

**FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE**

**ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DANIELA KALINOVÁ**

**ŠPANĚLSKÝ DVORSKÝ PORTRÉT 16. ST. A ŠPANĚLSKÉ  
PODOBIZNY Z LOBKOWICZKÉ SBÍRKY**

**SPANISH COURT PORTRAIT OF THE 16<sup>TH</sup> CENTURY AND SPANISH  
PORTRAITS FROM THE LOBKOWICZ COLLECTION**

**VEDOUCÍ PRÁCE:** doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat především vedoucímu práce panu docentu Zlatohlávkovi za poskytnuté rady i připomínky a poděkování patří také samotné Univerzitě Karlově, díky jejímuž stipendiu z Fondu mobility vznikla velká část této práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 4. 2012

podpis

## **Abstrakt**

Práce pojednává o španělském dvorském portrétu 16. st. a počátku 17. st. Po stručném uvedení do problematiky portréту obecně se soustředí na dvorský portrét celé postavy, mapuje počátky portréту ve Španělsku a vznik domácí portrétní školy. Podrobněji se zabývá dvěma generacemi španělských portrétistů, zejména Alonsem Sánchez Coellem a jeho konkurenty na dvoře Filipa II. a dále Juanem Pantojou de la Cruz a jeho žáky, působícími v Madridu za vlády Filipa III. Nakonec podává přehled nejzajímavějších španělských podobizen z Lobkowiczské sbírky, které vznikly v okruhu těchto portrétistů madridského dvora.

## **Klíčová slova**

dvorský portrét, Španělsko, 16. st., Lobkowiczská sbírka



## **Abstract**

The thesis concerns Spanish court portrait of the 16th and the beginning of the 17th century. After a brief introduction to the problematics of portrait in general it concentrates on the court portrait of the whole standing figure, maps the dawn of portrait painting in Spain and the origin of the indigenous portrait school. It analyses more closely two generations of Spanish portrait painters, especially Alonso Sánchez Coello and his competitors at the court of Philip II. and Juan Pantoja de la Cruz and his disciples working in Madrid during the reign of Philip III. Finally it summarizes the most interesting portraits from the Lobkowitz Collection which were made by these portraitists of the court of Madrid.

## **Key words**

court portrait, Spain, 16th century, Lobkowitz Collection

# Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod.....   | 7  |
| 1. Vznik portrétu jako samostatného žánru a jeho proměny..... | 8  |
| 2. Dvorský portrét celé postavy.....                          | 13 |
| 2.1. Středověká tradice .....                                 | 13 |
| 2.2. Význam Augsburgu.....                                    | 16 |
| 2.3. Jakob Seisenegger .....                                  | 20 |
| 2.4. Tizian a Anthonis Mor.....                               | 21 |
| 3. Počátky portrétu ve Španělsku .....                        | 25 |
| 4. Alonso Sánchez Coello a jeho konkurenti .....              | 31 |
| 5. Juan Pantoja de la Cruz .....                              | 44 |
| 6. Dílna Juana Pantojy de la Cruz.....                        | 52 |
| 7. Španělské podobizny z Lobkowiczské sbírky.....             | 60 |
| 7.1. Španělský vliv v Čechách, Pernštejnové a Španělsko ..... | 60 |
| 7.2. Lobkowiczská sbírka a pernštejnské portréty .....        | 62 |
| 7.3. Španělské podobizny ve sbírce .....                      | 64 |
| Závěr .....   | 81 |
| Seznam použité literatury .....                               | 82 |
| Seznam obrázků.....   | 87 |
| Obrazová příloha .....  | 93 |

## Úvod

Původním záměrem této práce bylo podrobně zpracovat španělské podobizny v Lobkowiczské sbírce a pokusit se o vyřešení otázky autorství u obrazů, u nichž dosud nebyla přesvědčivě zodpovězena. Vzhledem k tomu, že Lobkowiczský archiv je v současné době badatelům nepřístupný a dosavadní výsledky bádání historiků nejsou pro vyřešení mnoha problémů kolem lobkowiczských podobizen dostačující, byla jsem nucena původní cíl pozměnit a soustředila jsem se více na španělskou portrétní školu, z níž lobkowiczké portréty vzešly, a vznik onoho charakteristického typu dvorské podobizny, který se v druhé polovině 16. st. rozšířil po celé Evropě.

O portrétní malbě bylo napsáno mnoho literatury, ale portrét celé stojící postavy zatím zůstává poměrně nezmapovaným územím. V Lobkowiczské sbírce najdeme několik umělecky velmi kvalitních zástupců tohoto portrétního typu a cílem této práce bylo včlenit tyto obrazy do širšího kontextu španělské portrétní školy 16. st.

Po krátkém obecném pojednání o portrétu a osamostatnění podobizny jako žánru se práce zaměřuje na objasnění původu a nastínění vývoje portrétu celé stojící postavy. Sleduje jeho středověké počátky, znovunalezení tohoto typu v Augsburgu, jeho přijetí Karlem V., rozšíření díky Tizianovi a vytvoření neměnných forem nizozemským malířem Anthonisem Morem.

Další kapitoly se soustředí na vznik domácí španělské portrétní školy za vlády Filipa II., naznačují životní osudy dvou generací portrétistů působících na královském dvoře v 16. a na počátku 17. st. a podávají přehled jejich díla.

V závěrečné kapitole jsou nejprve naznačeny vztahy mezi Španělskem a Českými zeměmi a vysvětleny okolnosti toho, jak se španělské obrazy dostaly do sbírky Lobkowiczů. Nakonec jsou podrobněji rozebrány některé lobkowiczké podobizny, zejména portréty celé stojící postavy. Důraz je kladen na obrazy, které jsem měla možnost vidět na vlastní oči.

# 1. Vznik portrétu jako samostatného žánru a jeho proměny

V úvodu tohoto pojednání o portrétu se nejprve pokusme definovat předmět našeho zájmu. Tedy obecně: co je to portrét? Vezmeme-li si na pomoc Všeobecnou encyklopedii, pod heslem portrét najdeme toto: „druh výtvarného umění, zachycující trvalé znaky lidské osobnosti v individualizovaných rysech vnější podoby.“<sup>1</sup> Podobně v Univerzálním lexikonu umění se dočteme, že portrét je „zobrazení konkrétního člověka ve výtvarném umění. Kromě pouhé vnější podobnosti by měly být co nejvíce zřetelné psychologické rysy modelu.“<sup>2</sup> Od tohoto pojetí se v zásadě nijak neliší jedna z historicky prvních definic portrétu, kterou nám zanechal Giottův současník, astrolog a profesor medicíny na univerzitě v Padově, Pietro d'Abano, když kolem roku 1310 v pojednání nazvaném *Expositio problematum Aristotelis* zmiňuje, že portrét odráží nejen vnější vzhled, ale i psychologii jednatelce.<sup>3</sup>

Vznik novodobého portrétu jako samostatného žánru, ve smyslu, jak ho chápeme dnes, je tradičně spojován s renesancí (ponechámeli stranou starověk).<sup>4</sup> Zobrazení s portrétními rysy se ale ve výtvarném umění objevovala už dříve. Čím se moderní portrét od těchto starších zobrazení odlišuje a co všechno přispělo k jeho vzniku?

Už ve středověku najdeme profánní vyobrazení konkrétních osob, panovníků a vládců, vykazující do určité míry individuální rysy. Důvod, proč vznikala takováto zobrazení a celé genealogické série, byl ale jiný, než zvěčnění individuální podoby toho kterého krále. Tyto galerie předků měly především poukázat na legitimitu vlády panovníka, dovolávající se starobylosti rodu; cílem jejich tvůrců a objednavatelů bylo zhmotnit majestát vladaře za pomoci charakteristických atributů. Castelnuovo v této souvislosti hovoří o typizovaném

---

<sup>1</sup> Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, díl 3., M-R, Praha 1997, str. 539.

<sup>2</sup> Marianne Bernhard a kol.: Univerzální lexikon umění, Praha 1996, str. 362.

<sup>3</sup> J. Thomann: Pietro d'Abano on Giotto, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* I.LV (1991), str. 238-244.

<sup>4</sup> Portrét byl známý už ve starověkém Egyptě, značný naturalismus ve znázorňování fyziognomie člověka je patrný v Řecku v pozdní fázi helénismu. V římském umění se objevují velmi realistické, ale také idealizující portrétní busty. Za vlády Římanů vznikly v Egyptě spolu s tzv. mumiovými portréty i první samostatné malované podobizny.

portrétu a odděluje ho od portrétu autentického, tj. moderního portrétu, jak mu rozumíme dnes.<sup>5</sup>

Nejen v profánním, ale i v sakrálním středověkém umění se postupem doby projevuje stále větší naturalismus, jednak v zobrazování světců, a pak zejména ve zpodobeních donátorů. Podobizny donátorů a jejich rodin tvořily součást oltářních retáblů, k nimž se obraceli v modlitbách za spásu svých duší. Zároveň poukazovaly na urozený původ objednavatele, jeho bohatství, osobní zbožnost projevovanou určitěmu světci nebo vztah donátora k některé náboženské fundaci.

Podle Martindalea jsou pro moderní portrét charakteristické tři vlastnosti: obraz nahrazuje někoho, kdo je nepřítomen, a má schopnost vzbuzovat emoce (mezi divákem – objednavatelem a portrétovanou osobou existuje nějaké citové pouto), lze ho relativně snadno přemísťovat (není pevnou součástí architektury) a jeho význam je pouze dočasný (jakmile je portrétovaný opět přítomen, obraz ztrácí svou funkci).<sup>6</sup> Tato charakteristika je pochopitelně určitým zjednodušením, existují podobizny, které některou z výše uvedených vlastností nesplňují, a přesto bychom je označili za moderní portrét. Lze ji ale použít jako pomocné vodítko pro orientaci ve spletité problematice vzniku portrétu jako samostatného plnohodnotného žánru (nikoli ovšem jako absolutní kritérium).

Na vzniku novodobého portrétu se podílelo několik různých faktorů. Na jedné straně existovala zmíněná tradice středověkých sakrálních i profánních zobrazení, zachycujících podobu jednotlivce s větší či menší mírou individualizace; na druhé straně zájem o starověk a jeho umělecké památky.

První samostatné podobizny zobrazují portrétovaného z profilu. Tradičně byli takto zobrazováni donátoři – postava donátora se totiž zpravidla obrací ke světci v ústřední náboženské scéně a zobrazení z profilu se tak logicky samo nabízí. Přímou inspirací pro tuto formu portrétu byly ale spíše než středověké retábly antické medaile s vyobrazením římských císařů. Pro ženy bylo dokonce zobrazení z profilu považováno za nejlichotivější a u dámských podobizen se užívalo až do konce 15. století.

---

<sup>5</sup> Enrico Castelnuovo: Il significato del ritratto pittorico nella società, in: Storia d'Italia, V. I documenti, Turín 1973, str. 1036-1037.

<sup>6</sup> Andrew Martindale: Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait, Groningen 1988, str. 31-35.

Podobu prvních novodobých portrétů velmi ovlivnily byzantské ikony.<sup>7</sup> Ve velkém množství byly do Evropy dováženy ve 13., 14. a 15. st. (mnoho se jich dostalo na západ po pádu Konstantinopole roku 1453) a byly většinou považovány za prastaré obrazy z období vlády Konstantina a Teodosia (4. st.), nebo z doby Justiniána a Řehoře Velikého (6. st.). Ikony se staly sběratelským předmětem v okruhu humanistů, šlechty a církevních hodnostářů, v souvislosti s objevováním antiky byly ceněny pro svou starobylost jako doklady starověkého řecko-římského malířství (ačkoli se jednalo o soudobá díla z 13. až 15. st.). Byly začleňovány do sbírek antik vedle sochařských a literárních památek a staly se tak součástí kultury antikvářů v Itálii 15. a 16. st. Za základní rozlišovací znak těchto „antických portrétů“ byla považována forma busty (portrét v podobě busty byl tehdy znám také ze starověkého sochařství). Ikony se tak staly vzorem pro malíře profánních podobizen, portréty malované z profilu jsou opouštěny a preferuje se busta nebo polopostava zachycená v en face nebo v pohledu ze tří čtvrtin. Rozkvět tohoto typu portrétu nastává kolem roku 1430<sup>8</sup> a po polovině století (pád Konstantinopole). Umělci, kteří se zajímali o východní ikony, zároveň zásadním způsobem přispěli ke vzniku renesančního portrétu; patří mezi ně bratři z Limburka, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Antonio Pisanello, Jacopo Bellini, Giovanni Bellini nebo Antonello da Messina.

Portrét v době renesance plnil především funkci konmemorativní. V Itálii již na freskách Giotto nebo Ambrogia Lorenzettiho - tedy ještě před osamostatněním podobizny - najdeme jakési „skupinové konmemorativní portréty“. Jednalo se o zobrazení konkrétních osob, slavných mužů tehdejší současnosti i minulosti, v sakrálních i profánních prostorách jako součást scén s nejrůznějšími náměty. Tato praxe byla běžná po celé 15. st. a udržela se i později, z Florencie se díky Masolinovi dostala do Říma a poté v polovině 15. st. prostřednictvím Pisanello na sever do Benátek. Svou kvalitou se tyto „portréty“ velmi liší, často jsou spíše popisného charakteru a postrádají psychologii osobnosti. S těmito skupinovými podobiznami úzce souvisejí některé samostatné portréty vzniklé v 15. st. Někdy byly malovány přímo podle vyobrazení, které tvořilo součást nějaké větší scény, jindy jsou pouze ovlivněny stylem nějaké rozsáhlejší práce daného autora (v té době ještě neexistovali

---

<sup>7</sup> Podrobněji k vlivu ikon na renesanční portrét Alexander Nagel: *Iconos y retratos*, in: *El retrato del Renacimiento*, kat. výst. Museo Nacional del Prado, Madrid 2008.

<sup>8</sup> V letech 1438-39 probíhal ve Ferrare a Florencii církevní koncil, jehož cílem bylo uzavření unie s řeckou církví. Koncilu svolaného papežem Evženem IV. se účastnil byzantský císař Jan VIII. Palaiolog a konstantinopolský patriarcha.

specializovaní malíři-portrétisté). John Pope-Hennessy je dokonce toho názoru, že takovéto portréty okopírované podle fresek byly v 15. st. mnohem běžnější, než lze dnes z dochovaných děl soudit.<sup>9</sup>

Dvěma velkými centry portrétního umění v 15. st. byla Itálie a Nizozemí. Zatímco v Itálii se dlouho těšil oblibě portrét z profilu inspirovaný antikou, na Severu byla tato móda krátkodobou záležitostí kolem poloviny 14. st. Především díky obchodním kontaktům mezi oběma zeměmi do Itálie pronikaly během 15. st. nizozemské portréty i náboženské deskové malby se zobrazením donátorů.<sup>10</sup> Například roku 1431 se kardinál Albergati nechal v Bruggách portrétovat Janem van Eyckem<sup>11</sup>; tentýž umělec maloval podobizny pro italského bankéře Giovanni Arnolfiniho<sup>12</sup> a nizozemskými malíři se nechali portrétovat také florentští Baroncelliové. Lorenzo de' Medici vlastnil portrét, jehož autorem byl Petrus Christus; v římském kostele Santa Maria sopra Minerva se nacházely portréty papeže Evžena IV. a dvou kardinálů od Jeana Fouqueta. V 70. letech pro Federiga da Montefeltro přímo v Urbinu pracoval nizozemský malíř Justus van Gent - pro studiolo v Palazzo Ducale namaloval sérii podobizen slavných mužů, včetně papeže Sixta IV.<sup>13</sup> Nizozemský vliv vedl některé italské umělce 15. st. k opuštění konvenčního profilu<sup>14</sup> a používání krajinného pozadí. K nejstarším dochovaným italským tříčtvrtinovým portrétům patří podobizna neznámého muže od Andrey del Castagno (kol. roku 1450)<sup>15</sup> nebo Mantegnův portrét kardinála Ludovika Trevisana, namalovaný kolem roku 1460.<sup>16</sup> Nezdá se, že by italské portrétní umění nějak ovlivnilo severské portrétisty 15. a počátku 16. st.; italský vliv v oblasti portrétu je na Severu patrný teprve ve 30. až 40. letech, kdy pro Habsburky pracoval Tizian a mnoho jeho podobizen putovalo do Nizozemí a Španělska.

---

<sup>9</sup> John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*, Londýn 1966.

<sup>10</sup> Ve Florencii způsobil velký rozruch oltář Portinari od Huga van der Goese s námětem adorace pastýřů (1475-76, olej na plátně, 253 × 586 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 1.), umístěný v kostele Santa Maria Nuova; nejen ve Florencii ale i ve Ferrare byla známa díla Rogiera van der Weyden.

<sup>11</sup> Olej na plátně, 34 × 27 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 2.

<sup>12</sup> Podobizna manželů Arnolfiniových, 1434, olej na dřevěné desce, 82 × 60 cm, National Gallery, Londýn; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 3.

<sup>13</sup> Olej na plátně, Louvre, Paříž; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 4.

<sup>14</sup> O vlivu východních ikon na tuto změnu viz výše.

<sup>15</sup> Tempera na dřevěné desce, 54 × 40,5 cm, National Gallery of Art, Washington; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 5.

<sup>16</sup> Tempera na dřevěné desce, 44 × 33 cm, Staatliche Museen, Berlín; viz obrazová příloha kap. 1., obr. 6.

Portrét byl zpočátku záležitostí pouze nejvyšších, privilegovaných vrstev společnosti. Francisco de Holanda v polovině 16. st. píše, že portrétovaní si zaslouží být pouze princové, králové a císaři, aby pro budoucnost zůstala zachována jejich podoba, nebo ti, kteří vynikají nějakou ctností (válečníci, literáti apod.).<sup>17</sup> V té době již ale situace vypadala jinak. V průběhu 15. a zejména 16. st. došlo k obrovskému rozšíření portrétu i mezi nižší vrstvy obyvatelstva a nechat se portrétovat již zdaleka nebylo něčím tak exkluzivním, jako dříve. Miguel Falomir nazývá tento jev demokratizací portrétu.<sup>18</sup> Mnohými teoretiky 16. st. byla tato „demokratizace“ přijímána velmi negativně a skutečnost, že se nyní nechával portrétovat kdejaký řezník či krejčí, byla ostře kritizována. Ještě na počátku 17. st. Sebastián de Covarrubias trvá na tom, že portrét je zobrazením významné osobnosti, jejíž podoba si zaslouží být zachována i pro příští staletí.<sup>19</sup> To, že se portrét stal celkem běžnou záležitostí, s sebou neslo snahu vyšších vrstev odlišit své podobizny od portrétů nižších tříd a dát tak najevo své výlučné postavení. V reakci na tento stav vznikly nové typy portrétu: podobizna celé postavy, jezdecký portrét nebo portrét v sedě; jejich exkluzivita ale netrvala dlouho a i tyto nové formy si postupně přisvojily nižší společenské vrstvy. Důležitou roli v popularizaci portrétu také sehrál tisk, levnější a vhodnější forma pro jeho snadné šíření.

S tím, jak se proměňovala funkce portrétů a způsob jejich uchovávání, měnila se také jejich velikost. První portréty byly malých rozměrů, byly určeny ke kontemplaci v soukromí a když pro majitele ztratily svůj smysl, uložily se většinou do truhly. V pozdním 15. st. vznikají první portrétní galerie, podobizny začínají zdobit stěny panovnických a šlechtických sídel, portrét získává funkci reprezentativní a zároveň dekorativní a jeho rozměry se zvětšují (zejména v 16. st., kdy se objevuje jezdecký portrét a podobizna celé postavy).

---

<sup>17</sup> Francisco de Holanda: *Del sacar por el natural*, Madrid 2008.

<sup>18</sup> Miguel Falomir: Prolog, in: *El retrato del Renacimiento*, kat. výst. Museo Nacional del Prado, Madrid 2008, str. 18.

<sup>19</sup> Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid 1611, str. 908.



## 2. Dvorský portrét celé postavy

Ve druhé polovině 16. st. lze v oblasti dvorského portrétního umění pozorovat zvláštní jev – postupně vzniká jednotný mezinárodní styl.

Jeden z prvních badatelů zabývajících se tímto problémem, Federico Zeri,<sup>20</sup> hovořil o rozšíření určitého typu portrétního umění, charakterizovaného fyziognomickou detailností a umístěním figury do přísně dvorského prostředí, které izoluje postavu od proměnlivých vnějších podmínek nebo duševních stavů. Podle Zeriho malíř upozadí svou osobnost, ale nechá vyniknout svoji pečlivou malířskou techniku, což následně ztěžuje určení autorství. Zeri situoval počátky tohoto procesu do Nizozemí kolem roku 1550 a za jeho hlavního původce považoval Anthonise Mora. Z této homogenizace vzešel typ portrétního umění, který Zeri nazývá „personaggio-stemma“, tedy jakási „postava-erb“. Zeriho pohled má sice určité nedostatky (např. zcela pomíjí vliv Tizianův), ale mnohé jeho postřehy zůstávají doposud platné.

Vraťme se nyní na začátek procesu, který nakonec vyústil v tento stav. V souvislosti se španělskou školou a podobiznami z lobkowiczské sbírky se zaměříme na dvorský (reprezentativní) portrét celé stojící postavy, okolnosti vzniku tohoto typu a jeho proměny.

Španělský dvorský portrét 2. poloviny 16. st. celé postavy nebo tříčtvrtinový nemá svůj původ v typu portrétního umění, který byl běžný na španělském dvoře v předchozích desetiletích. Vychází z portrétů německo-vlámsko-burgundských Habsburků a do Španělska se tento typ dostal prostřednictvím Tiziana a Anthonise Mora.

### 2.1. Středověká tradice

Donedávna se předpokládalo, že dvorský portrét celé postavy vznikl až po osamostatnění podobizny jako žánru, a to postupným rozšiřováním formátu busty na tři čtvrtiny postavy a nakonec na celou stojící figuru,<sup>21</sup> nebo byl odvozen z portrétních zobrazení

---

<sup>20</sup> Federico Zeri: *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Gaeta*, 1956.

<sup>21</sup> Např. Narciso Sentenach: *Los grandes retratistas en España*, in: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XX, Madrid 1912, str. 99.

vznikajících v náboženském prostředí (tj. zobrazení donátorů a světců, náhrobky, katedrální sochařství).

Jak ukázala Maria Kusche,<sup>22</sup> kořeny reprezentativního portrétního typu celé postavy 16. st. sahají mnohem hlouběji do historie, k raně středověkým zobrazením císaře jako vojáka Kristova (*miles christianus*),<sup>23</sup> napodobujícím pozdně antické stély s vyobrazením římských císařů a konzulů (jejichž vzorem bylo ještě starší ztvárnění hrdinů a bohů války v období klasické antiky). Typ portrétního typu celé stojící postavy tedy vychází ze světského dvorského prostředí a existoval časově paralelně s portrétními zobrazeními vznikajícími v náboženském kontextu. Tato profánní zobrazení tří čtvrtin nebo celé postavy tvoří nepřerušovanou tradici - počínaje miniaturami karolínských císařů z doby kolem roku 800 - vedoucí až ke genealogickým sériím burgundských vévodů, ilustracím knih Řádu zlatého rouna a rytinám vzklým na dvoře císaře Maxmiliána I.

Zobrazení císaře typu *miles christianus* se objevila v 9. st. v karolínské době, na titulních a dedikačních listech iluminovaných rukopisů. Stojící postava císaře je tu zobrazena čelně nebo je mírně natočena, v mírném kontrapostu, v jedné ruce drží kopí či kříž, ve druhé meč anebo se opírá o štít. Pro výtvarné vyjádření role panovníka se užívalo jiné schéma, kde císař zpravidla sedí na trůnu a nechybí mu odznaky moci, tedy koruna, žezlo a jablko. Postavy nosičů zbraní obvykle stojící po stranách císařského trůnu byly zobrazovány stejným způsobem, jako *miles christianus*; meč drží zpravidla diagonálně před tělem a někdy se lehce dotýkají trůnu. Zobrazení se v této podobě udrželo i v následujících staletích. Později se toto výtvarné schéma přeneslo na postavy kurfiřtů obklopující císaře sedícího na trůnu (nejstarší ztvárnění tohoto námětu pochází z doby kolem roku 1300). Figury stojí mírně rozkročeny, čelem k divákovi, místo kopí drží v ruce (stejným způsobem jako *miles christianus*) vlajku nebo standartu, druhá ruka před tělem svírá erb. V 15. st. už jsou postavy kurfiřtů méně strnulé, mají ruku v bok nebo ji opírají o rukojeť meče, meč drží vztyčený nebo směrem dolů, někdy diagonálně před tělem. Zhruba od roku 1300 bývá takto ztvárňováno také devět hrdinů (devět moudrých).

Typ zobrazení císaře jako vojáka Kristova, prvního rytíře – prvního mezi sobě rovnými – se postupně rozšířilo na rytířský stav obecně. Z období mezinárodní gotiky se

---

<sup>22</sup> Maria Kusche: *Der Christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbidnis in ganzer Figur*, Mnichov 1991.

<sup>23</sup> Císař je zobrazen v roli obránce křesťanské víry pověřeného samotným bohem.

dochovalo mnoho takových zobrazení celé stojící postavy na nástěnných malbách, tapisériích a v iluminovaných rukopisech. Jedná se jak o postavy stojící více méně v klidu, tak o scény s rozpořhovanými figurami vyjadřujícími nejrůznější děje (historické události, slavné činy hrdinů, oslavy svátků, ceremonie, lovecké výjevy, milostná témata...); některé postavy mají portrétní charakter, jiné ne. Rytíř ve zbrani se postupem času mění v dvořana, ale zobrazovací schéma zůstává v zásadě stejné. Základní postoj figury je zachován i nadále, ale zbraně mizí, pohyby jsou elegantnější a kontrapost je zdůrazněn odpovídajícím pohybem boků. Čím dál častější je náznak rozhovoru. Postavě dvořana svým postojem odpovídá postava dámy – jednou rukou nebo loktem přidržuje záhyby šatů, druhá ruka naznačuje pozdrav nebo rozhovor, případně je v klidu, někdy drží nějaký předmět (květinový věnec, knihu, apod.).

Zároveň s dvorskými scénami se objevily genealogické řady panovnických rodů, svou výtvarnou podobou vycházející ze starších sérií zobrazení kurfiřtů a devíti hrdinů; většinou se zde (z úsporných důvodů) uplatňuje postava pouze ze tří čtvrtin, nikoli celá.

Na přelomu 14. a 15. st. tváře osob v dílech náboženské i světské povahy začaly nabývat individuálních rysů. Do té doby se jednalo o zobrazení konkrétních lidí, jejichž identita byla určena jménem, nikoli přesnou fyzickou podobou. Tehdy se objevily portrétní busty, více se zaměřující na rysy obličeje. K jejich vzniku (kromě jiných vlivů) přispěla jak portrétní zobrazení náboženského charakteru, tak světská zobrazení celé postavy, která zjevně nebyla méně častá. Portrétní busta v první polovině 15. století na čas zastínila zobrazení celé postavy. Typ busty, zpočátku oblíbený mezi buržoazií, byl velmi rychle přijat šlechtou a panovnickými dvory; takto se nechali portrétovat Katoličtí králové ve Španělsku nebo císař Maxmilián I.

V průběhu 15. st. i později je patrná interakce mezi sakrálním portrétním zobrazením a profánní podobiznou. V polovině 15. st. byly běžné portréty osob „v převleku“ za svaté – často se jednalo o světce, kteří byli tradičně zobrazováni jako rytíři. Na počátku 16. st. se v Německu objevila první zobrazení donátorů v celé postavě, už ne klečících, ale stojících, většinou zachycených na bočních křídlech oltářních retáblů. Zavedení tohoto typu do náboženské malby bylo zřejmě zapříčiněno zobrazeními tohoto druhu vyskytujícími se v nástěnném malířství a na tapisériích. Vliv byl také opačný – portréty celé stojící postavy donátora uspisily přenesení tohoto typu podobizny i na jiné podkladové materiály - dřevěné desky a plátno. Zobrazení donátorů se svým celkovým pojetím od dvorských portrétů liší, i když se pro stojící postavu používá stejné schéma. Postava donátora stojí v klidném postoji,

váha těla je rozložena rovnoměrně na obě nohy, ruce spojeny před tělem, v obličeji má spíše zamýšlený než sebevědomý výraz.

Jako příklady podobizen nacházejících se na hranici portrétního a profánního lze uvést portréty švábského knížete Wolfa a jeho ženy z roku 1489,<sup>24</sup> Dürerovy podobizny bratří Paumgartnerů z roku 1500<sup>25</sup> a portréty Filipa Sličného a Johany Šílené z roku 1505.<sup>26</sup> Všechny tyto podobizny tvořily boční křídla obrazů s náboženským námětem, ale ve způsobu zobrazení je zřejmý vliv dvorského portrétního.

Někteří badatelé už dříve uvedli do souvislosti s dvorskými podobiznami 16. st. portrétní miniatury vznikající na dvoře burgundských vévodů.<sup>27</sup> Počínaje Filipem Dobrým bývali burgundští vévodové zobrazováni jednotlivě, v celé postavě. Knihy statut Řádu zlatého rouna<sup>28</sup> byly ilustrovány podobiznami jeho nositelů, které navazují na schéma zobrazení rytíře-dvořana: postava oblečená do řádového roucha stojí před trůnem, lehce natočena ke straně, jednu ruku v bok, v druhé ruce místo zbraně drží žezlo, pohled směřuje dolů k žezlu. Interiér vymezují dvě zdi, z nichž jedna je prolomena oknem s výhledem do krajiny. Do obdobného výseku místnosti jsou umisťovány portrétované osoby na dvorských podobiznách v 16. st.

## **2.2. Význam Augsburgu**

Nejen v dvorském prostředí, ale i mezi buržoazií se postupně zvyšoval zájem o portrét celé postavy. Právě z řad buržoazie v bohatých německých městech vzešel impulz oživit starou formu aristokratického portrétního. V Augsburgu vznikla celá škola, která obnovila

---

<sup>24</sup> Kníže Wolf je zobrazen jako donátor nebo světec, ale jeho žena Judita z Flander je zpodobena dvorským způsobem, v jedné ruce drží relikvii Svaté krve, druhou rukou si přidržuje šat. (Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.)

<sup>25</sup> Bratři jsou zobrazeni coby svatí, kteří na sebe tradičně brali podobu rytíře – Stephan jako sv. Jiří, Lukas jako sv. Eustach. Dürer navazuje nejen na severskou portrétní tradici, ale i na italská zobrazení celé figury. (Olej na dřevěné desce, 151 × 61 cm, Alte Pinakothek, Mnichov; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 1. a 2.)

<sup>26</sup> Portréty Filipa Sličného a Johany Šílené tvořily boční křídla obrazu s námětem posledního soudu. Triptych nebyl určen do prostředí kostela, ale byl namalován pro síň radnice v Zierickzee. (Museum der Schönen Künste, Brusel.)

<sup>27</sup> Günther Heinz: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, č. 59, Vídeň 1963.

<sup>28</sup> Řád roku 1433 založil Filip Dobrý.

středověký typ portrétu celé stojící postavy a obohatila ho o nové umělecké formy přicházející z Itálie. V prostředí augsburské buržoazie byl znovu objeven typ středověkého dvorského zobrazení a přeměněn v moderní reprezentativní portrét. Tento způsob zobrazení celé postavy, kde bylo možné prezentovat oděv - a tedy i společenské postavení - nové třídě plně vyhovoval. Byl vhodnější než formát busty, zaměřující se na rysy tváře portrétovaného a zdůrazňující více individualitu osobnosti než sociální postavení.

Augsburg tu podle všeho sehrál klíčovou roli. Tradice portrétu celé postavy se zde udržela v podobě tzv. „Trachtenkontrofat“. Tyto drobné kresebné podobizny stojící osoby oblečené v šatech pořízených pro určitou událost byly běžné v prostředí augsburské buržoazie a patriciátu nejpozději v poslední třetině 15. st. V letech 1520-1560 vznikaly takovéto kresby pro sekretáře Fuggerů Mathäuse Schwarze, nejprve je kreslil Narziß Renner, pak jiný umělec z Ambergerova okruhu. U každé kresby je rovněž poznamenána příležitost, k níž Schwarz vyobrazený oděv oblékl. Z předmluvy ke knize těchto kresebných podobizen vyplývá, že tyto portréty „byly běžné před třiceti, čtyřiceti, padesáti lety, z čehož lze usoudit, že tyto malé kresby - [...] – [v době Schwarzova života] už nebyly v módě. Pravděpodobně byly nahrazeny portrétními bustami, odolnějšími a nápadnějšími, které tehdy v Augsburgu zaznamenávaly rozkvět.“<sup>29</sup> Lze zde rozpoznat staré schéma: postava stojící v kontrapostu, paže směřují diagonálně, jedna ruka položená v bok přidržuje meč, důraz je kladen na ztvárnění oděvu. Renner představuje Schwarze jako sebejistého muže doby renesance. Není známo, zda Renner použil toto schéma pro nějaký portrét většího formátu. V první čtvrtině 16. st. byly v Německu rozšířeny podobné knihy kreseb oděvů typických pro určité město, třídu nebo cech. V případě Rennerova díla se ale jednalo o portrét konkrétní osoby, kde věrné ztvárnění podoby bylo stejně důležité, jako vystižení šatu. Je u něj patrný vliv augsburských umělců pracujících u vídeňského dvora - figury umísťuje do architektonického rámce, v pozadí se někdy objeví průhled do krajiny.

Jedním z prvních portrétů samostatné postavy ve formátu tří čtvrtin, dvorského typu, na dřevěné desce, který není součástí žádné větší série, je podobizna budoucího císaře Karla V. v dětském věku, namalovaná někdy mezi lety 1512-1514 zřejmě vlámským autorem.<sup>30</sup> Karel má na sobě brnění a v ruce drží meč směřující vzhůru.

---

<sup>29</sup> Maria Kusche: *Der Christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, Mnichov 1991, str. 44.

<sup>30</sup> Zámek Ambras u Innsbrucku.

Nejčasnějším příkladem světského dvorského portrétního celého postavy na plátně jsou podobizny saského vévody Jiřího Zbožného a jeho manželky Kateřiny Meklenburské od Lucase Cranacha st. z roku 1514.<sup>31</sup> Jiří stojí čelem k divákovi, k němuž směřuje i jeho pohled, a chystá se tasit meč. Kateřina drží ruce spojené podobně jako postavy donátorů (donátorek), ale její postoj je uvolněnější a sebevědomější. Roku 1526 Cranach namaloval několik dámských podobizen: malý portrét dvorní dámy v celé postavě, podobizna Sybily de Cleve (formát tři čtvrtin postavy) a další portréty rovněž ve formátu tří čtvrtin, s rukama sepnatými po vzoru donátorů, ale jinak dvorského rázu, v šatech dle módy, se sebevědomým výrazem. Počinaje Cranachem se tříčtvrtinový formát stal obvyklým pro portréty jednotlivých osob.

Portréty Cranacha st. ovlivnily tvorbu jeho syna Lucase Cranacha ml. a portrétní tvorbu v severním a východním Německu. Dvorský portrét celého postavy byl přijat také Wittelsbachi v Bavorsku a Falci. Roku 1515 Hans Wertinger namaloval obraz nazývaný Rytíř Kryštof, podobiznu dvorního šaška falckého kurfiřta Filipa (patří k nejstarším portrétům celého postavy na dřevěné desce).<sup>32</sup> Postava stojí v kontrapostu, za zábradlím je vidět výsek krajiny – obraz vypadá moderněji než podobizny Cranachovy. Wertinger, vyučený v Augsbuřku, přejal tamní tradici „Trachtenkontrofat“ a spojil ji s italským vlivem zprostředkovaným Burgkmáirem. Wertinger pracoval také pro bavorská knížata Alberta IV. a Viléma IV. a falckého kurfiřta Otu Jiřího.

Na dvorech v Sasku, Bavorsku a Falci se začaly objevovat portréty v celé postavě na dřevěné desce. Ve Vídni Bernhard Strigel namaloval několik portrétů císaře Maxmiliána ve formátu busty (rovněž na dřevěné desce). Ale už dříve (roku 1498) použil formát tří čtvrtin postavy pro malou podobiznu Filipa Sličného v dvorském stylu<sup>33</sup> a kolem roku 1518 vznikl portrét Ludvíka Jagellonského jako sv. Víta v celé postavě. Další rozvoj profánního portrétního celého postavy probíhal ve Vídni na dílech malého formátu, tištěných miniaturách vznikajících pro Maxmiliána I. V letech 1515-1520 na vídeňském dvoře působila skupina umělců, kteří pro císaře vytvářeli ilustrace k tištěným knihám genealogické a biografické povahy - Hans Burgkmair, Leonhardt Beck, Jörg Breu, Hans Schöuffelin, Jörg Kölderer a Albrecht Dürer. Většina těchto malířů (kromě Kölderera a Dürera) pocházela z Augsbuřku. Císař, jeho rodina a předkové jsou v knihách často portrétováni ve formátu celého postavy. Schéma bylo

---

<sup>31</sup> Malba olejem přenesená z dřevěné desky na plátno, 184 × 82,5 cm, Gemäldegalerie, Drážďany; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 3.

<sup>32</sup> Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

<sup>33</sup> Soukromá sbírka, Brémy.

obohaceno o italské zkušenosti některých umělců, zejména Burgkmaira a Dürera - postavy jsou zasazeny do renesanční architektury a získávají na reprezentativnosti. Tento typ se pak v Augsburgu uplatnil v dílech většího formátu (nástěnné malby, tapisérie, malby na dřevěné desce).

Tradice augsburských „Trachtenkontrofat“ je patrná i v portrétech celé postavy od Hanse Holbeina, (pocházejícího z Augsburgu), vznikajících od roku 1533. První portréty tohoto druhu namaloval v Anglii. Roku 1533 vznikli slavní Velvyslanci,<sup>34</sup> roku 1537 portrétoval Jiřího VIII.<sup>35</sup> a mezi lety 1534-1535 vznikl portrét Charlese de Solier (formát tři čtvrtin postavy). Jeho dámské podobizny odpovídají raným portrétům augsburských malířů - postoj dam není tak uvolněný jako u mužských protějšků a držení rukou vychází ze zobrazení donátorů (Kristina Dánská,<sup>36</sup> Jane Seymour,<sup>37</sup> Anna de Cleve<sup>38</sup>). Holbeinova portrétní tvorba velkou měrou ovlivnila Anglii, méně už kontinentální Evropu. Jeho vliv lze ale vystopovat v dílech Françoise Cloueta.

Na rozvíjení odkazu „Trachtenkontrofat“ se podíleli i další augsburští malíři. Christophu Ambergerovi se připisuje portrét neznámého manželského páru z roku 1525 (oba v celé postavě),<sup>39</sup> roku 1530 portrétoval Jörga Hermanna (postava do pasu).<sup>40</sup> Mezitím Amberger navštívil Benátky, kde nabyl větší malířské jistoty. Téhož roku také podle Sandrarta portrétoval Karla V., ale podobizna se nedochovala.<sup>41</sup> Císař byl zřejmě s obrazem velmi spokojen - jak píše Sandrart, zaplatil Ambergerovi třikrát tolik, kolik malíř požadoval. Roku 1541 vznikly podobizny formátu tři čtvrtin postavy Christopa Fuggera<sup>42</sup> a Johanna Jakoba Fuggera.<sup>43</sup> Hansi Schöpferovi st. je připisován portrét budoucího Maxmiliána II.

---

<sup>34</sup> Olej na dřevěné desce, 207 × 209 cm, National Gallery, Londýn; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 4.

<sup>35</sup> Olej na plátně, 234 × 135 cm, Walker Art Gallery, Liverpool; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 5.

<sup>36</sup> 1538-1539, National Gallery, Londýn.

<sup>37</sup> 1536, olej na dřevěné desce, 65,5 × 40,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 6.

<sup>38</sup> Kol. 1539, olej na plátně, 65 × 48 cm, Musée du Louvre, Paříž; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 7.

<sup>39</sup> Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>40</sup> Staatsgalerie, Stuttgart.

<sup>41</sup> Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Norimberk 1994, str. 235.

<sup>42</sup> Olej na plátně, 97 × 80 cm, Alte Pinakothek, Mnichov.

<sup>43</sup> County Museum, Los Angeles.

v dětském věku;<sup>44</sup> objevují se tu architektonické prvky, výhled do krajiny a na jedné straně draperie v podobě baldachýnu.

Vývoj profánního portrétní celé postavy v Itálii byl obdobný jako na Severu nebo ve Španělsku. Na počátku 14. st. se zde objevují série „Uomini famosi“, slavných mužů – tedy nejen panovníků, ale i básníků, filosofů, vzdělavců. Pojetí těchto zobrazení je ale zcela jiné, než u sérií devíti hrdinů. V 15. na počátku 16. st. byly v Itálii běžné – jako součást větších scén - skupinové portréty v celé postavě, ale podobizny jednotlivých osob tohoto formátu jsou vzácné. Běžnější byl formát tří čtvrtin postavy, busta, nebo sedící postava. Díky vzájemným kontaktům mezi severní Itálií a německými zeměmi ležícími na jihu se na sever od Alp šířily renesanční formy a do Itálie naopak typ portrétní v celé postavě, rozvíjející se v Augsburgu. Tento typ podobizny se objevuje zejména u Moretta<sup>45</sup> a Moroniho.<sup>46</sup>

### **2.3. Jakob Seisenegger**

Roku 1530 na říšský sněm do Augsburgu doprovázel Ferdinanda I. Habsburského malíř Jakob Seisenegger. Sice pro Ferdinanda pracoval už dříve, ale jako portrétista se proslavil teprve v Augsburgu, ovlivněn tamní tradicí reprezentativního portrétní. V Augsburgu v létě roku 1530 vznikl první portrét císaře Karla V. v celé postavě, další dva namaloval Seisenegger o rok později v Praze, z roku 1532 pochází replika první císařovy podobizny (replika vznikla v Řezně) a téhož roku Seisenegger portrétoval Karla V. v Bologni (slavná podobizna se psem).<sup>47</sup> Seiseneggerovi se podařilo navázat na tradici a zároveň vytvořit velmi moderní portrét v italském stylu, který byl tehdy v Augsburgu v módě. Následovaly další Seiseneggerovy podobizny formátu celé postavy: roku 1532 královna Anna Jagellonská (kopie portrétní se nachází na zámku Ambras), 1533/34 král Ferdinand (Ferdinand I. Habsburský, obraz se nedochoval), 1544 podobizna arcivévodkyně Anny (Anna Jagellonská,

---

<sup>44</sup> Galerie Lichtenstein, Vaduz.

<sup>45</sup> Moretto da Brescia: Podobizna šlechtice, 1526, olej na plátně, 201 × 92 cm, National Gallery, Londýn; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 8.

<sup>46</sup> Pro příklad uvedme - Giovanni Battista Moroni: Portrét urozeného muže v růžovém, 1560, olej na plátně, Palazzo Moroni, Bergamo; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 9.

<sup>47</sup> Pouze portrét Karla V. se psem vzniklý v Bologni se dochoval: olej na plátně, 205 × 123 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 10.



zámek Ambras), portréty manželek Georga a Johanna Jakoba Fuggerů Ursuly z Liechtensteina a Ursuly Harrach (dochovaly se jen v rytinách ve formátu tří čtvrtin postavy, datovaných rokem 1540), 1541 podobizna Georga Fuggera<sup>48</sup> a roku 1548 portrét arcivévody Ferdinanda.<sup>49</sup> V portrétech Georga Fuggera a arcivévody Ferdinanda Seisenegger spojil augsburský typ se zkušenostmi nabytými v Itálii. Podobiznami dam opět navázal na tradici augsburských „Trachtenkontrofat“. Objevuje se tu i motiv postavy opírající se o nějaký předmět, který počínaje karolínskými miniaturami nacházíme na portrétních zobrazeních znovu a znovu. Kromě umělců působících v Augsburgu Seisenegger ovlivnil především habsburský dvůr ve Vídni a přispěl k rozvoji tohoto typu portrétu v severní Itálii. Od poloviny 16. století se v německých zemích šířil typ portrétu celé nebo tří čtvrtin postavy, ale mnoho malířů se ještě drželo středověkých forem nebo následovalo vzor Cranachův, augsburský typ se uplatnil jen částečně a s nedůvěrou. Jako příklad lze uvést podobizny Hanse Krella, Tobiase Stimmera, Lucase Cranacha ml. a Hanse Schöpfera.

## **2.4. Tizian a Anthonis Mor**

Klíčovou postavou, která přispěla ke vzniku onoho typu dvorského portrétu, který se později rozšířil po Evropě a s drobnými obměnami se udržel až do 18. století, byl císař Karel V. První Karlovy portréty vycházejí ještě z burgundské tradice, jedná se o zobrazení polopostavy, ale svým provedením jsou velmi rozdílné.

Při příležitosti korunovace v Bologni roku 1530 císaře Karla V. portrétoval Tizian (dříve než v Augsburgu vznikl Seiseneggerův portrét císaře se psem) v brnění a se vztyčeným mečem, ve formátu tří čtvrtin postavy.<sup>50</sup> Podobizna snad vychází z rodinných portrétů malého formátu - tedy z neitalských vzorů - a to je zřejmě také příčinou její určité tvrdosti v porovnání se staršími Tizianovými portréty formátu tří čtvrtin postavy z 20. let.<sup>51</sup> V letech 1530-32 císaře čtyřikrát portrétoval Jakob Seisenegger v celé postavě (viz výše). Karel V. byl

---

<sup>48</sup> Zámek Oberkirchberg poblíž Ulmu.

<sup>49</sup> Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>50</sup> Dochovala se pouze Rubensova kopie portrétu (Yorkshire, Velká Británie, soukromá sbírka).

<sup>51</sup> Např. portrét mantovského vévody Federika Gonzagy z roku 1523 (olej na dřevěné desce, 125 × 94 cm, Madrid, Museo del Prado; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 11.) a podobizna Alfonsa d'Este z téže doby (Metropolitan Museum of Art, New York).

zjevně spokojenější s podobiznou od Seiseneggera, a tak roku 1533 na přání císaře Tizian namaloval kopii Seiseneggerova portrétu Karla V. se psem.<sup>52</sup> Nejedná se ovšem o přesnou kopii zcela věrnou předloze. Tizian vtiskl portrétu svůj rukopis i kolorit, postava císaře je štíhlejší a stojí blíže k divákovi. „Je to ona důstojná jistota a elegance prastarých rytířských a dvorských portrétů, která - vyjádřena mistrovskou italskou formou Tizianovou – je nakonec přijata celou Evropou jako kvintesence nového stylu dvorské podobizny.“<sup>53</sup>

Poté, co Karel V. roku 1547 porazil v bitvě u Mühlberka Šmalkaldskou ligu, povolal Tiziana do Augsburgu, aby namaloval jeho jezdeckou podobiznu. Aretino Tizianovi doporučoval pojmout obraz jako alegorii, s postavami Víry a Fámy. Tizian se ale jeho radou neřídil, z obrazu vypustil cokoli, co by upomínalo na slavnou bitvu, a zobrazil Karla V. jako křesťanského rytíře a zároveň dědice tradice římských císařů.<sup>54</sup>

Roku 1548 vznikly v Augsburgu další Tizianovy portréty císaře. Podobizna Karla V. v brnění se dochovala pouze v kopiích,<sup>55</sup> originál byl součástí portrétní galerie Filipa II. v El Pardo a na španělskou školu měl obrovský vliv. Tizian tu znovu navázal na severské vzory – postoj císaře plně odpovídá postoji středověkého rytíře. Tutéž pózu i motiv stolu přikrytého sametem a na něm ležící přilbici použil později (1550-1551) pro portrét Karlova syna Filipa (rovněž v brnění).<sup>56</sup> V Augsburgu také vznikl Tizianův portrét sedícího císaře, při udílení audience; tento typ portrétu byl do té doby vyhrazen pouze papežům.<sup>57</sup>

Vasari zmiňuje Tizianův portrét Diega de Mendoza, vyslance Karla V. v Benátkách: „Roku 1541 namaloval Tizian Dona Diega di Mendoza, tehdejšího vyslance Karla V. v Benátkách, a to celou jeho postavu; je to výtečná podobizna a od té doby začal Tizian dělat některé portréty jako celé postavy, což se pak stalo zvykem.“<sup>58</sup>

Také u dámských podobizen Tizian propojil italský typ portrétu do pasu nebo sedící postavy s příklady ze Severu. Dochovaly se dva Tizianovy portréty sedící Isabely Portugalské, manželky Karla V. Tizian císařovnu portrétoval až po její smrti (1539) - první

---

<sup>52</sup> Olej na plátně, 192 × 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 12.

<sup>53</sup> Maria Kusche: *Der Christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, Mnichov 1991, str. 60.

<sup>54</sup> 1548, olej na plátně, 332 × 279 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 13.

<sup>55</sup> Kopie od Juana Pantojy de la Cruz se nachází v knihovně El Escorialu (1605, olej na plátně, 187 × 141 cm).

<sup>56</sup> Olej na plátně, 193 × 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 14.

<sup>57</sup> 1548, olej na plátně, 205 × 122 cm, Alte Pinakothek, Mnichov; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 15.

<sup>58</sup> Giorgio Vasari: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, Praha 1977, str. 370.

podobizna s květinami vznikla roku 1545, portrét s perlovým náhrdelníkem roku 1548.<sup>59</sup> Tizian zřejmě namaloval i portrét Isabely Portugalské v celé postavě.<sup>60</sup> Obraz stojí na počátku řady podobizen dam z rodu Habsburků v celé postavě, využívajících totéž schéma. Pro Marii Uherskou Tizian vytvořil dalších osm dámských podobizen formátu tří čtvrtin postavy – portréty Mariiných neteří a podobiznu samotné Marie Uherské. Visely v galerii v El Pardo a roku 1604 padly za oběť požáru. Pouze podobizna Marie Uherské se dochovala ve dvou kopiích,<sup>61</sup> jak vypadaly ostatní obrazy, nevíme.

Reprezentativní portrét celé postavy, přetvořený Tizianem, neměl v Itálii téměř žádný ohlas. Rozvíjeli ho italští malíři působící na vídeňském dvoře – Francesco Terzio, Giulio Licinio, Martino Rota, Giuseppe Arcimboldo, Lambert Sustis. Hlavní dění se ovšem odehrálo ve Španělsku, za přispění Anthonise Mora a později vlastní španělské portrétní školy.

Anthonis Mor, ve Španělsku známý jako Antonio Moro, byl jedním z prvních malířů, kteří se specializovali téměř výhradně na portrét. V jeho díle se spojuje tradice nizozemského portrétního a severské podobizny celé postavy s vlivem Tizianovým. Z Tiziana čerpal především v případě mužských podobizen, jako je tomu u portrétů kardinála Granvelly,<sup>62</sup> vévody z Alby<sup>63</sup> a Viléma Oranžského<sup>64</sup> formátu tří čtvrtin postavy a podobizen Maxmiliána II.,<sup>65</sup> Filipa II. u San Quintín,<sup>66</sup> Alexandra Farnese<sup>67</sup> a autoportrétní v celé postavě.<sup>68</sup> Morovy dámské podobizny vycházejí stejnou měrou z Tiziana i severských portrétů. „Avšak to, co u dámských portrétů jeho předchůdců bylo pouze jedním z mnoha možných postojů, nebo jedním z mnoha možných atributů, se u něho proměňuje v normu. Vytváří pevný a přesně

---

<sup>59</sup> Olej na plátně, 117 × 98 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 16.

<sup>60</sup> Existenci takového obrazu předpokládá Kusche na základě stylových rysů podobizny císařovny na zámku Ambras a sochy od Pompea Leoniho (1572, Museo Nacional del Prado, Madrid).

<sup>61</sup> Jedna na zámku Ambras, druhá v Musées des Arts Décoratifs v Paříži.

<sup>62</sup> 1549, olej na dřevěné desce, 107 × 87 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 17.

<sup>63</sup> 1549, Hispanic Society, New York.

<sup>64</sup> 1555, olej na dřevěné desce, 107 × 62 cm, Staatliche Museen, Kassel; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 18.

<sup>65</sup> 1550, olej na plátně, 184 × 100 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, obraz je signován.

<sup>66</sup> 1557, olej na plátně, 186 × 82 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 19.

<sup>67</sup> 1557, Galleria Nazionale, Parma.

<sup>68</sup> 1569, National Gallery, Washington.

určený ženský typ, který zcela odpovídá typu urozeného dvořana: opřené ruce muže odpovídá opírající se ruka ženy, uchopení meče [koresponduje s] držení kapesníčku, řetízku nebo rukavic.<sup>69</sup> Jako příklad uveďme podobiznu císařovny Marie Rakouské,<sup>70</sup> Jany Portugalské<sup>71</sup> nebo španělské královny Anny Rakouské.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Maria Kusche: *Der Christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, Mnichov 1991, str. 75-76.

<sup>70</sup> 1551, olej na plátně, 181 × 90 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, obraz je signován; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 20.

<sup>71</sup> 1559, olej na plátně, 195 × 104 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 2., obr. 21.

<sup>72</sup> 1570, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

### 3. Počátky portrétu ve Španělsku

Tak jako jinde v Evropě i ve Španělsku existovala již ve středověku profánní i sakrální zobrazení konkrétních osob, nesoucí jisté portrétní rysy. V oblasti profánního umění jsou to vyobrazení panovníků, mimo jiné v podobě genealogických sérií; tato ztvárnění podoby člověka ale ještě nelze považovat za portréty v moderním smyslu slova - měla především prokázat legitimitu vládnoucí dynastie, nikoli zachytit individuální podobu jednotlivých členů panovnického rodu. Nejstarší takováto série (sochařská) vznikla v Kastilii: roku 1258 nechal kastilský král Alfonso X. vyzdobit Alcázar v Segovii třiceti osmi polychromovanými sochami králů Ovieda, Leónu a Kastilie a jejich žen; dynastická linie končila jeho otcem Fernandem III. Téměř o sto let později - roku 1342 - si aragonský král Pedro IV. pro svůj palác v Barceloně objednal alabastrové sošky dvanácti ze svých předků. I v Navarrském království byl o něco později, v letech 1382 až 1392, za vlády Karla II. a Karla III. vyzdoben královský palác ve městě Tudela malbami králů a křesťanských císařů.

Podobné série si později objednávali i představitelé duchovenstva. Vznikly tak soubory „portrétů“ církevních hodnostářů zdobící katedrály v Toledu a ve Valencii. S výzdobou kapitulní síně toledské katedrály, jejíž součástí jsou vyobrazení toledských prelátů, začal malíř Juan de Borgoña<sup>73</sup> mezi lety 1509 a 1511.<sup>74</sup> Na obdobné sérii v katedrále ve Valencii pracoval od roku 1568 Juan de Juanes<sup>75</sup>. Mísí se zde imaginární portréty nejstarších arcibiskupů s moderními podobiznami církevních hodnostářů, kteří výzdobu iniciovali.

Snaha o větší individualizaci se postupně projevovala i na poli sakrální malby - v zobrazování světců a biblických postav; jako příklad lze uvést sv. Dominika ze Silos z roku 1474 od Bartolomé Bermeja<sup>76</sup> nebo Ezechiela od Pedra Berruguete<sup>77</sup> (kol. roku 1500). Stále

<sup>73</sup> Malíř zřejmě burgundského původu, ve Španělsku doložený v letech 1494-1536, činný v Kastilii. Od roku 1495 pracoval pro kardinála Cisnerose na výzdobě toledské katedrály.

<sup>74</sup> Viz obrazová příloha kap. 3., obr. 1.

<sup>75</sup> Malíř působící ve Valencii, narozen kol. roku 1523, zemřel roku 1579. Někdy uváděn jako Juan Vicente Masip ml. Syn malíře Vicente Masipa, v jehož dílně se zřejmě vyučil. Proslavil se jako malíř náboženských a devočních obrazů.

<sup>76</sup> Malíř působící v Katalánsku, zvaný také Bartolomé de Cárdenas, jeho činnost je doložena v letech 1474-1498; viz obrazová příloha kap. 3., obr. 2.

<sup>77</sup> Kastilský malíř, od roku 1477 je doložen na dvoře Federiga da Montefeltro v Urbínu, z té doby pocházejí jeho portrétní busty filozofů a proroků. Po návratu do Španělska se od roku 1483 podílel na výzdobě toledské katedrály a od roku 1499 do své smrti roku 1503 pracoval na hlavním oltáři kostela Santo Tomás v Ávile.

větší míra realismu je patrná v zobrazeních donátorů na votivních obrazech a oltářích. Věrnost těchto portrétů dnes posoudíme jen těžko, musíme se spokojit s tím, že je tato kvalita často zmiňována v dobových pramenech. V Aragonii se zobrazení donátorů objevila v době vlády Pedra IV. (1336-1387); jako příklad lze uvést retábl z let 1361-1362 pro kostel Santo Sepulcro v Zaragoze od Jaume Serra<sup>78</sup>, kde je vyobrazen jeho objednavatel dominikán Martín Alpartil. V Kastilii vznikla votivní deska z Toted, zachycující krále Enriqua II. Kastilského (1366-1379) s rodinou<sup>79</sup>. Jako součást imago pietatis se donátor - kanovník Lluís Desplá - objevuje na pietě z roku 1490 od Bartolomé Bermeja,<sup>80</sup> umístěné v barcelonské katedrále. V průběhu 16. st. už zobrazení donátorů nedoznala prakticky žádných změn.

Až do druhé poloviny 16. st. se Španělsko potýkalo s nedostatkem malířů specializujících se na umění fresky a portrétu. Kvalitní malíři ve Španělsku chyběli od poloviny 14. st., kdy se zvýšil zájem o sakrální i profánní obrazy, rozšířilo se užívání retáblů a královské dvory zatoužily po nákladnější reprezentaci. Jednotlivé dvory a obce tak mezi sebou soupeřily o nejzručnější malíře. Například roku 1388 král Jan I. Aragonský projevil zájem o pařížského malíře Jacquesa Coene, neboť měl prý schopnost zachycovat tváře a podoby. Situace se nezlepšila ani v následujícím století; roku 1486 se Ferdinand Aragonský omlouvá své sestře Janě Neapolské, že jí neposlal portréty výměnou za podobizny, které mu zaslala ona, protože nemá žádného malíře, který by je namaloval. Všichni portrétisté, pracující pro Katolické krále (tj. Ferdinanda Aragonského a Isabelu Kastilskou), byli cizinci: Antonio Inglés (původem z Anglie, ve Španělsku je doložen v letech 1489-1490), Juan de Flandes (pocházející z Nizozemí, ve Španělsku činný v letech 1496-1504) a Michel Sittow (Estonec, který se vyučil v Bruggách). Podobně tomu bylo i za vlády císaře Karla V. Dvorní portrétisté – rovněž cizinci - navštěvovali Španělsko velmi sporadicky, buď při krátkých pobytech dvora nebo přijížděli jen proto, aby na žádost některého člena královské rodiny namalovali např. portrét císařovny a jejích dětí, a pak opět odcestovali. Žádná stálá portrétní dílna v zemi tehdy ještě neexistovala. V té době je ve Španělsku doložen roku 1528 Antonio de Holanda, v letech 1537-1539 (a snad i roku 1526) Jan Cornelisz. Vermeyen, v letech 1538-1539 Jakob Seisenegger, roku 1551 a 1553 Antonio Moro (Anthonis Mor). I portrétisté, které

---

<sup>78</sup> Někdy uváděn také jako Jaime Serra; pocházel z rodiny malířů působících v Katalánsku ve 14. st., jeho činnost je doložena v letech 1358-1390. Malíři byli i jeho bratři Pere (Pedro), Francesc a Joan. Viz obrazová příloha kap. 3., obr. 3.

<sup>79</sup> Jako autor obrazu je uváděn Jaume Serra nebo jeho bratr Pere Serra; viz obrazová příloha kap. 3., obr. 4.

<sup>80</sup> Viz obrazová příloha kap. 3., obr. 5.

při svém návratu do Španělska s sebou přivedl Filip II., byli cizinci (Antonio Moro), případně Španělé vyučení v cizině (Alonso Sánchez Coello). Filipův příklad následovala šlechta; po vzoru krále s sebou vévoda z Villahermosy přivedl z Nizozemí Rolána de Moys. Tito „cizí“ portrétisté do Španělska přicházeli výhradně ze Severu (Tizian, který pracoval pro Karla V., ve Španělsku nikdy nebyl).

První ve Španělsku dochované samostatné podobizny pocházejí až z 16. století. Z doby před rokem 1500 je doložen jediný samostatný portrét, podobizna barcelonského radního Ramona Savall, zaznamenaná jako součást majetku jeho syna roku 1488. K roku 1508 je doložen portrét Ferdinanda Aragonského od Aleja Fernández<sup>81</sup>. Mezi oněch několik málo domorodých malířů věnujících se v té době portrétování patřil dvorní malíř Ferdinanda Aragonského Fernando del Rincón de Figueroa<sup>82</sup>, autor podobizny humanisty Francisca Fernández de Córdoba y Mendoza<sup>83</sup>, jemuž je připisován také portrét biskupa z Ávily Francisca Ruiz<sup>84</sup> (oba obrazy datovány kol. roku 1520). Je známo, že samostatné portréty maloval i Alonso Berruguete<sup>85</sup>, pocházející rovněž ze Španělska; roku 1546 si u něj Mencía Mendoza objednala kopii portrétu Juana de Zúñiga, která nakonec nevznikla, protože se neshodli na ceně. Z počátku 16. století se dochoval signovaný portrét od Joana de Burgunya<sup>86</sup>, vzniklý pravděpodobně za jeho pobytu v Itálii (před rokem 1510). Z malířů působících ve Španělsku v 16. století byli zřejmě vynikajícími portrétisty ve Valencii činný Juan de Juanes<sup>87</sup> a v Seville působící Luis de Vargas<sup>88</sup> a Pieter Kempener (Pedro de Campaña).<sup>89</sup>

---

<sup>81</sup> Malíř pocházející snad z Německa, narozený kol. roku 1475, do roku 1508 působící v Córdobě, pak až do konce života (1545) v Seville, kde pracoval na oltáři pro tamní katedrálu.

<sup>82</sup> Fernando (nebo také Hernando) del Rincón de Figueroa, narozený kol. roku 1460 v Guadalajaře, působil v Zaragoze, Toledu a Sigüenze, v letech 1513-1517 byl dvorním malířem Ferdinanda Aragonského.

<sup>83</sup> Olej na plátně, 51 × 40 cm, Museo del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 3., obr. 6.

<sup>84</sup> Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

<sup>85</sup> Kastilský sochař, malíř a architekt, narozený kol. roku 1490 v Paredes de Nava, zemřel roku 1561 v Toledu. Syn malíře Pedra Berruguete, v jehož dílně získal první umělecké školení. Od roku 1507 pobýval v Itálii, zejména ve Florencii, pohyboval se v okruhu manýristů – žáků Andrey del Sarto. Několikrát ho ve svých Životech zmiňuje Vasari. Roku 1523 se usadil ve Valladolidu, kde si založil vlastní dílnu.

<sup>86</sup> Malíř pocházející zřejmě ze Štrasburku, po čase stráveném v Itálii (asi v Neapoli) se kolem roku 1510 usadil v Katalánsku, působil v Barceloně a Geroně.

<sup>87</sup> Vicente Juan Macip (1523-1579), známý jako Juan de Juanes, syn malíře Vicenta Macip, v jehož dílně se vyučil. Španělsko zřejmě nikdy neopustil, působil zejména v oblasti Valencie. V jeho díle je patrný vliv italské malby, zejména Sebastiana del Piombo.

<sup>88</sup> Malíř sevillské školy, narozený mezi lety 1502 a 1506, zemřel roku 1567. Vyučil se v dílně svého otce Juana de Vargas a velmi záhy odešel do Itálie, kde působil v okruhu následovníků Raffaela (např. Pierino del Vaga). Do Španělska se vrátil až v pozdním věku. Zdá se, že do Seville přinesl techniku fresky.

Vargas kolem roku 1541 namaloval podobiznu Fernanda de Contreras, od Kempenera známe jen zobrazení donátorů, např. rodiny Caballero. Pro své portréty-miniatury byl oslavován dvorní malíř císaře Karla V. Diego de Arroyo<sup>90</sup>.

Už od konce 14. století byly portréty využívány při sjednávání královských sňatků. Ve Španělsku máme záznamy o takovémto využití podobizen až z doby Katolických králů. Antonio Inglés, první portrétista působící ve službách Ferdinanda Aragonského a Isabely Kastilské, se dostal do Španělska spolu s poselstvem, vyslaným roku 1489 anglickým králem Jindřichem VII. za účelem vyjednání sňatku svého syna s Kateřinou Aragonskou. Stejným způsobem - s poselstvem císaře Maxmiliána I. Habsburského - do Španělska roku 1496 přišel Juan de Flandes<sup>91</sup>. Jemu je připisován domnělý portrét Jany Kastilské zvané Šílená,<sup>92</sup> která se provdala za Maxmiliánova syna Filipa I. Habsburského. Roku 1428 pobýval v Lisabonu Jan van Eyck – přicestoval s poselstvem burgundského vévody Filipa Dobrého, které mělo vyjednat jeho sňatek s Isabelou Portugalskou. V Lisabonu se potkal s katalánským malířem Lluisem Dalmau, který přišel s poselstvem doprovázejícím Isabelu Aragonskou na svatbu s Petrem Portugalským. O několik let později, roku 1431 ho Alfonso V. Aragonský poslal do Nizozemí, snad aby se tam zdokonalil jako portrétista. Měl tedy další příležitost seznámit se s Eyckovým dílem. Jeho znalost holandské malby se pak odrazila v Madoně konšelů<sup>93</sup>, která vznikla mezi lety 1443-1445 pro radnici ve Valencii.

Zpočátku bylo běžné, že portréty byly většinu času uloženy v truhlách. Jako dekorace interiéru začaly sloužit až ve druhé polovině 16. století. První nám známý soubor portrétů ve Španělsku vlastnila Isabela Kastilská. Čítal asi 31 obrazů, které královna převážela mezi svými sídly (Ocaña, Madrid, Granada). Na žádném z těchto míst nebyly obrazy vystaveny nastálo, většinu času byly uzavřeny v truhlách. Jednalo se o podobizny rodinných příslušníků nebo rodů spřízněných s Isabelou díky sňatkové politice. Obrazy se lišily velikostí a tvarem,

---

<sup>89</sup> Pieter Kempener, narozený v Bruselu roku 1503, ve Španělsku známý jako Pedro de Campaña. Vyučil se v Nizozemí, poté odešel do Itálie a roku 1537 do Španělska. Do vlasti se vrátil roku 1562 a až do své smrti (zřejmě roku 1580) působil v rodném Bruselu.

<sup>90</sup> Velmi ceněný malíř-iluminátor původem z Valladolidu, od roku 1530 působící ve službách císařovny Isabely Portugalské. Z té doby jsou doloženy portrétní miniatury, žádnou z nich ale neznáme. V královských službách zůstal i za Filipa II. a doprovázel ho při jeho cestách po Evropě.

<sup>91</sup> Malíř zřejmě nizozemského původu, od roku 1496 působící ve službách španělské královny Isabely Kastilské (až do její smrti roku 1504).

<sup>92</sup> 1496-1500, olej na plátně, 36 × 26 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 3., obr. 7.

<sup>93</sup> Olej na dřevěné desce, 115,5 × 96 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona; viz obrazová příloha kap. 3., obr. 8.



byly namalovány na různých podkladech a kromě portrétů jednotlivců soubor obsahoval i dvojportréty. Podobný nehomogenní ráz měly sbírky portrétů ještě v první polovině 16. st. Významnou sbírku podobizen v 16. st. vlastnil Francisco de los Cobos, státní sekretář císaře Karla V. Sbíрка zahrnovala zřejmě největší soubor Tizianových portrétů, který byl v té době v Evropě k vidění. Mencía de Mendoza, markýza ze Zenete, měla ve své sbírce celkem 63 portrétů. V jejich rozmístění i ve výběru portrétistů následovala příklad portrétní galerie Markéty Rakouské v Malinas, jejíž sbírku měla možnost poznat při svém pobytu v Nizozemí po sňatku s Jindřichem III. Nasavským. Mencía de Mendoza i Francisco de los Cobos se v Itálii a v Nizozemí setkali s prostředím, kde se malířství dostávalo většího uznání po stránce sociální, kulturní i ekonomické než ve Španělsku, a kde byly obrazy v interiérech vystavovány jako chlouba svého majitele. Mnoho Španělů se v 16. století nechalo portrétovat v Nizozemí nebo v Itálii nejlepšími malíři tehdejší doby: Tizianem, Janem Gossaertem, Janem Cornelisz. Vermeyenem, Antoniem Morem.

Skutečná portrétní škola vznikla ve Španělsku až za panování Filipa II. (vládl v letech 1556-1598). Filip zdědil velkou část portrétů své rodiny; dalo by se říci, že „zdedil“ i některé portrétisty (Tizian, Antonio Moro) a tím pádem i určitou formu portrétního obrazu. Obrazy Marie Uherské, některé podobizny po otci a vlámské a anglické obrazy vzniklé za Filipova mládí pak shromáždil v galerii v El Pardo poblíž Madridu. Galerie měla spíše osobní než reprezentativní význam. Filip tu soustředil podobizny nejbližších členů rodiny, svých přátel a také autoportréty svých oblíbených portrétistů, Tiziana a Antonia Mora. Obrazy visící v galerii měly jednotný formát tří čtvrtin postavy (některé byly ořezány, aby požadovanému formátu odpovídaly). Uspořádání děl sledovalo spíše cíle umělecké a dekorativní nežli genealogické. Velkou sbírku podobizen vlastnila i Filipova sestra Jana Rakouská v madridském klášteře Descalzas Reales. V tomto případě šlo o soubor v té době obvyklejší, bez promyšleného uspořádání, shromážděný tak, jak portréty během doby přicházely od různých příbuzných z Portugalska, Německa i Španělska.

Funkce dvorského portrétního obrazu tří čtvrtin a celé postavy byla hlavně reprezentační, konmemorativní a genealogická. Královská rodina si především vyměňovala portréty se svými příbuznými v jiných zemích. Pokud byl například král delší dobu nepřítomen, byly mu zasílány podobizny dětí, aby viděl, jak během jeho nepřítomnosti prospívají. Kromě rodinných příslušníků mohl málokdo tyto portréty spatřit. Král a královna své podobizny také často darovali přátelům nebo sloužícím, pro větší praktičnost vznikalo množství miniatur.

Reprezentační funkce těchto děl byla omezena na poměrně úzký okruh urozených lidí, kteří měli možnost portréty spatřit. Obrazy měly reprezentovat především v rámci dynastie, důležitou roli hrály při sjednávání sňatků. Veřejnosti ale tyto portréty zůstávaly většinou skryty a jejich substitutivní význam – obraz jako zástupce panovníka – bývá přeceňován. Při různých oslavách a slavnostních vjezdech měli lidé možnost spatřit jiná zobrazení krále, většinou jako součást historických, mytologických nebo alegorických výjevů v podobě grisailí, ale také vidali krále samotného.

Španělský dvorský portrét je odrazem tehdejší dvorské etikety – burgundského dvorského ceremoniálu, který byl ve Španělsku přijat za Karla V. a Filipa II. V 16. st. se na dvorských podobiznách objevují určité atributy, které mají svůj původ ve starých zobrazeních panovníků – sloup - původně obecný symbol královské hodnosti, židle symbolizující trůn, stůl symbolizující moc, paraván nebo závěs připomínající baldachýn – symbol vysokého společenského postavení.

Španělskou portrétní školu můžeme rozdělit na dvě generace. První generaci, která čerpá především z Anthonise Mora a Tiziana, tvoří zakladatelská osobnost španělského portrétu Alonso Sánchez Coello a další portrétisté (cizinci), pobývající určitý čas na dvoře Filipa II. – Italka Sofonisba Anguissola, Nizozemci Rolán Moys a Jorge de la Rúa. Druhá generace už byla složena výhradně ze španělských malířů, pracujících pro dvůr Filipa III. a seskupených kolem Coellova žáka Juana Pantojy de la Cruz. Kromě Pantojy k ní patří Pantojovi následovníci, rozvíjející jeho dílo: Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando a Andrés López Polanco. Těmto osobnostem budou věnovány následující kapitoly.

## 4. Alonso Sánchez Coello a jeho konkurenti

Prvním „domorodým“ malířem, který dosáhl významného postavení u španělského královského dvora, byl Alonso Sánchez Coello, narozený zřejmě roku 1531 nebo 1532<sup>94</sup> ve vsi Benifairo poblíž Valencie. Kolem jeho původu panovaly zmatky už za jeho života - mnohými současníky byl považován za Portugalce a toto přesvědčení přetrvávalo celá staletí i přes existenci písemných pramenů, svědčících o tom, že se narodil ve Španělsku. Rodina totiž záhy Španělsko opustila a odešla do Portugalska, kde se již dříve usadil Coellovův děd z otcovy strany. Patřil zde ke stavu mužů urozených - za věrnost portugalskému králi v bojích v Africe získal titul rytíře a vlastní panství. Právě v Portugalsku se Coellovi pravděpodobně dostalo prvního uměleckého vzdělání (přibližně v letech 1546-48), a to zřejmě v Lisabonu, snad v tamní dílně Cristóbal de Utrecht. Malíř Cristóbal de Utrecht, původem z Nizozemí, byl žákem Jana van Scorela, stejně jako Coellovův pozdější učitel, Antonio Moro. Víme, že „Alonso Sánchez odešel na příkaz portugalského krále<sup>95</sup> a na jeho náklady studovat malířství do Flander, protože král viděl, že k malířství přirozeně tíhne.“<sup>96</sup> Ovšem o Coellově pobytu v Nizozemí je známo velmi málo. Korespondence Antoina Perrenot de Granvelle, biskupa z Arrasu, dokládá, že Sánchez Coello působil v Granvellových službách v době, kdy pro něj pracoval také Antonio Moro (1549-1554). To nasvědčuje tomu, že byl Coello Morovým žákem. Není ale jasné, jak se Coello s Morem seznámil: zda se potkali v Lisabonu, kde Moro portrétoval portugalskou královskou rodinu pro nizozemskou regentku Marii Uherskou<sup>97</sup>, a Coello s ním pak odcestoval do Bruselu a vyučil se v jeho dílně; nebo zda Coello odejel do

---

<sup>94</sup> Rok 1531 nebo 1532 uvádí jako datum Coellova narození jeho nevlastní matka Catalina Rodríguez ve své výpovědi v Información de limpieza de sangre de Juan Sánchez Coello (tj. v doslovném překladu „Informace o čistotě krve Juana Sánchez Coella“), dokumentu, který byl pořízen roku 1593, když se výše zmíněný nejstarší Coellovův syn Juan Sánchez Coello ucházel o úřad kaplana v Capilla de Reyes Nuevos v toledské katedrále. Záznam o Coellově křtu bohužel nemáme k dispozici, proto je třeba brát toto datum pouze jako přibližné; Maria Kusche: Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Madrid 2003, str. 536.

<sup>95</sup> Jan III., vládl 1521-1557

<sup>96</sup> „... Al.º Sanchez fue por orden del Rey de Portugal y con sus gaxes a estudiar la pintura a flandes porque le vio muy inclinado naturalmente a ella.“, Maria Kusche: Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Madrid 2003, str. 535, Información de limpieza de sangre de Juan Sánchez Coello, výpověď Alonsa Sáncheze

<sup>97</sup> María de Hungría nebo také María de Austria (tj. Rakouská), sestra císaře Karla V., 1522 provdána za Ludvíka Jagellonského, 1531-1555 regentkou v Nizozemí, 1548-1551 zároveň regentkou ve Španělsku

Bruselu už dříve, tam se s Morem seznámil – snad mu byl doporučen Cristóbalem de Utrecht – a jako jeho žák a asistent ho roku 1550 doprovázel na pracovní cestě do Lisabonu, kde pomáhal malovat repliky Morových portrétů královské rodiny pro královnu Kateřinu Portugalskou<sup>98</sup>. Byl snad Coello poslán portugalským králem přímo do Morovy dílny, aby se – vyškolen u tohoto vynikajícího portrétisty - posléze stal dvorním malířem v Lisabonu?<sup>99</sup>

Maria Kusche se přiklání k tomu, že se Alonso Sánchez Coello a Antonio Moro setkali v Bruselu a roku 1550 se Coello, doprovázející Mora, vrátil do Lisabonu. Po Morově odjezdu roku 1553 zůstal zřejmě Sánchez Coello v Lisabonu jako malíř Jany Rakouské<sup>100</sup> – z onoho roku pochází její portrét<sup>101</sup>, první původní podobizna z Coellovy ruky, kterou známe. Následujícího roku ale náhle zemřel portugalský princ Jan Manuel<sup>102</sup>, manžel Jany Rakouské, a Coellovy naděje, že by se v budoucnu mohl stát jejich dvorním malířem, byly zmařeny. Vrátil se tedy do Bruselu, do dílny svého mistra Antonia Mora.

V letech 1555-1559 je doloženo Coellovo působení ve Valladolidu, tehdejším sídle španělského královského dvora. Vládou v zemi byla v době nepřítomnosti svého bratra Filipa II. pověřena ovdovělá Jana Rakouská<sup>103</sup>; ta jmenovala Coella malířem španělského prince Karla<sup>104</sup>, syna Filipa II. Z tohoto období jsou písemně zaznamenány čtyři Coellovy portréty

---

<sup>98</sup> Catalina de Portugal, žena Jana III.

<sup>99</sup> Podle Breuer-Hermann Coello odejel do Bruselu roku 1550 společně s Antoniem Morem, který onoho roku v Lisabonu portrétoval portugalskou královskou rodinu pro Marii Uherskou, regentku v Nizozemí. Breuer-Hermann soudí, že se Coello na Iberský poloostrov vrátil už roku 1552 a Palominovo tvrzení, že Coello pobýval v Bruselu ještě roku 1554 považuje za neudržitelné. Kusche se naproti tomu domnívá, že Coello do Bruselu odešel už dříve, roku 1548, s Morem se seznámil v Bruselu a doprovázel ho při jeho pracovní cestě do Lisabonu roku 1550, odkud se Moro vrátil přibližně v listopadu roku 1553 ale Coello až roku 1554 a v Morově dílně v Bruselu zůstal až do listopadu 1554, kdy se Moro vydal do Anglie portrétovat královnu Marii Tudorovnu. (Stephanie Breuer-Hermann: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, kat. výst., Museo del Prado, Madrid 1990.)

<sup>100</sup> Sestra Filipa II., 11. ledna 1552 provdána (svatba v zastoupení) za prince Jana Manuela Portugalského, dědice portugalské koruny, do Lisabonu dorazila na konci listopadu 1552.

<sup>101</sup> Olej na dřevě, 80 × 63 cm, Madrid, Belgická ambasáda; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 1.

<sup>102</sup> Dědic portugalského trůnu.

<sup>103</sup> Do Španělska se vrátila na žádost svého otce, císaře Karla V., aby jako regentka spravovala zemi v době císařovy nepřítomnosti a bratrova pobytu v Nizozemí (tuto roli zastávala až do Filipova návratu do Španělska 1559). Lisabon opustila 17. května 1554 a svého syna Sebastiána (narozen 20. ledna 1554) světila do opatrování královny Kateřiny Portugalské. 1557 v Madridu založila klášter bosých klarisek, známý jako Klášter bosých panovnic (Convento de las Descalzas Reales). Po návratu svého bratra se stáhla do ústraní náboženského života, je jedinou ženou, která byla členkou jezuitského řádu.

<sup>104</sup> Dědic španělského trůnu, syn Filipa II. a jeho první ženy Manuely Portugalské.

prince Karla, z nichž dva se dochovaly<sup>105</sup>, a portrét princova učitele, humanisty Honorata Juana.

Na dvoře regentky Jany Rakouské ve Valladolidu působil kromě Sánchez Coella také nizozemský portrétista Rolán Moys.<sup>106</sup> Pocházel z Bruselu a do Španělska přišel jako malíř Martína de Gurrea y Aragón, vévody z Ribagorzy a knížete z Villahermosy. Do jeho služeb vstoupil nejpozději roku 1556, kdy vznikl první Moysův portrét knížete. Martín de Gurrea y Aragón a jeho žena se přátelili s biskupem (později kardinálem) de Granvelle, který měl své sídlo v Bruselu a mohl jim Moysa doporučit; snad ho biskup objevil v dílně Antonia Mora. Předpokládalo se, že Moys přišel do Španělska roku 1559, kdy se Martín de Gurrea y Aragón vracel z Bruselu do vlasti coby člen doprovodu krále Filipa II. Existuje ale portrét Jany Rakouské se pseem datovaný rokem 1557<sup>107</sup>. Je sice signován A. Sánchez facebat 1557, avšak Maria Kusche se domnívá, že signatura byla na obraz dopsána až později, když se Coello proslavil, a pravdivá je pouze datace obrazu, jehož autorem je ve skutečnosti Moys. To by znamenalo, že roku 1557 už musel být ve Valladolidu. První známý Moysův portrét – zmíněná podobizna Martína de Gurrea y Aragón – vznikl roku 1556 ještě v Bruselu, kde kníže pobýval na dvoře Filipa II. Roku 1557 Martín de Gurrea y Aragón napsal regentce Janě Rakouské do Španělska zprávu s prosbou o její přímluvu; je možné, že kníže tuto žádost poslal po svém malíři Moysovi, který se ve Valladolidu zastavil cestou do Pedroly (poblíž Zaragozy), sídla Martína de Gurrea y Aragón, kde se měl co nejdříve pustit do práce na obrazech pro rodovou portrétní galerii v tamním paláci, a regentku portrétoval jako výraz díky za její pomoc v záležitostech knížete. Známe i několik dalších Moysových portrétů regentky: tříčtvrtinový s plácačkou na mouchy<sup>108</sup> a podobiznu nacházející se ve Vídni<sup>109</sup> (zřejmě se jedná o verzi nebo repliku originálu, který Jana Rakouská uchovávala v klášteře Descalzas Reales v Madridu). Kolem roku 1570 vznikla podobizna privátnějšího charakteru, portrét sedící Jany Rakouské s psíkem na klíně<sup>110</sup>. Na počátku 70. let Jana Rakouská poslala Moysa

---

<sup>105</sup> 1) miniatura z roku 1555, olej na dřevě, 110 × 87 mm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid; 2) portrét ke kolenům namalovaný kolem roku 1557 (Breuer Hermann tvrdí, že obraz byl zkrácen a původně šlo o portrét celé postavy, tudíž ho nelze s písemně doloženým portrétem ztotožnit), olej na plátně, 109 × 95 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid - viz obrazová příloha kap. 4, obr. 2.

<sup>106</sup> Uváděn také jako Rolam de Mois.

<sup>107</sup> Olej na plátně, zámek Ambras u Innsbrucku; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 3.

<sup>108</sup> Olej na plátně, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

<sup>109</sup> Olej na plátně, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>110</sup> Olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 4.

do Portugalska, aby tam portrétoval jejího syna Sebastiana. Známe dvě Sebastianovy podobizny: první, tříčtvrtinová podobizna se psem nacházející se v Lisabonu<sup>111</sup>, byla namalována roku 1570 pro portrétní galerii v madridském klášteře Descalzas Reales, druhá vznikla roku 1572 a dnes se nachází v Madridu<sup>112</sup>.

Zřejmě roku 1559, ještě ve Valladolidu, se Coello oženil s Luisou Reynalte, pocházející z rodiny dvorních zlatníků. Téhož roku se do Španělska vrátil Filip II.; královský dvůr - a s ním i Coello - se přesunul do Toleda. Na počátku roku 1560 se v Guadalajaře konala svatba Filipa II. a Isabely z Valois. Po celou dobu přítomnosti dvora v Toledu je doložen i Coellův pobyt ve městě (listopad 1559 až květen 1561); v květnu roku 1561 se dvůr opět stěhuje, tentokrát z Toleda do Madridu. Dokument, který by uváděl přesné datum, kdy byl Coello jmenován dvorním malířem Filipa II., nám bohužel chybí; víme, že krále portrétoval už roku 1560 - tehdy ale ještě nebyl dvorním malířem. Jednalo se o tři portréty krále, zaznamenané v účtech královny Isabel z Valois. Podle jejich ceny lze usuzovat, že to zřejmě byly miniatury a Coello k jejich zhotovení použil některý starší králův portrét. Z prací pro Isabelu z Valois se dochoval pouze její portrét v celé postavě, vzniklý zřejmě už v letech 1559-1560, brzy po jejím příjezdu do Španělska<sup>113</sup>. V účtech královny jsou dále roku 1561 doloženy blíže nespecifikované portréty a obrazy a roku 1564 portrét královny v celé postavě, miniatura královny, miniatura jedné její francouzské dvorní dámy a kopie podle portrétu královny od Sofonisby Anguissoly z roku 1561; žádný z těchto Coellových obrazů neznáme. V této době vznikly také portréty Jana Rakouského<sup>114</sup> (dvě busty - na jedné z nich je Jan zpodobněn v brnění<sup>115</sup> - a jeden portrét v celé postavě<sup>116</sup>) a kopie portrétů Alexandra Farnese

---

<sup>111</sup> Olej na plátně, Museo de Arte Antiga, Lisabon; na obraze je nápis REX PORTUGALLUM ET ALGARBIORUM XVI; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 5.

<sup>112</sup> Olej na plátně, Museo Nacional del Prado, Madrid; na obraze je nápis SEBASTIANUS PRIMUS REX PORTUGALLIAE ANNUM AGENS XVIII; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 6.

<sup>113</sup> Olej na plátně, 163 × 91,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 7.

<sup>114</sup> Juan de Austria, levoboček císaře Karla V., Filip II. mu udělil titul prince (El infante), byl vynikajícím vojevůdcem - roku 1571 porazil tureckou flotilu v bitvě u Lepanta.

<sup>115</sup> Olej na plátně, 45,5 × 34 cm, umístění neznámé, dříve St. Louis Museum, Missouri, USA (v brnění); dříve New York, Ehrich Galleries; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 8.

<sup>116</sup> Olej na plátně, 144,4 × 69,2 cm, Museo Soumaya, Mejico; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 9.

(známe jednu kopii podle Sofonisby Anguissoly<sup>117</sup> a dvě kopie podle portréту od Antonia Mora<sup>118</sup>).

Italská malířka Sofonisba Anguissola, pobývající na španělském dvoře od roku 1560, se pro Sánchez Coella za života královny Isabel z Valois ukázala být velkou konkurencí. Do Španělska byla pozvána ve svých jednadvaceti letech králem Filipem II., aby se stala jednou z dvorních dam jeho mladičké ženy Isabel. Sofonisba pocházela ze severoitalské Cremony, ze šlechtické rodiny, kde se jí dostalo všestranného uměleckého vzdělání. Studovala malbu u Bernardina Campiho (1543-49) a po jeho odchodu do Milána pokračovala ve studiu u Bernardina Gattiho. Svým uměním se proslavila velmi záhy ještě v Itálii, pozornost současníků poutaly zejména její portréty – autoportréty, podobizny sourozenců a skupinové rodinné portréty. Pochvalně se o ní zmiňují i soudobí italští teoretici, mezi nimi například Lomazzo, Vasari, Ribera nebo Soprani; její kresby zaujaly i samotného Michelangela. Ke španělskému královskému dvoru se připojila v Guadalajaře, kde se začátkem roku 1560 konala svatba Isabel z Valois a Filipa II. Je doloženo, že už v únoru, za pobytu dvora v Toledu, dávala královně hodiny kresby. Identifikaci jejích obrazů vzniklých ve Španělsku ztěžuje fakt, že - na rozdíl od děl namalovaných v Itálii - své španělské obrazy nesignovala. Navíc u dvora nepůsobila jako malíř-profesionál, ale jako dvorní dáma královny, a za své obrazy tak nedostávala zapláceno (alespoň ne penězi, v několika případech jsou zaznamenány materiální dary jako odměna za portrét); její obrazy tedy nefigurují v žádných účtech jako je tomu u jiných malířů. Královnu Sofonisba portrétovala poprvé roku 1561, zřejmě na její vlastní žádost. Repliku tohoto portrétu si tehdy vyžádal papež Pius IV. Dnes známe pouze kopii této podobizny, kterou při své návštěvě Madridu roku 1603 namaloval Rubens<sup>119</sup>. Dochovaná tříčtvrtinová verze podobizny<sup>120</sup> je zřejmě kopií z ruky Pantojovy pro novou galerii v El Pardo, která nahradila zničený exemplář od Sánchez Coella<sup>121</sup>. Dalšími osobnostmi dvora, které Sofonisba portrétovala přibližně v téže době, byli Jana Rakouská<sup>122</sup> a

---

<sup>117</sup> Soukromá sbírka, New York; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 10. vpravo nahoře.

<sup>118</sup> Soukromá sbírka New York; Galleria Nazionale, Parma; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 10. druhý a třetí zleva.

<sup>119</sup> Olej na plátně, soukromá sbírka, Toledo; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 11. vlevo.

<sup>120</sup> Olej na plátně, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>121</sup> Coello Sofonisbin tříčtvrtinový portrét Isabel z Valois kopíroval několikrát, kromě exempláře pro starou galerii v El Pardo vznikla kopie pro samotnou Isabel, další pro Janu Rakouskou a další kopii si objednala Isabelina matka Kateřina Medicejská.

<sup>122</sup> Olej na plátně, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, USA; viz obrazová příloha kap. 4, obr. 11. vpravo.

Alexandr Farnese<sup>123</sup>. Druhý portrét Isabel z Valois vznikl roku 1565<sup>124</sup>, když Sofonisba doprovázela královnu na cestě do francouzského Bayonne. Byl namalován jako dar pro Isabelinu matku Kateřinu Medicejskou. Kolem roku 1565 se Sofonisbě také dostalo cti portrétovat krále Filipa II.<sup>125</sup> Jedná se o bustu, kterou později Sofonisba přemalovala tak, aby tvořila protějšek k jejímu portrétu královny Any Rakouské. V letech 1566-1567 Sofonisba portrétovala prince Karla. Princ byl svojí podobiznou natolik nadšen, že si u Sánchez Coella objednal celkem 19 kopií obrazu ve dvou várkách. Portrét se bohužel dochoval pouze v kopiích a Sofonisbin originál neznáme. Podobizna nacházející se v Pradu<sup>126</sup> je z ruky Sánchez Coella, další dochované kopie vznikly v jeho dílně<sup>127</sup> a existuje i několik verzí, jejichž kvalita je ještě o něco nižší. I po smrti královny Isabel z Valois zůstala Sofonisba - na rozdíl od francouzských dvorních dam - ve Španělsku. Filip II. ji pověřil výchovou svých dvou dcer Isabel Clary Eugenie a Cataliny Micaely a mezitím se pro ni snažil nalézt vhodného ženicha. Poslední známou prací Sofonisby před návratem do Itálie je soubor portrétů královské rodiny ve smutku, namalovaný kolem roku 1573. Jako protějšek k portrétu královny Anny Rakouské<sup>128</sup> Sofonisba upravila svou starší podobiznu krále (viz výše); ke skupině patřily ještě portréty infantek Isabel Clary Eugenie a Cataliny Micaely. Vztahy se španělským dvorem ale Sofonisba udržovala i po svém odchodu ze země roku 1575. Na počátku roku 1581 se v Janově cestou do Španělska zastavila rakouská císařovna Marie, vdova po Maxmiliánu II. Zdá se, že Sofonisba císařovnu při této příležitosti portrétovala; dochovaný portrét ve Valencii by mohl být kopií podle Sofonisbina originálu.<sup>129</sup> Roku 1585 portrétovala infantku Catalinu Micaelu<sup>130</sup>, když novomanželský pár - Catalina Micaela a vévoda savojský - dorazil do Itálie a byl slavnostně uvítán v Savoně. Později, kolem roku 1591, vznikl soukromý portrét infantky Cataliny Micaely<sup>131</sup>, nazývaný Dáma s hranostajem a

---

<sup>123</sup> Olej na plátně, National Museum of Ireland, Dublin.

<sup>124</sup> Olej na plátně, 206 × 123 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 12.

<sup>125</sup> Olej na plátně, 88 × 72 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 13.

<sup>126</sup> Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid.

<sup>127</sup> Olej na plátně, původně Colección Bauzá, Madrid, obraz ztracen, známe pouze fotografii; olej na plátně, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>128</sup> Olej na plátně, 84 × 67 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 14.

<sup>129</sup> Olej na plátně, 126 × 86 cm, Colegio del Patriarca, Valencie.

<sup>130</sup> Olej na plátně, 111 × 91 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 15.

<sup>131</sup> Olej na plátně, 62 × 49 cm, Pollok House, Glasgow; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 16. vlevo.



tradičně připisovaný El Grecovi, a kolem roku 1593 portrét Catalininy dcery Margarity<sup>132</sup>. Roku 1599 namalovala podobiznu infantky Isabel Clary Eugenie<sup>133</sup>, když se se svým mužem arcivévodou Albertem Rakouským na cestě do Bruselu zastavila na deset dní v Turíně.

Coello se dočkal příležitosti na lepší uplatnění u dvora roku 1561, kdy Madrid náhle opustil Antonio Moro. Téhož roku byl Coello povolán Filipem II., aby podle jeho přání vybudoval portrétní galerii v paláci El Pardo<sup>134</sup>; v účtu z listopadu 1562 už je uveden jako dvorní malíř<sup>135</sup>. Pro Coella to ale neznamenalo příliš tvůrčí práci. Mezi celkem 45 podobiznami v galerii převažovaly starší portréty Tizianovy a Morovy, přičemž Coellovým úkolem bylo pouze tyto obrazy upravit tak, aby měly jednotný formát (vznikly v různých letech a pro různé příležitosti, jejich velikost se tedy lišila), případně je i restaurovat (pokud byly poškozeny při převozu z Bruselu – většina z nich totiž pocházela z majetku Filipovy tety, regentky v Nizozemí, Marie Uherské). Pro galerii Coello vytvořil kopie několika portrétů od jiných autorů (kopie Morova portrétu Kateřiny Portugalské a podobizen Isabely z Valois a prince Karla od Sofonisby Anguissoly). Coellových vlastních děl, která nekopírují cizí předlohu, bylo v galerii jen několik: portréty dvou dvořanů Filipa II. Luise Méndez de Haro a Diega de Córdoba<sup>136</sup>, portréty arcivévodů Rudolfa a Arnošta<sup>137</sup> a podobizna Jana Rakouského<sup>138</sup>.

Roku 1564 přibyla Coellovi na královském dvoře další konkurence v podobě malíře Joorise van der Straaten (ve Španělsku je většinou nazýván Jorge de la Rúa). Tento nizozemský malíř pocházející z Gentu je od roku 1564 doložen v účtech královny Isabel

---

<sup>132</sup> Olej na plátně, Colección Marqués de Griñón, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 16. vpravo.

<sup>133</sup> Olej na plátně, Španělské velvyslanectví v Paříži, majetek Museo Nacional del Prado v Madridu.

<sup>134</sup> Maria Kusche: La antigua galería de retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros, *Archivo español de arte*, svazek LXIV, č.253; Maria Kusche: La antigua galería de retratos del Pardo: Su reconstrucción pictórica, *Archivo español de arte*, 1991, svazek LXIV, č.255; Maria Kusche: La antigua galería del Pardo: Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II., su fundador, *Archivo español de arte*, 1992, svazek LXV, č.257.

<sup>135</sup> Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, str. 520; doslova uvedeno „náš malíř“.

<sup>136</sup> Tyto podobizny shořely při požáru galerie roku 1604.

<sup>137</sup> Dochovalo se několik exemplářů těchto portrétů. Jedna dvojice se nachází v Anglii: olej na plátně, 98 × 80 cm a 99 × 80 cm, Hampton Court, Londýn; další v Argentině: olej na plátně, obě podobizny 96 × 75 cm, Museo Enrique Larreta, Buenos Aires. Viz obrazová příloha kap. 4., obr. 17.

<sup>138</sup> Dochoval se exemplář, který mohl být předlohou pro portrét určený pro galerii v El Pardo; Jan je zde natočen k opačné straně, než jak tomu bylo v El Pardo. Olej na plátně, 99 × 85 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Viz obrazová příloha kap. 4., obr. 18.

z Valois, a to až do její smrti roku 1568. Podle Karla van Mander byl žákem Franse Florise. Před příchodem do Španělska působil na královském dvoře v Lisabonu, kam přišel již jako hotový umělec. Je zde doložen sice až od roku 1556, ale musel tu působit již o několik let dříve, jistě už v roce 1552, kdy vznikl portrét prince Joãa<sup>139</sup>, který mu lze na základě stylového rozboru připsat. Na portugalském dvoře tehdy působili Antonio Moro a Sánchez Coello a Rúa zřejmě zůstal v jejich stínu, nebo s nimi úzce spolupracoval a některá jeho díla tak splývají s jejich. Po smrti prince Joãa roku 1554 se vrátil do vlasti a připojil se k umělcům doprovázejícím Filipa II. do Anglie. Svědčí pro to dochovaný portrét Filipa II. jako anglického krále<sup>140</sup>. Zdá se, že se mu nepodařilo uchytit se ve sužbách Filipa II., jak zamýšlel; vrátil se tedy na portugalský dvůr, kde roku 1556 namaloval podobiznu prince Sebastiana (portrét se nedochoval). Prince portrétoval znovu ještě před odchodem do Španělska, tedy 1559/1560, a obraz přivezl s sebou na španělský dvůr jako dar Sebastianově matce Janě Rakouské. Jediným Rúovým signovaným dílem, které známe, je podobizna francouzské královny Isabely Habsburské, datovaná rokem 1573<sup>141</sup>. Stylu tohoto obrazu odpovídají dva portréty, které si Jana Rakouská objednala pro svoji portrétní galerii v klášteře Descalzas Reales v Madridu: portrét Jana Rakouského (vznikl kol. roku 1559)<sup>142</sup> a podobizna prince Karla v brnění (namalována mezi lety 1562-1564)<sup>143</sup>. Z pramenů jasně vyplývá, že královna Isabel z Valois upřednostňovala Jorgeho de la Rúu před Coellem – Rúa královnu portrétoval v průměru čtyřikrát za rok, to je dohromady jednou tolik královniných podobizen, než kolik jich namaloval Sánchez Coello. Naneštěstí z jeho díla dnes neznáme téměř nic. Dochovalo se několik verzí portrétu královny Isabel z roku 1561 v šatech s extravagantními prostříhanými rukávy,<sup>144</sup> jehož originál se tradičně připisuje Morovi. Žádná z dochovaných verzí ale není originálem, jde o kopie od různých autorů. Morovu stylu ale portrét rozhodně neodpovídá. Po smrti královny Isabel z Valois odešel Rúa do Francie, kde pracoval nejprve ve Fontainebleau pro královnu Isabelu Rakouskou (v účtech z roku 1572 figuruje jako „Peintre de la Reine“; dochoval se její portrét z roku 1573, viz výše) a pak pro Kateřinu Medicejskou. Ve Francii je doložen ještě roku 1578.

---

<sup>139</sup> Olej na plátně, Hampton Court, Londýn; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 19.

<sup>140</sup> Olej na plátně, soukromá sbírka, Velká Británie; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 20.

<sup>141</sup> Olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; obraz je signován Georgius faciebat 1573; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 21.

<sup>142</sup> Olej na plátně, Pollok House, Glasgow; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 22.

<sup>143</sup> Olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 23.

<sup>144</sup> Viz obrazová příloha kap. 4., obr. 24.

Podobným úkolem, jako práce v El Pardo, bylo pro Coella doplnění galerie Jany Rakouské v klášteře Descalzas Reales o reprezentativní portréty rodinných příslušníků. V inventáři klášteře z roku 1573 najdeme skupinu 21 portrétů téže velikosti a v totožných rámech<sup>145</sup>. I zde byl Coello především kopistou – maloval kopie podle portrétů Mora, Tiziana a Sofonisby Anguissoly, jejichž originály Jana již nemohla získat (celkem třináct kopií, ve většině případů se jednalo o obrazy, s nimiž Coello pracoval nebo které kopíroval v El Pardo; zdá se proto pravděpodobné, že i tento úkol připadl jemu). Mezi těmito 21 obrazy byla pouze tři původní Coellova díla (originály nebo repliky vlastních obrazů) – portréty arcivévodů Rudolfa a Arnošta a podobizna Jana Rakouského. Ostatní obrazy z této jednadvacetičlenné skupiny namalovali jiní autoři.

Do tohoto období spadá Coellův dvojportrét princezen Isabel Clary Eugenie a Cataliny Micaely z roku 1568, nacházející se v klášteře Descalzas Reales<sup>146</sup>, a několik drobných prací pro prince Karla (kuriozity typu „ovce s dvěma těly“<sup>147</sup> apod.). Coellovi byly v této době zadány kopie tří děl Sofonisby Anguissoly: namaloval několik kopií portrétu Isabely z Valois z roku 1560 (pro galerii v El Pardo, galerii Jany Rakouské a královninu matku Kateřinu Medicejskou), pro prince Karla kopíroval celkem devatenáctkrát jeho portrét<sup>148</sup> a vytvořil i kopii Sofonisbina portrétu krále Filipa II. z roku 1565<sup>149</sup>. Kromě kopií portrétů od Sofonisby Anguissoly pořizoval kopie Tizianových obrazů s náboženskými a mytologickými náměty, určených pro madridský Alcázar a pro El Escorial<sup>150</sup>.

Roku 1568 zemřela královna Isabel z Valois a téhož roku i princ Karel, dědic trůnu. O dva roky později, roku 1570, se Filipovou ženou stala Anna Rakouská<sup>151</sup>. Pro slavnostní vstup nové královny do Madridu byly zhotoveny tři triumfální oblouky, na jejichž výzdobě se podílel také Sánchez Coello. Pro zhotovení dekorací byli vybráni tři dvorní umělci: sochař

---

<sup>145</sup> Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, str. 519.

<sup>146</sup> V inventáři z roku 1573 není, do klášteře tedy zřejmě přibyl až později. Viz obrazová příloha kap. 4., obr. 25.

<sup>147</sup> Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, str. 521, účet z roku 1568.

<sup>148</sup> *Ibid.* str. 521, listina z 21. prosince 1569.

<sup>149</sup> Ačkoli Sofonisba byla pouze dvorní dámou Isabel z Valois, nikoli dvorní malířkou, bylo jí dovoleno portrétovat krále už roku 1565, tedy dříve, než ho portrétoval jeho dvorní malíř, Alonso Sánchez Coello.

<sup>150</sup> *Noli me tangere*, *Stojící Magdalena*, *Kristův hrob a Utrpení sv. Vavřince*; *Kupido s dvěma dětmi a Danae s kupidem*.

<sup>151</sup> Dcera Filipovy sestry Marie Rakouské a císaře Maxmiliána II.

Pompeo Leoni, malíř historií Diego de Urbina a portrétista Sánchez Coello. Bohužel z písemných dokladů jasně nevyplývá, co z malířské výzdoby připadlo Coellovi a co Diegu de Urbina. Připustíme-li správnost teorie Kusche, že Coellovi nejspíše připadly scény, které vyžadovaly rozpoznatelné portréty konkrétních osob a Urbinovi výjevy čistě alegorické, emblematické a napodobeniny soch (podíl obou malířů by tak byl v rovnováze), pak by Coello mohl být autorem celkem dvanácti výjevů.

Teprve nyní, roku 1570, dostal Coello příležitost namalovat první reprezentativní portrét krále podle vlastní invence<sup>152</sup>. Obraz měl velký ohlas, stal se vzorem pro reprezentativní portréty španělských králů, ovlivnil Pantoju de la Cruz a jeho prostřednictvím celou španělskou dvorskou malbu.

Královnu Annu Coello portrétoval několikrát. První portrét královny v bílém, v celé postavě, vznikl roku 1570. Originál zaznamenaný v inventáři madridského Alcázaru je ztracen a přibližnou představu si o něm lze udělat jen díky pozdějším kopiím. Téhož roku byl namalován portrét rovněž v bílém, ale pouze ke kolenům, který se nachází v Museo Lázaro Galdiano v Madridu<sup>153</sup>. Roku 1571 následovala podobizna v černých šatech, v celé postavě<sup>154</sup>, z níž byla odvozena verze postavy po kolena<sup>155</sup>, která byla protějškem podobizny Filipa II. v brnění. Spojením typu podobizny v černém a postojem královny na portrétu v bílém z Museo Lázaro Galdiano vznikl obraz, na němž je Anna zachycena v černých šatech a v celé postavě<sup>156</sup>; podle účesu, který královna začala nosit krátce před rokem 1580, je možné tento typ poměrně přesně datovat. Z roku 1580 pochází portrét, kde se tvář královny jeví už poněkud zestárlá<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> Je dochováno několik verzí: portrét ke kolenům, v brnění, olej na plátně, 109,5 × 92,5 cm, Glasgow, Pollok House (viz obrazová příloha kap. 4., obr. 26.); verze, na níž je zobrazena celá postava, je dochována ve dvou kopiích - olej na plátně, 207 × 107 cm, National Gallery, Londýn; Convento de la Encarnación, Madrid.

<sup>153</sup> Olej na plátně, 123 × 99 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, obraz je signován a datován; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 27.

<sup>154</sup> Olej na plátně, 170 × 98 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, obraz je signován a datován; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 28.

<sup>155</sup> Olej na plátně, 109,5 × 93 cm, Glasgow, Pollok House.

<sup>156</sup> Jeden exemplář tohoto portrétu je dochován v Lobkowiczské sbírce (viz obrazová příloha kap. 4., obr. 29.); jeho pozměněné kopie, zřejmě namalované Pantojou de la Cruz nebo Bartolomé Gonzálezem, existují na zámku Gripsholm ve Švédsku.

<sup>157</sup> Známe pouze jeho variantu v podobě oříznuté busty s pozměněným šatem, nachází se v Colección Peiruzza v Barceloně.

První dvojportrét malých infantek Isabel Clary Eugenie a Cataliny Micaely vznikl ještě za života jejich matky Isabel z Valois, roku 1568<sup>158</sup>, následovaly další dva (1571<sup>159</sup> a 1575<sup>160</sup>); později už infantky portrétoval samostatně. Roku 1574 Coello namaloval podobizny bratrů královny Anny, arcivévodů Alberta a Václava, kteří byli do Španělska posláni na vychování. Portréty byly určeny pro příbuzné ve Vídni<sup>161</sup>. Roku 1577 arcivévodou portrétoval znovu, arcivévodu Alberta již coby kardinála-arcibiskupa<sup>162</sup> a arcivévodu Václava jako velkopřevora řádu Maltézských rytířů<sup>163</sup>. Coello také namaloval portrét Sebastiana Portugalského, synovce Filipa II.<sup>164</sup>; obraz vznikl pravděpodobně v Monasterio de Guadalupe, kde se Sebastian se svým strýcem setkal roku 1576 (Coello asi krále Filipa na cestě doprovázel). Coello maloval rovněž podobizny čtyř Filipových synů (portrét infantky Marie nám není znám žádný). Kolem roku 1574 tak vznikl portrét dvou nebo tříletého prince Fernanda<sup>165</sup>, znovu byl portrétován roku 1577 v šesti letech<sup>166</sup>; asi z roku 1575 pochází podobizna infanta Carlose Lorenza<sup>167</sup> a z roku 1577 portrét dvouletého infanta Diega<sup>168</sup>. O

---

<sup>158</sup> Olej na plátně, 99,4 × 113 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

<sup>159</sup> Olej na plátně, 116 × 132 cm, Buckingham Palace, Londýn; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 30.

<sup>160</sup> Olej na plátně, 135 × 145 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 31.

<sup>161</sup> Ve Vídni existovaly tři dvojice těchto portrétů, soudě podle podobizen dochovaných na zámku Ambras: arcivévoda Albert - olej na plátně, 164 × 98 cm, na obraze nápis AETATIS SVAE XIII, není signován, arcivévoda Václav – olej na plátně, 164 × 103 cm, nápis AETATIS SVAE XIII, signován A. Sánchez F. 1574 (viz obrazová příloha kap. 4., obr. 32.); z dalších dvou dvojic je dochován vždy jen portrét arcivévodou Václava – 1) olej na plátně, 151 × 97 cm, nápis AETATIS SVAE XIII, signován a datován 1574, 2) olej na plátně, nápis AETATIS SVAE XIII, signován.

<sup>162</sup> Olej na plátně, 193 × 99 cm, Lobkowiczská sbírka, nápis ALBERTUS D. G.S. R. E. DIAC. CARD. ARCH. AUSTR. AETATIS SVA ANO XVIII Ao.1577, není signován; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 33. vlevo.

<sup>163</sup> Olej na plátně, 193 × 99 cm, Lobkowiczská sbírka, signován Alfonsus Sancius F. 1577, nápis WENCESLAUS D. G. ARCH. AUSTR. AETATIS SVAE XVII ANO 1577; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 33. vpravo.

<sup>164</sup> Dochována tříčtvrtinová verze v Museo de San Telmo v San Sebastiánu, nevíme, zda portrét existoval i v celé postavě; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 34.

<sup>165</sup> Olej na plátně, 58 × 46,5 cm, Walters Art Gallery, Baltimore; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 35.

<sup>166</sup> Olej na plátně, 109 × 86 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 36.

<sup>167</sup> Olej na plátně, 56 × 46 cm (obraz byl ale oříznut), The San Diego Museum of Art, San Diego, Kalifornie; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 37.

<sup>168</sup> Olej na plátně, 111 × 91 cm, Colección Lord Northbrooke, Winchester, Londýn; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 38.

dva roky později byl namalován dvojportrét infantů Diega a Filipa<sup>169</sup> a až z roku 1582 pochází samostatný portrét infanta Filipa jako následníka trůnu<sup>170</sup>.

Po smrti královny Anny se infantka Catalina Micaela provdala roku 1585 za savojského knížete Carlose Manuela. Toho roku Coello oba budoucí manžele portrétoval<sup>171</sup>, zdá se, že ještě krátce před svatbou. Kolem roku 1587 vznikla podobizna infantky Isabel Clary Eugenie se služkou Magdalenou Ruiz<sup>172</sup>.

V inventářích jsou zaznamenány také portréty sluhů, bláznů, muzikantů a jiných osob sloužících pro potěšení dvora; jejich autor není uveden, ale je pravděpodobné, že i tyto příslušníky dvora maloval Sánchez Coello.

Posledním známým Coellovým dílem je portrét krále Filipa II. pro knihovnu El Escorialu z roku 1587/1588<sup>173</sup>, který býval dříve připisován Juanu Pantojovi de la Cruz.

Coellovu uměleckou dráhu lze rozdělit zhruba do tří úseků. První období začíná roku 1553, kdy Sánchez Coello působí jako dvorní malíř ve službách Jany Rakouské, a trvá až do roku 1568, kdy zemřela královna Isabel z Valois. V této době postavy na portrétech zaplňují téměř celý obraz, pozadí je tmavé, ale oproti Morovi je Coellov rukopis o něco uvolněnější, i když také maluje s nizozemskou pečlivostí a smyslem pro detail.

Umělecky nejplodnější dobou je pro Coella období vlády královny Any Rakouské, kdy jeho konkurenti opouštějí madridský dvůr. Jeho postavy získávají na objemu, formát obrazů se zvětšuje, větší důležitost přikládá zobrazení interiéru a v rukopisu i v barevnosti je patrné jeho poučení díly Tiziana.

Závěrečné období tvorby nastává po smrti Any Rakouské roku 1580.

---

<sup>169</sup> Olej na plátně, 172 × 102 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 39.

<sup>170</sup> Olej na plátně, 107 × 80 cm, Städtische Kunst und Gemäldesammlung, Bamberg, nápis Philippus Rex Hispaniae, signován Alfonsus Sanchus faciebat 1577 a v katalogu instituce uváděn jako infant Fernando – podle Kusche ale byla signatura doplněna dodatečně (chlapec na obraze je starší než by byl v roce 1577, obraz tedy vznikl o něco později a portrétovaným je infant Filip), jde o nesignovanou repliku z ruky Sánchez Coella, originál podobizny neznáme.

<sup>171</sup> Portrét Carlose Manuela: olej na plátně, soukromá sbírka, Barcelona (viz obrazová příloha kap. 4., obr. 40); podobizna Cataliny Micaely: olej na plátně, 112 × 94 cm, Monasterio de El Escorial (viz obrazová příloha kap. 4., obr. 41.).

<sup>172</sup> Olej na plátně, 207 × 129 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 42.

<sup>173</sup> Olej na plátně, 188 × 102 cm, Biblioteca de El Escorial; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 43.

Coellův styl se v průběhu celé jeho tvorby mění jen pozvolna a nepatrně. Jeho podobizny jsou psychologicky pronikavější než Morovy, postavy posouvá až k okraji plátna a tím je přibližuje divákovi. Alonso Sánchez Coello je zakladatelem stylu španělské portrétní školy, z něhož vychází Pantoja, González, Villandrando, López Polanco a další.

## 5. Juan Pantoja de la Cruz

Juan Pantoja de la Cruz, původem z Valladolidu, se narodil kolem roku 1553 (v dokumentu z roku 1606 uvádí, že je mu 53 let)<sup>174</sup>. V mládí se učil v dílně Sánchez Coella, což dokládá Pantojova závěť z roku 1599, v níž se o Coellovi zmiňuje jako o „svém mistru“.<sup>175</sup> Z doby před rokem 1590 (to už bylo Pantojovi 37 let) donedávna nebyla známa žádná Pantojova díla a předpokládalo se, že Pantoja pracoval v Coellově dílně až do jeho smrti (1588) a teprve poté se zcela osamostatnil, což by vysvětlovalo, proč neznáme žádné jeho obrazy z dřívější doby.

Existuje však Pantojou signovaný (ale nedatovaný) portrét francouzské královny Isabely Habsburské<sup>176</sup>. Královna je oblečena do smutečních šatů - obraz tedy vznikl buď po smrti jejího muže, francouzského krále Karla IX. (zemřel roku 1574), nebo až poté, co královně roku 1578 zemřela dcera – v tom případě mohl být namalován nikoli ve Francii, ale možná ve Vídni, kam královna vdova odešla po smrti svých blízkých.

Maria Kusche se na základě existence tohoto obrazu domnívá, že Pantoja nezůstal v Coellově dílně až do roku 1588, ale už roku 1568 odešel do Francie s Jorgem de la Rúa jako jeho žák a pomocník. Rúa je od roku 1572 doložen jako malíř královny Isabely ve Fontainebleau; jeho podobizna královny z roku 1573<sup>177</sup> je jediným jím signovaným portrétem, který známe. Královnin návrat do Vídně po roce 1578 mohl být pro Pantoju příležitostí, jak se osamostatnit, a Kusche předpokládá, že Pantoja doprovázel královnu Isabelu do Vídně, zatímco Rúa zůstal ve Francii, kde dále působil ve službách Kateřiny Medicejské. Z faktu, že královnu Isabelu ve smutečních šatech neportrétoval Rúa, její francouzský dvorní malíř, ale

---

<sup>174</sup> Maria Kusche, Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007, str. 37.

<sup>175</sup> Dokument publikovali: Cristóbal Pérez Pastor, Colección de Documentos inéditos para la Historia de Bellas Artes en España, Memorias de la Real Academia Española, XI, Madrid 1914; Francisco Javier Sánchez Cantón, Sobre la Vida y las Obras de Juan Pantoja de la Cruz, Archivo Español de Arte, č. 78, 1947; Maria Kusche, Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964; Maria Kusche, Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007.

<sup>176</sup> Olej na plátně, přibližně 185 × 100 cm, obraz se nacházel ve sbírce Hoffmeyer v Cáceres, za druhé světové války zmizel, dnes je neznámý a známe pouze jeho fotografii.

<sup>177</sup> Olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, obraz je signován Georgius faciebat 1573; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 21.



Pantoja, Kusche usuzuje, že obraz musel být namalován až ve Vídni, tedy po roce 1578<sup>178</sup>. Proti tomu však lze namítnout, že to, že byl královním portrétistou oficiálně Rúa, neznámá, že se Isabela nemohla nechat – ještě ve Francii - portrétovat jiným malířem (víme, že na španělském dvoře to nebylo nic výjimečného).

Na základě stylové podobnosti Kusche připisuje Pantojovi portrét Adama z Dietrichsteina<sup>179</sup> a podobiznu jeho ženy Margarity de Cardona<sup>180</sup>, namalovanou jako jeho protějšek, a také portrét Margarity s dítětem<sup>181</sup>. Portrét Adama z Dietrichsteina je datován rokem 1585 – musel tedy vzniknout v Rakousku, protějšková podobizna Margarity byla namalována až po smrti jejího muže (po 1590), poté, co se Margarita de Cardona vrátila do Španělska ke svým příbuzným. Jestliže je Pantoja skutečně autorem podobizny Adama z Dietrichsteina, musel v 80. letech pobývat v Rakousku, nejspíše ve Vídni, kde se také mohl seznámit s Pernštejnými.

Dva portréty infantky Cataliny Micaely<sup>182</sup> jsou dokladem toho, že v době kolem roku 1585 se Pantoja vrátil do Španělska; zřejmě se domníval, že díky svatbě infantky tam bude pro portrétisty více práce, a snad i doufal, že by mohl později nahradit Sánchez Coella ve funkci dvorního malíře. Oba portréty vznikly ještě před její svatbou (roku 1585) - je na nich zpodobena pouze jako infantka, nikoli jako vévodkyně savojská, jak ji vidíme na dalším portrétu, vzniklém přibližně v téže době<sup>183</sup>.

Brzy po smrti Sánchez Coella roku 1588 Pantoja začal pravidelně pracovat pro královský dvůr, konkrétně pro prince Filipa. Dochoval se princův signovaný portrét, datovaný rokem 1594<sup>184</sup>. Kusche připisuje Pantojovi i další princovy podobizny, které musely

---

<sup>178</sup> Ve svém článku z roku 1996 Kusche ještě portrét datuje do doby kolem roku 1574 a otázku, zda byl obraz namalován ve Francii nebo ve Vídni, nechává bez odpovědi; Maria Kusche, *La juventud de Juan Pantoja de la Cruz. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez*, Archivo Español de Arte, 1996, svazek LXIX, č. 274, str. 137-156.

<sup>179</sup> Olej na plátně, 120 × 96 cm, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, na obraze nápis ADAMUS A DIETRICHSTEIN RUDOLPHI II IMPERATORIS SUPRA AULA PRAEFECTUS 1585.

<sup>180</sup> Olej na plátně, 120 × 96 cm, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, na obraze nápis MARGARITA DE CARDONA ADAMI A DIETRICHSTEIN UXOR + MDXC; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 1.

<sup>181</sup> Olej na plátně, 135 × 101 cm, Lobkoviczká sbírka; viz obrazová příloha kap.

<sup>182</sup> Olej na plátně, 70 × 50 cm, Ermitáž, Petrohrad; olej na plátně, 73,1 × 60,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Řezno.

<sup>183</sup> Olej na plátně, 201,6 × 115,6 cm, Villa Habsburg, Řím.

<sup>184</sup> Olej na plátně, 185 × 94 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, obraz je signován Joannes Pantoja de la + faciebat Madriti 1594.

vzniknout o několik let dříve<sup>185</sup>. V té době Pantoja získal také jednu větší zakázku – bylo mu zadáno namalovat třináct podobizen římských císařů pro archiv de Simancas ve Valladolidu, které měly zdobit dveře skříní, kam se ukládaly dokumenty. Mezitím pracoval také pro klientelu spojenou s Vídní a Čechami – pro rodiny Villahermosa a Aragón (ti byli spříznění s Dietrichštejn), ale získal zakázky i od jiných šlechtických rodin.

Místo dvorního malíře zůstalo po Coellově smrti dlouhou dobu neobsazeno. Teprve roku 1596 byl do funkce jmenován Pantoja, zřejmě na přimluvu prince Filipa, kterého předtím několikrát portrétoval. Jednou z prvních prací po jeho jmenování dvorním malířem byl portrét infantky Isabel Clary Eugenie<sup>186</sup>, namalovaný ještě za života Filipa II. (1595/96). Poněkud zvláštní byla práce pro El Escorial, poslední zakázka od Filipa II. Zdá se, že dostal za úkol namalovat sádrové modely soch pro náhrobky císaře Karla V. a jeho syna Filipa II.<sup>187</sup>, vytvořené Pompeem Leoni, a dále rodokmeny Karla V. a Filipa II.<sup>188</sup>; vše bylo po dokončení umístěno v sakristii baziliky. Z jeho ruky pochází i portrét Karla V., určený rovněž pro sakristii baziliky v El Escorialu<sup>189</sup>; zda byl autorem i jeho protějšku, portrétu Filipa III., nevíme, ale zdá se to být pravděpodobné. Mezitím pokračoval v práci pro zákazníky z řad šlechty a osoby blízké dvoru, začíná pracovat na svých dvou největších sakrálních zakázkách, retáblu pro Hospital de la Misericordia a pro Colegio de Doña María de Aragón de los padres Agustinos.

Po smrti krále Filipa II. dvorního malíře Pantoju „zdedil“ jeho nástupce Filip III. Roku 1599 Pantoja doprovázel nového krále do Valencie na svatbu jeho sestry Isabel Clary Eugenie. Při této příležitosti vznikly dvě protějškové podobizny novomanželů Isabel Clary Eugenie a arcivévody Alberta<sup>190</sup>. Jako dvorní malíř Filipa III. Pantoja namaloval velké

---

<sup>185</sup> Portrét vzniklý kol. 1590, dnes ztracen, známý jen z fotografie; olej na plátně, 32 × 37 cm, Palacio de la Virreina, Barcelona, kol. 1591, (pouze hlava); olej na plátně, 150 × 73 cm, Kunsthistorisches Museum Vídeň, jde zřejmě o repliku originálu, který zůstal ve Španělsku, kol. 1592.

<sup>186</sup> Olej na plátně, 121 × 97 cm, Petworth House, Petworth, Sussex; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 2.

<sup>187</sup> Jde o dva obrazy shodných rozměrů: olej na plátně, 192 × 173 cm, Sala de Audiencias, Monasterio de El Escorial, oba jsou signovány Joannes Pantoja de la + faciebat Madriti 1599.

<sup>188</sup> Olej na dřevě, 192 × 173 cm, Monasterio de El Escorial; jedná se celkem o čtyři desky – dva rodokmeny Karla V. a dva Filipa II. (vždy jeden z otcovy a druhý z matčiny strany).

<sup>189</sup> Obraz je kopií Tizianova portrétu Karla V., který visel v galerii v El Pardo; olej na plátně, 187 × 141 cm, Monasterio de El Escorial, je signován Ju<sup>es</sup> Pantoja de la + Regis Mayestatis Philippi 3 Camararius pictor faciebat 1599 a opatřen nápisem Carolo V Aetatis Suae XXXXVII MDXXXVII.

<sup>190</sup> Oba olej na plátně, téměř shodné rozměry: 124,7 × 97,5 cm (Isabel) a 124,6 × 97,5 cm, Alte Pinakothek, Mnichov, signovány shodně Joannes Pantoja de la + faciebat Madriti 1599; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 3. a 4.

množství reprezentativních portrétů členů královské rodiny. Ty byly často posílány příbuzným do Nizozemí a do Německa (včetně portrétů zemřelých infantů v rakvích) nebo byly jako dary zasílány na jiné královské dvory (například do Anglie). Pokud král pobýval mimo dvůr, byly mu posílány podobizny jeho ženy a dětí. Král a královna také často darovali portréty sebe a svých dětí jako výraz díků nebo přízně blízkým osobám a královna u Pantojy objednávala množství miniatur, které rovněž sloužily jako dary. Víme, že Pantoja portrétoval i královské sluhy a oblíbená zvířata (například makaka, který patřil královně). Pro královnu vytvořil i několik děl s náboženskou tematikou. Kromě obrazů vzniklých na základě Pantojovy vlastní invence také pořizoval kopie obrazů dovezených z Říma.

Z množství reprezentativních portrétů královské rodiny se dochovalo sedm portrétů krále Filipa III. (nepočítaje v to portrét kde je zpodoben ještě jako princ), devět podobizen královny Margarity a devět portrétů infantů.

Zdá se, že první podobizny královského páru vznikly už kolem roku 1599, krátce po návratu z Valencie, ale nedochovaly se. Z roku 1601 pochází první dochovaný portrét krále Filipa III., na němž je zpodoben jako velitel vojsk u Ostende<sup>191</sup>. Pantoja pak až do své smrti krále portrétoval vždy s časovým odstupem jednoho nebo dvou let, všechny tyto podobizny se drží schématu nalezeného v tomto prvním portrétu Filipa III. jako vojevůdce a Pantoja pouze lehce přizpůsobuje králův obličej odpovídajícímu věku. Roku 1601 vznikl také portrét těhotné královny Margarity, který byl společně s portrétem krále<sup>192</sup> poslán do Bavorska královnině matce arcivévodkyni Marii Bavorské; jsou známy dvě repliky tohoto portrétu, obě namalované Pantojou - jedna se nachází na zámku Ambras<sup>193</sup>, druhá je v současnosti nezvěstná<sup>194</sup>. Variantou tohoto portrétu těhotné královny byla podobizna namalovaná roku 1603 pro přítelkyni královny Marii Sidonii Rieder, vévodkyni z Barajas a portrét z roku 1601 poslaný Isabel Claře Eugenie do Nizozemí<sup>195</sup>. Roku 1604 Pantoja namaloval podle miniatury portrét krále, jediný nám známý, na němž Filip III. nemá na sobě brnění<sup>196</sup>. Téhož roku byla

---

<sup>191</sup> Olej na plátně, 177 × 114 cm, zámek Ambras u Innsbrucku, na obraze je zbytek signatury Mayestatis; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 5.

<sup>192</sup> Do Bavorska poslána dílenská kopie: olej na plátně, 200,5 × 122,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov; Pantojův originál se dochoval na zámku Ambras u Innsbrucku: olej na plátně, 177 × 114 cm.

<sup>193</sup> Olej na plátně, 192 × 120 cm, zámek Ambras u Innsbrucku; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 6.

<sup>194</sup> Olej na plátně, 200 × 122 cm, obraz se dříve nacházel ve sbírkách Alte Pinakothek v Mnichově a zřejmě se ztratil za druhé světové války.

<sup>195</sup> Žádný z těchto dvou portrétů, doložených v účtech, nebyl dosud nalezen.

<sup>196</sup> Olej na plátně, 177 × 114 cm, Aumont, Kalifornie.

Pantojovi zadána dvojice portrétů krále<sup>197</sup> a královny<sup>198</sup> pro Antonia de Toledo, vrchního komořího královny; oba jsou signovány a datovány rokem 1604. Následujícího roku Pantoja maloval portrét Filipa III.<sup>199</sup> a královny Margarity<sup>200</sup>, oba určené pro anglický královský pár a roku 1606 další dvojici pro knížete z Lermy<sup>201</sup>. Roku 1607 vznikl portrét královny v šatech s „kulatými“ rukávy; existuje několik jeho exemplářů, mezi nimi i jeden signovaný a datovaný<sup>202</sup>. Pantoja královnu naposledy za jejího života portrétoval roku 1607, tento signovaný a datovaný portrét se nachází v Pradu<sup>203</sup>. Roku 1608 se Filip III. nechal namalovat jako mistr řádu zlatého rouna<sup>204</sup>. Další Filipův portrét<sup>205</sup> -spolu s kopií Tizianova portrétu císaře Karla V.- vznikl roku 1605 pro knihovnu kláštera El Escorial; v knihovně doplnily Coellův portrét Filipa II., namalovaný už dříve.

Z roku 1602 pocházejí dva signované a datované portréty malé infantky Any Mauricie<sup>206</sup>. Následujícího roku, pouhý měsíc po narození, zemřela infantka María a královna si u Pantojy objednala její posmrtný portrét<sup>207</sup>; vzniklo několik exemplářů (jeden byl poslán rodině královny do Bavorska, další do Nizozemí a jeden obraz zůstal ve Španělsku) a později byly přiohrajeny další. První reprezentativní portrét infantky Any Mauricie pochází z roku 1604<sup>208</sup>, velmi se mu podobala podobizna infantky poslaná do Anglie<sup>209</sup> spolu s portréty jejich rodičů (viz výše). Roku 1605 královna objednala první portrét prince Filipa – miniaturu - a téhož roku objednal Filip III. portrét normální velikosti; žádný z nich se nedochoval. Roku

---

<sup>197</sup> Olej na plátně, 210 × 100 cm, Colección Banco de España.

<sup>198</sup> Olej na plátně, 204 × 102 cm, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

<sup>199</sup> Olej na plátně, 196 × 150 cm, Hampton Court, Londýn.

<sup>200</sup> Olej na plátně, 211 × 130 cm, Buckinghamský palác, Londýn.

<sup>201</sup> Oba: olej na plátně, 204 × 122 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 7. a 8.

<sup>202</sup> Olej na plátně, 124 × 103 cm, Colección Arango, Madrid.

<sup>203</sup> Olej na plátně, 112 × 97 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>204</sup> Olej na plátně, 204 × 102 cm, Castres, Musée Goya, zápůjčka z Louvru.

<sup>205</sup> Olej na plátně, 188 × 102 cm, Monasterio de El Escorial.

<sup>206</sup> Olej na plátně, 93 × 76 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; olej na plátně, 81 × 71 cm, zámek Ambras u Innsbrucku, na obraze nápis AETATIS SUAE MENSIS 9 JUNIUS 1602.

<sup>207</sup> Olej na plátně, 95 × 100 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

<sup>208</sup> Olej na plátně, 99 × 80 cm, zámek Ambras u Innsbrucku, obraz je signován a datován.

<sup>209</sup> Obraz se nedochoval.

1607 následoval portrét infantky Marie Any<sup>210</sup>, dvojportrét infantky Any Mauricie a prince Filipa<sup>211</sup> a portrét Any Mauricie jako kmotry své sestry Marie Any<sup>212</sup>.

Roku 1607 byla Pantojovi svěřena obnova portrétní galerie v paláci El Pardo, která vyhořela o tři roky dříve. Celkem 35 obrazů mělo být hotovo do konce dubna 1608. Šlo o tříčtvrtinové portréty (ke kolenům), z valné části kopie podle starších děl Tiziana, Mora, Sánchez Coella a dalších autorů, které měly zaplnit obě delší strany místnosti, přičemž kratší strany byly prozatím ponechány volné. Podle vlastní invence Pantojy vznikly pouze podobizny Filipa III. a královny Margarity. Spolu s Franciskem López vymaloval i strop galerie. Na rozdíl od staré galerie, vybudované Filipem II., měla mít nová galerie poněkud jiný ráz – měla obsahovat výhradně portréty rodinných příslušníků. Zajímavá byla spíše z hlediska genealogického, než uměleckého. Ze 45 portrétovaných osob ve staré galerii jich bylo do programu nové galerie zařazeno pouze jedenáct. Některé Pantojovy portréty namalované pro novou galerii jsou dochovány v Instituto Valencia de Don Juan v Madridu: princ Juan z Kastilie a Aragónu, Filip Sličný, Juana Šílená, Isabela Portugalská, Ana Rakouská, královna Margarita; dále se dochoval portrét savojského prince Filipa Manuela<sup>213</sup> a portrét Filipa II.<sup>214</sup> – kopie podle portrétu od Antonia Mora. Pantoja umírá roku 1608, aniž by stihl tuto velkou zakázku dokončit. Ve své závěti nejmenuje nikoho konkrétního, kdo by měl obrazy dokončit, pouze žádá, aby byly dokončeny v jeho dílně. O tuto práci se zřejmě po Pantojově smrti ucházeli Andrés López Polanco a Bartolomé González; zakázka byla nakonec svěřena Gonzálezovi (obrazy byly dokončeny roku 1612). Za Filipa IV. byla galerie znovu upravena – Bartolomé González ji na přání krále doplnil portréty infantů a některé starší portréty byly odstraněny. V tomto stavu galerie přetrvala až do doby Filipa V., kdy byla kvůli architektonickým úpravám zrušena a část obrazů byla přemístěna do kláštera kapucínů v El Pardo.

Pantoja pracoval také pro Franciska Gómez de Sandoval y Rojas, knížete z Lermy. Kníže měl velmi rozsáhlou portrétní galerii, která svým významem stála hned za galerií královskou. Kromě podobizen příbuzných a předků knížete zahrnovala i portréty členů královské rodiny a série papežů, princů a slavných mužů a žen. Nezdá se pravděpodobné, že

---

<sup>210</sup> Olej na plátně, 82 × 64 cm, zámek Ambras u Innsbrucku.

<sup>211</sup> Olej na plátně, 118 × 124 cm, zámek Ambras u Innsbrucku, obraz je signován a datován; viz obrazová příloha kap. 5., obr. 9.

<sup>212</sup> Olej na plátně, 128 × 101 cm, Colección Abelló, Madrid.

<sup>213</sup> Olej na plátně, přibližně 120 × 100 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

<sup>214</sup> Olej na plátně, přibližně 120 × 100 cm, Colección Pérez Simón, Ciudad de México, Mexiko.

by byl Pantoja autorem jiných podobizen, než portrétů krále Filipa III. a královny Margarity (viz výše) a podobizen knížete a jeho ženy Cataliny de la Cerda<sup>215</sup>. Knížete a jeho ženu Pantoja portrétoval roku 1602 a již o několik let dříve (kol. 1598) vznikl portrét jejich syna Diega<sup>216</sup>.

Za svého života musel být Pantoja velmi ceněným malířem, svými současníky - literáty byl oslavován – zmiňuje se o něm Francisco Quevedo a hned v několika svých dílech i dramatik Lope de Vega. Následujícími generacemi byl ale rychle zapomenut. Změny a rozkvět malířství v 17. století byly natolik velké, že musel být nevyhnutelně považován za zastaralého a málo odvážného. Teprve od následujícího století byl postupně oceňován jeho přínos.

Od Sánchez Coella a Antonia Mora se Pantojovy portréty liší kontrastem mezi silným realismem, s nímž jsou podány tváře portrétovaných, a tělem postrádajícím objem, které je zredukováno až na jakýsi ornament. Jeho styl je částečně zapříčiněn dobovou módou atím, jak osobnosti dvora vystupovaly na veřejnosti. „Nehybně vypadající hlavy skutečně nehybné byly, nejde o malířovu invenci, obrovské límce je udržovaly v nehybnosti a vytvářejí dojem oddělení tváře od těla, což se malíři vyčítalo.“<sup>217</sup> Tehdejší móda tělo natolik potlačila, že bylo velmi obtížné dát mu nějaký objem a naznačit pohyb. Výsledkem byla přeměna těla v ornament, téměř geometrickou konstrukci, jejíž linie se sbíhají v obličej. Tělo se stává pouhým podstavcem pro brilantně charakterizovanou tvář. Postupem doby vzrůstá Pantojova koncentrace na ruce a obličej, tělo ztrácí na objemu a postavy se ostřeji rýsují proti pozadí. Pantoja je vždy realistou, včetně portrétů královské rodiny. Tendence k abstrakci se nejvíce projevila v tříčtvrtinových portrétech, v portrétech celé postavy pomáhá vytvořit dojem hloubky výřez podlahy, stolek nebo židle. Jeho „přínos spočívá v tom, že i přes tolikéraz omezení módy a etikety je neúprosným realistou, v čemž je mnohem věrnějším následovníkem Coella, než jak bylo jeho dílo interpretováno. Neabstrahuje osoby ale figuríny, v které jejich těla proměnila móda a nad tímto podstavcem nechává triumfálně se objevit individuální a expresivní tvář, vždy s pomocí světelných efektů, koloritu a bezchybné techniky.“<sup>218</sup> Kusche považuje Pantoju za jednoho z prvních španělských realistů. Schémata

---

<sup>215</sup> Oba portréty: olej na plátně, 205 × 102 cm, Fundación Lerma, Toledo, signovány a datovány.

<sup>216</sup> Olej na plátně, 185,4 × 104,5 cm, Norton Simon Museum, Pasadena.

<sup>217</sup> Maria Kusche, Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007, str. 252.

<sup>218</sup> Ibid. str. 253.

jeho portrétů ovlivnily celou následující generaci, včetně Velázquez, lze hovořit o skutečné portrétní škole.

## 6. Dílna Juana Pantojy de la Cruz

Po smrti Juana Pantojy de la Cruz roku 1608 působilo na dvoře Filipa III. několik portrétistů, kteří vzešli z jeho dílny – buď byli přímo jeho žáky, nebo s ním nějakým způsobem spolupracovali. Zmapovat jejich dílo a životní osudy je ale velmi obtížné (zejména v případě Morána, Lópeze a Villandranda), záchytných bodů je málo, chybějí písemné doklady a signovaných děl je známo jen několik. V biografích těchto umělců tak zbývá mnoho bílých míst, která nelze na základě doposud nám známých faktů spolehlivě zaplnit.

Na postu dvorního malíře na počátku roku 1609 Pantoju vystřídal Santiago Morán (kol. 1571-1626), o jehož životě a díle toho mnoho nevíme. Narodil se kolem roku 1571<sup>219</sup>, pravděpodobně ve Viana do Bolo v Galicii. S Pantojou musel spolupracovat dlouhá léta, rozhodně v době, kdy královský dvůr pobýval ve Valladolidu (1601-1606). Snad se i vyučil v Pantojově dílně. Mezi krajem Ourense, odkud pocházel, a Valladolidem existovaly umělecké vztahy; je možné, že Morán přišel do Valladolidu, kde se mu dostalo prvního školení, a odtud odešel do Madridu, aby pracoval s Pantojou. Mezi oběma malíři existoval velmi úzký vztah, přičemž o jejich vzájemné důvěře svědčí fakt, že Morán figuruje jako kupec ve fingoaném prodeji domu, jehož vlastníkem byl Pantoja<sup>220</sup>. Roku 1597 se Morán oženil, to znamená, že v té době byl již vyučen. Zřejmě ale nadále pracoval v Pantojově dílně. Za pobytu královského dvora ve Valladolidu Filip III. Morána pověřil, aby po odjezdu dvora sepsal inventář obrazů v tamním paláci Casa de la Ribera; 15. listopadu 1607 se ještě nacházel ve Valladolidu, ale roku 1608 už byl zpět v Madridu<sup>221</sup>. Dvorním malířem byl jmenován už na počátku roku 1609, tedy velmi krátce po Pantojově smrti<sup>222</sup> - snad se Pantoja za Morána u krále ještě za svého života přimluvil. Z doby před rokem 1608 (tzn. před smrtí Pantojy de la

---

<sup>219</sup> Roku 1620 uvádí, že je mu 49 let. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid 1992, str. 83-84.

<sup>220</sup> Pokud by Pantoja vlastnil v Madridu dům, zanikl by tím jeho nárok na byt poskytovaný dvorním malířům, na který měl po svém jmenování roku 1596 právo. José Manuel Cruz Valdovinos: *Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)*, *Anales de Historia del Arte*, 2008, mimořádné číslo, str. 171-187; dokument o chystaném prodeji-koupi ze 4. února 1597 publikoval a chybně interpretoval Cristóbal Pérez Pastor, *Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, XI, Madrid 1914, č. 346.

<sup>221</sup> Víme, že se účastnil dražby Pantojovy pozůstalosti a koupil jeho barvy a štětky. Viz *Extracto de la almoneda de las pertenencias de J. Pantoja de la Cruz*, Madrid, noviembre de 1608, in: Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964, str. 263-264.

<sup>222</sup> Pantoja umírá 26. října 1608.



Cruz), nemáme žádné doklady o Moránových obrazech. Až z let 1608-1618<sup>223</sup> je doloženo několik Moránových portrétů královské rodiny (král Filip III., královna Margarita, princ Filip, infant Carlos, infantka María, infantka Ana Mauricia – francouzská královna; všechny v celé postavě) a v inventáři z roku 1612<sup>224</sup> je zaznamenán další portrét královny a prince Filipa; dosud nebyl nalezen žádný obraz, který by bylo možné se zdokumentovanými portréty ztotožnit, ani jiný Moránem signovaný portrét. Jediný v současnosti známý Moránem signovaný obraz má námět náboženský<sup>225</sup> a prozrazuje Pantojův vliv. Je tedy zřejmé, že na základě toho, co je nám zatím známo, nelze Moránovo dílo hodnotit.

Dokončením obrazů pro portrétní galerii v paláci El Pardo byl pověřen Bartolomé González Serrano (kol. 1583<sup>226</sup>-1627). Sám Pantoja ve své závěti z roku 1608 konkrétní osobu, která by měla zakázku dokončit, neurčil, pouze zmiňuje, že pokud si to král bude přát, obrazy budou dokončeny v jeho dílně. Smlouvu o dokončení zakázky s Gonzálezem uzavřeli Pantojovi dědicové 27. listopadu 1609<sup>227</sup>. Nevíme, kdy González začal pro Pantoju nebo v jeho blízkosti pracovat. Palomino i Ceán Bermúdez uvádějí, že byl žákem Patricia Cajése<sup>228</sup>. Je doloženo, že roku 1603 pobýval ve Valladolidu, tedy v době, kdy sem přesídlil královský dvůr. Tehdy se mohl seznámit s Pantojou nebo jinými malíři z okruhu dvora. V Pantojově dílně jistě pracoval už roku 1608, kdy byl Pantoja zaměstnán prací na portrétech pro El Pardo a kromě toho mu bylo zadáváno mnoho jiných zakázek<sup>229</sup>. Zpočátku byl pouhým pomocníkem, pracujícím ve stínu svého mistra. V době, kdy byl pověřen dokončením portrétů pro El Pardo, ještě neměl v Madridu vlastní dílnu. Byl to právě González, kdo se nakonec

---

<sup>223</sup> Účet publikoval Juan José Junquera: *Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas*, *Archivo Español de Arte* 182 (1973), str. 168-171.

<sup>224</sup> *Ibid.*, str. 170.

<sup>225</sup> *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, Cartagena, soukromá sbírka, obraz není datován

<sup>226</sup> V dokumentu z roku 1609 uvádí, že je mu 26 let.

<sup>227</sup> Publikovala María de Lapuerta Montoya: *Los pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, Madrid 2002, dokument č. 28.

<sup>228</sup> Patricio Cajés pracoval v paláci El Pardo, stejně jako Pantoja.

<sup>229</sup> Povolal snad Pantoja Gonzáleze, aby mu s prací na obrazech pro El Pardo pomohl, jak se domnívá Cruz Valdovinos? José Manuel Cruz Valdovinos, *Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)*, *Anales de Historia del Arte*, 2008, mimořádné číslo, str. 177.

fakticky stal dvorním malířem, ačkoli oficiálně tuto pozici zastával Santiago Morán. Teprve roku 1617 mu bylo přiděleno místo králova malíře<sup>230</sup>.

Zdá se, že v prvních letech po Pantojově smrti o královu přízeň soutěžili Morán, González, Villandrando (kol. 1588-1622) a López Polanco (kol. 1570-1641), alespoň co se týče portrétování infantů. Z roku 1609 pochází portrét infantky Any Mauricie<sup>231</sup> připisovaný Villandrando, z roku 1610 dvojportrét infantů Carlose a Fernanda namalovaný Lópezem<sup>232</sup>, Gonzálezův dvojportrét infantky Any Mauricie a prince Filipa<sup>233</sup> a z konce téhož roku se dochoval portrét infantky Margarity<sup>234</sup>, některými autory připisovaný Moránovi, jinými Gonzálezovi. Na krále zjevně nejvíce zapůsobil obraz Gonzálezův, protože od tohoto okamžiku se stal výhradním portrétistou dětí královského páru. Je doložena série portrétů, které byly roku 1612 poslány příbuzným do Vídně. Obrazy téměř totožných rozměrů se dnes nacházejí na zámku Ambras u Innsbrucku: dvojportréty infantky Any Mauricie a prince Filipa<sup>235</sup> a dále infantů Marie a Carlose<sup>236</sup>, trojportrét infantů Margarity, Fernanda a Alfonsa<sup>237</sup>. První sérii portrétů infantů (doložena není) snad González namaloval ještě o něco dříve a k ní patřil zmíněný dvojportrét Any Mauricie a Filipa z roku 1610. Král byl zřejmě portréty svých dětí natolik okouzlen, že zadal Gonzálezovi další, tentokrát pro tzv. novou galerii v paláci El Pardo. González namaloval podobizny všech sedmi královských dětí, včetně budoucího muže infantky Any Mauricie, Ludvíka XIII., a budoucí ženy prince Filipa, Isabely Bourbonské<sup>238</sup>. Dokončil je roku 1614 a roku 1617 byly pověšeny v galerii místo šesti portrétů Pantojy de la Cruz. Roku 1615-16 následovala série portrétů dětí určená pro příbuzné v Nizozemí (tentokrát samostatné portréty prince Filipa a infantů Carlose, Marie, Fernanda a

---

<sup>230</sup> Na španělském dvoře existovaly funkce Pintor del Rey (doslova králův malíř) - tuto funkci zastával González - a Pintor de Cámara (volně přeloženo dvorní malíř), mezi nimiž nebyl, co se prestiže týče, žádný rozdíl; jediná odlišnost spočívala v tom, z jaké kanceláře úřednického aparátu dvora byl malířům vyplácen honorář.

<sup>231</sup> Olej na plátně, Fundación Jakober, Mallorca.

<sup>232</sup> Olej na plátně, 120,5 × 124 cm, Fundación Jakober, Mallorca, obraz je signován a nápis uvádí i věk infantů. Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 1.

<sup>233</sup> Olej na plátně, 144 × 118 cm, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

<sup>234</sup> Olej na plátně, 100 × 72 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 2.

<sup>235</sup> Olej na plátně, 137 × 118 cm, zámek Ambras u Innsbrucku.

<sup>236</sup> Olej na plátně, 137 × 118 cm, zámek Ambras u Innsbrucku. Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 3.

<sup>237</sup> Olej na plátně, 138 × 119 cm, zámek Ambras u Innsbrucku. Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 4.

<sup>238</sup> Aby odpovídaly tříčtvrtinovým portrétům dospělých, byly děti zpodobeny v celé postavě.

Margarity<sup>239</sup>), dále 1616-17 série poslaná do Polska královniným sestrám (portréty se nedochovaly) a poslední série portrétů z let 1619-21, kterou král daroval knížeti de Uceda<sup>240</sup>. Roku 1616 González zároveň pracoval na podobiznách pro Monasterio de la Encarnación. Šlo o portréty zakladatelky kláštera, královny Margarity, krále Filipa III., infantky Any Mauricie a Isabely Bourbonské, která o klášter pečovala po smrti královny roku 1611<sup>241</sup>. González královnu Margaritu poprvé portrétoval už v roce 1609<sup>242</sup>, tento Gonzálezův obraz je jediným jeho signovaným portrétem královny, který vznikl ještě za jejího života. Její pozdější portréty pouze obměňují toto první zpodobení. Smrtí krále Filipa III. roku 1621 se pro Gonzálezze situace poněkud mění; první portrét Filipa IV., pojatý už ne jako podobizna prince ale jako portrét krále, namaloval Rodrigo de Villandrando<sup>243</sup>, nikoli González. González pravděpodobně pokračoval v práci pro jiné zákazníky z okruhu královského dvora.

Rodrigo de Villandrando je doložen jako Pantojův žák<sup>244</sup>. Jeho otec Antonio působil ve službách krále jako hudebník, Villandrando tedy od malička vyrůstal v prostředí dvora. V roce 1608 byl oficiálně zřejmě ještě učedníkem; mohl se narodit někdy kol. 1588 a pokud nastoupil do učení v obvyklých patnácti letech, do Pantojovy dílny by přišel kol. roku 1603. Pantojova dílna fungovala ještě nějaký čas po jeho smrti, do doby, než González dokončil portréty pro El Pardo (tedy do roku 1612, kdy byly obrazy odevzdány), a Villandrando zde pravděpodobně po vyučení zůstal; při tak velkém množství zakázek byla každá zručná ruka jistě vítána. Je mu připisován portrét infantky Any Mauricie<sup>245</sup>; podle jejího věku lze obraz datovat do roku 1609, vznikl tedy až po smrti Pantojy a předtím, než se portrétování infantů zcela zmocnil Bartolomé González. Villandrando signované nebo alespoň doložené portréty se objevují až od roku 1619, tedy pouhé tři roky před jeho smrtí; většina jeho nám známých

---

<sup>239</sup> Zároveň s obrazy určenými pro Nizozemí vznikly jejich kopie pro královský palác v Madridu. Dochované portréty Marie a Carlose se nacházejí na zámku Ambras (mají shodné rozměry 144 × 89 cm) a podobizny Fernanda a Margarity v Kalifornii (San Simeon, Hearst Castle, rozměry 145 × 90 cm).

<sup>240</sup> Z této série se dochovaly pouze portréty infantek Any Mauricie a Margarity a kardinála-infanta Fernanda, ostatní známe jen z obměněných replik nebo kopií. Replika portrétu královny Margarity (kol. 1617, Monasterio de la Encarnación, Madrid) viz obrazová příloha kap. 6. obr. 5.; replika podobizny Filipa III. (kol. 1617, Monasterio de la Encarnación, Madrid) viz obrazová příloha kap. 6. obr. 6.

<sup>241</sup> Obrazy jsou dochovány v podobě replik nebo kopií.

<sup>242</sup> Olej na plátně, 116 × 100 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, obraz je signován i datován.

<sup>243</sup> Obraz známe jen v dílenské kopii: olej na plátně, 208 × 106 cm, Monasterio de la Encarnación, Madrid.

<sup>244</sup> Smlouva o Villandrandoově vyučení v Pantojově dílně, uzavřená pravděpodobně mezi jeho otcem a Pantojou, jak bylo zvykem, je uvedena v inventáři majetku, sepsaném po Pantojově smrti roku 1608.

<sup>245</sup> Olej na plátně, Fundación Jakober, Mallorca.

děl pochází z let 1619-22. V inventáři madridského Alcázaru je popsáno šest jím namalovaných portrétů královské rodiny. Jednalo se o tyto portréty: Filip III. v černém brnění; královna Margarita v bílém, s knihou hodinek v pravé ruce; princ Filip IV. se sluhou Soplillem; princezna Isabela Bourbonská; infantka María s vějířem v ruce; kardinál infant Fernando s knihou hodinek. V jiném dokumentu je zaznamenáno, že ve službách krále namaloval celkem deset portrétů v celé postavě<sup>246</sup>. Podobizna Filipa III. v brnění a s globem se dochovala v několika exemplářích<sup>247</sup>. Král byl zjevně se svým portrétem spokojen; snad právě tento Villandrاندův obraz přiměl krále k rozhodnutí, aby jej Villandrando doprovázel při cestě do Portugalska roku 1619<sup>248</sup>. Z tohoto pobytu v Lisabonu se dochovaly signované portréty prince Filipa<sup>249</sup> a jeho ženy Isabely Bourbonské<sup>250</sup> (patří k těm, které jsou popsány v inventáři) a portrét krále<sup>251</sup> (bez signatury); všichni mají na sobě slavnostní oděv, který oblékli při příležitosti přísahy prince Filipa v Lisabonu. Kolem roku 1622 vznikl portrét infantky Marie Any<sup>252</sup>, popsáný v inventáři; i tento je signován. V madridském klášteře Monasterio de la Encarnación se dochovala série portrétů infantů<sup>253</sup>; nevíme, zda byla malována přímo pro klášter a měla doplnit portréty Gonzálezovy, nebo zda měly být obrazy umístěny jinde. Jde, zdá se, o kopie Villandrاندových originálů, namalovaných roku 1622 (kopie vznikly o rok později)<sup>254</sup>. Obrazy měly být rozmístěny po dvojicích: Isabela Bourbonská vedle Filipa IV., infantka Marie po boku infanta Carlose a poslední dvojici tvoří

---

<sup>246</sup> Maria Kusche k předchozím šesti podobiznám, popsáným v inventáři, řadí ještě třičtvrtinový portrét Isabely Bourbonské (olej na plátně, 126 × 91 cm, Museo del Prado, Madrid), portrét kardinála infanta Fernanda v brnění (olej na plátně, soukromá sbírka, Buenos Aires) a dvě podobizny ze série portrétů nacházejících se v Monasterio de la Encarnación - portrét infanta Carlose (olej na plátně, 208 × 107 cm, Monasterio de la Encarnación, Madrid) a repliku lisabonského portrétu Isabely Bourbonské (olej na plátně, 208 × 107 cm, Monasterio de la Encarnación, Madrid).

<sup>247</sup> Olej na plátně, 105,5 × 132,5 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid (viz obrazová příloha kap. 6. obr. 7.); olej na plátně, Museo de San Telmo, San Sebastián, obraz je ve velmi špatném stavu; nevíme, který z těchto dvou je originál a který replika.

<sup>248</sup> K rozhodnutí jistě přispělo i to, že Bartolomé González byl v té době velmi zaneprázdněn.

<sup>249</sup> Olej na plátně, 204 × 110 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>250</sup> Olej na plátně, 201 × 115 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>251</sup> Olej na plátně, 203 × 106 cm, Monasterio de la Encarnación, Madrid.

<sup>252</sup> Olej na plátně, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>253</sup> Dochovaná plátna mají téměř stejné rozměry: podobizny Isabely Bourbonské, infanta Carlose a infantky Marie 208 × 107 cm (podobizna infantky Marie viz obrazová příloha kap. 6. obr. 8.), portréty kardinála infanta Fernanda a infantky Margarity 206 × 107 cm a portrét Filipa IV. 206 × 107 cm.

<sup>254</sup> Některé z obrazů jsou repliky malované Villandrاندem, jindy jde o méně kvalitní dílenské kopie.

infantka Margarita<sup>255</sup> a infant Fernando<sup>256</sup>. Poněkud jiný směr Villandrandoovy tvorby ukazují tříčtvrtinové portréty dam - tělo je pootočené (o něco více než u obdobných portrétů Pantojy de la Cruz) a do obrazu se tak dostává pohyb. Na základě Villandrandoem signovaného portrétu Marie Pacheco y Aragón<sup>257</sup> mu Kusche připisuje několik dalších podobizen dam.<sup>258</sup> Patří k nim i portrét Isabely Bourbonské, vzniklý kolem roku 1621 (Museo Nacional del Prado, Madrid)<sup>259</sup>. Právě v těchto podobiznách dosahuje Villandrandoova tvorba svého vrcholu. Roku 1621 byl Villandrando jmenován do funkce Ujier de Cámara<sup>260</sup>. Víme, že namaloval i nemnoho obrazů s náboženskými náměty, ale žádný z nich nebyl dosud objeven.

Andrés López Polanco pocházel z Valladolidu, datum jeho narození není známo, ale lze předpokládat, že byl o něco starší než González, protože ho Pantoja ve své první závěti roku 1599 zmiňuje spolu s Luisem de Carvajal a jako dobré mistry je doporučuje, aby dokončili oltářní obrazy pro Hospital de la Misericordia. Mohl se tedy narodit asi kolem roku 1570. Z doby kolem roku 1600 pochází jeho nejstarší známé dílo, signovaný portrét infantky Margarity<sup>261</sup>. Je možné, že López s Pantojou spolupracoval v Hospital de la Misericordia. Špitál patřil ke klášteru Descalzas Reales, jehož zakladatelkou (a zároveň zakladatelkou při něm zřízeného špitálu) byla sestra Filipa II., Juana de Austria. V průběhu práce pro špitál a s pomocí Pantojy snad získal tuto první zakázku z okruhu dvora. S královským dvorem později přesídlil do Valladolidu, z tohoto období známe jeho podobiznu tamního biskupa Juana Bautisty Acebeda<sup>262</sup>. Roku 1608 již maloval v Madridu obraz sv. Kláry<sup>263</sup> pro stejnojmenný kostel (obraz je signován i datován). Snad doufal, že se mu díky Pantojovi a

---

<sup>255</sup> Obraz je kopií Gonzálezova portrétu infantky ze série pro knížete de Uceda.

<sup>256</sup> Portrét kardinála infanta dochovaný v Monasterio de la Encarnación se zcela shoduje s popisem v inventáři Alcázarů.

<sup>257</sup> Olej na plátně, 68 × 48 cm, Cuerva (provincie Toledo), Iglesia de las Carmelitas, Capilla de los Condes de Arcos.

<sup>258</sup> Dále: Mariana de Mendoza, Condesa de los Arcos (olej na plátně, 70 × 53 cm, Cuerva, Iglesia de las Carmelitas, Capilla de los Condes de Arcos), Juana de Salinas (olej na plátně, 105 × 82 cm, National Gallery of Ireland, Dublin) nebo neznámá dáma v zeleném (olej na plátně, 95 × 70 cm, Colección Pettene, Las Palmas de Gran Canaria).

<sup>259</sup> Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 9.

<sup>260</sup> Šlo o jeden z úřadů vzniklých na burgundském dvoře, který byl - podobně jako tzv. Ayuda de Cámara - tradičně přidělován malířům jako čestná funkce, která jim dodávala vážnosti a z níž jim plynul pravidelný příjem.

<sup>261</sup> Olej na plátně, 163 × 91,5 cm, zámek Ambras u Innsbrucku.

<sup>262</sup> Olej na plátně, 181 × 127 cm, katedrála ve Valladolidu, obraz je signován.

<sup>263</sup> Olej na plátně, 242 × 166 cm, Museo de Pontevedra, Pontevedra, obraz je signován ANDRES LOPEZ F. 1608.

Juanu Acebedovi (který byl mezitím jmenován do významného úřadu<sup>264</sup> a přestěhoval se do Madridu) podaří uchytit se u dvora jako portrétista, téhož roku (1608) ale oba případní přímluvci umírají. Nakonec asi kontakt Lópeze se dvorem zprostředkoval González a připustil tak jejich vzájemnou konkurenci. Roku 1610 se mu tak dostalo možnosti portrétovat infanty Carlose a Fernanda<sup>265</sup>, ale, jak již bylo řečeno, výhradním portrétistou královských dětí se nakonec stal González. V roce 1611 už měl v Madridu svou vlastní dílnu. Asi roku 1610 mu byly zadány portréty Filipa III. a královny Margarity<sup>266</sup> pro klášter Monasterio de las Huelgas v Burgosu, šlo ale pouze o kopie podle podobizen Pantojy. Postupně získával vlastní klientelu, pracoval pro knížete de Uceda a jistě i pro jiné šlechtice; to, že se roku 1615 oženil a koupil v Madridu dům naznačuje, že jeho tehdejší finanční situace nebyla špatná. Kolem roku 1617 maluje další portrét krále<sup>267</sup>, tentokrát podle Gonzálezze. Roku 1618 získal velkou zakázku od vévody de Mendoza – měl namalovat 28 portrétů potomků a rodiny Hurtado de Mendoza Navarra y Arellano, Conde de Castelnovo y Lodosa. V průběhu kariéry byl nmohokrát zván k oceňování obrazů; to dokazuje, že platil za skutečného znalce své profese. O jeho tvorbě z let 1617-30 víme velmi málo. Roku 1624 mu byla zadána další kopie<sup>268</sup>, tentokrát podle portrétu Conde-Duque de Olivares od Velázquezze, ale nevíme, kdo si kopii objednal. Nejpozději roku 1631 se stal malířem kardinála infanta Fernanda. Jeho portrét<sup>269</sup> vznikl už před tímto datem, zřejmě jako ukázka Lópezova portrétního umění, díky níž byl posléze kardinálem přijat. Už roku 1632 ale Fernanda portrétoval Velázquez, s nímž se López nemohl měřit; funkci portrétisty kardinála-infanta nadále zastával pouze formálně. Brzy nato (roku 1633) kardinál opustil Španělsko a vydal se na cestu do Nizozemí, kde vládl po Isabel Claře Eugenii, která si ho zvolila za svého nástupce. Roku 1634 si u Lópeze královský prokurátor Antonio de la Cerda Martel objednal sérii čtrnácti podobizen příslušníků rodu

---

<sup>264</sup> Presidente del Consejo de Castilla.

<sup>265</sup> Olej na plátně, 120,5 × 124 cm, Fundación Jakober, Mallorca, obraz je signován ANDRES LOPEZ F. a obsahuje nápis AE.TES SUAE 30 MENSIS E 10 MENSIS.

<sup>266</sup> Oba: olej na plátně, 201 × 101 cm, Monasterio de las Huelgas, Burgos, oba signovány ANDRES LOPEZ F.

<sup>267</sup> Olej na plátně, 206 × 111 cm, Lobkowiczská sbírka, obraz je signován ANDRES LOPEZ F.

<sup>268</sup> Olej na plátně, 206 × 109 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, obraz je signován andres Lopez f. Viz obrazová příloha kap. 6. obr. 10.

<sup>269</sup> Olej na plátně, 198 × 112 cm, The Bowes Museum, Barnard Castle (Velká Británie); Kusche ho považuje za repliku.

Habsburků, její součástí byly i portréty infantů Fernanda a Carlose<sup>270</sup>, vycházející ale z portrétů Lópezem namalovaných už dříve (portrét Fernanda vznikl před rokem 1631 a Carlosova podobizna před rokem 1632, kdy zemřel). Jako předloha pro ostatní obrazy série Lópezovi posloužily starší portréty Pantojy a Gonzáleze. Roku 1633 se podílel na výzdobě paláce Buen Retiro v Madridu - pro Salón de Reinos namaloval podobiznu gótského krále Eurika<sup>271</sup>. V té době v Buen Retiro pracoval mladý Zurbarán na plátnech s námětem Herkulových prací; je možné, že právě při tomto Zurbaránově pobytu v Madridu na něm Lópezovo umění zanechalo nějaké stopy.

Všichni tito malíři vyšli ze stylu Juana Pantojy de la Cruz, ale každý z nich k němu přidal něco svého, něco osobitého. Nejvíce se Pantojova stylu držel Bartolomé González, používá totéž schéma a stereotypní postoje postav, ale nenajdeme u něj – pro Pantoju typické – odlišné pojednání těla a hlavy portrétované osoby, kdy tělo je redukováno na jakýsi ornament, který slouží jako podstavec pro realisticky pojatou hlavu. González dává tělu více objemu než Pantoja, ale „především mu zcela chybí onen silný realismus, ona Pantojova rozhodná charakterizace jednotlivých osobností.“<sup>272</sup> Nejsilnější strákou jeho tvorby jsou podobizny dětí, které, ačkoli se jedná o dvorské portréty, vynikají neobyčejnou přirozeností a živostí.

Lópezova nejlepší díla se svým pojetím, především silným kontrastem světla a stínu, liší od prací Gonzálezových; dokonce byl označen za předchůdce Zurbarána.

Villandrando přináší cosi nového zejména v menších formátech, v nichž za pomoci velmi přesné techniky dosahuje zvláštní elegance a lehkosti. Jeho nejlepší díla „mají téměř svůdný nádech portrétů 18. století.“<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Olej na plátně, 198 × 112 cm, The Bowes Museum, Barnard Castle (Velká Británie). Dochovala se objednávka, kde jsou jednotlivé osobnosti, které mají být portrétovány, vyjmenovány. Kromě oněch dvou portrétů infantů zatím žádný další obraz ze série neznáme.

<sup>271</sup> Olej na plátně, 200 × 150 cm, Museo del Ejército, Madrid.

<sup>272</sup> Maria Kusche: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007, str. 354.

<sup>273</sup> Ibid., str. 406.

## 7. Španělské podobizny z Lobkowiczské sbírky

### 7.1. Španělský vliv v Čechách, Pernštejnové a Španělsko

K prvním kontaktům Čech se Španělskem docházelo už v raném středověku, kdy k nám přes Pyrenejský poloostrov pronikala arabská vzdělanost. Spojnici mezi oběma zeměmi od 11. st. tvořila poutní cesta do Santiaga de Compostela. Existovaly zde i příbuzenské vztahy mezi panovnickými rody – kastilský král Alfons X. Moudrý (1221-1284) byl bratrancem Přemysla Otakara II. Po husitských válkách ve snaze vyvést zemi z izolace vyslal roku 1465 Jiří z Poděbrad poselstvo směřující do Španělska. S potomky španělských Katolických králů (tj. Isabela Kastilská a Ferdinand Aragonský) byli příbuzensky svázáni Jagellonci, když se roku 1521 Ludvík Jagellonský oženil se španělskou infantkou Marií, dcerou Johany Šílené a Filipa Sličného. Marie byla vnučkou císaře Maxmiliána I. a sestrou španělského krále Karla I., budoucího císaře Karla V.

S nástupem Ferdinanda I. Habsburského na český trůn roku 1526 došlo k propojení obou zemí prostřednictvím jedné vládnoucí dynastie. Ferdinand se narodil ve Španělsku, kde byl vychováván jako budoucí španělský král. V důsledku změněné politické situace se nakonec vlády ve Španělsku ujal Ferdinandův starší bratr Karel a Ferdinand byl poslán do Vídně. S sebou si přivedl španělské poradce. Na Španělsko se postupně začala orientovat i česká katolická šlechta. Roku 1555 se uskutečnily dva významné sňatky: Vratislav z Pernštejna se oženil se španělskou šlechtičnou Marií Manrique de Lara y Mendoza a moravský šlechtic Adam z Dietrichštejna s Katalánkou Margaritou de Cardona.

Vztahy mezi Španělskem a Rakouskem byly nejintenzivnější v době, kdy ve Španělsku vládl Filip II. K jeho dvoru byli posláni na vychování synové císaře Maxmiliána II. Rudolf (budoucí císař Rudolf II.) a Arnošt. Ve Španělsku Rudolf strávil sedm let a kromě jiných učitelů se na výchově chlapců osobně podílel i Filip II. Na španělském dvoře se v Rudolfovi probudil zájem o umění a zřejmě se tu také seznámil se základy alchymie. Filip II. se roku 1570 oženil s Rudolfovou sestrou Annou Habsburskou a spolu s ní do Španělska odcestovali Rudolfovi mladší bratři Albrecht a Václav. Maxmilián II. roku 1576 zemřel a vlády se ujal jeho nejstarší syn Rudolf. O něco později mu byl nabídnut sňatek s Filipovou



dcerou Isabel Clarou Eugenií, ale Rudolf se ženit nechtěl a svatba se neuskutečnila. Roku 1582 se do Španělska s velkým doprovodem vrátila Rudolfova matka císařovna Marie.<sup>274</sup>

Odpovědí na otázku jak vznikla Lobkowiczská sbírka lze zároveň vysvětlit i to, jak se do sbírky dostaly obrazy pocházející ze Španělska. Sbírkou v sobě zahrnuje starší soubory obrazů pernštejnských a rožmberských. Ke spříznění těchto tří významných šlechtických rodů došlo několika sňatky. Polyxena z Pernštejna, dcera Vratislava z Pernštejna a Španělky Marie Manrique de Lara y Mendoza, se provdala nejprve za Viléma z Rožmberka a několik let po jeho smrti za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz. Díky úzkým příbuzenským vztahům mezi Pernštejnny a španělskou šlechtou se součástí pernštejnské - později lobkowiczké - sbírky staly obrazy namalované španělskými autory.

Rod Pernštejnů<sup>275</sup> navázal vztahy se španělským dvorem za Vratislava z Pernštejna (1530-1582). Vratislav z Pernštejna již od svých třinácti let (tj. od roku 1543) pobýval v cizině. Jako společník arcivévody Maxmiliána, budoucího císaře Maxmiliána II., navštívil Brusel a účastnil se šmalkaldské války (snad i vítězné bitvy u Mühlberka). Roku 1548 mladý Vratislav doprovázel arcivévodu Maxmiliána na jeho svatební cestě do Španělska. Vedl také výpravu české a moravské šlechty jdoucí vstříc Maxmiliánovi a jeho ženě Marii při jejich návratu do Vídně. Poselstvo očekávalo manžele v Itálii, kde strávilo několik měsíců. Vratislavovi se tak dostalo příležitosti seznámit se s tamním životním stylem. Roku 1555 se Vratislav z Pernštejna oženil se španělskou šlechtičnou Marií Manrique de Lara y Mendoza, která přišla do Vídně jako dvorní dáma Marie Španělské, manželky arcivévody Maxmiliána. Pocházela z velmi význačného španělského rodu, mezi jehož příslušníky najdeme slavné vojevůdce, diplomaty nebo literáty. Je možné, že se s ní Vratislav setkal již dříve, při některém ze svých pobytů ve Španělsku. Marie de Lara vedla domácnost ve španělském duchu, mluvilo a psalo se španělsky, ze Španělska se dovážely různé předměty (včetně obrazů). Rok před svatbou podnikl Vratislav další cestu do Španělska, odkud zamířil do Anglie, aby se zúčastnil svatby španělského krále Filipa II. s Marií Tudorovnou. Později se Vratislav v Madridu účastnil i další Filipovy svatby s mladičkou Alžbětou z Valois. Roku 1566 se stal nejvyšším kancléřem Království českého. Nadále udržoval kontakty se

---

<sup>274</sup> Podrobněji ke španělskému vlivu na Čechy v oblasti myšlení a náboženství Pavel Štěpánek: Praha španělská. La Praga Española., kat. výst., Praha 2009.

<sup>275</sup> K historii rodu Pernštejnů podrobněji Petr Vorel: Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy, Praha 1999; o vztazích mezi Španělskem a Čechami v 16. a 17. st. Bohdan Chudoba: Španělé na Bílé hoře, Vyšehrad 1945.

španělským dvorem – na žádost krále Filipa ho Vratislav zastupoval roku 1568 na svatbě bavorského vévody.

Dvě z dcer Vratislava a Marie Manrique de Lara, nejstarší Jana (Johanka) a mladší Luisa, odešly do Španělska, doprovázejíce císařovnu Marii, která se po ovdovění rozhodla vrátit do vlasti. Jana se ve Španělsku provdala za Fernanda de Aragón y Gurea, vévodu z Villahermosy; Luisa vstoupila do karmelitánského kláštera Descalzas Reales v Madridu.<sup>276</sup> Druhorozená dcera Polyxena zůstala v Čechách - byla provdána za Viléma z Rožmberka, velmi bohatého šlechtice stojícího v čele české stavovské společnosti. Po Vilémovi Polyxena zdědila panství Roudnice nad Labem. Po jeho smrti se nakonec roku 1603 vdala podruhé, za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz, nejvyššího kancléře Království českého. I Zdeněk Vojtěch byl ve styku se španělským dvorem, třikrát pobýval v Madridu a při své první cestě roku 1589 byl přijat králem Filipem II. v Escorialu.

Starší syn Vratislava z Pernštejna Jan od mládí působil ve službách císařského dvora. Císařovnou-vdovou Marií byl roku 1581 vyslán do Říma, roku 1590 se vydal s Jindřichem Berkou z Dubé a Lípy do Španělska. Zřejmě se na pyrenejském poloostrově zdržel delší dobu; o rok později se účastnil mírových jednání v Nizozemí (skončila nezdarem) a poté se dal do vojenských služeb tamního regenta Alexandra Farnese, vévody z Parmy, později (na počátku 90. let) bojoval proti Turkům v Uhrách. Roku 1587 se oženil s vlastní sestřenicí Marií Manrique de Lara ml. Z manželství se narodil jediný syn Vratislav Eusebius, jehož smrtí roku 1631 rod Pernštejnů vymřel po meči a nositelkou slávy rodového jména se stala Polyxena.

## ***7.2. Lobkowiczská sbírka a pernštejnské portréty***

Lobkowiczskou rodovou galerii tvoří asi 500 portrétů. Nevznikla na základě nějakého sběratelského zájmu, ale je výsledkem vztahů rodu Lobkowiczů k jiným šlechtickým rodům. Řečeno slovy Maxe Dvořáka: „Mohli bychom tuto sbírku portrétů přirovnati k monumentálnímu genealogickému rodokmenu, jehož větve se rozprostírají skorem přes celou Evropu.“<sup>277</sup> Portrétní galerie sestává z podobizen majitelů roudnického zámku od poloviny 16. st., rodinných příslušníků a blízkých příbuzných. Kromě užší rodiny zde

---

<sup>276</sup> Luisa se na přelomu 16. a 17. st. stala převorkou kláštera.

<sup>277</sup> Max Dvořák: Španělské obrazy roudnické galerie předků, Zlatá Praha 1918, roč. XXXV, č. 1, str. 10.

najdeme i členy a příbuzné rodin s Lobkowiczi spřátelených nebo spřízněných sňatky. Součástí sbírky je tak soubor podobizen pernštejnských a rožmberských, které s sebou přivezla Polyxena z Pernštejna, manželka Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz. S Augustou Žofíí, falckraběnkou ze Sulzbachu, manželkou Václava Eusebia Popela z Lobkowicz, se do rodové galerie dostaly portréty sulzbašské. Díky Klaudii Františce z Nassau-Hadamaru, první ženě Ferdinanda Augusta z Lobkowicz (syn Václava Eusebia) přibyly do sbírky podobizny nassavské a s jeho druhou ženou Marií Annou, markraběnkou z Badenu, podobizny badenského příbuzenstva. Vzhledem k tomu, že Lobkowiczové většinou zastávali ve veřejném životě významné funkce, bývali často obdarováni podobiznami panovníků, členů vládnoucího rodu a s ním spřízněných panovnických dvorů nebo portréty svých kolegů a přátel. Dvořák zdůrazňuje především historický význam souboru lobkowiczských podobizen jako celku, v němž je zachyceno několik století dějin rodu. „Je to téměř "Histoire de la cour" v podobiznách, jako by se kdysi řeklo oficiální dějepis Rakouska od XVI. stol., hledíc se zorného bodu rodinných dějin rakouského vynikajícího šlechtického rodu.“<sup>278</sup>

Pernštejnské obrazy patří vedle rožmberských ve sbírce k nejstarším. Některé z nich zřejmě Polyxena získala po smrti své matky Marie Manrique de Lara. Ta si pravděpodobně nějaké rodinné portréty přivezla s sebou do Vídně a jiné jí byly později ze Španělska posílány. Další podobizny asi objednala sama Polyxena. Z podnětu Vratislava z Pernštejna, zdá se, vznikala spíše díla rakouských malířů - Jakoba Seiseneggera, Hanse Krela, Hanse Schöpfera a jiných. Kromě španělských a rakouských podobizen byla součástí pernštejnské obrazárny díla francouzská, italská a nizozemská.

Pernštejnské portréty, které se později staly součástí Lobkowiczské sbírky, se původně nacházely na rodovém panství Pernštejnů v Litomyšli; Polyxena si obrazy vymínila, když Litomyšl roku 1627 postoupila svému synovci Vratislavu Eusebiovi z Pernštejna. Podobizny nejprve převezla do pražského paláce na Hradčanech, později na zámek v Roudnici nad Labem, který získala roku 1592 po smrti svého muže Viléma z Rožmberka (po majetkovém vyrovnání s Vilémovým bratrem Petrem Vokem). Už roku 1627 Polyxena – snad ještě v Praze - vlastní rukou sepsala seznam obrazů (seznam je psán španělsky). Existuje ještě jeden soupis psaný česky; musel vzniknout až po smrti Vratislava Eusebia, tj. po roce 1631, protože je v něm uveden jako poslední mužský člen rodu. Příčinou jeho vzniku mohlo být vyplenění Roudnice roku 1631 saskými vojsky. Žádný ze soupisů neuvádí všechny obrazy,

---

<sup>278</sup> Ibidem.

ale pouze ty nejdůležitější; počtem děl se oba seznamy liší, početnější je soupis španělský (některé obrazy mohly být zničeny při vpádu Sasů), ale i mladší český seznam obsahuje více portrétů, než známe dnes.

### **7.3. Španělské podobizny ve sbírce**

Španělské portréty jsou tedy pouze malou skupinou obrazů v množství podobizen rozsáhlé rodové galerie Lobkowiczů, ale je to zřejmě nejpočetnější soubor španělských portrétů nacházející se mimo Španělsko.

Poprvé se jimi zabýval Josef Dvořák (1796-1874), pracující u Lobkowiczů od roku 1828 jako archivář na roudnickém zámku.<sup>279</sup> Jeho syn Maxmilián Dvořák starší (1843-1909) studoval v Praze historii a stal se knížecím archivářem, správcem knihovny a zámecké galerie. Jeho nástupcem se měl stát jeho syn Max (1874-1921) a byl proto poslán na studia do Prahy. Na vídeňském Institutu<sup>280</sup> se však z Maxe Dvořáka historika stal historik umění, později významný představitel Vídeňské školy dějin umění. K rodné Roudnici se vrátil v několika pracích, týkajících se zámecké obrazárny.<sup>281</sup> Zabýval se především španělskými podobiznami z rodové galerie. Včlenil je do kontextu evropské malby 16. a počátku 17. st. a naznačil význam jejich autorů coby Velazquezových předchůdců, z nichž tento velký malíř 17. st. čerpal ve svých podobiznách příslušníků královského dvora. Na Dvořáka navázal Matějček,<sup>282</sup> který znovu zdůraznil důležitost portrétistů Anthonise Mora, Alonsa Sánchez Coella a Juana Pantojy de la Cruz pro vývoj španělské portrétní malby a naznačil jejich vliv na domácí - českou - produkci podobizen. Toto ovlivnění v Čechách působících portrétistů španělským dvorským portrétem se ve své disertační práci pokusila podrobněji zmapovat Eva

---

<sup>279</sup> Josef Dvořák: *Porträtgalerie im Hochfürstlich Lobkowitz'schen Schlosse zu Raudnitz, Litoměřice 1849*; Josef Dvořák: *Raudnitzer Schlossbilder nach ihrer letzten Ausstellung im Jahre 1860 beschrieben*, Praha 1860.

<sup>280</sup> Institut für Österreichische Geschichtsforschung; Dvořák tu byl pověřen správou kunsthistorického aparátu a seznámil se s profesorem Franzem Wickhoffem.

<sup>281</sup> Max Dvořák, Bohumil Matějka: *Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese roudnickém. II: Zámek roudnický*, Praha 1907; Max Dvořák: *Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie*. *Kunstgeschitliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, svazek I, Vídeň 1907, str. 13-28 (tentýž článek vyšel na pokračování i česky: Max Dvořák: *Španělské obrazy roudnické galerie předků*, *Zlatá Praha*, XXXV, 1918, str. 10-11, 21-22, 33-34, 46-47, 57-58).

<sup>282</sup> Antonín Matějček: *Španělské podobizny v zámku roudnickém*, in: *O umění a umělcích*, Praha 1948.

Bukolská<sup>283</sup> a spolu s Pavlem Štěpánkem se dále zabývala i samotnými španělskými obrazy z Lobkowiczské sbírky.<sup>284</sup> Pavel Štěpánek se tématu věnoval i v pozdějších letech přípravou několika výstav, k nimž také napsal katalog.<sup>285</sup>

Nechci zde uvádět úplný výčet všech španělských portrétů ve sbírce, podrobněji rozeberu pouze obrazy umělecky nejkvalitnější - především podobizny celé postavy -, u nichž je autor jasný nebo je lze připsat některému ze španělských dvorských portrétistů. Portréty, u nichž je španělský původ nejistý nebo o nich téměř nic nevíme, zmíním jen okrajově.

Mezi španělskými podobiznami najdeme velmi málo neproblematických obrazů, které jsou signovány nebo alespoň datovány (výjimečně obojí). Jedná se o podobiznu arcivévody Václava jako velkopřevora řádu johanitů signovanou Sánchez Coellem a datovanou rokem 1577, portrét arcivévody Albrechta, který je pouze datován (1577), ale není signován, dále dvě dětské podobizny signované Juanem Pantojou de la Cruz - portrét Marie Luisy de Aragón, vévodkyně z Villahermosy, datovaný rokem 1592, a dvojportrét Juany a Isabely de Aragón datovaný rokem 1595 -, a podobiznu španělského krále Filipa III. signovanou López Polancem. To jsou celkem čtyři signované obrazy, namalované třemi vynikajícími dvorskými malíři – Alonsem Sánchez Coellem, Juanem Pantojou de la Cruz a Andrésem López Polancem. S ostatními podobiznami je to podstatně složitější. U některých je určení autora prakticky nemožné, jiné obrazy jsou na základě různých faktů připisovány Anthonisu Morovi, Alonsu Sánchez Coellovi, Rolánu Moysovi, Jorge de la Rúovi nebo Juanu Pantojovi de la Cruz. U mnohých portrétů se atribuce postupem času několikrát změnila a názory na autorství se i dnes u jednotlivých badatelů často rozcházejí; Max Dvořák - pokud zmiňoval autora - ještě přisuzoval většinu podobizen Sánchez Coellovi a především jeho žáku Pantojovi de la Cruz (s výjimkou jednoho portrétu připsaného Anthonisu Morovi) a o Andrésu Lópezovi mluvil jako o neznámém malíři. Vyjasnění otázek autorství dodnes ztěžují mezery

---

<sup>283</sup> Eva Bukolská: *Renesanční portrét v Čechách: 1520-1620*, disertační práce FF UK v Praze, 1951.

<sup>284</sup> Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: *Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice*, Iberoamericana Pragensia, VI, 1972, str. 145-162 a VII, 1973, str. 115-142; Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: *Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice*, Archivo Español de Arte, XLVI, 1973, č. 183, str. 319-339; Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: *Dva příspěvky k problematice roudnické sbírky*, Umění, XXXIII, 1975, str. 269-273; Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: *Španělské podobizny*, Praha 1980.

<sup>285</sup> Pavel Štěpánek: *Španělské umění 14. – 16. st. z československých sbírek*, Praha, prosinec 1984 – únor 1985; Pavel Štěpánek: *Španělské umění 17. a 18. st. z československých sbírek*, Praha, listopad 1989 – leden 1990.

v životopisech portrétovaných osobností a také nejasnosti ohledně životních osudů některých portrétistů. Situaci navíc komplikuje velmi špatný stav některých děl, znemožňující určení autora.<sup>286</sup>

Učiteli Sánchez Coella Anthonisu Morovi je připisována busta neznámého muže, považovaného již Maxem Dvořákem za člena rodu Mendozů.<sup>287</sup> Nápis na obraze udává věk portrétovaného muže a dobu vzniku obrazu: TATVIS SVAE 43 ANO 1560, podobizna ale není signována. Rysy neznámého muže se velmi podobají domnělému portrétu Diega Hurtado de Mendoza, nacházejícím se v madridském Pradu. Podle Štěpánka hladký rukopis obrazu odpovídá Morovi a řadí se k menším podobiznám intimnějšího charakteru, malovaným volněji než Morovy reprezentativní podobizny velkých rozměrů. Za nizozemskou kopii podle obrazu Anthonise Mora považoval Max Dvořák portrét Hernána Cortése (olej na plátně, 34 × 47 cm), podle Štěpánka je ale rukopis na nizozemského malíře příliš uvolněný a také teplejší barevnost svědčí spíše pro španělského autora poloviny 16. st.

Alonso Sánchez Coello je nepochybně autorem podobizny arcivévody Václava jako velkopřevora řádu johanitů (olej na plátně, 187,5 × 103,5 cm).<sup>288</sup> Při restaurování manželi Bergerovými roku 1960 byla pod pláštěm arcivévody objevena signatura „Alfonsus Sancius F. 1577“, čímž se potvrdila tradiční atribuce obrazu Coellovi. V horní části plátna najdeme nápis WENCESLAVS D. G. ARCH. AVSTR. AETATIS. SVAE. ANO XVII/Ao 1577. Samotný portrét tak dává odpověď na otázku autorství, objasňuje totožnost portrétovaného a dobu svého vzniku. Jde o podobiznu celé stojící postavy, arcivévoda má na sobě řádový oděv, pravou rukou se opírá o opěradlo křesla, zatímco jeho levá ruka spočívá na rukojeti meče. Obraz je namalován téměř výhradně v odstínech černé, šedé a bílé, bílý maltézský kříž ostře kontrastuje s černí oděvu a tmavým pozadím. Způsob malby odpovídá stylu Coellových chlapeckých a dětských podobizen vzniklých v 70. letech. Arcivévoda Václav byl synem císaře Maxmiliána II. a Marie Španělské, spolu se svým bratrem Albrechtem byl vychován na španělském dvoře. Bratři přišli do Španělska roku 1570 se svou starší sestrou Annou, která se provdala za španělského krále Filipa II. Sánchez Coello oba bratry portrétoval již roku 1574 – tyto podobizny byly poslány příbuzným do Vídně.<sup>289</sup> Jednalo se rovněž o protějškové portréty

---

<sup>286</sup> Obrazy velmi utrpěly při restaurování malířem Sternenfeldem v letech 1840-42, některé z nich byly tehdy zcela přemalovány.

<sup>287</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 1; v současné době na zámku v Nelahozevsi.

<sup>288</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 2; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>289</sup> Viz obrazová příloha kap. 4. obr. 32.

celé postavy, chlapci jsou stejně oblečeni, stojí v kontrapostu, pootočení k sobě, Albrecht jednou rukou hladí psa a jeho druhá ruka spočívá na rukojeti meče, podobně Václav na levé ruce drží dravého ptáka a postoje chlapců se tak vzájemně doplňují.

V Lobkowiczské sbírce se však nacházejí dva exempláře podobizny arcivévody Václava jako velkopřevora řádu johanitů. Portréty mají téměř shodné rozměry, druhý - méně kvalitní - obraz s tímtež nápisem ale není opatřen signaturou.<sup>290</sup> Vzhledem k tomu, že v inventáři sepsaném za života Polyxeny z Lobkowicz jsou zmíněny obě podobizny, musely vzniknout v krátkém časovém rozmezí a nesignovaný obraz je zřejmě replikou namalovanou v Coellově dílně, jak se domníval už Max Dvořák.

Protějškem portrétu arcivévody Václava je podobizna jeho bratra Albrechta jako kardinála (olej na plátně, 183 × 95,5 cm).<sup>291</sup> Není signována, ale totožnost portrétovaného a doba vzniku obrazu je určena nápisem ALBERTVS G.S.R.E.DIAC. CARD. ARC. AVSTR. AETATIS. SVAE. ANO. XVII./Ao 1577. Obraz byl tedy namalován roku 1577, kdy byl Albrecht jmenován kardinálem. Má téměř shodné rozměry s podobiznou arcivévody Václava, rovněž postoj obou figur si vzájemně odpovídá. Albrecht byl od roku 1583 portugalským místokrálem a později se stal místodržitelem v Nizozemí.<sup>292</sup> Roku 1598 se vzdal všech církevních hodností,<sup>293</sup> aby se mohl oženit s dcerou španělského krále Filipa II. Isabel Clarou Eugenií. V česky psaném inventáři pořizeném Polyxenou jsou zaznamenány dvě podobizny Albrechta jako kardinála, stejně jako v případě portrétu jeho bratra Václava. Max Dvořák soudil, že dochovaný obraz je kopií podle Sánchez Coella, Štěpánek se domnívá, že se jedná o repliku vzniklou v Coellově dílně, a Kusche dokonce obraz považuje za originál. Na zámku Ambras se dochovaly čtyři portréty arcivévodů z roku 1574 – jedna nesignovaná podobizna arcivévody Albrechta<sup>294</sup> a tři portréty arcivévody Václava opatřené Coellovou signaturou.<sup>295</sup> Maria Kusche soudí, že se jednalo o tři dvojice protějškových

---

<sup>290</sup> Nesignovaný portrét se nachází na zámku v Nelahozevsi.

<sup>291</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 3; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>292</sup> V letech 1596-98 byl místodržitelem a od roku 1598 do roku 1621 suverénním vládcem Španělského Nizozemí.

<sup>293</sup> Kromě hodnosti kardinála v letech 1595-98 zastával funkci arcibiskupa v Toledu.

<sup>294</sup> Olej na plátně, 164 × 98 cm, na obraze je nápis AETATIS SVAE XIII. Viz obrazová příloha kap. 4., obr. 32 vlevo.

<sup>295</sup> Olej na plátně, 164 × 103 cm, signován „A. Sánchez F. 1574“, nápis AETATIS SVAE XIII, viz obrazová příloha kap. 4., obr. 32 vpravo; olej na plátně, 151 × 97 cm, signován „A. Sánchez F. 1574“, nápis AETATIS SVAE XIII, obraz se mírně odlišuje jinou krajinou v průhledu v pozadí; olej na plátně, signován „A. Sánchez F. 1574“, nápis AETATIS SVAE XIII.

podobizen mladých arcivévodů, z nichž Coello signoval vždy jen jeden portrét z dvojice - podobiznu Václavovu. Domnívá se, že tomu tak bylo i v případě dvojice portrétů v Lobkowiczské sbírce z roku 1577 a pokládá nesignovanou podobiznu arcivévodě Albrechta za originál namalovaný rukou Sánchez Coella, aniž by brala v úvahu horší kvalitu obrazu a v inventáři zmíněný druhý exemplář téhož portrétu (nezmiňuje ani dochovaný druhý portrét arcivévodě Václava). To, že se nedochovala žádná podobizna arcivévodě Albrechta, která by byla signována, je s mnohem větší pravděpodobností dílem náhody (vzhledem k tomu, kolik exemplářů jednotlivých portrétů vznikalo) a podle mého názoru není na místě vyvozovat z toho obecné závěry. Byl snad druhý portrét arcivévodě Albrechta v Lobkowiczské galerii rovněž signován, tak jako jeho protějšek? Ve sbírce by se tak původně nacházela jedna signovaná dvojice originálů podobizen arcivévodů a další dvojice replik horší kvality bez signatury, jak naznačuje Štěpánek.

Obrazem, u něhož se atribuce často měnila, je portrét španělské královny Anny Habsburské (olej na plátně, 179 × 97 cm).<sup>296</sup> Max Dvořák podobiznu připsal Pantojovi de la Cruz a tato atribuce se v literatuře dlouho udržela i u jiných autorů. Kusche v Pantojově monografii z roku 1964 vyslovila domněnku, že by se mohlo jednat o kopii Coellova obrazu namalovanou Bartolomé Gonzálezem roku 1618 pro klášter de la Encarnación v Madridu.<sup>297</sup> Štěpánek o Gonzálezově autorství pochybuje a přiklání se k možnosti, že podobizna je originálem namalovaným přímo Sánchez Coellem: „Rukopis, patrný zvláště v inkarnátu, i rentgenové snímky roudnického obrazu jasně napovídají, že jde o stejné pojetí i techniku jako u podepsaného portrétu arcivévodě Václava a tudíž o práci Sáncheze Coella; ...“<sup>298</sup> To později ve své novější práci konstatovala i Kusche. Portrét celé stojící postavy vychází z předchozích Coellových podobizen královny Anny, namalovaných na počátku 70. let, v době, kdy se Coellovi jako dvornímu malíři konečně dostalo plného uznání. Vznikl kombinací portrétu královny v bílých šatech z roku 1570 a podobizny v černých šatech vzniklé kolem roku 1571. Postoj je stejný jako na podobizně v bílém, výraz odpovídá portrétu v černém. Pravá ruka spočívá volně podél těla a drží kapesníček, levá se opírá o židli. V rozmezí let 1570-1580 Coello královnu portrétoval mnohokrát. Lobkowiczské podobizně jsou nejbližší třičtvrtinové portréty dochované v Glasgow<sup>299</sup> a v madridském Museo Lázaro Galdiano.<sup>300</sup> Na podobizně

<sup>296</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 4; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>297</sup> Maria Kusche: Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964, str. 200.

<sup>298</sup> Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: Španělské podobizny, Praha 1980, strany nečíslovány.

<sup>299</sup> Olej na plátně, 109,5 × 93 cm, Glasgow, Pollok House.



v Glasgow má Anna na sobě černé šaty, na madridském obraze je zachycena v bílém, ale ve stejném postoji jako na portrétu z Lobkowiczské sbírky. Štěpánek lobkowiczský portrét datuje do doby blízké vzniku madridské podobizny – 1570-71, přesvědčivější je ale datace Kusche do roku 1580, vycházející z typu královnina účesu.

Ve sbírce se nachází také tříčtvrteční podobizna císařovny Marie Španělské, matky Anny Habsburské a arcivévodů Václava a Albrechta (olej na plátně, 99 × 79 cm).<sup>301</sup> Opět se jedná o obraz malovaný ve škále černé a šedé. Max Dvořák ho připsal Sánchez Coellovi, původní vzhled podobizny je však porušen několikerým restaurováním. Štěpánek soudí, že jde o nejkvalitnější dochovaný portrét císařovny, který zřejmě vznikl v Coellově dílně po roce 1570. Maria Kusche podobiznu nezmiňuje.

Portrét španělského infanta Carlose, syna Filipa II. (olej na plátně, 100 × 78,5 cm),<sup>302</sup> byl nejprve Maxem Dvořákem pokládán za kopii podle Anthonise Mora, nyní se jeho vznik přisuzuje dílně Sánchez Coella. Štěpánek obraz datuje do doby kolem roku 1560. Obraz vychází z podobizny namalované Sofonisbou Anguissolou v letech 1566-7. Následně si princ objednal u Coella celkem 19 kopií tohoto portrétu - byla to zřejmě jediná podobizna, s níž byl schopen se ztotožnit a svůj obraz nadále šířil jediné v této podobě. Lobkowiczský portrét ale není jeho přesnou kopií a pokud vznikl v Coellově dílně, tak s větším časovým odstupem. V dílně Sánchez Coella byla pravděpodobně namalována i busta rakouského arcivévody Rudolfa (budoucí císař Rudolf II.), zřejmě kolem roku 1567 při Rudolfově pobytu ve Španělsku (olej na plátně, 45,5 × 41,5 cm)<sup>303</sup> a také podobizna Adama z Dietrichštejna (olej na plátně, 95 × 77 cm). Adam z Dietrichštejna působil jako diplomat ve službách tří habsburských císařů (Ferdinanda I., Maxmiliána II. a Rudolfa II.), zastával post nejvyššího komořího Maxmiliána II., byl vychovatelem a hofmistrem Rudolfa II. a dlouhodobě pobýval na španělském dvoře. Se Sánchez Coellem se osobně znal, ale podobizna podle Štěpánka spíše vznikla v Coellově dílně asi v 70. letech, kdy už Adam z Dietrichštejna zastával funkci komořího, ale ještě neobdržel řád Zlatého rouna (na obraze totiž řád nemá).

---

<sup>300</sup> Olej na plátně, 123 × 99 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, obraz je signován a datován 1570; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 27.

<sup>301</sup> V současné době v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>302</sup> V současnosti se nachází v expozici nelahozevského zámku.

<sup>303</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 5; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

Několik portrétů osobností z rodu Pernštejnů se připisuje méně známému portrétistovi Rolánu Moysovi, který byl po určitou dobu u dvora velkou konkurencí pro Sánchez Coella. Žádný z nich není opatřen signaturou, na některých podobiznách najdeme nápis udávající totožnost a věk portrétovaného, což umožňuje obrazy datovat. Maria Kusche ve své nové monografii pojednávající o Alonsu Sánchez Coellovi<sup>304</sup> připisuje Moysovi kromě podobizen Fernanda de Aragón a jeho ženy Jany z Pernštejna i další obrazy z Lobkowiczské sbírky: portrét Jany z Pernštejna ve věku sedmnácti let, podobizny Jana z Pernštejna a jeho ženy Marie Any Manrique de Lara, portrét dámy s psíkem, tradičně uváděný jako Polyxena z Rožmberka, a bustu mladého muže, považovaného za Garcíu de Mendoza. Většina badatelů je však mnohem opatrnější a Moysovo autorství zpravidla omezuje pouze na portréty Fernanda de Aragón a Jany z Pernštejna.

Nizozemský malíř Rolán Moys pracoval v Zaragoze pro Martína de Gurrea y Aragón, vévodu z Villahermosy a knížete z Ribagorzy, jednoho z nejvdělanějších španělských aristokratů doby Filipa II. Po svém příchodu do Španělska Moys zřejmě nějaký čas působil také na dvoře regentky Jany Habsburské. Martín de Gurrea y Aragón byl sběratelem medailí, antických památek a milovníkem umění; v době svého působení ve službách Filipa II. procestoval velkou část Evropy a mezi jeho přátele patřily tak význačné osobnosti jako kardinál de Granvelle (dochovala se jejich vzájemná korespondence zahrnující časový úsek téměř čtyřiceti let). Při cestách po Evropě pobýval na různých šlechtických dvorech, kde se zřejmě nechal inspirovat k založení rodové galerie. Moys je v Zaragoze doložen v letech 1571 až 1592, kdy zemřel, a předpokládá se, že právě on byl autorem většiny podobizen z galerie iniciované Martínem de Gurrea.<sup>305</sup> Měl zde vlastní dílnu s mnoha pomocníky, maloval také obrazy s náboženskými náměty a spolupracoval i s jinými aragonskými malíři. Ve své době musel být velmi ceněným portrétistou. Jusepe Martínez o něm v 17. st. píše: „Jeho hlavním úkolem bylo dělat portréty velké i malé; nebylo v oné době významné osoby, která by se nenechala portrétovat jeho rukou, ...“ a víceméně totéž opakuje o několik řádek níže: „...; v té době nebyl za váženou osobu považován ten, kdo se nenechal portrétovat jeho rukou.“<sup>306</sup> Pro rodinu Aragón Moys pracoval i po smrti Martína de Gurrea roku 1581. V paláci Pedrola

<sup>304</sup> Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003.

<sup>305</sup> Jako autora podobizen Moys uvádí španělský malíř a teoretik umění Jusepe Martínez (1600-1682) v Moysově životopise, zařazeném do Martínezova traktátu o umění. Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid 1988, str. 218.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

poblíž Zaragozy dodnes zůstalo třináct portrétů z rodové galerie,<sup>307</sup> jejíž součástí byly podle Carmen Morte i podobizny Fernanda de Aragón a Jany z Pernštejna, nacházející se dnes v Lobkowiczské sbírce.<sup>308</sup>

Portréty Fernanda de Aragón (olej na plátně, 183 × 103 cm)<sup>309</sup> a jeho ženy Jany z Pernštejna (olej na plátně, 190 × 107 cm)<sup>310</sup> se velmi podobají protějškovým podobiznám sourozenců Juana de Aragón y Borja a Any de Aragón y Borja (potomci Martína de Gurrea y Aragón a jeho první ženy Luisy de Borja) z rodové galerie v Zaragoze.

Podobizna Fernanda de Aragón, vévody z Villahermosy, byla nejprve Josefem a Maxem Dvořákem připisována Pantojovi de la Cruz, později Coellovi a nakonec Moysovi. Fernando de Aragón se roku 1582 zasnoubil a 1584 oženil s Janou z Pernštejna, která do Španělska přicestovala jako členka doprovodu císařovny-vdovy Marie.<sup>311</sup> Portrét Jany z Pernštejna tvoří protějšek k podobizně Fernanda de Aragón. I tento obraz byl dlouhou dobu považován za dílo Juana Pantojy de la Cruz, než ho roku 1964 Maria Kusche ve své práci o Pantojovi vyřadila z jeho díla a připsala Rolánu Moysovi. Oba portréty vznikly ve Španělsku zřejmě roku 1582, při příležitosti zasnoubení dvojice. Jana z Pernštejna byla dvorní dámou císařovny Marie, doprovázela ji do Španělska, když se císařovna po smrti svého muže rozhodla uchýlit se do ústraní madridského kláštera Descalzas Reales.<sup>312</sup> Jana byla součástí

---

<sup>307</sup> Král Jan II. Aragonský, jeho syn Alonso de Aragón, syn Alonsův Juan de Aragón, jeho žena María López de Gurrea, jejich syn Alonso Felipe de Gurrea (originál a kopie), jeho první žena Isabel de Cardona, jeho třetí žena Ana Sarmiento, syn Alonso Felipe a Any Sarmiento Martín de Gurrea y Aragón (jedna podobizna na plátně, další na dřevěné desce), jeho první žena Luisa de Borja, jejich syn Juan de Aragón y Borja a dcera Ana de Aragón y Borja. Carmen Morte García: Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa, in: IX Jornadas de arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, Madrid 1999, str. 460-461. Za autora těchto dochovaných obrazů je považován Rolán Moys, s výjimkou podobizny krále Jana II. Aragonského (jedná se o kopii namalovanou v 17. st.) a kopie portrétu Alonsa Felipe de Gurrea.

<sup>308</sup> Carmen Morte García: Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los Duques de Villahermosa, in: IX Jornadas de Arte. El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, Madrid 1999, str. 457-8.

<sup>309</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 6; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>310</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 7; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>311</sup> Datum odjezdu císařovny-vdovy je nejasné. Štěpánek se přiklání k názoru, že císařovna - a spolu s ní i Jana z Pernštejna - odjela do Španělska už roku 1576 a Jana z Pernštejna zde žila již od tohoto data. Ale Jiří Kotyk uvádí, že roku 1577 v pernštejnském paláci na Hradčanech pobýval Luis Enriquez de Cabrera, vévoda z Mediny de Rioseco, který přijel císařovně Marii vyjádřit soustrast. Císařovna - a s ní i Jana z Pernštejna - tedy rozhodně neodjela dříve než roku 1577. Viz Jiří kotyk, Juana z Pernštejna 1556-1631, in: Heraldika a genealogie, 1995, č. 3-4, str. 133-140.

<sup>312</sup> Jana byla společnicí a také tlumočnicí královny; když byl Janin manžel popraven, žila opět po boku královny-vdovy v karmelitánském klášteře Descalzas Reales.

doprovodu císařovny při jejím slavnostním vstupu do Zaragozy 6. února 1582. Zde se Jana 10. února zasnoubila Fernandu de Aragón a později odcestovala s císařovnou do Madridu, kde se o dva roky později odehrála svatba. Ještě roku 1586 Jana zůstávala v Madridu. Vzhledem k této dlouhé nepřítomnosti Jany v Aragonii je na místě opatrnost při připisování dalších portrétů rodiny Pernštejnů v Lobkowiczské sbírce Moysovi, i když přihlídneme k pozdější době vzniku obrazů, vývoji Moysova stylu a jeho přiblížení se portrétům Sánchez Coella.<sup>313</sup> Jana má na sobě šaty a šperky, které je z větší části možné ztotožnit s oděvem popsáním ve svatební smlouvě.<sup>314</sup> Je to snad tentýž portrét, který při návštěvě Aragonie v některém ze sídel rodiny Aragón viděl vévoda z Dese?<sup>315</sup>

V Lobkowiczské sbírce se nachází také portrét Jany z Pernštejna ve věku sedmnácti let (olej na plátně, 178 × 93 cm)<sup>316</sup> – obraz byl tedy namalován roku 1573 (narodila se v roce 1556). Jana se ale vydala na cestu do Španělska nejdříve roku 1577 a Moysovo autorství je tudíž málo pravděpodobné. Jana je zde zachycena v celé postavě, na sobě má světlé šaty, podobné těm, do nichž je oblečena na podobizně z roku 1582 (liší se střihem rukávů a jsou odlišně zdobené). Portrétu z doby zasnoubení odpovídá i postoj – mírné natočení vpravo, pravá ruka opřená o židli, levá podél těla v rukavičce držící kapesníček a druhou rukavici z páru (na obraze z roku 1582 kapesníček chybí).

Dva portréty Jana z Pernštejna, namalované v jeho dvanácti letech (olej na plátně, 52,5 × 43 cm) a v době asi šestnácti až osmnácti let (olej na plátně, 185 × 110 cm),<sup>317</sup> jsou rovněž připisovány Rolánu Moysovi. Není ale jasné, za jakých okolností by je Moys namaloval.<sup>318</sup> Kusche považuje podobiznu Jana ve věku šestnácti až osmnácti let za protějšek portrétu jeho ženy Marie Anny Manrique de Lara a domnívá se, že oba obrazy namaloval Moys při příležitosti jejich svatby. O starším Janovu portrétu se Kusche nezmiňuje.

---

<sup>313</sup> Carmen Morte García: Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los Duques de Villahermosa, in: IX Jornadas de arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, Madrid 1999, str. 466.

<sup>314</sup> Sepsána v Barceloně v únoru 1582, její kopie se nachází v Zaragoze, Arch. Protoc. Notar., Juan Díaz de Altarriba, 1586, ff. 573-592.

<sup>315</sup> Dochoval se dopis vévody z Dese z roku 1587, adresovaný Janě z Pernštejna - která zřejmě v tu dobu pobývala v Madridu -, v němž chválí její podobiznu. Madrid, Archivo de los duques de Alba, Montijo 34-3.

<sup>316</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 8; v současné době na zámku v Nelahozevsi.

<sup>317</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 9; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>318</sup> Jan zřejmě poprvé přijel do Španělska až roku 1590.

Podobizna Marie Anny Manrique de Lara<sup>319</sup> (olej na plátně, 196 × 105 cm),<sup>320</sup> dcery Juana Manrique de Lara y Mendoza, která se roku 1587 provdala za Jana z Pernštejna, byla původně připisována Juanu Pantojovi. Názor, že se jedná o protějšek portrétu Jana z Pernštejna a dílo Moysovo je však nutné odmítnout. Marie Anna v černých šatech stojí před mohutným sloupem, levou rukou se opírá o židli, na pravé ruce má nataženou rukavici a drží bílý šátek. V pozadí je vidět balustráda a za ní se otevírá průhled do krajiny. Janova podobizna byla namalována v rozmezí let 1577-1579 (narodil se roku 1561), tedy přibližně deset let před svatbou s Marií Annou a při této příležitosti vzniknout nemohla (podobizna Marie Anny ano). Nejenže si svou velikostí neodpovídají obrazy, odlišné měřítko mají i zobrazené postavy, přičemž postava Marie Anny je výrazně větší. Zcela jiná je také barevnost obou děl a provedení rukou. Proto se domnívám, že každá z podobizen má jiného autora. Moysovu stylu více odpovídá Janův portrét, rozhodně ale není autorem podobizny Marie Anny Manrique de Lara.

Nejasné je také autorství portrétu Polyxeny z Pernštejna (olej na plátně, 192 × 101 cm).<sup>321</sup> Dáma je oblečena do bílých šatů s jasně červenými rukávy, v pravici drží bílý šátek a levou ruku opírá o zeleně potaženou židli, na níž odpočívá malý psík. V Polyxeniných soupisech obraz nenajdeme. Max Dvořák ho připisal Sánchez Coellovi a autorství Coellovo se objevuje ještě v katalogu Středočeské galerie.<sup>322</sup> Podle okruží je možné obraz datovat do doby kolem roku 1587, kdy se Polyxena provdala za Viléma z Rožmberka; Štěpánek uvádí, že by na tuto událost mohla poukazovat červená růže ve vlasech Polyxeny. Obraz je svým pojetím velmi blízký portrétu Jana z Pernštejna ve věku šestnácti až osmnácti let a jeho autorem by mohl být Rolán Moys, ale opět není jasné, za jakých okolností by Moys obraz namaloval – Polyxena totiž ve Španělsku nikdy nebyla. Moysovým pracím se nejvíce blíží pojetí ruky s kapesníčkem a pro něj typický psík.

Pozoruhodná je busta považovaná za portrét Garcii de Mendoza (olej na plátně, 53,5 × 45,5 cm)<sup>323</sup>, zmiňovaná Maxem Dvořákem jako dílo Coellovo, nejnověji připisovaná rovněž

---

<sup>319</sup> Většinou uváděna jako Marie Manrique de Lara ml.

<sup>320</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 10 vpravo, vlevo Jan z Pernštejna; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>321</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 11; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>322</sup> Pavel Štěpánek, Miloslav Vlček: Sbírký starého umění 15. – 19. století. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů., Středočeská galerie, Praha 1978.

<sup>323</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 12; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

Rolánu Moysovi. Jestliže je identifikace muže na podobizně správná, jednalo by se o syna Andrése Hurtada de Mendoza a Marie Manrique de Osorno, bratrance otce Marie Maxmiliány Manrique de Lara. Busta je malována překvapivě volným rukopisem, což vedlo některé badatele k tomu, aby obraz považovali za dílo italské nebo francouzské.<sup>324</sup> V Lobkowiczském paláci je portrét v současné době vystaven jako dílo italské malířky Sofonisby Anguissoly. Štěpánek nejprve obraz připsal Sánchez Coellovi a datoval ho podle věku portrétovaného do počátku nebo poloviny 70. let 16. st.<sup>325</sup> Na základě životních dat Garcíi de Mendoza později dataci upřesnil a také v otázce autorství je opatrnější. Domnívá se, že obraz vznikl zřejmě již v 50. letech, nejpozději těsně po roce 1562. Garcíův otec byl totiž místokrálem v Peru, García s ním roku 1555 odjel do Jižní Ameriky a do Španělska se vrátil roku 1562. Ve vlasti poté strávil pouze několik let – roku 1577 byl jmenován guvernérem v Chile a znovu odjel do Ameriky. Zmiňuje stylistické námítky Hermannové vůči Coellovu autorství: „... Sánchez Coello modeluje oči mandlovitě, ne půlkruhovitě jako je tomu na tomto obraze, neobvykle působí hluboký stín u nosu, a lehce pootevřená ústa, prvek, který Sánchez Coello nikdy nepoužívá. Protože taková bezprostřednost je u španělské vysoce postavené osobnosti neobvyklá, a ani u Sáncheze se nevyskytuje, usuzuje Hermannová, že s jeho tvorbou nesouvisí.“<sup>326</sup> Štěpánek nejenže pochybuje o autorství Sánchez Coella, ale není si jist, zda byl obraz vůbec namalován rukou španělského malíře. Maria Kusche, která podobiznu původně také přisoudila Coellovi,<sup>327</sup> je toho názoru, že obraz je dílem Rolána Moyse.<sup>328</sup>

Podobiznu francouzské královny Alžběty (olej na plátně, 181 × 119 cm)<sup>329</sup> připsal Max Dvořák dvornímu malíři královny Françoisi Clouetovi. Královna v černých bohatě zdobených šatech je zobrazena v celé postavě, v levé ruce drží bílý šátek, pravou se opírá o židli s červeným potahem. V pozadí vlevo (z pohledu diváka) se otevírá průhled do exteriéru,

---

<sup>324</sup> O italském autorství uvažuje Sánchez Cantón, Breuer-Hermann připisuje portrét okruhu Moroniho a za dílo francouzského malíře obraz považuje Blažiček.

<sup>325</sup> Eva Bukolská, Pavel Štěpánek: *Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice*, Archivo Español de Arte, XLVI, 1973, č. 183, 319-339.

<sup>326</sup> Pavel Štěpánek: *Španělské umění 14. – 16. st. z československých sbírek*, Praha, prosinec 1984 – únor 1985, kat. č. 42.

<sup>327</sup> Maria Kusche: *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964.

<sup>328</sup> Srovnává obraz s bustou Fernanda de Aragón z Museo de bellas Artes ve Valencii, která je podle ní zbytkem jednoho exempláře Fernandovy podobizny v celé postavě, který zůstal ve Španělsku. Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, str. 114.

<sup>329</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 13; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

vpravo visí tmavě zelený závěs. Štěpánek uvádí jako autora Sánchez Coella, ale upozorňuje na blízký vztah obrazu k podobizně královny v madridském klášteře Descalzas Reales, signované Jorgem de la Rúa „Georgius faciebat 1573“. Zatímco Coello Alžbětu portrétovat nemohl - na francouzském dvoře nikdy nepobýval - , je Jorge de la Rúa doložen jako dvorní malíř královny („Peintre de la Reine“) od roku 1572. Roku 1572 totiž zemřel Clouet, kterého Rúa vystřídal ve funkci dvorního malíře. Jestliže autorem lobkowiczské podobizny není Clouet, musela vzniknout po roce 1572 a zároveň před návratem královny do Vídně. Jejím autorem by tedy s největší pravděpodobností měl být Jorge de la Rúa. Štěpánek vychází z předpokladu, že Alžběta odjela do Vídně poté, co ovdověla, tedy roku 1574, a vznik obrazu klade do rozmezí let 1572-74. Je však možné, že královna ještě nějaký čas setrvala ve Francii a k návratu do Rakouska ji přiměla teprve smrt její dcery roku 1578; pak by podobizna mohla vzniknout později (většímu časovému odstupu mezi oběma portréty by odpovídal i obličej královny, která na datované podobizně z roku 1573 vypadá mladší než na obraze z Lobkowiczské sbírky). Pro Rúovo autorství svědčí i provedení obličej a rukou, které se - jak podotýká Štěpánek - u obou podobizen shoduje.

Problematický je obraz, považovaný za Alžbětu z Pernštejna, provdanou z Fürstenberka (olej na plátně, 176 × 94 cm).<sup>330</sup> Max Dvořák zřejmě zaměnil dva obrazy, když tento portrét uvedl jako podobiznu Marie Magdaleny z Lobkowicz, dcery Ladislava z Lobkowicz a Magdaleny Salmové. Mezi španělskými podobiznami však zmiňuje portrét Alžběty z Pernštejna, starší sestry Polyxeny z Pernštejna, který připisuje Pantojovi de la Cruz. Dáma je vyobrazena v celé postavě, oblečena do černých šatů, pravou rukou se opírá o stolec a v levé drží bílý kapesníček. Jako portrét Alžběty z Fürstenberka byl obraz vystaven v letech 1984-85. Podobizna je v současnosti prezentována jako dílo Jorgeho de la Rúa a jeho dílny. Způsob provedení ruky, která drží kapesníček, je však bližší Juanu Pantojovi de la Cruz, než Jorge de la Rúovi. Štěpánek obraz datuje do let 1570-80 a autorství připisuje blíže nespécifikovanému napodobiteli Sánchez Coella. Pantojovi nejnověji připsala obraz Maria Kusche a datuje ho do doby kolem roku 1590, neboť podle jejího názoru technika a styl portrétu odpovídá prvním Pantojovým podobiznám vzniklým po jeho návratu do Španělska. Kusche se domnívá, že se jedná o dámu z rodu Pernštejnů nebo s nimi spřízněného rodu Aragón, ale přesnější totožnost neuvádí.

---

<sup>330</sup> Obraz je vystaven v Lobkowiczském paláci v Praze.

Z ruky Coellova žáka Juana Pantojy de la Cruz však nepochybně pocházejí dvě dětské podobizny, které patří k několika málo signovaným dílům v portrétní galerii. Lépe zachován je portrét Marie Luisy de Aragón, vévodkyně z Villahermosy, vzniklý v jejích sedmi letech (olej na plátně, 135 × 89 cm).<sup>331</sup> Totožnost děvčete udává nápis v horní části plátna MARIA AB ARAGONIA ET PERNSTAIN FERDIN. ET JOANNAE VILAEHERMOSAE DVC FILIA AET. ANO VII. a vlevo dole je obraz signován „Joannes Pantoja de la † faciebat Madriti 1592“. Děvčátko je oblečené jako dospělá dáma do černých šatů, v pravé ruce opřené o židli drží dopis, levá ruka spočívající volně podél těla třímá kapesníček. Marie Luisa byla dcerou Fernanda de Aragón a Jany z Pernštejna; jak naznačuje text na obálce, kterou děvčátko drží v ruce<sup>332</sup>, podobizna byla namalována ve Španělsku a poslána do Čech babičce Marie Luisy, Marii Manrique de Lara. Portrét vznikl přímo v Madridu – Marie Luisa byla totiž dvorní dámou královny Margarity. Poškozená malba obličejů byla doplněna při restaurování, špatný stav nedovoluje kvalitu této části obrazu posoudit. Ve velmi špatném stavu je bohužel další Pantojova signovaná práce, dvojportrét Juany a Isabely de Aragón, mladších dcer Fernanda de Aragón a Jany z Pernštejna (olej na plátně, 113 × 96,5 cm). Nápis JOANNA ET ELISABET FERDINANDI AB ARAGONIA ET JOANNAE A PERNSTANDVCVM VILLAEHERMOSSAE ET COMITVM RIBA / CVRTIAE ET FILLIAE AETATIS ANN ILLA III ET SEX MENS HAEC ANN II ET SEX MENS udává totožnost i věk dívek, vlevo dole je obraz signován „Joannes Pantoja della † facie 1595“. Narušení původní malby zmiňuje už Max Dvořák. Juana a Isabela byly dvorními dámami španělské infantky Isabel Clary Eugenie a císařovny-vdovy Marie, později královny Margarity. Pantoja zde vychází z Coellových dvojportrétů dcer Filipa II., Isabel Clary Eugenie a Cataliny Micaely. Obrazu je blízký především poslední z řady dvojportrétů infantek z roku 1575, nacházející se dnes v madridském Pradu.<sup>333</sup> Pantojovi de la Cruz se tradičně připisuje i další dětská podobizna v Lobkowiczské sbírce, portrét Albrechta z Fürstenberka (olej na plátně, 93,5 × 65,5 cm),<sup>334</sup> vnuka Alžběty z Pernštejna a Albrechta I. z Fürstenberka. Pantojovi obraz přičkl už Max Dvořák a datoval ho do roku 1605, kdy byly Albrechtovi tři roky. Další autoři považují portrét za dílo španělského nebo dokonce rakouského malíře. Štěpánek se přiklání k autorství Pantojy de la Cruz: „RTG snímky ukazují sice volnější, ale přesto podobnou techniku jako u

<sup>331</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 14; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>332</sup> A la Illma. y exma. doña Maria Manrique mi Sra. y mi aguela etc. en Praga.

<sup>333</sup> Olej na plátně, 135 × 145 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; viz obrazová příloha kap. 4., obr. 31.

<sup>334</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 15.



děl Juana Pantojy de la Cruz.“<sup>335</sup> Portrét vychází z Coellových dětských podobizen španělských infantů namalovaných v 70. letech.

Obzvlášť problematický je obraz, tradičně považovaný za portrét Marie Manrique de Lara s některou ze svých dcer (olej na plátně, 135 × 101 cm),<sup>336</sup> a to na základě údajné podobnosti s jiným portrétem Marie Manrique v Lobkowiczské sbírce, připisovaným Jakobu Seiseneggerovi.<sup>337</sup> Josef a Max Dvořák připsali domnělou podobiznu Marie Manrique Alonsu Sánchez Coellovi a tato atribuce se v naší literatuře udržela až do 80. let. Jedná se o tříčtvrteční portrét stojící ženy v černých šatech, před ní na červeně potažené židli sedí světlouhlavá děvče a drží ji za ruku, v pozadí je vidět zelený závěs. Děvčátko považoval Max Dvořák za Polyxenu a na základě toho obraz datoval do roku 1570. Coellovo autorství později ponechává i Štěpánek, ačkoli upozorňuje na techniku malby bližší Jorge de la Rúovi než Sánchez Coellovi. Obraz ze dvou důvodů datuje do pozdější doby: vzhledem k tomu, že portrétovaná dáma – kterou i Štěpánek pokládá za Marii Manrique – na sobě nemá smuteční šaty, vznikl portrét podle jeho názoru před rokem 1582, kdy zemřel Vratislav z Pernštejna, a byl zřejmě namalován ve Španělsku, kam Marie – podle Štěpánka - doprovázela roku 1576 císařovnu vdovu;<sup>338</sup> také šaty odpovídají spíše přelomu 70. a 80. let. Děvče tedy nemůže být Polyxena (narozena roku 1566), ale jedná se podle něj o jinou dceru Marie Manrique, snad Janu nebo Bibianu. Na výstavě dvorského portrétu za Filipa II. v Museo del Prado roku 1990 byl obraz představen jako portrét Marie Manrique de Lara s dcerou z doby kolem roku 1574 a jako autor byl uveden Jorge de la Rúa<sup>339</sup>, na základě srovnání s jediným Rúovým signovaným dílem, podobiznou francouzské královny Alžběty z roku 1573.

---

<sup>335</sup> Pavel Štěpánek: Španělské umění 14. – 16. st. z československých sbírek, Praha, prosinec 1984 – únor 1985, kat. č. 19. Pantoju jako autora portrétu uvádí Štěpánek již dříve: Pavel Štěpánek, Miloslav Vlk, Sbírký starého umění 15. – 19. století. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů., Středočeská galerie, Praha 1978.

<sup>336</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 16; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

<sup>337</sup> V tomto případě je možné portrétovanou dámu identifikovat na základě nápisu v pravém horním rohu obrazu. Blíže k tomuto portrétu Blanka Kubíková: Interpretace dvojportrétu Marie Manrique Pernštejnské de Lara s nahým dítětem. Pozdní dílo Jakoba Seiseneggera?, in: Umění 56/3, 2008, str. 193-205.

<sup>338</sup> Cesta Marie Manrique de Lara do Španělska však není jistá, císařovna navíc neodjela dříve než roku 1577 a pravděpodobně se vydala na cestu až o několik let později.

<sup>339</sup> Stephanie Breuer-Hermann: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid 1990, kat. č. 43, str. 154.

Zcela odlišný názor nejen na autora obrazu, ale i na totožnost portrétované ženy se objevil v novější literatuře.<sup>340</sup> Maria Kusche připisuje portrét Juanu Pantojovi de la Cruz a uvádí ho do souvislosti s protějškovými podobiznami Adama z Dietrichštejna<sup>341</sup> a jeho ženy Margarity de Cardona,<sup>342</sup> nacházející se v Buenos Aires.<sup>343</sup> Totožnost obou osob i dobu vzniku obrazů je možné určit na základě nápisů ADAMUS A DIETRICHSTEIN RUDOLPHI II IMPERATORIS SUPRA AULA PRAEFECTUS 1585 a MARGARITA DE CARDONA ADAMI A DIETRICHSTEIN UXOR ADAMI + 1590. Portrét Margarity byl tedy namalován až po Adamově smrti v rozmezí let 1590-95 a podle Kusche byl dodatečně zmenšen (soudí tak podle „uříznuté“ Margaritiny pravé ruky), aby jeho rozměry přesně odpovídaly velikosti podobizny Adama z Dietrichštejna. Kusche oba obrazy připisuje Pantojovi de la Cruz, přičemž se domnívá, že Adamova podobizna vznikla ve Vídni<sup>344</sup> a portrét Margarity až po návratu Pantojy do Španělska. Srovnáme-li lobkowiczskou podobiznu s portrétem dámy v Buenos Aires, je jasné, že se jedná o tutéž osobu. Portrétovanou ženou je tedy španělská šlechtična Margarita de Cardona, manželka Adama z Dietrichštejna. Kusche řadí lobkowiczský portrét Margarity k nejstarším Pantojovým dílům, vzniklým v Rakousku, a srovnává ho s podobiznou francouzské královny Alžběty ve smutku, kterou rovněž připisuje Pantojovi.<sup>345</sup> Oba obrazy datuje do doby kolem roku 1580. O autorství Pantojy de la Cruz svědčí zejména provedení ruky s kapesníčkem, která se zcela shoduje tvarem i způsobem držení kapesníčku s rukou Marie Luisy de Aragón na podobizně, kterou Pantoja signoval.

Poslední ze signovaných obrazů, portrét španělského krále Filipa III. (olej na plátně, 206 × 111 cm)<sup>346</sup> od Lópeze Polanca (signován vlevo dole ANDRES LOPEZ F.) nepatří mezi pernštejnské obrazy. López Polanco tu vycházel z podobizny krále namalované Bartolomé Gonzálezem kolem roku 1616, jejíž replika se nachází v madridském klášteře de la

---

<sup>340</sup> Maria Kusche: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007.

<sup>341</sup> Olej na plátně, 120 × 96 cm, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires.

<sup>342</sup> Olej na plátně, 120 × 96 cm, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires; viz obrazová příloha kap. 5. obr. 1.

<sup>343</sup> Oba portréty pocházejí ze zámku v Mikulově; panství Mikulov dostal Adam z Dietrichštejna darem od císaře Rudolfa II. roku 1575.

<sup>344</sup> Kusche předpokládá, že Pantoja spolu s francouzskou královnou Alžbětou Habsburskou – poté, co královna ovdověla – odjel do Vídně, kde setrval přibližně do roku 1585, viz kapitola 5.

<sup>345</sup> Olej na plátně, přibližně 185 × 100 cm, dříve sbírka Hoffmeyer, Cáceres, dnes máme k dispozici pouze fotografii obrazu.

<sup>346</sup> Viz obrazová příloha kap. 7. obr. 17; v současnosti v Lobkowiczském paláci v Praze.

Encarnación. Na dochovaném madridském plátně však není podlaha dlážděna jako na Lópezově portrétu a naopak je tu zobrazen červený závěs, který López vynechal, což odpovídá Gonzálezovu obrazu popsanému v dokumentech. „Porovnáme-li portrét z Nelahozevsí s podobiznou v Encarnación, vidíme především, že téměř karikovaný obličej Filipa III. se změnil v důstojnější a že se v přesnosti obrysů a ostroty světél shoduje s podobiznou infantky-jeptišky. I když budeme mít na paměti rozdíly mezi exemplářem v Encarnación a prvním Gonzálezovým exemplářem, Lópezův obraz musel být mnohem kompaktnější, spíše interpretací vzoru než kopií.“<sup>347</sup> Kusche obraz datuje do doby kolem roku 1617, ale vzhledem k tomu, že není zaznamenán v žádném z inventářů vzniklých za života Polyxeny, domnívá se Štěpánek, že musel vzniknout později, zřejmě ve 30. letech a portrét zotožňuje s podobiznou krále Filipa III., která byla součástí Lópezovy série čtrnácti podobizen členů rodu Habsburků (zakázku López získal od Antonia de la Cerda Martel roku 1634). Fakt, že obraz nenajdeme v Polyxeniných inventářích však neznamená, že ho López nemohl namalovat dříve, a teprve po letech se podobizna dostala do Lobkoviczké sbírky.

Nakonec bych ráda krátce zmínila několik pernštejských portrétů, u nichž nelze přesněji určit autora, ale byly s největší pravděpodobností namalovány španělskými umělci v 16. st. Za práce španělských malířů považuje Štěpánek podobizny dvou bratrů Marie Manrique de Lara y Mendoza, Jorgeho (olej na papíře, 53,5 × 40 cm) a Juana (olej na plátně, 100 × 72,5 cm) a Mariina strýce, kardinála Francisca de Mendoza (olej na plátně, 188 × 96 cm).<sup>348</sup> Jorge přijel do Vídně spolu se svou sestrou Marií a do Španělska se vrátil po roce 1577.<sup>349</sup> Josef Dvořák jeho portrét připsal van Dyckovi, Sánchez Cantón se vzhledem k volnému pojetí malby přiklonil k italskému autorství a zařadil ho do Tizianova okruhu. Podobiznu Juana Manrique de Lara Max Dvořák považoval za dílo Pantojovo, ale je-li správná identifikace portrétovaného, musel obraz vzniknout mnohem dříve, než vůbec začala Pantojova umělecká dráha. Portrét Francisca de Mendoza je bohužel porušen v obličejové části a neumožňuje posoudit otázku autorství. Zcela přemalována byla v 19. st. podobizna Garcíi Manrique de Lara y Mendoza, dědečka Marie Manrique de Lara (olej na plátně, 91 × 70 cm).<sup>350</sup> Další osobností z rodu Mendoza zachycenou na obraze z Lobkoviczké sbírky je španělský

---

<sup>347</sup> Maria Kusche: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007, str. 420.

<sup>348</sup> Totožnost muže je určena nápisem vlevo nahoře DON FRANCISCO DE MENDOZA.

<sup>349</sup> Stejně jako jeho neteř Jana z Pernštejna odjel v doprovodu císařovny-vdovy.

<sup>350</sup> Na obraze najdeme nápis GARCZI MANRIQUE DE LARA.

velvyslanec Francisco de Mendoza, hrabě Monteagudo (olej na plátně, 200 × 102 cm).<sup>351</sup> Malba je opět v oblasti obličeje poškozena, ale po technické stránce se blíží španělským pracím.

---

<sup>351</sup> V letech 1570-78 působil jako španělský velvyslanec v Praze.

## Závěr

Není třeba znovu vyzdvihovat význam jednotlivých portrétistů španělské školy 16. a počátku 17. st., dříve podceňovaných a opomíjených. Jejich důležitost pro ustálení typu dvorského portrétního celého stojící postavy a jeho rozšíření do Evropy byla již mnohokrát zdůrazněna. Nikdo dnes také nepopírá jejich roli předchůdců a inspirátorů Diega Velázqueze v oblasti portrétní tvorby.

Nutno zmínit závěrem, že detailnější zpracování španělských portrétů z Lobkowiczské sbírky je podmíněno zpřístupněním Lobkowiczského archivu a pro vyřešení otázek datace a autorství některých obrazů bude zapotřebí dalšího genealogického bádání, které by objasnilo problematická místa v životopisech portrétovaných osobností. Bez tohoto historického základu nelze některé nejasnosti, týkající se lobkowiczských podobizen, vyřešit. To se týká zejména portrétů členů rodu Pernštejnů, které jsou připisovány Rolánu Moysovi.

Nicméně doufám, že kromě přiblížení životních osudů a díla španělských dvorských portrétistů 16. a počátku 17. st. tato práce přece jen pomohla alespoň částečně objasnit některé otázky ohledně lobkowiczských portrétů, natolik, nakolik to bylo za současného stavu bádání možné. Spousta otazníků ale ještě zůstává a čeká na další badatele.

## Seznam použité literatury

- Agulló y Cobo Mercedes: Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVII, Madrid 1981
- Agulló y Cobo Mercedes: Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVII, Granada, Madrid, 1978
- Bernhard Marianne a kol.: Univerzální lexikon umění, Praha 1996
- Brilliant Richard: Portraiture, Canbridge, Mass. 1991
- Eva Bukolská: Renesanční portrét v Čechách: 1520-1620, disertační práce FF UK v Praze, 1951
- Bukolská Eva / Štěpánek Pavel: Dva příspěvky k problematice roudnické sbírky, Umění, XXXIII, 1975, str. 269-273
- Bukolská Eva / Štěpánek Pavel: Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, Iberoamericana Pragensia, VI, 1972, str. 145-162 a VII, 1973, str. 115-142
- Bukolská Eva / Štěpánek Pavel: Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, Archivo Español de Arte, XLVI, 1973, č. 183, str. 319-339
- Bukolská Eva / Štěpánek Pavel: Španělské podobizny, Praha 1980
- Campbell Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, 1990
- Carducho Vicente: Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Madrid 1979
- Castelnuovo Enrico: Il significato del ritratto pittorico nella società, in: Storia d'Italia, V. I documenti, Turín 1973, str. 1036-1037
- Caturla María Luisa: Andrés López Polanco, Cuadernos de Estudios Gallegos, Tomo XI, 1956, Fascículo XXXV, str. 389-405
- Covarrubias Sebastián de: Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Madrid 1611
- Cruz Valdovinos José Manuel: Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1526), Anales de Historia del Arte, 10/2008, str. 171-187
- De Borja de San Román Francisco: Alonso Sánchez Coello. Ilustraciones a su biografía, Lisabon 1938
- De Holanda Francisco: Del sacar por el natural, Madrid 2008

- Dotor y Municio Ángel: Cuatro pintores españoles del Siglo de Oro. Morales, Sánchez Coello, Roelas, Ribalta, Gerona 1947
- Dvořák Josef: Porträtgalerie im Hochfürstlich Lobkowitz'schen Schlosse zu Raudnitz, Litoměřice 1849
- Dvořák Josef: Raudnitzer Schlossbilder nach ihrer letzten Austellung im Jahre 1860 beschrieben, Praha 1860
- Dvořák Max / Matějka Bohumil: Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese roudnickém. II: Zámek roudnický, Praha 1907
- Dvořák Max: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. Kunstgeschitliches Jahrbuch der K. K. Zentral Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, I, 1907, str. 13-28
- Dvořák Max: Španělské obrazy roudnické galerie předků, Zlatá Praha, XXXV, 1918, str. str. 10-11, 21-22, 33-34, 46-47, 57-58
- Gállego Julián: Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1984
- Gaya Nuño Juan Antonio: La Pintura Española fuera de España, Madrid 1958
- Gombrich Ernst Hans: La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte, in: Arte, percepción y realidad, Barcelona 1983
- Heinz Günther: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, č. 59, Vídeň 1963
- Humfrey Peter: Titian. The Complete Paintings, Antverpy 2007
- Checa Cremades Fernando: Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), Madrid 1994
- Chudoba Bohdan: Španělé na Bílé hoře, Vyšehrad 1945
- Janáček Josef: Ženy české renesance, Praha 1977
- Kolektiv autorů: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II (kat. výst.), Madrid 1990
- Kolektiv autorů: El retrato del Renacimiento (kat. výst.), Madrid 2008
- Kolektiv autorů: El retrato español. Del Greco a Picasso (kat. výst.), Madrid 2005
- Kolektiv autorů: Pintores del reinado de Felipe III (kat. výst.), Madrid 1993
- Kolektiv autorů: Portrétní umění španělských mistrů (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, únor – březen 1966

- Kotyk Jiří: Juana z Pernštejna 1556-1631, *Heraldika a genealogie*, 1995, č. 3-4, str. 133-140
- Kubíková Blanka: Interpretace dvojportrétu Marie Manrique Pernštejnské de Lara s nahým dítětem. Pozdní dílo Jakoba Seiseneggera?, in: *Umění* 56/3, 2008, str. 193-205
- Kusche Maria: Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964
- Kusche Maria: Sofonisba Anguissola en España, retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa, *AEA*, 1989, LXII, núm. 248, str. 391-420
- Kusche María: La Antigua Galería de Retratos del Pardo. Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros, *Archivo Español de Arte*, sv. LXIV, č. 253, 1991, str. 1-28
- Kusche Maria: La Antigua Galería de Retratos del Pardo. Su reconstrucción pictórica, *Archivo Español de Arte*, sv. LXIV, č. 255, 1991, str. 261-291
- Kusche Maria: La Antigua Galería de Retratos del Pardo. Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello, Sofonisba Anguissola, *Archivo Español de Arte*, sv. LXV, č. 257, 1992, str. 1-36
- Kusche Maria: Sofonisba Anguissola, retratista de la corte española, *Paragone* 509-511, 1992 (1992b), str. 3-34
- Kusche Maria: La juventud de Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidos de su madurez, *Archivo Español de Arte* 274, 1996, str. 137-157
- Kusche Maria: La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois, in: *La Mujer y El Arte Español Jornadas de Arte del Instituto Velázquez*, 1997 (1997a)
- Kusche Maria: El retrato cortesano en el reinado de Felipe II, in: *Felipe II y el arte de su tiempo (kat. výst.)*, Madrid 1998
- Kusche Maria: La Nueva Galería del Pardo, J. Pantoja de la Cruz, B. González, F. López, *Archivo Español de Arte*, sv. , č. 286, 1999, str. 119-132
- Kusche Maria: Rolan Moys, retratista cortesano, más allá de Aragón, in: *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid 1999
- Kusche Maria: Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Madrid 2003
- Kusche Maria: El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola, *Archivo Español de Arte*, 2000, LXXIII, núm. 292, str. 385-394
- Kusche Maria: El Caballero Cristiano y su Dama. El retrato de Representación de Cuerpo Entero, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, sv. XIII, č. 25, 2004, str. 3-102



Lapuerta Montoya María de: Los pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo, Madrid 2002

Levey Michael: Painting at Court, New York 1971

López Rey José: Muerte de Villandarando, fortuna de Velázquez, Arte Español, XXV, 1968/69, str. 1-4

Llueca Úbeda Emilio: Alonso Sánchez Coello 1531-1588, Benifairó de les Valls 1988

Marías Fernando: Juan Pantoja de la Cruz. El arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas, in: La mujer en el arte español, Madrid 1997

Martindale Andrew: Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait, Groningen 1988

Martínez Jusepe: Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid 2006

Matějček Antonín: Španělské podobizny v zámku roudnickém, in: O umění a umělcích, Praha 1948

Morte García Carmen: Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II, in: Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXX, 1987, str. 186-189

Morte García Carmen: Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los Duques de Villahermosa, in: IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, Madrid 1999

Morte García Carmen: Rolan Moys, in: Aragón y la Pintura del Renacimiento (kat. výst.), Zaragoza 1990, str. 160-176

Pacheco Francisco: Arte de la pintura, Madrid 1990

Palomino de Castro y Velasco Antonio: El museo pictórico y escala óptica, Madrid 1988

Pedrocco Filippo: Titian. The Complete Paintings, New York 2001

Pérez Pastor Cristóbal: Colección de Documentos inéditos para la Historia de Bellas Artes en España, Memorias de la Real Academia Española, XI, Madrid 1914

Pérez Sánchez: Pintura Barroca en España, Madrid 1992

Pla Gargol Joaquín: Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal, Madrid 1955

Pope-Hennessy John: The Portraite in the Renaissance, 1991

Ryantová Marie: Polyxena z Lobkovic, rozená z Pernštejna, a její hospodářská činnost, in: Pernštejnové v českých dějinách, Pardubice 1995

Sánchez Cantón Francisco Javier: Los retratos de los reyes de España, Barcelona 1948

- Saxl Miloš: Renesanční portrét. Výběr obrazů středoevropských mistrů z bývalé roudnické zámecké obrazárny, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, červen-září 1972
- Sentenach Narciso: Los grandes retratistas en España, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XX, Madrid 1912
- Štěpánek Pavel / Vlk Miloslav: Sbírký starého umění 15. – 19. století. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů., Středočeská galerie, Praha 1978
- Štěpánek Pavel: Španělské umění 14. – 16. st. z československých sbírek, Praha, prosinec 1984 – únor 1985
- Štěpánek Pavel: Španělské umění 17. a 18. st. z československých sbírek, Praha, listopad 1989 – leden 1990
- Štěpánek Pavel: Praha španělská. La Praga Española., kat. výst., Praha 2009.
- Thomann J.: Pietro d'Abano on Giotto, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes I.LV (1991), str. 238-244
- Varela Merino Lucía: Muerte de Villandrando ¿Fortuna de Velázquez?, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M., XI, 1999, str. 185-210
- Giorgio Vasari: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II), Praha 1977
- Viñaza conde de la (Cipriana Muñoz y Manzano): Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, tomo IV, Madrid 1894
- Vorel Petr: Páni z Pernštejna. Českomoravský rod v zrcadle staletí, Pardubice 1993
- Vorel Petr: Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy, Praha 1999
- Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, díl 3., M-R, Praha 1997
- Warner Malcolm: Portrait Painting, Oxford 1979
- Woodall Joanna: Anthonis Mor. Art and Authority, Zwolle 2007
- Zeri Federico: Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Gaeta, 1956

# Seznam obrázků

## 1. Vznik portrétu jako samostatného žánru a jeho proměny

1. Hugo van der Goes, Oltář Portinari, olej na plátně, 253 × 586 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie
2. Jan van Eyck, Portrét kardinála Albergatiho, olej na plátně, 34 × 27 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
3. Jan van Eyck, Podobizna manželů Arnolfiniových, 1434, olej na dřevěné desce, 82 × 60 cm, National Gallery, Londýn
4. Justus van Gent, Papež Sixtus IV., olej na plátně, Louvre, Paříž
5. Andrea del Castagno, Podobizna neznámého muže, tempera na dřevěné desce, 54 × 40,5 cm, National Gallery of Art, Washington
6. Andrea Mantegna, Kardinál Ludovico Trevisan, tempera na dřevěné desce, 44 × 33 cm, Staatliche Museen, Berlín

## 2. Dvorský portrét celé postavy

1. Albrecht Dürer, Stephan Paumgartner, olej na dřevěné desce, 151 × 61 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
2. Albrecht Dürer, Lukas Paumgartner, olej na dřevěné desce, 151 × 61 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
3. Lucas Cranach st., Jiří Zbožný a Kateřina Meklenburská, malba olejem přenesená z dřevěné desky na plátno, 184 × 82,5 cm, Gemäldegalerie, Drážďany
4. Hans Holbein, Velvyslanci, olej na dřevěné desce, 207 × 209 cm, National Gallery, Londýn
5. Hans Holbein, Jindřich VIII., olej na plátně, 234 × 135 cm, Walker Art Gallery, Liverpool
6. Hans Holbein, Jane Seymour, olej na dřevěné desce, 65,5 × 40,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
7. Hans Holbein, Anna de Cleve, olej na plátně, 65 × 48 cm, Musée du Louvre, Paříž
8. Moretto da Brescia, Podobizna šlechtice, 1526, olej na plátně, 201 × 92 cm, National Gallery, Londýn
9. Giovanni Battista Moroni, Portrét urozeného muže v růžovém, 1560, olej na plátně, Palazzo Moroni, Bergamo
10. Jakob Seisenegger, Karel V. se psem, olej na plátně, 205 × 123 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
11. Tizian, Federico Gonzaga, olej na dřevěné desce, 125 × 94 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

12. Tizian, Karel V. se psem, olej na plátně, 192 × 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
13. Tizian, Karel V. u Mühlberka, olej na plátně, 332 × 279 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
14. Tizian, Filip II., olej na plátně, 193 × 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
15. Tizian, Karel V., olej na plátně, 205 × 122 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
16. Tizian, Isabela Portugalská, olej na plátně, 117 × 98 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
17. Tizian, Kardinál de Granvelle, olej na dřevěné desce, 107 × 87 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
18. Tizian, Vilém Oranžský, olej na dřevěné desce, 107 × 62 cm, Staatliche Museen, Kassel
19. Tizian, Filip II. u San Quintín, olej na plátně, 186 × 82 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial
20. Anthonis Mor, Marie Rakouská, olej na plátně, 181 × 90 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
21. Anthonis Mor, Jana Portugalská, olej na plátně, 195 × 104 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

### **3. Počátky portrétu ve Španělsku**

1. Juan de Borgoña, Výzdoba katedrály v Toledu
2. Bartolomé Bermejo, Sv. Dominik
3. Jaume Serra, Oltář v Santo Sepulcro v Zaragoze
4. Votivní deska z Tobed
5. Bartolomé Bermejo, Pieta
6. Fernando del Rincón, Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza, olej na plátně, 51 × 40 cm, Museo del Prado, Madrid
7. Juan de Flandes, Jana Kastilská, olej na plátně, 36 × 26 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
8. Lluís Dalmau, Madona konšelů, olej na dřevěné desce, 115,5 × 96 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

### **4. Alonso Sánchez Coello a jeho konkurenti**

1. Alonso Sánchez Coello, Jana Rakouská, olej na dřevě, 80 × 63 cm, Madrid, Belgická ambasáda
2. Alonso Sánchez Coello, Princ Karel, olej na plátně, 109 × 95 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

3. Rolán Moys, Jana Rakouská, olej na plátně, zámek Ambras u Innsbrucku
4. Rolán Moys, Jana Rakouská s psíkem, olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
5. Rolán Moys, Sebastián Portugalský, olej na plátně, Museo de Arte Antiga, Lisabon
6. Rolán Moys, Sebastián Portugalský, olej na plátně, Museo Nacional del Prado, Madrid
7. Alonso Sánchez Coello, Isabel z Valois, olej na plátně, 163 × 91,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
8. Alonso Sánchez Coello, Jan Rakouský, olej na plátně, 45,5 × 34 cm, umístění neznámé, dříve St. Louis Museum, Missouri, USA
9. Alonso Sánchez Coello, Jan Rakouský, olej na plátně, 144,4 × 69,2 cm, Museo Soumaya, Mejico
10. Alonso Sánchez Coello, Alexandr Farnese, dvě kopie podle Anthonise Mora, soukromá sbírka New York a Galleria Nazionale, Parma
11. Peter Paul Rubens, Isabel z Valois, kopie podle Sofonisby Anguissoly, olej na plátně, soukromá sbírka, Toledo (vlevo); Sofonisba Anguissola, Jana Rakouská, olej na plátně, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, USA (vpravo)
12. Sofonisba Anguissola, Isabel z Valois, olej na plátně, 206 × 123 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
13. Sofonisba Anguissola, Filip II., olej na plátně, 88 × 72 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
14. Sofonisba Anguissola, Anna Rakouská, olej na plátně, 84 × 67 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
15. Sofonisba Anguissola, Infantka Catalina Micaela, olej na plátně, 111 × 91 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
16. Sofonisba Anguissola, Infantka Catalina Micaela, olej na plátně, 62 × 49 cm, Pollok House, Glasgow, (vlevo); Sofonisba Anguissola, Margarita Savojská, olej na plátně, Colección Marqués de Griñón, Madrid (vpravo)
17. Alonso Sánchez Coello, Arcivévodové Rudolf a Arnošt, olej na plátně, 98 × 80 cm a 99 × 80 cm, Hampton Court, Londýn
18. Alonso Sánchez Coello, Jan Rakouský, olej na plátně, 99 × 85 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
19. Jorge de la Rúa, João Portugalský, olej na plátně, Hampton Court, Londýn
20. Jorge de la Rúa, Filip II. jako anglický král, olej na plátně, soukromá sbírka, Velká Británie
21. Jorge de la Rúa, Francouzská královna Isabela Habsburská, olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
22. Jorge de la Rúa, Jan Rakouský, olej na plátně, Pollok House, Glasgow
23. Jorge de la Rúa, Princ Karel, olej na plátně, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
24. Jorge de la Rúa, Isabel z Valois
25. Alonso Sánchez Coello, Infantky Isabel Clara Eugenia a Catalina Micaela

26. Alonso Sánchez Coello, Filip II., olej na plátně, 109,5 × 92,5 cm, Glasgow, Pollok House
27. Alonso Sánchez Coello, Španělská královna Anna, olej na plátně, 123 × 99 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid
28. Alonso Sánchez Coello, Španělská královna Anna, olej na plátně, 170 × 98 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
29. Alonso Sánchez Coello, Španělská královna Anna, olej na plátně, 179 × 97 cm, Lobkowitzká sbírka
30. Alonso Sánchez Coello, Infantky Isabel Clara Eugenia a Catalina Micaela, olej na plátně, 116 × 132 cm, Buckingham Palace, Londýn
31. Alonso Sánchez Coello, Infantky Isabel Clara Eugenia a Catalina Micaela, olej na plátně, 135 × 145 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
32. Alonso Sánchez Coello, Arcivévoda Albrecht a arcivévoda Václav, olej na plátně, 164 × 98 cm a 164 × 103 cm, zámek Ambras
33. Alonso Sánchez Coello, Arcivévoda Albrecht, olej na plátně, 193 × 99 cm, Lobkowitzká sbírka (vlevo); Alonso Sánchez Coello, Arcivévoda Václav, olej na plátně, 193 × 99 cm, Lobkowitzká sbírka (vpravo)
34. Alonso Sánchez Coello, Sebastián Portugalský, Museo de San Telmo, San Sebastián
35. Alonso Sánchez Coello, Infant Fernando, olej na plátně, 58 × 46,5 cm, Walters Art Gallery, Baltimore
36. Alonso Sánchez Coello, Infant Fernando, olej na plátně, 109 × 86 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
37. Alonso Sánchez Coello, Infant Carlos Lorenzo, olej na plátně, 56 × 46 cm, The San Diego Museum of Art, San Diego, Kalifornie
38. Alonso Sánchez Coello, Infant Diego, olej na plátně, 111 × 91 cm, Colección Lord Northbrooke, Winchester, Londýn
39. Alonso Sánchez Coello, Dvojportrét infantů Diega a Filipa, olej na plátně, 172 × 102 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
40. Alonso Sánchez Coello, Carlos Manuel Savojský, olej na plátně, soukromá sbírka, Barcelona
41. Alonso Sánchez Coello, Infantka Catalina Micaela, olej na plátně, 112 × 94 cm, Monasterio de El Escorial
42. Alonso Sánchez Coello, Infantka Isabel Clara Eugenia s Magdalenou Ruiz, olej na plátně, 207 × 129 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
43. Alonso Sánchez Coello, Filip II., olej na plátně, 188 × 102 cm, Biblioteca de El Escorial

## **5. Juan Pantoja de la Cruz**

1. Juan Pantoja de la Cruz, Margarita de Cardona, olej na plátně, 120 × 96 cm, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires

2. Juan Pantoja de la Cruz, Infantka Isabel Clara Eugenia, olej na plátně, 121 × 97 cm, Petworth House, Petworth, Sussex
3. Juan Pantoja de la Cruz, Infantka Isabel Clara Eugenia, olej na plátně, 124,7 × 97,5 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
4. Juan Pantoja de la Cruz, Arcivévoda Albrecht, olej na plátně, 124,6 × 97,5 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
5. Juan Pantoja de la Cruz, Filip III. u Ostende, olej na plátně, 177 × 114 cm, zámek Ambras u Innsbrucku
6. Juan Pantoja de la Cruz, Královna Margarita, olej na plátně, 192 × 120 cm, zámek Ambras u Innsbrucku
7. Juan Pantoja de la Cruz, Filip III., olej na plátně, 204 × 122 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
8. Juan Pantoja de la Cruz, Královna Margarita, olej na plátně, 204 × 122 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
9. Juan Pantoja de la Cruz, Dvojportrét infantky Anny Mauricie a infanta Filipa, olej na plátně, 118 × 124 cm, zámek Ambras u Innsbrucku

## **6. Dílna Juana Pantojy de la Cruz**

1. Andrés López Polanco, Dvojportrét infantů Carlose a Fernanda, olej na plátně, 120,5 × 124 cm, Fundación Jakober, Mallorca
2. Bartolomé González, Infantka Margarita, Olej na plátně, 100 × 72 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
3. Bartolomé González, Dvojportrét infantů Marie a Carlose, olej na plátně, 137 × 118 cm, zámek Ambras u Innsbrucku
4. Bartolomé González, Trojportrét infantů Margarity, Fernanda a Alfonsa, olej na plátně, 138 × 119 cm, zámek Ambras u Innsbrucku
5. Bartolomé González, Královna Margarita, Monasterio de la Encarnación, Madrid
6. Bartolomé González, Filip III, Monasterio de la Encarnación, Madrid
7. Rodrigo de Villandrando, Filip III., olej na plátně, 105,5 × 132,5 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
8. Rodrigo de Villandrando, Infantka Marie Anna, olej na plátně, 208 × 107 cm, Monasterio de la Encarnación, Madrid
9. Rodrigo de Villandrando, Isabela Bourbonská, Museo Nacional del Prado, Madrid
10. Andrés López Polanco, Conde-Duque de Olivares, olej na plátně, 206 × 109 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

## **7. Španělské podobizny z Lobkowiczské sbírky**

1. Muž z rodu Mendoza, olej na dřevě, 63,5 × 49,5, Lobkowiczská sbírka
2. Alonso Sánchez Coello, Arcivévoda Václav, olej na plátně, 187,5 × 103,5 cm, Lobkowiczská sbírka
3. Arcivévoda Albrecht, olej na plátně, 183 × 95,5 cm, Lobkowiczská sbírka
4. Španělská královna Anna, olej na plátně, 179 × 97 cm, Lobkowiczská sbírka
5. Arcivévoda Rudolf Habsburský, olej na plátně, 45,5 × 41,5 cm, Lobkowiczská sbírka
6. Fernando de Aragón, vévoda z Villahermosy, olej na plátně, 183 × 103 cm, Lobkowiczská sbírka
7. Jana z Pernštejna, olej na plátně, 190 × 107 cm, Lobkowiczská sbírka
8. Jana z Pernštejna v 17 letech, olej na plátně, 178 × 93 cm, Lobkowiczská sbírka
9. Jan z Pernštejna, olej na plátně, 185 × 110 cm, Lobkowiczská sbírka
10. Marie Anna Manrique de Lara (vpravo), olej na plátně, 196 × 105 cm, Lobkowiczská sbírka
11. Polyxena z Pernštejna, olej na plátně, 192 × 101 cm, Lobkowiczská sbírka
12. García de Mendoza, olej na plátně, 53,5 × 45,5 cm, Lobkowiczská sbírka
13. Francouzská královna Alžběta, olej na plátně, 181 × 119 cm, Lobkowiczská sbírka
14. Juan Pantoja de la Cruz, Marie Luisa de Aragón, olej na plátně, 135 × 89 cm, Lobkowiczská sbírka
15. Albrecht z Fürstenberka, olej na plátně, 93,5 × 65,5 cm, Lobkowiczská sbírka
16. Margarita de Cardona, olej na plátně, 135 × 101 cm, Lobkowiczská sbírka
17. Andrés López Polanco, Filip III., olej na plátně, 206 × 111 cm, Lobkowiczská sbírka



# Obrazová příloha

## 1. Vznik portrétu jako samostatného žánru



Obr. 1



Obr. 2

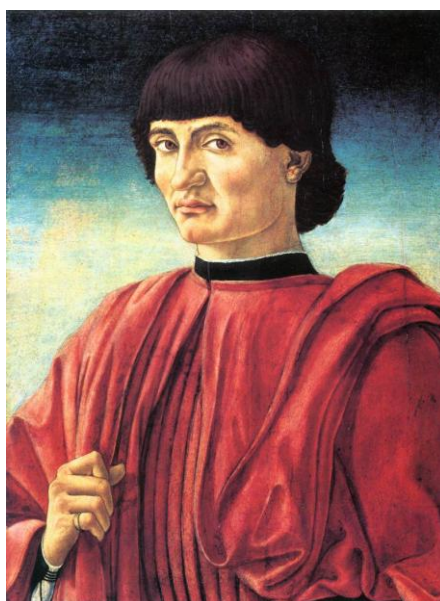


Obr. 3

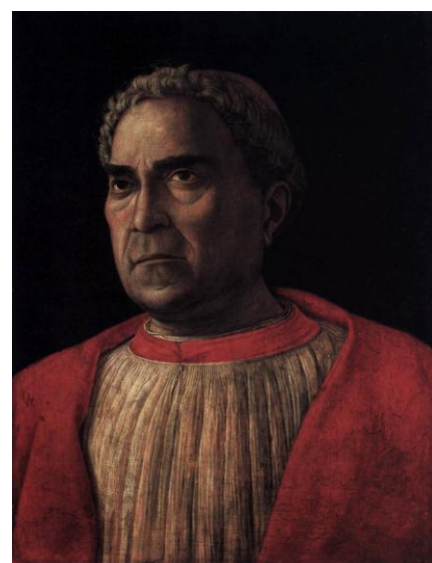




Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6

## 2. Dvorský portrét celé postavy



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3





Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7





Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12





Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16





Obr. 17



Obr. 18





Obr. 21

### 3. Počátky portrétu ve Španělsku



Obr. 1





Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5





Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8

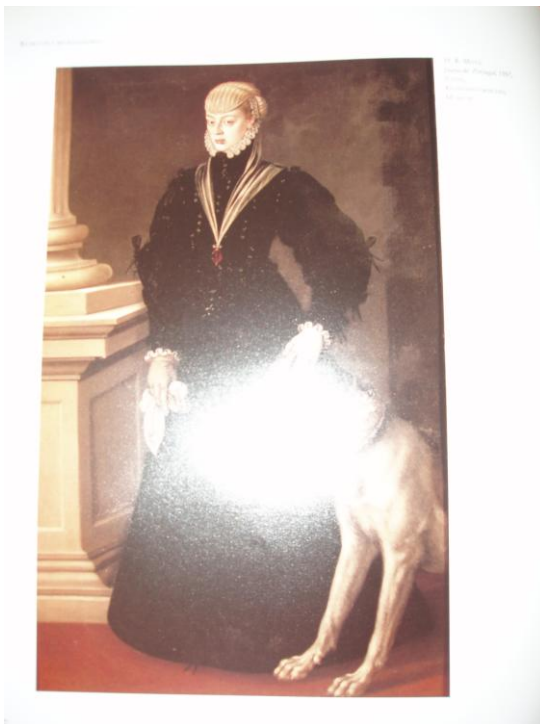
#### 4. Alonso Sánchez Coello a jeho konkurenti



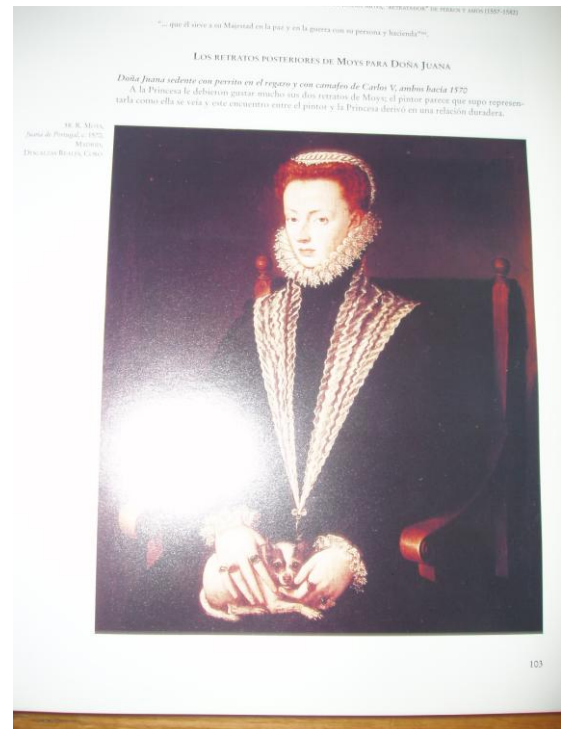
Obr. 1



Obr. 2



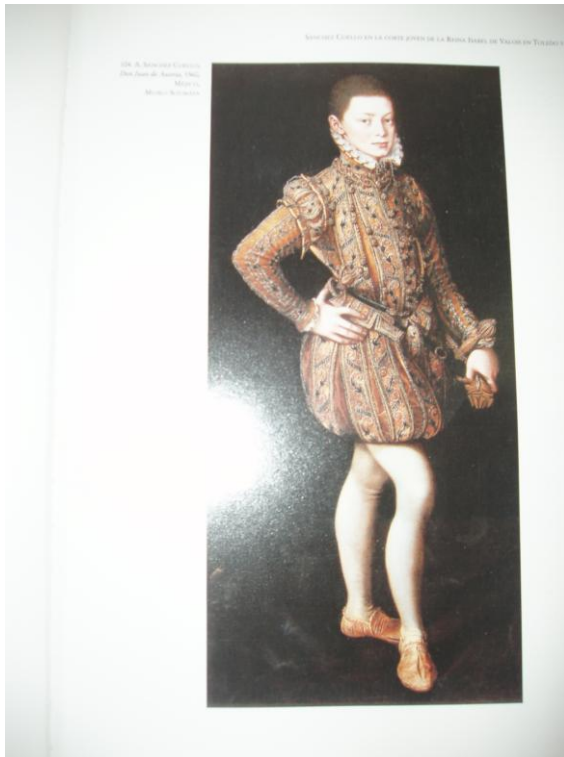
Obr. 3



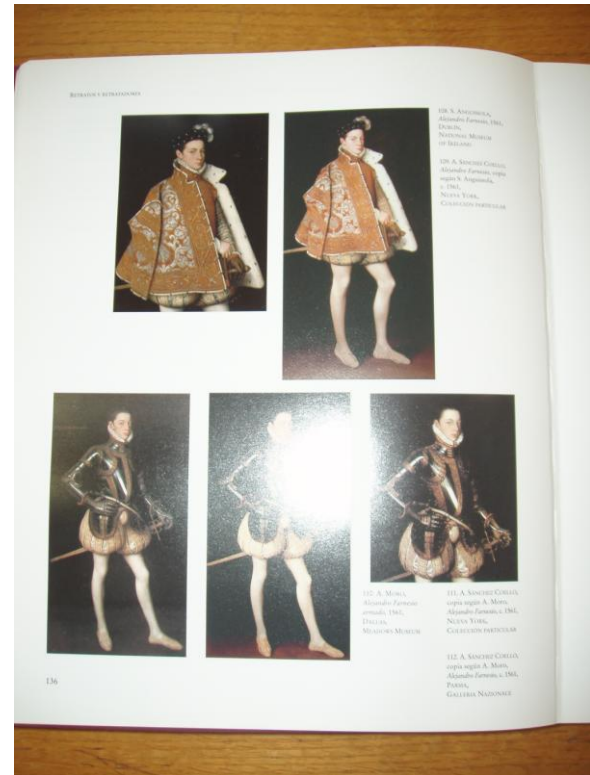
Obr. 4







Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



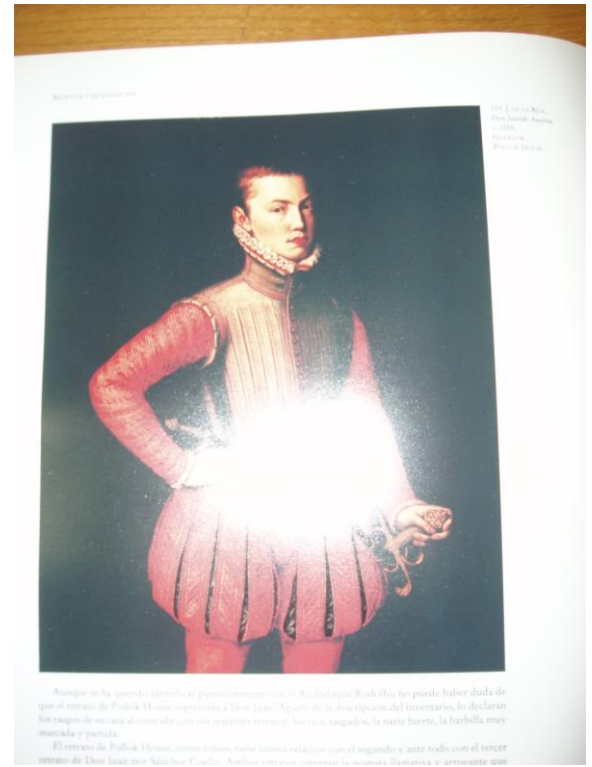
Obr. 16



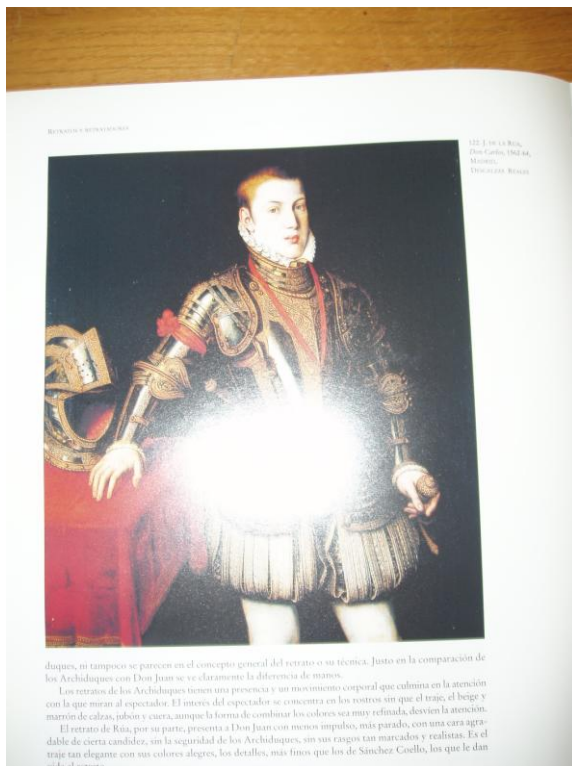




Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24

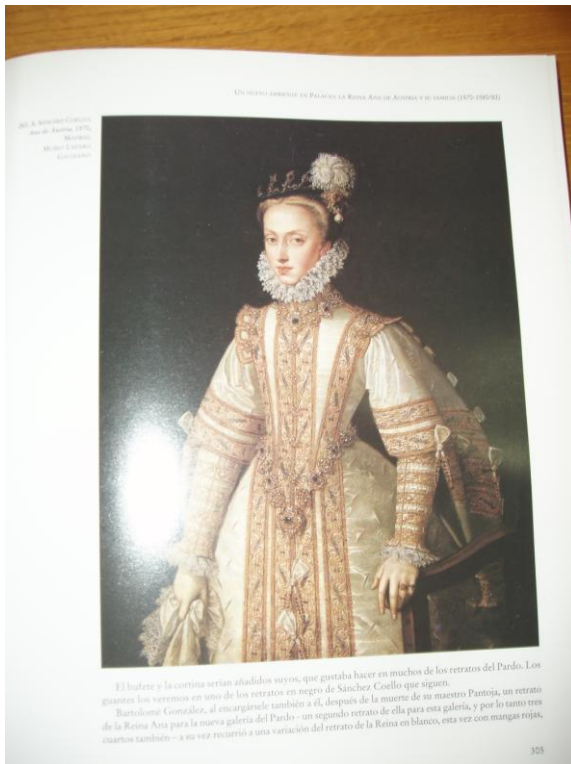




Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 32

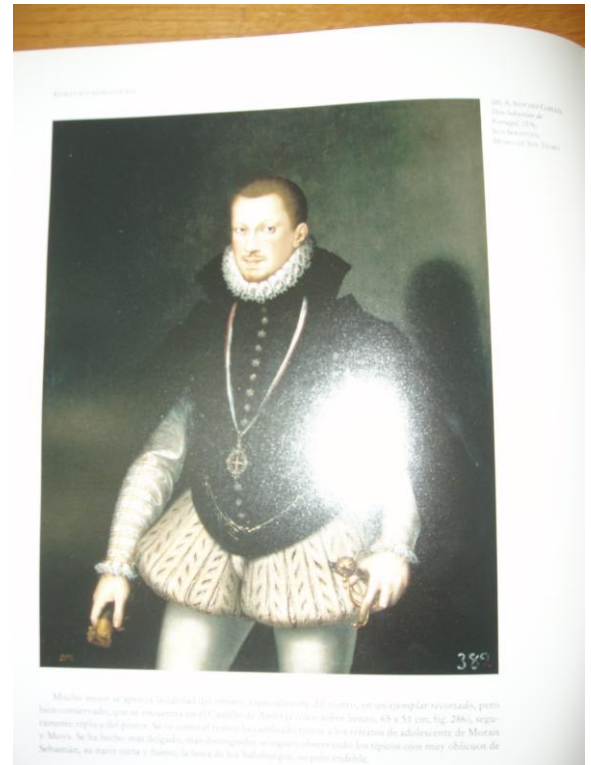


Obr. 31





Obr. 33



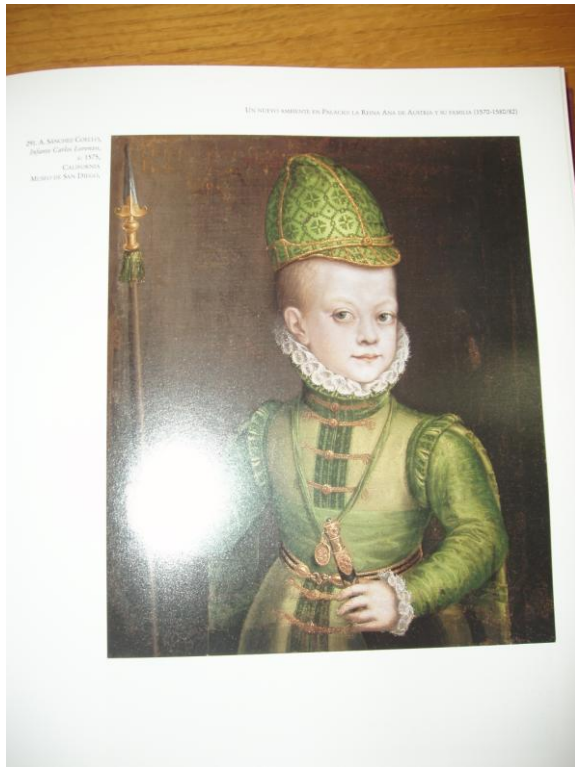
Obr. 34



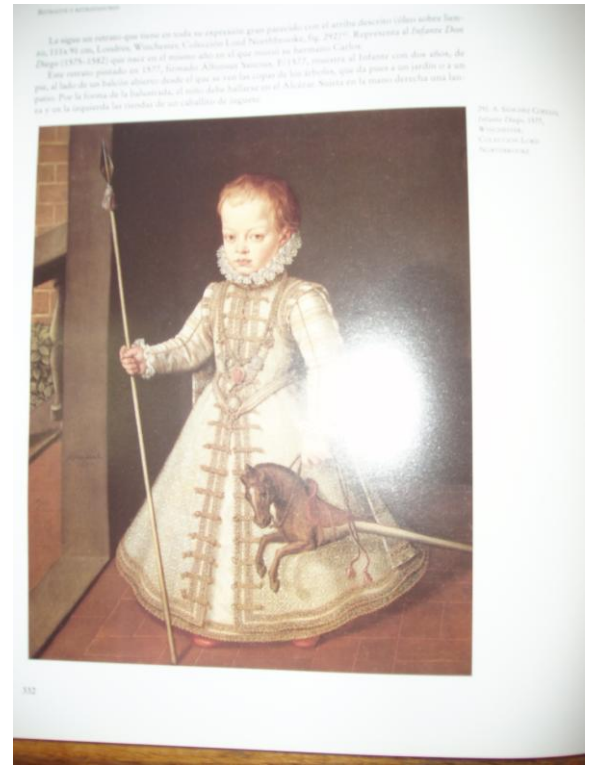
Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



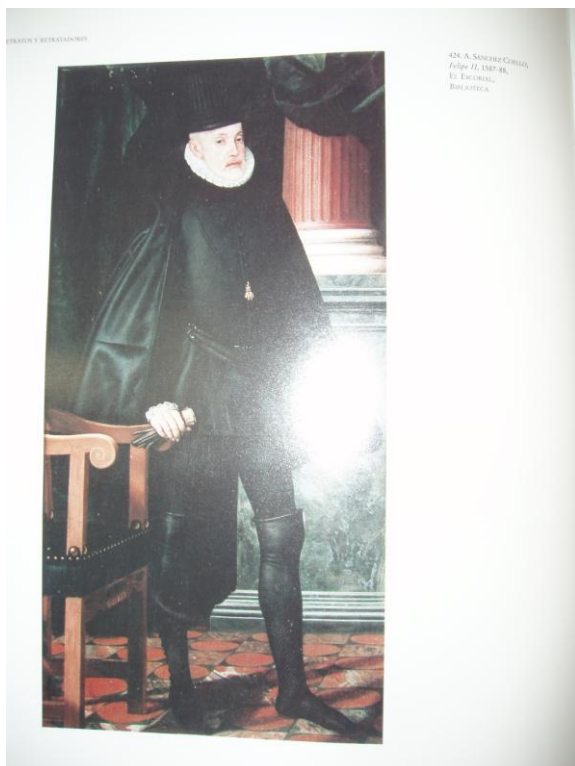
Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



## 5. Juan Pantoja de la Cruz



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



6. Žáci Juana Pantojy de la Cruz



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



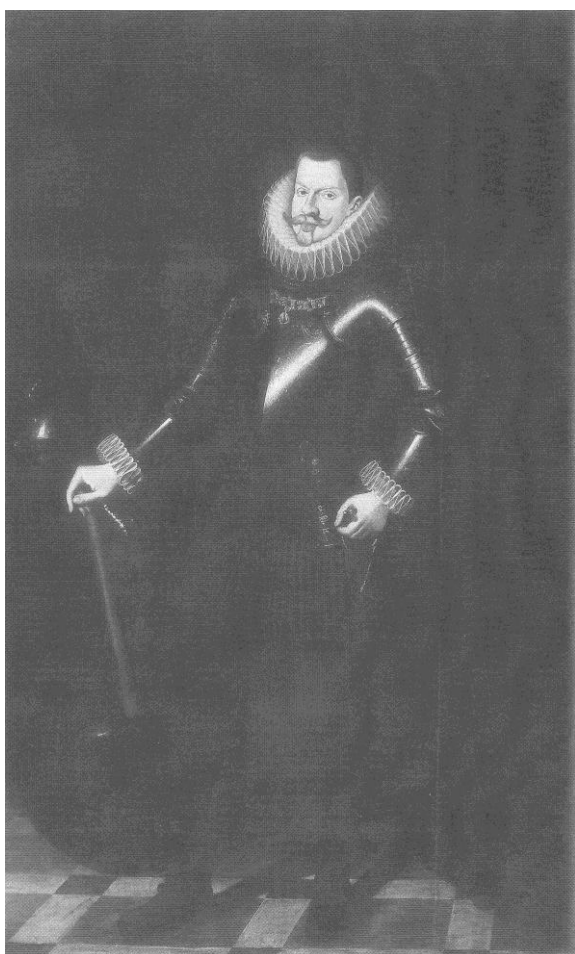
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



7. Španělské podobizny z Lobkowiczké sbírky



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4





Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8





Obr. 9



Obr. 10



Obr. 12



Obr. 11





Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17