do vedlejších kápí klenby. Nebe je zastoupeno výjevem Korunování P. Marie, Peklo ohnivou řekou s mostem, jenž ovšem nespojuje Peklo a Nebe, nýbrž pouze dva břehy plné trpících hříšníků.<sup>153</sup> Zde také mohl nalézt vyjádření Martinicův úmysl vypořádat se s traumatem z defenestrace, neboť v Pekle lze rozpoznat jednotlivé podoby církevních reformátorů a snad i příslušníků protestantských stavů.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Postava „císaře“ je dobře vidět na snímku J. Roháčka v článku ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999, na postavu tajemného krále mne upozornil PhDr. Zlatohlávek.

<sup>153</sup> HALL 1991, 345 uvádí, že most přes pekelnou řeku, z něhož do vln padají hříšníci, poprvé zmiňuje Řehoř Veliký v Dialozích. Zobrazení bychom našli na Snu Filipa II. (adorace jména Ježíš) od El Greca v Escorialu (1576-79). Nejedná se však patrně v tomto případě o východní motiv, neboť Greco se inspiroval rytinou Balthena

<sup>154</sup> Zobrazení politických a náboženských protivníků v pekle má starou tradici. Hynkmar z Remeše viděl mezi zavrženými Karla Holého, vzbouření sedláci v Německu šlechtice, luteráni papeže aj. církevní hodnostáře. V našem prostředí se nejstaršími vyobrazeními zaobíral K. Chytil, v pozdní gotice olomoučtí katolíci zobrazili na radniční nástěnné malbě v pekle utrakvisty (nezřetelné). R. K. Thun dal v Cholticích v l. 1683 - 92 postavit zámeckou kapli sv. Romedia a její stěny vyzdobit štukovými postavami „arcikacířů“, tedy Jana Husa, Jeronýma Pražského, Luthera, Kalvína atd., přestože podobné počiny byly zakázány. O tom KOŘÁN 1988, 477, či P. Preiss. Nutno ovšem dodat, že Martinic do pekla umístil i katolické hodnostáře a panovníky

Avšak kvůli slohovému charakteru maleb, ještě pozdně renesančnímu, nelze jasně určit, zda vznikly před stavovským povstáním (tj. do roku 1617) nebo až po něm.

Pokračujeme nyní ve výčtu zpodobení **biblických scén**. Výjev **Ukřižování**, dnes již zaniklý, se nalézal v lodi baziliky sv. Jiří (Kat. č. 9) a snad také ve Sv. Longinu (Kat. č.10). V kapli sv. Ostatků v katedrále sv. Víta byla malba **Piety** pod křížem (Kat. č. 33.6.). Nevíme, máme –li věřit identifikaci scény v kostele na Karlově (Zmrtvýchvstání).<sup>155</sup> Některé biblické výjevy se objevily také v ambitu kláštera Na Slovanech (Kat. č. 13), navazující na původní gotické malby. Výjev **Snímání s kříže** je takřka zničen, z postav je na něm rozeznatelný pouze Josef Arimatijský, jehož oděv, mající symbolizovat člena židovské velerady, odvodil snad malíř z biskupského roucha. Zajímavým motivem je zde připravený kamenný sarkofág v pravém dolním rohu obrazu. Na vedlejším výjevu v tomtéž poli, znázorňujícím **Pokušení Evy**, vyniká pouze ladná postava biblické pramáti, zbytek je zničen.

Na dalších biblických výjevech v pražských sakrálních interiérech vidíme, jaký vliv tu měly dřevořezy a rytiny **Albrechta Dürera** (což nebylo v ostatní české produkci nástěnných maleb natolik obvyklé).<sup>156</sup> Nevíme ovšem, zda malby přímo kopírují Dürerovy grafiky z let 1504 - 12, či spíše zda jako předloha posloužilo nové zpracování Dürerových děl rudolfinskými Sadelery (o nich dále). Dürerův italizující mědiryt s **Adamem a Evou** z r. 1504, B1 (či 30), byl přejet pro malbu v Martinickém palác.<sup>157</sup> Avšak r. 1566 provedl **Jan Wierix** kopii této Dürerovy grafiky, která pak mohla být malíři ze sálu Martinického paláce bližší než Dürerův originál (B30, H117) Pro tento zdroj inspirace by mohla hovořit skutečnost, že rovněž podoba Lucipera u Wierixů se přibližuje vyobrazení téhož námětu na stropě kaple Martinického paláce.<sup>158</sup>

Pro malbu ve Svatováclavské kapli byl roku 1593 použit jako předloha Dürerův dřevořez s Nanebevzetím P. Marie z r. 1510, B4 (132), z cyklu „**Život P. Marie**“, vyznačujícího se pozoruhodnou ikonografií. Snad o rok později byl ve Vlašské kapli (Kat. č. 22) převeden patrně celý Dürerův Malý pašijový cyklus z r. 1512 do nástropních maleb, z nichž zůstala zachována jen malba „**Bičování Krista**“ dle mědirytu B8 (či 35), známého podobně jako Adama a Evu z mnoha kopií.

---

<sup>155</sup> WAGNER 1936

<sup>156</sup> K tomu KRČÁLOVÁ 1989, 65 mj. byl Adam a Eva okopírováni na sgrafita zámku Nelahozeves.

<sup>157</sup> Tytéž postavy, ovšem již bez předlohy, volně, jsou vymalovány v místnosti o patro níže. Další starozákonní postavy se na stěnách pražských sakrálních interiérů nevyskytují. Tento fakt je závažný, neboť starozákonní výjevy se v sakrálních objektech, zvláště protestantských, objevovaly jinak často

V bočních kaplích již zmiňované Vlašské kaple byly namalovány obrazy ze života P. Marie. Výjev s **Navštívením Panny Marie** je též umístěn do východního pole klenby kaple sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci. Jím začíná cyklus výjevů ze života **Jana Křtitele**, vytvořený Danielem Alexiem z Květné pro arcibiskupa Berku z Dubé. Na této první scéně se nejen ve stylu, nýbrž i v použití Veronesovy předlohy projevuje benátský vliv.

Je příznačné, že na výjevu, kde se nemohl ještě objevit Jan Křtitel, je ochranný červený plášť rodu Berků z Dubé, zobrazený na všech zdejších výjevech (k tomu dále), předán alespoň třetí nejdůležitější postavě, sv. Josefovi (svatozář kolem hlavy této figury zpochybňuje teorii, že se jedná o Zachariáše).<sup>159</sup> V levé části výjevu je postava služky s košem na hlavě, chystající se vstoupit do místnosti z ulice, jejíž paralely bychom našli na několika italských obrazech s mariánskou tematikou.

V jižní výseči nalezneme nejlepší malířovu malbu v kapli - scénu Kázání sv. Jana Křtitele. Jan Křtitel tu stojí za primitivním zábradlím na vyvýšenině jako farář na kazatelně. Takto skutečně býval zobrazován, a to v Itálii, ale zvláště za Alpami. Na dřevorytu **Lucase Cranacha staršího** z roku 1516 B 60(283) se Jan také nachází v lese, za stejným zábradlím, pouze je obrácen směrem k divákovi. Takřka totožné jsou na Cranachově dřevorytu postavy sedících žen, zvláště matka „ochranitelka“ a kojící žena. Vyskytuje se zde též psík, na výjevu v Arcibiskupském paláci je ovšem zapojen do žánrového výjevu patrně nizozemského původu. Všechny jmenované postavy jsou důležité po ikonografické stránce. Jan Křtitel ztělesňuje kazatelskou činnost, obě matky s dětmi představují alegorie působení církve, jež chrání a živí své věřící. Důležitou postavou je patrně také sedící muž za zády Jana Křtitele, jenž šlape po hadovi. Nejvýznamnější postavou je pro nás ovšem sám Daniel Alexius, jehož autoportrét nalezneme v levém bočním poli.

Další scéna představuje Křest Krista v Jordáně, po ikonografické stránce silně konzervativní. Odchytky od grafické předlohy Philippa a Cornelise Gallé jsou výrazné.<sup>160</sup> Bůh Otec zde není ani naznačen, Jan Křtitel Ježíše nepolévá vodou, pouze na něj ukazuje, Kristus byl tedy patrně již pokřtěn pouhým ponořením se do vody. O silné prudernosti svědčí to, že Kristus

---

<sup>158</sup> K tomu HENDRICX 1978

<sup>159</sup> K ikonografii cyklu nejvíce ŠMRHA 1941; MATYÁŠ 2000.

je oděn, což při znázornění křtu rozhodně nebývá časté. Arcibiskup, který podřídil ikonografii kaple své osobě, nestrpěl zřejmě v sakrální prostoře zobrazení aktu. Zde lze spatřovat souvislost i s jeho úsilím o zvýšení mravní úrovně kněžstva.<sup>161</sup> V posledním poli klenby se nachází Hostina Herodova a Stětí Jana Křtitele.. Zde zřejmě nad arcibiskupem – napravitelem mravů zvítězil Zbyněk Berka z Dubé, člen předního panského rodu. Celá scéna je vlastně jen zobrazením slavnosti vznešené společnosti, motivy smrti sv. Jana jsou potlačeny na minimum. Označení výjevu „Salome tančí před Herodem“ je zpochybněno dvojicí upjatých tanečníků v módních kostýmech. Je možné, že se nejedná o Salome, nýbrž o královnu Herodias tančící s jedním z hostů. (tak je nazývána předlohová rytina).

Posledně jmenovaný výjev je prakticky vybarvenou kopií grafiky podle **Karla van Mander** (\*1548 – †1606). Tento flámský spisovatel a malíř je znám spíše díky teoretickému dílu „Schilderboeck“ z roku 1604, kde se rozepsal o Sprangerovi a dalších soudobých umělcích,<sup>162</sup> pro nás je však důležitý také jakožto autor možných předloh pro architektonický ornament ve sv. Salvátoru protestantském. Ve kterém období svého života malbu či kresbu s námětem Hostiny Herodovy vytvořil, nelze přesně určit, víme jen jistě, že byla převedena do rytiny **Janem Saenredamem** (\*1565 -†1607). do roku 1599, kdy podle oné rytiny (B112) namaloval nástěnnou malbu v Arcibiskupském paláci Alexius.

**Samostatných novozákonních postav** a výjevů z jejich života nalezneme v pražských sakrálních interiérech velké množství. V kostele sv. Jakuba byla do neznámého výjevu zasazena postava **Krista** (Kat. č. 5). Obraz **Salvátora** (Krista Spasitele) ve stejnojmenném kostele německých luteránů (Kat. č. 25) je sice až barokní, mohl však navazovat na renesanční obraz se stejným námětem. Nevíme, zda těsně po roce 1626 či později vznikla v kostele sv. Štěpána ve zdi postava Krista šlapajícího na hada a na Smrt - podobnou kompozici ze stejné doby známe z kaple bučovického zámku. Tvář Krista na **Veraikonu** můžeme nalézt v severní kapli kostela sv. Tomáše. Na severní stěně boční lodi Týnského chrámu je špatně zachovaný, schematický obraz **Krista Bolestného**. Tutéž postavu, obklopenou sv. **Janem Evangelistou**, **Máří Magdalenou**, **Marií** a neidentifikovaným světcem, nalezneme na klenbě presbytáře kaple sv.

---

<sup>160</sup> KRČÁLOVÁ 1989, 65, zmínila předlohy jen letmo.

<sup>161</sup> Viz Berkovy „Stanovy“, citované ROYT 1999, 17, které ovlivnily život církve, ale i ikonografii církevních obrazů na další století.

Ludmily při kostele sv. Jiří. Na klenbě lodi téže prostory jsou postavy **Evangelistů** s atributy ve společnosti čtyř Církevních otců, autory evangelií můžeme spatřit i na klenbě předsíně sakristie při kostele sv. Tomáše. Tentokrát jsou zobrazeni v polopostavách v manýristických oválných kartuších.

Z novozákonních postav je nejčastěji zobrazována P. Maria. Na klenbě kostela P. Marie Sněžné ji vidíme v podobě **Assumpty**, provázené po stranách dvěma figurami andělů. Tato „panna sluncem oděná“ je bez dítěte, ruce drží sepnuté, okolo hlavy snad měla i korunu dvanácti hvězd (symbol dvanácti apoštolů), velmi se tedy již podobá typu Immaculaty, který byl ovšem kodifikován až asi o 30 let později.<sup>163</sup> Je zvláštní, že v kostele s mariánským zasvěcením nemá Madona výsadní postavení. Důležitější úloha, jak se zdá, připadla **N. Trojici**, která se nalézá v posledním, nejvýchodnějším poli klenby a je obklopena hlavami andílků (viz obr. 169). Vyskočil v této souvislosti přichází s domněnkou, že na rozdíl od ostatních postav na klenbě, zcela izolovaných, spolu P. Marie a N. Trojice komunikují – Kristus na Marii ukazuje prstem a Bůh Otec jí žehná.<sup>164</sup>

Také v presbytáři kaple Arcibiskupského paláce se nachází v obdélném poli **Nejsvětější Trojice**, tentokrát samostatně. Nejpozoruhodnějším motivem je zde dvojice sfér v rukou božských osob. Jsou znázorněny jako kovové glóby (armilární sféry), užívané v té době k vědeckým účelům, čímž se stává zřejmou manifestace rudolfínské záliby v astronomii a astrologii, kteréžto nauky vyhledával patrně i sám arcibiskup. Nejsvětější Trojice s Kristem protireformačně šlapajícím na Smrt a hada, doprovázená postavami Víry a Lásky, se po roce 1626 objevila u sv. Štěpána Ve zdi (Kat. č. 27). V podobném časovém horizontu jako u P. Marie Sněžné, tj. roku 1613, byla nákladem děkana Pontana z Breitenberka provedena **P. Maria s Nejsvětější Trojicí** v kapli sv. Jana Křtitele v katedrále (Kat. č. 33.3.). Typ Assumpty zde byl spojen s Madonou a zároveň Královnou nebes (typ zv. Incoronata - zahrnující korunu, žezlo a dítě), P. Maria se vznášela mezi sedmi nebeskými kůry, Sluncem a Měsícem (Starý a Nový zákon?). Nad Assumptou se nacházela N. Trojice v podobě Gnadenstuhl. Pozemská sféra nebyla reprezentována apoštolů, nýbrž zástupem duchovních, vedených papežem, a zástupem panovníků v čele s císařem. Mezi oběma klečícími zástupy hořeli hříšníci v ohnivě díře. Toto přiřazení

---

<sup>162</sup>K Manderovi J. KRČÁLOVÁ 1994, 188, TURNER.1997 20, 253, FUČÍKOVÁ 1989 zpochybňuje jeho údaje vedoucí k určení Sprangerova autorství u malby pro katedrálu

<sup>163</sup>HALL 1995, 327 uvádí kodifikaci zásluhou F. Pacheco k roku. 1649. Malby v kostele mohou být ovšem o něco pozdější, než je uváděný rok 1611, kdy byl přerušen život konventu.

zástupců duchovního a světského stavu k P. Marii Nanebevzaté má předstupeň na oltáři kutnohorského Mariánského kostela z roku 1520 a v dalších dílech. Zajímavým motivem byla zrcátka v rukou cherubů z první nebeské sféry.<sup>165</sup>

Roku 1597 bylo ve Vlašské kapli zčásti ve štuky, zčásti v malbě provedeno údajně **Nanebevzetí P. Marie**, tedy námět, který korespondoval se zasvěcením kaple (Kat. č. 22). Roku 1593 učinil arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé první krok směřující k renesanční výzdobě katedrály sv. Víta. Na západní straně kaple sv. Václava byl právě zazděn portál, neboť se zde stavěla kaple N. Trojice. Na tuto zadržku dal arcibiskup vymalovat výjev Nanebevzetí P. Marie, spojený s korunovací anděly (dnes v Nové arcibiskupské kapli v katedrále - obr. 24), jež je komponována v závislosti na Dürerově grafickém listu.<sup>166</sup>

Dalším zobrazením Zesnutí a Nanebevzetí P. Marie v katedrále, tentokrát kombinovaným se zobrazením N. Trojice, tématem již probíraným, byla malba na západní stěně kaple sv. Zikmunda. Malbu provedl patrně Ferdinand von Eiserl podle předloh různých umělců. Stejně jako u předchozí malby jsou ve spodní části zobrazení apoštolové kolem Mariina hrobu, tentokrát se však ještě nekorunovaná P. Marie vznáší k N. Trojici. Obě zmiňované postavy P. Marie postrádají další ikonografické rysy – nejedná se tudíž o Assumptu, což je způsobeno cizími předlohami. Na rozdíl od apoštolů v Nové arcibiskupské kapli nedrží apoštolové na malbě ve Svatozikmundské kapli liturgické předměty, objevující se na středověkých obrazech Smrti P. Marie.

Zastavme se nyní u autorů předloh k této malbě. Prvním z nich byl přistěhovalec na mnichovský dvůr, malíř **Antonio Mario Viani** z Cremony. Datum jeho narození není známo, první zmínky o něm pocházejí z r. 1582, kdy prováděl první zakázky v Cremoně. R. 1586 odešel do Mnichova a zapojil se do skupiny vévodových umělců v čele s Candidem a Sustrišem. Než

---

<sup>164</sup> VYSKOČIL 1947, 47.

<sup>165</sup> O zrcadlech více VLASÁKOVÁ 1992, 120 - 140. Zrcadlo může např. znamenat čistotu a obezřetnost P. Marie, zároveň vztah cherubinů k Bohu – jsou jeho zrcadlem. Uplatňuje se zde též světelná mystika.

<sup>166</sup> K ikonografii Dürerova Nanebevzetí, ale i obecně k tomuto ikonografickému typu viz HLOBIL 1971, 599 - 612. Na Dürerově grafice se objevuje P. Marie korunovaná N. Trojicí – motiv vyskytující se až od 15. století. Naopak obraz ze Svatováclavské kaple navazuje na starší ikonografii, kdy se na malbách Božské osoby neobjevují a P. Maria je korunovaná anděly. Na další malbě, o které budeme pojednávat na str., se již Božská Trojice objevuje v trojdílném schématu, nezávisle na sobě vytvořeném v 15. století v Itálii i Záalpi. Pro tuto další malbu posloužila jako prvotní předloha zřejmě Madona Dei Frari od Tiziana, zvláště je to patrné na gestu P. Marie. U žádné z maleb se neobjevuje N. Trojice v levém horním rohu, ani zde není užito diagonálního kompozičního schématu (toto schéma bylo užíváno zvláště v barokním malířství).

roku 1592 odejel Viani do Mantovy, kde ve službách vévody Gonzagy setrval až do své smrti r. 1632 - 5, provedl v Mnichově několik nástěnných a oltářních maleb. Jeden z oltářních obrazů s námětem N. Trojice a archandělů (část Posledního soudu), uložený v mnichovské Pinakotéce, se stal předlohou pro mědiryt již zmiňovaného Johana Sadelera I. (B225, H261, Wurzbach 122, datován 1591). Sadelerova grafika byla pak použita za předlohu pro horní část malby ve Svatozikmundské kapli. Spodní část malby v kapli sv. Zikmunda byla provedena podle předlohy **Aegidia Sadelera II.**, Johanova synovce. Aegidius (Jiljí) se narodil roku 1584 v Antverpách a zemřel r. 1627 v Praze či r. 1632 v Mnichově. Poprvé přišel do Mnichova se strýcem Janem roku 1588, poté strávil několik let v Itálii, kde se seznámil s dílem Jana Speeckaerta, působícího v Římě.<sup>167</sup> **Joan (Hans) Speeckaert** (nar. ? - † 1577 Řím) přišel do Itálie patrně na počátku 70. let 16. století a stal se hlavou severských umělců usazených v Římě. Do své smrti vytvořil řadu maleb a ještě více kreseb, inspirovaných italskými mistry Raffaelem, Michelanелеm, Parmigianim, Salviatim atd. Jeho obrazy a kresby byly šířeny dále po Evropě grafikami rytce Müllera anebo právě Aegidia Sadelera.<sup>168</sup> Podle kresby Speeckaertovy z Louvru byla vytvořena Sadelerova grafika s námětem Smrti a Nanebevzetí P. Marie (B89, H85, N85, W3.5). Není datována, nelze tedy určit, zdali ji Sadeler zhotovil za svých italských pobytů (1593, 1595 - 7), v Mnichově (1593 - 5) či až po přesídlení do Prahy (1597).

Dalším oblíbeným námětem renesančních nástěnných maleb byla **Korunovace P. Marie**. Nalezneme ji na konše baziliky sv. Jiří, kde je doprovázena citátem z Písně písni, a ve spojení s Posledním soudem se vyskytuje i v kapli Martinického paláce. Původně se tento výjev nacházel i v chóru sv. Jakuba (Kat. č. 5).

**Postavy andělů**, ať již v podobě cherubů, serafů či dospělých postav, najdeme na většině maleb. Zvláště kvalitní andělské postavy se nalézají na týnském epitafu, na rámu malby ze západní stěny Svatozikmundské kaple v katedrále a na arkádě Vlašské kaple. Tyto postavy jsou však provedeny v chiaroscuro, mají výrazně dekorativní charakter, a proto o nich pojednávám v kapitole VIII, „Dekorativní malby“. V kostele P. Marie Sněžné vyniká kvalitou manýristická postava archanděla Michaela.

---

<sup>167</sup> K Sadelerovi TURNER 1997, 28, 503-504.

<sup>168</sup> Ke Speeckaertovi TURNER 1997, 29, 377. Předlohy se přesně držel tvůrce malby z Vyšebrodské obrazárny, méně otrocky autor oltářního obrázku z císařovna votivního oltářiku určeného do Staré Boleslavi, k němu ŠRONĚK / HAUSENBLASOVÁ 1998.

Nejčtenější jsou **postavy světců** a scény z jejich legend. Na klenbě chrámu P. Marii Sněžné tak vidíme celé františkánské nebe, z nějž jsou po ikonografické stránce pozoruhodné figury sv. Bernardina a sv. Bonaventury. Svatý Bernardin Sienský je zde znázorněn poněkud netradičně i jako léčitel, což vyjadřuje jeho levá ruka spočívající na zádech ležící postavy, která je dnes již špatně zřetelná.<sup>169</sup> Sv. Bonaventura s maketou kostela v pravé ruce se také běžně nevyskytuje. U dvou nejzápadnějších figur na klenbě P. Marie Sněžné je určení identity poněkud problematické. Nápisy u nich byly patrně později přemalovány, a to tak, aby byly orientovány stejně jako postavy, proto vidíme u figury sv. Didaka (?) jeden nápis přesahující přes druhý (obr. 170). Avšak vedle řádových světců zde nenalzáme **zemské patrony**, což tvoří v pražských kostelech výjimku.

V kostele **sv. Václava** na Zderaze se objevuje figura patrona kostela mezi dvěma anděly. Levý anděl snad dupe po postavě d'ábla, dnes takřka zaniklé, což by jej dovolovalo označit za archanděla Michaela. Je možné, že nad tímto výjevem byl stejný nápis kapitálami, jako je na výjevu protějškovém, téměř již zaniklém. U tohoto výjevu nelze než zdržet se všech výkladů, protože zřetelná je zde pouze postava pod baldachýnem, a ta by mohla představovat leckoho. Postavu sv. Václava nalezneme též na severní stěně boční lodi Týnského chrámu, v kostele sv. Jiří a rovněž mezi skupinou světců na votivním obraze Ferdinanda II. v katedrále sv. Víta, kde je všude zobrazen tradičně jako ozbrojenec. Originální bylo pojetí **sv. Václava na koni**, vytvořené D. Alexiem r. 1614 na klenbě Svatováclavské kaple v katedrále, avšak tato malba je dnes zaniklá (Kat. č. 33.7), stejně jako postavy dalších zemských světců na klenbě. Soubor zemských patronů bylo pravděpodobně možno spatřit i v chóru Sv. Jakuba (Kat. č. 5).

Zvýšenou pozornost je nutno věnovat novému zemskému patronovi, **sv. Janu Nepomuckému**. Mezi jeho první propagátory patřil kanovník Pontanus z Breitenberku, jenž stál u vzniku některých nástěnných maleb.<sup>170</sup> Bezpečně můžeme postavu Jana Nepomuckého identifikovat až ve skupině zemských světců na votivním výjevu císaře v katedrále z roku 1631.

<sup>169</sup> K tomu VYSKOČIL 1947, 66.

<sup>170</sup> Pontanus dal ovšem zhotovit pouze rytinu J. Nepomuckého. Nejstarší monumentální zobrazení známe z votivního obrazu opata W. Zelendera v Broumově (1609). O tom ROYT 1994, 182.

V blízké bazilice sv. Jiří se nalézal ve stejné skupině světců, snad ještě staršího data (**příloha XX**).

Do roku 1631 byla také vymalována kaple P. Marie, Sv. Petra, Sv. Prisky ad. ve Staroměstské radnici.<sup>171</sup> Dle dochované reprodukce zde znázorněné postavy Jana Nepomuckého lze usoudit, že malby měly již raně barokní ráz. Figura sv. Jana Nepomuckého, nacházející se vedle sv. Jana Křtitele na epištolní straně kaple, byla patrně nejstarším samostatným světcovým vyobrazením v monumentálním měřítku. Jak vyplývá z citované vizitační zprávy (**příloha XX**) tento obraz byl při kanonizačním procesu uváděn jako důkaz staré úcty ke sv. Janu. Ekert popisuje pouze postavy, které byly nalezeny r. 1857, je však možno předpokládat, že po levé straně tvořili těmto postavám protějšky světci, jimž byla kaple zasvěcena, jejich podoby však zanikly patrně r. 1789. Zobrazení P. Marie přitom zřejmě zastupoval obraz na hlavním oltáři.

Zajímavý osud mělo vyobrazení legendy dalšího zemského patrona, **sv. Zikmunda**, v jeho kapli v katedrále sv. Víta. Kapli, poškozené požárem r. 1541, se mělo dostat nové výzdoby roku 1553, ze kdy pochází kreslený návrh výjevů z legendy sv. Zikmunda (k tomu viz Katalog č. 33.10). Současné vyobrazení legendy na východní stěně však vzniklo asi až po roce 1599, jeho autorem je snad Daniel Alexius z Květné a marně bychom hledali jeho dobu, co do bohatství výjevů i kvality zpracování.

Zemští patroni se nalézají vedle mnoha dalších světců také v bazilice sv. Jiří na stěnách kaple sv. Ludmily. Slohově tyto malby ještě nepatří do období manýrismu, snad kromě postavy sv. Václava, a rovněž znak Judity Eibenštolerové je vřazuje do let 1576 - 1600 (Kat. č. 9). Na jižní stěně kaple je ve stejném slohu jako ostatní postavy znázorněn **sv. Norbert**, prohlášený sice za zemského patrona až r. 1627, avšak tento fakt snad nebrání výskytu světce na malbě ještě před přijetím do pantheonu obránců. Juditě Eibenštolerové z Eibenštolu mohl tento německý světec vzhledem k jejímu původu vyhovovat, nakonec v kostele zdaleka nejsou zpodobeni jen zemští patroni a svatí pomocníci, ale například i netradiční ženské světice, dosud ne přesně identifikované (např. sv. Rosálie). Malba je ovšem rozhodně mladší než z roku 1582, v tomto roce

---

<sup>171</sup> K dataci maleb kapitola II a III, příloha XX. BERGHAUER 1736, 124 zaznamenává i zvláštní znalecký posudek malířů při ohledání. Přítomní vyslovili názor, že stylově malby odpovídají Heringovi Z rytiny zde zveřejněné vyplývá, že Jan byl oděn v kanovnícké roucho, měl již i svatozář, v pravé ruce držel otevřenou knihu, v levé palmovou ratolest

byl totiž Norbert kanonizován a započalo se s jeho protireformačním zobrazováním – tak je také znázorněn v kapli sv. Ludmily.<sup>172</sup>

I zdejší výjev **sv. Jiří** bojujícího s drakem si zaslouží pozornost. Kvalitněji je ovšem tato scéna zobrazena v kapličce v Martinickém paláci, kde se výjev objevil patrně v aluzi na prvního majitele z rodu Martiniců, Jiřího Bořitu, ačkoli malba pochází až z doby po jeho smrti. Není známo, zda smrt Jiřího, případně jiného člena Martinické rodiny, či morová epidemie (symbolizovaná šipkou v ruce Smrti), nebo pouhý motiv „vanitas“ je připomenut na výjevu **Dobré smrti** v této palácové kapli: Na loži s baldachýnem leží umírající postava (snad žena?) se svící, před lůžkem je zobrazen kněz v černé komži s malým krucifixem (z velké části se jedná o rekonstrukci). Za baldachýnem lože vykukuje skelet se šipkou v ruce. Levý roh obrazu vyplňuje stůl s pohárem a pokrm, v opačném rohu špatně rozeznáváme postavu (truchlící?).<sup>173</sup> Výše popsanou scénu lze však již zařadit mezi **profánní motivy**.

Profánní a sakrální náměty se mísí také na klenbě kaple Arcibiskupského paláce. O výjevech ze života sv. Jana Křtitele jsem již pojednal výše. Nyní si povšimněme **erbovní pověsti** Berků z Dubé vprostřed klenby. Její umístění do jednoho z hlavních sakrálních prostorů země svědčí o značné troufalosti arcibiskupa Berky, neboť podobné výjevy se vyskytují vždy na místech profánních (např. na Telči a Českém Krumlově), ba ani postava sv. Jana Křtitele nedostačuje pro omluvu tohoto precedentu. Děj legendy zde znázorněné je převzat z Hájkovy kroniky, v prostší podobě se ale příběh vyskytuje už u Kosmy a Dalimila: Český kníže Jaromír byl nedaleko Velíže zajat Vršovci, ti ho svlékli do naha a střileli na něj z luků. Avšak knížete chránil svým pláštěm sám sv. Jan Křtitel, a to tak dlouho, dokud Hovora, bájný předek Berků z Dubé, nepřivedl pomoc z Prahy. Značně významnou úlohu v legendě hraje dub (původně lípa), k němuž je uvázán Jaromír a kde měl být zároveň oběšen Hovora. Ten pak na počest svého hrdinství dostal do erbu dvě berkovské osekane dubové větve. Jaromír je tu ovšem vyobrazen v knížecím rouchu, protože nahota nepřipadala v úvahu. Nejdůležitějším motivem výjevu je plášť Jana Křtitele, jímž chrání Jaromíra. Tento červený plášť, přetransformovaný v ochranné roucho Berky z Dubé, pak provází diváka celým následujícím cyklem.

---

<sup>172</sup> E. POCHE: 1976, 70 - 77. Postavou sv. Norberta se mimo jiné zabýval již zmíněný probošt Pontanus z Breitenberka.

<sup>173</sup> K tomu např. LAVIN 1972, 159 - 171. Jaroslav Bořita z Martinic byl vyobrazen na úmrtním loži v roce 1649

## VI. GESTOMLUVA

Hlavním teoretickým dílem, použitým k interpretaci posuňku na našich obrazech, je „Chirologia“ anglického lékaře Johna Bulwera, vydaná v Londýně r. 1644. Důvodem této volby je přehlednost obrazové přílohy a především časová souvislost s velkou částí námi zmiňovaných obrazů. Proti automatickému vyvozování paralel by sice mohla svědčit geografická odlehlost Anglie a Čech, avšak mnohá z gest dodnes nepozbyla své platnosti, jedná se tedy snad o obecná novověká gesta. Další knihou zde zmiňovanou bude „Hieroglyphica“ G. P. Valeriana z roku 1556. K interpretaci gest jako prostého „počítání na prstech“, zde rozpracovaného, musíme však přistupovat s velkou opatrností. Konečně „Loquela digitorum“ Bedy Ctihodného je příliš časově vzdálená a teoretická, proto jsem se jí tato práce spíše vyhýbá.<sup>174</sup>

Otázkou zůstává, zda je možno na základě novověkých spisů interpretovat obrazy vzniklé ve vrcholném a pozdním středověku. Z ranějšího středověku se zachovaly ilustrované spisy právnických a liturgických gest (Sachsenspiegel, Petr Pěvec),<sup>175</sup> jejich reálné užívání a především možnost ovlivnění našich maleb těmito zahraničními příručkami je však značně diskutabilní. Jsou navíc nedostupné, nežil jsem jich tedy.

Nejdříve se budeme zabývat malbami **na stěnách kaple sv. Václava v katedrále**, které jsou po stránce gest velmi zajímavé. Vytvořil je z větší části Mistr Litoměřického oltáře, v jehož díle nalzáme oproti pozdní gotice spíše zklidnění gest, přesto zde objevíme zajímavých posuňků hned několik. Bohužel ne všechny je možno vysvětlit dle Bulwerova obrázkového seznamu gest, snad kvůli časové vzdálenosti. Postupujeme-li od tematicky prvního obrazu legendy, již na „Vykupování pohanských dětí“ a jejich křtění nalezneme pozoruhodné gesto Dítě uprostřed obou výjevů, nepochybně po sv. Václavu druhé ohnisko výjevu, si klade výmluvně ruku na hlavu. Tento posuněk je v Bulwerově knize vysvětlován jako projev netrpělivosti či pobouřené mysli. Skutečně, i dnes se při duševním pohnutí často škrábeme na hlavě, mimovolně však toto

---

<sup>174</sup> Čerpáno z článku QUAQUARELLI 1970, 199 – 224.

<sup>175</sup> O iluminovaném díle „Sachsenspiegel“ s právními gesty. BARASCH 1987, 1 - 14. O „*Sedmi polohách modlitby*“ od Petra Pěvce z 12. stol. a o dalších dílech J. C. SCHMITT: *La raison des gestes dans l'Occident medieval*. Paris 1990.

gesto většinou používáme, pokud nevíme kudy kam, kdežto úmyslně si na hlavu spíše tzv. „klepeme“. Na hlavu si saháme také, když jsme zoufalí, nebo se jen tak nudíme. Prozatím jsem v našem malířství konce 15. a poč. 16. stol. našel tři obrazy, které toto gesto znázorňují. Nejstarším příkladem je deska Svatojakubského oltáře od Mistra legendy sv. Osvalda (Moravská gal. v Brně, 70. léta 15. stol., ). Na zde zobrazeném Korunování trním si biřic ukazuje na hlavu (či se na ní škrabe) ve spojení s urážlivým gestem pravé ruky, význam gesta je tedy v tomto případě posměšný. Na další desce z MG v Brně (asi 1490, pův. klášter na Starém Brně,) si apoštol drží ruku na hlavě při smrti P. Marie. Nepochybně se tu jedná o vyjádření zoufalství, což umocňuje i výraz tváře. Konečně na Čáslavské desce s Mytím nohou (po 1530, snad depozitář Čáslavského muzea, ) si na hlavu sahá sv. Petr, když mu Ježíš myje nohy. Apoštol ve zde zachyceném okamžiku cítí pobouření i bezradnost nad nepatřičnou činností svého učitele, snad tedy vyjadřuje gestem cosi podobného, co měl na mysli John Bulwer. Na nástěnném výjevu od Jërga Ratgeba by opět mohlo jít o klepání si na hlavu. Vraťme se nyní k dítěti ve Svatováclavské kapli: co chtěl mistr vyjádřit položením ruky na čelo? Snad netrpělivost, zmatení nad nepochopitelnou činností sv. Václava. Může tak být však vyjádřeno i pohrdání pohanského prostředí křesťanstvím. Skutečný význam by snad vyšel najevo při důsledné komparaci s legendou „Ut annuncietur“, dle níž byl realizován program výmalby kaple.<sup>176</sup>

Na dalších výjevech je pak silně rozpracováno gesto ukazování hůlkou. Páže na „Říšském sněmu“ hůlkou usměrňuje náš pohled v souladu se starším korunovačním ceremoniálem. Nejčastěji však na sv. Václava poukazuje orientálec – kupodivu kladná postava (souvisí to snad s uzavřeným mírem se sultánem Bajazidem, ale orientálec byl v té době oblíbeným námětem, také to může být nějaký pohanský přemyslovský kníže...)<sup>177</sup>. Dále nás zaujme ruka Radslavova napřažená ke smíru na výjevu nad severním portálem, kde u sv. Václava vidíme naopak zdrženlivé gesto, světec s podáním ruky váhá. Na výjevu „Uvítání sv. Václava v Boleslavi“, „Zavraždění sv. Václava“, „Podiven trestá vrahy v lázni“ a dalších výjevech nalezneme hloučky gestikulujících postav. Takové skupinky se ve stejné době objevují v cranachovské tvorbě., v samotné kapli sv. Václava se nalézají na desce „Zavraždění sv. Václava“ od mistra IW. Vraťme se však ke svatováclavskému cyklu. Nejdříve vidíme smlouvající se vrahy, na „Zavraždění“ se pak každá figura v hloučku staví k dramatu jinak – biřic (?) netečně, orientálec zádumčivě, třetí

<sup>176</sup> Veškerá literatura k malbám shrnuta v Kat. č. 33

<sup>177</sup> K sultánovi VACKOVÁ 1968,

figura se drží levicí za hlavu a pravicí se izoluje od vraždy. Zde tedy je uplatněno nám již známé gesto chycení se za hlavu ve významu vyjádření zoufalství. Na výjevu s masakrem v lázni a oběšením Podivena se nachází zázračně vzkříšený sv. Václav, na prstech vysvětlující, vypočítávající, co vše se muselo stát. Takové posuňky vidíme i v Bulwerově příručce, všechny mají něco společného s rétorickou argumentací, případně vypočítáváním (za první, za druhé...). Vyskytují se i na několika českých pozdně gotických deskách - Oltáři z Doudleb Oltáři velmistra Puchnera, Kutnohorském oltáři s Navštívením P. Marie, oltáři z Rajhradu se sv. Voršilou a sv. Pannami (Brno, Moravská galerie,). Také v pozdějším umění je posuněk používán – např. na oltáři z kaple Všech svatých (na části malované Josephem Heinzem) ho používá sám Kristus. Kořeny tohoto gesta bychom našli u antických řečníků.

Povšimněme si ještě na výjevu z lázně muže na nejhořejší pryčně. Zatímco spodní polovina těla přirozeně spočívá na lavici, trup je otočen na opačnou stranu a pravá ruka chrání hlavu proti útoku shora, jenž ovšem z této strany vůbec nepřichází. Jednoznačně se jedná o gesto násilně naroubované do obrazu, převzaté patrně z italské grafické předlohy. Takové gesto zaujímají již poražení giganti na Pergamském oltáři, porobení barbari na římských vítězných reliéfech aj. Jedná se o jednu z „Pathosformen“, konkrétně o „Ausdrucksformen“, o kterých hovořil již Fritz Saxl,<sup>178</sup> které však u Bulwera nenajdeme.

U Bulwera se rovněž v doslovné podobě nevyskytuje poslední ze zajímavých gest v kapli sv. Václava: vidíme je na východní stěně ve dvou variantách. Na výjevu „Přinášení dříví“ si chudá žena pravou dlaní drží předloktí levé ruky, v níž ještě svírá růženec. Podobný posuněk lze rozpoznat u sousední postavy, jež představuje královnu Annu, levá ruka však v tomto případě spočívá na břiše. Obě výše zmíněná gesta se hojně vyskytují na obrazech P. Marie. Na oltáři Litoměřickém stejný mistr zobrazil P. Marii, která si pravou rukou svírá předloktí levé ruky, Mistr Budňanského oltáře na svém životním díle vypočetl P. Marii s pravou rukou svírající prsty ruky levé (pův. Karlštejn). Jedná se vždy o zdůraznění zdrženlivosti, cudnosti P. Marie<sup>179</sup> Gesto královny Anny bylo dáváno do souvislosti s očekáváním narození korunního prince a přirovnáváno k poloze rukou na zobrazeních P. Marie v naději (známe zvláště sochy P. Marie v naději, které si drží na břiše jen jednu ruku, či mají ruce na břiše prostě překřížené). Podobná

---

<sup>178</sup>. SAXL: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: A. M. VARBURG: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. 2. vyd. Baden – Baden 1980, s. 419 - 431

gesta nalezneme i u jiných světic (např. u sv. Dobrotivé). O typicky ženských posuňcích budeme hovořit i na dalších stránkách.

Pro **další zajímavá gesta** musíme přejít až do konce 16. stol. (maleb z průběhu tohoto století se v pražských sakrálních interiérech dochovalo málo a gesta na nich zobrazená jsou konvenční). Zato však můžeme zůstat na stejném místě. Nově zvolený arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé upnul svou pozornost opět na Svatováclavskou kapli. Zazděný západní portál nechal r. 1593 pokrýt nástěnnou malbou s námětem „Nanebevzetí P. Marie“, kterou dnes v katedrále nalezneme přenesenu do Nové arcibiskupské kaple. Ke gestu jednoho z apoštolů se vrátíme na dalších stránkách, nyní si povšimněme především gesta P. Marie. Co se týče předlohy, grafického listu A. Dürera z roku 1510 (B 94), nedržel se ho autor malby tolik, jako např. Mistr Michal u oltáře z kutnohorského kostela P. Marie na Náměti. Kromě samotných postav kolem P. Marie došlo i k mírnému pozměnění jejího gesta: ruce již nejsou striktně překříženy, připomínají polohu zmíněnou výše, také oči nejsou sklopeny, dívají se spíše k nebi. Překřížené ruce v Bulwerově díle nenajdeme, jedná se o obecné gesto pokory, především ženské. P. Maria může mít překřížené ruce při Zvěstování (Hle služebnice Páně ...) i při Ukřižování (např. Epitaf hlubocký – 1486, Hluboká – ). Jiný význam gesto dostává, když při stejné scéně směřují ruce dolů (oltář z Doudleb, AJG, 1494 ), pak spolu s výrazem tváře prozrazují smutek a snad jistou bezmoc. Smutnou se P. Marie jeví i na nástěnné malbě v minoritském klášteře v Brně (1504-1508). Naopak při stejné scéně Nesení kříže a totožné poloze rukou na desce z Rokycan (resp. Oseku – 1490 - 95 ), se P. Maria usmívá. Též ostatní postavy mají zde na tváři lehký úsměv – má to snad souvislost s tehdy diskutovanou otázkou predestinace? Co se týče výkladu tohoto gesta jakožto typicky ženského,<sup>180</sup> musíme být opatrní. Je pravda, že např. na nástěnné malbě na západní zdi katedrály sv. Víta z r. 1631 (Kat. č. 33.9) se můžeme s tímto zdrženlivým gestem setkat u císařovny, zatímco protějšek, císař Ferdinand II., dává ruce od sebe v očekávání milosti od Krista (či P. Marie?), ruce mívají překříženy i některé světice. Na samotné Dürerově předloze k Nanebevzetí však kříží ruce apoštol (sv. Jan?). Rovněž na nástěnné malbě z kostela Neposkvrněného početí P. Marie v Olomouci mají překřížené ruce pouze muži. Vyjádřením pokory je špatně vysvětlitelné gesto Kaifáše z kaple Mincířů v kutnohorské Sv. Barboře (po 1463 ): Kaifáš přece nemůže projevovat pokoru před Kristem, jehož má odsoudit. Snad by se

---

<sup>179</sup> Poprvé si podobnosti s P. Marií v naději všiml HONSATKO 1833, dnes se BARTLOVÁ 2005 odvolává na takovouto podobu královny při datování.

takový posuněk dal najít v soudobé soudní praxi? Zajímavé je zde však i gesto Krista, jehož skřížené (svázané) ruce směřují dolů, zatímco Kaifášovy nahoru. P. Maria na obraze „Narození Krista“ od Mistra Litoměřického oltáře má ruce orantsky rozpažené.

P. Maria může v pozici Nanebevzetí naopak zaujímat i zcela „mužské“ gesto. Na nástěnné malbě ze Svatozíkumundské kaple pražské katedrály, pocházející z počátku 17. stol. P. Marie rozpráhne ruce k nebi, je silně exaltovaná. Též apoštolé zaujímají mnohem expresivnější pozice, nežli ve Svatováclavské kapli. Není to způsobeno přibližně desetiletým rozdílem vzniku obou maleb, nýbrž spíše odlišnou, stylově pokročilou předlohou (A. Sadeler a J. Sadeler dle M. Vianiho a J. Speeckaerta.). Konečně za dalších více než třicet let vidíme barokní zklidnění na obraze, vycházejícím snad z podobné předlohy (oltářik ze staroboleslavského kostela P. Marie Nanebevzaté )

Při interpretaci gest na jiné pozoruhodné malbě se opět nevyhneme porovnáním s grafikami a dalšími díly. Roku 1604 dal Václav Trubka z Rovin svému zavražděnému otci Karlovi vymalovat na kruchtě Týnského chrámu epitaf (Katalog 17). Výjev Posledního soudu vycházel z tehdy všeobecně rozšířené předlohy Ch. Schwarze. Sama předloha obsahuje řadu zajímavých exaltovaných gest: zmrtvýchvstalí rozpráhují ruce, lomí jimi, spolu s anděly ukazují k nebi, Ježíš soudí atd. Na Týnský epitaf přidal autor (J. Jindrovský?) ještě podobizny Václava a Karla Trubky s manželkami (?). Zatímco Karel pouze ukazuje prstem k nebi a jedna žena prosebně a skromně spíná ruce, druhá žena snad má ruce rozpažené (je ovšem vidět pouze levou ruku, pravá je zakryta postavou Václava Trubky). Václav levou ruku klade na prsa a pravou jakoby nám žehnal – posuněk připomíná Krista Bolestného a gesto „Nejsem hoden“, užívané i u barokních světců. Zřejmě ve zcela jiném smyslu je tohoto gesta užito na obrazech B. Sprangera „Glaukus a Skylla (1581, Kunsthistorisches Museum, Wien ), kde Glaukus na sebe spíše rozhorleně ukazuje. Posuněk nemá žádnou oporu v původním Vergiliově textu (Metamorfosy XIII.).<sup>180</sup> Toto Gesto je v ještě expresivnější podobě užito u další skupiny nástěnných maleb, která nás bude zajímat. Jsou jimi malby v kapli Martinického paláce (Kat. č. 20). Princezna osvobozovaná sv. Jiřím je však patrně pouze rozrušena bojem, žádné další významy ani paralely

---

<sup>180</sup> Ženským gestem, například u Mony Lisy, se zabývá Leonardův životopisec Frank Zöllner.

<sup>181</sup> Výťah z legendy uvádí. HALL 1995, 147. Legenda vychází z řecké mytologie. Rybář Glaukos rozkousal několik stonků kouzelné trávy a byl proměněn v mořského boha či mořského Kentaura. Zamiloval se do nymfy Skyilly, ta však před ním utekla. Glauka milovala Kirké, jež proměnila Skyllu v psí příšeru. Bývá zobrazováno, jak Glaukos s bílým vousem a rybím ocasem za Skyllou vztahuje ruce, a ta prchá na skálu.

s vážným gestem Václava Trubky nemusíme hledat. V tomto interiéru nalezneme další zpracování předlohy Posledního soudu od Christopha Schwarze. Počet postav je redukován, gesto Krista nabývá zřejmě smířlivější podoby: počínaje Michelangelovým Posledním soudem přes Schwarzův a Týnský výjev se pravice Krista zvedala a levice srážela hříšníky do temnot, kdežto v Martinickém paláci jsou obě Kristovy ruce takřka ve stejné poloze. Znamená to tedy smíření pro všechny? Připomeňme ještě, že obě zde zkoumaná gesta nejsou vyobrazena v Bulwerovi. Ostatní gesta v kapli paláce působí zdrženlivě - P. Maria na Nanebevzetí ruce cudně tiskne k sobě a postavy v pekle nevyužívají obvyklé příležitosti k vyjádření emocí.

Nyní se budeme podrobněji zabývat několika gesty na **autoportrétech umělců**. V okruhu renesančních nástěnných maleb nacházíme vlastně jen jedno nezpochybnitelné zobrazení autora. Je jím podobizna Daniela Alexia z Květné v kapli Arcibiskupského paláce, latinský nápis s datem určují postavu jednoznačně (**příloha X**). Daniel Alexius se asi ve čtyřiceti letech zobrazil v polopostavě s rukou za zády svého pomocníka (?). Daniel je oblečen do světle zeleného spodního šatu, přepásaného červeným páskem, a modrého pláště přes ramena. Kolem krku má úzký bílý límeček s krajkovým okrajem. Hlavu otáčí z tříčtvrtečního profilu a hledí na diváka. Má krátké hnědé vlasy, pečlivě upravený knír je rozdělen na dva proudy. Nesnaží se o idealizaci sebe sama – vystihl drobný kulatý obličej, kulatou bradu, rty i nos, hnědé oči s váčky. Samotné vyobrazení je do jisté míry jedinečné, neboť v jedné z nejsvětějších prostor v Čechách - „soukromé“ oratoři arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé - se odvážil zportrétovat druhořadý malíř, nepatřící k dvorskému okruhu. Navíc nástěnnou (resp. nástropní) podobiznu bychom v soudobých Čechách hledali marně. Umělci mimo dvorský okruh se zpodobili maximálně v rukopisech, jako např. F. Pulch spolu s J. Táborským klečící v Graduálu z chrámu sv. Víta (1551-2). O samostatném zobrazení J. Táborského viz dále.

Celková kompozice s pohledem „přes rameno“ je odvozena z okruhu dvorských umělců. Tímto „rudolfínským ramenem“ se vyznačuje řada portrétů z té doby, počátek gesta bychom snad našli u Giorgiona.<sup>182</sup> Význam zde kolísá mezi zachycením okamžiku tvůrčího genia a jistou přehlíživostí, také je ovšem tento postoj přirozený při malování dle zrcadla. Nejbližší paralelu lze spatřovat v podobizně manželů Sprangerových (A. Sadeler dle B. Sprangera, 1600, mědiryt), kde

---

<sup>182</sup> KONEČNÝ 1997, 107 – 121.; SPICER 1991, 84 - 128.

má Spranger též slavnostní oděv a gestikuluje rukou, avšak levou, na níž pouze zvedá ukazovák. Alexiovo gesto pravé ruky se zvednutým ukazovákem a prostředníkem není vůbec tak jednoznačné. Nejedná se jen o poukázání na hlavní motiv výjevu – kázání sv. Jana Křtitele, kterého je autor v roli posluchače účasten. Sám sv. Jan má zde podobné gesto, vyskytující se na výjevech „Kázání“- např. na Cranachově či kutnohorském Oltáři s navštívením. Ukázání ukazováčkem má asi řečnický význam, ačkoli v kapli Arcibiskupského paláce by mohl prst mířit na přicházejícího Ježíše. V Bulwerově „Chirologii“ je Alexiovo gesto uvedeno, má znamenat „sjednávání si pozornosti“ či „rozeznávání, dělení, určování“. Dle „Hyeroglyphica“ P. Valeriana tato poloha prstů na pravé ruce vyjadřuje číslo 200. Takové vysvětlení nás ovšem neuspokojí a raději se obrátíme k dalším paralelám.

Podíváme-li se na samotný autoportrét v klenbě kaple, napadne nás souvislost se současným gestem znamenajícím přísahu. Tento posuněk by nebyl od věci, malíř může dotvrzovat, že skutečně on, Alexius, „pinxit“ nástropní malby. V dřívějších dobách mělo ovšem gesto mnoho významů. Nahlédneme-li nejhluběji do historie, v románské překresbě gest z římské Terentiovy hry znamená zdvižení dvou prstů „adlocutio“ či „allocutio“ – řeč, oslovení (vybídka k mluvení), tedy řečnické gesto. Takové heslo zaujímá i Jan Hus na Kázání v Litoměřickém kancionálu. Ve francouzských iluminacích ze 14. stol. najdeme toto gesto při stvrzování sňatku, nebo při loučení Parsifala se svou matkou. Ve středověké Francii však podle kronikáře Froissarta mělo toto gesto i posměšný význam, angličtí lučištníci totiž tyto prsty ukazovali Francouzům, neboť věděli, že dokud jim budou tyto prsty sloužit, napnou svůj luk. Při zajetí jim tyto prsty byly uřezávány. V „Ecce Homo“ v Cranachových pašijích (resp. v českém přepracování na oltáři Roudnickém) zvedají ukazováček a prsteníček Židé směrem ke Kristu. Ze stejné doby, tedy z počátku 16. století, pochází oltář z Netolic, kde Kristu žehná (?) tímto gestem sv. Jan Křtitel při křtu. Na desce s Nejsvětější Trojicí od Mistra Litoměřického oltáře i na samotném oltáři Litoměřickém Kristus žehná na kříži rozpaženými rukama. Na již zmiňovaném obraze Bartoloměje Sprangera „Glaukus a Skylla“. Skylla dvěma nataženými prsty Glaukovi snad vysvětluje, vypočítává důvody odmítnutí jeho lásky. Nad zdviženými prsty u archanděla Gabriela při pozdravu P. Marii se již ani nepozastavujeme. Vysvětlení může být tedy mnoho. Konečně, přirozené vysvětlení gesta nás napadne, když uvážíme způsob držení štětce u malíře. Pokud by Alexius právě odložil či upustil štětec, zaujímaly by jeho prsty zobrazenou polohu. Při malování se zobrazili rudolfínští umělci, např. Josef Heinz, i mnozí umělci barokní, při kreslení

(?) se zachytil zase Jan Táborský v l. 1552 - 72 . Za zmínku ještě stojí, že žádný z těchto umělců se nezobrazil věrně podle zrcadla, neboť pak by štětec či pero držel na obraze v levé ruce. Spranger se naopak zrcadlově zobrazil, takže na svou mrtvou manželku ukazuje levicí

Druhé zobrazení umělce na renesanční nástěnné malbě v kostele bychom měli najít na již zmiňovaném Nanebevzetí P. Marie ze Svatováclavské kaple (resp. Nové arcibiskupské kaple) v katedrále. Postava apoštola napravo nemá žádnou obdobu na Dürerově dřevořezu. Je výrazná, oděná v červeném plášti, drží v ruce svíci a upřeně si nás prohlíží. Domněnka, že se jedná o kryptoportrét, je na místě. Proč však se badatelé domnívali, že se jedná o autoportrét Bartolomea Sprangerova?<sup>183</sup> Důvodem tohoto omylu byla nepochybně starší zpráva o monogramu V.S. a jeho následné ztotožnění se Sprangerem, ačkoli se Spranger takto nikdy nepodepisoval. Dále pojily malbu se Sprangerem některé slohové rysy, přičemž neumělost postav byla vysvětlována přemalbami a přítomností pomocníků. Avšak i po sejmutí přemaleb při restauraci v 70. letech neumělosti zůstaly a ukázalo se také, že Spranger neměl v Praze dílnu s pomocníky.<sup>184</sup> Nakonec i na základě technické odlišnosti od Sprangerovy zachovalé fresky na Hradě se dospělo k názoru, že malíř výjevu Nanebevzetí maximálně pocházel ze Sprangerova okruhu.<sup>185</sup> Monogram V. S., existoval-li vůbec, patří zřejmě Virgilu Solisovi mladšímu, jenž se zdržoval na Rudolfově dvoře a jehož bratr Ondřej byl v Praze již od r. 1567. Od Virgila Solise však známe pouze dřevořezy odpovídající Dürerovi a otci Virgilu Solisovi st.,<sup>186</sup> nic nenasvědčuje tomu, že by byl schopen nástěnné malby blízké stylu hradních umělců. Je navíc takřka nemožné, aby se na místě tak svatém zobrazil malíř jako jeden z apoštolů. Jediný, kdo se zde mohl dát vypořádat, byl sám zadavatel malby – nastupující arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé. Vousatá postava též odpovídá fyziognoimii arcibiskupově, zachované např. právě na grafice Virgila Solise mladšího, méně již Sprangerově podobě. Berka však v průběhu výkonu funkce prosadil stanovy, dle nichž se nesměly dát konkrétní osoby zobrazit na náboženských výjevech.<sup>187</sup> Ani ve své kapli v Arcibiskupském paláci se Zbyněk Berka nedal portrétovat, zato však rodová legenda Berků zaujímá mezi malbami ústřední místo. Ohledně identifikace portrétovaného na výjevu

---

<sup>183</sup> Domníval se to např. NEUMANN 1984, 72, či KRČÁLOVÁ 1994, 148.

<sup>184</sup> KAUFFMANN 1988, jediný dílo přímo řadí ke Sprangerovým autentickým dílům. Ohledně dílny se připouští, že Sprangerovy mohl pomáhat jeho bratr Quirin.

<sup>185</sup> FUCÍKOVÁ 1989 ao malbě pojednala vyčerpávajícím způsobem.

<sup>186</sup> Virgil Solis zhotovil například množství grafik pro Paprockého Diadochus

<sup>187</sup> K tomu ROYT 1999,17, (pozn. 72)..

Nanebevzetí nelze tedy říci poslední slovo. Gesto této postavy zapadá do zádušní mše, kterou apoštolové za P. Marii slouží. Sám drží svíci, vedle něj stojí apoštol s kadidelnicí, převzatý z Dürerovy grafiky. Držení svíce se vyskytuje v jiném smyslu na mnoha našich obrazech „Narození Krista“. Ve Smíškovské kapli v kutnohorské sv. Barboře se o svíce starají samotní objednatelé maleb – Smíškové. Berka se zde mohl dát zobrazit se svící jakožto ten, kdo přinese do Čech světlo katolické víry.

## VII. DEKORATIVNÍ MALBY

Příznačným rysem takřka všech interiérů zahrnutých v této práci je výzdoba ornamentální malbou.<sup>188</sup> Renesance byla pro dekorativní malbu skutečným zlatým věkem a zhotovit prostou dekoraci bylo vždy levnější, nežli dát si kostel vyzdobit složitými figurálními scénami. I zde se ovšem objevují velké rozdíly v kvalitě a náročnosti dekorů. V některých prostorách byly ornamenty provedeny podle šablony (například architektonický dekor ve Sv. Tomáši, P. Marii Pod řetězem a patrně v Pinkasově synagoze, rostlinný ornament v kostele sv. Anny), některé měly patrně pouze jednoduchou ornamentální výmalbu, u většiny byly však složité dekory kombinovány s figurálními a heraldickými malbami. Ornamentální malby, o kterých tato práce pojednává, lze rozdělit do dvou velkých skupin – a) na prosté dekorativní malby, b) na ornament napodobující architektonické prvky, někdy tvořící i složité architektonické soustavy. Mezi těmito skupinami neexistuje přitom pevná hranice, často jsou spolu promíšeny.

**Iluzivních architektonických prvků** se v sakrálních interiérech objevuje celá řada. K poznání jejich rozmanitosti odkazují na obrazovou tabulku č. I - III. Většina z nich je provedena v šedo-černých tónech s nasazením světla (v katalogu je takřka ve všech případech tato technika nazvána *chiaroscuro*, ačkoli jsem si vědom určité nepřesnosti). Pouze ve sv. Salvátoru protestantském a ve Svatozigmundské kapli v katedrále sv. Víta má architektonická konstrukce hnědovou barvu, v Týnském chrámu a ve vysokém chóru katedrály jsou architektonické prvky provedeny v několika barvách (zlatá, červená, modrá). Ve většině případů je architektonický dekor zastoupen samostatnými pásy vejcovce nebo perlovce, zvláště vejcovce se vyskytuje v mnoha obměnách, kombinovaný se šípkami i palmetkami (viz tab. č. I). Zajímavým motivem je pás kanelur s vloženými píšťalami v Týnském kostele, v P. Marii Sněžné, v kapli sv. Barbory při sv. Tomáši a v podkruchtí kostela P. Marie Pod řetězem (viz tab. č. III). Značně logický tektonický systém se podařilo vytvořit na kruchtě v P. Marii Sněžné: ve sporné etáži je na římsu uplatněn iónský řád, v etáži střední řád korintský či kompozitní,

---

<sup>188</sup> Pouze u kostela sv. Václava na Zderaze a u P. Marie na Karlově nebyly dekorativní malby zjištěny, v kapli Arcibiskupského paláce jsou dekory provedeny ve štuky, takže malby mohly být pouze figurální. Veškeré informace o ornamentech čerpám in: BERLINER 1980; LEWIS / DARLEY 1986..

poněkud upravený, pouze třetí etáž zdobí neslohový ornament. Jinak je architektonickými prvky vyzdoben celý kostel P. Marie Sněžné.

V katedrále sv. Víta byly vymalovány tři iluzivní architektonické průhledy, snad podle předloh otce a syna Vredemanů.<sup>189</sup> Dále je v katedrále na průčelní stěně kruchty vymalován iluzivní volutový klenák, napodobující skutečné klenáky, které se vyskytují v bočních polích průčelí. V pohledu kruchtové římsy se zachoval architektonický iluzivní dekor podobný kamennému ornamentu z letohrádku královny Anny (viz tab. č. III g). Iluzivní kladí nesené pilastry nyní odkrývají restaurační práce v kostele sv. Anny (Kat. č. 1). Architektonicky byl dle popisu<sup>190</sup> zdoben i kostel Nejsvětějšího Salvátora jezuitů (Kat. č. 24), avšak zbytky této výzdoby se bohužel skrývají pod štuky.

Všechny výše zmíněné prvky a soustavy vycházejí z antiky a za předlohu pro ně mohl být užit Serliův traktát.<sup>191</sup> Některé z prvků ovšem v Serliově díle zastoupeny nejsou (jedná se především o volnou obměnu perlovce a o vejcevec kombinovaný s palmetkou – viz tab. č. I). Na tomto místě by bylo vhodné upozornit na iluzivní mramorování. Vyskytuje se na pilastrech a příporách u P. Marie Sněžné, ve špaletách oken u Sv. Tomáše a na pilířích kruchty ve Sv. Vítu (posledně jmenovaná výzdoba zanikla). Mimo Prahu bylo užito malovaného mramorování například v Telči či Křepevicích,<sup>192</sup> jinak se jej hojněji užívalo až v baroku.

Zatímco předchozí architektonické články byly vcelku klasické, v Týnském chrámu, Svatozikmundské kapli a Sv. Salvátoru protestantském byl užit manýristický, severský dekor. V Týnu patří k těmto neklasickým motivům ornament rámuující epitaf Karla Trubky z Rovin. Jedná se o složitou konstrukci napodobující mramorové, místy zlacené orámování s aplikovanými iluzivními zlatými ozdobami (tab. č. IV). Vertikální části se bohužel nezachovaly, dle zbytků se však dá soudit, že zde byly znázorněny sloupy s drapériemi, stojící na vysunutých soklech. Ve střední části soklu, nad epitafním nápisem a znakem, byl napodoben

---

<sup>189</sup> Tvrdí to KRČÁLOVÁ 1989, 85 a 86; Idem: 1994, 148. Hans Vredeman de Vries se synem Paulem pobýval v Praze od roku 1598, kdy především Paul vytvořil pro Rudolfa II. iluzivní výmalbu Obrazárny. Hans byl autorem mnoha architektonických fantastických grafik, vydávaných již záhy po polovině 16. století. Nevíme, zda dílo otce či syna ovlivnilo Daniela Alexia (?) při tvorbě rámce a iluzivního průhledu na stěně Svatozikmundské kaple v katedrále a neznámého mistra v kapli sv. Ostatků tamtéž.

<sup>190</sup> RICHTER 1924-1925, 37-38.

<sup>191</sup> Roku 1540 byla v Benátkách vydána kniha SEBASTIANA SERLIA „*Regole generali di architettura*“. Malované iluzivní architektury v pražských kostelech však ovlivnila spíše pozdější vydání tohoto díla, zachovaná i v českých knihovnách.

<sup>192</sup> KRČÁLOVÁ 1989, 82.

tesaný, kapitálami provedený text, z něhož se dodnes zachovalo jen pár písmen. Vlastní dekor s aplikovanými ozdobami připomíná severské ornamenty, šířené např. Wendelem Dietterlinem, zajímavým motivem jsou např. cherubíni v ose kratších stran rámu.<sup>193</sup> Architektonický rámec Alexiovy malby v kapli sv. Zikmunda v katedrále je pojednán páskovým dekorem, rollwerkovými kartušemi, cherubíny a “sponami”. Svým hnědavým zabarvením napodobuje kámen, stejně jako nejpozoruhodnější architektonická iluzivní konstrukce na klenbě Sv. Salvátora protestantského (tab. č. II). Na této klenbě se nenalézají vlastně žádné architektonické prvky, celá manýristická kompozice je sestavena z mušlí, kartuší s ušima či s rollwerkem ze zalamovaných volutí a je podpírána okřídlenými vousatými atlanty. Kompozice se zachovala pouze ve zlomcích, proto je mnou navržena rekonstrukce (viz tab. č. II) značně hypotetická. Je jisté, že ornamenty vycházejí z flámského manýristického dekoru, jaký se objevuje např. v díle Karla van Mander nebo Gabriela Krammera<sup>194</sup>

Konečně v kružbových útvarech na klenbě již zmiňované sakristie ve Sv. Jindřichu, ale také na pozdějších klenbách v kapli sv. Barbory při chrámu sv. Tomáše se uplatňuje přežívání gotického stylu (viz tab. č. III a, c).<sup>195</sup>

Nyní můžeme pojednat o dekoracích, které nejsou architektonického původu a v jejichž rámci je možno nalézt takřka všechny typy. **Geometrický ornament**, konkrétně pletenec, byl uplatněn ve špaletách oken Pinkasovy synagogy, v nadokenním pásu kaple Martinického paláce a na architektonickém iluzivním rámu Svatozikmundské legendy v katedrále (viz tab. č. IV). Složitější, s vkládanými rozetami, se nachází v Týnském chrámu na pilířích a obloucích arkád a

---

<sup>193</sup> WENDEL DIETTERLIN (\*1555 - †1599) se proslavil především teoretickým dílem „*Architectura und Ausstheilung der V. Seulen...*“ vydaným roku 1593 a 1598. Rytiny neskutečných architektur neměly nic společného s klasickými architektonickými styly. K bohatému dekoru architektonického rámce můžeme najít období na jedné „zácloně“ ve špaletě v Bučovicích, kde jsou stejné „šperky“ jako v Týnském epitafu.

<sup>194</sup> KAREL van MANDER (\*1548 - †1606) – flámský spisovatel a malíř je znám spíše díky teoretickému dílu „*Schilderboeck*“ z roku 1604, kde se rozepsal o Sprangerovi a dalších soudobých umělcích, pro nás je však důležitý jako autor možných předloh pro architektonický ornament ve sv. Salvátoru protestantském a předlohy pro grafiku „Tanec Salomé“ či „Herodias“. V Praze načas usazený GABRIEL KRAMMER byl rytec, návrhář nábytku atd. Přejal flámský styl H. VREDEMANA de Vries, ovlivnil ho též W. DIETTERLIN. Knihy s podobnými názvy jako Dieterlinovy knihy (*Architectur den fünf Seulen ...* atd.) vycházely nejdříve v Praze (1599, 1602), až potom v Norimberku a dalších městech. Tyto knihy mohly mít tedy na výzdobu Sv. Salvátora přímý vliv (k autorům TURNER 1996). Některé motivy z výzdoby Sv. Salvátora luteránského se objevily v dekoru staršího jindřichohradeckého rondelu. Zvláštní spojené kroužky z rámců na klenbě sv. Salvátora se vyskytují též v díle WILHELMA SILVIA a THEODORA DE BRY (např. na kartuších z r. 1562).

na oblouku podkruchtí ve Sv. Štěpánu. Mezi vznikem týnských a svatoštěpánských ornamentů je časové rozpětí asi deseti let a ornamenty si jsou velmi podobné.<sup>196</sup>

Posledně jmenované ornamenty náleží kvůli užití květů již zčásti k **vegetabilním dekorům**. Nejvíce druhů rostlinného ornamentu se nachází v chrámu P. Marie Sněžné. Je jím zčásti doplněn ornament architektonický (viz tab. č. I). Na kruchtě je v chiaroscuro proveden jako součást kladí klasický listovec a stylizovaná rozvilina, vejcovce se zde střídá často s palmetkou, která se v monumentálnější podobě vyskytuje i na klenácích třetí etáže kruchtí a na stěnách. Ve druhé etáži kruchtí je též monochromní akant na iluzivních konzolách kladí a na klenácích oblouků kruchtí. Na hřebíncích klenby jsou namalovány hnědočervené větve, spoře olistěné, v dolní části u hlavic ovšem obalené zeleným listím úplně. Tento listový feston je pak ještě ovinut červenou stuhou. Stejně jsou ozdobeny i záklenky oken. Konečně kolem okenní rozety na západní stěně běží jednoduchý pozlacený listový věnec. Podobný listový věnec, ovšem zelený, je uplatněn na klenbě Sv. Martina ve zdi. Tímtož věncem bývají také často obtočeny erby (např. ve Sv. Vítu).

Jednoduché listové pásy napodobují žebra na klenbě kostela sv. Vavřince v Nebovidech kde zároveň na klenbě i na stěnách nalezneme množství rostlinných rozvilin a pletenců. Nejkrásnější rostlinné dekory, často s realisticky znázorněnými květinami, skládanými do rozvilin a pletenců, najdeme v kapli sv. Ludmily v chrámu sv. Jiří. Jemné rozviliny na klenbách svatovítské kruchtí, provedené dle předloh Petra Flötnera,<sup>197</sup> byly nahrazeny méně zajímavými rostlinnými pletenci zelené a červené barvy. Rovněž ve vysokém chóru katedrály se nacházejí pletence a rozviliny, býval zde také císařský znak na podkladě překřížených ostrví.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Ze stejné doby nalezneme podobný kružbový ornament na hradě Rappotenstein v Rakousku (informace z článku Z. VŠETEČKOVÉ 1995, 90-95. Tento dekor byl autorem této diplomové práce rozpoznán i na zvonu z Přerova, datovaném až 1613.

<sup>196</sup> Nejsložitější pletence v hnědavých tónech, podobné Vredemanovským z rámu ve Svatozíkumundské kapli, se objevují na stěnách, stropě i nábytku „Zlaté síně“ v zámku Urach ve Württenbersku ze 3. čtvrtiny 16. století.

<sup>197</sup> Na podobnost s dekorem P. FLÖTNERA upozornil K. HILBERT 1909. Rytec a návrhář Petr FLÖTNER (\*1485 - †1546), jenž pocházel patrně ze Švýcarska, působil v letech 1543 - 46 v Norimberku. U nakladatele R. Wyssenbacha vycházely jeho předlohy v podobě jemných rostlinných ornamentů a mauresek

<sup>198</sup> Tyto ostrve, běžně v heraldice užívané, se objevily v podobě podkladu pro erb na sgrafitu ze štítu Vladislavského sálu z roku 1546.

V mnoha pražských sakrálních interiérech byl uplatněn zelený listový feston s ovocnými plody a květy, obtočený stuhou. Tento dekor se poprvé objevuje v Itálii v době rané renesance, například na žebrech Tempietto Malatestiano v Rimini či v orvietském dómu na malbě Lucca Signorelliho. V pražských sakrálních interiérech ho nalezneme poprvé v sakristii kostela sv. Jindřicha z doby po roce 1529 (viz tab. č. III c). Užíval se až do počátku 17. stol (Týnský chrám, P. Marie Pod řetězem). Mimo Prahu jej nalezneme na klenbě chrámu ve Volenicích nebo v kostele v Čimelicích. Složitá konstrukce z květin a ptáků, jakási iluzivní pergola, obklopovala vstup do kaple v Martinickém paláci.

Oproti tomu **zoomorfní ornament** není v pražských sakrálních interiérech tolik rozšířený. Lvi a gryfové slouží jako štítonoši v katedrále sv. Víta. Mušle se uplatňuje pouze na klenbě Sv. Salvátora protestantského. V tomtéž kostele je užit **antropomorfní dekor** - okřídlení atlanti či efébové. Motivy jen doplňují celkovou architektonickou kompozici, o níž bylo pojednáno výše. Nejrozšířenějším antropomorfním motivem jsou ovšem okřídlené andílčí hlavy. V kostele P. Marie Sněžné se vyskytují na klenbě a na klenácích kručty, jsou namalovány v Emauzích a v Martinickém paláci na portále. Na Týnském epitafu Karla Trubky (viz tab. č. IV) nalezneme hlavičky na rámcích, v mnoha podobách se objevují v katedrále sv. Víta. Není jisté, zda se jedná o serafy či cheruby, většinou mají pouze jeden pár křídel, jen v Emauzích na portále u vstupu do kostela P. Marie mají páry tři. Ve Svatozikmundské kapli jsou andílčí hlavy namalovány Danielem Alexiem z Květné hnědavou barvou (napodobují kámen) a nejsou okřídlené, mimo to zde najdeme i celé andělské postavy. Nejkrásnější eféby v hnědavém chiaroscuro vytvořil Ferdinand von Eiserl na rámu mariánského obrazu ve Svatozikmundské kapli a na okrajích rámu Týnského epitafu. Chiaroscurový snad byl i anděl na oblouku Vlašské kaple

**Předmětový ornament** se vyskytuje v jezuitském kostele sv. Salvátora na severní zdi transeptu. Je zde oltářní drapériová malba, nad níž se rozpíná iluzivní baldachýn. Bohužel je malba zčásti zakryta oltářním obrazem, avšak je možné, že původně sloužila za rámeček pro skutečný oltář. Podobných drapérií bylo v tomto chrámu více<sup>199</sup>. Baldachýnem je obklopena i raně barokní postava v kostele sv. Anny. Drapérie, nadzvedávané andílky, najdeme též na stěnách kaple sv. Barbory v tomášském klášteře. Hvězdy, jakoby zlaté a stříbrné, jsou vymalovány na klenbě P. Marie Sněžné. "Zátiší" s nádobím najdeme na arkádách kostela sv. Vavřince v Nebovidech i v kostele sv. Anny. Nádherné kandelábrovitě útvary vytvořil v chiaroscuro

Ferdinand. von Eiserl na mariánském obraze v kapli sv. Zikmunda v katedrále.. Na arkádách vysokého chóru katedrály nalezneme pak zajímavý příklad boltcového dekoru s penízkovým ornamentem (kombinace obou posledně zmíněných druhů dekoru). Původně byl tento typicky raně barokní ornament užit i na západním portálu chrámu sv. Víta (viz tabulka III h ).

**Znakový dekor** se většinou omezil pouze na monogramy. Císařský monogram byl v kapli Staroměstské radnice, v katedrále, v kostele sv. Jana Na zábradlí a v obou chrámech sv. Štěpána. V kostele P. Marie Sněžné se vyskytují císařské monogramy i monogram mariánský. Pozoruhodná je výzdoba těchto monogramů, jež jsou orámovány řádem zlatého rouna a korunovány, přičemž prostřední z nich je ještě doplněn palmovými ratolestmi a stuhovými a květinovými ozdobami. Zde je zvláštní tvar korun nad postranními monogramy, neboť řád zlatého rouna býval obvykle zobrazován s korunou, jaká se tu objevuje nad střední iniciálou. Nejkrásnější soubor znaků samotných však nalezneme v katedrále. Mnohé další znakové galerie jsou zachovány již jen ve zlomcích, či úplně zanikly.

**Technický dekor** v podobě rollwerku se vyskytoval takřka na všech kartuších, kdežto nápodoba beschlagwerku, podbíjeného ornamentu, se objevuje snad jen na okenní špaletě v Pinkasově synagoze (viz tab. č. IV).

Nakonec ještě pojednejme o pozoruhodné skupině maleb – **grotesek**, jež se objevily v pražských sakrálních prostorách v letech 1588 – 1594. Do roku 1588 jsou datovány grotesky na klenbách východního ambitu kláštera Na Slovanech. Tyto jsou patrně z celé skupiny nejméně kvalitní, překvapují však bohatostí výjevů a mají typicky nizozemský charakter. Nejbližší jsou jim grafické listy Cornelise Bose ze série fantastických vozů, vydaných H. Cockem 1552,<sup>200</sup> podobné jsou však i grafikám zhotoveným dle Cornelise Florise (obr. 196, 200) či Adriaena Collaerta nebo také sgrafitovým ornamentům na Míčovně, jež jsou závislé právě na předlohách C. Florise. Veškeré děje a motivy jsou tu umístěny do manýristicky zprohýbaných konstrukcí, jakoby ze dřeva či kovu. Na nich jsou zavěšené rostlinné girlandy, poskakují po nich ptáci a

---

<sup>199</sup> RICHTER 1924-25

<sup>200</sup> CORNELIS BOS (Boss) (\*1510 - †1560): nizozemský grafik, usazený v Hertogenboschi, +byl vedle CORNELISE FLORISE tvůrcem nizozemského groteskního stylu. H. COCK vydal v l. 1544 - 46 knihu „*Moresken*“ s grafikami C. BOSE, v pozdějších letech další grafické série. Ptáci i další bytosti na Bosových grafikách mají erotický význam. TURNER 1986, Vol. I., 286.

CORNELIS FLORIS (\*1514 - †1575) byl antverpský sochař a dekoratér, zakladatel nizozemského groteskního stylu (nazýván i Florisův styl). První knihu grotesek vydal již roku 1548, další následovala 1557, grafiky často zhotovoval CORNELIS BOS (TURNER 1986 . XI, 219-220). Kromě emauzských maleb a sgrafit na Míčovně, ovlivnily jeho grafiky malované ornamenty ve Dvoře Králové, v Bechyni (na zadním nádvoří zámku) či na českokrumlovském purkrabství

opice, leží zde psíci, dále se zde vyskytují vázy a koše květin, baldachýny a hermovky. Nejpozoruhodnější roli v této výzdobě však hrají lidské a fantastické postavy: plavou tu dvojocasé mořské panny a vodní bohové, fauni a amorci jakoby táhnou celou konstrukci grotesek, nebo jsou v ní uvězněni, satyři vykonávají zahradnickou práci, v jednom poli lze dokonce spatřit oběšence. Takové profánní, často i erotické náměty (nymfy, opice, psíci, satyři, amorci) nás mohou sice v ambitu kláštera překvapit, avšak v době vzniku grotesek klášter prakticky nesloužil svému účelu, byla zde dokonce krčma a malby dala dle erbu a nápisu zhotovit osoba zcela světská, totiž zvonař Brikcí z Czymperka.. Další groteskové pole se zachovalo v jižním křídle téhož ambitu. Tyto grotesky jsou odlišné od výše popsaných v několika ohledech. Tak zatímco grotesky ve východním křídle tvoří jedinou výplň polí, zde jsou podél žeber zachovány pruhy žluté barvy a zčásti také černobílý pás z kroužků. Dále kdežto grotesky ve východním křídle jsou jen slabě kolorovány žlutou, zelenou a růžovou, tyto jsou provedeny v syté žluté, hnědé, červené, oranžové a tmavě zelené barvě a obrysy zde nehrají žádnou roli. Mezi jednotlivými částmi jediného pole jsou však rozdíly v námětech a bohatství grotesek, způsobené také rozdílnou mírou zachování. Vyskytuje se tady více rostlin a kromě ptáků, baldachýnů a dvouocasých bytostí, zastoupených i na předchozích groteskách, jsou zde rohy hojnosti, lampy, hlava amorka i kartuš, zato se zde neodehrává prakticky žádný děj. Tyto malby zhotovil jistě jiný mistr než grotesky ve východním křídle ambitu, mistr zručnější, pracující podle odlišných předloh. Také doba zhotovení může být jiná, v úvahu připadá rok 1594 (původně datum na vstupu do ambitu

Do roku 1594 patrně vznikly grotesky v severní předsíni kostela sv. Tomáše. Do grotesek zde byly vkomponovány kartuše, podobné těm, užívaným v oficíně Chr. Plantina v Antverpách, dále andělé a Veraikon. Výzdoba je velmi kvalitní, provedená jistou rukou, snad bez přímé předlohy, a ačkoli celek působí seversky, většinu motivů lze vysledovat až k Raffaelovým loggiím (zvláště motiv ptáků). Kvalitou se tyto grotesky řadí k bučovickým, bratislavským či rožmberským. Překvapivé je jejich spojení s goticko-renesančním hrubším dekorem, vyskytujícím se i v sousední kapli sv. Barbory, což napovídá, že zde pracovali nejméně dva různě nadaní mistři.

## VIII. ZÁVĚR

V závěrečné kapitole shrnuji nejdůležitější fakta, která tato rigorozní práce přináší a zjednodušujícím způsobem pojedná o nejdůležitějších malbách. Největší přínos práce spatřuji v úplném katalogovém výčtu monumentálních maleb v sakrálních prostorách centrální Prahy přibližně v letech 1509-1637 (34 položek). Nejméně třetina maleb nebyla doposud nikdy v literatuře zmíněna, případně se komentář omezil na několik slov. Nepřekvapí to u maleb známých jen z pramenů, grafik a fotografií, nebo u nově objevených maleb. Množství renesančních nástěnných maleb se také nachází v těsném sousedství kvalitnějších maleb gotických, nebo dokonce tyto malby překrývá, pak se zájem odborníků pochopitelně soustřeďuje na díla z gotického období.<sup>201</sup> Svést pozornost jiným směrem může i soudobá, zdánlivě významnější malba v těsné blízkosti sakrální malby, jako se tomu stalo u kaple Martinického paláce.<sup>202</sup> Někdy se ovšem nezáměr odborníků nedá nijak vysvětlit, například by neměl být problém s obšírným zpracováním kvalitních maleb v severní předsíni malostranského kostela sv. Tomáše, neboť se jedná o dobře přístupné a zrestaurované dílo, které je svého druhu v prostoru jediné (Kat. č. 29).

Určitým problémem této práce je rozdělení textové části na kapitoly, ve kterých je vždy pojednáno o celku, značně disparátním, z hlediska objednavatelů, autorů, ikonografie a objevně také ohledně gest zobrazených postav. Postupuji tedy nikoli dle časové posloupnosti, jak po sobě jednotlivá díla následovala, ani podle slohové příbuznosti, která je ovšem u maleb tvořených za pomoci různých grafických předloh značně diskutabilní. Pokusme se v závěru napravit tento zdánlivý nedostatek a u nejdůležitějších maleb postupujme chronologicky.

Nejstarší, kupodivu v celkovém kontextu i nejkvalitnější práce se nacházejí v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta (Kat. č. 33). K obrovskému množství literatury ke

---

<sup>201</sup> Modelovým případem je kostel sv. Anny na Starém Městě, kde se postupně odkrývají nástěnné malby z mnoha etap, od vrcholné gotiky až k ranému baroku. Přirozeně největší pozornost se přitom soustřeďuje na malby z nejstarších etap, zatímco díla z poslední fáze výmalby často mizí ve prospěch těch ve vrstvách pod nimi. Podobně bylo restaurátory naloženo i s renesančními přemalbami nástěnného emauzského cyklu, odkrytým groteskám na klenbách pak nebyla věnována pozornost. Taktéž dva monumentální fragmenty na stěnách kostela sv. Václava na Zderaze jsou v literatuře zcela opomíjeny ve prospěch maleb z doby Václava IV.

<sup>202</sup> V článcích věnovaných Martinickému paláci byly probírány prakticky výhradně zaniklé malby na kazetovém stropě hlavního sálu, postavy dle předloh Dürera rámuující vstup do kaple a sgrafita paláce, jen POCHE 1985, 303 a KRČÁLOVÁ 1989 se zmiňují o malbách v kapli. (literatura viz Kat. č. 20).

Svatováclavskému cyklu, obsahující vzájemně si protirečící názory na dataci, autorství maleb i objednavatele si netroufáme přidat více než několik postřehů ohledně zobrazených gest v kapitole „Gestomluva“. Zahraniční podunajský, či přesněji augsburský původ mistrů tvořících v kapli at' již v prvním či druhém desetiletí 16. století, je snad jediný obecně přijímaný fakt. Naopak domácího původu bude pozdně gotický styl dvou andělů světloňů v kapli Staroměstské radnice (Kat. č. 13) a maleb na oblouku mezi kaplí sv. Ludmily a bazilikou sv. Jiří (součást Kat č. 9.1). Protože se ještě nejedná o renesanční malby a také vrocení děl do námi pojednaného období není jisté, věnujeme jim jen okrajový zájem. Naopak větší pozornost jsem věnoval malbám v kostele sv. Jindřicha (Kat. č. 8) a sv. Vojtěcha v Jirchářích (Kat. č. 34), které již v některých směrech překročily hranici pozdní gotiky, ale čistě renesanční prvky na nich nenalezneme. Podobně „bezsluhové“ jsou i malby ve sv. Václavu na Zderaze (Kat. č. 30), na klenbě kaple sv. Ludmily v bazilice sv. Jiří (Kat. č. 9), případně fragment postavy Krista Bolestného na severní stěně kostela P. Marie před Týnem (Kat. č. 17). Přestože první malbu jsem datovali podle jediného údaje o úpravách kostela do roku 1587 a další dvě dokonce až do konce století 16., případně do počátku 17. stol., není vyloučeno, že všechny vznikly v ranějším, přechodném období.<sup>203</sup>

První generace čistě renesančních, respektive již raně manýristických maleb, se zdá být zastoupena v pražských sakrálních interiérech ve velmi omezené míře. Proto se zaobírám i slohově pokročilým, bohužel nerealizovaným návrhem z roku 1553 na výmalbu kaple sv. Zikmunda v katedrále (Kat. č.33, příloha III), všímám si každé zmínky v pramenech o dění v katedrále v 50. a 60. letech 16. století (příloha IV, V), abych se po analýze zachovaných maleb přiklonil k dosud menšinovému názoru, že prakticky všechny malby, o nichž se soudilo, že pocházejí z těchto let, vznikly nebo byly výrazně přemalovány kolem roku 1630.<sup>204</sup> Pak již následuje jen krátké intermezzo vlády Maxmiliána II., v jehož době vznikly stále ještě slohově neujasněné malby v Anežském klášteře (není zastoupeno v katalogu) a malby v kostele P. Marie na Karlově (Kat. č.11), z nichž se zachoval jen těžko analyzovatelný fragment.

Podrobně je v katalogu i v textové části pojednáno o malbách rudolfinského období, respektive let 1587-1614, kdy vznikla většina námi pojednávaných maleb. K nejvýznamnějším a

---

<sup>203</sup> U Týnských fragmentů nemusí být určující zpráva z roku 1603 (příloha XII), v případě maleb v kapli sv. Ludmily nejsme schopni určit, zda v podmalbě zachované postavy na stěnách časově korespondují s lépe zachovanými monumentálními postavami evangelistů na klenbě. Zatímco postavy na klenbě by slohově zapadaly i do období po polovině 16. století, kdy byla kaple zaklenuta CIBULKA 1936, 10 malby na zdech zase určuje erb abatyše Eibenštulerové do let 1576-1600 (postava sv. Norberta zde znázorněná by spíše ukazovala k horní hranici).

<sup>204</sup> ŠRONĚK 1992, další literatura a celý problém probírá str. 38.

zároveň nejranějším patří figurální malby z okruhu Sprangera z roku 1593 (dnes v Nové arcibiskupské kapli katedrály, Kat. č. 33) a špatně zachovaný fragment výmalby Vlašské kaple (1594-1607, Kat. č. 21). Přestože se obě malby stylově hlásí k rudolfinskému manýrismu, předlohy k nim poskytlo dílo Albrechta Dürera. Malba z katedrály je ještě probírána v souvislosti s údajným autoportrétem Sprangera v kapitole VI., kde dospíváme k závěru, že zobrazen zde nebude mistr, který navíc dílo zřejmě nevytvořil, ale spíše donátor malby Zbyněk Berka z Dubé. Na přelomu 80. a 90. let 16. století se také uskutečnila výmalba ambitu kláštera Na Slovanech (Kat. č.13.2.3) a dvou prostor v komplexu kláštera a kostela sv. Tomáše na Malé Straně (Kat 29. 2,3.). O těchto prostorách jsem pojednal v závěru kapitoly VI. protože se jedná převážně o malby dekorativní, výmalba klenby emauzského ambitu ovšem zaujme použitím nizozemských grafických předloh a prostora v závěru severní lodi (respektive severní předsíně) kostela sv. Tomáše především špičkovou kvalitou manýristických grotesek. Prostor ve sv. Tomáši, přebudovaný patrně roku 1594 v pohřební kapli císařského místokancléře Kurtze (Curtia) ze Senftenavy a jeho manželky, dostal novou, gotizující klenbu, honosnou mříž, do stěny zabudovaný kamenný epitaf a v neposlední řadě také nástěnnou a klenební výmalbu v duchu Vredemana de Vries (toto dokládám několika příklady grafik v obrazové příloze). Pokud by malby nevznikly ihned k datu 1594,<sup>205</sup> nabízela by se zde teorie o účasti některého umělce, pracujícího od roku 1596 s Vredemany na výzdobě císařských sálů. Naopak kaple sv. Barbory v těsné blízkosti pojednávané prostory dostala značně nekvalitní výmalbu v souvislosti s nadáním dvou císařských lékařů (1587) a s pohřby členů zdejšího „bratrstva Božího těla“ (první náhrobníky s malovaným dekorem datovány 1584-1585). Přitom na klenbách kaple sv. Barbory i severní závěrové kapli byl užita totožná šablona k vytvoření gotizujícího architektonického vlysu (k samotným architektonickým dekorům viz kapitola VII).

Do přelomu 16. a 17. století patří tvorba dvou umělců, Daniela Alexia z Květné a Ferdinanda von Eysern. Pokud se při dalším bádání ukáže správnost připsání přibližně pěti nejkvalitnějších děl této doby,<sup>206</sup> pak budeme moci označit oba malíře za nejvýznamnější představitele nástěnného malířství v Praze. U těchto pěti maleb se jedná o relativně dobře

---

<sup>205</sup> Vdova po Curtiovi je známa prodejem domu Johannu Kepplerovi, snad zařizovala i jiné posmrtné věci manžela.

<sup>206</sup> Malby v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci (Kat. č. 6) a ve Svatováclavské kapli katedrály (Kat. č. 33.) signovány Danielem Alexiem, téměř připsány i malby na východní stěně kaple sv. Zikmunda v katedrále (Kat. č. 33.). Ferdinand z Eysern je smluvně doložen u malovaného epitafu Karla Trubky na stěně kruchty v kostele P. Marie před Týnem (Kat. č. 17.1), volně mu ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK připisují i monumentální kompozici na západní stěně Svatozikmundské kaple (Kat. č. 33.5).

zpracovaný fond, třebaže ne vždy jsou dány do souvislosti se zmíněnými umělci, spíše tedy shrnují výsledky dosavadního bádání, objevně si v kapitole VI. všímám některých zde zobrazených gest (především gesto Daniela Alexia na malbě v Arcibiskupském paláci je podrobně rozpracováno) a jmenuji jednu nově objevenou grafickou předlohu.<sup>207</sup> K populární grafické předloze Christopa Schwarze, z níž vychází epitaf Karla Trubky, uvádím množství dalších příkladů užití a zamýšlí se nad úpravami, které musel na přání zadavatele Ferdinand von Eisern provést, aby byla katolická předloha použitelná pro utrakvistický interiér (kapitola V. Ikonografie).

Nestačilo ovšem zaměřit se pouze na díla špičkové kvality, neboť i rozbor méně kvalitních, případně i zaniklých maleb přinesl pozoruhodné plody. Figura sv. Norberta na stěně kaple sv. Ludmily při bazilice sv. Jiří (Kat. č.9.1), nalézající se v těsné blízkosti erbu Judity Eibenštolerové (+ 1600) před námi nastiňuje otázku, zda se nejedná o první vyobrazení magdeburského světce v Čechách, dávno před translací jeho těla do Prahy. Z heraldického hlediska jedinečné je vyobrazení v barokním romantismu používaného přemyslovského erbu na klenbě kostela sv. Vavřince na Petříně, která vznikla snad již roku 1590. Rozbor erbovnických galerií, především zčásti zaniklé galerie Týnského chrámu (Kat.17) a sv. Štěpánu (Kat.č 26)., přináší nový pohled na soužití katolíků s protestanty. Ukazuje se také, že u některých rudolfinských maleb v protestantských kostelích došlo k doplnění v pobělohorském období, jak to napovídají zobrazené erby, popisované protireformační náměty (zaniklý kostel sv. Štěpána ve Zdi –Kat. č. 27) či prostý stylový rozbor dochovaných maleb (obraz Salvátora na klenbě stejnojmenného kostela německých luteránů je dle všech rysů až barokní práce, snad od jakéhosi Hlaváče, z doby po požáru 1689).

U luteránského chrámu sv. Salvátora (výzdoba vznikla asi do roku 1614, Kat. č.25) si všímám kvalitních dekorativních maleb, odvozených z vlámského manýrismu, které dávám do souvislosti s ostatním popisovaným vybavením, financovaným hrabětem Jindřichem Šlikem. Naopak u architektonického dekoru v chrámu P. Marie Sněžné (Kat.16) předpokládám klasické předlohy, především Serliovy knihy. Netroufám si datovat malby v kostele jako celek, protože kvalitní manýristická postava archanděla Michaela na klenbě závěru kontrastuje s neslohovými, špatně zachovanými malbami na zaklenuť lodi. Zdá se pravděpodobné, že po vyvraždění

---

<sup>207</sup> Pro rámeček malby na západní stěně kaple sv. Zikmunda užitá vedle dvou až tří již známých grafických předloh grafika Cornelise Corta podle předloh Federica Zuccariho B 141-I (147).

konventu za vpádu pasovských roku 1611 došlo k přerušení prací na neurčenou dobu. Malby mohly být dokončeny ještě v éře císaře Matyáše, jinak na akce tohoto rázu chudé, nebo až v pobělohorském období. Kromě probírané výmalby kostela německých luteránů a dokončování akcí v katedrále (především zmiňme zaniklou mariánskou malbu v kapli sv. Jana Křtitele z roku 1613, jejímž inventorem byl podrobně probíraný Barthold Pontanus z Breitenberka, Kat. č.33) autor datuje do období vlády císaře Matyáše jen část maleb spíše dekorativního rázu v kostele sv. Anny<sup>208</sup>

V práci nejsou opomíjeny ani malby pozdního, přechodného období, vymezeného přibližně lety 1620-1637. Nejdříve zmiňuji úpravy, případně nahrazení stávajících maleb náměty lépe se hodícími do katolických svatyní. K odstranění starších maleb došlo jen v několika případech, z ojedinělých akcí jmenujme zamáznutí erbu Jana Jesenského v Betlémské kapli nebo úplnou přemalbu interiéru kaple Staroměstské radnice (Kat. č. 14). Někdy kolem roku 1630 do radniční kaple vedle dalších postav přibyl i Jan Nepomucký (k tomu pozoruhodný znalecký posudek v **příloze XX**). Za nejdůležitější akcí tohoto období pokládám výmalbu katedrály mezi lety 1629 a 1631, prováděnou umělci Matyášem Mayerem a Ulrichem Muschem z popudu císaře Ferdinanda II, stejně jako výzdobu dvou palácových kaplí pobělohorských činovníků, Albrechta z Valdštejna a Jaroslava Bořity z Martinic. O první akci je v literatuře dostatek zmínek, přikláním se k názoru dr. Šronka, že většina z maleb, které jsou dnes k vidění v hlavním prostoru katedrály, patří do období 1629-1631.<sup>209</sup> Na přeneseném votivním obraze císaře s rodinou (Kat. č.33) si opět v kapitole VI všímám gest, zdejší vyobrazení sv. Jana Nepomuckého dávám do souvislosti se soudobými, pouze z pramenů známými malbami (**příloha XX**). Malbám v kapli Valdštejnského paláce se tato práce nevěnuje, ani není svatyně zastoupena v katalogu, považuji je za příliš odlišné od pojednávaného fondu a pokročilé. Naopak podrobně rozebírám malby v kapli Martinického paláce (Kat. č.20), netroufám si ovšem říci poslední slovo k dataci. Ať již patří všechny do 30. let 17. století, nebo část vznikla již dříve (především postavy Adama a Evy po stranách vstupu do kaple podle předlohy Albrechta Dürera), jedná se o zcela opomíjené dílo. Práce se malbami zabývá opět spíše z ikonografického hlediska, nejdůležitější je patrně teorie o zobrazení protestantských protivníků donátora kaple v ohnivé řece.

---

<sup>208</sup> Kat. č. 1, zde spekulativní datace do roku 1616, třebaže část maleb má již silně barokní ráz. Renesanční ornamenty rámovaly okna, chiaroscurový architektonický dekor obtáčel celý interiér, kromě toho se zde nacházelo několik postav z různých stylových etap.

<sup>209</sup> ŠRONĚK 1992

Do posledních let (1635-37) datuji výmalbu zaniklé kaple sv. Vojtěcha před katedrálou,<sup>210</sup> malby v předsíni Císařské kaple kláštera na Slovanech (Kat. č. 13) a konečně v literatuře nezmiňované rostlinné emblémy v kapli sv. Máří Magdalény pod Letnou (Kat. 18), které ovšem již působí barokně. K dalším akcím, které proběhly ve 40. či 50. letech 17. století (například výmalba kaple Vlašského špitálu), se již jakožto k barokním realizacím nevyjadřuje.

---

<sup>210</sup> Kat. č. 33.9, autor operuje s autorstvím Matyáše Mayera.

## IX. KATALOG

### 1. Kostel sv. Anny a sv. Vavřince při býv. klášteře dominikánek čp. 211 (Liliová 9, Staré Město)

*Zbytky ornamentální a figurální malby.*

*Autor a doba vzniku neznáma, část asi 1616.*

*Fragmenty po celém obvodu kostela.*

*Zčásti fresco-secco, objeveno 1966 - 67, restaurováno od roku 2000 ateliérem Prof. K. Strettiho.*

Klášteř a snad i kostel byl dle pramenů upravován nákladem císařovny Anny roku 1616.<sup>1</sup> V té době mohl být částečně vymalován. Malby jistě přibývaly i v průběhu raného baroka (např. datum 1658 na dveřích by mohlo prozrazovat rok dalších úprav), 1676 patrně vznikla západní kruchta. Na sklonku 17. stol. asi byly všechny malby překryty bílým nátěrem s pentlemi a konsekračními kříži jako jediným dekorativním prvkem. Dnes dochází k odstraňování tohoto nátěru, práce se prozatím zastavily.

Z dosud zjištěných fragmentů je patrné, že renesanční a raně barokní malby zčásti překryly starší, kvalitnější gotické malby, což se jim stalo při okrývání těchto starších maleb většinou osudné. Nejdříve se zmiňme o pravděpodobně ještě renesanční vrstvě maleb. Kolem oken restaurátoři objevili pásy ovocného listového dekoru, perlovce a šablonového rozvilinového ornamentu. Pod okny na jižní i severní stěně presbytáře jsou rozeznatelné zbytky iluzivní architektonické konstrukce - římsy s chiaroscurovým iluzivním členěním (pole s iluzivním diamantováním se střídají s girlandami). Pod touto římsou ve třetím poli jižní stěny (od východu), v těsné blízkosti nedávno objevené theodorikovské gotické malby, lze vidět spíše monochromní postavu muže rozpráhujícího se mečem. Nápis „CATHARINA“ určuje výjev jako stětí sv. Kateřiny. Torzo vedlejšího výjevu se zbytky nápisu již barokního vzezření (minuskula i majuskula, nad sebou: PET..Aican (?)...Festum...ORA PRO...) bylo obětováno odkrytí starší gotické malby.

Celou západní stěnu kostela vyzdobili umělci v nedefinovatelné periodě, dle zčásti zachovaného žlutého rámce by se dalo soudit, že zde byl znázorněn nějaký monumentální výjev. Může jít o ještě pozdně gotickou artikulaci stěny, soudě podle pozdně gotické (?) hlavy v ploše ohraničené rámcem.

Další malby patří již k ranému baroku, část z nich zřejmě opět překryla starší, tedy i renesanční malby. Jedná se především o postavy světic zdobící protějškové pilastry, jež dělí kostel na západní část se zvýšenou kruchtou a východní volný prostor presbytáře. Zbytnělé pilastry i postavy na nich, umístěné ve výši podlahy kručky, se vznikem kručky těsně souvisí. Na jižním pilastru se nalézá světica s kalichem, dnes nerozeznatelný obličej této postavy (?) je zachycen na archívni fotografii. Vedle ní najdeme na východní boční straně pilastru baldachýn spíše renesančních forem. Na severním pilastru nalezneme ženskou sedící postavu, nad ní vidíme úseky nápisu: „...CIG REGINAE DIEM (?)“, na dalším řádku „...UXOR EIUSD. Na západ od figury, tedy již v prostoru kručky, se nám otevírá pohled na iluzivní kupolovitou architekturu a oblouk mostu. Existuje názor, že se jedná o Křižovnický kostel, v takovém případě bychom museli dataci posunout do konce 17. století, kdy měla být sv. Anna vybílena.<sup>2</sup> Do stejné fáze výmalby se snad dá zařadit fragment andílka držícího drapérii, nacházející se na severní stěně presbytáře pod druhým pilastrem od východu. Zčásti překrývá chiaroscurový vlys, což ho klade do pozdější doby. Pod ním ještě vidíme namalovanou mandorlu se zátiším z nádobí. Vedle nalezneme nápis „...etha...“ překrývající malbu gotické legendy o sv. Kateřině.

1. VLČEK / SOMMER / FOLTÝN, 1998, 507 datují do roku 1616 klenby ambitu, do roku 1676 vstupní křídlo kláštera. O případné renesanční výmalbě jen teoreticky TOROŇ, 1967.
2. Klára BENEŠOVSKÁ: kostel sv. Anny a sv. Vavřince, in: VLČEK (ed.) 1996, 55-56, zmiňuje postavu s kalichem i údajný Křižovnický klášter, shrnuje též data k úpravám kostela. Postavu s kalichem (a knihami ?) zmiňuje poprvé Ivo ŠPERLING, 1971, 235, tamtéž poprvé teorie o zobrazení křižovnického kláštera. VÍTOVSKÝ, 1980, 83 jen zmínka o postavě s kalichem ve výčtu převážně gotických maleb.

#### Literatura a prameny:

ŠPERLING 1971, 228-35

VÍTOVSKÝ 1976, 513-17

VÍTOVSKÝ 1980, 75-106

VLČEK 1996, 55-56, 110

VLČEK / SOMMER / FOLTÝN 1998, 507-509

Průzkum: TOROŇ 1967

## **2. Farní kostel sv. Apolináře**

**(Apolinářská, Nové Město)**

*Dekoratívni výmalba.*

*Secco na vápenném nátěru, naneseném na původní gotickou omítku.*

*Průzkum provedla roku 1998. Eva Skarolková*

V květnu r. 1998 byla při restaurování gotických maleb objevena ve všech okenních špaletách dekorativní výmalba, „připomínající jednoduché mramorování, střídající žluté, růžové a bílé plochy s bílými a tmavě červenými akcenty. Na hraně stěny a okna mramorování často doplňovala tmavě šedá lemující linie. Místně byl nalezen šedočerný pás s abstraktním vzorem rámujeící gotické obrazy, žebra a náběhy kleneb. Na stěně presbytáře nad římsou rovněž nalezen dekorativní červený půlkruh.“ Dle všeho se jednalo o zbytek renesanční. výmalby kostela. Všechny nálezy jsou v současné době zabíleny, takže nelze malbu blíže určit.

Prameny:

RZ: FURÁKOVÁ Iva / SKAROLKOVÁ Eva 1998 (č. 8349)

## **3. Kaple Božího Těla**

**(původně Karlovo náměstí, Nové město)**

*Zaniklá výmalba.*

*Ferdinand von Eysern (?), 1603.*

Shrnující informaci přináší HERAIN, 1915, 19: „Ferdinand von Eisern z Malé Strany (vyučil se r. 1577) – možno vysloviti domněnku, že byla jeho dílem také práce, kterou podnikl r. 1603 malíř Ferdinand z Malé Strany nákladem Kateřiny Slivenské v kapli Božího těla na Karlově náměstí (G. DLABACZ: Künstler Lexicon, s. 388). Dle tohoto pramene kapli vymaloval. Z. WINTER však došel k názoru, že opravil pouze zlatý pokost desek kompaktních“. Ani při bedlivém čtení Dlabaczovy zprávy (**příloha XI**) nemůžeme vydedukovat nic o podobě maleb. Vzhledem k tomu, že dnes již známe vysokou úroveň Eisernovy práce (viz heslo P. Maria před Týnem), můžeme usuzovat na kvalitní výmalbu interiéru, snad i figurální.

#### Literatura

HERAIN 1915, 19

DLABACZ 1817, 388

WINTER 1897, 64-65

#### **4. Filiální kostel sv. Havla při býv. klášteře karmelitánů čp. 539**

**(Havelská 151, Staré Město)**

*Zbytky architektonické a heraldické výmalby kaple v severním podvěží.*

*Autor neznámý, 1591-1604. Pojednaná celá klenba kaple o rozloze asi 4m<sup>2</sup>, fragment na zdi měří 65 x 65cm.*

*Technika nezjištěna, odkryto a restaurováno za poslední obnovy chrámu v 70. a 80. letech 20. stol*

Z architektonické iluzivní výmalby se zčásti zachoval v šedé, černé a bílé barvě vyvedený (dále jen chiaroscurový) pás vejcovce kombinovaného se šípkami po obou stranách žeber klenby a na severní a západní vnitřní stěně kaple nahoře (rámován ve své horní části pásem černé barvy). Na vnitřní straně jihovýchodního opěráku kaple se zachoval asi 1,5 m nad úroveň podlahy fragment složitějšího architektonického dekoru. Pod chiaroscurovým pásem vejcovce se šípkami se táhne pás perlovce, taktéž provedený v chiaroscuro a pod ním ještě několik pásů žluté a šedé barvy.

Na kamenném svorníku klenby vidíme červenobílý znak, okolo něj je svorník pojednán černě. Uprostřed všech čtyř klenebních kápí jsou neúplně zachované erby měšťanů, kteří byli v kapli či bezprostředním sousedství kaple pohřbeni. Znaky míří hořejšky do středu klenby, komentují je pásky s nápisy kapitálou. Ve východní kápi je erb Šebestiána a Jindřicha Prunarových; nápis zní: „SEBESTIAN A GINDRZICH PRUNAROWE NA LITOWICZICH“. Jelikož Jindřich Prunar zemřel před r. 1591, jak je uvedeno na náhrobníku, toto datum bude patrně i mezníkem pro vznik malby. V jižní kápi se nachází znak Doroty Prunarové z Vratu, takřka zaniklý; nápis se zachoval dobře, zní: „... (D)OROTA PRUNAROWA Z WRATU“. V západní kápi je erb dochován asi jen z poloviny, nápis nedochován takřka vůbec, původní stav je možno rekonstruovat dle náhrobníku zasazeného do pilíře oddělujícího severní podvěžní kapli od hlavní lodi. Jsou zde alianční znaky, totožné s erby v západní a severní kápi klenby. Dle nápisu lze určit, že znak v západní kápi patřil Danielu Pichlpergerovi z Pichlpergeru zemřelému r. 1604. Znak v severní kápi se dochoval lépe, jeho nápis pak z poloviny: „ANNA PR...ROWA Z WARW...“. Komparací s náhrobníkem docházíme k závěru, že se jedná o manželku Daniela, Annu Pichlpergerovou z Varvažova.

Z uměleckohistorického hlediska dosud nezveřejněno, k napsům a heraldice:

#### Literatura

HOSÁK 193

SEDLÁČEK 1891, 282

SEDLÁČEK 1925, 568

## **5. Farní kostel sv. Jakuba Většího při klášteře minoritů čp. 635**

**(Malá Štupartská 12, Staré Město)**

*Zaniklá figurální a heraldická výmalba.*

*Autor neznámý, 1596 - 1603.*

Jak uvádí Hammerschmid,<sup>1</sup> při obnově kostela po požáru roku 1596 byl celý vnitřní prostor vymalován. Výzdobu tvořily především znaky českých katolíků, kteří úpravy objektu financovali. Poche<sup>2</sup> se domnívá, že obnova byla dokončena roku 1603. Veškeré renesanční úpravy zanikly ovšem při přestavbě chrámu po požáru roku 1689. Hammerschmid uvádí celý výčet erbů i s nápisy. Klenbu zdobily znaky papeže Klimenta VIII., císaře, Země české, arcibiskupa Zbyňka Berky, Moravy, Slezska, obou Lužic, Lucemburska, chrámu sv. Víta, řehole sv. Františka s citátem, Kompostelly a dále vyšších šlechticů, vždy s označením úřadu: Petra Voka z Rožmberka, Adama z Hradce, Jana staršího z Valdštejna, Jiřího Bořity z Martinic, Václava z Říčan, Jáchyma Novohradského z Kolovrat, Jaroslava Smiřického, Jana ze Steinberku a Kosti, Václava Berky z Dubé, Kryštofa Popela z Lobkovic, Wolfganga z Kolovrat a Adama ze Šternberka.

Na stěnách lodi se nalézaly erby: Jana z Pernštejna, Hervíka Seidlice ze Schonfeldu, Michala Španovského z Lájova, Humprechta Černína z Chudenic, Václava Heřmanského ze Slupna, Jana z Vřesovic, Václava Bechyně z Lažan, Jana Malovce, Kryštofa a Jiřího z Mitrovic, Tiburtia Žďárského, Jaroslava Vchynského, Jakuba Menšíka z Menštejna, Bohuslava z Michalovic, Bohuslava z Kálenice, Jana Hoška, Damiána Kutovce z Úrazu, Zbyňka Zajíce z Házmburka, Jiřího ze Šternberka, Jindřicha z Písnice, Zachariáše Kaby z Rybňan, Adama Rýzmborského z Janovic a Jindřicha ze Solopysk, opět označené úřadem jmenovaného. Nad těmito znaky bylo vidět nepopsané erby Voračických, Trautsonů, Fürstenberků, Lobkoviců, Pruskovských, Valdštejnů z Hrádku nad Sázavou a Spinolů a také erby měst Prahy, Plzně a Budějovic, opatřené oslavnými nápisy.

Na stěnách chóru se nacházely znaky tehdejších svatovítských kanovníků, především Jiřího Bartholda Pontana z Breitenberku. Mezi okny chóru se ještě skvělo 12 neoznačených erbů. V chóru také neznámí umělci vytvořili veliké figurální výjevy s oslavnými nápisy. Hammerschmid jmenuje obraz českých patronů a dále dvě malby, zhotovené péčí Pontana z Breitenberku. Dle nápisů lze soudit, že se jednalo o obrazy Krista a Korunované Panny Marie<sup>3</sup>.

1. HAMMERSCHMID 1723, 180: „Anno 1596 Clemente VIII. Papa, Ecclesiam Christi regente, et Imperatore Rudolpho II. Augusto, Rege Bohem. XXI. sub antistite Pragensi Zbignieo Berka de Duba et Lippa, post restaurationem Archi-Episcopatus Pragensis Tertio, sumptibus Procerum, ac eorum omnium, quorum arma et insignia hinc inde in Ecclesia depicta ante incendium 1689 visebantur, monasterium hoc Divi Jacobi, una cum Templo

reparatum et exornatum fuit, ad Laudem et Gloriam Dei Omnipotentis, et S. Jacobi Apostoli...Následuje výčet erbů a nápisů.

2. POCHE 1942, 13.
3. HAMMERSCHMID, 184, u jedné malby uvádí: „Tu mea Christe salus, mea spes, solamen, asylon. Mors mea, vita tibi, mors tua, vita mihi. U druhé byl verš: Alma Dei Genitrix, coeli Regina Maria, quae prece cuncta potes, tu prece cuncta save“. Není ovšem vyloučeno, že některá z maleb byla na oltáři.

#### Literatura a prameny:

EKERT 1883, 428-9

HAMMERSCHMID 1723, 180-184

POCHE 1942, 13

SCHALLER 1796, 141

## **6. Kaple sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci čp. 56**

### **(Hradčanské nám. 16, Hradčany)**

*Figurální malby na klenbě kaple.*

*Daniel Alexius z Květné (signováno). Vychází zčásti z grafického listu Cornelise Galle (B 56, Holl 143, dle předlohy Johanna Stradana), J. Saenredama (B 112, Hol 234 podle Karla van Mander) a dřevořezu Lucase Cranacha B 60 (283).*

*Datováno 1599, v lodi je malbami pokryta plocha o rozloze přibližně 4,5 x 4,5m, další malba je v kněžišti.*

*Mastná tempera.*

*Restauroval 1997 M. Tomek.*

Na úvod zmíníme malované erby v kartuších u 22 štukových polopostav církevních hodnostářů, které by měly pocházet z r. 1599<sup>1</sup> a jejichž autorem by mohl být Alexius. Znaková galerie je sice nejrozsáhlejší galerií církevní heraldiky u nás, z uměleckého hlediska však nemá velikou cenu, neboť erby jsou příliš drobné, jedná se spíše o doplňky štukových postav, nežli o samostatné malby.

Zaměříme se proto nyní na malby figurální. V kněžišti se v obdélném poli nalézají výjevy s *Nejsvětější Trojicí*. Malby na klenbě lodi jsou umístěny do lichoběžníkových polí kolem menšího pole čtvercového. Zobrazují výjevy ze života sv. Jana Křtitele v tomto sledu: na východní straně nalezneme výjev *Navštívení Panny Marie*, na jižní *Kázání sv. Jana Křtitele*, na severní *Křest Krista v Jordáně* a nakonec na západní straně výjev *Tanec Salome se stětím sv. Jana Křtitele*. Na výjevu *Kázání sv. Jana* je v levém dolním rohu lichoběžníkového pole polopostava, která hledí z obrazu na diváka. Vlevo od ní je umístěna malířova signatura v červeném rámu:

DANIEL ALEXIUS.

PILSNENSIS.

PINXIT.

1.5.9.9.

Tím je jednoznačně vyřešena otázka autorství i datace. Cyklus ze života Jana Křtitele je doplněn výjevem ve středovém čtvercovém poli ve vrcholu klenby. Zde je zobrazena rodová *pověst Berků z Dubé*.

**Výmalba presbytáře:** Ve vrcholu klenby je *Nejsvětější Trojice* v obdélném poli. Vlevo sedí na oblacích Kristus v širokém růžovém plášti, který se mu řasí podél těla v táhlých záhybech, ponecháváje hrud' a pravou ruku zcela obnaženou. V pravé ruce drží dlouhé žezlo, levice spočívá na sféře. Bůh Otec je zobrazen jako stařec s bílými vousy a vlasy. Přes bílou tuniku má oblečen těžký brokátový plášť. V levici drží sféru, pravici s nahoru otevřenou dlaní vztahuje ke Kristovi. Holubice Ducha svatého se vznáší mezi nimi ve žlutě ozářeném středu. Prostor uzavírají postavičky andílků skotačících na obláčcích kolem božské Trojice. Postavičky nejsou dobře zvládnuté. Nejpozoruhodnějším motivem je zde dvojice sfér v ruce božských osob. Jsou znázorněny jako kovové glóby užívané v té době.

**Erbovní pověst Berků z Dubé:** Výjev je rozdělen do tří plánů. Popředí je zaplněno modrými květy na mohutných stvolech. Podobné květy budou též charakterizovat Alexiovu přemalbu Svatováclavské kaple.<sup>2</sup> Oproti tradované nahotě knížete je u levého okraje stojící Jaromír oděn do bílého šatu obšitého hermelínem a do červeného pláště s hermelínovým okrajem. Na hlavě má červenou nahoru se rozšiřující čapku s hermelínovým okrajem. Stojí vzpřímeně a hledí doprava na skupinku střelců. Na krku má výrazný zlatý křížek na zlatém řetěze. Jan Křtitel stojí rozkročen před ním, je přepásán velbloudí kůží a oděn do neobvyklého červeného pláště,

který přidržuje zdviženou pravou rukou a chytá do něj letící šípy. Tento plášť se vyskytuje na všech dalších výjevech. V levé ruce drží knihu s malým beránkem, nad nímž je bílý křížek. Nad hlavou má Jan paprskovitou svatozář. Skupina osmi střelců s kušemi je umístěna u pravého okraje. Jsou oděni do vysokých bot, úzkých kamaší, balónových kalhot, klobouků, jeden má na zádech roh. Malíř se snažil vystihnout děj a zobrazit všechny možné fáze střelby. Čtyři šípy jsou zachyceny na plášti, pět ještě letí, čtyři jsou těsně před vystřelením a jeden střelec nabíjí. Mezi skupinou střelců a Janem Křtitelem, přesně uprostřed obrazu, se nacházejí dva psi, černý a hnědý. Druhý plán zobrazuje v levé části les. Na střední ose obrazu je zvýrazněn strom s postavou troubící na roh. Jde nepochybně o Hovor. Stojí na pravé noze, levou má nakročenu na větvi. Oblečen je do červených kalhot, bílé košile a přepásaného kabátce. Jeho klobouk se dotýká horního pozlaceného štukového rámce obrazu. Nad postavou knížete vlevo se tyčí dlouhý kmen stromu přes celou výšku výjevu a za ním je vidět hrádek skrytý v lese. V pravé části druhého plánu, nad střelci, je nízké stromoví, zpoza nějž vyjíždějí zachránci na koních. Jsou oděni v brnění, s chocholy na helmách, drží vztyčená kopí s červenými a bílými praporky (celkem vidíme špičky patnácti kopí). Poslední, od skupiny oddělený jezdec, je úplně vpravo, nese opět kopí a navíc štít. Poměrně velkou pozornost věnoval malíř koním, namaloval černého, bílého, sivého a hnědého koně. Třetí plán se otevírá v pravé polovině obrazu průhledem na modravé město s vysokými věžemi.

**Navštívení Panny Marie:** Je umístěno do východního pole klenby lodi. Na tomto výjevu se benátský vliv projevuje více než na ostatních, nespočívá jen ve světelné a barevné skladbě. Plocha lichoběžníka je rozdělena na obdélník, v němž se odehrává hlavní výjev a dva trojúhelníky s vedlejšími motivy po stranách, které jsou od středu přirozeně odděleny architektonickou skladbou pozadí výjevu. Ten se odehrává uprostřed menší prostory v domě jižního typu, přes otevřenou lodžii se otevírá výhled na modré nebe s mráčky, vysokou kampanilu a průčelí paláců. Celý tento výhled je převzat z obrazů Veronesových.<sup>3</sup> Vlastní interiér se otevírá z obou stran dveřmi, v levém otvoru lze zahlédnout schodiště. Doprostřed perspektivně znázorněné místnosti umístil malíř na osu postavu Panny Marie a sv. Anny. Marie je oděna do zeleného spodního roucha (patrného pouze na koncích rukávů), červeného svrchního šat a modrého - z rubové strany žlutého - pláště. Zpod šatu vyčnívá špička boty. Marie drží levou rukou Aninu pravici a sklání k ní hlavu. Anna gesto opětuje a navíc se druhou rukou dotýká Mariina břicha. Obě postavy mají nad hlavou prstencovou svatozář. Annin oděv se skládá ze

spodního bílého roucha, červeného šatu se zlatým lemem u živůtku, šedého pláště a bílé roušky. Ostatní postavy stojí opodál, jak to vyžadovali církevní učitelé. Vlevo se nachází mladá dáma v hedvábné sukni a kabátku se zlatými výšivkami, za ní pak žlutě oděná služka, která drží u boku menší košík se zásobami. Za nimi je starší žena s brašnou na ruce, více vpravo vidíme vousatého muže v červeném plášti a ženu středních let. Je příznačné, že na výjevu, kde se nemohl ještě objevit Jan Křtitel, je ochranný plášť rodu Berků předán alespoň třetí nejdůležitější postavě, sv. Josefovi. Poslední postavou v levé části výjevu je služka s košem na hlavě, chystající se vstoupit do místnosti z ulice. Paralely k této postavě bychom našli v několika italských obrazech s mariánskou tematikou.<sup>4</sup> Na pravé straně scény z tmavých dveří vystupuje dvojice žen v zelenavých šatech, jedna z nich vede mladičkou dívku oděnou zlatorůžově.

**Kázání sv. Jana Křtitele:** Jedná se o malířovu nejlepší malbu v kapli. Lichoběžná kompozice je též rozdělena na tři propojené části, jako u výše popsané malby Navštívení P. Marie. Střední obdélná scéna je zasazena do lesnaté krajiny (nikoli do pouště), střed výjevu tvoří kazatel Jan Křtitel a v kruhu kolem něj shromáždění věřící. Výjev vyniká realismem, prostorovostí, účinnými světelnými efekty i zajímavou skladbou postav. Jan Křtitel stojí zhruba ve středu výjevu, káže otočen k davu (“Ecce Agnus Dei”) a ukazuje na skupinu s Kristem v čele, přicházející zprava. Oblečen je do velbloudí kůže svázané na rameni uzlem, přepásané v pase. Nad hlavou má prstencovou svatozář. Jeho červený plášť je přehozen přes kládu zasazenou do vidlice kůlu, kříž s páskou obtočenou kolem svislého břevna je zabodnut v zemi. Nápadná je robustnost prorokovy postavy, pevná stavba těla a prokreslená muskulatura. Ve skupině naslouchajících kázání jsou rozlišeny jednotlivé lidské charaktery (něžná matka skrývající dítě pod roušku, kojící matka, přemýšlivý muž s rukou přes ústa, učený vousatý stařec s brýlemi, přihloupý sedlák, robustní voják v chocholaté přilbě, mladík hrající si se psem, spící chlapec), díky čemuž výjev působí živě. Jan Křtitel stojí za primitivním zábradlím na vyvýšenině jako farář na kazatelně. Tak se skutečně světec zobrazoval - v Itálii, ale zvláště za Alpami. Na dřevorytu Lucase Cranacha, jenž byl předlohou pro tuto malbu,<sup>5</sup> je Jan také v lese, za stejným zábradlím, pouze je obrácen směrem k divákovi. Ve druhém plánu výjevu přichází zprava z lesa skupina tří apoštolů s Kristem v čele, na niž ukazuje prst Jana Křtitele. V dále za Janem Křtitelem se vine řeka a pokračuje dav naslouchajících, malovaný v šedé škále (chiaroscuro). Východní trojúhelná část lichoběžníkové kompozice je vyplněna dvěma postavami. Levá představuje autora maleb, Daniela Alexia, asi ve čtyřiceti letech, pravá možná jeho pomocníka. Daniel je oblečen do světle

zeleného spodního šatu, přepásaného červeným páskem, a modrého pláště přes ramena. Kolem krku má úzký bílý límeček s krajkovým okrajem. Hlavu otáčí z tříčtvrtečního profilu a hledí na diváka. Má krátké hnědé vlasy, pečlivě upravený knír je rozdělen na dva proudy. Má drobný kulatý obličej, kulatou drobnou bradu, rty i nos, hnědé oči s váčky. Pravou ruku vztahuje za zády vedle sedícího muže, vztyčuje palec. Za zády malíře je umístěna tabulka s výše citovaným nápisem. Autoportrét je dalším vyjádřením individuality v tomto cyklu (po středním výjevu s osobní legendou Berky).

**Křest Krista:** Malba volně vychází z grafiky Philippa Galle, vyryté dle předlohy Johanna Stradana. Lichoběžníková kompozice je opět rozdělena na tři části. Kristus stojí na břehu otočen ve tříčtvrtečním profilu, rukama drží podvázané světle modré roucho (modrá barva je na rouchu přidávána jako prostředek modelace bílého podkladu). Již nepostradatelné červené roucho je odloženo na pahýlu stromu s listy. Kristus má kruhovou svatozář. Jan Křtitel je oblečen do své typické žluté kůže, na ramenech svázané dvěma uzly a nad pasem převázané červenou látkou. Pravou rukou ukazuje dlaní vzhůru ke Kristovi. Levou rukou drží svůj kříž s krátkým příčným břevnem, přivázaným vysoko provázkem. Krajina s řekou Jordán se otevírá mezi dvěma stromy, vlevo je ohraničena městem v pozadí a vpravo příkrým skalnatým svahem. Nad Kristem se otvírá nebe se sbory andělů ve třech polokruzích - růžovém, šedém a žlutém. Přímo nad Kristem se snáší holubice Ducha svatého. Andělé v širších polokruzích jsou oblečeni v košílkách, andělé vzdálenější jsou nazí. Mezi postavičkami jsou proloženy obrácené hlavičky andělků s křídly (cherubové). V levé části výjevu jsou shromážděny v šedé škále malované modlíci se postavy křesťanů. Vpravo se Jordán rozděluje na dvě ramena a obtéká ostrůvek, na němž stromy a pařez vytvářejí zátiší.

**Hostina Herodova se stětím sv. Jana Křtitele:** Celá scéna je zobrazením slavnosti vznešené společnosti, motivy smrti sv. Jana jsou potlačeny na minimum. Zatímco u předchozích výjevů se Daniel Alexius předlohami spíše jen inspiroval, zde věrně okopíroval předlohu Jana Saenredama (podle malby Karla van Mander)<sup>6</sup>. V ústřední scéně provedl jen minimální úpravy – např. zlatým kobercem zdůraznil trůn Herodův, tanečnickovi přidal vous. Jeho hlavním přínosem je tedy „vybarvení“ obrazu, čehož se zhostil s úspěchem. Užil benátské, teplé barevnosti s převahou žlutých a červených tónů. Jelikož původní grafika byla obdélného formátu, musel se zde Alexius vypořádat s lichoběžníkem. Změny, které kvůli tomu oproti předloze provedl, nebyly k prospěchu věci. Scénu se Stětím sv. Jana zcela změnil a přenesl z pravého

horního rohu do levé trojúhelné části lichoběžníkové kompozice. Od ústřední hodovní síně ji oddělil pilířem s motivem perlovce. Perspektivní schéma tohoto průhledu je samostatné a není sladěno s obdélným středním polem kompozice s Herodovou hostinou (její horizont je umístěn níže). V úzkém prostoru vidíme klečícího Jana Křtitele, čtyři strážce s halapartnami a kata napřahujícího meč. Jan Křtitel je obnažen do pasu, klečí na červeném plášti, ruce má svázané za zády. Biřicové jsou oděni do suknice, kyrsu a helmy s chocholy. Výjimku tvoří biřic, stojící nejbliže popravě: je útlé postavy a bezvousý, zvedá levou ruku s otevřenou dlaní, ukračuje a zaklání tělo dozadu. Kat má bílou suknicí, červené boty, rozhalenou košili, černý vous a bílou látku na hlavě jako čelenku. Skrze místnost s tímto výjevem se přes zábradlí otevírá průhled do krajiny s horou. V levém rohu trojúhelníka je umístěn motiv orla, jehož tělo se mění na rozvilinu. S vyplněním pravého trojúhelníka měl Alexius ještě větší problémy. Stůl, z něhož na grafice byl vidět jen cíp, rozšířil až ke krajům obrazového pole, čímž ovšem vznikla mrtvá plocha. Na stole vidíme rozprostřenou světle červenou látkou se žlutozelenými střapci. Přes ni je přehozena průhledná látka s krajkovým lemem. Na stole stojí zlatá mísa s vodou a v ní je ponořena zlatá nádoba s poklopem se zkrouceným držadlem. Perspektivní zkratky jsou neumělé. Vpravo leží bílá mísa s hlavou Jana Křtitele, která se na původní grafice přirozeně nenalezala. Došlo tak ke středověké souběžnosti dějů, kdy Jan je stínán a zároveň je již jeho hlava na podnose.

1. POKORNÝ 1996, 167.
2. MATYÁŠ 2000 Z této práce je volně přejet i popis jednotlivých výjevů.
3. Idem
4. ŠMRHA 1941, 183.
5. Idem, 184. Jedná se o dřevoryt B60 (283) z roku 1516.
6. Poprvé uveřejnil ŠMRHA, 191.

#### Literatura a prameny:

DANIEL 1998, 49-56

EKERT 1883, 107-108

HERAIN 1902, 256-259

HERAIN 1906, 11

KRČÁLOVÁ 1989, 76

KUBÍČEK 1946, 30

LEDVINKA / MRÁZ / VLNAS 1995, 66

MATYÁŠ 2000, 75-94

POCHE 1985,<sup>2</sup> 301

POCHE / PREISS 1977, 27

POKORNÝ 1996, 156-171

RUTH 1904, 296

SEDLÁKOVÁ 1996, 120.

ŠMRHA 178 - 194

VLČEK 2000, 259

RZ: TOMEK M: 1997, uloženo na arcibiskupství.

## **7. Kostel sv. Jana Na Zábradlí**

**(pův. v ulici Na Zábradlí)**

*Zaniklá heraldická výmalba.*

*Autor neznámý, konec 16. či počátek 17. stol.*

Malby známe jen z popisu HAMMERSCHMID 1723, 223: „Superius in fornice supra Sacristiam picta sunt duo Insignia, a parte dextra Regni cum Leone, alterum parvum Veteris Urbis Pragensis. In fornice corolla picta cum litera R (id est Rudolphi Caesaris et Bohemia Regia). Supra lit. R. Corona Caesarea“. EKERT 1883, 392 víceméně jen překládá: „na klenbě byly vymalovány také znaky království Českého, Staroměstský a císaře Rudolfa II.“ Císař nebyl žádným zakladatelem či obnovitelem svatyně, jeho znázorněný znak tedy napovídá, že malby vznikly v jeho době.

Literatura a prameny:

HAMMERSCHMID 1723, 223

EKERT 1883, 392

## 8. Farní kostel sv. Jindřicha a Kunhuty

(Jindřišská, Nové Město)

*Autor neznámý, po r. 1529 a 1534.*

*Secco na vápenné omítce, dekory malba pigmenty s vodou do zavadlého vápenného nátěru.*

*Figurální malba odkryta 1932, dekory 1991-94, 1994 rest. Hana a Miroslav Slavíkovi, část nerestaurovaná.*

**Dekorativní malby:** v podkruchtí, které podle literatury pochází z r. 1529, byly sondami odkryty zbytky dekorativních maleb na omítce a polychromie žeber. Na severní stěně se nalézají zbytky nezřetelného chiaroscurového dekoru. Vedle, na oblouku, jímž se podkruchtí otevírá do lodi, je dobře zachovaný úsek šablonového ornamentu, ještě pozdně gotického vzhledu, v barvě žluté a červené. Na záp. straně sev. pilíře kručky se na hřebínku špatně dochoval úsek zelené listové girlandy se žlutým ovocným plodem. Dekor na sousedním pase je nezřetelný. Stejná girlanda, tentokrát s červeným ovocem, se lépe dochovala na sev. stěně jižního pilíře. Vedle ní je geometrický šablonový ornament podobný dekoru ze sev. oblouku, zde je ovšem proveden v barvě žluté a zelené. Na kamenných žebrech ve středním poli podkruchtí se zachovaly zbytky polychromie. V již. kostelní lodi na již. stěně bylo odkryto torzo obrazu, jak je uvedeno v RZ, na sondách byly patrné architektonické články. Dnes jsou sondy zabíleny, takže bližší určení malby není možné.

V sakristii kostela byla odkryta a zrestaurována polychromie kam. žeber a pás dekorace podél nich. Na žebrech je na vápenném nátěru namalován listový zelený pás se žlutými a červenými květy a plody, obtočený páskou, totožný s dekorem na hřebíncích v podkruchtí. Ve svorníku byl namalován čtyřlístek, ten však byl zničen (RZ). Po obou stranách žeber běží 27 cm široký pás červeného kružbového ornamentu ukončeného květy a trojlísty, připomínajícími jeptišky. Je na šedočerném podkladě a má ještě pozdně gotický ráz.

**Assumpta:** malba se nachází v horní části sev. stěny předsíně. Postava je zachována jen v obrysech, barevnost díky neumělému očištění takřka zanikla. Madona stojí na půlměsíci, jehož rohy směřují vzhůru. Je obrácena k levé straně, na které držela Ježíška, z něhož se slabě dochovala jen hlava odvrácená od madony na levou stranu. Hlava madony se asi nedochovala vůbec. V současné době je jen lehce naznačena lazurní žlutou barvou, stejně je vyznačena i

svatozář kolem hlavy. Z postavy vycházejí žlutočerné sluneční paprsky. Roucha madony se takřka nedochovala. Jen v pravé části je vidět zbytek svrchního pláště, na líci červenohnědé, na rubu zeleného, zpod něhož se vysunuje ruka oděná v hnědé spodní roucho. Ta přidržuje jablko(?), které patrně držel současně i Ježíšek. Pravá ruka držící dítě se nedochovala. Z Ježíška se zachoval jen v podkresbě obličej a kudrnaté vlásy. Dlouhé vlasy madony jsou provedeny žlutou barvou a splývají v pramenech na pravé rameno. Na jejím krku se dochovaly zbytky dvou červenohnědých kroužků. Na stejné omítkové vrstvě se nalevo od postavy nachází fragment epitafního textu. Na šesti řádcích je gotickou minuskulí napsáno: „...eta paně...leto počet nejasný, nejčastěji čten MDXLIII(ibid.) ...den S. wondrzege. Umrzela pana katerzina schowanice waclaw...pan...mėsstienu nowé města pra...tu pochowana...dussi pana uve...“ Jedná se tedy o epitaf jakési Kateřiny, schovanky měšťana Václava.

#### Literatura a prameny:

VŠETEČKOVÁ 1995, 90 - 95

BAŤKOVÁ 1998, 11-12

RZ: VOTOČKOVÁ 1991, 1994

SLAVÍK / SLAVÍKOVÁ 1994

## **9. Kostel sv. Jiří s bývalým klášterem benediktinek čp. 33**

(Jiřské nám. 10, Hradčany)

### **Výmalba kaple sv. Ludmily**

*Autoři neznámí, 1541-1562(?) a 1576 – 1600.*

*Malbou pokryta celá kaple, jež měří na délku 8,5 m, je přibližně 5 m široká, na výšku má 7,5 – 8 m.*

*Fresco-secco (secco zčásti opadané).*

*Patrně 1688 zabileno, kolem 1858 odkryto, přemalováno J. Hellichem, naposledy restaurováno 1962. V. a A. Bergerovými, E. Crhovou, J. Kaderou a J. Vachudou.*

Malbami je pokryto takřka celé horní patro kaple sv. Ludmily, která se nalézá při jihovýchodním boku kněžiště kostela sv. Jiří. Jedná se o gotickou prostoru, otevírající se do kněžiště chrámu obloukem z doby kolem r. 1500 nebo později, zaklenutou po požáru r. 1541. Oblouk byl vyzdoben figurálními malbami v době svého vzniku,<sup>1</sup> postavy sv. Ludmily, sv. Vojtěcha a sv. Anežky České působí pozdně goticky a není proto nutné se jimi detailně zabývat. K tématu této práce nepatří ani malby na západní stěně kaple. Jedná se o scény ze svatoludmilské legendy, jejichž autorem je patrně Josef Hellich, pocházejí z doby restaurace kaple kolem r. 1858 (RZ), mají však podobný ráz jako malby renesanční, snad se jedná o rekonstrukci původního renesančního cyklu, který se zde mohl nacházet. (Pod vrstvou z minulého století se nacházejí nepatrné fragmenty renesančních maleb - RZ). Z renesančního období pocházejí malby na klenbě a na ostatních stěnách. K datování přispívá erb Judity Eibenštolerové na jižní stěně. Judita byla abatyší kláštera v letech 1576-1600, výrazně odlišný ráz maleb na klenbě a na zdech by mohl svědčit i pro dvě etapy výmalby, přičemž výmalba klenby by mohla být ranější, ještě z doby abatyše Ludmily z Blíživé.<sup>2</sup>

Malby na klenbě a na stěnách představují dva celky, do značné míry odlišné. Postavy na hřebínkové klenbě jsou monumentální, dynamické, dekorativně vyplňují celou plochu výsečí. Figury na stěnách, bohužel hůře zachované, jsou drobnější, realističtější, více statické, umělec kolem nich ponechal dostatečně volný prostor. Základní je též rozdíl v pojetí nápisů. Postavy na klenbě mají nápisové kartuše a pásy, postavy na stěnách jsou nadepsány volně. Obě části výzdoby ústrojně spojuje rostlinný ornament. Na severní i jižní stěně ornament překrývá jednu z postav, z toho však nelze automaticky vyvozovat dřívější vznik figurální výmalby stěn. Spíše se jedná o autorskou změnu provedenou ve stejné etapě. Celkem je v kapli dvacet devět postav.

Na **klenbě lodi** jsou vymalovány postavy Církevních otců a Evangelistů, jež od postavy Krista, P. Marie a světců v presbytáři odděluje vítězný oblouk, pokrytý rozvilinovým dekorem. Nadživotní postavy v lodi jsou vkomponovány do jednotlivých výsečí klenby vždy po dvou, je zde tedy dohromady osm figur. Výseče lemují špatně dochované pásy zelených listů, které probíhají i po hřebíncích, v koutech klenby jsou do nich zakomponované nápisové kartuše. Hlavami se všechny postavy obracejí ke středu klenby, kde je umístěn kruhový nápis „GLORIA

IN EXCELSIS DEO“, lemovaný červenohnědým oblačným pásem, z něhož vyšlehuji žlutavé plaménky. Figury vynikají na modrém pozadí posázeném bílými hvězdami. Po pravé straně je vždy umístěn Evangelista s atributem, nalevo Církevní otec. Všichni sedí na obláčcích a drží knihu, kolem hlavy mají nimbus a jsou identifikováni nápisy tmavou kapitolou<sup>3</sup>. V severní kápi čteme: „SANCTUS (HIE)RONIMUS DOCTOR...“ a „SANCTUS MARCUS EVANGELISTA...“, v západní: „SANCTUS AMBROSIUS...“ a „SANCTUS IOHANES...“, v jižní kápi: „SANCTUS GRIGORIUS...“ a „SANCTUS LUCAS...“, v poslední, východní se nachází nápis: „SA(NCTUS) AUGUSTINUS...“ a „SANCTUS MATHEUS...“. Nápisů jsou umístěny na složitě zprohýbaných páskách bílé barvy, vlajících kolem postav (pozoruhodné je, že všechny pásy jsou zprohýbány iluzivně, takže části nápisu nejsou vidět, či jsou stranově převrácené), a v kruhových rollwerkových kartuších, žlutě rámovaných.

Osmidílná hřebínková **klenba presbytáře** je malbou pokryta beze zbytku. Hřebínky zdobí monochromní, červený páskový dekor, červený pás je též na okrajích výsečí u oken a vítězného oblouku. Pět větších kápi klenby vyplňují figury, tři menší u vítězného oblouku mají rozvilinovou výzdobu. Obojí se odráží na modrém podkladě. Rozviliny s akantovými listy a květinami na úzkých úponcích jsou provedeny červenou, zelenou, žlutou a bílou barvou, podobný dekor vidíme i na vítězném oblouku a na stěnách. Na vítězném oblouku kromě toho čteme monogram IHS ve žlutém kruhu. Pět figur v presbytáři tvoří stylový přechod mezi výzdobou stěn a klenby lodi (nedosahují však kvalitativní úrovně ostatních postav). Jsou statické jako postavy na stěnách, ale nápisové pásy mají kolem celého těla dynamicky zkroucené jako figury na klenbě lodi. Pásy nelze přečíst, což ztěžuje identifikaci osob. Stojící figury se obracejí hlavami ke klenebnímu štukovému svorníku, zobrazeny jsou pouze po kolenní partii, zatímco zbytek se skrývá v hnědých obláčcích. Barvy zde nejsou tak jasné jako u výše popsaných Evangelistů a Církevních otců. Také černé linky obtahující postavy se uplatňují výrazněji než na klenbě lodi. Všechny figury mají žlutou svatozář. V osové kápi vidíme postavu Krista, po jeho pravém boku stojí sv. Jan Evangelista, po levém snad P. Maria. Vedlejší postava ženy s masťou v dobovém oděvu může být identifikována jako Máří Magdaléna. Mužskou postavu vedle Jana Evangelisty není možno určit.

**Výzdobu stěn** bylo nutno na rozdíl od výmalby stropu znovu „objevit“ pod malbou z 19. stol., která nerespektovala renesanční stav. Tak se místo dvanácti novorenesančních postav světců a světic objevilo šestnáct figur, ornamentů a erby, vše ve velmi torzálním stavu, často jen

v podmalbě. Výzdoba je aplikovaná na nažloutlou omítku, která tvoří základní tón pozadí maleb. Zachovala se až po dva červené pásy, obtáčející celou kapli asi ve výši ramen. Níže již je vidět pouze zdivo. Vstupní oblouk z jižní strany, do kaple, zdobí monochromní rostlinný dekor. Listy a květy na zprohýbaných stvolech mají základní žlutavý tón stěny s nasazenými světlými a stíny, pozadí malíř provedl červenou barvou. Ornament je o poznání hrubší než dekor na vítězném oblouku a na klenbě presbytáře, vyskytuje se na stěně i ve výplňových plochách.

Pokud postupujeme po **severní stěně** od vstupního oblouku doprava, vidíme vpadlou iluzivní obdélnou výplň, (podobnou „psaníčkovému“ sgrafitu) nad ní stojící světici, odkrytou pod květinovým pásem vítězného oblouku. Stojí v iluzivním tmavém výklenku s půlkruhovým zaklenutím. Pohlíží na západ, oděna je ve spodní žluté a svrchní červené roucho. Vlasy má přikryté bílou rouškou. Kol hlavy jí září žlutá svatozář, kterou mají i další postavy. Ostatní detaily jsou pro silné poškození nezřetelné, nelze tedy figuru identifikovat. Dále napravo je odstupnění, dělicí loď od presbytáře, schod pokrývá rostlinný ornament, totožný s dekorem na vstupním oblouku. Dále k východu, již v presbytáři, byla severní stěna rozdělena symetricky do pěti (původně šesti) polí. Nejvýše je půlkruhový oblouk vyplněný rozvilinovým dekorem, podobným onomu, který se nachází na klenbě presbytáře. Rozvilinu doplňuje motiv ptáčka. Pod obloukem vidíme obdélné pole se špatně zachovanou postavou světice. Je umístěna na tmavém pozadí, leží na pravém boku, obrácená k východu, má bílé spodní a svrchní roucho, ležérně se opírá o šedivou skálu, v levé ruce snad drží věžičku - v tom případě by se jednalo o sv. Barboru. Níže je stěna rozdělena na dva vertikální úseky. Západní úsek pilířovitě vystupuje z plochy zdi, pouze v horní části se na něm dochovala část postavy sv. Kláry. Dolní část tohoto úseku (s největší pravděpodobností se zde nacházela další figura) byla oškrabána až na kamenné zdivo. Světice tu stojí v tmavém iluzivním výklenku půlkruhovitě zaklenutém. Je znázorněna frontálně, v řádovém oděvu, v pravé ruce svírá zlatou gotizující monstranci, v levé berlu. Na východním úseku zdi vidíme nad sebou zobrazené dva stojící světce, opět v iluzivních výklencích. Dolní postava se zachovala jen v obrysu, horní lépe, u obou přesná identifikace není možná. Horní figura hledí k západu, má na sobě červený plášť se žlutým lemem. v rukou drží tmavou nádobu, u nohou jí též leží jakýsi tmavý předmět. Vousy i vlasy jsou šedohnědé. Dále k východu zeď prolamují okna, výzdoba se tedy omezila pouze na výplňová pole nad nimi. Jsou zde monochromní červené rozviliny jako v ostatních částech kaple, tyto ovšem malíř komponoval na osu okna.

**Jižní stěna** presbytáře je komponována stejně jako severní. Opět zde vidíme pět (původně šest) polí. Půlkruhovou lunetu, korunující stěnu, vyplňují rozviliny, tentokrát ale vyrůstající z vázy. Pod lunetou se nachází obdélné pole s ležící světicí, zřejmý protějšek ke sv. Barboře(?) na severní stěně, s níž se ztotožňuje barevností i polohou těla, je oproti ní však lépe zachovaná. Lze rozeznat jemný obličej se zavřenýma očima i náznak krajiny v pozadí. Ačkoli je tato spící (rozjímající?) světica tradičně označovaná za sv. Rosálii<sup>4</sup>, chybí jí jakýkoli atribut, který by identifikaci potvrdil. Níže se nacházejí dvě figury stojících světců umístěných opět do iluzivních výklenků. Na východním úseku zdi je znázorněn nahoře sv. Biskup. Bohužel zde musela být ponechána i část přemalby, a postavu tak vidíme „dvojitě“. Obrací se k východu, na bílé albě má rudý svrchní oděv, přes ramena mu spadá žlutý plášť, sepnutý pod krkem, hlavu mu pokrývá bílá mitra lemovaná zlatem. V pravé ruce drží biskup berlu, v levé snad držel meč nebo kopí (ve druhém případě by bylo možno figuru identifikovat jako sv. Vojtěcha), obličej takřka zanikl. Na stěně pod biskupem je nezřetelná postava v červeném rouchu, otočená k západu. Na západním, pilířovitě vystupujícím úseku zdi, se dochovalo torzo postavy světce. Stejně jako u protější figury sv. Kláry byla její dolní část úplně oškrabána (zřejmě společně s postavou, která se nalézala níže). Dnes lze dá rozeznat jen bezvousý obličej s pleší a úsek světlého oděvu, zbytek postavy je rekonstrukcí z 19. stol.

Odstupnění do lodi ze západní strany pokrývá rostlinný ornament. **Jižní stěna lodi** je prolomena oknem, veškerá výzdoba se soustřeďuje kolem okenního otvoru. Světci zde již nestojí v iluzivních výklencích, ale jsou umístěni volně do obdélníkových a nepravidelných polí. Ty byly od sebe odděleny pásy nezachovaného ornamentu. Pouze na východní straně stojí mimo nezřetelná postava světce v tmavém řeholním rouchu, ta byla však záhy překryta pásem dekoru, který navazuje na výzdobu vítězného oblouku. U několika postav se zachovaly i nápisy kapitálou, jejich ikonografie je tedy jasná. Nalevo od okna dole se nachází postava označená v horní části jako „S. LEONHARDUS“, jedná se tedy o sv. Linharta. Světec hledí k východu, oděn je do tmavého řeholního roucha, jemnou bezvousou tvář mu rámují světle hnědé krátké vousy, partie rukou se nedochovala. V poli nad sv. Leonardem vidíme ve volné krajině postavu biskupa označenou jako „S. NORBERTUS“. Norbert, přijatý do panteonu českých patronů až r. 1627, může vzbudit pochybnosti o správnosti datování kaple. Třebaže nápis může být recentní, atributy nenechávají nikoho na pochybách o světcově totožnosti. Stylově se neliší od ostatních postav

v kapli. Je obrácen k východu, liturgický oděv a mitra mají barvu zlatou a bílou, v ruce třímá gotizující zlatou monstranci, v levé berlu. Dobře se dochovala Norbertova energická bezvousá tvář, kdežto svatozář není patrná. Po obou stranách záklenku okna jsou podlouhlá pole patřící k jednomu výjevu Stigmatizace sv. Františka. Zatímco do levého pole se vešel jen malý úsek krajiny se stavbičkou (poustečna alvernská?), v poli na pravé straně je znázorněna celá hlavní scéna v tradiční ikonografii. V otevřené krajině klečí sv. František obrácený k východu, odkud mu z okřídleného křížifixu Kristus uděluje stigmata. Světec ukazuje dlaně, halí ho hnědé řeholní roucho, obličej má bezvousý, na hlavě vidíme výraznou tonzuru, kol hlavy září žlutá svatozář (taková je i u dalších postav na této straně). Pod Stigmatizací se nalézá výjev sv. Jiří zabíjejícího draka. Scéna se zachovala dosti špatně, je těžké určit detaily i barevnost. Světec na bílém koni se z pravé strany řítí k drakovi, jenž leží v levém dolním rohu. Sv. Jiří je oděn v brnění, pouze hlavu má odkrytou, v rozpažené levé ruce třímá meč. V levém horním rohu pluje v prostoru nápis „S. GEORGI“, nad nímž klečí modlící se princezna, v pozadí vidíme siluetu města, vpravo dole skálu. Níže se nachází obdélné pole se stojícím sv. Vítem a Václavem. Nápis nad hlavami je označují: „S. VITUS“ a „S. WENCESLAUS“. Sv. Vít stojí na levé straně, otočen je k západu, oděn je v dlouhý splývavý šat červené barvy a šedý plášť, jeho obličej je špatně rozeznatelný, vlasy má hnědé, snad měl i vous, atributy nelze rozlišit. Oproti sv. Vítovi se postava sv. Václava dobře zachovala a je relativně kvalitní, jako jediná má i manýristické slohové rysy. Světec je prohnut, tělo směřuje k západu, hlava se otáčí nazpět, pravou nohu má nakročenou, tradiční zbroj je doplněna pláštěm přes ramena, na hlavě má typickou knížecí čapku. V levé ruce drží korouhev, v pravé štít, vlasy i vousy má hnědé. V posledním poli, jež se nachází pod oknem vpravo dole, jsou dva erby, netradičně komponované do kruhu. Levý z nich užíval jiřský konvent (nejedná se o červený konsekrační kříž, jak se udává v RZ). Pravý erb užívala abatyše Judita Eibenštolerová z Eibenštolu: v červeném a stříbrném poli, oddělených od sebe zlatým kulem, jsou protáhlé šnečí ulity.

### **Figurální a dekorativní malby v kněžišti kostela sv. Jiří**

*Autor neznámý, poslední čtvrtina 16. stol (kol 1580?), přemalba před r. 1630.*

*Malbou je pokryta celá koncha hlavní lodi.*

*Tempera na vápenném nátěru.*

*R. 1688 zabíleno, odkryto ve 2. pol. 19. stol., poslední restaurace 1962. J. Blažej, D. Kašparová a. M. Sukdoláková.*

Na sklonku 16.stol. (v RZ datují různě, i do let po požáru 1541, či kolem roku 1580) byla románská koncha pokryta malbou provizorního charakteru, Výmalba zřejmě proběhla současně s výzdobou sousední kaple sv. Ludmily, lišila se od ní ale uměleckou i technickou kvalitou. Při celkové výmalbě interiéru, která proběhla za vlády abatyše Albínky z Helfenburku (1601-1630)<sup>5</sup> byly překryty malby novou vrstvou barev a zčásti také pozlaceny. Přemalba měla ještě renesanční charakter. Při poslední obnově byla ponechána pouze vrstva starších maleb, přemalba byla sňata a nejcennější prvky této vrstvy byly zachovány v kopiích. Dnes můžeme v konše vidět značně neumělé malby z první etapy, které jsou těžce poškozené. Na většině plochy se zachovaly výjevy jen v podmalbě, navíc se kvůli posunům klenby od sebe vzdálily části maleb původně na sebe navazující. V zásadě se malby dělí do tří částí.

Střední výjev Korunování Panny Marie je komponován do kruhu, svírá ho štukový rámeček pokrytý pásem rostlinného ornamentu. Okrajová trojúhelná pole vyplňují obrazy dvou světic, celou konchu pak ještě lemuje dekorativní pás (ornamenty jsou z velké části rekonstrukcí z doby poslední opravy – viz RZ). Černozelený ornamentální pás stylizovaných květin, totožný s výše jmenovaným, se zachoval též na prvním ústupku konchy pod nápisem z 18. stol. Korunování je v horní části komentováno nápisem černými kapitálami: „VENI DE LIBANO SPONSA M... DE LIBANO VENI CORONA...“. Jedná se o aluzi na verše Písně písní: „Se mnou z Libanonu nevěsto má půjdeš...“ (*Velepíseň 4, 8*). Nápis pochází z 1. etapy výmalby (RZ). Pod ním vidíme letící holubici Ducha svatého, zatímco další dvě osoby Nejsvětější Trojice sedí dole na oblouku a korunují P. Marii. Šedý oblak je nesen několika oděnými andělky, zčásti okřídlenými modře, zčásti s červenými křídly, z mraků vykukují hlavičky dalších andělů. Na oblaku sedí na levé straně Bůh Syn, obrácený ke středu výjevu, tedy k P. Marii. Nohy mu halí rudé roucho, horní část těla má odkrytou, v pravé ruce drží korunu, tvář má zobrazenou z profilu, jeho vousy a vlasy jsou provedeny hnědou barvou. Naproti němu ve stejné poloze trůní Bůh Otec, zobrazený jako církevní hodnostář. Má na sobě liturgické roucho žluté a červené barvy, na hlavě mu sedí žlutá mitra, hledí také na P. Marii, korunu drží stejně jako Kristus v pravé ruce. Vousy má provedeny hnědě, obličej je vidět z tříčtvrtečního profilu. Panna Maria klečí mezi božskými osobami o něco níže. Je obrácena ke Kristovi, ruce má sepnuté, skloněná hlava je zobrazena z profilu, její dlouhý

splývavý šat má šedomodrou barvu, po něm jí spadají rozpuštěné kaštanové vlasy. Právě figura Boha Otce a P. Marie byla nejvíce poškozena trhlinou, která vzdálila od sebe části postav, jež původně navazovaly. Výjev byl kol. r. 1630 přemalován především v partii drapérií, byla též doplněna zlacená koruna a nimby postav. Zdokumentovaná je zřejmě jen část oděvu P. Marie a koruna.

V postranních polích vidíme na tmavých oblacích sedět dvě nezřetelné postavy světic. Tvoří paralelu ke světicím zobrazeným v kapli sv. Ludmily. Figura v severním poli je opět postižena roztržením barevné vrstvy, tentokrát do tří kusů. Na největším je vidět takřka celá postava v zelené sukničce a hnědém rouchu s nabíranými rukávci. Na druhém kusu je úsek sukne a oblak, na třetím zbytek obličejové partie a světlých vlasů. Tato světice byla před r. 1630 překryta postavou sv. Benedikta, doplněnou nápisem „SANCTUS PATER BENEDICUS“. Na protější, jižní straně, je o poznání lépe zachována figura světice se dvěma dětmi. Je zobrazena zepředu, v dlouhém zeleném šatě, opět s nabíranými rukávci. Levou rukou se opírá o mrak, v pravé drží jedno dítě, druhé jí leze po zádech, hlavu s módním účesem má ladně nakloněnou napravo. Bohužel při restaurování byla relativně kvalitní obličejová partie světice i dítěte za ní sňata. Určení ikonografie je obtížné, možná zde byla znovu zobrazena P. Marie, tentokrát s Ježíškem a malým Janem Křtitelem. Pokud zde bylo ještě jedno dítě, mohlo by se jednat o sv. Sofii, což by ovšem ukazovalo i u první vrstvy malby k osobě abatyše Žofie. Nad figurou světice se dochoval zlomek původního pozadí modré barvy. Světice byla v pozdní renesanci překryta postavou sv. Scholastiky s nápisem „SANCTA SCHOLASTIKA MATER NOSTRA“.

## **Zaniklé malby kostela sv. Jiří**

*Autor neznámý, 1601 – 1630.*

Starší prameny<sup>6</sup> uvádějí, že na stěně presbytáře byl vymalován výjev s českými patrony, zničený zabílením roku 1683 nebo 1688. Tento obraz vznikl při celkové obnově interiéru za panování Žofie Albínky z Helfenburka. Nacházel se zde i sv. Jan Nepomucký, jehož zobrazení jev době kolem roku 1630 ještě vzácné. Dle archivní fotografie se na klenbě presbytáře ještě nacházely čtyři znaky a podél hřebínků listový feston. Také tato část výmalby vznikla dle tvárnosti znaků za abatyše Žofie, dnes je malba oškrábána ve prospěch románského nebeského

Jeruzaléma. Na severní stěně nad kůrem jeptišek byl obraz Ukřižování s P. Marií, sv. Janem, Máří Magdalénou a dvěma znaky – abatyše Žofie Albínky z Helfenburka a jejího bratra, olomouckého biskupa Tomáše z Helfenburka<sup>7</sup>.

Nástěnné malby zanikly při puristické obnově interiéru ve 2. pol. 19. století a je jen slabě rozeznatelná na fotografiích z té doby. Dnes jsou pod kruchtou, vybudovanou Albínkou z Helfenburka, zachovány drobné nenáročné malůvky Dobrého pastýře, andílků atd. Tyto nástěnné malby mohly vzniknout při úpravách na počátku 17. stol., spíše se však jedná o pozdější barokové doplňky.

1. MERHAUTOVÁ 1996, 56, datuje oblouk a malby do doby kolem r. 1500. CIBULKA 1936, 10, zná jen úpravy z doby Ludmily z Blíživé, BURIAN / SVOBODA 1973, 85, dle vzhledu maleb poukazují na 2.pol. 15. stol. Klenbu kaple datují všichni badatelé do doby po požáru Hradu r. 1541, KOTÍKOVÁ – TOBOLKOVÁ 1949, 6 uvažuje o 3. čtvrtině 16. stol., kdy panovala abatyše Ludmila z Blíživé.
2. Ohledně Judity Eibenštolerové se shodují autoři z poznámky č. 1, identifikaci erbu potvrdil též PhDr. P. Pokorný.
3. KRČÁLOVÁ 1989, 74; Idem 1994, 149; VLČEK 2000, 145 srovnávají mohutné postavy evangelistů s figurami z renesanční malby Šalamounova soudu v nedalekém Purkrabství. Oba dávají malby do souvislosti s tvorbou G. Licinia.
4. RZ, PODLAHA / ŠVEC 1935, 14 a další autoři.
5. CIBULKA 1936, 10 - 11, též RZ.
6. Příloha XX: „...V kostele sv. Jiří...byli kdysi vymalováni na pravé stěně blízko hlavního oltáře všichni svatí patroni, mezi nimiž je Jan Nepomucký v kanovníckém rouchu, v ruce nesoucí palmu, kolem hlavy svatozář“. Malbu zde kladou do starší doby, 1630 měla být jen obnovena, dle Václava Macaria k zabilení malby došlo roku 1683. EKERT 1884, 89: „, na evangelijní straně býval ve zdi starý obraz sv. patronů českých, mezi nimiž i sv. Jan Nepomucký se nalézal. Pohřichu byly i tyto malby roku 1688 bílením zničeny“.
7. Jak uvádí CIBULKA 1936, 10, bazilika byla za panování Žofie Albínky z Helfenburka (1601 - 1630) znovu vymalována. Částečně mohla mít obnova charakter přemalby, jako tomu bylo u malby v chóru. Tamtéž autor uvádí, že „až do poslední opravy kostela zachovala se na severní stěně nad kůrem jeptišek pod lunetou nástěnná malba, vyobrazující Ukřižovaného s P. Marií, sv. Janem a Magdalénou, mající po stranách znaky jmenované abatyše a jejího bratra, olomouckého biskupa Tomáše“.

#### Literatura a prameny:

BURIAN / SVOBODA 1973, 85-87

CIBULKA 1936, 10, tab. IV.

EKERT 1883, 89

KOTÍKOVÁ – TOBOLKOVÁ 1949, 16

KRČÁLOVÁ 1989, 74  
KRČÁLOVÁ 1994, 149-150  
MERHAUTOVÁ 1966, 56  
PODLAHA / ŠVEC 1935, 13-14  
POCHE 1985, 110  
VLČEK 2000, 145

BERGHAUER 1736, 1761, 122  
RZ: BERGER / BERGEROVÁ / CRHOVÁ / KADERA / VACHUDA 1962  
BLAŽEJ / KAŠPAROVÁ./ SUKDOLÁKOVÁ 1962

## 10. Rotunda sv. Longina

(Na Rybníčku, Nové Město)

*Zbytky dekorativní a figurální (?) výmalby .*

*Autor neznámý, 16.stol. – 1. pol. 17. stol.*

*Patrně freska, zbytky nalézány 1904, 1909 a 1930, zaniklo, část patrně dodnes neodkryta.*

Rotunda byla omítána v 16. stol. a v 1. pol. 17. stol.<sup>1</sup> Roku 1904 architekt Wiehl objevil na „zadní stěně“ zbytek fresky zobrazující Ukřižování. Nedoporučil jej však pro nezřetelnost zachovat.<sup>2</sup> Freska byla otlučena, takže se ani nedá určit, zda byla renesanční. R. 1909 Wiehl v lodi našel zbytek blíže nespecifikované fresky, v baroku zničené, fragmenty byly příliš malé, aby mohla být provedena datace. V apsidě, v baroku zčásti zazděné, pod třemi vrstvami omítek bylo nalezeno „podle všeho renesanční fresko v jisté barvě“.<sup>3</sup> R. 1930 byla vybouraná barokní zadržka gotického okna v apsidě a na vnitřní špaletě zjištěny nepatrné zbytky ornamentální, asi renesanční malby. Taktéž na triumfálním oblouku byly nalezeny nezřetelné zbytky polychromie.<sup>4</sup> Dnes je interiér vymalován bílou barvou a po renesančních malbách není ani stopy. Patrně se dochovaly pod částečnou barokní zadržkou apsidy, která nebyla odstraněna.

1. BAŤKOVÁ 1998, 89.

2. Zpráva A. Wiehla z r. 1904 uvedena in: LÍBAL / NOSADOVÁ, 14.

3. Zpráva A. Wiehla z r. 1909 publik. ALMER 1931, 160.
4. ALMER 1931, 156 se domnívá, že zbytky jsou barokní. BAŤKOVÁ 1998, 89 uvádí, že musely být starší – v baroku totiž tato část apsidy byla zazděna.

Literatura a prameny:

ALMER 1931

BAŤKOVÁ 1998, 89

LÍBAL / MUK /NOVOSADOVÁ 1979 1

## **11. Farní kostel P. Marie a sv. Karla Velikého při býv. klášteře kanovníků sv. Augustina čp. 453**

**(Ke Karlovu 1, Nové Město)**

*Zbytky figurální malby a polychromie kamenných článků.*

*Autor neznámý, 1575 (?), sonda s fig. malbou úzká, asi 2 m vysoká.*

*Technika nezjištěna, polychromie secco se zlacením.*

*Polychromie s nápisem i fragment objeven a restaurován roku 1928 Františkem Fišerem a v letech 1967 - 70, zlomek fig. výjevu odkryt 1996 ak. mal. Štorkovou.*

Na svorníku kupole hlavní lodi na hnědočervené polychromii, která pokrývá i další kamenné články v kostele je nápis zlatými kapitálami, psaný opačně, proti směru hodinových ručiček. Zní: „DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUAE NI(COLAUS) AB(BAS) 1575 – Pane, miloval jsem ozdobu domu tvého“. Nápis datuje ukončení výstavby klenby nad hlavní lodí, která probíhala od r. 1572, realizátorem stavby byl opat místního kláštera Mikuláš Venc.<sup>1</sup> V lodi kostela se nalézal další nápis.<sup>2</sup> Dle něj a další zprávy (**příloha VI**) by se dalo usuzovat, že v roce 1575 byla provedena i celková vnitřní výzdoba chrámu. Zbytkem z této výzdoby by mohl být zlomek malby nalezený na severní stěně presbytáře. Je zde vidět postavu ve světlém rouchu, jež má přepásáno patrně mečem v pochvě, na ramenech má vlající červené roucho. Na oděvech není již gotické drapování. Z další postavy vlevo je vidět jen bota. Malbu označila zpráva z roku 1936

za fragment Zmrtvýchvstání, restaurátorka ji datovala jako renesanční,<sup>3</sup> dokud však nebude odkryt větší úsek, není bližší určení možné.

1. K dataci MUK / LANCINGER 1980 3-4; SOMMER / VLČEK / FOLTÝN 1998, 566 uvádějí žádost z roku 1572 opata Vence k císaři o příspěvek na stavbu.
2. HAMMERSCHMID 1723, 324, hovoří o nápisu na severní (?) stěně nad oltářem sv Augustina: Anno 1575 Nicolaus Wentz, natione ex inferiori Ingelheim ad Rhenum...monasterium redegit et testudinem Ecclesiae et altare majus de novo erexit. Uti scriptura in Ecclesia in pariete supra altare S. Augustini attestatur.
3. WAGNER 1936, 76, ústní sdělení restaurátorky Štorkové.

#### Literatura a prameny:

NAVRÁTIL 1877, 24

SOMMER / VLČEK / FOLTÝN 1998, 566

WAGNER 1936

HAMMERSCHMID 1723, 324

MUK / LANCINGER 1980.

## **12. Kostel P. Marie Na Louži**

**(původně Maránské náměstí, Staré Město)**

*Zaniklá výmalba .*

*J. Jindrovský, G. Špindler. 1614 – 15(16).*

O výmalbě cituje archivní zprávy TEIGE 1910 (**příloha XVIII**), ze zpráv vyplívá, že zde maloval roku 1614 Jan Jindrovský, známý z pramenů, vážících se k epitafu Karla Trubky (**příloha XIII**, Kat. č. 17.1) a 1615 Gabriel Špindler, taktéž známý z dalších pramenů. HAMMERSCHMID 1723, 53 uvádí: „Anno 1614 depictus est Chorus Ecclesiae B.V. M. ad Lacum. Soli Pictori solutae et datae sunt 183 Sexag. 44 grosch.“ EKERT 1883, 381 z toho vyvozuje, že „1614 dali kůr nákladně vymalovat“. WINTER 1909, 211, zná poněkud jiné údaje:

G. Špindler provedl malby v kostele 1616 a stály 120 kop, malby na kůru pak 89 kop. Vzhledem k výši nákladů a ke známým údajům o malířích lze uvažovat o kvalitní (figurální?) výmalbě.

Literatura a prameny:

EKERT 1883, 381

TEIGE 1910, 55

WINTER 1909, 211

ŠRONĚK 1997b, 118

HAMMERSCHMID 1723, 53

**13. Benediktinský klášter P. Marie a sv. patronů slovanských zv. Na Slovanech (v Emauzích) čp. 320**

**(Vyšehradská 49, Nové Město)**

**Figurální malby v prostoru mezi kostelem P. Marie a kaplí morových patronů, zv. Císařská**

*Autor neznámý, poč. 17. stol. – 1637, klenba prostoru má rozměry 7,5 x 4,5m.*

*Malby na klenbě fresco, secco asi opadané, objeveno a restaurováno 1992, výmalba cviklů portálů secco na kletované omítce, objeveno 1997-1998.*

V polích žebrové křížové klenby tzv. předsíně bylo pod beuronskou malbou (modrá plocha s hvězdami) odkryto sedm **postav andělů** na žlutém podkladě, osmý anděl byl restaurátory volně rekonstruován podle zachovaného fragmentu (levý anděl v severní kápi). Malby se zachovaly v podmalbě, konečná modelace patrně opadala, byla-li vůbec provedena. V každé kápi klenby je jeden anděl, jsou k sobě přivráceni nebo se každý otáčí na jinou stranu. Postavy se volně vznášejí, rukama různě gestikulují. Jsou manýristicky protáhlé, hlava tvoří v průměru jednu osminu těla, u některých postav i méně. Andělé se liší také kvalitou provedení a

mírou zachovalosti. Všichni jsou okřídlení, roucha mají modrá a červená, v horní části přepásaná. Jejich vlasy jsou dlouhé, rovné, hnědé barvy. Jeden anděl v gestikulujících rukách drží bílé roucho, další hůlku, ostatní mají ruce prázdné, původně v nich snad drželi Arma Christi.<sup>1</sup> Restaurátoři datovali malbu do poč. 17. stol., mezním datem vzniku je patrně rok 1637, kdy byla dokončena Císařská kaple, jejíž předsíní prostora tvoří.<sup>2</sup>

**Dekorace portálů:** Z doby kolem roku 1636 pochází též dvě andílčí okřídlené hlavy, namalované ve cviklech štukového portálu do kaple, který je datován 1636, a podobné dvě hlavy ve štukovém orámování na podhledu portálu vedoucího z předsíně do kostela P. Marie. Na rozdíl od hlav ve cviklech, které jsou opatřeny dvěma křídly, mají tyto křidel šest. Na hlavách je uplatněna bílá, červená a hnědá (vlasy), pozadí je modré. Malby okřídlených hlav, tedy cherubínů a serafů, nalezené pod beuronskou přemalbou roku 1997-1998, jsou vytvořeny seccem na úsecích kletované omítky, kterou neznámý umělec nanesl do výplně v kamenném ostění. Finální úprava nahřátou lžící prozrazuje snahu o připodobnění charakteru malby štukovému povrchu portálu do kostela, jenž měl napodobit mramor, u portálu do kaple nebylo provedeno sejmutí beuronského štku.

## **Zbytky ornamentálních a figurálních maleb na stěnách ambitu**

*Autor neznámý, 1588 či 1594.*

*Zachovalý fragment figurální malby je asi 4m široký a 2m vysoký. Suchá tempera zčásti na starším fresco-secco. Restaurováno r. 1964. D. Kašparovou, M. Sukdolákovou a J. Blažejem, část sejmuta.*

V renesanční době byly zašlé gotické malby v ambitu částečně opraveny a přemalovány. Jak dokládá barokní nápis nad vstupními dveřmi, stalo se tak r. 1588 a 1594.<sup>3</sup> Tyto přemalby spolu s barokními a pozdějšími byly sňaty při poslední restauraci. Pouze v poli č.II v již. křídle ambitu byla renesanční malba ponechána, neboť se pod ní gotický výjev nedochoval (RZ). Nejedná se tedy o přemalbu, ale o samostatnou renesanční kompozici, námětem nepochybně totožnou s původní gotickou. Původně zde bylo Pokušení Evy, Stvoření Evy, Snímání z kříže a Narození Páně,<sup>4</sup> do dnešní doby se však dochovala jen horní část a to velice špatně. Je zde vidět v levé části Evu trhající jablko ze stromu poznání, had s korunkou a ve vrcholu pole postava

Boha Otce, evidentně zbytky výjevu Pokušení Evy. Postava Evy je velice kvalitní, relativně dobře zachovaná. Stojí v kontrapostu, hlava je v přirozeném poměru k tělu (tvoří jeho jednu šestinu). Levou ruku natahuje k jablku, pravá se dochovala jen v náznaku. Její nahé tělo je růžové, zelený fíkový (?) list se dochoval špatně, vlasy jsou žlutohnědé. Nad její hlavou se dobře zachovalo několik větví stromu poznání s tmavě zeleným listovím, had ve větvích je takřka nerozeznatelný. Z Boha Otce se zachovala jen horní část těla, oděn je v bílé a červené roucho, má bohatý bílý vous. V pravé části obrazu se původně s největší pravděpodobností nacházel výjev se Snímáním z kříže. Je zde zřetelná postava s pokrývkou hlavy v podobě mitry, v bílém plášti, která natahuje ruce k nezachované postavě – jedná se patrně o Josefa Arimatejského, jenž s kříže snímá Krista. Za Josefem jsou další draperie, převážně červené, stály zde pravděpodobně další postav. V pravém dolním rohu je vidět špatně zachovalý kamenný sarkofág.

V klenebním poli č. XIII v západním křídle ambitu byl před restaurací na stěně rostlinný pás podél žeber. Hodnocen byl jako pozdně renesanční (RZ). Šířka zběžně provedeného pásu byla asi 20cm, listy byly chiaroscurové, mezi nimi rostly žluté, bílé a červené květy. Tento pás byl při restaurování zničen ve prospěch gotického, jenž se nacházel pod ním.

### **Zbytky ornamentální a heraldické výmalby kleneb ambitu**

*Autor neznámý podle předloh Cornelise Bose a Cornelise Florise z roku 1553, 1588 -1594 (?), klenební pole mají rozměry 4,5 x 4,5m.*

*Fresco s temperovou svrchní vrstvou, odkryto a restaurováno 1958 - 1960. Františkem Kotrbou.*

V renesanční době byly klenby ambitu vyzdobeny groteskami a znaky. V rohovém severovýchodním poli a ve východním křídle v polích č. XXII, XXIII a XXIV se zachovaly spoře barevné, lineárně chápané groteskové výjevy. (Je však možné, že původně jasnější barvy v průběhu času vybledly). Malby jsou provedeny zběžně, zarážejí ovšem bohatstvím námětů, jež ukazují k předlohám braným z nizozemských grafik. Veškeré děje a motivy jsou umístěny do manýristicky zprohýbaných konstrukcí, jakoby ze dřeva či kovu. Na nich jsou zavěšené rostlinné girlandy, poskakují po nich ptáci a opice, leží zde psíci. Dále se tady vyskytují vázy a koše květin, baldachýny a hermovky, nejpozoruhodnější roli však hrají lidské a fantastické postavy. Plavou tu dvojcasé mořské panny a vodní bohové, fauni a amorci jakoby táhnou celou

konstrukci grotesek, nebo jsou v ní uvězněni, satyři vykonávají zahradnickou práci, v jednom poli je dokonce oběšenec. Grotesky jsou datované díky dvěma erbům v poli č. XXI. Ty jsou v bohatě zalamovaných kartuších šedé barvy, každý z nich je umístěn v jedné kápi klenby. Jsou k sobě obráceny hořejšky a oba jsou zhora i zdola doprovázeny nápisy minuskulou. Severní má nad sebou prosbu: „Pan Bůh bud pomocník o ochránce muog“. Pod erbem je napsáno: „Brykczy Zwonář z czynpergkũ 1588“. Jedná se tedy o erb jednoho z nejslavnějších zvonářů té doby, Brykcího z Cynperka, jehož práce pro klášter jsou dochovány i archívně. Jižní nese nahoře nápis: „W czas potrzeby a w nedostatku mém Pan Buh mne newopustý“, dole je jméno Brikcího manželky: „Worssila Zwonářka Ssrelichowa rozena Frey...“.

V jižním křídle ambitu se zachovaly grotesky jen v poli č. II. Jsou odlišné od výše popsaných. Zatímco grotesky ve východním křídle tvoří jedinou výplň polí, zde jsou podél žeber zachovány pruhy žluté barvy a zčásti také černobílý pás z kroužků. Grotesky ve východním křídle jsou jen slabě kolorovány žlutou, zelenou a růžovou, tyto jsou provedeny v syté žluté, hnědé, červené, oranžové a tmavě zelené barvě, obrysy zde nehrají žádnou roli. Také mezi jednotlivými částmi pole jsou rozdíly v námětech a bohatství grotesek, způsobené také rozdílnou mírou zachování. Vyskytuje se tady více rostlin, kromě ptáků, baldachýnů a dvouocasých bytostí zastoupených i na předchozích groteskách jsou zde rohy hojnosti, lampy, hlava amorka i kartuš, neodehrává se zde prakticky žádný děj. Tyto malby zhotovil jistě jiný mistr než grotesky ve východním křídle ambitu, zručnější, podle odlišných předloh. Také doba zhotovení může být jiná.

1. MUK / MUKOVÁ / KUNŠTÁT / ZAHRADNÍK 1985, 14 citují barokního kronikáře Cechnera. Ten uvádí malířské práce k roku 1638, zároveň píše o andělech s nástroji Kristova umučení na klenbě císařské kaple. Nevíme, zda skutečně mluví o klenbě kaple, nebo námi popisované předsíně.
2. BAŤKOVÁ 1998, 295: „v letech 1636-1637 zřízena na císařovo přání kaple, zvaná pak Císařská. Na desce nad vchodem do kaple je recentní nápis s datem 1636.“
3. POCHE / KROFTA 1956, 102. Portál však pochází až z r. 1654, nápis byl tedy recentní, navíc několikrát obnovovaný.
4. NEUWIRTH 1898, 21.

#### Literatura a prameny.:

BAŤKOVÁ 1998, 295-301

POCHE / KROFTA 1956

NEUWIRTH 1898.

RZ: KAŠPAROVÁ/ SUKDOLÁKOVÁ / BLAŽEJ 1964

KOTRBA 1959, 1960

CECHNER 1759, nestránkovaný rukopis v archívu kláštera

MUK / MUKOVÁ/ KUNŠTÁT/ ZAHRADNÍK 1985

#### **14. Kaple P. Marie, sv. Petra a sv. Prisky ve Staroměstské radnici čp. 1**

**(Staroměstské náměstí 3, Staré Město)**

*Zbytky figurální, dekorativní a heraldické výmalby*

*Pozdně gotický mistr a Hans Georg Hering, asi 1519-20 a 1624 - 1631.*

*Malba na kamenných člancích mastná tempera, na zdech fresco-secco a klišová tempera na vápenném podkladě. Odkryto roku 1857, 1881 většina maleb zničena, další poškození roku 1945, restaurováno těsně poté a roku 1991. A. a J. Hamsíkovými.*

Kaple byla zřejmě vymalovaná v letech 1519 - 20 ještě pozdně goticky, další výmalba byla provedena v letech 1624 – 1631.<sup>1</sup> O druhé fázi dnes nelze říci, zda měla manýristický či raně barokní charakter, neboť byla bez dokumentace až na nepatrné zbytky zničena při Sequensově obnově kaple r. 1881.<sup>2</sup> Zachovala se pouze barokní rytina, reprodukcující jednu z maleb. Otázka autorství maleb není dosud uzavřena (**příloha XX**, kapitola IV). Dle barokního popisu<sup>3</sup> byly na východní stěně lodi po pravé straně vítězného oblouku postavy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Nepomuckého. Jan Nepomucký byl oděn v kanovnícké roucho, měl svatozář, v pravé ruce držel otevřenou knihu a v levé mučednickou palmovou ratolest. Pod obrazem byl nápis „sv. Jan Nepomucký“. Jednalo se o jedno z prvních zobrazení světce, nápis byl snad pozdější. Na vítězném oblouku byl letopočet 1631 a na klenbě zlatá písmena F II. a F III., vztahující se k oběma císařům, za jejichž vlády byla kaple upravována.

Do dnešní doby se z původní výmalby kaple dochovaly jen zlomky. Nejcennější část výzdoby tvoří dva protějškoví stojící andělé se svícny, nacházející se ve spodní části vnitřního pasu triumfálního oblouku. V letech 1624 - 31 byli přemalováni v méně syté barevnosti s drobnými změnami v kresbě.<sup>4</sup> Z této přemalby pravděpodobně pochází též jejich svrchní tmavý brokátový šat. Anděl na severní, tedy levé straně, má na límci zlatý majuskulní nápis „MARIA“, protější anděl má na lemu oděvu podobný nápis, leč nečitelný. V lodi kaple se na jižní stěně dochoval malý zbytek neidentifikovatelného erbu. Nachází se na posledním zlomku staré omítky, který Sequens nesejmul. Erby byly v kapli mnohokrát obměňovány, tento byl restaurátory hodnocen jako renesanční, mohl by pocházet z r. 1519, 1631, ale také z nezachycené renesanční či barokní etapy výmalby.<sup>5</sup>

Pod neogotickou rustikou, která pokrývá v horní polovině stěny lodi, byla nalezena starší rustika, provedena světlejší barvou. Pochází patrně z r. 1631.

1. K dataci maleb první BERGHAEUER 1736, 123-124 (příloha XX), kdy je ovšem hodnocena jen figura Jana Nepomuckého. Dva malíři se sice usnesli, že malbu provedl Häring, kladli ji ovšem již do konce 16. století, kdy malíř nebyl aktivní. Na rytině doprovázející text je datum 1481. EKERT 1883, 325-327 část maleb klade do onoho roku 1481, o dalších uvádí „...malovaný v čase obnovení kaple za císaře Ferdinanda II. v letech 1624 - 1631 prý od Haringa“. To opakuje HERAIN 1915, 48. Ke vzniku starších maleb se nakonec vztáhlo (poprvé VOJTÍŠEK 1926, 65, naposled VLČEK 1996 ) datum 1519, kdy měla být dle TEIGE 1910 vybudována i střecha kaple. U maleb z raně barokní fáze se bere pozdější datum jako pravděpodobnější.
2. VOJTÍŠEK 1926, 110 a další autoři.
3. Rytinu sv. Jana Nepomuckého reprodukuje BERGHAEUER 1736, 123, zpráva k malbě v překladu: „...podoba ctihodného Božího služebníka Jana Nepomuckého nahoře na stěně kaple...na pravé straně je namalován ...obraz sv. Jana Křtitele stejným štětcem...“ PODLAHA, / ŠITTLER 1910, 40 určili obraz v chrámu sv. Václava ve Staré Boleslavi za kopii „dle L. Haringa obrazu v kapli staroměstské“.HERAIN 1915, 69-70 uvádí staroměstskou malbu jako dílo Ludvíka Haringa, 48 zase jako obraz J.J. Haringa. Dnes se badatelé kloní k názoru, že osoba Ludvíka Haringa je vymyšlena Sandrartem, ŠRONĚK 1987b, 52.
4. RZ
5. Idem, 326: „1757 byla kaple obnovena a na stěnách u dveří napsána byla jména tehdejších radních aj. osob a pod každým jménem byl vyobrazen ... znak jmenované osoby.“

#### Literatura a prameny:

EKERT 1883, 325-327

HERAIN 1915, 48 a 69-70.

PODLAHA / ŠITTLER 1901, 40

ŠRONĚK 1997b, 47-52

VLČEK 1996,140

VOJTÍŠEK 1926, 65, 107-110

TEIGE 1910, 5..

BERGHAUER 1736, 123-124

RZ: HAMSÍK/ HAMSÍKOVÁ, 1991

## **15. Kostel P.Marie Pod Řetězem při komendě Suverénního řádu Maltézských rytířů čp. 287**

**(Lázeňská 4, Malá Strana)**

*Dekoratívni a figurální výzdoba v severní boční lodi a na klenbě nad kruchtou*

*Autor neznámý, kol. 1610.*

*Malbou jsou pokryty hřebínky kleneb a části stěn.*

*Patrně tempera.*

*Malby objeveny a restaurovány 1985 ak. mal. Weidlem.*

Při úpravách kostela r. 1610 byla vytvořena honosně malovaná klenba.<sup>1</sup> Z té doby jistě také pochází výzdoba severní boční lodi. Při pozdější barokní přestavbě byly stopy těchto úprav zakryty. Malby ve dvou polích severní lodi a jednom poli klenby nad kruchtou byly odhaleny v poměrně dobrém stavu při opravách interiéru (RZ). Na vstupním oblouku do severní lodi z podkruchtí se nalézá tmavý medailón, v němž je bílá polopostava, zřetelná jen v hrubých obrysech. Postava zřejmě žehná, je oděna v dlouhý plášť. Ostatní malby jsou ryze dekorativní. Podél západních oken a také po hřebíncích klenby severní lodi se táhne listový pás s žlutočernými plody (květy). Zelené listy jsou podloženy žlutou. Po obou stranách tohoto ornamentu běží v chiaroscuro provedený pás stylizovaných kanelur. Vedle pak probíhá ještě šedý pásek. Tyto dekorace vybíhají z horizontálního chiaroscurového „soklu“, který se nachází na stěnách v úrovni hlavy. Sokl je dosti hrubě rozčleněn iluzivními oblouky, výžlabky, puklicemi a

dekorem, vzdáleně připomínajícím perlovec. Stejně zdobena je i severní stěna kruchty a pole klenby nad ní.

Před opravou interiéru byla na klenbě bývalé sakristie (nyní kaple sv. Jana Nepomuckého) viditelná malba, nyní zabílená (RZ). Ve vykrojeném, nepravidelném dekorativním rámci se odehrával výjev s audiencí, viditelně světského rázu. Malba se nacházela ve špatném stavu, pod neoslohovou přemalbou. Hodnotili ji jako raně barokní,<sup>2</sup> mohla však pocházet i ze starší (renesanční) periody.

1. MUK / VILÍMKOVÁ 1964, 57, vychází z nepublikované vizitační zprávy z roku 1610, dle níž, „kostel měl krásně malovanou kamennou klenbu“; VLČEK 1999, 68 píše o úpravách z let 1606-1610. Nepochybně nesprávně datuje malbu v podkruchtí do roku 1519 VŠETEČKOVÁ 1995, 91.
2. VLČEK 1999, 71, není ovšem jasné, že se jedná o tutéž malbu, známou jen z fotografie v RZ.

#### Literatura a prameny:

VLČEK 1999, 68-71

VŠETEČKOVÁ 1995, 91

MUK / VILÍMKOVÁ 1964

RZ: WEIDL 1985

## **16. Kostel P. Marie Sněžné při klášteře františkánů čp. 753**

**(Jungmannovo náměstí 18, Nové Město)**

*Celková figurální, dekorativní a architektonická výmalba interiéru.*

*Autor neznámý, kolem roku 1610 či později, pokryta souvisle celá klenba dlouhá asi 36 m a široká 13m, kamenné a štukové články. Jednotlivé figury asi 2,5 m vysoké.*

*Olejová tempera na kletované omítce a kam. člancích.*

*Odkryto a restaurováno 1928 - 30, další restaurace ve druhé polovině. 90. let 20. stol. W. Heidovou.*

V kostele je intaktně dochována renesanční výmalba v původním rozsahu, což nemá v Praze obdoby. Byla provedena po dostavbě kostela, ta se uskutečnila v l. 1607-1610 v souvislosti s celkovou rekonstrukcí interiéru, která byla zhruba dokončena r. 1625.<sup>1</sup>

Renesanční **hřebínková klenba** je malbou pokryta beze zbytku. Místo žeber jsou na hřebíncích namalovány na žlutém podkladě hnědočervené větve, spoře olistěné, v dolní části u hlavic ovšem obalené zeleným listím úplně. Tento listový feston je ještě ovinut červenou stuhou. Větve jsou po obou stranách lemované chiaroscurovým vejcovcem kombinovaným se šípkami, ten je proti klenebním polím ohraničen iluzivní páskou. Většina klenebních polí je vyzdobena pouze osmicípými a šesticípými hvězdami šedé, hnědé a zlaté barvy. Dvanáct středních polí klenby je zdobeno figurální malbou. Kromě toho jsou v závěru kostela tři monogramy. Všechny jsou korunované a rámeček pro ně tvoří řád zlatého rouna. Prostřední je namalován zlatou barvou, tvoří ho kapitála R, přes nějž jsou křížem položeny dvě palmové ratolesti, kolem monogramu jsou bohaté stuhové a květinové ozdoby. R znamená nepochybně Rudolf II., který se o rekonstrukci chrámu zasloužil.<sup>2</sup> Po stranách pak jsou monogramy provedené červeně a zlatě, méně zdobené než střední. Pravý monogram s písmeny MA patří P. Marii, již je kostel zasvěcen. Nalevo je iniciála R, pův. byl ale monogram složitější, patrně zde bylo ještě F,<sup>3</sup> to by ukazovalo buď na sv. Františka, zakladatele řádu, nebo by mohla písmena patřit císaři Ferdinandovi II., za něhož byla výzdoba kostela patrně dokončena.

Figurální malby jsou vybledlé, barevné vrstvy zčásti opadaly. Nejvýhodněji se nachází výjev s Nejsvětější Trojicí. Jediný z dvanácti je v kruhovém rámu, postavy jsou hlavami orientovány k východu, stejně jako všechny figury na klenbě. V horní části ho obklopuje půlkruh ze čtyř andělích okřídlených hlav, které jsou orientovány opačně než výjev. Křídla mají namodralá, vlasy zlatohnědé, obličej v přirozené barvě. Božské osoby trůní na oblacích, nahoře se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Z tmavých mraků vyšlehují žluté paprsky, také Duch svatý je obklopen září. Na pravé straně výjevu sedí Bůh Otec, pravicí ukazuje na Ducha svatého, či žehná, levou ruku má položenou na koleno. Na pažích a u nohou je vidět černé spodní roucho, vyčnívající mu zpod červeného pláště se zlatým lemem, přes ramena má přehozenou ještě tmavě rudou pelerínu lemovanou stejným způsobem. Bílé vousy nemá příliš dlouhé, nad hlavou mu září žlutá trojúhelníková svatozář. Naproti němu trůní Ježíš Kristus, pravou rukou ukazuje dolů, levou má snad složenou v klíně. Je do půli těla odhalený, záda a nohy má zakryté červeným rouchem, sepnutým u krku.

Veškeré další výjevy jsou komponovány do kosočtvercových polí klenby, jež iluzivně přesahují. Malba dále k západu, s předchozím sousedící, zobrazuje Assumptu, po obou stranách doprovázenou anděly, částečně skrytými v mracích. Assumpta je bez dítěte, frontálně stojí na půlměsíci, jenž má cípy obrácené dolů. Kolem hlavy má svatozář, její ruce jsou sepnuté k modlitbě, svrchní bílé roucho jí rozvírají andělé, aby kolem ní vytvořilo mandorlovitý útvar. Z této mandorly vycházejí žluté paprsky. Jinak je Madona oděna v červenou látku, na hlavě má šedou roušku. Oproti klidné postavě Madony se splývavým oděvem působí letící andělé oděni do vzdušných rouch značně dynamicky. Anděl na pravé straně, menší a hůře provedený nežli levý, má červené roucho, levý anděl má žlutý oděv.

Dále k západu již jsou všechny postavy pouze na neutrálním nažloutlém pozadí. S Assumptou sousedí frontálně pojatá figura archanděla **Michaela**. Přes špatné zachování je to patrně nejzdařilejší figura v celém chrámu. Je zobrazena v manýristickém, dynamickém kontrastu. Obrněna je antickým krunýřem, v levé ruce drží váhy, v pravé meč, pohlíží k levé straně, kolem hlavy má svatozář. Křídla jsou tmavá, pravou nohou drtí tmavou postavu Satana, která je však takřka nerozeznatelná. Důležitým kompozičním prvkem je rozevláté roucho. Barevnost se dochovala špatně, krunýř byl asi zlatý a stříbrný, nohy a ruce měl oděny do přiléhavé tmavé látky, roucho bylo vespod bílé a na líci červené, váhy a meč zlaté.

V dalších polích jsou vesměs františkánští a minoritští světcí oblečení v řádový oděv. Jsou to většinou průměrné, statické figury, zobrazené frontálně, příp. mírně natočené. V kvalitě se však objevují výkyvy, také zachovalost figur je různá. Manýristické protažení se u nich neprojevuje, hlava tvoří asi jednu sedminu těla. Doprovázejí je po obou stranách nápisy, vedené kolmo k jejich ose, provedené klasickými kapitálami. Takřka všechny jsou orientovány opačně než postavy.

S Michaellem sousedí dále k západu postava sv. Františka, doprovázená nápisem „S. FRANCISCUS“. Další je postava sv. Kláry, doprovází ji nápis „S. CLARA“. V dalším poli je obdélný otvor do klenby ozdoben kruhem červenohnědých mraků, z nichž po stranách vycházejí červené plamínky. Dále k západu se nalézá postava označená nápisem „S. ANTHONIUS“, jedná se tedy o sv. Antonína Paduánského. Další světec je doprovázen nápisem „S. BONAVENTURA“, toho vyobrazil umělec jako bělovlasého starce. Dále vidíme sv. Bernardina Sienského, identifikovaného nápisem „S. BERNARDINUS“. Je to vedle sv. Michala patrně nejzdařilejší postava v tomto chrámu. Také on je vyobrazěn jako stařec. V dalším poli vidíme

figuru označenou „S. LUDOVICUS“ (svatý Ludvík z Toulouse). Dále k západu stojí světice ve františkánském hnědošedém rouchu. Podle všeho se jedná o Alžbětu Uherskou. Přesné určení znemožňuje nápis, který se zde zachoval v torzálním, patrně přemalovaném stavu a který není čitelný. Další postava se zachovala velmi špatně, je rozeznat pouze řádové roucho a kříž v její pravé ruce. Taktéž nápis je špatně dochován, přemalován, jen s obtížemi se dá určit, že se jednalo o sv. Didaka. V nejzápadnějším, polovičním klenebním poli, je malba velmi nezřetelná, snad se jednalo pouze o kartuš. Nápis orientovaný opačně než všechny ostatní, se nedá přečíst, zřejmě obsahoval důležité údaje o stavbě a malbě, nasvědčoval by tomu zbytek letopočtu(?) „...CI...“

Malby pokrývají i **stěny kostela**. Iluzivní architektonické články jsou velmi kvalitní, rozmanité, dekorace užitá v ostatních kostelech se s nimi v tomto ohledu nemohou srovnávat. Jsou provedeny monochromně, světla na nich jsou zdůrazněna bílou barvou, která silně vystupuje z šedočerné plochy. Kromě toho je zde užit ojedinelého iluzivního mramorování velmi pestrých barev – bílé, žluté, červené a šedé. Většina maleb byla silně restaurovaná, na některých místech i doplňovaná.

Nejsložitější architektonická iluzivní soustava je uplatněna na **západní stěně s kruchtou**. Tvoří logický tektonický systém. Základ pro malby tvoří štukové ploché pásy kladí a pilastrů, do jejich rámců jsou umístěny arkády, ve třetí etáži zdvojené a slepé. Pilastry jsou vyplněny iluzivním mramorováním v chiaroscurových rámcích. Oblouky arkád ve dvou dolních etážích jsou pouze šedivě rámované, na obloucích horních slepých arkád, na všech kladích a klenácích je pak uplatněn vlastní chiaroscurový dekor. V dolní etáži je kladí pojednáno jako iónské, ve druhé etáži jako volné korintské či kompozitivní, nejvýše položené kladí se nedá přiřadit k žádnému řádu. Odshora je členěno pásem vejcovce se šípkami, perlovcem, pod ním je pás členěný zvláštním rozvilinovým pletencem, pod iluzivní římsou pojednanou pouze šedě je opět vejcovce se šípkami a perlovec. Vejcovce se šípkami je uplatněn i na obloucích slepých arkád. Klenáky arkád ve spodní etáži zdobí okřídlené andílčí hlavy, ve střední etáži list akantu, v horní palmeta. Nad touto soustavou se nachází ještě samostatná štuková římsa, taktéž chiaroscurově pojednaná. Plocha římsy je pomalovaná kanelurami s vloženými píšťalami, oblá spodní část je pokrytá zvláštním vejcovcem. Tento dekor ve stejné výši obtáčí s přerušeními celý kostel, jsou jím pojednány i štukové hlavice přípor. V horní části stěny je okenní rozeta, kolem níž běží poškozený pás vejcovce, z vnitřní strany ještě doprovázený pozlaceným listovým věncem. Celá plocha západní zdi je rámovaná od jihu příporou pomalovanou iluzivním mramorováním, podél

níž jdou pásy chiaroscurového vejcovce se šípkami, na druhé straně pak pilastrem stejně pojednaným. Ostatní malby na západní stěně jsou novější. Původně snad bylo vymalováno i podkruchtí, nasvědčovala by tomu červená, silně pekovaná plocha na severní stěně.

I **ostatní stěny** kostela jsou pokryty malbou. Špalety oken a kamenné gotické přípory jsou pomalovány iluzivním mramorováním, přípory jsou ještě z obou stran lemovány pásem kvalitního vejcovce se šípkami. Archivolty slepých arkád mezi příporami mají stejný chiaroscurový dekor. Na štukových klenácích arkád se znovu objevuje motiv palmety. Hlavice přípor jsou pojednány výše zmíněným dekorem s kanelurami. Záklenky oken lemují pásy vejcovce se šípkami a listový feston, totožný s festonem na žebrech.

1. LÍBAL / MUK / NOVOSADOVÁ 1979, 24: „ V letech 1607-1610 byla budova vyspravena, zaklenuta a zastřešena. Interiér byl zřízen postupně, z větší části pochopitelně po roce 1620.“ I přes vyvraždění konventu a vyplenění kostela roku 1611 se v inventáři z roku 1614 píše o mnoha oltářích. Idem 77: „, je možné, že do roku 1610...byl kostel dokončen...i s výmalbou. KOŘÁN 1988, 440 klade malby do roku 1609. Vzhledem k rozdílu mezi postavu archanděla Michaela ad. postav na klenbě bych se však přikláněl k verzi o dvou fázích výmalby, z nichž druhá musela proběhnout po vyvraždění konventu. Na grafice s vražděním (publ. ŠRONĚK 2007) je v kostele znázorněno malířské lešení.
2. Nejvíce se ovšem o obnovu kostela zasloužil Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic jakožto přední činovník českých katolíků. K tomu ŠRONĚK 1997a, 365, VLČEK / SOMMER / FOLTÝN 1998, 487 uvádějí i jeho účast na kladení základního kamene dostavby roku 1604.
3. VYSKOČIL 1945, 65. Tento autor také uvádí některé detaily na malbách, dnes nezřetelné, které jsou uvedeny v popise.

#### Literatura a prameny:

J. ALMER 1930, 15

KOŘÁN 1988, 440

ŠRONĚK 1997a, 365

ŠRONĚK 2007

VLČEK 1998, 144-151

VLČEK / SOMMER / FOLTÝN 1998

VYSKOČIL 1947, 64-67

LÍBAL / MUK/ NOVOSADOVÁ 1979 2

Průzkum: ŠTORKOVI 1996

RZ: PAPADOPULU / HEIDOVÁ 1997

## 17. Farní kostel P. Marie před Týnem

(Staroměstské náměstí, Staré Město)

### **Epitaf Karla Trubky z Rovin na již. stěně kruchty**

*Jan Jindrovský, Ferdinand von Eisern, malováno podle graf. listu Joana J. Sadelera st. (B224, H260, Nagler 143), jež byl vyryt dle předlohy Christopha Schwarze.*

*Datováno v dolní části 1604, plocha 41,3 m<sup>2</sup>. V horní části mastná tempera, v dolní secco neznámého složení.*

*Restaurovali 1996 - 97 A. a T. Moravcovi E. Procházková.*

Epitaf zpočátku prováděl malíř J. Jindrovský, po roztržce s Václavem Trubkou (**příloha IV**) domaloval výjev v horní části (?) odlišnou technikou Ferdinand von Eisern zářivými, teplými barvami.<sup>1</sup> Námětem je Poslední soud. V horní části, jež je postavena na kruhové kompozici, je znázorněn Kristus – soudce, trůnící na sféře, oproti grafické předloze po jeho boku chybí P. Maria (úprava pro protestantské prostředí). Místo Jana Křtitele znázorněného na grafice po levici Krista, je znázorněn klečící neznámý král.<sup>2</sup> Také v dolních částech malby došlo k autorským změnám, do davu vykoupených byli vmalováni členové rodu Trubků a snad i císař.

Další přínos představuje jasná manýristická barevnost horní části. Kolem Kristovy hlavy jsou zářivými barvami namalované v soustředěných kruzích paprsky, hlavy andělů a velká řada postav – v horní části andělé s nástroji Kristova umučení, v dolní světci a proroci. Tito stojí na oblacích. Figura troubícího anděla spojuje tuto část s dolní polovinou obrazu, provedenou hůře, tmavšími barvami, jinou technikou, díky čemuž se také hůře dochovala (tuto část malby provedl patrně horší malíř – J. Jindrovský). Charakteristická postava anděla táhnoucího za ruku ženu, rozděluje dolní část na dvě poloviny. Nalevo zmrtvýchvstalí stoupají k nebi, napravo jsou postavy svrhávány z oblak anděly s meči a odvlékány fantastickou bytostí do pekla. Celý výjev

je rámován složitým manýristickým dekorem, jenž iluzivně napodobuje kámen, zlato a drahokamy, výrazným motivem jsou andílčí okřídlené hlavy umístěné uprostřed kratších stran epitafu. Dekorativní rám byl z větší části na svislých stranách zničen. V horních rozích je rám vykrojen a do výkrojů jsou umístěny postavy andělů, další vklad Ferdinanda z Eysern (?). V dolní části je epitaf ukončen legendou rozdělenou erbem Karla Trubky na dvě části. Legenda psaná klasickými kapitálami zní: HAEC CAROLI MONITU VENCESLAUS TRUBCA PARENTIS QUEM VETAT A ROVVIN STEMMA LATERE DEDIT HUC OCULOS MENTEMQUE TUAM REFER OPTIME LECTOR EXTREMUMQUE PUTA NON PROCULESSE DIEM. Pod touto částí je podepsán M. IOAN CAMPA (NUS). Pod tím je napsáno: VENCLAVI IMPENSIS PICTA HAEC MONUMENTA SUPREMI IUDICII MONSTRANT. SUPER AETHERE IUDICE CHRISTO: QUALIS ERIS FLETUS CUM IUDEX DIXERIT ITE. Na druhé straně erbu nápis pokračuje v líčení Posledního soudu: QUALIS EBIT PLAUSUS CUM DIXERIT IPSE VENITE ILLE PIIS CAELUM SED INIQUIS PANDET AVERNUM. Po tím je podpis: M.AND(REAS):MARCH.(IO)ZDIAR. Nápis je tedy dílem dvou humanistů, mistra Jana Kampána Vodňanského a mistra Ondřeje Marchia (Maršálka) Žďárského. Oba patřili k přátelům Václava Trubky, jenž byl též významným humanistou a oba působili v okruhu Týnského chrámu a školy.<sup>3</sup>

Horní nápis hlásá, že toto nechal Václav udělat na památku svého otce Karla, nabádá čtenáře, aby svou mysl i očima posoudil a uvěřil, že poslední den je nedaleko. Další část tvoří popis obrazu, omezující se na informaci, že nad nebesy je soudící Kristus a pokračuje líčením, jaký bude pláč mezi nespravedlivými a jaký jásot mezi zbožnými, až jim soudce určí jejich místa.<sup>4</sup> Na závěr ještě český minuskulový nápis shrnuje: „Tuto ffigur na Pamatku Slowutneho P. Karla Trubky z Rowyn Mistienyna Stareho Miesta Prazskeho a wsseho toho rodu dal gest nakladem swym sprawiti Waczlav Trubka z Rowyn vlastny Syn geho letho Panie 1604. Za gIste bIeDa nekagICIM“. V poněkud neorganicky připojené poslední větě se skrývá chronogram s letopočtem MDCIII.

### **Zbytky znakové galerie v hlavní lodi**

*Autor neznámý, 1603 s pozdějšími doplňky, každý erb měl rozměry asi 2x2m.*

*Secco na kletované omítce. Tři erby na již. stěně restaurovány 1996 - 97 A. a I. Moravcovými a E. Procházkovou, ostatní restaurovány v průběhu poslední opravy interiéru ve 2. pol. 90. let.*

Dle zprávy Mikuláše Dačického z Heslova byl kostel r. 1603 vyzdoben erby (**příloha XII**).<sup>5</sup> Znaková galerie obtáčející celou hlavní loď nad arkádami, navázala na patrně starší, snad pozdně gotickou řadu erbů, která se nacházela v hlavní lodi pod klenbou. Z této se zachoval jen zbytek erbu Lvů z Rožmitálu a erb pánů z Kolovrat (?). Z mladší galerie se zachovalo jen devět erbů v torzálním stavu. O třech erbech na již. stěně se dá zatím jen říci, že patřily příslušníkům měšťanstva či nižší šlechtě, zřejmě utrakvistům. Erby na severní stěně presbytáře jsou silně opadané, identifikaci tří východních znaků zčásti umožňují torzálně dochované nápisy kapitálami. Pod nejvýchodnějším erbem je nápis: „MAKSS(?) Z WALDSSTEINA AN...MUN(CHE?)N“. Pokud by šlo opravdu o Maxmiliána z Valdštejna, pocházel by z doby po r. 1627, kdy tento Mnichovo Hradiště získal.<sup>6</sup> Další je v dolní části provázen nápisem : „...Z WALDSSTEINA...SÁZAWA“, patřil patrně Adamovi mladšímu z Valdštejna, pánu na Hrádku nad Sázavou atd. Ten zastával významné funkce u dvora a ač katolík, v kostele byla pohřbena jeho choť.<sup>7</sup> Dále k západu je erb s hvězdou ve štítě a s nápisem nahoře: „...A PRESIDENT KOMOŘÍ W KRÁLOWSTWÍ ČESKÉHO“. Erb tedy náleží Adamovi ze Šternberka, který před Bílou Horou vykonával úřad nejvyššího komorníka a sudího.<sup>8</sup> Také tento erb vznikl tedy později nežli r. 1603, ale ne později než 1618. Další znak patří Lobkovicům, nejzápadnější erb má zničený štít a jeho identifikace není možná. Z erbu na západní stěně kostela byla odkryta pouze horní polovina, nedá se tedy prozatím určit komu náležel.

### **Zbytky maleb na severní zdi severní boční lodi**

*Zachovaly se tři zlomky o celkové ploše několika m<sup>2</sup>.*

*Autor neznámý, snad 1603- 1614, technika nezjištěna.*

*Restaurováno při obnově interiéru kostela ve 2. pol. 90. let 20. století.*

Malby snad vznikly při celkové výmalbě kostela r. 1603, mohly ale být vytvořeny i při dalších malířských akcích roku 1612 a 1614 (**příloha XVIII**). Na nejvýchodnějším zlomku, je ve

žluto-černé zbroji sv. Václav. Zachovaly se pouze obrysové linky černou barvou a zbytky žluté barvy. Postava je znázorněna frontálně, jen hlavu má natočenou napravo. Je statická, rozložitá, mírně převýšená, hlava tvoří jednu osminu těla. Na hlavě má knížecí čapku, ve své levé ruce drží štít s českou orlicí, v pravé snad zbytek praporce. Západně od něj je na stěně zlomek s postavou se dvěma erby po stranách. Z postavy se opět zachovaly jen černé kontury a zbytky zlacení na rouchu a vlasech. Frontálně vyobrazená, do půli těla odhalená vousatá postava představuje nepochybně Krista. Ten si svou pravou rukou ukazuje na pozlacenou ránu v boku. Nalevo od něj je znak pekařů korunovaný vévodskou korunou, z pravého erbu se zachovala jen koruna. Nejzápadněji je nejmenší zlomek. Je zde snad zbytek iluzivní římsy provedené hnědou barvou, pod ní je zlacená koruna s pentlemi, na koruně patrně leží žezlo. Malby byly nalezeny též v chóru byl však zabílen, nelze tedy ani určit, zda byl renesanční.

### **Zbytky polychromie kamenných článků**

*V renesanční době byly patrně všechny kamenné články v kostele pokryty dekorativní malbou.*

*Autor neznám, snad 1603-1614.*

*Secco na kamenném podkladě, restaurováno ve druhé pol. 90. let 20. století.*

Polychromie vznikla snad při celkové výmalbě kostela r. 1603, mohlo to být však i později (**příloha XVIII**). Na vnitřním ostění západního okna se dochoval zbytek červenobílého pásu z kanelur s vloženými píšťalami. Na vnitřních ostěních dvou oken v severní boční lodi je vidět též zbytek polychromie, dekor nelze rozeznat.

Nejrozsáhlejší zbytky polychromie se zachovaly na pilířích a arkádách mezi hlavní a vedlejší lodí. Střídají se zde vertikální pásy červeného pletencového ornamentu a listové girlandy s plody, obtočené páskou. Na některých místech je dochován i architektonicky iluzivní zlacený dekor se dvěma vertikálními pásy světlého a tmavého perlovce. Na jednom z jižních pilířů, na němž se nachází kazatelna, je vidět barokní či rokokový doplněk polychromie, viditelně překrývající starší renesanční dekor. Jedná se o draperii a vázu. To dokazuje, že renesanční polychromie se přinejmenším na pilířích udržela hluboko do 18. stol. Vedle nejvýchodnějšího

oblouku jižní a severní arkády se zachoval fragment ornamentálního pozlaceného pásu, jenž byl pokračováním polychromie pilířů, ornament je nezřetelný.

Renesanční polychromie se dochovala na žebrech a příporách jižní podvěžní kaple, odpovídá dekoru na pilířích. Je pravděpodobné, že takto byla pojednaná i žebra a přípory bočních lodí, v jižní lodi jsou na hnědočervené, snad gotické polychromii zbytky ovocných motivů. Také svorníky byly patrně pokryty renesanční polychromií, v severní boční lodi jsou na několika z nich zachované iluzivní malované kovové ozdoby (háčky?) na zlatém podkladě, silně se odlišující od goticky pojednaných svorníků v lodi jižní.

Na nejseverovýchodnějším pilíři hlavní lodi vidíme na sesekané ploše pod náhrobníkem Soutických, zde umístěným, polopostavu anděla podpírajícího tuto náhrobní desku. Působí sice renesančně, vznikla však zřejmě ve stejné době jako náhrobník (40. léta 17. století).

1. Vyčerpávající pojednání o malbě ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999.
2. Na tuto ikonografickou analogii mne upozornil dr. Zlatohlávek.
3. TRUHLÁŘ / HRDINA 1969, 403, další informace mi ústně sdělil M. ŠRONĚK: V hudebním rukopise, jenž Trubka nechal udělat pro literátské týnské bratrstvo, jsou oslavné básně komentující malbu Posledního soudu od J. Karla z Karlsperku a Pavla z Jizbic. Píše též o „mistru Ferdinandovi, který maloval jako Apelles“ Rukopisem se zabýval naposled J. BAŤA.
4. Přesný překlad ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999, 302.
5. V kapitole III se zamýšlím nad přesnější datací erbů katolických pánů, není vyloučeno, že některé katolické erby vznikly současně s utrakvistickou erbovní galerií. Katolickému pánu Ladislavu z Lobkovic se zde např. zvonilo roku 1609 – TEIGE 1910, 501.
6. BĚLOHLÁVEK 1986, 329.
7. TEIGE 1910, 517 uvádí zprávu Dačického (pův. Paměti 316) o úmrtí Valdštejnovy manželky, která se nechala pohřbit vedle svého otce, zřejmě kališníka. Nevím, zda se Dačický nemýlil, když v téže zprávě hovoří o pohřbu Adama z Valdštejna v kostele roku 1615, Adam ml. z Valdštejna, nejvyšší hofmistr, známý svým deníkem, žil do roku 1638. Snad se jednalo o Adama staršího, zmiňovaného v účtech kostelního záduší roku 1610. TEIGE 1910, 501.
8. HALADA 1992, 169-170.

#### Literatura a prameny:

BĚLOHLÁVEK 1984, 329

HALADA 1992

JANÁČEK 1978

ŠRONĚK / ROHÁČEK/ DANĚK 1999

TEIGE 1910, 501-517

TRUHLÁŘ / HRDINA 1969

RZ: MORAVCOVÁ/ PROCHÁZKOVÁ/ MORAVEC 1997

## **18. Kaple sv. Marie Magdalské býv. kláštera cyriaků**

**(nábřeží Edvarda Beneše, Holešovice)**

*Emblematická výzdoba*

*Autor neznámý, po roce 1635*

Centrální kaple je datována číslicí ve štku na římse do roku 1635. Snad těsně po dokončení bylo šest vnitřních pilastrů pokryto emblematickými malbami rostlin s nápisy, vycházejícími ze žalmů. Vpravo od oltáře je namalován olivovník, nad ním čteme „ QUASI OLIVA SPECIOSA IN CAMPIS“, na dalším pilastru vidíme cypřiš s nápisem „QUASI CYPRESS IN MONTE SION“, na pilastru vpravo od dveří je velmi kvalitní vinná réva s popisem „ QUASI VITIS FRUCTIFICAVI SVAVITATE ODORIS“. Levou stranu kaple zdobí od dveří: rostlina z nápisem „ QUASI TEREBINTHUS EXTENDI RAMOS MEOS“, palma komentovaná „ QUASI PALMA EXALTATA SUM IN..“ a konečně vlevo u oltáře vidíme nově zrekonstruovanou rostlinu, cedr (?) s původním popisem „QUASI CEDER ALTATA SUM IN LIBANO.“ V pasportu uvádějí zbytky nápisů po celé kapli, dnes je patrný jen nápis „CRUX“ v hlavici výklenku vpravo od vchodu. Není vyloučeno, že byla malbami pokrytá i štukovaná klenba kaple. Výmalba mohla vzniknout kdykoli v barokním období.

Prameny:

LÍBAL / HEROUTOVÁ / MUK 1981

## 19. Kostel sv. Martina Ve zdi

(Martinská, Staré Město)

*Tři erby a listový věnec na klenbě.*

*Autoři Jan Kohoutek a Jakub Slánský (?) 1604, každý z erbů měří asi 1 m<sup>2</sup>.*

*Technika nezjištěna, od odkrytí 1905 malby několikrát restaurovány.*

Malby v kostele jsou patrně dílem Jana Kohoutka,<sup>1</sup> jsou umístěny do tří středových polí žebrové klenby. V již. poli se nachází erb pánů z Vlkanova, v severním erb měšťanského rodu Holců (Holasů) z Květnice.<sup>2</sup> Erby jsou k sobě obráceny klenoty vzhůru. Mezi nimi je listový věnec dole svázaný mašlí. Přibližně uprostřed klenby hl. lodi je v podobném listovém věnci znak s českým lvem. Jakub Slánský vyzdobil r. 1611 kapli sv. Rocha, která stála u již. stěny kostela.<sup>3</sup> Byla však zbořena při Hilbertově obnově v l. 1905 - 6, o podobě výmalby nemáme žádnou představu.

1. TEIGE 1905, 83 (**příloha XV**), uvádí veškeré archívni zprávy. Připsání výzdoby klenby Janu Kohoutkovi provedl VLČEK 1996, 93-95.
2. Informace o Holcích jako dlouhodobých podporovatelích chrámu přináší TEIGE 1910, 310. V době výzdoby chrámu žil Jan Holec (do 1608). O pánech z Vlkanova však pro tuto dobu chybí informace. Konečně, opravy kostela se patrně neřinancovaly jen z nadání těchto pánů, ale ze sbírky pořádané mezi všemi farníky, VLČEK 1996, 93-95.
3. ČAREK 1940, 2

### Literatura

ČAREK 1940

TEIGE 1905

TEIGE 1910

VLČEK 1996, 93-95

## 20. Kaple Martinického paláce čp. 67 - 8

(Hradčanské náměstí 8, Hradčany)

### Figurální a dekorativní výmalba interiéru

*Autor neznámý, malováno částečně dle grafického listu Jana Sadelera st. (B224, H260, N143) jenž byl vyryt dle předlohy Christopha Schwarze.*

*Vzniklo snad do roku. 1634.*

*Malbou jsou pokryty stěny a strop kaple o rozměrech 2,6 m x 4 m (výška prostory je asi 5,5 m).*

*Zbytky maleb odkryty též v přilehlých kruchtíchách.*

*Klenba pojednána mastnou temperou, stěny patrně seccem.*

*Restaurováno při celkové obnově paláce v l. 1966 - 1972, Z. a E. Crhovými, B. Matějkou a J. Hegrem.*

Nesnadno datovatelné dílo patří k nejkvalitnějším v pražských sakrálních interiérech.<sup>1</sup> Malbou je pokryta celá plocha soukromé oratoře, dle RZ se našly zbytky maleb též v přilehlých dvou kruchtíchách. Na klenbě je výzdoba doplněna štukem. **Stěny** jsou pokryty běžnou malovanou tapetou, skládající se z geometrických obrazců. Je zde užita žlutá a modrá barva. Ta se také uplatňuje na plochách lunet, které jsou pojednány zlatými hvězdičkami a třásněmi.

Pouze západní luneta je pojednána figurálně. Je zde výjev sv. Jiří zabíjející draka. Stylově stojí malba na pomezí manýrismu a baroka, stejně jako malby na klenbě. Mohla být pojednána poněkud rozmáčkěji nežli klenební výjevy, tísňící se v malých štukových polích. Malba je jen tísňená otvorem vchodu a okénkem nad ním. Barevnost je relativně jasná, objemy malíř buduje zdařile, úloha kresby je potlačena (totéž platí i u většiny klenebních výjevů). Scéna se odehrává v otevřené divoké krajině. Popředí má zelenohnědý odstín, drobné keříky přecházejí v pravé části do rozeklaných skalisek. Pozadí je pojednáno modrozeleně, v oparu vidíte viditelná skalnatá krajina s městy není takřka oddělená od zatažené oblohy. Hlavní část výjevu se odehrává v levé polovině lunety. Je zde sv. Jiří na koni ve vzrušeném postoji, kterak kopím propichuje zeleného draka, přesahujícího až do pravé poloviny obrazu. Oř se vzpíná na zadních nohách, hlavu otáčí zpět, má zelené sedlo a manýristicky zakroucený ocas. Světec vkládá veškerou energii do konečného bodnutí kopím, jež drží v obou rukou. Oděn je ve zbroj kovové barvy, přes níž má

přehozen žlutý plášť. V levém rohu v pozadí klečí princezna. Ta stylově odpovídá např. figurám uplatněným při výzdobě Valdštejnského paláce. Má na sobě složitý manýristický oděv antických bohů zlaté, modré a červené barvy. Vzrušeně gestikuluje, levou rukou si klade na prsa, pravou se rozpřahuje. Z obličeje s rozevřenými ústy vyzařují obavy, vlasy má přikryté rouškou a čelenkou zvláštního tvaru.

**Na klenbě** jsou výjevy vážící se k tématu dobré smrti a života posmrtného. Za tematicky první můžeme považovat obraz **Dobré smrti** v severním poli. Byl značně poškozen, nynější stav je výsledkem rekonstrukce. Je však pravděpodobné, že ani ve své celistvosti nedosahoval kvality ostatních obrazů. Oproti dalším výjevům se zde nachází málo postav – pouze čtyři. Obraz je pojat výrazně šerosvitně, pozadí je tmavé, z něj se vynořuje osvětlený ústřední motiv – lože s honosným baldachýnem, na němž leží umírající postava (žena?). Na sobě má bílou košili, přikryta je červenou dekou, v rukou drží rozžatou svíci. Před lůžkem stojí kněz v černé komži, žehná umírající malým krucifixem. Právě postava kněze je z velké části dílem rekonstrukce. Za závěsem baldachýnu na levé straně se vynořuje skelet se šipkou, kterou se chystá umírající zasáhnout. Levý roh obrazu je zaplněn stolem s pohárem a různými potravinami, zčásti na talířích. V opačném rohu sedí(?) nezřetelná postava, jejíž úloha se pro silné poškození nedá určit.

V protější, jižní kápi klenby je vyobrazeno **Vzkříšení z mrtvých a Poslední soud**. Právě k tomuto výjevu se mi podařilo nalézt grafickou předlohu. Je jím výjev Posledního soudu od Christophera Schwarze, převedený do grafického listu Johanem Sadelerem st. Oblíbená předloha se ovšem musela upravit formátově (kruhovou kompozici bylo nutno převést na trojúhelníkovou), bylo také nutno zredukovat počet figur (v malém klenebním poli bylo možno zobrazit jen hlavní postavy). Na světle šedém pozadí z mračen jsou znázorněny postavy teplými barvami. Ústřední je figura anděla v lehce znázorněné světelné „bublině“. Pravou rukou táhne z mrtvých vzkříšenou ženu, levou ukazuje na nebesa. Je oděn v červený spodní a žlutý svrchní šat, vlaje za ním modrý plášť. Na grafice bylo ještě mnoho andělů, ti zde chybějí. Nad andělem, v oblacích, trůní na modré sféře Kristus – soudce. Má na sobě červené roucho, z hlavy mu vychází záře. Po jeho levici klečí P. Maria v modročerveném oděvu, po pravici sv. Jan Křtitel (?). Na grafice je ještě znázorněn nespočetný dav dalších světců, ti jsou zde zredukováni na několik grisaillově provedených postaviček v pozadí. Naopak postavy vzkříšených jsou zde zobrazeny ve značném počtu. Vstávají z hrobů, různě natočení, nejen v popředí, ale i vzadu, v jakémsi zlatě

osvětleném tunelu. Figury v pozadí jsou opět znázorněny monochromně. Vzkříšení jsou nalevo bráni do nebe, napravo svrhávání do pekel.

**Peklo** je rozvedeno na vedlejších výjevu v západním poli klenby. Celý výjev je proveden v červených a žlutých odstínech na černém pozadí, pouze těla některých zatracenců jsou růžová. Ve změti těl a hlav vyniká jako základní kompoziční prvek most přes ohnivou řeku a polopostava knížete pekel ve vrcholu kápě. Kolem něj poletují pekelné příšery, ty svrhávají na pravou stranu mostu postavy duchovních, na levou spíše světské pány. V této části výseče mají jak se zdá, zatracenci portrétní rysy. Nepochybně o portréty jde také u dvou protějškových hlav protestantských reformátorů (každý na jedné straně řeky). Zaujatost vůči protestantským kněžům i stavům je u Jaroslava Bořity z Martinic, objednavatele výzdoby, pochopitelná.<sup>2</sup>

Ve východním poli klenby je rozveden motiv nebeské blaženosti, spojený zřejmě s korunovací P. Marie. Vedle výjevu s Posledním soudem je toto nejzdařilejší obraz, snad byl též proveden dle grafické předlohy. Na modrošedých oblacích trůní Bůh Otec a Syn, P. Maria, světcí, církevní hodnostáři a prostí věřící. Jasně barevné postavy se dobře vyjímají na světle šedém, zlatě prozářeném pozadí. Ústředním motivem je Nejsvětější Trojice a P. Maria. Nejvýše, ve vrcholku výseče, je zobrazena ve zlaté záři holubice Ducha svatého. Pod ní trůní na levé straně Bůh Syn, na pravé Bůh Otec. Bůh Syn je zobrazen z profilu, v rudé říze, v pravé ruce drží žezlo. Má hnědé vousy i vlasy, kol hlavy vidíme zlatý nimbus. Bůh Otec, zobrazený ve tříčtvrtečním pootočení, má na sobě bílé roucho a zlatý plášť, pravou rukou žehná, levou se opírá o sféru. Vlasy i vousy má bílé, také kol jeho hlavy je svatozář. Obě postavy provázejí letící andělé. Troubí na trubky, levý andělek odpovídá již baroknímu typu polonahého děcka, anděl na pravé straně je ještě manýristický eféb v modro-zlatém oděvu, s rozevlátým červeným pláštěm. Pod N. Trojicí se nachází modlící se korunovaná P. Maria. Je zobrazena z pohledu en-face, roucho má červenomodré. Dalšími výraznými postavami jsou kardinál s biskupem v levém koutu výseče a papež s mnichem v pravém rohu. Ostatní postavy radujících se nanebevzatých není možno dobře rozlišit.

## **Figurální a ornamentální výzdoba vstupu do kaple**

*Autor neznámý, zhotoveno dle grafického listu Albrechta Dürera z r. 1504, B 1(30).*

*Vzniklo do r. 1634.*

*Zachovalo se několik zlomků kolem portálu a v jeho cviklech.*

*Patrně secco, objevené a restaurované v l. 1966 – 1972. Z. a A. Crhovými, B. Matějkou a J. Hegrem.*

Malby jsou zachovány v torzálním stavu, obklopují kamenný portál, jenž vede do kaple z hlavního sálu. Byl také barevně pojednán, z jeho malované výzdoby zbývá nápis “IHS” provedený v klenáku zlatými písmeny na modrém pozadí.<sup>3</sup> Dále jsou zde dva cherubíni ve cviklech. Mají hnědorůžový odstín, opět jejich pozadí tvoří nebeská modř. Po stranách portálu jsou kvalitní postavy Adama a Evy, obklopené vegetací. Kopírují Dürerovu předlohu věrně,<sup>4</sup> to jim neubírá na působivosti. Pozadí je provedeno volněji, to bylo dáno i nutností rozdělit výjev na dvě části. Strom poznání se tak ocitl na pravé, Evině straně. Některé doplňky byly na úkor kvality, např. nezvládnutá postava šelmy u Eviných nohou. Pozadí je provedeno v jemných zelených a modrých odstínech, postavy mají světlý inkarnát, Adam má hnědé, Eva světlé vlasy. Vegetace je také znázorněna v úzkém pruhu nad portálem, přesahuje i do okulu, jenž osvětluje kapličku.<sup>5</sup> Nahoře se maleb dotýká dekorativní manýristický vlys, který obtáčí celý hlavní sál. Sál byl také pojednán malbami, zvláště v partii stropu, mohl snad sloužit při výjimečných příležitostech jako prostor pro shromáždění účastníků mše. Spíše však byla kaple od počátku uzavřena<sup>6</sup> sloužila jako ryze soukromá svatyně, do které panstvo na obřad, celebrowaný pouze knězem a pomocníkem, nahlíželo z kruchtíček.

1. Malbami v kapli se nezabýval téměř žádný badatel, kromě KRČÁLOVÁ 1989, 75 a 86, která považuje malby za dílo předbělohorské. K dataci stavby zadního křídla s kaplí a velkým sálem nejlépe DVOŘÁK 1974, a STAŇKOVÁ / ŠTURSA / VODĚRA 1991, 128, kteří považují toto křídlo za zmenšeninu Starého královského paláce. Dle této literatury křídlo vzniklo až po roce 1618, třebaže není vyloučeno, že samotná kaple byla starší a stavebně ji k velkému sálu poze připojili. Mezní datum 1634, kdy byla zakoupena parcela pro nový palác, nevylučuje ještě stavební úpravy ve starém paláci VILÍMKOVÁ / KAŠIČKA, 80. Doc. KROPÁČEK se ústně vyjádřil pro ranější dataci. Pouze malba se sv. Jiřím a princeznou by mohla pocházet z pozdější etapy, případně od jiného autora než malby na klenbě. Výjev blízký malbám z Valdštejnského paláce poněkud kontrastuje s malbami na klenbě, výrazně jihoněmecky orientovanými. To, že vstupní stěna mohla být původně jinak utvářena, prozrazují stavební úpravy kolem portálu. Portál s penízkovým dekorem by mohl posloužit jako datovací prvek. Další pomůckou k dataci by mohla být ikonografie maleb. Jiří Bořita z Martinic, otec Jaroslava (zřizovatele kaple), jehož patronem byl zde zobrazený sv. Jiří, zemřel však již roku 1598
2. K ikonografii Dobré smrti a určitých osob umístěných do pekla viz kapitola V Ikonografie.

3. Není zcela jasné, proč se zde ocitl jezuitský symbol, ačkoli Jaroslav Bořita byl jistě podporovatelem tohoto řádu.
4. Doc. KROPÁČEK ústně a LEJSKOVÁ – MATYÁŠOVÁ 1974, 156, shledávají oproti Dürerově předloze u postav manýristické protažení.
5. KRČÁLOVÁ 1989, 75 a 86, považuje tyto malby za nejlepší vyobrazení pergoly u nás a porovnává je s telčskými pergolami, případně s krajinnými motivy vymalovanými v altánu nad kaplí.
6. VILÍMKOVÁ / KAŠIČKA 1967, 23, uvádějí, že dubové dveře do kaple měly namalovány martinický a šternberský znak na přední straně, na zadní straně snad „Vyhnání z ráje“.

Literatura a prameny:

DVOŘÁK 1974

KRČÁLOVÁ 1989, 75, 86

LEDVINKA / MRÁZ / VLNAS 1995, 194

LEJSKOVÁ – MATYÁŠOVÁ 1974, 153-156

POCHE 1985<sup>2</sup> 303

STAŇKOVÁ / ŠTURSA / VODĚRA 1991, 128-130

VLČEK 2000, 273.

RZ: CRHOVÁ E. 1972

VILÍMKOVÁ / KAŠIČKA 1967, 23 a 99.

## **21. Kostel sv. Michala při klášteře servitů čp. 460**

**(Staroměstské náměstí 28, Staré Město)**

*Zaniklá heraldická výmalba.*

*Autor neznámý, před 1587.*

Na iluminaci z knihy Písně chval božských (Graduál literátů sv. Michala), vzniklé patrně v dílně Jana Kantora r. 1587 (Národní muzeum) je vyobrazen interiér kostela sv. Michala. Na závěrové stěně je rozeznatelný znak císařský (orlice) a staroměstský (vylepšený štítonoši).

## 22. Kaple Nanebevzetí P. Marie zv. Vlašská

(Karlova ulice, Staré Město)

*Celková výmalba interiéru.*

*Autor neznámý, část podle předlohy Albrechta Dürera B8 (35)*

*1594 - 1607, technika neznámá.*

*Patrně r. 1716 veškeré malby zničeny kromě výzdoby jednoho oblouku ochozu. Ta je zachovaná na dvou fotografiích z r. 1939 (Fotoarchív SPÚ, č. 7116 a 7118).*

Podle písemných pramenů se od roku 1594 dostávalo kapli „výzdoby dosud holých stěn“.<sup>1</sup> Toto je spodní datum pro dataci malby zachované ve velmi špatném stavu dodnes. Na fotografiích je vidět pás malby pokrývající celý oblouk. Ve vrcholu je zavíjená kartuš s původně snad monochromním výjevem Bičování Krista, provedeným dle grafické předlohy A. Dürera. Od kartuše až k patě oblouku se po obou stranách odvíjí pás grotesek. Uprostřed girland, stuh a rozvilin původně jasných barev se nachází kvalitní okřídlená postava anděla či génia. O dalších malbách se zachovaly jen kusé písemné zprávy (**příloha IX**). Z těch vyplývá, že do roku 1597 byla provedena štuková a malovaná dekorace kupole, jsou zde zmiňovány malby a emblémy. Roku 1607 bylo sedm kaplových výklenků vyzdobeno scénami ze života P. Marie, opět se zde malba kombinovala se štukem.

1. RIGHETTI 1773, 57 Pouze prameny, citované v literatuře, nám poskytují určitou představu o malbách. Badatelé pouze teoretizují o podobě nezrekonstruovatelné výzdoby, nejdále zašel MERTEN 1967, 149-150, když teoreticky porovnával výjev na klenbě, nepochybně podle něj s motivem Nanebevzetí P. Marie, s monumentální kompozicí Nasseniho na klenbě chóru Freiberského chrámu. ŠRONĚK / HAUSENBLASOVÁ 1998, 238 shodně s předchozím uvádějí, že kaple měla dolní ochoz zasvěcený Radostem, horní pak Bolestem P. Marie. S tím by do jisté míry korespondovala výzdoba ochozů, Bičování Krista se mohlo počítat k Bolestem P. Marie.

### Literatura a prameny

BERGER 2006

KRČÁLOVÁ 1973

KRČÁLOVÁ 1974, 70

MERTEN 1967

POCHE 1985<sup>2</sup>, 52

ROMANESE 1898, 9

ŠRONĚK / HAUSENBLASOVÁ 1998, 238

RIGHETTI 1773

### **23. Pinkasova synagoga čp. 23**

**(Široká 3, Josefov)**

*Zbytky ornamentální a architektonické výmalby.*

*Autor neznámý, z dob úprav v l. 1607 - 25, výmalba klenby a polychromie článků snad už po dokončení klenby roku 1535.*

*Secco na kletované omítce a na kam. člancích, odhaleno 1978, restaurováno částečně v l. 1988 - 89, restauroval L. NOVÁČEK.*

Podél žeber na klenbě běží výrazný pás chiaroscurového ornamentu s vejcovcem na černém podkladě. Tentýž ornament je i kolem klenebních rozet. Jinak nebyla na klenbě zjištěna žádná výmalba. Ve špaletách oken byl složitý manýristický ornament provedený v červeném tónu. Relativně nejlépe se zachoval u prvního okna zleva na západní stěně, ale i ten je dnes nezřetelný. Dle fotografií pořízených krátce po odhalení můžeme usuzovat na to, že napodoboval probíjený ornament. V další špaletě byl ornament pletencový. Zbytky obdobného ornamentu byly nalezeny i na špaletách ženské galerie.

Ostatní stěny pokrývaly hebrejské nápisy a rostlinný ornament zběžně načrtnutý. Tato výzdoba se zachovala v malých fragmentech na pilířích lodí. Největší fragment se zachoval na třetím pilíři na již. stěně. Hebrejský nápis je oddělen od květinového dekoru černou linkou, dekor má jen slabě zachovanou barevnost. Jeho nízká kvalita kontrastuje s ornamentem na klenbě a ve špaletách. Ty byly zřejmě vytvořeny na rozdíl od něj pomocí šablony.

Na všech kamenných člancích se zachovala růžová štuková polychromie napodobující mramor, na žebrech se též našly zbytky zlatých pásků.

#### Literatura a prameny:

Ke stavební historii naposled:

MUCHKA 2001

MUCHKA 2006

RZ: RAZIMOVÁ 1978

NOVÁČEK 1989

## **24. Jesuitský chrám N. Salvátora**

**(Křižovnické náměstí, Staré Město)**

*Zbytky ornamentální, zčásti iluzivní architektonické výmalby.*

*Autoři neznámí, výmalba proběhla ve dvou etapách, roku 1582 a kolem roku 1601.*

*Secco, ve druhé etapě zlacené, malby zanikly pod štukami v l. 1638 - 40, zbytky objeveny v l. 1923 - 24 a ihned zabileny kromě iluzivního oltáře s baldachýnem na sev. stěně transeptu. Tato malba po odkrytí restaurována, další restaurace proběhla při celkové obnově interiéru v l. 1975 - 84.*

V první etapě byl vymalován západní, již neexistující kůr, obě tribuny a klenba transeptu a presbytáře.<sup>1</sup> Zbytky maleb z této etapy byly objeveny na vítězném oblouku a oblouku mezi příčnou a hlavní lodí. Dekorace se skládala z iluzivního šedého vejcovce se šipkami, pod nímž běžel tmavý pás, snad s puklicemi.

Ve druhé etapě po dostavění lodi r. 1601 byl celý kostel znovu vyzdoben náročnějším dekorem, který překryl starší výmalbu.<sup>2</sup> Na vítězném oblouku se nalézal barevný, pastozně nanášený dekor se zbytky zlacení, blíže nespecifikovaný. V příčné lodi byla na jihovýchodním nároží odhalena drapérie provedená v červené a žluté barvě, se zbytky zlacení. Na severní zdi transeptu došlo k odhalení iluzivní oltářové malby, nad ní je pozlacený iluzivní baldachýn a ještě jedna baldachýnová drapérie žluto-modré barvy – toto celé je dodnes ponecháno odkryté. Odhalená malba má rozměry asi 8x3m. Na zdech vedlejších lodí na západní průčelí byl odkryt chiaroscurový vejcovce a iluzivní rustika. Konzolová římsa, uchovaná v podstřešním prostoru,

byla také pokryta chiaroscurovým dekorem. V plochách mezi konzolami byly v tmavém orámování různé typy maskaronů, na konzolách akanty podobně orámované. Pod touto římsou běžel malovaný pás s vejcovcem a perlovcem. Co bylo na klenbách nelze říci, průzkum zde nebyl proveden.

1. VILÍMKOVÁ 1970, 10: „o stavbě poskytuje naprosto spolehlivé informace Diarium collegii, chované dnes v knihovně Strahovského kláštera (sign. MSSO N 26-DC II. 16). Jde vlastně o konvolut zápisků z let 1578-1610, sebraných a svázaných až dodatečně.“ Bohužel právě z roku 1582 a 1601 zápisky chybějí. Idem 1970, 13 cituje tedy Historii Collegii Pragensis (NK MS IA1): „zpěvácký kůr nad západním vstupem, obě tribuny se zábradlím, stejně jako klenba, byly vymalovány.“ Ibidem 19 cituje stejný zdroj: „k roku 1601 byly klenby v hlavní i postranních lodích dokončeny a vymalovány“. MERTEN 1967 uvádí stejný údaj, pouze vychází z „Litterae Annuae.“
2. O podobě výzdoby z druhé etapy nejvíce RICHTER 1924, 352-355.

#### Literatura a prameny

MERTEN 1967

RICHTER 1924

VILÍMKOVÁ 1970

RZ: nepodepsaná, 1975-1984, NPÚ Praha, sign. 12c

## **25. Chrám sv. Salvátora německých luteránů čp. 1045**

**(Salvátorská, Staré Město)**

*Iluzivní výmalba klenby, pásy u oken.*

*Autor neznámý, pouze jeden výjev zhotovil patrně po roce 1689 Daniel Hlaváč.*

*Výmalba provedena roku 1611, doplněna po roce 1689. Původně byla malbou pokryta celá klenba o rozloze asi 480 m<sup>2</sup>.*

*Tempera na kletované omítce. Objeveno a restaurováno 1911, další restaurace 1946 - 49 a 1955 (?).*

Klenba je valená s lunetami. Výmalba byla v původní podobě obnovena pouze nad kruchtou a zčásti i v presbytáři, jinde byly vyznačeny obrysy malby neutrální barvou. Dle obrysů

je patrné, že celou klenbu pokrývala komplikovaná iluzivní architektonická dekorace odvozená z nizozemského manýrismu, jež tvořila rámec pro figurální a heraldické malby. Různými odstíny hnědé byla napodobena profilace provedená v kameni.

Na hranách lunetových výsečí a na oknech se nacházely profilované pásy, v klenebních náběžích nad hlavicemi pilastrů stáli okřídlení atlanti (efébové?), nesoucí kartuše různých tvarů a velikostí, zdobené zalamovanými volutami, rollwerkem a škeblemi. Kartuše měly tvar obdélníka, kvadrilobu apod., mezi hroty klenebních výsečí byly malé obdélné kartuše s ušima. Zachovaný figurální výjev a nápisy v kartuších v presbytáři směřují hořejšky k západu, nápisy a erby v lodi jsou orientované k východu. Nápisy v presbytáři jsou provedeny zlatými klasickými kapitálami na modrém podkladu, vztahují se k ústřednímu výjevu s Kristem Spasitelem. Tato jediná zdejší figurální malba, pro chrám jistě klíčová, je umístěna do kartuše tvaru kvadrilobu. Kartuš měří na šířku asi 5m, na výšku přibližně 4m, je tedy největší ze všech, které se na klenbě nacházejí. Autorem malby je patrně D. Hlaváč.<sup>1</sup> Dle všech stylových známek nepatří do manýristické etapy výmalby, vznikl až v době po požáru roku 1689.<sup>2</sup> Výjev je komponován pro podhled, má tlumenou, teplou barevnost, uplatňuje se zde šerosvit. Uprostřed se vznáší frontálně znázorněný Kristus. Je oděn ve spodní modrý a svrchní červený šat, pravou rukou žehná, v levé drží sféru provedenou modrou barvou. Na zeměkouli je umístěn kříž, není však pro silný podhled takřka postřehnutelný. Z Kristovy hlavy vystupuje žlutá záře. Ostatní části obrazu jsou ponořeny do hnědavého šera, jsou zde znázorněni andělé zpola schovaní v oblacích, v různých pózách. V celé, dětské postavě je vidět jen vpravo dole anděl nadnášející Krista.

Nápisy, které se nacházejí v presbytáři, by se měly číst od západu (**příloha XVII**). Zde je také vysvětlení některých zkratk a jsou zde vyjmenovány i zaniklé nápisy a malby v lodi. V nejzápadnější, obdélné kartuši (stejný tvar mají i ostatní nápisové kartuše) je začátek nápisu: „SALVATOR(I) TOTIUS MUNDI IESU CHRO“, v další kartuši jsou písmena: „DNONRO“. Ty znamenají DOMINO NOSTRO, ukončení nápisu je v další kartuši: „SACRUM“. Nápis tedy zněl dohromady: „SALVATORI TOTIUS MUNDI IESU CHRISTO DOMINO NOSTRO SACRUM“. Další věta umístěná v poslední, nejvýchodnější kartuši presbytáře, pak navazuje: „NON ENIM EST IN ALIO ALIQVO SALUS A(O,C?)TORUM IV – Neboť není v jiném spása, Skutky 4,12“. V lodi vedle vítězného oblouku je nápis v kartuši, dochované jen v obrysech, jenž zní: „REGES ERUNT NUTRICII TUI: ESAIAE XLIX – Králové budou pěstouny tvými, Izaiáš 49, 23“. Tento text se snad vztahoval ke královským

protestantským přispivatelům.<sup>3</sup> Výzdobu lodí tvořily znaky dědičných rakouských zemí, doprovázené popisy (**příloha XVII**). Z těch se fragmentárně dochovaly jen dva nad kruchtou v oválné kartuši. Jsou to znaky Horní a Dolní Lužice, namalované na iluzivním svitku pergamenu. Dále k západu je v malé spojovací kartuši erb Jáchyma Ondřeje hraběte Šlika na hnědočerveném podkladě. Šlik byl hlavním financovatelem stavby, jak je uvedeno v kapitole III. Výzdoba nejzápadnější, poloviční kartuše pochází patrně až z doby po požáru 1689. Znaky Starého a Nového města Pražského jsou zde zobrazeny v podobě po polepšení z r. 1649. Neústrojně zapojený nápis pod nimi, z něhož se dochovala jen první řádka, hlásá: „INCHOATUM ANNO 1611 RENOVATUM POST IGNE(M)... Nedokončeno 1611, opraveno po ohni...“. Dle v příloze citovaného spisu měl celou výzdobu uzavírat nápis: „QUAM DIU FECITIS UNI EX HIS FRATRIBUS MEIS MINIMIS MIHI FECISTIS MATH. XXV.C. – Cokoli jste učinili jednomu z mých nepatrných bratří, mně jste učinili, Matouš 25,40“. Nápis pocházel ještě z protestantské etapy výmalby – pauláni (Fratres minimi) se při žádosti o kostel na toto „předurčení stavby“ odvolávali.<sup>4</sup> Není vyloučeno, že i stěny kostela byly původně pojednány především malbou.

1. HAMMERSCHMID 1723, 199
2. Naznačeno v RZ, autorův osobní rozbor.
3. HREJSA 1930, 46-47; PETRÁŇ 1971
4. HAMMERSCHMID 199; DURICH 1771, 7 zmiňují nápis, SCHALLER 1796, 99 rozvádí motiv zázračné předurčenosti.

#### Literatura a prameny:

HREJSA 1930

GUTH 1911, 35

PETRÁŇ 1971

TEIGE 1910, 372

VLČEK 1996, 115–117

DURICH 1771 7-12.

HAMMERSCHMID 1723, 198-199

LÍBAL /HEROUTOVÁ/ KUTHANOVÁ / LANCINGER 1978

SCHALLER 1796

RZ: PAPADOPULU- ŠTORKOVÁ / ŠTORK 1995

## 26. Farní kostel sv. Štěpána

(Štěpánská , Nové Město)

*Heraldická, dekorativní a figurální (?) výmalba interiéru.*

*Autor neznámý, konec 16. stol. – 1612 (?). Zachoval se dekorativní pás pod kruchtou široký asi 50 cm a nepatrné zbytky maleb.*

*Secco na kamenném podkladě a kletované vápenné omítce.*

*Fragments nalezeny a restaurovány 1933, restauroval. M. Duchek.*

V souvislosti s celkovou obnovou kostela, která probíhala od konce 16. stol. do doby panování císaře Matyáše, byl kostelní interiér nově vymalován.<sup>1</sup> Hlavní část maleb tvořily erby převážně protestantských pánů a měšťanů, jejichž nákladem se opravy chrámu uskutečnily. Většina z nich byla doprovázena latinskými či českými nápisy. Nacházely se zde na předních místech znaky rodu Valdštejnů, Smiřických a Trčků z Lípy, vždy doprovázené latinskými oslavnými verši.<sup>2</sup> Dále zde měl svůj erb: Oldřich Heršorf z Heršorfu – u jeho znaku bylo také dvouverší, Hynek Beřkovský z Šebířova, Joannes Seltenschlagen z Friedenfeldu, Georgius Funk z Olivetu, Václav Magerle ze Sobic, Jiří Swik z Lukonos, správce zádušního jmění kostela a Vojtěch Had z Proseče. „Pod chórem“ ( nedá se přesně určit, co se tím míní) se nacházely erby: Václava Žateckého, Ondřeje Janovice z Marvalic, Jana Figara z Mostna, Sigmunda Johanna ze Zinzenu, Jana Chrisostoma Himmelsteina z Velichova, Jana Římského z Kosmačova, Heinricha Řečického, Petra Veselského z Vodňan, Jiřího Ziggela z Lhotenic, Georga Hummela z Kuppersdorfu, Christoha Pergera z Gronenbergu, Melchiora Scery z Letovic, Jiříka Mysle z Kirchfeldu, Václava Matyáše z Bělohav, Jana Ludigara z Holmsteinu, Cypriana Zahrádky z Turnova, Heinricha Jindřichovského z Bučiny, Heinricha Buchelia, a Johana Čaby z Chyše a Stitsbergu atd.. Erby pokrývaly stěny i klenbu kostela. Výmalba byla dokončena patrně v prvních letech vlády císaře Matyáše, jak o tom svědčila zlatá iniciála M na klenbě.

Nejpozději při bílení kostela ve 20. letech 19. stol. tyto malby zanikly. Při restauraci interiéru v r. 1933 po nich nebyly nalezeny žádné stopy.<sup>2</sup> Tehdy pouze na klenbě u žebra objevili zlomek dekorativního pásu složeného ze světlých dvojlistů na tmavém pozadí. Dekor byl hodnocen jako barokní, je však možné, že byl renesanční, soudě tak dle jeho podobnosti s pásem v kostele sv. Jindřicha ad. lokalitách. Na žebrech se odkryla červená polychromie a zlaté pásy. Na severovýchodní stěně závěru presbytáře našli restaurátoři zbytek malby s červenými květy na tmavém, skoro černém podkladě, podobný tomu na klenbě. Proti vstupu na schodiště na kruchtě se nacházel zbytek figurálního výjevu červenohnědé barvy, zřetelná na něm byla levá ruka Krista s křížem. Vzhledem k fragmentárnosti malby nemohla být provedena datace, není tedy jasné, zda šlo o renesanční výjev, i když provedení v jednom barevném tónu by tomu nasvědčovalo. Na klenbě kruchtě z r. 1612 se našly zbytky červené barvy. Konečně nejrozsáhlejší úsek malby byl nalezen na pískovcovém pasu, jímž se podkruchtí otevíralo do hlavní lodi. Jedná se o pás manýristického dekoru.<sup>3</sup> Na červeném pozadí jsou bílošedé a žluté květy v pletencových světlých rámcích tvaru kvadrilobu. Z květů ještě vystupují pásy na koncích zavíjené.

1. Výčet erbů s verši, bohužel i s vlastními komentáři, ztěžujícími čtení, nám přináší HAMMERSCHMIDT 1723, 249-252, méně podrobně SCHALLER 1797, 211-221. Datace vyplývá především z rozboru znaků, případně z monogramu M, značícího císaře Matyáše. Otázky vyvolává přítomnost znaku Valdštejnů, kteří patřili ke katolickému táboru, v sousedství znaku jednoho z defensorů Albrechta Jana Smiřického. Kromě „Adama ml. z Valdštejna, pána na Hrádku, Sázavě a Lovosicích, JMC a krále uherského, též českého vždy tajná rada, nejvyššího hofmistra v království českém,“ jmenuje i moravského Hynka Betnického z Valdštejna, jméno komentuje letopočtem 1588. Přitom u Adama z Valdštejna je jasné uvedeno, že jde o radu císaře, krále uherského atd., což nelze vztáhnout na jiného panovníka nežli císaře Maxmiliána a tím erb datovat do doby před vypuknutím povstání.
2. O restauraci nám přináší zprávu ALMER 1935, 21 - 23.
3. Idem 1935, 22, hodnotil dekor jako barokní.

#### Literatura a prameny:

ALMER 1935, 21- 24

BAŤKOVÁ 1998, 65

HAMMERSCHMID 1723, 249-252

J. SCHALLER 1797, 211 - 221

## 27. Kostel sv. Štěpána Menšího (Ve zdi)

(původně ulice Karolíny Světlé)

*Zaniklá heraldická (a figurální?) výmalba.*

*Autoři neznámí, 1593 (a po 1626?).*

Informace o výzdobě zaniklého kostela nám poskytuje HAMMERSCHMID 1723, 224-225 a z něj vycházející EKERT 1883. Výmalba byla patrně provedena ve dvou etapách. V první, kdy kostel patřil protestantům, se na klenbě i stěnách objevilo množství erbů komentovaných nápisy, datovaných 1593. Patřily převážně měšťanům, kteří financovali výzdobu. Nad hlavním oltářem se nacházel znak Bartoloměje Müllera z Unterpergku, staroměstského rychtáře a Václava Krocína z Drahobejle, primátora Města pražského, obojí s latinským nápisem a datem 1593. Dále k západu byly na klenbě erby Jakuba Granovského z Granova (s latinsko-českým nápisem a datem 1593), Jana Seltenschlaga z Frýdenfelsu a Jiřího Funkara z Olivetu, sekretáře komory české (obojí s českým nápisem a opět datované 1593). Do stejné doby patřil znak nad varhany opatřený pouze iniciálami „W.K.Z.H.“. V trojdílném červenobílém poli měl růže. Nad kůrem byl též znak Starého města pražského. Na stěně, která rozdělovala chór (...in pariete, que chorum dividit...HAMMERSCHMID 224) se nacházel špatně rozeznatelný erb s iniciálou „W.D.Z.Z.“, pod ním pak jeden s nápisem „M.I.K.P.“, latinským veršem a datem 1593. Modré pole dělil kříž, též na něm byl dubový věnec. Konečně ve středu klenby se nalézal císařský orel se šesti znaky habsburských provincií a zlatým rounem, časově určený písmenem R (Rudolf II).

Do doby po převzetí kostela dominikány (tedy po roce 1626) můžeme řadit figurální malbu nad kůrem: Ježíše Krista šlapajícího na hada a druhou nohou na smrt. Jistě se jednalo o aluzi na potlačení „kacířství“ v Čechách. Patrně do stejné doby patřily iniciálami M.S.H. opatřené figurální malby blízko varhan: Víra, Lásky, holubice, Duch Svatý a postava Boha Otce (ty mohly tvořit s postavou Ježíše Nejsvětější Trojici).

Literatura a prameny:

HAMMERSCHMID 1723

EKERT 1883

**28. Kaple Thunovského (Thun–Hohensteinského, Lesliovského) paláce čp. 180**

**(Thunovská 14, Malá Strana)**

*V renesanční části objektu, jenž po určitou dobu patřil k majetku císaře, se dle vyjádření Doc. Kropáčka nalézají manýristické nástěnné malby v místnosti a v patře (?), jež mohla sloužit jako kaple. Kvůli nepřístupnosti objektu, patřícímu britskému velvyslanectví, nelze provést bližší průzkum maleb.*

**29. Farní kostel sv. Tomáše s klášteřem augustiniánů čp. 28**

**(Letenská 22, Malá Strana)**

**Výmalba hlavní lodi kostela**

*Autor neznámý, 1552 (?), 1592 a 1601.*

*Rozsah není znám.*

*Technika neznámá.*

Na renesanční klenbě hlavní lodi se dle starých popisů nacházely malované nápisy o obnově kostela (**příloha II a VIII**). První z nich velebil účast císaře, tehdy ještě krále Ferdinanda I., na rekonstrukci kostela, datován byl 1552. Další oslavoval Ladislava z Lobkovic a jeho choť ze Starhemberka a nebyl datován. zřejmě byl soudobý s dalším nápisem, velebícím císaře Rudolfa II (dat. 1592), poslední pocházel z roku 1601 a chválil nejvýznamnějšího přispěvatele na kostel z řad katolické šlechty, nejvyššího kancléře Zdeňka Vojtěcha z Lobkovic, syna Ladislava z Lobkovic: „Zdenko Adalbertus Baro de Lobkowicz et in Chlumecz Domini Dni Ladislai filius

Invictissimo Romanorum Imp. Rudolpho II. a Consiliis supremisque Regni Bohemiae Cancellarius etc. vestigiis Parentis insistens, aedes has sacras sumptibus propriis renovari et ornari fecit MDCI“. Tyto nápisy stejně jako případné malby na klenbě, zanikly při Dientzenhoferově přestavbě kostela. Pouze v dnešním půdním prostoru nad presbytářem se nalézají zbytky nástěnných maleb.<sup>1</sup> Na renesančních zazdívkách gotických oken byly chiaroscurově doplněny kružby a také vymalovány okenní kotouče. Malby, provedené značně neuměle, neumíme datovat, možná pocházejí již z doby kol r. 1551, kdy byl renesančně zaklenut presbytář.

### **Výmalba závěru severní boční lodi (předsíně sakristie)**

*Autoři neznámí, kolem 1594.*

*Vymalovaná byla celá prostora na půdorysu 4 x 4 m, vysoká asi 6 m.*

*Technika nezjištěna.*

*V roce 1967 byly malby, známé již dříve, odhaleny a restaurovány J. Králem, R. Ondráčkem, Míšovou-Čílovou a P. Schwarzovou.*

Při rudolfínských opravách kostela došlo k restauraci gotické prostory tvořící prodloužení severní lodi kostela. Mimo úpravy klenby a nové gotizující kružby, dostala celá prostora malovanou výzdobu. Ta byla snad soudobá s epitafem zasazeným do jižní zdi, jenž je datován 1594. Prostoru uzavírá renesanční mříž se znaky zde pohřbených osob – císařského místokancléře Kurta (Curtia) ze Senftenavy a Weberové z Bisenberka,<sup>2</sup> jednalo se tedy patrně o jejich hrobní kapli. V tom případě byli i objednateli maleb. Později došlo k zabílení maleb, ještě v baroku(?) došlo k těžkému poškození maleb jižního průhledu do chóru okna a zřízením horizontální příčky. Prostor byl asanován až při poslední restauraci interiéru.

Malby převážně dekorativního charakteru patří k nejkvalitnějším v námi pojednávaných interiérech. Křížová klenba je pokryta malbami beze zbytku, výzdoba se zde dobře zachovala. Dále jsou malbami pojednány stěny nad úrovní hlavy pozorovatele (výjimku tvoří ornamentální pás obtáčející náhrobek na jižní stěně, který je níže). Zde se malby dochovaly hůře, především jižní stěna je poškozena. Kromě plochy stěn a klenby jsou malby i na kamenných člancích. Na svorníku vidíme holubici Ducha svatého. V podhledu žeber je pás šedého perlovce, boky žeber zdobí zelený listový pás na žlutém podkladě, ten také roubí stěny. Výžlabky žeber pokrývá pás

chiaroscurových kanelur stylizovaných tak jako kanelury na malbách v P. Marii pod Řetězem. Nedá se ovšem přímo usuzovat na stejné autorství nenáročné dekorace, malby od sebe dělí nejméně patnáct let, ornament mohl být také značně rozšířen. Kanelury se vyskytují též na dolním rámování dekorací, zde jsou již v klasické podobě, s píšťalami. Samotná pole klenby i stěn konečně roubí šedý pás, v němž jsou postřehnutelné zbytky osobitého goticko-renesančního dekoru. Takový ornament, spojující prvky kružby a vejcovce, se mnohem lépe dochoval v sousední kapli sv. Barbory (viz dále).

S těmito dekory, značně retardovanými, provedenými patrně podle šablony, kontrastují skvělé grotesky ve vlastních polích klenby a stěn. Jsou namalované jistou rukou, snad bez předlohy. Jejich autor byl nepochybně poučen uměním hradního okruhu, snad dokonce do něj patřil. Malby jsou nadmíru kvalitní, čistě manýristické. Některé prvky pocházejí sice přímo z Itálie, jako celek mají však grotesky severský ráz. Vyskytují se zde trsy ovoce a listových úponků, ty často vyrůstají z váz, na stoncích sedí fantastičtí ptáci. Kvítky a listy trhají amorci, do půli těla přirostlí k vegetaci. Malby jsou provedeny citrónovou, oranžovou, tmavě zelenou a hnědou barvou, ve stínech se uplatňuje i modrá. Na klenbě jsou do grotesek ústrojně zapojeny složité rollwerkové kartuše, v nich se nalézají do kruhu komponované polopostavy evangelistů. Medailony s portréty mají také severský ráz, mohly být namalované dle grafické předlohy. Evangelisté sedí z větší části frontálně nad rozevřenými knihami, za zády se jim objevují atributy. Jsou provedeni v hnědé, červené, zelené a modré, některé barvy takřka zanikly, opadala zlacená svatozář. Ve východním poli je zobrazen bělovousý evangelista Matouš s andělem. V jižním se nalézá apoštol sv. Jan, jako jediný bezvousý, nevypadá však příliš mladě. Orel za jeho zády takřka zanikl. Kartuš podpírá okřídlená hlava cheruba. V západní výseči klenby vidíme sv. Marka s okřídleným lvem. Zahloubán nad kodexem, opírá si levou rukou lysou hlavu. Evangelista sv. Lukáš v severní kápi je na rozdíl od předchozích postav zobrazen z profilu, býka má před obličejem. Výrazné jsou jeho dlouhé bílé vlasy.

Na severní stěně kaple vidíme do grotesek zapojené dva anděly v měňavých žlutomodrých rouchách, držící veraikon. Na protější, jižní stěně, byl do grotesek jistě zapleten podobný motiv, avšak proražením okna do presbytáře zanikl. Ve východní stěně je okno, tentokrát původní renesanční, obklopené groteskami. Ve špaletách vidíme špatně zachovalý dekor patrně napodobující inkrustaci. V šedém orámování jsou zde červené kruhy, jaké se

vyskytují i v kostele P. Marie Sněžné. Tam byly doplněny barevným mramorováním, lze očekávat, že iluzivní mramor byl uplatněn i ve zdejších špaletách.

## **Výmalba kaple sv. Barbory**

*Autoři neznámí, 1584 - 1622.*

*Malbou je pokryta klenba kaple o rozměrech 8 x 12 m a části stěn.*

*Technika nezjištěna, patrně secco.*

*1943 objeveny zbytky maleb na stěnách, celá výmalba odkryta a restaurována v 80. letech.*

Kaple, původně patrně kapitulní síň, se nachází při východním rameni ambitu. Gotická prostora byla při celkové rudolfínské obnově kláštera opatřena novou **klenbou** se štukovými žebry a částečně také vymalována. K hlavním úpravám došlo patrně po roce 1587, kdy jednotliví členové zdejšího „Bratrstva Božího Těla“ přispěli na obnovu (**příloha VII**). Portály kaple jsou však datovány až 1596, je možné, že svatyně byla dokončena až toho roku.<sup>3</sup> Také na náhrobcích jsou jiná data (o tom dále). Dekor klenby úzce souvisí s ornamenty v severní lodi kostela, která je asi z r. 1594. Štuková žebra jsou pokryta dobře zachovaným listovým festonem, zdobeným ovocem a květy, omotaným stuhou. Podél žeber běží chiaroscurový pás goticko-renesančního kružbového ornamentu, totožný s pásy v severní lodi. Je ovšem ještě doplněn perlovcem. Tento dekor také rámoval stěny. Žebra vyrůstají z konzol a středních pilířů, obojí je zdobeno kanelurami ve stejné stylizaci, jaká se vyskytuje v kostele P. Marie pod Řetězem (tam dekor patrně pochází z doby kolem roku 1610).

Na stěnách jsou různé **náhrobníky**, tři z nich jsou obklopeny špatně dochovaným malovaným ornamentem. Nejstarší z nich, na jižní stěně, datovaný 1584, je polychromovaný, kromě toho má kolem sebe červenožlutý a modrý baldachýn. Ten rozhrnují dva andílci s šatem ve stejných barvách. Malba je mechanicky poškozena. Další náhrobník se nalézá na severní stěně, nese letopočet 1585, patří obchodníku G. B. Stampovi a jeho bratru. Obklopuje ho zvláštní, černý ornament, rollwerkový a zároveň probíjený. Konečně na západní stěně vidíme polychromovaný náhrobník císařského důstojníka Chr. Crespy, datovaný MDCXXII. Ač je zřejmě mladší než ostatní náhrobky, je kolem něj v nepatrném fragmentu zachován baldachýn,

podobný tomu kolem náhrobku z r. 1584. Jak je tedy vidět, výmalba vznikala postupně a přesné určení data vzniku je obtížné.

1. VYDROVÁ 1934, 144; OUTRATA 1975, 132.
2. Uvedl to v rozhovoru Phdr. P. Pokorný, čímž vyvrací např. názor uvedený v POCHE 1985, 269, že se jedná o raně barokní mříž se znakem Vřesovců. Podoba znaků na mříži s erby na náhrobníku je dostatečně výmluvná.
3. MATĚJKA 1896, 88. Portály samy ovšem byly tesány daleko dříve, stejnými umělci, jako portály letohrádku královny Anny na Hradě. VLČEK 1999, 169, MUCHKA 2006, 146.

#### Literatura a prameny:

MUCHKA 2006

MATĚJKA 1896 – 97

OUTRATA 1975

POCHE 1985<sup>2</sup>

VLČEK 1999, 110, 169

VYDROVÁ 1934

VILÍMKOVÁ / HÝZLER / RULC 1966 a

VILÍMKOVÁ / HÝZLER / RULC 1966 b

RZ:KRÁL / ONDRÁČEK / MÍŠOVÁ – ČÍLOVÁ / SCHWARZOVÁ, 1967

### **30. Kostel sv. Václava na Zderaze**

**(Resslova, Nové Město)**

*Zbytky dvou figurálních výjevů na vých. stěně lodi.*

*Autor ani doba vzniku není znám, snad kol. r. 1587.*

*Každá z maleb má rozměr asi 6,2 m<sup>2</sup>. Technika neznámá, odkryto a restaurováno po r. 1945.*

Z období renesance není doložena žádná úprava kostela kromě významné akce z l. 1586 - 87, kdy byla dosud neklenutá loď opatřena síťovou klenbou na mohutných kamenných

přístěnných polosloupech (Lit). Při této příležitosti byl snad kostel vymalován. Zachovaly se dva fragmenty maleb na východní stěně lodi po obou stranách triumfálního oblouku.

Po jižní straně je poměrně dobře zachován **výjev se sv. Václavem** mezi dvěma anděly. Patron kostela je zobrazen frontálně, lehce nakročen pravou nohou, ve své pravé ruce drží dnes téměř nedochovaný praporec a v levici oranžový štít s černou orlicí. Po boku má meč. Oděn je v článkované, černožluté brnění, přes ramena má ještě přehozen načervenalý plášť. Na hlavě má vévodskou čapku, kolem hlavy žlutou svatozář, jeho vlasy jsou hnědé. Anděl napravo od něj je špatně zachován. Obrací se ke světci, původně měl na sobě roucho červené barvy, jeho křídla jsou namodralá, vlasy zlatohnědé. Lépe se dochoval levý anděl. Kontrastuje se statickou figurou sv. Václava svým ladným postojem, lehce natočenou hlavou i jemným obličejem. Má na sobě bílou řízu, vlasy i křídla má nazlátlá. Nepohlíží ke světci, ale dívá se dolů, pod své nohy. Zde je zřetelná hlava s hnědými vlasy, z nichž snad vyrůstají rohy. Nacházela se zde tedy pravděpodobně postava ďábla, na niž anděl dupal.

Na sever od vítězného oblouku se nacházel patrně **protějškový obraz** k výjevu se sv. Václavem. Jeho plocha je silně pekovaná, takže se nedá přesně říci, co původně zobrazoval. V horní části se zachovaly čtyři řádky fragmentárního, asi latinského nápisu, provedeného klasickými kapitálami, je však naprosto nečitelný. Je oddělen od vlastního výjevu iluzivní římsou. Z malby se nejlépe dochoval červenožlutý baldachýn, v dolní části snad se stuhami, který iluzivně přesahuje přes římsu do horního nápisu. Pod baldachýnem sedí na trůně (?) postava, z níž se dobře dochovala jen partie prsou. Na hlavě má zlatou korunu, snad byly koruny dokonce dvě nad sebou. Po obou stranách postavy byly pravděpodobně další figury, z nich se zřetelněji dochovala jen jedna vlevo. Je v bílém rouchu, klečí, snad je okřídlená, jednalo by se tedy o anděla.

#### Literatura a prameny:

BAŤKOVÁ 1998, 165

ROYT 2004, 12

LÍBAL / MUKOVÁ / MUK 1984, 83-84

### 31. Kostel sv. Vavřince v Nebovidech čp. 553

(Hellichova, Malá Strana)

*Ornamentální výzdoba interiéru*

*Autor neznámý, kolem r. 1600.*

*Z maleb se zachovaly fragmenty na klenbách a na stěnách.*

*Patrně secco.*

*Odkryto a fixováno r. 1960 ak. mal. Fr. Kotrbou, restaurováno 1990 - 91 ak. mal. R. Kubátovou, A. Krahulíkovou a K. Artouni.*

Méně zachované malby se nacházejí v hlavní lodi kostela. Celá lomená valená klenba byla v renesanci pokryta zelenými pasy na žlutém pozadí, což mělo napodobit žebra klenby. Z této výzdoby se zachovaly zbytky na jižní stěně klenby. Na jižní stěně hlavní lodi jsou fragmenty barokních a snad i renesančních nápisů.<sup>1</sup> Oblouk mezi hlavní lodí a jižní lodí a presbytářem je zdoben rozvilinami stejného rodu jako na obloucích jižní lodi. Renesančně byla vymalována pole křížové gotické klenby v jižní lodi kostela a v presbytáři. V polích se zachovaly zbytky kvalitních rozvilin provedených v jemných odstínech zelené, červené, modré a fialové. Malbou byla pokryta také veškerá žebra, renesanční nátěr překryl gotickou hnědavou polychromií. Oblouky, dnes většinou osekané, zdobil zelený listový feston na žlutém pozadí, na bocích žeber probíhal pás tmavých rozvilin různého vzhledu. Podél žeber běžel ještě tmavý perlovec. Kromě toho jsou malby také na mezilodních obloucích z jižní strany a na vítězném oblouku. Na dvou západních obloucích a vítězném oblouku se nacházejí rozviliny opět jiného druhu než byly předchozí. Barvy jsou sice totožné s těmi na klenbě, listy rostlin však vynikají šťavnatostí a masívností, obrysy jsou obtaženy červenou linkou. Nutno připomenout, že tyto části malby byly silně doplněny (RZ). Na třetím mezilodním oblouku od západu je odlišný ornamentální pás. Je méně výrazný (snad je to dáno i menším zásahem restaurátorů), drobnější, akant zde vyrůstá ze žluté vázy. Na obloucích i kolem oken se ještě objevuje červený pás, ten je asi starší, stejně jako ostatní malby v kostele. Na jižní stěně jižní lodi vidíme zbytek rozviliny, nevíme, zda je renesanční, či gotická.

1. Vedle barokního nápisu se nacházejí fragmenty odlišného, snad renesančního nápisu ve třech řadách: „...I. 5...8. Theo...“ v jedné řádce, ve druhé „...u istud ante...“, ve třetí zbytky římských číslic. pokud bychom chápali první

číslice jako letopočet, mohli bychom nápis i malby klást ještě do 16. století. Může se však jednat i o čísla veršů z Bible apod. Vznik maleb též můžeme vztahovat k datům 1598, 1600 či 1601, kdy docházelo dle WAGNER 1935, „Register kostelního záduší...“ k úpravám kostela.

#### Literatura a prameny

RUTERLE 1935, 16

WAGNER 1935, 39

VLČEK 1999, 602-605

RZ: KOTRBA 1960

KUBÁTOVÁ / KRAHULÍKOVÁ / ARTOUNI 1991, uloženy v archívu kostela sv. Vavřince.

## **32. Kostel sv. Vavřince na Petříně**

### **(Petřín)**

*Erby na klenbě presbytáře*

*Autor neznámý, po roce 1590.*

*Zachovány jsou torzálně čtyři erby s nápisy.*

*Technika nezjištěna, odkryto a restaurováno na počátku 80. let.*

Erby zakladatele a obnovitelů kostela, doplněné nápisy, se nacházejí na valené klenbě presbytáře. Jsou umístěny do polí mezi lunetami. Kostel, založený podle pověsti již knížetem Boleslavem, spravovaný vždy svatovítskou kapitulou, byl roku 1590 obnoven nižším šlechticem Hollianem z Frankensteina, znaky budou patrně z doby obnovy.<sup>1</sup> Při barokních přestavbách byly dva západní znaky poškozeny a posléze všechny zabileny. V nově zřízené lodi ovšem došlo k vymalování obdobných erbů, které jsou důležité pro srovnání a případnou rekonstrukci starších znaků. Renesanční erby jsou značně jednoduché (oproti barokním v lodi), do dnešní doby se dochovaly prakticky jen ve žluté, špinavě bílé a šedo zelené barvě. Vrcholky se obracejí ke středu klenby. Severovýchodní erb tvoří pouze štít, ten není jako jediný zde vyobrazený zašpičatěn. Na šedo zeleném podkladě spočívá zlatý kotel. Pod erbem je nápis černými kapitálami:

„BOLESLAWUS DUX BOHEMIA(E)“. Snad ho ještě korunovala knížecí čapka. Patří údajnému zakladateli kostela Boleslavu II. Jedná se o heraldicky nejvýznamnější erb zde zobrazený.<sup>2</sup> Protějškový, jihovýchodní erb je označen „VITUS METROPOLITANAE ECLESIAE DECAN(US)“. Náleží děkanu Vítovi, jenž r. 1271 nechal postavit věž kostela,<sup>2</sup> nebo, lépe řečeno, svatovítské kapitule. Ve štítě černé barvy (zde šedozelené) je zlaté břevno, klenot tvoří bílozlatá mitra, z níž na obě strany vybíhají červené stuhy. Západní erby jsou dochovány jen z poloviny, zato jsou však honosnější, s příkrývadly. Severozápadní patří měšťanu Henrichovi (Hollianovi) z Frankensteinu, jehož nákladem byl kostel r. 1590 nově zaklenut a klenba patrně také vyzdobena znaky. Nápis i erb se dají rekonstruovat v porovnání s barokním v lodi. Komentář hlásal „(HOLLIAN)VS HANRICH(A FRA)NKE(N)STAIN“. Ve zlatém štítě byla stříbrná (zde šedá) slepice stojící na zeleném kopci, hledící k západu. Nad ním je špatně zřetelná přílbice se zlatými a zelenošedými příkrývadly, v klenotu se opakovala orlice. Protějškový erb (snad manželky Henricha?) má nápis špatně zachovaný, dle barokního erbu se dá zrekonstruovat jen zčásti: „ANNA H(ENRITE) A CZIM(ELICZE)“. V tmavém (stříbrném?) štítě jsou překřížené zlaté šipy bez špiček. Opakují se i v klenotu, přílba má opět žluté a šedé fanfrnochy, je na ní šedobílá točenice.

1. HÁJEK 1541 uvádí k roku 991 Boleslava II. jako zakladatele kostela, tentýž spojuje symbol kotle (původně v hanlivém smyslu) s Boleslavem i dalšími Přemyslovci. PAPROCKÝ 1602, taková spojení odmítá. V baroku již Přemyslovci dostávají do znaku kotel bez pejorativního zabarvení. Pokud přijmeme datum úprav kostela, jež uvádí EKERT 1884, 204, tedy rok 1590, i jako datum vzniku maleb, pak se kotel ve znaku Boleslava objevuje v kostele sv. Vavřince poprvé. K tomu POKORNÝ 1976.
2. O výstavbě věže informuje opět EKERT 1884, 204, informace čerpá z pokračovatele Kosmy.

#### Literatura a prameny

EKERT 1884, 204

POKORNÝ 1976.

HÁJEK z LIBOČAN 1541

PAPROCKÝ z HLOHOL 1602

VILÍMKOVÁ / RÚŽIČKOVÁ 1984

### 33. Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha

(III. hradní nádvoří, Hradčany)

#### **Výmalba hlavní lodi**

*M. Mayer, O. Musch ad.*

*První etapa kolem roku 1555, (1552?), druhá etapa 1629-1630.*

*Zachovala se erbovní galerie obtáčeující celou loď o délce 40 m a šířce 13 m, malbami byla pokryta i klenba lodi.*

*Technika nezjištěna, patrně secco na kamenném podkladu.*

*Přemalováno r. 1758, při puristické obnově interiéru v letech 1861 - 71 většina maleb zničena.*

*Zbytky restaurovány v 60. letech.*

První etapa výmalby proběhla kolem r. 1555, o čemž svědčí zde se vyskytující letopočty, zpráva H. Gumpergera z r. 1561, v níž uvádí, že po šest let pracuje vedle hlavního mistra na výzdobě katedrály<sup>1</sup> a další indicie (viz níže). Výzdobu patrně tvořily jen jednoduché panovnické erby pod triforiem. Při obnově interiéru v letech 1629-1630 (k tomu **příloha XIX**), byly tyto erby zcela přemalovány, doplněny,<sup>2</sup> zároveň byla malbou pojednána i klenba (některé znaky na klenbě mohly ovšem pocházet z 1. etapy). Konečnou podobu výzdoby můžeme vidět na barokních rytinách. Každé pole pod triforiem bylo malbami pokryto prakticky beze zbytku. kromě erbů a nápisů zde byly veliké manýristické postavy andělů v různých pozicích (zachovali se pouze muzicírující andělé na kruchtě – viz Kat. č. 33.2). Pole byla po obou stranách rámovaná iluzivní architekturou. Její dolní část, v malbě opakující pilíře krucht, zanikla, zachoval se horní úsek s konzolami a cherubími hlavami Tato část je již podobou architektonického tvarosloví i užitím penízkového ornamentu barokní. Zde užitá šedá, okrová a hnědočervená barva podtrhuje dojem plasticity. Okrové cherubí hlavy, totožné s těmi, které Matyáš Mayer a Oldřich Musch namalovali na dvířka katedrální krucht, jsou i ve vrcholcích klenebních oblouků. O dochovaných erbech podrobně pojednává stať v časopise Umění, proto je zde pouze uvedu v pořadí, jak následují, s příslušnými nápisy černými kapitálami.

Na jižní stěně lodi jsou od západu znaky: pána v Salines „SALINARUM“, pána v Pordenone „PORTUS MONUS“, pána Vindické marky „MARCHIO SCLAVONIAE“, pána

v Rakousích nad Enží „D. SUPERIORIS ANASSI“, hraběte fríského „C. FRISIAE“, hraběte z Artois „C. ARTHESTIAE“, hraběte celského „C. CILIAE“, hraběte gorického „C. CORITIAE“, hraběte kyburského „C. CIBURG“, hraběte pfirdtského „C. PHIRETARUM“, hraběte tyrolského „C. TIROLIS“, hraběte habsburského „COMES HABSPURGI“, landkraběte elsaského „LANDGRAVIUS ALSATIAE“, markraběte burgavského „MARCHIO BURGOVIAE“, knížete švábského „PRINCEPS SVEVIAE“, markraběte hornolužického a dolnolužického „LANDGRAVIUS SUPERIORIS ET INFERIORIS LUSATIAE“ a markraběte moravského „MARCHIO MORAVIAE“.

V osovém poli presbytáře byl znak císaře římského, který známe pouze torzálně z rytin. Po obou stranách ho doprovázely postavy gryfů, podložen byl ondřejským křížem z osekaných větví. Podobné větve se vyskytují u znaku Ferdinanda I. z r. 1546 na východním štítě starého královského paláce. Je to jeden z důvodů pro datování katedrálních erbů do doby panování tohoto Habsburka. V případě vymalování znaků k datu 1555 zde byl původně znázorněn zřejmě erb krále římského (císařem se Ferdinand I. stal až r. 1558). V polích po stranách zaniklého erbu byly dedikační nápisy. V přesném znění jsou citovány ve výše zmíněné stati, omezím se pouze na uvedení dat MDLV a MDCXXX, první by mohlo označovat první etapu výmalby, k druhému byly tyto nápisy zhotoveny. Jsou psány zlatou minuskulou na šedém podkladě, rámovány jsou červeným obdélníkem, na němž spatřujeme zlatý dekor. Po stranách běží pletenec, nahoře je hlava okřídleného cheruba, kolem něj trsy ovoce. Pod obdélnými poli byly ještě andílčí hlavy a pletence, jak lze vidět na rytině.

Na severní stěně katedrály erbovní galerie pokračuje, od východu jsou zde znaky: krále českého „BOHEMIAE“, uherského „HUNGARIAE“, kastilského „CASTILIAE“, arragonského, leonského, obojí Sicílie a granadského - označeno souborně „PRINCEPS ET INFANS HISPANIARUM“. Tento titul užíval pouze Ferdinand I.<sup>3</sup> Jedná se tedy o další důkaz, že galerie vznikla za jeho vlády. Dále jsou zde erby: krále dalmatského „DALMATIAE“, chorvatského „CROATIAE“ a slavonského „REX SCLAVONIAE“, arcivévody rakouského „ARCHIDUX AUSTRIAE“, vévody burgundského „DUX BURGUNDIAE“, vévody brabantského „DUX BRABANTIAE“, lucemburského „DUX LUCENBURGIAE“, slezského „DUX SILESIAE“, štýrského „DUX SSTIRAE“, korutanského „DUX CARINTHIAE“, kraňského „DUX CARNIOLIAE“ a wurtemberského „DUX WIRDENPERGIAE“. Galerii tedy tvořilo 39 znaků.

Výzdobu klenby známe jen z výše zmiňovaných barokních rytin a jednoho popisu.<sup>4</sup> Většina polí klenby byla rámována iluzivními zlatými řetězy, na nichž byly přivěšeny řády zlatého rouna. Pouze pole v samém závěru chóru rámování neměla. V mnoha polích byly hlavičky andílků se třemi páry křídel (jednalo by se tedy o serafy), zbytek výsečí byl vyplněn znaky a nápisy. Nejvíce znaků bylo v posledních polích závěru. Měly podobný tvar jako erby v galerii pod triforiem, tedy již raně barokní (je ovšem možné, že stejně jako znaky v galerii byly jen přemalované Muschem a Mayerem). V čestném středu se nacházel znak kapituly (arcibiskupství). Po stranách byl erb českého království, markrabství moravského (nad ním letopočet 1552, umožňující domněnky o větším stáří znaků), vévodství slezského (nad ním byl letopočet 1630) a vévodství lucemburského. Lucemburský znak měl jinou podobu než totožný znak v galerii, odpovídal svými pruhy typu, používanému před polovinou 16. stol. (ibid). Pod těmito znaky, přímo u oken vysokého chóru, byly erby Dolní a Horní Lužice, arcivévodství rakouského a snad ještě znak Zhořelecka.

V dalších polích směrem k západu byly ve zdobených obdélných rámech čtyři dedikační nápisy. Zlatá písmena se vyjímalala na modrém podkladě. Severozápadní zněl: „FERD. DEI G. ROM. UNG. BOE. REX“, na něj navazoval severovýchodní: „INFA HISP. ARCH. AUST. DUX. BURG“. Protějškové soudobé nápisy v jižní části závěru hlásaly „FERD.II. ROMAN. IMPER. BOEM. PACATA REPUB. ET AVITA PIETAT REVOCA TEMPL HAERET. EREPT EXORN“. V polích v ose klenby byly od východu císařská orlice, monogram A.F.I., dále F II., MT a letopočet 1758 (pozdější doplněk z doby Marie Terezie), konečně monogram F. a letopočet 1630.

## **Výmalba hudební kruchty**

*Neznámý italský (?) mistr, M. Mayer, O. Musch.*

*První etapa kolem 1560, 2. etapa 1630.*

*Zachovaly se zbytky maleb na žebrech a svornících interiéru a výmalba cviklů na vnějšku kruchty.*

*Patrně secco.*

*Při přenášení kruchty r. 1929 část výzdoby zničena, zbylé malby restaurovány. Exteriérové malby restaurovány ještě v 60. letech.*

Ve zprávě z roku 1563<sup>5</sup> je zmínka o ornamentech, které se snad mohou ztotožnit s dekorem provedeným na žebrech klenby kruchty. Kdo je provedl, není známo, v době kolem r. 1560 v katedrále maloval H. Gumperger a snad i J. Wideman (**příloha V**), přímo na kruchtě pracoval Fr. Terzio,<sup>6</sup> umělců zdobících katedrálu bylo nepochybně ještě více.

Dnes jsou z této etapy dochovány jen malé zbytky dekoru na podhledu žeber v 1. patře kruchty. Mezi dvěma žlutými páskami jsou zde slabě viditelné černé arabesky na bílém podkladě. Není známo, zda byly realizovány na zadní stěně kruchty malby v chrámu pohřbených králů a císařů (**příloha IV**) patrně nikoli. Znovu byla kruchta vymalovaná kolem r. 1630 při celkové výzdobě chrámu Muschem a Mayerem (**příloha XIX**). Nejvýraznějším pozůstatkem z této etapy jsou hudoucí **andělé** ve cviklech 1. patra.<sup>7</sup> Objevují se sice hlasy, že okrové manýristické postavy vznikly kolem r. 1560,<sup>8</sup> stylově ale odpovídají spíše ostatním dílům Musche a Mayera v katedrále. Šest andělů tvoří zlomek z celkového počtu asi třiceti (šestadvaceti?) andělských figur, které od roku 1630 obtáčely celou loď katedrály. Andělé jsou umístěni v červených rámcích, hrají na různé hudební nástroje (bráno od leva: na harfu, loutnu, lesní rohy, housle a violu). Plastické a hybné postavy, jimž nechybí výraz, mají svou monochromností vzbuzovat dojem reliéfu. Také malovaná voluta v prostředním cviklu iluzivně napodobuje kamenné voluty v krajních cviklech.

Kromě toho byla celá přední stěna barevně pojednána. Stylizované mramorování šedého odstínu zdobilo polopilíře v 1. patře, pilastry dostaly barvu červeného, archivolty zeleného mramoru<sup>9</sup>. Jediné, co se zachovalo, je geometrický dekor na podhledu horní římsy (nad anděly).

Také vnitřek kruchty dostal novou výmalbu. V přízemí se dochovala pouze na visutých žebrech a svornících klenby. Jsou zde monochromní červené pletencovité rozviliny (různého druhu na podhledech a bocích žeber) podobné např. dekoru na rámci nápisových polí z r. 1630 v závěru katedrály. Svorníky jsou zdobeny rozetami. V 1. patře se zachovaly pouze malované svorníky a dekorace podhledů žeber kolem svorníku. V podhledech jsou zelenošedé listové pletence, zčásti překrývající původní arabesky. Ve třech kosočtvercových svornících vidíme zelené rozety, čtyři kulaté svorníky jsou zdobeny erby. Oba krajní znaky, červené štíty se třemi štítky bílými, patří malířskému cechu. Třetí svorník od východu nese erb označený „U.M..1630, náleží malíři Ulriku Muschovi (Oldřichu z Mašova, Maschau). Štít je dělený, dole nese v červeném poli bílou kosou zeď, po ní kráčí zlatý lev s taseným mečem. Korunovaná přilba nese

jako klenot černo zlatě pruhované rohy a polopostavu zlatého lva s tasaným mečem mezi nimi. Pokrývka vpravo je černá a zlatá, vlevo černá a stříbrná. Druhý autor výmalby má znak v pátém svorníku od východu. Původně u něj byl znatelný monogram „MM“ (Matyáš Mayer) a opět letopočet 1630. Štít je na koso půlený, nese v dolní části opět znak malířského cechu, v horní polovině je stříbrné kosé břevno, po němž kráčí zlatý lev se zeleným věnečkem v tlapě. Přílba je opět korunovaná a opatřená rohy, ty jsou tentokrát červenostříbrné. Uprostřed nich je umístěn vousáč černě oděný, se zlatou pokrývkou na hlavě a jakýmsi paliem (řetězem?) kolem krku. Pokrývka přílby má červenobílou a zlatočernou barvu.

### **Malba v kapli sv. Jana Křtitele (sv. Antonína)**

*Autor neznámý, dat. 1613.*

*Malba zaplňovala celou jednu stěnu kaple, měřila na výšku asi 11 m, na šířku 3 m.*

*Technika neznámá.*

*Obrazově zdokumentovaná malba zanikla při bourání kaple r. 1863.*

Podoba malby se zachovala na soudobém mědirytu Raphaela Sadelera II. (H19) a na kresbě A. Friebeleho z r. 1863. Byla zde zachycena P. Maria v nebeské slávě, obklopená Nejsvětější Trojicí a sedmi kůry andělskými, oslavovaná představiteli duchovní i světské moci. Na dolním okraji výjevu se nacházel nápis „GEORGI ARMA PONTANI A. 1613“. Určoval objednavatele a také navrhovatele malby, Jiřího Pontana z Braitenberku, kapitulního děkana a generálního vikáře (také nápis pod grafikou hlásá, že Pontanus byl „inventor et author“).<sup>10</sup> Samotnou P. Marii označoval nápis kol její hlavy: „GLORIFICATIO BEATISSIMAE VIRGINAE MATRIS MARIAE“. Byla zobrazena jako Assumpta. Manýristicky nakročená spočívala na půlměsíci, pod níž byl potřený drak, oproti své předloze z Frauenkirche ji ještě nadnášeli cherubové. V pravé ruce držela žezlo, v levé Ježíška. Oba milostivě pohlíželi na zástupy pod sebou. Dítě oproti mnichovské předloze nedrželo jablko, ale odkrývalo spodní šat P. Marie v oblasti břicha. Na hlavě měla Assumpta císařskou korunu, kolem ní dvanáct hvězd. Postavu obklopovaly paprsky, po její pravé straně bylo slunce, po levé měsíc. Kůry nebeské měly početné osazenstvo v podobě různých andělů, cherubů i světců. Nad hlavou P. Marie se vznášela holubice Ducha Svatého, nejvýše v oblacích trůnil Bůh Otec se synem v náručí (typ Gnadenstuhl). Pozemská sféra byla zastoupena světskými vládci a duchovními. Po levé straně

klečeli duchovní hodnostáři v čele s papežem, po pravé páni vedení císařem. Mezi oběma zástupy zela propast, v níž bylo vidět kacíře v plamenech pekelných.

## **Výjev Nanebevzetí P. Marie z kaple sv. Václava**

*Monogramista V. S., částečně dle grafického listu A. Dürera z r. 1510 (B4 (132)).*

*Datováno 1593, rozměr přibližně 3 m x 1,5 m.*

*Patrně secco na vápenném podkladě.*

*Ze západního portálu svatováclavské kaple r. 1889 odstraněno, později přeneseno do Nové arcibiskupské kaple.*

*Poslední restaurování r. 1970.*

Obraz kopíruje tvarem i rozměrem západní portál svatováclavské kaple. Na iluzivním rámu je nápis černými kapitálami: „ORA PRO POPULO INTERVENI PRO CLERO INTERCEDE PRO DEVOTO EO EMINEO SEXU. SENTIANT OMNES TUUM IUVAMEN QUI CUNQUE CELEBRANT TUAM ASSUMPTIONEM... pros za lid, za klerus, zaruč se za toho věrně oddaného, vynikajícího...Ať všichni, kteří oslavují tvé nanebevzetí, pociťují tvou podporu“. Dále jsou na rámu iluzivně plastické znaky v okrouhlých kartuších. Pravý patří pražskému arcibiskupství (kapitule svatovítské), levý dle zkřížených ostrvů můžeme určit jako erb arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé. Ten dal obraz namalovat r. 1593, jak prozrazuje datum „ANNO 1593“ pod pravým znakem. Původně byla na obraze ještě viditelná písmena „V.S.“ vykládaná jako monogram Bartolomea Sprangera.<sup>11</sup>

V horní části je zobrazena P. Maria, která ji andělé berou do nebe a zároveň korunují, dole kolem prázdné tumbky stojí apoštolé s liturgickými předměty v rukou. Je zde tedy konvenčně spojen námět Zesnutí P. Marie s jejím Nanebevzetím a Korunováním. Dolní část výjevu je komponována dle dřevořezu Albrechta Dürera,<sup>12</sup> některé figury apoštolů jsou odtud přímo přejaty. Jde především o postavy v popředí – modlícího se apoštola na levé straně a apoštola s kadidelnicí napravo. Klečící postava uprostřed byla oproti předloze stranově převrácena, je jí též přidáno vzrušené manýristické gesto. Největší pozornost vzbuzuje postava zcela vpravo, kde se jako světlonoš měl zpodobnit sám autor obrazu.<sup>13</sup> Apoštolové mají pláště měňavé barevnosti, nejčastěji červené, žluté a šedavé, jejich vousy jsou hnědé a šedivé, pouze sv. Jan, klečící za tumbou, je bezvousý. Madona stojí na šedivých oblacích, v nichž je vidět

několik cherubích hlav. Je zobrazena z en-face, má ruce složené na prsou, oděna je v červené spodní a modré svrchní roucho s manýristickou lámanou drapérií, na hlavě vidíme bílou roušku. Čtyři postavy andělů, které jí přidržují šat a korunují, tvoří nejmanýrističtější partii díla. Anatomické disproporce jsou však natolik výrazné, že se nedají vysvětlit slohovou orientací autora. Obličejové ovšem vycházejí z díla Sprangera a dalších rudolfinců. Figury jsou oděny v rozevlátá roucha bílé, žluté, červené a hnědé barvy, gesta mají vzrušená.

### **Výjev Nanebevzetí P. Marie v kapli sv. Zikmunda**

*Ferdinand von Eysern ?, provedeno dle grafického listu A. Sadelera (B89, H86, N85), pro kterého byla předlohou kresba Speeckaerta a grafiky J. Sadelera II. z r. 1591 (B225, H261, W122). Pro ni provedl předlohu A.M. Viani. Rámec podle grafiky Cornelise Corta B141(147) dle předlohy Federica Zuccariho.*

*Počátek 17. stol, asi 10 m výška a 6,5 m šířka.*

*Patrně secco s příměsí oleje.*

*Poslední restaurace v 60. letech.*

Malba zabírá takřka celou plochu západní zdi Svatozikmundské kaple. Byla datována velmi různě,<sup>14</sup> nejpravděpodobnější dobou vzniku bude počátek 17. stol., kdy probíhala výmalba katedrály pod patronací Simona Brosia a Jiřího Pontana. Nanebevzetí vzniklo ovšem na objednávku příslušníka rodu Kostomlatských z Vřesovic, jak to dokládá erb na rámu. Autor byl určen slohovou analýzou jako Ferdinand von Eysern.<sup>15</sup> Monumentální výjev pokrývá většinu plochy zdi, rámuje ho široký chiaroscurový pás složitě dekorovaný. Ústředním motivem je P. Maria v extázi, s rozpraženými rukama, nesená anděly do nebe. Pod ní zůstala prázdná tumba, obklopená apoštoly ve vzrušených pózách, na nebi je vidět N. Trojice obklopená anděly. Jako předlohu pro část s apoštoly a Madonou posloužila rytina Aegidia Sadelera, N. Trojice byla převzata z mědirytu Johanna Sadelera. Pouze několik andělů je vlastní invencí autora. I přes závislost na předlohách je obraz velmi kvalitní. Dobře je zde pracováno se světlem a stínem. Pozoruhodná je velikost apoštolů oproti P. Marii a N. Trojici, Kvůli iluzi vzdálenosti od země je porušena hieratická perspektiva, postavy na zemi jsou nejméně dvakrát větší než Bůh Otec i Syn. Barevnost výjevu je manýristicky měňavá, důležitou úlohu zde hraje žlutá. Živě gestikulující, klečící i stojící apoštolové mají roucha červená, žlutá, zelená a především modrá. Diagonálně

zobrazená P. Maria má roucho v tradiční červenomodré barevnosti, kolem její hlavy se šíří žlutá záře, žlutá je také základní barvou ve výjevu s N. Trojicí. Žehnající Bůh Otec sedí na oblaku na straně pravé, Bůh Syn nalevo, rukama opakuje gesto P. Marie. Mezi nimi vidíme holubici Ducha Svátého. Nejsvětější Trojice je obklopena gloriolou z oblak, plnou andílčích hlav.

S jasnými barvami obrazu kontrastuje hnědý tón rámu. V chiaroscuro je na něm proveden složitý dekor. Nahé i oděné postavy stojí nad sebou na bohatě zdobené architektonické konstrukci, podobné kandelábru, nejvýše jsou po obou stranách umístěny erby Vřesovců. Štítů s půlměsícem mají nad sebou přilbice korunované birety či obecnými korunkami. V žádném případě se nejedná o korunky hraběcí, jak se domnívala J. Krčálová.<sup>16</sup> Padá tím také důvod, proč datovat malby do období po roce 1628, kdy Vřesovcové získali hraběcí titul. Konečně mezi protějškovými znaky se klene oblouk se špatně rozeznatelným rostlinným dekorem, který malbu završuje.

### **Výmalba kaple sv. Ostatků (Saské, Šternberské)**

*Autor neznámý, 1557 (?), 1606, 1613 (?).*

*Malbou byly pokryty stěny i klenba kaple.*

*Snad mastná tempera.*

*Malby byly již na počátku 19. stol. špatně čitelné, poslední zbytky zanikly na počátku 20. stol.*

O malbách si můžeme udělat představu díky starým popisům, barokním rytinám a fotografii z počátku 20. stol. Většina výmalby pocházela z r. 1606 dle četných chronogramů zde uváděných, známe také objednavatele a snad i ideového původce maleb, Pontana z Breitenberka. Není vyloučeno, že malby provedl Daniel Alexius z Květné, který byl chráněncem Pontana a v l. 1599 - 1612 zřejmě pracoval v katedrále na blíže neupřesněných zakázkách.<sup>17</sup> Na klenbě byly postavy andělů s nástroji Kristova umučení, snad také Boží oko a datum 1606.<sup>18</sup> Levou (severovýchodní) stěnu kaple pokrývaly malby známé z rytin a fotografií. Nejvýše byla Pieta pod Kalvárií, kříž byl obklopen oblaky. Pod Pietou byla obdélná kartuš vyplněná nápisem „OQUE SOLA POTES...NANTE IUUVARE PONTANUM MATER VIRGO MARIA IUVA CRIMINA QUI SALUS HOMINUM PIE CHRISTE TU LISTI(?)PONTANUM MISERANS NE PEREAT: DUO MEO LAUS GLORIA“. Poslední věta skrývala chronogram MDLLVI – 1606.<sup>19</sup> Níže byl kamenný saský erb, zasazený do zdiva v době stavby, dosud se zde

nacházející v pozměněné podobě. Ten obklopovaly malované drapérie, které také tvořily pozadí pro erb namalovaný níže. Korunovaný štít se lvem se nedá přesně určit, neboť není na grafice vidět celý. Erb se opíral o další nápisovou kartuš, opět obdélnou, tentokrát s ozdobnými rollwerkovým okrajem. Znění nápisu neznáme. Konečně dole, nad tumbou Přemysla Otakara II., se nacházel na zdi malovaný iluzivní chrámový interiér vyplňující pole pod římsou. Na fotografii je již velmi nezřetelný, bylo zde vidět schodiště a chór. Podobný interiér se nacházel na protější, jihozápadní stěně nad tumbou Přemysla Otakara I. Jednalo se o gotický chrám s triforiem, byl obecně pokládán za vnitřek katedrály sv. Víta.<sup>20</sup> Snad v kartuších na pilířích malované stavby byly chronogramy: „MAGNO RUDOLPHO GLORIA“ (letopočet MDLLVI – 1606) „HAEC MISERE DEUS“ (MDCVI – 1606) „SACER DOTES GAUDEAT DEO ET GRATIA“ (DDDCVI – 1606) „PER SANCTA BOHEMIA DURET“ (MDCVI – 1606) a „DEUS ADESTO PIANE DESOLATAE“ (DDDLVII – 1557!).<sup>21</sup> Nad iluzivní architekturou byly znaky s korunou (podobně komponované jako znaky na protější stěně), dnes je na jejich místě vidět gotická malba Klanění tří králů. Nejvýše byly postavy sv. Víta, Prokopa, Vojtěcha, Zikmunda, Ludmily a sv. Václava se znakem kapituly a nápisem „DECORATA NOVEMBRI (chronogram s letopočtem MDCVI – 1606) VOS MAGNI SIGNIS VOTIS MERITIS QUE PATRONI SIT ROGO PONTANO GRATIA VESTRA SALUS“. Ještě zde měl být někde letopočet 1613.<sup>22</sup>

## **Výmalba kaple sv. Václava**

*První etapa: Mistr tzv. Litoměřického oltáře ad. mistři, druhá etapa Daniel Alexius z Květné.*

*Kolem r. 1509, či spíše 2. desetiletí 16. století, přemalováno a doplněno 1612 - 14.*

*Malbou jsou pokryty stěny kaple (235 m<sup>2</sup>), výmalba klenby zanikla.*

*Mastná tempera, malby na klenbě klišová tempera na vápenném podkladě.*

*Naposledy restaurovali v l. 1961 - 62. Alt, Josefík, Martan, Mezera a Němec.*

Raně renesanční cyklus s šestadvaceti (sedmadvaceti) výjevy, vynikající dílo Mistra Litoměřického a augsburských malířů je v literatuře dobře známé a popsané, zabývám se jím v textové části práce.<sup>23</sup> Menší pozornost věnovali badatelé manýristické etapě výmalby, kterou provedl Daniel Alexius z Květné. U znakové galerie byla důvodem jejího odmítání devastační

role, poukazovalo se na neorganický zásah do kompozice starších výjevů. I na původních malbách bylo však asi čtrnáct znaků, některé Alexiovy erby překryly pouze znaky starší. Dále byla znevažována restaurace (tedy nutně přemalba) cyklu, která ovšem nebyla tak rozsáhlá a detaily měnicí, jak se původně předpokládalo. Při poslední restauraci byla přemalba zjištěna na mnohem menší ploše, nežli dříve uváděných dvou třetinách (ibid.), byla dobře snímatelná, výjevy pod ní se dochovaly v uspokojivém stavu. Ukázalo se též, že Alexius velmi přesně dodržel původní rozvrh maleb. Konečně o malby na klenbě nebyl zájem z důvodů jejich silného poškození, později úplného zničení. Rád bych poopravil tento nedostatek a věnoval se v katalogu právě malbám Alexiovým.

D. Alexius pracoval v katedrále již od r. 1599 pod patronací arcibiskupa Berky z Dubé a „planého“ arcibiskupa Jiřího Pontana z Breitenbergu, později i kanovníka Šimona Brosia.<sup>24</sup> Posledně jmenovaní byli vedle Zdeňka Popela z Lobkovic také iniciátory opravy kaple, poškozené požárem r. 1541.<sup>25</sup> Restaurací maleb byl pověřen přirozeně Alexius jako chránělec kapituly, pro kterou zřejmě celé desetiletí pracoval (viz malby v předchozích podheslech). Výmalbu financovali mnozí šlechtici, částky však patrně chtěli mít vykompenzovány tím, že jejich znaky budou v kapli do jednoho zastoupeny. Alexius se podřídil, umístil erby alespoň na místa, kde nejméně vadily. Výmalba probíhala v l. 1612 - 14, jak o tom svědčí četné letopočty v kapli (**příloha X**).

Jak se zdá, nejdříve pokryl malbami dosud nezdobenou **klenbu kaple**. Ukazovalo by na to datum 1612, uvedené na nápisu (**příloha X**), jenž se nachází u jižního okna kaple na pozadí krajiny. Přeložit by se dal asi takto: „Daniel Alexius z Květné Plzeňský, občan Starého Města Pražského kapli novými barvami osvětil.“ Nápis kromě erbu Šimona Brosia tvoří jediný zbytek výmalby klenby. Znak je umístěn v jihovýchodním rohu kaple, také v patě výseče. Nad erbem, zasazeným do listového věnce, spatřujeme nápis: „VIRILITER“, níže, také ve věnci, lze přečíst iniciály děkana: „AB(S)H“, snad zde byl letopočet 1612. Letopočet 1612 (?) je sice i na protějškovém erbu, který však byl vymalován (či upraven) až při opravě maleb v l. 1912 - 13. Patří proboštu Antonínu Horovi, významnému mecenáši. O podobě výmalby klenby si můžeme učinit jen povrchní představu. Zachovala se grafika, fotografie a stručné popisy v literatuře, týkající se raně renesanční fáze výmalby kaple.

Výzdoba vypadala nejspíše takto: ve středu klenby byl kruh se svatozáří (podobný jako v kapli sv. Ludmily ve Svatojiřském chrámu), jinak všechna klenební pole měla figurální

výmaltbu. Výseče byly lemovány ornamentem, patrně pletencovým. V nejmenších polích kolem středu klenby se nacházely polopostavy sv. Víta, Ludmily, Prokopa a sv. Vojtěcha. ve čtyřech největších osových polích byl prý vyobrazen sv. Václav na koni (na fotografii a litografii je stěží rozeznatelná jedna taková postava v severním poli, snad se v dalších nacházely jiné výjevy). Bylo to první takové monumentální zobrazení sv. Václava – jezdce. V osmi podlouhlých polích se nacházely manýristické postavy dospělých andělů v různých pózách, s nástroji Kristova umučení v ruce. V koutových výsečích byly dvojice (?) andělů, držících kartuše (se znaky, nápisy?). Zdá se, že znaků zde bylo ještě více, snad v dolních rozích všech větších polí (?). Obrazy byly pro netrvanlivou techniku zde užitou počátkem 20. stol. již nerestaurovatelné, takže musely být r. 1912 překryty dekorativní malbou Fröhlicha.

**Přemalba stěn** je bohatě datována nápisy do let 1612 - 14, dříve byly patrně restaurovány horní výjevy, pak až nižší partie výmalby. Přemalbu prováděl Alexius mastnější, tekutější temperou než jsou původní malby. Používal větší štětce, méně jasný kolorit – rumělku, hněd, tmavou zeleň. Nasadil světla a stíny, přezlatil některé plochy. Dnes na většině výjevů z jeho přemalby zachovaly jen erby, rostlinné pásy v popředí a kalné pásy krajiny v pozadí výjevů. Obraz bl. Podivena, kterak kráčí v šlápějích sv. Václava, znejasnil tím, že do zimní zasněžené krajiny umístil dekorativní pás vegetace. Dá se říci, že nejvíce přemaloval výjevy u stropu a skupinu starších světců kolem sochy sv. Václava (tyto přemalby zčásti sňaty).<sup>26</sup>

Povšimněme si nyní nápisů a znaků. Není jasná datace dvou znaků ve vrcholu špalet severního okna. Jsou zde erby pánů z Landštejna a z Polenska, pocházejí patrně již z první fáze výmalby, z doby kolem r. 1509. Stylově se ovšem neliší od Alexiových znaků. Pokud postupujeme dle jednotlivých výjevů, jak na sebe navazují tematicky (nikoli místně), pak již na prvním z nich, „sv. Václav vykupuje pohanské děti“ spatřujeme erb hejtmana Jiřího Čejky s nápisovou páskou, na níž je nápis černými kapitálami: „GIRZI CZEGKA Z OLBRAMOWITZS HEGTMAN HRADU PRASKIHO“. Vedle vidíme znak císařského rady Widerpergera označený na pásce: „JAN STARSSI WIDEROS PERGER Z WIDERPERGERU G.M.C. RADDA“. Na výjevu „sv. Václav kácí šibenice“ se nacházejí erby rodiny Kolovratů, jsou označené: „JAN NOWOHRADSKI ZS KOLOWRAT G.M.C. RADDA ANNO MDCXIII“ a „ALZBETA ZS KOLOWRATOWA Z DUBE A Z LIPEHO“. Na scéně sv. Václav navštěvuje vězně je pouze letopočet „LETHA PANIE MDCXIII“. Na výjevu sv. Václav hostí pocestné jsou znaky Janoviců s nápisy: „JAN Z KLENOWIHO A Z GANOWIC G.M.C.“

RADDA A NEGWISSI PISARZ KRALOWSTWI CZESKEHO“ a „ALZBETA Z KLENOWIHO A Z GANOWIC MDCXIII“. U sv. Václava, kopajícího hrob, jsou další znaky pánů z Klenového s nápisy: „WILIM ZS KLENOWIHO A Z GANOWIC A NA RAUPOWE“ a „KATERZINA KLENOWSKA ZS STERNBERKA A NA RAUPOWE“, dále je zde znak označený: „WACLAW HERAKLIUS Z KUMBURGKU A BYZIWA(R) A NA ZWIKOWCZU“. Na výjevu sv. Václav přísluhyje při mši jsou tytéž erby Kolovratů jako jsme viděli u kácení šibenice. Na scéně s přinášením dříví kromě starších znaků se nacházejí erby Šternberků označené: „ADAM ZS STERNBERKA G.M.C. RADDA A NEGWISSI PURKRABI KRALOWSTWI CZESKEHO“ a „MARIA MAXMILIANA ZS STERNBERKOWA HRABINKA Z WISOKEHO COLERU ANNO MDCXIII.“

Na ústředním výjevu celého cyklu „Sv. Václav na sněmu v Řezně“ jsou znaky Lobkoviců, spojené větvemi. Největší erb, jenž patří Matouši Popelovi z Lobkovic, maltézskému velkopřevorovi, je označen latinským nápisem: „MATHAEUS LEOPOLD POPEL BARO A LOBKOWITZ S. HOH. HIE. ORDINIS MAGISTER PRIORATUS BOEMIAE CUIUS PATER EVIT WENCESLAUS BARO A LOBKOWITZ ET MATER ... BENIGNA BARONISSA A WEITM. ANNO MDCXIII“. S ním jsou spojené menší znaky označené: „WENCESLAUS A LOBKOWITZ BARO PATER“ a „BENIGNA BARONISSIMA A WEITMUEL MATER“.

Na obraze „Sv. Václav přijímá ostatek sv. Víta“, vidíme znak Kolovratů (?) a Černínů, nápisy zanikly. Na výjevu s ukládáním ostatku jsou dva znaky Černínů s nápisem: „DIWISS CZERNIN Z CHUDIENICZ G.M.C. RADDA MIESTODRŽICI W K.C. A HEGTMAN HRADU PRASKIHO“ a „ANNA CZERNINOWA TEZ ROZENA Z CHUDIENICZ. MANŽELKA GEHO.“ Na scéně „sv. Václav umlouvá souboj s Radslavem“ jsou znaky s označením: „ADAM MLADSSI Z WALDSTEINA G.M.C. RADDA A NEG. HOFMISTR KRALOWS. CZESK.“, dále: „JAN RUDOLF TRCZKA Z LIPI G.M.C. RADDA ANNO MDCXIII“ a „I.U.S. INSIGNIA VENERABILIS CAPITOLI ANNO MDCXIII“.

Nejvíce znaků nalezneme na obraze se zavražděním sv. Václava. V levém horním rohu jsou erby Viléma Slavaty z Chlumu, císařského komořího a jeho manželky, označené: „GELHELMUS SLAWATA DE CHLUM ET KOSCHENBERG DOMIN IN NOVA DOMO TELCZ ET STRAZ S.C.M. CONSIL ET CUBICUL. PRAESES CAMERAE ET SUP. IUDEX FEUDORUM REGNI BOHEMIAE“ a „LUCIA OTILIA DE ET IN NOVA DOMO TELCZ ET STRAZ ULTIMA STRIPSIS IPSIUS CONIUNX. CARISSIMA ANNOMDCXIII“. V pravém

horním rohu vidíme znaky s nápisy, z nichž levý je značně nečitelný. Musíme tedy užít staršího pramene,<sup>27</sup> abychom zjistili znění nápisu u erbu nejvyššího maršálka: „JAROSLAV BORZITA BARO DE MARTINITZ DOM.IN SMECZNA S.C.M. CONSILIIS ET CUBICUL. NEC.NON EIUS DE MAULAE IN REGNO BOHEMIAE MAE CALUS ET LOCUM TENENS". Pravý erb, jenž patří jeho manželce, je označen čitelně: „MARIA EUSEBIA BARONISSA DE STERNBERG. DOMINA IN SMECZNO ANNO MDCXIII“. Vlevo uprostřed je znak iniciátora restaurace Pontana z Breitenberka s nápisem: „CONFIDENTER GE. PONT. A BREITNBERG PRAP. PRAG“. Je příznačné, že probošt nechal vymalovat svůj erb na výjev základního významu. Na scéně s převážením světcova těla nacházíme dva znaky, jež jsou provázeny nápisy: „ZACHARIASS KABA ZS RIBNAN G.M.C. RADDA A MISTOSUDI KRAL. CZESKEHO“ a „ANNA KABOWA ZS TERESSOWA ANNO MDCXIII“. Konečně na výjevu „Dánský král Erich prohlíží stavbu kostela sv. Václava“ vidíme znak Vřesovců s nápisem: „WILIM. WRZESOWECZ ZS WRZESOWICZ NEGWISZI MINCZMISTR KRALOWSTWI CZESKEHO ANNO MDCXIII. “

Větší význam mají nápisy o výmalbě, z nichž jeden byl již jmenován, druhý je již nečitelný, zachoval se pouze v přepisu (**příloha X**) Znamenal přibližně toto: „Ke slávě nejvyššího Boha a ke cti sv. Václava knížete a patrona Čech kaple na náklady slavných, velkolepých a urozených pánů tohoto království, jejichž znaky jsou zde vymalované, se svou úctou ke sv. patronu, vyzdobena a obnovena uměním Daniela Alexia z Květné Plzeňského, občana pražského v roce spásy 1614.“ Výjev Kristus na hoře Olivetské je Alexiem dodnes přemalován a nese datum 1614.

## **Výmalba kaple sv. Vojtěcha**

*Autor neznámý, možná účast Matyáše Mayera, 1637 (?).*

*Malbou pokryta původně klenba kaple, která měřila na délku 9,5 m a na šířku 7,5 m.*

*Technika neznámá.*

*Malby zřejmě přemalovány 1717, zanikly při bourání kaple r. 1879.*

Vrcholně renesanční centrála před západním průčelím katedrály dostala vnitřní výzdobu do roku 1637.<sup>27</sup> V té době práce v „Nové kapli“ prováděl Matyáš Mayer.<sup>28</sup> Na několika

fotografiích zhotovených před zbouráním kaple, je dobře patrná štuková výzdoba, stojící stylově na přelomu manýrismu a baroka. Obrazy byly však v době fotografování již poškozené a přemalované, nemůžeme posoudit jejich kvalitu a stylově je zařadit, nedají se též přesně datovat. Je velmi pravděpodobné, že vznikly současně se štukem, jenž je rámuje. Objevují se ovšem i hlasy, že malby jsou starší, dávají se do spojitosti s osobou Daniela Alexie z Květné, někteří badatelé je zase řadí až do r. 1673.<sup>29</sup> Na fotografiích vidíme, že ve středu klenby byla oválná kompozice se sv. Rodinou, okolo ní se v lichoběžníkových polích nacházely postavy světců. Na obraze sv. Rodiny lze rozeznat jen P. Marii a sv. Josefa, za postavami pak byl zřejmě iluzivní průhled do nebe. Figury světců byly statické, oděné do bohatých rouch, v horních štukových polích označené zřejmě nápisy. Od vchodu doprava zde byli zastoupeni: sv. Ivan, sv. Petr, sv. Jan Nepomucký, sv. Zikmund, sv. Ludmila, sv. Vojtěch, sv. Václav, sv. Vít, sv. Prokop a apoštol Pavel.<sup>30</sup> Ikonograficky odpovídá řada českých zemských patronů 30. letům 17. stol., kdy se k panteonu opatrně přiřazoval sv. Jan Nepomucký a chyběl zatím sv. Norbert.

## **Votivní obraz s krucifixem**

*(pův. nad západním vchodem do severní boční lodi)*

*M. Mayer, 1631, 6 x 5 m.*

*Mastná tempera, pův. na kamenném podkladě.*

*Obraz byl před zbouráním západní zdi katedrály, kolem r. 1924 sňat a přenesen na eternitový (?) podklad. Po určitou dobu se nacházel v Hazmburské kapli, dnes je, přenesený na plátno, složen v depozitáři NPÚ Pražského hradu.*

M. Mayer r. 1631<sup>31</sup> vymaloval nad vchodem do katedrály obraz Ferdinanda II. s rodinou, která klečí před krucifixem a rukama sv. Václava a sv. Ludmily předává opravenou katedrálu Madoně. Malba symbolicky ukončovala obnovu katedrály po vyplenění kalvínskými ikonoklasty. Celek obrazu můžeme sledovat pouze na černobílé fotografii, z originálu byly vystaveny pouze některé části na výstavě „Sláva barokní Čechie.“ Původně byl umístěn do obdélného rámu, stylově se nedá zcela přiřadit ani k renesanci, ani k baroku. Dolní, pozemská část, ještě zcela odpovídá renesančním epitafům, portréty připomínají stylem Hanse von Aachen. Pouze oči pozdvížené k nebi a gesta rukou obou císařů jsou novými prvky. Na levé straně před

krucifixem klečí Ferdinand II. s českým lvem a jeho synové, Ferdinand III. a Leopold Vilém, budoucí biskup olomoucký. Po pravé straně jsou obě manželky Ferdinanda II, Marie Anna a Eleonora Mantovská spolu s dcerami z prvního manželství Marií Annou a Cecílií Renatou. Všechny figury jsou oděny ve slavnostní plášti, kolem krku mají honosná španělská okruží, na hlavách koruny. Horní, nebeská sféra, je již barokní. Staří čeští patroni, ale také za patrony nově přijatí světci, sv. Norbert a Jan Nepomucký zde v kleče na oblacích adorují P. Marii s dítětem a korunou v rukou. Ta je nadnášena anděly a cherubíny. Všechny figury jsou oděny ve slavnostní kostýmy, Jan Nepomucký je zde teprve podruhé vyobrazen v monumentální podobě v pantheonu ochránců země české.<sup>32</sup> Není náhodou, že opravený chrám je předáván P. Marii „vítězce“ na Bílé Hoře. Kostelík, viditelný v krajině za krucifixem, by mohl představovat nedokončenou svatyni, stavěnou právě na počest vítězství na bělohorské pláni. Tyto motivy, stejně jako portréty Habsburků, vedly nakonec k rozhodnutí, že obraz po zbourání západní zdi již interiér katedrály zdobit nebude.

Na vystavených částech obrazu jsem měl možnost sledovat i původní barevnost. Zatímco dolní postavy dodržují střízlivý našedlý kolorit starších epitafů, ožívovaný pouze zlatem na šatech, postava P. Marie, světci i pozadí jsou provedeny jasnějšími barvami. S modrou oblohou kontrastují rudá světecká roucha (výrazné zvláště u sv. Ludmily), za růžovomodrou P. Marií s Ježíškem svítí žlutá záře.

Na fotografii je vidět ornamentální výzdoba vchodu, jenž se nacházel pod obrazem. Malované volutové a boltcové útvary vznikly nepochybně současně s votivním obrazem, jejich autorem byl M. Mayer, či O. Musch..

## **Svatozikmundský cyklus v kapli sv. Zikmunda (Černínská kaple)**

*Daniel Alexius z Květné, nerealizovaný návrh vychází z okruhu Hanse Tirola.*

*1599 - 1612. Obraz pokrývá východní zeď kaple o rozměrech 12 m x 6,5 m .*

*Mastná tempera na kamenném podkladě.*

*Naposledy restaurováno v 60. letech (?).*

Poté, co byla kaple r. 1541 zničena požárem, uvažovalo se o jejím vymalování. R. 1553 byl zhotoven neznámým umělcem z okruhu Hanse Tirola návrh na pokrytí stěny malbami ze života zde uloženého světce (**příloha III**)

**Nerealizované návrhy:** Ze dne 30. března 1553 pochází jeho dopis císaři Ferdinandu I., jenž se zčásti týká obnovy katedrály, k dopisu je připojen kreslený návrh výzdoby kaple. Tirol sliboval, že výzdoba nejen této kaple, ale celé katedrály, bude hotova do šesti měsíců. Na realizaci se však nedostávalo peněz, a tak z celého podniku zbyl pouze onen kreslený návrh. Návrh se skládá ze tří volně přiložených listů papíru, z nichž jeden se vztahuje k horní části projektované nástěnné malby, druhý k dolní a třetí k návrhu na ozdobné lavice, které měly být umístěny pod malbou. Všechny tři listy nesou tušovou kresbu perem, která na pravém listě zobrazuje dvojici truchlících andělů, nad nimiž se v oblacích vznášejí další, na druhém listě osm výjevů z legendy sv. Zikmunda, na třetím konečně návrh vysokých návrh vysokých chórových lavic o osmi sedadlech a téměř počtu výklenků, oddělených střídavě pilastry a představenými sloupky, jež nesou kladí s ozdobným vlysem. První kresba je doprovázena psanou německou legendou. Návrh sám je na obou prvních listech podrobně a pečlivě vypracován kresbou, která počítá s daným prostorem gotické kaple, jejíž jednu stěnu, západní nebo východní, měla malba zdobit. Šrafy pera modelující hustou, místy téměř černou síťku křížujících se čar, má někdy tvrdost vrypu grafického nástroje, kresba vypadá spíše jako návrh na rytinu než na nástěnnou malbu. Ta by svou povahou nevyžadovala projekt kresebně tak dotažený a zaostřený na detail. Návrh je nepochybně dílem zkušeného a pohotového malíře, kterému nechyběla kompoziční vynalézavost, smysl pro dekorativní účín a kreslířská kultura. J. Pešina (ibid) kresbu připisuje augsburskému malíři, následníku Jörga Breue. Takové autorství je velmi pravděpodobné, Tirol si ze svého rodného Augsburgu jistě přivedl některé umělce. Můžeme litovat toho, že návrh nebyl proveden. Někteří badatelé se ovšem domnívali, že malby nacházející se v současné době v kapli, byly provedeny v polovině 16. století podle výše zmíněných návrhů.

V **realizovaných malbách** až J. Pešina rozeznal dílo manýrismu a připsal je Danielu Alexiovi z Květné, Datoval je do r. 1599, v souvislosti s nápisem, nalezeným na tumbě v katedrále.<sup>33</sup> Tentýž rok však umělec dokončil malby v arcibiskupském paláci a práce v katedrále mohl teprve začít. Navíc malby v kapli sv. Zikmunda jsou pokročilejší nežli ty v kapli arcibiskupské, mezi oběma díly tedy musela být jistá časová mezera. Mnohem spíše můžeme rok 1599 považovat za dolní hranici vzniku maleb, horní hranicí by mohl být rok 1612, kdy již byl

Alexius zaměstnan na restauraci a doplnění maleb v kapli sv. Václava. Malbou je pokryta takřka celá stěna kaple nad úrovní hlavy pozorovatele. Zkoumání maleb je ztíženo jejich špatným stavem a také nepříznivými prostorovými poměry. Již při malování se musel autor vypořádat s epitafem z r. 1579, zasazeným do stěny. Narušuje kompozici malby (zde vytesané datum mohlo vést k domněnce o větším stáří malby), výklenek pro sochu Krista, vysekaný později nad epitafem, zničil jeden z výjevů svatozikmundské legendy. Kolem roku 1720 celou malbu zakryl oltář od Kaňky, který byl odstraněn pouze na krátkou dobu na počátku tohoto století. Z té doby pochází jediná fotografie zachycující malby v celistvosti. Dnes jsou lépe patrné jen krajní a horní výjevy, malby ve středu se nedají kvůli oltáři dobře pozorovat ani zdokumentovat.

Stěna je rozdělena do 14 polí nestejného tvaru a velikosti, rozdílný je též způsob jejich rámování. Střed plochy je zdůrazněn velkým obrazem architektonického interiéru, horní část je vyplněna pravoúhlými obrazy v dolní řadě a jedním obdélným obrazem mezi dvěma ovály v řadě horní. Obrazy zcela dole jsou opět vloženy do ležatých oválů, zatímco nad nimi po obou stranách středního velkého obrazu se střídají segmentově vykrajované rámy s pravoúhlými. To vše je vloženo do malbou předstírané štukové dekorace šedohnědé barvy, na níž se projevuje manýrismus nizozemské proveniencí. Je zde bujný probíjený ornament pletencových tvarů, kartuše s rollwerkem, ovocné festony, cherubí hlavy i celé andílčí postavy. Pouze horní část rámu, poškozená v 18. stol. zatékáním, byla doplněna v již rokokových formách.

Ve středním poli je v šedé barvě proveden do jednoho úběžníku iluzivně se sbíhající **interiér**. Jedná se o klasickou několikalodní síň, zřejmě sakrálního charakteru. Světlo sem proniká z okulu v klenbě, síň je podpírána mohutnými profilovanými pilastry, na nichž spočívají arkády. Podlaha z kamenných desek prohlubuje iluzi prostoru, oproti italským předlohám je ale příliš vysoko nad úrovní skutečné podlahy, než aby byl prostorový dojem dokonalý. Boční dvojice figurálních polí jsou pojaty jako kulisovité stěny, předložené této monumentální prostoře, jakýsi proscéniový rámeček. Zde se ovšem projevila Alexiova malá zběhlost v zobrazování architektonického prostoru – úběžník těchto stěn je zcela jinde než úběžník interiéru, takže zde pozorujeme „dvojitou perspektivu“. Zvláštní jsou dva andílkové na oblacích, kteří jako jediní ožívají iluzivní dvoranu. Oba drží korunu nad prázdným místem, zdá se tedy, že zde měla být figura sv. Zikmunda, snad vznášející se. Patrně nebyla provedena, nebo zanikla, je možné, že sem měla být připevněna plastika.

Výjevy z legendy o zemském patronovi mají shodné prvky s malbami v arcibiskupské kapli. Příznačná je záliba v hlubokých, složitých průhledech, dějové výpravnosti a divadelně účinné inscenaci. Malíř vykazuje zájem o krajinu a vzdušnou perspektivu. Prostor je nálevkovitě vyvinut, osvětlení, často soumravného charakteru, přichází ze zadního plánu obrazu. Barevnost je protikladná, konkrétně převažuje lososová růžová, citrónová žluť a rumělka, tedy teplé a jasné barvy. Jak barevností, tak i některými kompozicemi svědčí malby o silné benátské lekci (nejvíce stěti sv. Zikmunda). Celkově eklektický výtvarný projev odráží podobně jako v arcibiskupské kapli nesamostatnost Daniela jako malíře. Mezi malbami zde a malbami v arcibiskupské kapli najdeme i určité rozdíly. Postavy, často repousoirově seříznuté, jsou v zikmundské kapli dynamičtější. Uplatňují se u nich výraznější diagonály, vzrušenější gesta, protipohyby a množství tělesných zkratk. V tomto směru jsou zdejší malby pokročilejší. Naproti tomu jsou zde silnější nedostatky v sestrojení obrazového prostoru, kresebné poklesky, neurčitá skladba postav a nejistota v jejich umístění do prostoru, ve vztazích mezi nimi. Alexius asi nemohl tolik čerpat z grafických předloh, neboť svatozikmundská legenda nebyla často zobrazovaná.

Nyní přikročíme k jednotlivým **výjevům z legendy**. O jejich určení se pouze jednou, neúspěšně pokusil W.M.Pešina.<sup>34</sup> Poznání ztěžuje poměrně řídké zobrazení legendy, chybí tedy srovnávací materiál. Na návrhu z r. 1553 byly zobrazeny jiné výjevy než zde, neexistovala tedy ustálená ikonografie legendy. Postupujeme od horních polí. Legenda zde začíná ústředním výjevem, kde v sakrálním interiéru slouží mši zřejmě sv. Avitus. Při obřadu je přítomen také sv. Zikmund v královském rouše a koruně, jak se potom ukazuje na většině scén. V kruhovém rámu nalevo od ústředního výjevu se mší je modlící se sv. Zikmund, který již pod vlivem sv. Avita přestoupil na katolickou víru. Na tuto scénu zřejmě navazuje výjev v obdélném rámu vpravo nahoře, kde je sv. Zikmund s jakousi ženou, snad se jedná o jeho druhou manželku, která ho přemlouvá k vraždě syna z prvního manželství. K ní skutečně dochází, jak je vidět na výjevu v obdélném rámu vlevo nahoře. V kruhovém rámu v pravém horním rohu je scéna s truchlící královnou a sv. Zikmundem nad mrtvým tělem. Lítost nad spáchaným zločinem ho zřejmě sklátila na lože, jak je vidět na obdélném výjevu uprostřed. V segmentově vykrajovaných rámech jsou kající a zázračné skutky světce. Navštěvuje a patrně i uzdravuje nemocné. Velikost polí a čestné umístění na „pilířích“ předložených střednímu interiéru je dokladem významu těchto výjevů. V dolní části již jsou scény řazeny logičtěji než nahoře. V levém obdélném rámu je nadmíru kvalitní scéna s bitvou, v níž sv. Zikmund prohraje boj s Chlodovikovým vojskem.

Světec zde vůbec nevystupuje, snad je kvalita způsobena použitím grafické předlohy, zřejmě nemající s legendou nic společného. V protějším obdélné rámci je stětí sv. Zikmunda. Ve všech těchto výjevech vystupuje světec v královské nádheře, fakt, že vstoupil do kláštera, je opomíjen. Nejnižší výjevy, vážící se k jeho posmrtným osudům, můžeme číst zleva doprava. Je zde výklenkem způli zničená scéna s hozením těla patronova do studny. Zikmund má na sobě již pouze košili. V té je i na dalším výjevu ze studny vytahován. Obě tyto scény jsou opět značně zdařilé, na rozdíl od posledního výjevu, kde je světcí v tumbě prokazována posmrtná úcta. Kolísavá kvalita výjevu se nedá vysvětlit pouze přemalbami, snad zde pracoval s Alexiem i pomocník.

1. KROPÁČEK 1988, 184, KRČÁLOVÁ 1994, 146, viz kapitola IV..
2. FIALA / HRDLIČKA 1990, 367 - 372.
3. Idem 368 - 371.
4. HONSATKO 1833, 75, 76. Jeho zpráva je výrazně mladší nežli rytiny, popisuje malby již silně poškozené, proto lze obrazové dokumentaci přikládat větší váhu. Některé znaky již nerozeznal, navíc jmenuje znak štýrský a korutanský a erb „vévody biskupa Jindřicha“, jenž zde podle grafik nebyl.
5. HILBERT 1909, 46.
6. Problémem se zabývám v kapitole IV, v pozn.115 v kapitole je shrnuta literatura.
7. S názorem přišel první ŠRONĚK 1992.
8. K tomu viz pozn. 6
9. K. HILBERT 1909, 45
10. K tomu nejvíce KRČÁLOVÁ 1994, 148. Podle autora této práce se mohla postava inspirovat soudobou mnichovskou Madonou z Frauenkirche, sochou od Huberta Gerhardta.
11. Ročník jednoty 1889, 7. K otázce autorství viz kapitola IV a VI. Jediný KAUFMANN 1988, 268 považuje malbu za autentické dílo Sprangera.
12. S poznatkem přišla FUČÍKOVÁ 1989, vztah grafiky a předlohy rozebrala KRČÁLOVÁ 1994, 147-148, ke grafické předloze též kapitola V.
13. NEUMANN 1984, 72 a KRČÁLOVÁ 1994, 148 a další autoři ztotožňují osobu apoštola se Sprangerem V kapitole VI „Gestomluva“ zpochybňují autorství Sprangerovo a tím i jeho možný autoportrét.
14. J. KRČÁLOVÁ 1994, 151, datuje malbu nesprávně do let 1628 - 1634, POCHE 1985, 92 klade malbu do počátku 17. století, ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1995, 295 - 308, a naposled MUCHKA 2006 datují též do počátku 17. století.
15. ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999 porovnávají malbu s Týnským epitafem, který prokazatelně Ferdinand z Eisern vytvořil.
16. KRČÁLOVÁ 1994, 151. Vyvrátil ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999 a také P. POKORNÝ při pohovoru.

17. Daniel Alexius pracoval v katedrále od dokončení maleb v Arcibiskupském paláci (**příloha X**), až do roku 1614, poslední dva roky byl ovšem zaneprázdněn přemalbami v kapli sv. Václava, k tomu více kapitola IV „Autoři maleb“.
18. PEŠINA 1837, 17.
19. HONSATKO 1883, 204 uvádí nápisy i chronogramy.
20. KRČÁLOVÁ 1994, 148, dává iluzivní interiéry do souvislosti s malbami stejného rázu od Vredemanů de Vries, vznikajícími dříve v hradní Obrazárně.
21. Tyto další chronogramy ovšem bez přesného udání umístění uvádí HONSATKO 1833, 208. PEŠINA 1837, 17 zná jen první z chronogramů, PODLAHA / HILBERT 1906, 236 chronogram „SACER DOTES GAUDEAT DEUS“, který by dával letopočet 1610. Zkomolení vzniklo vynecháním závěrečného „GRATIA“.
22. HILBERT / PODLAHA 1906, 191 informují o znaku a koruně, PEŠINA 1837, 208 cituje nápis, také cituje jakéhosi „Welebu“, který zde viděl letopočet 1613. Celá zpráva o malbách i nápisech se zdá být z druhé ruky a nemusí být zcela přesná
23. Malbami se podrobně zabývám v úvodu kapitol III. a IV, zde jsou v poznámkách shrnuty názory badatelů.  
K raně renesančním malbám nejvíce KRÁSA 1958, 31-72; Idem 1962, 503-507; KRÁSA / JOSEFÍK, 1968, 11-21; KRÁSA 1978, 1984, 258-314; Idem 1984, 566-579. SALM 1969; VACKOVÁ / J. HOŘEJŠÍ 1967, 14-17; VACKOVÁ / HOŘEJŠÍ 1980, 536; VACKOVÁ 1968, 163-173; Idem: 1973 500-510, Ibidem 1995, 518, 521; HLOBIL 1984. Poslední příspěvky BARTLOVÁ 2005; ČEMUZ 2005, 293-313; KOSTÍLKOVÁ / CHOTĚBOR 1999; KYZOUROVÁ ad. 2007 . K osobě umělce: PEŠINA 1940; Idem 1949, 138-145; Ibidem 1950; Ibid. 1958; Ibid. 1958; Ibid. 1967, 217-256, 325-376; Ibid. 1970; Ibid. 1973-1974, 207-230, 37-79, Ibid. 1975, 219-225, Ibid. 1978, 1984, 315-367; Ibid. 1981, 366-367; Ibid. 1984, 579-595.
24. K tomu PODLAHA 1912, KRÁSA 1958, PEŠINA 1954 a kapitola III.
25. Lobkovice u většiny katolických obnovitelských akcí jmenuje ŠRONĚK 1997 a, 364-366.
26. KRÁSA 1962, KRÁSA / JOSEFÍK 1968.
27. PODLAHA / HILBERT 1906, PEŠINA 1954 ,254.
28. ŠRONĚK 1991, 154 považuje za novou kapli „kapli sv. Václava na 3. Hradním nádvoří“.
29. PEŠINA 1954, 245 vznáší domněnku, že malby jsou dílem Alexia, zároveň ji vyvrací a klade malby do r. 1637. ROYT 1994, 314 se domnívá (patrně neoprávněně), že vnitřní výzdoba, jakož i architektonická podoba celé kaple, byla až z roku 1673.
30. Nákres kaple s umístěním světců do jednotlivých polí in: KRČÁLOVÁ 1973, 308.
31. K dataci ŠRONĚK 1992, 152. ROYT 1994, 182 obraz kupodivu datuje již do roku 1628, Idem 2001 se staví za tradičnější datum 1631, vysvětluje obraz jako oslavu odchodu saského vojska z Čech a chválí malbu jako kvalitní: „duktus štětky prozrazuje smysl pro monumentalitu.“
32. Poprvé v monumentální malbě se objevil Jan Nepomucký již v prvním desetiletí 17. století v Broumovském klášterním kostele – k tomu ROYT 1994. K dalším zobrazením světce v pražských chrámech a kaplích příloha XX.
33. PEŠINA 1954, 244. KROPÁČEK 1988 se spíše klonil k ranější dataci a anonymnímu autorovi. K autorství Alexia se přiklonila KRČÁLOVÁ 1994, 146 a VLČEK 2000, 100 (resp. ŠRONĚK, jenž je autorem hesla). V poslední době je relativizované autorství i doba vzniku: MUCHKA 2006, 81 (resp. autorka hesla E. FUČÍKOVÁ).
34. PEŠINA 1837, 25.

Literatura:

BARTLOVÁ 2005

ČEMUZ 2005

BURIAN / SVOBODA 1973, 82.

EKERT 1884

FIALA / HRDLIČKA, 1990

FUČÍKOVÁ 1989

HERAIN 1915.

HILBERT 1909

HILBERT / PODLAHA 1906

HLOBIL 1984

HONSATKO 1833

CHYTIL 1931

KAUFMANN 1988

KOSTÍLKOVÁ / CHOTĚBOR 1999

KRÁSA 1958

KRÁSA 1962

KRÁSA 1978, 1984

KRÁSA 1984

KRÁSA / JOSEFÍK 168

KRČÁLOVÁ 1989

KRČÁLOVÁ 1994

KROPÁČEK 1988, 195

KYZOUROVÁ 2007

MUCHKA 2006

NEUMANN 1984

PEŠINA 1940

PEŠINA 1949, 138-145

PEŠINA 1950

PEŠINA 1954, 240 - 245.

PEŠINA, Praha 1958  
PEŠINA 1958  
PEŠINA 1967, 217-256, 325-376;  
PEŠINA 1950  
PEŠINA 1954, 240 - 245.  
PEŠINA 1970, 350 – 358  
PEŠINA 1973-74, 207-230, 37-79  
PEŠINA 1975, 219-225  
PEŠINA 1978, 1984, 315-367  
PEŠINA 1981, 366-367  
PEŠINA 1984, 579-595  
PEŠINA W. M. 1837  
PODLAHA / HILBERT 1906  
POCHE 1985, 92  
Ročník Jednoty pro dostavbu Chrámu sv. Víta 1889.  
ROUČEK 1948  
ROYT 1994  
ŠRONĚK 1992  
ŠRONĚK 1997  
ŠRONĚK / HAUSENBLASOVÁ 1998, 143, 210  
ŠRONĚK / ROHÁČEK / DANĚK 1999, 297  
VACKOVÁ 1968  
VACKOVÁ  
VACKOVÁ / HOŘEJŠÍ 1968  
VACKOVÁ / HOŘEJŠÍ  
Výroční zpráva Jednoty pro dostavění chrámu sv Víta. Praha 1912.

### **34. Farní kostel sv. Vojtěcha v Jirchářích**

*Dekorativní(?) a figurální malby na klenbě.*

*Autor neznámý, 1. pol. 16. stol.*

*Malbou byla pokryta klenba hlavní lodi o délce 24m a šířce 8m.*

*Fresco-secco(?). R. 1875 malby odkryty a zabileny, r. 1930 znovu odkryty a zrestaurovány ak. mal. M. Duchkem. Další restaurace 1966, v 80. letech malby zabileny.*

Po malbách dnes není ani stopy, zachovaly se pouze fotografie pořízené po restaurování r. 1930 (v Archívu hl.m. Prahy) a zprávy o prvním i druhém odkrytí. Podle všeho byla malbou pokryta celá křížová klenba. V každé kápi byla umístěna jedna postava, vyjimku tvořily tři klenební pole, do nichž byly umístěny dva erby, emblém s Beránkem a postava Krista. Dohromady zde tedy bylo asi 39 figur, kromě toho snad klenbu pokrývaly rozviliny. Jen asi 17 z nich bylo však prohlášeno za renesanční práce z 1. pol. 16. stol., ostatní vykazovaly stopy dvojího malování, asi gotického a pak renesančního. Renesanční byly zhruba určeny, u přemalovaných to stav zachování nedovolil.

V presbytáři se podařilo určit všechny figury. Byli zde levou stranou počínaje sv. Vavřinec, sv. Václav, sv. Vojtěch, sv. Jiří, sv. Vít a sv. Mikuláš. V poli mezi svorníky a triumfálním obloukem byl poškozený obraz Krista – soudce. V hlavní lodi se pak nalézala postava sv. Ludmily, sv. Petra, sv. Šimona, sv. Pavla, sv. Bartoloměje, sv. Jana Evangelisty, sv. Tomáše, sv. Prokopa(?) a snad i P. Marie, nad kruchtou byl znázorněn sv. Jan Křtitel. Ve středu klenby byl výše zmíněný emblém a dva erby, obrácené k sobě hořejšky. Na severním byla namalovaná růže Slavníkovců, z jejichž rodu patron kostela pocházel, jižní nesl ve znaku jelena, patřil tedy jirchářům, kteří byli s kostelem úzce spjati. O barevnosti maleb nebyla ve zprávách učiněna zmínka a fotografie o ní též nepodávají představu.

Na fotografiích se jeví malby jako kvalitativně rozkolísané. Vedle dobrých figur jsou zde práce rustikální, posouzení ztěžuje též různá míra zachování jednotlivých postav. Poměrně dobře se dají na fotografiích identifikovat světci v presbytáři, kteří byli nejzachovalejší. Svatý Vavřinec patří ke kvalitnějším pracím, i když jeho postava je značně statická. Hledí k pravé straně, ve své levé ruce drží otevřenou knihu, v pravé kovový rošt. Tučný bezvousý obličej, kudrnaté vlasy a těžká dalmatika s nabíranými okraji dodává jeho vzhledu na robustnosti. Postava sv. Václava je

také značně kvalitní, působící pozdně goticky. Hledí na pravou stranu, v pravé ruce drží praporec s českou orlicí, ta byla patrně i na štítě v jeho levé ruce, jenž se však dochoval velmi špatně. Je vousatý, oděný do lesknoucího se člankovaného brnění, přes něj má přehozen plášť. Na hlavě má knížecí korunu nebo čapku. Svatý Vojtěch je poněkud subtilní, tím a seschlou tváří je vyjádřen jeho vyšší věk. Dívá se nalevo, v pravé ruce má biskupskou berlu se zavěšenou draperií, v levé krátké veslo. Na hlavě má mitru, oděn je ve světlý ornát. Postava sv. Jiří je protáhlá, obrací se napravo, je oděna v podobné středověké brnění jako sv. Václav, postrádá však jeho robustnost. Oběma rukama drží kus dřeva(?), patrně kus zlomeného kopí. Zřejmě šlape po drakovi, jehož drobná postava není zřetelná. Je prostovlasý, obličej se nedochoval. Za pasem má meč. Postava dalšího světce, sv. Víta je velice rustikální, statická, nedá se srovnávat s předchozími figurami. Je obrácena na levou stranu, ve své pravé ruce drží říšské jablko, v levé má palmovou ratolest. Má stejnou knížecí čapku jako sv. Václav, oděn je v hermelínový plášť s tmavým lemem. Špatně dochovaný bezvousý obličej má až karikaturní nádech. Poslední světec v presbytáři, označovaný jako sv. Mikuláš, působí zavalitě, hledí na levou stranu, má na sobě biskupský oděv a na hlavě mitru. V levé ruce drží berlu, pravá ruka je nezřetelná. Je vousatý. Má tedy značně obecné atributy a mohlo by se jednat i o jiného světce. Na klenbě se pak nachází poškozená figura Krista Posledního soudu (ve zprávách označovaná jako Bůh Otec). Je znázorněn frontálně, zřejmě má pozvednuté ruce a světlý oděv. Lépe se zachovala jen Kristova hlava se svatozářím, z níž po jeho pravé straně vyrůstá lilie a po jeho levé straně vychází meč.

V lodi je určení světců dle fotografií mnohem problematičtější. Některé figury jsou sice dobře zachované a poměrně kvalitní, ale jen u čtyř se dochovaly atributy, které je umožňují identifikovat. Světec s klíči je sv. Petr, kromě draperií se však postava zachovala velmi špatně. Je obrácena na pravou stranu. Svatý Šimon je rozpoznatelný díky pile, kterou drží asi v obou rukách. Obrací se na levou stranu, je poměrně mohutný, postava je zahalena do několika světlých a tmavých rouch. Je vousatý, se začínající pleš. Další apoštol se dá určit dle nože jako sv. Bartoloměj. Nejedná se o kvalitní práci, hledí nalevo, je štíhlý. Ohromný prohnutý nůž (nebo palaš) drží patrně v obou nezřetelných rukách. Oděn je v tmavé roucho, přes záda má přehozen světlejší pás, sepnutý mohutnou sponou ve tvaru květu. Je zarostlý, hustých tmavých vlasů, kolem hlavy má svatozář. Na předchozích postavách byl náznak svatozáře jen u sv. Vojtěcha. Poslední s jistotou identifikovatelná postava je sv. Jan Křtitel. Jedná se patrně o nejzachovalejší a vedle sv. Václava jistě nejkvalitnější figuru v tomto chrámu. Je zobrazen frontálně, nakročeni

levou nohou a lehké naklonění hlavy na pravou stranu vyvolává ladný dojem. Ve své levé ruce drží knihu, na níž leží beránek se svatozářím a křížem. Pravou rukou ukazuje na beránka. Netradiční je jeho mladá, jemná, bezvousá tvář. Vlasy má tmavé, dlouhé, kol hlavy je mohutná svatozář. Na spodním světlém oděvu má široký tmavý plášť, sepnutý pod krkem opět velikou, květinovou sponou tvaru řeckého kříže. Taková spona se objevuje i u dalších postav v lodi.

U dalších postav se nedá bezpečně identita určit. Světec v dlouhém tmavém rouchu s mitrou na hlavě a s holí v pravé ruce byl snad Sv. Prokop, jediná prokazatelně ženská postava bude patrně sv. Ludmila (Poche však patrně právě tuto postavu označil za P. Marii)(ibid.). Okrouhlý emblém ve středu klenby má v sobě vyobrazení Beránka Božího s praporem v přední nožce. Na praporu je kříž, celý emblém je obtočen trnovou korunou. Není jisté, zda šlo skutečně o renesanční malbu, stejně tak je nejisté, z jaké doby pocházely zbytky modro-červené polychromie žeber.

#### Literatura:

ALMER 1931

BAŤKOVÁ 1998

FUSSEL 1931

POCHE 19852

WAGNER 1936

## TEXTOVÉ PŘÍLOHY

### **Příloha I:**

*„Item dal jsem Wolfovi X gr. ab. bibal. co dávno a mnohokráte opravoval, dělal a bořil lešení u sv. Václava a i v kostele jinde.“*

Účet kanovníka svatovítské kapituly Jana Andreae na rok 1509, cit: Antonín PODLAHA: Ze starých účtů chrámu Svatovítského, in: Památky archeologické XX, 1902-3, 583-586.

### **Příloha II:**

*: „Hoc divi Thomae quondam celeberrimum templum communi olim patriae collapsum clade magnificentia Christianissimi ac Invictissimi Ferdinandi Regis Rom. Hung. Bohem.etc.eius nominis Imi Archiducis Austriae etc. reparatum est Christi salvatoris nostri Anno MDLII, Romani Imperii Ao XXII, Hungarici XXVI, Bohemici regni XXVII. In memoriam pietintissimae Annae Rom. Hung. Bohem. etc. Reginae suae in Arce Regia hic 27. Januarii Anno 1547 Christianissime defunctae.“*

Nápis na klenbě kostela sv. Tomáše na Malé Straně dle Collectanea P.F.Augustini. Jesske Ossicensis Boemi o.E S P. A.p. Bielensis ( spisy z let 1690 – 1715), p. 119, cit. Bohumil MATĚJKA: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše..in: PA XVII, 1896-97,87, pozn.12 .

### **Příloha III:**

*„.....sende hiemit die figuren sand Sigmundts, wo es ir maj. fueglich war, will er das nach dem schönisten mallen lassen... Santh Sigmunds Figuren so in die kappellen daselbst sollen gemalt werden. Diese figur wird oben auffn den figuren in spicz des gewelbs also gemalt werden*

*von schönen farben. Unther den acht figuren werden die gestiell stehen. So wirth under yeden figur ein schriflichs anzeigen was ain yede inhaltt, darneben Eur g(naden) e(t)liegs lob und ein guetes werckh erlangen werden. Was dan weitter zu zier in diese khapellen kommen wirdt das werden Eur G(naden) mith gottes hilff und mit freiden woll sehen.“*

Legenda ke kreslenému návrhu nerealizované výzdoby kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta, zaslanému architektem Hansem Tirolelem králi Ferdinandu I. 30. 3. 1553, SÚA: ČDKM IV P/1, cit. Jaroslav PEŠINA: Renesanční malířská výzdoba kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta v Praze, in: Umění II, 1954, 240-241.

#### **Příloha IV:**

*„...auf bemelten baiden gengen des orgelflues an der hindern kirchenwand seien wir nahmals entschlossen, auf dem obern tail 3 und undern tail des gangs auch 3 inwendig an die kirchenwand die daneben und darunder ligenden kaiser und kunigen mit iren epidafium malen zue lassen.“*

Z dopisu císaře Ferdinanda I. arcivévodovi Ferdinandu Tyrolskému z 31. 1. 1557, Conc. Pap., Herrschaftsacten, Böhmen, Fasc. P. V. /I, cit.: JKSAK V, 1887, reg. 4256, 73.

#### **Příloha V:**

*„Jeronimuss Wideman, maler, in der alten stat Prag zu haus, richtet an Kaiser Maximilian folgendes Bittgesuch: Nachdem sichs begeben, das ich vor etlichen jaren bei regirung eur. kais. maj. geliebsten herrn und vater gottseliger löblicher gedechtniss gehalten und den zeug darzu selbst verordnet, das in die 30 taler arbeit ist gewest nach erkhanthnuss anderen maister der maler, so bin ich von eur. kais. maj. geliebsten herrn und vater umb die bezahlung zum herr landschreiber gewissen worden, derselbig mich verrogen auch nachmals gestorben...“*

Začátek prosby malíře Jeronýma Widemana k císaři Maxmiliánu II. z 9 .4. 1571, ze zadní strany Kanzeleiband Orig. M 109/1 Alt Vgl. Bd. V, reg. 4391, cit.: JKSAK XII, reg. 8107.

#### **Příloha VI:**

„DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUAE NI(COLAUS) AB(BAS) 1575.“

„ Anno 1575 Nicholaus Wentz... abbas Monasterii Carolovinensis hanc testudinem novam et templum ad honorem et gloriam Dei omnipotentis nec non gloriosae Virginis Mariae Dei parae summa cum diligentia, qua potuit, impensis propriis restauravit atque decoravit.“

Zachovaný nápis na svorníku klenby kostela P. Marie a sv. Karla Velikého na Karlově. K tomu Florián Hammerschmid kromě údaje v Prodromu ( viz kat. č.11) v listině II B 7, II B 12, M. S. archiv děkanství v Ústí nad Orlicí. Cit. Karel NAVRÁTIL : Paměti kostela P. Marie na Karlově, 1877, 24.

#### **Příloha VII:**

„...o kapli sv. Barbory se zasloužili dvorní doktoři Bartoloměj Quarinomas a Andreas Erstenberger, kteří ji dali vyzdobit skly, malbami a jinými náležitostmi. V této kapli byly pohřbeny manželky těchto pánů.“

Zápis o nové fundaci týdenní mše v kapli sv. Barbory při chrámu sv. Tomáše z roku 1587, Hlavní kniha f. 4, listina 127, cit. Milada VILÍMKOVÁ: Passport SÚRPMO kláštera sv. Tomáše, 1966, 18.

#### **Příloha VIII:**

„Ladislaus Baro de Lobkowicz et in Chlumez S.R.M. Consiliarius Curiaque in Regno Bohemiae Mareschallus et Praesidens Apellationum etc. – Benigna Baronissa a Starhemberck et in Chlumez coniux magnifici ac Generosi Dni Dni Ladislai a Lobkovicz.“

*„Anno domini MDLXXXII. Hoc divi Thomae templum penitus dirutum Rudolfus II. Romanorum Imperator, Hungariae et Bohemiae Rex, Archidux Austriae et Comes Tirolis, quem Deas O. diu incolumen conservet, munificentia sua multorumque Catholicorum pio affecto et liberalitate restaurari curavit“*

*„Zdenko Adalbertus Baro de Lobkowitz et in Chlumecz Domini Dni Ladislai filius Invictissimo Romanorum Imp. Rudolpho II. a Consiliis supremusque Regni Bohemiae Cancellarius etc. vestigiis Parentis insistens, aedes has sacras sumptibus propriis renovari et ornari fecit MDCI“ .*

Nápisy na klenbě kostela sv. Tomáše v citaci Collectanea Jesske, p.119 a Theodor Gruber: Summarium Rerum Memorabilium, 1756, p. 79, 86, SÚA, ŘA – Sufg I a 6., cit. MATĚJKA, PA XVII, 1896-97, 88, pozn. 13, 16, 17.

#### **Příloha IX:**

*„Sacellum quod Sodales parthenii Italicae Nationis ante septennium moliri coeperunt hoc anno ad fastigium perduxerunt et collecto trecentorum Rhenensium sumptu, ejus fornicem pulchris emblematis ac picturis exornarunt.“*

*„... caelatura et gypso et picturis“*

*„...fastigium eius emblematis picturisque est exornatum sumtu florenorum trecentorum“*

*„Altera congregatio B. M. Virginis assumptae, quae Italica dicitur, sacelli, quod habet in Collegio nostro elegans, septem arcus gloriosis B. Virginis vitae misteriis partim plastice, partim pictura radiante sumptuose effictis exornavit.“*

První dva úryvky z Litterae annuae z let 1597-98, třetí z J. Miller: Historia Provinciae Bohemiae, NK (UK), MSXXIII, C 104/ 1 - 6 , 103, čtvrtý opět z Litt. ann. 1607, s.758, cit. Klaus MERTEN: St. Salvator im Clementinum – ehemals böhmische Jesuitenkirche – und die Wälsche Kapelle in der Altstadt Prag, in: Bohemia, Jahrbuch des Collegium Carolinum VIII, 1967, 144 – 161.

### **Příloha X:**

*„DANIEL ALEXIUS PILSNENSIS 1599“*

*„DANIEL ALEXIUS ARCHIEPISCOPI PLANENSIS PIKTOR PILSNENSIS...1599“*

*„ DANIEL ALEXIUS DE KVIETNA PILSNENSIS CIVIS ANTIQUAE PRAGAE SACELLUM HOC NOVIS COLORIBUS ILLUSTRAVIT ANNO 1612“*

*„Deo Optimo maximo ad honorem S. Wenceslai principis ac Patroni Bohemiae hoc sacellum sepulturae eius sumptibus et expensis illustrium et magnificorum ac generosorum dominorum procerum huius Regni, quorum insignia hincinde depicta, suam devotionem erga s. Patronum contemplandam arte pictoria renovatum et ornatum sub Anno Salutis 1614 per Daniele Alexium a Kvietna Pilsnensem et civem Pragensem“*

Nápisy, kterými vlastnoručně označil Daniel Alexius z Květné své výtvoř. První je zachován na klenbě kaple sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci, druhý byl nalezen na stěně opuštěné hrobky v chrámu sv. Víta ( o nálezu: Výroční zpráva Jednoty pro dostavbu, 1912, 11, resp. Mitteilungen der K. u K. Zentralkommission, 1912, 212-213. Zde je též komentář Podlahy, jenž podle slova „PLANENSIS“ usuzovalna „planého“, titulárního arcibiskupa trapezuntského, jímž byl ještě v této době Pontanus, třebaže Podlaha mluví o děkanu Šimonu Brosiovi), třetí se nachází na klenbě kaple sv. Václava v katedrále, čtvrtý je již zcela opadaný, býval pod římsou kaple sv. Václava nad výjevem Kristus na Hoře Olivetské, čteno dle Antona F.M.HONSATKO: Metropolitan Kirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, 1833, 204.

### **Příloha XI:**

*„Ferdinandus, ein Maler und Birger der kon. kleiner Rezidenzstadt Prag, der das Sacellum Corporis Christi auf der Neustadt, auf der kosten cinern gewissen frau Katherina Sliwensky, im J. 1603 ausgemalt hat.“*

Anton Bur(k)lacher: Historia rerum memorabilium n. J. 1609-1611, cit. Gottfried DLABACŽ: Allgemeines historisches Künstler Lexicon für Böhmen und zur Theile auch für Mähren und Schlesien. Teil I, 1817, 388.

### **Příloha XII:**

„,,Léta páně 1603...Kostel Tejnský, zevnitř všecek vybilén jest a mnohými erby a štíty světskými zmalován“.

Mikuláš DAČICKÝ: Prostopravda, Paměti, 1955, 291

### **Příloha. XIII:**

„p. Václav Trubka z Rovin s Janem Jindrovským

*Václav Trubka z Rovin jsa do rady povolán vznášel, kterak včerejšího dne maje u sebe svý manželky p matku Salomenu Odhajovou, kterou doprovázejíce domů, byl do domu Hrobčického slove od p Šimona Voříkovského povolán a zastaven. Tu pijíce s jinejma Jan Jindrovský v témže domě Hrobčickém, nemaje k sobě od p Václ(ava) žádné příčiny, s důtklivou a uštěpačnou řečí proti Václavovi Trubkovi se spouzel, a na něho dorejval jemu... tykal, hromskejch sousedův nadával a že kousek učini Ferdinandovi malěři kterej má figury v kostele Týnském nákladem Václava Trubky malovati pohrůžky učinil, která snad i Václavovi by se hoditi musela, kdyby nějakou léčku na lešení postaviti měl. Protož aby se toho před ppp Jindrovský spravil všeho Václav žádal. Tu Jindrovský žalobu doslejchaje, odpověď dal že p Václav s ním o figurách mluvil a mustr sobě přijal s prací učiněnou a potom jinému projednal a proto že Václav nedobře učinil, Jindrovský oznámil. Ale aby komu jakou pohrůžku činiti tomu i jiném, jako zhanění, pilně odpírá a Bůh aby toho uchovati ráčil, se zjevně ohlašoval. Pan pp tuto vejповěď učiniti ráčili per d Melicharem Haldium. Co tu mezi p Václavem Trubkou a Janem Jindrovským se sběhlo z nějakého nedorozumění, to vše ppp mocí z ouřední své moc kazí a vniveč obrací. Jindrovskému aby jak on sám, tak čeládka jeho Václavovi a Ferdinandovi pokoje ve všem dali, ani žádnou nejmenší překážku nečinili, pod skutečným ztrestáním ppp poroučeti ráčí.“*

Protokol věcí sporných, AMP 1288, fol.33 (31), přepis soudního protokolu z roku 1604 zhotovený Jaroslavou Mendelovou cit. Michal ŠRONĚK ad.: Václav Trubka z Rovin – studie o měšťanském mecenátu, Umění XLVII, 1999, 306.

#### **Příloha XIV:**

„HAEC CAROLI MONITU VENCESLAUS TRUBCA PARENTIS QUEM VETAT A ROVVIN STEMMA LATERE DEDIT HUC OCULOS MENTEMQUE TUAM REFER OPTIME LECTOR EXTREMUMQUE PUTA NON PROCULESSE DIEM.

M. IOAN CAMPA (NUS).

VENCLAVI IMPENSIS PICTA HAEC MONUMENTA SUPREMI IUDICII MONSTRANT. SUPER AETHERE IUDICE CHRISTO: QUALIS ERIT FLETUS CUM IUDEX DIXERIT ITE. QUALIS EBIT PLAUSUS CUM DIXERIT IPSE VENITE ILLE PIIS CAELUM SED INIQUIS PANDET AVERNUM.

M.AND(REAS):MARCH.(IO)ZDIAR.

*„Tuto ffiguru na Pamatku Slowutneho P. Karla Trubky z Rowyn Mistienyna Stareho Miesta Prazskeho a wsseho toho rodu dal Gest nakladem swym spraviti Waczlav Trubka z Rowyn vlastny Syn Geho letho Panie 1604. Za glste bIeDa nekagICIM“.*

Nápis pod monumentální epitafní malbou na jižní straně kruchty kostela P. Marie před Týnem.

#### **Příloha XV:**

*„1604:... K Jakubovi Slánskému malíři od pozlacení makovice a olejnou barvou ozelenění 1 k(opa) 20 gr.*

*12 Aprili témuž malíři od vymalování na faře světničky malý, 1 stolu a lavick 4 k 30 gr.*

*10. Maii smlova se stala s Jakubem a Janem bratry Šollery zedníky,aby uvnitř kostela vybílili.*

*10. Julii...malíři Janovi Kohoutkovi...od malování uvnitř kostela vyplaceno 30 k 45 gr.*

*18. septembris Petrovi Smolíkovi dáno od textu vypsání concilium Bazylejského a na reštu v krucifixu 45 gr“.*

*„ 1611: 6. den Jakubovi malíři od malování kapli 5 k 12 gr“*

Vydání záduší kostela sv. Martina z let 1600-1629, AMP 1669, f. 9, cit. Josef TEIGE: Kostel sv. Martina..., in: Almanach král. hl.m. Prahy. 1905, s. 84-85.

**Příloha XVI:**

*„Jan Kohoutek...malíř na Starém Městě, nemaje v pořádku ani v Starém ani v Novém Městě společnost, maluje u lidí a nyní u sv. Martina v kostele dilo pronajal. Vybídli ho do cechu, on truceje. Ortel – aby ho rychtář vzal do vězení“*

Údaj z roku 1604 cit. Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách, 1909, 232

**Příloha XVII:**

*„...Etiam in illa fornicis parte, quae Sanctuarium tegit, Salvatoris effigies non ineleganter expicta videbatur, cum tali inscriptione: SALVATORI TOTIUS MUNDI IESU CHRISTO DOMINO NOSTRO SACRUM. NON ENIM EST IN ALIO ALIQVO SALUS. ACTORUM IV. Iam haereditariarum Augustae Domus Austriacae Provinciarum Insignia, vocabulorum compendio distincta, et suis coloribus picta erant, praemissa hac inscriptione: REGES ERUNT NUTRICII TUI: ESAIAE XLIX. Tum signa, gentilia Schlikiana, et Veteris a Novae Praegae, denique illa Evangelii verba: QUAM DIU FECITIS UNI EX HIS FRATRIBUS MEIS MINIMIS MIHI FECISTIS MATH. XXV.C.“*

Fortunatus Durich: De originibus templi Salvatoris et monasterii fratrum minimorum..., 1771, 7-12, údaje o výzdobě patrně z roku 1614 cit. Josef TEIGE: Základy starého místopisu pražského, I, 1910, 374.

**Příloha XVIII:**

*„ 1612:... utraceno za vápno k bílení hořejší kaple 6 gr,... malíři od malování v kaple hořejší 1 k, 50 gr r.*

1614:... za tři dni zedniku, že jest v kapli dinkoval, obmítal a vybílil, prve než jsou počali malovati 45 gr, dáno od voken malování v kapli malíři 2 k“.

„1614:... náklad na malování kůru v kostele: Jindrovskému malíři za malování 65 k.

„1615 na malování kostela p. Gabrieli Špindlerovi malíři 120 k, přidáno mu 10 k, zedniku od dělání lešení k témuž malování 24 1/2k“

První dva údaje z Vydání kostela P. Marie před Týnem, AMP 1645, f., další dva z Vydání kostela P. Marie na Louži, AMP 1653, f.297, 304., cit. TEIGE I, 1910, 513, 516 a díl II, 55.

### **Příloha XIX:**

„Hoch und wohlgeborne Herrn Herrn, auch edle und gestrenge Ritter, gnädige Herren! Euer Gnaden werden sich gnädig zu entsinnen wissen, welcher gestalt mit uns unten bemeldten Malern die Tumkirchen des königlichen Präger Schlosses wider de novo zu renovieren im 1629sten Jahr den 30. Augusti gedingt und geschlossen worden, nämlich:

Von einem kreuzgewölbten Bogen von oben bis unten auf die Erden mit Farben gezieret, 40 Schock, und deren sind auf den Seiten herum sambt den Kapellen 33 Bögen, thut zu Geld.....1320 Schock.

Von dem mittlern Hauptgewölbe, so nicht gedingt und wir mit aller Zugehör sambt den Wappen, derrer über die 40 sind, aufser der Schriften, mit gutem Feingold und Oelfarben gemalet worden.....1500 Schock.

Item von Ihrer Majestät Auditorio, Welches gleichergestalt mit gutem Gold rund herumb gezieret und gemalet worden.....500 Schock.

Item von den Gängen herumb und bis unter der Stiegen, die alle mit Farben gemalet worden.....140 Schock.

Vor das alte Gewölbe, so inden Gewölbern und Wänden gewesen, welches gar verneuert und ansgebessert, dafür wird nichts gesetzt, stehet bei Euer Gnaden gutem Willen. was aber noch ferner, insonderheit der Predigtstuhl oder was Anders aufs neue sollte gemalt werden, würde auch aufs neue zu bezahlen seyn.

*Aber von Ausbesserung mit gutem Gold die Kapellen Sancti Wenceslai und gemalet worden.....50 Schock.*

*Summa thuet dieses Alles, was jetzt in der Thumkirchen des königlichen Prager Schlosses gemalet worden ist.....3510 Schock.*

*Darauf ist uns in Abschlag gereicht worden.....2643 Schock.*

*Restirt uns also noch zu völliger Contentirung heraus .....867 Schock.*

*Aldieweilen gnädige Herren wir dann bei solcher Arbeit sambt unserm Gesindel Leib und Leben wagen müssen, und dem Gesindel noch Lohn, dergleichen von Gold und Farben zu bezahlen, ausständig seyn, als gelanget an Euer Gnaden unser unterhänig und gehorsamistes Bitten: Sie geruhen bei dem löblichen Steueramt des Königreichs Böhemb die gnädige Verordnung thun, damit uns solcher Ausstand der 867 Schock richtig gemacht werde. das seynd umb Eure Gnaden wir höchstem unserm Vermögen nach, unterhänigst und gehorsamist jederzeit zu verdienen beflissen, denselben uns hiemit zu Genaden und zu gewähriger Resolution gehorsamist befehlend.*

*Euer Gnaden*

*unterhänige und gehorsambe*

*Mathias Mayer und Ulrich Massauer,*

*beide Maler“.*

Žádost ze 17. 12. 1630 cit. Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie es war und wie es ist, II, 1832, 182-183 a Matouš SM - 20/1, tentýž uvádí žádost M. Mayera o doplatek ještě k roku 1637 ( SM M - 109/1.

#### **Příloha XX:**

*„...in Ecclesia S. Georgii ...sunt olim depicti in dextro pariete templi prope altare summum, omnes Sancti Patroni inter quos est B. Ioannes in habitu Canonicalli, palmam manibus gestans, et circa caput radio fulgens. Pictura est antiqua, utti apparet, renovata solum et recentibus coloribus claritus expressa an. 1630.“*

*„ ... Quae imago Venerabilis Servi Dei Ioannis Nepomuceni super muro in capella prelata ex dextra parte depicta est virilis staturae penes imaginem S. Iannis Baptistae eodem pencillo depictam flans, ac radiam formae ac figurae antiquae cum Rocheta et Vario canonicalli atque sub inscriptione hac: S. Joannes Nepomuk m. submersus 1383...duo jurati et periti magistri pictores, videlicet Dominus Joannes Ongers aetatis suae 58. annorum, civis Vetero Pragensis, artem pictoriam artis circiter 30. exercens, et Dominus Joannes Jacobus Brunner aetatis suae 53. annorum, pariter civis et arti pictoriae viginti aliquod annis magister, qui in virtute praestiti a se nuper juramenti unanimiter edixerunt, judicarunt et judicant, dictam imaginem Venerabilis Servi Dei Joannis Nepomuceni pictam ante 99. annos rationem suae scientiae addentes, quia et penicillum illius, qui pinxit, et Hering vocabatur, et modum picturae pro tunc usitate norunt.“*

Vizitační zprávu sv. stolci z roku 1675 cit. v Acta utriusque processus in causa....Joannis Nepomuceni Martiris, 1721, 360 a. Jiří T.BERGHAUER: Protomartyr Poenitentiae ejusque sigilli custos sempeternus divus Joannes Nepomucenus, II, 1761, 122-124. V posledně jmenovaném str.122 i zpráva o malbě M. Mayera v katedrále, jež zahrnuje i sv. Jana Nepomuckého.

## Seznam zkratek

AJG	- Alšova jihočeská galerie
AMP	- Archiv hlavního města Prahy
APH	- Archiv Pražského hradu
ČSPS	- Časopis Společnosti přátel starožitností
DČVU	- Dějiny českého výtvarného umění
JKSK	- Jahrbuch für Kunsthistorisches Sammlungen
JKSAK	- Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien
kat. č.	- katalogové číslo
kat. výst.	- katalog výstavy
NG	- Národní galerie
NK	- Národní knihovna
NM	- Národní muzeum
NPÚ	- Národní památkový ústav
obr.	- obrázek
PA	- Památky archeologické (od r. 1913)
PAM	- Památky archeologické a místopisné
PP	- Památková péče
RKPDU	- Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění
RZ	- restaurátorská zpráva
SHP	- stavebně-historický průzkum
sign.	- signatura, signováno
SÚRPMO	- Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů
ÚDU AV	- Ústav dějin umění Akademie věd
ZPP	- Zprávy památkové péče
ZPSP	- Zprávy památkového sboru hl. m. Prahy

## SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ

- BERGER Vlastimil / BERGEROVÁ Alena / CRHOVÁ Elena / KADERA Jaroslav / VACHUDA Jan: Zápis o stavu a opravě nástěnných a nástropních maleb v kapli sv. Ludmily při basilice sv. Jiří na Pražském hradě, 1962, APH
- BERGHAEUER Jiří T.: Protomartyr Poenitentiae ejusque sigilli custos sempeternus divus Joannes Nepomucenus II., Augusta Vindelicorum 1736, 1761
- BLAŽEJ J. / KAŠPAROVÁ D./ SUKDOLÁKOVÁ M.: Zpráva o restaurování nástěnných maleb v kněžišti svatojiřské basiliky na Pražském Hradě, 1962
- CECHNER J.: Historiam Emausianem Neo Pragmae, Pragmae 1759
- DAČICKÝ Z HESLOVA Mikuláš: Prostopravda, Paměti, Praha 1955
- DURICH Fortunatus: De originibus templi Salvatoris et monasterii fratrum minimorum, Pragmae 1771
- FURÁKOVÁ Iva / SKAROLKOVÁ Eva: Průzkum na klenbě a stěnách lodi a presbytáře kostela sv. Apolináře, 1998, NPÚ Praha
- HÁJEK z LIBOČAN Václav: Kronika česká, Praha 1541
- HAMMERSCHMID Johan Florian: Prodromus Gloriam Pragmae, Vetero-Pragmae 1723
- JAHN Jan Quirin: Nachrichten von einigen Böhmischen alten Malern und Künstlern, von dem geschichteten Historienmaler, Leipzig 1776-1777
- KAŠPAROVÁ D./ SUKDOLÁKOVÁ M. / BLAŽEJ J.: Závěrečná a dílčí restaurátorská zpráva, 1964, NPÚ Praha
- KOTRBA František: Restaurování nástropních maleb na klenbě ambitu – východní křídlo 1959, jižní křídlo 1960, NPÚ Praha
- KOTRBA František: Dílčí zpráva o restaurování maleb v kostele sv. Vavřince, 1960
- KRÁL J. A./ ONDRÁČEK R./ MÍŠOVÁ – ČÍLOVÁ / SCHWARZOVÁ P.: Restaurátorská zpráva o kapli sv. Doroty ad. prostorách, 1967, NPÚ Praha, sign. 53 R.
- KUBÁTOVÁ Kateřina / KRAHULÍKOVÁ Alena / ARTOUNI Kateřina: Restaurování gotických a renesančních maleb v boční lodi sv. Vavřince, 1991
- LÍBAL Dobroslav / HEROUTOVÁ Marie / KUTHANOVÁ V./ LANCINGER Lubomír: Pasport SÚRPMO kostela sv. Salvátora, Praha 1978

- LÍBAL Dobroslav / MUK Jan / NOVOSADOVÁ O.: Pasport SÚRPMO rotundy sv. Longina, Praha 1979
- LÍBAL Dobroslav / MUK Jan / NOVOSADOVÁ O.: Pasport SÚRPMO kostela P. Marie Sněžné, Praha 1979
- LÍBAL Dobroslav / MUK Jan / NOVOSADOVÁ O.: Pasport SÚRPMO kostela sv. Štěpána, Praha 1979
- LÍBAL Dobroslav / HEROUTOVÁ Marie / MUK Jan: Pasport SÚRPMO kaple sv. Máří Magdalény, Praha 1981
- LÍBAL Dobroslav / MUKOVÁ J./ MUK Jan: Pasport SÚRPMO kostela sv. Václava na Zderaze, Praha 1984
- MANDER Carl van: Das leben der niederländischen und deutschen Maler, ed. und übersetzung Hans FLOERKE, München und Leipzig 1906, II
- MORAVCOVÁ J./ PROCHÁZKOVÁ E./ MORAVEC T.: Restaurátorská zpráva nástěnného obrazu na téma Posledního soudu a tří erbů na jižní stěně hlavní lodi poblíž kůru, 1997
- MUK Jan / LANCINGER Lubomír: Pasport SÚRPMO kostela P. Marie na Karlově. Praha 1980.
- MUK Jan / MUKOVÁ J./ ZAHRADNÍK P./ KUNŠTÁT M.: Pasport SÚRPMO kláštera na Slovanech.
- NOVÁČEK L.: Restaurátorská zpráva - malba stropu, 1989, NPÚ Praha
- PAPADOPULU – ŠTORKOVÁ Waida / HEIDOVÁ: Restaurátorská zpráva kostela P. Marie Sněžné, 1997
- PAPADOPULU- ŠTORKOVÁ Waida / ŠTORK Jiří: Restaurátorská zpráva sv. Salvátora, Praha 1995
- PAPROCKÝ z HLOHOL Bartoloměj: Diadochus, Praha 1602
- PEŠINA Tomáš J. z Čechorodu: Phosphorus septicornis, Pragae 1673
- RAZIMOVÁ Ludmila: Restaurátorská zpráva o provedení průzkumu omítek v Pinkasově synagoze v Praze, 1978, NPÚ Praha
- RIGHETTI Peter: Historische Nachricht sowohl von der Errichtung der Wellischen Congregation unter dem Titel Mariae Himmelfahrt als auch dazu gehörigen Hospitals, Prag 1773
- SERLIO Sebastiano: Regole generali di architettura, Venezia 1540
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag I. Die Stadt Hradschin, Prag 1794

- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag III. Die Altstadt, Prag 1796
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag IV. Die Neustadt, Prag 1797
- SLAVÍK Miroslav / SLAVÍKOVÁ Hana: Restaurátorská zpráva a fotodokumentace malby na klenbě v sakristii kostela sv. Jindřicha v Praze I, 1994, NPÚ Praha
- TOROŇ J.: Průzkum v kostele sv. Anny v Praze, 1967, NPÚ Praha
- VILÍMKOVÁ Milada.: Pasport SÚRPMO kostela sv. Salvátora. Praha 1970.
- VILÍMKOVÁ Milada / HÝZLER Josef / RULC Oto: Pasport SÚRPMO kláštera sv. Tomáše čp. 28. Praha 1966.
- VILÍMKOVÁ Milada / HÝZLER Josef / RULC Oto: Pasport SÚRPMO kostela sv. Tomáše. Praha 1966.
- VILÍMKOVÁ Milada / KAŠIČKA František: Pasport SÚRPMO Martinického paláce čp. 67 - 8. Praha 1967.
- VILÍMKOVÁ Milada/ MUK Jan.: Pasport SÚRPMO Velkopřevorského pal. čp. 485 a kostela P. Marie pod Řetězem. Praha 1964.
- VILÍMKOVÁ Milada / RUŽIČKOVÁ J.: Pasport SÚRPMO kostela sv. Vavřince na Petříně, Praha 1984.
- VOTOČKOVÁ Eva: I. a II. etapa průzkumu omítkových vrstev na stěnách kostela sv. Jindřicha, 1991, 1994, NPÚ Praha
- WEIDL: Závěrečná restaurátorská zpráva P. Marie pod Řetězem, 1985, NPÚ Praha

## SEZNAM LITERATURY

- ADAMOVIÁ Karolína / ŠOUŠA Josef: Spravedlnost v českém výtvarném umění, Praha 2004
- ALMER Jan: Kostel a klášter P. Marie Sněžné, in: Za starou Prahu XIV, 1930, 15-20
- ALMER Jan: Restaurace kaple sv. Longina, in: ZPSP IX, 1931, 147 - 162
- ALMER Jan: Úprava vnitřku hlavního farního kostela sv. Štěpána, in: Za starou Prahu XIX, 1935, 21 - 24
- ALMER Jan / FUSSEL J.: Opravy kostela sv. Vojtěcha, in: Za starou Prahu, XVII, 1933, 4-7
- ALT Miroslav / SOMMER Jan: Kaple sv. Františka. Xaverského ve sv. Barboře v Kutné Hoře, in: ZPP LIV, 1994, 222-224
- BAHLCKE J./ Arno STROHMEYER: Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur, Stuttgart 1999
- BARASCH Mosche: Giotto and the Language of Gestures, Cambridge 1987, 1 - 14.
- BARTLOVÁ Milena: Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli katedrály, in: Castrum Pragense VI, 2005, 57-74
- BAUR-HEINHOLD Margarete: Süddeutsche Fassadenmalerei von Mittelalters bis zur Gegenwart, München 1952
- BAŤKOVÁ Růžena (ed.): Umělecké památky Prahy, Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady, Praha 1998
- BERGER Tomáš: Restaurátorský průzkum malířské výzdoby, in: Vlašská kaple v Praze, Praha 2006,
- BERLINER Rudolf : Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19 Jahrhundert, München, Würzburg 1981
- BĚLOHLÁVEK Miloslav (ed.): Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III, Praha 1984
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona, Praha 1993
- BUBEN Milan: Encyklopedie heraldiky, Praha 1994
- BURIAN Jiří / SVOBODA Jiří: Pražský Hrad, Praha 1973

- CECHNER Antonín: Soupis památek historických a uměleckých v okrese Rakovníckém, Praha 1913
- CIBULKA Josef.: Kostel sv. Jiří na Pražském Hradě, Praha 1936
- ČAREK Jiří.: Kostel sv. Martina ve zdi, Praha 1940
- ČEMUZ Petra: Sv. Václav jako dynastický světec Jagellonců, in: KUBÍK Viktor (ed.): Doba jagellonská v zemích české koruny, Sborník KTF UK, Praha 2005, 293-313
- ČORNEJ Petr / BARTLOVÁ Milena: Velké dějiny zemí kouny České VI, Praha-Litomyšl 2007
- DANIEL Ladislav: The Myth of the Prince between Prague and Rome, in: KONEČNÝ Lubomír / BUKOVINSKÁ Beket / MUCHKA Ivan (ed.): Rudolf II, Prague and the world: papers from the International conference, Prague 1998, 49-56
- DIEMER Dorothea: Antonio Brocco und der singenden Brunnen in Prag, in: JKSK, 1995, 18-36
- DLABAČZ Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen I, Prag 1815
- DVOŘÁK K.: Rekonstrukce Martinického paláce, in: Architektura ČSR, 1974,
- EBERHARD W: Konfessionbildung und Stände in Böhmen 1478-1530, München-Wien 1981
- EKERT František: Posvátná místa Prahy I, Praha 1883
- EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884
- EVANS Robert J.: Rudolf II a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612, Praha 1997
- FAJT Jiří/ HOMOLKA Jaromír (ed.), Gotika v Západních Čechách (1230-1530), (kat výst. NG a Západočeské gal. v Plzni), Praha 1995;
- FIALA Michal / HRDLIČKA Jakub.: Znaková galerie v katedrále sv. Víta v Praze, in: Umění XXXVIII, 1990, 367-372
- FEHR Georg: Benedikt Ried. Ein Deutschen Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen, München 1961
- FUČÍKOVÁ Eliška: Einige Bemerkungen zur Wandmalerei am Hofe Rudolfs II, in: JDKS 90, 1989, 43 – 45
- FUČÍKOVÁ Eliška ad. (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy (eseje), Praha - Londýn- Milán 1997
- FUČÍKOVÁ Eliška: Ferdinand I. a Ferdinand Tyrolský - příčinliví stavebníci, in: BUKOVINSKÁ Beket, KONEČNÝ Lubomír (ed.): Ars longa. Sborník k nedožitým 70. narozeninám Josefa Krásky, Praha 2003, 116-119

- FUČÍKOVÁ Eliška : Friedrich V. und die Prager Kunstsammlungen – anders gesehn, in: WOLF Petr et al. (ed.) Der Winterkonig Friedrich V. Der letzte kurfürst aus der oberen Pfalz, (kat. výst. ), Amberg – Heidelberg – Prag – Den Haag - München 2003, 112-120
- FUČÍKOVÁ Eliška: Zástupcem svého otce v českých zemích: Arcivévoda Ferdinand II. zvaný Tyrolský, in: BENEŠOVSKÁ Klára ad. (ed.): Příběh Pražského hradu, Praha 2003, 250-254
- FUČÍKOVÁ Eliška / ČEPIČKA Ladislav (ed.): Albrecht z Valdštejna a jeho doba – inter arma silent musae (kat. výstavy), Praha 2007
- FUSSEL J.: Regotizace kostela sv. Vojtěcha na Novém Městě pražském, in: ZPSP IX, 1931, 167-183
- GUTH Karel: Kostel sv. Salvátora, in: Za starou Prahu II, 1911, 33 - 35
- HALADA Jan: Lexikon české šlechty I, Praha 1992
- HALAMA Ota: Otázka svatých v české reformaci, Brno 2002
- HALATA Martin.: Kniha protokolů pražského malířského pořádku, Praha 1996
- HALL James.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HARASIMOWICZ Jan: Tresci i funkcje idowe sztuki ślaskiej reformacji (1520-1650), Wrocław 1986
- HARASIMOWICZ Jan: Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku, Warszawa 2000
- HERAIN Jan: Stará Praha, Praha 1902
- HERAIN Jan: Vnitřek kaple sv. Jana Křtitele v arcibiskupském paláci na Hradčanech, in: Architektonický obzor V, 1906, 11
- HERAIN Karel Václav: České malířství od doby Rudolfínské do smrti Reinerovy, Praha 1915
- HILBERT Karel / PODLAHA Antonín.: O některých zbytecích maleb v chrámě sv. Víta, in: PAM XXII, 1906, 190 - 195.
- HILBERT Karel.: Hudební kruchta v chrámu sv. Víta v Praze, ČSPS XVII, 1909, 40 - 49
- Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450 – 1470 XXI, Amsterdam 1980
- Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450 – 1470 XXII, Amsterdam 1980
- HENDRICKX M. M.: Les Estampes des Wierix. Bruxelles 1978.
- HLOBIL Ivo: K ikonografii Nanebevzetí P. Marie, in: Umění XIX, 1971, 599 - 612.

- HLOBIL Ivo: Státnicko-politický význam středověkých vyobrazení zázraku sv. Václava na císařském dvoře, in: Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV v dějinách národů ČSSR, Praha 1982, 53-70
- HLOBIL Ivo / PERŮTKA Marek: : Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, (kat. výst.), II Olomouc, Brno, Olomouc 1999
- HOLEC František (ved. aut.) : Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII, Praha 1988
- HONSATKO Anton F.: Die kaiserl. königl. dann des Königreichs Böhmen Haupt- und Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, Budweis 1833
- HORYNA Mojmir / HOJDA Zdeněk (ed.): Valdštejnský palác v Praze, Praha 2002
- HOSÁK Ladislav (ed.): Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII, Praha 1988
- HRDLIČKA Jakub: Pražská heraldika. Znaky pražských měst, cechů a měšťanů, Praha 1993
- HREJSA Ferdinand: U Salvátora, Praha 1930
- CHAMONIKOLA Kaliopi: Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, (kat. výst.), II Brno, Brno 1999
- CHLUMSKÁ Štěpánka (ed.): Mistr litoměřického oltáře a jeho dílna: Obrazy z legendy o sv. Kateřině. Kat. výst. NG 1999-2000, Praha 1999
- CHYTIL Karel: Malířstvo pražské XV a XVI věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582, Praha 1906
- CHYTIL Karel: České malířství prvních desetiletí XVI. století, Praha 1931
- JAKUBEC Ondřej: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby, Olomouc 2003
- JANÁČEK Josef.: Valdštejn a jeho doba, Praha 1978
- KAUFMANN Thomas da Costa: The School of Prague, Chicago – London 1988
- KAUFMANN Thomas da Costa: Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800, Chicago 1995
- KOSTÍLKOVÁ Marie / CHOTĚBOR Petr: Kaple sv. Václava, Praha 1999
- KONEČNÝ Lubmír: Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech, in: FUČÍKOVÁ Eliška ad. (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy (eseje), Praha - Londýn- Milán 1997, 107 – 121

- KONEČNÝ Lubomír / BUKOVINSKÁ Beket / MUCHKA Ivan (ed.): Rudolf II, Prague and the world: papers from the International conference, Prague 1998, 49-56
- KONEČNÝ Lubomír: Malířská výzdoba Valdštejnského paláce: Pokus o předčasnou syntézu, in: FUČÍKOVÁ Eliška / ČEPIČKA Ladislav (ed.): Albrecht z Valdštejna a jeho doba – inter arma silent musae (kat. výstavy), Praha 2007
- KORČÁKOVÁ Veronika: Ikonografický program pohřební zámecké kaple Všech svatých v Telči, in: PP VIII , 2001, 21-35
- KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Umění baroka, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 430-518
- KOTÍKOVÁ –TOBOLKOVÁ J.: Chrám sv. Jiří na Pražském Hradě, Praha 1949, 16
- KOTRBA Viktor: Kaple Svatováclavská v pražské katedrále, in: Umění VIII, 1960, 329 - 350
- KRÁL Vojtěch z Dobré Vody.: Heraldika. Praha 1900
- KRÁL Vojtěch z Dobré Vody.: Znaky rodů českých. Praha 1898
- KRAMÁŘ Vincenc: Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619, Michal ŠRONĚK (ed.), Praha 1998.
- KRÁSA Josef.: Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze, in: Umění VI, 1958, 31 - 72
- KRÁSA Josef: K výsledkům některých významných restaurátorských akcí r. 1961, in: Umění X, 1962, 503-507
- KRÁSA Josef: Nástěnná malba, in: HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / PEŠINA Jaroslav ad.: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1978, 1984, 258-314
- KRÁSA Josef.: Nástěnné malířství, in: CHADRABA Rudolf / KRÁSA Josef (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 566-579
- KRÁSA Josef / JOSEFÍK Jan: Nové poznatky o průzkumu barevných vrstev některých obrazů v kapli svatého Václava, in: PP 28, 1968,
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční nástěnná malba na panství pánů z Hradce a Rožmberka. (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze), Praha 1964
- KRČÁLOVÁ Jarmila.: Das Oval in der Architektur des boehmischen Manierismus, in: Umění XXI, 1973, 303 – 331
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Centrální stavby české renesance, Praha 1974.

- KRČÁLOVÁ Jarmila.: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: DVORSKÝ Jiří / FUČÍKOVÁ Eliška (ed): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989,62-93
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renaissance, in: MERHAUTOVÁ Anežka (ed.), Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 133-170.
- KROPÁČEK Jiří: Mezi pozdní gotikou a renesancí, in: Malířství, in: POCHE Emanuel (ed): Praha gotická (= Čtvero knih o Praze), Praha 1983, 628-63.
- KROPÁČEK Jiří: Cesty k novému pojetí světa, Od renesance k manýristické hybnosti, in: Umění renesance a manýrismu, malířství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 179-201
- KROPÁČEK Jiří: Francesco Terio: notes on his style and iconography, in: KONEČNÝ Lubomír / BUKOVINSKÁ Beket / MUCHKA Ivan (ed.): Rudolf II, Prague and the world: papers from the International conference, Prague 1998, 278-280
- KROPÁČEK Jiří: Výzdoba Valdštejnského paláce, in: HORYNA Mojmír / HOJDA Zdeněk: Valdštejnský palác, Praha 2002, 193-242
- KROPÁČEK Jiří: Arcibiskupský palác v Praze, Kostelní Vydří 2003
- KUBÍČEK Alois: Pražské paláce, Praha 1946
- KUCHYNKA Rudolf: Kresby v knihovně Strahovského kláštera, in: PA XXX, 1918, 111 – 117
- KYZOUROVÁ Ivana (koncepte výstavy) ad.: Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic. Básník a král v zrcadle Jagellonské doby (kat. výstavy 28.7 -1.7.2007), Praha 2007
- LAVIN I.: Berninis Death, in: The Art Bulletin, No. 2, LIV, 1972, 159 - 171
- LEDVINKA Václav / MRÁZ Bohumír / VLNAS Vít: Pražské paláce, Praha 1995
- LEJSKOVÁ – MATYÁŠOVÁ Milada: Schweizerische graphische Vorlagen in der Renaissance Kunst der Böhmische Länder, in: Zeitschrift für schweizerische archeologie und Kunstgeschichte XXVII, 1970, 44-58
- LEJSKOVÁ - MATYÁŠOVÁ Milada.: Ohlas A. Dürera ve výzdobě Martinického paláce, in: Umění XXII, 1974, 153 – 156
- LEWIS P. / DARLEY G : Dictionary of ornament, London 1986,. 133-34.
- Lexicon der christlichen Ikonographie. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968 - 1976
- MATĚJKA Bohumil: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším městě Pražském, in: PA XXVII, 1896-97, 124

- MATYÁŠ Dalibor: Arcibiskupský palác v Praze v době renesance ( diplomová práce na Filosofické Fakultě University Karlovy v Praze), Praha 2000
- MAZAČ Vít.: Renesanční a manýristické nástěnné malby v pražských sakrálních interiérech (diplomová práce Filosofické Fakulty University Karlovy v Praze), Praha 2002
- MERHAUT Cyril.: Některé zprávy o Slánských v Praze, in: Slánský obzor IX, 1901, 35 - 56
- MERHAUTOVÁ Anežka.: Bazilika sv. Jiří na Pražském Hradě, Praha 1966
- MERTEN Klaus: St. Salvator im Clementinum – ehemals böhmische Jesuitenkirche – und die Wälsche Kapelle in der Altstadt Prag, in: Bohemia, Jahrbuch des Collegium Carolinum VIII, 1967, 144 – 161
- MERTEN Klaus: Sakralarchitektur, in: Renaissance in Böhmen, München 1985.
- MICHALSKI Sergiusz: „Widzialne słowa“ sztuki protestanckiej, in: A. MORAVIŃSKA (ed.): Slowo i obraz, Warszawa 1982, 171-208
- MICHALSKI Sergiusz: The Reformation and the Visual Arts. The Protestant image question in Western and Eastern Europe, London – New York 1993
- Mitteilungen der K.u K. Zentralkommission N. F. XI, 1912, 212
- MUCHKA Ivan: Architektura renesanční (= Deset staletí architektury), Praha 2001
- MUCHKA Ivan.: Hans Vredeman und die Bohmische Architektur , in: BORGGREFE Hiner: Hans Vredemann de Vries und die Renaissance in Norden. Katalog der Ausstellung, Lemgo, München, Antwerpen 2002, 107-113
- MUCHKA Ivan (ed.): Rudolfínská Praha/ Rudolfine Prague, Praha 2006
- MŽYKOVÁ Marie: Chebské reliéfní intarzie (kat. výst.), Praha 1986
- NAVRÁTIL Karel.: Paměti kostela P. Marie na Karlově. Praha 1877.
- NEUMANN Jaromír: Rudolfínská Praha. Praha 1984.
- NEUWIRTH Joseph: Die Wandgemälde im Kreuzengange des Emausklosters in Prag, Prag 1898
- OUTRATA Jan Jakub: Příspěvek ke stavebním dějinám kostela a kláštera sv. Tomáše v Praze, in: Památky a příroda XXXV, 1975, 130-143
- PÁNEK Jaroslav ad. (ed.): Husitství – reformace – Renaissance. Sborník k 60. narozeninám Františka Šmahela, Praha 1994
- PEŠEK J.: Poznámky ke struktuře a zaměření mecenátu císaře Rudolfa II, in: Folia Historica Bohemica 11, 1987, 365-379
- PEŠINA Jaroslav: Kaple sv. Václava v Chrámu sv. Víta v Praze, Praha 1940

- PEŠINA Jaroslav: Slohový vývoj mistra litoměřického oltáře , in: Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, 138-145
- PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550, Praha 1950
- PEŠINA Jaroslav: Renesanční malířská výzdoba kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta v Praze, in: Umění II, 1954, 240 - 245.
- PEŠINA Jaroslav: Mistr litoměřický, Praha 1958
- PEŠINA Jaroslav: Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550, Prag 1958
- PEŠINA Jaroslav: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450-1550, in: Umění XV, 1967, 217-256, 325-376;
- PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550, Praha 1950
- PEŠINA Jaroslav: Renesanční malířská výzdoba kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta v Praze, in: Umění II, 1954, 240 - 245.
- PEŠINA Jaroslav: České malířství a Itálie, in: Umění XVIII, 1970, 350 – 358
- PEŠINA Jaroslav: Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag 1471-1526 I, II, in: Acta Historiae Artium XIX, XX, 1973-74, 207-230, 37-79
- PEŠINA Jaroslav: Kateřinský cyklus litoměřického mistra, in: Umění XXIII, 1975, 219-225
- PEŠINA Jaroslav: Desková malba, in: : HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / PEŠINA Jaroslav ad.: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1978, 1984, 315-367
- PEŠINA Jaroslav: K recenzi o knize „ Pozdně gotické umění v Čechách“, in: Umění XXIX, 1981, 366-367
- PEŠINA Jaroslav: Desková malba, in: CHADRABA Rudolf / KRÁSA Josef (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 579-595
- PEŠINA W. M.: Krátke popsání královskeho...chrámu sv. Víta, Praha 1837
- PETRÁŇ Josef .: Staroměstská exekuce, Praha 1971
- PETRŮ Eduard: Svatováclavské legendy a svatováclavský cyklus, in: HUTSKÝ Matyáš od Křivoklátu: Historické obrazy života a umučení sv. Václava, knížete českého, Praha 1585, Praha 1997

- PODLAHA Antonín / ŠITTLER E.: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese karlínském, Praha 1901, 40
- PODLAHA Antonín / HILBERT Kamil: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze (= Soupis památek historických a uměleckých v království českém 1), Praha 1906
- PODLAHA Antonín: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese kaplickém XV, Praha 1907
- PODLAHA Antonín: Series praepositorum, decanorum, archidiaconorum aliorumque praelatorum et canonicorum S. Metropolitanae Ecclesiae Pragensis a primordiis usque ad praesentia tempora, Pragae 1912
- PODLAHA Antonín/ ŠVEC, O.: Ilustrovaný průvodce kostelem sv. Jiří, Praha 1935
- POCHE Emanuel: Kostel a klášter sv. Jakuba v Praze, Praha 1942
- POCHE Emanuel / KROFTA Jan: Na Slovanech. Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera, Praha 1956
- POCHE Emanuel: Der heilige Norbert, in: Lexikon der christliche IkonographieV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, 70 - 77
- POCHE Emanuel / PREISS Pavel: Pražské paláce, Praha 1977
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1982
- POKORNÝ Pavel: Nad jedním barokním titulním listem, in: Heraldická ročenka, 1976, 87-90
- POKORNÝ Pavel: Znaková galerie arcibiskupské kaple, in: Sborník prací k sedmdesátým narozeninám dr. Karla Beránka, Praha 1996, 156-171
- PROKOPEC Petr: Holešice u Mostu..zlidovělé chiaroscuro, in: Technologia Artis, 1990, 30
- QUAQUARELLI: Ai margini dell' actio: la loquella digitorum, in: Vetera Christianorum VIII, 1970, 199 - 224
- RICHTER Václav: Stavební vývoj kostela sv. Salvátora I, in: PAM XXXIV, 1924 - 25, 336 - 371.
- Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta 1888-89, Praha 1889
- ROMANESE odoardo: Riassunto storico sulla fondazione della Congregazione e sulla erezione della Cappella italiana di Praga, Praga 1898
- ROUČEK Rudolf: Chrám sv. Víta, Praha 1948
- ROYT Jan: Příspěvek k poznání svatovojtěšské ikonografie 17. stol., in: Umění XXXV, 1987, 314 - 18.

- ROYT Jan: Lidová zbožnost v 17. a 18. stol. a její obraz ve výtvarném umění, in: HLADÍKOVÁ Zdeňka / POLC Jaroslav: Pražské arcibiskupství 1344 – 1994, Praha 1994, 179-196: Gotika v Západních Čechách (1230-1530), Jiří FAJT/ Jaromír HOMOLKA (ed.), (kat. výst. NG a Západočeské gal. v Plzni), Praha 1995, 452-455;
- ROYT Jan.: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. stol., Praha 1999
- ROYT Jan : Císař Ferdinand II s rodinou adoruje P. Marii a české zemské patrony, in: VLNAS Vít (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (kat. výst.), Praha 2001, 417, kat. č. I/3.3
- ROYT Jan: Kostel sv. Václava na Zderaze, Praha 2004
- RUTERLE O.: Kostel sv. Vavřince pod Petřínem, Praha 1935
- RUTH František.: Kronika královské Prahy I, Praha 1904
- SALM Christoph: Die Wenzelskapelle, in: (ed.)Gotik in Böhmen, München 1969, 374-392
- SAXL Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: A. M. VARBURG: Ausgewählte Schriften und Würdigungen., Baden – Baden 1980, 419 - 431
- SEDLÁČEK Antonín: Hrady, zámky a tvrze království českého VIII, Praha 1891
- SEDLÁČEK Antonín.: Českomoravská heraldika, Praha 1925
- SEDLÁKOVÁ Dagmar: Podnětné nálezy v arcibiskupském paláci v Praze, in: Průzkumy památek II, 1996, 120
- SERLIO Sebastiano: Regole generali di architettura, Venezia 1540
- SCHOTTKY Julius Max: Prag wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und besten Quellschriften geschildert II, s. 1., 1830–32
- SCHMITT Jean Claude: La raison des gestes dans l'Occident medieval. Paris 1990
- SOUKUPOVÁ Helena: Klášter sv. Anežky České, Praha 1993
- SPICER Jonathan: The Renaissance elbow, in: BREMMER Jan / ROODENBURG Herman. (ed.): A Cultural History of Gesture, New York 1991, 84 – 128
- STAŇKOVÁ Jaroslava / ŠTURSA Jiří / VODĚRA Svatopluk: Pražská architektura. Významné stavby jedenácti století, Praha 1991
- ŠMRHA Karel: Renesanční freska v Arcibiskupském paláci v Praze, in: ČSPS XLIX, 1941, 178 – 194
- ŠPERLING Ivo: Nové objevy gotických maleb v Praze, in: Staletá Praha V, 1971, 228-35

- ŠRONĚK Michal: Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann – Pražští malíři první poloviny 17. stol., *Umění XXXX*, 1992, 148 - 161
- ŠRONĚK Michal: Sochařství a malířství v Praze 1550-1650, in: FUČÍKOVÁ Eliška ad. (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy (eseje), Praha - Londýn- Milán 1997, 366
- ŠRONĚK Michal.: Pražští malíři 1600 – 1655, mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. biografický slovník, Praha 1997
- ŠRONĚK Michal: Kteroi zobrazování v předbělohorských Čechách aneb „Obrazové slovu ničemnicemi“, in: Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (ed.): *Album amicorum. Sborník k počtě prof. Mojmíra Horyny*, Praha 2005, 142-148
- ŠRONĚK Michal: Bohoslužebný řád Smiřických z roku 1613 a obrazy po předcích, in: BUKOVINSKÁ Beket / SLAVÍČEK Lubomír (ed.) *Pictura verba cupit. Sborník k počtě Lubomíra Konečného*, Praha 2006
- ŠRONĚK Michal: Boření obrazů jako svátek, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (ed.): *Žena ve člunu*, sborník Hany J. Hlaváčkové, Praha 2007
- ŠRONĚK Michal / HAUSENBLASOVÁ Jaroslava: *Urbs Aurea*, Praha 1997
- ŠRONĚK Michal / HAUSENBLASOVÁ Jaroslava.: *Gloria et Miseria*, Praha 1998
- ŠRONĚK Michal / ROHÁČEK Jiří / DANĚK Petr: Václav Trubka z Rovin – studie o měšťanském mecenátu v Rudolfské Praze, in: *Umění XLVII*, 1999, 295 - 308.
- TEIGE Josef.: Kostel sv. Martina Většího ve Zdi na Novém městě Pražském, in: *Almanach královského hl. města Prahy VIII*, 1905, 35 - 106
- TEIGE Josef.: *Základy starého místopisu pražského I*, Praha 1910
- The Illustrated Bartsch IV*, New York 1980
- The Illustrated Bartsch. XX.*, New York 1985
- The Illustrated Bartsch 172.* New York 1998
- TOMAN Pavel: *Nový slovník československých výtvarných umělců I*, Praha 1947
- TRUHLÁŘ Antonín / HRDINA Karel: *Rukověť humanistického básnictví III*, Praha 1969
- TURNER J. (ed.): *The Dictionary of Art*, London – New York 1996
- VACKOVÁ Jarmila: K ideové koncepci renesančních nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli, in: *Umění XVI*, 1968, 163 – 173

- VACKOVÁ Jarmila.: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách, in: Umění XVII, 1969, 131 - 156
- VACKOVÁ Jarmila.: Některé aspekty jagellonského umění v Čechách, in: Umění XXI, 1973, 500 - 510
- VACKOVÁ Jarmila: Ikonoklasmus evropské reformace – Nizozemí 1566, in: Husitský Tábor, Sborník Muzea husitského revolučního hnutí, 8, 1985, 69-81
- VACKOVÁ Jarmila: Mistr zv. litoměřický, Mistr svatováclavské kaple, in: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 518,521
- VACKOVÁ Jarmila / HOŘEJŠÍ Jiřina: Král Vladislav II ve světle neexistujících pramenů, in: Dějiny a současnost 4, 1967
- VACKOVÁ Jarmila / HOŘEJŠÍ Jiřina: Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, in: Umění XXVII, 1980, 519-536
- VÁCHA Štěpán: Oltářní obraz v kostele P.Marie Vítězné na Malé Straně, sakrální pomník vítězství Ferdinanda na Bílé Hoře, in: FUČÍKOVÁ Eliška / ČEPIČKA Ladislav (ed.): Albrecht z Valdštejna, Praha 2007, 191-197
- VÍTOVSKÝ Jakub: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby, in: Památky a příroda, 1976, 513-17
- VÍTOVSKÝ Jakub: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství, in: Philosophica et Historica III, Acta universitatis Carolinae, 1980, 75-106
- VLASÁKOVÁ A: Ikonografický program Zrcadlové kaple v Klementinu, Umění XLII, 1992, 180
- VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy, Staré Město, Josefov, Praha 1996
- VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy, Malá Strana, Praha 1999, 68-71
- VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy, Pražský hrad, Hradčany, Praha 2000
- VLČEK Pavel / SOMMER Pavel / FOLTÝN Dušan: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998
- VOJTÍŠEK Václav.: Radnice Staroměstská v Praze, Praha 1923
- VOREL Petr: Velké dějiny zemí koruny České VII (1526-1618), Praha –Litomyšl 2005
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Monumentální středověká malba, in: MERHAUTOVÁ Anežka (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 96-132

- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Poznámky k restaurování dekorativní malby a sochy sv. Jindřicha v sakristii kostela sv. Jindřicha a Kunhuty v Praze, in: Průzkumy památek I, 1995, 90 – 95
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, příloha k Průzkumům památek 1999
- VYDROVÁ Jiřina.: Kostel sv. Tomáše na Malé Straně, RKPDU, 1934, 132-144
- Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta, Praha 1912
- VYSKOČIL Jan Kapistrán: Šest století kostela a kláštera u P. Marie Sněžné, Praha 1947
- WAGNER Václav: Registra kostelního záduší sv. Vavřince, in: Za starou Prahu XIX, 1935, 39
- WAGNER Václav: Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1918-1935, in: ZPP II, 1936, 76
- WINTER Zikmund: Děje vysokých škol pražských, Praha 1898
- WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách, Praha 1909