

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Blanka K u b í k o v á

**Kapitoly z ikonografie renesančního portrétu
v Čechách a na Moravě**

**Chapters in the Iconography of the Renaissance
Portrait
in Bohemia and Moravia**

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Lubomír Konečný
Doc. PhDr. Jiří Kropáček, CSc. †

2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Blanka Aulheřová

Moje poděkování za cenné připomínky, rady a impulsy během přípravy této disertace i v průběhu celého studia patří vedoucímu práce Prof. PhDr. Lubomíru Konečnému a Doc. PhDr. Jiřímu Kropáčkovi, CSc., in memoriam. Děkuji rovněž všem, kteří mi poskytli podnětné konzultace: PhDr. Beket Bukovinské, Doc. PhDr. Ivaně Ebelové, PhD., PhDr. Elišce Fučíkové, CSc., Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, PhD., PhDr. Evě Uchalové, Mgr. Lence Vaňkové a dalším. Za nasměrování k bohatému tématu portrétního malířství děkuji Prof. Eduardu A. Šafaříkovi. Mé poděkování náleží rovněž Prof. Carlu del Bravo, Prof. Augustovi Gentili a Prof. Doře Liscia-Bemporad za podněty, které mi kdysi dali a z nichž dosud čerpám. Dále bych chtěla poděkovat kolegům ze Sbírký kresby a grafiky Národní galerie v Praze za jejich podporu, především PhDr. Aleně Volrábové a PhDr. Evě Bendové. Své díky rovněž směřuji všem, jednotlivcům i institucím, kteří mi umožnili studium děl a poskytli fotodokumentaci: akad. mal. Tomáši Bergerovi, Mgr. Pavlu Blatnému, akad. mal., akad. mal. Ludmile Zálešákové, pracovníkům na hradě Buchlově, v Lobkowiczských sbírkách, na zámku v Telči a v Třeboni, v Národním památkovém ústavu, územní pracoviště Kroměříž a Telč. Poděkování patří také všem, kteří mi ochotně zapůjčili či zprostředkovali obtížně dostupnou literaturu: PhDr. Martinu Mádlovi, PhD., PhDr. Michaele Ottové, PhD., Prof. PhDr. Pavlu Preissovi a další. Na závěr poděkování mým nejbližším, protože bez jejich podpory by tato práce nikdy nebyla dokončena: Viktorovi, Vojtovi, Kryštofovi a mým rodičům.

OBSAH

1. Úvod

	7
1.1. Předmět disertační práce, náměty jednotlivých kapitol	7
1.2. Úvod do problematiky studia renesanční podobizny v českých zemích	
1.2.1. Shrnutí stavu dosavadního bádání	11
1.2.2. Další literatura ke studiu ikonografie a ikonologie renesančního portrétu	22
1.2.3. Poznámky k dochovaném souboru renesanční podobizny na našem území – premisy studia	28
1.2.3.1. Zlomkovitost dochovaného korpusu	29
1.2.3.2. Velká kvalitativní rozrůzněnost	29
1.2.3.3. Velká stylová rozrůzněnost a typologická příslušnost k reprezentativní podobizně	30
1.2.3.4. Problematické identifikace	31
1.2.3.5. Otázka autentičnosti děl	33
1.2.3.6. Přístupnost fondů	35
1.2.4. Písemné prameny a dobová funkce portrétu	35
1.2.5. Dobová reflexe portrétních děl	46
1.3. Shrnutí východisek	48

2. „Vlasti své ozdoba, rodu svýho okrášlení, všech ctností a umění snažný ochránce“ - celofigurové podobizny Viléma z Rožmberka

	50
2.1. Kulturněhistorická východiska	54
2.2. Kulturněhistorický a uměleckohistorický kontext podobizny Viléma z Rožmberka z roku 1552	75
2.2.1. Ikonologický kontext portrétu Viléma z Rožmberka z roku 1552	84
2.2.2. Portréty rožmberských sourozenců – počátky rožmberské portrétní galerie	89
2.2.3. Problém portrétní tradice v rožmberském rodě	93
2.2.4. Problém širší portrétní galerie Rožmberků	96
2.2.5. Shrnutí problému portrétní tradice v rodu Rožmberků do doby Viléma z Rožmberka	99
2.3. Portrét Viléma z Rožmberka ve středním věku	102
2.3.1. Ikonologické obrysy objednavatelských aktivit Viléma z Rožmberka kolem roku 1560	109
2.4. Pozdní portrét Viléma z Rožmberka z roku 1589	114
2.5. Posmrtná podobizna Viléma z Rožmberka	122
2.6. Závěr	127

3. „Růže mezi trnám vzrostlá.“ Interpretace dvojportrétu Marie Manrique Pernštejnské de Lara s nahým dítětem

129

3.1.	Ikonografická východiska - zobrazení nahého dítěte v dobové výtvarné produkci	131
3.2.	Kulturněhistorická východiska – situace v rodině Vratislava z Pernštejna v době vzniku dvojportrétu jeho choti s dítětem	134
3.3.	Ikonologická interpretace dvojportrétu Marie Manrique de Lara s dítětem - oslava rodové kontinuity v sakrálním identifikačním portrétu	136
3.4.	Problém protějškové podobizny Vratislava z Pernštejna	138
3.4.1.	Podobizna tradičně ztotožňovaná s Vratislavem z Pernštejna od Jakoba Seiseneggera z roku 1558	139
3.4.2.	Problematický bod identifikace portrétovaného	143
3.4.3.	Navržení nové identifikace portrétovaného	146
3.4.4.	Kulturněhistorický kontext hypotetické identifikace Seiseneggerova portrétu z roku 1558 s Jaroslavem z Pernštejna	148
3.4.5.	Podobizna Vratislava z Pernštejna v rouchu rytíře Řádu zlatého rouna	152
3.5.	Otázka autorství dvojportrétu Marie Manrique de Lara se synem Janem	154
3.6.	Závěr	157

4. „Ozdoba Moravy“ – ženevský portrét a ženevské kontakty Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl, pána na Buchlově

159

4.1.	Kulturněhistorická východiska - život Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl	161
4.1.1.	Švýcarská studia	163
4.1.2.	Osobnost Theodora Bezy	165
4.1.3.	Vztahy Zástřizlů k Theodoru Bezovi – intelektuální spřízněnost a mecenášské aktivity	167
4.1.4.	Návrat do vlasti, osud Bezovy knihovny na Moravě	173
4.2.	Otázka data vzniku portrétu a určení jeho objednavatele	175
4.2.1.	Badatelský zájem o portrét	176
4.2.2.	Formální, typologické a ikonografické analogie	177
4.2.3.	Exkurz do tradice oslavného textu v portrétním vyobrazení	182
4.3.	Portrét Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl – projev reformního humanistického prostředí a vyjádření blízkých vztahů mezi Jednotou bratrskou a ženevskými kalvíny	186
4.4.	Portrétní galerie Prakšických ze Zástřizl na hradě Buchlově a postavení podobizny Jiřího Zikmunda v kontextu ostatních rodinných portrétů	187
4.4.1.	Otázka totožnosti muže na portrétu dosud identifikovaném	

jako Eliška Kotvrdovská z Olešničky	191
4.4.2. Další portréty ze zástřizlovské portrétní galerie	194
4.5. Závěr	197
5. Závěr	199
6. Obrazová příloha	205
7. Genealogické tabulky	262
8. Seznam literatury	267
9. Abstrakt	282
10. Abstract	283

1. Úvod

Portrét představuje důležitou kapitolu v umění období renesance a manýrismu, během kterých se emancipoval jako samostatný obor a došlo k jeho výraznému vzestupu. Z hlediska myšlenkového i formálního (kompozičního) navázal na vzory především z antického avšak i středověkého umění. K mohutnému rozšíření portrétu, proniknutí do různých uměleckých oborů, rozhojnění jeho typů a prosazení mezi různé sociální vrstvy, tedy nejenom v okruhu panovnickém a prostředí vyšší šlechty, došlo po antice opět právě až v období 15. a především 16. století. V umění zemí Koruny české představuje portrét významnou část dochovaných malířských památek z období 16. století, z nichž samostatné závěsné malované podobizny představují důležitý soubor zahrnující díla s mnohostrannou výpovědní hodnotou a vyznačující se vysokou uměleckou úrovní. Cílem této práce je přispět k poznání renesančního portrétu na našem území prostřednictvím monografického studia vybraných podobizen a kontextu jejich vzniku, a to jak z hlediska formálního, tak především obsahového, včetně souvislostí se zahraničním materiálem.

1.1. Předmět disertační práce, náměty jednotlivých kapitol

Předmětem této disertační práce je studium ikonografie a ikonologie vybraných podobizen z českých zemí, a sice z fondu samostatných závěsných malovaných portrétů z období druhé poloviny 16. a počátku 17. století. Ve svém současném studiu navazuji na výsledky své diplomové práce s tématem typologie samostatného portrétu v malířství mezi r. 1500 až 1620 v našich zemích.¹

¹ Blanka KUBÍKOVÁ: Příspěvek k typologii samostatného portrétu v závěsném malířství v Čechách a na Moravě v letech 1500 až 1620 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2001, práci vedl Prof. PhDr. Lubomír Konečný.

V diplomové práci jsem pracovala se souborem podobizen z českých a moravských sbírek, které zobrazují postavy žijící ve sledované době v českých zemích, s přihlédnutím k portrétům, které se nacházely v daném období v našich šlechtických sbírkách a tudíž mohly inspirativně působit jak na umělce, tak na objednavatele.² Studium potvrdilo, že ve sledovaném souboru převládají šlechtické podobizny, reprezentativního charakteru, které jsou kvalitativně velice odlišné a jejichž autorská připsání jsou často problematická.³ Již během přípravy diplomové práce bylo zřejmé, že některé podobizny poskytují větší možnost podrobnějšího monografického studia, zaměřeného především na jejich obsahovou stránku a kulturněhistorický kontext jejich vzniku. U některých portrétů k tomu vybízely doložené kulturněhistorické okolnosti vzniku díla, které umožňovaly hlubší interpretaci obsahového sdělení podobizny.⁴ U jiných případů se vyskytoval neobvyklý ikonografický prvek vymykající se běžnému repertoáru atributů reprezentativních podobizen v našich zemích v 16. století.⁵ Na základě prozkoumání možností věrohodné interpretace byly vybrány tři okruhy podobizen z fondu českých a moravských sbírek, které daly vzniknout třem kapitolám této práce.

První kapitola, která je věnována podobiznám Viléma z Rožmberka, v sobě spojuje přístup formálně analytický s kulturněhistorickým i ikonografickým. Životní osudy rožmberského

² Základním zdrojem heuristické fáze přípravy diplomové práce byla kandidátská práce: Eva BUKOLSKÁ: *Renesanční portrét v Čechách a na Moravě* (nepublikovaná kandidátská práce na Československé akademii věd), Praha 1968. Soupis provedený touto autorkou zahrnoval 219 portrétů. Po vyřazení portrétů s diskutabilní autenticitou, podobizen, které byly identifikovány jako kopie zahraničních děl s nejistou dobou importu, a těch, které jsem nemohla posoudit z autopsie, jsem pracovala s kolekcí 152 portrétů.

³ Srov. závěr in: KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 117-126.

⁴ Např. *podobizna Viléma z Rožmberka z roku 1552*, o níž bude pojednáno ve 2. kapitole této práce, nebo *portrét Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl*, který bude analyzován ve 4. kapitole.

⁵ Např. u *dvojportrétu Marie Manrique de Lara s nahým dítětem*, kterému se věnuje 3. kapitola této práce. Mezi zajímavá díla tohoto druhu, do této disertace však již nezahrnutá, náleží dále např. *portrét Bertolda z Lipé*, 1570, olej, plátno, 116,5 x 96 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5172, s motivem klobouku odloženého na zaschlém stromě. Lit: Max DVORÁK / Bohumil MATĚJKA: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém. II. Zámek roudnický*, Praha 1907, kat. č. 214; BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 97, kat. č. 132; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 136, kat. č. 39 (kde starší literatura).

vladaře, impozantní postavy českých dějin 16. století, předního českého velmože a politika, jsou zásluhou dochovaných kronik rožmberského archiváře Václava Březana a zpracováním ze strany českých historiků relativně dobře známy. *Nejstarší portrét Viléma z Rožmberka* datovaný rokem 1552 [1] vznikl v době pro rožmberský rod velmi nejisté. Společně s touto podobiznou byla vytvořena v rozpětí dvou let portrétní vyobrazení Vilémových čtyř sourozenců [5, 6, 7, 8]. Sledovaným cílem bylo zjistit, zda vypjatá situace, v níž se Rožmberkové nacházeli, nalézají odraz v těchto reprezentačních portrétech a zda je možné prostřednictvím studia kulturněhistorických zdrojů a ikonologického rozboru díla nahlédnout do motivace vzniku Rožmberkova portrétu a této portrétní galerie. Předmětem studia této kapitoly byly také *pozdější celofigurové portréty Viléma z Rožmberka* [1, 2, 3, 4], které vznikly za již naprosto změněných historických okolností. V této souvislosti bylo nutné se též vrátit k důkladnějšímu zasazení těchto děl do stylového kontextu jejich vzniku a pokusit se ozřejmit, do jaké míry představují obvyklou byť nadprůměrně malířsky kvalitní produkci své doby a do jaké míry se v těchto zobrazeních odráží výlučné postavení rožmberského vladaře ve společnosti českých zemí a vysokého postavení v rámci císařství.

Druhá kapitola se zabývá portréty z další významné portrétní sbírky 16. století, a sice podobiznami rodu Pernštejnů, konkrétně *portrétem Marie Manrique de Lara Pernštejnské s malým dítětem* [59] a podobiznou tradičně identifikovanou s jejím chotěm, *Vratislavem z Pernštejna*, nejvyšším kancléřem Království českého [45]. Dvojportrét perňštejnské dámy s dítětem zůstal dosud prakticky stranou zájmu historiků umění, ačkoli obsahuje ikonograficky neobvyklý motiv nahého dítěte. V pojednání o tomto díle, které představuje jediný známý příklad „sakrační identifikační podobizny“

z období 16. století na našem území,⁶ byly předmětem mého zájmu především jeho symbolické obsahy a jejich propojení s osudy dotyčných Pernštejnů. Portrét od Jakoba Seiseneggera tradičně ztotožňovaný s *Vratislavem z Pernštejna* [45] patří k renesančním obrazům, jež jsou hojně reprodukovány a často i figurují v uměleckohistorických publikacích, přesto se ukázalo, že se kolem jeho určení objevují zásadní nesrovnalosti. Z tohoto důvodu byl studován zejména z kulturněhistorického hlediska a z pohledu dobových norem chování, což obé vedlo ke zpochybnění původní identifikace zobrazené postavy.

Ve třetí kapitole je pozornost věnována moravskému rytířskému rodu Prakšických ze Zástřizl. Z rodové portrétní galerie dochované na hradě Buchlově vystupuje do popředí mladický *portrét Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl* [86], který dokládá blízké přátelské vazby tohoto vzdělaného šlechtice s předním reformátorem své doby a Kalvínovým následovníkem Theodorem Bezou. Na základě značného množství dochovaných písemných pramenů byl sledován širší kontext vzniku díla a jeho obsahové poselství. Studovanou otázkou bylo také postavení tohoto díla v rámci ostatních šlechtických portrétů z našich zemí, a jeho inspirační zdroje.

Jak je patrné z nástinu obsahu této práce, těžiště mého zájmu spočívalo v závěsném malířství, v němž se portrét vyprofiloval ve specifický, ve své době velmi oblíbený výtvarný druh a projev osobní i rodové reprezentace. Studium však vyžadovalo komparační studium portrétního umění i v jiných médiích, zejména v grafice, medailérství a mincovnictví, epitafech, nástěnné malbě. Kromě studia podobizen z dotčeného období v našich zemích bylo nezbytností též důkladné studium portrétního umění v okolních zemích, s nimiž probíhala, z hlediska portrétního umění, čilá umělecká výměna; prostupnost portrétních

⁶ K termínu sakrální identifikační portrét Friedrich B. POLLEROS: *Das sakrale Identifikations Porträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, k mariánské tematice zvl. 139-143.

kompozičních schémat, výrazových prostředků, stejně jako mobilitu umělců a příslušníků naší raně novověké šlechty můžeme považovat v 16. století za naprosto běžnou.

Nutné se ukázalo rovněž studium podobizny v oblastech, které byly pro umělecký vývoj ve střední Evropě sledované doby určující tedy zejména v Itálii, v Nizozemí a ve Španělsku.

1.2. Úvod do problematiky studia renesanční podobizny v českých zemích

1.2.1. Shrnutí stavu dosavadního bádání

Nejstarší zmínky o renesančním portrétu v druhotné literatuře se datují od poloviny 19. století a lze je jen stěží klasifikovat jako uměleckohistorické bádání, protože jde zejména o soupisy a inventáře obrazových sbírek, z nichž nejpodstatnější pro zaměření této práce jsou dva inventáře lobkowiczské obrazové sbírky od roudnického knihovníka a archiváře Josefa Dvořáka.⁷ První byl vydán v roce 1844 a figurují v něm pouze portréty, které jsou členěny z hlediska genealogického.⁸ Z roku 1860 pochází katalog této sbírky, který zaznamenává dobovou instalaci obrazů v jednotlivých sálech.⁹ Josef Dvořák údajně ve své práci vyšel ze studia archiválií roudnické sbírky a z ústní tradice; stal se hlavním pramenem pro identifikaci portrétovaných, z nichž se v pozdější době část ukázala jako mylná. Dvořákovy údaje je proto nutné ověřovat a popřípadě korigovat.

⁷ Ucelený přehled badatelského zájmu o Lobkowiczskou obrazárnu podal Pavel ŠTĚPÁNEK: Roudnická sbírka z hlediska badatelského, in: Pavel ŠTĚPÁNEK / Miloslav VLK: Mistrovská díla 12.-19. století ze sbírek Středočeské galerie, Praha 1988, 21-31.

⁸ Josef DVOŘÁK: Porträtgalerie im hochfürstlich Lobkowitz'schen Schlosse zu Raudnitz, Leitmeritz 1844.

⁹ Josef DVOŘÁK: Raudnitzer Schlossbilder nach ihrer letzten Ausstellung im Jahre 1860 beschrieben, Prag 1860.

Na stranách časopisu *Lumír* představil v roce 1852 veřejnosti Lobkowiczskou obrazárnu Ferdinand Mikovec. Třebaže se u některých portrétů pokusil i o určení malířské školy, sledoval rovněž především hledisko genealogické a ve stati uváděl zejména životopisné údaje zobrazených osob.¹⁰

Další poznámky o portrétech najdeme v dobových průvodcích po hradech a zámcích¹¹ a v obdobných pojednáních vlastivědného a topografického charakteru.¹² Tyto práce obvykle obsahují pouze jednoduchou charakteristiku děl, často ve formě pouhé zmínky o existenci díla v daném historickém objektu s uvedením identifikace portrétovaného, případně rozměrů díla. Kromě dokladu o lokaci výtvarného díla mohou být tyto práce přínosné případnými poznámkami o jeho poškozeních, opravách anebo dobovou fotografií, která dokládá stav v dané době.¹³

Základní heuristický a dokumentační význam mají soupisy uměleckohistorických památek z první třetiny 20. století,¹⁴ mezi nimiž pro oblast portrétní vyniká díl věnovaný roudnickému zámku a jeho sbírkám (dnešní Lobkowiczské sbírky) zpracovaný Maxem Dvořákem.¹⁵ Toto pojednání představuje první katalog roudnických obrazů a dodnes výchozí práci pro výzkum lobkowiczské portrétní galerie, nejrozsáhlejšího souboru renesanční podobizny na našem území, jenž vznikl sloučením rožmberské, pernštejnské a lobkowiczské portrétní sbírky a představuje tak základní kolekci pro studium portrétní 16. století u nás. Max Dvořák provedl první uměleckohistorické zpracování

¹⁰ Ferdinand B. MIKOVEC: Obrazárna knížat z Lobkovic na Roudnici, in: *Lumír* II, 1852, 638-644, 662-666, 686-691, 711-714, 737-739, 760-764, 784-786. Identifikace portrétovaných se shodují s inventářem Josefa Dvořáka (pozn. 8).

¹¹ Např. k hradu Buchlovu: Josef Alexandr DUNDER: *Buchlov, hrad v Moravě v kraji hradištském*, Praha 1856; Josef VAJDA: *Hrad Buchlov a dějiny jeho*, Brno 1863; František Saleský PLUSKAL MORAVIČANSKÝ: *Hrad Buchlov na Moravě, Uherské Hradiště* 1894.

¹² Např. František DVORSKÝ (ed.): *Vlastivěda moravská*, Brno 1897-1935.

¹³ Např. Leopold BERCHTOLD: *Vergangenheit und Gegenwart der Herrenburg Buchlau im Mährischen Marsgebirge*, Brünn 1893, obsahuje cenné komparativní fotografie.

¹⁴ Karel CHYTIL / Zdeněk WIRTH (ed.): *Soupisy památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století*, Praha 1897-1937.

¹⁵ DVOŘÁK (pozn. 5); v německé verzi: idem: *Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale der politische Bezirk Raudnitz. II. Raudnitzer Schloss*, Prag 1910.

a zhodnocení děl této sbírky. S ohledem na formální premisy soupisů však Dvořák své atribuce nijak nezdůvodňoval. V současné době již řada jeho autorských připsání a identifikací portrétovaných není udržitelná a vyžaduje revizi. Přesto však zůstává Dvořákův soupis hlavní autoritou ohledně podobizen z této sbírky, což bohužel při nekritickém přejímání informací občas vede k šíření některých mylných atribucí a přispívá k přežívání některých omylů o malířském portrétu 16. století v našich zemích jako celku.

Ve stejném roce, jako byl publikován soupis, vydal Max Dvořák v německém jazyce studii o španělských portrétech lobkowiczské sbírky,¹⁶ v níž na základě znalosti tohoto souboru vyzdvihl význam španělských manýristů pro budoucí portrétní tvorbu Vélasquezovu, což byl zcela nový názor mezinárodního dosahu.

Z hlediska zprostředkování archivních zpráv týkajících se umělců portrétistů v době 15. a 16. století na našem území a především pro studium vybavení měšťanských domácností v 16. století, kde jsou zahrnuty i portréty, mají pro naše téma stále mimořádný význam práce Zikmunda Wintera.¹⁷ Edice dochovaných zámeckých inventářů a dalších archivních zpráv (smlouvy, supliky, účty, korespondence aj.), které byly hojně vydávány koncem 19. a na počátku 20. století, jsou nedocenitelným a svého druhu nepřekonaným zdrojem informací pro studium našeho tématu. Jde zejména o publikování těchto pramenů dílem Františka Mareše,¹⁸ Josefa Salaby,¹⁹ Vincence Brandla,²⁰ Zdeňka Wirtha,²¹ Františka Hrubého,²² Františka Dvorského a dalších.²³ Pro

¹⁶ Max DVOŘÁK: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale I, 1907, 13-28.

¹⁷ Zejména: Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620), Praha 1909.

¹⁸ František MAREŠ: Materiál k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: Památky archeologické XVI, 1893-1895, 141-792 (passim); ibidem XVII, 1896-1897, 43-740 (passim); ibidem XVIII, 1898-1899, 91-100.

¹⁹ Josef SALABA: Slavatovská obrazárna, in: Památky archeologické XVII, 1896-1897, 709-718.

²⁰ Vincenc BRANDL (ed.): Spisy Karla staršího ze Žerotína II, Brno 1870-1872.

²¹ Zdeněk WIRTH: Inventář zámku litomyšlského z r. 1608, in: Časopis společnosti přátel starožitností XXI, 1913, 123-125.

poznání života a tvorby Jakoba Seiseneggera je cenné zprostředkování údajů z písemných pramenů v pracích Josepha Bergmanna²⁴ a Ernsta Birka.²⁵

Tématu portrétnímu se ve svých pracích dotkl i Karel Chytil: v přehledu malířství 15. a 16. století si všiml otázky portrétního zobrazení a upozornil na rané příklady renesančního portrétního umění na našem území; v rámci výstavy rudolfinského umění představil i portréty, z nichž řadu tvořily podobizny z lobkowiczské sbírky.²⁶ Na význam portrétních děl poukázal i ve své studii o rudolfinském umění.²⁷

V první polovině a kolem poloviny 20. století vznikly některé práce obecnějšího rázu zkoumající specifický charakter portrétní tvorby v českých zemích a její vztah k ostatní evropské produkci. Antonín Matějček studoval počátky realistického portrétního umění v Čechách ve 14. století ve vztahu k západoevropskému portrétnímu umění.²⁸ Pozornost věnoval také zámeckým obrazovým galeriím a v souvislosti s tímto tématem i portrétům ze zámku Opočna²⁹ a španělským podobiznám z lobkowiczského souboru z Roudnice, kde jej zaujala zejména otázka vlivu španělských importů na formování českého portrétního malířství.³⁰

Jaroslav Pešina se věnoval otázce počátků české renesanční podobizny, dílům z první třetiny 16. století, a problematice

²² František HRUBÝ: Selské a panské inventáře v době předbělohorské, in: Český časopis historický XXXIII, 1927, 263-306.

²³ František DVORSKÝ (ed.): Dopisy Karla st. ze Žerotína 1591-1610, in: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské sebrané z archivů domácích i cizích XXVII, Praha 1904.

²⁴ Joseph BERGMANN: Jacob Zeysnecker oder Seisenegger, Genealogische Notizen über die Ritter und Freiherren von Seiseneck, in: Wiener Jahrbuch der Literatur CXXII, 1848, 6-10.

²⁵ Ernst BIRK: Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand I. Hofmaler. 1531-1567. Eine Studie zur österreichischen Kunstgeschichte aus bisher unbenützten Quellen, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IX, 1864, 70-94.

²⁶ Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582, Praha 1906, zvl. 50, 170; idem: Rudolf II. Výstava děl jeho dvorních umělců a podobizen osobností jeho dvora (kat. výst.), Praha 1912.

²⁷ Idem: Umění v Praze za Rudolfa II., Praha 1904, zvl. 40-41, zde se autor také zabýval ikonografií portrétů Rudolfa II.

²⁸ Antonín MATĚJČEK: Podíl Čech na vzniku portrétu v 14. století, in: Umění X, 1937, 65-74.

²⁹ Idem: Zámecká obrazárna v Opočně, in: Umění X, 1937, 13-36.

³⁰ Idem: O umění a umělcích, Praha 1948, 84-86.

skupinového portrétu v Čechách.³¹ Ve stati k posledně jmenovanému tématu zdůraznil význam malířského portrétu v rámci renesančního umění v našich zemích a vyzval k hlubšímu zkoumání této problematiky formou studia jednotlivých rodových sbírek i monograficky konkrétních děl. Vyjádřil názor, že v období renesance: „portrét se stává nejen předmětem zvláštního oboru, ale dává i život samostatnému závěsnému obrazu, určenému pro světský interiér.“³²

Pavel Preiss sledoval téma v renesanci oblíbených portrétních genealogických cyklů na rozboru skupiny pocházející z hradeckého majetku dochovaného v Častolovicích.³³

V souvislosti s portrétní produkcí ve střední Evropě zahrnuli do svých studií podobizny z našeho fondu Niels von Holst v pojednání o německém portrétu v období manýrismu³⁴ a Kurt Löcher v monografii Jakoba Seiseneggera,³⁵ jelikož nemalý počet prací, které jsou umělcem značeny či jemu připsány, se nacházejí na našem území.

Soustavně se však problematice renesančního portrétu na našem území věnovala až Eva Bukolská, jejíž kandidátská práce z roku 1968, která bohužel zůstala pouze ve strojopisné formě, představuje první soupisový katalog a první syntézu vývoje renesanční podobizny v závěsném malířství na našem území.³⁶ Badatelka svoje pojednání členila z větší části podle genealogického hlediska do kapitol podle rodové příslušnosti zobrazených osob, a zbylá díla, většinou solitéry, podle příslušnosti ke stavu: podobizny panovníků, měšťanů, neznámých šlechticů, duchovních a neurčitelné osoby. Hlavní zájem badatelky směřoval k otázce slohového vývoje tohoto druhu malířství a

³¹ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550, Praha 1950, 88-89, 132-133, kat. č. 397-400; obr. 238, 239, 240; idem: Nejstarší český renesanční portrét, in: Umění III, 1955, 153.; idem: Ještě k otázce nejstaršího českého renesančního portrétu, in: Umění VII, 1959, 403-405.

³² Idem: Skupinový portrét v českém renesančním malířství, in: Umění II, 1954, 269-295, zvl. 276.

³³ Pavel PREISS: Cykly českých panovníků na státních zámcích. Příspěvek k ikonografii českých králů a knížat, in: Zprávy památkové péče XVII, 1957, 65-78.

³⁴ Niels von HOLST: Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus, Strasburg 1930.

³⁵ Kurt LÖCHER: Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I., Berlin 1962.

³⁶ BUKOLSKÁ (pozn. 2); autorka ve své kandidátské práci navázala na svou disertační práci: eadem: Renesanční portrét v Čechách 1520-1620 (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 1951.

k autorskému připsání podobizen. Ověřovala atribuce a stylové okruhy formulované Maxem Dvořákem a v řadě případů navrhovala nová řešení založená na komparačním studiu s materiálem u nás i v zahraničí, v nichž reagovala na novou literaturu. Eva Bukolská se ve své kandidátské práci také zabývala otázkou, zda existoval „český“ renesanční portrét: „Všechny tyto prvky se spojovaly v tvorbě domácích malířů často v typickou syntesu, vznikl „český“ renesanční portrét, „česká“ portrétní škola, dosti výrazně se odlišující od portrétní tvorby sousedních zemí. Je však velmi nesnadné určit nějaké specifické znaky české renesanční podobizny, zvláště, když hrozí, že za ně budeme považovat i takové, které jsou příznačné pro každou provinciální okrajovou tvorbu. Český renesanční portrét vyvíjel se však téměř nezávisle na ostatním domácím malířství a některé podobizny svými realistickými tendencemi vysoko převažovaly téměř řemeslnou úroveň, na kterou kleslo v 2. polovině 16. století [...].“³⁷ Jak je patrné, pokus o definici „českého“ renesančního portrétního nevyznívá přesvědčivě.

Přestože kandidátská práce Evy Bukolské představuje pojednání zásadního významu, vyžaduje již nezbytnou revizi, danou i datem svého vzniku, protože od konce 60. let pokročila jak dílčí bádání umělecko-historická, tak výzkumy historiků týkající se renesančních šlechtických rodů, přechodových rituálů, způsobů reprezentace, slavností atd., které pro naše studium přinášejí užitečné podpůrné poznatky. Z hlediska dnešního stavu poznání této oblasti je také záhodno více prohloubit spojitost portrétů na našem území s evropskou portrétní produkcí. S tím souvisí i změna v metodickém přístupu k otázce českých umělců a českého umění. Specifikování „českého“ renesančního portrétního za současného stavu poznání je, podle mého názoru, neuchopitelné a je nutné tento problém přeformulovat v otázku, zda existovaly specifické rysy místní produkce, na jejichž podobě se ovšem podíleli umělci různých národností a školení, často s pracovními zkušenostmi z více

³⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 212.

koutů Evropy.³⁸ Hlavní stylové směřování portrétní tvorby bylo navíc silně ovlivňováno vzory v panovnických kruzích.

Některé své závěry Eva Bukolská v dalších letech korigovala, protože ve studiu renesančního portrétního pokračovala jednak samostatným bádáním,³⁹ a také ve spolupráci s Pavlem Štěpánkem, s nímž se věnovali dalšímu zpracování portrétů lobkowiczské sbírky.⁴⁰ Soustředili se především na kolekci podobizen od malířů španělského dvora, která se řadí k nejvýznamnějším souborům svého druhu v Evropě a jež měla v době svého vzniku značný vliv na ostatní portrétní produkci na našem území. Svá zjištění, která refletovala nejnovější soudobé názory i zahraničních badatelů, zveřejnili rovněž ve španělských odborných časopisech a po Maxi Dvořákovi⁴¹ tak výsledky svého výzkumu lobkowiczské sbírky zpřístupnili i zahraničním badatelům.⁴² Pavel Štěpánek později ve studiu tohoto tématu pokračoval

³⁸ Na okraj možnosti definovat „český“ renesanční portrét stojí otázka, zda objednatelé vnímali „české“ malířství. Problematika „češství“ v této době v prostředí objednatelů našich podobizen je sice doložena, podle mých dosavadních znalostí však nikoli v oblasti vztahující se k portrétnímu, nýbrž v oblasti jazykové, např. poručníci mladistvého Viléma z Rožmberka jej nabádali, aby ze svých studií v Pasově psal dopisy česky, aby se neodrodil, srov. Jaroslav PÁNEK: Vilém z Rožmberka. Politik smíru, Praha 1998, 34. Dále v oblasti politické, kde souvisí s obhajobou zemských práv a svobod. Srov. ibidem, 171, v pozdější době, když už Vilém z Rožmberka zastával úřad nejvyššího purkrabí, v roce 1575 na oficiálním setkání s nástupníkem českého trůnu, Rudolfem II., předcházejícím o dva dny korunovaci: „Rožmberk zopakoval principi Rudolfovi všechny přijaté zásady na zasedání sněmu 20.9.1575, mluvil pouze česky a když Rudolf odpovídal německy, Vratislav z Pernštejna jeho slova překládal do češtiny, jediné přípustné jednací řeči. Ještě před korunovaci si tak měl Rudolf uvědomit, že v Čechách je pouze jeden oficiální jazyk a že čeští stavové nepřijímají Rudolfa jako představitele habsburské politiky, nýbrž jako českého krále.“

³⁹ Eva BUKOLSKÁ: Veduta na českých portrétech 16. a počátku 17. století, in: Umění XXXI, 1983, 516-520; eadem: Malovaný portrét v Čechách v období renesance, in: Ewa ZAWADSKA (ed.): Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech, Kraków 1985, 85-95.

⁴⁰ Eva BUKOLSKÁ / Pavel ŠTĚPÁNEK: Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice, in: Iberoamericana Pragensia VI, 1972, 145-162; ibidem VII, 1973, 115-142 (3. část zůstala v rukopise); iidem: Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice, in: Archivo español de arte XLVI, 1973, 319-339; iidem: Retratos españoles en Checoslovaquia, in: Bellas artes XXXV, 1974, 8-13; iidem: Dva příspěvky k problematice roudnické sbírky. Maria Kusch/ová: Juan Pantoja de la Cruz. Ljudmila Kagane/ová: Chuan Pantoja de la Cruz, Umění XXIII, 1975, 269-273, iidem: Španělské podobizny ve Středočeské galerii, Praha 1980. K tématu také: Pavel ŠTĚPÁNEK / Miloslav VLK: Sbírký starého umění Středočeské galerie galerie na zámku v Nelahozevsi, Praha 1977; iidem: Sbírký starého umění 15.-19. století. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů. Středočeská galerie, Praha 1978.

⁴¹ DVOŘÁK (pozn. 5).

⁴² HOLST (pozn. 34); LÖCHER (pozn. 35).

samostatně.⁴³ Španělské podobizny z lobkowiczské sbírky do svých přehledových studií o španělském renesančním umění zahrnuli i zahraniční badatelé: např. Diego Angulo,⁴⁴ nebo Santiago Sebastián.⁴⁵ Detailněji o nich pojednává znalkyně španělského portrétu 16. století Maria Kusche ve své monografii o Pantojovi de la Cruz z roku 1964⁴⁶ i v recentních monografiích o Coellovi⁴⁷ a jeho žácích.⁴⁸

Renesanční podobizně z roudnické, dnešní Lobkowiczské sbírky jako celku, tedy podobiznám všech malířských škol, se věnovali také Miloš Saxl s Lidmilou Noskovou⁴⁹ a Jiří Kropáček, kteří připravili výstavy prezentující portréty z této kolekce.⁵⁰ Posledně jmenovaný badatel se rovněž věnoval monografickému studiu Francesca Terzia, portrétisty severoitalského původu, který působil ve službách arcivévody Ferdinanda Tyrolského a byl činný i na našem území.⁵¹

Významný příspěvek k poznání reprezentativní podobizny habsburského typu představovala stať Jaroslava Petrů o objevení nejstarších signovaných, rokem 1529 datovaných, podobizen významného rakouského portrétisty Jakoba Seiseneggera,⁵² které v celé figuře zobrazují *českého nejvyššího kancléře Adama I. z Hradce a*

⁴³ Pavel ŠTĚPÁNEK: Španělské umění 14.-16. století z československých sbírek, Praha 1984; ŠTĚPÁNEK / VLK (pozn. 7).

⁴⁴ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ: Pintura del renacimiento, (=Ars Hispaniae XII), Madrid, 1954, 296; citaci přebírám ze ŠTĚPÁNEK (pozn. 43) nepag., pozn. 23.

⁴⁵ Santiago SEBASTIÁN / Maria Concepción GARCIA-GAINZA / José Rogelio BUENDÍA MUÑOZ: Historia del arte hispánico III. El Renacimiento, Madrid 1980, 276-279, citaci přebírám ze ŠTĚPÁNEK (pozn. 43) nepag., pozn. 23.

⁴⁶ Maria KUSCHE: Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964.

⁴⁷ Eadem: Retratos y retratadores : Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Madrid 2003.

⁴⁸ Eadem: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, R. de Villandrando y Andres López Polanco, Madrid 2007.

⁴⁹ Miloš SAXL / Lidmila NOSKOVÁ: Renesanční portrét I. (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1972.

⁵⁰ Jiří KROPÁČEK: Renesanční portrét II. (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1975.

⁵¹ Jiří KROPÁČEK: Malíř Francesco Terzio, okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: Tomáš SEKYRKA / Vít VLNAS (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury: k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, 92-98; idem: Francesco Terzio : Notes on his style and iconography, in: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA (ed.): Rudolf II, Prague and the world, Praha 1998, 278-280.

⁵² Jaroslav PETRŮ: K počátkům činnosti Jakuba Seiseneggera, in: Historická Olomouc a její současné problémy III, 1980, 190-194; Idem: Seisenegggers Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rožmitál, in: Umění XXXIII, 1985, 193-203.

jeho manželku Annou Hradeckou z Rožmitálu.⁵³ Objevení těchto do té doby odborné veřejnosti neznámých děl, znamenalo zvrat v poznání tvorby J. Seiseneggera, dvorního malíře krále a císaře Ferdinanda I., jednoho z tvůrců typu habsburské reprezentativní podobizny v celé postavě.⁵⁴ Dříve se totiž za jeho nejstarší díla pokládaly *podobizny dětí Ferdinanda I. z roku 1530*.⁵⁵ Existence starších značených podobizen prokázala činnost Seiseneggera na našem území před tím, než začal pracovat pro Habsburky, čímž se aktualizovala potřeba důkladného studia portrétní tvorby v Čechách a na Moravě v první třetině 16. století.

V období posledních dvaceti let byly zveřejněny také výsledky zkoumání děl z dalších obrazových galerií, např. Pavla Blattného ohledně chebské portrétní galerie,⁵⁶ Marie Mžkové o žerotínském portrétním souboru uchovávaném na zámku ve Velkých Losinách.⁵⁷ Přínosné jsou rovněž pasáže věnované portrétům v katalogu Obrazárny Pražského hradu z pera Elišky Fučíkové.⁵⁸ Dílčím způsobem byly publikovány v rámci výstavních katalogů také další renesanční podobizny, ovšem s ohledem k typu publikace jde většinou o texty omezeného rozsahu a obsahem nových informací značně různorodé.⁵⁹ Podstatně přínosnější byly studie obsažené např. v esejistické části katalogu výstavy *Rudolf II. a Praha*, které pojednávaly o různých aspektech ikonografie portrétu z císařského okruhu, především stať Lubomíra Konečného o autoportrétech rudolfinských umělců, nebo

⁵³ Podobizny jejich dětí byly známy již dříve, s fotografií jsou publikovány: Josef SOUKUP: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu pelhřimovském*, Praha 1903, 132, obr. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 37-39, II, 36, kat.č. 49, je uvádí, předpokládala existenci podobizen jejich rodičů. Zahraniční literatura k Seiseneggerovi tato díla neznala, srov. LÖCHER (pozn. 35).

⁵⁴ Monograficky jeho tvorbu zhodnotil LÖCHER (pozn. 35).

⁵⁵ *Ibidem* 18, 85, 86, 90-91, kat.č. 13, 20, 48, 30 (nedochovaný), portréty v majetku Mauritshuis, Haag.

⁵⁶ Pavel BLATTNÝ: *Valdštejnská obrazárna v Chebském muzeu*, Cheb 1999.

⁵⁷ Marie MŽKOVÁ: *Sbírky zámku Velké Losiny*, in: *Cour d'honneur I*, 1998, 24-34.

⁵⁸ Eliška FUČÍKOVÁ / Petr CHOTĚBOR / Zdeněk LUKEŠ: *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1998, 42, 78, Jaromír NEUMAN: *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1964, 56-59, 178-179, kat. č. 1,2, 56, obr.

⁵⁹ Např. katalogová hesla různých autorů in: Eliška FUČÍKOVÁ et al.: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů* (kat. výst.), Praha / Londýn / Milán 1997.

článek Olafa Larssona o podobiznách Rudolfa II.⁶⁰ O umělcích portrétistech pracujících pro české krále habsburské dynastie v 16. století hovoří i Eliška Fučíková v úvodní stati této publikace.⁶¹ Podobiznám od rudolfinských umělců se již předtím dostalo pozornosti v katalogích výstavy *Prag um 1600*⁶² a v souvislosti s nimi konaného pražského sympozia.⁶³ Rudolfinské portréty jsou rovněž fundovaně zpracovány v publikacích Thomase DaCosta Kauffmana, či v monografických studiích k jednotlivým tvůrcům.⁶⁴

Stručný souhrn vývoje závěsného portréту v 16. století v Čechách a na Moravě zahrnula do svého přehledu renesančního malířství v našich zemích Jarmila Vacková; závěsný portrét však mylně pokládala za druh objednávaný v této době výlučně ve šlechtickém prostředí.⁶⁵

Z novějších odborných studií je třeba zmínit diplomovou práci Lenky Vaňkové (2002), která se věnuje španělskému dvorskému oděvu, jeho proměnám a recepci v českých zemích ve druhé polovině 16. století a na počátku 17. století.⁶⁶ Důkladné srovnávací studium vývoje kostýmních prvků představuje užitečnou pomůcku pro možnosti

⁶⁰ Lubomír KONEČNÝ: Rudolfiňští umělci o sobě ve svých dílech, in: Eliška FUČÍKOVÁ et al.(ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, Praha / Londýn / Milán 1997, 107-121; Lars Olof LARSSON: Portréty císaře Rudolfa II., in: ibidem 122-129.

⁶¹ Eliška FUČÍKOVÁ: Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků (1530-1648), in: ibidem, 2-71.

⁶² Např. hesla zpracovaná Eliškou Fučíkovou in: Christian BEAUFORT-SPONTIN et al. (ed.): Prag um 1600 (kat. výst.), Essen / Wien 1988, 221-223; kat.č. 106, 108, 109.

⁶³ Lars Olof LARSSON: Bildnisse Kaiser Rudolfs II, in: Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen 1988, 161-170; Jiří PEŠEK: Porträts in den Bürgerhäusern des rudolfinschen Prags, in: ibidem, 244-248.

⁶⁴ Thomas DACOSTA KAUFMANN: The School of Prague, Painting at the Court of Rudolf II, Chicago 1988; Konrad OBERHUBER: Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Spranger, Wien 1958; Rudolf Arthur PELTZER: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit: ein Beitrag zur Geschichte der werdenden Barockmalerei, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien XXX, 1911-1912, 59-182; Rüdiger AN DER HEIDEN: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXVI, 1970, 135-226; Joachim JAKOBY: Hans von Aachen 1552-1615, München / Berlin 2000; Jürgen ZIMMER: Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weissenhorn 1971.

⁶⁵ Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 92-105.

⁶⁶ Lenka VAŇKOVÁ: Španělský dvorský oděv druhé poloviny 16. století a začátku 17. století a jeho ohlas v českých zemích na obrazech z českých sbírek (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2002.

datování portrétů a tím i pro hypotetické hranice při ověřování jejich identifikací a připsání.

Ve své disertaci s tématem sběratelství v prostředí habsburských dvorů se věnoval lobkowiczské sbírce Pablo Jiménez Diaz.⁶⁷ Význam jeho pojednání z pohledu studia portréту spočívá především v mimořádné možnosti studia lobkowiczských archiválií, které bylo tomuto badateli majiteli sbírky povoleno a jež je dnes prakticky nemožné získat. Jeho práce proto obsahuje některé upřesňující informace ohledně utváření sbírky, včetně portrétů. Zaměření této disertace však bylo širší, orientované na sběratelství obecně, nikoli specificky na sbírky podobizen.

S problematikou portréту v závěsném malířství souvisí také výsledky výzkumu renesančních epitafů a posmrtných portrétů, které shrnuje výstavní katalog kolektivu autorů pod vedením Ondřeje Jakubce.⁶⁸

Výčet odborné činnosti a publikací v oboru renesančního portréту v Čechách a na Moravě tímto přehledem není samozřejmě vyčerpán; zmíněn je pouze výběr, který ilustruje dosavadní směřování badatelského zájmu o tuto problematiku a jenž čítá tituly pro studium renesančního malovaného portréту zásadní povahy. Studium jednotlivých portrétů vyžadovalo i specifickou literaturu, kterou, ačkoli má pro poznání konkrétního díla značný význam, není možné zde v úplnosti rozvádět a bude náležitě uvedena, případně komentována, v poznámkovém aparátu dotyčné kapitoly.

⁶⁷ Pablo JIMÉNEZ DIAZ : El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II, Madrid 2001.

⁶⁸ Ondřej JAKUBEC et al.: Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích (kat. výst.), Olomouc 2007.

1.2.2. Další literatura ke studiu ikonografie a ikonologie renesančního portrétu

Studium ikonografie a ikonologie renesančního portrétu na našem území je nemyslitelné bez seznámení s další literaturou, která zahrnuje především pojednání historická a kulturněhistorická,⁶⁹ sledující zejména dějiny jednotlivých šlechtických rodů a monografické studie k významným představitelům naší šlechtické společnosti,⁷⁰ dále práce zabývající se proměnami životního stylu šlechty v českých zemích ve sledovaném období, problematikou raně novověkých šlechtických rezidencí, cestování,⁷¹ vzdělávání na zahraničních školách,⁷² dějinami jednotlivých konfesí a jejich vzájemným soužitím v našich zemích,⁷³

⁶⁹ Obecně k dějinám a stavu společnosti 16. století v našich zemích např. Petr VOREL: Dějiny zemí Koruny české, Praha 1526-1618, VII, Praha 2005. K problematice šlechtické společnosti v raném novověku v našich zemích např. Jaroslav PÁNEK: Život na šlechtickém sídle v předbělohorském období, in: Lenka BOBKOVÁ (ed.): Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století (=Acta Universitatis Purkinianae, Philosophica et historica I, Studia Historica 1), Ústí nad Labem 1992, 9-27; Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA / Pavel KRÁL / Zdeněk VYBÍRAL: Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku, Praha / Litomyšl 2002; Václav BŮŽEK (ed.): Opera historica I-XIII, České Budějovice 1991-2009; Petr MAŤA: Svět české aristokracie (1500-1700), Praha 2004 ad.

⁷⁰ Např. Peter Ritter von CHLUMECKY: Carl von Zierotin und seine Zeit, 1564-1615, Brünn 1862; Otakar ODLOŽILÍK: Karel starší ze Žerotína, Praha 1937; František KAVKA: Zlatý věk Růží, Praha 1966; PÁNEK (pozn. 38); Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA et al.: Dvory velmožů s erbem růže, Praha 1997; Václav BŮŽEK (ed.): Poslední pání z Hradce (=Opera historica 6), České Budějovice 1998; Petr VOREL: Pání z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy, Praha 1999; Václav BŮŽEK: Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemích na cestě ke dvorům prvních Habsburků, České Budějovice 2006; Tomáš KNOZ: Karel starší ze Žerotína: Don Quijote v labyrintu světa, Praha 2008 a další.

⁷¹ Např. Jindřich RŮŽIČKA: Italská cesta Jaroslava z Pernštejna roku 1559 (Příspěvek k otázce vztahu české šlechty k humanismu), in: Sborník prací východočeských archivů IV, 1978, 153-185; Lenka BOBKOVÁ / Michaela NEDERTOVIČOVÁ (ed.): Cesty a cestování v životě společnosti (=Acta Universitatis Purkinianae, Philosophica et historica III, Studia historica 3), Ústí nad Labem 1997, zvl. 173-306; Jaroslav PÁNEK: Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552, 2., rozšířené vydání, České Budějovice 2003 ad.

⁷² Např. František HRUBÝ: Les étudiants tchèques aux écoles protestantes de l'Europe occidentale à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, Brno 1970; Otakar ODLOŽILÍK: Jednota bratrská a reformování francouzského jazyka, Philadelphia 1964; Martin HOLÝ: Výchova a vzdělání české a moravské šlechty v 16. a v první třetině 17. století, in: Folia Historica Bohemica XXI, 2005, 111-208 a další.

⁷³ Např. Ferdinand HREJSA: Česká konfese, její vznik, podstata a dějiny, Praha 1912; František HRUBÝ: Luterství a kalvinismus na Moravě před Bílou horou, in: Český časopis historický XLI, 1935, 1-40, 237-268; idem: Luterství a novoutrakvismus, in: Český časopis historický XLV, 1939, 31-44; Rudolf ŘÍČAN: Dějiny Jednoty bratrské, Praha 1957; Josef VÁLKA: Tolerance či koexistence (K povaze soužití různých náboženských vyznání v českých zemích v 15.-17. století), in: Studia Comeniana et Historica XVIII, 1988, 63-75; Ota HALAMA: Lid bez meče. Příběh Jednoty bratrské, Praha 2009 a další.

atd. Významný výchozí zdroj představují, již výše zmíněné, edice dobové korespondence,⁷⁴ cestovních deníků,⁷⁵ kronik,⁷⁶ dobové literatury a paměti apod.⁷⁷

Nezbytnou součástí studia je též literatura zahraniční zabývající se problematikou renesančního portrétu, jejíž přehled by však tvořil nesmírně dlouhý výčet a proto si dovolím uvést pouze ty okruhy a autory, jejichž práce měla pro vypracování této práce podstatnější význam. Ostatní konzultované tituly budou uvedeny pouze na adekvátním místě v poznámkách a není-li z nich přímo čerpáno, pak v seznamu literatury.

Téma této disertace vyžadovalo studium literatury několika kategorií. Jednou z nich jsou pojednání o renesančním portrétu z obecného hlediska vývoje žánru, jeho vnímání, modalit a ikonografie, z níž je nutné na čelním místě jmenovat stěžejní a stále aktuální práci Johna Pope-Hennessy zabývající se portrétem z hlediska širšího pojetí hlavních významových typů renesanční podobizny,⁷⁸ dále komplexní pojednání *Bildnis und Individuum* Gottfrieda Boehma⁷⁹ a nedávne

⁷⁴ Pro naše téma např. BRANDL (pozn. 20); DVORSKÝ (pozn. 23); idem: Staré písemné památky žen a dcer českých, Praha 1869; idem: Mateř a dcera paní Zuzany Černínové z Harasova. Listy Alžběty Homutovny z Cimburka a Elišky Myslíkovny z Chudenic, Praha 1890; Noemi REJCHRTOVÁ (ed.): Karel starší ze Žerotína, Z korespondence, Praha 1982; Petr VOREL (ed.): Česká a moravská aristokracie v polovině 16. století. Edice register listů bratří z Pernštejna z let 1550-1551, Pardubice 1997, a další.

⁷⁵ Např. Max DVOŘÁK (ed.): Dva denníky Dra. Matiáše Borbonia z Borbenheimu, Praha 1896; Lydia PETRÁŇOVÁ (ed.): Příběhy Jindřicha Hýzrla z Chodů, Praha 1979; Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Tři francouzští kavalíři v renesanční Praze, Praha 1989; Alois BEJBLÍK (ed.): Fynes Moryson – John Taylor. Cesta do Čech, Praha 1977 a další.

⁷⁶ Např. Jaroslav PÁNEK (ed.): Václav Březan. Životy posledních Rožmberků, Praha 1985; Anna KUBÍKOVÁ (ed.): Rožmberské kroniky. Krátký a summovní výtah od Václava Březana, České Budějovice 2005.

⁷⁷ Z dobové literatury zejména Adolf FELIX (ed.): Baldassare Castiglione. Dvořan, Praha 1978; idem (ed.): Giovanni Della Casa. Il Galateo aneb o mravích, Praha 1971; Jaroslav SIMONIDES / Otakar BARTOŠ (ed.): Lukasz GÓRNICKI. Polský dvořan, Praha 1977; Eduard PETRŮ (ed.): Mikuláš Dačický z Heslova. Prostopravda. Paměti, Praha 1955; Josef JIREČEK (ed.): Paměti Viléma hraběte Slavaty od léta 1608 do 1619, Praha 1866 a další.

⁷⁸ John POPE-HENNESSY: The Portrait in the Renaissance, New York 1966.²

⁷⁹ Gottfried BOEHM: Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

katalogy výstav renesanční podobizny, jejichž autorské kolektivy vedli Lorne Campbell a Miguel Falomir.⁸⁰

K ikonografii renesančního portrétu, studiu jeho typů, původu, funkci a k vývoji kompozičních schémat, jakož i k jeho myšlenkovému zázemí existuje několik titulů zásadního významu. Obecnějšího charakteru, prezentující z uvedených hledisek portrétní malířství od 14. do 16. století, je práce Lorne Campbella.⁸¹ Marianna Jenkins ve svém pojednání o „státním“ portrétu definovala reprezentativní podobiznu v 16. století, sledovala její varianty a hlavní vývojové tendence tohoto druhu portrétního zobrazení.⁸² Hubert Froning ve své disertaci studoval typ celofigurové samostatné podobizny v závěsném malířství, jejíž zdroje doložil v tradici burgundské rytířské kultury.⁸³ Poukázal na modalitu a regionální varianty tohoto portrétního typu. Jeho práce je pro poznání celofigurového portrétu dosud zásadním východiskem. Maria Kusche na Froninga reagovala rozsáhlým článkem, v němž zdůraznila vliv augsburského portrétu na utváření reprezentativní podobizny habsburského typu a doložila starší, středověké, ikonografické zdroje celofigurového portrétu v zobrazení křesťanského rytíře.⁸⁴

Další významnou oblast představují dobové umělecké traktáty a s touto tematikou spjatá teoretická literatura. Syntetizující přehled teorie portrétu od antiky přes období renesance a manýrismu, až po osvícenství poskytuje publikace Edouarda Pommier.⁸⁵ Z dalších statí pracujících s dobovými názory na portrét je třeba zmínit studii Luby

⁸⁰ Miguel FALOMIR (ed.): *El retrato del Renacimiento* (kat. výst.), Madrid 2009; Lorne CAMPBELL et al.: *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian* (kat. výst.), London 2009. Katalogy vyšly k témuž výstavnímu projektu, který však měl v obou organizujících institucích, Pradu a National Gallery, částečně obměněnou podobu, tomu odpovídají i odlišnosti v publikacích.

⁸¹ Lorne CAMPBELL: *Renaissance Portraits, European portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven / London 1990.

⁸² Marianna JENKINS: *The State Portrait*, New York 1947.

⁸³ Hubert FRONING: *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Eine formalgeschichtliche Untersuchung* (disertační práce na Julius-Maximilians-Universität ve Würzburgu), Würzburg 1973.

⁸⁴ Maria KUSCHE: *Der christliche Ritter und seine Dame – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, in: *Pantheon XLIX*, 1991, 4-35.

⁸⁵ Edouard POMMIER: *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998.

Freedman a Luigi Grassiho.⁸⁶ Bohatě se rozvíjejícím polem studia je rovněž problematika literárního portrétního a poezie oslavující portrét, čemuž se věnovali např. Giovanni Pozzi,⁸⁷ John Shearman⁸⁸ a recentně Federica Pich.⁸⁹

Vzhledem k provázanosti umění v našich zemích s produkcí v okolních oblastech představuje studium portrétního malířství našich sousedů, zejména německých a rakouských zemí, naprostou nezbytnost. Německému portrétnímu 15. a počátku 16. století se v důkladné monografii věnoval Ernst Buchner.⁹⁰ Souhrnnou prací sledující portrétní tvorbu ve střední Evropě a v jednotlivých oblastech německých zemích v období 16. století je studie Nielse von Holst.⁹¹ Charakteristické rysy portrétní produkce během 16. a 17. století v prostředí rakouských dvorů ve svém pojednání výstižně podal Günther Heintz,⁹² který rovněž vydal s Karlem Schützem katalog portrétní sbírky vídeňského Kunsthistorisches Museum, jenž poskytuje užitečný srovnávací materiál k našim portrétům.⁹³ Dále je třeba zmínit práce specialisty na středoevropské a zejména německé portrétní malířství Kurta Löchera, který je autorem monografie Jakoba Seiseneggera, stěžejní práce k poznání tvorby tohoto pro portrét ve střední Evropě tak důležitého umělce.⁹⁴ Löcher je však také autorem řady důležitých studií mapujících vývoj portrétního

⁸⁶ Luba FREEDMAN: The Concept of Portrait in Art Theory of the 16th Century, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XXXII, 1987, 63-83; Luigi GRASSI: Lineamenti per una storia del concetto di ritratto, in: Arte Antica e Moderna XVI, 1981, 477-491.

⁸⁷ Giovanni POZZI: Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: Lettere italiane XXXI, 1979, 1-30.

⁸⁸ John SHEARMAN: Portraits and Poets, in: Only Connect ... – Art and Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1988, 108-148.

⁸⁹ Federica PICH: Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia, in: Aldo GALLI / Chiara PICCINI / Massimiliano ROSSI (ed.): Il ritratto nell'Europa del Cinquecento, Firenze 2002, 137-168.

⁹⁰ Ernst BUCHNER: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der Frühen Dürerzeit, Berlin 1953.

⁹¹ HOLST (pozn. 34).

⁹² Günther HEINZ: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LIX, 1963, 99-224.

⁹³ Günther HEINZ / Karl SCHÜTZ: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976.

⁹⁴ LÖCHER (pozn. 35).

umění v různých částech Svaté říše římské,⁹⁵ monografií německých portrétistů 16. století⁹⁶ a podnětné stati o proměnách záalpského humanistického a reformačního portrétu.⁹⁷ Ke studiu tohoto tématu, které souvisí především s portrétní tvorbou v grafickém médiu, a jenž, jak se zdá, přitahuje v recentní době pozornost mnohých badatelů, přispěli svými statěmi Peter Parshall,⁹⁸ Larry Silver⁹⁹ a souborným zpracováním problematiky portrétních knih v 16. století Milan Pelc.¹⁰⁰

Z dalších okruhů evropského portrétního malířství představuje významný zdroj pro podobiznu na našem území umění portrétistů španělského dvora. Vedle Tiziana přísluší zakladatelská role ve formování typu španělské reprezentativní podobizny Anthonisi Morovi, jehož dílo představují komplexně starší monografie od Valeriana von Loga a Henriho Hymanse.¹⁰¹ Nejnověji se umělecké osobnosti tohoto portrétisty, v jehož díle došlo k syntéze nizozemského realismu s italskou *grandezsou*, v zevrubném pojednání s hlubším zaměřením k jednotlivým podstatným aspektům jeho portrétní tvorby věnovala

⁹⁵ Kurt LÖCHER: Nürnberger Bildnisse nach 1520, in: Margrit LISNER / Rüdiger BECKSMANN (ed.): Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München 1967, 115-124; idem: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, Schwaben, Bayern-München, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IV, 1967, 31-84; idem: Von Bartholomäus Bruyn zu Jakob Seisenegger : neue Ansätze in der deutschen Bildnismalerei ab 1525, in: Bodo BRINKMAN / Wolfgang SCHMIDT (ed.): Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, Turnhout 2005, 25-40, 303.

⁹⁶ Kurt LÖCHER: Peter Gertner : ein Nürnberger Meister als Hofmaler des Pfalzgrafen Ottheinrich in Neuburg an der Donau, in: Neuburger Kollektaneenblatt CXLI, 1993, 5-133; idem: Hans Schöpfer der Ältere: ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts, München 1995; idem: Hans Besser : der Meister der Pfalz- und Markgrafen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III, 1996 (1997), 73-94, 98-102; idem: Barthel Beham : ein Maler aus dem Dürerkreis, München 1999; idem: Hans Mielich (1516 - 1573): Bildnismaler in München, München 2002; idem: Der Maler Hans Krell aus Crailsheim als "Fürstenmaler" in Leipzig, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2007, 29-83.

⁹⁷ Kurt LÖCHER: Humanistenbildnisse - Reformatorenbildnisse : Unterschiede und Gemeinsamkeiten, in: Hartmut BOOCKMANN / Ludger GRENZMANN (ed.): Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995, 352-390.

⁹⁸ Peter PARSHALL: Portrait prints and codes of identity in the Renaissance : Hendrik Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne, in: Word & image IXX, 2003, 22-37.

⁹⁹ Larry SILVER: The face is familiar: German Renaissance portrait multiples in print and medals, in: Word & image IXX, 2003, 6-21.

¹⁰⁰ Milan PELC: Illustrium imagines: das Porträtbuch der Renaissance, Leiden 2002.

¹⁰¹ Valerian von LOGA: Antonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien XXVII, 1907, 91-124; Henri HYMANS: Antonio Moro: son oeuvre et son temps, Bruxelles 1910.

Joanna Woodall.¹⁰² Problematice činnosti Morových následovníků a portrétnímu umění dvora Filipa II. a Filipa III. se dlouhodobě věnuje Marie Kusche, autorka monografie o Pantojovi de la Cruz a Sanchezovi Coellovi, v jejíž pracích lze nalézt odkazy na četnou další bibliografii vážící se ke španělskému dvorskému portrétu.¹⁰³

Z italského portrétního malířství představuje pro středoevropský portrét nejdůležitější postavu Tizian, k jehož tvorbě existuje nespočetné množství literatury. Pro oblast portrétního umění zůstává hlavní referenční příručkou druhý díl souborného katalogu Tizianova díla od Harolda Wetheye.¹⁰⁴ Novější významnější práce k tomuto tématu představují katalogy některých recentních výstav Tizianových děl, které se konaly ve Vídni v roce 2007,¹⁰⁵ v Paříži v roce 2006,¹⁰⁶ v témže roce v Neapoli,¹⁰⁷ a v roce 2003 v Londýně,¹⁰⁸ do nichž přispívali erudovaní tizianovští badatelé, takže obsahují některé nové pohledy a názory i na Tizianovy portréty.

Významnou otázku představuje také recepce Tizianových podobizen v Záalpi a transformace poučení z jeho tvorby v severské portrétní produkci, k čemuž se vyjádřil např. Kurt Löcher ve své monografii o Jakobu Seiseneggerovi a ve statích v katalogu výstavy augsburské renesance.¹⁰⁹ Tomuto tématu se věnují rovněž stati Rudolfa Peltzera,¹¹⁰ Fritze Heinemana,¹¹¹ Güntera Schweikharta¹¹² či Giorgia Tagliaferro a dalších badatelů.¹¹³

¹⁰² Joanna WOODALL: *Anthonis Mor: art and authority*, Zwolle 2007.

¹⁰³ KUSCHE (pozn. 46); eadem (pozn. 47); eadem (pozn. 48).

¹⁰⁴ Harold E. WETHEY: *The paintings of Titian: complete edition II, The portraits*, London 1971.

¹⁰⁵ Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (kat. výst.), Wien 2007.

¹⁰⁶ Patricia NITTI / Tullia CARRATÙ (ed.): *Titien. Le pouvoir en face* (kat. výst.), Paris 2006.

¹⁰⁷ Nicola SPINOSA (ed.): *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci* (kat. výst.), Napoli 2006.

¹⁰⁸ David JAFFÉ (ed.): *Titian* (kat. výst.), London 2003.

¹⁰⁹ LÖCHER (pozn. 35); idem: *Die Malerei in Augsburg 1530-1550*, in: Bruno BUSHART (ed.): *Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock* (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 23-30; idem: *Die Malerei in Augsburg 1560-1580*, in: *ibidem*, 31-35.

¹¹⁰ Rudolf Arthur PELTZER: *Tizian in Augsburg*, in: *Das Schwäbische Museum I*, 1925, 31-45.

¹¹¹ Fritz HEINEMAN: *La bottega di Tiziano*, in: Neri POZZA (ed.): *Tiziano a Venezia: convegno internazionale di studi*, Venezia 1980, 433-440.

Zástřizlovská kapitola této disertace si vyžádala rovněž studium specifické literatury pojednávající o umění, dějinách a kulturně-historických podmínkách ve Švýcarské konfederaci v době 16. a počátku 17. století. Z těchto prací bych vyzdvihla studii Williama Dyrnese vztahující se k vizuální kultuře v reformním prostředí.¹¹⁴

Příprava této disertace si samozřejmě vyžádala studium početné další literatury, jak přehledové, zaměřené na portrétní tvorbu v různých částech Evropy a u rozličných dvorů Německa, Rakouska či Itálie aj., tak i monografických pojednání věnovaných jednotlivým tvůrcům či ikonografickým problémům. Veškerá konzultovaná literatura je uvedena v seznamu na závěru práce, a v případě konkrétního čerpání z nějakého titulu, v poznámkovém aparátu.

Na závěr je třeba podotknout, že při studiu zahraničních prací, které zmiňují díla z našeho území, je nutné dbát zvýšené opatrnosti, neboť se v nich může projevat nedostatečná obeznámenost autorů s historickými okolnostmi vážícími se k portrétovaným osobám, jež jsou pro výklad díla leckdy stěžejní, a to i např. v práci tak významné badatelky jako je Maria Kusche.¹¹⁵ Zdá se, že hlavní příčinou těchto nedostatků je jazyková bariéra.

1.2.3. Poznámky k dochovanému souboru renesanční podobizny na našem území – premisy studia

Před vlastním studiem ikonologie zvolených podobizen, je

¹¹² Günter SCHWEIKHART: Tizian in Augsburg, in: Klaus BERGDOLT / Jochen BRÜNING (ed.): Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997.

¹¹³ Giorgio TAGLIAFERRO: In Tizians Werkstatt, 1548-1576, in: FERINO-PAGDEN (pozn. 105), 69-75.

¹¹⁴ William A. DYRNESS: Reformed Theology and visual culture: the Protestant imagination from Calvin to Edwards, Cambridge 2004.

¹¹⁵ Např. KUSCHE (pozn. 48) 65, uvádí, že Vratislav z Pernštejna s chotí Marií žili na zámku v Roudnici, což neodpovídá pravdě, protože toto panství získal od císaře Rudolfa II. Vilém z Rožmberka a teprve po jeho sňatku s Polyxenou z Pernštejna v roce 1587 měl příslušník pernštejnského rodu k tomuto panství nějakou vazbu. Vratislav z Pernštejna zemřel v roce 1582.

vhodné formulovat východiska, která z části vyplývají z výsledků mé diplomové práce a z přípravného studia.

1.2.3.1. Zlomkovitost dochovaného korpusu

Současný stav dochovaných renesančních podobizen v našich zemích představuje jen zlomek původního počtu. Vezmeme-li v úvahu např. na jedné straně dochované inventáře ať již šlechtických či měšťanských domácností,¹¹⁶ a na straně druhé aktuální soupis renesančních a manýristických podobizen u nás, představíme si snadno, k jak obrovským ztrátám v tomto oboru došlo.¹¹⁷ Při posuzování těchto děl musíme proto mít na zřeteli relativně malý vzorek srovnávacího materiálu.

1.2.3.2. Velká kvalitativní rozrůzněnost

Za druhé je třeba mít na zřeteli velikou rozdílnost v kvalitě portrétní produkce té doby. Dochovaly se nám portréty z ruky nejznámějších dobových malířů, jakými byli Jakob Seisenegger, Bartholomaeus Spranger, Hans von Aachen, díla objednaná panovníky a příslušníky nejvyšších mocenských kruhů, a na druhé straně práce malířů nižších uměleckých schopností, kteří pracovali pro méně náročné a méně movité objednavatele a vytvářeli tzv. běžnou produkci. Tito malíři se nepochybně inspirovali u portrétistů pracujících pro vyšší kruhy, a ať již z vlastní volby anebo na přání zákazníků sledovali

¹¹⁶ Např. WIRTH (pozn. 21); HRUBÝ (pozn. 22); Josef HANZAL: Renesanční zámek v Libochovicích, in: Časopis společnosti přátel starožitností LXIX, 1961, 149-151; Michaela NEUDERTOVÁ: „Item ve velkém fraucimře před lusthausem se nachází...“. Příspěvek ke studiu inventářů pozdně renesančních rezidencí v severozápadních Čechách, in: Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku (=Opera historica 7), České Budějovice 1999, 163-197. Z měšťanského prostředí: WINTER (pozn. 17); Jiří PEŠEK: Obrazy a grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze, Umění XXXIX, 1991, 369-383, a jiné.

¹¹⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2).

a opakovali základní typy módní dvorské podobizny v rámci svých uměleckých předpokladů. Nejenom z tohoto důvodu je proto vždy nutné bedlivě zvažovat, jestli určitý atribut umístěný na portrétu můžeme interpretovat jako předmět odkazující v konkrétním a ikonologicky objasnitelném smyslu k zobrazené postavě a k jejím životním událostem, anebo zda se jedná o předmět přejímaný již prakticky mechanicky, jehož jediná výpovědní hodnota zůstává v obecnějším obsahu, např. označení movitosti portrétovaného nebo jeho zbožnosti apod.

1.2.3.3. Velká stylová rozrůzněnost a typologická příslušnost k reprezentativní podobizně

Soubor podobizen dochovaných v českých zemích z období 16. a počátku 17. století zahrnuje díla velmi odlišná i ve své stylové orientaci. Na portrétech představitelů naší šlechty z jedné časové vrstvy se můžeme setkat s několika různými stylovými tendencemi, např. z poslední třetiny 16. století se dochovaly portréty orientované na podobiznu císařského dvora,¹¹⁸ i početná skupina děl sledujících striktněji schéma španělského dvorského portrétu¹¹⁹ a také např. portréty silně dotčené tzv. gotizujícími tendencemi severské podobizny

¹¹⁸ Např. portrét Viléma z Rožmberka, 1589, olej, plátno, 200 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4837, více o tomto portrétu ve 2. kapitole této práce, na stranách 114-122.

¹¹⁹ Toto se týká celé skupiny portrétů, především celofigurových, z období 70.-90. let 16. století z pernštejnské kolekce Lobkowiczských sbírek, které jsou buď přímým importem ze Španělska, anebo vznikly pod silným vlivem španělské podobizny v hispanofilním kulturním prostředí rodiny Vratislava z Pernštejna a jeho choti Marie Manrique de Lara, a také Adama z Dietrichsteina a jeho španělské manželky Markéty z Cardony. Více k tomu: BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980 (pozn. 40). Např. podobizna dámy ztotožňované s Marií Magdalenou Trčkovou z Lobkovic nebo Alžbětou Fürstenberkovou z Pernštejna (?), asi 1580-1590, olej, plátno, 176 x 94 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5489 [107]. Lit: DVORÁK (pozn. 5) 85, kat. č. 224; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 65, kat. č. 84; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 146, kat. č. 89; John Sommerville, kurátor Lobkowiczských sbírek v roce 2001 identifikuje dámu s Alžbětou Fürstenberkovou z Pernštejna, dílo pokládá za práci španělského malíře a datuje k roku 1575 (informace nepublikována, přejata z popisky v expozici).

s retrospektivními kompozičními schémata napojenými na soudobý portrétní typ.¹²⁰

Pokud se pokusíme najít společného jmenovatele těchto děl, patrně za něj lze označit reprezentativní funkci těchto portrétů, protože až na malé výjimky z rudolfinského malířství, kde známe i portréty soukromého intimnějšího charakteru, se jedná o reprezentativní podobizny, jejichž hlavní funkce spočívala v oficiální připomínce vlastní osoby a rodu pro současnost i budoucnost.

1.2.3.4. Problematické identifikace

Identifikace portrétovaných většinou vycházejí z blíže neurčitelné, avšak silně zakořeněné ústní tradice. Staré inventáře portrétních sbírek, které se však také dochovaly jen ve velmi malém počtu, vesměs neobsahují takový druh informací, který by umožnil jednoznačné identifikování dochovaného portrétu se záznamem v inventáři. Tato tradiční určení mají většinou kořeny hluboko v minulosti; písemně doložitelné jsou některé z těchto identifikací z 19. století, v topografické literatuře, průvodcích po zámcích a pod. Autoři však většinou neuvádějí důvody ztotožnění určitého díla s konkrétní osobou. Při bližším srovnání těchto identifikací s historickými fakty po případě se znalostmi dobové módy a vývoje kostýmních prvků je nezbytné některé z těchto identifikací zpochybnit. Otázkou je, zda k mylnému identifikování docházelo již v samotných šlechtických rodinách, kdy se po několika generacích zapomnělo, koho portrét vlastně zobrazuje, anebo až při pozdějším zpracování, ovlivněném případně vlasteneckými pocity anebo snahou po zkompletování podobizen šlechtických rodin s cílem, aby z obrazové galerie byla

¹²⁰ Např. Monogramista HK, Ladislav z Lobkovic, 1570, olej, plátno, 200 x 91,5 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5184 [83]; Martin Kober (okruh), Jan ml. ze Žerotína (?), konec 16. století, olej, plátno, 205 x 98 cm, Velké Losiny, inv. č. 148 [106], lit.; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 87, kat. č. 113; MŽYKOVÁ (pozn.57) 31, určila za Jana Jetřicha ze Žerotína.

čitelná kontinuita rodu ztělesněná jejími hlavními představiteli, dědici panství.¹²¹ Jen v poslední době se objevilo několik korigovaných identifikací. První příklad představuje podobizna z Lobkowiczských sbírek tradičně ztotožňovaná s *Ladislavem II. Popelem z Lobkovic* [34], otcem Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic.¹²² Toto určení se objevuje poprvé v Dvořákově inventáři z roku 1844,¹²³ od něhož identifikaci převzal Max Dvořák.¹²⁴ Naše zažitá představa o tomto působivém díle vyznačujícím se italsky elegantní kompozicí však musíme pozměnit, protože zobrazeným mužem je *mantovský vévoda Federico Gonzaga II.* a obraz sám kopií podle Tizianovi připisovanému portrétu z doby mezi 1539-1540 [35].¹²⁵

Druhý příklad se týká rovněž podobizny z lobkowiczské kolekce a je patrně ještě známější: *dvojportrét Marie Manrique de Lara s dcerkou* [61],¹²⁶ dílo připisované dlouho Coellovi¹²⁷ a později Joorisovi van der Straaten (ve Španělsku známém jako Jorgé de la Rúa), dvornímu malíři Filipa II.¹²⁸ Maria Kusche ve své recentní monografii Pantoji de la Cruz

¹²¹ Srov. např. 4. kapitola, 193-194, 197-198.

¹²² Anonym, olej, plátno, 116,5 x 78,5 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4717.

¹²³ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag. kat. č. 75.

¹²⁴ DVOŘÁK (pozn. 5) 86, kat. č. 225 (Mistr lobkovických portrétů). Další literatura: CHYTIL 1912 (pozn. 26) 46, kat. č. 83; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 67, kat. č. 86; KROPÁČEK (pozn. 50) kat. č. 16; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 90; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 137, kat. č. 42.

¹²⁵ Tizian (kopie?), 137,2 x 100,3 cm, olej, plátno, v soukromém majetku, dlouhodobě zapůjčen v The Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Williamsburg, USA, teprve nedávno byl „znovuobjeven“, protože v roce 1931 zmizel po prodeji v aukci veřejnosti z dohledu. Lit.: AARON DE GROFT: Frédéric II Gonzague, premier duc de Mantou, in: NITTI / CARRATÚ (pozn. 106) 126-127, kat. č. 23; ze starší literatury: Joseph Archer CROWE / Giovanni Battista CAVALCASELLE: Tiziano : la sua vita e i suoi tempi ; con alcune notizie della sua famiglia, Firenze 1877-1878, II, 48-49; WETHEY (pozn. 104) I, 108. Podle portrétu se dochovalo několik kopií, z nichž nejznámější je portrétní poprsí ze sbírky portrétů příslušníků evropských vládnoucích rodů arcivévody Ferdinanda Tyrolského, dnes v majetku Kunsthistorisches Museum ve Vídni, obr. in: Wilfried SEIPEL / Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): „La Prima donna del mondo“, Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance (kat. výst.), Wien 1994, 53, kat. č. 19, obr.

¹²⁶ kolem 1570 (?), olej, plátno, 136 x 103 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5481.

¹²⁷ Jako první uvádí DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 54; DVOŘÁK (pozn. 9) 29, kat. č. 88, připsal A. S. Coellovi; DVOŘÁK (pozn. 5) 42, kat. č. 67; DVOŘÁK (pozn. 16) 16; CHYTIL 1912 (pozn. 26) 47, kat. č. 87; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 23-24, kat. č. 26; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 89.

¹²⁸ Připsala Stephanie BREUER (ed.): Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II (kat. výst.), Madrid 1990, kat. č. 43; Maria KUSCHE: La Juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos: retratos y miniaturas desconocidas de su madurez, in: Archivio español de arte LXIX, 1996, 141: portrét připsala Pantojovi de la Cruz a datovala k roku 1580.

poukázala na silnou fyziognomickou podobnost portrétované „Marie Manrique de Lara“ s dámou na podobizně, která pochází z dietrichsteinských sbírek v Mikulově, odkud se obraz po druhé světové válce dostal do Argentiny. Identifikační nápis na díle uvádí, že jde o Markétu z Cardony, choť Adama z Dietrichsteina, jehož podobizna, rovněž značená nápisem se jménem, je v majetku téhož muzea v Buenos Aires [108].¹²⁹ Toto zjištění působí velmi překvapivě, avšak srovnání podoby obou dam je přesvědčivé, takže pokud se prokáže pravost identifikačního nápisu na argentinském obraze, bude nutné si na novou identitu dámy z lobkowiczského portrétu zvyknout. Poslední příklad, odhalení mužské identity tzv. *Elišky Kotvrdovské z Olešničky* [101, 102, 103] je pojednáno v 4. kapitole této práce. Zdá se, že v budoucnu ještě k některým překvapivým odhalením totožnosti portrétovaných osob dojde.

Tradiční identifikace a atribuce jsou silně zapsány v obecném vědomí a přijetí i odůvodněné změny bývá značně nesnadné. Ačkoli představuje ověření identifikace portrétovaného nelehký úkol a možná se části badatelské obce zdá i zbytečný, pokládám jej za důležitý, protože mylně vnímané identifikace vedou k mylným závěrům ohledně objednavatelských aktivit zobrazené postavy a jejího rodu a tím i ke zkresleném obraze situace o „portrétním provozu“ v dané době na daném území.

1.2.3.5. Otázka autentičnosti děl

Je známo, že portréty ve šlechtických sbírkách podléhaly restaurátorským zákrokům během celé doby své existence. Již v účtech Petra Voka se dozvídáme, že vydával finanční částky na opravy

¹²⁹ Juan Pantoja de la Cruz, po 1590 (?), olej, plátno, 120 x 96 cm (oříznuto), Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, in: KUSCHE (pozn. 48) 45-46, obr. 11. Portrét Adama z Dietrichsteina, Juan Pantoja de la Cruz, 1585, olej, plátno, 120x96 cm, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, in: ibidem, 44-45, obr. 10.

kontrfektů.¹³⁰ O drtivé většině restaurátorských zákroků v minulosti nemáme žádné písemné stopy, bohužel o restaurování ve 20. století často také ne, dokonce i dokumentace ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století je často ztracená.

V současné a nedávné době jsou během průzkumných metod prováděných při přípravách restaurátorských zákroků renesančních portrétů často zjišťovány velmi rozsáhlé přemalby, které víceméně zakrývaly původní malbu a tak prakticky znemožňovaly její četbu. Přemalby byly motivovány snahou opravit špatný stav původní malby. V dnešní době se snaží restaurátoři druhotné přemalby odstranit a obnovit autentický vzhled obrazů, avšak při masivnějším rozsahu poškození původní malby je nutné malbu v místech, kde se nedochovala, rekonstruovat. Tato okolnost samozřejmě ovlivňuje možnost posuzování malířského rukopisu děl. Předchozí pokusy o autorské připsání takových portrétů či o jejich zařazení do určitého stylového proudu je proto zapotřebí korigovat v souvislosti se znalostí jejich stavu dochování.

Z hlediska autentičnosti komponent díla je nutné také zmínit dodatečné doplňování nápisů či opravy nebo úpravy nápisů původních.¹³¹ I v tomto případě je zapotřebí nápisy zkoumat především za pomoci nedestruktivních průzkumných metod a prostřednictvím analýzy typu písma. Ne vždy však i důkladná analýza dospěje k jasnému závěru, ať již z důvodů neprůkaznosti zvolených metod na konkrétním díle s ohledem k jeho stavu zachování, anebo i proto, že si nemůžeme být jisti, jestli druhotně umístěný nápis je čistou smyšlenkou anebo reflektuje pravdivou skutečnost. I v tomto případě je nutné

¹³⁰ Např. MAREŠ 1895-1896 (pozn. 18) 646.

¹³¹ Ilustrativní příklad představuje *portrét mladíka s granátovým jablkem*, středoevropský malíř z okruhu Hanse Krella, 2. čtvrtina 16. století, tempera, dřevo, 55 x 40,5 cm, zámek Opočno, inv. č. OP 6872, lit.: PEŠINA 1950 (pozn. 31) 33, kat. č. 397; Blanka KUBÍKOVÁ: *Portrét mladého muže s granátovým jablkem*, in: Kaliopi CHAMONIKOLA: *Ve znamení okřídleného draka. Lucas Cranach a české země* (kat. výst.), Praha 2005, 114-115, kat. č. 29 (kde starší bibliografie). Restaurátorský průzkum i další odborné analýzy (paleografie aj.) prokázaly, že jde o druhotný nápis, nejspíše z první poloviny 19. století, který byl na dílo umístěn patrně z vlasteneckých důvodů.

všechny výsledky korigovat s dalšími metodami a důsledně odlišovat ověřitelná fakta od hypotéz.

1.2.3.6. Přístupnost fondů

Tento problém se zajisté netýká pouze studia renesanční podobizny. Nedostupné zůstávají v některých objektech umělecké předměty umístěné v depozitářích. Většinou také u děl vystavených a běžně přístupných není možné ani po předchozí žádosti studovat rubovou stranu. Za nejzávažnější problém, s nímž jsem se při přípravě této práce střetla, považuji nepřístupnost Lobkowiczského rodinného archivu. Bohužel ani na opakovanou žádost mi nebylo umožněno studium starých inventářů, a to ani v elektronické podobě.

1.2.4. Písemné prameny a dobová funkce portrétu

Velmi cenný pramen pro studium renesančního portrétu představují dobová písemná svědectví. Třebaže i v této problematice musíme litovat, že se nám dochoval tak malý počet zpráv od obyvatel našich zemí, které dokládají dobové zvyklosti související s portrétní „praxí,“ přesto i toto nevelké množství písemností pomáhá alespoň z části poodkrývat účel, s nímž byly podobizny objednávány, do jaké míry objednavatel ovlivňoval výsledný vzhled obrazu či jak jej následně hodnotil. Klademe si otázku, jaká vlastně byla jejich hodnotící kritéria, pokládali za důležitější věrnost podobě portrétovaného anebo jeho zušlechtění? Nevnímali oba tyto aspekty jako jeden? Hodnotili výtvarnou stránku uměleckého díla? V případě portrétních galerií hledáme v písemných zprávách svědectví o tom, jestli bylo jejich složení utvářeno s nějakým ideovým záměrem anebo zda bylo více méně dílem náhody, výsledkem, který vznikl na základě

cílených objednávek členů rodu a současně příležitostnými dary od přátel, příbuzných i oficiálních hostů? A vyvstávají mnohé další otázky... Přestože máme k dispozici prakticky pouze střípky dobových písemných pramenů, které tím pádem musíme posuzovat spíše jen jako jednotlivé názory, jejichž obecnější platnost není potvrzena větším množstvím zpráv, představují významné autentické doklady.

Vzhledem ke skrovnému množství těchto dobových svědectví o portrétu si dovolím porušit obvyklý časový mezník stanovený pro renesanční a manýristické umění a uvést i úryvek z dopisu, který byl napsán v roce 1645, protože se domnívám, že v tomto druhu komentáře nehraje drobná časová nekorektnost velkou roli. Některé z uvedených zpráv se týkají jiného druhu portrétu nežli malířského, avšak vzhledem k záměru, s nímž jsou jednotlivé příklady uváděny, to nepokládám za diskriminující.

Co je možné z dochovaných písemných zpráv od příslušníků naší raně novověké šlechty vyčíst? Nezdřáhám se zde použít vymezení na šlechtu, protože autory všech zde použitých citací z korespondence a z cestovních deníků jsou příslušníci šlechtické společnosti.

Za prvé tyto písemné prameny dokládají účel, k němuž byl portrét pořizován. Podobizna se často pořizovala jako *dar, připomínka vlastní osoby, hojně mezi rodinnými příslušníky*. V dopise Alžběty Myslíkové své matce Zuzaně Černínové ze dne 30. srpna 1645 zasílaného z Pasova stojí: „Má nejmilejší paní mamičko! Račte milostivě odpustiti, že vašnosti teď smím můj kontrfekt poslati, mně samé se zdá, že je ke mně podobnej [...].“¹³²

Za obdobným účelem – na připomínku blízkému člověku – si *portréty vyměňovaly milenecké dvojice*. Český kavalír Jindřich Hýzrle z Chodů si ve svém deníku z návštěvy Anglie v roce 1607 poznamenal, jak probíhalo při odjezdu ze země jeho rozloučení s hraběnkou Barbarou z Ganaru, jíž se během pobytu dvořil a každý den se s ní

¹³² DVORSKÝ 1890 (pozn. 74) 72-75. Dcera posílala matce často různé obrázky, většinou však šlo o drobné nábožné malby s Pannou Marií: ibidem 44-53.

scházel: „[...] v tom čase, než jsme odtáhli, [...] jí sem každodenně na službu hleděl a od ní také odpuštění vzal. Kterážto mně svůj konfrakt s pěkným favorem na zlatě velmi oupravně udělanej na cestu darovala [...]. Naproti tomu, chtěce se jí za její tak vzácné zdvořilosti také odměniti, věda o tom, týmž způsobem a na ten mustr davši svůj konfrakt udělati, jí sem ho zanechal a s tím se s ní rozžehnal.“¹³³

Portrét nefiguroval pouze jako dar intimního charakteru, nýbrž často jako *dar oficiální*, např. u příležitosti návštěvy cizího dvora z titulu diplomatického posláni. Dar mohl poskytovat hostitel, jako v níže uvedeném případě, avšak mohl jej přivážet i návštěvník. Týž Jindřich Hýzrle, v roce 1608 navštívil v delegaci císařského vyslance mimo jiné Pomořany: „[...] ve Štětíně [...], kde nás velice slavně přijal kníže Filip Pomořanský. Projeli jsme se tam s Jeho knížecí Milostí v různých loďkách do jednoho letohrádku a Jeho Milost pak darovala synovi pana vyslance a mně svůj portrét i portrét své manželky, do zlata vyřezávaný.“¹³⁴ Patrně se jednalo o zlatý medailonek.

Portrét, který v prosinci roku 1572 věnovali císařští vyslanci Vilém z Rožmberka a Vratislav z Pernštejna polskému vévodovi Lubelskému můžeme také chápat jako *oficiální dar při diplomatické misi*, avšak v tomto případě je silněji *spjatý s politickou propagandou*.¹³⁵ Portrétovaným byl totiž arcivévoda Arnošt, jehož zvolení na uprázdněný polský trůn měli čeští vyslanci na císařův příkaz v Polsku prosadit.¹³⁶

Opět jako *dar* je doložen císařský portrét, o němž se praví, že Martino Rota: „[...] malíř dvorský J. M. C. Rudolfa II. r. 1583 zhotovil zdařilou podobiznu císaře toho a daroval ji obci města Louny, obdržev za to poctu, avšak obraz ten s jinými věcmi a památkami při vpádu Švédském do města toho na zmar přišel.“¹³⁷

¹³³ PETRÁŇOVÁ (pozn. 75) 155.

¹³⁴ Ibidem 250.

¹³⁵ MAREŠ 1893-1895 (pozn. 18) 576: odstavec LVII. 9. prosince 1572.

¹³⁶ K polským kandidaturám Habsburků na polský trůn více PÁNEK (pozn. 38) 175-201.

¹³⁷ MAREŠ 1893-1895 (pozn. 18) 164.

Portréty se ovšem objednávaly i *pro vlastní použití*. Zpodobení vlastní osoby a členů svého rodu sloužilo k osobní a rodové reprezentaci, uchovávání rodové paměti ve šlechtických sídlech i v měšťanských interiérech. Vlastníci portrétních sbírek si také často pořizovali podobizny panovníka, případně císařského páru a příslušníků jejich rodiny či jiných královských dynastií. Rokem 1592 je datováno vyúčtování malíře Jana Widmana určené Adamovi II. z Hradce, za dva císařské portréty, které: „[...]vymaloval a z Prahy poslal,“ a jež ohodnotil na „28 tolarů.“¹³⁸ V účtech Petra Voka se objevuje v roce 1592 na příklad tato položka: „Kašparovi Poláku za kontrfekt královny Polské 6 kop,“ Jan Jiří ze Švamberka platil v roce „1612-1613 za kontrfekt císaře Matiaše 41 kop [...]. Za kontrfekt nynější císařovny Anny 1 k. 42 gr. 6 d.; futro na týž kontrfekt udělané 18 gr.“¹³⁹ Podle zaplacené ceny šlo zřejmě v případě podobizny císaře o celofigurový portrét – ostatně i tak dost drahý – zatímco podobizna císařovny byla evidentně menšího formátu, snad portrétní poprsí, anebo šlo možná o miniaturu, která se uchovávala v ochranném obalu.

Je vyloučené, aby tato četná portrétní vyobrazení císaře a dalších členů panovnických rodin vznikala na základě živého sezení, malíři se zajisté spoléhali na různé předlohy, které měli k dispozici.

Někdy mohlo zřejmě být hlavní motivací k pořízení portrétu *hledisko dokumentační*, jako u objednávky Petra Voka, s níž posílal v roce 1602 svého malíře Tomáše Třebochovského, aby mu zhotovil podobiznu postiženého novorozence. V dopise se rožmberský vladař obrací na místního hejtmana: „Mám toho zprávu, že jest jse v jedný vsí na gruntech vašich nějaké nestvůrné a nepodobné dítě teď nedávno narodilo, kteréhož chtíce rád spuosob a obličej konterfektovaný viděti, schvalně k vám maléře svého vypravuji a vás za to přátelsky žádám, že o tom nařídíte, aby dotčenému malíři takové dítě k vymalování ukázáno

¹³⁸ Ibidem 1896-1897, 49.

¹³⁹ Ibidem 243, 244.

bylo. Od čehož nebudete, věřím.“¹⁴⁰ Tento portrét spadá rovněž do *kategorie kuriozit*, v nichž si manýristická společnost tolik libovala a v portrétní tvorbě ji dokumentují zobrazení trpaslíků,¹⁴¹ obrů, osob postižených chorobným ochlupením¹⁴² a dalších fyzicky handikepovaných lidí.¹⁴³

Funkci portrétního jako *mravního exempla* připomíná zmínka z kázání duchovního Zachariáše Bruncvíka (1570-1634), které bylo vydáno v roce 1613 pod názvem *Kázání o tom, že obrazové [...] svaté trojice boha [...] i jinších svatých a světic [...] v církvi páně trpíni býti nemají*.¹⁴⁴ Hlavním tématem tohoto spisu je sice varování před modlářstvím, autor v něm však také vyjadřuje názor, že portrét slouží jako apel vyzývající k následování ctností a skutků slavných lidí i vlastních předků a že podobizny již nežijících osob nám připomínají konečnost našeho pozemského života: „[...] Pro uvedení ve známost jakož historií církevních tak politických jako Augustus císař ten obraz Alexandra Velikého před oči sobě stavěl,¹⁴⁵ jako i jiní potentátové, obrazy svých předků, aby k podobným heroickým činům se povzbuzovali, na palácích svých kontrfektovati dali. A sem přináleží kontrfekty dědův, rodičů a třeba dětí našich v Kristu zesnulých, jichž obrazy jako u jiné dáme-li malovati, nečiníme proto, abychom se jim klaněli [...] ale abychom se na obecnou a veřejnou smrt se rozpomenuli [...]“¹⁴⁶

¹⁴⁰ Ibidem 647.

¹⁴¹ Např. Agnolo Bronzino, portrét Morganta, před 1553, Florencie, Uffizi., lit.: CAMPBELL (pozn. 81) 146-147, obr. 167.

¹⁴² Bavorský malíř (?), podobizna Petra Golsalva a jeho dětí, kolem 1582, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, lit: ibidem 145-147, obr. 166.

¹⁴³ K tomuto námětu více ibidem 145-147; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 6. Nověji Andrea ROUSOVÁ: Bizarní služebníci kardinála Farneseho: portréty fyzicky postižených lidí, in: Dějiny a současnost XXXI, 9, 2009, 12.

¹⁴⁴ Michal ŠRONĚK: K teorii zobrazování v předbělohorských Čechách aneb Obrazové slovem ničemnicemi, in: Petra OULÍKOVÁ / Jan ROYT (ed.): Album amicorum. Sborník k poctě prof. Mojmíra Horyny, Praha 2005, 142-148.

¹⁴⁵ Jde patrně o variantu historiky od Suetonia o Césarovi rozjímajícímu u sochy Alexandra Velikého v Cádizu nad tím, že v jeho věku slavný Makedonec již vykonal velké činy, srov. POMMIER (pozn. 85) 25; Bohumil RYBA / Jana NECHUTOVÁ: Gaius Suetonius. Životopisy dvanácti císařů, Praha 1999, 22.

¹⁴⁶ ŠRONĚK (pozn. 144) 142-148, zvl. 143.

Dobové zprávy nám také nechávají nahlédnout do problematiky *utváření portrétních galerií*. Z dochovaného materiálu, ze známých inventářů i z výše uvedených příkladů vyplývá, že jejich podstatnou část tvořily *portréty členů rodiny a rodu, příslušníci spřízněných a spřátelených rodů a dále podobizny panovníka a případně představitelů jiných zemí*. Dochovaly se dvě cenné písemné zprávy, které poodhalují více „technické“ pozadí budování takové kolekce. První zpráva pochází z korespondence Karla staršího ze Žerotína, o němž je známo, že vlastnil rozsáhlou sbírku podobizen; drtivá většina z nich je však dnes ztracena. Pouze v kopii se dochoval jeho celofigurový portrét, jehož originál byl zničen za druhé světové války ve Vratislavi.¹⁴⁷ Podle jeho životopisce Otakara Odložilíka dal Žerotín namalovat portréty svých dvou dcer v dospělém věku a některé z jeho dopisů dokládají, že byl v pořizování podobizen velmi aktivní a řadu z nich si *obstarával v zahraničí*. O složení své sbírky měl, na základě těchto zpráv, jasnou představu. V dopise z června roku 1600 Karel starší žádal svého hofmistra a agenta Marcantonia Lombarda, aby mu ve Francii opatřil „podobizny a kopie obrazů Karla Velikého a králů a potomků jeho,“ a mimo to podobizny řady příslušníků francouzských šlechtických rodů: např. vojevůdce Gastona de Foix, spisovatele a historika Filipa de Commines, humanisty a válečníka maršálka Blaise de Monluc, vévody Clauda de Guise, „pána de l’Orge, který zabil krále Jindřicha,“¹⁴⁸ z duchovních a učenců pak např. podobiznu sv. Bernarda, kardinála Rohana, kancléře Michela de l’Hopital, Anny z Bourges, pána du Plessis,¹⁴⁹ Julia Caesara a další,¹⁵⁰ aby je měl stále na očích.¹⁵¹ S osobních pohnutek jako *upomínku na blízkého člověka* žádal Karel starší ze Žerotína v dopise z prosince r. 1598 církevního správce ve

¹⁴⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 90. Fotografie originálu, který byl v majetku Městské knihovny ve Vratislavi, na frontispisu knihy ODLOŽILÍK (pozn. 70). Kopie z 19. století se nachází na zámku Velké Losiny, inv. č. 103, další kopie pak na zámku v Přerově a v Univerzitní knihovně v Brně.

¹⁴⁸ Gabriel de Lorges, hrabě de Montgomery, který během turnaje v roce 1559 smrtelně zranil krále Jindřicha II.

¹⁴⁹ Neurčeno, o kterého člena se jedná.

¹⁵⁰ DVORSKÝ (pozn. 23) 148, dopis č. 456, koncept v italštině.

¹⁵¹ ODLOŽILÍK (pozn. 70) 57.

Špýru, Quirina Reutera o zaslání podobizny Vavřince Cirklera, někdejšího Žerotínova vychovatele, který nedávno předtím zemřel.¹⁵² A další žádost ohledně obstarání podobizny nacházíme v dopise datovaném v prosinci roku 1630, v němž Karel starší ze Žerotína žádá adresátku, paní Veroniku Šternberkovou, o pomoc v souvislosti se svou portrétní sbírkou: „P. S. V. Mt služebně prosím, neračte mi této žádosti mé na zlou stranu vykládati, že V. Mt ní zaměstnávati smím, a to v tom, že jsa dávno žádostiv dostati obrazu přirozeného vzáctné paměti pana doktora Luthera a pana Mistra Filipa Melanchtona, rád bych, aby skrze pomoc a prostředkování V. Mti zjednán byl nějakej dobrej malíř, který by mi ty oba kontrfekty olejnými barvami na plátně vymalovati mohl. Poněvadž se naději, že se, a všudy dostati mohou, jakož pak nepochybuji, že v Lipsku i v Drážďanech mnozí je mají a za mejch mladejch let v kostele zámeckým v Vitemberce sem je vymalované viděl, rád chci od nich zaplatiti a peníze napřed poslati, jak mi oznámiti račte, co bych se od nich žádali. Posílám V. Mti míru, jak by velcí bejti měli, aby se s jinejma, který mám, srovnali [...].¹⁵³ O tři měsíce později, 28. února 1631, Karel st. ze Žerotína děkuje paní ze Šternberka za opatření obou obrazů a posílá pro malíře 40 říšských tolarů.¹⁵⁴ Za zmínku stojí, že wittenberské podobizny spatřené v mládí učinili na Žerotína takový dojem,¹⁵⁵ že si je pamatoval do doby svého stáří a pokládal je za nesrovnatelné s tím, co si mohl opatřit ve Vratislavi, a proto neváhal vynaložit úsilí a požádat o zprostředkování této objednávky. O stejném postoji svědčí i zpráva, podle níž si rovněž objednával repliky podobizen, které mu utkvěly v paměti při někdejší návštěvě hlavního chrámu v Dijonu.¹⁵⁶

¹⁵² DVORSKÝ (pozn. 23) 104-105, dopis č. 363.

¹⁵³ František HRUBÝ (ed.): Moravská korespondence a akta z let 1620-1636, II, 1625-1636 (Listy Karla st. ze Žerotína 1628-1636), Brno 1937, 303, dopis č. 183.

¹⁵⁴ Ibidem 304.

¹⁵⁵ Karel st. ze Žerotína (1564 – 1636), pobýval v mládí na cestách dlouhých osmnáct let, od r. 1575 do 1593. Srov. KNOZ (pozn. 70) 37-57.

¹⁵⁶ ODLOŽILÍK (pozn. 70) 57.

Specifikováním olejové techniky na plátně a zejména dodáním rozměrů požadovaných obrazů, aby odpovídaly ostatním portrétům, které vlastní, a možná aby se i vešly na připravené místo, je vyjádřena jasná představa tohoto muže o dílech ve své galerii a o její podobě. Bohužel neurčil blíže, co si představuje pod pojmem „nějakej dobrej malíř.“

Další zpráva je dokladem toho, že si páni při vzájemných návštěvách na svých sídlech portrétů všímali a v případě, že je nějaká podobizna, kterou shlédli, zaujala, *nechávali si zhotovit její kopii*. I v tomto případě je jedním z aktérů Karel starší ze Žerotína. Z dopisu malíře Šimona Podolského z Podolí z února roku 1590 adresovaného Petru Vokovi z Rožmberka, svému zaměstnavateli,¹⁵⁷ se dozvídáme, že umělec na přání rožmberského pána namaloval kopie portrétu ze sbírky Žerotínovy a z vlastnictví pana Geymila:¹⁵⁸ „[...] kdež J.M. ochotně a rád toho kontrffetu propůjčil, kterýž na papír jsem přemaloval a zde v Praze na plátno tak, jakž na Náměští jest, V. Mti přemaluji, a podle toho i ten od pana Geymila, o němž jste mi též ráčili poručiti; pan Karel z Žerotína tolikéž žádá, abych mu jej přemalujíc odeslal.“¹⁵⁹ Tato zpráva přináší informaci nejen o patrně běžné praxi při vytváření kopií podle oblíbených portrétů, ale i o způsobu, jakým malíř postupoval, a sice zprvu na místě vytvořil kresbu podle originálu a následně podle ní namaloval obraz v dílně.

Poučení z Žerotínovy korespondence nemůžeme paušálně vztahovat na všechny dobové portrétní sbírky, protože Karel starší představoval z mnoha ohledů mimořádnou osobnost mezinárodního rozměru a nadprůměrného vzdělání, a jeho přístup k budování portrétní galerie je nepochybně silně ovlivněn jeho intelektuálními zájmy i humanistickým zázemím a lze jej charakterizovat jako velmi koncepční, což asi neplatí pro většinu soudobých vlastníků portrétních kolekcí.

¹⁵⁷ MAREŠ 1896-1897 (pozn. 18) 242, od roku 1590 pobíral Podolský roční plat od Petra Voka, a to až do roku 1604, plat se však během let snižoval.

¹⁵⁸ Identitu tohoto muže se mi nepodařilo upřesnit.

¹⁵⁹ MAREŠ 1896-1897 (pozn. 18) 242.

Utvořit si určitou představu o obvyklém *složení portrétních galerií* nám napomohou *inventáře* obrazových sbírek,¹⁶⁰ zámeckých sídel¹⁶¹ a měšťanských pozůstalostí,¹⁶² které tak představují neocenitelný zdroj informací.

Inventáře dokládají výskyt značného množství závěsných obrazů ve šlechtických rezidencích ve druhé polovině 16. století a především pak na přelomu 16. a 17. století. *Inventář libochovického zámku*, publikovaný Michaelou Neudertovou prokázal, že obrazy zdobily téměř všechny obytné prostory tohoto zámku, a to od dvou do čtrnácti kusů v každé místnosti.¹⁶³ Nejpočetnějším námětem závěsných obrazů na šlechtických sídlech ve sledovaném období se ve světle těchto pramenů jeví právě portrét, a to na prvním místě portrét rodinný. Následují v četnosti podobizny vládnoucího panovníka a členů jeho dynastie, dále podobizny spřátelených šlechticů a zobrazení slavných osobností současnosti i minulosti.

Velké množství portrétů uvádí i *inventář z roku 1608 ze zámku Litomyšle*, který zaznamenává soupis „svršků“ po zesulé Marii Manrique de Lara, vdově po Vratislavovi z Pernštejna, pro její dceru Polyxenu Lobkowiczskou. Mezi jinými předměty vnitřního vybavení zámku bylo ve druhém patře budovy zaznamenáno:(v knihovně) „[...] 53 portrétů olejem na plátně malované, stejné velikosti, pod nimi bylo 14 menších na zdi a na římsách skříní zavěšených [...] v rozích na skříních bylo postaveno 14 malých portraitů na dřevě, nade dveřmi do komory byly pod římsou 3 podobizny na dřevě [...] mezi okny 4 podobizny na plátně [...]. Za knihovnou v komoře byly nade dveřmi u stropu dva portraity, olejem na plátně malované a mimo to kolem dokola 38 větších a menších podobizen u stropu a 23 při zemi

¹⁶⁰ Např. DVOŘÁK (pozn. 8); DVOŘÁK (pozn. 9) tyto roudnické inventáře sice zahrnují i díla vzniklá později, avšak na základě rozdělení do různých rodových fondů sbírky se můžeme dopátrat k souboru z námi sledované doby; dále např. SALABA (pozn. 19) zachycuje soupis obrazů zaznamenaný v roce 1692 po úmrtí dědice hradeckého panství Viléma Slavaty a další.

¹⁶¹ WIRTH (pozn. 21); HRUBÝ (pozn. 22); HANZAL (pozn. 116); NEUDERTOVÁ (pozn. 116); a další.

¹⁶² Např. WINTER (pozn. 17); PEŠEK (pozn. 116).

¹⁶³ NEUDERTOVÁ (pozn. 116) 185; k Libochovicím a jeho inventáři též HANZAL (pozn. 116).

zavěšených; nad krbem 3 portraity po pás [...]. V druhé komoře při stropě 12 portrátů římských císařů olejem [...] dále 18 olejových podobizen malých i velkých; [...] nad zemí na plátně 4 podobizny [...] podobizny dvou mladých pánů na koních na plátně [...] podobizna J. M. pana z Rožmberka [...].“¹⁶⁴

Z některých inventářů je možné se i dozvědět, v jakých částech obydlí se portrétní sbírky nacházely. V *inventáři teplického zámku* z roku 1634 se dochoval seznam děl po jednotlivých místnostech, dokládající, že náměty portrétů tam odpovídaly funkci místnosti – ve společenském sále byly umístěny podobizny císaře Rudolfa II. a arciknížat, naproti tomu v pokojích paní domu obrazy „slečen“.¹⁶⁵ V jiných inventářích bohužel není možné tento přístup postihnout. Často jsou však portréty zaznamenávány v knihovnách a přilehlých místnostech, ve slavnostním sále, v osobních komnatách a ložnicích majitele sídla a fraucimoru.¹⁶⁶

Inventáře pražských měšťanských domácností ze stejného období, které prostudovali Zikmund Winter a Jiří Pešek,¹⁶⁷ z jejichž závěrů čerpám, dokládají analogický vývoj se šlechtickým prostředím, a sice, velký výskyt portrétních vyobrazení v domácnostech obyvatel Prahy od druhé poloviny 16. století narůstající od šedesátých a sedmdesátých let, a výrazně se zvyšující koncem devadesátých let.¹⁶⁸ Jiří Pešek dokonce na základě svého pramenného studia vyčíslil odhad, podle něhož: „[...] v interiérech měšťanských domů rudolfinské Prahy bylo umístěno přibližně deset tisíc závěsných obrazů a grafik. Z tohoto množství, kdy

¹⁶⁴ WIRTH (pozn. 21) 123-125.

¹⁶⁵ NEUDERTOVIÁ (pozn. 116) 186.

¹⁶⁶ WIRTH (pozn. 21); HRUBÝ (pozn. 22) 263-306, uvádí inventář zámku ve Velkém Meziříčí z roku 1615, podle něhož byl v komnatě fraucimoru obraz císaře Rudolfa, dva celofigurové portréty dosavadního majitele zámku Ladislava Berky a jeho dvou manželek, „polokontrafikty“ Ladislava Berky a jeho druhé manželky Elišky z Žerotína a také obrazy jejich dětí. V konfiskačním inventáři z roku 1621 helfnštejnského zámku figuruje dvacet „contrafektů“ v pokojích pána hradu Jiřího z Vrbna a jeden v jeho ložnici.

¹⁶⁷ WINTER (pozn. 17); PEŠEK (pozn. 116).

¹⁶⁸ Skutečnost, že zachovaný počet měšťanských samostatných podobizen neodpovídá nikterak původnímu stavu si uvědomovala i Eva BUKOLSKÁ (pozn. 2) 121, na základě studia pojednání Zikmunda WINTERA (pozn. 17) a Karla CHYTILA 1906 (pozn. 26).

více než dvě třetiny tvořily podobizny, většina patrně zanikla.“¹⁶⁹ Z excerpce pramenů dále Jiří Pešek uvádí, že v rámci doložených obrazů představovaly celou polovinu *měšťanské podobizny*. Podstatně menší část portrétů zobrazovala *císaře*, avšak stále v dominantním počtu nad následujícími kategoriemi, a *členy habsburského rodu*, *příslušníků jiných panovnických rodů*, např. francouzského krále a královnu, knížete sedmihradského, Friedricha Falckého a podobně, dále podobizny slavných osobností včetně zobrazení Jana Žižky, Jana Husa, řídce německých reformátorů.¹⁷⁰ V inventářích často figurují *posmrtné podobizny*, *dokonce i popravených či zavražděných osob*,¹⁷¹ jako v případě mrtvoly francouzského hraběte Hanibala ze Šemberka, kterého ze žárlivosti usmrtil Adam Havel z Lobkovic a z pověření soudu jeho tělo vymaloval malíř Havel Grafer ze Šlagenfelsu,¹⁷² a také *portréty tělesně postižených*.¹⁷³ V hlavních kategoriích tedy odpovídá skladba portrétních druhů u měšťanů aristokratickému prostředí.

Z měšťanských inventářů lze vyčíst oblibu i portrétů jiného druhu nežli ve formě závěsných obrazů, které bývají často popisovány jako „v rámcích.“¹⁷⁴ Vyskytují se tam „kontrfekty“ na papíře,¹⁷⁵ na skle,¹⁷⁶ v podobě medailonků: „svoji podobiznu i obrázek nebožky dcery v škatulkách za sklem,“¹⁷⁷ jinde: „obraz stříbrný nebožtíka pana Horského a jiný cínový a jiný zlatý císaře Maxmiliana s modrým safírem.“¹⁷⁸ Je evidentní, že portréty zmiňované v inventářích byly velmi rozličného charakteru jak z hlediska uměleckého druhu, rozměrů, výtvarné kvality a tudíž i tržní hodnoty. Tyto údaje však představují

¹⁶⁹ PEŠEK (pozn. 116) 379.

¹⁷⁰ Ibidem (pozn. 116) 375-376.

¹⁷¹ Posmrtné podobizny WINTER (pozn. 17) 101, 104, 106; k podobizně popraveného: ibidem 104, kde uvedeno, že např. v roce 1616 maloval malíř Čechura sťatého knihtiskaře.

¹⁷² WINTER (pozn. 17) 210-211, 223.

¹⁷³ Ibidem 100, např. Zuzana Streytovna z Varvažova vlastnila portrét „muže bezrukého a nohou pišícího;“ PEŠEK (pozn. 116) 378.

¹⁷⁴ WINTER (pozn. 17) 104, např.: „U Adama šmukýře, obraz císaře v rámci [...],“ 1600.

¹⁷⁵ Ibidem (pozn. 17) 102: (v dílně na zdi): „V domě malíře Ambrože: kontrfekty některé umrlých osob barvami bledějšími na papíře vymalované [...].“

¹⁷⁶ Ibidem 100, u Zuzany Streytovny z Varvažova.

¹⁷⁷ Ibidem 105, u měšťana Retla.

¹⁷⁸ Ibidem 106, u Doroty Roudnické z Vysokého.

významný pramen dokládající široké rozšíření portrétních vyobrazení a pestrou výrazovou škálu tohoto výtvarného oboru v našem prostředí ve sledovaném období. A to i s vědomím že císařská Praha představuje poněkud specifické prostředí v porovnání s ostatními částmi království.

V pražských měšťanských domácnostech i v sídlech šlechtických převládaly podobizny členů rodu a sloužily tak především k uchování rodové paměti a k osobní připomínce blízkých osob. Doplnění této složky o portréty vládnoucího panovníka a dalších významných osob současnosti i minulosti se na jedné straně vzdávala pocta těmto osobnostem a na straně druhé se projevovala sounáležitost rodu s vybranými představiteli moci, případně zástupci určitých duchovních směrů, což lze chápat i jako znamení osobního a rodového sebevědomí vlastníků děl. Poslední kategorii, v níž se objevují podobizny postižených a osobností, s nimiž se majitelé těžko mohli identifikovat – např. podobizny tureckých sultánů, lze vnímat nejspíše jako oblibu kuriozit a možná jako určitý dobový „bulvár.“

1.2.5. Dobová reflexe portrétních děl

Poučnou kapitolu tvoří také dobové záznamy dokládající *reflexi výtvarných děl*, které se však častěji vyskytují v *cestovních denících našich kavalírů* a týkají se děl shlédnutých v rámci prohlídky nějakého navštíveného města. Méně často se bohužel zmínky o dojmech z výtvarných děl týkají portrétu. První zde uvedená zpráva pochází ze záznamu Matyáše Borbonia, humanisty, který se později stal uznávaným lékařem, jenž v mládí v roli preceptora podnikl studijní cestu na švýcarské akademie a kromě jiných navštívených míst se zastavil také v Norimberku, kde byl se svými šlechtickými svěřenci uctivě přijat městskými představiteli a mezi jinými pamětihodnostmi města, jako byla zbrojnice, sýpka a hrad, navštívili také radnici, kde:

„ [...] viděli mnoho starých památek, především Dürerův autoportrét a pod ním tato, od někoho jiného pocházející, 2 disticha: „Já, Dürer, dokončil jsem svůj 28. rok,/ když jsem tak namaloval tuto hlavu a svou tvář./ Když jsem se dožil ve zdraví ještě jednou tolika let,/ řekl jsem tomuto životu: S Bohem, živote pomíjivý.“¹⁷⁹ Vzhledem k tomu, že jde o jediný obraz, o němž se Borbonius ve svém deníku zmiňuje, musel na něj učinit velký dojem, nevíme však, zda to zapříčinily umělecké kvality díla, Dürerův věhlas anebo úcta, s níž o díle zřejmě mluvil norimberský průvodce Borboniovy skupiny. Pravděpodobně kombinace všech tří faktorů.

Již zmiňovaný český cestovatel Jindřich Hýzrle z Chodů, mezi řadou jiných míst navštívil i Innsbruck: „[...] kde jsem zhlédl široko daleko známý zámek Ambras se vším, co je tam k vidění, tedy předně zámek samotný, pak i cajkhaus a sbírky umění, jaké se jinde vidět nedají [...]. Pěknější sbírky umění než tam na celém světě vidět nejsou, ani takový cajkhaus jako je Pallacium. Je tam taky nejkrásnější kostel na světě, kde se veliké sochy císaře a císařovny nacházejí, vzácně z bronzu odlité, nad nimiž všichni návštěvníci žasnou.“¹⁸⁰

Sochy z innsbruckého Hofkirche musely budit téměř povinnou úctu již tím, že zpodobňovaly postavy císaře a jeho předků, a také z naprosto laického pohledu představuje zástup monumentálních, detailně propracovaných soch impozantní podívanou. Ve srovnání s nimi náleží Dürerův autoportrét do zcela jiné kategorie; moravským hostům byl zajisté představen jako portrét významného rodáka a v celé Evropě proslulého umělce. Obě díla však spojuje to, že se stala

¹⁷⁹ Gustav GELLNER: Životopis lékaře Borbonia a výklad jeho deníků, Praha 1938, 25. V originále uvádí DVOŘÁK (pozn. 75) 33-34: „Vidi et curiam, in qua plurima antiquitatis monumenta et in primis pictura Dureri, qua se ipsum effigiavit, et subjunxit haec duo disticha, a quocunque tandem illa sicut facta: „Impleram viginti octo Durerius annos,/ cum pinxi caput hoc sic faciemque meam:/Hinc iterum totidem cum vixissem integer annis,/huic dixi vitae: Vita caduca vale!“ Poznámka se vztahuje k Dürerovu autoportrétu z roku 1500, který je dnes v Mnichově v Alte Pinakothek. Z původního uložení v norimberské radnici byl na konci 18. století zcizen a později se dostal do mnichovské sbírky. Obraz má však jiný nápis: „Albertus Durerus Noricus / ipsum mee propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII.“ Srov. DVOŘÁK (pozn. 75) 84, pozn. 1, cit. Anton SPRINGER: Albrecht Dürer, Berlin 1892, 13, 14, 47.

¹⁸⁰ PETRÁŇOVÁ (pozn. 75) 294.

paměťihodnostmi, kterými se místa, v nichž byla uchovávána, příchozím hrdě chlubila.

Další zpráva pocházející z *dobové soukromé korespondence* představuje vzácný příklad *hodnocení vlastní podobizny*. Ve výše citovaném dopise určeném své matce Zuzaně Černínové z roku 1645 se pisatelka Alžběta Myslíková rozepisuje o zdařilosti svého portrétu, který matce zasílá darem: „[...] můj kontrfekt [...], mně samé se zdá, že je ke mně podobnej, kromě že tak hrubě červená nejsem a to levé oko jakés mi roztržené udělal; nežli jak jsem malována, tak že se nosím, však více pantlí nosím než jích namalovaných jest.“¹⁸¹ Autorka listu hodnotí zejména to, jestli se jí portrét podobá a jak se jí líbí. Zatímco se základní podobou je spokojená, v další části si nemůžeme být jisti, zda v jejích slovech zaznívá mírná kritika uměleckých schopností malíře, který dámu namaloval v příliš červeném odstínu s „roztrženým“ okem, anebo jestli Alžběta Myslíková neočekávala větší míru idealizace.¹⁸² Bohužel nemůžeme komentář konfrontovat s výtvarným dílem. Je však pravděpodobné, že výrok dotyčné dámy reprezentuje obecné nároky na podobiznu v běžných objednavatelských vrstvách.

1.3. Shrnutí východisek

Renesanční portrét v našich zemích představuje důležité téma, které otevírá řadu otázek definovatelných formálně slohovým způsobem, ale vzhledem k povaze dochovaného materiálu i písemných pramenů též vybízí ke kulturněhistorickému zkoumání a v řadě případů umožňuje ikonologickou interpretaci. Z hlediska ostatních dobových uměleckých aktivit nejde o téma druhořadé, ale naopak velmi podstatné pro souvislosti umělecké tvorby u nás a jejich vazeb k sousedním

¹⁸¹ DVORSKÝ 1890 (pozn. 74) 314, dopis č. 292.

¹⁸² To odpovídá albertiovskému pojetí portrétu, které v sobě spojuje imitační i selektivně-idealizační přístup. Srov. POMMIER (pozn. 85) 41-42.

zemím i vzdálenějším uměleckým centřům, které představovaly klíčové inspirativní zdroje. Konkretizace okolností vzniku jednotlivých děl a jejich úlohy ve vývoji umění českých zemí sledované epochy i doplnění jejich stylových kvalit tak může přispět k prohloubení našich znalostí nejen o portrétním malířství daného období v našich zemích a o jeho vztazích k umění okolních zemí, ale v obecnější rovině též může poodhalit úlohu tohoto druhu umělecké tvorby v dobovém umění nejen z hlediska primárně sledované problematiky různých obsahových funkcí portrétního v rodové reprezentaci.

2. „Vlasti své ozdoba, rodu svýho okrášlení, všech ctností a umění snažný ochránce“ - celofigurové podobizny Viléma z Rožmberka

Rodové portrétní galerie z doby renesance a manýrismu se, jak již bylo řečeno v úvodní kapitole, do dnešní doby dochovaly pouze ve zlomkovitém stavu.¹⁸³ Následkem nejrůznějších příčin, počínaje dělením rodového majetku v rámci dědických řízení, přes důsledky válečných konfliktů, katastrof v podobě požáru, po prostá poškození a zničení malby v důsledku nevhodných konzervačních podmínek, docházelo k četným ztrátám a přesunům výtvarných děl v rodových sbírkách. Tyto proměny ve složení rodových galerií většinou nejsou dobově písemně doložené a pokud se nějaké archivní zprávy týkající se těchto událostí dochovaly,¹⁸⁴ jde vesměs o inventáře se stručnými záznamy, které často neumožňují ani jednoznačné určení dotyčného díla.¹⁸⁵ Můžeme proto považovat za šťastnou shodu dějinných okolností, že právě u jedné z nejvýznačnějších osobností zemí Koruny české v období šestnáctého století, Viléma z Rožmberka, známe několik portrétních vyobrazení, která pokrývají prakticky celou dobu jeho dospělého života, od padesátých let 16. století, kdy jako mladík vstupoval do veřejného života [1],¹⁸⁶ přes portrét, který ho zobrazuje jako dospělého muže vstupujícího do významných zemských úřadů

¹⁸³ Srov. např. inventář podobizen evidovaných v roce 1692 v pozůstalosti Slavatů, dědiců pánů z Hradce: SALABA (pozn. 19) 709-718, s fondem podobizen datovatelných do roku 1692 v dotčených objektech počátkem 20. stol.: Josef NOVÁK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese jindřicho-hradeckém, Praha 1901, 82-101; Jan TIRAY: Vlastivěda moravská, Telecký okres, Brno 1913, 120-121; SOUKUP (pozn. 53) 92-102.

¹⁸⁴ Pozornost této práce je zaměřena na rodové portrétní galerie založené v době 16. století.

¹⁸⁵ Srov. např. SALABA (pozn. 19); WIRTH (pozn. 21); František HRUBÝ (pozn. 22); NEUDERTOVIÁ (pozn. 116); Josef HRDLIČKA: Nově objevený inventář renesančních interiérů zámku v Telči z roku 1589, in: Jihočeský sborník historický LXIII, 1995, 178-184; JIMÉNEZ DIAZ (pozn. 67). Z tohoto důvodu také v pozdějších dobách snadno docházelo k záměnám identifikací portrétovaných osob.

¹⁸⁶ Neznámý autor zv. Mistr pánů z Rožmberka, 1552, olej, plátno, 192 x 80 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves, inv. č. L 7253.

[2]¹⁸⁷ po podobiznu z konce osmdesátých let [3],¹⁸⁸ kdy byl za své zásluhy habsburskému domu dekorován Řádem zlatého rouna a jako nepochybná autorita hrál významnou roli nejen v české ale i v zahraniční politice. Sérii portrétů Viléma z Rožmberka zakončuje jeho posmrtné vyobrazení [4].¹⁸⁹

Všechny čtyři zmíněné podobizny jsou dnes v majetku Lobkowiczských sbírek, kam přešly v souvislosti s Rožmberkovým čtvrtým manželstvím. Jeho poslední chotí se v roce 1587 stala Polyxena z Pernštejna, dcera nejvyššího kancléře Českého království Vratislava z Pernštejna, která se po úmrtí Viléma z Rožmberka v roce 1592 podruhé provdala roku 1603 za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic.¹⁹⁰ Následkem tohoto sňatku se část rožmberského dědictví dostala do lobkovických sbírek.¹⁹¹

Všechna čtyři vyobrazení rožmberského vladaře jej zachycují v životní velikosti v celé postavě. Portréty vytvořené za života vladaře jej zobrazují, jak bylo obvyklé, vestoje [1, 2, 3].¹⁹² Na posmrtné podobizně je velmožovo tělo zachyceno ležící na černém katafalku [4]. Zvolený formát, samostatná celofigurová podobizna, v závěsném malířství představuje reprezentativní panovnický portrétní typ.¹⁹³ Zobrazení v celé postavě neumožňuje vyjadřovat duševní rozpoložení portrétované osoby či zprostředkovávat studium jeho psychiky v takové

¹⁸⁷ Jakob Seisenegger, 1558-1562, olej, plátno, 208 x 99 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4764.

¹⁸⁸ Neznámý malíř, 1589, olej, plátno, 200 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4837.

¹⁸⁹ Středoevropský malíř (Bartoloměj Beránek ?), 1592, olej, plátno, 98 x 229 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky, inv. č. 971.

¹⁹⁰ VOREL (pozn. 70).

¹⁹¹ K historii lobkowiczské sbírky viz Miloš SAXL: Historie nejstarší a početně největší naší zámecké obrazárny, in: Miloš SUCHOMEL / Miloš SAXL: Nizozemští malíři ze sbírek roudnického zámku (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1968; ŠTĚPÁNEK / VLK (pozn. 7) 4-7; nověji Laura DE BARBIERI / William B. RUSSELL ml.: Lobkowiczské sbírky. Umění šesti století, Praha 2001.

¹⁹² Srov. KUSCHE (pozn. 84) 5-34, zvl. 22.

¹⁹³ V cizojazyčné literatuře se většinou používají termíny: „state portrait“, který uvedla Marianna JENKINS (pozn. 82), a používá se dodnes, současně i termín „court portrait“ srov. Miguel FALOMIR: The Court Portrait, in: CAMPBELL (pozn. 80) 66-79; CAMPBELL (pozn. 81); FALOMIR (pozn. 80); v německojazyčné literatuře: „Herrscherporträt“, in: FRONING (pozn. 83), „repräsentativ Standbildnis“ nebo „Repräsentationsbildnis“ in: KUSCHE (pozn. 84); „Standesporträt“ či „Fürstenbildnis“ in: LÖCHER 2002 (pozn. 96).

míře, v jaké je to možné u portrétního poprsí anebo zkráceného formátu postavy, celofigurové vyobrazení především popisuje stav portrétovaného, jeho společenské postavení.¹⁹⁴ Toto sdělení je vyjadřováno prostřednictvím souhrnu výrazových prvků zahrnujících celkovou kompozici díla, postoj ztvárňované osoby, jeho oděv, předměty, kterými je obklopen, prostředí, do něhož je postava zasazena apod. Symbolická funkce díla, jeho obecné poselství, je u tohoto typu portrétního vyobrazení nadřazena funkci osobní, intimní vzpomínce na zobrazenou blízkou osobu.¹⁹⁵

Vznik nejstarší dochované *podobizny Viléma z Rožmberka*¹⁹⁶ je na základě někdejšího nápisu na rubové straně obrazu kladen do roku 1552.¹⁹⁷ Obraz provedený olejovou malbou na plátně není signovaný, jeho dataci v podobě uvedeného nápisu zaznamenal v roce 1907 Max Dvořák.¹⁹⁸ Po zrestaurování obrazu, během kterého bylo původní plátno podlepeno,¹⁹⁹ byl: „Nápis patrně přepsaný na příčné břevno nového slepého rámu,“ jak uvádí roku 1968 Eva Bukolská.²⁰⁰ Datace i identifikace portrétovaného však nicméně působí z řady důvodů věrohodně. Zaprvé z hlediska provenience díla, obraz totiž pochází z rožmberského fondu lobkowiczského majetku.²⁰¹ Dále fyziognomie mladého Viléma odpovídá charakteristickým rysům vladařova vzezření na jeho pozdějších portrétních vyobrazeních.²⁰² Protáhlá tvář s vysokým čelem lemovaným plavě zrzavými vlasy, s výraznými modrými očima a

¹⁹⁴ Srov. JENKINS (pozn. 82) 23; KUSCHE (pozn. 84) 2.

¹⁹⁵ K obsahovému poselství celofigurové podobizny a k souvislosti s teorií dvou těl srov. JENKINS (pozn. 82), 22, 68. K projevům rodové paměti z širšího hlediska Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): Paměť urozenosti, Praha 2007.

¹⁹⁶ Viz pozn. 186.

¹⁹⁷ DVOŘÁK (pozn. 5) 88, kat. č. 229.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Obraz restaurovali v roce 1960 Alena a Vlastimil Bergerovi, jak nás informuje Josef KOPEČEK: Seznam restaurátorských prací ve Středočeském kraji v letech 1958-1962, část II., in: Památková péče XXIII, 1963, 149-156, zvl. 154. Restaurátorská zpráva je podle informace akad. mal. Tomáše Bergera nejspíše ztracena. Tímto mu děkuji za ochotu a snahu restaurátorskou zprávu mi poskytnout.

²⁰⁰ BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 54, kat. č. 58.

²⁰¹ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 382; DVOŘÁK (pozn. 9) 100, kat. č. 356.

²⁰² Srov. s pozdějšími portréty Viléma z Rožmberka z Lobkowiczských sbírek, a v základní typice obličej i s portrétními medailemi, kde je však rožmberský vladař zachycen pouze z profilu, srov. Tomáš KLEISNER / Zuzana HOLEČKOVÁ: Mince a medaile posledních Rožmberků, Praha 2006.

klenutým nosem se opakuje ve vyzrálejší podobě na Vilémově podobizně, která jej zachycuje coby dospělého muže z přelomu padesátých a šedesátých let [2].²⁰³

Důležitou okolnost též představuje to, že portrét nevznikl osamoceně, stejným letopočtem je značena i *celofigurová podobizna Vilémova mladšího bratra Petra Voka* [5],²⁰⁴ a rokem 1554 i portréty stejného formátu, které zobrazují jejich *tři sestry Alžbětu, Bohunku a Evu* [6, 7, 8].²⁰⁵ Všech pět zmíněných děl lze po stylové stránce pokládat za práce téhož malíře, popř. téže dílny.²⁰⁶ Také podobné kompoziční řešení portrétů potvrzuje, že se jedná o ucelený soubor.²⁰⁷

Vzhled portrétovaných mladých lidí odpovídá věku, který by s ohledem k uvedenému letopočtu měli mít: v roce 1552 dosáhl Vilém z Rožmberka sedmnácti let, jeho mladší bratr oslavil v říjnu své třinácté narozeniny.²⁰⁸ Nejstarší sestra Alžběta dovršila v roce 1554 dvacet dva let, Bohunce bylo osmnáct a nejmladší Evě sedmnáct.

Podobizny rožmberských sourozenců tak představují jeden z nejčasnějších souborů rodinných podobizen a rodových galerií dochovaných na našem území.²⁰⁹

²⁰³ Viz pozn. 187.

²⁰⁴ Neznámý malíř zv. Mistr pánů z Rožmberka, *Petr Vok*, 1552, olej, plátno, 184 x 91 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves inv. č. L 7251. Lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 377; DVOŘÁK (pozn. 9) 351; DVOŘÁK (pozn. 5) kat. č. 228; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 54, kat. č. 59; KROPÁČEK (pozn. 50) kat. č. 4; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 140, kat. č. 63.

²⁰⁵ Neznámý malíř zv. Mistr pánů z Rožmberka, *Alžběta z Rožmberka*, 1554, olej, plátno, 188 x 96 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves inv. č. L 4761; Neznámý malíř zv. Mistr pánů z Rožmberka, *Bohunka z Rožmberka*, 1554, olej, plátno, 190 x 93 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves, inv. č. L 4766; Neznámý malíř zv. Mistr pánů z Rožmberka, *Eva z Rožmberka*, 1554, olej, plátno, 186 x 97 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves inv. č. L 4714. Lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 374-376; DVOŘÁK (pozn. 9) kat. č. 348-350; DVOŘÁK (pozn. 5) kat. č. 230-232; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 54, kat. č. 60-62; KROPÁČEK (pozn. 50) kat. č. 5, 6, 62; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 144, kat. č. 80-82.

²⁰⁶ Při analyzování stylové stránky děl je třeba mít na zřeteli, že se původní malba dochovala jen ve fragmentech. Srov. Jiří BRODSKÝ: restaurátorská zpráva portrétu Alžběty z Rožmberka, z roku 1985, uložena v Galerii českého výtvarného umění, Praha 1 pod číslem 126. Oděv, šperky a veškeré další detaily však odpovídají době vzniku díla i celkové koncepci souboru, takže se dá předpokládat, že opravy sledovaly původní malbu. Více pozn. 411 této práce.

²⁰⁷ Detailněji řešeno na stranách 88-90 této práce.

²⁰⁸ Životopisné údaje o členech rožmberského rodu přebírám z genealogických tabulek in: PÁNEK (pozn. 38) 17, 25.

²⁰⁹ Nejstarší skupinou závěsných rodinných portrétů dochovaných na našem území jsou Seiseneggerovy podobizny s Rožmberky spřízněných pánů z Hradce: *nejvyššího kancléře Království českého Adama I. z Hradce*, 1529, tempera, dřevo, 195 x 104 cm, zámek Telč [9] a *jeho manželky Anny z Rožmitálu*,

2.1. Kulturněhistorická východiska

Rožmberské podobizny se datem svého vzniku váží k období mezi roky 1552 a 1554, které mělo pro Viléma z Rožmberka a pro jeho rod naprosto zásadní význam: v roce 1551 byl zplnoletěn, aby se mohl ujmout vlády nad rožmberským panstvím, které se ocitlo v nepříznivé situaci v důsledku vážného onemocnění dosavadních poručníků spravujících dominium po úmrtí posledního rožmberského vladaře Petra V. Kulhavého.²¹⁰ Mladý vladař stál před těžkou, a jak se později ukáže, také dlouholetou zkouškou, v níž musel obhájit přednostní místo svého rodu v české stavovské obci a získat si zpět pozici, která vladařům rožmberského rodu tradičně v hierarchii českých pánů náležela.²¹¹ Rožmberkové jako jedni z nejmocnějších a nejmajetnějších starobylých zemských rodů s rozsáhlým pozemkovým majetkem na jihu Čech zastávali místa nejvyšších úředníků u královského dvora, pozice

1529, tempera, dřevo, 195 x 104 cm, zámek Telč [10] a *dvojportrét jejich synů Jáchyma a Zachariáše z Hradce*, 1529, tempera, dřevo, 149 x 102 cm, zámek Červená Lhota [11]. Srov. PETRŮ 1980 (pozn. 52); idem 1985 (pozn. 52). K časně budovaným portrétním sbírkám na našem území patří rovněž sbírka kolowratská, z níž se dochovaly většinou jen v pozdějších kopiích příklady portrétních poprsí z první poloviny 16. století, srov. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 3-10; ke sbírce více Vladimír NOVOTNÝ: *Obrazárna zámku Rychnov nad Kněžnou*, in: *Umění XIV, 1942-1943*, 8-32; nejnověji Josef ZÁRUBA PFEFFERMANN: *Kolowratská obrazárna v Rychnově nad Kněžnou* in: Olga KOTKOVÁ (ed.): *Mistrovská díla z kolowratské obrazárny v Rychnově nad Kněžnou*, Praha 2009, 10-32. Ojedinele dochované pozdější kopie portrétů z první poloviny 16. století dokládají zájem o tuto formu reprezentace i u Šliků, srov. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 3-4, 75. U jiných rodů se nedochovaly žádné doklady. Máme svědectví o portrétních galeriích v nástěnné malbě, které navazovaly na starší malby tohoto typu, z doby 16. století jde zejména o podobizny krále Vladislava II. Jagellonského a královny Anny, ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta, namalované nejspíše před r. 1509 a připisované Mistru litoměřického oltáře, lit.: Josef KRÁSA: *Nástěnná malba*, in: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: *Pozdně gotické umění v Čechách, 1471-1526*, Praha 1978, 303-308, a cyklus nástěnných maleb podobizen českých knížat a králů, od Přemysla Oráče po Ludvíka Jagellonského, který byl vytvořen patrně mezi 1520-1526 na Pražském hradě a při požáru v roce 1541 zanikl, dochovaly se jen v kopiích v Házmburském kodexu. lit.: CHYTIL (pozn. 26) 165-170; PEŠINA 1950 (pozn. 31) 88; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 133; Jarmila KRČÁLOVÁ: *Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, 66. Z prostředí sídel aristokracie na našem území portrétní galerie rytířů z Bünau z r. 1539 z děčínského zámku, kterou dnes známe pouze z kvašových barokních kopií, lit.: Hana SLAVÍČKOVÁ / Lubomír SRŠEŇ: *Renesanční portrétní galerie rytířů z Bünau na hradě v Děčíně*, in: *Sborník Národního muzea v Praze, Řada A – Historie* 59, 2005, 1-72.

²¹⁰ Situaci shrnuje PÁNEK (pozn. 38) 32-36.

²¹¹ Jaroslav PÁNEK: *Zápas o vedení české stavovské obce v polovině 16. století (Knížata z Plavna a Vilém z Rožmberka) 1547-1556*, in: *Československý časopis historický XXXI*, 1983, 863-887; PÁNEK (pozn. 38) 85-109.

zemských hejtmanů i další vlivné zemské funkce. Jejich mocenské postavení na politické scéně sílilo během 13. a 14. století. O století později dosáhli páni z Rožmberka prvenství mezi českými velmoži.²¹² K posílení významu rožmberského domu přispěl notnou měrou Vilémův předek Oldřich II. (1. vladař domu Rožmberků, 1403-1462, vládl 1418-1451), jenž dosáhl územního scelení panství a uzákonění nedělitelnosti dominia s vladařskou hodností vždy jedinému, většinou nejstaršímu příslušníkovi rodu. K dosažení svého záměru si posloužil i zfalšovanými listinami.²¹³ Podobnými praktikami podložil Oldřich II. z Rožmberka smyšlenou legendu o původu Rožmberků z římského rodu Orsini. Tato myšlenka vzešla z podobnosti erbů obou rodů a věrohodnosti jí dodávala skutečnost, že Orsiniové tuto fiktivní příbuzenskou vazbu potvrdili.²¹⁴ Původ Rožmberků tím byl odvozován až od legendárních předků z antického Říma, kteří údajně sídlili na Mons Rosarum. Příbuzenství s významným římským knížecím rodem markantně zvýšilo mezinárodní prestiž rožmberských pánů. Výklad o orsiniovském původu byl sloučen se starší legendou o předcích rodu Vítkovců.²¹⁵ Prapředek Vítek, podle této spojené verze, odešel v 6. století před barbary z Říma a usadil se v jižních Čechách. Před svou smrtí rozdělil panství, které zde nabyt, mezi svých pět synů a každý z nich dostal do znaku pětistou růží jiné barvy.²¹⁶ Zdá se, že z oněch

²¹² KAVKA (pozn. 70) zvl. 14-19, 35-37; PÁNEK (pozn. 38) 13.

²¹³ Falsa nechal zhotovit kolem poloviny století 15. století, mezi nimi údajně privilegium vystavené císařem Karlem IV., které mělo potvrzovat staré zřízení vladařství v rožmberském rodu. Viz PÁNEK (pozn. 38) 14-15.

²¹⁴ Ibidem, 14-16: „V letech 1469-1481 tři příslušníci rodu Orsiniů – kardinálové Latinus a Cosmus, stejně jako biskup s pravomocí papežského legáta Ursus de Ursinis – vydali listinná svědectví o římském knížecím původu Rožmberků. Tím i tato smyšlenka získala vysoce autoritativní a dokonce mezinárodní uznání.“ Více k fiktivnímu původu Rožmberků z římského rodu Orsini: Blažena RYNEŠOVÁ: Kdy vznikla fikce o italském původu Vítkovců, in: Ivan HLAVÁČEK (ed.): Sborník k 60. narozeninám Gustava Friedricha, Praha 1931, 369-373; František BENEŠ: Oldřich z Rožmberka autorem fikce o původu Rožmberků z italských knížat Ursinů, in: Jihočeský sborník historický XXXVIII, 1969, 181-191; další literatura in: PÁNEK (pozn. 71) 94, pozn. 220.

²¹⁵ Srov. Josef HRDLIČKA: Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století, in: BŮŽEK / KRÁL (pozn. 197) 68-87.

²¹⁶ Srov. KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 20-21, komentář 77-84.

pěti rodů, o nichž se v legendě vypráví, pověst o italském původu nejvíce ve svůj prospěch využívali právě Rožmberkové.²¹⁷

Šestému vladaři rožmberského panství Petrovi IV. z Rožmberka (1462-1523, vládl 1493-1523) se podařilo v letech 1497-1501 dosáhnout zákonného uznání privilegia, podle něhož rožmberskému vladaři bude trvale patřit první místo v zemi hned po králi.²¹⁸ Tato výsada měla pro rožmberský rod a jeho prestiž obrovský význam a Vilém z Rožmberka, který si to bude velmi dobře uvědomovat, bude muset o přednostní postavení ve stavovské obci usilovně bojovat.

Petr IV., který se zapsal do dějin rodu také jako dobrý hospodář a mecenáš humanistické literatury,²¹⁹ však zemřel bezdětný a vůči svým synovcům, potomkům bratra Voka II. (5. vladař, 1459-1505, vládl 1475-1493), choval silnou nedůvěru a zášť, které vyústily v jejich vydědění.²²⁰ Uplatnění takové závěti by vedlo k rozpadu dominia.²²¹ Rožmberští bratři v čele s Jindřichem VII. (7. vladař, 1496-1526, vládl 1523-1526) závěť zpochybnili a pustili se do zápasu o své dědictví. Rožmberkové nakonec po složitých peripetiích ve svých nárocích uspěli a z rozhodnutí nového českého krále Ferdinanda I. Habsburského byla závěť Petra IV. v červnu 1528 definitivně odmítnuta.²²² Daní za vleklý spor však bylo finanční vyčerpání, které si vynutilo výrazná úsporná opatření v rožmberském hospodaření na řadu dalších let.²²³

Vilém z Rožmberka se narodil v rodině devátého rožmberského vladaře Jošta III. (1488-1539, vládl 1532-1539)²²⁴ a jeho druhé choti Anny z Roggendorfu 10. března 1535 na zámku Schützendorf v Horních

²¹⁷ Srov. HRDLIČKA (pozn. 215).

²¹⁸ PÁNEK (pozn. 38) 16; KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 157, v komentáři uvádí rok 1497.

²¹⁹ Orientačně: KAVKA (pozn. 70) 35-37.

²²⁰ Životní osudy Petra IV. z Rožmberka viz KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 54-56, komentář 155-162.

²²¹ PÁNEK (pozn. 38) 18-19.

²²² KAVKA (pozn. 70) 48-53; PÁNEK (pozn. 38) 18-20; nejnověji KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 164-166, v pozn. 246 bibliografie ke sporu o dědictví.

²²³ Alois MÍKA: Osud slavného domu. Rozkvět a pád rožmberského dominia, Praha 1970, 93-94, 101; PÁNEK (pozn. 38) 20.

²²⁴ Jošt III. z Rožmberka převzal panství v roce 1532 po svém starším bratrovi Janovi III. (8. vladař, 1526-1532), PÁNEK (pozn. 38) 17.

Rakousích, kde jeho matka tou dobou pobývala u svých příbuzných.²²⁵ Vilémovým kmotrem se stal Jan Hofmann z Grünhühlu a Střechova, proslulý finančník, tajný rada a představený dvorské komory habsburské monarchie, švagr chlapcovy matky Anny, vlivný muž, který bude Vilémovi v jeho mladých letech velkou oporou.²²⁶ Vilém přišel na svět v pořadí jako čtvrté dítě. Nejstarší sestra Anna, narozená v roce 1532, pocházela z otcova prvního manželství s příslušnicí předního rakousko-štýrského rodu Bohunkou (Vendelínou) ze Starhemberka, která po porodu dcerky zemřela. Z druhého manželství s Annou z Roggendorfu, která pocházela z neméně významného rakouského rodu, se narodili před Vilémem dva chlapci: Ferdinand Vok (1531-1531) a Oldřich (1534-1535), kteří však oba zemřeli v raném dětském věku, a dále sestra Alžběta (1532).²²⁷ Vilém se tak stal nejstarším chlapcem v rodině.

Otec Viléma z Rožmberka, Jošt III. zemřel náhle v roce 1539, když nejstaršímu synovi byly pouhé čtyři roky a nejmladší potomek Petr Vok byl teprve druhým týdnem na světě. Vladařství převzal Joštův poslední žijící bratr Petr V. Kulhavý (10. vladař, 1489–1545, vládl 1539–1545), svobodný a bezdětný, který se stal rovněž poručníkem svých synovců a neteří.²²⁸ Nový vladař spravoval panství zodpovědně a úsporně, avšak právě přílišné šetření vedlo k zásadnímu rozkolu se švagrovou Annou z Roggendorfu, matkou rožmberských sirotek, kvůli vyplacení vdovského věna a dalšího majetku, který jí po smrti manžela náležel.²²⁹ Spor dorostl do takové míry, že jej z pověření panovníka musela řešit královská komise. Na základě výroku tohoto orgánu bylo sice vdově v jejích nárocích vyhověno, avšak musela v krátké lhůtě do

²²⁵ Ibidem 25. Anna z Roggendorfu (? – 5. 9. 1562).

²²⁶ K dvorské funkci srov. PÁNEK (pozn. 76) 14, pozn. 25. V Lobkowiczských sbírkách se nachází celofigurový *portrét Jana Hofmanna z Grünhühelu* připsaný Johannu Bocksbergerovi st. (?), 1558, olej, plátno, 180 x 94 cm, Praha, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4745. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 114, kat. č. 146.

²²⁷ PÁNEK (pozn. 76) 10-17; PÁNEK (pozn. 38) 24-25.

²²⁸ PÁNEK (pozn. 38) 17.

²²⁹ Ke sporu Matthäus KLIMESCH: Norbert Heermann's Rosenberg'sche Chronik, Prag 1897, 261; Jaroslav PÁNEK: Rožmberští sirotci na jindřichohradeckém a českokrumlovsckém zámku, in: Jindřichohradecký vlastivědný sborník I, 1989, 1-20; nejnověji KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 174.

září 1541 opustit rezidenci na Českém Krumlově a následně jí bylo odepřeno vznášet jakékoli další požadavky na rožmberského vladaře. Anna z Roggendorfu odjela k příbuzným do Rakouska, avšak její děti zůstaly v Čechách. Rožmberští sirotci byli posláni ke své tetě Anně Rožmberské z Hradce, vdově po Jindřichovi VII. z Rožmberka,²³⁰ která žila na Jindřichově Hradci společně se svou švagrovou Annou Hradeckou z Rožmitálu, vdovou po bývalém českém kancléři Adamovi I. z Hradce, a jejími dětmi.²³¹ Zdá se, že Rožmberkové poklidně vyrůstali v péči své tety a ve společnosti spřízněného Zachariáše z Hradce a jeho dospělých sester až do roku 1546,²³² kdy se teprve, po smrti Petra V. Kulhavého, mohla jejich matka vrátit do Čech a začít opět sama pečovat o své děti.²³³ Nejstarší z potomků, Vilém, byl v době nuceného odchodu své matky ze země již sedmiletý a jeho poručník a strýc Petr V. jej poslal do šlechtické školy, kterou v Mladé Boleslavi založil Arnošt Krajíř z Krajku, předák Jednoty bratrské.²³⁴ Záhy však v Boleslavi vypukl mor a strýc povolal chlapce zpět. Viléma následně poslal do Pasova do vzdělávacího zařízení pro příslušníky nejvyšší aristokracie, které v roce 1541 založil tamní biskup Wolfgang ze Salmu, s nímž byl chlapec spřízněn po matčině linii.²³⁵ V letech 1544 až 1550 Vilém tedy studoval v „Gymnasium literarium Pataviense,“ které poskytovalo humanisticky orientované vzdělání v nábožensky smířlivém duchu s ideálem v učení Erasma Rotterdamského. Hlavní náplň studia kromě náboženských předmětů činila výuka etiky, rétoriky a historie, předměty, které měly být mladým pánům nápomocny v budoucnu na jejich životní dráze aktivních účastníků společenského a

²³⁰ Anna Rožmberská z Hradce byla sestrou Adama I. z Hradce, otce Jáchyma a Zachariáše z Hradce. Genealogii rodu z Hradce čerpám in: Jiří KUBEŠ: Rodinné vztahy pánů z Hradce a Rožmberků v předbělohorské době, in: BŮŽEK 1998 (pozn. 70) 273-317.

²³¹ Anna Hradecká z Rožmitálu se syny je zpodobněna na Seiseneggerových obrazech z roku 1529, srov. pozn. 209 této kapitoly.

²³² Nejstarší syn Adama I. z Hradce Jáchym v té době již pobýval ve dvorské službě u panovníka, KAVKA (pozn. 70) 78-79; Josef HRDLIČKA: Provoz vídeňského domu Jáchyma z Hradce, in: BŮŽEK 1998 (pozn. 70) 103-126.

²³³ PÁNEK (pozn. 76) 19.

²³⁴ Ibidem 42; KAVKA (pozn. 70) 90-91; více PÁNEK (pozn. 38) 29.

²³⁵ PÁNEK (pozn. 76) 42; PÁNEK (pozn. 38) 29-30.

politického života.²³⁶ Pobyt v Pasově umožnil mladému Rožmberkovi získat cenné osobní kontakty s příslušníky předních rakouských, německých a českých rodů i nezbytné společenské dovednosti a seznámit se se zvyklostmi rodové i osobní reprezentace. Prostředí jižního Německa také nabízelo inspirativní podněty v oblasti kulturní; mladík se tam mohl setkávat s projevy záalpské renesance i s ohlasy italského renesančního umění, které se již od druhé poloviny třicátých let začaly uplatňovat v tamní palácové architektuře.²³⁷ Např. sídlo vévody Ludvíka X. Bavorského v nedalekém Landshutu je jedním z nejčasnějších příkladů italské renesanční zámecké architektury severně od Alp.²³⁸ Také v blízkém okolí působiště Viléma z Rožmberka se nacházela ve své době velmi obdivovaná stavba. Biskup Wolfgang ze Salmu si nechal v Hackelberku na břehu Dunaje zbudovat knížecí sídlo obklopené zahradou s fontánami, grottami a labyrinty, které údajně okouzlo i Ferdinanda I.²³⁹ Vilém, který byl s biskupem v příbuzenském vztahu a jemuž tento vzdělaný muž věnoval svou péči, jistě jeho velkolepou rezidenci navštívil.

6. listopadu 1545 zemřel desátý rožmberský vladař Petr V. Kulhavý.²⁴⁰ Podle jeho poslední vůle se poručníky rožmberských siroteků stali sprátcem pán hrabě Albrecht z Gutnštejna, hrabě Jeroným Šlik z Pasounu a pan Oldřich Holický ze Šternberka.²⁴¹ Poručníci se časem projeví jako rozvážní správci rožmberského majetku, kteří zodpovědně postupovali ku prospěchu svých svěřenců.²⁴² Počátkem roku 1550 však Albrecht z Gutnštejna onemocněl. Vilém ho přijel z Pasova

²³⁶ PÁNEK (pozn. 38) 30.

²³⁷ Srov. Horst H. STIERHOF: Augsburger Architektur 1518-1600, in: BUSHART (pozn. 109) I, 100-112.

²³⁸ Brigitte LANGER: Der Renaissancehof Herzog Ludwigs X. in Landshut, in: Brigitte LANGER / Katharina HEINEMANN (ed.): „Ewig Blühe Bayerns Land“: Ludwig X. und die Renaissance. (kat. výst.), München 2009, 37-55; Sybe WARTENA: Der erste italienische Renaissancepalast nördlich der Alpen, in: ibidem 82-101, 359-360.

²³⁹ PÁNEK (pozn. 38) 31.

²⁴⁰ Ibidem 17.

²⁴¹ PÁNEK (pozn. 76) 16-17.

²⁴² Ibidem 17-35, 42-43; zhodnocení poručnické vlády MÍKA (pozn. 225) 103-109; PÁNEK (pozn. 38) 33-36.

navštívit a krátce po té školu opustil.²⁴³ Téhož roku v srpnu Albrecht z Gutnštejna zemřel a u druhého poručníka Jeronýma Šlika propukla těžká choroba, které v následujícím roce rovněž podlehl.²⁴⁴ O rožmberské záležitosti se nadále z poručníků staral pouze Oldřich Holický ze Šternberka. Patrně především tyto okolnosti znemožnily mladému Vilémovi v dalším studiu nebo v kavalírské cestě, o kterou jistě velmi stál, neboť ze zprávy uváděné ve Vilémově životopise od rožmberského archiváře a knihovníka Václava Březana víme,²⁴⁵ že Rožmberk chtěl podniknout cestu do Itálie již v roce 1547, avšak matka s poručníky mu tento podnik nepovolili.²⁴⁶ Pobyt v Itálii byl pro mladého velmože o to víc lákavý, že Apeninský poloostrov pokládal za prapůvodní kolébku svého rodu.²⁴⁷

Chlapcovi blízcí příbuzní biskup Wolfgang ze Salmu a Jan Hofmann z Grünhühlu mu po celá jeho mladická léta poskytovali cennou oporu; nyní si bezpochyby uvědomovali, že se převzetí dominia blíží a že nastupující vladař největšího panství v českých zemích musí vstoupit do prostředí královského dvora, zorientovat se v politickém dění a získat potřebné zkušenosti ze společenského dění v hlavním městě soustátí. Hned v březnu 1550 proto s Vilémem odcestovali do Vídně a uvedli jej ke královskému dvoru, kde byl představen panovníkovi.²⁴⁸ Vilém si držel ve Vídni malý dvůr, pokračoval ve svém vzdělávání a především se účastnil společenského života. Podle údajů uvedených Václavem Březanem podnikl mladý Rožmberk se svým kmotrem Janem Hofmannem během vídeňského pobytu v dubnu 1550 krátkou cestu do Brna a 30. května se společně vypravili do Augsburgu.²⁴⁹ Během cesty se zastavili v rezidenci Jana Hofmanna ve Steyru, v níž strávili tři týdny, a poté putovali přes Mnichov do

²⁴³ PÁNEK (pozn. 76) 47, 49.

²⁴⁴ Ibidem 53, 61-62; PÁNEK (pozn. 38) 36.

²⁴⁵ Václav Březan byl ve službách Petra Voka od 1594, od 1596 byl pověřen správou knihovny a archivu. Více Jaroslav PÁNEK: Václav Březan a jeho dílo in: PÁNEK (pozn. 76) 662-670.

²⁴⁶ PÁNEK (pozn. 76) 46.

²⁴⁷ Viz pozn. 214.

²⁴⁸ PÁNEK (pozn. 76) 50-52; PÁNEK (pozn. 38) 36.

²⁴⁹ PÁNEK (pozn. 76) 52-53.

Augsburgu, kde se připojili k doprovodu římského a českého krále Ferdinanda I. setrvávajícího ve městě kvůli jednání říšského sněmu.²⁵⁰ Hlavní bod programu sněmu představovala důležitá otázka nástupnictví v říši, o císařský titul totiž usilovaly obě linie habsburského rodu.²⁵¹ Jednání se proto kromě stávajícího císaře Karla V. a jeho mladšího bratra, římského a českého krále Ferdinanda I., účastnili také španělský infant Filip II., rakouský arcivévoda Maxmilián II. a císařova sestra Markéta Uherská. Augsburg se během doby konání sněmu, který probíhal od 26. července 1550 do 10. března 1551, stal tepnou politického i obchodního života v říši.²⁵² Ve městě se dočasně usídlili šlechtici nejenom z říše a přilehlých zemí, ale také vyslanci a pozorovatelé ze vzdálenějších oblastí,²⁵³ obchodníci doufající v hojný výdělek a umělci, kteří sem přijížděli se svými chlebováři.²⁵⁴ Od počátku listopadu 1550 až do února následujícího roku setrval ve městě na císařovo pozvání i Tizian.²⁵⁵ Byl to již jeho druhý augsburský pobyt, poprvé do města přijel ze stejných důvodů v období říšského sněmu v letech 1547-1548 a vytvořil tu některé ze svých důležitých podobizen císaře Karla V.²⁵⁶ Z Tizianova dopisu adresovaného příteli Aretinovi víme, že s sebou v roce 1550 do Augsburgu přivezl několik obrazů, které si císař ve společnosti prince Filipa a kardinála Granvelly

²⁵⁰ Ibidem 52; KAVKA (pozn. 70) 91.

²⁵¹ Ferdinand SEIBT: Karel V., Praha 1999, 143-146; dále PÁNEK (pozn. 71) 26, kde další literatura k tématu.

²⁵² Erwein ELTZ (ed.): Deutsche Reichsakten Jüngere Reihe. Deutsche Reichsakten unter Karls V., Bd. XIX: Der Reichstag zu Augsburg 1550/1551, München 2005, 49-51.

²⁵³ K průběhu sněmů a jejich dopadu na chod města Rosemarie AULINGER: Augsburg und die Reichstage des 16. Jahrhunderts, in: BRUSHART (pozn. 109) 9-24.

²⁵⁴ K pobytu umělců na říšském sněmu v Augsburgu v 1550-1551 více Kurt LÖCHER: Die Malerei in Augsburg 1530-1550, in: BRUSHART (pozn. 109) 29-30.

²⁵⁵ K Tizianovu pobytu v Augsburgu podrobněji PELTZER (pozn. 110); nejnověji Miguel FALOMIR: Tizians letzte Portraits, in: FERINO-PAGDEN (pozn. 105) 155-161.

²⁵⁶ V Augsburgu v 1547-1548 vznikla Tizianova celofigurová *podobizna císaře Karla V. s vojvodcovskou holí*, dochována v kopii od Juana Pantoji de la Cruz, 1604, Escorial, knihovna, obr. in: KUSCHE (pozn. 84) obr. 80 [21], dále *portrét císaře Karla V. sedícího v křesle*, Mnichov, Alte Pinakothek, lit.: WETHEY (pozn. 104) 90-91, kat. č. 23, obr. 146 [15], *jezdecká podobizna císaře po bitvě u Mühlberka*, Madrid, Prado, lit.: ibidem 87-90, kat. č. 22, obr. 141-144 [22], rovněž portrét Antoina Perrenot de Granvelle, Kansas City, W.R. Nelson - Atkins Museum of Fine Art, lit.: ibidem 126, kat. č. 77, obr [24].

při audienci prohlédl.²⁵⁷ Během svého druhého augsburského pobytu Tizian namaloval četné podobizny příslušníků císařské rodiny, z nichž je většina dnes ztracena.²⁵⁸ Dochovala se však *podobizna prince Filipa II. [12]*, na níž je budoucí španělský král zobrazen *v celé postavě v brnění*.²⁵⁹ Obraz je dnes v majetku Museo del Prado. Tizian podle Vasariho v Augsburgu také portrétoval saského kurfiřta Johanna Fridricha a patrně i další osoby mimo okruh císařské rodiny.²⁶⁰ Kromě toho se věnoval i zakázkám jiného druhu, z nichž nejznámější je obraz s námětem Posledního soudu, známý pod názvem *Gloria*, do něhož jsou zakomponována portrétní vyobrazení císaře Karla V., císařovny Isabelly, prince Filipa a Marie Uherské. Dílo objednané císařem však malíř dokončil až o čtyři roky později.²⁶¹

Slavný Benátčan pobýval v Augsburgu se svými pomocníky,²⁶² z nichž nejvýraznější uměleckou osobnost představuje Lambert Sustris.²⁶³ O jeho portrétní tvorbě v době sněmu nic nevíme, avšak jeho jen o málo pozdější portréty značené letopočtem 1552 přesvědčivě dokládají umělcovo důkladné obeznámení se severoitalským portrétem, a to zejména v utváření přirozeně uvolněného postoje postavy, která je plasticky modelována a zasazena do rozvinutého prostoru. Italská lekce je patrná také v celkovém grandiózním pojetí portrétního zobrazení.

²⁵⁷ WETHEY (pozn. 104) I, 31-32.

²⁵⁸ FALOMIR (pozn. 255) 155-161. Také Giorgio Vasari, in: Jan VLADISLAV / Pavel PREISS (ed.): Giorgio Vasari, Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, Praha 1998² (původní vydání 1562), 322, jmenuje portréty členů habsburského rodu, z nichž se mnohé nedochovaly, anebo jsou známy pouze v kopiích.

²⁵⁹ WETHEY (pozn. 104) II, 126-128, kat. č. 78, obr. 174; nověji Caroline CAMPBELL: Philip II in Armour, in: JAFFÉ (pozn. 108) 148-149, kat. č. 30, obr.; FALOMIR (pozn. 80) 278-279, kat. č. 93, obr. K významu tohoto obrazu pro další utváření reprezentační podobizny viz FRONING (pozn. 83) 32-35.

²⁶⁰ O provedení tohoto portrétu v Augsburgu, během kurfiřtova nuceného pobytu ve městě, tedy v letech 1550-1551 výslovně hovoří Vasari, in: VLADISLAV / PREISS (pozn. 260) 322; WETHEY (pozn. 104) II, 111-112, kat. č. 54, obr. 159.

²⁶¹ VLADISLAV / PREISS (pozn. 260) 322-323. K dalšímu působení Tiziana v Augsburgu viz PELTZER (pozn. 110) zvl. 43-44; SCHWEIKHART (pozn. 112); nejnověji FALOMIR (pozn. 255) 155-161, zvl. 156.

²⁶² Francesco VALCANOVER: Documentazione sull'uomo e l'artista, in: Corrado CAGLI / Francesco VALCANOVER: L'opera completa di Tiziano, Milano 1969, 86.

²⁶³ HEINEMANN (pozn. 111). Nověji k osobě Sustrise: Elisabetta SACCOMANI: Lambert Sustris, in: Alessandro BALLARIN (ed.): Da Bellini a Tintoretto, dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento (kat. výst.), Padova 1991, 170-174.

Tato silná inspirace jižního původu se v jeho výtvarném projevu pojí s důrazem na kresebnou stránku a se zájmem o detail, což je stylová komponenta severské proveniencce [13, 14].²⁶⁴

Záalpské malířství bylo v Augsburgu také reprezentativně zastoupeno. S králem Ferdinandem I. přijel do města jeho dvorní malíř Jakob Seisenegger, avšak nejsou známy žádné zprávy o tom, jestli během pobytu nějaké podobizny namaloval.²⁶⁵ Nicméně, jak jeho monografista Kurt Löcher poznamenává, Seiseneggerovy práce z padesátých let poučení z pozdní Tizianovy tvorby vykazují, malíř tedy během tohoto osobního setkání s Benátčanovou tvorbou k ní zjevně nemohl zůstat lhostejný.²⁶⁶

Ani Seisenegger nebyl ve švábské metropoli poprvé, pobýval tu v doprovodu Ferdinanda I. již během sněmu v roce 1530; o rok později jej panovník jmenoval svým dvorním malířem.²⁶⁷ Maria Kusche zastává názor, že právě během tohoto dřívějšího pobytu si Seisenegger osvojil principy augsburského portrétního, který podle badatelky představuje podstatnou složku v utváření reprezentativní habsburské podobizny.²⁶⁸

Období mezi roky 1540 až 1541 trávil Seisenegger rovněž v Augsburgu, podle názoru K. Löchera bylo podnětem k tomuto pobytu pozvání Johanna Jakoba Fuggera; k roku 1541 se totiž váže několik portrétů rodinných příslušníků a přátel Fuggerů, kteří se ve městě sešli toho roku kvůli sňatku Johanna Jakoba s Uršulou Harrachovou.²⁶⁹ V následujících letech je dokumentována Seiseneggerova činnost

²⁶⁴ Srov. např. *podobizny Hans Christoffa Vöhlina a jeho choti Veroniky Vöhlin*, 1552, Mnichov, Alte Pinakothek, in: Gode KRÄMER: Hans Christoph Vöhlin, in: BUSHART (pozn. 109) II, 135-137, kat. č. 482, 483, obr. [13, 14]. K Sustrisově portrétní tvorbě více Alessandro BALLARIN: *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lambert Sustris)*, in: *Arte Veneta XVI*, 1962, 51-81, kde obr. 74.

²⁶⁵ LÖCHER (pozn. 35) 13-14, 52. K augsburskému pobytu se váže zpráva, podle níž Seisenegger dostal 15. října 1550 svolení odcestovat do Vídně, kam se plavil po Dunaji s nákladem sádry a skleněných tabulí.

²⁶⁶ *Ibidem* 54; LÖCHER (pozn. 109) 23-30.

²⁶⁷ LÖCHER (pozn. 35) 9.

²⁶⁸ KUSCHE (pozn. 84) 20-21.

²⁶⁹ LÖCHER (pozn. 35) 43-46, zvl. 46.

v Čechách, kde z titulu své dvorské funkce působil v doprovodu královské rodiny, když pobývala v Praze.²⁷⁰

V Augsburgu se v době sněmu 1550-1551 usídlil rovněž Lucas Cranach st., který sdílel vyhnanství svého mecenáše saského kurfiřta Johanna Fridricha v Innsbrucku.²⁷¹ Během svého pobytu od 23. července 1550 do února 1551 měl Lucas Cranach st. se svými pomocníky namalovat celou řadu podobizen menších rozměrů a rovněž obrazy s biblickými a mytologickými náměty, vesměs repliky svých starších kompozic.²⁷² Podle pramenů vytvořil v Augsburgu také portrét Tiziana, dílo se však nedochovalo.²⁷³

K umělecké elitě jižního Německa patřil také Christoph Amberger, jenž po pravděpodobně augsburském školení čerpal poučení především z benátského malířství, které poznal během svého italského pobytu, a to zejména od Tiziana. O Ambergerově umělecké autoritě svědčí skutečnost, že mu Tizian povolil, aby opravil jeho *podobiznu trůnícího Karla V.* namalovanou v roce 1548 [15].²⁷⁴

Po augsburských sněmech v letech 1530 a 1548 náleží sněmovní jednání z přelomu let 1550-1551 mezi klíčové momenty, na nichž se střetávali umělci severští s umělci italskými a umělci v Itálii vyškolenými.²⁷⁵ Dlouhodobý pobyt umělců různých školení ve švábské metropoli, jejich vzájemný kontakt i kontakt s objednavateli, nemohl zůstat bez dopadu na jejich další tvorbu, byť se tato inspirace nemusela projevat bezprostředně, ani formou plného přijetí nových výrazových prostředků. Další vývoj malířství ve střední Evropě však jasně

²⁷⁰ Ibidem 47-51.

²⁷¹ V Innsbrucku byl od 1551 až do 1568 dvorním malířem arcivévody Ferdinanda, a následně i v Praze, Francesco Terzio Srov. ibidem 52, cit. Wilhelm SUIDA: Francesco Terzio, in: Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXXII, 1938, 546-548; KROPÁČEK 1998 (pozn. 51).

²⁷² Orientačně LÖCHER (pozn. 109) 23-30; písemné prameny o platbách za provedená díla in: Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 82-86, 442-444.

²⁷³ SHADE (pozn. 272) 444; Dieter KOEPLIN / Tilman FALK: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, II, Basel / Stuttgart 1976, 520.

²⁷⁴ Orientačně k Ambergerovi Kurt LÖCHER: Christoph Amberger, in: Jane TURNER (ed.): The dictionary of art I, New York 1996, 763-764; detailněji idem: Christoph Amberger, in: BUSHART (pozn. 109) III, 134-149, kde bibliografie; TAGLIAFERRO (pozn. 113) 69-75, zvl. 74.

²⁷⁵ LÖCHER (pozn. 35) 52; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 173; FRONING (pozn. 83) 22, 32-33.

prokazuje ohlas projevů italského manýrismu.²⁷⁶ Augsburské sněmy je proto třeba vnímat jako jedny ze zásadních milníků v pronikání italského manýrismu a italských vlivů v 16. století do Zaalpí.²⁷⁷

Vilém z Rožmberka ve švábském městě zůstal až do března 1551 - tedy téměř tři čtvrtě roku - než se v doprovodu panovníka vrátil do Vídně.²⁷⁸ Březanovy záznamy jsou však ohledně toho, jakým způsobem mladý šlechtic trávil svůj čas v Augsburgu, dosti skoupé. Informují nás, že tam s ním pobýval jeho preceptor Nicolaus Paur, a že byly placeny i další výdaje za jeho výuku a také že: „[...] mladý pán druhdy s králem na myslivost vyjížděl.“²⁷⁹ Mladý Rožmberk náležel do družiny českého a římského panovníka, jak příslušelo jeho postavení i hodnosti jeho kmotra, královského hofmistra, Jana Hofmanna z Grünhühelu.²⁸⁰ Skutečnost, že se Vilém z Rožmberka účastnil v nejbližším panovnickém okruhu tohoto sněmu, tak důležitého z hlediska dějin umění, nebyla zatím v literatuře zmíněna.²⁸¹ Po kontaktu s vídeňským dvorem byl mladý Rožmberk svědkem setkání říšské šlechty s příslušníky královské a císařské rodiny, pozorovatelem jejich politického a společenského konání, jejich vystupování na veřejnosti.

²⁷⁶ Orientačně k absorpci podnětů italského manýrismu ve středoevropském malířství 16. století viz HOLST (pozn. 34); HEINZ (pozn. 92); KUSCHE (pozn. 84) 20-22.

²⁷⁷ Zřejmě pro nesnadnou uchopitelnost tohoto problému zůstává literatura k tomuto tématu spíše povšechná. Situaci hodnotí stručně PELTZER (pozn. 110) 31-45, zvl. 45; LÖCHER (pozn. 35) 52; LÖCHER (pozn. 109) 23-30, zvl. 29; SCHWEIKHART (pozn. 112) 21-49.

²⁷⁸ PÁNEK (pozn. 76) 51-52.

²⁷⁹ PÁNEK (pozn. 76) 52.

²⁸⁰ Záznamy o působení Jana Hofmanna z Grünhühelu na sněmu v Augsburgu 1550-1551 in: ELTZ (pozn. 252) 326, 328, 329, 333-335, 672, 709, 952, 953.

²⁸¹ KAVKA (pozn. 70) 91, uvádí pouze: „Za to jej roku 1550 doporučil [...] k vídeňskému císařskému dvoru, s nímž pak strávil delší čas v Augšpurce, kde prý se teprve vzdělával v matematice.“ PÁNEK (pozn. 37) 37 píše o cestě do Augsburgu za poznáním politického dění, avšak bez uvedení, že se pobyt týkal konání říšského sněmu a že Rožmberk patřil ke královu doprovodu. Spojitost říšských sněmů a situaci v zemích Koruny české se věnoval Petr VOREL: Říšské sněmy a jejich vliv na vývoj zemí Koruny české v letech 1526-1618, Pardubice 2005. Ibidem 98, se autor zabývá účastí Rožmberků na říšských sněmech. Uvádí, že podobně jako pro jiné české pány byla i pro Rožmberky přítomnost na sněmu spíše projevem šlechtické reprezentace a způsobem jak navázat důležité společenské kontakty. S odkazem na Březanovu kroniku zmiňuje účast Rožmberků na sněmech, augsburský pobyt Viléma z Rožmberka v letech 1550-1551 však neuvádí, patrně proto, že Březan, in: PÁNEK (pozn. 76) 52, výslovně nepopisuje, že by byl rožmberský pán králem k jízdě na sněm vyzván. Je ale za nepochybné, že Vilém z Rožmberka v doprovodu člena královské tajné rady a představeného dvorské komory Jana Hofmanna z Grünhühelu, byl v místě konání sněmu právě z tohoto důvodu. Motivací kromě rodové a osobní reprezentace a získání nových společenských kontaktů pak byl nejspíše i pobyt v těsném okruhu panovníka a obeznámení s politickým životem.

Dosti dlouhý čas trávil v bohatém prostředí, které bylo prochnuto soudobým záalpským uměním a jež se současně seznamovalo s neaktuálnějšími tendencemi z Apeninského poloostrova zprostředkovanými především činností Tiziana, který byl v císařském okruhu oceňován jako nejlepší soudobý malíř, ale i prací dalších umělců italského školení.²⁸²

V roce 1551 došlo v životě Viléma z Rožmberka k události zásadního významu - český král Ferdinand I. šestnáctiletému mladíkovi udělil 31. března plnoletost a na Vilémovu žádost poručil jeho dvěma žijícím poručníkům,²⁸³ aby mladému pánovi postoupili panství.²⁸⁴ Vilém z Rožmberka měl převzít vladařství rožmberského dominia a naplnit očekávání svá i všech, kteří jej podporovali. Vzhledem k prestiži rodu a k aktuální situaci nebyly tyto naděje nikterak malé. Biskup Wolfgang ze Salmu na konci Rožmberkova studia v Pasově ve vlastnoručním dopise, v němž odpovídal na Vilémův děkovný list, napsal: „[...] smýšlení naše o tobě, v mysl naši vzaté, tak jsi potvrdil, abychom docela nadáli se, že tím budeš, jakovýhož jsme vždycky tě býti předpovídali, totižto vlasti své ozdoba, rodu svýho okrášlení, všech ctností a umění snažný ochránce [...]. A tudy nás k sobě laskavé ještě laskavější způsobíš i rodu svému starožitnému jasnosti nemálo přidáš.“²⁸⁵

V polovině května 1551 oba zbývající poručníci rezignovali a Vilém z Rožmberka se ujal vladařství.²⁸⁶ Ve stejné době však dostal pozvání, tlumočené místodržitelem Českého království arcivévodou Ferdinandem, aby se zúčastnil výpravy více než padesáti příslušníků české, moravské a slezské šlechty, kteří se ve společnosti skupiny pánů z Rakous a Uher měli vypravit do Janova a slavnostně uvítat českého

²⁸² LÖCHER (pozn. 109) 29-30.

²⁸³ V té době ještě žil těžce nemocný Jeroným Šlik z Pasounu, srov. PÁNEK (pozn. 76) 61-62.

²⁸⁴ Ibidem 56.

²⁸⁵ Ibidem 49-50.

²⁸⁶ Ibidem 57-59.

titulárního krále Maxmiliána s chotí Marií, dcerou císaře Karla V., a jejich potomky,²⁸⁷ vracející se po pobytu ze Španělska do Vídně.²⁸⁸

Viléma cesta do Itálie, jak víme ze zprávy z roku 1547, lákala.²⁸⁹ Itálii v dobách svého mládí navštívili již někteří Vilémovi předci a v 16. století představovala jeden z nejlákavějších cílů kavalírských cest.²⁹⁰ Apeninský poloostrov byl navíc podle výše zmíněné smyšlené legendy o orsiniovském původu pomyslnou kolébkou rodu.²⁹¹ Mladý vladař však patrně nechtěl odjet na delší dobu z čerstvě nabytého panství a přenechat jeho správu opětovně poručníkům a úředníkům. Po počátečním odmítnutí ale na naléhání arcivévody Ferdinanda pozvání přijal.²⁹²

Italská cesta se nakonec výrazně protáhla.²⁹³ Vilém z Rožmberka odjížděl z Krumlova se svým doprovodem 23. června a mířil do Lince, kde se připojil k ostatním účastníkům výpravy. V čele její české části stál mladý Vratislav z Pernštejna, s nímž se Rožmberk během cesty spřátelil.²⁹⁴ Rožmberský vladař se domů vrátil až v únoru následujícího roku 1552.²⁹⁵ Namáhavá, náročná a velmi nákladná cesta však mladému šlechtici přinesla neocenitelné zkušenosti životní, společenské i politické a rovněž důkladné seznámení s renesanční Itálií a jejím životním stylem.²⁹⁶ Ve společnosti politické elity střední Evropy strávil mladý Rožmberk přes osm měsíců. Pobyt byl pro něho nepochybně velmi užitečným zdrojem osobních kontaktů a školou diplomacie.

²⁸⁷ K italské cestě ibidem 65, 68; monograficky PÁNEK (pozn. 71).

²⁸⁸ PÁNEK (pozn. 76) 1985, 62; Maxmilián II. byl císařem Karlem V. pověřen správou Španělska až do roku 1551, kdy se princ Filip vrátil do země a Maxmiliánovi bylo povoleno odjet do střední Evropy, srov. Robert HOLTZMANN: Kaiser Maximilian II. bis zu seiner Thronbesteigung (1527-1564). Ein Beitrag zur Geschichte des Übergangs von der Reformation zur Gegenreformation, Berlin 1903, 107-110.

²⁸⁹ Viz strana 57-58 této práce, pozn. 246.

²⁹⁰ PÁNEK (pozn. 38) 63: Petr IV., Oldřich III. a Jindřich VII. z Rožmberka.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² PÁNEK (pozn. 76) 62, dopis z 19. 5. 1551.

²⁹³ Ibidem 62-63, 65-68. Cesta trvala do února 1552. Někteří pánové ovšem dorazili do Vídně až v květnu.

²⁹⁴ PÁNEK (pozn. 38) 65; PÁNEK (pozn. 71) 29-34.

²⁹⁵ PÁNEK (pozn. 76) 65-68.

²⁹⁶ PÁNEK (pozn. 71) 84, uvádí, že odhadem přišla italská cesta Viléma z Rožmberka na 15 000 zlatých korun, čili 10 000 kop českých grošů, což je částka přesahující dvě třetiny nákladů na stavbu Rožmberského paláce na Pražském hradě.

Během cesty se navíc čeští páni, do té doby soustředění spíše na politické problémy českého království a přilehlých oblastí, dostávali do středu dění evropských měřítek – byli na dosah španělsko-francouzskému konfliktu a válce s Osmanskou říší.²⁹⁷ Tyto aktuální konflikty ovlivňovaly příjezd titulárního českého panovníka do Janova a čekání se prodlužovalo. Prodloužený pobyt, který si každý pán platil z vlastní kapsy, se značně prodražoval a politické otázky se dostávaly do středu jejich zájmu.²⁹⁸

Z hlediska dějin umění je zajímavá trasa cesty, která vedla přes Linec, Salcburk do Innsbrucku, Brennerským průsmykem na Brixen a Bolzano, do Tridentu, Mantovy, Cremony, Lodi, Milána, Voghery a do Janova.²⁹⁹ Delší čas, téměř tři týdny, strávila výprava, či její část, také v Pavii. Na zpáteční cestě se zastavili prakticky ve stejných lokalitách, k nimž přibýly zastávky v několika menších městečkách. V některých místech, většinou po třech až šesti dnech, strávila výprava odpočinkový den, jako na příklad v Mantově, kde na zpáteční cestě zůstali dva dny.³⁰⁰ Mantova byla sídelním městem vévodství, kterému vládl rod Gonzagů, již byli s Habsburky spřízněni a přátelsky jim nakloněni. V roce 1549 se arcivévodkyně Kateřina (1533-1572), dcera Ferdinanda I. Habsburského a mladší sestra Maxmiliána II., provdala za mantovského vévodu Francesca III. (1533-1550).³⁰¹ Slavnostní průvod pánů a rytířů ze zemí českých, rakouských a uherských vedený

²⁹⁷ Antonio UBIETO ARTETA / Juan REGLÁ CAMPISTOI / José Maria JOVER ZAMORA / Carlos SECO SERRANO: Dějiny Španělska, Praha 1995, 269-274.

²⁹⁸ K pobytu v Itálii PÁNEK (pozn. 38) 36-84; PÁNEK (pozn. 71) 47-75.

²⁹⁹ Detailní program cesty se zastávkami viz PÁNEK (pozn. 71) 99-101, základním pramenem pro rekonstrukci itineráře tvořily cestovní účty rožmberského pocestního písaře Václava Kernicha (SOA, Třeboň, CRR 21) a PÁNEK (pozn. 76) 63.

³⁰⁰ K mantovskému pobytu PÁNEK (pozn. 71) 51-53. K umělecké kultuře Mantovy v období 16. století orientačně: Alison COLE: La renaissance dans les cours italiennes, Paris 1995, 143-170; Sylvia FERINO-PAGDEN / Konrad OBERHUBER: Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition (kat. výst.), Wien 1989; SEIPEL / FERINO-PAGDEN (pozn. 125). Ke sbírkám Gonzagů přehledně: Anna Maria AMBROSINI MASSARI: La solitudine dei capolavori, in: Raffaella MORSELLI (ed.): Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo (kat. výst.), Milano 2002, 1-39, zvl. 4-10.

³⁰¹ Ke vztahům mezi Habsburky a Gonzagy v dané době: BŮŽEK 2006 (pozn. 70) 72-76; Karl SCHÜTZ: Die Beziehungen der Habsburger zu den Gonzaga im 16. Jahrhundert, in: FERINO-PAGDEN / OBERHUBER (pozn. 300) 324-332.

arcivévodou Ferdinandem, bratrem nevěsty, tehdy arcivévodkyni doprovodil do jejího nového domova. Osud však způsobil, že mantovský vévoda zemřel již čtyři měsíce po svatbě a mladá vdova se vrátila do rodné země.³⁰² V době pobytu naší výpravy v Mantově vládla za nezletilého budoucího vévodu Guglielma jako regentka jeho matka Marguerita z Monferratu a strýc, kardinál Ercole Gonzaga.³⁰³

V Miláně, kosmopolitním hlavním městě Lombardie, výprava strávila dokonce dva týdny, což je již dost dlouhá doba na to, aby bylo možné předpokládat, že čeští páni poznali všechna nejproslulejší místa a pamětihodnosti, které jim slavné město mohlo nabídnout.³⁰⁴ Bohužel detailnější zprávy o tom, jak Vilém z Rožmberka vnímal zdobné lombardské stavby, sforzovský hrad anebo jestli navštívil Leonardovu Poslední večeři v klášteře Santa Maria delle Grazie, postrádáme, víme pouze, že se s nadšením věnoval poslechu renesanční hudby.³⁰⁵

Rovněž cíl své cesty Janov, městskou republiku, bohatý přístav a středisko Ligurie, kam měla připlout očekávaná flotila ze Španělska, nejspíše poznali čeští a moravští páni dosti důvěrně. Avšak pro vynucený delší pobyt si za dočasné sídlo zvolili asi sto kilometrů vzdálené město Voghera. Zde nakonec pobývali od 7. srpna do 4. listopadu 1551.³⁰⁶ Voghera se nachází poblíž Pavie, známého univerzitního města pyšnicího se proslulou bohatě zdobenou Certosou, pohřebním místem Viscontiů.³⁰⁷ V Pavii strávil Vilém z Rožmberka několik listopadových dní před příjezdem českého panovníka do

³⁰² BŮŽEK 2006 (pozn. 70) 72-73.

³⁰³ PÁNEK (pozn. 71) 50-52, pozn. 115, 116, i Guglielmo Gonzaga se v roce 1561 oženil s dcerou Ferdinanda I. Habsburského, arcivévodkyní Eleonorou.

³⁰⁴ K umělecké kultuře Lombardie v 16. století orientačně André CHASTEL: *Storia dell'arte italiana I*, Bari 1993³, 269-271, 349-354, 440-445; detailněji k milánskému prostředí Mercedes GARBERI (ed.): *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* (kat. výst.), Milano 1977; COLE (pozn. 300) 92-117.

³⁰⁵ PÁNEK (pozn. 38) 70.

³⁰⁶ Více PÁNEK (pozn. 71) 48.

³⁰⁷ Orientačně k výtvarné kultuře v Pavii: James S. ACKERMAN: *The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan*, in: *Marsyas V*, 1947-1949 (1950), 23-38; Evelyn S. WELCH: *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in: *The Art Bulletin DXXI*, 1989, 352-375; COLE (pozn. 300) 104-110.

Janova.³⁰⁸ Třebaže není znám žádný záznam z této cesty, který by dosvědčil návštěvy uměleckých památek a vnímání uměleckých děl či architektury českými cestovateli, dá se předpokládat, že se o svět renesanční Itálie, země díky antické tradici tak obdivované, zajímali. Jejich cesta musela být dobře zorganizována a příjezd mimořádně početné skupiny urozených cestovatelů musel být s předstihem v místě zastávky ohlášen. Patřilo k běžným mravům, že urozená návštěva byla v cizím městě uvítána místními představiteli, kteří příchozím ukázali pamětihodnosti města.³⁰⁹ Čeští páni také navštěvovali náboženské obřady v místních kostelech. Záznamy Rožmberkova účetního Kernicha dokládají kromě kontaktů s vogherskými duchovními i dary pavíjským studentům a styk s místními šlechtici.³¹⁰ Během plánovaných odpočinkových dní si účastníci výpravy místo, kde se zastavili, jistě prohlédli. Jak hluboké však byly jejich zájmy a jak hodnotili italskou architekturu, sochařství, oltářní obrazy, výzdoby šlechtických sídel či veřejných budov, jakým způsobem vnímali přítomnost antických památek či odkazů na antické dědictví, bohužel nevíme. Můžeme pouze předpokládat a domnívám se, že s velkou mírou pravděpodobnosti, že životní styl movitých italských vrstev a zjevná okázalost jejich reprezentace na české pány zapůsobila mocným dojmem.

Na zpáteční cestě se Vilém z Rožmberka zdržel přes vánoční svátky a několik následujících týdnů v Innsbrucku, po té se vydal na cestu k domovu, kam dorazil před 24. únorem 1552.³¹¹ Pokud je mi známo, nemáme doklady o tom, že by rožmberský vladař v Itálii

³⁰⁸ PÁNEK (pozn. 71) 58.

³⁰⁹ Srov. popis cesty Jiřího Zikmunda ze Zástřizl na univerzitu v Ženevě, jak jej zaznamenal Matěj Borbonius in: Gustav GELLNER (ed.): Životopis lékaře Borbonia a výklad jeho deníků, Praha 1938, 55; dále např. záznamy v cestovním deníku Jindřicha Hýzrleho z Chodů, in: PETRÁŇOVÁ (pozn. 75) *passim*. Literaturu k tématu rovněž uvádí PÁNEK (pozn. 71) 55, pozn. 123.

³¹⁰ PÁNEK (pozn. 71) 58 a více pozn. 132. Účty zřejmě nepostihují všechny náklady, nebo nejsou v úplnosti dochované, srov. *ibidem* 75, pozn. 170, uloženy v SOA Třeboň, CRR 21.

³¹¹ PÁNEK (pozn. 76) 68.

kupoval výtvarná díla nebo si některá nechal zhotovit, ohlasy italského pobytu jsou ale jasně vidět v některých jiných oblastech jeho zájmů.³¹² Především jde o jeho lásku k hudbě, za niž v Itálii utrácel velké částky peněz, dokonce, jak uvádí J. Pánek, tyto položky převažovaly nad výdaji na církevní výkony a milodary řeholníkům a církevním institucím.³¹³ Okamžitě po svém návratu Vilém z Rožmberka vytvořil stálou skupinu hudebníků u svého dvora, která později vstoupila do dějin renesanční hudby v Čechách jako rožmberská kapela.³¹⁴ Již v Itálii vladař nakupoval množství italské obuvi a oblečení, drahých látek, z nichž nechával svého krejčího přímo na místě šít oděvy pro sebe i své dvořany podle nové italské módy.³¹⁵ Po návratu také do svého jídelníčku zařadil pokrmy, které si oblíbil během pobytu na jihu (např. špagety, parmezán, pomeranče atd.) a jež si dával z Itálie dovážet.³¹⁶ Zkušenost z italské cesty se projevila i v pojetí stavebních úprav krumlovského zámku, které byly vedeny italskými staviteli s hlavním akcentem na funkčnost, pohodlí a reprezentativnost v duchu jižního renesančního stylu.³¹⁷

Souhrnně řečeno pobyt v Itálii posílil touhu po důstojné reprezentaci vhodné pro rožmberského vladaře, který byl přesvědčen, že kořeny jeho rodu spočívají v antickém Římě a mají tudíž s Itálií mnohé společné. S ohledem k jeho příbuzenským vazbám v Rakousku,

³¹² Doklady o nákupu některých uměleckých děl se dochovaly až z pozdější doby, srov. MAREŠ 1893-1895 (pozn. 18) 569: „1555. V Augšpurce, z rozkázání JMti pána dal sem Linhartovi, jako prodává malování, za troubu malovaných listů, kteréž JM. sám ráčil kupovati, L tolarů. Panu Švihovskému, že z poručení JMti páně vobraz Ježíška koupil - 1 ½ kopy. Vlachu zlatníku, který JM. pána vykontrfetoval rytím, dal sem. - X tolarů.“ Ibidem 571: „1557. Výdeje pana Viléma z Rožmberka na cestě do Mindenu. V Lipště za figury, jak pán J.M. ráčil koupiti - 43 kopy 30 g.“

³¹³ PÁNEK (pozn. 38) 83.

³¹⁴ Ibidem; rovněž František MAREŠ: Rožmberská kapela, in: Časopis musea Království českého LXVIII, 1894, 209-236; nověji Martin HORYNA: Vilém z Rožmberka a hudba, in: Václav BŮŽEK (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= Opera historica 3), České Budějovice 1993, 257-264.

³¹⁵ PÁNEK (pozn. 71) 59.

³¹⁶ Ibidem 59-60.

³¹⁷ O stavebních aktivitách Viléma z Rožmberka: Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance, Praha 1961, 73-77; Jarmila KRČÁLOVÁ: Palác pánů z Rožmberka, in: Umění XVIII, 1970, 469-483; eadem: Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě, Praha 1986, 16-39; Jan MUK: Nástin stavebního vývoje Českého Krumlova, in: Jan MUK / Ivan NEUMANN / Jiří ZÁLOHA: 5 století Českého Krumlova ve výtvarném umění, Český Krumlov 1974, 17-25; Anna KUBÍKOVÁ: Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a interiéru, in: BŮŽEK (pozn. 314) 367-379.

několikaletému pobytu na studiích v jižním Německu, zkušenosti s dvorským prostředím ve Vídni a v Augsburgu během jednání říšského sněmu je nutno konstatovat, že do Itálie odjížděl s již značně rozšířeným kulturním obzorem, alespoň na bázi toho, co mu mohlo dění ve střední Evropě poskytnout.

Po návratu z italské cesty stál Vilém z Rožmberka před nelehkým úkolem, šlo o záležitost z hlediska rodové důstojnosti naprosto zásadního rázu, o přednostní postavení v české stavovské obci, jehož zákonného uznání dosáhl v letech 1497-1501 šestý vladař rožmberského panství Petr IV. z Rožmberka (vládl 1493-1523).³¹⁸ V období po úmrtí Vilémova strýce Petra V. Kulhavého v roce 1545, v době poručnické vlády nad rožmberským panstvím, však docházelo k zásadním změnám na mocenském kolbišti českého království.³¹⁹ Do čela stavovské obce se dostal velmi ambiciózní šlechtic a pragmatický politik Jindřich IV. z Plavna (1510-1554) z říšsko-německého rodu, jehož jedna větev zakotvila v západních Čechách.³²⁰ Jindřich IV. z Plavna se prosadil u královského dvora, jako první šlechtic z Čech byl povolán do tajné rady, nejmocnějšího orgánu monarchie, a v roce 1542 byl jmenován nejvyšším kancléřem České koruny.³²¹ Půjčoval panovníkovi nemalé částky a aktivně jej podporoval za šmalkaldské války. Za svoji oddanost byl odměněn v roce 1547 panstvím Plavno, čímž si začal na českoněmeckém pohraničí budovat rozsáhlé panství, a v roce 1548 byl povýšen do stavu říšských knížat. Své výsadní postavení si chtěl v Čechách potvrdit a tak během přípravy nového zřízení zemského v roce 1549, kterým král Ferdinand I. mínil posílit své pravomoci na úkor stavovských privilegií, si na panovníkovi

³¹⁸ KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 157, v roce 1501 byly vydány listiny stvrzující rozhodnutí zemského sněmu a krále Vladislava II. z roku 1497, povyšující vladaře rožmberského rodu na první místo mezi českými pány.

³¹⁹ Jaroslav PÁNEK: Stavovská opozice a její zápas s Habsburky 1547-1577. K politické krizi české feudální třídy v předbělohorském českém státě, Praha 1982; orientačně ke změnám politické hierarchie českého státu ve 40. letech 16. století a o přípravě nového zřízení zemského VOREL (pozn. 69) 88-110, 195-213.

³²⁰ K rodu Plavenských orientačně viz Jan OTTO (ed.): Ottův slovník naučný XIX, Praha 1902, 882.

³²¹ K předpokladům sporu s Plavenskými a k jeho průběhu více: PÁNEK (pozn. 211) 855-884; PÁNEK (pozn. 38) 85-109, zvl. 88.

vymohl uzákonění přednostního postavení knížat z Plavna přede všemi ostatními českými šlechtici. Obdobnou změnu si prosadil i v oddíle o zemském soudu, a tím připravil Rožmberky o jejich tradiční výsadu zasedat na místě, které bylo hned po panovníkovi nejčestnější. Tento krok nejenom že zbavil Rožmberky jejich výlučného postavení, ale vnesl i rozpor do složení české stavovské obce, neboť nadřadil knížata všem stavům, byť se v zemském zřízení tvrdilo, že v Čechách existují pouze stavy tři (panský, rytířský, měšťanský). Tou dobou byla značná část české šlechty ještě zstrašena dopadem nedávné porážky odboje v roce 1547, takže změna prošla bez větších protestů. Podobně ani poručníci rožmberských sirotků nevyvinuli žádné úsilí o odpor proti nespravedlivé újmě. Dva roky po této události se mladý Vilém ujal vlády. Po návratu z prodloužené cesty do Itálie v únoru 1552 se s mladickou vervou pustil do správy svého panství a jedním z hlavních úkolů, před nímž stál, bylo navrácení výsadního postavení svému rodu.³²² Konfliktní situace se přihlásila záhy. Vilém z Rožmberka byl opakovaně panovníkem vyzýván k účasti na zemském soudu, čemuž se vyhýbal, protože zasednutím na nově přiděleném místě by přiznal svoji porážku a nadřazenost Plavenských.³²³ A tak se mladý vladař pustil do nejistého boje. Slovy rožmberského kronikáře Václava Březana odpověděl králi na pozvání k účasti na zemském soudu omluvou za své mládí, avšak žádal navrácení přednostního místa, a pokud by tato nespravedlnost nebyla napravena: „[...] ač by tu o pouhú spravedlnost připraven byl, že nemíní v Čechách zůstatí, než tam zase obrátiti se, odkudž jeho původ jest, to jest do Itálie.“³²⁴ A požádal panovníka, aby se věcí zabýval, až přijede opět do země. Rozpoutal se tím dlouhotrvající diplomatický souboj dvou mocenských seskupení. Na straně jedné stál mladý rožmberský vladař podporovaný především spřízněnými a spřátelenými příslušníky starých panských rodů, avšak i

³²² K hospodářské aktivitě Viléma z Rožmberka a jeho reformám více KAVKA (pozn. 70) 91-92; ; MÍKA (pozn. 225) 110-122; PÁNEK (pozn. 38) 1998, 40-62.

³²³ PÁNEK (pozn. 76) 82-110, 122-142, o sporu s Plavenskými informuje velmi obsáhle.

³²⁴ Ibidem 72.

řadou rytířů.³²⁵ Jeho stoupenci usilovali spolu s podporou Rožmberka také o uchování dřívějších stavovských svobod a bránili se silící autoritativnosti panovníka. Na straně druhé stálo seskupení různorodější jak z hlediska starobylosti rodů, tak i majetkového a konfesního, avšak se zázemím v české zemské vládě, podporující z taktických důvodů panovníkova rozhodnutí.³²⁶ Obě strany zapojily všemožné způsoby, aby spor vyhrály: nechaly si vypracovávat právní dobrozdání a výklady starých listin a privilegií, neváhaly se uchýlovat ke zhotovování falz, navazovaly a prohlubovaly užitečné diplomatické kontakty, usilovaly o rozbití soudržnosti skupiny protivníka atd. K projednání sporu před panovníkem došlo formou soudního procesu 27. srpna 1554, v té době bylo již plavenské uskupení silně oslabeno úmrtím svého hlavního exponenta Jindřicha IV. z Plavna, který zahynul ve válečném konfliktu v Německu v květnu téhož roku.³²⁷ Složitě jednání bylo nakonec bez výsledku odloženo na další panovníkův příjezd do Prahy, jen s žádostí, aby obě sporné strany nevyostřovaly konflikt. Vilém z Rožmberka v té době již získával i nemalou podporu v zahraničí, především v Rakousku, a rovněž se na jeho stranu přiklonil nejvyšší purkrabí Jan ml. Popel z Lobkovic, který se zřejmě i jako projev potvrzení sblížení obou rodů 26. října 1556 oženil s Vilémovou mladší sestrou Bohunkou.³²⁸ Uskupení kolem Rožmberka postupně začalo získávat mocenskou převahu, zatímco plavenské uskupení se vlivem různých okolností začalo rozpadat.

Král Ferdinand I. přijel opětovně do Prahy až v dubnu 1556 v souvislosti s generálním sněmem.³²⁹ Pokračování procesu začalo koncem dubna a trvalo do poloviny května. Konečný výsledek byl kompromisní. Rožmberkům bylo navraceno jejich přednostní místo

³²⁵ Na straně Viléma z Rožmberka stáli Pernštejnové, páni z Hradce, páni ze Švamberka, z Valdštejna Šternberkové a mnozí další, srov. ibidem 92.

³²⁶ Nejvyšší purkrabí pražský Volf Krajíř z Krajku, Lobkovicové, včetně Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Karel st. ze Žerotína, Jaroslav z Kolovrat, Albrecht Smiřický a další, srov. ibidem 92.

³²⁷ Ibidem 82.

³²⁸ PÁNEK (pozn. 38) 103.

³²⁹ Orientačně k situaci v roce 1556 viz VOREL (pozn. 69) 238-272.

na zemském soudu a při disponování se zemskou pečeti, zatímco knížata z Plavna si ponechala prioritu ve sněmu a v královské radě. Verdikt nicméně představoval pro Rožmberka velké vítězství. Jaroslav Pánek to zhodnotil slovy: „Vilém z Rožmberka sice nezískal všechno, oč původně žádal, ale se zřetelem k riziku možné prohry a v porovnání s výchozím stavem z počátku padesátých let dosáhl velkého úspěchu [...] bezprostředně po panovníkově výroku napsal matce spěšný dopis, že všechno „šťastně a dobře“ skončilo.“³³⁰

Vilém si následně vyžádal opravu zemského zřízení a také úpravu svého erbu: štít rozdělil zlatým břevnem, v horní části byla ve stříbrném poli původní červená růže a do dolní poloviny začlenil orsinovské červené a bílé kosmé pruhy.³³¹ Změnil také svoji titulaturu z obvyklého „urozený“ na „vysoce urozený“.³³² Celá tato obtížná a vleklá peripetie měla pro něj za zásadní výsledek, že se stal nezpochybnitelně uznávanou autoritou české stavovské obce. Tato pozice byla nedlouho po té stvrzena i jmenováním do významných zemských úřadů – v roce 1560 se stal nejvyšším komorníkem království českého a 1570 nejvyšším purkrabím pražským. Dlouhým nesnadným bojem potvrdil první místo svého rodu v zemích Koruny české a stal se po panovníkovi nejdůležitějším mužem v království.

2.2. Kulturněhistorický a uměleckohistorický kontext podobizny Viléma z Rožmberka z roku 1552

Tento poněkud delší vhled do dějin rožmberského rodu a pokus o vyličení životních osudů Viléma z Rožmberka především v období, které souvisí se vznikem lobkowiczského portrétu, je nezbytný proto, abychom lépe pochopili různé významové vrstvy rožmberského portrétu a celého portrétního cyklu. *Nejstarší známá podobizna Viléma*

³³⁰ PÁNEK (pozn. 38) 107-108.

³³¹ Ibidem 108.

³³² Ibidem.

z *Rožmberka* [1], o níž budeme níže hovořit, je totiž značena letopočtem 1552,³³³ rokem, kdy se mladý vladař vrátil ze své italské cesty a kdy se svou odpovědí králi Ferdinandovi I., odmítající uznat nadřazenost knížat z Plavna, pustil do boje za znovuzískání výsadního postavení pro svůj rod.

Portrét zachycuje tehdy sedmnáctiletého mladého pána v celé postavě v mírném natočení doprava. Na hlavě má posazený černý baret ozdobený bílým pérovým chocholem a zlatou kroucenou stužkou. Levou ruku oblečenou v rukavici má volně svěšenou podél těla, drží v ní druhou rukavici. V levici, opřené o stolek, svírá oblý stříbrný předmět. Oblečený je do černého kabátce se stojatým límcem zdobeným bordurou a zlatými nášivkami. Přes kabátec má oblečený krátký plášť s balónovými rukávy a velkým hnědým kožešinovým límcem. Krátké nabírané kalhoty jsou černé barvy, stejně tak jako punčochy a obuv. Na hrudi jej zdobí silný zlatý řetěz ve třech řadách. Podle Lenky Vaňkové lze na oděvu mladého Viléma spatřovat obvyklé spojení španělské a německé módy.³³⁴ V podobném šatu je oblečen *císař Karel V. na celofigurové podobizně z Kunsthistorisches Museum ve Vídni* od Francesca Terzia, která je značena letopočtem 1550 [16].³³⁵

Postava Viléma z Rožmberka je umístěna v interiéru před šedozeleným pozadím, s profilovaným pilířem na levé straně. Dlaždicová podlaha zelenavé a béžové barvy představuje pokus o naznačení hloubky prostoru, která je však příliš blízko nasazenou stěnou na pozadí úspěšně popírána. Použití podlahy s dvoubarevnými dlaždicemi usilující o vytvoření prostorového dojmu patřilo v celofigurových portrétech ve střední Evropě v době druhé čtvrtiny 16.

³³³ Viz pozn. 186.

³³⁴ VAŇKOVÁ (pozn. 66) 118.

³³⁵ 1550, olej, plátno, 204 x 108 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, inv. č. 1533, lit.: HEINZ / SCHÜTZ (pozn. 93) 64, kat. č. 23, obr. 43.

století a kolem poloviny století k obvyklému postupu.³³⁶ Často jej užíval např. Jakob Seisenegger ve svých dílech.³³⁷

Na stolku umístěném na pravé straně a pokrytém zeleným sametem, jsou položeny různé předměty. Kromě kusu kovu, na kterém má velmož položenou ruku, je tam umístěn dopis, zdobená zlatá kazeta a zvonek na přivolání služebníků. Množství těchto atributů dokreslujících vysoké postavení portrétovaného není v době kolem poloviny století v případě celofigurového portrétu zcela obvyklé.³³⁸

Kompozice Rožmberkova portrétu, která jej znázorňuje v celé postavě opírajícího se o stolec, představuje ve své době aktuální řešení,³³⁹ které se v souboru na našem území dochovaných podobizen zde objevuje poprvé.³⁴⁰ Sám celofigurový portrét, který se vyhrnil jako panovnický reprezentativní portrét v prostředí habsburských monarchií v průběhu první poloviny 16. století a jehož monumentální a majestátní formule se utvářela především během druhé čtvrtiny 16. století,³⁴¹ se v našem fondu hojněji vyskytuje až z druhé poloviny století.³⁴² Nutno dodat, že i v rámci evropského závěsného malířství je exemplářů tohoto

³³⁶ JENKINS (pozn. 82) 91-92; HOLST (pozn. 34) 40; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 90.

³³⁷ Např. skupina *portrétů rodiny Adama I. z Hradce*, 1529 [9, 10, 11] (pozn. 209); dále *Karel V. s dogou*, 1532, Vídeň, Kunsthistorisches Museum [19], in: LÖCHER (pozn. 35) 88, kat. č. 35; *Georg Fugger*, 1541, soukromá sbírka Německo, in: ibidem 87-88, kat. č. 32, obr.; *arcivévoda Ferdinand II.*, 1548, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, in: 87, kat. č. 29, obr.; a další. Perspektiva na Seiseneggerových obrazech je konstruována bezchybně, na rozdíl od mnoha soudobých jiných umělců. Seiseneggerovy dobré znalosti perspektivy a geometrie potvrzuje Pieter van Coeck van Aelst v předmluvě německého překladu Serliovy čtvrté knihy o architektuře (Antwerpy 1542), podle nichž mu byl Seisenegger údajně radami velmi nápomocen. Obdobně Seiseneggera chválí jeho přítel Augustin Hirschvogel v předmluvě své knihy *Geometria* (Nürnberg 1543). Viz ibidem 9, 16; nověji Kurt LÖCHER: Jakob Seiseneggars Bildnisse Kaiser Karls V. in ganzer Figur, in: Sylvia FERINO-PAGDEN / Andreas BEYER (ed.): Tizian versus Seisenegger: die Portraits Karls V. mit Hund, Turnhout 2005, 69-76, zvl. 72. LÖCHER (pozn. 35) 9, kat.č. 78, v suplice z roku 1535 doloženo, že v roce 1530 na přání Ferdinanda I. namaloval dnes nedochované dva perspektivní pohledy z okna do krajiny. Suplika uložena v Hofkammerarchiv, Vídeň, Fasc. Autogr. 326 b.

³³⁸ K tématu orientačně Petra KATHKE: *Porträt und accessoire: eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, 59-89; CAMPBELL (pozn. 81) 128-134.

³³⁹ JENKINS (pozn. 82) 67; FRONING (pozn. 83) 35-36, 83; KUSCHE (pozn. 84) 5-34.

³⁴⁰ KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 58.

³⁴¹ Ke kořenům a utváření reprezentativního celofigurového portrétu viz: FRONING (pozn. 83) 10-21; LÖCHER (pozn. 35) 38-42; LÖCHER: *Das Bildnis in ganze Figur. Quellen und Entwicklung*, in: Tobias Stimmer und sein Umkreis. Kolloquium im Zusammenhang mit der Ausstellung zum 400. Tode, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XLII, 1985, 74-82; KUSCHE (pozn. 84) 5-35.

³⁴² BUKOLSKÁ (pozn. 2)II, 164-169; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 83-84, 88-99.

typu z doby před polovinou 16. století poměrně málo, v oblasti reprezentativního panovnického portrétu se za průkopníky tohoto typu pokládají Lucas Cranach st. a Jakob Seisenegger.³⁴³ Cranach je autorem nejstaršího známého závěsného celofigurového portrétu stojícího panovníka, kterým jsou *protějškové podobizny saského vévody Jindřicha Zbožného a jeho choti Kateřiny Meklenburské* z roku 1514 z drážďanské Gemäldegalerie [17, 18].³⁴⁴ Jde o podobizny svatební, čímž navazují na linii starších celofigurových zobrazení dvojic kurtoazního typu, který známe z oblasti Nizozemí a Německa z předchozí doby.³⁴⁵ V následné portrétní tvorbě Lucase Cranacha však celofigurový formát častým není.³⁴⁶ Za to v díle Jakoba Seiseneggera je doloženo značné množství podobizen tohoto formátu.³⁴⁷ Nejstarší jeho známá díla tohoto typu datovaná rokem 1529 souvisejí s českým prostředím, protože zobrazují *českého kancléře Adama I. z Hradce s chotí Annou z Rožmitálu a syny Jáchymem a Zachariášem* [9, 10, 11].³⁴⁸ V roce 1531 se stal Jakob Seisenegger dvorním malířem krále Ferdinanda I. Habsburského a jeho hlavní úkol představovaly podobizny členů habsburské dynastie.³⁴⁹ Od třicátých let je se Seiseneggerem spjata

³⁴³ Srov. FRONING (pozn. 83) 51-52.

³⁴⁴ SCHADE (pozn. 272) 55, obr. 82-83; CAMPBELL (pozn. 81) 56, 99, 124, 139, 236, obr. 145-146.

³⁴⁵ Srov. Ernst BUCHNER: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, 170-183; FRONING (pozn. 83) 25-26.

³⁴⁶ *Podobizna Filipa Hesenského* z roku 1534, dochovaná v pozdější kopii, zámek Gripsholm; *portrét Jindřicha Zbožného*, 1537, Drážďany, zničen za druhé světové války, obr. SHADE (pozn. 272) 187. V německy mluvících zemích jde o nepřiliš časté příklady, v ostatních oblastech sporadicky. Srov. FRONING (pozn. 83) 27-38.; KUSCHE (pozn. 84) zvl. 27.

³⁴⁷ Počínaje Seiseneggerovými nejstaršími značenými díly, podobiznami Adama I. z Hradce, Anny z Rožmitálu a jejich synů z roku 1529 [9, 10, 11] (pozn. 209). Dále LÖCHER (pozn. 35) 84-105: podle písemných zpráv zobrazil v *celofigurové podobizně císaře Karla V.* 1530 v Augsburgu, dvakrát 1531 v Praze, opět v 1532 v Řezně, *královnu Annu* 1532 v Innsbrucku, *syny a dcery krále Ferdinanda I.* v Innsbrucku a v Řezně 1532, *arcivévodkyni Alžbětu* z 1532 v Řezně, *děti císaře Karla V.* 1538-1539 v Madridu, dvakrát *královnu Annu* 1543-1544 v Praze, 1543-1544 v Praze i *krále Ferdinanda I.*, *arcivévodkyni Kateřinu* 1543 v Praze – tato díla se nedochovala. Z dochovaných děl např.: *portrét císaře Karla V. s dogou*, 1532, Vídeň, Kunsthistorisches Museum [19]; *arcivévodkyně Anna*, 1544 (?), Vídeň, Kunsthistorisches Museum [85]; *arcivévoda Maxmilián*, kolem 1545, Praha, Správa Pražského hradu; *Matthäus Sech*, 1548, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; *Vilém z Rožmberka*, asi 1558-1562, Praha, Lobkoviczké sbírky [2] a další, navíc ještě portréty, které jsou pokládány za repliky, dílenské varianty anebo kopie podle Seiseneggerových děl.

³⁴⁸ PETRŮ 1980 (pozn. 52) 190-194; idem 1985 (pozn. 52) 193-203; pozn. 209 této práce.

³⁴⁹ LÖCHER (pozn. 35) 9.

větší množství podobizen v celé postavě,³⁵⁰ z nichž nejznámější a pro další utváření tohoto typu nejpodstatnější je *podobizna císaře Karla V. s dogou* z Kunsthistorisches Museum ve Vídni [19], která vznikla v roce 1532 v Boloni a podle níž Tizian nejspíše v následujícím roce vytvořil svoji jen mírně obměněnou *repliku, která je dnes v madridském Pradu* [20].³⁵¹ V Itálii se do té doby celofigurová podobizna objevila jen výjimečně a ani později v průběhu 16. století nepřevládla nad oblíbenějším formátem tříčtvrtečního portrétu.³⁵² Tizian však Seiseneggerovu poněkud suchopárnou a strnulou formuli dokázal převést do elegantního jazyka benátské malby, císaře zušlechtit a obrazu dodat potřebnou monumentalitu a majestátnost, *decoro*.³⁵³ Tento portrét již nezobrazoval věrnou podobu Karla V., nýbrž císaře, v němž byl Karel V. rozpoznatelný.³⁵⁴ Také pozdější Tizianovy podobizny Habsburků silně zapůsobily na evropské portrétní malířství,³⁵⁵ z celofigurových např. *podobizna císaře Karla V. v brnění s vojevůdcovskou holí* dochovaná pouze v kopii od Juana Pantoji de la Cruz [21],³⁵⁶ která se stala prototypem portrétu vojevůdce v brnění,³⁵⁷ na něhož Tizian navázal již o pár let později v celofigurové podobizně *španělského prince Filipa v brnění* [12], jež vznikla v roce 1550-1551 v Augsburgu a dnes je ve sbírce muzea Prado v Madridu.³⁵⁸ Další významný typ představuje *portrét trůnícího císaře* z mnichovské Alte

³⁵⁰ Srov. pozn. 347, a dále LÖCHER (pozn. 89) 62-65.

³⁵¹ LÖCHER (pozn. 89) 32-40; nověji k historii obrazu, jeho typu a polemice o tom, který z obou portrétů byl namalován jako první apod. zejména idem in: FERINO-PAGDEN / BEYER (pozn. 337), 69-76.

³⁵² Froning (pozn. 11) 24-25, většinou se navíc jednalo o osoby úzce spjaté s habsburskou dynastií.

³⁵³ K termínu „decoro“ v souvislosti s portrétem viz POMMIER (pozn. 85) 95. O portrétu v dobových uměleckých traktátech také JENKINS (pozn. 82) 105-153; GRASSI (pozn. 86) 477-491; FREEDMAN (pozn. 86) 63-83.

³⁵⁴ Což je koncepce, kterou nacházíme už v Albertiho traktátu *O malířství* a později v traktátech Ludovica Dolceho, Francisca de Hollanda nebo Giovanniho Paola Lomazza, srov. POMMIER (pozn. 85) 95.

³⁵⁵ Zhodnocení významu Tizianových portrétů pro evropské portrétní malířství POPE HENNESY (pozn. 78) 140-149, 170-179; CAMPBELL (pozn. 81) 234-246; zásadní text pro tuto problematiku představuje KUSCHE (pozn. 84) 4-34, zvl. 22-28; nověji Jennifer FLETCHER: Titian as a painter of portraits, in: JAFFÉ (pozn. 108) 31-42.

³⁵⁶ Kopie z roku 1605, El Escorial, knihovna. Kusche (pozn. 84) 4-34, zvl. 24, obr. 80.

³⁵⁷ Ibidem 25.

³⁵⁸ WETHEY (pozn. 104) 126-128, kat. č. 78, obr. 174-176; CAMPBELL (pozn. 81) 99, 120, 124, 142, 239, obr. 263; nověji CAMPBELL (pozn. 80) 148-149, kat.č. 30, obr.

Pinakothek [15],³⁵⁹ či *zobrazení Karla V. na koni po bitvě u Mühlberka z Prada* [22].³⁶⁰

Z malířů, které Tizianova portrétní tvorba silně inspirativně zasáhla, zaujímá mimořádné místo především dvorní malíř Filipa II. Anthonis Mor.³⁶¹ Nizozemský umělec navázal na benátského mistra, ale i na seiseneggerovskou podobiznu, tvůrčím způsobem, dokázal dodat panovnickému portrétu větší míru chladné okázalosti prostřednictvím mistrné do detailu provedené malby obličeje, šatu a šperků. Precizní malba vdechovala portrétovanému až uhrančivou přítomnost. Mor ustálil kompoziční schémata, na která navázala další generace malířů španělského dvora a která i vlivem moci španělského impéria zasáhla výraznou měrou portrétní tvorbu v celé Evropě.³⁶²

V době vzniku portrétu Viléma z Rožmberka, krátce po polovině 16. století, je samostatná celofigurová závěsná podobizna reprezentativního typu ve valné většině případů spjatá s habsburskými panovnickými dvory a jejich blízkým okolím.³⁶³ Volba tohoto formátu v případě rožmberských portrétů jistě nebyla náhodná, nýbrž představovala vědomý krok, projevení sounáležitosti s vládnoucí dynastií a příslušnost ke šlechtické elitě, avšak s důrazným upozorněním na vědomí vlastní hodnoty, jak bude objasněno níže.

S kompozičním řešením postavy opírající se o stolec, který zvolil autor Rožmberkova portrétu, se (avšak v kratším formátu, kde je portrétovaný zobrazený pouze ve tříčtvrteční postavě) setkáváme ze známého fondu nejdříve *na podobizně arraského biskupa, císařského diplomata a státního rady a také znalce a sběratele Antoina Perrenot de Granvelle*, lépe řečeno na jeho dvou podobiznách, které v krátkém

³⁵⁹ 1548, Mnichov, Alte Pinakothek. WETHEY (pozn. 104) 90-91, kat. č. 22, obr. 145.

³⁶⁰ 1548, Madrid, Prado. Ibidem 87-90, kat. č. 21, obr. 141-144.

³⁶¹ Narozen v Utrechtu 1516-1520, zemřel v Antverpách nejspíš 1576, monograficky k životu a dílu Mora: VON LOGA (pozn. 101); HYMANS (pozn. 101); nejnověji WOODALL (pozn. 102).

³⁶² K významu Mora pro evropský portrét JENKINS (pozn. 82) 47, 59-70; CAMPBELL (pozn. 81) 236-246; KUSCHE (pozn. 84) 28-29.

³⁶³ K tématu POPE HENNESY (pozn. 78) 200-201, poznamenává, že tento typ podobizny byl pro Anglii a Francii cizí; FRONING (pozn. 83) 23-24, 40-48.

časovém rozpětí 1548 a 1549 po sobě namalovali Tizian [24]³⁶⁴ v průběhu říšského sněmu v Augsburgu, a Anthonis Mor [23], který byl v té době Granvellovým dvorním malířem, patrně v Bruselu.³⁶⁵ Portrétovaný je na Tizianově obraze zachycen ze tříčtvrtečního pohledu, opírá se jednou rukou o stůl pokrytý sametem, na němž spočívají luxusní zlaté stolní hodiny. Drží rukavice a modlitební knížku, která poukazuje k jeho církevní dráze.³⁶⁶ Morova verze portrétu je zrcadlově obrácená k obrazu Tizianovu. Kompozičně jsou si obě díla velmi blízká. Mor nepochybně z Tizianova portrétu vycházel, upravil pouze drobné detaily, např. vynechal modlitební knížku a podobizně vtiskl svůj rukopis: osobu posunul blíže více k obrazové ploše, svým ostrým realismem zaznamenávajícím i drobné detaily a schopností dokonale vyjadřovat různé materiály vdechl portrétu ohromující míru přítomnosti.³⁶⁷

Tuto kompozici použil Anthonis Mor následovně v *celofigurovém portrétu arcivévody Maxmiliána* z roku 1550 [27], která je v majetku madridského muzea Prado.³⁶⁸ Titulární český král je zobrazen v postoji velmi podobném *podobizně Rožmberkové* [1] – mírně natočen doprava, s pravicí oděnou v rukavici a volně svěšenou podél těla, zatímco levou rukou se v nenuceném gestu opírá o stůl pokrytý sametem. Na urozenost portrétovaného upozorňuje Řád zlatého rouna zavěšený viditelně na hrudi, na jeho neohroženost v neklidné době tureckých válek a nepokojů v německých zemích vojenská přilba položená na stole. Kompozice této podobizny obrazně řečeno obletěla následně

³⁶⁴ 1548, Kansas City (Missouri), Nelson - Atkins Museum of Art; více k dílu: WETHEY (pozn. 104) 126, kat. č. 77, obr.; Charles HOPE: Titian, London 1980, 113; hodnocení z hlediska reprezentačního portrétu: JENKINS (pozn. 82) 59.

³⁶⁵ 1549, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Více k dílu in: WOODALL (pozn. 102) 157-161, obr. 53; CAMPBELL (pozn. 81) 86, 99-100, 124, 183, 236-239, obr. 247, 260.

³⁶⁶ Životní osudy Antoina de Granvelle orientačně Paul AUGÉ (ed.): Larousse du XXè siècle, III., Paris 1933, 859.

³⁶⁷ Srovnání CAMPBELL (pozn. 81) 236-237, obr. 260; nověji WOODALL (pozn. 102) 157-161; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 46-47.

³⁶⁸ K dílu více WOODALL (pozn. 102) 203-211; CAMPBELL (pozn. 81) 99, 124, 239, obr. 261.

celou Evropu a stala se oblíbeným portrétním typem.³⁶⁹ Variantu této kompozice představuje i celofigurový *portrét španělského infanta Filipa v brnění*, který Tizian namaloval během říšského sněmu 1550-1551 v Augsburgu [12].³⁷⁰ V roce 1551 vytvořil Mor protějškovou *podobiznu manželky krále Maxmiliána II. Marie Španělské* [28], pro niž použil podobný jen zrcadlově obrácený postoj s levou rukou opřenou o stolec.³⁷¹ Tím se toto portrétní schéma ujalo i v ženské reprezentativní podobizně.

Ve středoevropském prostoru známe v tomto kompozičním typu např. celofigurovou *podobiznu zobrazující arcivévodkyni Annu, manželku bavorského vévody Albrechta V.* od Hanse Mielicha, která je datována rokem 1556 [30].³⁷² Vévodkyně je zobrazena vestoje vedle stolu, na němž jsou umístěny různé předměty, jejichž výběr odpovídá specifiku ženského portrétu.³⁷³ Na červeném polštáři leží psík, na němž spočívá ruka vévodkyně. Dále na stole vidíme zlaté hodiny s figurálním podstavcem v podobě Herkula, a poblíž nich vázičku se dvěma bílými květy.

Z mladší doby bychom mohli připomenout portrét Adama z Dietrichsteina ze šedesátých či sedmdesátých let 16. století [25],³⁷⁴ který však zachycuje postavu jen do pasu, podobně zkráceného formátu

³⁶⁹ Před Granvellovým portrétem vytvořil Tizian dvě podobizny, kde portrétovaný zaujímá podobný postoj, neopírá se však o stůl, nýbrž hladí psa. Jde o portrét *Federica Gonzagy*, asi 1523, Madrid, Prado, obr. in: WETHEY (pozn. 104) 107-108, a *celofigurovou podobiznu Karla V. s dogou*, 1532-33, Madrid, Prado [20] podle Seiseneggerovy předlohy, lit.: ibidem 85-87. Oba dva Tizianovy obrazy byly ve své době dobře známy a obdivovány, srov. např. KUSCHE (pozn. 84) 23.

³⁷⁰ Madrid, Prado, lit.: viz pozn. 358, k portrétům prince Filipa více: WOODALL (pozn. 102) 184-203.

³⁷¹ Madrid, Prado. Nejnověji: WOODALL (pozn. 102) 206-211, obr. 69. K šíření tohoto portrétního schématu více: FRONING (pozn. 83) 82.

³⁷² LÖCHER 2002 (pozn. 96) 159, obr. 48.

³⁷³ Srov. např. FRONING (pozn. 83) 81-85; pro český materiál KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 39-51. Z širšího hlediska k ženskému portrétu a zobrazování žen v italské renesanci Paola TINAGLI: *Women in Italian Renaissance Art. Gender Representation Identity*, Manchester / New York 1997.

³⁷⁴ Anonym (ovlivněný Tizianem), olej, plátno, 95 x 77 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5494. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 111, kat. č. 144; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 58-59, 134, kat. č. 30, obr. 23.

je i podobizna Václava Štampacha ze Štampachu z doby kolem 1570³⁷⁵ nebo Bertolda z Lipé datovaná rokem 1570.³⁷⁶

Obměnou tohoto typu je celofigurová *podobizna s Rožmberky spřízněného Zachariáše z Hradce* [29],³⁷⁷ který je zobrazen kvůli svému nedobrému zdravotnímu stavu vsedě.³⁷⁸ Malíř se tuto nevýhodu snažil potlačit alespoň tím, že telčského pána namaloval v pozici, která působí dynamickým dojmem, jako kdyby se chystal právě postavit, s levou nohou nataženou a levou rukou opřenou o stůl. V pravici položené na opěradle křesla drží bílý kapesník, v levé ruce rukavice. Na pravé straně obrazu je umístěn červeně pokrytý stůl, na němž jsou znázorněny cenné předměty: zlaté hodiny a zlatá skříňka, nejspíše pokladnice či šperkovnice, typově blízká předmětu z *portrétu Viléma z Rožmberka* [1]. Na stole rovněž leží list papíru a na samém okraji obrazové plochy vyčnívá zpoza rámu fragment šedého předmětu se zlatým lemováním a kruhovou základnou, patrně kalamář. Obraz je podstatně mladší nežli portrét rožmberského velmože, je datován rokem 1570,³⁷⁹ ovšem vzhledem k blízkému vztahu mezi Zachariášem z Hradce a Vilémem z Rožmberka není vyloučeno, že volba kompozice telčského portrétu byla rožmberskou podobiznou ovlivněna.

³⁷⁵ Středoevropský malíř, olej, plátno, 102 x 68 cm, Horšovský Týn, zámek, inv. č. 507. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 116, kat. č. 48; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 58, 136, kat. č. 40, obr. 30.

³⁷⁶ Středoevropský malíř, olej, plátno, 116 x 96 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, inv. č. L 5172. Lit.: viz pozn. 5.

³⁷⁷ Oba rody byly pokrevně spřízněny a smluvně mezi nimi bylo potvrzeno vzájemné dědictví v případě vymření druhého rodu po meči. Osířelé děti Jošta III. z Rožmberka pobývaly v době vypovězení své matky Anny z Roggendorfu ze země, tj. mezi roky 1542 a 1546, právě na Jindřichově Hradci, srov. stranu 58 této práce. Zachariášův starší bratr Jáchym z Hradce se v roce 1546 oženil s Vilémovou starší sestrou Annou. Srov. PÁNEK (pozn. 38) 28; BŮŽEK / HRDLIČKA (pozn. 70) 7-14; KUBEŠ (pozn. 230) 273-317.

³⁷⁸ Monogramista BI (Johann Bocksberger ml.), 1570, olej, plátno, 207 x 91 cm, zámek Telč, inv. č. 3656. Kopie z 19. století tamtéž, inv. č. 3700. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 35, II, 45, kat. č. 52, monogram spojovala s Johannem Bocksbergerem ml.; Květa KŘÍŽOVÁ: Nález signatur Balthasara Jenichena v Telči, in: Zprávy památkové péče LVII, 1997, 125-127, monogram spojila s norimberským rytcem a malířem Balthasarem Jenichenem. Stejně provedenou signaturu však používali i jiní umělci viz Georg Kaspar NAGLER: Die Monogrammisten, Band I, München/Leipzig 1860, 802-807. Z Jenichenovy tvorby jsou známy pouze dřevořezy, viz Tilman FALK (ed.): Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts: ca. 1400 - 1700 XVB, Amsterdam 1986, které i s vědomím, že se jedná o zcela odlišnou výtvarnou techniku, jsou ve své kvalitě nesrovnatelné se suverénní malbou telčských portrétů. Připsání Jenichenovi proto nelze pokládat za přesvědčivé.

³⁷⁹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 45, kat. č. 52.

Z typologického hlediska vychází *zobrazení Viléma z Rožmberka* [1] ze soudobých portrétů příslušníků habsburského rodu a jejich nejbližších dvořanů, používá zcela aktuální kompozici, která se utvářela mezi lety 1548-1551. Tento typ podobizny v sobě spojuje prvky původu jak z jihoněmeckého tak i severoitalského prostředí. Je tedy součástí velmi specifické vrstvy internacionalizovaného dvorského portrétu v přelomové době kolem poloviny 16. století, a jeho představitel se tímto druhem zobrazení hlásí ke skupině vysoce postavených šlechticů z okolí císařské a královské rodiny.

2.2.1. Ikonologický kontext portrétu Viléma z Rožmberka z roku 1552

Obrátme naši pozornost nyní na předměty, které jsou rozložené na zeleně pokrytém stolku, o něhož se rožmberský vladař na podobizně z roku 1552 opírá. Z dosavadní literatury se o nich zmiňuje pouze Eva Bukolská, a to jen zběžně, pouhým výčtem předmětů.³⁸⁰ Lze říct, že předměty na portrétech v období renesance a manýrismu mohly pouze v obecné rovině dokreslovat urozené či majetné postavení zobrazené osoby, avšak mohly rovněž nést určitý konkrétní významový obsah vztahující se k osobě portrétovaného.³⁸¹ V případě podobizny Viléma z Rožmberka je nutné se po analyzování těchto atributů přiklonit k názoru, že jejich výběr, byť v sobě také zahrnoval onu obecnou rovinu, byl velmi cílený a podložený konkrétními událostmi a zřetelnými pohnutkami.

Zlatý zvonek na přivolávání služebnictva označuje portrétovaného jako pána domu [1a]. Na našem obraze může zřetelně připomínat - aby nedošlo k omylu - že Vilém z Rožmberka je přes svůj mladičkový věk již vladařem. Tento atribut se totiž nevyskytuje často, ve

³⁸⁰ Srov. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 39, II, 54, kat. č. 58.

³⁸¹ Srov. CAMPBELL (pozn. 81) 128-134; KATHKE (pozn. 341) 153-170.

fondy podobizen dochovaných na území České republiky není dochován ani jeden takový případ. Zobrazení tohoto užitkového avšak řemeslně velmi přepychově provedeného předmětu známe např. z Raffaellovy *podobizny papeže Lva X. s kardinály Giuliem de Medici a Luigim de Rossi* z roku 1519, jež je v majetku Uffizií ve Florencii.³⁸² Vzácný předmět si Rožmberk mohl přivést ze svých cest do zahraničí.

Umělecky cenného provedení je rovněž zlatá skříňka [1a], snad šperkovnice, která dokládá zámožnost svého majitele, jeho oblibu vzácných předmětů a také dobrý vkus. Zobrazený zlatý předmět je nepochybně mistrovskou zlatnickou prací. Náročně tvarovaná skříňka se skládá ze tří vrstev, spodní části s víkem a úchytem, které jsou zdobeny neidentifikovatelnými figurálními motivy. Svým pojetím a začleněním figurální složky připomíná zlatnické práce italských mistrů, které se dochovaly pouze ve formě kresebných návrhů, jako např. zlatá kazeta nesená postavami labutí od Perina del Vaga [32],³⁸³ anebo kresebné předlohy od Giulia Romana z období 1525-1540³⁸⁴ či Francesca Salviatiho a jeho okruhu z doby kolem poloviny 16. století [33].³⁸⁵ Vzhledem k vysoké řemeslné náročnosti provedení skříňky lze předpokládat, že si vzácné dílo Vilém z Rožmberka dovezl z některé ze svých cest, z Vídně, Augsburgu či Itálie. Místo vzniku tohoto cenného předmětu však nelze blíže určit pro nedostatek dochovaného srovnávacího materiálu.³⁸⁶

Dopis se na portrétních vyobrazeních v 16. století objevuje poměrně často a s různým významem, v některých případech vyjadřuje určitou situaci ze života zobrazené osoby, např. upozorňuje na jeho

³⁸² 1518-1519, Florencie, Galleria degli Uffizi. Obr. in.: Michele PRISCO / Pierluigi DE VECCHI: *Opera completa di Raffaello*, Milano 1966, kat. č. 145, obr. LXI.

³⁸³ Lavírovaná perokresba, 30.-40. léta 16. stol., Florencie, Galleria degli Uffizi, in: John Forrest HAYWORD: *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London 1976, kat. č. 59, obr. 59.

³⁸⁴ *Ibidem*, kat. č. 66-69, obr. 66-69.

³⁸⁵ Např. lavírovaná perokresba, Vídeň, Albertina, in: *ibidem*, kat. č. 70, 71, 77, obr. 70, 71, 77.

³⁸⁶ Za odbornou konzultaci děkuji PhDr. Beket Bukovinské.

milostný či přátelský vztah,³⁸⁷ jindy obsahuje identifikaci portrétovaného³⁸⁸ anebo pouze naznačuje čínorodost zpodobněné osoby v oblasti společenské, politické či ve správě svého panství, jako např. na *portrétu Federica II. Gonzagy* na kopii podle ztraceného Tizianova originálu, který je v majetku Lobkowiczských sbírek [34].³⁸⁹

Dopis, složený do malého tvaru je na portrétu mladého Rožmberka umístěn při pravém okraji malby a je z něj tak vidět pouze malá část, zbytek je zakryt rámem [1b]. Bohužel kvůli chybějící dokumentaci z restaurátorského zákroku, k němuž došlo v roce 1960, nevíme, jestli na plátně zakrytém rámem ještě nějaká písmena pokračují a nápis by tudíž pro nás mohl být srozumitelnější, anebo jestli v současné podobě vidíme veškerý text.³⁹⁰ Písmo listu vypadá na první pohled nečitelně,³⁹¹ při bližším prozkoumání však můžeme na první lince zcela zřetelně číst: „AL“. Na druhé řádce nejspíše stojí: „RA' S“ a na spodním třetím řádku: „Dj A“.

Počáteční slovo „AL“ označuje v italštině tzv. složený člen (*articolo composto* neboli *preposizione articolata*), který spojuje předložku „a“, pomocí níž se v italštině nejčastěji vyjadřuje dativ, s určitým členem rodu mužského.³⁹² Na soudobých italských dopisech oslovení adresáta začínalo právě slovem „AL“, za nímž následovala titulatura a jméno. Dopis je nepochybně „napsaný“ právě italsky, nebo má aspoň tak působit [srov. 1b, 31a].³⁹³ Při hypotetické rekonstrukci z těch několika fragmentů slov lze jen stěží něco dešifrovat, snad

³⁸⁷ Např. Jacopo Pontorno, portrét mladého muže s červeným baretem (Carlo Neroni), 1530, soukromá sbírka, in: CAMPBELL (pozn. 80) 224-227, kat. č. 69.

³⁸⁸ Např. na portrétu Georga Girsse, Hans Holbein ml., Berlin, Staatliche Museen, obr. in: CAMPBELL (pozn. 81) 35, obr. 42. Nebo na portrétu kanovníka Ludovica di Terzi, Giovanni Battista Moroni, 1559-1560, Londýn, The National Gallery, [31] in: Alan BRAHAM: Giovanni Battista Moroni, 400th Anniversary (kat. výst.), London 1978; 19, obr.

³⁸⁹ Srov. strana 31-32 této práce, pozn. 122 a 125.

³⁹⁰ Srov. pozn. 199.

³⁹¹ Tak jej hodnotila i BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 40, kat. č. 58; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 92.

³⁹² Srov. Sylva HAMPLOVÁ: Stručná mluvnice italštiny, Praha 1987, 36-37; 83.

³⁹³ Srov. např. znění napsané na lístku na *podobizně kanovníka Ludovica di Terzi* od Giovanni Battisty Moroniho [31a], viz pozn. 388; anebo *portrét neznámého muže tzv. Avvocato* od téhož malíře, kolem 1570, Londýn, The National Gallery. Obr. in: <http://nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-moroni-portrait-of-a-man-holding-a-letter-lavvocato>, vyhledáno 13. 12. 2009.

spekulativně: „Al [...] Ra´(?), Signore (?).“ Avšak i přes nečitelnost a nesrozumitelnost slov z adresy se dá usuzovat, že jde o dopis v italštině a takový list na reprezentativní podobizně nastupujícího vladaře Viléma z Rožmberka má zcela nepochybně připomínat legendární římské kořeny a italské příbuzenské vazby s knížecím rodem Orsini a tedy i vysokou urozenost mladého pána.

Kus stříbrného kovu [1b], na němž spočívá levá ruka rožmberského vladaře, se za obvyklý atribut šlechtického portrétu nedá pokládat vůbec. Bukolská jej ve svém popisu díla vůbec nezmiňuje.³⁹⁴ To, že se objevuje na Rožmberkově portrétu z padesátých let 16. století, má podle mého soudu zcela konkrétní příčiny, které souvisí se zájmem Viléma z Rožmberka o těžbu drahých kovů na svém panství. Již Vilémovi předci byli v horní oblasti aktivní, Oldřich II. (1403-1462) dokonce v rámci své plagiátorské činnosti nechal ve prospěch rožmberských zájmů zhotovit listinu hlásící se k roku 1264 a opravňující těžit všechny kovy na vlastním území.³⁹⁵ Nelegální listinu, která silně poškozovala panovníkovy zájmy, se Rožmberkům za krále Vladislava II. dokonce podařilo vložit do desek zemských.³⁹⁶ Petr IV. vydal roku 1515 horní řád.³⁹⁷ Těžilo se především na Krumlovsku, kde byla silná ložiska zlata a stříbra.³⁹⁸ Ve 20. letech 16. století byla ale snadno přístupná ložiska již vytěžena a těžba přestávala být rentabilní.³⁹⁹ Vilém z Rožmberka nicméně těžbu na Krumlovsku i po polovině století výrazně podporoval a snažil se najít pro ni těžaře doma i v zahraničí.⁴⁰⁰ Podporoval také těžbu drahých kovů v jiných

³⁹⁴ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 35, II, 45.

³⁹⁵ K tématu Jan KOŘAN: Rožmberské báňské podnikání, in: Časopis společnosti přátel starožitností LXVII, 1959, 129-146, zvl. 129; Jiří ZÁPLATA: Horní a mincovní činnost posledních Rožmberků, Hradec Králové 1994, 7; nověji KLEISNER / HOLEČKOVÁ (pozn. 202).

³⁹⁶ KOŘAN (pozn. 395) 129.

³⁹⁷ Zdeněk TOBOLKA: Petra IV. z Rožmberka horní řád z roku 1515, Praha 1930; KOŘAN (pozn. 395) 133-138; Anna KUBÍKOVÁ: Jan II. z Rožmberka a generace jeho synů, in: Českokrumlovsko v době jagellonské 1470-1526, Český Krumlov 1998, 27-49; eadem (pozn. 76) 158-159.

³⁹⁸ PÁNEK (pozn. 76) 687.

³⁹⁹ Přehled Rožmberkova důlního podnikání MÍKA (pozn. 223) 182-184; podrobněji KOŘAN (pozn. 395) 130.

⁴⁰⁰ KOŘAN (pozn. 395) 130, 141; MÍKA (pozn. 223) 182-184.

lokalitách, např. zlata v Jílovém.⁴⁰¹ V souvislosti s naším portrétem je však významnou skutečností, že v roce 1550 byla v Ratibořských Horách u Tábora, na rožmberském panství, nalezena silná žíla stříbrné rudy, o níž Václav Březan uvádí, že byla hojně těžena a že z ní plynul značný užitek.⁴⁰² Z dokladů je známo, že výnosnější se těžba stala až za vlády Petra Voka, nicméně Rožmberkové do ní vkládali značné naděje.⁴⁰³ Vilém z Rožmberka považoval dolování po celý život za důležité hospodářské odvětví, do něhož investoval nemalé finanční prostředky a v zájmu větších výnosů usiloval získat od panovníka práva na výkup rudy a na volný prodej, kterých docílil až v roce 1586.⁴⁰⁴ Ještě v roce 1581 koupil ve Slezsku dvě upadající horní města Rychleby a Silbeberk, jejichž výnosnost byla sice neuspokojivá, avšak umožňovala Rožmberkovi od roku 1582 razit vlastní mince, což představovalo velmi prestižní záležitost.⁴⁰⁵ Vilém z Rožmberka, jak již bylo řečeno, po celý život investoval nemalé částky do dobývání rud. Vzhledem k nepříznivé finanční situaci rodu před a kolem poloviny století byly do objevení dobré stříbrné žíly vkládány velké naděje na příliv nových příjmů do rožmberské pokladny.

Mladý vladař se na podobizně prezentuje jako sebevědomý velmož. Přes svůj mladý věk nenechává nikoho na pochybách, že je pánem mocného panství. Je oblečen v elegantním módním oděvu, zobrazené předměty dotvářejí obraz jeho majetnosti a silného hospodářského potenciálu. Upozorňují také na jeho vytríbený umělecký vkus a zdůrazňují jeho příbuzenství s vysokou italskou šlechtou a jeho vznešený původ. V souvislosti popsaných historických okolností všechny tyto významové stránky nabývají mnohem důraznějšího vyznění.

⁴⁰¹ KOŘAN (pozn. 395) 144; PÁNEK (pozn. 38) 240.

⁴⁰² PÁNEK (pozn. 76) 55.

⁴⁰³ KOŘAN (pozn. 395) 141-142; MÍKA (pozn. 223) 183; PÁNEK (pozn. 38) 240.

⁴⁰⁴ MÍKA (pozn. 223) 182-3, vladař měl rovněž podíl v dolech v Rudolfově a v Jáchymově.

⁴⁰⁵ KOŘAN (pozn. 395), 144; PÁNEK (pozn. 38) 232. K rožmberským slezským horním střediskům, rožmberským mincím a medailím více KLEISNER / HOLEČKOVÁ (pozn. 202).

2.2.2. Portréty rožmberských sourozenců – počátky nové rožmberské portrétní galerie

Jak již bylo řečeno výše, rožmberský pán neobjednal pouze svoji reprezentativní podobiznu, stejným letopočtem je značen také *celofigurový portrét jeho mladšího bratra Petra Voka [5]*,⁴⁰⁶ který je vyobrazen jako rytíř, mladý šlechtic, v šatu podobném odění staršího bratra, v obvyklé kompozici s jednou rukou držící rukavice a druhou položenou na jílci meče připevněného u levého boku. Stejně jako jeho bratr, i on se natáčí ke své levé straně. Postoj tvoří nejistý kontrast s širěji nakročenýma nohama, jako např. na přibližně soudobém portrétu vévody *Václava Adama III. Těšínského(?)* [38].⁴⁰⁷ Na tmavém pozadí napravo je umístěn pilíř s krycí deskou nad výší Petrovy hlavy. Dlaždicová podlaha zeleno béžové barvy je stejná jako na portrétu Vilémově. Na podobizně Petra Voka není popřen jeho chlapecký věk – v době vzniku portrétu mu bylo třináct let- pojetím je však portrét zcela reprezentativní, v kompozici i výraze odpovídá soudobému portrétu dospělých mužů.⁴⁰⁸

O dva roky později nežli oba mužské portréty vznikly *celofigurové podobizny jejich tří sester: Alžběty, Bohunky a Evy [6, 7, 8]*.⁴⁰⁹ Obrazy působí po stylové stránce jako práce téhož malíře, kterého Max Dvořák nazval Mistrem pánů z Rožmberka a označil za autora podobizen všech pěti rožmberských sourozenců.⁴¹⁰ Restaurátorské ošetření portrétu nejstarší sestry Alžběty [6], které proběhlo v roce 1985, prokázalo, že z původní malby se dochoval pouhý fragment zahrnující hlavu a část poprsí, ostatní plochu obrazu tvoří pozdější

⁴⁰⁶ Viz pozn. 204. BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 40-41, kat. č. 59; DVOŘÁK (pozn. 5) 88, kat. č. 228, uvádí, že se značení letopočtu nacházelo na papíru nalepeném na rubu plátna.

⁴⁰⁷ Středoevropský malíř, kolem 1550, olej, plátno, 193 x 104 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác v Praze, inv. č. L 5182. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 34, jej klade do doby kolem poloviny století a považuje za dílo Mistra Pánů z Rožmberka.

⁴⁰⁸ Kromě uvedené *podobizny Václava Adama III. Těšínského* (srov. pozn. 407), např. portrét *Jáchyma z Hradce*, Mistr pánů z Rožmberka (?), po 1561, olej, plátno, 182 x 100 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4763 [53].

⁴⁰⁹ Viz pozn. 205.

⁴¹⁰ DVOŘÁK (pozn. 5) 87-88, kat. č. 228-232.

rekonstrukce, která byla provedena přes zbytky původní malby.⁴¹¹ Není známo, jestli byly i oba ostatní dívčí portréty během posledních padesáti let restaurovány, nevíme tudíž jistě, které části na nich můžeme pokládat za původní a které představují druhotné doplňky.⁴¹² Z tohoto důvodu je posuzování malířské techniky těchto děl velmi ztíženo. Nicméně obrazy mají prakticky stejné rozměry a pocházejí z téže kolekce – rožmberského fondu lobkowiczské sbírky.⁴¹³ Podobizny sester jsou v kompozici velmi blízké portrétům bratrů i sobě navzájem. Dívky jsou zobrazeny vestoje rovněž před blízko umístěným kalně tmavým pozadím, na němž jsou v případě nejstarší Alžběty patrné architektonické prvky v podobě pilíře po levé straně. Také vzor dlažby je na všech třech podobiznách totožný. Sestry mají pohled upřený na diváka. Nejstarší Alžběta drží v pravé ruce rukavice a palcem si přidržuje zlatý opasek *cordellière*, v levici třímá ozdobný kapesník a konci prstů spadající konec opasku. Bohunka má ruce složené přes sebe v rovině boků, v levici drží rukavice [7]. Nejmladší Eva je natočena doleva [8], pravou rukou si přidržuje *cordellière* v úrovni pasu, ve volně svěšené levici drží kapesník. Odlišnosti v poloze paží a v zaměstnání rukou na portrétech rožmberských bratrů a sester souvisí s dobovým územ zobrazování mužů jako rázných a smělých kavalírů s kordem po boku oproti portrétům žen,⁴¹⁴ u nichž se zdůrazňovalo

⁴¹¹ Obraz restauroval v roce 1985 Jiří Brodský, zpráva je uložena v Galerii českého výtvarného umění pod číslem 126. Restaurátor konstatoval velmi špatný stav díla. Obraz byl mnohokrát neodborně restaurován, barevná vrstva byla uvolněná a vzdutá, spodní část plátna byla rozřezaná. Na rubové straně ležely silné vrstvy lepidla, které obraz deformovaly. Restaurátor odstranil přemalby a staré laky na místech, kde se ještě nacházela původní malba. Místa s přemalbou, pod níž byly pouhé zbytky původní práce, po vyčištění ponechal.

⁴¹² K opravám a přemalbám obrazů možná docházelo již záhy po jejich vzniku. V dochovaných účtech Petra Voka figurují rovněž částky za opravy portrétů, srov. MAREŠ 1895-1896 (pozn. 18) 445: „Od kontrfektu spravení 9 k. 15 gr.“ Ibidem 464: „Od 2 kotrfektů přemalování 14 k.“ O rozsahu restaurátorských zásahů v minulosti si můžeme vytvořit rámcovou představu ze stati Pavla ŠTĚPÁNKA: Výsledky péče o obrazy ve Středočeské galerii, in: Památky a příroda V, 1980, 337-348, kde shrnuje působení restaurátorů v roudnické sbírce během 19. a 20. století. Zmiňuje činnost malíře J. Sternfelda v letech 1840-1842, malíře Ritschla st. v 90. letech, v roce 1913 Viertelbergera a Förstera, v 1919-1923 R. A. Bělohoubka a později J. Hlavína. Některé písemné zprávy o restaurování obrazů v dobách minulých jsou uloženy v SOA Žitenice, např. seznam obrazů restaurovaných J. Sternfeldem (G 17), v současné době jsou však badatelsky nepřístupné.

⁴¹³ DVOŘÁK (pozn. 5) 87-88.

⁴¹⁴ KUSCHE (pozn. 84) 15, 26-27, pro české prostředí KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 39-51.

vyjádření jejich vlídnosti a ctnostného chování, a to i prostřednictvím motivu založených rukou uzavírajících osobní prostor osoby.⁴¹⁵ Také vyobrazení šátků či ozdobných kapesníků a upozorňování na šperky patří spíše do oblasti ženské podobizny.⁴¹⁶

Soubor působí také po malířské stránce sourodým dojmem, i když, jak bylo poznamenáno výše, je nutné počítat s přemalovanými partiemi. Postavy sourozenců jsou plasticky modelované, v postoji působí dívky věrohodněji nežli portréty mužské, u kterých je kontrast poněkud nejistý, to platí zejména pro postavu Petra Voka [5]. Tento portrét je však z celého souboru dochován nejspíše v nejhorším stavu. Nejzdařilejší jsou plasticky plné obličejové portrétované, které jsou měkce modelovány splývavým rukopisem, a vybízejí proto k domněnce, že malíř byl obeznámen se severoitalskou malbou.⁴¹⁷ Naproti tomu ruce portrétovaných jsou značně zjednodušené, ploché a vykazují až loutkovité tvary. Eva Bukolská charakterizovala autora rožmberských podobizen jako domácího malíře, který má v konstrukci postav styčné body s portréty Johanna Bocksbergera st. a také s postavami donátorů na postranních křídlech Novobydžovské archy od neznámého švábského malíře, kterou Jaroslav Pešina datoval kolem roku 1530.⁴¹⁸ V plasticitě obličejů spatřovala autorka návazání na domácí tradici, souvislost shledávala však i s italsky orientovanými podobiznami vídeňského dvora připisovanými Güntherem Heinzem Giuseppe Arcimboldovi.⁴¹⁹ Tato charakteristika vystihuje slohovou skladbu podobizen v prostoru rakousko-českém v době kolem poloviny 16. století, která vychází z formule vytvořené Jakobem Seiseneggerem, do níž umělci vkládají poučení z italské malby, které se projevuje především v uvolněnějším rukopise a v živějších postojích portrétovaných, a současně i ohlas inovací pocházejících z tvorby

⁴¹⁵ K výkladu motivu založených rukou jako symbolu ctnosti Frank ZÖLLNER: Leonardo's portrait of Mona Lisa del Giocondo, in: Gazette des Beaux-Arts VI, 1993, 115-138.

⁴¹⁶ Srov. TINAGLI (pozn. 373) 50-51.

⁴¹⁷ Už naznačila BUKOLSKÁ (pozn. 2) 54.

⁴¹⁸ Ibidem, cit. PEŠINA 1950 (pozn. 51) 134, kat. č. 413-417, obr. 248.

⁴¹⁹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 54; srov. HEINZ (pozn. 92) 105-106.

Anthonise Mora. Inspirace transformují podle svých uměleckých možností do výsledné podobizny.

Rožmberské sestry mají také stejný oděv, černé šaty zdobené na rukávech bílými průvlaky. Na vlasech sčesaných po stranách do rulíků jim spočívá nízký černý baret zdobený zlatými nášivkami. Urozenost a vysoké postavení dívek podtrhují šperky, které je kráší: obdobné náhrdelníky, řetízek s přívěškem a zlaté řetězy, spolu s ozdobným zlatým řetězem *cordelière* ukončeným zlatým střapcem na místo opasku. Nejstarší Alžběta drží v pravé ruce kapesník a v levici zavěšené palcem za opaskem rukavičky [6]. Bohunka má ruce přeložené před tělem a drží v nich rovněž rukavice [7]. Nejmladší Eva svírá v levici kapesník a pravou rukou si „hraje“ s *cordelière* obepínajícím její pas [8], což je motiv, který se v reprezentativní ženské a dětské podobizně objevuje poměrně hojně.⁴²⁰ Oděv, způsob úpravy vlasů i šperky jsou téhož druhu, s jakými se setkáváme na jihoněmeckých portrétech dam z doby po polovině století, např. na podobiznách bavorských šlechticů od Hanse Schöpfera st. z padesátých let 16. století, kupř. *Kathariny Elbran* z 1556-1560 [26],⁴²¹ *Elisabeth von Hardeck* z 1556-1560,⁴²² anebo na celofigurové podobizně *Veroniky Vöhlin* od Lamberta Sustrise z Alte Pinakothek v Mnichově, která je datovaná rokem 1552 [14].⁴²³

Rožmberské slečny jsou zobrazeny v obvyklém schématu urozených dívek: v drahocenném oděvu a skromném důstojném postoji. Vzhledem k datu vzniku lze předpokládat, že portrét nejstarší dívky mohl být objednan v souvislosti s jejím sňatkem s Jindřichem ze Švamberka, který byl uzavřen 4. února 1554.⁴²⁴ Portréty mladších sester mohly být také pořízeny s vyhlídkou k jejich budoucímu sňatku a tudíž odchodu z Krumlova. Bohunka se provdala již o dva roky později 19. 1.

⁴²⁰ KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 44-45.

⁴²¹ LÖCHER 1995 (pozn. 96) 80-81.

⁴²² Ibidem, 80-81.

⁴²³ BRUSHART (pozn. 109) II, 135-136, kat. č. 483.

⁴²⁴ PÁNEK (pozn. 76) 80.

1556 za Jana ml. Popela z Lobkovic a na Horšovském Týně.⁴²⁵ Hlavní motivací však bezesporu představovalo přání po reprezentativním zobrazení nové generace Rožmberků, mladého vladaře a jeho sourozenců, kteří měli utvářet budoucnost rodu.

Objednání podobizny Viléma z Rožmberka a jeho sourozenců se jeví jako rázný akt po nástupu mladého vladaře, který se s vervou pustil do správy rodového dominia. Jeho energičnost se projevila i v oblasti organizace správy panství, v podpoře různých hospodářských aktivit, přestavbě zámku v Českém Krumlově a v dalších krocích vedoucích k pozvednutí panství a rodu. Jedním z hlavních úkolů mladého velmože bylo znovunabytí čelního postavení v zemi i v širším evropském kontextu.⁴²⁶ V objednání skupiny podobizen rožmberské generace však také zaznívá jasný záměr k obrození rodu a k udržení jeho soudržnosti.⁴²⁷ Po dlouhotrvající nesnadné situaci v rožmberském domě, kdy její členové museli bojovat o udržení celistvosti dominia a čelit interním neshodám a sporům, mladý vladař vyjadřoval odhodlání stmelit příslušníky své rodiny, obnovit a posílit prestiž svého rodu.

2.2.3. Problém portrétní tradice v rožmberském rodě

Nabízí se otázka, jaké inspirační zdroje k tomuto záměru na mladého Viléma z Rožmberka působily. Existovaly starší rožmberské podobizny, tvořily portrétní galerii? Nebo se mladý vladař pro tuto formu rodové reprezentace a uchování rodové paměti nadchnul během svých pobytů v zahraničí, anebo při návštěvě spřízněných domácích rodů?

⁴²⁵ PÁNEK (pozn. 38) 103.

⁴²⁶ Viz kapitola 2. 1. na stranách 54-75 této práce.

⁴²⁷ Tyto záměry jsou patrné i z dalších objednavatelských aktivit Viléma z Rožmberka: např. v Erbovní síni na Českém Krumlově, kde erby Viléma z Rožmberka a jeho dvou manželek doplňuje erb bratra Petra Voka, a sester ve spojení s erby jejich manželů. Jde o jednoznačné symbolické vyjádření rodové vzájemnosti a soudržnosti.

Zprávu o existenci staršího rožmberského portrétu v nástěnné malbě uvedl František Mareš, podle níž se na zdi třeboňské kanceláře nacházela *podobizna Jindřicha VII. z Rožmberka* (7. rožmberský vladař, 1496-1526, vládl 1523-1526), který se měl údajně nechat vypoodobnit na památku svých válečných skutků.⁴²⁸ Malba pak byla údajně později na přelomu 16. a 17. století bíle zamalována.⁴²⁹

Ze starších závěsných podobizen příslušníků rodu Rožmberků známe v dnešní době pouze dvě, z nichž jedna je v majetku Lobkowiczských sbírek a druhá se nachází na zámku v Třeboni. První podobizna zobrazuje *Hedviku z Rožmberka* [39], jejímž třetím manželem byl Gregor ze Starhemberka.⁴³⁰ Hedvika z Rožmberka (1464-1520) byla mladší sestrou Vilémova děda Voka II.⁴³¹ Obraz je patrně kopií z konce 16. století, podle nápisu na obraze byl originál namalován v roce 1514.⁴³² Postava je podána ve tříčtvrteční postavě, hlava je zobrazena z profilu, tělo se natáčí mírně směrem k divákovi. Na hlavě má žena bílou roušku, oděna je do černého dlouhého pláště podšitého hnědou kožešinou, zpoza něhož vyčnívají černé rukávy šatů a bílá košile na hrudi. Žena drží v levé ruce rukavice, pravicí ukazuje směrem doprava. Nalevo od postavy je umístěn stůl pokrytý červeným sametem, na pozadí je zavěšen tmavý závěs, na kterém je namalován rožmberský erb – stříbrný štít s červenou růží se zlatým semeníkem. Hlava zachycená z profilu spočívá na trupu značně neorganicky, není

⁴²⁸ K životu Jindřicha VII. z Rožmberka viz KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 164-169. Válečnou vřavu poznal rožmberský velmož v mládí, kdy se stal na nedlouhou dobu žoldnéřem ve vojsku císaře Maxmiliána. V roce 1526 se chystal s vojskem na tažení proti Turkům do Uher, avšak v účasti na bojích mu zabránily těžké zdravotní problémy, kterým 18. 8. 1526 podlehl.

⁴²⁹ MAREŠ 1895-1896 (pozn. 18) 465, za hejtmana Šimona Žabky: „Man sagt, das zur Gedächtnis solches seines Kriegen Zug er sich hat abmahlen lassen in der Gestalt, wie er unter den Kriegsknechten war gewesen, in der Wittingauer Cantzley, wo der Rendtchreiber ober der Kuchel gewesen. Solch Gemählwerk seye gestanden bies auf des Ziabko hauptmanschaft, welcher mit Beweisigen des Zimmer er solches Gemähl verstreichen lasen.“

⁴³⁰ Neznámý malíř, kopie podle originálu z 1514, olej, plátno, 108 x 93 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky, inv.č. L 4675, lit.: MIKOVEC (pozn. 10) 739, který na stejném místě také uvádí, že na Roudnici existoval portrét Voka z Rožmberka (zemřel 1265) v drátěné košili, způli zlaté, a jeho choti Hedviky z Schauenberka v zelených a žlutých šatech (zemřela 1315), patrně se jednalo o fiktivní pozdější podobizny, které jsou nezvěstné; dále BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 51.

⁴³¹ KUBÍKOVÁ (pozn. 76) 149.

⁴³² Nápis vpravo nahoře: „HADWIG VON STARHEMBERG/GEBORNE VON ROSENBEIG (sic!) HERRN/GREGORN GEMAHLELT 1514.“

proto vyloučené, že současná malba vznikla jako kopie podle staršího profilového poprsí, popř. na základě portrétní medaile, které malíř upravil do formátu tříčtvrtečního portrétu.⁴³³

Druhá rožmberská podobizna zobrazuje v polopostavě staršího muže s mohutným vousem a knírem a s černým baretem na hlavě. Portrét, který je dnes uložen na zámku v Třeboni, bývá tradičně identifikován s Petrem Vokem nebo s jeho otcem Joštem III. [40].⁴³⁴ Eva Bukolská zastávala názor, že o portrét Petra Voka se nejedná, vzhledem ke stáří zobrazeného muže a k datu narození tohoto rožmberského velmože by portrét musel vzniknout koncem 16. století⁴³⁵. S touto datací je v rozporu jak oděnění zobrazeného muže, které neodpovídá dobové módě pro urozeného šlechtice v období konce 16. století, tak stylová hlediska malby. Badatelka navrhla identifikaci s *Joštem III. z Rožmberka*, který figuruje v česky psaném inventáři Polyxeny Lobkovické z Pernštejna, z jejíhož majetku, jak se Bukolská domnívá, se obraz dostal v pozdějších dobách na Třeboň.⁴³⁶ Svoje určení podložila slohovými hledisky; způsob malby a prostou barevnost s převažujícími hnědými tóny pokládala za blízké tvorbě Jakoba Seiseneggera z konce třicátých let, např. malířovu *portrétu Hanse Kleplata* z roku 1536 [37], který je ovlivněn soudobou augsburskou a mnichovskou portrétní malbou.⁴³⁷ Bukolská předpokládala, že obraz vznikl během Joštova pobytu u vídeňského dvora v roce 1536, před Seiseneggerovou cestou do Španělska a Nizozemí v letech 1538-1539,

⁴³³ Podobný postup je zjevný i na některých portrétech častolovického panovnického cyklu, pocházejícího z Jindřichova Hradce, a to zejména na postavě Ludvíka Jagellonského, viz KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 108-109. K metodě práce „asembláže“ různých předloh Karel STEJSKAL: Matouš Ormys a jeho „rod císaře Karla IV.“ K otázce českého historizujícího manýrismu, in: Umění XXIV, 1976, 13-58.

⁴³⁴ Středoevropský malíř, olej, plátno, 55 x 75 cm, zámek Třeboň, inv. č. KR 236. Lit.: Vladimír NOVOTNÝ: Postavy českých dějin v umění výtvarném (kat. výst.), Praha 1939, 29, obr., portrét pokládá za Petra Voka, dílo českého mistra z konce 16. století; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 50, kat. č. 56.

⁴³⁵ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 50, kat. č. 56.

⁴³⁶ Ibidem pozn. 3, LAR – G 17/93, fol. 183-188: „líc fol. 184, č. 51 Pan Josst z Rožmberghu, Otec pana Wylyma a Pana Petra z Rožmberghu.“ Třeboňský obraz však nemusí nutně mít spojitost s Polyxenu, nýbrž mohl pocházet z majetku Petra Voka. Tato otázka je zatím nevyřešena. K inventáři srov. ŠTĚPÁNEK (pozn. 43) 4.3., podle něhož tento inventář byl sepsán mezi roky 1631 až 1642.

⁴³⁷ 1536, dřevěná deska, 57 x 45 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Srov.: LÖCHER (pozn. 35) 24-25, kat. č. 44, obr. 17.

neboť v roce 1539 Jošt III. zemřel.⁴³⁸ Kontakt mezi rožmberským vladařem a malířem mohl podle badatelky zprostředkovat příbuzný Joštovy druhé manželky Anny z Roggendorfu královský hofmistr Vilém z Roggendorfu, pro kterého Jakob Seisenegger pracoval.⁴³⁹ Není však vyloučené, že je malba mladšího data, límeček košile odpovídá dobové módě, která byla běžná od konce padesátých do konce šedesátých let 16. století.⁴⁴⁰ Portrét by pak mohl zobrazovat nějakou jinou osobu blízkou Vilémovi z Rožmberka, např. Jana Hofmanna z Grünhühelu, Vilémova kmotra, který zemřel až v roce 1564.

2.2.4. Problém širší portrétní galerie Rožmberků

Do kolekce rožmberských podobizen jsou zahrnována i další díla, z nichž většina přešla později následkem sňatku Viléma z Rožmberka s Polyxenou z Pernštejna do Lobkowiczské sbírky.⁴⁴¹ Eva Bukolská datuje před rok 1552, kdy vznikly podobizny rožmberských bratrů, portrét, který ztotožňuje s *Annou Hradeckou z Rožmberka* [36], nevlastní starší sestrou Viléma z Rožmberka, jež se v roce 1546 provdala za Jáchyma z Hradce.⁴⁴² Podobizna zachycuje ženu ve tříčtvrteční postavě, jak si tiskne šátek ke klenoucímu se břichu. Tento motiv známe např. z *portrétu královny Marie Habsburské* z Kunsthistorisches Museum ve Vídni, na němž toto gesto upozorňuje na těhotenství manželky Maxmiliána II. [37].⁴⁴³ Také Anna Hradecká z Rožmberka je nejspíše v požehnaném stavu. Žena je oblečena do oděvu běžného kolem poloviny století – do černého pláště s balonovými

⁴³⁸ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 51.

⁴³⁹ Eadem, kontakt mezi malířem a Vilémem z Roggendorfu dokládá suplika z roku 1535, srov. LÖCHER (pozn. 337), 69-76, zvl. 74.

⁴⁴⁰ Srov. např. s portrétem Viléma z Rožmberka ve středním věku, Jakob Seisenegger, 1558-1562, [2], srov. pozn. 187.

⁴⁴¹ K historii Lobkowiczské sbírky viz pozn. 191.

⁴⁴² Středoevropský malíř, kolem 1550, olej, plátno, 88 x 71 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4187. BUKOLSKÁ (pozn. 2) 44, kat. č. 64.

⁴⁴³ Nizozemský malíř, portrét císařovny Marie, kolem 1557, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, in: HEINZ (pozn. 93) 70, kat. č. 30, obr. 63.

rukávy zvaného gamurra oděného přes spodní šat červenohnědé barvy s prošíváními a perlami zdobenými rukávy. Na hlavě má posazen černý nášivkami zdobený baret.⁴⁴⁴ V inventářích Josefa Dvořáka a v katalogu Maxe Dvořáka portrét figuruje pouze jako podobizna neznámé ženy z rožmberské sbírky.⁴⁴⁵ Eva Bukolská dílo připisuje Mistru pánů z Rožmberka na základě stylové podobnosti, a tato filiace ji patrně přivedla k uvedené identifikaci.⁴⁴⁶

Bukolská také s otazníkem řadila k rožmberským podobiznám *celofigurový portrét dámy, snad opět zobrazující Annu z Rožmberka*, který kladla do doby kolem roku 1550 [43].⁴⁴⁷ Obraz je v inventářích z roku 1844 a 1860 uváděn jako portrét Kateřiny Pernštejské z Postupic, v soupise Maxe Dvořáka dílo zařazeno není.⁴⁴⁸ Kurátor Lobkowiczské sbírky John Sommerville dílo identifikuje v souladu s Dvořákovými inventáři z 19. století jako podobiznu Kateřiny Pernštejské z Postupic.⁴⁴⁹

Žena je zobrazena vestoje natočena mírně doprava, s pohledem směřujícím na diváka. Ruce má složené před tělem na úrovni boků, stejným způsobem jako *Bohunka z Rožmberka na portrétu z roku 1554* [7]. V obličejí se skutečně podobá ženě z tříčtvrtečního portrétu identifikované s Annou z Rožmberka (viz výše), i její oblečení je velmi blízké: je také oděna do černého pláště gamurry se zlatými nášivkami. Rukávy spodního šatu mají zlatavou barvu a jsou zdobené perlami. Černá sukně je lemována zeleným pásem se stříbrnou ornamentální výšivkou. Na hlavě jí spočívá černý baret.⁴⁵⁰ Zařazení portrétu ke členům rožmberského rodu však není jisté.

⁴⁴⁴ Popis a zhodnocení jejího oděvu srov. VAŇKOVÁ (pozn. 66) 116, obr. 6.

⁴⁴⁵ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 268; DVOŘÁK (pozn. 9) 87, kat. č. 310; DVOŘÁK (pozn. 5) 88, kat. č. 235.

⁴⁴⁶ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 54, II, 44, kat. č. 64.

⁴⁴⁷ Neznámý malíř, kolem 1550, olej, plátno, 197 x 105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4779. BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 54, II, 44, kat. č. 63.

⁴⁴⁸ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 298; Dvořák (pozn. 9) 92, kat. č. 341.

⁴⁴⁹ Informace z popisky v expozici, sbírka nový katalog zatím nemá.

⁴⁵⁰ K jejímu oděvu srov. VAŇKOVÁ (pozn. 66) 125-126, obr. 15.

V literatuře se jako rožmberská podobizna uvádí též další *celofigurový portrét* mladé dívky ztotožňovaný s *Bohunkou z Rožmberka* [44].⁴⁵¹ Na základě nápisu, který je umístěn na římse: „AETATIS SVAE XIII,“ již Josef Dvořák v roce 1860 obraz datoval do roku 1550, protože Vilémova mladší sestra se narodila v roce 1536.⁴⁵² Obraz zobrazuje dívku oblečenou v přepychovém oděvu, stojící poblíž dveří v bohatém palácovém interiéru. Vlasy sčesané do drdolu jí zdobí zlatá čelenka a síťka. Její pohled míří doleva k zemi. Také tělem je natočena k levé straně. V pokrčené pravé ruce drží červenou růži, která jako znak Rožmberků spolu s fyziognomickou podobou zobrazené dívky s Bohunkou z portrétu z roku 1554 byla asi hlavním opěrným bodem identifikace. Levici má portrétovaná svěšenou podél těla a drží v ní rukavice, běžný atribut šlechtické podobizny. Dívka je oblečena do červenozlatých brokátových šatů s dvojitými balónovými a rovnými rukávy. V obdélném výstřihu je patrné bohaté našasení spodní košile. U krku je košile ukončena děleným okružím, obdobně i manžety rukávů. Dívku zdobí několik drahocenných šperků, náhrdelník s přívěškem, opasek ze zlatých vykládaných článků, náramky a prsteny. Lenka Vaňková upozornila na příbuznost oděvu s dobovou módou francouzskou, poukázala rovněž na to, že brokát s velkým vzorem byl kolem poloviny 16. století již na ústupu. Vyzdvihla také, že oděv i šperky jsou velmi luxusního provedení.⁴⁵³ Rovněž interiér, v němž je dívka zobrazena, představuje honosný renesanční prostor, členěný na pozadí sloupy a zdobený dekorativními vlysy s festony a maskarony, po pravé straně se nacházejí dveře flankované rovněž sloupem s kompozitní hlavicí. Dlaždice podlahy jsou dokonce dekorovány neurčitelnými mytologickými postavami.

⁴⁵¹ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag. kat. č. 107; DVOŘÁK (pozn. 9) 48, kat. č. 146; DVOŘÁK (pozn. 5) 83, kat. č. 219; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 52, kat. č. 57; SAXL / NOSKOVÁ (pozn. 49) kat. č. 5; KROPÁČEK (pozn. 50) kat.č. 8; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 144, kat. č. 78.

⁴⁵² Středoevropský malíř, 1550, olej, plátno, 206 x 110 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5185.

⁴⁵³ VAŇKOVÁ (pozn. 66) 119-120, obr. 9.

Na rozdíl od předchozích ženských portrétů se tato malba objevuje již v inventáři Josefa Dvořáka z roku 1844, v pozdějším z r.1860 autor uvedl rok 1550 jako datum vzniku díla.⁴⁵⁴ Max Dvořák za autora portrétu označil tzv. Mistra lobkovických portrétů, kterého charakterizoval jako českého malíře z okruhu Cranachova směru, ovlivněného benátským a španělským portrétem.⁴⁵⁵ Eva Bukolská portrét připsala Jakobu Seiseneggerovi,⁴⁵⁶ Miloš Saxl a Lidmila Nosková připsání posunuli k obecnějšímu označení rakouský mistr druhé poloviny 16. století.⁴⁵⁷ Jiří Kropáček v atribuci zdůraznil manýristické prvky v obraze a malíře označil jako středoevropského mistra z poloviny 16. století výrazně orientovaného na Nizozemí.⁴⁵⁸ I tento portrét v sobě skrývá nejasnosti ohledně svého umělecky vyspělého autora a konec konců ani jeho identifikace není bez pochybností.⁴⁵⁹

2.2.5. Shrnutí problému portrétní tradice Rožmberků do doby Viléma z Rožmberka

Lze předpokládat, že existovaly starší rožmberské podobizny, avšak z dochovaných obrazů ani dokladů nic nenasvědčuje tomu, že by před iniciativou Viléma z Rožmberka byla portrétní galerie cíleně vytvářena. Dochované kusy většinou mají i nikoli nezpochybnitelné identifikace a představují ve stavu dochování pouze solitéry.

Jak již bylo výše zdůrazňováno, Vilém z Rožmberka se už jako mladík na svých cestách dostal do umělecky zajímavých oblastí (Pasov,

⁴⁵⁴ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 107; DVOŘÁK (pozn. 9) 48, kat. č. 146.

⁴⁵⁵ DVOŘÁK (pozn. 5) 85, kat. č. 219.

⁴⁵⁶ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 52.

⁴⁵⁷ SAXL / NOSKOVÁ (pozn. 49) kat.č. 5.

⁴⁵⁸ KROPÁČEK (pozn. 50) kat. č. 8.

⁴⁵⁹ Jak naznačila Lenka Vaňková ústně během svého příspěvku s titulem *Portrét a móda – nové identifikace* na konferenci "Průběžná presentace výsledků výzkumného úkolu Odborné hodnocení a systematické vědecké zpracování základní evidence mobiliárních fondů kulturních památek, ke kterým vykonává právo hospodaření Národní památkový ústav" na VŠUP v říjnu 2009.

Vídeň, Augsburg a Mnichov, severní Itálie), které nepochybně inspirativně působily na rozvoj jeho kulturních zájmů a na utváření představy o vlastní reprezentaci. Vzor pro vytvoření rodinné portrétní galerie měl však již mnohem dříve takřka po ruce. Po vypovězení své matky Anny z Roggendorfu ze země v roce 1541 pobývali rožmberští sourozenci v péči své tety v pohostinství spřízněných pánů z Hradce na zámku v Jindřichově Hradci. Vilém z Rožmberka byl sice v roce 1544 poslán do učení zprvu do Mladé Boleslavi a poté do Pasova, avšak je více než pravděpodobné, že sídla pánů z Hradce v Jindřichově Hradci a v Telči dobře znal a že tam nejspíše do doby svého odchodu také pobýval. V jedné z těchto rezidencí se nacházela rodinná portrétní galerie pánů z Hradce – Seiseneggerovy *podobizny nejvyššího kancléře Království českého Adama I. z Hradce, jeho choti Anny z Rožmitálu a portréty jejich dětí: synů Jáchyma a Zachariáše z Hradce* [9, 10, 11].⁴⁶⁰ Součástí portrétního souboru bylo pravděpodobně i zpodobnění dcer hradeckého páru: Voršily, Magdaleny a Alžběty, které je dnes nezvěstné.⁴⁶¹ Rožmberští sirotci vyrůstali ve společnosti o něco staršího Zachariáše z Hradce a jeho dospělých sester na hradeckém zámku, zatímco starší bratr Jáchym již sbíral životní zkušenosti ve dvorské službě.⁴⁶² Mezi příslušníky obou rodů panovaly velmi blízké vztahy, které ještě posílil sňatek Jáchyma z Hradce s Vilémovou nejstarší, nevlastní, sestrou Annou v roce 1546.⁴⁶³

Jestli se obrazy nacházely původně v Jindřichově Hradci nebo na Telči není jisté. Podle inventáře z roku 1692, kdy došlo k sepsání pozůstalosti rodu Slavatů, dědiců panství z Hradce, se nacházely podobizny rodičů na Telči, portrét synů pak byl zapsán v oddíle majetku z Chlumce, Kardašovy Řečice a části z Jindřichova Hradce.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Srov. pozn. 209 této práce.

⁴⁶¹ Hypotézu existence rozsáhlejšího souboru vyslovila BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 37-40; později i PETRŮ (pozn. 52), idem: Seiseneggerovy portréty Adama I. z Hradce a Anny I. z Rožmitálu, in: *Vlastivědný věstník moravský* XLI, 1989, 32-39, zvl. 34.

⁴⁶² HRDLÍČKA (pozn. 232) 103-126.

⁴⁶³ KUBEŠ (pozn. 230) 273-318.

⁴⁶⁴ SALABA (pozn. 19) 709-718.

V inventáři také figuruje *podobizna mladých dam z Hradce* v rozměrech totožných s portrétem Jáchyma a Zachariáše z Hradce, avšak v seznamu se uvádí, že na obraze jsou namalovány pouze dvě dívky, zatímco Adam I. z Hradce měl dcery tři. Tento obraz byl zaznamenán v oddíle majetku pocházejícího z Kardašovy Řečice, Červené Lhoty a částečně z Telče.⁴⁶⁵ Pokud tento dnes neznámý obraz tvořil součást portrétního souboru, je pravděpodobné, že nejstarší Voršila, v té době třináctiletá, byla zachycena na samostatné podobizně.⁴⁶⁶ Rodinný portrétní cyklus by tím pádem měl součástí pět.

Příklad rodinné galerie podobizen v celofigurovém formátu tedy Vilém z Rožmberka se vší pravděpodobností znal ze své nejbližší zkušenosti z rezidence pánů z Hradce. V polovině 16. století však tyto Seiseneggerovy postavy působily ve srovnání s portréty Tizianovými a soudobou portrétní tvorbou nejspíše poněkud zastarale. Doširoka rozkročená postava *Adama I. z Hradce* [9] se hlásí ještě ke staršímu německému portrétnímu kánonu, tak jak ho známe z tvorby Lucase Cranacha st. anebo Hanse Holbeina ml.⁴⁶⁷ Také postoj *Anny Hradecké z Rožmitálu* [10] se založenými rukama navazuje na záalpskou portrétní tradici vycházející z nizozemského malířství.⁴⁶⁸ Motiv založených rukou v době kolem poloviny 16. století přetrvával již jen u některých německých malířů, např. u Lucase Cranacha ml.⁴⁶⁹ Vilém z Rožmberka si zvolil umělce, který pro něj zhotovil portrétní cyklus v duchu soudobých podobizen příslušníků císařské a královské rodiny, jejichž kompoziční řešení i celkové pojetí jsou již ovlivněny aktuálním italským malířstvím: absorbovaly prvky jižního původu, jakým je

⁴⁶⁵ Ibidem 713, v díle pátém (37 kusů), zapsán portrét v životní velikosti: „Adam z Hradce, nejvyšší kancléř král. Čes., 8 zl. Jeho choť 8 zl.“ Ibidem 715: díl čtvrtý, v životní velikosti: „Dva mladí pánové z Hr. (mal. na dřevě, 2 ½ l. v.) 2 zl.“ Ibidem 714: díl druhý : „Dvě mladé dámy z Hradce (malováno na dřevě, 2 ½ l. v.) 30 kr.“

⁴⁶⁶ Genealogie rodu srov. KUBEŠ (pozn. 230) 273-318.

⁴⁶⁷ K portrétní tvorbě Lucase Cranacha st. v kontextu evropského portrétního malířství: FRONING (pozn. 83) 26-32; k Holbeinovi ibidem, 40-44. Monograficky ke Cranachovi: SCHADE (pozn. 272); KOEPPLIN / FALK (pozn. 273); k Holbeinovi : John ROWLANDS: *Holbein, The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*, Oxford 1985.

⁴⁶⁸ FRONING (pozn. 83) 23, 27-31, 81-82.

⁴⁶⁹ Ibidem 81-82.

kontrapost, elegantnější méně statické postoje figur, měkčí malířské provedení a celkově větší majestátnost. Vysoké ambice Viléma z Rožmberka na poli politiky a společenského uznání mají tedy své výtvarné vyjádření v dochovaném souboru podobizen, a to v progresivním smyslu, jak z hlediska formálního, tak i obsahového.

2.3. Portrét Viléma z Rožmberka ve středním věku

O něco málo pozdější *celofigurový portrét Viléma z Rožmberka* [2], který se nachází rovněž v Lobkowiczských sbírkách,⁴⁷⁰ je možné na základě přibližného stáří portrétovaného i druhu jeho ošacení klást do přelomu padesátých a šedesátých 16. století, tedy do období, kdy vzrůstala autorita Viléma z Rožmberka v čele české stavovské obce, sílilo jeho postavení v hierarchii českých zemských úřadů a rožmberský vladař si jako rovnocenný partner hledal nevěsty v rodinách říšských knížat.⁴⁷¹ Od roku 1560 zastával funkci nejvyššího komorníka Království českého, v roce 1570 se stane nejvyšším pražským purkrabím, čímž zaujme nejprestižnější zemský úřad, ve kterém setrvá až do své smrti v roce 1592.

Rožmberský vladař je na této podobizně zobrazen vestoje, natočen doprava, kam také směřuje jeho pohled, nekontaktující diváka. Postava je umístěna před stěnu členěnou na levé straně představeným pilířem a na pravé straně výraznými horizontálami v podobě profilovaných říms v úrovni hrudi a nad dlaždicovou podlahou. Plasticky modelovaná hlava s vysokým čelem je lemována světlými narezavělými vlasy a knírem s bujným plnovousem. Mezi světle modrýma očima vystupuje klenutý nos. Vilém má na hlavě posazen nízký černý baret se zlatými ozdobami. Stojí v mírně strnulém postoji, v nepříliš přesvědčivém kontrapostu se špičkami střevíců směřujícími

⁴⁷⁰ Srov. pozn. 187.

⁴⁷¹ PÁNEK (pozn. 38) 110-125.

od sebe. Paže jsou volně svěšené podél těla, v pravici drží rukavice, obvyklý atribut soudobého šlechtického portrétu, a to způsobem, kdy se tři vnější prsty dotýkají palce a ukazovák je napnutý směrem k zemi.⁴⁷² Levou rukou se zlehka dotýká jílce svého meče. I přes jistou topornost ve vyjádření pohybu je postava podána plně plasticky, jako objemové těleso. Určitá nekoherentnost je však patrná ve vztahu postavy a architektonického rámce, jako kdyby zaujímaly dva různé prostory.

Mladý vladař je oblečen v černém kabátci se zlatým přemováním a kazajce s balónovými rukávy. Kazajka je zdobená hustou výšivkou stříbrnou a zlatou nití. Pod kabátcem je muž oděn do bílé košile, ze které je patrný límec zdobený na okraji našením a volně visícími šňůrkami. Drobné sklady mají i manžety košile. Velmož má přes kabátec oblečený plášť s našitou hnědou kožešinou. Stejný dekor jako na kabátci se objevuje i na krátkých vycpávaných kalhotách, které doplňují punčochy a střevíce černé barvy. Zobrazený oděv je řemeslně velmi náročnou a nákladnou prací. Střihem i materiálem je podobný ošacení *Jaroslava z Pernštejna na podobizně od Jakoba Seiseneggera z Lobkowiczských sbírek datované rokem 1558 [45]*.⁴⁷³

Podle Evy Bukolské tento portrét figuruje ve španělsky psaném inventáři pernštejnské rodinné galerie, sepsaném v roce 1612 vlastnoručně Polyxenou Lobkovickou z Pernštejna,⁴⁷⁴ v němž bylo

⁴⁷² Stejné gesto nalézáme již na *podobizně Antoine Perrenot de Granvelle*, Anthonis Mor, 1549, Vídeň, Kunsthistorisches Museum [23]; dále např. u Maxmiliána II. na rodinném portrétu připisovaném Giuseppe Arcimboldovi, asi 1554, Vídeň, Kunsthistorisches Museum [46]. Srov. KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 60-61. Gesto se vyskytuje často na portrétech v Itálii, k jeho výkladu v souvislosti s gesty rétorů, srov. Carlo DEL BRAVO: *Ritratti petrarcheschi*, in: *Artista, Critica dell'Arte in Toscana VI*, 1994, 128-135. Z podobizen dochovaných na našem území kromě Rožmberkova portrétu např. *Federico II. Gonzaga*, kopie podle Tiziana (?) z Lobkowiczských sbírek [34], srov. strana 31-32, pozn. 122, 125 této práce.

⁴⁷³ Jakob Seisenegger, olej, plátno, 106,5 x 84,5 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5186. Podobnost v oděvu KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 93, pozn. 415; VAŇKOVÁ (pozn. 66) 129.

⁴⁷⁴ ŠTĚPÁNEK (pozn. 43) 4.3, uvádí, že inventář ve španělštině vznikl v roce 1627, kdy Polyxena postoupila Litomyšl svému synovci Vratislavovi z Pernštejna a portréty z rodové sbírky připadly jí, anebo v roce 1637, kdy předala panství svému synovi Václavovi Eusebiovi. K inventáři také: JIMENÉZ DIAZ (pozn. 67), 99-102.

celkem evidováno 89 portrétů.⁴⁷⁵ Polyxena, čtvrtá manželka Viléma z Rožmberka, získala po úmrtí svého chotě část rožmberského dědictví, včetně roudnického panství, které Vilém z Rožmberka obdržel do dědičné državy od císaře Rudolfa II. za podporu jeho volby na českého krále.⁴⁷⁶ Pozdějším sňatkem Polyxeny se Zdeňkem Vojtěchem Popelem z Lobkovic přešlo vlastnictví panství do lobkovického rodu. Tímto způsobem došlo k převodu obrazů rožmberského a pernštejnského původu do lobkovického majetku.

Není však vyloučené, že Polyxena měla u této položky v inventáři na mysli *pozdější podobiznu svého chotě, datovanou rokem 1589 [3]*, protože k ní připsala: „[...] mi marido di Rosenbergh vivo“ (můj manžel, pán z Rožmberka, dokud byl živ),⁴⁷⁷ v protikladu k *Rožmberkově posmrtnému vyobrazení [4]*, které v soupise také figurovalo.⁴⁷⁸ Námí pojednávaná *podobizna Viléma z Rožmberka [2]*, která jej zachycuje ve středním věku jeho života, je uvedena v obou inventářích tehdejší obrazárny roudnického zámku od Josefa Dvořáka.⁴⁷⁹ Max Dvořák v roce 1907 neznačenou podobiznu připsal Jakobu Seiseneggerovi.⁴⁸⁰ Kurt Löcher v monografii tohoto rakouského malíře atribuci potvrdil.⁴⁸¹ Vyzdvihl příslušnost portrétu k mezinárodnímu dvorskému stylu a poukázal na jeho manýristické prvky: izolovanost figury ve vztahu k prostoru a šedohnědou barevnost. Způsob utváření prostoru zde oprávněně srovnával s *portrétem Hanse Christopa Vöhlina von Frickenhausen* od Lamberta Sustrise z roku 1552 z Alte Pinakothek v Mnichově [13].⁴⁸² Na obou plátnech jsou postavy umístěny před architektonické nároží členěné velmi podobnými prvky, rovněž způsob utváření dlážděné podlahy je totožný. V případě

⁴⁷⁵ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 61, pozn. 10, LAR-G, 17/93, fol. 183-188, 120-125. Jak bylo uvedeno v úvodu, majitelé Lobkowiczského rodinného archivu nevyhověli mojí opakované žádosti o konzultaci inventářů, byť v elektronické podobě. Podávám proto pouze zprostředkované informace.

⁴⁷⁶ PÁNEK (pozn. 38) 232.

⁴⁷⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 61, pozn. 10: „Na rubu fol. 187, pod. č. 59.“

⁴⁷⁸ Ibidem: „rub fol. 187.“

⁴⁷⁹ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 416; DVOŘÁK (pozn. 9) 109, kat. č. 390.

⁴⁸⁰ DVOŘÁK (pozn. 5) 82, kat. č. 215.

⁴⁸¹ LÖCHER (pozn. 35) 53-54, 91-92, kat. č. 56.

⁴⁸² Lit.: BUSHART (pozn. 109) II, 136, kat. č. 482, obr..

obrazu Viléma z Rožmberka je však architektonické pozadí zjednodušeno a podáno v neutrálním šedohnědém tónu. Oproti tomu Sustrisova malba věnuje pozadí velkou pozornost a detailně pojednává jeho jednotlivé prvky, počínaje mramorovými dříky sloupů, přes zobrazení nástěnné malby na pozadí až po nápis na soklu. Obě díla se tedy i přes dílčí příbuznost odlišují v celkové koncepci. Postava Viléma z Rožmberka je zasazena do větší blízkosti k obrazové ploše, a tím pádem zabírá její větší část, pozornost je tak soustředěna výhradně na jeho osobu a na detaily jeho šatu, zatímco pozadí není přikládán větší význam. Hans Vöhlin je do prostoru zasazen organičtěji, skutečně se v zobrazeném prostoru nachází, je malován ve větším odstupu od diváka, zobrazen v méně toporném postoji, který ve své důraznosti i plynulejším rytmu svědčí o bližším poučení italským portrétem. Současně se však zájem diváka štěpí mezi pohled na portrétovaného a na detaily pozadí: na nápis a figurální scénu v pravé horní části kompozice. Pozadí v tomto případě vstupuje do významového poselství obrazu.

Nezačleněnost postavy Viléma z Rožmberka do prostoru a její chladné sousedství s architekturou odvozoval Kurt Löcher od *portrétu rodiny Maxmiliána II. Habsburského*, který byl v té době připisován Francesku Terziovi, a později Giuseppe Arcimboldovi a datován do rozmezí 1553 až 1554 [46].⁴⁸³ Na základě této afinity Löcher vznik Rožmberkovy podobizny klade kolem roku 1554.⁴⁸⁴ Eva Bukolská Rožmberkův obraz datovala do počátku šedesátých let bez upřesnění důvodu k posunutí datace vzniku portrétu.⁴⁸⁵ V obraze pozorovala četné styčné body s *podobiznou Bohunky z Rožmberka* kladenou k roku 1550 z Lobkowiczských sbírek, kterou badatelka připsala také Seiseneggerovi

⁴⁸³ LÖCHER (pozn. 35) 53-54; připsáno Arcimboldovi Günterem Heinzem in: HEINZ (pozn. 92) 108, 185, kat. č. 3. Nejnověji: Karl SCHÜTZ: Giuseppe Arcimboldi als „der Rom: Ka: Mt: conterfeter“, in: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Arcimboldo 1526-1593 (kat. výst.), Milano / Wien 2008, 87, kat. č. III. 4, obr., dílo považuje za práci Arcimboldovu z doby kol. 1563 podle staršího originálu od neznámého malíře z doby 1553-1554.

⁴⁸⁴ LÖCHER (pozn. 35) 53-54.

⁴⁸⁵ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 54.

[44].⁴⁸⁶ John Sommerville, kurátor Lobkowiczských sbírek, v expozici Lobkovického paláce uvádí dataci *podobizny Viléma z Rožmberka* [2] kolem roku 1565, do doby, kdy rožmberskému vladaři bylo kolem třiceti let.⁴⁸⁷

Datování tohoto plátna není snadné. Nicméně rok 1554 se zdá být příliš časný vzhledem k portrétu z roku 1552, protože vzezření Viléma z Rožmberka na tomto mladším plátně působí podstatně mužněji, a proto se dá předpokládat delší časová prodleva mezi vznikem obou děl. Jako určité vodítko pro dataci díla nám může posloužit rozbor oděvních prvků na portrétu. Jak bylo již výše řečeno, oděv rožmberského pána je velmi blízký ošacení *Jaroslava z Pernštejna na díle Jakoba Seiseneggera* datovaného rokem 1558 [45],⁴⁸⁸ oba muži mají obdobný typ nákladné kazajky ušité z pruhů vyšívané látky a spodní košili se stejným drobným rovným límcem ozdobeným volánkem, s volně visícími šňůrkami. Tento typ kazajky s balónovými rukávy se podle Lenky Vaňkové koncem padesátých let 16. století přestává objevovat, čímž získáváme přibližnou zázší hranici doby vzniku díla.⁴⁸⁹ Límec s našaseným lemováním a visícími šňůrkami, který zdobí košile obou mužů, se objevuje na portrétech v časovém období od konce padesátých do konce šedesátých let, kdy jej nahrazuje okruží.⁴⁹⁰ Proti zařazení podobizny do pokročilejších šedesátých let hovoří také Vilémův mohutný vous, který ještě není zastřižený do přísné španělské bradky.⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Ibidem I, 52, II, 38-39, kat. č. 57, srov. pozn. 452 této práce.

⁴⁸⁷ Údaj není publikován, zveřejněn pouze na popisce v expozici v Lobkovickém paláci.

⁴⁸⁸ Viz pozn 473.

⁴⁸⁹ VAŇKOVÁ (pozn. 66) 128-129.

⁴⁹⁰ Dělený našasený límec s volně visícími šňůrkami se objevuje např. na portrétu: Hans Mielich: *Euphrosina Wäninger von Spitzenberg*, choť Jakoba Pfettnerse, 1559, soukromá sbírka Frhr. von Pfetten, obr. in: LÖCHER 2002 (pozn. 96) 169, obr. 58; Francesco Terzio (?): *Arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský*, 50. léta 16. století, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, obr. in: HEINZ (pozn. 93) kat. č. 58, obr. 70; Hans Mielich, *Mathias Frieshammer*, 1565-1570, Busspsalmen des Orlando Lasso, München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms.A II, fol. 158v, obr. in: LÖCHER 2002 (pozn. 96) 189, obr. 79.

⁴⁹¹ Delší bujnější vousy nalézáme např. na *portrétech Ferdinanda I.*: od Hanse Sebalda Lautensacka, 1556, mědiryt-lept, obr. in: Robert ZIJLMA: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XXI*, Fedja ANZELEWSKY (ed.), Amsterdam 1978, kat. č. 55; nebo od Johanna Bocksbergera st., 60. léta 16. stol., olej, plátno, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, obr. in: HEINZ (pozn. 93) 67, kat. č. 27, obr. 50; portréty, které vznikly po jeho smrti mívají většinou již pečlivě zastřižený vous podle

V neposlední řadě je nutné se zmínit o malířské stránce provedení podobizny, které je také blízké rukopisu *portrétu Jaroslava z Pernštejna* [45], a to v pevně utvářené plastické postavě osvětlené z levé strany, v silně individualizovaném dobře promodelovaném obličejí, ve schopnosti rozlišení charakteristiky různých materiálů jako např. hebké kožešiny. Podobným způsobem pečlivé malby je detailně zachycen vyšívání vzor kabátce. Přes četné příbuzné prvky se však oba portréty liší svým zaměřením, Pernštejnův portrét jednoznačně reaguje na Tizianovy elegantně uvolněné podobizny soustředěné na oslnivou osobnost, *grandezzu* portrétovaného, čemuž odpovídá jak typ, tak výrazné přiblížení portrétovaného k obrazové ploše a tím i k divákovi, a rovněž uvolněný rukopis malby. Rožmberkova celofigurová podobizna navazuje více na středoevropský typ podobizny v celé postavě, její malířský rukopis je precizní, zaměřený na detail v orientaci na práce z okruhu Anthonise Mora. Malíř působivě pracuje se světly a stíny, jejichž rozložení zvýrazňuje vladařův obličej.

Autorství Seiseneggera, popřípadě provedení portrétu v jeho blízkém okruhu, je velmi pravděpodobné. O činnosti Jakoba Seiseneggera koncem padesátých let a v letech šedesátých však panují nejasnosti. O životních osudech a pracovních aktivitách tohoto malíře v uvedeném období toho nevíme mnoho. Doloženo je, že 16. října 1558 byl Seisenegger povýšen císařem Ferdinandem I. do šlechtického stavu.⁴⁹² Z dopisu datovaného 13. červnem 1561 vyplývá, že byl malíř zaměstnán portrétním cyklem členů habsburského rodu, avšak neví se, zda pracoval podle vlastních či cizích předloh. Není také známo, jestli cyklus dokončil a dnes jsou tato díla nezvěstná.⁴⁹³ V témže listu je malíř označen jako „*gewesner hofmaler*“ (bývalý dvorní malíř) a

španělské módy: např. kopie podle Giuseppe Arcimbolda, 1564, Stadtmuseum Nordico, Linz, obr. in: Wilfried SEIPEL: *Kaiser Ferdinand I., 1503 - 1564 : das Werden der Habsburgermonarchie* (kat. výst.), Wien / Milano 2003, 238, obr. 5; nebo postava *Ferdinanda I. z pražského náhrobku*, Alexandr Colín, 1571-1573, bílý mramor, Praha, katedrála sv. Víta, obr.: in: Ivo KOŘÁN: *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě*, in: DVORSKÝ/ FUČÍKOVÁ (pozn. 209) 122, obr. 78.

⁴⁹² LÖCHER (pozn. 35) 15, pozn. 1, kde cit. BIRK (pozn. 25) 87.

⁴⁹³ LÖCHER (pozn. 35) 15.

následujícího dne 14. června mu bylo císařem Ferdinandem I. povoleno usadit se v Linci, avšak s podmínkou, že bude nadále k dispozici pro případné panovnickovy potřeby.⁴⁹⁴ Koncem roku 1563 či během 1564 popisuje Kurt Löcher, že zesílila finanční tíseň malíře v souvislosti s jeho zhoršující se slepotou, kvůli níž byl údajně neschopný malovat.⁴⁹⁵ Během následujících let žádal císaře Ferdinanda I. a po jeho úmrtí i jeho nástupce Maxmiliána II., aby mu z těchto důvodů zvýšili poskytovanou roční provizi a v případě jeho smrti zajistili peněžní podporu pro jeho choť.⁴⁹⁶ Koncem roku 1567 malíř v Linci zemřel.⁴⁹⁷

Z období od roku 1558 známe ze Seiseneggerových signovaných děl kromě *podobizny Jaroslava z Pernštejna* [45] pouze dva obrazy: *portrét muže s cylindrem* [47] ze sbírek Staatliche Kunstsammlungen ve Výmaru, který je však značen nepůvodním letopočtem 1568 (na rubu plátna),⁴⁹⁸ a výjev *Kázání papežského nuncia Cornelia Musa v augustiniánském kostele ve Vídni v roce 1560* [48], značený letopočtem 1561, který je v majetku Graf Harrach'sche Familiensammlung v Rohrau poblíž Vídně.⁴⁹⁹ Umělci jsou K. Löcherem připsány *protějškové podobizny neznámého muže a dámy z lineckého Oberösterreichischen Landesmuseum*, datované rokem 1563 [49, 50],⁵⁰⁰ Theodor von Frimmel Seiseneggera označil za autora na pergamenu malovaného *portrétu lineckého měšťana Wilhelma Neytharta* [42], který je datovaný rokem 1565 a dnes je v majetku Szépművészeti múzeum v Budapešti.⁵⁰¹

Přesné informace neznáme ani o provozu Seiseneggerovy dílny, z písemných pramenů máme sice informace o přítomnosti pomocníků v malířově dílně při různých příležitostech, jako bylo např. vytvoření posmrtné podobizny královny Anny v letech 1547-1548, kdy mu údajně

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Ibidem 16.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ Ibidem 55, 94, kat. č. 65, obr. 48.

⁴⁹⁹ Ibidem 57, kat. č. 4, obr. 50.

⁵⁰⁰ Ibidem 54-55, 93-94, kat. č. 62, 68, obr. 46, 47.

⁵⁰¹ Ibidem 55, kat. č. 51, obr. 45.

pomáhal Johann Bocksberger st.,⁵⁰² který je také pokládán za Seiseneggerova pomocníka na přípravě obnovení, nakonec nerealizovaného, cyklu portrétů českých panovníků na Pražském hradě.⁵⁰³ Také v umělcově suplice z března 1553 se dozvídáme, že na přání arcivévody Maxmiliána přijal toho roku dva učedníky.⁵⁰⁴ Vzhledem k rozsahu zakázek v době Seiseneggerovy největší pracovní aktivity se můžeme domnívat, že pomocníky měl i v jiných obdobích, než o nichž máme písemné zprávy, jejich identitu však neznáme.⁵⁰⁵

Pokud Rožmberkův portrét vytvořil samotný Seisenegger, pravděpodobné rozmezí vzniku díla se pohybuje od roku 1558 do 1561, ze kdy existují doklady o jeho tvorbě.⁵⁰⁶ V pozdějších letech není jisté, jestli byl malíř ještě schopen malovat. Navíc jak ukazuje figurální *scéna z augustiniánského kostela [48]* i *výmarský portrét [47]*, jehož datace však není vůbec jistá, zdá se, že díla Jakoba Seiseneggera ze šedesátých let směřovala stále výrazněji k severskému manýrismu, v portrétu snad k poloze spojovatelné s tvorbou Lucase Cranacha ml. a k jeho plošněji podaným štíhlým, siluetově působícím figurám, a k jemnějšímu vedení štětce, k celkově umírněnějšímu, méně impozantním projevu než jaký známe z *podobizny Jaroslava z Pernštejna [45]*.⁵⁰⁷

2.3.1. Ikonologické obrysy objednavatelských aktivit Viléma z Rožmberka kolem roku 1560

Druhá polovina padesátých let a první polovina šedesátých let byla pro Viléma z Rožmberka významným obdobím jak na poli jeho

⁵⁰² Ibidem 12.

⁵⁰³ Ibidem 13.

⁵⁰⁴ Ibidem 269, pozn. 59.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem 15-16.

⁵⁰⁷ K tvorbě Lucase Cranacha ml.: SCHADE (pozn. 272) 86-106.

politické kariéry, tak v oblasti soukromé, která však ve šlechtických vrstvách byla s veřejnou sférou silně propojena.⁵⁰⁸ Možných podnětů k pořízení nové reprezentativní podobizny by bylo možné vyjmenovat více, avšak s jistotou nemůžeme označit žádný. Za hlavní pohnutku se však dá nejspíš pokládat, že na *podobizně z roku 1552 [1]* - třebaže je velmi reprezentativního charakteru - je rožmberský vladař zobrazen přece jenom jako mladíček a s postupem času bylo zapotřebí opatřit si podobiznu, kde bude velmož portrétován jako dospělý muž. Vilém z Rožmberka zastával od poloviny století postupně stále významnější funkce; z počátku své kariéry úřady skromnější, jakou byla funkce defensora pod jednou, kterou vykonával od roku 1554, v roce 1556, tedy v témže roce, kdy dosáhl obnovení výsadního postavení svého rodu, byl jmenován královským komisařem.⁵⁰⁹ Z titulu této funkce se účastnil sněmů ve vedlejších zemích Koruny české a vykonal i několik dalších cest, např. opakovaně do Vídně.⁵¹⁰ V roce 1560 byl Vilém z Rožmberka jmenován nejvyšším komorníkem Království českého.⁵¹¹ Úřad sice nesplňoval veškeré Rožmberskovy ambice, ty směřovaly mnohem výše, avšak po ujištění od panovníka, že přijetím této funkce nebude ohroženo výsadní postavení jeho rodu ani znevýhodněn jeho budoucí kariérní postup, se úřadu ujal.⁵¹² O deset let později se Vilém z Rožmberka dočkal konečně úřadu odpovídajícímu jeho postavení, když se stal nejvyšším pražským purkrabím.⁵¹³

Po vyřešení sporu s knížaty z Plavna v roce 1556 Vilém z Rožmberka vydával vysoké částky na reprezentaci a jak píše Jaroslav Pánek: „[...] důsledně dbal o to, aby se po všech stránkách vyrovnal říšským knížatům.“⁵¹⁴ S některými se rožmberský vladař sblížil

⁵⁰⁸ Orientačně např. BŮŽEK (pozn. 69).

⁵⁰⁹ PÁNEK (pozn. 38) 129.

⁵¹⁰ Ibidem 130.

⁵¹¹ PÁNEK (pozn. 76) 173.

⁵¹² Ibidem 173-174.

⁵¹³ Ibidem 226.

⁵¹⁴ PÁNEK (pozn. 38) 117.

i osobně, jako např. s brunšvickým vévodou Erichem II., jehož sestru Kateřinu si zvolil za manželku. V únoru roku 1557 byl sňatek uzavřen.⁵¹⁵ Výběr manželky v rodinách německých knížat svědčil o Rožmberkových vysokých ambicích, sňatkem posílil své postavení jak na mezinárodním poli, kdy se stal rovnocenným partnerem říšských knížat, tak mezi domácí šlechtou. V tomto duchu si také pozměnil svou titulaturu, aby se její znění připodobnilo titulatuře suverénních panovníků.⁵¹⁶

Brzy však došlo ve vladařově soukromém životě k nečekaným zvratům. V květnu 1559 jeho manželka Kateřina z Brunšviku zemřela.⁵¹⁷ Po dvou letech od této bolestné události si vladař vyhlédl novou nevěstu. Svou vyvolenou hledal rožmberský pán opět ve vysoce urozených kruzích, tentokrát dokonce v rodině kurfiřta Jáchyma II. Braniborského, jednoho ze světských volitelů císaře Svaté říše římské a současně vlastníka jednoho z největších a nejmocnějších německých států. Rožmberkovou novou nevěstou se stala kurfiřtova nejmladší dcera Žofie (1541-1564), jejíž matka Hedvika byla vnučkou polského krále Zikmunda I. Svatba se konala v prosinci téhož roku v Berlíně.⁵¹⁸

Oba sňatky Viléma z Rožmberka v letech 1557 a 1561 s příslušnicemi významných říšských rodů představovaly potenciální pobídky k objednání reprezentativní podobizny, neboť právě během domlouvání sňatku a u jeho příležitosti si šlechtici a majetní lidé často portréty pořizovali.⁵¹⁹ V našem případě však k takovému závěru nemáme dostatečné podklady.

Otázka kde podobizna vznikla se rovněž nedá v současné době zodpovědět jasnou odpovědí, nýbrž pouze vymezením pravděpodobných možností. V případě přijetí připsání Jakobu Seiseneggerovi mohlo dílo vzniknout za některého pobytu Viléma z Rožmberka ve Vídni, o nichž

⁵¹⁵ PÁNEK (pozn. 76) 152.

⁵¹⁶ Srov. PÁNEK (pozn. 38) 117-118.

⁵¹⁷ PÁNEK (pozn. 76) 168.

⁵¹⁸ Ke sňatku PÁNEK (pozn. 38) 120-123.

⁵¹⁹ Srov. CAMPBELL (pozn. 81) 193-226.

s jistotou víme v roce 1556 a 1557.⁵²⁰ K objednání podobizny i k sezení mohlo dojít také během mimořádně významné události společensko-politického charakteru v listopadu roku 1558 v Praze. V březnu téhož roku byl římský a český král Ferdinand I. Habsburský prohlášen za říšského císaře a v listopadu směřoval poprvé s císařskou hodností do Prahy, kde mu jeho syn arcikníže Ferdinand, místodržitel v českých zemích, připravil slavnostní uvítání v podobě okázalého holdu obyvatel zemí Koruny české, s množstvím alegorických výjevů a oslav připravených na trase svátečního průvodu, který se ubíral městem na Pražský hrad.⁵²¹ Oslava vyvrcholila ohromujícím večerním představením v Královské zahradě a nazítří velkým turnajem. V dalších dnech na slavnosti navázala sněmovní jednání.⁵²² Není vyloučené, že dvorní malíř Jakob Seisenegger, který velmi často Ferdinanda I. na jeho cestách doprovázel, přijel do Prahy s císařem, a mohl zde tudíž namalovat *portrét Jaroslava z Pernštejna* či *Viléma z Rožmberka*.⁵²³

Portrét mohl také vzniknout v Linci, kde Vilém z Rožmberka pobýval u českého krále Maxmiliána II. v roce 1562.⁵²⁴ Jakob Seisenegger byl od roku 1561 v Linci usazen, příležitost k pořízení podobizny u slavného mistra habsburských podobizen se tedy mohla vyskytnout i tehdy. Nevíme však s jistotou, jestli malíř v této době ještě provozoval svoji živnost.⁵²⁵

K dotčenému období se také váže archivní zpráva, již zveřejnil František Mareš, udávající, že v roce 1559 (není však vyloučeno, že i dříve), na rožmberském dvoře působil portrétista: „Mezi praebendáři u dvora Rožmberského. Drakslar a malíř, který pány JMti maluje. (Rosenberg 10).“⁵²⁶ Identita tohoto umělce zůstává neznámá, zpráva se rovněž nedá vztahovat k žádným konkrétním dílům. Eva Bukolská

⁵²⁰ PÁNEK (pozn. 76) 148, 159.

⁵²¹ FUČÍKOVÁ (pozn. 61) 2-71, zvl. 9; detailněji hold popisuje BŮŽEK 2007 (pozn. 70) 143-159.

⁵²² BŮŽEK 2007 (pozn. 70) 158-159.

⁵²³ Slavnostní uvítání císaře Ferdinanda I. v Praze se konalo 8. listopadu 1558, český zemský sněm probíhal od 13. do 21. listopadu. PÁNEK (pozn. 76) 164, pozn. 36.

⁵²⁴ Ibidem 186.

⁵²⁵ Srov. LÖCHER (pozn. 35) 15-16.

⁵²⁶ MAREŠ 1895-1896 (pozn. 18) 571.

naznačila, že by se mohlo jednat o umělce Maxem Dvořákem označovaného jako Mistra pánů z Rožmberka, autora portrétů Viléma a Petra Voka z Rožmberka z roku 1552 a jejich sester z roku 1554.⁵²⁷ Tuto domněnku je možné podpořit i tím, že témuž malíři je věrohodně připsán *portrét Jáchyma z Hradce s Řádem zlatého rouna*,⁵²⁸ který byl hradeckému pánovi udělen v roce 1561 [53].⁵²⁹ Aktivita Malíře pánů z Rožmberka tedy nejspíše pokračovala až do šedesátých let.

Časově by bylo možné spojovat umělce z Marešovy zprávy s autorem portrétu Viléma z Rožmberka ve středním věku. Nejspíše nejde o Seiseneggera, protože koncem padesátých let byl stále ještě dvorním malířem císaře Ferdinanda I., těžko si lze představit, že by o rok později mohl figurovat v rožmberských účtech jako „prebendář“.⁵³⁰ Způsob formulace zprávy napovídá, že malíř vytvořil portréty nejen „jeho Milosti Pána“ ale i dalšího či dalších členů rodu, možná *manželky Viléma z Rožmberka Kateřiny z Brunšviku*, předtím, nežli na jaře téhož roku zemřela. Portrét rožmberské paní však nám není znám.

Přednesení všech uvedených možností a informací jasně ukazuje, že časové i autorské určení tohoto díla sice není snadné, avšak k určitému vymezení přece jen napomáhá. S vědomím těchto nejasností a hypotetických předpokladů je možné souhlasit s připsáním Jakobu Seiseneggerovi či malíři z jeho blízkého okruhu a portrét klást do let kolem 1558-1562.⁵³¹ Z hlediska ikonografického se rožmberský pán na portrétu představuje jako urozený sebevědomý muž, v typu celofigurové podobizny dvorského okruhu, v drahocenném oděvu. Současně však podobizna vyzařuje určitou míru zdrženlivosti, tento dojem je umocňován absencí očního kontaktu s divákem. Portrét jako kdyby ilustroval Rožmberkovu umírněnou rozvážnost, již vyjádřil i

⁵²⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 53.

⁵²⁸ olej, plátno, 182 x 100 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, inv. č. L 4763. Lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 380; DVOŘÁK (pozn. 5) kat. č. 233, připsal Mistru pánů z Rožmberka; BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 41, kat. č. 50; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 141, kat. č. 64.

⁵²⁹ Henri PAUWELS: *La Toison d'or, Cinq Siècle d'Art et d'Histoire*, Bruges 1962, 41.

⁵³⁰ LÖCHER (pozn. 35) 15.

⁵³¹ Tato datace již KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 93, pozn. 415.

výběrem své devizi: „Festina lente“ (Spěchej pomalu), kterou si zvolil již za svých studií v Pasově.⁵³² A rozvážnost, zahrnující v sobě moudrost i umírněnost, čili *prudenza* byla v období renesance pokládána za jednu z největších ctností.⁵³³

2.4. Pozdní portrét Viléma z Rožmberka z roku 1589

Poslední z trojice do dnešní doby dochovaných celofigurových *podobizen Viléma z Rožmberka* je datována rokem 1589 [3].⁵³⁴ Rožmberský pán je portrétován opět vestoje, natočen pouze mírně doprava, s pohledem upřeným na diváka. Tmavě modré oči jsou dominantním prvkem na obličejí podaném ve světlém inkarnátu. Výrazná tvář staršího muže s pleší je lemována bílými vlasy a pečlivě zastřiženými vousy. Vladař je zobrazen prostovlasý. Oblečen je do černého šatu – kabátce s krátkým pláštěm, krátkých nohavic a punčoch se střevíci. Zpod šatu se kontrastně odráží bílé okružní a nabírané manžety stejné barvy. Vilém z Rožmberka stojí mírně rozkročen v nevýrazném kontrastu. Pravou ruku má volně svěšenou podél těla a drží v ní rukavice, levici si opírá o jílec meče zavěšeného u levého boku. Za pozornost stojí gesto levé ruky s protaženým pohybem ukazováku. Na hrudi jej zdobí kolana s Řádem zlatého rouna.

Postava Viléma z Rožmberka je situovaná do prvního plánu, do palácového prostoru, který se rozevívá na šedohnědém pozadí s pilíři po obou stranách, mezi něž je vsazen tmavý výklenek. Ve středním plánu

⁵³² PÁNEK (pozn. 38) 39.

⁵³³ Carlo BAUDI DI VESME (ed.): Baltassare CASTIGLIONE: Il libro del Cortegiano, Firenze 1854, 256: „Di queste [virtù] è poi guida la prudenzia, la qual consiste in un certo giudicio d'elegger bene.“ Výklad vnímání významu slova viz Alessandro Capata in <http://www.italica.rai.it/rinascimento/categorie/prudenza.htm>, vyhledáno 18. 12. 2009.

⁵³⁴ Srov. pozn. 188. K obrazu existují repliky a pozdější kopie: soudobá replika, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves, inv. č. 9; kopie z 19. století na zámku Rožmberk. Volná kopie od Ch. L. Philippota v muzeu v Českém Krumlově a na tamním zámku. Kopie ve zmenšeném formátu portrétního poprsí na zámku v Českém Krumlově, inv. č. 69. Obraz restauroval v roce 2006 akad. mal. Martin Martan, především z důvodu uvolňování barevné vrstvy. Restaurátorská zpráva uložena v Lobkowických sbírkách, zámek Nelahozeves.

je po levé straně umístěn sloup zahalený zčásti do zdrhnutého zlatého závěsu se zeleným podšitím a napravo stůl pokrytý rudým ubrusem, na němž spočívá Vilémův černý klobouk. Podlaha v místnosti je tvořena z mozaiky fialových a modrých dlaždic. Podání prostoru působí na první pohled vcelku věrohodným dojmem vzdušného jeviště. Pohledové ohnisko je však umístěno příliš vysoko, perspektivní konstrukce místnosti, nikoli bez chyb, tudíž nekoresponduje s perspektivním podáním postavy. Okolní prostor je vůči vladařově postavě naddimenzován, dochází k dualismu prostoru okolního a prostorového utváření postavy. V manýristickém malířství druhé poloviny 16. století se však nejedná o nic neobvyklého.⁵³⁵

Pro potvrzení datace obrazu je důležitým prvkem Řád zlatého rouna, který Vilém z Rožmberka získal v roce 1585 v Praze.⁵³⁶ Do proslulého elitního společenství byl vladař přijat představeným řádu španělským králem Filipem II. již koncem roku 1584, slavnostní promoční obřad se však konal až v červnu 1585 v Praze. Španělského panovníka na obřadě zastupoval arcivévoda Ferdinand Tyrolský a událost byla o to významnější, že o den dříve nežli Rožmberk byli do řádu přijímáni členové habsburské dynastie – císař Rudolf II., arcivévodové Arnošt a Karel Štýrský.⁵³⁷ Vilémovi z Rožmberka byl řád udělen za jeho celoživotní podporu habsburských zájmů. Během uplynulých let Habsburkové jeho služby a oddanost ocenili při mnoha příležitostech, nejpodstatnější byla podpora ve sféře politické: např. při jednání o českou konfesi v roce 1575. Rožmberk vedl také často úspěšně důležitá diplomatická jednání ve prospěch císařské rodiny, např. v roce 1574 s říšskými kurfiřty o přijetí Rudolfa II. za císaře

⁵³⁵ Více k manýristickému portrétu v Záalpi HOLST (pozn. 34); LÖCHER (pozn. 35) 50-57; BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1975 (pozn. 40) 269-273. Podobné deformace prostorového zobrazení a používání vícera zorných úhlů na jednom obraze je možné pozorovat v tvorbě mnoha manýristických umělců, např. Allonse Sáncheze Coella a jeho následovníků: nejnověji KUSCHE (pozn. 47); eadem (pozn. 48); dále např. u Josefa Heintze st.: ZIMMER (pozn. 65); u Hanse Krella ml., nejnověji k jeho tvorbě LÖCHER 2007 (pozn. 96) 29-83, a u dalších.

⁵³⁶ PÁNEK (pozn. 76) 320-322.

⁵³⁷ PÁNEK (pozn. 38) 218-219.

Svaté říše římské.⁵³⁸ Oddanost projevoval i v oblasti vojenské: v roce 1566 vedl v nevděčné roli nejvyššího polního hejtmana česká vojska na tažení proti Turkům, v letech 1582-1583 poskytl finanční i vojenskou pomoc Španělsku v jeho bojích v Nizozemí.⁵³⁹ Riskantní situace dokázal Vilém z Rožmberka obratně vybalancovat, jako v případě své kandidatury na uvolněný polský trůn v roce 1574-1575, kdy se stal jedním z protikandidátů svých pánů Habsburků.⁵⁴⁰ Ve svých rozhodnutích a politických krocích projevoval především umírněnost, rozvahu a snahu o dohodu.⁵⁴¹

Vladařovu kandidaturu pro přijetí do Řádu zlatého rouna podpořil i jeho s přibývajícím věkem důraznější postoj v náboženských otázkách a větší podpora katolické církvi.⁵⁴² Již dříve přes svůj smířlivý přístup k nekatolickým vyznáním přispěl k zamítnutí jejich legalizace v podobě České konfese, v osmdesátých letech začal také výrazněji podporovat jezuity a jejich prohlubující se vztahy vyvrcholily v roce 1584 příchodem řádu do Českého Krumlova a založením tamní jezuitské koleje o dva roky později.⁵⁴³

Vilém z Rožmberka byl bezesporu po císaři prvním mužem v zemi, od roku 1570 zastával úřad nejvyššího pražského purkrabí, který jej i po formální stránce potvrdil v čele české stavovské obce, neboť tak stanul doživotně v čele nejvyšších zemských úředníků. Rozsáhlé pramovoce zahrnovaly velmi čestné úkony, jakým bylo zastupování české státnosti při korunovaci a pohřbu panovníka a manipulace se svatováclavskou korunou, v oblasti exekutivy stál v nepřítomnosti krále v čele místodržitelství vlády, řídil zasedání zemského soudu a sněmu. Mezi jeho další povinnosti patřilo velení zemské hotovosti anebo oficiální styky se zahraničím.⁵⁴⁴

⁵³⁸ Ibidem 178-179.

⁵³⁹ Ibidem 218.

⁵⁴⁰ Ibidem 175-201.

⁵⁴¹ Ibidem 284-287.

⁵⁴² Ibidem 206, 212-219, 280.

⁵⁴³ PÁNEK (pozn. 76) 328-329; PÁNEK (pozn. 38) 212-214, 280.

⁵⁴⁴ PÁNEK (pozn. 38) 152-153.

V roce 1577 byl Rožmberk povolán císařem Rudolfem II. do tajné rady, nejvlivnějšího orgánu monarchie.⁵⁴⁵ Spojení těchto dvou funkcí v osobě rožmberského vladaře ještě více posílilo postavení Viléma z Rožmberka jako druhého nejmočnějšího muže v království po panovníkovi. „Něco podobného se dosud nepodařilo nikomu z jeho předků a také nikomu z nejvyšších purkrabí Českého království,“ podtrhuje autor Rožmberkova životopisu Jaroslav Pánek a dodává, že tato situace se odrazila i v titulatuře rožmberského vladaře, kterého nazývali papežové „prorex“ a v italské korespondenci apoštolských nunciů býval označován jako „viceré“, podobně ve španělských dopisech termínem „vicerey“, který se uplatňoval pro regenty španělského krále v zahraničních državách.⁵⁴⁶ Ač nebyl „místokrál“ oficiálním titulem, odráží hierarchické postavení Viléma z Rožmberka v zemích Koruny české.

S udělením prestižního řádu se Rožmberkovo postavení mezi českými pány ještě více upevnilo, avšak jen dočasně, protože Vilémův politický protivník, ambiciózní nejvyšší hofmistr Jiří Popel z Lobkovic jej neustálými pomluvami u císaře Rudolfa II. přivedl do několika nebezpečných situací.⁵⁴⁷ Rožmberský vladař se z císařova hněvu musel vykupovat tím, že ve prospěch panovníka prosazoval zvýšení daní; oproti dobám minulým nyní jednal více ve prospěch císaře nežli stavovské obce.⁵⁴⁸ Současně v této době zesilovaly jeho zdravotní neduhy.⁵⁴⁹ I v těchto nepříznivých podmínkách však prokazoval rožmberský vladař svůj smysl pro zodpovědnost, velkou míru vytrvalosti i odhodlanosti a až do konce osmdesátých let se aktivně účastnil politického života i všech povinností s ním spjatých.⁵⁵⁰ Přes sílící zdravotní problémy úspěšně vykonal v letech 1588 až

⁵⁴⁵ Ibidem 205.

⁵⁴⁶ Ibidem 205-206.

⁵⁴⁷ Především ve věci alchymisty Johna Dee a o něco později kvůli karlštejnskému purkrabímu Janu Vchynskému z Vchynic, viz ibidem 220-221.

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ PÁNEK (pozn. 76) 369; PÁNEK (pozn. 38) 279-280.

⁵⁵⁰ PÁNEK (pozn. 38) 202-245.

1589 nesnadný diplomatický úkol spojený s fyzicky náročným cestováním a pobytem v Polsku a vyjednal propuštění arcivévody Maxmilána po jeho neúspěšném ataku k získání polské koruny.⁵⁵¹

Vytrvalost Vilém z Rožmberka projevoval i v soukromém životě; v roce 1587 se s nadějí odhodlal ke čtvrtému, poslednímu sňatku, od něhož si sliboval tak toužebně očekávaného potomka a dědice.⁵⁵² Jeho chotí se stala teprve dvacetiletá Polyxena, dcera Vratislava z Pernštejna, v té době již zesnulého Rožmberkova přítele.⁵⁵³ Podle dobových komentářů to byla inteligentní, vzdělaná a krásná dívka, z váženého katolického rodu,⁵⁵⁴ který se však v této době již potýkal s finančními problémy.⁵⁵⁵ Rožmberský pán se ale ani v tomto manželství potomka nedočkal.

Ve španělsky psaném inventáři Polyxeny Lobkovické z Pernštejna z roku 1612 je uvedena položka označená jako portrét jejího prvního chotě Viléma z Rožmberka, dokud ještě žil, který Eva Bukolská pokládala za vladařův portrét z přelomu padesátých a šedesátých let, avšak není vyloučeno, že zaznamenaným obrazem byl míněn tento pozdější portrét, který vznikl v době manželství Viléma s Polyxenou.⁵⁵⁶ V inventáři roudnické sbírky Josefa Dvořáka z roku 1844,⁵⁵⁷ a rovněž v pozdějším z roku 1860 je dílo uvedeno i se svou replikou, která se dosud také nachází v Lobkowiczských sbírkách.⁵⁵⁸ Max Dvořák připsal portrét Mistru pánů z Rožmberka, kterého

⁵⁵¹ Ibidem 275-279; Miroslav SLACH: Kandidatura Viléma z Rožmberka na polský trůn v l. 1573-1575, Jihočeský sborník historický XXXIII, 1964, 130-148.

⁵⁵² Srov. PÁNEK (pozn. 38) 224, kde cituje skladby soudobých básníků věstící přírůstek do rožmberského rodu.

⁵⁵³ K její osobě: Karel STLOUKAL: Polyxena z Lobkovic, roz. z Pernštejna, in: Karel STLOUKAL (ed.): Královny, kněžny a velké ženy české, Praha 1940, 264-272; Josef JANÁČEK: Ženy české renesance, Praha 1977, 82-98; nejnověji Marie RYANTOVÁ: Polyxena z Lobkovic, in: Milena LENDEROVÁ (ed.): Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století, Praha 2002, 67-104.

⁵⁵⁴ JANÁČEK (pozn. 553) 85, 95; REJCHRTOVÁ (pozn. 73) 104-105.

⁵⁵⁵ VOREL (pozn. 70) 255-258, 261-268.

⁵⁵⁶ SOA Litoměřice, Žitenice, fond lobkowiczký roudnický rodinný archiv (LRR) fasc. G, rub fol. 187, položka 59, uvádí BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 61, pozn. 10. K otázce doby vzniku inventáře srov. pozn. 475.

⁵⁵⁷ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 381, replika č. 391.

⁵⁵⁸ DVOŘÁK (pozn. 9) 99, kat. č. 355.

definoval jako malíře z okruhu saské školy, avšak ovlivněného italskými portréty 16. století.⁵⁵⁹ Eva Bukolská s tímto připsáním oprávněně nesouhlasila, protože díla z padesátých a šedesátých let připisovaná Mistru pánů z Rožmberka jsou jednak časově dosti vzdálená portrétu z roku 1589 a především stylově i kvalitativně odlišná. Obraz pokládala za práci domácího patrně pražského umělce.⁵⁶⁰ Na základě dochovaných účtů dokládajících, že u příležitosti sňatku Viléma z Rožmberka s Polyxenou z Pernštejna pro vladaře pracoval a „olejové obrazy“ maloval v Praze žijící malíř Gall, patrně malostranský Havel Grafer ze Schlangenfelsu,⁵⁶¹ Bukolská hypoteticky navrhla jej ztotožnit s autorem díla.⁵⁶² Jiří Kropáček autora díla charakterizoval volněji jako neznámého středoevropského malíře.⁵⁶³ Bukolská v osmdesátých letech své připsání změnila a malíře spatřovala mezi dvorními umělci arcivévody Karla II. ve Štýrském Hradci.⁵⁶⁴ Kurátor Lobkowiczských sbírek John Sommerville za autora plátna pokládá člena dílny Hanse von Aachen.⁵⁶⁵

Jak je patrné ze shrnutí názorů badatelů, kteří se dosud dílem zabývali, představuje autorské připsání díla nemalý problém. Podobizna bezesporu náleží do proudu mezinárodního manýrismu poslední čtvrtiny 16. století. V jejím provedení se mísí poučení a komponenty různých původů, což znesnadňuje bližší vymezení autora. V kompozici se *portrét Viléma z Rožmberka z roku 1589 [3]* vlastně mnoho neliší od *podobizny Petra Voka z roku 1552*, figury zaujímají prakticky totožný postoj [**srov. 5**], avšak výrazové prostředky jsou nesrovnatelně pokročilejší u pozdějšího díla. Základní typ celofigurové podobizny se uvolňuje do elegantnějšího postoje, který je zde naznačen jakýmsi nakročením a rafinovaným gestem levé ruky ladně „naaranžované“ na

⁵⁵⁹ DVOŘÁK (pozn. 5) 87, kat. č. 227.

⁵⁶⁰ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 55, II., 46-47, kat. č. 67.

⁵⁶¹ MAREŠ 1895-1896 (pozn. 18) 569.

⁵⁶² BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 55.

⁵⁶³ KROPÁČEK (pozn. 50) kat. č. 13.

⁵⁶⁴ BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 90.

⁵⁶⁵ Zařazení nepublikované, zaznamenané v roce 2001 v expozici a dosud nepozměněné.

jílci meče. Tímto rysem se podobizna podstatně liší od chladné strnulosti španělské dvorské podobizny. Plastické pojetí postavy, která je v důstojném kontrastu pevně zasazená do prostoru palácového interiéru, stejně jako modelace obličeje stárnoucího vladaře vykazují obeznámení se severoitalským portrétem, toto stylové směřování však od poloviny 16. století u rakouských dvorů převládalo u malířů různého geografického původu.⁵⁶⁶ Silně charakterizovaná hlava vladaře je podána kultivovaným stylizovaným rukopisem, který může nést ohlas Sprangerovy tvorby, který v té době již působil u dvora Rudolfa II.⁵⁶⁷ Podobizna Viléma z Rožmberka nepochybně svou uvolněnou elegancí a kultivovaností vykazuje blízký vztah k malbě rudolfinského okruhu, avšak její slohové zdroje budou mít nejspíše širší rozpětí. Zařazení do okruhu Hanse von Aachen však je diskutabilní, umělec sice pro pražský dvůr pracoval již od roku 1588, avšak v Praze se trvale usadil až v roce 1596, navíc jeho portrétní díla z doby konce osmdesátých let vykazují jiný charakter.⁵⁶⁸ Typově blízká *podobizna císaře* od Hanse von Aachen pochází až z roku 1602 [52].⁵⁶⁹

Poukázání Evy Bukolské na blízkost Rožmberkova portrétu se soudobou portrétní tvorbou u dvora arcivévody Karla II. ve Štýrském Hradci je stylově opodstatněno, v tamní soudobé portrétní tvorbě nalzáme analogie v utváření postavy a plastické modelaci obličeje a těla, ve způsobu konstrukce prostoru obklopujícího portrétovanou osobu i v celkové elegantní stylizaci malířského projevu.⁵⁷⁰ Paralely je možné sledovat např. s *podobiznami připisovanými Jakobu de Monte*, např. s *portrétem arcivévody Ferdinanda II.* z roku 1591-1592; umělec byl mezi roky 1587 až 1591 činný ve Vídni a teprve následně ve

⁵⁶⁶ Günther HEINZ: Malerei der Renaissance in Österreich, in: Rupert FEUCHTMÜLLER / Gerhard WINKLER (ed.): Renaissance in Österreich (kat. výst.), Wien 1974, 461-475.

⁵⁶⁷ K charakteru Sprangerovy tvorby: OBERHUBER (pozn. 65); DACOSTA KAUFMANN (pozn. 64) 288-313; Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1988, 71-78; FUČÍKOVÁ (pozn. 61) 23-25.

⁵⁶⁸ K portrétní tvorbě Hanse von Aachen: PELTZER (pozn. 65) 59-182; DA COSTA KAUFMANN (pozn. 64) 133-163 (passim); nejnověji JAKOBY (pozn. 65).

⁵⁶⁹ FUČÍKOVÁ (pozn. 62) 216, kat. č. 98, obr. 98; JAKOBY (pozn. 65) 250-253, kat. č. 96, obr. 31.

⁵⁷⁰ BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 90.

Štýrském Hradci [51].⁵⁷¹ Autor Rožmberkovy podobizny, podle mého názoru, ve své tvorbě spojuje tato různá poučení a stylově je ukotven v soudobém malířství pražského a vídeňského dvora.

Za protějškový portrét k *Rožmberkově podobizně z roku 1589* se pokládá celofigurové zpodobení dámy tradičně *ztotožňované s Polyxenou z Pernštejna* [54].⁵⁷² Dámu oděnou v bílých šatech španělského typu zdobí červená růže zasazená za uchem. Tento květ je tradičně spojován s rožmberskou růží a vykládán jako symbol zasnoubení a sňatku mladé Pernštejny s rožmberským vladařem.⁵⁷³ Portrét datovatelný do doby kolem roku 1587 je stylově odlišný od *podobizny Viléma z Rožmberka* [3] a nelze jej pokládat za dílo téhož umělce. Kompozice ženského portrétu s poblíž stojící židlí, zasazená před neutrální jednobarevné pozadí, souvisí se španělskou reprezentativní podobiznou,⁵⁷⁴ na kterou je zde patrně navazováno zcela vědomě v souvislosti se španělskou orientací celé rodiny Vratislava z Pernštejna a jeho choti Marie Manrique de Lara.⁵⁷⁵ Jak je známo, rodina vlastnila obsáhlou kolekci španělských portrétů, které povětšinou dostávali od svých příbuzných z Iberského poloostrova.⁵⁷⁶ Atribuci díla Allonsu Sánchezovi Coellovi Maxe Dvořáka však není možné přijmout.⁵⁷⁷ Eva Bukolská v portrétu spatřovala oprávněně spíše jen ohlas španělské malby zprostředkovávaný autorem jiného školení a

⁵⁷¹ HEINZ (pozn. 92) 122-125, 198, kat. č. 84; HEINZ (pozn. 93) 122-123, kat. č. 93; HEINZ (pozn. 567) 183.

⁵⁷² Giacomo Vighi zv. l'Argenta (?), po 1587, olej, plátno, 192 x 101 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5488; DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 134; DVOŘÁK (pozn. 5) 66, připsal Coellovi; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 25, II, kat. č. 29, pokládala dílo za velmi pozdní práci Coellovu; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 146, kat. č. 88. Kopie z 19. stol. na hradě Rožmberku.

⁵⁷³ Ibidem 25.

⁵⁷⁴ K charakteristice španělského dvorského portrétu: Frederike KLAUNER: Spanische Porträts des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Kunsthistorisches Sammlungen in Wien LVII, 1961, 123-158. Ke španělskému portrétu 16. století v roudnické sbírce: BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1972 (pozn. 40); iidem 1973 (pozn. 40); iidem 1980 (pozn. 40); ŠTĚPÁNEK (pozn. 43). K charakteristice ženských portrétů španělského dvorského okruhu, z českých sbírek KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 98-99, 124.

⁵⁷⁵ Např. Bohdan CHUDOBA: Španělé na Bílé Hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin, Praha 1945, 15-169; VOREL (pozn. 70) 237-268.

⁵⁷⁶ První se španělským portrétům z perňštejnské, dnešní lobkowiczské sbírky věnoval DVOŘÁK (pozn. 16); DVOŘÁK (pozn. 5); BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK / 1972 (pozn. 40); iidem 1973 (pozn. 40); iidem (pozn. 40); ŠTĚPÁNEK (pozn. 43); ze zahraničních badatelů zejména KUSCHE (pozn. 46); eadem (pozn. 47); eadem (pozn. 48).

⁵⁷⁷ DVOŘÁK (pozn. 5) 42, kat. č. 66, obr. II.

dílo připsala Italu Giacomovi Vighimu zv. l'Argenta, portrétistovi savojského dvora silně španělsky orientovaného.⁵⁷⁸

Elegantně pojatá *podobizna rožmberského vladaře* má honosný charakter, který koresponduje s postavením, jehož k roku 1589 Vilém z Rožmberka dosáhl. „Místokrál“ království českého je zobrazen ve velmi blízké pozici i kompozici, v níž bude zachycen *císař Rudolf II. na celofigurovém portrétu* od Hanse von Aachen z roku 1602 [52].⁵⁷⁹ Zcela pochopitelně se obě díla liší atributy svého stavu, zatímco na císařově podobizně se objevuje císařská koruna, kyrys, vojevůdcovská hůl a vavřínový věnec, na Rožmberkově portrétu mají své místo předměty z běžného dvořanského repertoáru: rukavice, meč, klobouk. Klidná ladná póza, kolana s Řádem zlatého rouna a celkové vyznění díla však jasně hovoří o vysoké urozenosti portrétovaného.

2.5. Posmrtná podobizna Viléma z Rožmberka

31. srpna 1592 Vilém z Rožmberka ve věku 57 let zemřel.⁵⁸⁰ Pohřební slavnosti v jeho sociální vrstvě představovaly okázalý rituál, který zajišťoval důstojné uctění památky zesnulého velmože a současně zviditelňoval pokračování kontinuity rodu tím, že představoval zákonného dědice jako nového pána.⁵⁸¹ Přípravy k pohřebnímu průvodu, vlastnímu smutečnímu obřadu i pořízení či úpravy hrobky byly velmi finančně i organizačně náročné.⁵⁸² Mezi obvyklé náležitosti

⁵⁷⁸ BUKOLSKÁ 1983 (pozn. 39) 516-520, zvl. 517. K malíři orientačně: Noemi GABRIELLI: Giacomo Vighi, in: THIEME / BECKER (pozn. 273) XXXIV, 349.

⁵⁷⁹ olej, plátno, 200 x 121 cm, Londýn, Wellington Museum, Apsley House. Lit.: FUČÍKOVÁ (pozn. 569).

⁵⁸⁰ PÁNEK (pozn. 76) 365-366.

⁵⁸¹ K přechodovým rituálům metodicky Arnold VAN GENNEP: Přechodové rituály. Systematické studium rituálů, Praha 1997. K pohřbům české aristokracie 16. století detailněji: Pavel KRÁL: Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku, České Budějovice 2004. K symbolické rovině šlechtického pohřbu v raném novověku u nás: Pavel KRÁL: Kult předků. Pamět a smrt v myšlení české šlechty na počátku novověku, in: BŮŽEK / KRÁL 2007 (pozn. 195) 173-187.

⁵⁸² Pohřeb Viléma z Rožmberka líčí PÁNEK (pozn. 76) 366-369; popis průvodu na pohřbu Viléma z Rožmberka uvádí PÁNEK (pozn. 38) 5-10.

v souvislosti s úmrtím patřilo rovněž pořízení posmrtné podobizny.⁵⁸³ *Portrét zemřelého Viléma z Rožmberka* [4] se nachází v Lobkowiczských sbírkách; podobně jako u výše pojednávaných podobizen pořízených za vladařova života jde i v tomto případě o celofigurové vyobrazení, avšak ležícího těla rožmberského pána.⁵⁸⁴ Zesnulý vladař spočívá na černě pokrytém katafalku. Starý bělovlasý muž s vousem má zavřené oči. Na hlavě má posazenou černou čtyřhrannou čepici s bílým okrajem a vyšíváním. Oblečen je do černého šatu se širokým bílým límcem, na hrudi jej zdobí řetěz se zlatým medailonkem. Ruce složené na břiše jsou spojené červeným růžencem. Šedo zelené pozadí dotváří chmurně vážné ladění díla.

Práce je uváděna již ve španělsky psaném inventáři Polyxeny z Rožmberka, vladařovy poslední choti, z počátku 17. století: „mi marido di Rosenbergh muerto.“⁵⁸⁵ Podobizna je také uvedena v inventáři Josefa Dvořáka z roku 1860.⁵⁸⁶ Max Dvořák se o ní nezmiňuje, avšak sám v předmluvě k soupisové práci uvedl, že portréty velmi poškozené či umělecky nezajímavé do katalogu nezařadil, je možné, že se tato poznámka týká i zde uvedené podobizny.⁵⁸⁷ O portrétu pojednává Eva Bukolská, která dílo připisuje domácímu umělci, nejspíše Bartoloměji Beránkovi,⁵⁸⁸ malíři, jehož činnost pro Rožmberky, konkrétně pro Petra Voka z Rožmberka, je v účtech doložena od roku 1592 do 1612.⁵⁸⁹ Připsání díla tomuto autorovi vychází k údajů publikovaných Františkem Marešem, podle kterých bylo v roce 1593 malíři Beránkovi vyplaceno 60 kop „od malování J. Mti. erbů k pohřbu“, a v roce 1601 „43 k.“ (kop grošů, 1 kopa grošů

⁵⁸³ BŮŽEK (pozn. 69) 173-187.

⁵⁸⁴ Srov. pozn. 189. Portrét se dochoval ve špatném stavu, celá jeho pravá polovina je poškozena, plátno bylo patrně protrženo a později spravováno.

⁵⁸⁵ LRA-G, Žitenice, BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 61, pozn. 10: na versu fol.187.

⁵⁸⁶ DVOŘÁK (pozn. 9) 76, kat. č. 258.

⁵⁸⁷ DVOŘÁK (pozn. 5) 34.

⁵⁸⁸ BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 48, kat. č. 70.

⁵⁸⁹ MAREŠ 1896-1897 (pozn. 18) 465.

odpovídala jednomu zlatému)⁵⁹⁰[...] od malování kontrfektu nebožtíka pána.“⁵⁹¹ Nevíme však, jestli je výrazem nebožtík míněno mrtvé tělo, jak předpokládá Bukolská, anebo zda pisatel vytvořil repliku staršího portrétu živého Rožmberka, v době, kdy byl již vladař po smrti, čemuž by datum 1601 odpovídalo. V tom případě by mohlo jít o *repliku celofigurového portrétu Viléma z Rožmberka z roku 1589*, který je dosud v majetku Lobkowiczských sbírek. Tím by se vysvětlila i značná prodleva mezi úmrtím Viléma z Rožmberka, k němuž došlo v roce 1592, a vznikem obrazu, za který si malíř nárokuje odměnu až v roce 1601.

Posmrtná podobizna nepředstavovala v 16. století nikterak neobvyklou zakázku, a to ani v případě, že se jednalo o zobrazení nikoli idealizované, nýbrž o realistické zpodobení mrtvého těla včetně případných poranění anebo znetvoření ve stavu, v jakém leželo na marách.⁵⁹² Jak výstižně charakterizoval Günter Heinz, tyto podobizny působily méně reprezentativně, měly spíše funkci dokumentární a z 16. století se jich dochovalo poměrně velké množství.⁵⁹³ Většinou se jednalo o portrétní poprsí, méně často, avšak nikoli výjimečně, o zpodobení celé postavy. Nejstarším císařským posmrtným portrétem tohoto typu je *portrétní poprsí zesnulého císaře Maxmiliána I.* od Monogramisty AA z roku 1519 z Landesmuseum Joanneum v Grazu [56], o níž se má za to, že vznikla bezprostředně po císařově úmrtí ve Welsu poblíž Lince.⁵⁹⁴ Ostatní jeho posmrtné portréty jsou pokládány za repliky vzniklé podle tohoto díla. Tento prostý neidealizovaný obraz se zřejmě stal inspirativním dědictvím pro následující generace habsburského domu. Podle písemných zpráv byla také po smrti jeho vnuka *císaře Ferdinanda I.* vytvořena *podobizna jeho mrtvého těla a*

⁵⁹⁰ Obvyklá cena za portrét v životní velikosti, tím se míní celofigurový formát, se v dobových českých písemnostech pohybuje mezi 30-40 kopami grošů, tj. zlatých. Srov. ibidem 406.

⁵⁹¹ Ibidem 466. Slovem kontrfekt je v dobových písemnostech z 16. století označován portrét.

⁵⁹² K tématu posmrtného portrétu Andor PIGLER: Portraying the dead, painting-graphic art, in: Acta Historiae Artium Acadeiae Scientiarum Hungaricae IV, 1957, 1-74.

⁵⁹³ HEINZ (pozn. 92) 97-224, zvl. 133-134.

⁵⁹⁴ Papír, 43x 28 cm, Landesmuseum Joanneum, Graz, in: CAMPBELL (pozn. 81) 194, obr. 211, více PIGLER (pozn. 592) 9, obr. 7.

toto dílo bylo posláno např. císařově dceři, mantovské vévodkyni.⁵⁹⁵ Podobně i po úmrtí *císaře Maxmiliána II.* byla pořízena zobrazení jeho těla, která, jak je doloženo, vlastnila např. jeho dcera francouzská královna Alžběta.⁵⁹⁶ Podle archivních zpráv byl také Jakob Seisenegger pověřen po úmrtí *královny Anny Jagellonské v roce 1547*, aby zachytil její podobu. Tato deska „*taffl*“ byla následně vystavena v katedrále sv. Víta. V pramenech se však o podobě díla nic víc nepraví.⁵⁹⁷

Silně realisticky je mrtvé tělo zobrazeno např. na *portrétním poprsí bavorského vévody Wilhelma IV. od Hanse Mielicha z roku 1550* anebo podobizna *českého kancléře Jáchyma z Hradce [55]*, který tragicky zahynul poblíž Vídně v roce 1565.⁵⁹⁸ Eva Bukolská tento portrét připsala malíři Johannu Bocksbergerovi mladšímu, kterého ztotožňuje s monogramistou BI tvořícím od šedesátých let pro pány z Hradce.⁵⁹⁹ Široké uplatnění posmrtného portrétního dokumentoval i Zikmund Winter v měšťanském prostředí českých měst, uváděl, že archivní zprávy zejména z českých měst obsahují četné zmínky o posmrtných, hlavně dětských podobiznách.⁶⁰⁰

Podobizna Viléma z Rožmberka se vymyká obvyklému způsobu vyobrazení svým formátem, zachycením celé postavy. Ze stejného období známe ve stejném formátu *posmrtnou podobizna Philipiny*

⁵⁹⁵ Ibidem 194, pozn. 11, kde uvedena archivní zpráva, že autorem obrazu byl Johan Poyancz, gewester maller. Cit. Franz KREYCZI: Urkunden und Regesten aus dem k. k. Reichs-Finanz-Archiv, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien V, 1887, CIV, 4391. Posmrtný portrét Ferdinanda I., ve formátu poprsí, z roku 1566 se nachází rovněž na zámku v Telči, 48 x 60 cm, inv. č. 5561, in: BUKOLSKÁ (pozn. 2) 115, kat. č. 172; Lenka VAŇKOVÁ: Malované posmrtné portréty, in: JAKUBEC (pozn. 68) 47-50, zvl. 48.

⁵⁹⁶ CAMPBELL (pozn. 81) 194, pozn. 11.

⁵⁹⁷ LÖCHER (pozn. 37) 12, kat. č. 3, při této zakázce byl malíři údajně ku pomoci J. Bocksberger st.

⁵⁹⁸ Dřevěná deska, 33,2 x 24,8 cm, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum in: LÖCHER 2002 (pozn. 96) 144, kat. č. 22, obr. Monogramista BI (Johann Bocksberger ml.?), posmrtný portrét Jáchyma z Hradce, 1565, olej, plátno, 42 x 58 cm, zámek Telč.

⁵⁹⁹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 44, II, 34-35, kat. č. 51; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 90, VAŇKOVÁ (pozn. 598) 48.

⁶⁰⁰ WINTER (pozn. 17) 198-199, uvádí, že po smrti malíře Ambrože Ledeckého v roce 1592 byly mezi ostatními předměty zaznamenány rozpracované: „kontrfekty některých umrlých osob, barvami bledejmi na papíře vymalovaných, kontrfekty nebožtíka Waltera a manželky jeho [...] kontrfekt nebožtíka p. Vančury a 8 jiných nedodělaný [...]. Ibidem 209, v pozůstalosti malíře Henrycha Ekenpergera, který žil na Malé Straně zemřel v roce 1612, byl nalezeno 49 portrétů, mezi nimiž: „podoba děťátka umrlého;“ PEŠEK (pozn. 116) 369-382, však na základě svého výzkumu testamentů pražských měšťanů v druhé polovině 16. stol. větší rozšíření funerálního portrétního nepotvrdil.

Welserové, choti arcivévody Ferdinanda Tyrolského, z roku 1580 patrně od tyrolského malíře z Kunsthistorisches Museum ve Vídni [58].⁶⁰¹ Více příkladů posmrtných portrétů se dochovalo až z doby kolem roku 1600, a především z průběhu 17. a 18. století.⁶⁰² Mnohem častější přitom bylo portrétní poprsí zachycující zesnulého s hlavou na polštáři nežli portrét v celé postavě.⁶⁰³

Později po úmrtí Viléma mladšího bratra a následujícího rožmberského vladaře *Petra Voka*, který zemřel v roce 1611, byly, jak se dozvídáme z účtů publikovaných Františkem Marešem, v rámci dalších malířských zakázek rovněž objednány *posmrtné podobizny vladaře*. Šlo o dva portréty celofigurové, které provedl dvorní malíř Petra Voka Tomáš Třebochovský: „[...] hab ich auff einem grossem Tuch ein gantze Contrfekt Irer furstl. Genaden, wie gross gebessen ist, und auch in einem Habit, wie er gelegen ist, fleisig mit Olfarben abgemacht, darfur 60 k.“ a jeden menší zřejmě ve formátu poprsí: „Malý kontrfekt J. Mti. sem maloval 3 k.“⁶⁰⁴ Vzhledem k tomu, že v pohřebních rituálech se většinou dodržovaly rodové tradice, je pravděpodobné, že se i v tomto bodě sledoval vzor pohřebních obřadů Viléma z Rožmberka.⁶⁰⁵

Kde byla podobizna umístěna, nevíme. Günter Heinz na základě písemných pramenů dokládá, že posmrtné podobizny členů habsbur-

⁶⁰¹ PIGLER (pozn. 592) 19, obr. 15.

⁶⁰² Z doby po roce 1600 se dochovala ve větším formátu, ve tříčtvrtečním např. *posmrtná podobizna Marie Bavorské*, manželky arcivévody Karla II., Pietro de Pomis, 1608, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, obr. in: HEINZ (pozn. 93) 132-133, 214, kat. č. 192; v celofigurovém např. *podobizna arcivévodkyně Marie Anny*, choti Ferdinanda II., Pietro de Pomis, 1616, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, in: HEINZ (pozn. 92) 131-134, obr. 140-141. V grafice: Neznámý autor, *podobizna císaře Matyáše*, 1619, mědiryt, obr. in: PIGLER (pozn. 595) 20, obr. 16; Aegidius Sadeler, *Albrecht Jan Smiřický*, 1618, mědiryt [57], obr. in: Dieuwke DE HOOP SCHEFFER (ed.): Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II, XXI - XXII, 72, kat. č. 331. Známý příklad představují také celofigurové podobizny zesnulých žerotínských dětí ze zámku Velké Losiny, srov. BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 85-93, zvl. 92, obr. 27-30; MŽYKOVÁ (pozn. 57) 24-30; nejnověji VAŇKOVÁ (pozn. 596) 47-50, 148-151, kat. č. 30, obr. 30.

⁶⁰³ Srov. PIGLER (pozn. 592).

⁶⁰⁴ MAREŠ 1896-1897 (pozn. 18) 656. Uveden i účet Třebochovského za práce provedené pro pohřeb Jana ze Serynu z roku 1612, kde opět figuruje posmrtný portrét, zřejmě menšího formátu, za který malíř požaduje 5 zlatých; a také: „Kontrfekt J. Mti. pána a vladaře domu Rožmberskýho, dobré a slavné paměti,“ v hodnotě rovněž 5 zl.

⁶⁰⁵ K pohřebním rituálům a jejich vztahu k rodové paměti KRÁL 2007 (pozn. 581) 173-187.

ského rodu byly zavěšeny v pokojích příslušníků arcivévodských rodin a sloužily jako stálé memento.⁶⁰⁶ Analogicky by se dalo předpokládat, že podobizna Viléma z Rožmberka mohla viset v některé z komnat z paláce a připomínat jeho památku.⁶⁰⁷

Podobizny zesnulých rodinných příslušníků v sobě nejspíše slučovaly několik významových rovin, kromě osobní vzpomínky na blízkého člověka dokumentární hledisko dokládající jeho fyzický odchod z tohoto světa do světa symbolického, v němž se v rodové paměti připojuje k ostatním předkům.⁶⁰⁸ V obecnější rovině připomínaly nevyhnutelnou smrt, téma, které se hojně objevovalo i v jiných druzích soudobého výtvarného umění.⁶⁰⁹

2.6. Závěr

Vilém z Rožmberka byl svým postavením i svým vlivem výjimečnou osobností ve společenském a politickém dění našich zemí v období druhé poloviny 16. století. Jeho mimořádná pozice v hierarchii společnosti nachází své obrazové vyjádření i v jeho celofigurových portrétech, které bezprostředně reagují na aktuální reprezentativní podobizny z nejužšího okruhu habsburské dynastie a řadí tak rožmberského vladaře Viléma na roveň předních evropských knížat. Založení rodové portrétní galerie právě v období, které bylo pro rod nejisté, představuje a v symbolické rovině ilustruje odhodlání

⁶⁰⁶ HEINZ (pozn. 92) 131.

⁶⁰⁷ Jiné využití je doloženo v Polsku z období 17. a 18. století a ve Španělsku, a to v rámci pohřebních obřadů, posmrtná portrétní poprsí byla umístěna na katafalcích anebo byla součástí castra doloris. Mariola FLIES: The coffin portrait as a symbol of the rite of passage, in: The Polish Sociological Bulletin II, 1993, 168-195; Przemyslaw MROZOWSKI / Krystyna MOISAN-JABONSKA / Janusz NOWINSKI (ed.): Smierc w kulturze dawnej Polski od sredniowiecza do konca XVIII wieku: Przerazliwe echo traby zaosnej do wiecznosci, Warszawa 2000. V naší literatuře souhrnně k problematice castra doloris: Jitka HELFERTO VÁ: Castra doloris doby barokní v Čechách. Umění XXII, 1974, 290-306.

⁶⁰⁸ Srov. KRÁL 2007 (pozn. 582) 173-187, zvl. 180.

⁶⁰⁹ Např. v soudobé rozsáhlé epitafní tvorbě srov. Jarmila VACKOVÁ: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách, in: Umění XVII, 1969, 131-156; JAKUBEC (pozn. 68).

k obnově, semknutosti rodinných příslušníků a k opětovnému povznesení rožmberské růže.

3. „Růže mezi trnám vzrostlá.“ Interpretace dvojportrétu Marie Manrique Pernštejnské de Lara s nahým dítětem

Jeden z obsahově velmi zajímavých, ačkoli nepříliš známých obrazů Lobkowiczských sbírek představuje *dvojportrét Marie Manrique de Lara y Mendoza, manželky Vratislava z Pernštejna, s dítětem*,⁶¹⁰ datovatelný do období po roce 1556 [59].⁶¹¹ Neobvyklost díla spočívá především v jeho ikonografii, a to proto, že dítě je zobrazeno nahé.⁶¹² Nahota dítěte na reprezentativním portrétu významné šlechtičny v období kolem poloviny 16. století vyvolává řadu otázek. Kompoziční řešení obrazu s motivem nahého dítěte podněcuje k domněnce, že jde o mariánský kryptoportrét.⁶¹³ Nevyřešený problém představuje rovněž identita dítěte a zařazení díla do kontextu pernštejnských podobizen, jednoho z nejlépe dochovaných souborů renesančních portrétů u nás. Vyjasnění není ani autorské připsání obrazu a jeho datace. Bližší seznámení s výtvarnou tradicí tohoto typu vyobrazení a zejména se situací rodu Pernštejnů v padesátých a šedesátých letech 16. století však může naznačit, že tento dvojportrét představuje významově mnohovrstevné dílo s výrazným genealogickým, politickým a konfesním sdělením.

Marie Manrique de Lara je na podobizně zobrazena vestoje, ve tříčtvrteční postavě, pravou rukou přidržuje nahé dítě, které sedí na

⁶¹⁰ olej, plátno, 108 x 82 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 7231. Až do nedávna byl s *Marií Manrique de Lara a s některou z jejích dcer* ztotožňován i pozdější dvojportrét z Lobkowiczských sbírek: Jooris van der Straaten (?), olej, plátno, 136 x 103 cm, 1570-1580, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5481. Maria KUSCHE (pozn. 48) 40-44, však tuto identifikaci odmítla a za zobrazenou dámu pokládá Markétu z Cardony, manželku Adama z Dietrichsteina. Více srov. strana 32-33 této práce, poz. 126-129.

⁶¹¹ V roce 1556 se Marii Manrique Pernštejnské de Lara narodilo první dítě, dcera Johana, srov. VOREL (pozn. 70) 264. Životopisné údaje o všech příslušnících rodu Pernštejnů, o nichž se hovoří v této kapitole, čerpám z téže publikace.

⁶¹² Poprvé na neobvyklost nahého dítěte na této podobizně poukázala BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 18-19, kat. č. 22, avšak tento problém dále nestudovala, poukázala na formálně inspirační zdroj kompozice obrazu, za který pokládala Seiseneggerovu *podobiznu Uršuly Harrachové* [60], jež vznikla patrně v roce 1540-1541 v Augsburgu, avšak dnes ji známe jen z mědirytu Domenica Custose z cyklu *Fuggerorum et fuggerarum Imagines*, Augsburg 1618, srov. LÖCHER (pozn. 35) 45, 88, kat. č. 33, obr. Bukolská se domnívala, že Seisenegger tento typ kompozice přejal z benátských podobizen dam s psíkem.

⁶¹³ K problematice mariánských kryptoportrétů: POLLEROS (pozn. 6) 139-143, autor navrhl termín „sakrační identifikační portrét.“

bílé drapérii položené na červeném polštáři umístěném na stolku téže barvy. Levicí mu předává zlaté jablko.⁶¹⁴ V pravém horním rohu obrazu je umístěn nápis: „D. MARIA MANRIQUE WRATISL/ A. PERNSTAIN BARONIS. ET/ AVREIVELLERIS MILITI. CON.“ [59a] který identifikuje portrétovanou a upozorňuje, že její choť je nositelem významného ocenění - Řádu zlatého rouna, jenž obdržel v roce 1555 v Antwerpách.⁶¹⁵ Doña Marie má na naší podobizně vlasy pokryté bílým čepcem, který je zdobený nabíraným lemováním a zlatou síťkou. Ze světlého inkarnátu obličeje vystupují výrazné oči, růžové tváře a malé rty stejné barvy. Plet' je prozářena bledým světlem. Dáma je oděna do černých šatů, zpoza stojatého límce vyčnívá nabíraný lem košile – úzké okruží, které bylo v této podobě obvyklé ve druhé polovině padesátých let a v šedesátých letech 16. století.⁶¹⁶ Přes ramena jí splývá bílý průsvitný šátek spojený v hrudní partii přívěskem z křišťálu. Další ozdobu tvoří silnější zlatý řetěz a náušnice.

Dítě, v kojeneckém či batolecím věku, je na našem portrétu namalované zcela nahé se znejasněnou partií kolem pohlaví, které tak nelze určit. Za výrazný portrétní rys je možné považovat světle modré oči a rezavé vlasy dítěte, které kontrastují se světlým inkarnátem obličeje s růžovými tvářemi i ústy. Postavy jsou zobrazeny na temně zeleném pozadí, z něhož v levém horním rohu vystupuje zlatý závěs. Matka i dítě se dívají na pravou stranu, hierarchicky významnější. Marie je tímto směrem natočena celým tělem, dítě sedí obrácené k divákovi, avšak hlavu stáčí doprava. Můžeme proto předpokládat, že tato kompoziční disharmonie měla opodstatnění v podobě protějškové podobizny otce rodiny, Vratislava z Pernštejna, rytíře Řádu zlatého rouna, o kterém se zmiňuje nápis na dvojportrétu jeho ženy a dítěte.

⁶¹⁴ Případně by mohlo jít i o pomeranč, srov. Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, 99.

⁶¹⁵ PAUWELS (pozn. 529) 41; srov. VOREL (pozn. 70) 244.

⁶¹⁶ Srov. např. s oděvem *Doni Juany Portugalské*, Allonso Sánchez Coello, 1557, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, lit.: HEINZ / SCHÜTZ (pozn. 93) 70-71, kat.č. 31, obr. 114; nebo *Marie Habsburské*, kolem 1557 [37], viz pozn. 443.

3.1. Ikonografická východiska - zobrazení nahého dítěte v dobové výtvarné produkci

S vyobrazením nahých dětí se na malířských dílech 16. století setkáváme v různých významech. Nahota dětí na portrétech této doby nebyla samoučelná, nýbrž sloužila k naznačení pohlaví dítěte, které bylo ještě příliš malé na to, aby o tom svědčil jeho oděv či účes; u velmi malých dětí byl totiž pro chlapce i dívky stejný. Nahé dítě se však může objevit na obraze i jako příslušník jiné reality nežli ostatní portrétované postavy,⁶¹⁷ jako např. malý chlapec na obraze *Panny Marie radního Meyera zvané Darmstadtská Madona* od Hanse Holbeina ml. datovaném mezi 1526-28 [62].⁶¹⁸ Starší literatura předpokládala, že jde o portrét Meyerova mrtvého syna,⁶¹⁹ archívni výzkumy však ukázaly, že tato rodina měla pouze jednoho syna, který na obraze sedí vedle otce.⁶²⁰ Navíc se mrtvé děti většinou zobrazovaly oděné do rubášů.⁶²¹ Recentnější literatura se tudíž přiklání k názoru, že nahý chlapec na obraze představuje sv. Jana Křtitele, patrona staršího chlapce Jana Meyera, nahota je tudíž jeho atributem a také prvkem odlišujícím ho od zobrazených smrtelníků, ať živých či již zemřelých.⁶²²

Častějším motivem pro zobrazení velmi malého nahého dítěte na portrétu v 16. století je však naznačení pokračování rodu. Např. na cyklu deseti grafických listů od Hanse Sebaldy Behama s titulem

⁶¹⁷ Hans OST: Ein italo-flämische Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenportraits im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch XLI, 1980, 131-141, tento druh nahoty nazval „heroickou symbolickou.“

⁶¹⁸ Tempera, dřevo, 146,5 x 102 cm, Darmstadt, Schlossmuseum, obr. in: Roberto SALVINI / Hans Werner GROHN: L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane, Milano 1971, 95-96, kat. č. 46, obr. XIII.

⁶¹⁹ Např. Alfred WOLTMANN: Holbein und seine Zeit, Leipzig 1866-68, 327-333.

⁶²⁰ Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER: Hans Holbein, London 1997, 220, pozn. 42.

⁶²¹ OST (pozn. 617) 141, v pozn. 31 další literatura.

⁶²² První takto dílo interpretovala Maria NETTER: Hans Holbein d.J. „Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen“ und Ihre Geheimnisse, in: Basler Jahrbuch LXXI, 1951, 109-125; více OST (pozn. 617) 139-141, pozn. 3, podle něhož nahota dětí na portrétech v 16. století značí vždy příslušnost k jiné realitě.

„Starozákonní patriarchové a jejich rodiny“⁶²³ obklopují oblečené starozákonní dvojice, např. Adama „und sein weyb,“⁶²⁴ nahé děti – Adama dva chlapci, kteří představují buďto Kaina a Abela anebo obecně Adamovo mužské pokolení, z nichž jeden přejímá od Adama jablko; u Evy stojí dvě děvčátka - ženské potomstvo[63]. Děti jsou zcela nahé, patrně právě proto, aby o jejich pohlaví nebylo pochyb. V horní části listu je do kartuše vepsán text oslavující dotyčné potomstvo.⁶²⁵

Příklady vyobrazení nahého dítěte na závěsném portrétu lze najít i v nizozemském malířství. Na jedné z protějškových *podobizen rodiny Adriaana van Santvoort* [64a, 64b] z roku 1563 od vlámského malíře Bernaerta de Rijckere⁶²⁶ je nahý kojeneček Jan Baptiste zachycen spolu s matkou a starší sestrou, dva starší bratři pak s otcem na druhé podobizně. Jan Baptiste musel být odhalen, aby ho lidé nepovažovali na „ženské části“ portrétního diptychu za děvče; podle kojeneckého ošacení by nebylo možné pohlaví dítěte poznat. Na pozdější *podobizně tři neznámých bratrů* [65] od amsterdamského malíře Thomase de Keysera datované rokem 1631 jsou dva starší chlapci odění a nejmladší v kojeneckém věku, který sedí uprostřed mezi svými bratry na stoličce pokryté bílou drapérií, je zcela nahý.⁶²⁷ Jen kolem krku jej zdobí řetízek s křížkem. Podobně jako na předchozím obraze je i na tomto portrétu malý chlapec zachycen záměrně s odkrytým pohlavím, aby se světu ohlásilo narození mužského potomka, což bylo hlavně z majetkových důvodů ceněno více nežli narození děvčete.⁶²⁸ Ve zmíněných příkladech

⁶²³ Vydavatel: Niclas Meldemann, vydáno v Norimberku, 1530, dřevořez, 295 x 195 mm, in: Robert A. KOCH: Early German masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham, in: Walter L. STRAUSS / John T. SPIKE (ed.): The Illustrated Bartsch XV, New York 1978, kat. č. 74 – 83.

⁶²⁴ Ibidem.

⁶²⁵ V textu stojí, jak starý byl zobrazený muž a kolik měl dětí. Počet vyobrazených dětí neodpovídá množství uvedenému v textu.

⁶²⁶ olej, dřevo, 83,5 x 65 cm, soukromá sbírka, in: Jan Baptist BEDAUX / Rudi EKKART (ed.): Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in der Nederlanden 1500-1700 (kat. výst.), Gent-Amsterdam 2000, 95-99. K malíři orientačně: THIEME / BECKER (pozn. 271) XXIX, 253.

⁶²⁷ olej, plátno, 164 cm x 132, Amsterdam, Rijksmuseum, in: ibidem 115. K Thomasi Keyserovi monograficky: Ann JENSEN ADAMS: The paintings of Thomas de Keyser: 1596/7-1667, a study of portraiture in 17th-century Amsterdam, Cambridge 1985.

⁶²⁸ BEADAUX / EKKART (pozn. 626) 99; dále BŮŽEK 2002 (pozn. 69) 271.

má tedy nahota dokumentární význam, kterým se deklaruje zajištěné pokračování rodu.

Stejný motiv pro nahotu dítěte můžeme pravděpodobně najít i na pernštejském obraze. Hlavní důkaz o pohlaví dítěte je však na rozdíl od výše uvedených příkladů nejasný. Zobrazení genitálií by nejspíše na obraze určeném pro španělskou šlechtičnu nebylo vhodné a míra odhalení dítěte byla patrně považována za dostatečně průkaznou i tak, jak ji malíř podal. Uvažme totiž, že zcela nahé dítě sedí natočené směrem k divákovi s nohama mírně od sebe. Jsou známa doporučení z renesanční moralistní literatury i z uměleckých traktátů, podle kterých by ženy a dívky měly vždy zaujímat ctnostný postoj těla s rukama založenýma přes sebe a nohama pěkně u sebe.⁶²⁹ Lze se domnívat, že potomek ženského pohlaví by na tehdejší reprezentativní podobizně, natož pak v rodině předního katolického páru v zemi, nemohl být v této pozici namalován. Z tohoto důvodu je tedy na obraze s největší pravděpodobností zachycen chlapec, nejspíše syn Jan, nejstarší mužský potomek Vratislava z Pernštejna. Pro tuto identifikaci hovoří několik argumentů. Zaprvé již zmíněná výrazná fyziognomie dítěte s rezavými vlasy a světle modrýma očima.⁶³⁰ Janovy portréty jak z chlapeckého věku [68],⁶³¹ tak i z dospělosti [67] jej také zobrazují jako rusovlasého muže bledé pleti s modrýma očima.⁶³² Na dochovaných

⁶²⁹ ZÖLLNER (pozn. 415) 115-138, cituje benátský rukopis *Decor puellarum* z roku 1461; František TOPINKA / Vladimír ŽIKEŠ (ed.): Leonardo da Vinci. Úvahy o malířství, 2., upravené vydání, Praha 1994, 18: „Ženy se mají zobrazovat v jednání plném studu, s nohama k sobě sraženýma a pažemi sepjatými.“

⁶³⁰ To je samozřejmě vždy ta nejsubjektivnější část analýzy portrétu.

⁶³¹ Rolam de Moys (?), *portrétní bysta Jana z Pernštejna*, 1573, olej, plátno, 52 x 43 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 4209, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 378; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 24, kat. č. 27; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 129, kat. č. 7; Rolam de Moys, *celofigurový portrét Jana z Pernštejna*, mezi 1575-1580, olej, plátno, 187 x 110 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5486, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 408; DVOŘÁK (pozn. 5) 49, kat. č. 79; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 26, kat. č. 30; KUSCHE (pozn. 46) 198, připsala Rolamovi del Moys; BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1975 (pozn. 40) 270, připsali Jacomi Vighi zv. Argenta; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 142, kat. č. 71.

⁶³² Nizozemský malíř, *portrétní poprsí Jana z Pernštejna*, 1591, olej, plátno, 66 x 53 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5166, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 388; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 30, kat. č. 40; BUKOLSKÁ 1983 (pozn. 39) 517-517; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 130, kat. č. 12; středoevropský malíř, *portrétní poprsí Jana z Pernštejna*, 90. léta 16. století, olej,

portrétech Vratislavových jiných dětí žádné z nich rezavé vlasy nemá. Ostatní Vratislavovi mužští potomci se narodili mezi roky 1567 - 1578, kromě Maxmiliána (nar. 1575) žádný z těchto chlapců nepřežil nízký dětský věk.⁶³³ Datace obrazu do konce sedmdesátých let se zdá být z formálních důvodů příliš pozdní. Podstatné nad to je, že ikonografie našeho dvojportrétu naznačuje, že je zde zobrazeno genealogicky významné dítě, čili buď první narozené dítě, jak předpokládala Eva Bukolská, která se jako první obrazem zabývala po umělecko-historické stránce,⁶³⁴ anebo prvorozený syn.

3.2. Kulturněhistorická východiska - situace v rodině Vratislava z Pernštejna v době vzniku dvojportrétu jeho choti s dítětem

Předpoklad, že dítě zobrazené na studovaném dvojportrétu zaujímá významnou genealogickou pozici potvrzují, podle mého názoru, i další okolnosti týkající se soudobé situace v pernštejnské rodině. Když se Vratislav z Pernštejna, „urozený služebník,“⁶³⁵ v té době komorník titulárního českého krále Maxmiliána, oženil 14. 9. 1555 s Marií Manrique de Lara,⁶³⁶ dvorní dámou Maxmiliánovy manželky Marie, bylo manželství jeho staršího bratra Jaroslava z Pernštejna (1528 – 1560) s Alžbětou z Bethlenfalvy, které bylo uzavřené 24. 4. 1552, bez potomků.⁶³⁷ A zůstalo tak až do Jaroslavovy smrti, k níž došlo 27. 7. 1560.⁶³⁸ Narození Vratislavova prvního dítěte 17. 6. 1556 - bylo to děvče Johana - Pernštejni tedy jistě napjatě očekávali, protože

plátno, 65 x 52 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves, inv. č. 154, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 415; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 67, kat. č. 88; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 130, kat. č. 13.

⁶³³ VOREL (pozn. 70) 284-285.

⁶³⁴ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 18-19, považovala dítě za Vratislavovu dceru Johanu, narozenou v roce 1556, což souvisí patrně s tím, že pokládala za vznik díla rok 1558.

⁶³⁵ VOREL (pozn. 70) 238.

⁶³⁶ K životním osudům Vratislava z Pernštejna viz. VOREL (pozn. 70) 237-258.

⁶³⁷ VOREL (pozn. 70) 210.

⁶³⁸ Ibidem 212.

v té době ani jeho mladší bratr Vojtěch ještě žádného potomka neměl.⁶³⁹ Vojtěch se oženil v roce 1556 s Kateřinou z Postupic a měl s ní pouze dceru Hedviku, narozenou 1557.⁶⁴⁰ Zemřel rok po svém nejstarším bratrovi 17. 7. 1561. Do doby smrti Jaroslava a Vojtěcha z Pernštejna ve Vratislavově rodině přicházely na svět pouze dívky: již zmíněná nejstarší Johana, dále 6. 11. 1557 Alžběta, 1. 6. 1559 Hedvika, a v roce 1560 Hyppolita.⁶⁴¹ Marie Manrique de Lara otěhotněla záhy znovu a v létě 1561 očekávala narození dalšího dítěte. Dva týdny po úmrtí Vratislavova mladšího bratra Vojtěcha (čímž se Vratislav stal dědicem i jeho panství) se 30. 7. 1561 konečně narodil mužský potomek, dlouho očekávaný dědic celého pernštejnského dominia – Jan.⁶⁴² Z těchto údajů vyplývá, že Pernštejní již nejspíše museli pociťovat opodstatněnou úzkost ohledně zabezpečení rodové kontinuity. Navíc podle uzavřené rodové dohody se pozemkový majetek dědil pouze po mužské linii.⁶⁴³ Lobkowiczský portrét tedy oslavuje narození dědice celého pernštejnského panství a budoucího vládce rozsáhlého dominia. Tato skutečnost objasňuje reprezentativní význam podobizny a její důraz na symbolické vyjádření pokračování rodu. Vznik obrazu je tedy možné s ohledem na datum narození Jana z Pernštejna datovat ke konci roku 1561 či do roku 1562.

⁶³⁹ Ibidem 213.

⁶⁴⁰ Ibidem 204-213.

⁶⁴¹ Ibidem 284.

⁶⁴² Ibidem.

⁶⁴³ Ibidem 213 a 246: „dcery pozemkový majetek nedělily, jen dostaly patřičné věno.“

3.3. Ikonologická interpretace dvojportrétu Marie Manrique de Lara s dítětem – oslava rodové kontinuity v sakrálním identifikačním portrétu

Myšlenka rodové kontinuity je na našem obraze ještě posílena motivem zlatého jablka anebo pomeranče,⁶⁴⁴ které si obě postavy předávají. Možnosti symbolického výkladu zlatého jablka jsou značně široké, od ovoce ze stromu poznání a připomínky prvotního hříchu po atribut Venuše či tří Grácií atd. Pomeranč ale i granátové jablko byly již od Starého zákona považovány za symboly plodnosti, která byla očekávána od manželského svazku.⁶⁴⁵ Granátové jablko mohlo také symbolizovat čistotu Panny Marie a spásu.⁶⁴⁶ Pomeranč pak mohl mít stejnou symboliku jako jablko, spjatou především s prvotním hříchem. Jde o prvek, jenž se od počátku 16. století objevuje na podobiznách poměrně hojně, např. právě v díle Jakoba Seiseneggera, kterému Eva Bukolská autorství našeho dvojportrétu připsala,⁶⁴⁷ se s ním setkáváme např. na *dětské podobizně arciknížete a budoucího císaře Maxmiliána II.* z roku 1530⁶⁴⁸ [69] nebo na *skupinové podobizně dcer Ferdinanda I. Habsburského* [70], kde malá arcivévodkyně Magdalena podává „pomeranč“ nejmladší sestře Kateřině.⁶⁴⁹ Rovněž na *skupinové podobizně dětí dánského krále Christiana II.* [71] připsané Janu Gossaertovi k roku 1526 drží nejmladší princezna v ruce „jablko“ a jiné „jablko“ leží na stole u pravé ruky její starší sestry.⁶⁵⁰ Na výše uvedené Behamově rytině zobrazující *Adama s potomky*, podává

⁶⁴⁴ Vizualně nerozlišitelné, ale obsahově v tomto kontextu v obecné rovině souznačné, srov. ROYT / ŠEDINOVÁ (pozn. 614) 99.

⁶⁴⁵ Srov. ibidem 99–100.

⁶⁴⁶ Srov. Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 205.

⁶⁴⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 18-19.

⁶⁴⁸ Haag, Mauritshuis, lit.: LÖCHER (pozn. 35) 18, kat. č. 48, obr. 5, chlapec drží v pravé ruce jablko, levicí svírá jílec zbraně. Seisenegger zde nejspíše navázal na typ panovnické podobizny s odznaky královské moci, a možná i na Dürerovu *podobiznu císaře Maxmiliána I.* s granátovým jablkem, 1519, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, tento plod byl jeho oblíbeným atributem symbolizujícím jednotící vládu císaře nad množstvím národů. Srov. James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 147.

⁶⁴⁹ Dílenská kopie, Vídeň, Schönbrunn, lit.: LÖCHER (pozn. 35) 99, kat. č. 103, obr. 11.

⁶⁵⁰ Hampton Court, Royal Collections, lit.: CAMPBELL (pozn. 81) 74, 109, 196, obr. 128.

chlapec jablko Adamovi. [63] S „jablkem“ se rovněž setkáváme na svatebních podobiznách, např. na *portrétu neznámého mladíka ze zámku Opočno ze druhé čtvrtiny 16. století*⁶⁵¹ [66] nebo na *dvojportrétním reliéfu zobrazujícím vévodu Barnimse XI. z Pomořan a jeho manželku Annu ze dvacátých či třicátých let 16. století*.⁶⁵² Uvedené příklady rodinných podobizen pojí základní téma: rodová kontinuita a očekávání potomků. Zlaté jablko symbolizuje pokračování rodu, které představuje prvotní starost šlechtických rodin.⁶⁵³ Předání symbolického zlatého jablka na lobkowiczské podobizně s největší pravděpodobností vyzdvihuje narození prvního mužského potomka nejen v domácnosti Vratislavově, ale v celém rodu a současně tak znamená konkrétní manifestaci praktického zajištění vlády nad celým pernštejnským panstvím.

Těmito okolnostmi se částečně mohou objasňovat důvody, které patrně vedly ke koncipování naší podobizny jako mariánského identifikačního portrétu, Marie Manrique de Lara se synem Janem jako zobrazení Panny Marie s Ježíškem. Tento typ podobizny byl podle Friedricha Pollerose, který mu věnoval kapitolu ve své studii o identifikačním portrétu, značně oblíbený v habsburském, wittelsbašském a potažmo medicejském prostředí.⁶⁵⁴ Polleros navíc dospěl ke zjištění, že pojítka mezi různými obrazy tohoto typu tvoří nikoli křestní jméno portrétovaných žen či snaha oslavit jejich obdobné ctnosti, nýbrž mateřství a narození následníka rodu.⁶⁵⁵ Domněnku, že jde i v našem případě o mariánský identifikační portrét je možné podložit kromě nápadné podobnosti v kompozičním řešení

⁶⁵¹ Viz pozn. 131. Na základě jablka vyložila portrét BUKOLSKÁ (pozn. 3) 150-151, kat. č. 193, jako zobrazení ženicha. Předpokládala existenci protějškové podobizny mladíkovy snoubenky či manželky, které je jablko určeno.

⁶⁵² Připsáno Hansi Schenck-Scheutzlichovi, odlitek, Greifwald, Pommersches Landesmuseum, lit: Bernard HINZ: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIX, 1974, 183, obr. 51.

⁶⁵³ Srov. BŮŽEK / HRDLIČKA / KRÁL / VYBÍRAL (pozn. 69) 271.

⁶⁵⁴ POLLEROS (pozn. 6) 139-143, dokládá použití mariánských výjevů v profánních scénách a existenci mariánských kryptoportrétů na příkladech již od konce 15. století, z Itálie, střední Evropy, Nizozemí, Francie, Španělska. Za laskavé zapůjčení knihy děkuji Prof. PhDr. Pavlu Preissovi, CSc. a PhDr. Martinovi Mádlovi, PhD.

⁶⁵⁵ Ibidem 137, uvádí, že jen zřídkakdy lze najít kryptoportrét Panny Marie bez Ježíška.

s vyobrazením Panny Marie s Ježíškem, jaké lze najít v malířství z konce 15. století a počátku 16. století [73, 74, 75],⁶⁵⁶ křestním jménem portrétované dámy Marie i jinými skutečnostmi spojenými s tehdejší rodinnou situací rodu Pernštejnů a manželů Vratislava a Marie Manrique de Lara, které rovněž poukáží k dalším významovým polohám obrazu.

3.4. Problém protějškové podobizny Vratislava z Pernštejna

Jak již bylo poznamenáno výše, naznačuje natočení obou postav dvojportrétu a směřování jejich pohledu spolu s nápisem odkazujícím k manželovi portrétované ženy, rytíři Řádu zlatého rouna, že k obrazu existovala protějšková *podobizna otce rodiny, Vratislava z Pernštejna*. Podle názoru Ivany Ebelové však nápis [59a] patrně pochází až z doby barokní.⁶⁵⁷ Nedestruktivní technologický rozbor pomocí umělého osvětlení a UV luminiscence, který provedli v roce 2008 restaurátoři Pavel Blatný a Čeněk Jirásko, kvůli silným nánosům druhotných laků na původní barevné vrstvě bohužel autentičnost identifikačního nápisu nemohl ani potvrdit ani vyvrátit.⁶⁵⁸ Pro věrohodnost totožnosti zobrazených osob však vypovídá několik faktorů: zaprvé původ díla z perňštejnského fondu,⁶⁵⁹ za druhé již zmíněné výrazné rysy fyziognomie portrétovaného dítěte, především jeho rusé vlasy, které nejsou v portrétní tvorbě obvyklé a dají se pokládat za individuální

⁶⁵⁶ Srov. např. obrazy Madon benátského malíře Giovanniho Belliniho: *Madona s jablkem zv. Trivulzio*, 1460-1464, Milano, Civiche Raccolte d'Arte; obr. in: Renato GHIOTTO / Terisio PIGNATTI: *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, Milano 1969, 88, kat. č. 28; *Madonna Frizzoni*, 1460-1464, Benátky, Museo Correr, obr. ibidem 89, kat. č. 34; *Madona s Ježíškem*, 1485-1490, Washington, National Gallery, obr. ibidem, 98, kat. č. 105; *Madona s Ježíškem*, 1480-1495, Londýn, National Gallery, obr. ibidem, 99, kat. č. 117 a další; nebo např. *Madonnu Niccolini* od Raffaella, 1508, Washington, National Gallery of Art, obr. in: Michele PRISCO / Pierluigi DE VECCHI: *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966, kat. č. 82, aj.

⁶⁵⁷ Tímto děkuji Doc. PhDr. Ivaně Ebelové, CSc. za odbornou konzultaci.

⁶⁵⁸ Zpráva o průzkumu uložena v Lobkowiczských sbírkách. Více ke zjištění strana 155 této práce, pozn. 761.

⁶⁵⁹ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 396; DVOŘÁK (pozn. 9) 103, kat. č. 370.

prvek, jenž známe právě z podobizen Jana z Pernštejna.⁶⁶⁰ Dále stylové kvality malby, která řadí vznik portrétu do doby po polovině 16. století a na konečně celkové sepětí těchto faktorů s uvedenou situací rodiny Pernštejnů.⁶⁶¹ Z tohoto pohledu působí tradovaná identifikace jako věrohodná. Ačkoli nejistota ohledně autentičnosti nápisu může vyvolávat pochybnosti se zavedeným určením portrétovaných, v tomto případě se kloním k názoru, že patrně pozdější nápis reflektoval tradovanou původní identifikaci.

Vraťme se však k předpokládanému protějškovému portrétu Vratislava z Pernštejna. V Lobkowiczských sbírkách se dochovaly tři podobizny, které jsou s ním tradičně spojovány: jedna *bysta menšího formátu, která jej zobrazuje v brnění [76]*,⁶⁶² a dva *tříčtvrteční portréty [45, 79] přibližně podobných rozměrů jako dvojportrét Marie Manrique de Lara se synem [59]*.⁶⁶³

3.4.1. Podobizna tradičně ztotožňovaná s Vratislavem z Pernštejna od Jakoba Seiseneggera z roku 1558

První z větších obrazů je signovaný monogramem IS,⁶⁶⁴ značkou Jacoba Seiseneggera, a datovaný rokem 1558 [45].⁶⁶⁵ Právě tuto

⁶⁶⁰ Srov. s. 133-134 této práce

⁶⁶¹ Srov. s. 134-135 této práce.

⁶⁶² Neznámý malíř, *portrétní poprsí Vratislava z Pernštejna*, 1575-1582, olej, plátno, 67 x 52 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkovický palác, inv. č. L 7232 [76], lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 411; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 19, kat. č. 23; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 129, kat. č. 6.

⁶⁶³ Jakob Seisenegger, *tříčtvrteční portrét Vratislava z Pernštejna* (v této práci uváděno jako Jaroslav z Pernštejna), 1558, olej, plátno, 106 x 84 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowický palác, inv. č. L 5186, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 53; DVOŘÁK (pozn. 5) 82, kat. č. 212; LÖCHER (pozn. 35) 54-55, kat. č. 52; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 17, kat. č. 21; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 136, kat. č. 38, blíže k tomuto dílu a více k literatuře níže v této podkapitole; nizozemský malíř, *Vratislav z Pernštejna v rádovém rouchu*, 70.-80. léta 16. století (?), olej, plátno, 114 x 89 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkovický palác, inv. č. L 4377, lit.: DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 52; DVOŘÁK (pozn. 5) 82, kat. č. 213; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 20, kat. č. 24; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 136, kat. č. 41, detailněji k tomuto portrétu a více k literatuře na stranách 152-154 této práce.

⁶⁶⁴ Písmeno I prochází skrz písmeno S.

⁶⁶⁵ Viz pozn. 663. Nejnověji k Seiseneggerovi: Kurt LÖCHER: heslo Jakob Seisenegger in: Jane TURNER (ed.), *The Dictionary of Art XXVIII*, London / New York 1996, 377-378, FERINO PAGDEN / BEYER (pozn. 337).

podobiznu pokládala Eva Bukolská za hledaný protějšek, proto dvojportrét datovala do doby kolem 1558 a na základě příbuznosti malířského rukopisu obou děl připsala dvojportrét témuž malíři, Jakobu Seiseneggerovi,⁶⁶⁶ umělci rakouského původu působícímu především ve střední Evropě,⁶⁶⁷ který od roku 1531 působil jako dvorní malíř ve službách krále Ferdinanda I.⁶⁶⁸ Činnost tohoto umělce v oblasti portrétu je v Čechách doložena již od roku 1529, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole. Tímto datem a Seiseneggerovým monogramem jsou značeny *podobizny rodiny Adama z Hradce* [9, 10, 11], umělcovy nejstarší známé práce.⁶⁶⁹ Dokumentovány jsou také jeho portréty pro královskou rodinu, které vznikly na našem území v letech 1531 a 1543-44.⁶⁷⁰ Seisenegger pracoval pro Pernštejny možná již v dřívější době před vznikem portrétu *Jaroslava z Pernštejna* [45] a *dvojportrétu Marie Manrique de Lara s dítětem* [59], rokem 1550 je totiž datovaný malířem signovaný portrét ztotožňovaný s *Marií Těšínskou, sestrou Vratislava z Pernštejna* [84].⁶⁷¹

⁶⁶⁶ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 18-19, kat. č. 22.

⁶⁶⁷ Pracoval však i v jiných částech Evropy, kromě Itálie, kde v r. 1532 namaloval v Boloni známý *portrét císaře Karla V.* z Kunsthistorisches Museum ve Vídni, byl také v l. 1539-1539 vyslán do Španělska, kde je doloženo, že vytvořil nedochovaný *skupinový portrét novorozené infantky Johany s jejími sestrami*, a do Nizozemí, kdy v Gentu portrétoval *Kristinu Dánskou*, srov. LÖCHER (pozn. 35) 10-11.

⁶⁶⁸ Ibidem 9, pro téhož panovníka však maloval již během říšského sněmu v Augsburgu v roce 1530, doloženy jsou objednávky *podobizen Ferdinandových dětí*, Haag, Mauritshuis, nedochovaná *celofigurová podobizna císaře a ztracená miniaturní portrét infanta Filipa* podle cizí předlohy, in: ibidem, 85, 86, 87, 90, 91, kat. č. 13, 20, 30, 48, 37, 54.

⁶⁶⁹ Srov. pozn. 209 a strana 78, 100-101 této práce.

⁶⁷⁰ LÖCHER (pozn. 31) 84-89, 10-14, Seiseneggerova umělecká činnost v Čechách byla značně rozsáhlá, doloženy jsou jeho pobyty v Praze, Brně a Českých Budějovicích v roce 1531 (kdy zde namaloval dva *celofigurové portréty Karla V.*), delší pobyt s královskou rodinou v Praze v 1543-44, během něhož vznikly kromě jiných děl tři *podobizny královny Anny*, dále *protějškový portrét krále Ferdinanda*, *portréty arcivévodkyň Anny a Kateřiny a královniny služebné trpaslice Elzy*. Žádný z těchto obrazů se nedochoval. Je známo, že po úmrtí královny Anny namaloval na její památku „taffl“, deskový obraz, patrně portrét, který byl instalován v katedrále sv. Víta (1547), v létě 1548 pracoval na přípravě obnovení *panovnického cyklu* ve Vladislavském sále, avšak, jak je známo, projekt nakonec nebyl realizován. Malíř pobýval zřejmě v pozdější době také v Brně, jejíž městské radě daroval v r. 1554 obraz s výjevem *alegorie spravedlnosti* (plátno, 158 x 86 cm, Brno, Muzeum města Brno), in: ibidem 83, kat. č. 5.

⁶⁷¹ Olej, plátno, 183 x 82 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 5189, lit.: DVORÁK (pozn. 9) kat. č. 344; DVORÁK (pozn. 5) 130, kat. č. 216, obr. 82; LÖCHER (pozn. 35) 92, kat. č. 57; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 33, kat. č. 44; KUBÍKOVÁ (pozn.) 143, kat. č. 77.

Identifikace portrétovaného ze Seiseneggerovy mužské podobizny z roku 1558 [45] jako Vratislava z Pernštejna se objevuje poprvé u Josefa Dvořáka v soupise z roku 1844; roudnický archivář údajně při jeho sestavování vycházel z archivních zdrojů a z rodinné tradice.⁶⁷² A nejspíše také ze srovnání s jinými Pernštejnovými vyobrazeními z Lobkowiczských sbírek, především asi s jeho *podobiznou v rouchu rytíře Řádu zlatého rouna* [79] a s *portrétním poprsím* [76].⁶⁷³ Takové srovnání však není takřka nikdy zcela jisté.⁶⁷⁴ Ve španělsky psaném inventáři obrazů Vratislavovy dcery Polyxeny Lobkovické z Pernštejna, z roku 1627, tehdy jednašedesátileté, je pouze „jediná položka označená jako „mi padre“, v pozdějším českém seznamu obrazů pořízeném ještě za života Polyxeny jsou již zmíněny tři portréty Vratislava.⁶⁷⁵ Rozdílů mezi oběma inventáři je více, mohlo to být způsobeno např. přesuny děl mezi různými objekty.⁶⁷⁶

Portrétovaný muž je zobrazen ve tříčtvrteční postavě, natočen mírně doprava s pravou rukou založenou v bok a levicí volně svěšenou podél těla v klidném sebevědomém postoji.⁶⁷⁷ Pernštejnský pán se dívá upřeně přímo na diváka. Oblečený je v černém šatu s bohatou stříbrnou výšivkou, zpoza něhož vyčnívá bílý zdobený límeček se stužkami a mírně nabírané manžety rukávů. Tento šat byl údajně ve své době nazýván „českým oděvem.“⁶⁷⁸ Přes toto ošacení má přehozený černý plášť lemovaný kožešinou. Pozadí tvoří na levé straně sloup na vysokém soklu, kde je umístěna signatura a datace, a napravo zlato-

⁶⁷² DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 53; DVOŘÁK (pozn. 9) 29, kat. č. 87, monogram čten jako značka Johanna Stradana.

⁶⁷³ Viz pozn. 662 a 663. Dále např. *portrétní medaile Vratislava z Pernštejna* od Antonia Abondia, 1573, viz. VOREL (pozn. 70) 254, bez uvedení místa uložení.

⁶⁷⁴ První pochybnosti o správnosti identifikace vyjádřili již Charlotte FRITZOVÁ / Jindřich RŮŽIČKA: Vratislav z Pernštejna a jeho portréty, in: Kulturní měsíčník (Roudnice) VIII, 1972, 139-141.

⁶⁷⁵ Ibidem 139. ŠTĚPÁNEK (pozn. 43) je názoru, že španělsky psaný inventář vznikl v roce 1627 nebo 1637, česky psaný inventář pak mezi roky 1631-1642, srov. pozn. 474 této práce.

⁶⁷⁶ Inventáře evidovaly podobizny pernsštejnské sbírky na Litomyšli, během první poloviny 17. století je Polyxena stěhovala na Roudnici, srov. FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 674) 139; JIMENÉZ DIAZ (pozn. 69) 100.

⁶⁷⁷ K výkladu pozice s rukou v bok Joaneath SPICER: The Renaissance Elbow, in: Jan BREMMER / Herman ROODENBURG (ed.): A Cultural History of Gesture, New York 1992, 84-128.

⁶⁷⁸ FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 674) 141, s odvoláním na Otto Gambera z Vídně, který v něm spatřoval obdobu oděvu arcivévodě Ferdinanda, jenž je dnes uložen na zámku Ambras.

zelený šanzantní závěs. Portrét působí impozantním dojmem, pozornost přitahuje i přes zdobnost oděvu především Pernštejnova tvář, která je podaná jemným splývavým rukopisem. Světle růžový nikoli však bledý inkarnát lemují vlasy teple plavé barvy a plnovous s knírem, které jsou namalovány lehkými přesnými tahy štětce. Zpod obočí upírají na diváka pohled modré oči a vystupuje úzký rovný nos. Velké ruce portrétovaného jsou podány značně povšechně, což je ostatně pro Seiseneggerovo dílo typické.⁶⁷⁹ Na celkovém monumentálním dojmu z díla se význačně podílí jeho barevnost založená na souladu černé, odstínů bílé, šedé a teplých tónů - zlaté a barvy inkarnátu.

Obraz pochází z malířova pozdního období, v němž se projevuje výrazněji vliv benátské portrétní tvorby, především Tiziána, s nímž se Seisenegger setkal na říšském sněmu v Augšpurku v letech 1550-51.⁶⁸⁰ Bravurní je jak podání obličeje poučené benátskou splývavou technikou, tak popisný veristický oděv ovlivněný spíše dílem Antonise Mora a jeho následovníků.⁶⁸¹ Pernštejnova podobizna je Tiziánovým portrétním stylem dotčena snad nejvíce ze všech dochovaných Seiseneggerových portrétů, podle autora Seiseneggerovy monografie, Kurta Löchera, dokonce žádné dílo soudobého německého malíře nevykazuje tak hluboké pochopení pro pozdní Tiziánův styl.⁶⁸² Benátčanův vliv lze vidět hlavně v důrazu na reprezentativní monumentalitu díla, soustředění na obličej portrétované osoby, kombinaci specifické portrétní kompozice ve tříčtvrteční postavě, rozšířené od třicátých let 16. století,⁶⁸³ s uvolněnějším rukopisem a

⁶⁷⁹ LÖCHER (pozn. 35) 54.

⁶⁸⁰ Nejnověji k tomuto LÖCHER (pozn. 665) 377-378; detailněji LÖCHER (pozn. 35) 52, vliv severní Itálie, hlavně Benátek, je v Seiseneggerově tvorbě však patrný již dříve, např. na *portrétu Karla V. s dogou* z Kunsthistorisches Museum ve Vídni, který vznikl 1532 v Boloni [19]. Löcher proto předpokládá první umělcův pobyt v Itálii již v 1529-30. Badatel také poukazuje na možnost, že Seisenegger navštívil i říšský sněm v Augsburgu v roce 1548, třebaže to není písemně doloženo, předpokládá, že totiž tam mohl vzniknout *portrét Matthäuse Secha* z Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku, který je datovaný právě r. 1548, srov. LÖCHER (pozn. 35) 50, 92, kat. č. 56a.

⁶⁸¹ K Morově tvorbě srov. VON LOGA (pozn. 101); HYMANS (pozn. 101); WOODALL (pozn. 102).

⁶⁸² LÖCHER (pozn. 35) 54.

⁶⁸³ Srov. JENKINS (pozn. 82) 34-35; KUSCHE (pozn. 84) 5-34.

tlumenou barevností spojující elegantní chladné tóny s teplými odstíny v harmonický celek.⁶⁸⁴

3.4.2. Problematický bod identifikace portrétovaného

Problém však tkví v tom, že již o několik let dříve, roku 1555 obdržel Vratislav z Pernštejna na 22. řádové kapitule v Antverpách významný Řád zlatého rouna a stal se tak v pořadí jeho 229. rytířem, prvním z českých zemí.⁶⁸⁵ Tento prestižní řád byl udělován nejčelnějším evropským šlechticům, spojencům či nejbližším služebníkům zprvu burgundského později habsburského domu.⁶⁸⁶ Vratislav byl zvolen do elitní skupiny jednapadesáti vyvolených,⁶⁸⁷ mezi něž patřili často příslušníci královských rodin. Na stejném zasedání obdržel mezi devatenácti dekorovanými pány řád i arcivévoda Ferdinand Habsburský.⁶⁸⁸

Řád založil v roce 1430 burgundský vévoda Filip Dobrý na základě již starší myšlenky svých předků.⁶⁸⁹ Hlavním cílem řádu mělo být šíření slávy Boží a obrana Církve. Vévoda Filip plánoval uspořádání křížové výpravy spojující všechny křesťanské síly jako odplatu za porážku u Nikopole. Tomu také symbolicky odpovídalo pojmenování řádu: Argonauti byli považováni za nejstarší rytíře, kteří se vydali na námořní výpravu za pokladem, zlatým rounem, pro křesťany symbolem Svaté země.⁶⁹⁰ Řád byl současně ustanoven jako projev uctívání vítězné Panny Marie a sv. Ondřeje, patrona burgundského domu, a dále za účelem šíření rytířstva a k podnícení

⁶⁸⁴ Srov. LÖCHER (pozn. 35) 54.

⁶⁸⁵ PAUWELS (pozn. 529) 40-41.

⁶⁸⁶ Seznam nositelů řádu od jeho založení po rok 1620 viz ibidem 35-43.

⁶⁸⁷ Ibidem 23, z počátku byl počet rytířů stanoven na 31, Karel V. jej zvýšil na 51, Filip IV. na 61.

⁶⁸⁸ V té době patřili mezi členy řádu kromě Habsburků např. portugalský král Jan III., dále francouzští panovníci, vévoda Cosimo I. Medicejský a další čelní osobnosti politického života.

⁶⁸⁹ K dějinám řádu viz PAUWELS (pozn. 529) 19-28.

⁶⁹⁰ Ibidem 26, hned na první kapitule byl však patron- pohan Jáson vyměněn za biblického Gedeona, k němuž se pojí dva zázraky s rounem, předznamenávající vítězství nad Midjánci.

ctností i dobrých mravů. Řád představoval velmi elitní vyznamenání, uděloval se doživotně a po smrti rytíře musela být kolana s insignií Řádu vrácena. Odebrán mohl být pouze ve třech závažných případech: kacířství či pochybení ve víře, za zradu a za nestatečné chování či dokonce útěk z bitevního pole.⁶⁹¹ Členem se mohl stát pouze katolík, „šlechtic jménem i zbraní“, který má suveréna Řádu, jak píše Henri Pauwels: „v opravdové lásce a přísahá mu pomoc a službu,“⁶⁹² a jenž byl zvolen během kapituly.⁶⁹³ Řád také sledoval správné chování svých členů, a případné výhrady jim byly na zasedání sděleny, a to se týkalo i případu prohřešků samotného suveréna řádu.⁶⁹⁴

Vratislav získal řád ve svých dvaceti pěti letech, v roce 1555, kdy se stal suverénem řádu španělský král Filip II. Pernštejn byl zvolen patrně za prokázané služby a za loajalitu habsburskému rodu, a vzhledem k mladému věku možná i jako závazek do budoucna.⁶⁹⁵ Podle řádových ustanovení museli rytíři Řádu nosit insignii rouna stále viditelně na sobě, od této povinnosti byli osvobozeni pouze v případě nemoci, nebezpečí a na cestách. Od roku 1516 však mohli v běžných situacích mít rouno připevněné pouze na stuze či na řetízku a nikoli na těžkém zlatém řetěze.⁶⁹⁶ Ozdobná kolana zůstávala podle zpřesnění z roku 1555 obligátní především při bohoslužbách a reprezentativních událostech duchovního i světského charakteru.⁶⁹⁷

Zdá se jen těžko uvěřitelné, že by se na tak reprezentativní podobizně, jakou je tato od Seisseneggera z roku 1558, nechal Vratislav z Pernštejna vypočítat bez prestižního řádu a porušil tím řádová ustanovení. Na tuto nejasnost poprvé upozornili Charlotte

⁶⁹¹ Ibidem 24.

⁶⁹² Ibidem 23.

⁶⁹³ Ibidem 23-24, tento zvyk byl změněn až roku 1577, kdy si Filip II. vymínil změnu, aby suverén řádu mohl členy jmenovat sám bez volby pléna.

⁶⁹⁴ Ibidem 23.

⁶⁹⁵ VOREL (pozn. 70) 244-245. V roce 1566 bude Vratislav z Pernštejna jmenován nejvyšším kancléřem Království českého.

⁶⁹⁶ PAUWELS (pozn. 529) 157, 197.

⁶⁹⁷ Pavel R. POKORNÝ: Zlaté rouno Viléma z Rožmberka, in: BŮŽEK (pozn. 314) 401-403. Později se z praktických důvodů pravidla nošení řádu ještě více uvolnila.

Fritzová a Jindřich Růžička,⁶⁹⁸ avšak bez pokusu o její vysvětlení. Pokud by obraz vznikl dříve, již v době před rokem 1555, a byl pouze dokončen a dodatečně signován v roce 1558, bylo možné řád domalovat.

Mezi podobiznami jiných rytířů Řádu lze nalézt jen velmi malé množství zobrazení bez řádové insignie. Důvodem v takovém případě mohlo být, že se portrétovaný nechal zobrazit s jiným řádem; členství v dalším rytířském řádu však bylo zapovězeno s výjimkou panovníků, kteří se již dříve stali představenými nějakého řádu. Např. francouzský král František I. či anglický panovník Jindřich VIII. logicky upřednostňovali nechat se portrétovat s domácím řádem, v čemž můžeme spatřovat politické a protokolární motivy i projev národní suverenity,⁶⁹⁹ kdy panovník chce být primárně zobrazen jako suverénní panovník své země, nikoli jako služebník habsburského domu [81, 82]. Někdy mohlo jít v případě nezobrazení Rouna zřejmě i o opomenutí jako např. na jáchymovském tolaru z roku 1601 s podobiznou císaře Rudolfa II., která vznikla podle předlohy z doby před udělením řádu [77].⁷⁰⁰ Také např. na rytině od Aegidia Sadelera z roku 1604 zobrazující císaře v kyrysu, Rouno schází [80].⁷⁰¹ Vysvětlení této

⁶⁹⁸ FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 674) 141.

⁶⁹⁹ Např. Jean Clouet (?), *podobizna Františka I.*, kolem 1535, Paříž, Louvre, obr. in: POPE-HENNESY (pozn. 78) 189, obr. 210. Podobně Hans Holbein ml., *portrét Jindřicha VIII.*, 1539-1540, Řím, Galleria Nazionale, obr. in: SALVINI / GROHN (pozn. 618) 106, kat. č. 117, Joos van Cleve, *portrét Jindřicha VIII.*, 1536, Hampton Court Palace, Royal Collections, obr. in: POPE-HENNESY (pozn. 78) 192, obr. 214. Ani jeden z nich, ač v době vzniku portrétu byli členy Řádu zlatého rouna, s ním není zobrazen. Podobně např. na posmrtném *portrétu toskánského velkovévody Cosima I. s korunou a žezlem*, Battista Naldini, 1585, Florencie, Uffizi.

⁷⁰⁰ LARSSON (pozn. 60) 123, obr. 115, podobizna na tolaru odpovídá podobě císaře na portrétní medaili od Antonia Abondia, kde je Rudolf II. rovněž bez rouna a mladistvého zjevu. Abondio nejspíš vycházel z portrétní rytiny císaře od Martina Roty (mědiryt, 270 x 177 mm, obr. in: Henri ZERNER: *Italian artists of the sixteenth century: school of Fontainebleau* XXXIII, in: Walter L. STRAUSS / John T. SPIKE (ed.): *The Illustrates Bartsch*, New York 1978, 104, kat. č. 9. Medaile je datována do období po roku 1576, tedy před udělením řádu (1587), v majetku Národního muzea v Praze, numismatické oddělení.

⁷⁰¹ Mědiryt, 305 x 220 mm, in: DE HOOP SCHEFFER (pozn. 602) 70, kat. č. 322. Nelze však zevšeobecnit, že by se tento oslavný typ Rudolfovy podobizny vzpíral podřízení suverénovi řádu, protože na jezdecké Rudolfově podobizně s vavřínovým věncem a ve zbroji od Aegidia Sadelera podle předlohy od Adriana de Vries, 1603, mědiryt, 489 x 377 mm, in: ibidem 69, kat. č. 321, Řád zlatého rouna císařovu hrud' zdobí.

situace bude složitější, vyloučená však není ani Rudolfova nekonzistentní politika vůči svým španělským příbuzným.⁷⁰²

Výjimečně se setkáváme s druhotným umístěním odznaku řádu na podobizně, např. mantovského vévody Vincenza Gonzagy z roku 1600, kde je kolana s řádem umístěna pod Gonzagův erb v levém horním rohu obrazu [78].⁷⁰³

„Vratislavova podobizna“ je však jiný případ a na obraze žádný náznak vedoucí k Rounu nenalzáme. Dostáváme se tedy k velmi pravděpodobné hypotéze, že portrétovanou osobou není Vratislav ale jiný Pernštejn, čímž by se vysvětlila fyziognomická podoba s ostatními Vratislavovými portréty, která byla zřejmě hlavní příčinou této identifikace.

3.4.3. Navržení nové identifikace portrétovaného

Vratislav měl dva bratry, staršího Jaroslava (1528 – 1560), dvořana krále Ferdinanda I. (od roku 1550 zastával bezplatnou funkci královského komořího a rady, od 1556 placenou, leč mzda zřejmě nikdy nebyla vyplacena, funkci nejvyššího královského štolby),⁷⁰⁴ veřejně činného vzdělaného muže.⁷⁰⁵ A mladšího Vojtěcha (1532 – 1561), který dvorskou službu záhy opustil a věnoval se především správě svého panství a náboženským polemikám.⁷⁰⁶ Jako jediný z bratří nekonvertoval ke katolictví. Při porovnání zpráv o jejich životních osudech se jeví jako pravděpodobnější, jak poprvé uveřejnil Petr

⁷⁰² Robert J. W. EVANS: Rudolf II. a jeho svět, Praha 1997, 64-109, zvl. 72-80.

⁷⁰³ Frans Pourbus ml., Vídeň, Kunsthistorisches Museum, lit.: HEINZ / SCHÜTZ (pozn. 93) 270-271, kat. č. 239, obr. 85.

⁷⁰⁴ RŮŽIČKA (pozn. 71) 155; BŮŽEK 2006 (pozn. 70) 59: „Jaroslav z Pernštejna s hodností nejvyššího štolby jako jediný český šlechtic vykonával za vlády Ferdinanda I. od roku 1556 nejvyšší dvorský úřad.“

⁷⁰⁵ RŮŽIČKA (pozn. 71) 157-158, Jaroslav z Pernštejna nejspíše studoval v Padově, v roce 1559 zamýšlel se tam usadit v univerzitním prostředí a věnovat se literárnímu studiu. Dochovala se také jeho korespondence s italskými humanisty, např. s Paolem Manuzziem, synem a následníkem slavného benátského vydavatele.

⁷⁰⁶ VOREL (pozn. 70) 210-211; dále Josef VÁLKA: Dějiny Moravy, Morava reformace, renesance a baroka, Brno 1995, 58.

Vorel,⁷⁰⁷ že Seiseneggerova působivá podobizna zachycuje Jaroslava z Pernštejna: „dbajícího o rodovou reprezentaci do té míry, že zadlužil, co se dalo,“ nežli Vojtěcha, jenž bratrům jejich marnivost důrazně vyčítal.⁷⁰⁸ Jaroslav působil v padesátých letech téměř stále u dvora ve Vídni, hojně cestoval a nešťastně si vedl ve finančních otázkách, což vyústilo v roce 1558 až k uvalení nucené správy věřitelů na panství Pardubice, Jaroslavovu útěku do Itálie před dluhy o rok později a pozdějšímu odprodeji panství králi Maxmiliánovi.⁷⁰⁹

V roce vzniku díla bylo společenské postavení Jaroslava podobně významné jako jeho bratra Vratislava, Jaroslav pobýval více u královského dvora nežli doma⁷¹⁰ a měl tak možnost objednat si portrét u panovníkova portrétisty, navíc ve své korespondenci uvádí, že se tak neúměrně zadlužil kvůli nespláceným půjčkám Habsburkům a kvůli velkým částkám utraceným za reprezentaci spojenou s dvorským životem.⁷¹¹ S *Jaroslavem z Pernštejna* je v Lobkowiczské sbírce identifikován jiný portrét [83], celofigurový, signovaný monogramem HK a datovaný rokem 1567, což je však šest let po jeho smrti.⁷¹² Vzhledem k tomu, že se Jaroslavova manželka již půl roku po jeho úmrtí znovu provdala a že Jaroslav po sobě zanechal velmi neuspokojivou finanční situaci končící nevýhodným odprodejem a vydražením movitého majetku z Pardubic, je obtížné předpokládat, že by mu rodina nechala zhotovit v roce 1567 posmrtný portrét. Srovnání jejich fyziognomie je tudíž zřejmě bezpředmětné. Jiné soudobé portréty Jaroslava z Pernštejna mi nejsou známy.

⁷⁰⁷ VOREL (pozn. 69) obr. 113, vyobrazena je však pozdější kopie portrétu z hradu Pernštejn.

⁷⁰⁸ RŮŽIČKA (pozn. 71) 153, korespondence z roku 1558 mezi Jaroslavem a Vojtěchem z Pernštejna, SOA Litoměřice, Žitenice, fond Lobkovický roudnický rodinný archiv, fasc. B 126, fol. 5-7, 26, 12-13, 10-11.

⁷⁰⁹ Ibidem 156; VOREL (pozn. 70) 185-210.

⁷¹⁰ RŮŽIČKA (pozn. 71) 155; BŮŽEK 2006 (pozn. 70) 63.

⁷¹¹ RŮŽIČKA (pozn. 71) 153-154, 156, v korespondenci mu jeho bratr Vojtěch vyčítal nákupy luxusních předmětů v Augšpurku, např. dvanáct mantovských koberců v roce 1557 za 300 tolarů (LRRRA, fasc. B 126, fol. 53-56), dále drahé gobelíny, zbraně a zbroj.

⁷¹² Olej, plátno, 201 x 99 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. L 7256.

3.4.4. Kulturněhistorický kontext hypotetické identifikace Seiseneggerova obrazu z roku 1558 s Jaroslavem z Pernštejna

Seiseneggerův portrét z roku 1558 tedy spíše zachycuje Jaroslava nežli Vratislava, protože opomenutí zobrazení řádu by tehdy mohlo být chápáno jako záměrné a takový prohřešek by nebyl v zájmu dobře se rozvíjející kariéry Vratislava z Pernštejna, která vyvrcholila v roce 1566, kdy byl uveden do úřadu nejvyššího kancléře Království českého.⁷¹³ On jako všichni rytíři řádu přece podléhali „enquête,“ sledování svého chování ze strany Řádu a museli se z něj zodpovídat.⁷¹⁴ Ostatně na všech svých ostatních podobiznách je zachycen s řádem.⁷¹⁵ Navíc konfesní poměry v rodině Vratislava z Pernštejna a jeho manželky nebyly právě jednoduché, přestože sami byli katolíky a věrnými služebníky habsburské dynastie. Pernštejnův otec Jan IV. zvaný Bohatý (1487 – 1548) byl vůdcem českých novoutrakvistů a v úřadu nejvyššího moravského zemského hejtmana proslul jako obhájce stavovských práv i náboženské tolerance.⁷¹⁶ Vratislav a jeho starší bratr Jaroslav konvertovali ke katolictví až krátce po smrti otce, k níž došlo roku 1548.⁷¹⁷ Jejich nejmladší bratr byl luterán⁷¹⁸ a dokonce se pokusil založit vlastní náboženské společenství, které chtěl osobně vést.⁷¹⁹ Současně byl oponentem učení Jednoty bratrské, s níž polemizoval i prostřednictvím tištěných teologických spisů. Na svém panství však vůči Jednotě projevoval značnou náboženskou toleranci.⁷²⁰

Vratislav, stejně jako jeho bratři pobýval od chlapeckých let

⁷¹³ Srov. VOREL (pozn. 70) 248.

⁷¹⁴ PAUWELS (pozn. 529) 23.

⁷¹⁵ Další jeho portréty v Lobkowiczské sbírce viz pozn. 661, 662, medaile: VOREL (pozn. 70) 254.

⁷¹⁶ Charlotte FRITZOVÁ / Jindřich RŮŽIČKA: Španělský sňatek Vratislava z Pernštejna (1555), Sborník prací východočeských archivů III, 1975, 63-74, 65; VOREL (pozn. 70) 156-184.

⁷¹⁷ VOREL (pozn. 70) 187.

⁷¹⁸ VÁLKA (pozn. 706) 58.

⁷¹⁹ VOREL (pozn. 70) 212.

⁷²⁰ VÁLKA (pozn. 706) 58.

v dvorském prostředí, nejprve u arcivévody Ferdinanda a posléze u jeho staršího bratra Maxmiliána.⁷²¹ V roce 1551 se stal Vratislav Maxmiliánovým komořím a později štálmistrem, získal si jeho důvěru i přátelství, a proto byl pověřován různými významnými poselstvími, např. arcivévodu zastupoval v Anglii na svatbě španělského krále Filipa II. s Marií Tudorovnou, nebo vykonal diplomatickou cestu k papeži do Říma.⁷²² Maxmilián Vratislava také prosadil do vedení české části výpravy očekávající v severní Itálii jeho příjezd ze Španělska, kde do té doby na příkaz Karla V. pobýval a spravoval zemi.⁷²³ Výprava aristokracie ze střední Evropy měla tvořit slavnostní doprovod Maxmiliána a jeho rodiny při návratu do Vídně.

14. 9. 1555 se Vratislav ve Vídni oženil s Marií Manrique de Lara, dvorní dámou královny Marie, příslušnicí urozeného španělského rodu se slavnými předky.⁷²⁴ Téhož roku byl Vratislav z Pernštejna dekorován Řádem zlatého rouna.

Vratislavova choť Marie Manrique de Lara byla dcerou císařského guvernéra v Piacenze Dona Garcii Manrique de Lara, vojáka, který se proslavil v bitvě u Pavie a jenž byl členem starobylého španělského rodu Mendozů, a Doni Isabel Briceño, dcery hraběte Cristofora Briceño.⁷²⁵ Bratr Mariiny matky, opat Briceño, působil jako diplomat Karla V. a sekretář neapolského místokrále.⁷²⁶ Rodina žila do roku 1548 v Neapoli, která patřila v té době s celým Královstvím obojí Sicílie Španělsku. Mariina matka, Doña Isabel byla spolu se svou blízkou přítelkyní a známou intelektuálkou Giulií Gonzagou již od třicátých let členkou kroužku španělského náboženského reformátora Juana Valdése.⁷²⁷ Dochovaná korespondence dokládá, že se Doña

⁷²¹ VOREL (pozn. 70) 237.

⁷²² Ibidem 238.

⁷²³ K výpravě do Itálie detailně: PÁNEK (pozn. 71).

⁷²⁴ VOREL (pozn. 70) 244.

⁷²⁵ FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 716) 66-67.

⁷²⁶ Ibidem 67.

⁷²⁷ Ibidem 63-77, kde cit. CHUDOBA (pozn. 575) 122; a dále Alessandro CASADEI: Donne della riforma italiana, Isabella Bresegna, in: Religio XIII, Gennaio 1937, neuveden rozsah stran. K tématu

Isabela v říjnu roku 1551 zamýšlela vypravit za královnou Marií, když projížděla lombardským městem Alessandrií na oné památné cestě ze Španělska do Vídně, kdy královský pár doprovázela z Itálie takřka celá naše šlechtická elita, a chtěla ji poprosit, aby přijala její dceru Marii do svých služeb, k čemuž v roce 1552 skutečně došlo a Marie se stala jednou z královniných nejmilejších dvorních dam.⁷²⁸ Situace se však nevyvíjela podobně příznivě pro Mariinu matku. Od roku 1553 začala být Doña Isabel sledována inkvizicí v souvislosti s výslechy jiných stoupenců Valdése, během kterých padlo i její jméno.⁷²⁹ V roce 1554 sám její manžel požádal svého synovce kardinála Francesca Mendozu, aby ji přivedl k pravé víře.⁷³⁰ Bezúspěšně. Isabel měla zřejmě díky přátelství s Giulií Gonzagou mocného přímluvce ve Ferrantovi Gonzagovi, císařském místodržícím v Lombardii avšak, když i on upadl v nemilost, musela Isabel i s manželem opustit Itálii.⁷³¹ Roku 1556, již po sňatku své dcery s Pernštejnem, se Isabel ucházela pro sebe a svého chotě o místo u dvora ve Vídni, kde žila jejich dcera Marie, avšak byla odmítnuta, a proto se s nejmladším synem a s doporučením od Maxmiliána II. vypravila k württemberskému vévodovi, luteránovi, do Tübingen, kde pobývala řada jejích italských přátel.⁷³² Posléze se dostala ke Zwinglimu do Curychu a nakonec žila až do své smrti v roce 1567 ve švýcarské Chiavenně, zatímco její manžel v Neapoli.⁷³³ Finančně jí pomáhala její přítelkyně Giulia Gonzaga a obnos 1000 tolarů jí na její žádost zaslal i císař Maxmilián po té, co si stěžovala, že ani její děti ani její zeť na ni nepamatují.⁷³⁴ Ať již je k tomu vedlo jejich náboženské přesvědčení či strach ze ztráty pozic, rodina na

také: Milan SKŘIVÁNEK: Poslední Pernštejní – portrét vrchnosti, in: Petr VOREL (ed.): Pernštejnové v českých dějinách, Pardubice 1995, 231-243.

⁷²⁸ VOREL (pozn. 70) 244.

⁷²⁹ FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 716) 69.

⁷³⁰ Ibidem.

⁷³¹ RŮŽIČKA (pozn. 71) 158, v období tužšího režimu za papeže Pavla IV.

⁷³² FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 716) 69.

⁷³³ Ibidem.

⁷³⁴ Ibidem, cit. CHUDOBA (pozn. 575) 21.

Isabel jako kacírku nejspíše zanevřela.⁷³⁵ V roce 1568, již posmrtně, byl proti Isabel zahájen inkviziční proces, který trval přes třicet let. Vratislav z Pernštejna s manželkou Marií se pokusili intervencí u papeže proces zastavit, avšak neúspěšně, Marie byla sice papežem Piem V. označena za: „růži z trní vzrostlou,“⁷³⁶ avšak proces byl završen až v roce 1602, dvacet let po Vratislavově úmrtí, a to odsouzením její zesnulé matky.⁷³⁷ Oba manželé měli tedy ve svých rodinách v době vzniku zde studovaných portrétů z pohledu katolické církve velmi podezřelé osoby – Vratislav bratra Vojtěcha, Marie Manrique de Lara svou matku. Bohdan Chudoba charakterizoval vyhrocenost pohledu španělské inkvizice na nekatolíky dokonce těmito slovy: „Pro Španěly té doby totiž krev heretiků platila za stejně nečistou jako krev maurů nebo židů.“⁷³⁸ Vratislav údajně nesměl tchyni podporovat, a snad měl i dosvědčit, že je heretička.⁷³⁹ Prakticky celý svůj dospělý život žila Marie Manrique de Lara s „ideologickým škraloupem“ své matky.⁷⁴⁰ A celou tuto dobu byla Marie i její manžel exemplárními katolíky. Jejich dům, podle soudobých svědků „malé Španělsko“ v Čechách, byl vyhledávaným místem tzv. španělské strany zastávající radikální katolický postoj i cizinců přijíždějících do Čech z jižní Evropy.⁷⁴¹ Chování manželů Pernštejnových však nelze hodnotit jako nábožensky netolerantní, pro tehdejší šlechtickou společnost byly typické zatím ještě spíše nábožensky umírněné a smířlivé postoje, úctyplný vztah k Marii Manrique choval, mezi jinými, např. Karel st. ze Žerotína aj.⁷⁴²

Za těchto okolností nabývá kryptoportrét Marie s dítětem demonstrativní povahy. Zobrazení Marie Manrique de Lara coby Panny

⁷³⁵ Ibidem 69: „[rodina] vyjádřila to i tím, že nepojala její znak ptáka do svých erbů a pečetních znamení, nýbrž je vyplnila výhradně znaky otcovských předků.“

⁷³⁶ CHUDOBA (pozn. 575) 122.

⁷³⁷ FRITZOVÁ / RŮŽIČKA (pozn. 716) 70.

⁷³⁸ CHUDOBA (pozn. 575) 21.

⁷³⁹ Ibidem.

⁷⁴⁰ Srov. VOREL (pozn. 70) 245.

⁷⁴¹ JANÁČEK (pozn. 553) 82-98; CHUDOBA (pozn. 575) 151, 157.

⁷⁴² JANÁČEK (pozn. 553) 98.

Marie, její patronky, s dítětem jako Ježíškem, budoucím pánem přebírajícím zlaté jablko kontinuity rodiny i vlády, vyjadřuje také úctu k Panně Marii a nejspíše rovněž poděkování za splněné přání po mužském potomku. Doña Marie údajně dostala ke své svatbě sošku Ježíška a s úctou ji po celý život uchovávala, než ji předala své dceři Polyxeně.⁷⁴³ Soška je dnes proslavena po celém světě a věřícími uctívána jako Pražské Jezulátko, k němuž se mimo jiné modlí manželské páry toužící po potomcích.

Ztotožnění s Bohorodičkou může také potvrzovat katolickou pozici zobrazené dámy, náznak její duchovní čistoty. Tuto vazbu ještě posiluje obsahové propojení s ideologií Řádu zlatého rouna, jehož patronkou, kromě sv. Ondřeje a Gedeona, byla i Panna Marie. Nápis poukazující k rodinné vazbě s rytířem řádu, kterým se může stát jen bezúhonný katolík, navíc po dobu svého života sledovaný ohledně svého chování, který slavnostně přísahal věrnost a oddanost habsburskému rodu a Církvi, bude mít patrně v této souvislosti, umístěn na mariánském kryptoportrétu nejen informativní funkci, nýbrž i demonstrativní význam stvrzující loajalitu celé rodiny i budoucího pernštejského pána. Je tedy značně nepravděpodobné, že by v podobné situaci Vratislav z Pernštejna opomenul na své podobizně nechat zobrazit Řád zlatého rouna, který je de facto projevem věrnosti panovnické rodině a katolictví.

3.4.5. Podobizna Vratislava z Pernštejna v rouchu rytíře Řádu zlatého rouna

Není jisté, zda můžeme za hledaný protějšek k dvojportrétu považovat *podobiznu Vratislava z Pernštejna v rouchu Řádu zlatého*

⁷⁴³ ROYT (pozn. 646) 96; VOREL (pozn. 70) 265, naopak zastává názor, že si sošku sama přivezla ze Španělska.

rouna [79],⁷⁴⁴ který by po významové stránce této roli odpovídal, ale z hlediska stylového provedení, především způsobem podání roucha, lomení drapérie, popisem materiálu, manýristicky nadsazeným provedením rukou v energických dlouhých tazích, náleží spíše k mladší slohové vrstvě sedmdesátých a osmdesátých let 16. století. Také vzezření Vratislava z Pernštejna vyvrací dataci do padesátých až šedesátých let, protože na portrétu působí starším dojmem, na obličejích jsou patrné vrásky a váčky pod očima a na tvářích. Zajímavá je rovněž výrazná barevnost obrazu, jak oděvu, tak sytě růžovo-červeného inkarnátu portrétovaného. Způsob podání obrazu svědčí o nizozemském původu autora díla, o jehož autorské připsání se snažily již předchozí generace historiků umění. Josef Dvořák údajně na základě rodinné tradice či archivních pramenů, které nám nejsou známy, uvedl autorství Huberta Goltzia (1526 – 1583), vlámského humanisty, rytce, malíře a erudovaného numismatika, činného v Antverpách a později v Bruggách, jenž je prastrýcem slavného grafika Hendricka Goltzia.⁷⁴⁵ Jediný obraz, který mu je dnes s jistotou připisován, představuje výjev *Posledního soudu* v radnici ve Venlo (1557), na základě čehož můžeme těžko připsání lobkowiczského obrazu dostatečně posoudit.⁷⁴⁶ Max Dvořák obraz připsal Jakobu Seiseneggerovi,⁷⁴⁷ Kurt Löcher tuto atribuci přijal,⁷⁴⁸ avšak Eva Bukolská správně rozpoznala pokročilejší stylový stupeň a portrét datovala do osmdesátých let a za autora zručně provedené podobizny pokládala malíře z okruhu rudolfinských umělců.⁷⁴⁹ Později však souhlasila s nejranější atribucí Josefa Dvořáka

⁷⁴⁴ Srov. pozn. 663.

⁷⁴⁵ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 52, tento názor uváděl následně i MIKOVEC (pozn. 10) 762.

⁷⁴⁶ K tvorbě a životu Huberta Goltzia orientačně: Willy LE LOOP: Hubert Goltzius, in: TURNER (pozn. 665) XII, 884-886. Detailněji: Willy LE LOUP: Hubertus Goltzius en Brugge: 1583-1983 (kat. výst.), Bruges 1983/1984.

⁷⁴⁷ DVOŘÁK / MATĚJKA (pozn. 5) 82, kat. č. 213.

⁷⁴⁸ LÖCHER (pozn. 35) 91, kat. č. 53.

⁷⁴⁹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) II, 20, kat. č. 24.

Hubertu Goltziovi.⁷⁵⁰ Marie Mžyková viděla slohové afinity tohoto portrétu s tvorbou Anthonise Mora, do jehož okruhu portrét zasadila.⁷⁵¹

Portrét vznikl patrně v době některého z řádových zasedání, což mohlo být např. u příležitosti jmenování nových rytířů řádu, k čemuž došlo v době Vratislavova života např. v roce 1561, kdy byl dekorován další český pán – tehdejší nejvyšší kancléř Českého království Jáchym z Hradce,⁷⁵² a dále v letech 1565, 1573, či 1581.⁷⁵³ S ohledem na přibližný věk portrétovaného a ke slohové pokročilosti díla mohl být tedy obraz zhotoven při zasedání v roce 1573 anebo 1581. Provedením portrétu byl nejspíše pověřen některý z místních malířů, jehož identitu však zatím nelze věrohodně určit.⁷⁵⁴ Není vyloučené, že podobizna vznikla jako náhrada za starší obraz zachycující Vratislava buď v řádovém rouchu nebo s kolanou a řádem, který byl během let zničen.

3.5. Otázka autorství dvojportrétu Marie Manrique de Lara se synem Janem

Poslední otevřenou otázku představuje autorství dvojportrétu *Marie Manrique de Lara se synem Janem* [59]. Dílo se poprvé v literatuře objevuje v inventářích roudnického archiváře Josefa Dvořáka, a to bez atribuce.⁷⁵⁵ Max Dvořák jej do svého soupisu z roku 1907 nezahrnul, možná proto, že ho nepovažoval za dostatečně umělecky hodnotný: „Všech portrétů je asi 500, z nichž ovšem uvedeme jen ty, které mají uměleckou nebo historickou cenu.“⁷⁵⁶ Na připsání

⁷⁵⁰ BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91.

⁷⁵¹ MŽYKOVÁ (pozn. 57) 410, kat. č. V/299, vznik portrétu kladla do období 1550-1570. V roce 1550 však Vratislav z Pernštejna ještě nebyl rytířem Řádu zlatého rouna, obraz musel vzniknout až po roce 1555, spíše ale podstatně později.

⁷⁵² Po jehož tragickém úmrtí získá Vratislav tento úřad, srov. PÁNEK (pozn. 38) 152.

⁷⁵³ PAUWELS (pozn. 529) 41.

⁷⁵⁴ Za odbornou konzultaci k tomuto portrétu děkuji PhDr. Elišce Fučíkové, CSc.

⁷⁵⁵ DVOŘÁK (pozn. 8) nepag., kat. č. 370; DVOŘÁK (pozn. 9) 103, kat. č. 396.

⁷⁵⁶ DVOŘÁK / MATĚJKA (pozn. 5) 34. K tomuto problému dále ŠTĚPÁNEK / VLK (pozn. 7) 22.

díla Jakobu Seiseneggerovi Evou Bukolskou⁷⁵⁷ reagoval nejnověji kurátor Lobkowiczských sbírek John Somerville, který za autora obrazu označuje neznámého rakouského malíře, patrně tím naznačuje uznání pouze slohové podobnosti s tvorbou Seiseneggerovou. Vznik portrétu datuje kolem 1560. Dítě je označeno jen široce jako jedno z dvaadvaceti potomků Marie Manrique de Lara.⁷⁵⁸ Připsání Seiseneggerovi přijala Maria Kusche ve své nedávné monografii o Pantojovi dela Cruz, kde je náš obraz okrajově zmíněn.⁷⁵⁹

Datování obrazu v případě ztotožnění dítěte s Janem z Pernštejna spadá do období mezi koncem roku 1561 a rokem 1562, čemuž odpovídají i oděvní prvky šatu Marie Manrique de Lara i slohové kvality malby.⁷⁶⁰ Posouzení díla ztěžuje především jeho poškozený stav. Nedávný restaurátorský průzkum potvrdil, že obraz v minulosti podstoupil několik rozsáhlejších oprav. Větší přemalby byly zjištěny v pozadí obrazu, ve vlasech a na nohách dítěte, v závěsu, v živůtku dámy a v okolí její ruky. Celý levý spodní okraj a levá dolní část byly poškozeny a jsou bez barevné vrstvy. Obraz je pokryt silnými nánosy druhotných laků, které mohou výrazně zkreslovat jeho původní barevnost i jemnost provedení.⁷⁶¹ Není však známá žádná dokumentace o těchto starších restaurátorských zákrocích. Připsání Jakobu Seiseneggerovi od Evy Bukolské se nicméně zdá být přijatelné, protože provedení studovaného dvojportrétu řadou prvků soudobým Seiseneggerovým pracím odpovídá. V první řadě jde o celkový výtvarný dojem díla, uměřeného, reprezentativního, statického charakteru, a především o Seiseneggerovu charakteristickou typiku ženského i dětského obličejů,⁷⁶² popisně podaný oděv, měkkým

⁷⁵⁷ BUKOLSKÁ (pozn. 2) 20; o portrétu se zmiňuje i později: BUKOLSKÁ (pozn. 39) 91; v Seiseneggerově monografii LÖCHER (pozn. 35) se dílo neobjevuje.

⁷⁵⁸ Viz. popiska u díla expozici Lobkowiczského paláce na Pražském hradě.

⁷⁵⁹ KUSCHE (pozn. 48) 42, obr. 7, pokládá dvojportrét za protějšek Seiseneggerova perněšejnského portrétu z roku 1558.

⁷⁶⁰ Viz. pozn. 616.

⁷⁶¹ Průzkum byl proveden Mgr. Pavlem Blatným akad. mal. a Bc. Čeňkem Jiráskem, 7.7. 2008, zpráva o průzkumu je uložena v Lobkowiczských sbírkách., srov. strana 138 této práce.

⁷⁶² Upozornila již BUKOLSKÁ (pozn. 2) 19.

rukopisem provedený obličej, velké sumárně namalované ruce jakoby bez energie a neutrální pozadí se závěsem.⁷⁶³ Typika obličejů a kontrast mezi světlou pletí a výrazně barevnými očima, rty a líčky - připomíná Seiseneggerova díla ze čtyřicátých let, např. *portrét arcivévodkyně Anny* [85] z majetku Kunsthistorisches Museum, vystavený na Ambrasu,⁷⁶⁴ nebo *skupinovou podobiznu synů krále Ferdinanda I.* z 1539 [72].⁷⁶⁵ K Seiseneggerovým obrazům z pozdního období poukazuje celková střídmější barevnost s pastelovými tóny, vzdušnost provedení tváře Mariiiny i dítěte, nebo rozdíl mezi splývavým a měkkým rukopisem, jímž jsou malovány obličejové postavy oproti popisně kresebnému podání šperku či detailů oděvu. Podobný kontrast v podání jednotlivých částí portrétu můžeme pozorovat např. na *podobizně Jaroslava z Pernštejna* z roku 1558 [45]⁷⁶⁶ anebo na portrétu *Viléma z Rožmberka* datovatelného do rozmezí 1558-1562 [2], na nichž obou je velmi podrobně proveden oděv.⁷⁶⁷ Tlumenější kolorit se zálibou v pastelových tónech, zjemnění a zploštění postav jsou výrazně patrné na dalších, signovaných, obrazech Jakoba Seiseneggera z pozdního období – např. na *Kázání papežského nuncia ve vídeňském augustiniánském kostele* z roku 1561⁷⁶⁸ [48] a na *portrétu neznámého muže s cylindrem* z Výmaru [47],⁷⁶⁹ který je nejspíše posledním známým Seiseneggerovým dílem. Oba obrazy svědčí o výrazném posunu v umělcově stylu v šedesátých letech směrem od tiziánovského vlivu k pojetí orientovanému více k mezinárodnímu manýrismu a také o značném výrazovém rozpětí v malířově pozdní tvorbě (např. ve srovnání s *Pernštejnovou podobiznou z roku 1558* [45]), což

⁷⁶³ Srov. LÖCHER (pozn. 35) 54.

⁷⁶⁴ 40. léta 16. století, plátno, 190 x 94,5 cm, zámek Ambras, majetek Kunsthistorisches Museum, in: ibidem 49, kat. č. 14, obr. 31.

⁷⁶⁵ 1539, plátno, 40 x 60 cm, zámek Ambras, Kunsthistorisches Museum, in: ibidem, 26, kat. č. 71, obr. 9.

⁷⁶⁶ Srov. pozn. 663.

⁷⁶⁷ Srov. pozn. 187.

⁷⁶⁸ Dřevěná deska, 70 x 48 cm, 1561, Rohrau, Harrachsche Gemäldegalerie, in: LÖCHER (pozn. 35) 57, kat. č. 4. Obraz je značen umělcovým monogramem.

⁷⁶⁹ Před 1567, dřevěná deska, 28 x 24 cm, Výmar, Staatliche Kunstsammlungen, in: ibidem 55, kat. č. 65, obr. 48. Seiseneggerovým monogramem značený portrét má nepůvodní identifikační nápis a dataci 1568, která je buďto také nepůvodní, anebo byl obraz dokončen až po umělcově smrti v roce 1567.

znesnadňuje identifikování Seiseneggerových případných dalších prací. Právě *portrét neznámého muže z Výmaru* [47] představuje obraz, o kterém Kurt Löcher prohlásil, že: „Bez signatury by ho Seiseneggerovi nikdo nepřipsal.“⁷⁷⁰ Tato podobizna, poutající především měkce podaným obličejem, je již silně ovlivněna soudobým manýrismem a vyvolává asociace s dílem Lucase Cranacha ml.⁷⁷¹

I přes naznačené těžkosti s měnícím se Seiseneggerovým stylem v pozdním období, však považuji příbuznost výtvarného provedení *dvojportrétu Marie Manrique de Lara* [59] se signovanou Seiseneggerovou pozdní tvorbou za natolik blízkou, že je možné předpokládat jeho autorství.

3.6. Závěr

Kryptoportrét Marie Manrique de Lara se synem Janem [59] představuje v souboru portrétů z 16. století dochovaných na našem území unikátní příklad. V kontextu evropského malířství se však s tímto typem vyobrazení setkáváme častěji, především v habsburském prostředí, doložena je jeho tradice i v jiných evropských zemích.⁷⁷² Motivací k objednání díla bylo nejspíše narození dědice panství, zajištění kontinuity rodu. S touto funkcí se také často na mariánských kryptoportrétech setkáváme. Reprezentativní dvojportrét, s největší pravděpodobností součást manželských podobizen, však zároveň výrazným způsobem promlouvá o elitním společenském postavení rodiny v nejbližším prostředí panovníka a o příslušnosti Vratislava

⁷⁷⁰ Ibidem 55.

⁷⁷¹ Kurt RATHE: Jakob Seisenegger, eine Predigt in Gegenwart Kaiser Ferdinands I., in: Der Verein zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, 1910, 465, poukazoval na souvislost s mužským portrétem z 1564, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, obr. in: Max J. FRIEDLANDER / Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, obr. 347. Stylový vývoj portrétu v Německu dále srov.: HOLST (pozn. 34).

⁷⁷² POLLEROS (pozn. 4) 149.

z Pernštejna do výlučného společenství Řádu zlatého rouna. Vyjadřuje zcela jasně konfesní katolickou pozici manželů Pernštejnových v situaci, kdy někteří z jejich blízkých rodinných příslušníků byli katolickou církví označováni za heretiky.

Dvojportrét je nejspíše rovněž významným příspěvkem k poznání díla Jakoba Seiseneggera, protože se značnou mírou pravděpodobnosti jde o jeho pozdní práci, datovatelnou do rozmezí 1561-1562, tedy do přibližně stejné doby, kdy vznikl *portrét Viléma z Rožmberka* [2].⁷⁷³

⁷⁷³ Viz pozn. 187.

4. „Ozdoba Moravy“ – ženevský portrét a ženevské kontakty Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl, pána na Buchlově

Na hradě Buchlově se dochovala *podobizna Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl*, někdejšího hradního pána a příslušníka Jednoty bratrské.⁷⁷⁴ [86] Podle značení na obraze byl šlechtic portrétován ve věku osmnácti let v roce 1598 v Ženevě malířem Danielem Pasqualisem (Pascalem).⁷⁷⁵ Ve spodní části portrétu je na čelní desce kamenného zábradlí ve zdobné kartuši umístěna báseň od Theodora Bezy, věhlasného ženevského reformátora a učenice, Kalvínova následovníka, oslavující zobrazeného Zástřizla. Vyvstává otázka, proč vzniklo toto dílo? Z jakého důvodu složil slovutný vzdělanec báseň na počest mladičského šlechtice, příslušníka rytířského moravského rodu? Co pojilo oba muže? Bližší seznámení s osudy obou protagonistů a se vztahy Jednoty bratrské se švýcarským reformním prostředím nám může pomoci nalézt odpovědi na tyto otázky.

Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl je na podobizně zobrazen v polopostavě za kamenným parapetem, v sebevědomém postoji s pravou paží založenou v bok. Levicí ukazuje dolů a upozorňuje tak na oslavný text vepsaný níže. Mladík je celým tělem mírně natočený doleva, jeho obličej má nehnutý výraz, pohled je upřený do dále, bez kontaktu s divákem. Jiří Zikmund je oděn do elegantního černého kabátce zdobeného zlatými knoflíky a našívanými zlatými prýmky. Přes levé rameno má přehozený černý pláštík. Košile pod kabátcem je u krku ukončena prostým přeloženým límcem a na rukávech úzkými nenabíranými

⁷⁷⁴ Olej, plátno, 111 x 65 cm, hrad Buchlov, inv. č. BU 716.

⁷⁷⁵ Značeno napravo nahoře: „AETATIS XVIII/ ANNO DNI/ MDXCVIII,“ na parapetu zábradlí vlevo: „D. Pasqualis fecit Genevae“. K umělci orientačně Emmanuel BÉNÉZIT (ed.): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs VI*, Paris 1966, 533.

manžetami.⁷⁷⁶ Při levém boku je zavěšen kord, v 16. století obvyklý atribut mužského šlechtického portrétu.

Z modrošedého pozadí vystupuje nahoře nalevo od hlavy portrétovaného erb rodu Zástřizlů se stříbrnými liliemi na červeném poli doplněný zdobnou stužkou nesoucí osobní heslo Jiřího Zikmunda: „Rege me Deus.“ Na levé části opěradla parapetu se nachází značení: „D. Pascualis fecit Genavae,“ [86b], na pozadí napravo od mladíkovy hlavy je umístěn nápis: „AETATIS XVIII/ ANNO DNI/ MDXCVIII.“

Barevnost díla působí, v souladu s celkovou kompozicí obrazu, vyváženým, střídým, a přece živým dojmem. Převládají bíložedé, šedivé a černé tóny, které oživuje ostrá červeň zástřizlovského erbu, růžový inkarnát i zlatavá hněď mladíkových vlasů a lemování kabátce.

Významnou součást obrazu však tvoří Bezova báseň [86a]:
„IN GENEROSAE & ANTIQVAE NOBILITATIS DOMINI, GEORGII
SIGISMVNDI PRAKSCHICKY A ZASTRISEL, IMAGINEM.

Carmen Theodori Bezae Προγνωσιμόν

Ingenuum hunc vultum, pudibundae & frontis honorem
SIGISMVNDE, tuae, quae pinxit dextera, pinxit
Quod merito laudet laetus spectator, amétque.
Externa haec autem quaenam ventura Sequantur,
Atque, tenella licet, quid jam praesagiat aetas.
Postquam, auctore Deo, tempus monstrarit, habebit
ZASTRISELLORVM quod viua in imagine sculptum.
Ingens miretur decus, affecterque beata.
Et sibi quam multi exoptent, MORAVIA, laudem.“⁷⁷⁷

⁷⁷⁶ K jeho oděvu více VAŇKOVÁ (pozn. 66) 157-158.

⁷⁷⁷ V překladu Lubora Kysučana, který uvedla Hana MYSLIVEČKOVÁ: Příklady pozdně renesanční komemorativní reprezentace v rytířské rodině Zástřizlů na Moravě, in: Umění LIV, 2006, 177-186: „Na

Zpěv oslavující podobiznu klade důraz na starobylý urozený původ mladého Zástřizla a vyzdvihuje jeho mravní kvality, jako čest, zdrženlivost, důstojnost. Jeho ctnosti se projevují již v tomto mladistvém věku a ohlašují velké činy, které přinese budoucnost a které budou ozdobou nikoli pouze pro Zástřizly ale pro celou Moravu. Portrét zachytí prostřednictvím malířovy ruky podobu oslavovaného šlechtice, navždy jej zvěční a bude v budoucnu připomínat jeho příkladnost a slávu. Zpěv tedy současně oslavuje portrétovaného i samotné umělecké dílo.⁷⁷⁸

4.1. Kulturněhistorická východiska - život Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl

Abychom pochopili, čím si mladý Zástřizl zasloužil takového uznání od významného učence, je nutné se seznámit s jeho životním osudem. Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl pochází z moravského vladyckého rodu, který měl dvě hlavní větve: Prakšické odvozující své jméno od obce Prakšice poblíž Uherského Brodu a Morkovské původem z hanáckých Morkovic.⁷⁷⁹ Roku 1565 zdědil otec Jiřího Zikmunda, Jindřich Prakšický ze Zástřizl se svým bratrem Sigmundem hrad Buchlov, který se tak stal

obraz pána ušlechtilé a dávné urozenosti, pana Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl Báseň Theodora Bezy Prognostikon. Pravice, která namalovala tuto tvář a čest tvého stydlivého čela, Zikmunde, namalovala to, co po zásluze divák bude chválit a milovat. Budou následovat i vnější skutky, které mají přijít, což již předpovídá tvůj, byť mladičkový, věk. A až Božím přičiněním ukáže čas, bude blažená Morava mít velkou ozdobu Zástřizlů, kterou obdivuje zpodobenou ve dvojím obraze a po níž dychtí, a slávu, kterou si mnozí přejí.”

⁷⁷⁸ Z literárního hlediska k básni Antonín TRUHLÁŘ / Karel HRDINA / Josef HEJNÍK / Jan MARTÍNEK: Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě od konce 15. do začátku 17. století I, Praha 1966-1973, 204, báseň klasifikuje jako „prosphonesis“ čili apostrofu, literární útvar, který se obrací na nepřítomné či neživé publikum. Ottův slovník naučný, OTTO (pozn. 320) XX, 735, vysvětluje původní význam termínu řeckého původu „prognosticon“ jako: „předpověď ze znamení.“

⁷⁷⁹ Orientačně Augustin SEDLÁČEK, Heslo „ze Zástřizel“ in: OTTO (pozn. 320) XXVII, 464-466. K rodu Zástřizlů dále ODLOŽILÍK (pozn. 72) 44-51. Z genealogického hlediska se Zástřizlům v novější době věnoval: Zdeněk POKLUDA: Rod ze Zástřizl. Genealogická studie (diplomní práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého), Olomouc 1970.

hlavním sídlem této větve rodu.⁷⁸⁰ Jindřich Prakšický se oženil s Kateřinou Rájeckou z Mírova a 30. ledna 1582 se jim podle údajů v rodinném zástřizlovském zápisníku, jakési rodinné matrice, kterou začal vést právě Jindřich Prakšický: „Léta Božího 1582 šťastně počítajíc 30. dne měsíce ledna ten auterej před hromnicemi na znamení Bejka [...] narodil se mi syn můj Jiří Zigmund [...].“⁷⁸¹ Rodina byla bratrského vyznání, neboť podle Jindřichova záznamu v zápisníku byl jeho syn pokřtěn bratrským kazatelem.⁷⁸² Zigmundův otec záhy zemřel, již v létě roku 1582 byl za nevyjasněných okolností zavražděn.⁷⁸³ Chlapcova matka se brzy po manželově smrti provdala za Viléma Zoubka ze Zdětína, avšak patrně již roku 1593 zemřela.⁷⁸⁴ O Zigmundově dětství se toho mnoho neví; jeho poručníkem se stal spřízněný Václav starší Morkovský ze Zástřizl (1554 – 1600), sezením z Boskovic, sám bezdětný, který byl již poručníkem svého jiného synovce, Václava mladšího Morkovského.⁷⁸⁵ Oba tito Morkovští významně ovlivní další osudy Jiřího Zigmunda.

Václav starší Morkovský byl rovněž bratrského vyznání.⁷⁸⁶ Zastával hodnost kráječe u dvora císaře Rudolfa II.⁷⁸⁷ a od 1587 úřad zemského soudce.⁷⁸⁸ Byl to muž politicky aktivní, který se hojně účastnil zemských

⁷⁸⁰ SEDLÁČEK (pozn. 779) 464-466.

⁷⁸¹ Alois JAŠEK: Rodinný zápisník pánů ze Zástřizl a z Petřvaldu, Časopis vlasteneckého spolku muzea v Olomouci LII, 1939, 19-23, zvl. 20, který datum narození posouvá k 12. 4. 1581. Datum narození v roce 1582 neodpovídá údajům o věku Jiřího Zigmunda na portrétu, tam stojí, že v roce 1598 měl osmnáct let. Kromě problému s chronologií způsobeného tím, že se v různých částech Evropy přecházelo ke gregoriánskému kalendáři jindy (srov. Gustav FRIEDRICH: Rukověť křesťanské chronologie, Praha 1997²), a který by navíc nevyvolal rozdíl dvou let, se dá tato nejasnost, podle mého názoru, vysvětlit tím, že mladý Zástřizl chtěl na obraze vypadat starší, jako dospělý muž, a nechal si proto napsat o něco vyšší věk.

⁷⁸² Ibidem 20.

⁷⁸³ SEDLÁČEK (pozn. 779) 464-466.

⁷⁸⁴ BERCHTOLD (13) 108. Orientačně k životním údajům Viléma Zoubka ze Zdětína a Kateřiny Rájecké z Mírova in: Josef PILNÁČEK: Staromoravští rodové, Vídeň 1930, 42.

⁷⁸⁵ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 44; dále Jan SKUTIL: Genealogie boskovických Zástřizlů, in: Boskovické listiny a listy, 1972, 49, nejnověji MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 181.

⁷⁸⁶ HRUBÝ (pozn. 72) 313-314

⁷⁸⁷ Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: De Hof Kaiser Rudolfs II., Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612, Prag 2002, 231.

⁷⁸⁸ Jan KNIES: Boskovský okres, in: František DVORSKÝ (ed.): Vlastivěda moravská, Brno 1904, 40-41.

sněmů a při této příležitosti vystupoval jako mluvčí rytířského stavu.⁷⁸⁹ Mezi jeho blízké přátele patřil spřízněný Karel st. ze Žerotína, na něhož se jako na člověka zcestovalého a vzdělanějšího často v různých záležitostech obracel s žádostí o radu.⁷⁹⁰ Ač sám nejspíše neabsolvoval vyšší studia, projevoval čilý zájem o vzdělání, vlastnil bohatou knihovnu a podporoval literáty.⁷⁹¹ V tomto duchu vedl i své svěřence a ovlivňoval tak jejich duchovně-intelektuální orientaci. Jiřího Zikmunda poslal nejprve do městské školy v Jihlavě a po té od roku 1594 na oblíbený bratrský vzdělávací institut v Břehu ve Slezsku.⁷⁹² Roku 1595 jej svěřil do péče Matěje Burdy, známého spíše pod latinizovaným jménem Matyáš Borbonius, rovněž příslušníka Jednoty bratrské, humanisty, který se v pozdějších dobách proslavil jako známý pražský lékař.⁷⁹³ Borbonius byl v té době již vychovatelem Jana z Vartemberka, bohatého dědice napajedelského panství.⁷⁹⁴ S oběma mladíky byl v roli preceptora vyslán na studium na švýcarské univerzity.⁷⁹⁵

4.1.1. Švýcarská studia

Dochované Borboniovy deníky poskytují detailní popis této studijní cesty.⁷⁹⁶ Preceptor s mladíky se z domova vypravili v únoru 1596 a

⁷⁸⁹ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 44.

⁷⁹⁰ Ibidem 44-45.

⁷⁹¹ HRUBÝ (pozn. 72) 313-314, usuzoval, že Václav st. Morkovský nebyl na studiích v zahraničí, protože měl jen nedostatečnou znalost cizích jazyků. Ohledně jeho knihovny cit. Marie ČERNÁ: Příspěvek k osudu Bible kralické, in: Časopis společnosti přátel starožitností XXXIII, 1925, 102-108.

⁷⁹² Ke vzdělávání Jiřího Zikmunda: GELLNER (pozn. 309) 10.

⁷⁹³ DVOŘÁK (pozn. 75) 4; GELLNER (pozn. 309) 15. K životu Matěje Burdy: DVOŘÁK (pozn. 75) 1-21.

⁷⁹⁴ DVOŘÁK (pozn. 75) 3; Luděk REJCHRT: Bratrští studenti na reformovaných akademiích před Bílou horou, in: Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis XIII, 1973, 43-82, zvl. 68.

⁷⁹⁵ K Janovi z Vartemberka a Jiřímu Zikmundovi Praktickému ze Zástřizl přibyl ještě Albrecht Bukůvka z Bukůvky, srov. GELLNER (pozn. 309) 22.

⁷⁹⁶ Deníky v původním latinském znění k vydání připravil a doplnil komentářem Max DVOŘÁK (pozn. 75), revidované vydání GELLNER (pozn. 309), který parafrázuje původní znění do českého překladu, a

putovali přes Amberk, Norimberk, Heidelberg, Kolmar a další místa do Basileje, kde se všichni zapsali v dubnu 1596 na univerzitu.⁷⁹⁷ Navštěvovali přednášky, studovali botaniku, logiku; domácí vyučování žáků se skládalo hlavně z latinského čtení Nového Zákona, latinských slohových cvičení a pravidel rétoriky.⁷⁹⁸ Dále se vzdělávali v hudbě, zdokonalovali v šermu a jiných cvičeních, rovněž v cizích jazycích, konverzaci a pravidlech společenského chování.⁷⁹⁹ Borbonius v březnu roku 1597 v Basileji promoval na doktora lékařství a krátce na to zanechal svého úkolu vychovatele.⁸⁰⁰ Koncem dubna téhož roku přijel do Basileje dosavadní preceptor Václava mladšího Jan Paludius s pověřením od chlapcova poručníka Václava st. Morkovského,⁸⁰¹ aby od Borbonia převzal Jiřího Zikmunda a doprovázel ho na další studia do Ženevy.⁸⁰² Paludius byl v Ženevě již dříve, na studiích s Václavem ml.,⁸⁰³ doložení jsou nejpozději od roku 1595 v Basileji a od jara do listopadu 1596 v Ženevě.⁸⁰⁴ Pobývali v domě Theodora Bezy, což bylo pokládáno za poctu, k níž jim nepochybně napomohly doporučující listy od Karla st. ze Žerotína, někdejšího Bezova žáka a přítele, a od Jana Jakoba Grynea, Žerotínova oblíbeného učitele a rektora basilejské akademie.⁸⁰⁵ Moravští hosté navázali s ženevským učencem důvěrné přátelské vztahy. Tato dobrá

místy text volněji interpretuje. Pro naše téma je užitečný zejména deník „Iter Helveticum“ z let 1596-1599, sign. VI Fg 45, in: DVOŘÁK (pozn. 75) 22-102; GELLNER (pozn. 309) 14-56.

⁷⁹⁷ DVOŘÁK (pozn. 75) 27-40; GELLNER (pozn. 309) 22-30; ODLOŽILÍK (pozn. 72) 45.

⁷⁹⁸ DVOŘÁK (pozn. 75) 5, 40-55; GELLNER (pozn. 309) 37-54.

⁷⁹⁹ Ibidem. Ne vše probíhalo zcela hladce, žáci patrně nezakrývali své námitky k výuce a k Borboniovým výchovným metodám fyzických trestů, neboť si Borbonius stěžuje na jejich vzpurnost, srov. GELLNER (pozn. 309) 39.

⁸⁰⁰ DVOŘÁK (pozn. 75) 66-70; GELLNER (pozn. 309) 49-52.

⁸⁰¹ Jan Paludius (? – před 1619), vzdělanec původem z Břehu ve Slezsku, studoval ve Witenberku a později zastával funkci rady v břežsko-lehnickém knížectví, srov. TRUHLÁŘ / HRDINA / HEJNIC / MARTÍNEK (pozn. 778) IV, 97.

⁸⁰² DVOŘÁK (pozn. 75) 72.

⁸⁰³ GELLNER (pozn. 309) 30.

⁸⁰⁴ HRUBÝ (pozn. 72) 332-339, dopisy č. 229-234. V zimě 1597 je už Václav ml. doložen v Praze. Dále k témuž ODLOŽILÍK (pozn. 72) 44-45.

⁸⁰⁵ HRUBÝ (pozn. 72) 49-50, dopis č. 8 od Theodora Bezy Karlovi st. ze Žerotína; 313-314, dopis č. 216, z února 1596, kde žádá Václav st. ze Zástřizl Grynea o přijetí Jiřího Zikmunda a o doporučení Václava ml. do péče T. Bezy.

zkušenost byla jistě důvodem, proč Václav st. Morkovský do Ženevy poslal i Jiřího Zikmunda.

2. května opustili oba preceptoři s Jiřím Zikmundem a dalšími pány Basilej a vydali se směrem na Ženevu, kam dorazili o šest dní později.⁸⁰⁶ Po předání listů od Amada Polana, bývalého žerotínského preceptora a současného profesora teologie v Basileji, do rukou profesorů ženevské Akademie se skupině dostalo vřelého přijetí.⁸⁰⁷ První městský syndik Jakob Lectius jim ukázal místní pamětihodnosti: zbrojnici, radnici, akademickou knihovnu a posluchárny, po té byli moravští hosté uctěni slavnostní večeří. Jiří Zikmund s Paludiem byli následně přijati do Bezova konviktu.⁸⁰⁸ Borbonius si do deníku zaznamenal, že na druhý den byli s Vartemberkem pozváni k Bezovi na oběd, během něhož sám Beza, ač tehdy již osmasedmdesátiletý, hosty obsluhoval i bavil a později jim ukázal svou knihovnu.⁸⁰⁹ Dá se předpokládat, že se setkání u oběda účastnil i Jiří Zikmund, nově příchozí člen konviktu, a jeho preceptor Paludius, s nímž se Beza již dobře znal.

4. 1. 2. Osobnost Theodora Bezy

Theodore de Bèze [87] představoval v této době duchovní autoritu protestantského světa a nejvýznamnější postavu ženevského

⁸⁰⁶ DVOŘÁK (pozn. 75) 74: do Ženevy je doprovázela rozsáhlejší skupina zahrnující Borbonia s Janem z Vartemberka a Albrechtem Bukůvkou, a dalšími pány. Několikadenní cesta si vynucovala zastávky na nocleh v městech; ve větších centrech, jako v Bernu či Lausanne, se setkali s místními humanisty a s představiteli města, kteří je provedli po pamětihodnostech. Dveře jim otevíraly doporučující dopisy od slavného učenice Amada Polana. Borbonius s Janem z Vartemberka a Bukůvkou po několika dnech strávených v Ženevě odcestovali zpět na Moravu. Srov. dále GELLNER (pozn. 309) 54-56.

⁸⁰⁷ Amadus Polanus (1561-1610), učenec slezského původu, žerotínský preceptor, se stal v roce 1596 profesorem basilejské univerzity a později i jejím rektorem. Orientačně k jeho osobě: DVOŘÁK (pozn. 75) 42, pozn. 2; František HRUBÝ: Ladislav Velen ze Žerotína, Praha 1930, 12, 14-16, 19-24; TRUHLÁŘ (pozn. 778) IV, 217-218.

⁸⁰⁸ DVOŘÁK (pozn. 75) 74; GELLNER (pozn. 309) 56.

⁸⁰⁹ Ibidem.

intelektuálního života. Narodil se roku 1519 v burgundském Vézelay v bohaté šlechtické rodině. V mládí byl ovlivněn především proslulým humanistou Melchiorem Volmarem, u kterého se vzdělával v klasických jazycích, později studoval v Bourges práva.⁸¹⁰ Následně se usadil v Paříži, kde se proslavil jako autor latinské poezie. Po překonání těžké nemoci a hluboké duševní krize se prohloubilo jeho náboženské cítění, které jej přiblížilo ke Kalvínovu učení. Odešel proto na podzim 1548 do Ženevy, kde se později stal prvním rektorem nově založené Akademie.⁸¹¹ Současně působil ve městě jako kazatel. Po Kalvínově smrti v roce 1564 byl Beza zvolen předsedou ženevské kalvínské konzistoře. V pozdější době sice kvůli pokročilému věku na úřad rektora rezignoval, avšak s univerzitou zůstal spjat až do své smrti roku 1605.⁸¹² Výraznou měrou se také uplatnil v polemice mezi francouzsky mluvícími katolíky a nekatolíky, když zastupoval huguenoty a kalvíny na řadě nábožensko-politických jednáních.⁸¹³ Významná je i jeho literární tvorba, jíž se věnoval po celý život. V souladu se svým učením a s obecným protestantským přesvědčením o nutnosti jazykového zpřístupnění biblických textů se hojně věnoval překladu.⁸¹⁴ K Bezovým překladům se jako ke svým zdrojům výslovně přihlásil Jan Blahoslav v předmluvě svého vydání *Nového zákona*

⁸¹⁰ K Bezovi orientačně Friedrich Wilhelm BAUTZ: Theodor Beza, in: Friedrich Wilhelm BAUTZ (ed.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band I, Herzberg 1990, 572-574, nebo totéž v internetové verzi: http://www.bautz.de/bbkl/b/beza_t.shtml. (vyhledáno 10. května 2005). Monograficky: Paul Frédéric GEISENDORF: Theodore de Bèze, Genf 1949; Alain DUFOUR: Théodore de Bèze. Poète et théologien, Genève 2006.

⁸¹¹ Ibidem; REJCHRT (pozn. 794) 43-82, zvl. 54, bylo to v roce 1559.

⁸¹² ODLOŽILÍK (pozn. 72) 7.

⁸¹³ Srov. Léo HAMON: Un siècle et demi de l'histoire protestante. Théodore de Bèze et les protestants sujets de roi, Paris 1989, 67-68, 102.

⁸¹⁴ Beza přeložil do francouzštiny žalmy, které vydal v roce 1553 a celý žaltář v roce 1562. Roku 1556 publikoval latinský překlad Nového zákona, na němž však dále pracoval a v úpravě jej vydal znovu v roce 1565. K Bezově literární tvorbě více: DUFOUR (pozn. 810).

v češtině.⁸¹⁵ V jeho rozsáhlé bibliografii nalezneme dále četné spisy teologické, životopis Kalvínův, různé básně, emblémy a epigramy.⁸¹⁶

4.1.3. Vztah Zástřizlů k Theodoru Bezovi – intelektuální spřízněnost a mecenášské aktivity

Václava ml. Morkovského, bratrance Jiřího Zikmunda, pojila s Bezou mimo jiné právě básnická múza. Během ženevského pobytu v roce 1596 vydal své dílo s názvem „*Oratio de viro nobili*“ a z korespondence víme, že si o literatuře dopisoval s Janem Jacobem Grynaeem,⁸¹⁷ rektorem basilejské akademie a přítelem Karla st. ze Žerotína a že si s Bezou i dalšími učiteli vyměňovali oslavné epigramy, jak patřilo v humanistických kruzích k běžnému zvyku.⁸¹⁸ Není tedy nikterak překvapivé, že projevoval čilý zájem o literární činnost svého učitele a že Bezovi nabídl vydání jeho sebraných spisů.⁸¹⁹ Tento počín financoval mladíkův strýc Václav st. Morkovský a na vydání velmi pravděpodobně dohlížel jeho preceptor Paludius, pokud nebyl sám iniciátorem této myšlenky.⁸²⁰ Kniha vyšla v Ženevě roku 1597 pod názvem *Theodori Bezae Vezelii Poemata varia* [89] s dedikací Václavovi st. Morkovskému ze Zástřizl, mecenáši celého podniku [90].⁸²¹ Autorem rozsáhlé předmluvy je Václav ml. Morkovský,

⁸¹⁵ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 8, také český překladatel žaltáře Jiří Streyc, který jej vydal v roce 1587, patrně rovněž přihlížel k překladu Marotově a Bezově.

⁸¹⁶ DUFOUR (pozn. 810).

⁸¹⁷ Jan Jacob Gryneus (1540-1617), orientačně k jeho životu a dílu: BAUTZ (pozn. 810) 376, nebo také v internetové verzi: http://www.bautz.de/bbkl/g/grynaeus_j_j.shtml (vyhledáno 10.9. 2007).

⁸¹⁸ HRUBÝ (pozn. 72) 334-335, dopis č. 230.

⁸¹⁹ Ibidem 341-342, dopis č. 236. K vydání básní dále TRUHLÁŘ / HRDINA / HEJNIC / MARTÍNEK (pozn. 778) I, 564-565; Paul CHAIX / Alain DUFOUR / Gustave MOECKLI: *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600*, 2., rozšířené vydání, Genève 1966, 149, 151, 155.

⁸²⁰ HRUBÝ (pozn. 72) 339-340, dopis č. 235.

⁸²¹ Ibidem 341-342, dopis č. 236 z 28. července 1597, adresovaný Bezou Václavovi ml. ze Zástřizl. Konzultovaný výtisk Bezovy knihy je uložen v Národní knihovně v Praze, sign. 9 B 180, předmluva nepaginována. Další exempláře se nacházejí v Knihovně Národního muzea v Praze, sign. 57 G 9 a v Univerzitní knihovně v Brně, sign. ST 1-50 421.

který v ní hovoří o Bezových zásluhách, chválí jeho žaltář přeložený do češtiny a s úctou připomíná své učitele. Děkuje také Václavovi st. Morkovskému, že mu umožnil studovat, a Karlovi st. ze Žerotína za věnovanou přízeň.⁸²² Vydavatel připomíná s úctou i další spřízněné pány, mezi nimi také Jiřího Zikmunda ze Zástřizl a svého vychovatele Paludia. Svazek zahrnuje různé druhy básní, např. elegie, emblémy či epigramy, začleněna je rovněž báseň oslavující znak pánů ze Zástřizl a několik skladeb opěvujících ctnosti Paludiovy.⁸²³ Na konci sbírky jsou zařazeny dvě skladby věnované Jiřímu Zikmundovi, a sice latinský překlad Bezovy tragédie *Le sacrifice d'Abraham*, který pořídil Jan Jacometus Barrensis (Jean Jaquemot de la Barre), současný rektor ženevské akademie,⁸²⁴ a skladba *Ionah* od Jakoba Lectia, ženevského syndika a Bezova přítele.⁸²⁵

Kniha šířila známost Bezovy literární tvorby, avšak rovněž renomé českých a moravských pánů s Bezou duchovně spřízněných, jejichž oslavné básně se ocitly vedle skladeb opěvujících francouzské panovníky, věhlasné antické myslitele či reformní vůdce a učence.⁸²⁶ Pro tehdy patnáctiletého Jiřího Zikmunda to musela být veliká pocta.

Dílo svědčí jednoznačně o blízkých vztazích všech tří Zástřizlů s ženevskými vzdělanci, jde však vlastně o dovršení starších kontaktů mezi Jednotou bratrskou a Bezou, které počínají již koncem šedesátých let a rozvinuly se zejména po vydání bratrské konfese v roce 1573, a to mimo jiné prostřednictvím luterána dr. Johanna Crata z Krafftheimu (1519 - 1585), osobního lékaře císaře Maxmiliána II.⁸²⁷ Roku 1574 se vydali první

⁸²² Ibidem.

⁸²³ Theodor BEZA: *Theodori Bezae Vezelii Poemata varia*, Geneva 1597, 210-212. Bezovy skladby opěvující Paludia jsou proloženy Paludiovými epigramy, které na Bezovy skladby reagují. Jde o jakousi humanistickou intelektuální hru ve verších.

⁸²⁴ Ibidem, 185-287. Srov. HRUBÝ (pozn. 72) 341, pozn. 2.

⁸²⁵ BEZA (pozn. 823) 373-398. Jacques Lect (1560-1611), profesor práva v Ženevě a člen městské rady, orientačně HRUBÝ (pozn. 72) 341, pozn. 1.

⁸²⁶ Více ODLOŽILÍK (pozn. 72) 46-47.

⁸²⁷ Ke vztahům Jednoty a Bezy viz ODLOŽILÍK (pozn. 72) 11-13, 43-51; REJCHRT (pozn. 794) 43-82; nejnověji Jan SKUTIL: Ještě o vztahu Theodora Bezy k Moravě, in: *Z kralické tvrže XVI*, 1989, 58-59.

čeští bratrští studenti do Ženevy, ač asi jen na kratičkový pobyt, o rok pozdější je první český zápis v ženevské rektorské knize.⁸²⁸ Beza pak již slovy Otakara Odložilíka: „[...] nespustil Jednotu ze zřetele. Bystře rozpoznal, že její učení, organizace i kázeň jsou bytostně spřízněné s reformovanými zásadami a pořádky.“⁸²⁹ V Ženevě následně studovala řada předních českých a moravských pánů, rytířů a vzdělavců, např. Jeroným Šlik z Pasounu, Bohuslav Felix z Fiktumu, Jan Albrecht Křinecký z Ronova, Karel st. ze Žerotína, Ladislav Velen ze Žerotína a četní jiní.⁸³⁰ S některými z nich udržoval Beza po léta korespondenci, stejně tak jako s mnoha jinými předáky Jednoty, např. s bratrským seniorem Ondřejem Štefanem, Václavem Budovcem z Budova a dalšími.⁸³¹

Jiří Zikmund s Paludiem byli tedy v Bezově konviktu rozhodně vítanými hosty.⁸³² Mladý Prakšický záhy po příjezdu do města v květnu 1597 začal navštěvovat ženevskou akademii, o čemž svědčí jeho zápis v rektorské knize.⁸³³ Kromě poznatků ze studia však získával také cenné společenské kontakty, jak se dovídáme z jeho pozdější korespondence a jak dokládá i skutečnost, že mu řada jeho švýcarských přátel dedikovala své literární práce.⁸³⁴ Beza si zjevně mladého Jiřího Zikmunda velmi oblíbil. Během jara 1598 došlo mezi nimi k dohodě, že prodá Jiřímu Zikmundovi svou knihovnu.⁸³⁵ Zdá se, že aktivní roli v této záležitosti

⁸²⁸ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 7, do rektorské knihy se nejspíše nezapisovali krátkodobí návštěvníci města.

⁸²⁹ Ibidem 12.

⁸³⁰ Ibidem 13-14; REJCHRT (pozn. 794) 79-80.

⁸³¹ TRUHLÁŘ / HRDINA / HEJNIC / MARTÍNEK (pozn. 778) I, 204-205. Dále HRUBÝ (pozn. 72) 49-51, dopis č. 3; 161-162, dopis č. 88 aj. Ke vztahu Jednoty a Bezy více pozn. 827 této práce.

⁸³² ODLOŽILÍK (pozn. 72) 45-46.

⁸³³ REJCHRT (pozn. 794) 43-82, zvl. 68 a 79.

⁸³⁴ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 47, kromě uvedených titulů jde např. o Paula Lentula, městského lékaře v Bernu, který Jiřímu věnoval jeden ze svých teologických spisů a později o Jakoba Zwingera, in: HRUBÝ (pozn. 72) 28; dále 347-348, dopis č. 241.

⁸³⁵ Prodej Bezovy knihovny má bohatou bibliografii, nejstarší zmínkou v literatuře se zdá být: CHLUMECKÝ (pozn. 70) 137, pozn. 19; informaci uvádí také SEDLÁČEK (pozn. 779) 464-466, zvl. 465 a následně další. Rozhodující přínos pro poznání této záležitosti má vydaná korespondence mezi osobami zainteresovanými kolem prodeje: především HRUBÝ (pozn. 72); a dále edice dochované Bezovy korespondence: Hippolyte AUBERT / Fernand AUBERT / Henri MEYLAN: Correspondance de Theodore de Bèze I, Genève 1966; syntetický přehled podal ODLOŽILÍK (pozn. 72). Nejnověji se o Bezově

sehrál preceptor Paludius a zcela jistě se prodej udál až po získání souhlasu od mladíkova poručníka Václava st. Morkovského.⁸³⁶ O Paludiově roli na vydání Bezových básní z prostředků Zástřizlů již byla řeč, o svém podílu na koupi Bezovy knihovny: „[...] pro větší slávu rodu Zástřizlů [...],“ hovoří učenec v dopise adresovaném Jacobu Zwingerovi a datovaném 13. květnem 1598.⁸³⁷ V témže listu také adresáta vyzývá, aby mu dodal více informací o literárních pracích, které zamýšlí vydat a radí mu, aby je věnoval Zástřizlům, jimž mnozí významní literáti dedikovali svá díla. Nechť neváhá a učiní také tak.⁸³⁸ Jde o zcela průkazný doklad toho, že Paludius podněcoval Zástřizly k mecenátu literární tvorby.

K sepsání smlouvy o prodeji knihovny došlo 28. července 1598.⁸³⁹ Bohužel neznáme složení této kolekce, jejíž rozsah preceptor Paludius ve vyúčtování cesty vyhotoveném po návratu na Moravu v roce 1599 hodnotil slovy: „Item zu der Bibliothek (hundert Exemplar ungebunden) behalten aus gewissen Ursachen.“⁸⁴⁰ Jiří Zikmund v létě či počátkem podzimu 1598 ze Ženevy odjel na dlouho připravovanou cestu do Francie,⁸⁴¹ zavítal rovněž do Anglie, kde získal v Cambridge titul magister in artibus a následně se přes Nizozemí a Německo vracel domů, kde je doložen v Boskovicích v sídle svého poručníka Václava st. Morkovského v červnu 1599.⁸⁴² V dopise adresovaném Bezovi vyjadřuje nadšení z vlastnictví

knihovně zmiňují MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 181-183; KNOZ (pozn. 70) 55, 153, který omylem na straně 55 označuje jako buchlovského pána a vlastníka Bezovy knihovny Václava ze Zástřizl. Na straně 153 figuruje již správně jméno Jiřího Zikmunda.

⁸³⁶ HRUBÝ (pozn. 72) 357-358, dopis č. 247, list Jana Paludia ze 13.5. 1599 adresovaný Jakobu Zwingerovi.

⁸³⁷ Ibidem 357-358, dopis č. 247; 358-359, dopis č. 248, v němž zaznívají slova o tom, že dokupoval pro Jiřího Zikmunda další knihy, které měly doplnit Bezovu knihovnu.

⁸³⁸ Ibidem 357-538, dopis č. 247, k zástřizlovské podpoře literární tvorby Jacoba Zwingera také ibidem 366, dopis č. 254; 370, dopis č. 257; 373-374, dopis č. 260.

⁸³⁹ AUBERT / AUBERT / MEYLAN (pozn. 835) 11: smlouva uložena v Gothě, Landesbibliothek, MS. 404.

⁸⁴⁰ HRUBÝ (pozn. 72) 347-348, dopis č. 241, jde o o dochovaný náčrt dopisu ze září 1599, uložený v Gothě, Landesbibliothek, MS. 404, fol. 419-420.

⁸⁴¹ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 48.

⁸⁴² HRUBÝ (pozn. 72) 343-344, dopis č. 237.

vzácné knihovny, mluví doslova o „nejcennějším pokladu“.⁸⁴³ Soubor Bezových knih musel mít pro vzdělance nesmírnou hodnotu a přitažlivost, ostatně projevilo o ně živý zájem i další žák a přítel ženevského učence, Karel st. ze Žerotína, jak vyplývá z dopisu určenému Jiřímu Zikmundovi, v němž mu nabízí, že odkoupí ty svazky z Bezovy knihovny, které by Zástřizl nechtěl.⁸⁴⁴

Knihovna byla na Moravu, nejprve do Boskovic, převezena až po zaplacení slíbené ceny, kterou stanovili na 600 zlatých.⁸⁴⁵ K tomu přidal vděčný Zástřizl příslib stálé penze pro Bezovu manželku a učenci na památku ozdobný pohár.⁸⁴⁶ Po Bezově úmrtí v roce 1605 zaslala vdova Catarina del Piano Zástřizlům upozornění, aby si vyzvedli další knihy, které jim podle testamentu náleží.⁸⁴⁷ Šlo o knihy, jež si chtěl Beza ponechat do konce života u sebe a dále pak o knihy zakoupené po Zástřizlově odjezdu z Ženevy.⁸⁴⁸ Beza si přál, aby byly všechny shromážděny právě do rukou Jiřího Zikmunda.⁸⁴⁹

Zajímavou otázku představuje motivace k prodeji knihovny. Beza se podle dobových svědectví nacházel v nepříznivé finanční situaci a s ohledem k pokročilému věku také nejspíše cítil potřebu zajistit budoucnost své choti a jejím dětem z prvního manželství.⁸⁵⁰ Dá se však těžko uvěřit, že by jej k odprodeji takového pokladu vedly pouze otázky

⁸⁴³ Ibidem 344, dopis č. 238; 346-347, dopis č. 240.

⁸⁴⁴ REJCHRTOVÁ (pozn. 73) 200, dopis č. 96. Dopis z 24. listopadu 1605 se vztahuje ke knihám, které Jiřímu Zikmundovi připadly po Bezově úmrtí. Karel st. ze Žerotína byl požádán, aby Zástřizla informoval, že si má v Ženevě vyzvednout další knihy, které mu podle Bezova testamentu náleží, a nabízí, že pokud by Jiří Zikmund tyto knihy nechtěl, odkoupí je a do země dopraví na své náklady.

⁸⁴⁵ Viz pozn. 839 a 840. Dále HRUBÝ (pozn. 72) 345, dopis č. 239; 347-348, dopis č. 241.

⁸⁴⁶ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 48; ke koupi se vztahují i další dopisy, viz HRUBÝ (pozn. 72) 328-329, dopis č. 226, 361-362, dopis č. 250.

⁸⁴⁷ HRUBÝ (pozn. 72) 355-356, dopis č. 246, v tomto listě z 19.12. 1605 Jiří Zikmund odpovídá na dopis Bezovy vdovy. K téže záležitosti se vztahuje i dopis Karla st. ze Žerotína z 24. 11. 1605 adresovaný Jiřímu Zikmundovi, viz REJCHRTOVÁ (pozn. 844).

⁸⁴⁸ HRUBÝ (pozn. 72) 356, pozn. 2, cituje bez uvedení autora časopis *Bulletin historique et littéraire* XXX, 161-163, kde publikován dopis Catariny del Piano.

⁸⁴⁹ Ibidem: „...et veut qu'ils soient tous réunis entre vos mains par le moyen de celui ou ceux auxquels vous pourrez bailler charge de les recevoir.“

⁸⁵⁰ AUBERT /AUBERT / MEYLAN (pozn. 835) 11; HRUBÝ (pozn. 72) 323-324, dopis č. 223.

finanční. Jeho rozhodnutí patrně výrazně ovlivňovala okolnost, že v rodině neměl přímého nástupce.⁸⁵¹ Určitou roli mohla hrát i bezpečnostní situace v Ženevě, neboť Beza ve své korespondenci opakovaně píše o nebezpečí, které městu, sevřenému v horách, hrozí v probíhajícím konfliktu mezi savojským vévodou Karlem Emanuelem I. a francouzským králem Jindřichem IV.⁸⁵² V Ženevě se šířily obavy z války, z morové nákazy i z hladomoru.⁸⁵³ V případě napadení města by pravděpodobně Bezova knihovna lehla popelem. Avšak ani toto hledisko se nezdá být rozhodující vzhledem k tehdejšímu potenciálnímu ohrožení Moravy tureckým vpádem.⁸⁵⁴ Zásadní váhu v Bezově rozhodování tak asi musela mít duševní spřízněnost učence se Zástřizly, spřátelenou pravověrnou rodinou svých příznivců a mecenášů.⁸⁵⁵ V rodině Zástřizlů měl v té době ženevský učenec své dva mladé žáky, kteří mohli knihovnu využívat k prospěšným účelům a upevňovat přátelské styky s kalvínským Švýcarskem. Zástřizlové mu tedy možná vytáhli „trn z paty,“ knihovna se dostala do dobrých rukou, Beza věřil, že i do bezpečí - alespoň prozatím - a přinesla mu rovněž jisté zabezpečení.⁸⁵⁶

Blízké vztahy mezi Zástřizly a Bezou potvrzují i další události. Když v roce 1600 zemřel ve věku čtyřiceti šesti let Václav st. Morkovský, Paludius jménem rodiny požádal právě Bezu o oslavný nápis na náhrobek v boskovickém kostele sv. Jakuba Většího, kde se nachází dodnes.⁸⁵⁷

⁸⁵¹ HRUBÝ (pozn. 72) 355, dopis č. 246, pozn. 1.

⁸⁵² K tomuto konfliktu orientačně Vlastimil KYBAL: Jindřich IV. a Evropa v letech 1609-1610, Praha 1911, 17.

⁸⁵³ HRUBÝ (pozn. 72) 49-50, dopis č. 8; 323-324, dopis č. 223.

⁸⁵⁴ Orientačně k aktuální situaci na Moravě: Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987, 311-328. Skutečnost, že byl Beza o situaci informován dosvědčují např. dopisy Karla st. ze Žerotína určené ženevskému učenci, v nichž se pisatel tématem tureckých válek zabývá, srov. REJCHRTOVÁ (pozn. 73) 101-102, dopis č. 38; 107-108, dopis č. 42; informace o tureckém nebezpečí mu zasílali i jiní přátelé z Moravy: HRUBÝ (pozn. 72) 339-340, dopis č. 235; 361-362, dopis č. 250.

⁸⁵⁵ Obdobný názor vyslovila MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 182.

⁸⁵⁶ HRUBÝ (pozn. 72) 323-324, dopis č. 223; 326-327, dopis č. 225.

⁸⁵⁷ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 49; HRUBÝ (pozn. 72) 273-373, dopis č. 259; 374-375, dopis č. 261.

Společným velkým počinem mělo být připravované vícejazyčné vydání *Pentateuchu*, jehož starý exemplář pocházející z Konstantinopole Beza našel a o jehož vydání mimořádně stál. Jednání se Zástřizly, aby redakci a publikování financovali, se vyvíjela slibně.⁸⁵⁸ Započaté dílo však již vinou osudu nebylo dokončeno. Beza zemřel v roce 1605.

4.1.4. Návrat do vlasti, osud Bezovy knihovny na Moravě

Jiří Zikmund podnikl v roce 1600 kavalírskou cestu do Itálie, kterou musel přerušit z důvodu poručnickovy smrti.⁸⁵⁹ Po definitivním návratu do vlasti se patrně ujal správy svých panství a přesídlil na hrad Buchlov, kam si zřejmě převezl i Bezovy knihy.⁸⁶⁰ V roce 1602 se oženil s Alžbětou (Eliškou) Gedeonkou Kotvrdovskou z Olešničky,⁸⁶¹ která byla rovněž bratrského vyznání.⁸⁶² Z jejich potomků se dospělého věku dožili jen dva: nejstarší dcera Kunhuta zvaná Kunka (1603 – 1654?) a nejmladší syn Milota (1609-1644).⁸⁶³ Jiří Zikmund zastával funkci hradištského hejtmana a politiky se účastnil aktivně zejména po roce 1608.⁸⁶⁴ Patrně zastával názory blízké Karlu st. ze Žerotína.⁸⁶⁵ V době propuknutí stavovského

K nápisu: Jan SKUTIL / Vratislav GROLICH: Český a latinský text náhrobku Václava st. Morkovského ze Zástřizl, in: Sborník okresního muzea v Blansku XIII-XIV, 1981-1982, 50-61, k náhrobku více MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 179-181.

⁸⁵⁸ HRUBÝ (pozn. 72) 368, dopis č. 256.

⁸⁵⁹ Cestu do Itálie dokládají dopisy Paludia s Bezou: HRUBÝ (pozn. 72) 368-369, dopis č. 256, z 11. 3. 1600, Jiří Zikmund byl již v Itálii; 370-371, dopis č. 258; 372-373, dopis č. 259, z 28.7. 1600, Paludius píše, že se Jiří Zikmund vrátil z Itálie na pohřeb svého strýce a následně opět odjel dokončit svůj pobyt na Apeninském poloostrově; 379-380, dopis č. 265, z 18.4. 1601, Paludius stále očekává návrat Jiřího Zikmunda z Itálie. Mladík tedy strávil na jihu více než rok, navštívená místa však nejsou známa.

⁸⁶⁰ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 49.

⁸⁶¹ JAŠEK (pozn. 781) 21.

⁸⁶² Základní informaci o jejím životě uvedl František HRUBÝ: Eliška Kotvrdovská z Olešničky, in: Jaroslav ČECHURA / Karel STLOUKAL (ed.): Královny a kněžny české, 3., zkrácené vydání, Praha 1996, 241-245.

⁸⁶³ BERCHTOLD (pozn. 13) 88, 111; PILNÁČEK (pozn. 784) 249.

⁸⁶⁴ BERCHTOLD (pozn. 13) 108-113; PILNÁČEK (pozn. 784) 249.

⁸⁶⁵ HRUBÝ (pozn. 72) 343, dopis č. 237, pozn. 1.

povstání byl však již mrtev, zemřel v mladém věku třiceti tří let v roce 1614, současně se čtyřmi ze svých dětí.⁸⁶⁶ Vdova Eliška spravovala panství a setrvala v bratrské víře až do své smrti, dcera Kunka byla patrně přinucena formálně konvertovat, avšak v praxi zřejmě setrvala u svého náboženského přesvědčení.⁸⁶⁷ Syn Milota byl přes matčin vytrvalý odpor donucen kardinálem Františkem Dietrichštejnem odejít za vzděláním do Vídně k císařskému dvoru, vzhledem k okolnostem se dá tento nedobrovolný pobyt chápat jako převýchova, protože byl nejspíše spjat s přestupem ke katolickému vyznání.⁸⁶⁸ Písemné stopy po protestantských knihách na hradě Buchlově nalézáme ještě v roce 1644, kdy byla dědička panství Kunka, provdaná za Bernarda Diviše Petřvaldského z Petřvaldu na Račicích, rovněž příslušníka Jednoty bratrské, přátelsky upozorněna uherskohradištským krajským hejtmanem mimo jiné i na to: „[...] jestliže by ráčila jaké knihy bratrské neb luterské mět, aby ráčila je pryč někde na stranu zašikovat.“⁸⁶⁹ Další osud Bezových knih je nejasný, někteří badatelé zastávají názor, že Bezovy knihy se alespoň fragmentárně na hradě stále nacházejí,⁸⁷⁰ jiní jsou přesvědčeni, že byla slavná knihovna s „nebezpečnými“ svazky již v minulosti rozptýlena.⁸⁷¹

⁸⁶⁶ BERCHTOLD (pozn. 13) 111.

⁸⁶⁷ František HRUBÝ: Moravské památníky z doby předbělohorské, in: Časopis Matice moravské IL, 1925, 196-223, zvl. 220.

⁸⁶⁸ František SNOPEK: Akta kardinála Dietrichštejna z let 1619-1635, in: Časopis Matice moravské XXXIX, 1915, 162; HRUBÝ (pozn. 867) 220.

⁸⁶⁹ HRUBÝ (pozn. 867) 220. Radil jí rovněž, aby upustila od společného modlení s čeledí, neboť jdou pochybnosti o tom, zda je doopravdy katoličkou či nikoli. Nakonec ji vybídl, aby se formálním dopisem jemu adresovaným ohradila proti nařčení, že její manžel, bratr a matka nezemřeli jako katolíci. To vše prý ohrožuje její dědictví Buchlova, které si nárokuje i katolická větev Zástřizlů.

⁸⁷⁰ Antonín BARTUŠEK / Karel SVOBODA / Bohumír LIFKA / Metoděj ZEMEK: Buchlov státní zámek a okolí, Praha 1955, 12-13: uvádějí, že díla církevních otců z edic první poloviny 16. století na Buchlově: „dlouho zůstala, zatímco reformační literatura byla zabavena a ocitla se v olomoucké univerzitní knihovně. Zástřizl však vlastnil i početné české tisky, které sepisuje inventář z roku 1768, uchovaný ve SOA Brno, v pozůstalostech šlechtických (B 123). Knihy zdělila dcera Kunka a po ní dědici rodu petřvaldského. ODLOŽILÍK (pozn. 72) 50, cituje článek bez uvedení autora s titulem: Bezova knihovna na Moravě, in: Kostnické jiskry XLVI, 1961, 37- 43, který také podporuje hypotézu převozu knih do Olomouce, a sice následkem přezkoumání knihovny jezuitskou komisí ve druhé polovině 40. let 17. století. Z jezuitské koleje v Olomouci měly po zrušení řádu přejít buchlovské svazky do majetku olomoucké univerzitní knihovny. Nezávadné knihy prý zůstaly na Buchlově; TRUHLÁŘ / HRDINA / HEJNIC / MARTÍNEK

4. 2. Otázka data vzniku portrétu a určení jeho objednavatele

Portrét Jiřího Zikmunda [86] s Bezovou oslavnou básní se nepochybně vztahuje k této pro oba účastníky prodeje tak významné události. Za dobu vzniku můžeme tedy předpokládat období od jara do léta 1598, před mladíkovým odjezdem do Francie. Otázkou zůstává, kdo zhotovení díla objednal, Zástřizl nebo Beza? Paludius v roce 1599 po skončení studijní cesty Jiřího Zikmunda vypracoval celkové vyúčtování pobytu v zahraničí, v němž jedinou položku uváděnou jako odměnu pro malíře nalézáme v souvislosti s platbou malíři, který vymaloval erb Zástřizlů do rektorské knihy v Ženevě.⁸⁷² Na druhé straně není vyloučeno, že některé položky ve vyúčtování chybí, protože Václav st. Morkovský preceptorovi vyčítal nepřesnost ve finančních záležitostech.⁸⁷³ Předpoklad Bezovy objednávky portrétu zpochybňují zprávy o jeho nesolventnosti i absence jakékoli zmínky o portrétu v pozdější dochované vzájemné korespondenci.⁸⁷⁴ Zdá se pravděpodobnější, že podobiznu objednal Jiří Zikmund sám, patrně jako upomínku na pamětnou událost a na šťastnou dobu strávenou v Ženevě. A že mu Beza k této příležitosti složil oslavnou báseň.

(pozn. 778) 204, uvádí, že se část Bezovy knihovny uchovala na místě, část se dostala do Olomouce a také do Švédska, do knihovny v Lundu; Metoděj ZEMEK: Buchlovice, in: Vladimír NEKUDA (ed.): Uherskohradištsko, Brno 1992, 465-477, 468, tvrdí, že se Bezova knihovna stala základem dnešní knihovny na Buchlově.

⁸⁷¹ František HRUBÝ: Le sort des livres non catholiques tchèques en Moravie après la Montagne Blanche, in: Časopis Matice moravské, 1926, 664-688; Bohumil LIFKA: Knihovny státních hradů a zámků, Praha 1954, 4; HRUBÝ (pozn. 72) 344, po přezkoumání buchlovské knihovny dospěl k závěru, že ačkoli jsou na Buchlově zastoupena četná díla vydaná v 16. století ve Švýcarsku a v jižním Německu, na jejich vzhledu nic nenasvědčuje tomu, že by pocházely z Bezova vlastnictví a navíc nejde o teologické knihy.

⁸⁷² HRUBÝ (pozn. 72) 347-348, dopis č. 241: „8. Item des Tag ein Stund auch ein Mahler gehalt(en), und was auf Wappen in Stammbücher zu mahlen aufgegangen.“ Srov. pozn. 840.

⁸⁷³ Ibidem, 85-90, dopisy č. 21 a 23.

⁸⁷⁴ Musíme ovšem počítat s tím, že se korespondence nedochovala v celistvosti.

4. 2. 1. Badatelský zájem o portrét

Třebaže je obraz Jiřího Zikmunda i ostatní buchlovské zástřizlovské podobizny zaznamenán již ve vlastivědné a topografické literatuře od poloviny 19. století, autoři těchto publikací většinou nápis ani neuváděli a souvislost s ženevským učencem nezmiňují.⁸⁷⁵ Josef Vajda nápis na portrétu sice studoval, avšak interpretoval následovně: „[...] překres onoho (obrazu), jenž ve vlaském městě Janově byl malován. Latinský podpis vyjasňuje vše.“⁸⁷⁶ Stručné shrnutí, z něhož se dozvídáme pouze, že latinský název „Genevae“ četl jako Janov. Bezovu báseň z obrazu jako první zveřejnil v roce 1893 hrabě Leopold Berchtold, vzdělaný soudobý majitel panství, ve své publikaci o hradě a dějinách jeho majitelů.⁸⁷⁷ I on opakoval tvrzení Vajdovo, že místem vzniku díla, o jehož pravosti rovněž pochyboval, je Janov. O vztahu s Bezou ve svém spise nic nepíše. Zdá se tedy, že jako první uvádějí obraz do vztahu se Ženevou Antonín Bartušek a Karel Svoboda v padesátých letech 20. století.⁸⁷⁸ Hluběji se z uměleckohistorického hlediska dílem zabývala až Eva Bukolská, která své poznatky zveřejnila ve své disertační práci věnované renesančnímu portrétu v Čechách a na Moravě v roce 1968.⁸⁷⁹ Soustředila se však především na otázky stylového a autorského zařazení tohoto portrétu a ostatních zástřizlovských obrazů. Z hlediska typologie renesančního portrétu se dílem zabývala autorka této stati ve své diplomní práci,⁸⁸⁰ a s ohledem na vývoj

⁸⁷⁵ VAJDA (pozn. 11) 26; Karel Jaroslav OBRÁTIL: Průvodce po Buchlově, Uherské Hradiště 1907, 11,43.

⁸⁷⁶ VAJDA (pozn. 11) 26.

⁸⁷⁷ BERCHTOLD (pozn. 13) 109, 298-299.

⁸⁷⁸ BARTUŠEK / SVOBODA / LIFKA / ZEMEK (pozn. 870) 10: „...portrét Jiřího Zikmunda z 1598, kdy se dal jako student portretovat v Ženevě.“

⁸⁷⁹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 93-94, II, 85, kat. č. 126.

⁸⁸⁰ KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 63, 134, kat. č. 31.

a proměny manýristické módy v našich zemích ve své diplomové práci Lenka Vaňková.⁸⁸¹ V nedávné době se portrétu Jiřího Zikmunda ve vztahu s Bezou věnovala Hana Myslivečková v rámci své studie o komemoračních památkách Zástřizlů.⁸⁸² Její stať se zaměřuje zejména na zástřizlovské náhrobníky a problematiku rodové reprezentace tohoto rytířského rodu jako celku a klade si proto poněkud jiné otázky než ty, které jsou obsaženy v zadání této kapitoly.

Otázce autorství díla se věnovala, jak bylo výše zmíněno, již Eva Bukolská, která zprvu signované jméno četla jako „O. Pascalis“ a umělce pokládala za neznámého příbuzného historicky doloženého malíře Daniela Pascala (Pasqualise),⁸⁸³ později však oba malíře ztotožnila v jednu osobu.⁸⁸⁴ Daniel Pascal (či Pasqualis) byl malíř činný v Ženevě, kde byl pokřtěn 4. 9. 1560. V témže městě zemřel 29. 1. 1618.⁸⁸⁵ Písemně je doloženo, že v roce 1597 přijal pomocníka a že mu v roce 1609 vyplatila městská rada 48 zlatých za blíže nespecifikované podobizny prince de Condé, Theodora Bezy a Kalvína.⁸⁸⁶ Více se o něm v dostupných zdrojích nic neuvádí.

4.2.2. Formální, typologické a ikonografické analogie

Z formálního hlediska působí naše podobizna poněkud strnulým dojmem, vyznačuje se plošným provedením, s anatomickými nepřesnostmi, které se projevují např. ve zkroucené pozici pravé ruky. Z větší části je asi tato obecná stylová charakteristika zapříčiněna úrovní uměleckých

⁸⁸¹ VAŇKOVÁ (pozn. 66) 157-158.

⁸⁸² MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 177-185.

⁸⁸³ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 93, II, 85, kat. č. 126.

⁸⁸⁴ BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 85-95, zvl. 91.

⁸⁸⁵ THIEME / BECKER (pozn. 271) XXIV, 264.

⁸⁸⁶ BÉNÉZIT (pozn. 775) 533. Za konzultaci ohledně aktuálního stavu poznání tvorby tohoto umělce a jeho okruhu děkuji dr. Jörgu Albrechtovi, ze Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.

schopností malíře. V hlavních rysech se však nevymyká proudu pozdně manýristického malířství, pro které je charakteristická zvýšená míra abstrakce, nezáměr o prostorové vztahy, větší míra soustředění na šat portrétovaného než na jeho fyziognomii i plošnější až maskovité provedení obličeje atd.⁸⁸⁷ Eva Bukolská shledávala bližší stylové analogie k zástrizlovskému portrétu v tvorbě Hanse Bocka a jeho okruhu.⁸⁸⁸ Ze srovnávaného materiálu se jako velmi slohově blízký jeví např. *portrét Davida Peyera* [88],⁸⁸⁹ který je Friedrichem Thönem připisán Danieli Lindtmayerovi ml. působícímu ve švýcarském městě Schaffhausenu.⁸⁹⁰ Obraz je datován rokem 1588. Portrétovaný je zachycen v polopostavě v podobně toporném postoji, s rukama předloženýma před tělem v nepříliš anatomicky věrohodné poloze. Obě díla pojí i příbuzné provedení těstovitého obličeje, který je jen nepatrně modelován prostřednictvím světla a stínů, šaty a ruce pak vůbec. Také způsob, jakým jsou namalovány velké světlé ruce s dlouhými avšak robustními prsty s protáhlými nehty, je velmi podobný. Peyer na portrétu není zobrazen za parapetem, na obou podobiznách je však použito tmavší jednobarevné pozadí a plošný nápis s datací a uvedením věku portrétovaného.

Volnější stylovou příbuznost je možné pozorovat i s podobiznou *schaffhausenského děkana Ludwiga Kolmara* z roku 1609,⁸⁹¹ která je

⁸⁸⁷ Srov. tuto charakteristiku i v tvorbě např. Juana Pantoji de la Cruz, viz KUSCHE (pozn. 46); eadem (pozn. 48). Ke stylové charakteristice pozdně manýristického portrétního malířství viz HEINZ (pozn. 92) 97-224.

⁸⁸⁸ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 93.

⁸⁸⁹ Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, in: Paul LANG / Ann RAPP / Peter JESLER: Die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1985, 17, obr. 9.

⁸⁹⁰ K umělci více Friedrich THÖNE: Daniel Lindtmayer 1552 - 1606/07: die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer (=Oeuvrekatalog Schweizer Künstler 2), Zürich-München 1975, 83, 275, kat.č. G2, obr. 231, 232.

⁸⁹¹ Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, in: Friedrich THÖNE: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen : die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts (kat. výst.), Schaffhausen 1972, 85-86, kat. č. 65, obr.

připsána Hansi Casparu Langovi (1571-1645), malíři působícímu v témže městě.⁸⁹²

Přesnější zařazení buchlovského obrazu do kontextu ženevského, potažmo švýcarského, soudobého malířství se zatím jeví nemožné zejména z důvodu nedostatku informací o tvorbě Daniela Pascala a rovněž kvůli sporým poznatkům o švýcarském malířství, obdobné kvalitativní vrstvy, v období druhé poloviny 16. století.⁸⁹³

Vznik díla v ženevském prostředí vysvětluje typologickou neobvyklost portrétní polopostavy za zábradlím, který se v této době v našich zemích vyskytoval jen velmi zřídka.⁸⁹⁴ Tato portrétní kompozice se hojně vyskytovala ve starší portrétní tvorbě, a to přibližně do třicátých let 16. století, v následném období ustupuje a setkáváme se s ní především na portrétech z reformovaných oblastí.⁸⁹⁵ Na našem portrétním díle je kompozice dána funkcí portrétního obrazu, jeho propojením s textem, záměrem umístit viditelně, ba zvýraznit oslavnou báseň, která tvoří nedílnou součást obsahového poselství díla. V tomto úmyslu malíř navázal na existující ikonografickou tradici podobizen významných vzdělanců, šlechticů a duchovních, a to především v německé jazykové oblasti, v nichž je portrét doprovázen oslavným textem ve formě nápisu nebo rozsáhlejší básně,

⁸⁹² Ernst NORDSTRÖM: Hans Kaspar Lang die Ält., in: THIEME / BECKER (pozn. 271) XXII, 318.

⁸⁹³ Orientačně literatura ke švýcarskému malířství 16. století: Berthold HAENDCKE: Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches, Aarau 1893; Georg SCHMIDT: Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1941; Adolf REINLE: Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, (= Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts 2) Fraunfeld 1947; Florens DEUCHLER: Malerei der Neuzeit, (= Ars Helvetica: Die visuelle Kultur der Schweiz / Arts et culture visuels en Suisse VI), Disentis 1987-1993.

⁸⁹⁴ Z dochovaného materiálu je kromě portrétní miniaturní od Hanse von Aachen, *Kryštof ml. Popel z Lobkovic*, olej, měď, 16 x 13 cm, kolem 1600, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, inv. č. 282. Lit.: DVOŘÁK (pozn. 5) kat. č. 244, obr. 62; BUKOLSKÁ (pozn. 2) 65-66, kat. č. 96; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 32, 131, kat. č. 16., u které je zřejmě tato kompozice použita proto, aby byl zviditelněn odznak Lobkovicova úřadu nejvyššího hofmistra – klíč.

⁸⁹⁵ CAMPBELL (pozn. 81) 69-74; pro naše území KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 23, 63. Nejde však pouze o zastávku reformace, jako příklad z katolického prostředí může sloužit mědiryt od Hanse Sebalda Lautensacka, *portrét ostřihomského arcibiskupa Nicolaie Olahiho (Miklós Oláh)*, 1558, lept-mědiryt, 120 x 90 mm, in: Robert ZIJLMA: Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XXI, Fedja ANZELEWSKY (ed.), Amsterdam 1978, 103, kat. č. 62, obr. in: SEIPEL (pozn. 491) 128, kat. č. IV.11.

které bývají obvykle umístěny do spodní části obrazu.⁸⁹⁶ Jak Kurt Löcher uvádí, příklady tohoto typu nalezneme zejména v okolí Lucase Cranacha,⁸⁹⁷ z doby kolem poloviny 16. století např. v díle L. Cranacha ml. [91, 92],⁸⁹⁸ v grafice - kde je tento portrétní typ častější - např. u Hieronyma Hopfera [93],⁸⁹⁹ Heinricha Aldegrevera [95],⁹⁰⁰ Hanse Sebalda Lautensacka, jenž je např. autorem grafického listu s *podobiznou Johanna Thawa* [94], který je zobrazen v polopostavě za parapetem, na jehož přední straně je v kartuši umístěna chvalořeč, na parapetu signatura umělce a na pozadí skýtajícím výhled do krajiny s architekturou, je umístěn erb portrétovaného a jeho osobní heslo.⁹⁰¹

Tradici tohoto typu portrétního listu lze dokumentovat i ve Švýcarsku, např. z šedesátých let 16. století pochází grafický list s posmrtnou *podobiznou bernského pastora Berchtolda Hallera* od Hanse Rudolfa Manuela [97], kde portrét doprovází nápisy a oslavná báseň signovaná monogramem S.S.B,⁹⁰² anebo *podobizna teologa Wolfganga Muscula* [98], v jejíž spodní části je umístěn epigram s monogramem autora Q.V.⁹⁰³ Tyto příklady ve

⁸⁹⁶ K tomuto typu a jeho šíření více: LÖCHER (pozn. 97); PARSCHALL (pozn. 98); SILVER (pozn. 99).

⁸⁹⁷ Kurt LÖCHER / Carola GRIES: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, 173.

⁸⁹⁸ Např. *portrét Gregora Brücka*, 1557, Výmar, Staatliche Kunstsammlungen [91], lit.: SHADE (pozn. 272) 216, obr.; nebo *portrét norimberského kazatele Veita Dietricha*, kolem 1550, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum [92], lit.: LÖCHER (pozn. 897) 173-174, obr.

⁸⁹⁹ Např. *portrét Leopolda Dicka*, kolem 1550, lept-mědiryt, 229 x 157 mm, in: Robert ZIJLMA: Elias Holl to Hieronymus Hopfer, in: Tilman FALK (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XV, Amsterdam 1986, 235, kat. č. 66.

⁹⁰⁰ Např. *portrét Wilhelma, vévody z Jülichu*, 1540, mědiryt, 310 x 218 mm, in: Ursula MIELKE: heinrich Aldegrever, in: Holm BEVERS / Christiane WIEBEL (ed.): The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, Rotterdam 1998, 143, kat. č. 181, obr.; nebo *portrét Jana van Leyden*, 1536, mědiryt, 317 x 227 mm, in: ibidem, 144-149, kat. č. 182, obr; *portrét Martina Luthera*, 1540, mědiryt, 172 x 125 mm, in: ibidem, 156-157, kat. č. 184.

⁹⁰¹ Podle Jakoba Seiseneggera (?), *Johannes Thaw*, kolem 1550, mědiryt-lept, 301 x 203 mm, in: ZIJLMA (pozn. 895) 111, kat. č. 73; *portrét Johanna Drehera*, 1555, mědiryt-lept, 230 x 166 mm, in: ibidem, 90, kat. č. 50; *portrét Georga Roggenbacha*, 1554, mědiryt-lept, 342 x 238 mm, in: ibidem, 104, kat. č. 65; a další.

⁹⁰² 1562, dřevořez, Curych, Zentralbibliothek, in: Glenn EHRSTINE: Theatre, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555, Leiden / Boston / Köln 2002, obr. 1.

⁹⁰³ 1587, dřevořez, Mnichov, Staatsbibliothek, in: ibidem obr. 7.

své době nebyly v tomto prostředí nijak výjimečné, jsou zde zmíněny pouze jako konkrétní ilustrace portrétního typu.

Podstatně pozoruhodnější příklad představuje jeden z Bezových portrétů, byť jde o podobiznu nevysoké výtvarné kvality. Pro nás je však velmi zajímavý z hlediska obsahového. Jedná se opět o grafický list, značený rytcem Johannem Hogenberghem a datovaný rokem 1595 [96],⁹⁰⁴ tedy ještě za života Bezova a navíc před vznikem zástřízlovske podobizny. V horní polovině díla je umístěn v oválném orámování portrét sedmasedmdesátiletého Bezy, který obklopují čtyři menší ovály, v nichž jsou zobrazeny personifikované Bezovy ctnosti: Fides (Víra), Prudentia (Obezřetnost), Constantia (Stálost), Patientia (Trpělivost). Do spodní části listu jsou vepsány oslavné básně, z nichž dvě v latinském jazyce: *In Effigiem Theodore Bezae Vezelii* signovaná monogramem G. F. H. a druhá neznáčená *Idem de codem*. Dále jedna báseň ve francouzštině s názvem *Sur la figure de Mr De Bèze*, kterou doplňuje označení autora: „L. Mongart comp.“ Typologická blízkost tohoto zobrazení s buchlovským portrétem je zjevná. O Bezovi je navíc známo, že mu obrazy nebyly cizí. Již v šedesátých letech 16. století údajně vlastnil sbírku portrétů,⁹⁰⁵ a sám vytvářel emblémy, u nichž je spojení slova a obrazu vlastní podstatou.⁹⁰⁶ Roku 1580 je vydal latinsky s titulem *Icones* a v roce 1581 francouzsky pod názvem *Les vrais pourtraits des hommes illustres en piété et doctrine*

⁹⁰⁴ Mědiryt-lept, 246,5 x 165, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, in: Friedrich W, H. HOLLSTEIN: Hollstein's Dutch and Flemish engravings, etchings and woodcuts: ca. 1400 – 1700, IX, Amsterdam s. d., 56, kat. č. 30, kde je uveden list bez nápisové části. Obr. <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll>, vyhledáno 17. 5. 2005. Grafický list je vzácný, jsou mi známy pouze dva exempláře. Bohužel se mi nepodařilo zajistit lepší fotografii, ze které by bylo možné přečíst bezpečně text.

⁹⁰⁵ Hans BOECKH: Hereticis veritas, quelques observations iconographiques concernant une porte de l'ancienne Academia genavensis, in: Genava XLVI, 1998, 99-111, zvl. 105.

⁹⁰⁶ K Bezovým emblémům Alison ADAMS: Webs of allusion: French protestant emblem books of the sixteenth century, Genève 2003; eadem: The emblemata of Théodore de Bèze (1580), in: Karl A. E. ENENKEL / Arnoud S. Q. VISSER (ed.): Mundus emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books, Turnhout 2003, 71-99; Paul CORBY FINNEY: A note on de Beze's icones, in: Paul CORBY FINNEY (ed.): Seeing beyond the word, visual arts and the Calvinist tradition, s. l. 1999, 253-266.

[...] *plus quarante-quatre emblèmes chrestiens*,⁹⁰⁷ opětovně byly zařazeny do zástřizlovského vydání Bezových sebraných básní v roce 1597.⁹⁰⁸

4.2.3. Exkurz do tradice oslavného textu na portrétním vyobrazení

Oslavné epigramy a básně byly v prostředí vzdělavců druhé poloviny 16. století sice vnímány jako pocta, avšak šlo o záležitost dosti běžnou u katolíků i nekatolíků. Častovali se jimi vzdělaní přátelé navzájem a výměna epigramů pro ně představovala nikoli neobvyklý projev úcty.⁹⁰⁹ Zamožní lidé využívali služeb ochotných básníků, kteří prostřednictvím poezie zaznamenávali a opěvovali významné události z jejich života.⁹¹⁰ Chvalořečení slavných mužů minulosti i současnosti navazovalo na dlouhou tradici mající své kořeny až v antice, v literární formě byly patrně nejslavnějším spisem Plutarchovy *Životopisy slavných Řeků a Římanů*. Z Pliniovy *Naturalis Historia* mohl zase čerpat své opodstatnění výtvarný portrét: „[...] malířství zobrazuje slavné lidi, které bylo záhodno zachovat budoucím věkům.“⁹¹¹ Plinius také předal prostřednictvím svého proslulého pojednání inspirativní informaci o tom, že si básník a řečník Gaius Asinius Pollio jako první v Římě vystavil v knihovně portrétní sochy věhlasných spisovatelů a že polyhistor a spisovatel Marcus Terentius Varro: „[...] k bohatému obsahu svých knih připojil obrazy sedmi set slavných mužů [...] a tak bránil ducha lidského

⁹⁰⁷ Teprve k pozdějšímu vydání z roku 1673 byly přidány i portrétní ilustrace, více v předmluvě reprintu Alain DUFOUR (ed.): Theodore de Bèze. Les vrais portraits des hommes illustres en piété et doctrine [...] plus quarante-quatre emblems chrétiens, Genève 1986, 3-7.

⁹⁰⁸ Srov. s. 167-168, pozn. 821.

⁹⁰⁹ Srov. „konverzaci“ v podobě výměny epigramů mezi Bezou a Paludiem v *Theodori Bezae Poemata varia*, Geneva 1597, 210-212 (pozn. 823).

⁹¹⁰ Srov. PÁNEK (pozn. 38) 258-260, na příkladu literárního mecenátu Viléma z Rožmberka i produkce, kterou básníci vytvářeli z vlastního rozhodnutí se záměrem získat si přízeň a podporu rožmberského vladaře, je patrné, že se básnickými skladbami oslavovala narození a sňatky v rodině, památka zesnulého, získání úřadů, povýšení erbu apod.

⁹¹¹ František NĚMEČEK (ed.): Plinius starší. Kapitoly o přírodě, Praha 1974, kniha XXXV, 264.

proti zubu času.“⁹¹² Značné oblibě se však těšil i po antice nejstarší spis se životopisy slavných mužů (antických, biblických a mytologických osobností) od neméně slavného autora Francesca Petrarky s titulem *De viris illustribus*,⁹¹³ a také mladší díla navazující na toto téma.⁹¹⁴ V Itálii se rovněž od poloviny 15. století šířily básně oslavující portrét, i v tomto žánru měl možná Petrarca o více než století dříve prvenství sonetem opěvujícím podobiznu milované Laury.⁹¹⁵ V italské poezii tohoto zaměření představuje významný rys důraz na oslavu umělce a jeho mecenáše, kteří si oba prostřednictvím uměleckého díla zajišťují nesmrtelnost a větší slávu.⁹¹⁶ Nejstarší známé básně s tímto vyzněním vznikly u severoitalských dvorů (Verona, Mantova, Ferrara) a vychvalovaly portrétní tvorbu Pisanella.⁹¹⁷ Charakteristické pro ně je, že výrazně oslavují umělcova génia, což zůstane typické i pro poezii tohoto druhu v Itálii v 16. století, která zažije nový rozkvět s oživením petrarkismu počátkem století, např. v sonetech Pietra Bemba, Giovanniho della Casa či v Aretinových básních oslavujících Tiziánovy podobizny.⁹¹⁸ V tomto žánru italské poezie však většinou zaznívají i aktuální teoretická témata, jako paragone poezie a malířství, či paragone současných a antických

⁹¹² Ibidem 266.

⁹¹³ Petrarca na díle pracoval od roku 1337 s přestávkami až do své smrti v roce 1374, zůstalo nedokončeno. Srov. Marco ARIANI: Petrarca, Salerno / Roma /Napoli, 2002.

⁹¹⁴ POMMIER (pozn. 85) 118.

⁹¹⁵ Ibidem 55.

⁹¹⁶ PICH (pozn. 89).

⁹¹⁷ POMMIER (pozn. 85) 55-58, např. sonet od Guarina Veronese z roku 1438 anebo skladba od ferrarského básníka Angela Galliho z roku 1442, oba opěvují schopnost malíře učinit model nesmrtelným, uchovat jeho památku a slávu do budoucnosti.

⁹¹⁸ Ibidem 61-62; 94-96, např. Aretinovy skladby opěvující Tiziánův portrét ženy namalované pro Dona Diega Hurtady de Mendoza z 1542, srov. Paolo PROCACCIOLI (ed.): Pietro Aretino. Lettere, Roma 1998, 433-434.

umělců,⁹¹⁹ filosofické otázky o možnostech zachycení podoby člověka nebo o překonání přírody uměním apod.⁹²⁰ Literární tvorba spjatá s portrétem měla dlouhou tradici, avšak je nutno zdůraznit, že v Itálii zůstala, pokud je mi známo, mimo plátno.

V Záalpi obdobně oslavné básně opěvují uměleckého génia Albrechta Dürera, nezřídka jej porovnávají s Apellem.⁹²¹ Avšak většina básní, které jsou umístěny do obrazové části mají jiné pojetí i funkci, text je soustředěn na mravní kvality zobrazené postavy.⁹²² Osoba umělce, který portrétovaného zvěčnil a poskytl mu nesmrtelnost, ustupuje do pozadí. Pokud je autor výtvarného díla chválen, pak je většinou označován anonymně jako „malíř“ či jako na zástřízlském portrétu - „dextera pinxit.“ Jak je patrné z výše uváděných příkladů portrétních grafik, není výjimkou, že i autor v obraze umístěné básně bývá uváděn pouze monogramem a nikoli celým jménem.⁹²³ Teoretické otázky jsou v Bezově básni na Zástřízlově podobizně omezeny na zhodnocení určité věrohodnosti portrétu: „[...] in viva imagine sculptum.“⁹²⁴

Lze patrně předpokládat, že se v odlišnosti pojetí básně oslavující podobiznu, jak to pozorujeme mezi italským prostředím a Záalpím, projevuje celý souhrn rozdílných společenských východisek na Apeninském poloostrově oproti Severu. Pojetí osobní slávy v Itálii navazovalo plně na antický odkaz a nebránilo se triumfálnímu rozměru,⁹²⁵ zatímco v Záalpi více svazovaném středověkým pojetím pýchy a skromnosti bylo zjevně poměrně odlišné. Tím spíše v morálně přísném

⁹¹⁹ Např. karmelitán Ferrabos opěvuje v latinské básni z roku 1466 *portrét Federica da Montefeltro* od Piera della Francesca, jehož malířské umění povyšuje nad schopnosti Zeuxidovy i Parhásiovy, srov. POMMIER (pozn. 85) 58.

⁹²⁰ Např. Bernardo Bellincioni v sonetu z roku 1492 opěvuje *portrét Cecilie Gallerani* porovnáním, že by příroda měla žárlit na obraz apod., srov. ibidem 61.

⁹²¹ Srov. Jan BIALOSTOCKI: *Dürer and his critics: 1500-1971, chapters in the history of ideas*, Baden-Baden 1986, 15-37, např. *Laudatio* od Conrada Celtise asi z roku 1499, ibidem 16-17.

⁹²² Otázkou propojení textu a portrétu se zabýval např. LÖCHER (pozn. 97); PELC (pozn. 100).

⁹²³ Srov. např. Hogenberghův *portrét Theodora Bezy* [96], strana 181 této práce.

⁹²⁴ Srov. strana 160 této práce.

⁹²⁵ Srov. např. Peter BURKE: *Italská renesance*, Praha 1996, 212-216.

protestantském prostředí, ať již kalvínském či bratrském, na jejichž portrétních nápisech jsou sice také oslavovány ctnosti zobrazeného člověka a je mu často předvídána sláva, avšak v menším měřítku, než jak tomu bylo zvykem v Itálii.⁹²⁶ Také postavení umělce, jak je známo např. ze slavného výroku Dürerova v dopise adresovaném příteli Pirckheimerovi z období malířova druhého benátského pobytu: „[...] zde jsem pánem, doma příživníkem,“⁹²⁷ bylo v Itálii a v severských zemích zcela jiné.⁹²⁸ A za třetí teoretické myšlení o výtvarných dílech v období 16. století bylo takřka výhradně omezeno na Itálii, a proto většinou neproniklo ani do básnických skladeb holdujících portrétní vyobrazení.⁹²⁹ Tento druh literární tvorby nesporně má své kořeny v italském humanismu, odkud se rozšířil do okruhu záalpských učenců a na jejich portrétní vyobrazení.⁹³⁰ V tomto výtvarném druhu se však postupně vyhranil a získal specifický ráz, který odpovídal společenským, náboženským, kulturním požadavkům a způsobu myšlení vlastnímu Záalpi.⁹³¹ Umístění oslavné básně do obrazové plochy, běžnější v grafice, avšak vyskytující se i v malířství, se stalo oblíbeným postupem v záalpské portrétní produkci.⁹³²

⁹²⁶ Srov. William A. DYRNESS: *Reformed Theology and Visual Culture: the Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge 2004, 52-55.

⁹²⁷ Např. Angela OTTINO DELLA CHIESA / Giorgio ZAMPA: *L'Opera completa di Dürer*, Milano 1968, 85.

⁹²⁸ Srov. např. Peter BURKE: *Italská renesance*, Praha 1996, 85-99.

⁹²⁹ POMMIER (pozn. 85) 46.

⁹³⁰ Srov. BIALOSTOCKI (pozn. 921) 15-17.

⁹³¹ LÖCHER (pozn. 97).

⁹³² Srov. ibidem; PARSCHALL (pozn. 98), SILVER (pozn. 99).

4. 3. Portrét Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl – projev reformního humanistického prostředí a vyjádření blízkých vztahů mezi Jednotou bratrskou a ženevskými kalvíny

Portrét Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl [86] představuje v souboru podobizen českých a moravských šlechticů období manýrismu mimořádný případ kromě jiného právě proto, že vystupuje z poměrně dobře doloženého kulturněhistorického pozadí, které nám poskytuje množství materiálu při pokusu o výklad jeho obsahového poselství.⁹³³ Podobizna oslavuje mladého Zástřizla jako příkladného člena svého rodu, mravně a nábožensky pevného člověka, do něhož byly vkládány do budoucna velké naděje. Portrét je současně oslavou přátelského vztahu s ženevským učencem, vztahu zpečetěného koupí cenné kolekce knih. Zrod tohoto portrétu vystupuje ale ze širšího kontextu. Kontakty Zástřizlů ve švýcarském humanistickém prostředí byly mnohem bohatší, jak již bylo řečeno výše, navazovaly na dobré vztahy starší bratrské generace, zejména Karla st. ze Žerotína a zahrnovaly i představitele basilejské univerzity, především jejího rektora Grynea, ale i další osobnosti intelektuální scény v Ženevě a v dalších městech švýcarské konfederace. Také rozsah zástřizlovského mecenátu byl podstatně širší; porozumění Bezy a Václava mladšího ze Zástřizl vyústilo ve vydání Bezových básní pod patronátem Zástřizlů, přátelská spolupráce pokračovala v aktivitách Jiřího Zikmunda a následně v přípravách na již nerealizovaném vydání *Pentateuchu*.

Z podobizny Jiřího Zikmunda k divákovi promlouvá opodstatněné sebevědomí mladého šlechtice, který se stal součástí švýcarského elitního

⁹³³ Cenné je především poměrně velké množství dochované korespondence zúčastněných osob, která byla vydána zásluhou historiků: AUBERT / AUBERT / MEYLAN (pozn. 835); DVOŘÁK (pozn. 75); HRUBÝ (pozn. 72), REJCHRTOVÁ (pozn. 73) a další, a rovněž historické práce: CHLUMECKÝ (pozn. 70); HRUBÝ (pozn. 807); ODLOŽILÍK (pozn. 72), a další. Také vlastivědná literatura z 19. století, i když obsahuje řadu nepřesností, zahrnuje údaje o umístění děl, jejich opravách, zpracování archiválií apod., které jsou jinak dnes už nezjistitelné.

humanistického společenství. Očekávání, do Zástřizla vkládané, však již neměla dozrát v další naplnění.

4.4. Portrétní galerie Prakšických ze Zástřizl na hradě Buchlově, postavení podobizny Jiřího Zikmunda v kontextu ostatních rodinných portrétů

Portrét Jiřího Zikmunda je ovšem nutné vnímat také v rámci portrétní galerie Prakšických a jejich rodové reprezentace jako celku. Na Buchlově se totiž dochovaly i další podobizny datovatelné do období od druhé poloviny 16. století do první čtvrtiny 17. století, které jsou tradičně ztotožňovány s příslušníky rodu Prakšických ze Zástřizl.⁹³⁴ Soubor tvoří dva celofigurové portréty identifikované s rodiči Jiřího Zikmunda: *Jindřichem Prakšickým ze Zástřizl [99]*⁹³⁵ a jeho manželkou *Kateřinou Rajeckou z Mírova [100]*,⁹³⁶ dále tříčtvrteční podobizna tradičně ztotožňovaná s *Eliškou Kotvrdovskou z Olešničky, manželkou Jiřího*

⁹³⁴ Nejstarší zmínky o portrétech spolu s jejich identifikací uvádí VAJDA (pozn. 11), 5-6, 24-26, zmiňuje portréty *Jindřicha Prakšického s chotí, podobiznu Jiřího Zikmunda z mládí* (bez dalších upřesnění) a jeho *choti Kotvrdovské*. A dále *podobiznu Zdanského* (Jan Ždánský ze Zástřizl, strýc Jindřicha Prakšického) a jeho *choti ze Žerotínů* (Alžběta (Helena?) ze Žerotína, ?-1581), tyto posledně jmenované portréty jsou totožné s portréty, jejichž vznik dnes klademe do let 1620-1622 (?) a které identifikujeme jako potomky Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl.

⁹³⁵ Neznámý autor, 1582, olej, plátno, 206 x 100 cm, hrad Buchlov, inv.č. BU 717. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 94, 201, II, 86, kat. č. 128; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 152-153, kat. č. 121; VAŇKOVÁ (pozn. 66) 157-158. Obraz byl restaurován kolem roku 1905-1906 (?), srov. OBRÁTIL (pozn. 875) 43, a v roce 2009 akad. mal. Tomášem Bergerem (zpráva uložena na NPÚ, územní pracoviště Kroměříž a na hradě Buchlově). Restaurátor konstatoval na základě rentgenogramů předcházejících vlastnímu restaurátorskému zákroku nejméně dvě kompletní přemalby obrazu. Všechny starší přemalby byly následně sejmuty. Původní silně krakelovanou malbu bylo nutné z asi 40 % rekonstruovat. Původní malířská technika i použité barevné pigmenty odpovídají období manýrismu.

⁹³⁶ Neznámý autor, 1582, olej, plátno, 205 x 100 cm, hrad Buchlov, inv.č. BU 719. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 95, 201, II, 86, kat. č. 129; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 153, kat. č. 122; VAŇKOVÁ (pozn. 66) 158-159. Obraz byl restaurován v roce 2009 akad. mal. Tomášem Bergerem, platí pro něj totéž co pro *portrét Jindřicha Prakšického* (pozn. 935).

Zikmunda [101, 102, 103],⁹³⁷ a dva obrazy zachycující v celé postavě v životní velikosti dívku, snad *Kunhutu Prakšickou, později provdanou Petřvaldskou, dceru Jiřího Zikmunda ze Zástřizl* [104],⁹³⁸ a muže,⁹³⁹ jenž bývá ztotožňován buď s *Milotou Prakšickým ze Zástřizl, synem Jiřího Zikmunda*,⁹⁴⁰ anebo s *Bernardem Divišem Petřvaldským z Petřvaldu, manželem Kunhuty* [105].⁹⁴¹ Nejstarší písemné svědectví o tom, že se obrazy nacházejí na Buchlově, představuje průvodce po hradě od Josefa Vajdy z roku 1863, identifikace poslední dvojice portrétovaných se však v různých pojednáních o Buchlově velmi liší.⁹⁴²

Obrazy rodičů Jiřího Zikmunda, pokud skutečně zachycují tyto dvě osoby, vznikly před rokem 1582, jelikož Jindřich Prakšický byl v tomto roce připraven o život. Jeho žena se záhy po jeho smrti znovu provdala,⁹⁴³ a proto není pravděpodobné, že by jejich protějškové portréty vznikly po

⁹³⁷ Neznámý autor, 1612, olej, plátno, 101 x 60 cm, hrad Buchlov, inv.č. BU 718. Lit.: BERCHTOLD (pozn. 13) 298, obr. 110; August PROKOP: Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst, Wien 1904, 772; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 95, 201, II, 85, kat. č. 127; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 137, kat. č. 46; VAŇKOVÁ (pozn. 66) 178-179, obr. 73. Obraz musel být restaurován v období po roce 1893, kdy jej zachycuje fotografie ještě s feminizujícími s přemalbami, in: BERCHTOLD (pozn. 13) obr. 110, a ve formátu, kterými se lišil od stavu obrazu dokumentovaného před restaurováním v roce 2009. K tomuto zákroku došlo nejspíše v souvislosti s reinstalací hradu po 2. světové válce, asi v roce 1955-1956, srov. BARTUŠEK / SVOBODA / LIFKA / ZEMEK (pozn. 870) 4, kde je zmíněna příprava nové instalace. Při tomto nedokumentovaném restaurování musela být provedena rentoaláž a obraz napnut do nového rámu, formát byl mírně změněn, starší hrubá přemalba obličeje byla odstraněna, avšak přemalování klobouku zůstalo. Dokumentace o tomto restaurování je ztracena. Nový restaurátorský zákrok z roku 2009 je dílem akad. mal. Ludmily Zálešákové, mikroskopické vyšetření a spektrální analýzu provedl akad. mal. Petr Mařík (restaurátorská zpráva je uložena na NPÚ ÚP Kroměříž a na hradě Buchlově). Byly odstraněny zbytky starších přemaleb, čímž se objevil zamalovaný klobouk, který drží portrétovaná postava v levé ruce. Formát obrazu byl vrácen do původního stavu, tzn. zmenšen, plátno napnuto na nový rám. Laboratorní analýzy potvrdily pigmenty odpovídající manýristické malířské technologii v původní barevné vrstvě.

⁹³⁸ Neznámý malíř, 1620-1622 (?), olej, plátno, 200 x 100 cm, hrad Buchlov, inv. č. BU 751. Lit.: BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 97, 201, II, 87, kat. č. 130; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 155, kat. č. 134. Není známo, zda byl obraz někdy restaurován.

⁹³⁹ Neznámý malíř, 1620-1622 (?), olej, plátno, 200 x 100 cm, hrad Buchlov, inv.č. BU 752.

⁹⁴⁰ Jaroslav PETRŮ: Buchlov, Brno 1982.

⁹⁴¹ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 97, 201, II, 87, kat. č. 131; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 154, kat. č. 133. Není známo, zda byl obraz někdy restaurován.

⁹⁴² VAJDA (pozn. 11) 5-6, 24-26, srov. pozn. 927; BERCHTOLD (pozn. 13) 298-299, zmíněné postavy identifikuje jako Jiřího Zikmunda s chotí Eliškou Kotvrdovskou; OBRÁTIL (pozn. 875) 43, tento názor přejímá.

⁹⁴³ PILNÁČEK (pozn. 784) 249.

smrti manžela. Chronologicky jako další vznikl v roce 1598 *portrét Jiřího Zikmunda* [86]. Podobizna neznámého muže, pokládána v minulosti za zobrazení *Elišky Kotvrdovské z Olešničky* [101], je datována rokem 1612. Podobizny *Kunhuty a Miloty či Bernarda Diviše* [104, 105] jsou nejmladšího data, na základě oděvních prvků a stylových hledisek vznikly patrně kolem roku 1620 anebo i později.⁹⁴⁴ Eva Bukolská považovala všechny zástřízlovské podobizny za dílo jednoho autora, kterého označila za „Mistra Zástřízlů“.⁹⁴⁵ Autorka shledávala především u starších portrétů Zástřízlů silný severoitalský akcent, v měkkém podání obličejů vliv benátského malířství a v syté barevnosti stopy ve Vídni působících Nizozemců z okruhu Lucase Valckenborcha.⁹⁴⁶ V některých rysech nalézala analogie s postavami donátorů na epitafu *Bičování* z Muzea města Brna, jehož doba vzniku je kladena kolem roku 1590 a který je připisován Jarmilou Vackovou neznámému druhořadému italskému malíři či Nizozemci obeznámeného s Itálií.⁹⁴⁷

Ze stylového hlediska je však nutné pokládat portréty za díla různých malířů. Za nejvíce si blízké z pohledu malířského rukopisu, způsobu modelace obličeje, provedení velkých rukou s objemnými prsty, spíše plošně podaného šatu, tmavého neutrálního pozadí i barevnosti vzniklé vyvážením chladných tónů pozadí s teplými odstíny obsaženými na oděvu a inkarnátu atd. považují *portréty Jiřího Zikmunda a neznámého muže* [86, 101].⁹⁴⁸ Tato domněnka nevyznívá s ohledem na historické pozadí příliš věrohodně a jistě si do budoucna ještě zaslouží pozornosti. Nejasnost převládá kolem identifikace zobrazené postavy, která byla donedávna většinou pokládána za *Elišku Kotvrdovskou z Olešničky*,

⁹⁴⁴ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 95, 201, II, 87, kat. č. 130 a 131, je datovala oprávněně kolem roku 1620.

⁹⁴⁵ Ibidem I, 94, 201.

⁹⁴⁶ Ibidem I, 202.

⁹⁴⁷ Ibidem; Jarmila VACKOVÁ: Pozdně renesanční malované epitafy v Brně, in: Umění VIII, 1960, 594-595.

⁹⁴⁸ Srov. pozn. 774 a 937.

*manželku Jiřího Zikmunda ze Zástřizl [101].*⁹⁴⁹ Restaurátorský zákrok z roku 2009 potvrdil odmítání této tradiční identifikace ze strany některých historiků umění a prokázal, že se jedná o mužskou podobiznu.⁹⁵⁰ Tuto mylnou identifikaci nalézáme již v literatuře z 19. století.⁹⁵¹ Fotografie z Berchtoldovy knihy vydané v roce 1893 dokládá [102], že dílo bylo v tomto duchu i přemalováno: na obličejích byly zdůrazněny ženské rysy a klobouk, který postava drží v levé ruce, byl zamalován. Plátno bylo zvětšeno, aby velikostí odpovídalo podobizně Jiřího Zikmunda a oba portréty působily jako protějšky. Chybné určení portrétovaného muže za ženu bylo později přejímáno, patrně v domněnku, že informace od majitele hradu hraběte Berchtolda bude založená na pravdivých poznatcích.⁹⁵² Obraz se navíc dochoval v poškozeném stavu, proto všechny detaily nebyly do nedávného restaurátorského zákroku dobře čitelné [103]. V historické literatuře se zvláštní zjev „Elišky“ vysvětloval tím, že se jako členka Jednoty bratrské odívala nezvykle stroze.⁹⁵³ Oděv postavy ovšem nelze označit jako strohý, tvoří jej bílý vzorovaný kabátec u pasu zdobený červenými mašličkami, se zlatými knoflíky a nárameníky. Spodní část oděvu pokládanou v minulosti badateli za širokou sukni tvoří ve druhé polovině 16. století a na počátku 17. století oblíbené široké

⁹⁴⁹ Srov. pozn. 937.

⁹⁵⁰ KUBÍKOVÁ (pozn. 1) 137, kat. č. 46, uvádí obraz jako mužskou podobiznu především kvůli kostýmům prvkům, které považuje za mužské (kalhoty, kabátec); VAŇKOVÁ (pozn. 66) 178-179, obr. 73, vyjádřila také pochybnosti s tradiční identifikací, a to rovněž kvůli oděvu, který připomíná spíše mužské oblečení. Názor, že se jedná o mužský oděv, potvrdila v emailové korespondenci i PhDr. Eva Uchalová. Mgr. Lenka Vaňková v ústním rozhovoru v červnu 2008 formulovala jasné odmítnutí ženské identifikace právě na základě oděvu, protože ke svršku je na obraze přivázán tkaničkami spodní oděv, což je doloženo v této době pouze u kalhot.

⁹⁵¹ VAJDA (pozn. 11) 5.

⁹⁵² Např. OBRÁTIL (pozn. 875) 43; PROKOP (pozn. 937) 772; HRUBÝ (pozn. 862); BARTUŠEK / SVOBODA / LIFKA / ZEMEK (pozn. 870) 10; BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 95, II, 85, kat. č. 127; PETRŮ (pozn. 938) 8; BUKOLSKÁ 1985 (pozn. 39) 91; Marie KOLDINSKÁ: Každodennost renesančního aristokrata, Praha 2001, 221, pozn. 33; Bořek ŽIŽLAVSKÝ: Buchlov, historie a příběhy hradu, Hýsly 2006, 58.

⁹⁵³ Např. HRUBÝ (pozn. 862) 243; naposledy tuto argumentaci opakuje KOLDINSKÁ (pozn. 952) 221, pozn. 33.

vycpávané kalhoty z pásů svisle kladené látky protkávané zlatem.⁹⁵⁴ Celek působí spíše slavnostním dojmem. Strohost spočívá pouze v absenci šperků kromě prstene s modrým kamenem na levém prsteníčku. Postava drží v ruce květinu, což vyvolává obsahovou spojitost vzniku obrazu portrétovaného se sňatkem.

4.4.1. Otázka totožnosti muže na portrétu dosud identifikovaném jako „Eliška Kotvrdovská z Olešničky“

Dnes, když je původní mužská identita zobrazené postavy prokázána, je třeba si klást otázku, koho portrét zobrazuje? Patrně někoho z blízkého okruhu Jiřího Zikmunda ze Zástřizl? Z Gellnerova vydání Borboniovova deníku se dozvídáme, že Jiří Zikmund měl mladšího bratra Marka Antonína, který za ním s preceptorem Janem Paludiem přijel v roce 1596 do Basileje a společně odjeli do Ženevy,⁹⁵⁵ avšak na Akademii se „mladší Zástřizl“ nezapsal.⁹⁵⁶ Jméno „Marcantoni,“ ale bez označení příbuzenského vztahu k Jiřímu Zikmundovi, se objevuje ve vyúčtování Paludiovy cesty z roku 1599, kde preceptor zaznamenal: „Was auf Marcantoni Reitschule, da monatlich 12 Kronen aufgegangen, ohne das, was man hat geben müssen zu einem Reittach.“⁹⁵⁷ V účtech však nefiguruje žádné jiné náklady za „mladšího Zástřizla“ – ani za cestu, stravu, ubytování ani jiné platby.

V záhlaví účtů navíc stojí, že jde o náklady studijní cesty Jiřího Zikmunda ze Zástřizl a jeho preceptora Paludia, o dalším Zástřizlovi není ani

⁹⁵⁴ Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání, Renesance (15. a 16. století), Praha 1996, 103.

⁹⁵⁵ GELLNER (pozn. 309) 54: „[...] Jan Paludius, jenž právě přijel z Moravy s Markem Antonínem, mladším bratrem Jiřího Zikmunda, a přinášel mu dopisy [...] odevzdati Jiřího Zikmunda jeho novému preceptorovi Janu Paludiovi, jenž se s ním odebere do Ženevy.“

⁹⁵⁶ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 45-46.

⁹⁵⁷ HRUBÝ (pozn. 72) 347-348, dopis č. 241 ze září 1599.

zmínky.⁹⁵⁸ O Marku Antonínovi Prakšickém mluví také Otakar Odložilík, avšak pouze ve dvou místech svého pojednání, které odpovídají pasážím v Gellnerově vydání, z něhož evidentně čerpal.⁹⁵⁹ Odložilíkova slova posléze citoval Antonín Truhlář.⁹⁶⁰ V žádném genealogickém vývodu, v korespondenci, ani v žádném dalším známém historickém prameni ale dosud není o Marku Antonínovi Prakšickém ze Zástřizl zpráva. Zdá se pravděpodobné, že došlo v Gellnerově edici deníků k omylu. Max Dvořák v komentáři ke svému vydání o mladším Prakšickém totiž vůbec nemluví.⁹⁶¹ Místo, kde o něm Gellner hovoří, v původním latinském znění vypadá takto: „[...] accepi a dno. promarchione litteras, quibus me cum Wartenbergio domum avocat et Zastrizellium tradit Paludio, cum quo Genevam profiscitur.“⁹⁶² O Marku Antonínovi ani slovo. Toto jméno se objevuje až později v Ženevě, při Borboniově odjezdu z města: „Discessimus Geneva cum comitatu magno, Marco Antonio et ejus fratre Sigismundo Zastrizellio, [...]“⁹⁶³ Gellner si pojem „fratre“ vysvětlil jako označení pokrevního bratra a protože věděl, že Jiří Zikmund staršího bratra mít nemohl, odvodil si, že muselo jít o mladšího bratra a tuto vydedukovanou informaci použil ve svém textu.⁹⁶⁴ Jméno přeložil do češtiny. Z logiky věci vyplynulo, že pokud se dosud v Basileji o Marku Antonínovi nemluvílo, musel přijet do Švýcarska až s Paludiem, a proto

⁹⁵⁸ Ibidem.

⁹⁵⁹ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 45: „[...] do Basileje se dostavil Jan Paludius, který přivedl Marka Antonína Prakšického a ujal se dozoru i nad jeho starším bratrem Jiřím Zikmundem [...]“ A druhé místo: „Oba Prakšičtí s Paludiem měli od poručníků přikázáno, aby zůstali v Ženevě. Ubytovali se ve studentském domě Bezově, avšak na univerzitu se zapsal jenom starší z nich Jiří Zikmund.“

⁹⁶⁰ TRUHLÁŘ / HRDINA / HEJNIC / MARTÍNEK (pozn. 778) IV, 97: „Pak přivedl do Basileje Marka Antonína Prakšického ze Zástřizel a ujal se dozoru i nad jeho starším bratrem Jiřím Zikmundem. Na jaře r. 1597 cestovali přes Bern do Ženevy, kde se ubytovali ve studentském domě Bezově.“

⁹⁶¹ DVOŘÁK (pozn. 75) 7.

⁹⁶² Ibidem 72.

⁹⁶³ Ibidem 74: o odjezdu Borbonia ze Ženevy, kam Paludia se Zástřizlem doprovázel: „10. d. pluvia. Discessimus Geneva cum comitatu magno, Marco Antonio et ejus fratre Sigismundo Zastrizellio, duobus Castilionei filiis, Friderico et Wernhero [...]“

⁹⁶⁴ Pokud by existoval, narodil by se nejspíš jako pohrobek v období 1582/1583, protože v rodinném zápisníku je jako první dítě uveden Jiří Zikmund, srov. strany 151-152, pozn. 781.

Gellner tuto informaci vložil i do zprávy o příjezdu Paludia do Basileje, kde v originálním deníku o něm není zmínky. Dá se předpokládat, že výše uvedeným způsobem došlo k záměně. Výraz „fratre“ pravděpodobně označoval, že jsou oba členy Jednoty bratrské a možná i bližší přátelský vztah mezi dotyčnými, ale nikoli vztah sourozenecký.⁹⁶⁵

Nejspíše se tedy nejedná o rodného bratra Jiřího Zikmunda ze Zástřizl, ale o Marca Antonia (Marcantonia) Lombarda, někdy zvaného Antonín Ženevan, štolmistra, hofmistra a agenta Karla st. ze Žerotína, šlechtice původem z Neapole, který z náboženských důvodů opustil vlast a vstoupil do služeb žerotínského pána a jenž zůstal jeho agentem i po roce 1596, kdy se usadil v Ženevě.⁹⁶⁶ Z korespondence Karla st. ze Žerotína jsou doloženy jeho časté cesty mezi Moravou a Ženevou.⁹⁶⁷ Existence Marka Antonína a jeho identifikace s postavou na portrétu z roku 1612 se proto ukázala jako mylná.

Jiřího Zikmunda pojil patrně blízký vztah k jeho bratranci Václavovi ml. Morkovskému ze Zástřizl z Boskovic, s nímž měl společného poručníka Václava st. Morkovského. Václav mladší uvedl Jiřího Zikmunda také de facto k Bezovi, bratranci spolu často pobývali a spojovala je záliba v literatuře. Václav ml. Morkovský zdědil boskovické panství právě roku 1612.⁹⁶⁸ Oženil se se šlechtičnou slezského původu Alžbětou Eusebií Pruskovou z Pruskova, avšak datum sňatku není známo.⁹⁶⁹ Nejspíše již před rokem 1613 konvertoval ke katolictví, protože

⁹⁶⁵ Tímto výrazem označoval i Beza svého přítele Jeana Jacometa Barrea: „Narro tibi, mi frater, quod nunquam mihi [...], srov. BEZA (pozn. 823) 185.

⁹⁶⁶ REJCHRTOVÁ (pozn. 73) 405, pozn. 9; Tomáš KNOZ: Rezidence a dvůr Karla staršího ze Žerotína, in: BŮŽEK / KRÁL (pozn. 116) 409-438, zvl. 416, 435.

⁹⁶⁷ REJCHRTOVÁ (pozn. 73) 52, dopis č. 9 z roku 1591 dokládá pobyt Marcantonia v Ženevě a kontakt s Bezou; 67, dopis č. 16, 1592 Žerotín o Marcantoniovi hovoří jako o svém štolmistrovi; 107-108, dopis č. 42, z 10. srpna 1599, kde Karel st. ze Žerotína píše Bezovi a praví v něm, že mu Mark-Antonín Lombard přinesl psaní od Bezy a doručí i odpověď a ústně poví o radosti z listu, a dále, že mu Mark-Antonín pověděl, co je u Bezy nového.

⁹⁶⁸ Zdeněk POKLUDA: Morkovští ze Zástřizl, in: Malovaný kraj, 1993, 4-5.

⁹⁶⁹ ODLOŽILÍK (pozn. 72) 50-51.

v tomto roce pozval na své panství jezuity.⁹⁷⁰ Za protihabsburského povstání vycházel dobře s oběma stranami, po Bílé hoře se přiklonil k vítězné straně a následná podpora císařské vlády a spolupráce s kardinálem Dietrichsteinem mu později vynesla titul císařského rady a komorníka.⁹⁷¹ Portrét by mohl zobrazovat tohoto šlechtice, který byl s Jiřím Zikmundem nejen pokrevně spřízněn, ale alespoň do konverze pro něj představoval i myšlenkově blízkého člověka. Pro přesvědčivější identifikaci bychom však potřebovali věrohodné podklady, a tak tato domněnka zatím zůstává v podobě spekulativního návrhu, s nímž je třeba dále pracovat.

4.4.2. Další portréty ze zástřizlovské portrétní galerie

Další podobizny z buchlovského souboru: *portréty rodičů Jiřího Zikmunda [99, 100]* a jeho *dcery Kunhuty [104]* s *bratrem Milotou* (popřípadě manželem Bernardem Petřvaldským) [105] pocházejí od různých malířů. Dostí věrohodně vyznívá návrh Evy Bukolské, že Zástřizlové využívali služeb umělců, kteří působili, možná jen dočasně, v nějakém větším městě jako např. v Brně.⁹⁷² Bližší slohové upřesnění těchto malířů je v tuto chvíli velmi nesnadné, neboť jde o práce, které nedosahují prvotřídní kvality a mísí se v nich různá stylová poučení, na něž Bukolská správně upozornila.⁹⁷³ Obrazy se navíc dochovaly ve velmi poničeném stavu, o jejich opravách v minulosti nalézáme jen řídké neurčité stopy ve starší literatuře.⁹⁷⁴ Podobizny *Jindřicha Prakšického a*

⁹⁷⁰ POKLUDA (pozn. 968) 4-5.

⁹⁷¹ Ibidem, 4-5, Václav ml. Morkovský ze Zástřizl zemřel v roce 1632.

⁹⁷² BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 201.

⁹⁷³ Ibidem 94-95.

⁹⁷⁴ O poničeném stavu malby se zmiňuje již VAJDA (pozn. 11) 25: „Obraz jeho a jiný jeho manželky Kateřiny jsou již obnovováním tak sešlé, že sotva jejich obrys poznati můžeme.“ OBRÁTIL (pozn. 875) 43: uvádí informaci, že portrét Jindřicha Prakšického ze Zástřizl byl „restaurován nedávno v Pešti.“

Kateřiny z Mirova [99, 100]⁹⁷⁵ byly v roce 2009 zrestaurovány, během tohoto zákroku byly odstraněny rozsáhlé přemalby, které i v několika vrstvách zakrývaly původní malbu, což nepochybně v minulosti silně ovlivňovalo posuzování těchto portrétů.⁹⁷⁶

Rodiče Jiřího Zikmunda jsou zobrazeni v celých postavách uprostřed interiéru komponovaného pomocí závěsu v horní části, mohutného stolu na pozadí postav a dlaždicové podlahy. Typologicky představují běžné příklady reprezentační podobizny z období poslední třetiny 16. století. Postavy jsou podány pohybově spíše nejistě, Jindřich s pravicí založenou v bok se levou rukou opírá o velký meč postavený hrotem k zemi, od jeho pravé nohy

k němu vzhlíží černohnědý pes. Jeho choť stojí ve strnulém postoji s pohledem nepřítomně upřeným do strany, pravou rukou si přidržuje řetězový opasek šatů zvaný *cordelière*, v levé ruce svírá kapesník.

Portréty oživuje jejich barevnost, zejména Jindřichův zlatě žlutý šat a punčochy, které vyvažují chladné ladění pozadí a modrých šatů Kateřiny.

Protějškové podobizny považované za *Kunhutu a Milotu Prakšické* (popřípadě *Bernarda Diviše z Petřvaldu*) [104, 105]⁹⁷⁷ hovoří již jiným stylovým jazykem. Typologicky jde sice opět o obvyklé celofigurové reprezentační portréty, které v základní kompozici navazují na typ habsburské podobizny v celé postavě, avšak tím jejich souvislost s předchozími portréty patrně končí. V tomto případě postavy vyplňují maximum obrazového prostoru, takřka jej přeplnily. I ony jsou sice do prostoru začleněny pomocí závěsu v horní partii obrazu a stolu na pozadí, avšak malíř si prostorovými vztahy hlavu příliš nelámá. Oba portréty jsou bohužel ve velmi špatném stavu, s rozsáhlými partiemi opadané barevné

⁹⁷⁵ Srov. pozn. 935 a 936.

⁹⁷⁶ Obrazy restauroval akad. mal. Tomáš Berger, k popisu zákroku srov. pozn. 935.

⁹⁷⁷ Srov. pozn. 931 a 932.

vrstvy, což znesnadňuje jejich posouzení.⁹⁷⁸ Mužská postava stojí opřená pravou rukou o stůl s levicí zapřenou v bok. U levé nohy mu sedí světlehnědý psík. Nahoře nalevo je na stěně připevněna nečitelná listina, díky níž Josef Vajda portrétovaného ztotožňoval s Janem Ždánským, od něhož Prakšičtí buchlovské panství nabyli.⁹⁷⁹ Kunhuta stojí s pohledem upřeným na diváka, pravou rukou se opírá o neurčitelný předmět ležící na stole, možná jde o knihu. V levici drží kapesník, obvyklý atribut ženského portrétu 16. a počátku 17. století.

U této dvojice portrétů upoutá rozpor mezi nezvládnutou anatomií postav (např. mužova ohnutá paže), nesouměrnými tělesnými proporcemi a nevěrohodnými prostorovými vztahy na jedné straně a naopak značně kvalitním měkkým podáním plasticky působících obličejů obou postav se zdatně výstižnou portrétní charakteristikou na straně druhé. Nejspíše kvůli tomuto rysu uvažovala E. Bukolská o benátském školení malíře.⁹⁸⁰ Stejně tak je možný vlámský původ umělce znalého severoitalské malby. Dá se předpokládat, že obličej mohl malovat jeden malíř (hlava dílny) a zbytek dokončil jeho pomocník.

Oděv obou zobrazených postav svědčí o době vzniku kolem roku 1620 či později. Kunhuta má na sobě oblečené šaty s vycpaným živůtkem prodlouženým směrem dolů do špičky, zvaným „husím břichem,“ a se širokým okružím, její mužský protějšek je oděn do prostého kabátce se šerpou, jednoduchým límcem lemovaným krajkou a delšími kalhotami dosahujícími pod kolena.⁹⁸¹ Datování k roku 1620 by odpovídalo i předpokládanému věku portrétovaných. Kunhuta k tomuto roku dosáhla sedmnácti let a v roce 1622 se provdala za Bernarda Diviše Petřvaldského

⁹⁷⁸ VAJDA (pozn. 11) 24, k tomuto obrazu: „Manželka jeho na druhém obraze vypočtená, jest svých krásných obličejových tahů jakýmsi obnovitelem obrazů zcela zbavena.“ Ženu ztotožňoval s chotí Ždanského Helenou ze Žerotína.

⁹⁷⁹ Ibidem 24: „...pergamenovou listinu na znamení, že prvním toho rodu byl a Buchlova koupí nabyt.“

⁹⁸⁰ BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 97, II, 87, kat. č. 130.

⁹⁸¹ K pozdním typům okruží srov. Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání. Barok a rokoko, Praha 1997, 35, 43, 46, 53; VAŇKOVÁ (pozn. 66) 21-22.

z Petřvaldu; podobizna se tudíž mohla vztahovat i k této významné události.⁹⁸² Milota byl narozen v roce 1609.⁹⁸³ Z portrétního není možné věrohodně vyčíst věk zobrazeného, bezvousý chlapec však působí velmi mladistvě.

Ve srovnání s podobiznou Jiřího Zikmunda představují obě dvojice protějškových portrétů obvyklé dobové příklady šlechtického reprezentativního portrétního vyobrazení. V budování portrétní galerie na hradě Buchlově pokračovali dále Petřvaldští, kteří po Kunhutě panství zdědili.

4.5. Závěr

Buchlovský soubor zástřizlovských podobizen představuje v moravském prostředí 16. století – podle známého stavu dochování – významnou kolekci dokumentující tři následující generace rodu Prakšických. Již otec Jiřího Zikmunda začal cíleně vytvářet prostředky uchování rodové paměti,⁹⁸⁴ jeho zápisník i založení portrétní galerie vycházejí ze stejné potřeby osobní a rodové reprezentace, předávání svědectví o kontinuitě rodu a úctyhodných skutcích jeho členů.⁹⁸⁵ Touha po této kontinuitě, ovšem později, našla patrně svůj odraz i v mystifikaci totožnosti muže zvaného po dlouhou dobu „Eliška z Olešničky.“ Mezi další projevy reprezentace a péče o slávu zástřizlovského rodu patří stavební aktivity v jejich sídlech,⁹⁸⁶ objednávky portrétních medailí,⁹⁸⁷

⁹⁸² Upozornila BUKOLSKÁ (pozn. 2) I, 202.

⁹⁸³ SEDLÁČEK (pozn. 779) 466.

⁹⁸⁴ JAŠEK (pozn. 781) 20.

⁹⁸⁵ K tématu nejnověji MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 177-186.

⁹⁸⁶ K stavebnímu vývoji hradu: Gregor WOLNY: Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert. IV – Hradischer kreis, Brünn 1838; DUNDER (pozn. 11); VAJDA (pozn. 11); BERCHTOLD (pozn. 13); PLUSKAL MORAVIČANSKÝ (pozn. 11); OBRÁTIL (pozn. 875); Karel SVOBODA: Hrad Buchlov na Moravě, Buchlovice 1934; Idem: Státní hrad Buchlov, Praha 1949;

předmětů uměleckého řemesla s rodovým erbem (poháry, soubory jídelního náčiní z habánské prolamované fajáns) nebo náhrobníků v místech posledního odpočinku apod.⁹⁸⁸

Portrét zcestovalého a vzdělaného Jiřího Zikmunda zřetelně vystupuje z typu šlechtického portrétu běžného ve střední Evropě na konci 16. století, ke kterému patří ostatní podobizny zástřizlovského souboru na hradě Buchlově. Svědčí o vysoké úrovni znalostí a intenzitě společenských kontaktů tohoto příslušníka naší předbělohorské šlechty, jednoho z pozdních humanistů žijících na okraji propasti třicetileté války. Je to zároveň obraz velkých příslibů, jimž osud nepřál, aby byly naplněny ve své úplnosti.

BARTUŠEK / SVOBODA / LIFKA / ZEMEK (pozn. 870); Jaroslav PETRŮ: Státní hrad Buchlov, Brno 1968.

⁹⁸⁷ Viktor KATZ: Dvě moravské medaile z počátku XVII. století, in: Numismatický časopis československý VIII, 1932, 104-106. Nejnověji: MYSLIVEČKOVÁ (pozn. 777) 183-184.

⁹⁸⁸ Srov. BERCHTOLD (pozn. 13) 302-306, k habánské majolice in: ibidem 306; nověji např. Jiřina MEDKOVÁ: Renesanční sklenice ve sbírkách státního hradu Buchlova, in: Zprávy Památkové péče XVII, 1957, 148-153.

5. Závěr

Ve své disertační práci jsem se zabývala portréty pocházejícími ze tří rodových šlechtických sbírek z Čech a Moravy z období 16. a počátku 17. století. Spojujícím faktorem studovaných děl, kromě přibližné doby vzniku, je jejich reprezentativní funkce, kterou můžeme vnímat jako hlavní poslání šlechtické podobizny této doby. Avšak i pojem reprezentativní funkce má poněkud širší rozpětí svého obsahu, neboť zahrnuje jak způsob osobní, tak i rodové reprezentace, které jsou semknutě propojeny a slouží k uchovávání rodové paměti. Kontinuita rodu, udržení či rozšíření rodových držav a případné zvýšení prestiže představovaly hlavní úsilí šlechtických rodin. Avšak i v rámci druhu reprezentativní podobizny můžeme sledovat odlišnosti ve vyznění jednotlivých děl, které vycházejí z rozličných ideových či aktuálních obsahů do něj vkládaných. Projevovaly se umístěním příznačných atributů odkazujících ke konkrétním událostem či volbou určité kompozice, která odkazovala k rozpoznatelnému zdroji a soudobému divákovi mohla čitelně naznačovat své obsahové poselství. A tak při monografickém studiu vybraných děl ze zdánlivě jednolité skupiny reprezentativních podobizen vyvstávají silné individuální výpovědi, které zpětně napomáhají k plastičtějšímu vhledu do celé problematiky.

Nejstarší portrét Viléma z Rožmberka [1], o němž se pojednává ve druhé kapitole, můžeme vnímat jako hrdé reprezentativní gesto, které ilustruje vstup nového rožmberského vladaře do českých dějin a demonstrativně prokazuje jeho odhodlání k obraně práv svého rodu. Na základě bohatých zkušeností z pobytu ve vyspělých uměleckých centrech a v blízkosti královského a císařského dvora si pro svoji podobiznu zvolil dobově zcela aktuální portrétní schéma, které jej jednoznačně identifikuje jako příslušníka nejvyšší aristokracie a člena nejbližšího habsburského okruhu. Rožmberští vladaři bývali z titulu svého výsadního postavení v české stavovské obci a díky vlastnictví nejrozsáhlejšího panství v zemi vnímáni jako místokrálové,

s postavením v hierarchii společnosti hned po králi. Vilém z Rožmberka přes svůj mladistvý věk je na portrétu v této důstojnosti zobrazen. Doplněním atributů poukazujících k jeho vladařství, finančnímu zázemí, vzdělanosti, uměleckému vkusu a starobylému urozenému původu „doloženému“ až k předkům v antickém Římě a s tím souvisejícímu příbuzenství (byť nepravdivému) s mocným rodem Orsini, je právě v době, kdy bylo výsadní postavení rožmberskému domu odňato, vyjádřeno rozhodnutí hlásit se ke svým právům. Jednoznačně se tak demonstruje vysoké sebevědomí mladého představitele rožmberského rodu. Vilém z Rožmberka je na této podobizně prezentován jako člen habsburského okruhu, avšak současně též jako svébytný vladař, jehož kontakty a možnosti výrazně přesahují rámec ostatní šlechty v království.

Založení rodové portrétní galerie právě v období, které bylo pro rod nejisté v symbolické rovině ilustruje odhodlání rožmberského vladaře k obnově, k posílení semknutosti rodinných příslušníků a k opětovnému povznesení rožmberského domu. Ačkoli v základní podobě rožmberský portrétní cyklus navazuje na soubor Seiseneggerových celofigurových podobizen spřízněných pánů z Hradce: *kancléře Adama I. z Hradce s chotí Annou z Rožmitálu a jejich potomky* [9, 10, 11], v jejichž pohostinnosti trávili v dětství rožmberští sourozenci několik let během nuceného pobytu své matky v zahraničí, po stránce formální i celkovým monumentálnějším výrazem hovoří rožmberský soubor již jazykem zralého habsburského portrétu z doby kolem poloviny 16. století, který v sobě vstřebal poučení z majestátní a uvolněně elegantní tvorby Tiziánovy i ze vznešeného výrazu precizních portrétů Morových.

Mimořádně působivé jsou i *pozdější Rožmberkovy portréty* [2, 3], pocházející z doby, kdy jeho politická kariéra stoupala a on se stal nezpochybnitelnou veličinou v české stavovské společnosti a významnou postavou i v kontextu zahraničním. Souhrnně lze říct, že mimořádná pozice Viléma z Rožmberka v hierarchii české společnosti našla své obrazové vyjádření i v jeho celofigurových portrétech, které

bezprostředně reagují na aktuální reprezentativní podobizny z nejužšího okruhu habsburské dynastie a dokládají tak postavení rožmberského vladaře Viléma na úrovni předních evropských knížat.

Také pernštejnské podobizny sledované ve třetí kapitole této práce lze hodnotit jako reprezentační portréty. *Dvojportrét Marie Manrique de Lara se synem Janem* [59] má však nad to i silné genealogické vyznění, zobrazuje oslavu pokračovatele rodu. A není vyloučené, že za jeho vznikem stojí vyjádření vděčnosti za splněné přání a vyslyšené modlitby směřované k Panně Marii s prosbou o narození dědice. Tento obraz představuje jediný známý mariánský kryptoportrét v souboru našich renesančních podobizen, který však v širším kontextu evropského malířství výjimečný nebyl a oblíbě se těšil zejména v habsburském prostředí, kde býval rovněž spjat s narozením dědice. Situace v rodu Pernštejnů, kteří napjatě očekávali narození mužského potomka, tuto hypotézu potvrzuje. Z důvodu natočení obou portrétovaných osob, matky i dítěte k levé straně, je téměř jisté, že k dílu existoval protějšek, s největší pravděpodobností podobizna otce Vratislava z Pernštejna, a že skupina tvořila širší významový celek. Dosavadní literatura za tento protějšek pokládala *portrét datovaný rokem 1558 od Jakoba Seiseneggera* [45], avšak tento názor musíme vyloučit. Obraz neobsahuje odkaz na Řád zlatého rouna, jehož byl Pernštejn nositelem již od roku 1555. V postavení vysoce postaveného služebníka titulárního českého krále Maxmiliána, směřujícího k vyšší kariéře dvorské či zemské, a s ohledem k ideologickým „škraloupům“ některých rodinných příslušníků pernštejnského páru, se nedá předpokládat, že by Vratislav z Pernštejna na nákladné reprezentativní podobizně porušil řádová nařízení a opomenul nechat zobrazit čestné vyznamenání, které je současně odznakem jeho loajality panovníkovi. Na základě mnoha indicií navrhuji identifikaci zobrazeného muže s Vratislavovým starším bratrem Jaroslavem z Pernštejna (detailněji viz kap. 3.4.3.-4.).

Pozdější podobizna, na níž je s jistotou zobrazen *Vratislav z Pernštejna, tentokrát v řádivém rouchu rytířů zlatého rouna [79]*, je mladšího data, její vznik lze klást do sedmdesátých či počátku osmdesátých let 16. století. Možná že tento portrét nahradil nějakou starší Pernštejnovu podobiznu, která byla poškozena a jež původně tvořila protějšek s dvojportrétem Pernštejnovy choti a nejstaršího syna.

Skupina studovaných perňštejnských podobizen zřetelně promlouvá o elitním společenském postavení rodiny v nejbližším prostředí panující dynastie a o příslušnosti Vratislava z Pernštejna k výlučnému společenství Řádu zlatého rouna. V dvojportrétu Marie Manrique de Lara se synem Janem lze kromě výše uvedených genealogických vyznění vnímat i vyjádření zcela jasné konfesní katolické pozice manželů Pernštejnových v konkrétní historické situaci, kdy někteří z jejich blízkých rodinných příslušníků byli katolickou církví označováni za heretiky.

Těžištěm čtvrté kapitoly je *podobizna moravského vladyky Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástrizl, pána na Buchlově [86]*, která představuje také reprezentativní portrétní vyobrazení, avšak je zřejmé, že jeho formální i myšlenkové zdroje jsou odlišné od předchozích děl. Tato podobizna, která se svou kompoziční skladbou a zejména umístěním oslavné básně do obrazové plochy zcela vymyká běžnému šlechtickému portrétu této doby na našem území, vychází z tradice humanistického portrétního, který se formoval v Záalpi od počátku 16. století v prostředí hlavních vzdělanostních center a následně byl rozvíjen zejména v reformních oblastech a mohutně rozšířen díky zobrazení slavných vůdců a myslitelů reformace. V Ženevě vytvořený obraz odráží kulturní a duchovní orientaci tohoto humanistického reformního prostředí. Na základě datace a textu umístěných na portrétní i následného studia kulturněhistorických okolností, je zřejmé, že tento portrét vznikl na oslavu přátelství mladého buchlovského pána se slavným učencem, Kalvínovým následovníkem, Theodorem Bezou, jejichž úctyplný vztah vyvrcholil prodejem Bezovy knihovny Jiřímu

Zikmundovi. Datace obrazu napovídá, že k jeho vzniku došlo právě v období po smluvním uzavření této transakce. Při posuzování tohoto díla musíme brát v potaz, že důvěrnému vztahu Bezy a mladého rytíře předcházely dlouhodobé blízké a přátelské kontakty představitelů Jednoty bratrské s kalvínským prostředím i rozsáhlejší mecenášské aktivity rodu Zástřizlů a že tudíž vypovídá nejen o vysokém stupni vzdělanosti a prestižních zahraničních kontaktech zobrazeného muže, ale vlastně celé intelektuálně elitní vrstvy předáků Jednoty bratrské, mezi nimiž je třeba zmínit Karla staršího ze Žerotína, Petra Voka z Rožmberka, Václava Budovce z Budova a další. Třebaže buchlovský portrét zachycuje podobu dnes již jen málokomu známého muže, který zemřel příliš mlád na to, aby se výrazněji zapsal do dějin naší země, v tomto portrétu se odráží odůvodněné sebevědomí celé této bratrské skupiny.

Pojednávané podobizny představují významnou část uměleckého dědictví 16. století na našem území. Po stránce výtvarné jsou dokladem o přímém kontaktu s dobovými nejnovějšími tendencemi v intelektuálně, umělecky i mocensky hlavních centrech. Soudobá šlechta byla otevřena novým tendencím v reprezentativní podobizně a poměrně záhy je přijímala. Volba zvoleného portrétního vzoru se, u námi sledovaných děl, nejspíše odvíjela od pocitu osobní sounáležitosti s určitým prostředím (císařský okruh u představitelů naší nejvyšší aristokracie spjaté silně se zemskou vládou a dvorem, oproti humanistickému portrétu reformního prostředí u méně exponovaného šlechtice, mladého rytíře a příslušníka užšího kruhu vzdělanců z Jednoty bratrské). Tento názor však, podle mého názoru, nelze zevšeobecnit, neboť konfesní příslušnost se v portrétu na našem území neprojevuje s obecnou platností, ale v konkrétních zde studovaných příkladech platí. Kvalitativní stránka sledovaných podobizen se různí, malířské provedení těchto děl bylo ovlivněno uměleckou úrovní oslovených malířů a na jejich dnešním stavu se často negativně podepsala pozdější poškození a druhotné přemalby.

Třebaže v obsahové výpovědi sledovaných děl lze odhalit stopy individuálních osudů, zájmů a motivací, spojujícím prvkem zůstává důraz na kontinuitu rodu a snaha dokumentovat svou osobu a stav svého rodu v konkrétní situaci pro pozdější generace. O této tendenci svědčí v literární formě i tzv. *rodinné zápisníky*, které jsou doloženy např. v rodu Zástřizlů a Petřvaldů, pořádání *rodinných archivů*, jak je doloženo u Rožmberků, vznik jejich *rodové kroniky a životopisů* posledních rožmberských vladařů z iniciativy Petra Voka, z podobných důvodů vznikají *cestovní deníky*, které se nám z této doby dochovaly v poměrně značném množství atd. V souladu s touto dokumentačně-representativní tendencí, podněcovanou v oboru portrétní výtvarnými příklady z panovnického prostředí, je třeba vnímat počátky budování rodových galerií na našem území a mohutný rozvoj portrétní produkce zejména od druhé poloviny 16. století.

Studované portréty představují významná výtvarná díla dobové umělecké produkce v našich zemích a prokazují, že závěsný portrét hrál v malířství 16. století v Čechách a na Moravě důležitou roli, patrně větší, než se doposud obecně mínilo. Monografické studium umožňuje poodhalit ilustrativní obsahový kontext jejich vzniku i jejich místa v rámci rodových portrétních galeriích a také okolnosti utváření těchto kolekcí, a tím přispět k prohloubení poznání tématu renesančního závěsného portrétního celku.

6. Obrazová příloha



1b Mistr pánů z Rožmberka - Vilém z Rožmberka (detail)

1. Mistr pánů z Rožmberka: Vilém z Rožmberka, 1552, olej, plátno, 192 x 80 cm, Nelahozeves, Lobkoviczké sbírky



1a Mistr pánů z Rožmberka: Vilém z Rožmberka (detail), 1552, Nelahozeves, Lobkowiczcké sbírky.



1b Mistr pánů z Rožmberka: Vilém z Rožmberka (detail), 1552, Nelahozeves, Lobkowiczcké sbírky.

2. Jakob Seisenegger: Vilém z Rožmberka, nejspíš 1558-1562,
olej, plátno, 208 x 99,5 cm, Praha, Lobkowiczcké sbírky,
Lobkowiczcký palác



3. Neznámý malíř: Vilém z Rožmberka, 1589, olej, plátno, 200 x 131 cm, Praha, Lobkowitzská sbírka

2. Jakob Seisenegger: Vilém z Rožmberka, nejspíš 1558-1562, olej, plátno, 208 x 99,5 cm, Praha, Lobkowitzské sbírky, Lobkowitzký palác



3. Neznámý malíř: Vilém z Rožmberka, 1589, olej, plátno, 200 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczký palác.



4. Středoevropský malíř (Bartoloměj Beránek ?): posmrtná podobizna Viléma z Rožmberka, 1592, olej, plátno, 98 x 229 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky.



5 Mistr pánů z Rožmberka: Petr Vok,
1552, olej, plátno, 184 x 91 cm,
Nelahozeves, Lobkowiczké sbírky.



6 Mistr pánů z Rožmberka: Alžběta z Rožm-
berka, 1554, olej, plátno, 188,5 x 96 cm,
Nelahozeves, Lobkowiczké sbírky.



7 Mistr pánů z Rožmberka: Bohunka z Rožmberka, 1554, olej, plátno, 190 x 93 cm, Nelahozeves, Lobkoviczké sbírky.



8 Mistr pánů z Rožmberka: Eva z Rožmberka, 1554, olej, plátno, 186,5 x 97 cm, Nelahozeves, Lobkoviczké sbírky.



9 Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce,
1529, tempera, dřevo, 195 x 104 cm,
zámek Telč.



10 Jakob Seisenegger: Anna z Rožmitálu Hra-
decká, 1529, tempera, dřevo, 195 x 104 cm,
zámek Telč.

11 Jakob Seisenegger, Jáchym a Zuzana z Hradce, 1529, tempera, dřevo,
149 x 102 cm, zámek Červená Lhota



11 Jakob Seisenegger, Jáchym a Zachariáš z Hradce, 1529, tempera, dřevo, 149 x 102 cm, zámek Červená Lhota.

12 Tizian, Filip II. v brnění, 1550-1555, olej, plátno, 193 x 111 cm; Madrid, Museo del Prado.



12 Tizian: Filip II. v brnění, 1550-1551, olej, plátno, 193 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado.



13 Lambert Sustris: Hans Christoph Vöhlin von Frickenhausen, 1552, olej, plátno, 225 x 118 cm, Mníchov, Alte Pinakothek.



14 Lambert Sustris: Veronica Vöhlin, von Frickenhausen, 1552, olej, plátno, 225 x 118 cm, Mníchov, Alte Pinakothek.



15 Tizian: Karel V., 1548, olej, plátno,
205 x 122 cm, Mnichov, Alte Pinakothek.



16 Francesco Terzio: Karel V., 1550,
olej, plátno, 204 x 108 cm, Vídeň,
Kunsthistorisches Museum.

17 Lucas Cranach st.: Jindřich Zbořay,
1514, lipová deska, 184 x 82,5 cm,
Drážďany, Gemäldegalerie

Míšeňská, 1514, lipová
deska, 184 x 82,5 cm, Drážďa-
ny, Gemäldegalerie



17 Lucas Cranach st.: Jindřich Zbožný,
1514, lipová deska, 184 x 82,5 cm,
Drážďany, Gemäldegalerie



18 Lucas Cranach st.: Kateřina
Meklenburská, 1514, lipová
deska, 184 x 82,5 cm, Drážďa-
ny, Gemäldegalerie.

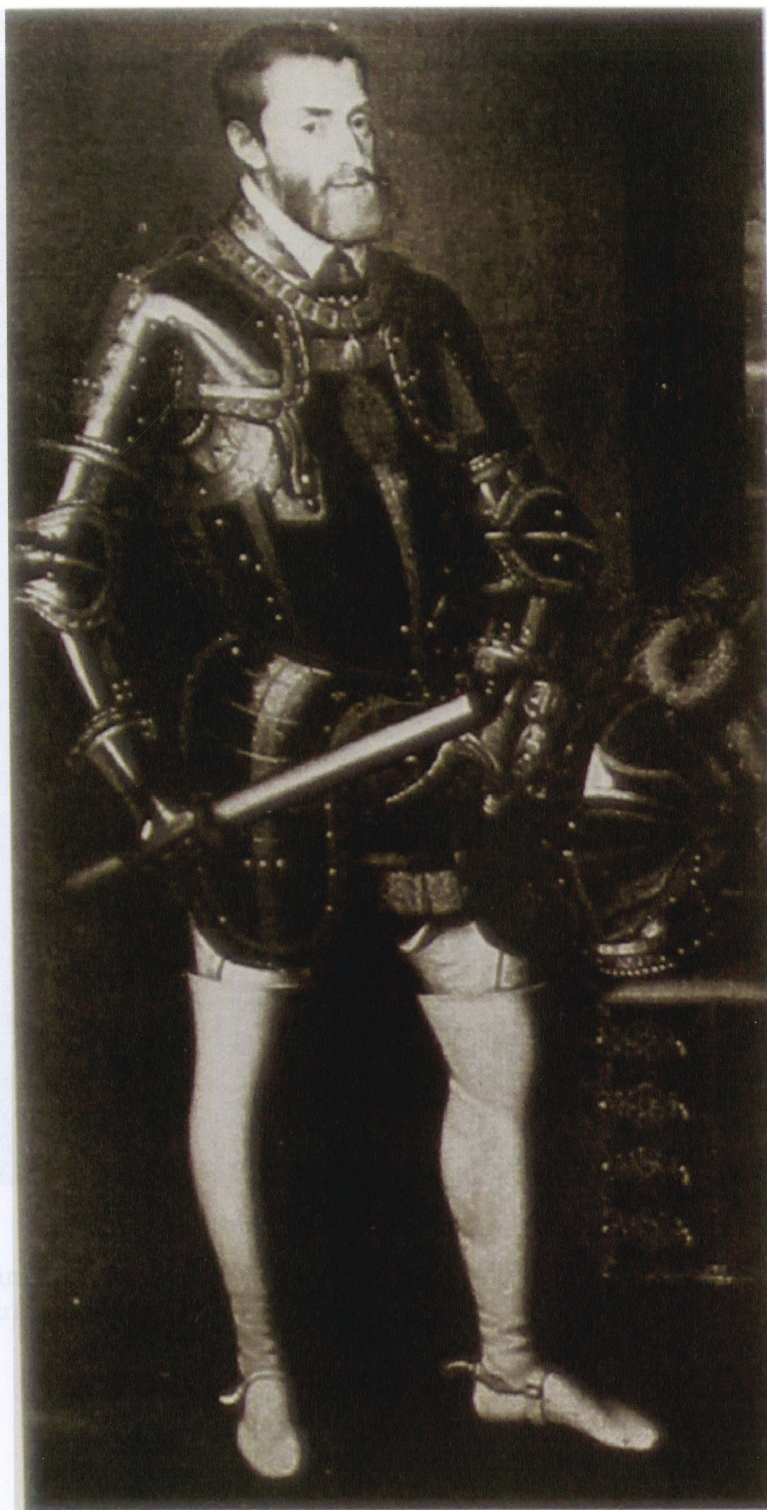


19 Jakob Seisenegger: Karel V. s dogou, 1532, plátno, 205 x 123 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



20 Tizian: Karel V. s dogou, 1533, olej, plátno, 192 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado.

21 Juan Pantoja de la Cruz, kopie podle ztraceného originálu od Tiziana (1548): Karel V. s vejevúdecovskou holi. 1605, olej, plátno, 189 x 98 cm, El Escorial, Biblioteca.



21 Juan Pantoja de la Cruz, kopie podle ztraceného originálu od Tiziana (1548): Karel V. s vojevůdcovskou holí, 1605, olej, plátno, 189 x 98 cm, El Escorial, Biblioteca.



22 Tizian: Jezdecký portrét Karla V., 1548, olej, plátno, 332 x 279 cm, Madrid, Museo del Prado.

25 Anonym: Adam z Dietrichsteina, 60.-70. léta 16. stol., olej, plátno, 95 x 77 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.

26 Ilar: Svatý Jiří a Katharina Ebran, 1556-1562, dřevěná deska, 44 x 35,9 cm, Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



23 Anthonis Mor: Antoine Perrenot de Granvelle, 1549, olej, dubová deska, 107 x 82 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



24 Tizian: Antoine Perrenot de Granvelle, 1548, olej, plátno, 113 x 87,5 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.



25 Anonym: Adam z Dietrichsteina, 60.-70. léta 16. stol., olej, plátno, 95 x 77 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



26 Hans Schöpfer st.: Katharina Ebran, 1556-1560, dřevěná deska, 44 x 33,9 cm, Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



27 Anthonis Mor: Maxmilián II., 1550,
olej, plátno, 184 x 100 cm, Madrid,
Museo del Prado.



28 Anthonis Mor: Marie Habsburská, 1551,
olej, plátno, 181 x 90 cm, Madrid, Museo
del Prado.



29 Monogramista BI (Johann Bocksberger ml.?): Zachariáš z Hradce, 1570, olej, plátno, 207 x 91 cm, zámek Telč

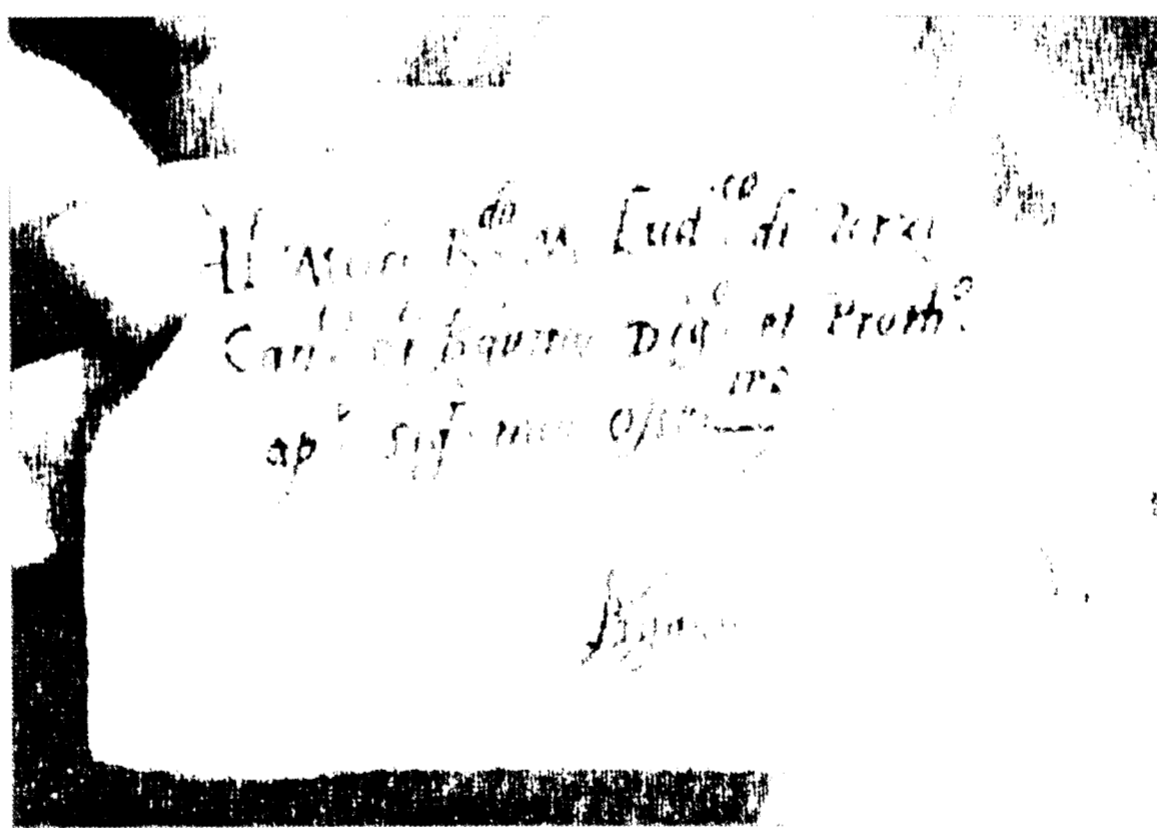


30 Hans Mielich: Arcivévodkyně Anna, choť vévody Albrechta V. Bavorského, 1556, plátno, 211,5 x 115,5 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

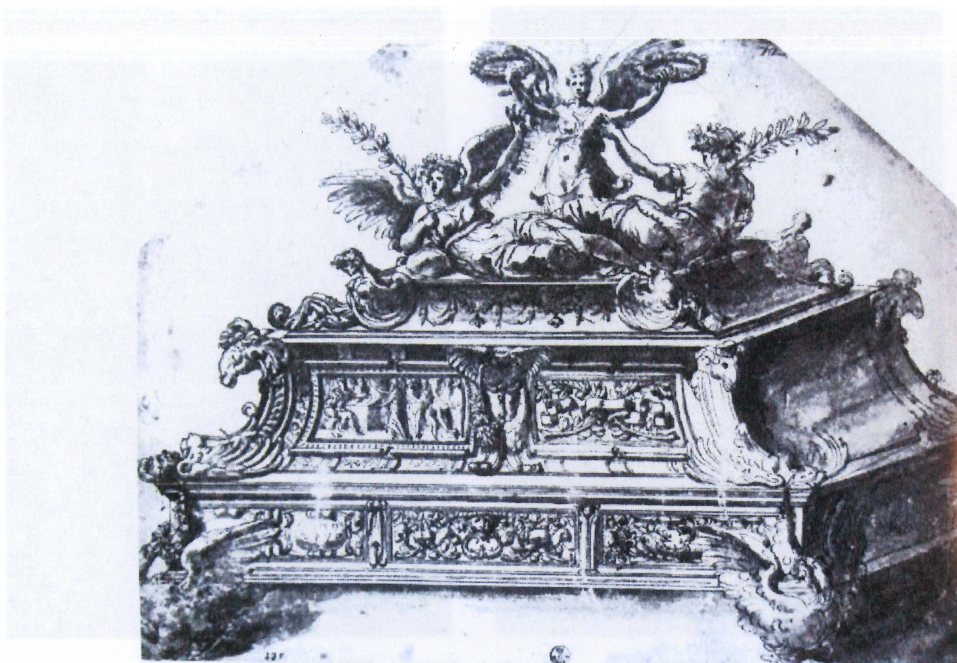
31a Giovanni Battista Moroni: Karolík Ludovico di Terzi (detail), 1559-1560, Londýn, The National Gallery.



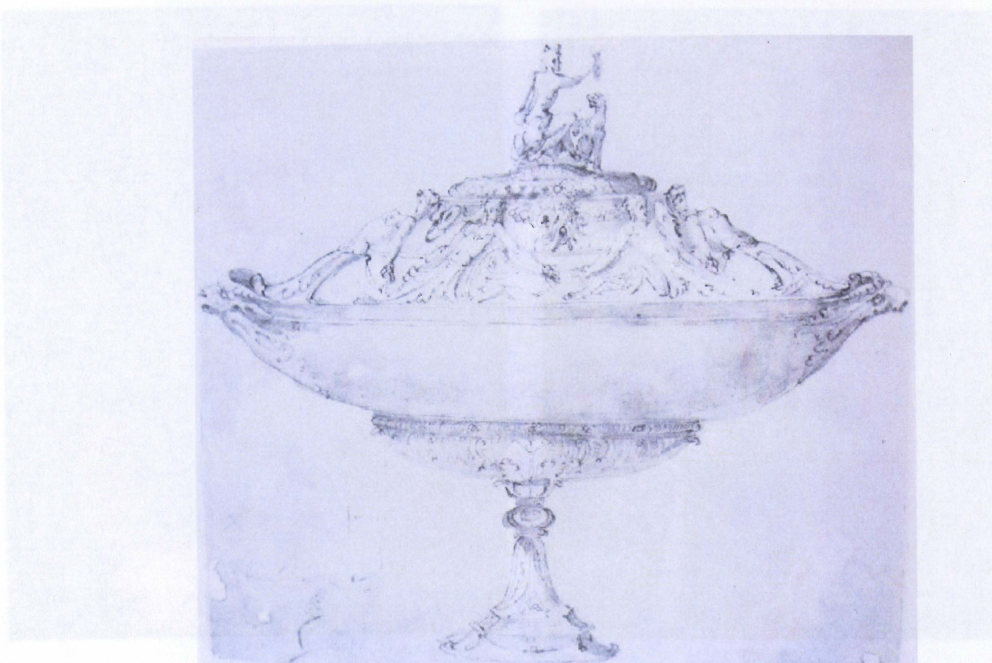
31 Giovanni Battista Moroni: Kanovník Ludovico di Terzi, 1559-1560, olej, plátno, 10,5 x 82,7 cm, Londýn, The National Gallery.



31a Giovanni Battista Moroni: Kanovník Ludovico di Terzi (detail), 1559-1560, Londýn, The National Gallery.



34 Anonym, kopie podle Tirana (1539-1540) 35 Tirana (?) Federico Gonzaga (1539-1540)
 32 Perino del Vaga: Návrh na zlatou kazetu, 30.-40. léta 16. století, lavírovaná perokresba, Florencie, Galleria degli Uffizi.
 78,3 cm. Praha, Lobkoviczký palác.



36 Sifedocvropský malíř: Anna Hrabovská z Rožmberka, kolem 1550. 37 Neozemský malíř: Marie Habsburská, kolem 1557.
 33 Francesco Salviati (?): Návrh na zlatou číši, kolem poloviny 16. století, lavírovaná perokresba, Vídeň, Albertina.
 100 x 72 cm. Praha, Lobkoviczký palác.



34 Anonym, kopie podle Tiziana (1539-1540): Federico Gonzaga, po 1539-1540, olej, plátno, 116,5 x 78,5 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



35 Tizian (?): Federico Gonzaga, 1539-1540, olej, plátno, 137,2 x 100,3 cm, Williamsburg (USA), The Muscarelle Museum of Art.



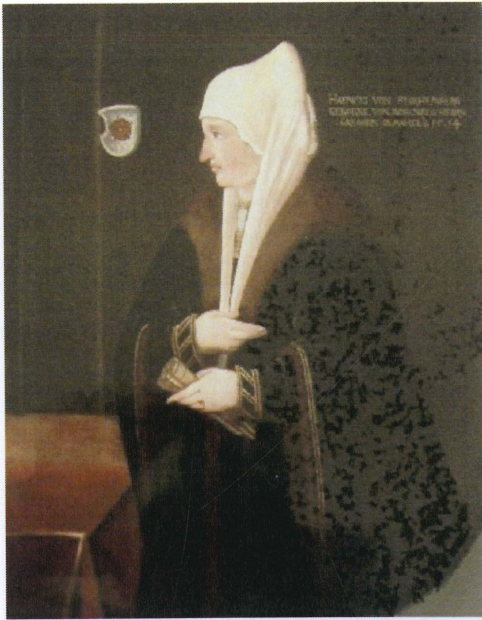
36 Středoevropský malíř: Anna Hradecká z Rožberka, kolem 1550, olej, plátno, 88 x 71 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



37 Nizozemský malíř: Marie Habsburská, kolem 1557, dřevěná deska, 100 x 72 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



38 Středoevropský malíř: Adam Václav III. Těšínský (?), kolem 1550, olej, plátno, 193 x 104 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



39 Anonym, kopie podle staršího obrazu (1514?): Hedvika z Rožmberka, konec 16. stol., olej, plátno, 108 x 93 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky.



40 Středoevropský malíř: Jošt III. z Rožmberka (?), konec 50. let 16. stol. (?), olej, plátno, 75 x 55 cm, zámek Třeboň.



41 Jakob Seisenegger: Hans Kleplat, 1536, dřevěná deska, 57 x 45 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



42 Jakob Seisenegger: Wilhelm Neythart, 1565, pergamen, 44,6 x 35,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

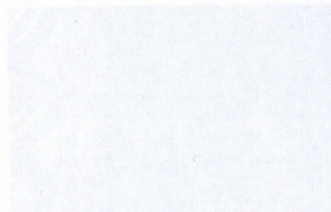


43 Středoevropský malíř: Anna Hradecká z Rožmberka (?), kolem 1550, olej, plátno, 197 x 104,5 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky.



44 Středoevropský malíř: Bohunka z Rožmberka, kolem 1550, olej, plátno, 206 x 110 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.

45 Jakob Seisenecker: Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej, plátno, 106,5 x 84,5 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



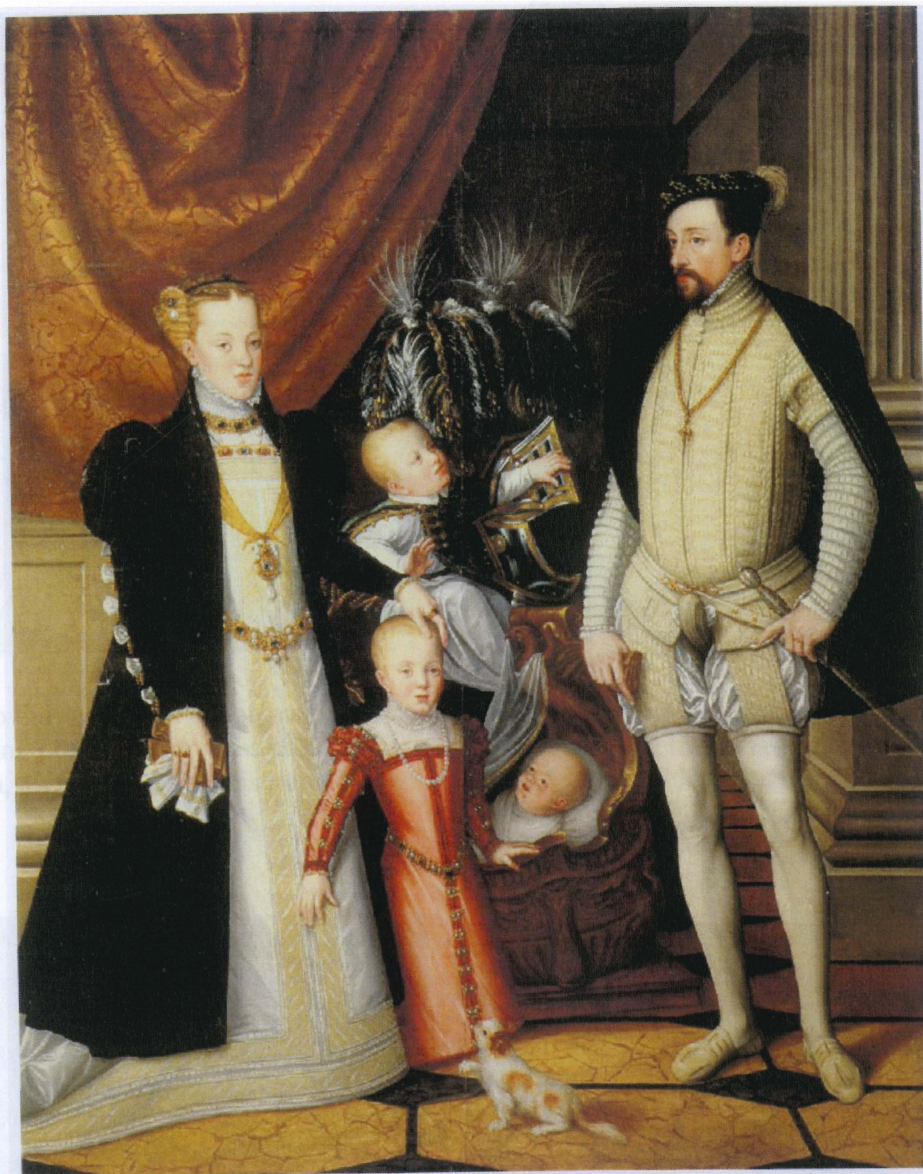
45a Jakob Seisenecker: Jaroslav z Pernštejna (detail signatury), 1558, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



45 Jakob Seisenegger: Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej, plátno, 106,5 x 84,5 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



45a Jakob Seisenegger: Jaroslav z Pernštejna (detail signatury), 1558, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



46 Giuseppe Arcimboldo: Podobizna Maxmiliána II. s rodinou, 1553-1554, olej, plátno, 240 x 188 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

49 Jakob Seisenegger (?): Portrét muže, 1563, plátno, 96 x 72 cm, Linceo, Oberösterreichische Landesmuseum.

50 Jakob Seisenegger (?): Portrét ženy, 1563, plátno, 96 x 72 cm, Linceo, Oberösterreichische Landesmuseum.



47 Jakob Seisenegger: Podobizna muže s cylindrem, před 1567, dřevěná deska, 28 x 24 cm, Výmar, Staatl. Kunstsammlungen.



48 Jakob Seisenegger: Kázání papežského nuncia Cornelia Musa v august. kostele ve Vídni v 1560, dřev. deska, 70 x 48, Rohrau, Gräfl. Harrachsche Gemäldegalerie.



49 Jakob Seisenegger (?): Portrét muže, 1563, plátno, 96 x 72 cm, Linec, Oberösterreichische Landesmuseum.



50 Jakob Seisenegger (?): Portrét ženy, 1563, plátno, 96 x 72 cm, Linec, Oberösterreichische Landesmuseum.



51 Jakob de Monte: Chlapecký portrét Ferdinanda II., 1591-1592, olej, plátno, 160 x 103 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



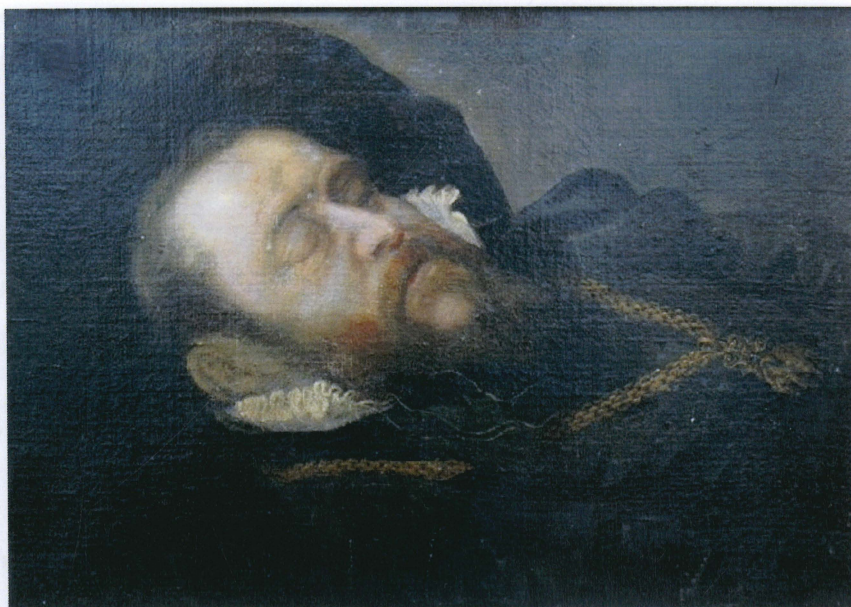
52 Hans von Aachen: Rudolf II., 1602, olej, plátno, 200 x 121 cm, London, Wellington Museum, Apsley House.



53 Mistr pánů z Rožmberka: Jáchym z Hradce, po 1561, olej, plátno, 182,5 x 100 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



56 Monogramista AA. Portrét paní Maxmiliána I.
54 Giacomo Vighi zv. Argenta (?): Polyxena Rožmberská z Pern-
štejna, asi 1587, olej, plátno, 192 x 101,5 cm, Praha, Lobkoviczké
sbírky, Lobkoviczký palác.



55 Monogramista BI (Johann Bocksberger ml.): Posmrtný portrét Jáchyma z Hradce, 1565, olej, plátno, 42 x 58 cm, zámek Telč.



56 Monogramista AA: Posmrtný portrét Maxmiliána I., 1519, papír, 43 x 28 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie.



57 Aegidius Sadeler: Posmrtný portrét Albrechta Jana Smiřického, 1618, mědiryt, 274 x 325 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.



58 Tyrolský malíř (?): Posmrtná podobizna Philipiny Welserové, 1580, olej, plátno, 86 x 198 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



59 Jakob Seisenegger (?): Portrét Marie Manrique Pernštejnské de Lara se synem Janem, 1561-1562, olej, plátno, 108,5 x 82 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.

MARIA MANRIQUE W KATHOL
A PERNSTEIN BARONIS 2) ET
AVREIVELLERIS MILITI CON

59 a Jakob Seisenegger (?): Portrét Marie Manrique Pernštejské de Lara se synem Janem (detail nápisu), 1561-1562, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



URSULA HARRACHIA BARONIS
CONIUNX ENAPTA A D. 1540.

60 Domenicus Custos podle Jakoba Seiseneggera (1540): Uršula von Harrach, 1618, mědiryt, 225 x 116 cm, Národní galerie v Praze.



61 Jooris van der Straaten (?): Markéta z Cardony (?) nebo Marie Manrique de Lara s dcerkou, kolem 1570, olej, plátno, 136 x 103 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczký palác.



62 Hans Holbein ml.: Darmstadtská Madona, 1526-1528, dřevěná deska, 146,5 x 102 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.



63 Hans Sebald Beham: Adam a Eva, z cyklu Starozákonní patriarchové s manželkami a dětmi, 1530, dřevořez, 350 x 200 m, Londýn, British Museum.



64a Bernaert de Rijckere: Portrét rodiny Adriaana van Santvoort – otec se syny, 1563, olej, dřevěná deska, 83,5 x 65 cm, soukromá sbírka.



64b Bernaert de Rijckere: Portrét rodiny Adriaana van Santvoort – matka s dcerou a novorozencem, 1563, olej, dřevěná deska, 83,5 x 65 cm, soukromá sbírka.



65 Thomas de Keyser: Tři bratři, 1631, olej, plátno, 164 x 132 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



66 Okruh Hanse Krella: Mladík s granátovým jablkem, 2. čtvrtina 16. stol., tempera, dřevo, 55 x 40,5 cm, zámek Opočno.



67 Nizozemský malíř: Jan z Pernštejna, 1591, olej, plátno, 66 x 53 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



68 Rolam de Moys (?): Jan z Pernštejna, 1573, olej, plátno, 52 x 43 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



69 Jakob Seisenegger: Arcivévoda Maxmilián, 1530, dřevěná deska, 37 x 27 cm, Haag, Mauritshuis.



70 Jakob Seisenegger (dílna nebo kopie): Dcery Ferdinanda I., kolem 1534, plátno, 132 x 119 cm, Vídeň, Schönbrunn.



71 Jan Gossaert: Děti Christiana II. Dánského, 1526 (?), dubová deska, 34,2 x 46 cm, Hampton Court, Royal Collections.



72 Jakob Seisenegger: Synové Ferdinanda I., 1539, plátno, 40 x 60 cm, Innsbruck, zámek Ambras, Kunsthistorisches Museum.



73 Giovanni Bellini: Madonna s Ježíškem, 1480-1490, olej, dřevěná deska, 78,5 x 58,5 cm, Londýn, National Gallery.



74 Raffael: Madonna Niccollini, 1508, olej, dřevěná deska, 68 x 46 cm, Washington, National Gallery of Art.



75 Giovanni Bellini: Panna Marie s Ježíškem a dvěma světlicemi (Sacra Conversazione Renier), kolem 1490, olej, dřevěná deska, 58 x 107 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia.



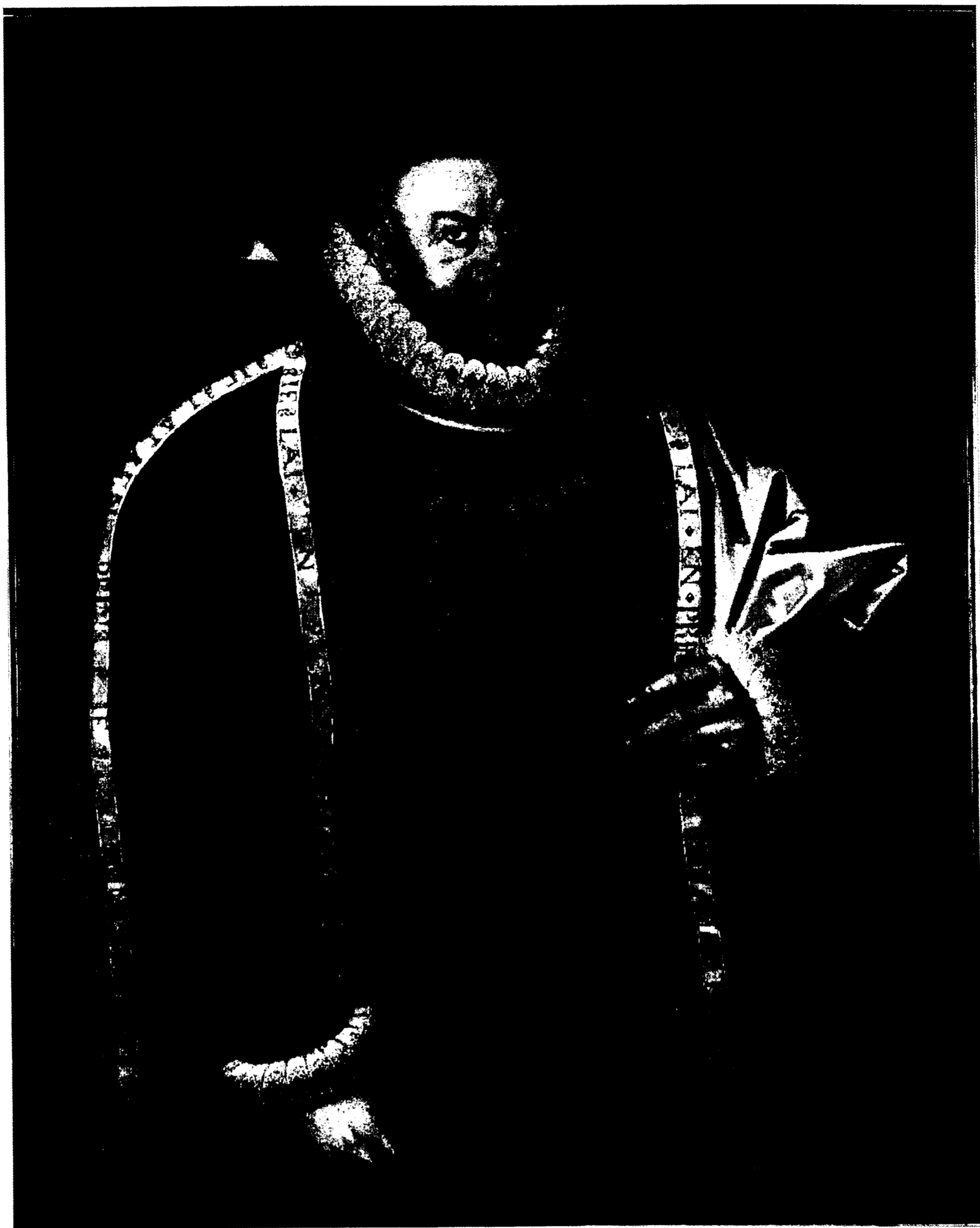
76 Neznámý malíř: Vratislav z Pernštejna, 1575-1582, olej, plátno, 67 x 52 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác.



77 Tolar z jáchymovské mincovny - lící strana s portrétem Rudolfa II., 1601, Národní muzeum v Praze.



78 Frans Pourbus ml.: Vincenzo I. Gonzaga, 1600, olej, plátno, 108 x 88 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



79 Nizozemský malíř: Vratislav z Pernštejna v rouchu Řádu zlatého rouna, 70.-80. léta 16. století, olej, plátno, 114 x 89 cm, Praha, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác.



80 Aegidius Sadeler: Rudolf II., 1604, mědiryt, 305 x 220 cm, Národní galerie v Praze.



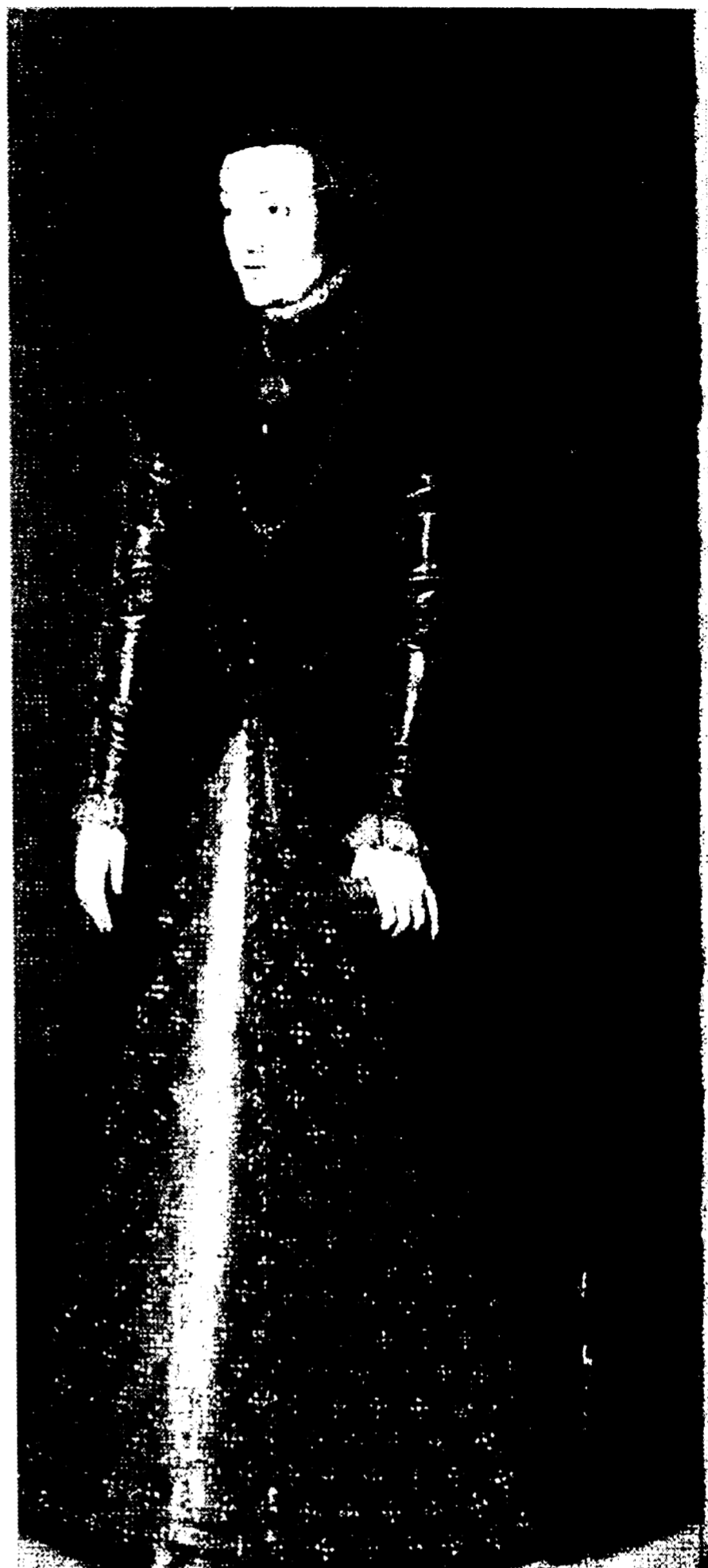
81 Jean Clouet: František I., kolem 1535, olej, dřevěná deska, 94 x 74 cm, Paříž, Louvre.



82 Hans Holbein ml.: Jindřich VIII., 1539-1540, tempera, dřevěná deska, 88,2 x 75 cm, Řím, Galleria Nazionale.



83 Monogramista HK: Neznámý muž
(dosud Jaroslav z Pernštejna), 1567,
olej, plátno, 201 x 99 cm, Praha,
Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký
palác.



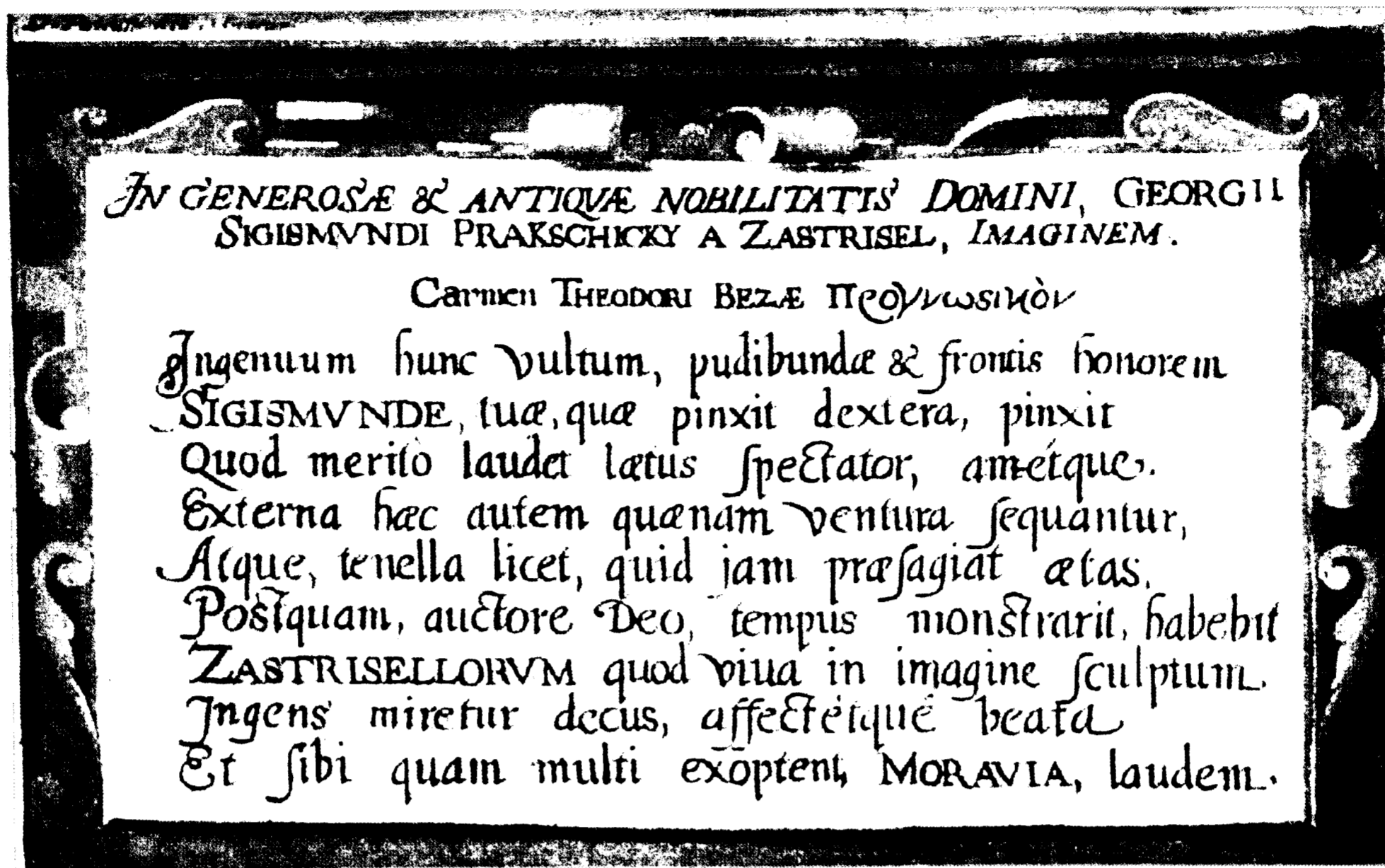
84 Jakob Seisenegger: Marie Těšínská
z Pernštejna (?), 1550, olej, plátno,
183 x 82 cm, Praha, Lobkoviczké
sbírky, Lobkoviczký palác.



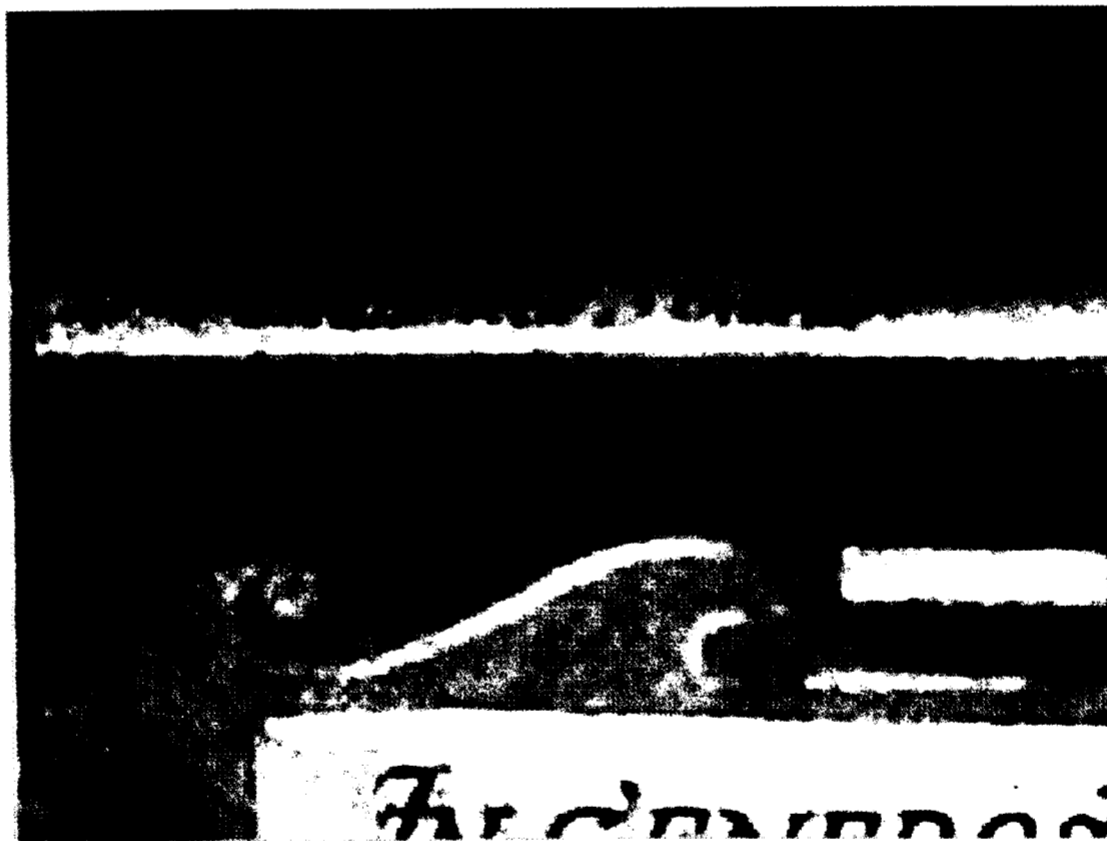
85 Jakob Seisenegger: Arcivévodkyně Anna, 40. léta 16. století,
dřevěná deska, 190 x 94,5 cm, Innsbruck, zámek Ambras,
Kunsthistorisches Museum.



86 Daniel Pascal: Jiří Zikmund Praksický ze Zástřizl, 1598,
olej, plátno, 111 x 65 cm, hrad Buchlov.



86a Daniel Pascal: Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl (detail básně), 1598, hrad Buchlov.

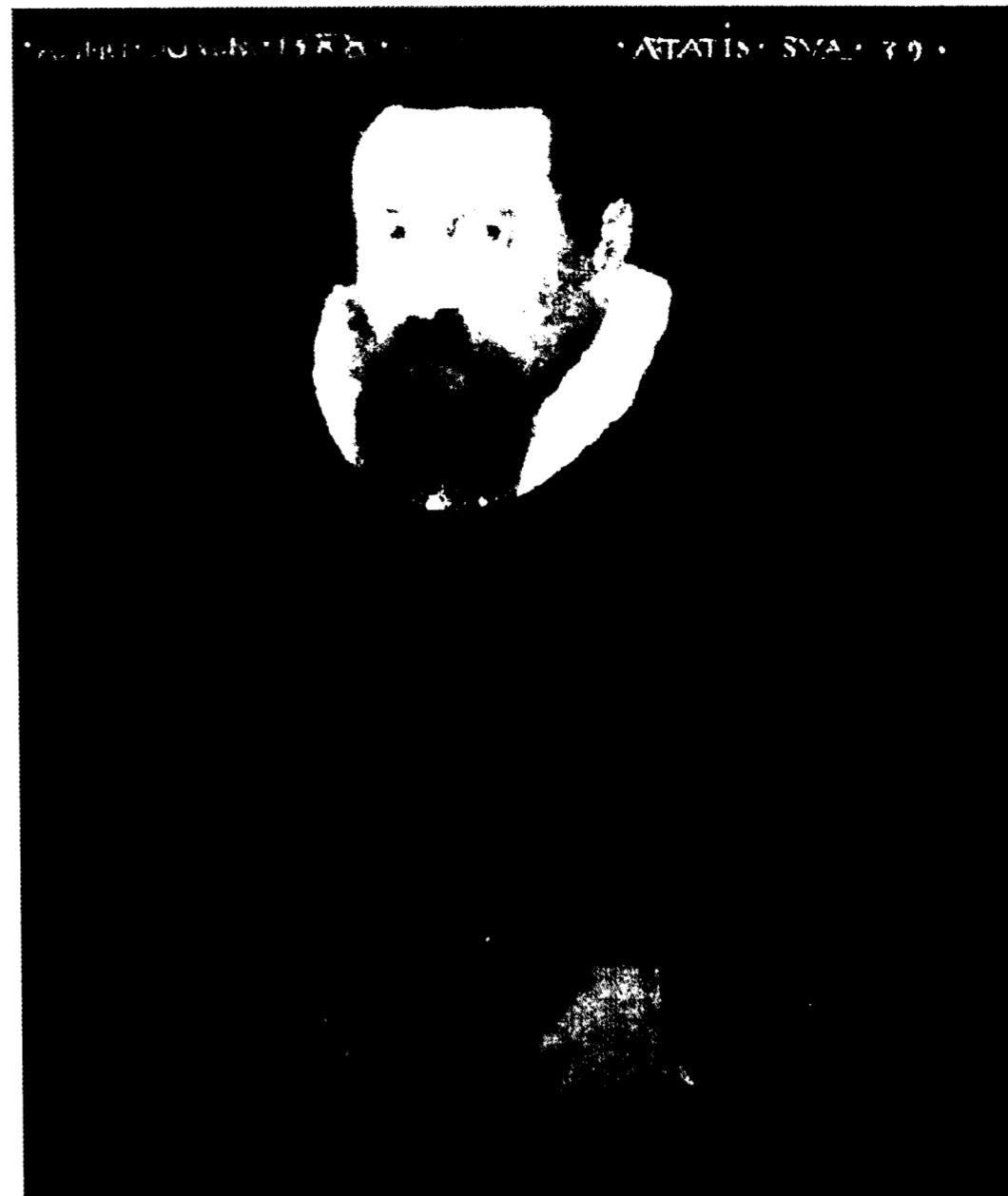


86b Daniel Pascal: Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl (detail signatury), 1598, hrad Buchlov.

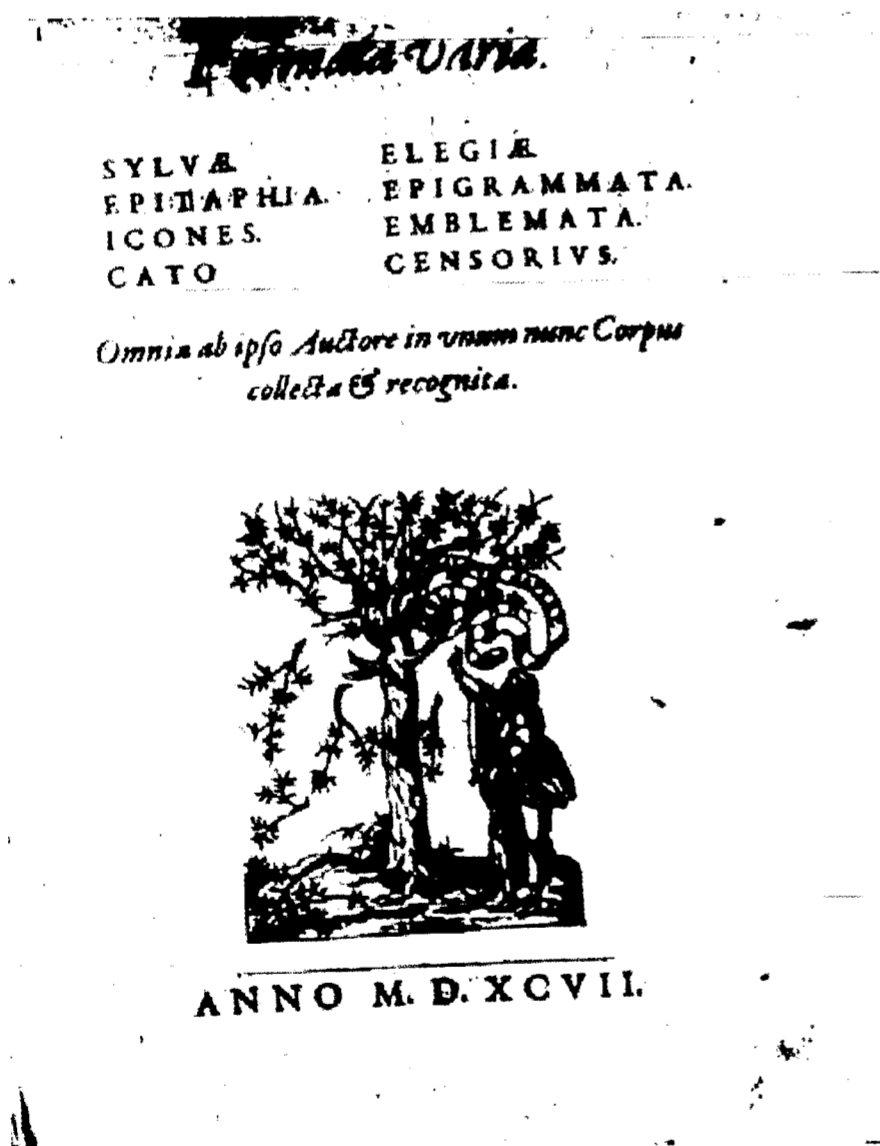


THEODOREUS BEZA VEZELIUS
*Deus in te Christus Te faciente vivit
 in te in te in te in te in te in te
 in te in te in te in te in te in te
 in te in te in te in te in te in te*

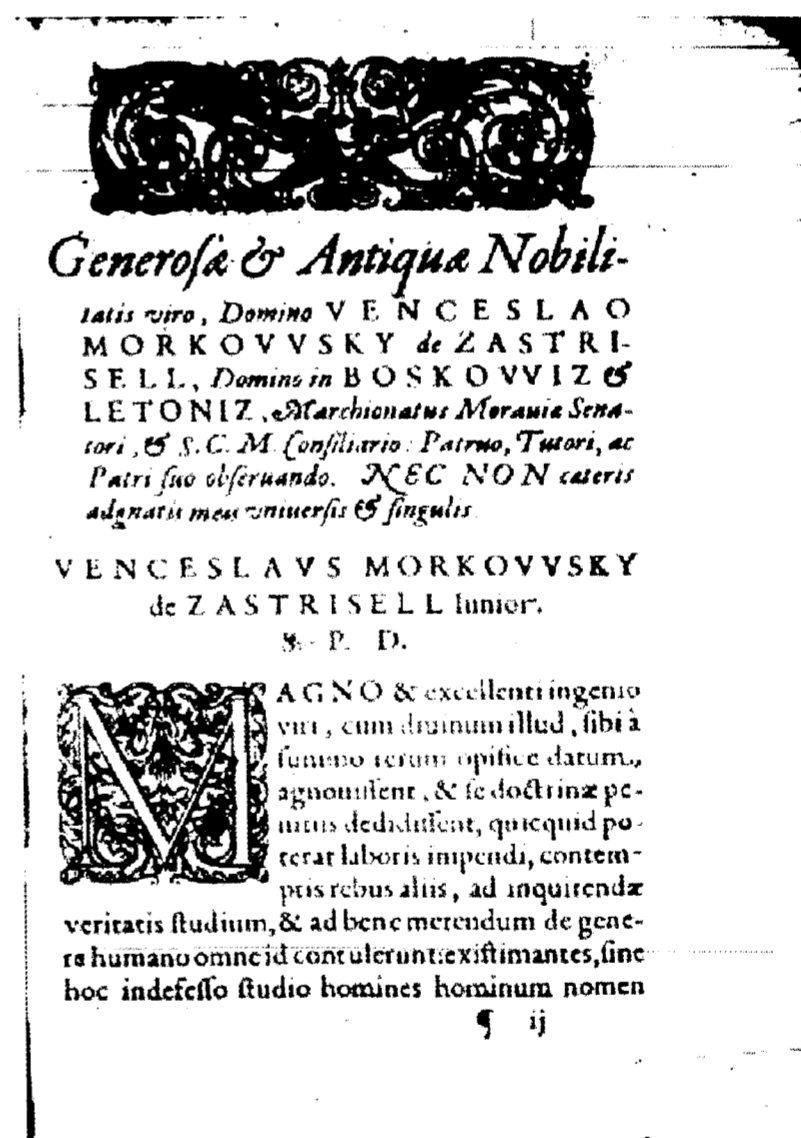
87 Hendrick Hondius: Theodore Beza, 1599, mědiryt, 170 x 118 mm, Londýn, British Museum.



88 Daniel Lindtmayer ml.: David Peyer, 1588, tempera a olej, dřevěná deska, 52,5 x 44 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.



89 Theodore Beza: Theodori Bezae Vezelii Poemata varia – titulní list, Geneva 1597, Národní knihovna v Praze.



90 Theodore Beza: Theodori Bezae Vezelii Poemata varia – dedikace, Geneva 1597, Národní knihovna v Praze.



91 Lucas Cranach ml.: Gregor Brück,
1557, dřevěná deska, 95 x 77 cm,
Výmar, Staatliche Kunstsammlungen.



92 Lucas Cranach ml.: Veit Dietrich,
kolem 1550, lipová deska, 64,5 x
49,7 cm, Norimberk, Germanisches
Nationalmuseum.



93 Hieronymus Hopper: Leopold
Dick, kolem 1550, lept-mědiryt,
229 x 157 mm, Národní galerie
v Praze.



94 Hans Sebald Lautensack: Johannes
Thaw, kolem 1550, lept-mědiryt,
301 x 203 mm, Vídeň, Albertina.



95 Heinrich Aldegrever: Wilhelm, vévoda z Julichu, 1540, mědiryt, 310 x 218 mm, Londýn, British museum.



96 Johann Hogenbergh: Theodore Beza, 1595, mědiryt, 246,5 x 165 mm, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum.



97 Hans Rudolf Manuel: Berchtold Haller, 1562, dřvořez, 201 x 93,5 mm, Curych, Zentralbibliothek.



98 Hans Rudolf Manuel: Wolfgang Musculus, 1563, dřvořez, 165 x 89 mm, Mnichov, Staatsbibliothek.



99 Neznámý malíř: Jindřich Prakšický ze Zástřízli, 1582, olej, plátno, 206 x 100 cm, hrad Buchlov.



100 Neznámý malíř: Kateřina Rájecká z Mírova, 1582, olej, plátno, 205 x 100 cm, hrad Buchlov.



100a Neznámý malíř: Kateřina Rájecká z Mírova - detail, 1598, hrad Buchlov. Stav po odstranění přemaleb při restaurování v r. 2009.



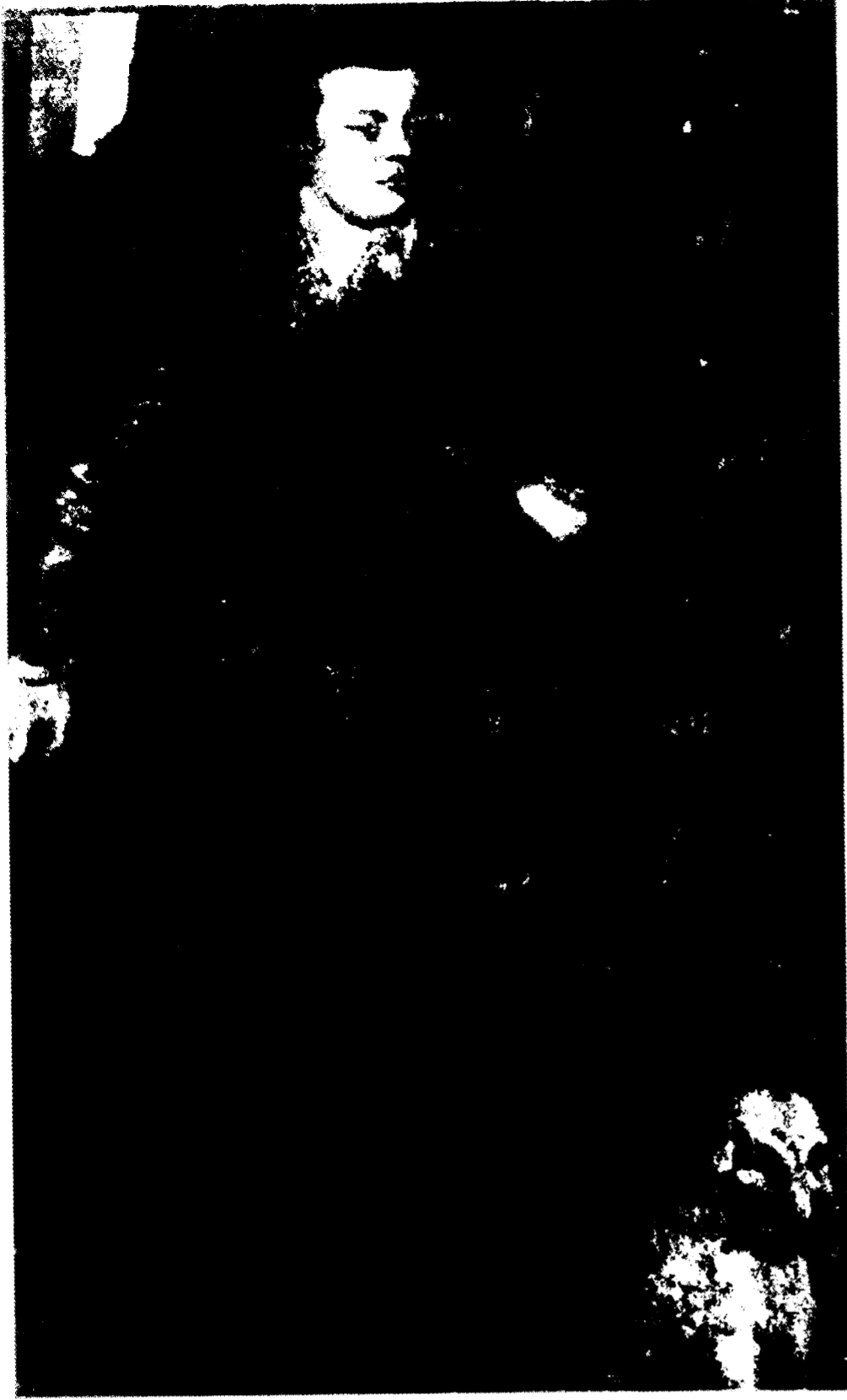
101 Neznámý malíř: neznámý muž, 1612, olej, plátno, 101 x 60 cm, hrad Buchlov. Stav po restaurování v r. 2009.



102 Neznámý malíř: Neznámý muž (tehdy jako Eliška Kotvrdovská z Olešničky), 1612, olej, plátno, 101 x 60 cm, hrad Buchlov. Fotografie z roku 1893.



103 Neznámý malíř: Neznámý muž, (tehdy jako Eliška Kotvrdovská z Olešničky), 1612, olej, plátno, 101 x 60 cm, hrad Buchlov. Stav před restaurováním v r. 2009.



104 Neznámý malíř: Milota Prakšický
ze Zástřizl (?), kolem 1620-1622, olej,
plátno, 200 x 100 cm, hrad Buchlov.
(fotografie dole ostřížena).



105 Neznámý malíř: Kunhuta Prakšická
ze Zástřizl, kolem 1620-1622, olej,
plátno, 201 x 100 cm, hrad Buchlov.
(fotografie dole ostřížena).



106 Martin Kober (okruh): Jan Jetřich ze Žerotína, konec 16. stol., olej, plátno, 205 x 98 cm, zámek Velké Losiny.



107 Neznámý španělsky orientovaný malíř: Marie Magdalena Trčková z Lobkovic nebo Alžběta Fürstenberková z Pernštejna (?), asi 1580-1590, olej, plátno, 176 x 94, Nelahozaves, Lobkowiczské sbírky.

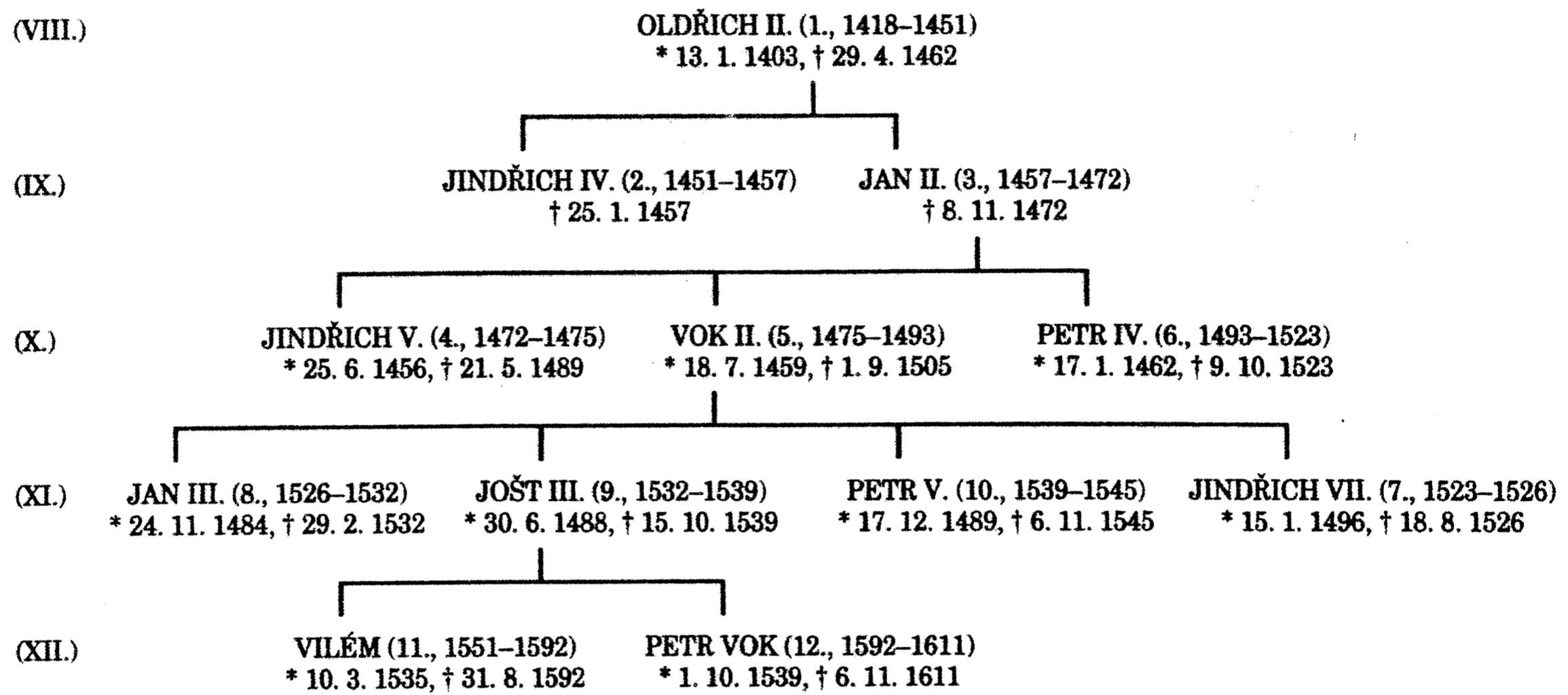


108 Juan Pantoja de la Cruz: Markéta de Cardona, po 1590 (?), olej, plátno,
120 x 96 cm (oříznuťo), Buenos Aires, Museo Municipal de Arte
Español Enrique Larreta.

7. Genealogické tabulky

Tabulka I

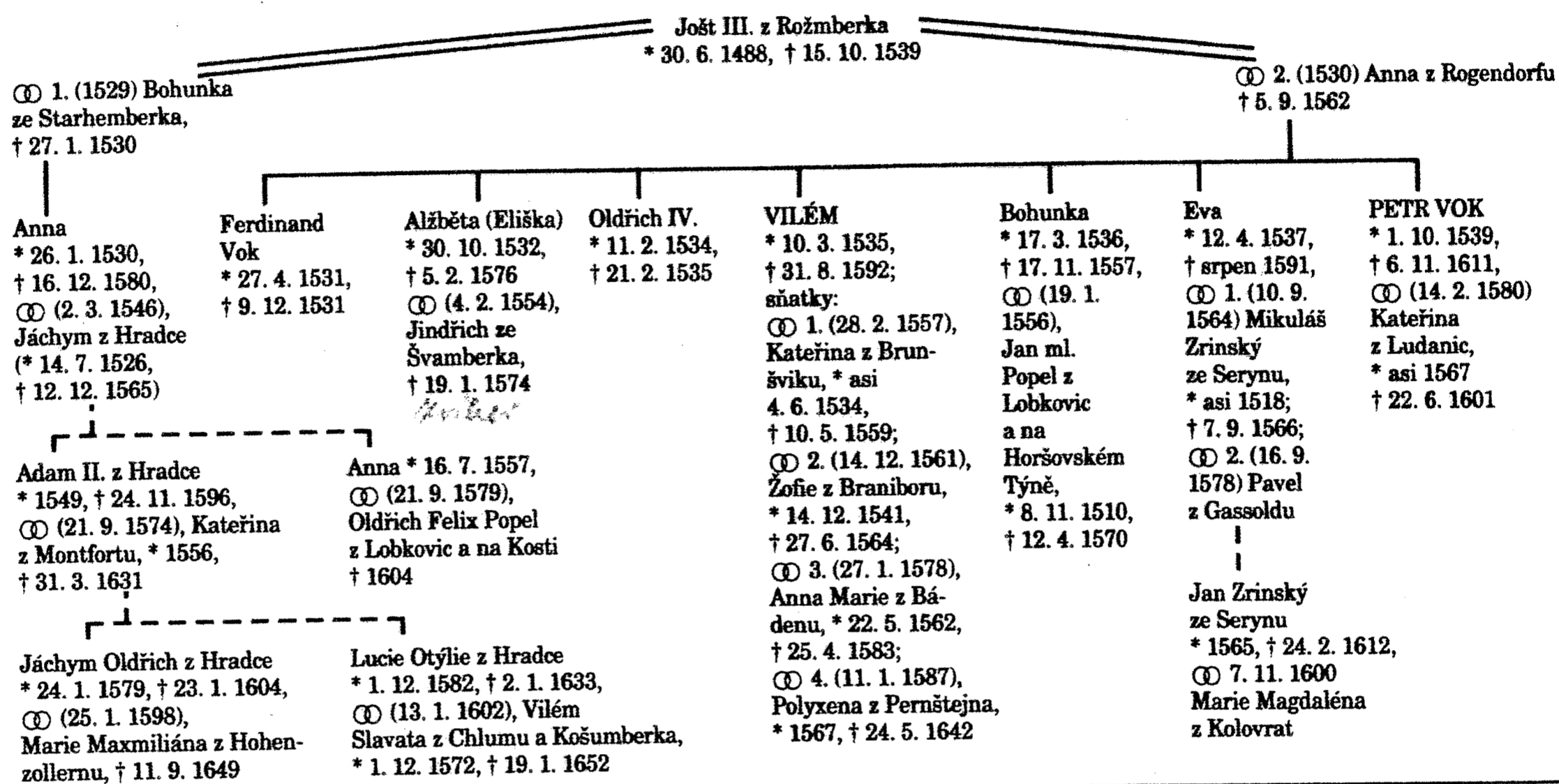
ROŽMBERŠTÍ VLADAŘI V 15.-17. STOLETÍ (Tabulka zachycuje základní vztahy mezi dvanácti vladaři z VIII.-XII. generace rodu)



* narození † úmrtí (VIII.) pořadové číslo generace (1.) pořadové číslo vladaře 1418-1451 rozpětí vladařské působnosti

Tabulka II

POSLEDNÍ GENERACE ROŽMBERKŮ



VYSVĚTLIVKY * narození
⊙ sňatek
† úmrtí

==== manželky Jošta III. z Rožmberka
===== děti Jošta III. z Rožmberka
----- děti a vnoučata Joštových dcer

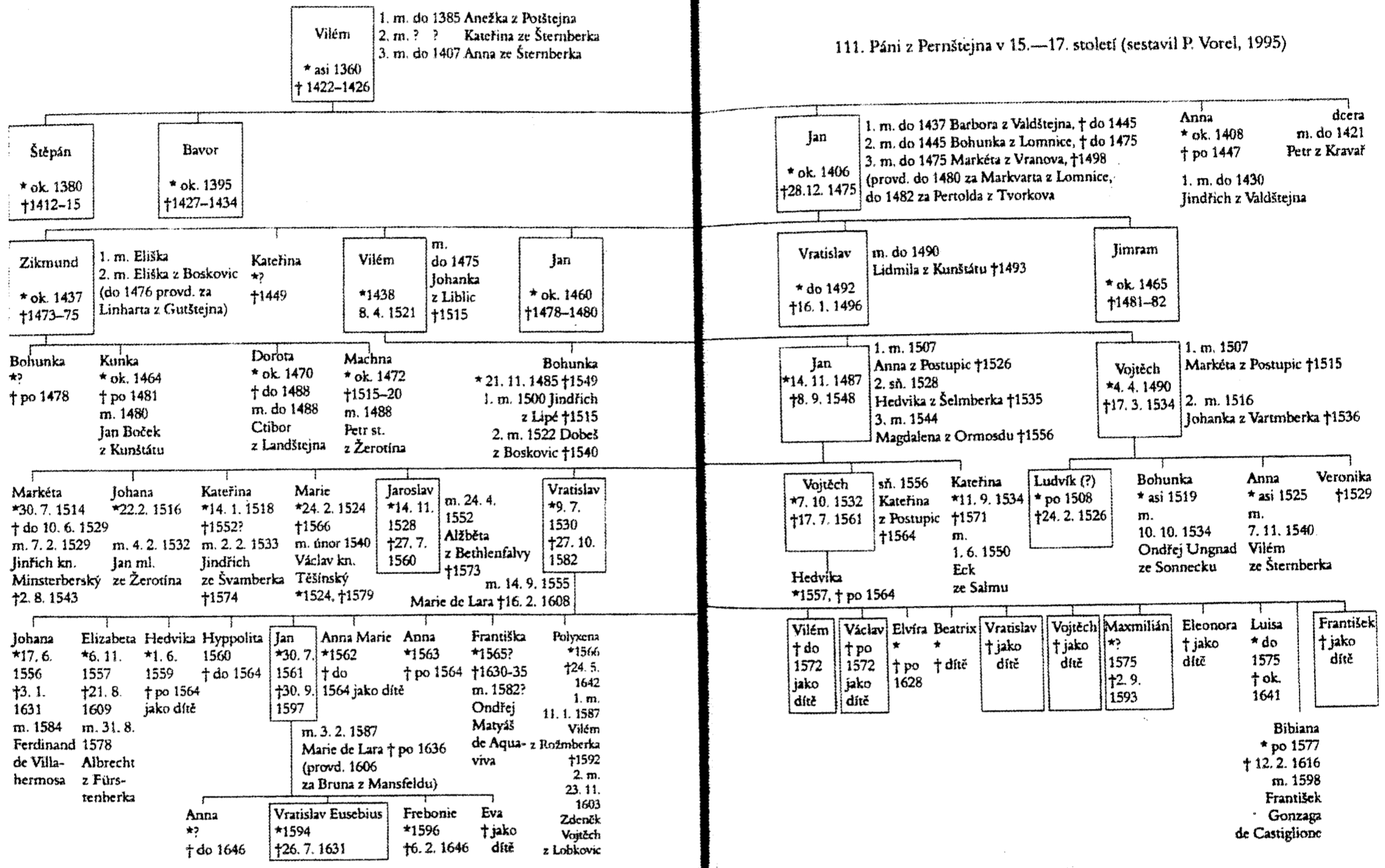
Tabulka III

284

PÁNI Z PERNŠTEJNA

POSLEDNÍ SVÉHO RODU

285



Tabulka IV

Descendenzfolge der Herren *von Zastrzizl* als
Herren von Buchlau:

Proček der Aeltere Ždiánský v. Zastrzizl
Herr auf Steinitz.

Johann Ždiánský v. Zastrzizl *Georg Prakssický v. Zastrzizl*
Herr auf Buchlau Herr auf Prakschitz

Gem. *Elisabeth (Helene?)* *Heinrich († 1582)* *Sigmund († 1581)*
v. Zierotin († 1581?) Herr auf Buchlau

Magdalena

Gem.

Gem.

Katharina RajECKA v. Mirau

Friedrich v. Zierotin.

(wiedervermählt mit

Wilhelm Zaubek v. Zdietin.)

Georg Sigmund (geb. 1582, † 1614)

Herr auf Buchlau und Zierawitz

Gem. *Elisabeth Kotwodworska v. Wolessniczky*

(verm. 1602, † 1644)

Milota (geb. 1609, † 1644)

Herr auf Buchlau u. Zierawitz.

Kunigunde (geb. 1603,

verm. 1622, † 1654?)

Herrin auf Buchlau u. Zierawitz

Gem. *Bernhard Dionys Peters-*
waldsky v. Peterswald.

8. Seznam literatury

Staré tisky:

BEZA Theodore: *Theodori Bezae Vezelii Poemata varia*, Geneva 1597

Vydané prameny:

- AUBERT Hippolyte / AUBERT Fernand / MEYLAN Henri (ed.): *Correspondance de Theodore de Bèze*, Genève 1966
- BAUDI DI VESME Carlo (ed.): *Baltassare Castiglione. Il libro del Cortegiano*, Firenze 1854
- BEJBLÍK Alois (ed.): *Fynes Moryson – John Taylor. Cesta do Čech*, Praha 1977
- BRANDL Vincenc (ed.): *Spisy Karla staršího ze Žerotína II*, Brno 1870-1872
- DUFOUR Alain (ed.): *Theodore de Bèze. Les vrais pourtraits des hommes illustres en piété et doctrine [...] plus quarante-quatre emblems chrétiens*, Genève 1986
- DVORSKÝ František (ed.): *Staré písemné památky žen a dcer českých*, Praha 1869
- DVORSKÝ František (ed.): *Mateř a dcera paní Zuzany Černínové z Harasova. Listy Alžběty Homutovny z Cimburka a Elišky Myslíkovny z Chudenic*, Praha 1890
- DVORSKÝ František (ed.): *Dopisy Karla st. ze Žerotína 1591-1610*, in: *Archiv český čili staré písemné památky české i moravské sebrané z archivů domácích i cizích XXVII*, Praha 1904
- DVOŘÁK Max (ed.): *Dva denníky Dra. Matiaše Borbonia z Borbenheimu*, Praha 1896
- FELIX Adolf (ed.): *Giovanni Della Casa. Il Galateo aneb o mravích*, Praha 1971
- FELIX Adolf (ed.): *Baldassare Castiglione. Dvořan*, Praha 1978
- FUČÍKOVÁ Eliška (ed.): *Tři francouzští kavalíři v renesanční Praze*, Praha 1989
- HRUBÝ František (ed.): *Moravská korespondence a akta z let 1620-1636, II, 1625-1636 (Listy Karla st. ze Žerotína 1628-1636)*, Brno 1937
- HRUBÝ František (ed.): *Etudiants tchèques aux écoles protestantes de l'Europe occidentale à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle*, Brno 1970
- JIREČEK Josef (ed.): *Paměti Viléma hraběte Slavaty od léta 1608 do 1619*, Praha 1866
- KUBÍKOVÁ Anna (ed.): *Rožmberské kroniky. Krátký a summovní výtah od Václava Březana*, České Budějovice 2005
- NĚMEČEK František (ed.): *Plinius starší. Kapitoly o přírodě*, Praha 1974
- PÁNEK Jaroslav (ed.): *Václav Březan. Životy posledních Rožmberků*, Praha 1985
- PETRÁŇOVÁ Lydia (ed.): *Příběhy Jindřicha Hýzrla z Chodů*, Praha 1979
- PETRŮ Eduard (ed.): *Mikuláš Dačický z Heslova. Prostopravda. Paměti*, Praha 1955
- PROCACCIOLI Paolo (ed.) *Pietro Aretino. Lettere*, Roma 1998
- REJCHTOVÁ Noemi (ed.): *Karel starší ze Žerotína, Z korespondence*, Praha
- SIMONIDES Jaroslav / BARTOŠ Otakar (ed.): *Lukasz Górnicki. Polský dvořan*, Praha 1977
- RYBA Bohumil / NECHUTOVÁ Jana: *SUETONIUS Gaius. Životopisy dvanácti císařů*, Praha 1999
- TOPINKA František / ŽIKEŠ Vladimír (ed.): *Leonardo da Vinci. Úvahy o malířství, 2., upravené vydání*, Praha 1994
- VLADISLAV Jan / PREISS Pavel (ed.): *Giorgio Vasari. Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1998²
- VOREL Petr (ed.): *Česká a moravská aristokracie v polovině 16. století. Edice register listů bratří z Pernštejna z let 1550-1551*, Pardubice 1997

Literatura:

- ACKERMAN James S: *The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan*, in: *Marsyas V*, 1947-1949 (1950), 23-38
- ADAMS Alison: *The emblemata de Theodore de Bèze (1580)*, in: *ENENKEL Karl A. E. / VISSER Arnoud S. Q. (ed.): Mundus emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books*, Turnhout 2003, 71-99

- ADAMS Alison: Webs of illusion: French protestant emblem books of the sixteenth century, Genève 2003
- AMBROSINI MASSARI Anna Maria: La solitudine dei capolavori, in: MORSELLI Raffaella (ed.): Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo (kat. výst.), Milano 2002, 1-39
- AN DER HEIDEN Rüdiger: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXVI, 1970, 135-226
- ARIANI Marco: Petrarca, Salerno / Roma / Napoli 2002
- AUGÉ Paul (ed.): Larousse du XXè siècle, III, Paris 1933
- AULINGER Rosemarie: Augsburg und die Reichstage des 16. Jahrhunderts, in: BUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock III (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 9-24
- BAUTZ Friedrich Wilhelm (ed.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Herzberg 1990²
- BÉNÉZIT Emmanuel (ed.): Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, dessinateurs et Graveurs, Paris
- ANGULO ÍÑIGUEZ Diego: Pintura del renacimiento, (= Ars Hispaniae XII), Madrid, 1954
- BALLARIN Alessandro: Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lambert Sustris), in: Arte Veneta XVI, 1962, 51-81
- BARTUŠEK Antonín / SVOBODA Karel / LIFKA Bohumír / ZEMEK Metoděj: Buchlov státní zámek a okolí, Praha 1955
- BÄTSCHMANN Oskar / GRIENER Pascal: Hans Holbein, London 1997
- BEAUFORT-SPONTIN Christian et al. (ed.): Prag um 1600 (kat. výst.), Essen / Wien 1988
- BEDAUX Jan Baptist / EKKART Rudi (ed.): Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in der Nederlanden 1500-1700 (kat. výst.), Gent / Amsterdam 2000
- BENEŠ František: Oldřich z Rožmberka autorem fikce o původu Rožmberků z italských knížat Ursinů, in: Jihočeský sborník historický XXXVIII, 1969, 181-191
- BERGMANN Joseph: Jacob Zeysnecker oder Seisenegger, Genealogische Notizen über die Ritter und Freiherren von Seiseneck, in: Wiener Jahrbuch der Literatur CXXII, 1848, 6-10
- BERCHTOLD Leopold: Vergangenheit und Gegenwart der Herrenburg Buchlau im Mährischen Marsgebirge, Brünn 1893
- BIALOSTOCKI Jan: Dürer and his critics: 1500-1971, chapters in the history of ideas, Baden-Baden 1986
- BIRK Ernst: Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand I. Hofmaler. 1531-1567. Eine Studie zur österreichischen Kunstgeschichte aus bisher unbenützten Quellen, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IX, 1864, 70-94
- BLATTNÝ Pavel: Valdštejnská obrazárna v Chebském muzeu, Cheb 1999
- BOBKOVÁ Lenka / NEUDERTO VÁ Michaela (ed.): Cesty a cestování v životě společnosti (= Acta Universitatis Purkinianae, Philosophica et historica III, Studia historica 3), Ústí nad Labem 1997
- BOECKH Hans: Hereticis veritas, quelques observations iconographiques concernant une porte de l'ancienne Academia genavensis, in: Genava NS XLVI, 1998, 99-111
- BOEHM Gottfried: Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985
- BRAHAM Alan: Giovanni Battista Moroni, 400th Anniversary (kat. výst.), London 1978
- BREUER Sylvia (ed.): Allonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II (kat. výst.), Madrid 1990
- BUCHNER Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der Frühen Dürerzeit, Berlin 1953
- BUKOLSKÁ Eva: Renesanční portrét v Čechách 1520-1620 (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 1951
- BUKOLSKÁ Eva: Renesanční portrét v Čechách a na Moravě (nepublikovaná kandidátská práce na Československé akademii věd), Praha 1968

- BUKOLSKÁ Eva: Veduta na českých portrétech 16. a počátku 17. století, in: Umění XXXI, 1983, 516-520
- BUKOLSKÁ Eva: Malovaný portrét v Čechách v období renesance, in: Ewa ZAWADSKA (ed.): Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech, Kraków 1985, 85-95
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, in: Iberoamericana Pragensia VI, 1972, 145-162
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, in: Iberoamericana Pragensia VII, 1973, 115-142
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, in: Archivo español de arte XLVI, 1973, 319-339
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Retratos españoles en Checoslovaquia, in: Bellas artes XXXV, 1974, 8-13
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Dva příspěvky k problematice roudnické sbírky. Maria Kusch/ová: Juan Pantoja de la Cruz. Ljudmila Kagane/ová: Chuan Pantocha de la Krus, Umění XXIII, 1975, 269-273
- BUKOLSKÁ Eva / ŠTĚPÁNEK Pavel: Španělské podobizny ve Středočeské galerii, Praha 1980
- BURKE Peter: Italská renesance, Praha 1996
- BŮŽEK Václav (ed.): Opera historica I-XIII, České Budějovice 1991-2009
- BŮŽEK Václav (ed.): Poslední páni z Hradce (= Opera historica 6), České Budějovice 1998
- BŮŽEK Václav: Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemích na cestě ke dvorům prvních Habsburků, České Budějovice 2006
- BŮŽEK Václav / HRDLIČKA Josef et al.: Dvory velmožů s erbem růže, Praha 1997
- BŮŽEK Václav / HRDLIČKA Josef / KRÁL Pavel / VYBÍRAL Zdeněk: Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku, Praha / Litomyšl 2002
- BŮŽEK Václav / KRÁL Pavel (ed.): Paměť urozenosti, Praha 2007
- CAGLI Corrado / VALCANOVER Francesco: L'opera completa di Tiziano, Milano 1969
- CAMPBELL Caroline: Philip II in Armour, in: JAFFÉ David (ed.): Titian (kat. výst.), London 2003, 148-149, kat. č. 30
- CAMPBELL Lorne: Renaissance Portraits, European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven, London 1990
- CAMPBELL Lorne et al.: Renaissance Faces. Van Eyck to Titian (kat. výst.), London 2009
- CASADEI Alessandro: Donne della riforma italiana, Isabella Bresegna, in: Religio XIII, 1937
- COLE Alison: La renaissance dans les cours italiennes, Paris 1995
- CORBY FINNEY Paul: A note on de Beze's icones, in: CORBY FINNEY Paul (ed.): Seeing beyond the word, visual arts and the Calvinist tradition, s. l. 1999, 253-266
- CROWE Joseph Archer / CAVALCASELLE Giovanni Battista: Tiziano: la sua vita e i suoi tempi; con alcune notizie della sua famiglia, Firenze 1877-1878
- DACOSTA KAUFMANN Thomas: The School of Prague, Painting at the Court of Rudolf II, Chicago 1988
- DE BARBIERI Laura / RUSSELL ml. William B.: Lobkowiczské sbírky. Umění šesti století, Praha 2001
- DE GROFT Aaron: Frédéric II Gonzague, premier duc de Mantou, in: NITTI Patricia / CARRATÙ Tullia (ed.): Titien. Le pouvoir en face (kat. výst.), Paris 2006, 126-127, kat. č. 23
- DE HOOP SCHEFFER Dieuwke: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II, XXI – XXII, in: BOON K. G. (ed.): Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700., Amsterdam 1980
- DEL BRAVO Carlo: Ritratti petrarcheschi, in: Artista, Critica dell'Arte in Toscana VI, 1994, 128-135
- DEUHLER Florens: Malerei der Neuzeit (= Ars Helvetica: Die visuelle Kultur der Schweiz / Arts et culture visuels en Suisse VI), Disentis 1987-1993

- DUFOUR Alain: Théodore de Bèze. Poète et théologien, Genève 2006
- DUNDER Josef Alexandr: Buchlov, hrad v Moravě v kraji hradištském, Praha 1856
- DVORSKÝ František (ed.): Vlastivěda moravská, Brno 1897-1935
- DVOŘÁK Josef: Porträtgalerie im hochfürstlich Lobkowitz'schen Schlosse zu Raudnitz, Leitmeritz 1844
- DVOŘÁK Josef: Raudnitzer Schlossbilder nach ihrer letzten Ausstellung im Jahre 1860 beschrieben, Prag 1860
- Max DVOŘÁK: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale I, 1907, 13-28
- DVOŘÁK Max / MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém, II. Zámek roudnický, Praha 1907
- DVOŘÁK Max / MATĚJKA Bohumil: Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale der politische Bezirk Raudnitz, II. Raudnitzer Schloss, Prag 1910
- DYRNESS William A.: Reformed Theology and Visual Culture: the Protestant Imagination from Calvin to Edwards, Cambridge 2004
- EHRSTINE Glenn: Theatre, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555, Leiden / Boston / Köln 2002
- ELTZ Erwein (ed.): Deutsche Reichsakten Jüngere Reihe. Deutsche Reichsakten unter Karls V., XIX: Der Reichstag zu Augsburg 1550/1551, München 2005
- EVANS Robert J. W.: Rudolf II. a jeho svět, Praha 1997
- FALOMIR Miguel (ed.): El retrato del Renacimiento (kat. výst.), Madrid 2009
- FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (kat. výst.), Wien 2007
- FERINO-PAGDEN Sylvia / OBERHUBER Konrad: Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition (kat. výst.), Wien 1989
- FLETCHER Jennifer: Titian as a painter of portraits, in: JAFFÉ David (ed.): Titian (kat. výst.), London 2003, 31-42
- FLIES Mariola: The coffin portrait as a symbol of the rite of passage, in: The Polish Sociological Bulletin II, 1993, 168-195
- FREEDMAN Luba: The Concept of Portrait in Art Theory of the 16th Century, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XXXII, 1987, 63-83
- FRIEDLANDER Max J. / ROSENBERG Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932
- FRIEDRICH Gustav: Rukověť křesťanské chronologie, Praha 1997²
- FRITZOVÁ Charlotte / RŮŽIČKA Jindřich: Vratislav z Pernštejna a jeho portréty, in: Kulturní měsíčník (Roudnice) VIII, 1972, 139-141
- FRITZOVÁ Charlotte / RŮŽIČKA Jindřich: Španělský sňatek Vratislava z Pernštejna (1555), Sborník prací východočeských archivů III, 1975, 63-74
- FRONING Hubert: Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Eine formalgeschichtliche Untersuchung (disertační práce na Julius-Maximilians-Universität ve Würzburgu), Würzburg 1973
- FUČÍKOVÁ Eliška et al.: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako duchovní centrum střední Evropy (kat. výst.), Praha / Londýn / Milán 1997
- Eliška FUČÍKOVÁ: Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků (1530-1648), in: FUČÍKOVÁ Eliška et al.: Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, Praha / Londýn / Milán 1997, 2-71
- FUČÍKOVÁ Eliška / BUKOVINSKÁ Beket / MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1988
- FUČÍKOVÁ Eliška / CHOTĚBOR Petr / LUKEŠ Zdeněk: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1998

- GABRIELLI Noemi: Giacomo Vighi, in: THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst XXXIV, Leipzig 1940, 349
- GARBERI Mercedes (ed.): Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V (kat. výst.), Milano 1977
- GEISENDORF Paul Frédéric: Theodore de Bèze, Genf 1949
- GELLNER Gustav: Životopis lékaře Borbonia a výklad jeho deníků, Praha 1938
- GHIOTTO Renato / PIGNATTI Terisio: L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino, Milano 1969
- GRASSI Luigi: Lineamenti per una storia del concetto di ritratto, in: Arte Antica e Moderna XVI, 1981, 477-491
- HAENDCKE Berthold: Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches, Aarau 1893
- HALAMA Ota: Lid bez meče. Příběh Jednoty bratrské, Praha 2009
- HAMON Léo: Un siècle et demi de l'histoire protestante. Théodore de Bèze et les protestants sujets de roi, Paris 1989
- HANZAL Josef: Renesanční zámek v Libochovicích, in: Časopis společnosti přátel starožitností LXIX, 1961, 149-151
- HAUSENBLASOVÁ Jaroslava: De Hof Kaiser Rudolfs II., Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612, Prag 2002
- HAYWORD John Forrest: Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620, London 1976
- HEINEMAN Fritz: La bottega di Tiziano, in: POZZA Neri (ed.): Tiziano a Venezia: convegno internazionale di studi, Venezia 1980, 433-440
- HEINZ Günter: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LIX, 1963, 99-224
- HEINZ Günther: Malerei der Renaissance in Österreich, in: FEUCHTMÜLLER Rupert / WINKLER Gerhard (ed.): Renaissance in Österreich (kat. výst.), Wien 1974, 461-475
- HEINZ Günter / SCHÜTZ Karl: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976
- HELPERTOVÁ Jitka: Castra doloris doby barokní v Čechách. Umění XXII, 1974, 290-306
- HINZ Bernard: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIX, 1974, 139-218
- HOLLSTEIN Friedrich W. H.: Hollstein's Dutch and Flemish engravings, etchings and woodcuts: ca. 1400 – 1700, IX, Amsterdam s. d.
- HOLST Niels von: Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus, Strasburg 1930
- HOLTZMANN Robert: Kaiser Maximilian II. bis zu seiner Thronbesteigung (1527-1564). Ein Beitrag zur Geschichte des Übergangs von der Reformation zur Gegenreformation, Berlin 1903
- HOLÝ Martin: Výchova a vzdělání české a moravské šlechty v 16. a v první třetině 17. století, in: Folia Historica Bohemica XXI, 2005, 111-208
- HOPE Charles: Titian, London 1980
- HORYNA Martin: Vilém z Rožmberka a hudba, in: Václav BŮŽEK (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= Opera historica 3), České Budějovice 1993, 257-264.
- HRDLIČKA Josef: Nově objevený inventář renesančních interiérů zámku v Telči z roku 1589, in: Jihočeský sborník historický LXIII, 1995, 178-184
- HRDLIČKA Josef: Provoz vídeňského domu Jáchyma z Hradce, in: BŮŽEK Václav (ed.): Poslední páni z Hradce (= Opera historica 6), České Budějovice 1998, 103-126
- HRDLIČKA Josef: Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století, in: BŮŽEK Václav / KRÁL Pavel (ed.): Paměť urozenosti, Praha 2007, 68-87
- HREJSA Ferdinand: Česká konfese, její vznik, podstata a dějiny, Praha 1912

- HRUBANT Jaroslav G.: Památník Jana Optimata z let 1598-1620, in: Časopis Matice moravské XL, 1916, 123-130
- HRUBÝ František: Moravská šlechta v roce 1619, její jmění a náboženské vyznání, in: Časopis Matice moravské XLIV, 1922, 107-169
- HRUBÝ František: Moravské památníky z doby předbělohorské, in: Časopis Matice moravské, 1925, 49, 196-223
- HRUBÝ František: Le sort des livres non catholiques tchèques en Moravie après la Montagne Blanche, Časopis Matice moravské, 1926, 664-688
- HRUBÝ František : Selské a panské inventáře v době předbělohorské, in: Český časopis historický XXXIII, 1927, 263-306
- František HRUBÝ: Luterství a kalvinismus na Moravě před Bílou horou, in: Český časopis historický XLI, 1935, 1-40, 237-268
- František HRUBÝ: Luterství a novoutrakvismus, in: Český časopis historický XLV, 1939, 31-44
- HRUBÝ František: Les étudiants tchèques aux écoles protestantes de l'Europe occidentale à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, Brno 1970
- HRUBÝ František: Eliška Kotvrdovská z Olešničky, in: Jaroslav ČECHURA / Karel STLOUKAL (ed.): Královny a kněžny české, 3., zkrácené vydání, Praha 1996, 241-245
- HYMANS Henri: Antonio Moro: son oeuvre et son temps, Bruxelles 1910
- CHAIX Paul / DUFOUR Alain / MOECKLI Gustave: Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600, 2., rozšířené vydání, Genève 1966
- CHAMONIKOLA Kaliopi: Ve znamení okřídleného draka. Lucas Cranach a české země (kat. výst.), Praha 2005
- CHASTEL André: Storia dell'arte italiana I, Bari 1993³
- CHLUMECKY Peter Ritter von: Carl von Zierotin und seine Zeit, 1564-1615, Brünn 1862
- CHUDOBA Bohdan: Španělé na Bílé Hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin, Praha 1945
- CHYTIL Karel: Umění v Praze za Rudolfa II., Praha 1904
- CHYTIL Karel: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582, Praha 1906
- CHYTIL Karel: Rudolf II. Výstava děl jeho dvorních umělců a podobizen osobností jeho dvora (kat. výst.), Praha 1912
- CHYTIL Karel / WIRTH Zdeněk (ed.): Soupisy památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století, Praha 1897-1937
- JAFFÉ David (ed.): Titian (kat. výst.), London 2003
- JAKOBY Joachim: Hans von Aachen 1552-1615, München / Berlin 2000
- JAKUBEC Ondřej et al.: Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích (kat. výst.), Olomouc 2007
- JANÁČEK Josef: Ženy české renesance, Praha 1977
- JANÁČEK Josef: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987
- JAŠEK Alois: Rodinný zápisník pánů ze Zástřizl a z Petřvaldu, Časopis vlasteneckého spolku muzea v Olomouci LII, 1939, 19-23
- JENKINS Marianna: The State Portrait, New York 1947
- JENSEN ADAMS Ann: The paintings of Thomas de Keyser: 1596/7-1667, a study of portraiture in 17th-century Amsterdam, Cambridge 1985
- JIMÉNEZ DIAZ Pablo: El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y RodolfoII, Madrid 2001
- KATHKE Petra: Porträt und accessoire: eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997
- KATZ Viktor: Dvě moravské medaile z počátku XVII. století, in: Numismatický časopis československý VIII, 1932, 104-106
- KAVKA František: Zlatý věk Růží, Praha 1966

- KLAUNER Frederike: Spanische Porträts des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LVII, 1961, 123-158
- KLEISNER Tomáš / HOLEČKOVÁ Zuzana: Mince a medaile posledních Rožmberků, Praha 2006
- KLIMESCH Matthäus: Norbert Heermann's Rosenberg'sche Chronik, Prag 1897
- KNIES Jan: Boskovský okres, in: František DVORSKÝ (ed.): Vlastivěda moravská, Brno 1904
- KNOZ Tomáš: Rezidence a dvůr Karla staršího ze Žerotína, in: BŮŽEK Václav / KRÁL Pavel (ed.): Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku (= Opera historica 7), České Budějovice 1999, 409-438
- KNOZ Tomáš: Karel starší ze Žerotína: Don Quijote v labyrintu světa, Praha 2008
- KOEPPLIN Dieter / FALK Tilman: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Basel / Stuttgart 1976
- KOCH Robert A.: Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham, in: STRAUSS Walter L. / SPIKE John T. (ed.): The Illustrated Bartsch XV, New York 1978
- KOCH Robert A.: Early German masters. Hans Brosamer, The Hopfers, XVII, in: STRAUSS Walter L. / SPIKE John T. (ed.): The Illustrated Bartsch, New York 1981
- KOLDINSKÁ Marie: Každodennost renesančního aristokrata, Praha 2001
- KONEČNÝ Lubomír: Rudolfinští umělci o sobě ve svých dílech, in: FUČÍKOVÁ Eliška et al.: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, Praha / Londýn / Milán 1997, 107-121
- KOPEČEK Josef: Seznam restaurátorských prací ve Středočeském kraji v letech 1958-1962, část II., in: Památková péče XXIII, 1963, 149-156
- KOŘAN Jan: Rožmberské báňské podnikání, in: Časopis společnosti přátel starožitností LXVII, 1959, 129-146
- KOŘAN Ivo: Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 116-135
- KRÁL Pavel: Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku, České Budějovice 2004
- KRÁL Pavel: Kult předků. Paměť a smrt v myšlení české šlechty na počátku novověku, in: BŮŽEK Václav / KRÁL Pavel (ed.): Paměť urozenosti, Praha 2007, 173-187
- KRÄMER Gode: Hans Christoph Vöhlin, in: BRUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch : Augsburg zwischen Renaissance und Barock II (kat. výst.), 135-137, kat. č. 482, 483
- KRÁSA Josef: Nástěnná malba, in: HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / MENCL Václav / PEŠINA Jaroslav / PETRÁŇ Josef: Pozdně gotické umění v Čechách, 1471-1526, Praha 1978, 258-314
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Doplnky k životopisu malíře Bartoloměje Beránka, in: Umění XII, 1966, 511-513
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Palác pánů z Rožmberka, in: Umění XVIII, 1970, 469-483
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě, Praha 1986, 16-39
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 62-92.
- KREYCZI Franz: Urkunden und Regesten aus dem k. k. Reichs-Finanz-Archiv, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien V, 1887, CIV
- KROPÁČEK Jiří: Renesanční portrét II. (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1975
- KROPÁČEK Jiří: Malíř Francesco Terzio, okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: SEKYRKA Tomáš / VLNAS Vít (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury: k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, 92-98
- KROPÁČEK Jiří: Francesco Terzio : Notes on his style and iconography, in: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA (ed.): Rudolf II, Prague and the world, Praha 1998, 278-280

- KŘÍŽOVÁ Květa: Nález signatur Balthasara Jenichena v Telči, in: Zprávy památkové péče LVII, 1997, 125-127
- KUBEŠ Jiří: Rodinné vztahy pánů z Hradce a Rožmberků v předbělohorské době, in: BŮŽEK Václav (ed.): Poslední páni z Hradce (= Opera historica 6), České Budějovice 1998, 273-317
- KUBÍKOVÁ Anna: Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a interiérů, in: Václav Bůžek: Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= Opera historica 3), 1993, 367-379
- KUBÍKOVÁ Anna: Příspěvek k životopisu Bartoloměje Beránka – Jelínka, in: Jihočeský sborník historický LXIII, 1994, 175-177
- KUBÍKOVÁ Anna: Jan II. z Rožmberka a generace jeho synů, in: BŮŽEK Václav (ed.): Českokrumlovsko v době jagellonské 1470-1526, Český Krumlov 1998, 27-49
- KUBÍKOVÁ Blanka: Příspěvek k typologii samostatného portrétu v závěsném malířství v Čechách a na Moravě v letech 1500 až 1620 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2001
- KUBÍKOVÁ Blanka: Portrét mladého muže s granátovým jablkem, in: CHAMONIKOLA Kaliopi: Ve znamení okřídleného draka. Lucas Cranach a české země (kat. výst.), Praha 2005, 114-115, kat. č. 29
- KUČÍK Alois: Ještě o zástřízlské knihovně na Buchlově, in: Věstník vlastivědného muzea VI, 1951, 87-90
- KUSCHE Maria: Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964
- KUSCHE Maria: Der christliche Ritter und seine Dame – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur, in: Pantheon XLIX, 1991, 4-35
- KUSCHE Maria: La Juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos: retratos y miniaturas desconocidas de su madurez, in: Archivo español de arte LXIX, 1996, 137-156
- KUSCHE Maria: Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Madrid 2003
- KUSCHE Maria: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, R. de Villandrando y Andres López Polanco, Madrid 2007
- KYBAL Vlastimil: Jindřich IV. a Evropa v letech 1609-1610, Praha 1911
- KYBALOVÁ Ludmila: Dějiny odívání, Renaissance (15. a 16. století), Praha 1996
- KYBALOVÁ Ludmila: Dějiny odívání. Barok a rokoko, Praha 1997
- LANG Paul / RAPP Ann / JESLER Peter: Die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1985
- LANGER Brigitte: Der Renaissancehof Herzog Ludwigs X. in Landshut, in: LANGER Brigitte / HEINEMANN Katharina (ed.): „Ewig Blühe Bayerns Land“: Ludwig X. und die Renaissance. (kat. výst.), München 2009, 37-55
- LARSSON Lars Olof: Bildnisse Kaiser Rudolfs II, in: Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen 1988, 161-170
- LARSSON Lars Olof: Portréty císaře Rudolfa II., in: FUČÍKOVÁ Eliška et al. (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, Praha / Londýn / Milán 1997, 122-129
- LE LOOP Willy: Hubert Goltzius, in: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art, London / New York 1996, 884-886
- LE LOUP Willy: Hubertus Goltzius en Brugge: 1583-1983 (kat. výst.), Bruges 1983/1984
- LIFKA Bohumil: Knihovny státních hradů a zámků, Praha 1954
- LÖCHER Kurt: Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I., Berlin 1962
- LÖCHER Kurt: Nürnberger Bildnisse nach 1520, in: LISNER Margrit / BECKSMANN Rüdiger (ed.): Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München 1967, 115-124
- LÖCHER Kurt: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, Schwaben, Bayern-München, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IV, 1967, 31-84

- LÖCHER Kurt: Die Malerei in Augsburg 1530-1550, in: BUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 23-30
- LÖCHER Kurt: Die Malerei in Augsburg 1560-1580, in: BUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 31-35
- LÖCHER Kurt: Christoph Amberger, in: BUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock III (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 134-149
- LÖCHER Kurt: Das Bildnis in ganze Figur. Quellen und Entwicklung, in: Tobias Stimmer und sein Umkreis. Kolloquium im Zusammenhang mit der Ausstellung zum 400. Tode, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XLII, 1985, 74-82
- LÖCHER Kurt: Peter Gertner: ein Nürnberger Meister als Hofmaler des Pfalzgrafen Ottheinrich in Neuburg an der Donau, in: Neuburger Kollektaneenblatt CXXI, 1993, 5-133
- LÖCHER Kurt: Hans Schöpfer der Ältere: ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts, München 1995
- LÖCHER Kurt: Humanistenbildnisse - Reformatorbildnisse : Unterschiede und Gemeinsamkeiten, in: BOOCKMANN Hartmut / GRENZMANN Ludger (ed.): Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995, 352-390
- LÖCHER Kurt: Hans Besser : der Meister der Pfalz- und Markgrafen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III, 1996 (1997), 73-94, 98-102
- LÖCHER Kurt: Christoph Amberger, in: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art I, London / New York 1996, 763-764
- LÖCHER Kurt: Jakob Seisenegger in: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art XXVIII, London / New York 1996, 377-378
- LÖCHER Kurt / GRIES Carola: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997
- LÖCHER Kurt: Barthel Beham: ein Maler aus dem Dürerkreis, München 1999
- LÖCHER Kurt: Hans Mielich (1516 - 1573): Bildnismaler in München, München 2002
- LÖCHER Kurt: Von Bartholomäus Bruyn zu Jakob Seisenegger: neue Ansätze in der deutschen Bildnismalerei ab 1525, in: BRINKMAN Bodo / SCHMIDT Wolfgang: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, Turnhout 2005
- LÖCHER Kurt: Jakob Seiseneggers Bildnisse Kaiser Karls V. in ganzer Figur, in: FERINO-PAGDEN Sylvia / BEYER Andreas (ed.): Tizian versus Seisenegger: die Portraits Karls V. mit Hund, Turnhout 2005, 69-76
- LÖCHER Kurt: Der Maler Hans Krell aus Crailsheim als "Fürstenmaler" in Leipzig, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2007, 29-83
- MAŤA Petr: Svět české aristokracie (1500-1700), Praha 2004
- MATĚJČEK Antonín: Podíl Čech na vzniku portretu v 14. století, in: Umění X, 1937, 65-74
- MATĚJČEK Antonín: Zámecká obrazárna v Opočně, in: Umění X, 1937, 13-36
- MATĚJČEK Antonín: O umění a umělcích, Praha 1948, 84-86
- MAREŠ František: Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: Památky archeologické XVI, 1893-1895, 141-792
- MAREŠ František: Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: Památky archeologické XVII, 1896-1897, 43-740
- MAREŠ František: Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: Památky archeologické XVIII, 1898-1899, 91-100
- MAREŠ František: Rožmberská kapela, in: Časopis musea Království českého LXVIII, 1894, 209-236
- MEDKOVÁ Jiřina: Renesanční sklenice ve sbírkách státního hradu Buchlova, in: Zprávy Památkové péče XVII, 1957, 148-153
- MIELKE Ursula: Heinrich Aldegrever, in: BEVERS Holm / WIEBEL Christiane (ed.), The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, Rotterdam 1998

- MIKOVEC Ferdinand B.: Obrazárna knížat z Lobkovic na Roudnici, in: Lumír II, 1852, 638-644, 662-666, 686-691, 711-714, 737-739, 760-764, 784-786
- MROZOWSKI Przemyslaw / MOISAN-JABONSKA Krystyna / NOWINSKI Janusz (ed.): Smierc w kulturze dawnej Polski od sredniowiecza do konca XVIII wieku: Przerazliwe echo traby zaosnej do wiecznosci, Warszawa 2000
- MYSLIVEČKOVÁ Hana: Příklady pozdně renesanční komemorativní reprezentace v rytířské rodině Zástřizlů na Moravě, in: Umění LIV, 2006, 177-186
- MUK Jan: Nástin stavebního vývoje Českého Krumlova, in: MUK Jan / NEUMANN Ivan / ZÁLOHA Jiří: 5 století Českého Krumlova ve výtvarném umění, Český Krumlov 1974, 17-25
- MŽYKOVÁ Marie: Sbírký zámku Velké Losiny, in: Cour d'honneur I, 1998, 24-34
- NAGLER Georg Kaspar: Die Monogrammisten, München / Leipzig 1860
- NETTER Maria: Hans Holbein d.J. „Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen“ und Ihre Geheimnisse, in: Basler Jahrbuch LXXI, 1951, 109-125
- NEUDERTOVÁ Michaela: „Item ve velkém fraucimře před lusthausem se nachází...“: Příspěvek ke studiu inventářů pozdně renesančních rezidencí v severozápadních Čechách, in: BŮŽEK Václav / KRÁL Pavel (ed.): Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku (= Opera historica 7), České Budějovice 1999, 163-197
- NEUMANN Jaromír: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1964
- NITTI Patricia / CARRATÙ Tullia (ed.): Titien. Le pouvoir en face (kat. výst.), Paris 2006
- NORDSTRÖM Ernst: Hans Kaspar Lang die Ält., in: THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst XXII, Leipzig 1928, 318
- NOVÁK Josef: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese jindřichohradeckém, Praha 1901
- NOVOTNÝ Vladimír: Postavy českých dějin v umění výtvarném (kat. výst.), Praha 1939
- NOVOTNÝ Vladimír: Obrazárna zámku Rychnov nad Kněžnou, in: Umění XIV, 1942-1943, 8-32
- OBERHUBER Konrad: Die stilistische Entwiclunkg im Werk Bartholomaus Spranger, Wien 1958
- OBRÁTIL Karel Jaroslav: Průvodce po Buchlově, Uherské Hradiště 1907
- ODLOŽILÍK Otakar: Karel starší ze Žerotína, Praha 1937
- ODLOŽILÍK Otakar: Jednota Bratrská a reformovaní francouzského jazyka, Philadelphia 1964
- OST Hans: Ein italo-flämische Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenportraits im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch XLI, 1980, 131-141
- OTTINO DELLA CHIESA Angela / ZAMPA Giorgio: L'Opera completa di Dürer, Milano 1968
- OTTO Jan (ed.): Ottův slovník naučný, Praha 1888-1909
- PÁNEK Jaroslav: Stavovská opozice a její zápas s Habsburky 1547-1577. K politické krizi české feudální třídy v předbělohorském českém státě, Praha 1982
- PÁNEK Jaroslav: Zápas o vedení české stavovské obce v polovině 16. století (Knížata z Plavna a Vilém z Rožmberka) 1547-1556, in: Československý časopis historický XXXI, 1983, 863-887
- PÁNEK Jaroslav: Rožmberští sirotci na jindřichohradeckém a českokrumlovském zámku, in: Jindřichohradecký vlastivědný sborník I, 1989, 1-20
- PÁNEK Jaroslav: Život na šlechtickém sídle v předbělohorském období, in: Lenka BOBKOVÁ (ed.): Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století (=Acta Universitatis Purkinianae, Philosophica et historica I, Studia Historica 1), Ústí nad Labem 1992, 9-27
- PÁNEK Jaroslav: Vilém z Rožmberka. Politik smíru, Praha 1998
- PÁNEK Jaroslav: Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552, 2., rozšířené vydání, České Budějovice 2003

- PARSHALL Peter: Portrait prints and codes of identity in the Renaissance : Hendrik Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne, in: *Word & image* IXX, 2003, 22-37
- PAUWELS Henri: *La Toison d'Or, Cinq Siècle d'Art et d'Histoire*, Bruges 1962
- PELC Milan: *Illustrium imagines: das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden 2002
- PELTZER Rudolf Arthur: *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit: ein Beitrag zur Geschichte der werdenden Barockmalerei*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen in Wien* XXX, 1911-1912, 59-182
- PELTZER Rudolf Arthur: *Tizian in Augsburg*, in: *Das Schwäbische Museum* I, 1925, 31-45
- PEŠEK Jiří: *Porträts in den Bürgerhäusern des rudolfinschen Prags*, in: Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Essen 1988, 244-248
- PEŠEK Jiří: *Obrazy a grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze*, *Umění* XXXIX, 1991, 369-383
- PEŠINA Jaroslav: *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550*, Praha 1950
- PEŠINA Jaroslav: *Nejstarší český renesanční portrét*, in: *Umění* III, 1955, 153
- PEŠINA Jaroslav: *Skupinový portrét v českém renesančním malířství*, in: *Umění* II, 1954, 269-295
- PEŠINA Jaroslav: *Ještě k otázce nejstaršího českého renesančního portrétu*, in: *Umění* VII, 1959, 403-405
- PETRŮ Jaroslav: *Reinstalace hradu Buchlova*, *Zprávy krajského muzea v Gotwaldově* VII, 1957, 9
- PETRŮ Jaroslav: *Státní hrad Buchlov*, Brno 1968
- PETRŮ Jaroslav: *Státní hrad Buchlov – státní zámek Buchlovice*, Brno 1976
- PETRŮ Jaroslav: *K počátkům činnosti Jakuba Seiseneggra*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* III, 1980, 190-194
- PETRŮ Jaroslav: *Státní hrad Buchlov: dějiny stavební a umělecký vývoj a význam hradního areálu*, Brno 1982
- PETRŮ Jaroslav: *Seiseneggers Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rožmitál*, in: *Umění* XXXIII, 1985, 193-203
- PETRŮ Jaroslav: *Seiseneggerovy portréty Adama I. z Hradce a Anny I. z Rožmitálu*, in: *Vlastivědný věstník moravský* XLI, 1989, 32-39
- PICH Federica: *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in: GALLI Aldo / PICCINI Chiara / ROSSI Massimiliano (ed.): *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 2002, 137-168
- PIGLER Andor: *Portraying the dead, painting-graphic art*, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* IV, 1957, 1-74
- PILNÁČEK Josef: *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930
- PLUSKAL MORAVIČANSKÝ František Saleský: *Hrad Buchlov na Moravě, Uherské Hradiště* 1894
- POKLUDA Zdeněk: *Rod ze Zástřizl. Genealogická studie (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého)*, Olomouc 1970
- POKLUDA Zdeněk: *Morkovští ze Zástřizl: z historiešlechtických rodů*, in: *Malovaný kraj* XXIX, 1993, 4-5
- POKORNÝ Pavel R.: *Zlaté rouno Viléma z Rožmberka*, in: BŮŽEK Václav (ed.): *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= Opera historica 3)*, České Budějovice 1993, 401-403
- POLLEROS Friedrich B.: *Das sakrale Identifikations Porträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988
- POMMIER Edouard: *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998
- POPE-HENNESY John: *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966.²

- POZZI Giovanni: Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: *Lettere italiane* XXXI, 1979, 1-30
- PREISS Pavel: Cykly českých panovníků na státních zámcích. Příspěvek k ikonografii českých králů a knížat, in: *Zprávy památkové péče* XVII, 1957, 65-78
- PRISCO Michele / DE VECCHI Pierluigi: *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966
- PROKOP August: *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*, Wien 1904
- RATHE Kurt: Jakob Seisenegger, eine Predigt in Gegenwart Kaiser Ferdinands I., in: *Der Verein zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs*, 1910
- REINLE Adolf: *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, (= Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts 2)* Fraunfeld 1947
- REJCHRT Luděk: Bratrští studenti na reformovaných akademiích před Bílou horou, in: *Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis* XIII, 1973, 43-82
- ROUSOVÁ Andrea: Bizarní služebníci kardinála Farneseho : portréty fyzicky postižených lidí, in: *Dějiny a současnost* XXXI, 9, 2009, 12
- ROWLANDS John: *Holbein, The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*, Oxford 1985
- ROYT Jan: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 200
- ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: *Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998
- RŮŽIČKA Jindřich: Italská cesta Jaroslava z Pernštejna roku 1559 (Příspěvek k otázce vztahu české šlechty k humanismu), in: *Sborník prací východočeských archivů* IV, 1978, 153-185
- RYANTOVÁ Marie: Polyxena z Lobkovic, in: LENDEROVÁ Milena (ed.): *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*, Praha 2002, 67-104
- RYNEŠOVÁ Blažena: Kdy vznikla fikce o italském původu Vítkovců, in: HLAVÁČEK Ivan (ed.): *Sborník k 60. narozeninám Gustava Friedricha*, Praha 1931, 369-373
- ŘÍČAN Rudolf: *Dějiny Jednoty bratrské*, Praha 1957
- SACCOMANI Elisabetta: Lambert Sustris, in: BALLARIN Alessandro (ed.): *Da Bellini a Tintoretto, dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento (kat. výst.)*, Padova 1991, 170-174
- SALABA Josef: Slavatovská obrazárna, in: *Památky archeologické* XVII, 1896-1897, 709-718
- SALVINI Roberto / GROHN Hans Werner: *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, Milano 1971
- SAXL Miloš / NOSKOVÁ Lidmila: *Renesanční portrét I. (kat. výst.)*, Roudnice nad Labem 1972
- SEBASTIÁN Santiago / GARCIA-GAINZA Maria Concepción / BUENDÍA MUÑOZ José Rogelio: *Historia del arte hispánico III. El Renacimiento*, Madrid 1980, 276-279
- SEDLÁČEK Augustin: Buchlov, in: OTTO Jan (ed.): *Ottův slovník naučný* IV, Praha 1891, 871
- SEDLÁČEK Augustin: Ze Zástřizel, in: OTTO Jan (ed.): *Ottův slovník naučný* XXVII, Praha 1908, 464-466
- SEDLÁŘOVÁ Jitka / SEDLÁŘ Jaroslav: *Umělecké památky*, in: NEKUDA Vladimír (ed.): *Uherskohradištsko, Vlastivěda moravská*, Brno 1992, 357-377
- SEIBT Ferdinand: *Karel V.*, Praha 1999
- SEIPEL Wilfried (ed.): *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564: das Werden der Habsburgmonarchie (kat. výst.)*, Wien / Milano 2003
- SEIPEL Wilfried / FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): *„La Prima donna del mondo“, Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance (kat. výst.)*, Wien 1994

- SCHADE Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974
- SHEARMAN John: Portraits and Poets, in: Only Connect ... – Art and Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1988
- SCHMIDT Georg: Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1941
- SCHÜTZ Karl: Die Beziehungen der Habsburger zu den Gonzaga im 16. Jahrhundert, in: FERINO-PAGDEN Sylvia / OBERHUBER Konrad: Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition (kat. výst.), Wien 1989, 324-332, 87, kat. č. III. 4
- SCHÜTZ Karl: Giuseppe Arcimboldi als „der Rom: Ka: Mt: conterfeter“, in: FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Arcimboldo 1526-1593 (kat. výst.), Milano / Wien 2008,
- SCHWEIKHART Günter: Tizian in Augsburg, in: BERGDOLT Klaus / BRÜNING Jochen (ed.): Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997
- SILVER Larry: The face is familiar: German Renaissance portrait multiples in print and medals, in: Word & image IXX, 2003, 6-21
- SKŘIVÁNEK Milan: Poslední Pernštejn – portrét vrchnosti, in: VOREL Petr (ed.): Pernštejnové v českých dějinách, Pardubice 1995, 231-243
- SKUTIL Jan: Genealogie boskovických Zástřizlů, in: Boskovické listiny a listy, 1972, 49
- SKUTIL Jan: Ještě o vztahu Theodora Bezy k Moravě, Z kralické tvrze, XVI, 1989, 58-59
- SKUTIL Jan / GROLICH Vratislav: Český a latinský text náhrobku Václava st. Morkovského ze Zástřizl, in: Sborník okresního muzea v Blansku XIII-XIV, 1981-1982, 50-61
- SLACH Miroslav: Kandidatura Viléma z Rožmberka na polský trůn v l. 1573-1575, Jihočeský sborník historický XXXIII, 1964, 130-148
- SLAVÍČKOVÁ Hana / SRŠEŇ Lubomír: Renesanční portrétní galerie rytířů z Bünau na hradě v Děčíně, in: Sborník Národního muzea v Praze, Řada A – Historie LIX, 2005, 1-72
- SNOPEK František: Akta kardinála Dietrichštejna z let 1619-1635, in: Časopis Matice moravské XXXIX, 1915, 98-194
- SOUKUP Josef: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu pelhřimovském, Praha 1903
- SPICER Joaneath: The Renaissance Elbow, in: BREMMER Jan / ROODENBURG Herman (ed.): A Cultural History of Gesture, New York 1992, 84-128
- SPINOSA Nicola (ed.): Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci (kat. výst.), Napoli 2006
- SPRINGER Anton: Albrecht Dürer, Berlin 1892
- STEJSKAL Karel: Matouš Ornyš a jeho „rod císaře Karla IV.“ K otázce českého historizujícího manýrismu, in: Umění XXIV, 1976, 13-58
- STIERHOF Horst H.: Augsburger Architektur 1518-1600, in: BUSHART Bruno (ed.): Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock I (kat. výst.), Augsburg 1980-1981, 100-112
- STLOUKAL Karel: Polyxena z Lobkovic, roz. z Pernštejna, in: Karel STLOUKAL (ed.): Královny, kněžny a velké ženy české, Praha 1940, 264-272
- SUCHOMEL Miloš / SAXL Miloš: Nizozemští malíři ze sbírek roudnického zámku (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1968
- SUIDA Wilhelm: Francesco Terzio, in: THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXXII, 1938, 546-548
- SVOBODA Karel: Hrad Buchlov na Moravě, Buchlovice 1934
- SVOBODA Karel: Státní hrad Buchlov, Praha 1949
- ŠAMÁNKOVÁ Eva: Architektura české renesance, Praha 1961
- ŠRONĚK Michal: K teorii zobrazování v předbělohorských Čechách aneb Obrazové slovem ničemnicemi, in: OULÍKOVÁ Petra / ROYT Jan (ed.): Album amicorum. Sborník k počtě prof. Mojžíra Horyny, Praha 2005, 142-148

- ŠTĚPÁNEK Pavel: Výsledky péče o obrazy ve Středočeské galerii, in: Památky a příroda V, 1980, 337-348
- ŠTĚPÁNEK Pavel: Španělské umění 14.-16. století z československých sbírek, Praha 1984
- ŠTĚPÁNEK Pavel : Roudnická sbírka z hlediska badatelského, in: ŠTĚPÁNEK Pavel / VLK Miloslav: Mistrovská díla 12.-19. století ze sbírek Středočeské galerie, Praha 1988, 21-31
- ŠTĚPÁNEK Pavel / VLK Miloslav: Sbírký starého umění Středočeské galerie na zámku v Nelahozevsi, Praha 1977
- ŠTĚPÁNEK Pavel / VLK Miloslav: Sbírký starého umění 15.-19. století. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů. Středočeská galerie, Praha 1978
- ŠTĚPÁNEK Pavel / VLK Miloslav: Mistrovská díla 12.-19. století ze sbírek Středočeské galerie, Praha 1988
- TAGLIAFERRO Giorgio: In Tizians Werkstatt, 1548-1576, in: FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (kat. výst.), Wien 2007, 69-75
- THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst, Leipzig 1907- 1950
- THÖNE Friedrich: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen: die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts (kat. výst.), Schaffhausen 1972
- THÖNE Friedrich: Daniel Lindtmayer 1552 - 1606/07: die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer (= Oeuvrekatalog Schweizer Künstler 2), Zürich-München 1975
- TINAGLI Paola: Women in Italian Renaissance Art. Gender Representation Identity, Manchester / New York 1997
- TIRAY Jan: Vlastivěda moravská, Telecký okres, Brno 1913
- TOBOLKA Zdeněk: Petra IV. z Rožmberka horní řád z roku 1515, Praha 1930
- TRUHLÁŘ Antonín / HRDINA Karel / HEJNIC Josef / MARTÍNEK Jan: Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě od konce 15. do začátku 17. století, Praha 1966-1973
- UBIETO ARTETA Antonio / REGLÁ CAMPISTOL Juan / JOVER ZAMORA José Maria / SECO SERRANO Carlos: Dějiny Španělska, Praha 1995
- VACKOVÁ Jarmila: Pozdně renesanční malované epitafy v Brně, in: Umění VIII, 1960, 594-595.
- VACKOVÁ Jarmila: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách, in: Umění XVII, 1969, 131-156
- VACKOVÁ Jarmila: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: DVORSKÝ Jiří / FUČÍKOVÁ Eliška (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 92-105.
- VAJDA Josef: Hrad Buchlov a dějiny jeho, Brno 1863
- VALCANOVER Francesco: Documentazione sull'uomo e l'artista, in: CAGLI Corrado / VALCANOVER Francesco: L'opera completa di Tiziano, Milano 1969, 86
- VÁLKA Josef: Česká společnost v 15.-18. století. I. Předbělohorská doba, Praha 1972
- VÁLKA Josef: Tolerance či koexistence (K povaze soužití různých náboženských vyznání v českých zemích v 15.-17. století), in: Studia Comeniana et Historica XVIII, 1988, 63-75
- VÁLKA Josef: Dějiny Moravy, Morava reformace, renesance a baroka, Vlastivěda moravská, země a lid, Brno 1995
- VAN GENNEP Arnold: Přechodové rituály. Systematické studium rituálů, Praha 1997
- VAŇKOVÁ Lenka: Španělský dvorský oděv druhé poloviny 16. století a začátku 17. století a jeho ohlas v českých zemích na obrazech z českých sbírek (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2002
- VAŇKOVÁ Lenka: Malované posmrtné portréty, in: JAKUBEC Ondřej et al.: Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích (kat. výst.), Olomouc 2007, 47-50
- VOREL Petr: Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy, Praha 1999
- VOREL Petr: Říšské sněmy a jejich vliv na vývoj zemí Koruny české v letech 1526-1618, Pardubice 2005

- VOREL Petr: Dějiny zemí Koruny české, Praha 1526-1618, VII, Praha 2005
- WARTENA Sybe: Der erste italienische Renaissancepalast nördlich der Alpen, in: LANGER Brigitte / HEINEMANN Katharina (ed.): „Ewig Blühe Bayerns Land“: Ludwig X. und die Renaissance. (kat. výst.), München 2009, 82-101, 359-360
- WELCH Evelyn S.: Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, in: The Art Bulletin LXXI, 1989, 352-375
- WETHEY Harold E.: The paintings of Titian: complete edition II, The portraits., London 1971
- WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620), Praha 1909
- WIRTH Zdeněk: Inventář zámku litomyšlského z r. 1608, in: Časopis společnosti přátel starožitností XXI, 1913, 123-125
- WOLNY Gregor: Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert. IV – Hradischer kreis, Brünn 1838
- WOLTMANN Alfred: Holbein und seine Zeit, Leipzig 1866-68
- VON LOGA Valerian: Antonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien XXVII, 1907, 91-124
- WOODALL Joanna: Anthonis Mor: art and authority, Zwolle 2007
- NEKUDA Vladimír (ed.): Uherskohradištsko, Brno 1992
- ZÁPLATA Jiří: Horní a mincovní činnost posledních Rožmberků, Hradec Králové 1994
- ZÁRUBA PFEFFERMANN Josef: Kolowratská obrazárna v Rychnově nad Kněžnou in: KOTKOVÁ Olga (ed.): Mistrovská díla z kolowratské obrazárny v Rychnově nad Kněžnou, Praha 2009, 10-32
- ZERNER Henri: Italian artists of the sixteenth century: school of Fontainebleau, in: STRAUSS Walter L. / SPIKE John T. (ed.): The Illustrates Bartsch XXXIII, New York 1978
- ZIJLMA Robert: Georg Lang to Hans Leinberger, in: ANZELEWSKY Fedja (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XXI, Amsterdam 1978
- ZIJLMA Robert: Elias Holl to Hieronymus Hopfer, in: FALK Tilman (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XV, Amsterdam 1986
- ZIJLMA Robert: Lambert Hopfer to Sebastian Jenet, in: FALK Tilman (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XV A, Amsterdam 1986
- ZIJLMA Robert: Balthasar Jenichen to David Kandel in: FALK Tilman (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XV B, Amsterdam 1986
- ZIMMER Jürgen: Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weissenhorn 1971
- ZÖLLNER Frank: Leonardo's portrait of Mona Lisa del Giocondo, in: Gazette des Beaux-Arts VI, 1993, 115-138
- ŽIŽLAVSKÝ Bořek: Buchlov, historie a příběhy hradu, Hýsly 2006

9. Abstrakt

Předmětem této disertační práce je studium ikonografie a ikonologie vybraných podobizen z fondu závěsných šlechtických portrétů 16. a počátku 17. století z českých a moravských sbírek a jejich zasazení do souvislostí dobového portrétního malířství v sousedních zemích. První kapitola je věnována *portrétům Viléma z Rožmberka*. Výsadní postavení rožmberského vladaře, který v hierarchii společnosti českých zemí zaujímal druhé místo po králi, má své obrazové vyjádření ve velmožových celofigurových podobiznách, jež odrážejí v bezprostředním časovém sledu nejnovější portrétní tendence z císařského okruhu a v ikonografických detailech umožňují dílčí konkrétní ikonologické interpretace. Založení portrétní rodové galerie v době dočasné ztráty tohoto výlučného postavení je možné interpretovat jako důrazný projev odhodlání k obnově prestiže rodu.

Druhá kapitola je věnována obrazům z pernštejnské sbírky: *dvojportrétu Marie Manrique de Lara s nahým dítětem a podobizně jejího chotě, Vratislava z Pernštejna*. Sledována je především symbolická výpověď dvojportrétu, který lze vnímat jako mariánský identifikační portrét oslavující zajištění kontinuity rodu. V obsahovém spojení s *podobiznou Vratislava z Pernštejna*, nositele Řádu zlatého rouna, pak tato portrétní skupina nabývá kromě reprezentativní funkce i výpověď o konfesní stálosti pernštejnského páru.

V poslední kapitole je studován portrét vzdělaného člena Jednoty bratrské Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl, který je možné na základě značení díla i kulturněhistorických okolností jeho vzniku interpretovat jako oslavu přátelství portrétovaného s Kalvínovým následovníkem Theodorem Bezou. Podobizna rovněž vystupuje z širšího kontextu intenzivních zahraničních kontaktů celé elitní vrstvy humanisticky vzdělaných předáků Jednoty bratrské.

Studované portréty představují významná díla dobové produkce v našich zemích a prokazují, že závěsný portrét hrál v malířství 16. století v českých zemích důležitou roli. Po stránce formální jsou dokladem o přímém kontaktu s aktuálními tendencemi v intelektuálních a uměleckých centrech. Obsahová stránka odhaluje vysoký stupeň sebevědomí předních představitelů naší raně novověké aristokracie, jejich důraznou snahu o uchování rodové paměti a zachycení podstatných událostí ve svém životě pro budoucnost.

10. Abstract

The subject of this thesis is studying the iconography and iconology of selected portraits from the fund of painted aristocratic portraits of the 16th and beginning of 17th century from Czech and Moravian collections and putting them into the context of portrait painting in neighbouring countries of that period. The first chapter deals with the portraits of *Vilém of Rožmberk*. The privileged position of the Rožmberk ruler, who held the second position after the king in the hierarchy of the Czech lands, is imaged in the magnifico's full-figure portraits, which reflect the newest portrait tendencies from the imperial circles in an immediate sequence and which in iconographic details enable concrete iconological interpretations. Founding a family portrait gallery at a time of temporary loss of this exclusive position can be interpreted as a strong expression of the resolution to renew the family's prestige.

The second chapter deals with pictures from the Pernštejn collection: *the double portrait of Marie Manrique de Lara* with a naked child and a portrait of her husband, *Vratislav of Pernštejn*. The symbolical statement of the double portrait is especially studied, which may be perceived as a Marian identification portrait celebrating the family's continuance. Apart from its representative function, this portrait group, in contextual connection with the *portrait of Vratislav of z Pernštejn*, holder of the Order of the Golden Fleece, also provides a statement about the religious stability of the couple from Pernštejn.

The last chapter studies the portrait of an educated member of the *Unitas Fratrum*, Jiří Zikmund Prakšický of Zástřizl, which may be interpreted on the basis of the work's marking and of the cultural and historical circumstances of its origin as a celebration of friendship between Jiří and Theodor Beza, Calvin's follower. The portrait also stands out from a broader context of intensive foreign contacts of the entire elite class of humanistically educated leaders of the *Unitas Fratrum*.

The studied portraits represent important works produced in our country in that period and they demonstrate that the painted portrait played an important role in the painting of the Czech lands in the 16th century. With respect to their formal aspects, they document a direct contact with contemporary tendencies in intellectual and artistic centres at that time. The content reveals the great self-confidence of the top representatives of our early modern times aristocracy, their strong effort to keep the family memory and to depict significant events in their life for the future.