

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Mgr. Adéla Hončová

INMORTALE QUOD OPTO

Ikonografická analýza vybraných medailí Antonia Abondia

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2018

Čestné prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Adéla Hončová

Bibliografická citace

INMORTALE QUOD OPTO.

Ikonografická analýza vybraných medailí Antonia Abondia:

Diplomová práce / Mgr. Bc. Adéla Hončová;

vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. – Praha, 2017. – 74 s.

Anotace

Diplomová práce se primárně zaměřuje na ikonografický rozbor deseti medailí Antonia Abondia, jenž působil jako dvorní medailér na dvoře císaře Maxmiliána II. a jeho syna Rudolfa II. Úvodní část práce je věnována životu Antonia Abondia, následuje stručné zmapování vývoje medailérství v Itálii a zaalpských oblastech a vlivů, které se promítly do Abondiovy tvorby. Těžištěm práce je vlastní rozbor jeho vybraných děl, která vytvořil pro významné osobnosti té doby. Důraz je kladen na zobrazení nalézající se na reverzech medailí a vyhledávání jejich vzorů.

Klíčová slova

Antonio Abondio, medaile, renesance, impresa, ikonografická analýza

Abstract

This thesis focuses primarily on the iconographic analysis of ten medals made by Antonio Abondio, a court medallist at the court of Emperor Maximilian II and his son Rudolf II. The introductory part of the thesis dedicated to the biography of Antonio Abondio is followed by a short outline of the development of art medals production in Italy and in Central Europe and of the factors which had an impact on Abondio's work. The core of my study is an actual analysis of some selected pieces made on commission for prominent individuals of the said period. A particular emphasis is put on the images found on the reverse side of the medals and on their paradigm detecting.

Keywords

Antonio Abondio, medals, renaissance, impresa, iconographic analysis

Rozsah práce: 146 363 znaků

Poděkování

Děkuji vedoucímu své diplomové práce doc. Martinu Zlatohlávkovi za podnětné připomínky, doporučení a korekce. Můj dík dále patří prof. Lubomíru Konečnému za cenné rady v oblasti ikonografie a paní doktorce Beket Bukovinské za pomoc a velmi vstřícný přístup. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Markétě Ježkové za velkou ochotu a svému manželovi Petrovi za pomoc s překladem latinských textů. V neposlední řadě děkuji celé své rodině za velkou podporu a trpělivost.

Obsah

1.	Úvod	-8-
2.	Přehled literatury	-10-
3.	Život a dílo Antonia Abondia	-14-
4.	Medailérství v době renesance	-20-
4. 1.	Rozkvět medailérství v Itálii a Zaalpí	-20-
4. 2.	Umělecké vlivy na Abondiovu tvorbu	-22-
5.	Medaile Antonia Abondia	-25-
5. 1.	<i>Julius Salm-Neuburg</i>	-25-
5. 1. 1.	Životopis	-25-
5. 1. 2.	Analýza medaile	-25-
5. 2.	<i>Johann Khevenhüller</i>	-29-
5. 2. 1.	Životopis	-29-
5. 2. 2.	Analýza medaile	-30-
5. 2. 3.	Analýza medaile	-32-
5. 3.	<i>Tomáš Jordán z Klausenburku</i>	-35-
5. 3. 1.	Životopis	-35-
5. 3. 2.	Analýza medaile	-36-
5. 4.	<i>Johann Crato z Kraftheimu</i>	-39-
5. 4. 1.	Životopis	-39-
5. 4. 2.	Analýza medaile	-40-
5. 5.	<i>Pavel Sixt Trautson</i>	-43-
5. 5. 1.	Životopis	-43-
5. 5. 2.	Analýza medaile	-44-
5. 6.	<i>Pietro Ferrabosco</i>	-48-
5. 6. 1.	Životopis	-48-
5. 6. 2.	Analýza medaile	-49-
5. 7.	<i>Balthazar Ravoyra</i>	-52-
5. 7. 1.	Životopis	-52-
5. 7. 2.	Analýza medaile	-52-
5. 8.	<i>Hieronymus Scotto</i>	-55-
5. 8. 1.	Životopis	-55-

5. 8. 2.	Analýza medaile	-57-
5. 9.	<i>Giuglio Cesare Gonzaga</i>	-62-
5. 9. 1.	Životopis	-62-
5. 9. 2.	Analýza medaile	-63-
6.	Závěr	-65-
	Seznam literatury	-67-
	Seznam vyobrazení	-73-
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	

1. Úvod

Talentovaný medailér a keroplastik italského původu Antonio Abondio patří mezi osobnosti, jejichž životem a dílem se dějiny umění doposud detailně nezabývaly. Ačkoli působil na císařském dvoře v druhé polovině 16. století, tedy v éře, která se u historiků i kunsthistoriků těší velkému zájmu, jeho dílo nebylo dosud dostatečně zpracováno. Abondiovu umění a odkazu se věnovali výhradně badatelé 19. a první poloviny 20. století, zatímco současná literatura ho téměř nereflektuje. Jelikož se většina jeho díla nachází ve vlastnictví Uměleckohistorického muzea ve Vídni, je Abondiova tvorba častou součástí výstavních katalogů. V nich však nenalezneme tematický rozbor vybraných medailí, nýbrž pouze jejich stručný popis.

Tato práce si proto vytyčila za cíl pokusit se pomocí ikonografické metody hloubkově rozebrat výjevy, které jsou zobrazeny na reverzech medailí, a s pomocí dobových příruček rozluštit smysl těchto vyobrazení, jež sloužila k vyjádření osobnostních rysů, myšlenek či záměrů svých nositelů. Tento systém lze uplatnit na medaile významných osobností z politického, kulturního a vědeckého života. Stranou našeho bádání tak zůstává část Abondiova díla s náboženskou tematikou, která se přirozeně pro takovýto rozbor nehodí. Rovněž jsem ponechala stranou medaile císařů a arcivévodů, které již částečně zpracovány byly.

Co se týče celkové kompozice, práce je rozdělena do tří hlavních oddílů: životopis Antonia Abondia; vývoj medailérství od 15. století společně s definicí hlavních vlivů na Abondiovu tvorbu; ikonografická analýza medailí.

V úvodní části práce uvádím přehled literatury, jež se váže k osobě Antonia Abondia a jeho umělecké tvorbě. Také představuji dobové příručky, s nimiž jsem pracovala a které jsou základní pomůckou při analýze rubových stran medailí.

Na základě sekundární literatury mapuji profesní i soukromý život Antonia Abondia, jeho původ, studia či vstup do císařských služeb.

Druhý oddíl je nejprve obecněji věnován rozvoji a technikám medailérství v Itálii v době quattrocenta a cinquecenta s přihlédnutím k jeho vývoji v zaalpských zemích. Reflektovala jsem vlivy, jež formovaly Abondiův raný styl, od něž postoupil k vlastnímu názoru a vyjádření. Snažím se ukázat jeho umělecký vývoj, popsat charakteristické znaky jeho díla, míru inspirace jinými umělci, a naopak Abondiův vliv na ně.

Závěrečný oddíl, který je nejobsáhlejší, tvoří stěžejní část práce. Jejím vrcholem je obsahová analýza deseti vybraných medailí, v jejichž reverzech je ukryto poselství, které je na první pohled těžko rozpoznatelné. Posloupnost medailí je určena chronologicky a řídí se jejich dobou vzniku. Nejprve je uveden stručný životopis vlastníka medaile, který nám přiblíží jeho osud a mnohdy pomůže pochopit důvody pro výběr daného konkrétního výjevu či motta.

Po úvodních technických údajích o medaili definujících tvar, materiál, rozměry, dataci a místo uložení následuje popis její averzní a reverzní strany. Hlavní důraz je kladen na obsahovou analýzu, a pokud je to možné, snažím se rovněž upozornit na odlišnosti a inovace, které Abondio oproti předlohám uplatnil. Každé vyobrazení, ať již v kompletní podobě či pouze ve formě jednotlivých atributů, je možné dohledat v knihách impresy či emblémů. Doprovází ho i text, jenž vysvětluje poselství či morální poučení impresy, které má světu vydat. Toto poselství potom vztahuji na život a charakter osobností, jež Abondio na svých medailích zvěčnil.

2. Přehled literatury

Je možné říci, že literatura týkající se osobnosti Antonia Abondia je četná, podstatným nedostatkem však je fakt, že většina studií pochází z konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Z toho vyplývá také skutečnost, že naprostá většina studijního materiálu je cizojazyčná. Literatura je roztržena do mnoha článků a studií, které vycházely jako součást zejména numismatických časopisů, patrná je také absence nové ucelené monografie pojednávající o tomto umělci.

Není zde mým cílem sumarizovat veškerou odbornou literaturu k otázce života a díla Antonia Abondia. Předmětem mého zájmu budou výhradě pojednání použitá při psaní této magisterské práce.

V její úvodní části, v níž nastiňuji Abondiův život, se pro mě hlavním zdrojem informací stalo několik menších monografií, které se věnují osobnosti Antonia Abondia. Eduard Fiala je autorem vůbec první monografie o tomto umělci, jež nese název *Antonio Abondio. Keroplastik a medajlér ve službě císařů a králů Maximiliana II. a Rudolfa II.*¹ Vyšla v roce 1909 a kromě biografie obsahuje také archivní prameny a obrazovou přílohu s fotografiemi a popisem medailí. Dosud nepřekonaná je podle mého názoru kniha Fritze Dworschaka *Antonio Abondio. Medaglista e ceroplasta*, vydaná v Turíně roku 1958, kde jsou velmi přehledně shrnuta důležitá data a události týkající se Abondiova soukromého i profesního života.² Z literatury německé provenience je třeba kromě Dworschaka zmínit také Victora Katze,³ jenž se věnoval dílu Abondiova syna Alessandra, či Georga Habicha.⁴ Také Angličan Georg Francis Hill⁵ patří mezi badatele, kteří se osobností Antonia Abondia zabývali.

Další poznatky je možné čerpat z hesel řady slovníků a encyklopedií, v nichž je Abondiovi věnováno více či méně prostoru. Jmenovitě je třeba zmínit zejména *Neue deutsche Biographie*, italskou encyklopedii v elektronické verzi *Treccani*,⁶ *Bibliographical Dictionary of Medallists* v edici Leonarda Forrera⁷ či *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles* od Alfreda Armanda.⁸

¹ FIALA 1909.

² DWORSCHAK 1958.

³ KATZ 1928, 30–44; 1930, 17–19; 1930–32, 554–559.

⁴ HABICH 1913/14, 100–109.

⁵ HILL 1912, 1967.

⁶ www.treccani.it.

⁷ FORRER 1904.

⁸ ARMAND 1883. Také ROSSI 1929; PYKE 1973, 8; BUKOVINSKÁ 1995, 15.

Mnoho studií o Abondiovi vycházelo zejména v numismatických časopisech. Mimo jiné se jedná o mezinárodní ilustrovaný časopis *Archiv für Medaillen und Plaketten-kunde* editovaný Georgem Habichem a Maxem Bernhartem, *Numismatische Zeitschrift* nebo *Berliner Münzblätter*. V těchto renomovaných periodikách publikovali své studie významní badatelé zabývající se „abondiovskou“ tematikou Hans Stoecklein,⁹ Artur Bechtold¹⁰ či Fritz Dworschak.¹¹ Důležitým periodikem zaměřujícím se na rudolfínské umění je bulletin *Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. Studia Rudolphina*, v jehož ročnících se rovněž vyskytuje několik zajímavých studií pojednávajících o dostupné literatuře či vybraných Abondiových medailích.¹²

V neposlední řadě nesmím opomenout ani na výstavní katalogy, v nichž se nacházejí fotografie a technické údaje k jednotlivým medailím či stručné informace o jejich vlastnicích. Pracovala jsem zejména s katalogem zpracovaným Karlem Schulzem, který vyšel k výstavě *Antonio Abondio und seine Zeit* konané v roce 1988 ve Vídni.¹³ V témže roce se Schulz rovněž podílel na katalogu *Prag um 1600: Die Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*¹⁴ a vyšel rovněž katalog *Umění na dvoře Rudolfa II.*,¹⁵ který v sekci *Malířství a sochařství a Umělecká řemesla* uvádí jeho stručný životopis a umělecký přínos. Výčet katalogů, které obsahují popis tvorby Antonia Abondia je samozřejmě mnohem širší, bohužel se výběr autorů katalogových hesel z velké části omezil pouze na medaile s vyobrazením rakouských Habsburků či osob, které v této práci nejsou reflektovány. Jedná se například o katalog *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*,¹⁶ jenž vyšel v roce 1997 v edici Elišky Fučíkové a byl vydán i v německé a anglické mutaci či katalog vydaný roku 2002 v Dijonu *Praga Magica 1600: L'art à Prague au temps de Rodolphe II.*

Nejobsáhlejší oddíl práce obsahuje deset medailonů osobností, jejichž medaile jsem kvůli zajímavým motivům vybrala jako vhodné k analytickému rozboru. Sestávají ze tří hlavních částí. Nejprve jsou uvedeny technické údaje medaile, které vycházejí ze struktury katalogového hesla. Následuje životopis osobnosti, pro který jsem čerpala

⁹ STOECKLEIN 1913/1914, 42–53.

¹⁰ BECHTOLD 1923–24, 103–118.

¹¹ DWORSCHAK 1928, 107–117.

¹² DUŠKOVÁ 2003, 45–52; VÁCHA 2007, 59–74; ŠRONĚK 2007, 131–135; KLEISNER 2008, 104–105.

¹³ SCHULZ 1988.

¹⁴ Zde je popsána medaile Johanna Khevenhüllera, Pavla Sixta Trautsona, Johanna Crata a Hieronyma Scotta. SCHULTZ 1988, 300, 301, 302.

¹⁵ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988.

¹⁶ FUČÍKOVÁ a kol. 1997.

údaje zejména v encyklopediích. V klíčové části práce tvořené ikonografickým rozborem Abondiových medailí jsem vycházela, kromě již zmiňovaných článků, ze slovníkových či katalogových hesel a přehledů, zejména z dobových rukojetí a příruček impres. S jejich pomocí jsem byla schopna rozluštit alegorický význam jednotlivých impres vyobrazených na reverzních stranách medailí.

Na tomto místě je podle mého názoru vhodné vysvětlit význam impresy a odlišit ji od známějšího emblému. Impresa má svůj původ již ve středověké heraldice. Více se však začala používat v quattrocentu a s rozvojem dvorské kultury od poloviny tohoto století se již odlišila jako samostatná kategorie symbolického vyjádření a stala se velmi důležitou součástí intelektuálního života společnosti.¹⁷

Impresa byla jakýmsi nástrojem užívaným k vyjádření osobního postoje, charakteristiky, myšlenky či záměru svého nositele.¹⁸ Jedná se o důmyslné spojení obrázku a stručného motta, které s ním úzce souvisí. Aby bylo poselství zřejmé, musí být čteny v návaznosti na sebe. „*The essence of the impresa was its secrecy and obscurity; it was designed to present the greatest possible difficulty to any one who wished to penetrate its meaning.*“¹⁹ Zatímco emblém je vzorový a sděluje všeobecnou pravdu či morální poučení, impresa je specifická, svázaná s individualitou nositele, který nám jejím prostřednictvím sděluje své credo.²⁰

Kromě knih Cesara Ripy *Nova Iconologia a Della novissima Iconologia*²¹ pro mě bylo primárním zdrojem informací třísvazkové dílo *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum*. Jedná se o soubor 882 impres významných evropských panovníků, církevních hodnostářů a aristokratů. Každá impresa je doprovázena textem, který osvětluje význam vyobrazení a zároveň čtenáři sděluje poselství, které nositel impresy touto cestou světu vzkazuje. První dva svazky opatřil svým komentářem dvorní historik císaře Rudolfa II. Jacob Typotius, třetí díl okomentoval po jeho smrti lékař Anselmus Boethius de Boodt.²² Pracovala jsem rovněž s knihou *Teatro d'impres*e Giovanniho Ferra z roku 1623, jež obsahuje jakési shrnutí dosud známých impres a jejich významů.²³ Zároveň s dílem Typotia a de Boodta jsem nejčastěji používala příručku rytce Giovanniho Battisty Pittoniho a spisovatele

¹⁷ CALDWELL 2005, XI–XII.

¹⁸ Slovo impresa je odvozeno od italského slovesa „*imprendere*“, což v překladu znamená podnikat. KONEČNÝ 2017, 260, kat. č. V/35.

¹⁹ HILL 1912, 9.

²⁰ CALDWELL 2005, XII.

²¹ RIPA 1618, 1625.

²² TYPOTIUS 1601–1602, BOETHIUS DE BOODT 1603.

²³ FERRO 1623.

Lodovica Dolceho *Imprese*, jež vyšla v roce 1566 a její doplněné vydání o dva roky později.²⁴

V této souvislosti byla pro mou práci velmi přínosná digitální databáze vycházející z projektu univerzity v Glasgow *The Study and Digitisation of Italian Emblems* probíhajícího pod záštitou italského historika umění Donata Mansueta. Jedná se o digitalizaci sedmi příruček impres vydaných v druhé polovině 16. století pocházejících ze Stirling-Maxwellovy sbírky glasgowské univerzitní knihovny. Ve všech knihách lze po zadání konkrétních požadavků vyhledávat potřebné informace.²⁵ Výhodou této databáze je jistě také fakt, že texty vysvětlující jednotlivé impresy jsou postupně překládány do angličtiny, což usnadňuje porozumění i badatelům, kteří neovládají italský či latinský jazyk. Při vyhledávání jednotlivých impres mi byla velmi užitečná kniha amerického profesora Masona Tunga *Impresa index. To the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius*.²⁶ Vyšla roku 2006 v New Yorku a tvoří ji soupis všech impres z knih Typotia, Bargagliho, Giovia a dalších. Podle motta či vizuální podoby impresy je tedy možné vyhledat, kteří autoři ji ve svém díle uvádějí.

K sepsání této magisterské práce bylo nutné prostudovat i další literaturu, jež zde z důvodu omezeného rozsahu této kapitoly nemohla být kompletně uvedena. Všechny použité dílčí příspěvky a studie jsou sepsány v závěrečném seznamu literatury.

²⁴ Pracovala jsem s digitalizovanou verzí knihy dostupnou na webové stránce <http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/books.php>. Kvůli přehlednosti je zde kniha dodatečně paginována. PITTONI/DOLCE 1568.

²⁵ <http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/books.php>.

²⁶ TUNG 2006.

3. Život a dílo Antonia Abondia

O původu a rané fázi života uznávaného a oceňovaného italského medailéra a keroplastika Antonia Abondia není mnoho známo. Rodina Abondiů pocházela pravděpodobně z obce Bondo ležící v provincii Trentino, která byla pod svrchovaností tridentského biskupa.²⁷ V tíživé době občanských válek se jejich novým domovem stala Riva del Garda, kde se Antonio roku 1538 narodil.²⁸ Roku 1509 přijali jeho předci jméno „*Abundius*“ či „*de Abundis*“. V městečku zastávala tato rodina významná postavení. Působili zde jako faráři, starostové, notáři i umělci.²⁹ Dne 10. července roku 1558 Ferdinand I. polepšil rodový znak Janu de Abundiis a jeho příbuzným Veronesimu Alexandrovi, Caesar-Octavianovi a jejich třetímu nejmenovanému bratru.³⁰

Josef Bergmann ve své studii o Antoniu Abondiovi uvádí domněnku, že jeho otcem byl milánský sochař, rovněž medailér, Antonio Abondio st., přezdívaný Ascona, o němž se ve svých *Životech* zmiňuje již Giorgio Vasari.³¹ Tuto domněnku v knize *Italian medals c. 1530–1600* cituje také Philip Attwood, nicméně ji ničím přesvědčivě nepodkládá.³² Naopak Filippo Rossi tvrdí, že Antonio byl synem Alessandra Abondia, který zemřel v roce 1564.³³

Není také zcela jasné, u koho byl mladý Antonio v učení. Na základě podoby raných Abondiových medailí se usuzuje, že jeho učitelem byl slavný milánský umělec Leone Leoni.³⁴ Tato hypotéza však není podložena žádnými písemnými důkazy.

Bohužel se nedochovaly žádné zprávy o Abondiově studijní cestě do zahraničí. Pravděpodobně měl do svých třiceti let po delší dobu pobývat v Nizozemí. Zatímco Eduard Fiala zmiňuje dvě cesty do Nizozemí, z nichž druhou měl Abondio podniknout téhož roku, kdy již pracoval pro vídeňský dvůr, Schulz se zmiňuje pouze o jedné

²⁷ Ve starší literatuře můžeme nalézt informaci, že rodina pocházela z regionů Como či Lugano, které leží na pomezí Lombardie a švýcarského kantonu Ticino. Georg Francis Hill zmiňuje jako možné místo původu také Milán a rovněž Alfred Armand o Abondiovi smýšlí jako o milánském umělci. Více viz HILL 1912, 75; ARMAND 1883, 267.

²⁸ FIALA 1909, 3; SCHULZ 1988, 3.

²⁹ ROSSI 1929, nepag.

³⁰ FIALA 1909, 3.

³¹ Josef Bergmann jako první vysvětlil uměleckou značku AN: AB:, již přiřadil Antoniu Abondiovi. BERGMANN 1845, 3.

³² ATTWOOD 2003, 447. Dále srov. DOMANIG 1907, 40.

³³ ROSSI 1929, nepag; Taktéž FORRER 1904, 14.

³⁴ VÁCHA 2007, 59.

návštěvě, a to roku 1566.³⁵ Eduard Fiala soudí, že důvodem k druhé cestě byly některé závazky, k nimž se zavázal již v dřívější době.³⁶

Roku 1565 byl Abondio činný v Tyrolsku, kde pravděpodobně vytvořil medaili Johanna Rudolfa Blumneckera. Podložené informace o jeho dalším směřování máme z roku 1566, kdy v květnu vstoupil jako „*conterfetter*“³⁷ s měsíčním platem 20 zlatých do služeb císaře Maxmiliána II.³⁸ Podle Georga Hilla „[...] *did more than any other Italian medallist to influence the style of the local artists*“.³⁹ Medaile, jež vznikaly v tomto období, již kromě datace nesou i signaturu umělce: A.A. Během svého dlouholetého působení u císařského dvora vytvořil mnoho portrétních medailí členů Habsburského rodu či zvěčnil význačné osobnosti spjaté s touto érou.⁴⁰

Ve Vídni setrval Abondio až do července roku 1571, kdy se s císařským souhlasem odebral ke španělskému dvoru krále Filipa II. Doprovázeli ho nově jmenovaný císařský orátor pro španělský dvůr Johann VII. Khevenhüller. Proč do Španělska jel a co zde vytvořil, není dosud zřejmé. Snad se stal poradcem v záležitosti nově postavené mincovny v Segovii,⁴¹ mohl se též zabývat zlepšením řezby mincovních kolků. Stejně jako jiní umělci v císařských službách mohl Abondio také pracovat jako vyslanec v politických záležitostech, doložené to však není. Ve Španělsku se seznámil se sochařem, architektem a medailérem Jacopem da Trezzo, jehož zvěčnil na medaili vytvořené zřejmě počátkem roku 1572, neboť v zemi pobyl pouze do března téhož roku.⁴²

Následující měsíce strávil Antonio Abondio opět na cestách.⁴³ Zastavil se v Mnichově a jižním Německu, kde vznikly práce pro Viléma V. Bavorského a biskupa Arnošta von Freising. V Augsburgu se nechal zvěčnit i tamní měšťan Sebastian Zäh.⁴⁴ V březnu roku 1573 se vrátil zpět do Vídně. Celkem pobyl Abondio v zahraničí téměř 39 měsíců, což mu bylo dvorem vytýkáno, neboť během tohoto času pro císaře nic

³⁵ KATZ 1930, 6.

³⁶ Podle Fialy měl vytvořit medaili Filipa Montmorenciho, hraběte z Hornu.

³⁷ Starší označení pro medailéra, jehož původ vychází z latinského „*contrafacere*“ a později starofrancouzského „*contrefecit*“ – napodobit. CHYTIL 1920, 5.

³⁸ Dekret o jeho přijetí do císařských služeb byl vydán 31. prosince roku 1566.

³⁹ HILL, 75.

⁴⁰ Vytvořil i medaile biskupa Jednoty bratrské Jana Kálefa. Více viz ŠRONĚK 2007, 131–135; KLEISNER 2008, 104–105.

⁴¹ DWORSCHAK 1958, 34.

⁴² HILL 1912, 70.

⁴³ Podle Fialy strávil roky 1574–77 v Německu a Itálii, Schulz i Dworschak ovšem hovoří pouze o době několika měsíců mezi lety 1572–1573, neboť toho roku je již Abondio přítomen ve Vídni.

⁴⁴ Je zajímavé, že reverz této Abondiovy medaile je shodný s dílem norimberského umělce Valentina Malera, které vzniklo o rok později.

nezhotovil.⁴⁵ Proto mu byla navržena srážka z platu, jenž po celou dobu své nepřítomnosti a navzdory nulovému výkonu pobíral. Císař se však zachoval velkomyslně a úhradu navrhované částky mu odpustil.

Od počátku roku 1577 bydlel v malém domku na Neumarktu, který dříve obýval císařský komoří Santivangia. Zde zpočátku platil Abondio malý nájem, avšak od 9. února téhož roku mu byl domek císařem Rudolfem II. propůjčen k bezplatnému obývání.

Dne 20. prosince 1577 vstoupil Abondio do služeb císaře Rudolfa II. jako medailér a malíř s měsíčním platem 20 zlatých.⁴⁶

Ještě v roce 1577 byl Abondio pověřen návrhem nového typu tolaru, který se používal až do roku 1603 a byl ražen mincovnami jak ve Vídni a Kremnici, tak i v Praze, Kutné Hoře, Jáchymově a Českých Budějovicích.⁴⁷

Abondio patřil k dobře placeným dvorským umělcům a své příjmy si ještě vylepšoval soukromými zakázkami. Přestože ani nemusel platit nájemné za své bydlení, upadl z neznámého důvodu do četných dluhů. V lednu roku 1580 mu císař Rudolf II. poskytl finanční podporu v celkové výši 1000 zlatých určenou k úhradě dluhů věřitelům a současně ho Rudolf povolal ke dvoru do Prahy. Zde se ubytoval v domě Petera Hungera na Hradčanech.⁴⁸

V důsledku přetrvávajících finančních obtíží a nepravidelně vyplácenému platu se Abondio rozhodl z dvorské služby odejít. To se Rudolfa velmi dotklo, neboť si svého dvorního medailéra pro jeho zručnost a schopnost precizního zpracování kovů neobyčejně vážil. Proto vydal 20. března 1582 nařízení určené prezidentu dvorské komory majícímu na starost finance, aby Abondio obdržel 300 tolarů, za předpokladu, že zůstane v císařových službách. Tato nabídka Abondia zlákala, proto setrval u dvora ještě dalších sedm let. Císař mu navíc svým rozhodnutím vydaným 24. srpna potvrdil jeho šlechtický titul, svobodné domovské právo na území celého římského císařství a imunitu v soudních pravomocích cizích zemí.⁴⁹ Počátkem měsíce září roku 1583 mu byl navíc zvýšen plat na částku 33 zl. a 20 kr.⁵⁰ Nicméně již o měsíc později se musel

⁴⁵ FIALA 1909, 6.

⁴⁶ DWORSCHAK 1958, 45.

⁴⁷ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 156. Srovnej také SCHULZ 1989, 304, kat. č. 824, 825. Josef Bergmann zpochybňuje možnost, že by Abondio řezal razidla na mince. BERGMANN 1845, 25.

⁴⁸ Tuto informaci uvádí Fritz Dworschak i Max Bernhart, jenž údaj převzal od Eduarda Fialy. Avšak zarazí nás jedna nesrovnalost. Císařský dvůr se totiž do Prahy přemístil až v roce 1583, kam tedy byl Abondio povolán? DWORSCHAK 1958, 37; BERNHART 1913/14, 98.

⁴⁹ DWORSCHAK 1958, 46.

⁵⁰ FIALA 1909, 6–7.

na nějakou dobu vzdálit. Podnikl totiž cestu do své vlasti, aby si zde zařídil nějaké důležité rodinné záležitosti.⁵¹ Jelikož jeho cesta vedla před Tyrolsko, císař jej jako svého věrného služebníka, jemuž byl zvláště nakloněn, odkázal pod ochranu svého strýce Ferdinanda II. Tyrolského.

Z Itálie se však Antonio Abondio již nevrátil do Prahy, ale do Vídně, kde se angažoval také v místní mincovně a pomáhal tam jistému Jakubu Schererovi, řezači kovů, v jeho rytecké práci. Císař však svého oblíbeného služebníka v Praze postrádal, proto na Abondia naléhal, aby se přestěhoval zpět. Kvůli novým dluhům a nespokojeným věřitelům musel císař pravděpodobně vyplatit peněžní částku 600 tolarů, aby mohl medailér z města vůbec odjet.

V roce 1585 nastal pro Abondiovy finanční poměry obrat. V druhé polovině tohoto roku totiž zemřel ve Sv. Hypolitu bohatý měšťan ze St. Pöltenu, Mattes Egger, který kromě ostatního majetku po sobě zanechal i lenní statek ve vsi Petzleinsdorf nedaleko Vídně. Jelikož nestanovil závěť, připadl majetek formou odúmrťe císařské koruně. Tehdy nebylo výjimkou, že byl dvorním umělcům touto formou splácen dluh za umělecká díla, která stále nebyla zaplácena a nedostávalo se na ně financí z císařské pokladny. Také Abondio měl to štěstí, že mu byl roku 1589 Eggerův mlýn poblíž Vídně převeden do vlastnictví.⁵² Svého majetku se však ujal až roku 1591, neboť mu císař nedovolil odejít z Prahy dříve, než dokončil zadané práce. Mlýn na příkaz arcivévodý Arnošta, bratra císaře Rudolfa, spravovala prozatím dolnorakouská komora.

Je zajímavé, že ačkoliv Abondio pravděpodobně měl rodinu, sám se o ní nikde nezmiňuje. Cestuje vždy sám, nepožaduje žádné průvodní listy pro svou manželku a děti. V Praze žil v domě úředníka dvorské české kanceláře Petra Hungara pouze se svými pomocníky.

Ohledně přesného roku Abondiova úmrtí panuje mezi badateli nesoulad. Eduard Fiala uvádí, že v roce 1593 meškal Abondio ještě v Praze, neboť k příležitosti intronizace pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé zhotovil dodnes dochovanou medaili. O tři roky později již musel pobývat mimo České království, splacený dluh ode dvora totiž převzal jistý F. Mascona, podle Fialy Abondioův zplnomocněnec.⁵³

⁵¹ Je zvláštní, že se do Itálie odebral se svým atelierem (převážel zejména modely a litécké formy) i nábytkem, neboť se vrátil zpět nejpozději již v únoru následujícího roku, kdy dostal doplatek 116 zl. a 40 kr. za předchozí díla, která během 14 měsíců vytvořil pro Maxmiliána II. a jež mu dosud nebyla proplácena.

⁵² Nikdy však mlýn neobýval. DWORSCHAK 1928, 115.

⁵³ FIALA 1909, 9.

V katalogu z roku 1988 vytvořeném Karlem Schulzem k výstavě pořádané mincovním kabinetem Uměleckohistorického muzea ve Vídni se však dočteme zcela jinou dataci. Podle ní se medailér do Prahy vrátil již před rokem 1591 a toto datum je zde s určitostí uváděno jako rok jeho úmrtí.⁵⁴ Jak to tedy skutečně bylo? O datu intronizace pražského arcibiskupa není pochyb, ale autorství medaile dnes není Abondiovi přisuzováno. Ve vídeňském katalogu není bohužel uvedena žádná literatura, z níž Schulz vycházel. Oproti tomu Eduard Fiala čerpal své poznatky z dobových archivních pramenů a v poznámce uvádí, že rok 1591, citovaný v některých encyklopediích jako datum Abondiovy smrti, je scestný a nezakládá se na žádném záznamu v úmrtní knize, jelikož se pro toto období žádná nedochovala.⁵⁵

V současnosti však převládá názor, že Abondio skutečně zemřel ve Vídni roku 1591, někdy se dokonce uvádí i přesný den, 3. května. Byl pohřben na hřbitově u chrámu sv. Štěpána.⁵⁶ Po zrušení hřbitova byly Abondiovy tělesné ostatky spolu s dalšími kosterními pozůstatky uloženy do místní kostnice.⁵⁷

Abondio za svůj život s jistotou vytvořil asi sto medailí,⁵⁸ je zde však ještě mnoho dalších, které vykazují stylovou podobnost, nicméně chybí přesné doložení autorství.⁵⁹ Na některých medailích Abondio patrně spolupracoval s dalšími umělci. U několika medailí nesoucích na zadní straně rodový erbovní štít⁶⁰ spolupracoval s Raphaellem Ranghierim.⁶¹ Abondioův styl a charakteristické znaky jeho díla převzal jihlavský rodák Valentin Maler, jehož práce lze od raných Abondiových děl pouze těžko rozpoznat.⁶²

O žácích Antonia Abondia se dochovalo pouze málo zpráv. Zařadit mezi ně můžeme Jakuba Scherera, řezače kovů vídeňské mincovny a asi též Abondiova pomocníka, jehož úkolem bylo provádět menší úkony na již vytvořených medailích.⁶³ Podílel se pravděpodobně na medaili opata Hoffmanna, Kaspara Lindegga či Huga Blotia, na nichž můžeme nalézt vyrytou značku S F, podle Fialy interpretovatelnou jako

⁵⁴ SCHULZ 1988, 10. Stejný rok uvádí i Fritz Dworschak. DWORSCHAK 1958, 38.

⁵⁵ FIALA 1909, 9.

⁵⁶ G. F. Hill uvádí přesně den 22. května. HILL 1912, 75.

⁵⁷ DWORSCHAK, 39.

⁵⁸ DUŠKOVÁ 2003, 45. Abondio je autorem také několika plaket a osmnácti voskových modelů, převážně portrétů. Blíže např. FRIES 1925/26, 126–129.

⁵⁹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-abondio/>, vyhledáno 17. 7. 2017. Například studie Viktora Katze se zabývá medailí s vyobrazením sv. Jiří, kterou nově připisuje Abondiovi. KATZ 1930, 17–19. Před rokem 1561 existuje dochovaná pouze jedna signovaná medaile Jacopa Buoncompagni-Sorra.

⁶⁰ Medaile Kašpara Lindegga či Leonarda Harracha.

⁶¹ DWORSCHAK 1958, 40.

⁶² FIALA 1909, 10–11.

⁶³ FIALA 1909, 10

„*Scherer fecit*“.⁶⁴ Osobnost Abondiova jmenovce Alessandra zůstává trochu záhadou, dnes však převládá názor, že se skutečně jednalo o Antoniova syna.⁶⁵ Poprvé se jeho postava vynořuje roku 1606, kdy byl jmenován do dvorských služeb jako keroplastik a rytec. Překvapivě se nikdy nezmiňoval o otci, ani se na něho neodvolával v žádosti o přijetí do císařské služby,⁶⁶ což by bylo logické, s přihlédnutím k postavení, kterému se Abondio u císaře těšil. Nejprve byl poddaným mantovského vévody, poté přišel do Prahy, kde se roku 1616 oženil s vdovou po Hansi van Aachenovi.⁶⁷ Následně, po smrti Matyáše, přesídlil do Mnichova k vévodovi Maxmiliánu Bavorskému.⁶⁸ Alessandrový práce se stylově velmi podobají medailím jeho otce Antonia, rovněž se opakuje ohraničení opisů, užívání arabesek a typické tvary některých písmen.⁶⁹ To by však znamenalo, že se Alessandro musel u Antonia medailérské práci učit, o čemž se nedochovaly žádné zprávy. Rozpoznávání Alessandrových prací od Antoniových znesnadňuje i fakt, že Alessandro svá díla nesignoval žádnou značkou.⁷⁰

⁶⁴ FIALA 1909, 10.

⁶⁵ Např. FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 156; SCHULZ 1988, 15; DOMANIG 1907, 40. Alessandro Abondio se narodil roku 1580, Antoniovi tedy bylo 42 let.

⁶⁶ FIALA 1909, 9.

⁶⁷ STOECKLEIN 1913–14, 42.

⁶⁸ BERNHART 1920, 33.

⁶⁹ FIALA 1909, 10.

⁷⁰ SCHULZ 1988, 15.

4. Medailérství v době renesance

4. 1. Rozkvět medailérství v Itálii a Zaalpí

Období quattrocenta znamenalo renesanci medailérství a s tím spojené znovuzrození ryteckví a glyptiky. Ve druhé čtvrtině 15. století vynikal zejména Vittorio Pisano řečený Pisanello, jenž je pokládán za otce italského medailérství a proslul i jako malíř a sochař.⁷¹ Pisanello se dokázal oprostít od středověké stereotypní formy medailérství. Jeho dílo je precizní ukázkou práce inspirované římskými mincemi,⁷² vytvořenými technikou lití do ztracené formy.⁷³ „*Thus for nearly five centuries the medals of Pisanello and his contemporaries have had a decided and fairly continuous effect on the art of sculpture in general, and the portrait-relief in particular.*“⁷⁴

Medailérství quattrocenta vynikalo především portréty, které kombinovaly vznešenost s mistrovsky zvládnutou technikou. Pisanellovy portréty charakteristické vystižením lidské povahy, zobrazují vlastnosti skryté uvnitř člověka a vynášejí je na povrch.⁷⁵

Medaile však byla nositelem nejen portrétu, ale i emblémů nebo impres.⁷⁶ Pisanello byl také prvním medailérem, jenž zvolil na rubovou stranu medaile právě impresu.⁷⁷ Také zástupci florentské školy, jejíž přední osobností byl Niccolo Fiorentino, pochopili, že bez reverzu není medaile kompletní. Přebírali tedy motivy odjinud, zejména z období antiky. Paradoxně nevadilo, že výjev je převzatý od jiného umělce, pokud však nevěřili do jeho ztvárnění vlastní invenci, byla jejich práce podrobena ostré kritice.⁷⁸

Na konci 15. století dochází k další změně techniky výroby medailí spojené se jmény milánského umělce Carodossa a Francesca Franci z Bologně, kteří použili ryté razidlo. Tato technika umožňovala vyrobit velké množství exemplářů, dosáhnout výrazného zjemnění a důslednějšího propracování detailů rytiny. Technika ražené medaile se velmi rychle rozšířila a stala se velmi populární. Lité medaile se užívaly

⁷¹ FORRER, 1904, XVIII.

⁷² HILL 1912, 7.

⁷³ FORRER 1904, XIX. Z rozsáhlé literatury o Pisanellově medailérském umění srovnej např. ALIBERTI GAUDIOSO 1996; SYSON/GORDON 2001; BESCHI 2007; CENTANNI 2014; BLASS-SIMMEN 2015; GLASS 2015.

⁷⁴ ADAMS 1913, 900.

⁷⁵ FORRER, 1904, XIX.

⁷⁶ JONES 1987, 66.

⁷⁷ HILL 1912, 9.

⁷⁸ HILL 1912, 11.

i nadále, nabyly však intimnějšího charakteru. Nebyly vyráběny ve velkém množství, neboť pro každý exemplář se musela vyrobit zvláštní forma, která se na závěr procesu rozbila, takže každá litá medaile je vlastně jediný originál. Ražené medaile byly naopak určeny k reprezentaci, z jedné formy bylo možné vyrobit velké množství.⁷⁹ Také se zmenšila velikost medaile, díky čemuž se více přiblížila šperkařství a řezačství drahokamů.⁸⁰ Proto se medailéři často zároveň zabývali glyptikou, uveďme například jméno Valeria Belliho či slavného Benvenuto Celliniho.

Doba cinquecenta představovala pro medailérství v umělecké i sociální sféře zlatý věk, kdy byla medaile využívána také jako nástroj státní propagandy.⁸¹ Do 16. století spadá tvorba významných medailérů Annibala Fontany, Miláňana Leona Leoniho, jehož císař Karel V. povýšil do rytířského stavu nebo Jacopa da Trezzo, jenž byl zaměstnán u dvora královny Marie I. Vittore Gambello se proslavil svou dovedností precizně napodobovat antické mince.⁸²

Na území Svaté říše římské zavedl techniku odlévání medailí Peter Vischer počátkem 16. století.⁸³ Panovala zde však poněkud odlišná situace, neboť v tomto prostoru přetrvávala silná tradice portrétního dřevořezu. Německé medailérství je charakterizováno silným realizmem a vytříbeností.⁸⁴ Některé medaile rané norimberské či augsburské produkce připomínají díky své jemnosti spíše kameje. Mezi zdejší významné osobnosti můžeme zařadit Hanse Kruga, Petera Flötnera a Lorenze Rosenbauma, ve druhé polovině 16. století působil možný žák Antonia Abondia Valentin Maler, bratři Jamnitzerové, kteří pracovali pro rudolfinský dvůr, Tobias Wolf a další. Díky mecenátu císaře Maxmiliána II. a Rudolfa II. bylo na území habsburské monarchie toto umělecké odvětví podporováno, bohužel jeho dalšímu rozvoji zabránilo vypuknutí 30. leté války.

⁷⁹ POLLARD 1987, 162.

⁸⁰ FORRER, 1904, XX.

⁸¹ POLLARD 1987, 162.

⁸² FORRER, 1904, XX.

⁸³ FORRER 1904, XXIII.

⁸⁴ FORRER 1904, XXIII.

4. 2. Umělecké vlivy na Abondiovu tvorbu

Raná tvorba Antonia Abondia je ovlivněna prvky severoitalského manýrismu.⁸⁵ V jeho díle můžeme pozorovat různou míru inspirace jinými umělci, což by mohlo vést k názoru, že Abondio byl pouhý eklektik a napodobovatel bez vlastní invence.⁸⁶ Tato úvaha by však byla značně jednostranná. Jak ve své studii uvádí Štěpán Vácha, musíme u Abondia obdivovat „[...]ungewöhnliche Breite und Mannigfaltigkeit der bildkünstlerischen Sprache, die sich Abondio zu Eigen gemacht und dann entsprechend dem Typ der künstlerischen Aufgabe selbständig weiter entwickelt hatte“.⁸⁷

Jeho učitelem byl patrně významný milánský medailér a kovolitec Leone Leoni.⁸⁸ V jejich tvorbě lze nalézt několik styčných bodů – dekorativní ohraničení opisů či plochou rytinu.⁸⁹ Příkladem je medaile barona Nicola Madruzza datovaná rozmezím let 1567–1570, jež vychází z Leoniho medaile vévody Ferranta I. Gonzagy z roku 1557. Postavy jsou zobrazeny z profilu, v antickém stylu podle vzoru římských mincí. Také zbroj je odkazem na antické předlohy.⁹⁰ Mají stejné zpracování účesu a vousů. Tyto stylizace úzce souvisí s rozvojem zájmu o antiku a texty římských klasických autorů, v nichž byli antičtí hrdinové zosobněním ctností a současné osobnosti si zakomponováním těchto prvků do své podobizny dodávali vážnosti.⁹¹ Abondio většinu aristokratů ztvárnil tímto způsobem, po vzoru císařů a vznešených římských hrdinů.⁹² Je tedy jasné, že se ve své tvorbě inspiroval medailemi *all'antica*, které mu sloužily jako výchozí bod pro vlastní zpracování.⁹³ Mohl se přitom inspirovat dílem svého krajana, později dvorního antikváře, Jacopa Strady, jenž již roku 1553 vydal knihu *Epitome thesauri antiquitatum*.⁹⁴ Dále v Abondiově tvorbě nalezneme vlivy Alessandra Vittoria, Pietra Paola Romana⁹⁵ a paralely můžeme shledat rovněž v ženských romanizujících podobiznách Andrea Cambiho zvaného „*Bombarda*“, pro jehož severoitalský

⁸⁵ MIRNIK 1990, 62.

⁸⁶ VÁCHA 2007, 60.

⁸⁷ VÁCHA 2007, 60.

⁸⁸ ROSENHEIM / HILL 1907, 141.

⁸⁹ FIALA 1909, 4.

⁹⁰ VÁCHA 2007, 63.

⁹¹ Blíže viz LEUSCHNER 2006, 5–25.

⁹² Je zajímavé, že takto jsou zobrazeny osoby na všech v této práci analyzovaných medailích kromě Hieronyma Scotta.

⁹³ VÁCHA 2007, 71.

⁹⁴ Jedná se o rozsáhlé dílo, jež obsahuje kresby podobizen císařů od Julia Caesara po Maxmiliána II. vytvořených podle vzorů antických mincí.

⁹⁵ FUČÍKOVÁ 1986, 15; SCHULZ 1988, 5.

manýrismus je typická jednoduchost a vznešenost výrazu.⁹⁶ Tato elegance a dokonalé zvládnutí techniky se odráží rovněž v Abondiově díle.⁹⁷

Při svém nizozemském pobytu, který absolvoval krátce po přijetí k císařskému dvoru, se Abondio seznámil s uměním sochaře a medailéra Jacquese Jonghelincka, jenž ho naučil detailně propracovat podobu zobrazované osoby.⁹⁸ Ačkoli všichni muži nosili velmi podobný účes a styl úpravy vousů poplatný tehdejší módě, Abondiovi se skutečně podařilo do každé podobizny vtisknout individualitu rysů a vyvarovat se tak pouhého stereotypního opakování mužské profilové podobizny. Nejpatrněji tato Abondiova schopnost vyniká v podobizně Hieronyma Scotta, kde se mu podařilo výborně vystihnout jeho povahové rysy.

Jonghelinckův vliv je v Abondiových pracích patrný po celou dobu jeho působení. V letech 1566 až 1567 vznikly v Holandsku dvě medaile – Alberta Tuchema a Lazara Schwendiho. U tohoto díla z roku 1566 sloužila Abondiovi jako předloha předchozí Schwendiho medaile z roku 1577, kterou v Nizozemí vytvořil právě Jonghelinck. Abondio ponechal rubovou stranu totožnou, na averzu pouze zachytil Schwendiho podobu ve vyšším věku.⁹⁹

S přibývajícímí zkušenostmi a zručností se prosazuje Abondiův vlastní individualizovaný styl charakterizovaný vyvážeností formy, pevnou kresbou, velmi jemnou detailní rytinou, dovedností prohloubení prostoru a pastózním zpracováním, čímž dílo dosahuje hodnověrné plasticity. Abondio také používal metodu odlévání kovu do formy. V jeho tvorbě se spojují prvky klasické italské kompozice s naturalismem a snahou o věrné vystižení podoby zobrazovaného, typické pro jemný holandský manýrismus.¹⁰⁰ Nejenže jako žák Jonghelincka dovedl vystihnout věrnou podobu portrétovaného, ale díky vlivu severoitalské školy mu byl schopen vtisknout i duši.

Scény na rubových stranách medailí již byly vyobrazeny ponejvíce v dobových příručkách. Dílem *Imprese* již mohl Abondio listovat, neboť poprvé bylo vydáno roku 1566 a podruhé vyšlo v doplněném vydání roku 1568.¹⁰¹ Kniha *Symbola divina et humana* byla vydána Jiřím Nigrinem až počátkem 17. století. Dvorní sběratel starožitností a antikvář Jacopo Strada začal impresy shromažďovat, jeho syn Ottavio se

⁹⁶ Srovnej např. medaili Cateriny Rivy a Bombardovu Leonoru Cambi nebo Lucrezii Medici. HABICH 1913/14, 103.

⁹⁷ MIRNIK 1990, 62.

⁹⁸ HABICH 1913/14, 102.

⁹⁹ HABICH 1913/14, 102.

¹⁰⁰ HABICH 1913/14, 103.

¹⁰¹ http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/bookinfo.php?bookid=sm_1766, vyhledáno 28. 11. 2017.

po otcově smrti soustředil na získání mecenášů, kteří by financovali vydání tohoto soupisu. Za tímto účelem vznikly ručně psané a kreslené redukované verze, které byly nabízeny potenciální patronům.¹⁰² Abondio tedy pravděpodobně znal tento materiál daleko dříve, než došlo k oficiálnímu vzniku tištěné podoby roku 1601–1603.

Jak již bylo výše řečeno, přejímání impres na medailích nebylo ničím neobvyklým a tuto praxi nalezneme i v Abondiově tvorbě. Avšak při porovnání scén v jejich původní kreslené podobě a na medailích zjistíme, že Antonio výjev vždy nějak druhotně upravil. Na Scottově medaili zobrazil místo tří hadů pouze dva, štír na reverzu medaile Tomáše Jordána je již mrtvý a přeříznutý, u Balthazara Ravoyry nevložil ženě do ruky šipku. Naprosto stejná zůstala pouze medaile Johanna Khevenhüllera, neboť ve spojení s jeho jménem již byla zobrazena v *Impresách*.

Abondiovu podobu známe z rytiny Martina Roty vytvořené roku 1574, jež zobrazuje upraveného muže na vrcholu svých tvůrčích sil. [1] Dále se dochovala medaile s umělcovou podobiznou. [2] Nebude mu více než 40 let, proto se datace medaile, která není na díle uvedena, pravděpodobně pohybuje v desetiletí 1570–80.¹⁰³ Má nesporné kvality Abondiova mistrovství, jedná se pravděpodobně o dílo jeho žáka, jehož totožnost nám však zůstává utajena. Umělcova tvář je zachycena z profilu směřujícího vlevo, je oblečený do kabátce s malým okružím kolem krku. Po obvodu medaile se klene nápis ANTONIVS ABBONDIO.

Antonio Abondio patřil ke špičkovým mistrům svého oboru a byl velmi žádaným umělcem mezi vysokou šlechtou a osobnostmi pohybujícími se kolem císařského dvora. Rovněž se proslavil svou inovativní metodou modelování reliéfních portrétů z polychromovaného vosku.¹⁰⁴ Měl velký vliv na vývoj pozdní německo-rakouské školy.¹⁰⁵ Jak velmi přesně napsal Leonard Forrer: „*Antonio Abondio occupies a rank of honour among the celebrated medallists of his age. He has ingeniously introduced in his style of work a mixture of the German and Italian ideas of art, and immortalized his name by a wonderful gallery of most beautiful medallic portraits*“.¹⁰⁶

¹⁰² KONEČNÝ 2017, 260, kat. č. V/35.

¹⁰³ HILL 1912, 75.

¹⁰⁴ MIRNIK 1990, 61.

¹⁰⁵ HILL/POLLARD 1967, 88.

¹⁰⁶ FORRER 1904, 8.

5. Medaile Antonia Abondia

5. 1. Julius Salm-Neuburg

5. 1. 1. ŽIVOTOPIS

Hrabě Julius ze Salmu se narodil 11. listopadu 1531. Jeho otec Mikuláš III., zakladatel rodové linie Salm-Neuburg, byl tajným radou císaře Karla V. a za jeho nástupce Ferdinanda I. byl jmenován nejvyšším polním hejtmanem v Uhrách.¹⁰⁷ Děd Mikuláš II. proslul jako udatný obránce Vídně napadené roku 1529 tureckými vojsky.¹⁰⁸ Julius zastával ve službách císaře Maxmiliána II. a později Rudolfa II. úřad tajného říšského rady. V roce 1575 získal v českých zemích rovněž právo inkolátu¹⁰⁹ a stal se moravským zemským hejtmanem. Rok před svou smrtí zakoupil jihomoravské panství Velké Pavlovice a Hodonín od Jana, příslušníka starého panského rodu pánů z Lipé.

Poprvé byl Julius ženat s Alžbětou z Harrachu, s níž zplodil několik synů. Nejmladší syn Weichard (počeštěně Vejkart) vyměnil roku 1600 rodová panství za Tovačov a před rokem 1604 získal rovněž panství Kojetín nacházející se nedaleko Kroměříže.¹¹⁰ Důvodem této směny byla obava ze zpusťování území ležících v blízkosti oblastí sužovaných tureckými nájezdy.¹¹¹ Druhé manželství uzavřel s Annou Marií, svobodnou paní z Ditrichštejna.¹¹²

Rod vymřel po meči roku 1784 a rodové panství přešlo na linii Salm-Reifferscheidt.¹¹³

5. 1. 2. ANALÝZA MEDAILE

[3] Medaile kruhová litá, materiál nespécifikován

Rozměry – 33 mm

Staatliche Münzsammlung, Mnichov

¹⁰⁷ SEDLÁČEK 1904, 551.

¹⁰⁸ WURZBACH 1874, 134.

¹⁰⁹ Slovo pochází z latinského „*incola*“ tj. usedlý obyvatel. Získáním inkolátu byl jedinec zařazen mezi plnoprávné domácí šlechtické rody.

¹¹⁰ SEDLÁČEK 1904, 551; MAŠEK 2010, 198.

¹¹¹ PLÁČEK 2008, 151.

¹¹² FIALA 1909, 28.

¹¹³ HABICH 1934, 490.

Datace – bez letopočtu

Averz – IVLIVS COMES A SALMIS AETA : SVAE 36; mužské poprsí natočené vlevo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v kabátci, s okružím;

Reverz – Ležící sfinga. Nad výjevem je umístěn nápis AMA ET TIME; při dolním okraji signatura A.A.

Rok vzniku medaile není na její lícové ani rubové straně uveden. Datum nám však pomůže určit nápis, který blíže specifikuje zobrazenou osobnost, v tomto případě tedy hraběte Salma. Abondio napsal, že hrabě je zachycen ve věku 36 let. Jelikož známe rok jeho narození, můžeme téměř s jistotou říci, že medaile vznikla roku 1567. Tomu odpovídá i signatura autora, jež má zatím podobu pouhého A.A.

Reverz medaile je zajímavější. Zobrazuje ležící sfingu, nad níž se klene nápis AMA ET TIME.¹¹⁴ Motiv sfingy není v emblematicce zcela běžný. Jak je všeobecně známo, jeho původ leží ve starověkém Egyptě, kde byla sfinga zobrazovaná s lidskou hlavou a lvím tělem. Stala se zástupcem Amona, jednoho z nejuctívanějších egyptských bohů, boha stvořitele a ochránce panovníka. Proto byla spojována s tajemstvím života a životodárnou silou.¹¹⁵ Byla rovněž symbolem vzkříšení a posmrtné renesance lidské bytosti, proto se často vyskytovala u hrobek faraonů.¹¹⁶

Řekové převzali sfingu z egyptské kultury a včlenili ji mezi vlastní mytologické postavy.¹¹⁷ Poprvé o ní čteme u Hésioda, který nepopisuje její zjev, ale zmiňuje pouze, že byla dcerou monstra.¹¹⁸ Její podobu zmiňuje Apollodóros a není skoupý ani na další detaily. Sfinga byla dcerou Echidny a Týfóna.¹¹⁹ Měla hlavu a hrud' ženy, nohy a ocas lva (v jiných verzích hada) a křídla ptáka.¹²⁰ Seděla na skále před Thébami a kolemjdoucím dávala hádanku. Thébský král Oidipús na ni odpověděl správně a tím sfingu zničil.¹²¹ Jako symbol chytrosti a důvtipu se sfinga objevuje rovněž na helmici bohyně moudrosti Athény.¹²² Pausaniás popisuje sochu Athény, jež stála v Parthenonu

¹¹⁴ V překladu „Miluj a měj bázeň“.

¹¹⁵ CHARBONNEYAU-LASSAY 1997, 383.

¹¹⁶ MORET 1913, 58.

¹¹⁷ Jméno sfingy pochází z řeckého slovesa „σφιγγω“ (škrtilím), neboť toto monstrum škrtilo (v jiných verzích báje sáralo na kusy) toho, kde neuhodl její hádanku.

¹¹⁸ HÉSIODOS 1976, 54.

¹¹⁹ Echidna byla napůl žena a napůl had, Týfón měl zase podobu obra se stovkou dračích hlav.

¹²⁰ Nejčastěji orla. V podobě, kterou sfingy přisoudili Řekové, ji převzalo i renesanční umění. APOLLODÓROS 1921, 8.

¹²¹ Celou pověst podrobně uvádí Cesare Ripa. RIPA 1618, 356.

¹²² RIPA 1618,7,68.

slovy: „*Vlastní socha je zhotovena ze slonoviny a zlata; vprostřed na přilbici jí spočívá podoba Sfingy [...] a na obou stranách přilbice jsou zobrazení nohové.*“¹²³

Egyptské posvátné symboly např. lotos, žába, palma nebo ibis, nabývaly s přijetím křesťanství jiného významu. Po celá staletí se udržoval vztah mezi sfingou a Spasitelem a její vlastnosti se počaly aplikovat na Krista, křesťanská tajemství a lidskou duši. Jako je sfinga symbolem vzkříšení, tak i Ježíš ukazuje člověku správnou cestu s nadějí věčného života. Oba jsou studnicí věčné moudrosti. V období Nové říše, kdy byl bůh Amon sloučen s bohem Reem do jedné postavy Amenrea, byla sfinga spojována též se sluncem a tedy světlem.¹²⁴ Stejně tak Ježíš řekl: „*Já světlo, jsem přišel na svět, aby nikdo, kdo ve mne věří, nezůstal ve tmě.*“ (Jan 12, 46).

Podoba sfingy, v níž je spojena lidská postava se zvířetem, odkazuje na obraz sjednocení lidské přirozenost zastoupené ženskou hlavou a hrudí s božskou podstatou.¹²⁵ Tu představují křídla orla, jenž byl symbolem Kristova nanebevstoupení. Lidský element zastoupený v těle sfingy dále upomíná na Boha, jenž nás v knize *Genesis* (Gn 1–2) stvořil ke svému obrazu.

Na křesťanskou symboliku ještě více odkazuje podoba sfingy s hlavou a prsy ženy, křídly orla, předními nohama lva a zadními býka. Tento tetramorf evokuje čtyři posvátná zvířata v *Knize Ezechiel* (Ez 1, 5–14) a ve *Zjevení sv. Jana* (Zj 4, 7–8) a zastupuje čtyři evangelia.¹²⁶

Význam sfingy na Salmově medaili není zcela jasný a existuje více možností interpretace. Vidíme, že se zde nejedná o tetramorfa. Sfinga má ženskou hlavu pokrytou nemesem,¹²⁷ stejně tak i ženskou hrud' a lví tělo. Nejsou vidět ani křídla, na jejich zádech zřejmě splývá dlouhé zadní vázání nemesu. Se vši pravděpodobností se tedy jedná o původní egyptské zobrazení sfingy, tak jak ji známe např. z Gízy.

Impresa s podobnou sfingou se vyskytuje v příručce Paola Giovia, kde rovněž není okřídlena a v doprovodném textu se nehovoří nic o jejím spojení s Kristem. [4] Naopak se poukazuje na její záhadnost, schopnost věštby a osvětlování těžko pochopitelných jevů.¹²⁸

¹²³ PAUSANIÁS 1973,72.

¹²⁴ Re byl bohem slunce.

¹²⁵ Podobně je tomu i u kentaura, v němž také dochází ke spojení dvou rozdílných světů.

¹²⁶ CHARBONNEYAU-LASSAY 1997, 389–90.

¹²⁷ Egyptská pokrývka hlavy vyhrazená panovníkům, u nichž nahrazuje královskou korunu. Neodmyslitelný atribut sfingy.

¹²⁸ „*E cosí fecí la Sfinge degli Egittý, che suole interpretar gli enigmi e le cose abstruse col tempo [...].*“ GIOVIO 1574, 158.

Při pokusu o interpretaci Salmovy impresy však musíme navíc přihlédnout k mottu AMA ET TIME. Tato slova jsou připisována římskému filozofovi Senekovi, jeho výrok zde však není zaznamenán v plném znění: „*Prius Deum ama et time ut a Deo amaris*“.¹²⁹ Závěrem tedy můžeme konstatovat, že ačkoli se nejedná o zobrazení sfingy přesně podle úzu křesťanského symbolismu, smysl výjevu by na křesťanské ctnosti mohl odkazovat.

¹²⁹ „*Nejprve miluj Boha a dbej na to, abys byl Bohem milován.*“

5. 2. Johann Khevenhüller

5. 2. 1. ŽIVOTOPIS

Johann VII. Freiherr von Khevenhüller byl syn korutanského zemského hejtmana Christopa Khevenhüllera a jeho první manželky Elisabety Manndorfové. Působil ve dvorských službách nejprve jako komorník císaře Maxmiliána a Rudolfa II. Od roku 1566 byl císařským vyslancem na papežském dvoře, o tři roky později byl v záležitosti povstání v Nizozemí poslán do Madridu.¹³⁰ Roku 1571 odcestoval do Španělska s arcivévodou Albrechtem jako jeho nejvyšší hofmistr.

Ve Španělsku setrval v úřadu vyslance císařského dvora dlouhých 33 let a diplomaticky urovnal mnoho politických záležitostí.¹³¹ Velký vděk si získal svými diplomatickými schopnostmi. Roku 1565 se mu podařilo od Florentských vévodů a republiky Lucca získat dohromady 216 000 zlatých na války s Turky, o rok později svou misi zopakoval a opět s úspěchem.¹³²

Do Prahy se vrátil v roce 1592, aby se přičinil ve věci již 13 let trvající snahy oženit císaře Rudolfa II., což se však ani jemu nepodařilo. O vážnosti, které se v okruhu císařovi rodiny těšil, svědčí i skutečnost, že ho císařovna Marie, vdova po Maxmiliánu II., dokonce ustanovila vykonavatelem své závěti.

Za své schopnosti a zásluhy byl odměněn mnoha poctami a oceněními. Tak se roku 1586 dočkal svého jmenování rytířem řádu zlatého rouna, dne 19. července 1593 císař Rudolf povýšil panství Frankenburg, Kammer a Kogl, jež od císaře obdržel za věrné služby, na hrabství a Khevenhüllera na hraběte von Frankenburg.¹³³ Jelikož však nebyl nikdy ženatý a neměl tak legitimní potomky, ustanovil dědicem svého bratra Bartoloměje Khevenhüllera. Johann zemřel 8. května roku 1606 v Madridu.¹³⁴

Jak uvádí Fritz Dworschak, Khevenhüller byl pravděpodobně „*protettore di Antonio*“.¹³⁵ Abondio vytvořil pro svého přítele dvě medaile. Datace první z nich uvádí rok 1567, Khevenhüller se tedy s Abondiem znal ještě před společnou cestou do Španělska, kterou podnikli roku 1571. Mimo jiné se zde Antonio setkal

¹³⁰ HABICH 1934, 490.

¹³¹ Více viz JORDAN-GSCHWEND 2017.

¹³² WURZBACH 1864, 220.

¹³³ WURZBACH 1864, 220.

¹³⁴ BERGMANN 1845, 9.

¹³⁵ DWORSCHAK 1958, 34.

s architektem, medailérem a sochařem Jacopem da Trezzo.¹³⁶ S císařským velvyslancem také Abondio navštívil novou mincovnu v Segovii blízko Madridu. Za povšimnutí stojí, že vzorem pro tuto nedávno postavenou mincovnu byla mincovna v tyrolském Hallu. Dokonce sem byli arcivévodou Ferdinandem vysláni titíž stavitelé.¹³⁷

5. 2. 2. ANALÝZA MEDAILE

Medaile kruhová litá, stříbro

Rozměry – 30 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – 1567

Averz – IOAN · KEVENHULLER · BARO · AETA · XXIX · 1567, při dolním okraji iniciály A A; mužské poprsí natočené vlevo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v kyrysu, s okružím;

Reverz – Skalnatý pahorek, před nímž dva psi napadají dikobraza. Nad výjevem je umístěn nápis NIL · MOROR · NVGAS.

Medaile s totožným motivem byly pro Khevenhüllera vyrobeny dvě. První z nich o průměru 41 mm pocházející z roku 1566¹³⁸ jej zobrazuje ve věku 27 let a není signovaná. Druhá medaile, jejíž průměr je 30 mm, vznikla pouze o rok později.

Portrét Khevenhüllera je na obou medailích stejný – s plnovousem, prostovlasý, s krejzlem kolem krku. Jelikož je dříve zhotovená medaile větší, je také jeho podobizna více přiblížena, hlava zasahuje do horního okraje mince a rozděluje nápis, který po obvodu obíhá, na dvě poloviny. Je zde patrna stylizace podle vzoru římských medailí, kdy se Khevenhüller představuje jako vážený a schopný muž.

Motiv na reverzu medaile je rovněž v obou případech totožný, pokud se jedná o počet postav a prostředí. Pouze v případě starší medaile je nápis po stranách doplněn dekorem. Dva psi, každý z jedné strany, divoce útočí na velkého ježka. Takto je zvíře interpretováno ve starší literatuře. Na první pohled je však patrné, že jeho rozměry (oproti psům) jsou na ježka neúměrně velké. Nabízí se proto otázka, zda se nemůže

¹³⁶ SCHULZ 1988, 6–7.

¹³⁷ DWORSCHAK 1958, 34.

¹³⁸ Habich uvádí koncovou šestku pouze v závorce, což znamená, že si její přesnou identifikaci není zcela jist. HABICH 1934, 489; DWORSCHAK 1958, 51.

jednat o jiné zvíře, které by bylo i z emblematického hlediska významnější. V těchto příručkách se totiž s ježkem nesetkáme. Na první pohled se sice může zdát, že jde skutečně o ježka, ale v textech je zobrazené zvíře nazýváno latinským výrazem „*histris*“, což v překladu znamená dikobraz, dobově také označovaný jako „*porco spino*“.¹³⁹ Proto musíme označit určení této scény jako „*psi útočící na ježka*“ u Karla Schulze a Georga Habicha za nepřesnou.

„Některé zbraně slouží k útoku a jiné k obraně. Zvířata, která nežijí z kořisti, mají pro svou obranu bodliny. Tak to vhodně zařídila příroda. Mají je nejen kvůli bezpečnosti, ale také ozdobě. Mezi jinými patří k těmto zvířatům také dikobraz [...] Žádné zvíře se ho nemůže dotknout nebo ho chytit.“¹⁴⁰

V příručce *Imprese*, která vznikla spojením rytin Giovanniho Battisty Pittoniho a veršů Lodovica Dolceho, jsem našla zmiňovaný výjev dokonce s připojeným textem, jenž je přímo spojen s osobou barona Khevenhüllera a pomáhá nám tak pochopit dobovou interpretaci. [6] Dikobraz je obklopen zuřivými psy, nebojí se však jejich kousnutí, neboť je vyzbrojen svými bodlinami, a je tedy v bezpečí. Proto jsou jejich útoky zbytečné.¹⁴¹ Psi jsou dále přirovnáváni k lidu, jenž stále nařiká a je nespokojený. Přitom je prázdný, nesnaží se „*být ozdoben ctnostmi*“.¹⁴² Khevenhüller si však nevšímá jejich štěkotu (proto motto NIL MOROR NVGAS),¹⁴³ ale čelí výzvám, rychlým krokem vždy sleduje svoji vytyčenou cestu a zvítězí nad každým nebezpečím. Nikdy se nenechá zdolat, má vznešené srdce.

Ačkoli již známe soudobý výklad této impresy, který je přímo šitý na míru osobnosti barona Khevenhüllera, překvapí nás ještě jedna zajímavá shoda. Medaile byla odlita dvakrát, a to velmi krátce po sobě. Nemohl se symbolický význam tohoto výjevu trochu pozměnit v reakci na tehdejší tureckou hrozbu? V další charakteristice dikobraza jsou totiž jeho bodliny přirovnávány ke zbraním, jež „*jsou nástrojem k udržení a*

¹³⁹ V překladu „*prase s bodlinami*“. Existuje i v současné italštině. PITTONI/DOLCE 1568, 26.

¹⁴⁰ „*Arma quaedam ad offendendum, quaedam ad defendendum sunt. Animalibus iis, qui ex praeda non vivunt, omnia ad tutandum se tantum producta videntur. Ea ita apte composuit natura, ut non solum tutelae causa, sed etiam ornamento, et decori sint. Inter caetera animalia Histris [...] a nullo animali attingi, aut comprehendi possit.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 96.

¹⁴¹ „*Non teme morsi di rabbiosi Cani / Il Porco spin: ma sendo circondato, / Secur si sta de le sue spine armato, / Faondo i loro assalti irriti e vani.* /“ PITTONI/DOLCE 1568, 26.

¹⁴² „*Non cura spirto di virtute ornato.*“ PITTONI/DOLCE 1568, 26.

¹⁴³ V překladu „*Nezabývám se hloupostmi*“.

znovuzískání míru a spravedlnosti: bez nich nemohou být viníci potrestáni a nevinní v bezpečí.¹⁴⁴

Khevenhüller v této době zažíval osobní triumf, neboť se mu právě roku 1566 poprvé podařilo získat pro císaře významné finance k boji proti těmto odvěkým nepřátelům křesťanstva, před nimiž se třásla celá Evropa. Zajímavá je proto úzká spojitost dikobraza s obranou. Navíc je charakterizován jako zvíře, jež dokáže vrhat bodliny na nepřátele, tzn., že je schopen účinné aktivní obrany. Dikobraz je dokonce přímo spojován se psy, nepřáteli, na něž vrhá své ostny: „[...] *neustálým deštěm bodlin zasypává psy* [...]“.¹⁴⁵ Můžeme si tedy zkusit představit druhotný výklad impresy, kdy by dikobraz představoval celou Evropu či účinně se bránící Habsburskou monarchii a psi aluzi na turecké bojovníky, kteří si ji chtějí podmanit.¹⁴⁶

5. 2. 3. ANALÝZA MEDAILE

[7] Medaile kruhová litá, stříbro

Rozměry – 56 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – bez letopočtu

Averz – IOANNES KEVENHVLLER BARO, při dolním okraji iniciály AN.AB; mužské poprsí natočené vpravo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v kyrysu, s okružím;¹⁴⁷

Reverz – Herkules na rozcestí mezi Ctností a Neřestí, v pozadí krajina s antickým chrámem na skále. Bez nápisu.

Tato medaile je jako jedna z prvních již označena signaturou AN:AB.¹⁴⁸ Výjev, který na sobě nese, představuje mladého muže stojícího mezi dvěma ženami. Zatímco většina badatelů považuje muže za Herkula stojícího na rozcestí, jež představuje dva

¹⁴⁴ „[...] *quod retinendae iusticiae, ac pacis recuperandae, conservandaeque sint instrumenta: Sine his enim, neque sontes puniri, neque insontes tutti esse possunt.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 96.

¹⁴⁵ „[...] *assiduis aculeorum nimbis* [...] *obruit canes.*“ TYPOTIUS 1601, 84.

¹⁴⁶ Již v 16. století se užíval výraz „*cinocephalus*“ (česky psohlavec) ve smyslu nadávky pro lidi, kteří zacházejí krutě s křesťany. <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5970>, vyhledáno 15. 10. 2017.

¹⁴⁷ V královském kabinetu mincí v Mnichově se našla plaka s totožným portrétem Johanna Khevenhüllera, která je pravděpodobně dílem některého z Abondiových žáků. FIALA 1909, 32.

¹⁴⁸ SCHULZ 1988, 300.

způsoby života, Eduard Fiala výjev interpretuje jako muže, jehož Minerva vzdaluje jeho domovinu.¹⁴⁹

Interpretace identifikující scénu jako Herkulovu volbu nebo Herkula na rozcestí je správná. Tuto legendu poprvé uvádí Prodikos, později ji nalézáme v Xenofontových *Memorabiliích*. Známa se ale stala zejména díky Ciceronovi a jeho spisu *O povinnostech*. Žádné umělecké zobrazení této scény z období antiky neznáme. Teprve pod vlivem spisu Francesca Petrarky *De vita solitaria* se tento mýtus vynořil z temnoty zapomnění a po celou dobu renesance a baroka patřil k jednomu z nejčastěji zobrazovaných výjevů.¹⁵⁰ Objevuje se také na medailích, např. jednu s tímto námětem vytvořil Leone Leoni roku 1549. V Herkulovi zpodobňuje krále Filipa II.¹⁵¹

Muž nenese žádné jednoznačné atributy, jež by potvrzovaly, že se skutečně jedná o Herkula, nemá na sobě ani kožešinu nemejského lva, ani kyj. Má hladkou tvář, neboť Herkules je na medaili poněkud nezvykle zobrazen jako mladý, ještě bezvousý muž. Obvykle bývá scéna ještě doplněna další figurou, a to básníkem, jehož hlavu věncí vavřín a v ruce drží otevřenou knihu, aby oslavil Herkulovy činy.¹⁵² Vzhledem k malé velikosti plochy medaile Abondio postavu básníka vynechal a vavřínový věnec položil na hlavu samotnému Herkulovi, hrdinovi, jenž v mnoha obtížných zkouškách vždy zvítězil a ubránil se zlým silám.

Je obklopen dvěma ženami. Žena po levé straně představuje bohyni Athénu ve zbroji a s helmicí, držící v ruce kopí a svůj hlavní atribut – štít s hlavou medúzy – zosobnění moudrosti a ctnosti. Druhá ženská postava, patrně Neřest, je otočena zády, jako by byla na odchodu a nemá nic, co by blíže prozrazovalo její identitu. Je prostovlasá, oděná pouze do obyčejných šatů. Není charakterizována žádnými znaky, které obvykle Neřest doprovází. Nedrží ani píšťalu či tamburínu, ani masky, coby symbol klamu, a ani okovy, které představují důsledky daného provinění.¹⁵³ Pouze její částečná nahota, konkrétně obnažené levé rameno, může evokovat tuto negativní alegorickou postavu a ukazovat na ženu lehčích mravů, jež by se mohla mladíkovi nabízet a snažit se ho svést k tělesnému hříchu a chtíči.

Každá z těchto žen symbolicky střeží jednu cestu. Athéna vykračuje na dobře viditelnou skalnatou a strmou stezku, která se klikatí a v pozadí stoupá až k ostrohu,

¹⁴⁹ FIALA 1909, 32.

¹⁵⁰ KONEČNÝ 1998, 192.

¹⁵¹ SCHIR 2011, 230.

¹⁵² HALL 2008, 158.

¹⁵³ HALL 2008, 158.

na němž stojí antický chrám. Naopak za Neřestí je pusto a prázdno, povrch medaile je zde dohladka vybroušený bez jakéhokoli reliéfního vzoru.

Co je však neobvyklé a činí tuto jinak v umění často zobrazovanou scénu zvláštní, je gesto ruky, již mladý hrdina zvedá do výše. Při analýze je důležité, kterou variantu medaile máme k dispozici. Kromě pozlacené stříbrné totiž existuje i bronzová, uložená ve washingtonské galerii umění. Tato verze je oproti vídeňské medaili značně poničená a obroušená, některé detaily nejsou vůbec patrné. Dokonce ani ruka Neřesti směřující k ústům není jasně vidět a stejně tak je tomu i s Herkulovou rukou. V katalogu *Renaissance medals from the Samuel H. Kress collection* určují tento pohyb jako kynutí Herkula na rozloučenou.¹⁵⁴ Podle mého názoru není tato formulace zcela přesná a může být zavádějící. Herkules totiž rukou nekyne ani nemává, ale gesto se vztyčeným ukazováčkem má patrně platit postavě Neřesti jako výstraha. Herkules si je jistý sám sebou, ví, že ji přemohl a stal se vítězem. Na rozdíl od častých vyobrazení, kdy se Herkules otáčí k Neřesti zády a obrací se k Athéně, stojí k ní Abondiov hrdina neohroženě čelem, neboť ví, že ji již přemohl. Poražená žena s gestem údivu či strachu odchází do prázdnoty.

Reverz této medaile patří k nejlépe propracovaným a detailně vyobrazeným scénám, s nimiž se v Abondiově díle setkáme. Musíme obdivovat preciznost jeho práce, kdy se mu odstupňováním jednotlivých plánů podařilo na tak malé ploše zdánlivě prohloubit prostor.

Ačkoli není výjev doprovázen žádným mottem, poselství scény je víceméně jasné. Khevenhüller se ztotožňuje s Herkulem, kdy si stejně jako on vybírá právě Ctnost a nechává se jí vést kamenitou a nepohodlnou cestou. Neřest by mu sice poskytla chvilkové uspokojení, nakonec však její cesta stejně vede do nicoty. Je zde vlastně již zobrazen jako vítěz s vavřínem na hlavě, jenž díky své moudrosti či obezřetnosti odolává Neřesti a vítězí nad ní. Zvolil si jako svoji průvodkyni moudrou a ctnostnou Athénu. Dokonce se zdá, že se ve výjevu Herkules Athény skutečně drží, jeho ruka je však skryta za děsivým štítem. Bohyně ho tedy již odvádí na správnou cestu, zatímco poražená Neřest potupně odchází. To, že ji dokázal i přes rozkoše, které mu nabízela, odmítnout, dokazuje, že si je plně vědom svých povinností a zodpovědnosti.

¹⁵⁴ HILL/POLLARD 1967, 89.

5. 3. Tomáš Jordán z Klausenburku

5. 3. 1. ŽIVOTOPIS

Tomáš Jordán se narodil v roce 1539 v sedmihradském Klausenburku¹⁵⁵ do luteránské měšťanské rodiny. Jeho prvním učitelem byl maďarský vzdělanec Řehoř Vizaknai, jenž byl mezi studenty značně neoblíbený kvůli přísným fyzickým trestům. Dalším učitelem, který Jordána ovlivnil, byl sedmihradský knihtiskař a pozdější městský farář Kašpar Helth.

Mladý Jordán odešel po ukončení školy roku 1555 do Wittenberku, kde pokračoval ve svých studiích. Dále studoval filozofii a medicínu na univerzitě v Paříži, Montpellier, kde se nalézala vyhlášená lékařská škola, ale také v Basileji. V Curichu se věnoval zoologii, botanice a balneologii, roku 1562 se zapsal ke studiu na univerzitě v Padově a o dva roky později v Boloni, kde si prohluboval znalosti anatomie a chirurgie. V roce 1565 dosáhl titulu doktora medicíny.

V roce 1566 začal působit ve Vídni, kde se seznámil s lékařem a svým celoživotním přítelem Janem Cratem.¹⁵⁶ Již toho roku byl jmenován lékařskou fakultou vídeňské univerzity polním lékařem pro tažení císaře Maxmiliána II. proti Turkům. Poté dva roky provozoval praxi ve Vídni, nakonec však odešel kvůli neshodám s vídeňskou univerzitou. Jednalo se o obsazení místa „*magistra sanitatis*“,¹⁵⁷ jež se uvolnilo úmrtím stávajícího lékaře. Jordán však takové místo, v němž by byl přímo vystaven nebezpečí morové nákazy, nechtěl přijmout, a odešel proto na Moravu.¹⁵⁸ Roku 1570 souhlasil s nabídkou moravských stavů a stal se zemským lékařem markrabství moravského. Sídlil v Brně, zpočátku mu však chyběl kontakt s univerzitou a císařskými lékaři. Patrně v tomto roce byl také povýšen do šlechtického stavu¹⁵⁹ a v roce 1573 ho stavy na olomouckém sněmu přijaly mezi moravské rytířstvo. Jordán sympatizoval s Jednotou bratrskou, zřejmě se stal i jejím členem.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Česky Kluž.

¹⁵⁶ FIALA 1909, 31.

¹⁵⁷ Hlavní úlohou lékaře ve funkci „*magistra sanitatis*“ bylo dohlížet na nemocné morem.

¹⁵⁸ LOSKOTOVÁ s. d., nepag.

¹⁵⁹ LOSKOTOVÁ s. d., nepag.

¹⁶⁰ HIMMLER 2002, 48.

Roku 1572 se Jordán oženil se sedmihradskou šlechtičnou Zuzanou, s níž zplodil pět dětí.¹⁶¹ Zemřel roku 1586 v Brně a jeho tělo bylo uloženo v kryptě kostela minoritského kláštera. Poručníkem jeho potomků se stal Fridrich ze Žerotína a na Židlochovicích společně s vladykou Bohuslavem z Budče.

Tomáš Jordán patřil k nejvzdělanějším osobnostem své doby. Byl pokládán za vynikajícího lékaře, zejména v oblasti epidemiologie.¹⁶² Svou činnost se snažil zaměřit zejména na významnou úlohu hygieny jako prevence před zhoubnými nákazami. Spisem *Kniha o vodách hojitedlných neb teplicech moravských, slavným čtyřem stavům markrabství moravského připsaná*¹⁶³ se významnou měrou zasloužil o rozvoj nového lékařského oboru zvaného balneologie na Moravě.¹⁶⁴ V roce 1576 vyšlo jeho nejvýznamnější dílo dedikované příteli Johannu Cratovi *Thomae Jordani medici Pestis phaenomena, seu de iis, quae circa febrem pestilentem apparent, exercitatio* pojednávající o tzv. uherském moru. Význam jeho publikační činnosti tkví v kritické práci s fakty, k nimž docházel jejich pečlivým vědeckým zkoumáním.¹⁶⁵

5.3.2. ANALÝZA MEDAILE

[8] Medaile kruhová litá, pozlacené stříbro

Rozměry – 46 mm

lokace neznámá

Datace – bez letopočtu

Averz – THOMAS IORDANVS MEDICVS AET · XXXI, při dolním okraji signatura AN AB; mužské poprsí natočené vpravo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v plášti s kožešinovým límcem, s okružím, na krku řetěz;

Reverz – Zřícenina, v popředí na zavřené knize leží štír s uťatým ocasem a nůž.

Nad výjevem je umístěn nápis NOVISSIMA VIRVS.

¹⁶¹ Tři chlapce a dvě dívky. Po Jordánově smrti se Zuzana provdala za lékaře Achillea Cromera.

¹⁶² HIMMLER 2000, 149.

¹⁶³ Ačkoli ji Jordán napsal v latině, kniha vyšla nejprve roku 1581 v češtině a teprve o pět let později byla vydána i v latinské verzi. Skládá se ze dvou teoretických částí pojednávajících o chemickém složení vod a jedné praktické části.

¹⁶⁴ HRABOVÁ 2012, 45.

¹⁶⁵ HIMMLER 2002, 48.

Rok vzniku není na medaili opět uveden, ale jako v předchozích případech můžeme podle uvedeného stáří Tomáše Jordána spočítat, že musela být odlita v roce 1570. Medaile se nacházela ve sbírkách hraběte Franze von Eltz.¹⁶⁶

Nyní se podívejme na reverzní stranu medaile, na níž je zobrazen zajímavý výjev. V prvním plánu je položena zavřená kniha bez jakéhokoli nápisu, není na ní nic, co by nám přiblížilo, o jaký spis se jedná. Na ní leží štír rozříznutý na dvě části. Je již mrtvý a mezi jeho tělem a amputovaným ocasem leží chirurgický nůž. Skoro celé pozadí medaile vyplňuje rozsáhlá zřícenina charakteristická množstvím valených oblouků. Vše doplňuje nápis NOVISSIMA VIRVS.¹⁶⁷ Jak význam této impresy vysvětlit?

Joseph Bergmann se domníval, že štír se skalpelem a knihou by společně s mottem medaile mohly odkazovat na možnost, že se Jordán zabýval studiem jedu škorpióna a jeho využitím v medicíně.¹⁶⁸ Prakticky totožné vyobrazení jsem našla v příručce *Symbola divina* i s vysvětlujícím textem. [9] Rovněž je zde zobrazen štír ležící na zavřené knize a chirurgický nůž. Jak se nad medailonem dočteme, patří impresia francouzskému králi Filipu I. Štír je zde otočený klepety nahoru a je zobrazen ještě živý právě v okamžiku, kdy nůž odřezává jeho jedovatý ostn. Pozadí je prázdné, pouze nahoře se klene motto TVTISSIMA IVRES.¹⁶⁹

Doplňující text charakterizuje štíra jako člověka, jenž škodí, ale otevřeně se nestřetne v bitvě. Nebezpečná síla se nachází v jeho ocase. Nepřítel s takovou povahou by chtěl s námi uzavřít smlouvu a je připraven na ni svatosvatě přísahat. Jsme-li moudří, nebudeme mu věřit, dokud se mu neodebere v ostnu ukrytá schopnost škodit. V tomto smyslu se rovněž používalo přísloví „*In cauda venenum*“.¹⁷⁰ Proto je důležitá funkce skalpelu, jímž můžeme špatné vlastnosti odstranit a pomoci tak člověku k vytříbení jeho charakteru. Jednotlivé atributy jsou zde rozebrány následovně: kniha – umožňuje nám pochopit fakta; ocas s jedovatým ostnem – umožňuje škodit; skalpel – jediná možnost dohody.¹⁷¹

¹⁶⁶ BERGMANN 1845, 20.

¹⁶⁷ V překladu „*Poslední jed*“. Je zajímavé, že je použit tvar „*novissima*“, neboť latinské podstatné jméno *virus* je středního rodu. Toto slovní spojení by tedy mělo ve správném gramatickém tvaru znít „*novissimum virus*“. Význam však zůstává nezměněn.

¹⁶⁸ BERGMANN 1857, 15.

¹⁶⁹ V překladu „*Přísahej na to, co je bezpečné*“. TYPOTIUS 1601, 77.

¹⁷⁰ V doslovném překladu „*na ocase jed*“.

¹⁷¹ „*Scorpius hominem vafrum repraesentat. Inter Principes eum hostem, qui aperto Marte non congregitur. In cauda enim vis nocendi inest. Dentem Plinius appellat, imo dentes. Nam quorundam caudam tribus dentibus horrentem scribit. Licet igitur eo ingenio hostis, pacisci nobiscum velit: & paratus sit tactis sacris jurare in foedus; fidem non faciat, si sapimus: nisi sublata nocendi facultate: Per librum sacra intelligimus: per - caudam, facultatem nocendi: per cultrum, unicam paciscendi legem.*“

Nyní se ještě věnujme pozadí výjevu. Jak již bylo výše psáno, je na něm zobrazena velká zřícenina s množstvím arkád. V italském umění 16. století byla symbolem rozkladu pohanství. Pokud nesla prvky gotické architektury, tedy gotické lomené oblouky a úzká dlouhá okna, odkazovala na křesťanskou tradici, naopak prvky antiky z ní činily pohanský chrám či synagogu, jež byly rozbořeny a nahrazeny novým náboženstvím – křesťanstvím. S rozvojem zájmu o antiku a starověký Řím pozbyla zřícenina svůj symbolický význam a byla zobrazována jako dekorativní prvek bez jakéhokoli podtextu.¹⁷²

Je také velice zajímavé, že erb, který Jordán po svém přijetí do šlechtického stavu přijal, má podobu červeného štítu se šikmým bílým pásem, na němž jsou seřazeni tři štíři. Jedná se o pouhou náhodu? Medaile pochází z roku 1570 a Jordán obdržel erb v témže roce. Vše nasvědčuje tomu, že štír byl Jordánovým signifikantním znamením. Proč? A jaké bylo v raném novověku vnímání tohoto zvířete?

Odpověď nám poskytne impresia se štírem patřící Andreovi Gonzagovi. [10] Jak je zde popsáno, škorpion byl považován, navzdory své malé velikosti, za velmi nebezpečné a smrtelně jedovaté zvíře. Jako lék proti jeho uštknutí bylo doporučováno přiložit štíra k ráně, popřípadě ho spálit a jeho popel smíchaný s tekutinou dát postiženému vypít. Jed získaný ze štíra se také užíval k léčbě urologických obtíží.¹⁷³ Proto motto impresy zní QVI VIVENS LAEDIT MORTE MEDETVR.¹⁷⁴

Jordán si byl jistě vědom léčivých účinků štířího jedu a možná právě kvůli tomuto paradoxu – být příčinou smrti a zároveň nástrojem léčby – si toto zvíře zvolil rovněž do svého erbu.

TYPOTIUS 1601, 78. Také Giovanni Ferro interpretuje význam Filipovy impresy v tomto smyslu. FERRO 1623, 623.

¹⁷² HALL 2008, 504–505.

¹⁷³ BOETHIUS DE BOODT 1603, 104. Stejná impresia se nachází v knize Paola Giovia *Dialogo dell'impresie*. GIOVIO 1574, 122.

¹⁷⁴ V překladu „Ten, který za života škodí, po smrti léčí“.

5. 4. Johann Crato z Kraftheimu

5. 4. 1. ŽIVOTOPIS

Johann Crato se narodil 20. listopadu 1519 ve Vratislavi do rodiny radního Christopa Krafta. Studoval teologii ve Wittenbergu, kde se osobně seznámil s Lutherem a navázal s ním přátelské vztahy. Dokonce u něho šest let bydlel.¹⁷⁵ V roce 1534 musel z města načas odjet kvůli hrozícímu nebezpečí morové rány. Školu mohl dokončit s přispěním vratislavské městské rady, jež mu poskytla stipendium 20 zlatých ročně.¹⁷⁶ Pod vlivem Melanchtona se kromě teologie věnoval také klasickým jazykům a rychle dosáhl akademické hodnosti. Jelikož ho Luther zrazoval od dráhy teologa, rozhodl se Crato pro studium medicíny.

V roce 1546 začal studovat medicínu přímo v Padově, kde se na doporučení Melanchtona a Cameraria stal žákem slavného lékaře a profesora Johanna Baptisty Montany. Jako jeho žák byl po celý život ovlivněn učením Galena a odpůrcem školy Paracelsovy.¹⁷⁷ Po získání doktorského titulu podnikl cestu po Itálii, nějaký čas působil ve Veroně. Poté se vrátil zpět do svého rodného města. Zde se vyznamenal zejména péčí o oběti morové nákazy, jež město zasáhla roku 1554. Sloužil prý nemocným tak obětavě, že mu byla za zásluhy vykázána roční renta 100 tolarů ročně. Jako jeden z prvních rozpoznal nakažlivost moru. Jeho věhlas se šířil po celé říši. Za krátkou dobu ho ke dvoru povolal sám císař Ferdinand I. a jmenoval ho svým osobním lékařem. Ve stejné funkci setrval i po intronizaci dalších dvou císařů. Maxmilián II., jemuž prý byl Crato neuvěřitelně podobný,¹⁷⁸ mu propůjčil titul císařského rady, jmenoval ho falckrabětem a povýšil do rytířského stavu. Přesto se Crato u císařského dvora necítil dobře, měl zde mnoho nepřátel, jejichž intrikám musel neustále čelit. Jako žák Luthera a kalvinista, ještě k tomu v tak vysoké funkci, měl na katolickém dvoře, kde sílila moc jezuitů, nelehké postavení. Také špatně snášel, že kvůli svým povinnostem u dvora a neustálému cestování v doprovodu císaře nemá čas na své milované studium.¹⁷⁹ Po císařově smrti roku 1576 byl dvůr očišťován od všech evangelických elementů.

¹⁷⁵ EIS 1957, 402.

¹⁷⁶ SCHIMMELPFENNIG 1876, 567.

¹⁷⁷ EIS 1957, 403.

¹⁷⁸ HABICH 1934, 491.

¹⁷⁹ GILLET 1861, 10. Své povinnosti doprovázet císaře na jeho cestách musel dostát i tehdy, kdy jeho žena onemocněla úplavicí a bojovala o život. Více viz HENSCHEL 1853, 99.

Crato se proto odstěhoval do Vratislavi v naději, že jeho služeb již nebude třeba. Nicméně byl nadále povoláván císařem ke konzultacím do Vídně a časté cestování mu způsobovalo zdravotní potíže.¹⁸⁰

Teprve v roce 1581 dosáhl propuštění z císařských služeb a usadil se na panství Rückerts v Kladsku, jež vlastnil od roku 1567. Rudolf II. si však ještě několikrát vyžádal jeho služeb. S jeho svolením postavil Crato na svém panství kostel a dostal povolení dosadit sem reformovaného faráře.¹⁸¹ Poslední roky života, poté, co panství předal svému synovi, strávil v rodném městě. Zemřel dne 19. října 1585.¹⁸² Jeho kolega doktor Tomáš Jordán mu dedikoval svůj spis *Pestis phaenomena*. Johann Crato patřil k nejvzdělanějším a nejvěhlasnějším mužům své doby.

5. 4. 2. ANALÝZA MEDAILE

[11] Medaile oválná litá, pozlacené stříbro

Rozměry – 28 x 34 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – bez letopočtu

Averz – IO · CRATO · A CRAFTHEIM CONS : E : MED : CAES, na dolním okraji iniciály A A; mužské poprsí natočené vpravo, oblečen kabátci, s okružím;

Reverz – Muž rozevírající lví tlamu. Nad výjevem je mezi dekorativními rostlinnými úponky umístěn nápis IRAE MODERERIS ET ORI.

Datace této medaile není jasná. Johann Crato je zde zobrazen ve věku zhruba padesáti let, kdy byl na vrcholu své kariéry u císařského dvora. Podle formy signatury, kdy se již objevuje značka AN:AB, dílo vzniklo asi kolem roku 1570. Je možné, že medaile byla vytvořena v Praze, neboť podle J. F. Gilleta zde několikrát pobýval.¹⁸³ Abondio zvětšil Crata jako váženého muže, císařského poradce a lékaře, v plášti lemovaném kožešinou. Existuje ještě jedna varianta medaile, na níž je Crato zobrazen bez kožešinového pláště, pouze v límci a kabátci.¹⁸⁴

¹⁸⁰ SCHIMMELPFENNIG 1876, 568.

¹⁸¹ SCHIMMELPFENNIG 1876, 569.

¹⁸² EIS 1957, 402. Habich i Fiala uvádějí jako den Cratovy smrti 9. listopad.

¹⁸³ Od dubna do května roku 1570, taktéž zde pobýval podstatnou část roku 1575. Více GILLET 1861, 9.

¹⁸⁴ SCHULZ 1989, 301, kat. č. 819.

Na reverzu medaile je zobrazen muž zápasící se lvem a snažící se mu vši silou roztrhnout či rozevřít tlamu, do níž nebojácně vkládá celé prsty. Hrdina nemá žádné atributy, které by přispěly k jeho identifikaci. Nepomůže nám ani nápis nad scénou a ani text, který se přímo k této impresi vztahuje, neboť v něm básník uvádí jak starozákonní, tak i mytologické reky, kteří se utkali se lvem a v boji uspěli. „*Se lvem se kdysi setkali Samson i David [...], pokud chceš příklady z mytologie Herkules a Lysimach, a vyšli jako vítězové.*“¹⁸⁵ V literatuře je tato scéna na zadní straně medaile popisována nejednotně.

Někteří autoři ztotožňují muže s Herkulem,¹⁸⁶ jiní se Samsonem¹⁸⁷ a Mason Tung scénu dokonce interpretuje jako boj Lysimacha se lvem, jemuž se snaží vytrhnout jazyk.¹⁸⁸ Podle mého názoru je vhodnější uvažovat spíše o Herkulovi, neboť Samson byl zobrazován častěji s dlouhými vlasy. Ve scéně však přece může být ukryta informace, která by pomohla určit totožnost postavy. Při bližším pohledu totiž zjistíme, že kolem těla muže vlaje plášť, případně volný konec bederní roušky. Tento efekt dodává scéně na dramatickosti a dynamice, jako by právě v tomto okamžiku hrdina na lva skočil. A právě tak bývá při svém zápase zpodobněn i Herkules.¹⁸⁹ Tuto domněnku potvrzuje existence téměř totožného zobrazení, jež jsem našla v příručce impres Jacoba Typotia. [12] Před jeho zápasící dvojicí leží kyj, který je jednoznačným důkazem, že udatným hrdinou je Herkules.¹⁹⁰ Proč Abondio tento atribut nezobrazil, není jasné. Mohl tak učinit na přání Crata, případně tento atribut zavrhl vzhledem k omezené velikosti plochy medaile a jako náhradu zvolil vlající oděv.

Nicméně není důležité, kdo je zde konkrétně zobrazen, závažný je spíše obsah výjevu. Ten má původ ve zpodobnění boha Mithry zabíjejícího býka, oblíbeném v římské říši. Ve středověku nabyl zápas muže se lvem symbolického významu. Lev zde již nezosobňuje symbol statečnosti a síly, ale satana, nad nímž Kristus vítězí.¹⁹¹ Jak byl tento boj chápán v renesanci, nám napoví text, který impresu doprovází.

Silnější než krotitel lvů je ten, kdo umí krotit hněv a ovládá ústa. Tato myšlenka je úhelným kamenem celého textu a doplňuje ji nápis IRAE MODERERIS ET ORI.¹⁹²

¹⁸⁵ „*Congressos cum Leonibus, Samsonem, Davidem: [...] si exotica exempla vis, Herculem, Lysimachum, imo objectos belluis in circo, & evassise victores accedimus.*“ TYPOTIUS 1602, 116.

¹⁸⁶ DWORSCHAK 1958, 80; HABICH 1934, 491; SCHULZ 1988, 20; FIALA 1909, 31.

¹⁸⁷ ARMAND 1883, 274; BERGMANN 1845, 110.

¹⁸⁸ TUNG 2006, 143.

¹⁸⁹ HALL 2008, 153.

¹⁹⁰ Porovnej TYPOTIUS 1602, 115.

¹⁹¹ TYPOTIUS 1602, 109.

¹⁹² V překladu „*Zkrot' hněv a ústa*“.

Pro člověka jsou důležité tři duševní vlastnosti, prezentované třemi personifikacemi. První je rozum zosobněný královnou, pak následuje hněv, k němuž patří lev, a trojici zakončuje žádostivost či touha, pro niž je typická opice. Každá z těchto vlastností obývá určité místo v lidském těle. Sídlem rozumu je mozek, hněv se hromadí kolem srdce a touha zaujímá své místo pod pupkem.

Ve scéně se snaží hrdina zkrotit lva jako symbol hněvu, ale navíc také pomluvy. Lev zde představuje zlého člověka, jehož ovládl hněv a snaží se škodit. Rek vkládá ruce do úst tohoto člověka, aby jej uzdravil a zkrotil. Ke zdraví těla a ducha je potřeba umírněnosti, tj. schopnosti ovládat emoce. K tomu pomáhá rozum, je hloupost dříve mluvit než myslet.¹⁹³

Crato měl na císařském dvoře mnoho nepřátel, kteří o něm šířili pomluvy a snažili se ho před císařem očernit pro jeho kalvínskou víru. Pravděpodobně proto si zvolil tento motiv, jenž původně patřil bavorskému vévodovi Ludvíkovi.¹⁹⁴

¹⁹³ TYPOTIUS 1602, 116–18.

¹⁹⁴ Pravděpodobně se jedná o Ludvíka X. z Landshutu.

5. 5. Pavel Sixt Trautson

5. 5. 1. ŽIVOTOPIS

Pavel Sixt Trautson se narodil roku 1550 a jako potomek vlivného rodu byl předurčen ke skvělé kariéře v nejvyšších kruzích. Rod Pavlova otce Johanna Trautsona, svobodného pána von Sprechenstein pocházel Tyrolska. Již za Ferdinanda II. a jeho syna Maxmiliána II. zastával Johann nejvyšší posty u císařského dvora. V kuloárech se mu dokonce přezdívalo „*Vicekeyser*“.¹⁹⁵

Ve svých 26 letech se Pavel Sixt stal jedním z rádců císaře Rudolfa II. Jeho pozice u dvora sílila. Léta páně 1581 byl jmenován do funkce tajného rady a od následujícího roku po dalších dvanáct let zastával post prezidenta říšské dvorské rady. Po smrti svého otce¹⁹⁶ se jako důvěrník posunul ještě blíže císařské koruně. Roku 1590 byl povýšen na nejvyššího dvorního maršálka a spolu s Wolfgangem Sigismundem Rumpfem, nejvyšším dvorním komořím, se stal ministrem císaře.

Trautson si svou moc užíval a rovněž ji také plně využíval k dosažení svých osobních zájmů a cílů. Císař, jenž mu důvěřoval, jeho služby také náležitě odměňoval. Císařským glejtem tak kupříkladu povýšil panství Falkenstein na svobodné hrabství a polepšoval erby též Trautsonovým oblíbencům.

Nicméně se již blížil konec zlatých časů. Kolem roku 1599 se nad Rudolfovou hlavou počaly stahovat mračna. Arcivévoda Matyáš chtěl bratra kvůli jeho zhoršujícímu se psychickému stavu prohlásit za nesvéprávného a převzít vládu. Císař podezíral své rádce z účasti na tomto spiknutí proti své osobě. První byl z císařových služeb propuštěn Rumpf, o rok později Rudolf odvolal i Trautsona. Zdá se však, že svého unáhleného rozhodnutí po krátkém čase litoval, neboť již brzy je znovu povolává k poradě. U příležitosti Trautsonova třetího sňatku se Zuzanou Veronikou, příslušnicí srbskoluzického rodu von Meggau, který byl do baronského stavu povýšen teprve o třicet let dříve, mu dokonce císař prostřednictvím Rumpfa zaslal svatební dar.¹⁹⁷ Tento sňatek byl přínosem zejména pro nevěstinu rodinu, hlavně bratra Leonarda, jenž se na přimluvu svého mocného švagra stal Matyášovým komorníkem a hofmistrem.

¹⁹⁵ HIRSCHBIEGEL/WETTLAUER 2007, 388–397.

¹⁹⁶ Pravděpodobně až po smrti Johanna Trautsona roku 1589 vytvořil italský medailér Raphael Ranghieri medaili s jeho podobiznou a erbem. Více o medaili viz SCHULZ 1989, 301, kat. č. 319.

¹⁹⁷ První Trautsonovou ženou byla dcera Ulricha II. von Eitzing Anna, druhou chotí se stala Anna Popelovna z Lobkovic.

Roku 1609 Zuzana Veronika porodila Trautsonovi jediného potomka, syna Johanna Franze.¹⁹⁸

Císař Rudolf II. byl přesvědčen, že snahy jeho bratra Matyáše sesadit ho z trůnu podporují právě Rumpf, Trautson a Khlesl. Nemýlil se, neboť Trautson byl opravdu důvěrníkem arcivévody Matyáše, jak dokládá fakt, že za ním roku 1603 přijel na říšský sněm a toho samého roku jel rovněž do Vídně. Po své nucené abdikaci byl Rudolf přinucen dožít v ústraní, a stal se tak pro Trautsona již zcela nepotřebným. Zatímco Rumpf zemřel ještě toho roku, jeho druh se dostal opět na vrchol své kariéry u císařského dvora ve Vídni a velmi zbohatl. Byl rovněž jmenován rytířem řádu zlatého rouna.¹⁹⁹ Císař mu za nejasných okolností udělil právo razit mince. Toto právo si Trautson přes protesty dvorské komory svévolně ponechal i v následujících letech 1617–1621.²⁰⁰ Přežil císaře Matyáše i vládu zimního krále Fridricha Falckého a zemřel 30. července 1621.²⁰¹ Jeho náhrobek, který vytvořil sochař Ferdinand Maxmilián Brokof, se nachází v chóru chrámu sv. Michaela ve Vídni.²⁰²

5. 5. 2. ANALÝZA MEDAILE

[13] Medaile kruhová litá, stříbro

Rozměry – 34 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – 1574

Averz – PAVLVS SIXTVS TRAVTSON BARO, při dolním okraji iniciály AN AB; mužské poprsí natočené vpravo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v kabátci, s okružím;

Reverz – vysoká a nízká palma vyrůstají ze země, do mladé palmy se opírá silný poryv větru. Nad výjevem je mezi dvěma dekorativními rostlinnými úponky umístěn nápis TEMPORE PERFICITVR 1574.

¹⁹⁸ MACHARDY 2003, 163.

¹⁹⁹ DOMANIG 1907, 41.

²⁰⁰ Roku 1617 razil čtyřtolarové a roku 1620 dvoutolarové mince. Více viz BERGMANN 1857, 232.

²⁰¹ Někteří autoři, například Hübner, mylně uvádějí rok úmrtí 1620.

²⁰² www.deutschebibliographie.de, vyhledáno 20. 9. 2017.

Existuje několik podobných vyobrazení, jejichž poselství by mohlo osvětlit Trautsonovu medaili. Ve třetím svazku Typtiovy knihy se nachází *impresa* hraběte ze Stampy zobrazující dvě palmy stojící vedle sebe na travnaté zemi. [14] Na rozdíl od medaile jsou palmy skoro stejně veliké, strom stojící vlevo je nepatrně vyšší a statnější. K *imprese* se váže příběh knížete Hermése, jenž žil v celibátu, dokud jeho rod nezačal vymírat. Kníže byl proto nucen odejít z kláštera a oženit se, aby zachoval posloupnost svého rodu. Výjev tedy dokládá, že osamocený člověk není plodný, stejně jako není plodná samotná palma. Svazek dvou lidí však zajišťuje potomstvo, které představuje naši budoucnost, stejně jako dvě palmy jsou schopné rodit ovoce.²⁰³

Na straně 25 se dále nalézá *impresa* milánského vévody Francesca II. Maria Sforzy, na níž jsou pro změnu vyobrazeny palmy tři. [15] Každá vyrůstá z úzkého skalnatého výběžku, přičemž skalky stojí těsně vedle sebe a jsou spojeny nápisem MIT DER ZEIT, který se nalézá ve spodní části. Tento motiv Tytpotius popisuje takto:

„[...] tři skaliska, z nichž vyrůstají tři palmy. Prostřední útes je stejně jako palma vyšší než ostatní, ty připojené po stranách jsou menší.“²⁰⁴

K výjevu je připojený nápis MIT DER ZEIT, tj. časem. To znamená, že časem budou menší palmy rovné té větší, která již vyrostla. Ovšem tato palma, která znamená dosažené vítězství, je stálá. U zbylých je naděje, že budou podobné té prostřední a skalám. Vlastník této *impresy* si věří. S postupem času zvítězí nad nepřáteli. Je třeba jen trpělivě čekat, dokud nevyrostou, to znamená, dokud čas neposkytne příležitost k vítězství.²⁰⁵

Konečně se také v příručce objevuje několik motivů palmy, jež se ohýbá náporu větru či bouře. Nejvíce se motiv na reverzní straně Trautsonovy medaile podobá *imprese* vévodkyně z Urbina Lukrezii Estensii. [16] Vévodkyně proslula svou inteligencí a moudrostí. Cesare d'Este ji dokonce v záležitosti vyjednání míru mezi

²⁰³ BOETHIUS DE BOODT 1603, 192.

²⁰⁴ „Tres in hac Hyerographia visuntur rupes, ex singulis, singulae enascuntur Palmae. Media rupes, ut et palma caeteris procerior, adjunctae a lateribus rupes, minores sunt.“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 25.

²⁰⁵ Text dále pokračuje: „Germanice Symbolum additur: MIT DER ZEIT, hoc est TEMPORE, quasi innuere vellet, tempore minores palmas fore aequales majori, quae iam excrevit: Videlicet palmam majorem, quae victoriam adeptam significat, iam esse constantem; reliquas vero speratas et imminente mediae similes et constantes rupium instar fore. Admonet etiam Symbolum authorem non diffidere sibi, quin tandem progressu temporis de inimicis sit reportaturus victoriam: Tantum patienter expectandum, donec palmae excrescant, id est: tempus victoriae occasionem maturam faciat.“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 25.

Ferrarou se Svatým stolcem pověřil diplomatickým posláním ve Faenze.²⁰⁶ Na její imprese je zobrazena palma rostoucí na okraji moře. Z oblak se vynořuje pravděpodobně hlava Zefyry a větve stromu se ohýbají v poryvech jeho dechu. Nad výjevem se klene nadpis VT CRESCIT.²⁰⁷

Poselství podobných vyobrazení stromu čelícího útrapám počasí jsou vesměs podobná. Symbolizují nepřemožitelného ducha, který se navzdory těžkým zkouškám osudu či Fortuny, přirovnaným k větru a vlnám, nedá zlomit. O tom vypovídá i portugalsky psaný komentář k imprese portugalského panovníka Alfonse III. „*Nezaleknu se vln, nebudu pohnut větry [...], nemůže se mi stát žádná věc, která by zpozdila můj krok nebo mě odvolala od slavných a statečných činů.*“²⁰⁸ V případě impresy vévodkyně urbinské je však vítězstvím míněno vítězství rozumu, nikoli síly. S věkem bývá rozum náchylnější ke špatnosti. Ovládne-li však svou slabost, podoben palmě stojící na nebezpečném místě, snese i silné větry a bouře. Odměnou mu je věčný život, jenž ovšem náleží pouze tomu, kdo zápasil.²⁰⁹

Se získanými poznatky se tedy můžeme vrátit k výjevu na Trautsonově medaili a pokusit se ho interpretovat. Jedna palma je vysoká a rovně rostlá, se statným kmenem. Druhá, která vyrůstá po levé straně, je ještě nízká a tenká. Vzrostlá palma je stabilní a plodná, v její koruně roste množství kokosových ořechů, zatímco malou palmu v její křehkosti může zlomit i silnější poryv větru, který se do ní právě opírá.

Jak vidíme, Trautson zde spojil do jednoho výjevu několik impres a tedy i několik poselství. Palmová ratolest je symbolem vítězství a v tomto duchu můžeme rovněž chápat i palmový strom. Vítězstvím může rovněž Trautson mínit rozum, jenž posléze vede k úspěchu. Příležitost k posílení rozumu poskytne právě čas (viz motto TEMPORE PERFICITVR) a trpělivost, potřebné k tomu, aby malá palma zesílila, vzrostla do výšin a stala se úrodnou. S rostoucím vítězstvím, které je přirovnáno k růstu palmy, však rostou i nepřátelé. Nicméně pokud všechna úskalí úspěšně překoná, vyroste do mohutného silného stromu, který již bude nepřemožitelný.

Jak praví dobový komentář, tento typ vyobrazení je vhodný pro cílevědomého člověka. Takovým mužem byl bezpochyby jak Francesco II. Sforza a portugalský král Alfons III., tak i Pavel Sixt Trautson. Francesco se zapletl do mocenského soupeření

²⁰⁶ MAYR 1843, 75.

²⁰⁷ V překladu „*Jak roste*“. BOETHIUS DE BOODT 1603, 95.

²⁰⁸ Místo palmy je zde vyobrazen dub. BOETHIUS DE BOODT 1603, 109.

²⁰⁹ „*Si frenet ac domet, instarque palmae istius, tam periculoso loco expositae, ventos ac flumina ferat: iam victoriae non solum initium, sed finis est, eiusquae praemium vita aeterna quae illi tantum, qui legitime certaverit, deberur.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 96.

Francie a Svaté říše římské. Byl z milánského vévodství vyhnán, aby se sem za pár let znovu triumfálně vrátil. Trautsonovu ctižádost a cílevědomost dokládá sama skutečnost, že si na samém počátku kariéry zvolil za své motto právě tuto impresu a přiřadil se tak po bok velmi významných osobností z nejvyšších kruhů.

5. 6. Pietro Ferrabosco

5. 6. 1. ŽIVOTOPIS

Pietro Ferrabosco se narodil roku 1512 či 1513 do rodiny zedníka Martina Ferrabosca. Rodina s Pietrem a jeho bratrem, rovněž zedníkem, žila v městečku Laino ležícím v údolí provincie Como v italské Lombardii. Většinu svého života strávil Ferrabosco ve službách rakouských Habsburků. Roku 1544–1545 zahájil svou kariéru jako pevnostní inženýr, architekt a „*Veldmaler*“.²¹⁰ Byl pověřen provedením mnoha staveb a fortifikací, činný byl rovněž jako malíř.

Od roku 1549 pracoval přímo ve vídeňském Hofburgu, kde svými freskami vyzdobil prostory jihozápadního křídla.²¹¹ O dva roky později vymaloval strop velkého sálu a tzv. Schweitzertor.

Ferrabosco byl nucen za svými pracovními povinnostmi často cestovat do různých koutů monarchie. Od roku 1552 pracoval na stavebních úpravách Bratislavského hradu, který byl v průběhu deseti let přestavěn z gotické pevnosti do renesanční podoby královské rezidence.²¹² Možná byl Ferrabosco rovněž stavitelem akvaduktu a cisterny, které k hradu náležely, a mezi lety 1560 až 1570 provedl také opevnění města. Na Slovensku dále postavil opevněný Panenský zámek v Banské Štiavnici. Pracoval i v Komárně, Trnavě, v maďarském Rábu²¹³ či rumunském Sibiu. Za úspěšné provedení obtížného úkolu regulace toku řeky Dunaje ve Vídni ho 25. září 1566 císař Ferdinand I. povýšil do šlechtického stavu.²¹⁴

Ferrabosco působil také v Praze, kam byl roku 1554 společně s kameníkem Bonifácem Wolmutem vyslán, aby své umění uplatnil na Pražském hradě.²¹⁵ Podle Jarmily Krčálové však měl působit spíše jako technický poradce a konzultant.²¹⁶ Pravděpodobně se podílel na stavbě zámku v moravských Bučovicích, kde spolupracoval s talentovaným architektem vídeňského letohrádku Neugebäude,

²¹⁰ FIALA 1909, 36.

²¹¹ Tyto malby se bohužel nedochovaly.

²¹² KRČÁLOVÁ 1996, nepag.

²¹³ Více o jeho působení v Maďarsku viz FARBAKY 2004.

²¹⁴ HILL 1912, 74.

²¹⁵ Franz Bucholtz ho mylně nazývá Peter Verabitscha. BUCHOLTZ 1833, 536.

²¹⁶ KRČÁLOVÁ 1996, nepag.

Jacopem Stradou.²¹⁷ Dále pro Rudolfa II. vyzdobil lovecké letohrádky v Sadské a Hlavenci.

Pietru Ferraboscovi se přisuzuje i několik nedoložených atribucí. Někteří historici umění mu například připsali stavbu pražského Belvedéru.²¹⁸ Ta však započala ještě před Ferraboscovým příjezdem do Prahy, nedá se nicméně vyloučit, že Ferrabosco je autorem navazující přestavby.²¹⁹ Milada Lejsková-Matyášová zase jeho malířskému umění přiřazuje fresky v Zaječím sále již zmiňovaného bučovického zámku, což však Jarmila Krčálová vyvrací.²²⁰

Roku 1580 působil v habsburských službách jako architekt již 38 let. Podal tedy žádost, aby byl za své dlouholeté a věrné služby jmenován vrchním stavebním dozorcem, případně aby mu bylo uděleno povolení odejít do výslužby a umožněn návrat do Itálie. Jeho požadavek byl však zamítnut. O osm let později, konkrétně 29. prosince 1588, byla Ferraboscovi přiznána penze ve výši 100 zlatých ročně. To je poslední zpráva, která se o jeho osobě dochovala. Co dělal později, již není známo, možná skutečně odjel se ženou a služebníky do rodného Laina za svým synem Giovannim, místním notářem.²²¹

Datum úmrtí ani místo jeho posledního odpočinku není známo.²²²

5. 6. 2. ANALÝZA MEDAILE

[17] Medaile kruhová litá, materiál nespécifikován

Rozměry – 48 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – 1575

Averz – PIETRO FERABOSCHO S · C · M · ARCHIT · 1575, při dolním okraji iniciály AN AB; mužské poprsí natočené vpravo, s vousem, bez pokrývky hlavy, oblečen v kabátci, s okružím;

²¹⁷ Ferrabosco byl patrně konzultantem při jeho výstavbě.

²¹⁸ Např. Schaller a Grueber.

²¹⁹ Více viz BAŽANT 2006, 51–57.

²²⁰ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959, 274.

²²¹ KRČÁLOVÁ 1996, nepag.

²²² Při mapování Ferraboscova života docházelo k nedorozuměním a chybám. Byl totiž zaměňován za muže shodného jména a rovněž italského původu, jenž byl až do roku 1616 činným malířem v Portugalsku. Vzhledem k tomu, že není znám přesný rok a místo Ferraboscovy smrti, objevily se domněnky, že mohl odjet do Portugalska, kde dále pracoval.

Reverz – Vůl jdoucí vpravo, zapřažený ve jhu k pluhu, jenž stojí zabořen do země. Při levé straně roste palma, při pravé jiný strom. Nad výjevem nápis VSQVE QVO. Nápis mezi prohloubenými liniemi.

Na averzu medaile z roku 1575 vystihl Abondio podobu svého krajana ve věku zhruba padesáti let.²²³ Ferrabosco je zobrazen s delším plnovousem, prostovlasý, oděn do kabátce a okruží. Nápis obíhající po obvodu medaile, a identifikující Ferrabosca jako architekta císařské Milosti, je psaný ve zkratkách kvůli nedostatku prostoru. V plné délce zní takto: SACRAE CAESAREAE MAIESTATIS ARCHITECTUS.²²⁴

V dobových příručkách nebo soupisech impres se vyobrazení totožné s reverzem medaile nenalézají. Můžeme sice najít emblémy či impresy, na nichž je zobrazeno dobytče, není však zapřaženo a bývá aluzí na lakotu. Podle mého názoru ale takovýto význam není pro interpretaci Ferraboscovy medaile vhodný.

Ve starší literatuře není zmiňován pluh, ale mlýn. Domnívám se však, že se jedná o chybnou identifikaci a omyl. Rozpoznávám ve věci stojící vedle dobytčete spíše pluh, zapíchnutý vidlicí do země. Zvolená scéna může totiž být i jakousi narážkou na jméno Pietra Ferrabosca či hříčkou se jménem, neboť část jména Ferrabosco, konkrétně „*ferra-*“, může vycházet právě z původně latinského označení pro železné nástroje (přeneseně pro pluh), zatímco „*bosco*“ znamená les. Proto je po pravé straně umístěn strom.²²⁵

Velmi důležitou součástí výjevu je nápis VSQVE QVO (jak dlouho). Toto spojení s přidáním důležitého slova DOMINE je citací části biblického žalmu.

„Jak dlouho, Jahve, na mne budeš zapomínat?

Jak dlouho mi budeš skrývat svou tvář?

Jak dlouho si budu do duše vnášet vzpouru,

do srdce ve dne v noci žal?

Jak dlouho bude mít můj odpůrce navrch?“

(Žl 13)

²²³ ARMAND 1883, 271.

²²⁴ HILL 1912, 74; BERGMANN 1857, 37.

²²⁵ Při pátrání po významu této impresy jsem shodou okolností objevila osobnost jistého Alfonsa Ferrabosca, jenž se narodil roku 1543 v Boloni a působil jako hudební skladatel. Je velmi zajímavé, že složil moteto, které nese tentýž název jako motto na Pietrově medaili. Příbuzenský vztah se mi však nepodařilo doložit.

Proto je ze všech zvířat zvolen právě vůl, u raných církevních otců označovaný za symbol Kristovy oběti, klesající pod tíhou jařma.

Jho je rovněž atributem Trpělivosti.²²⁶ Ve slavné *Iconologii* Cesara Ripy nalezneme u charakteristiky této alegorické ženské postavy následující vysvětlení:

„Jho je znakem trpělivosti, jež se procvičuje pouze ve snášení nepřízně se stálým a klidným duchem. V tomto smyslu řekl Kristus, že jeho jho je sladké kvůli odměně, jež se očekává při zachování jeho posvátných příkazů; ty jsou jařmem, které na svou šíji rád vezme každý křesťan horlivý k počtě Boha.“²²⁷

Podle mého názoru je právě proto na levé straně scény umístěna palma – symbol vítězství. V tomto případě se může jednat o vítězství nad hříchem a slabostí, která je vlastní každému člověku. Po trpělivém překonání všech zkoušek (jho) se však bude těšit sladké odměně, která ho čeká u Pána.

²²⁶ HALL 2008, 194.

²²⁷ „Il giogo, è significativo della Patienze, la quale come si è detto, si essercita solo nel tollerare le avversità, con animo costante, & tranquillo. Et in questo proposito disse Christo Nostro Signore, che il suo giogo era svave per il premio, che s'aspetta dopo l'osservanza, de suoi santi commandamenti; che sono un giogo, al quale volentieri sottomette il collo ogni Christino, che habbia zelo dell'honor di Dio.“
RIPA 1625, 499.

5. 7. Balthazar Ravoyra

5. 7. 1. ŽIVOTOPIS

O životě tohoto aristokrata není bohužel mnoho známo. Jeho podobu známe ze dvou medailí. Autorem jedné z nich je Abondio, druhá medaile je patrně dílem Piera Paola Romana. Je datovaná rokem 1559 a v té době bylo Ravoyrovi 24 let.²²⁸ Z těchto údajů můžeme odvodit, že se narodil roku 1535. Již od mládí se angažoval ve státních záležitostech.²²⁹

V pramenech je uváděn pod titulem „*dominus crucis*“, Armand ho tituluje „*seigneur della Croce en Savoye*“.²³⁰ Po obsazení Savojska francouzskými vojsky přesídlil tamní vládnoucí rod do Turína a s ním odešel i Ravoyra. Tomasso Vallauri ve své knize *Storia delle universita degli studi del Piemonte* mimo jiné píše o turínském dvoře vévody Emanuela Filiberta a Ravoyru jmenuje mezi významnými osobnostmi, jimž byla vzdána pocta a jež byly zvěčněny na medaili.²³¹ Ravoyra se tituloval také jako baron de Charanso (Charvensod),²³² což je malá obec v regionu Valle d'Aosta, která na jihu a východě sousedí s oblastí Piemontu.

Eduard Fiala jako jediný uvádí, že Ravoyra působil jako „*šlechtic královské španělské orace na císařském dvoře*“. Bohužel nespecifikuje blíže své zdroje a v poznámce pouze poznamenává, že další informace o tomto šlechtici se nedají zjistit.²³³ Datum Ravoyrovy smrti není doloženo, podle Armanda však ještě žil roku 1587.²³⁴

5. 7. 2. ANALÝZA MEDAILE

[18] Medaile kruhová litá, pozlacené stříbro

Rozměry – 38 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

²²⁸ Na rubu medaile je vyobrazena modlící se žena, již pták přináší korunu. ARMAND 1883, 233.

²²⁹ VALLAURI 1846, 68.

²³⁰ ARMAND 1883, 233.

²³¹ „*Nel suo regno si accrebbe anche l'usanza di onorar con medaglia i personaggi illustri; e tra essi meritan particolar menzione [...] Baldassarre Ravoyra [...]*.“ Jedná se o již zmíněnou medaili z roku 1559. VALLAURI 1846, 68.

²³² DOMANIG 1907, 41.

²³³ FIALA 1909, 33.

²³⁴ ARMAND 1883, 233.

Datace – 1578 (?)

Averz – BALT : A : RAVO : D : CRVCIS : BARO CHARANSO : při dolním okraji signatura AN: AB : 1578 (?); mužské poprsí natočené vpravo, s vousem, bez pokrývky hlavy, přes ramena přehozený nařasený plášť, s okružím;

Reverz – Nahá žena stojící na plachtě pozvedává ruku k oblaku, z něhož tryskají sluneční paprsky. Po levé straně roste palma, po pravé listnatý strom. V pozadí se nalézají hornatá krajina. Nad výjevem je mezi dekorativním rostlinným úponkem a listem umístěn nápis INMORTALE QVOD OPTO.

Datace medaile je vzhledem ke špatné čitelnosti poslední číslovky nejistá. Určitě vznikla v sedmdesátých letech 16. století, ale v otázce, zda tomu bylo na počátku nebo ke konci desetiletí, se názory jednotlivých badatelů liší. Zatímco Domanig a Habich se přiklánějí k roku 1578, Fiala či Welzl uvádějí rok 1571.²³⁵

Na rubové straně medaile stojí žena oděná pouze do závoje uvázaného kolem beder. Podle mého názoru je v jejím postoji, vlajících vlasech a roušce patrný odkaz na starověkou tradici a znovuvzkříšení antického patosu, tak typického pro renesanční umění. Postava stojící v prvním plánu medaile měkce vystupuje z plochého pozadí, její trup a pravá noha se od něho téměř oddělují a působí zcela plasticky. Žena stojí na svinuté plachtě a ukazuje rukou vzhůru k nebesům. Po levé straně prostupuje oblak sluneční záře, jež na ni dopadá.²³⁶

Takřka totožné vyobrazení se nachází u Typotia,²³⁷ [19] pouze s tím rozdílem, že postava nohama spočívá na síti s velkými oky a ve zvednuté ruce třímá šíp, pravděpodobně symbol paprsku.²³⁸ Motto zní IMMORTALE QVOD OPTO,²³⁹ zatímco na medaili je nápis uveden ve formě INMORTALE QVOD OPTO.²⁴⁰ Oba způsoby psaní jsou možné a význam se tím nemění. Impresa patří benátskému vévodovi Nicolu Tronovi zesnulému v roce 1473, jehož náhrobek je umístěn v chrámu Santa Maria Gloriosa dei Frari.²⁴¹

²³⁵ DOMANIG 1907, 41; HABICH 1934, 495; FIALA 1909, 33; tvrzení Welzla bez odkazu na literaturu uvádí DOMANIG 1907, 41.

²³⁶ Podle Tunga se jedná o děšť. TUNG 2006, 149.

²³⁷ BOETHIUS DE BOODT 1603, 1. Srovnej též FERRO 1623, 288.

²³⁸ Habich v popisu této scény uvádí, že stojí na praporu omotaném kolem trubky. Proto identifikuje postavu jako Fámu či Glorii. V jiných studiích jsem toto tvrzení nenalezla a ani při vizuálním rozboru medaile jsem si žádné trubky nepovšimla. HABICH 1934, 495.

²³⁹ V překladu „Nesmrtelné je to, po čem toužím“.

²⁴⁰ Jedná se o asimilační variantu, kdy bylo písmeno N z prefixu „in-“ připodobněno k následujícímu M adjektiva „mortalis“.

²⁴¹ GEALE 1848, 168.

Žena či panna je nahá a stojí na síti, neboť tím dokazuje, že se snaží vyhýbat všem nebezpečím, jež od světa a Satana každodenně hrozí. Síť je patrně aluzí na past, do níž by mohla být chycena. Žena usiluje překonat vášně a všechny úklady, které mohou lidskou duši či mysl zmást, takže by potom již nebyla schopna vykonat nic heroického ani zbožného. Proto nechce pomíjivou odměnu, symbolizovanou vítěznou palmou či vavřínem slávy,²⁴² neboť jejich ratolesti rychle uvadnou. Dychtí po nesmrtelné a nepomíjející odměně Ctnosti vyjádřené paprsky, které na ni v milosti dopadají. Poté, co pohrdla světskou slávou, ukazuje k nebesům, kde se nachází to, po čem touží – věčný život.²⁴³ Myslím si, že na základě zmíněných faktů by ona ženská postava mohla být alegorií lidské duše, lehce svolné ke hříchu, ale přitom toužící po spáse a věčném blaženém životě.

Ravoyra chtěl zřejmě tímto způsobem veřejně vyznat, že ačkoli byl pro své činy a vlastnosti hoden přijmout vavřín i palmovou ratolest, moudře tyto nestálé a světské odměny odmítl a vedl svůj život tak, aby si zasloužil věčnou slávu u Boha. „*Neboť jsou šťastni ti hrdinové, kteří upřednostňují věčné před pomíjejícím. [...] Nejšťastnější však ti, kteří již s Bohem spojeni požívají onoho největšího dobra.*“²⁴⁴

²⁴² Domanig se domnívá, že by se mohlo jednat o buk. DOMANIG 1907, 41.

²⁴³ „*Muliercula, aut virgo nuda, nulloq; ornata muliebri mundo retibus vel laqueis insistens, mentem ducis adumbrat: Ostendit enim quod pericula omnia, quae a mundo, & Satana quotidie imminent, studiose evitet, animiq; affectus, & impetus improbos, quibus ita solet mens, aut animus illaqueari, ut nihil heroicum nihilq; pium facere possit, superare contendat; Ac ob id se interiturum praemium ex palma, vel Lauro quae cito marcescunt, non optare, sed aliud, quod immortale sit, verum virtutis praemium. Neglecta enim Lauro, ac palma coelum ostentat, ibi videlicet IMMORTALE effe, quod OPTAT, ibi verum rerum bene gestarum praemium, nempe cum summo ac inexplicabili gaudio vitam aeternam [...].*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 3–4.

²⁴⁴ „*Foelices profecto illi heroes qui immortalia, aeternaque interituris, ac caducis rebus praeferunt [...]. Foelicissimi qui jam Deo uniti summo illo bono fruuntur.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 4.

5. 8. Hieronymus Scotto

5. 8. 1. ŽIVOTOPIS

O životě alchymisty a mága Hieronyma Scotta je známo poměrně málo. Neznáme místo ani datum narození, žádné informace nemáme ani o jeho raném životě. Scotto sám se prezentoval jako šlechtic pocházející z Piacenzy v provincii Parma na severu Itálie, jindy se jeho osoba spojovala s irskými předky a jménem Douglas.²⁴⁵

První zmínka se objevuje v roce 1569, kdy od Ferdinanda II. Tyrolského obdržel darem částku 100 guldenů.²⁴⁶ Právě s arcivévodou tyrolským Scotta spojoval zájem o okultní vědy a tajné nauky, a proto se podle dobových zpráv těšil Ferdinandově mimořádné přízni.²⁴⁷ Ačkoli již Scotto nepůsobil u jeho dvora, i nadále císař bedlivě sledoval jeho působení v cizině. Několikrát alchymistu rovněž pozval do Innsbrucku. V roce 1592 se jako vážený host zúčastnil lovecké zábavy uspořádané na zámku v tyrolském údolí Achental.²⁴⁸

Do roku 1579 nemáme o Scottových aktivitách příliš mnoho dochovaných zpráv. Víme jen, že se v roce 1576 objevil na francouzském dvoře a část tohoto období pravděpodobně strávil v Benátkách jako vyslanec Ferdinanda II. Tyrolského. Zde se Scotto také mohl setkat s místním alchymistou Markem Bragadinem a zaučit ho do umění magie.²⁴⁹

Téhož roku se Scotto objevil v Kolíně nad Rýnem, kde se seznámil s kolínským arcibiskupem Gebhadem Truchessem von Waldburg. Jeho přízeň si získal trikem se zrcadlem, v němž se mu zjevila nejkrásnější žena ve městě – hraběnka Agnes von Mansfeld, do níž se Gebhard vášnivě zamiloval a kvůli sňatku s ní dokonce konvertoval k protestantismu.

Ve službách Rudolfa II. pobýval Scotto asi deset let, přičemž i nadále jezdil po Evropě a působil jako politický vyslanec.²⁵⁰ Na pražském dvoře měl jedno z výsadních postavení a Rudolf mu pozorně naslouchal. To dokládá i událost, kdy do Prahy přijel známý anglický alchymista Edward Kelly, jenž císaři předváděl umění

²⁴⁵ HEYL 1948, 38.

²⁴⁶ Neví se, za jaké služby částku obdržel, mohlo se jednat například o splnění nějakého politického poslání.

²⁴⁷ FISCHER 1937, 14.

²⁴⁸ FISCHER 1937, 14.

²⁴⁹ HEYL 1948, 38.

²⁵⁰ BECHTOLD 1923/24, 111.

vzniku „*mercuria solis*“ a přeměnu kovů ve zlato. Po Scottově nařčení z podvodu a šarlatánství byl Kelly císařem vyhnán ode dvora.²⁵¹

Scottův pád nastal roku 1592, kdy obdržel pozvání do Koburgu od vévody Johanna Kazamíra, jehož manželství s Annou Saskou nebylo právě šťastné. Vévoda mladou manželku zanedbával na úkor zábav, honů a bujarých pitek. Scottovo magické umění jim mělo pomoci k bohatství a zplazení dědice jako pokračovatele rodu. Alchymista však svého postavení zneužil a navázal s vévodkyní intimní vztah. Když se začal obávat prozrazení, uprchl z města i s jejími šperky. Jako náhradu jí ovšem našel mladého rytíře Ulricha von Lichtenstein. Celý příběh měl strašlivou dohru. Když vévoda nevěru své ženy odhalil, nechal milenecký pár doživotně uvěznit v koburské pevnosti. Anna zemřela po dvaceti letech a její milenec až po čtyřiceti letech tuhého žaláře.²⁵²

Scotto, který měl za vše nést odpovědnost, utekl do Hamburгу, kde ho však vévodův hněv rovněž dostihl. Díky vlivným přátelům, kteří nad ním drželi ochrannou ruku, vyvázl bez trestu, a to navzdory patentu na jeho zatčení, který vydal sám Rudolf II. Scotto napsal vévodovi dva listy, v nichž ospravedlňoval svůj čin. Bohužel se již nedochovaly, a proto důvody, které uváděl na svou obhajobu, zůstávají pouhým předmětem spekulací.²⁵³

Artur Bechtold uvádí, že o dalším Scottově pobytu dále není nic známo. Je možné, že se vrátil zpět do své vlasti.²⁵⁴ Nicméně podle Edgara Heyla můžeme ještě sledovat jeho cestu do Anglie, kde již dříve pobýval a kde předváděl královně Alžbětě karetní triky. Bechtold však ztotožňuje Scotta s důstojníkem císařské armády, jenž ale v roce 1602, jak dokázal Heyl, pobýval na císařském dvoře, zatímco Scotto byl již v Anglii.²⁵⁵ Nemohlo se tudíž jednat o stejného člověka.²⁵⁶

Ještě v současnosti se zkoumají kouzla a triky, jimiž u diváků vzbuzoval úžas, obdiv a někdy i hrůzu a znepokojení. Scotto byl velmi vzdělaný muž, ovládal zákony optiky, jak dokazuje jeho opakovaný trik se zrcadlem, v němž se divákovi zjevila určitá osoba.²⁵⁷ Pravděpodobně se jednalo o použití magické laterny nebo konkávního zrcadla,

²⁵¹ PURŠ/KARPENKO 2011, 516.

²⁵² BECHTOLD 1923/24, 114.

²⁵³ HEYL 1948, 40.

²⁵⁴ BECHTOLD 1923/24, 115.

²⁵⁵ HEYL 1948, 40.

²⁵⁶ Bechtold i Heyl nás informují, že Scotto byl v roce 1592 v Koburgu. O rok později odtud uprchl, upadl v nemilost císaře a pak zmizel do Anglie, kde ho Heyl nachází v roce 1602. Jak tedy mohl být v roce 1596 přítomen u Rudolfova dvora?

²⁵⁷ Například vévodovi z Terranovy se v zrcadle zjevil obraz španělského krále, kolínskému arcibiskupovi zase tvář mladé ženy a při pobytu Scotta v Danzigu uviděl starosta Schachmann dokonce obraz Adama a Evy, obou v již pokročilém věku. Více HEYL 1948, 42.

keré vyžadovalo přesné posazení diváka, aby v odraze uviděl to, co kouzelník zamýšlel. Dovedl také mistrně ovlivnit lidskou psychiku (prý ovládal hypnózu)²⁵⁸ k dosažení svých cílů a k vlastnímu obohacení, což mu mezi nepřáteli, kterých měl víc než dost, vyneslo nařčení, že má spolky s ďáblem.

5. 8. 2. ANALÝZA MEDAILE

[20] Medaile oválná litá, bronz

Rozměry – 54 x 64 mm

Kunsthistorisches Museum Wien

Datace – 1580 (?)

Averz – EFIG: HIERONYMI – SCOTTI PLACENT, při dolním okraji signatura AN · AB · 1580 (?); mužské poprsí z tříčtvrtěprofilu, s bradkou, na hlavě baret s perem, oblečen v kabátci, s okružím;

Reverz – ruka vycházející z nebes, zápěstí lemované oblaky. Umístěná mezi palmovou a vavřínovou ratolestí drtí dva hady, kteří se kolem ní obtáčejí. Nad výjevem je mezi dekorativními rostlinnými úponky umístěn nápis VTCVMQVE.

Hieronimus Scotto byl první alchymista a mág, kterému byla vyražena medaile, což dokazuje, že musel být ve své době velmi známá osobnost. Podle Edgara Heyla se Scotto mohl za svého pobytu v Koburgu setkat s Antoniem Abondiem.²⁵⁹ „*Abondio was attached to Rudolph's court and he was commissioned to make medallions of the important members of the court circle. His medallion bearing the portrait of Scotto is said to be a particularly fine likeness.*“²⁶⁰ Vystává zde však jedna nesrovnalost. Medaile nese špatně čitelný letopočet, uvádí se rok 1580, ale v té době Scotto ještě nepatřil k císařskému dvoru, neboť do Prahy přišel až v letech 1583–1584.²⁶¹ Spíše by tedy odpovídal rok 1586, kdy byl Abondio pověřen vytvořit medaile všech významných členů císařského dvora.²⁶²

²⁵⁸ Podle tvrzení Bechtolda ovládal Scotto metodu hypnózy, která mu následně umožňovala manipulaci s jeho oběťmi, viz str. 118. Tuto domněnku však Heyl popírá, srov. HEYL 1948, 42.

²⁵⁹ BECHTOLD 1923/24, 110.

²⁶⁰ HEYL 1948, 42.

²⁶¹ SCHULZ 1989, 302, kat. č. 820.

²⁶² HEYL 1948, 42.

Abondio Scotta nezobrazil z profilu, jak bylo jeho zvykem u většiny ostatních medailí, nýbrž z třičtvrtěprofilu. Podařilo se mu velmi autenticky vystihnout alchymistovu podobu pomocí jemných linií v partii obličeje a detailního propracování vlasů, vousů a ušních boltců. Použitím vysokého reliéfu se mu podařilo dosáhnout věrohodné plasticity baretu a zejména vysokého okruží, které takřka vystupuje z plochy medaile.

Medaile byla vyrobena ve dvou velikostech, jedna dosahovala asi poloviny velikosti druhé. Také byla odlita z různých kovů – zlata, stříbra i bronzu. O zlaté medaili, která se nacházela v Danzigu, se traduje pověst, že ji při setkání s pruským vévodou vykouznil sám Scotto přeměnou z kousku chleba a daroval ji kancléři Christophu von Kappen jako suvenýr.²⁶³ Bohužel pozdější osud této medaile není známý, pravděpodobně byla roztavena.

Předlohou pro ni byl barevný voskový model, dnes uložený v museu durynského města Gotha. Scotto prý dokázal současníky zaujmout již svým vzhledem. Muž světlých vlasů se světlou bradkou, v tmavém baretu a tmavém plášti s vysokým bílým límcem. Podle dobových svědectví se alchymista rád draze oblékal, nosil zlaté šperky a vždy cestoval s četným doprovodem, aby zdůraznil svou sounáležitost s elitní vrstvou společnosti.²⁶⁴ Model musel vzniknout roku 1580 nebo trochu dříve, protože sloužil jako předloha pro vznik medaile.²⁶⁵ Při bližším prozkoumání modelu a jeho komparaci s medailí však shledáme určitý rozdíl, který je pravděpodobně zapříčiněn špatně zvolenou metodou restaurování. Oproti modelu je na medaili zřetelné pštroší pero, zdobící pravou stranu baretu. Na voskovém modelu je tento detail téměř nezřetelný.

Roku 1898 byl model v držení Adolfa Hesse ve Frankfurtu nad Mohanem. Poté přešel do sbírky T. Whitcombe Greena ve Winchesteru a následně se dostal do musea města Gotha.

V radniční knihovně v Danzigu dokonce visel portrét Scotta namalovaný na dřevě a datovaný rokem 1584. Byl na něm stejný nápis, jaký se dochoval na medaili a potažmo i na voskovém modelu. Podle dochovaného popisu můžeme soudit, že zde panuje velká shoda s podobou voskového modelu, pouze čepec byl navíc lemovaný černým sametem. Jelikož voskový model vznikl již o čtyři roky dříve, domnívám se, že by mohl být

²⁶³ MOCELLA s. d., nepag.

²⁶⁴ Ve svém dopise z 14. září 1590 adresovaném vévodovi z Anhaltu popisuje agent rodu Fuggerů Kaspar Pencer Scottův příjezd do Prahy. Byl následován dvaceti nádherně oděnými jezdci a třemi kočáry. Scottův kočár byl vyzdoben zlatem a vyložen červeným aksamitem. SVÁTEK 1891, 49–50. Hyel uvádí dataci dopisu již 13. září. Srov. HEYL 1948, 39.

²⁶⁵ BECHTOLD 1923/1924, 112.

vzorem pro tento portrét. Je však třeba počítat také s možností, že existoval nějaký další nedochovaný vzor pro všechna tato díla. Další tři malby se měly nalézat v Norimberku, bohužel se žádná z nich do dnešní doby nezachovala, a proto není možná jejich další komparace.²⁶⁶

Posledním portrétem Scotta je měděná deska, jejímž autorem je antverpský mědirytec Dominik Custodis a která byla vytvořena roku 1592. [21] Také toto dílo viditelně vychází z dřívějších předloh, Custodis patrně použil jako vzor medaili z roku 1580 či 1586.²⁶⁷ Rytina je však zrcadlově obrácena. Custodis ji vytvořil podle živého modelu, čemuž by odpovídala podoba Scotta, jehož obličej skutečně zestárl o oněch dvanáct let, které dělí vznik medaile a této desky. Je stejně oblečený, avšak rysy již nejsou tak pevné a rovněž vlasy jsou trochu jinak učesány. Dle Bechtolda se tato rytina snaží zachytit kromě podoby také charakter zobrazeného, zatímco Abondio zobrazil Scotta „*in statuarische, monumentale Ruhe*“.²⁶⁸ Je zajímavé, že v dolní části rytiny je umístěn motiv, který se objevuje rovněž na rubové straně medaile – ruka drtící dva hady.

Pokud se budeme věnovat ikonografickému rozboru tohoto výjevu, musíme si osvojit některé pojmy spojené s alchymíí. S příchodem Rudolfa II. se Praha změnila nejen v centrum umění, ale vzhledem k Rudolfovým zálibám také okultismu a alchymie. Kolem císařského dvora se shromáždilo mnoho vědců a učenců, kteří v alchymistické laboratoři zkoušeli proniknout do tajů chemie. Tato atmosféra však přilákala i mnoho šarlatánů a podvodníků, kteří chtěli na císařově zálibě pouze vydělat. Hlavním cílem alchymie byla snaha o transmutaci kovů. Každé planetě byl přiřazen určitý kov, na nějž měla mít rozhodující vliv – za základ kovů se pokládala rtuť, spojovaná s planetou Merkur.²⁶⁹ Alchymie u Rudolfova dvora byla poznamenána zejména touhou připravit tzv. „*mercurius solis*“, tinkturu, kterou bylo možné extrahovat ze slunečních paprsků. Tuto zázračnou kapalinu zmiňuje Martin Ruland, Oswald Croll, Andreas Libavius či později Johann Agricola, jehož postoj však byl značně skeptický.²⁷⁰ Jediný, kdo uměl vytouženou zázračnou tekutinu získat, byl prý Eduard Kelly, který měl velkou nádobu darovat svému mecenáši Vilému z Rožmberka, na jehož dvoře

²⁶⁶ BECHTOLD 1923/1924, 112.

²⁶⁷ SCHULZ 1989, 302, kat. č. 820.

²⁶⁸ BECHTOLD 1923/24, 113.

²⁶⁹ PURŠ/KARPENKO 2011, 213.

²⁷⁰ SOUKUP 2010, 1.

v Třeboni mezi lety 1586–1589 pobýval.²⁷¹ Na výrobu této tinktury Rudolf vydal peněžní prostředky v hodnotě 10 000 dukátů, avšak tato investice mu nepřinesla ani groš. Dalším, podle mínění Roberta Evanse nejvýznamnějším alchymistou rudolfínské Prahy,²⁷² který ovládal znalosti potřebné k transmutaci kovů a také je veřejně s úspěchem prováděl, byl Michael Sendivogius.²⁷³

Jistě i Scotto se pokoušel „*mercurius solis*“ vytvořit. Podle Vladimíra Karpenka a Iva Purše právě ruka drtící dva hady odkazuje na „*caduceus*“, Hermovu hůl, rovněž obtočenou dvěma hady.²⁷⁴ Zde výjev nabývá alchymistickou symboliku, která je velmi složitá. Hermes je totožný s Merkurem a ten je těsně spojený se rtutí, hlavní přísadou při výrobě zázračné tinktury. Má tedy ruka drtící hady symbolizovat alchymistovo snažení uchopit tajemství přípravy této látky? Heslo VTCVMQVE²⁷⁵ by tedy mohlo znamenat touhu jakkoli se dostat k tomuto poznání. Palmová a vavřínová ratolest zastupuje symbol vítězství učenosti a vědy.

Ačkoli by se tento výklad mohl zdát příhodný, zůstává zde stále prostor i pro jiné možnosti. Ruka sice drží dva hady, není však přesto tato interpretace příliš složitá?²⁷⁶ Prakticky totožný motiv bez vavřínové a palmové ratolesti, se stejným textem, je vyobrazen v prvním svazku díla *Symbola divina et humana*.

Základem díla jsou impresy evropských panovníků, přičemž vztah vyobrazení a hesla byl vždy „*ve významovém napětí, nikdy neměl být pouhou tautologií*“.²⁷⁷ Impresa se váže k francouzskému králi Karlu IV. [22] Při jejím bližším prozkoumání je patrné, že ruka hady opravdu tiskne a oni se jí zuřivě vzpírají, zatímco hadi obtáčejíci „*caduceus*“ jsou statičtí, chybí dramatická dynamika, která se v případě Scottovy medaile vyskytuje.

Komentář doprovázející tuto impresu interpretuje hada jako stvoření pojídající vnitřnosti vlastní matky. „*Nejmenovaný církevní otec přirovnává hada k závisti – tak jako požívá had vnitřnosti matky, tak nejinak ona pozře toho, kdo závidí. Odpusťme tedy*

²⁷¹ PURŠ/KARPENKO 2011, 213.

²⁷² EVANS 1997, 211.

²⁷³ PRINKE 2011, 317.

²⁷⁴ K tvrzení se nevztahuje žádná poznámka, není tedy jasné, odkud autoři čerpali. PURŠ/KARPENKO 2011, 518.

²⁷⁵ V překladu „*Jakkoli*“.

²⁷⁶ Symbol ruky vycházející z nebes a držící *caduceus* obtočený dvěma hady (na jehož vrcholu navíc sedí pták) použil již roku 1515 tiskař Johann Frober z Basileje jako své obchodní znamení. Tento výjev byl vykládán jeho přítelem Erasmem Rotterdamským, který ho interpretoval ve vztahu k Froberovu životu, jako osobní výpověď nakladatele. Froberova ruka stále vzpřímeně a hrdě drží „*caduceus*“ a nemá na mysli nic jiného než všeobecný užitek, hadi jsou znamením chytrosti. Více viz WOLKENHAUER 2015, 29.

²⁷⁷ PURŠ/KARPENKO 2011, 568.

tomuto králi, který poddané a proti němu rebelující knížata, která jsou synové státu, jako on jeho otec, srovnává s hady. Kdykoli je totiž drží (i když ke své záhubě), má je v moci.“²⁷⁸

Stejný motiv, avšak s odlišným mottem, je vyobrazen také v díle *Imprese* Giovanniho Battisty Pittoniho a Lodovica Dolceho. [23] Ruka mačkající hady je doprovázena nápisem IN VANVM LABORAVERVNT.²⁷⁹ Impresu doprovází staroitalský text, jenž ještě blíže než první komentář, rozvádí motiv hada. Jedovaté jazyky hadů jsou nepřející a připravené k vypuštění jedu. Jsou nepřátelské k odvaze a snaží se zatemnit zář druhého. Závist však nezmůže nic proti statečnosti, protože ta se stává každým okamžikem moudřejší a silnější.²⁸⁰

Znovu zde tedy vystupuje had jako symbol závisti a pomluvy, jež je nepřátelská kladným lidským vlastnostem a úspěchu a snaží se jedince oplývajícího těmito vlastnostmi poškodit.

Bylo by možné tuto interpretaci vztáhnout také na Scotta? Z příkladu Johanna Frobera vyplývá, že bylo běžné výjevy spojovat s osobním životem dané osobnosti. A Scotto měl spoustu nepřátel, kteří ho pokládali za šarlatána a očerňovali ho. Budeme-li souhlasit s tvrzením, že had symbolizuje závist, drtila by Scottova ruka všechny nepřátele, jež vnitřně sžírá. On je však drží v pevném sevření a má je ve své moci. Ratolesti by potom mohly symbolizovat vítězství nad touto zlou vlastností lidské povahy. Je to ve své podstatě velmi sebestředné, ale pro Scottovu sebevědomou osobnost nijak nemožné poselství. V roce 1580 měl výborné postavení a konexe, objížděl evropské dvory, byl oblíbencem arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského, proč by tedy tímto způsobem nemohl takový vzkaz svým odpůrcům poslat? Ovšem jen těm, kteří rozumí.

²⁷⁸ „Matthiolus Plinium reprehendit, quod male intellecto Aristotele, scripserit, viperam Matris viscera arrodere, ex Patribus tamen, qui de Invidia Graece feribit, invidiam cum vipera comparat: quo dut haec matrem exest, haud secus illa perimat invidentem. Ignoscamus igitur huic Regi, qui subjectos at rebelles sibi principes, qui iam sunt filii, ut ipse parens Reipub, viperis confert, utcunque enim tenet; & quamvis cum sua pernicie, habet in potestate.“ TYPOTIUS 1601, 82.

²⁷⁹ V překladu „Marně se namáhaly“.

²⁸⁰ „DEL CLARISS. PROVEDITORE CANALE. / Le velenose lingue, invide, e preste, / Come serpi, a vibrar il tosco fuore, / In dardo sono a la virtù moleste, / E cercan d'oscurar l'altrui splendore: Queste al chiaro Canal furono infeste, / Ma l'invidia non può contra il valore / Ch'egli divenne ogn'hor piu saggio e forte, / E per giovar a noi corse a la morte.“ PITTONI/DOLCE 1568, 32.

5. 9. Giuglio Cesare Gonzaga

5. 9. 1. ŽIVOTOPIS

Giuglio Gonzaga se narodil roku 1552 či 1553 v obci San Martino dall'Argine ležící v provincii Mantova. Byl nejmladším ze sedmi synů markýze Carla di Gazzuolo a Emilie Cauzzi Gonzagy. Již v roce 1555 jim zemřel otec a o čtyři roky později získali bratři od císaře Ferdinanda I. léno San Martino, Isola Dovarese, Pomponesco a Commessaggio.²⁸¹

V souladu s otcovou vůlí i přáním císaře odešel mladý Giuglio společně s bratrem Ferrantem ke dvoru císaře Maxmiliána II. a zanedlouho se stal přítelem jeho syna a budoucího vládce Rudolfa II.²⁸² Po matčině smrti si bratři rozdělili území, která jim byla roku 1559 císařem udělena. Giuglio získal obec Pomponesco, kam další léta investoval mnoho energie a financí. Vybudoval zde rezidenci s kolonádou a nádhernými zahradami, ve městě pak založil mincovnu, která byla na konci 16. století přenesena do Bozzola.

Giuglio se oženil dříve než jeho bratři. V roce 1587 si vzal Flaminii, příslušnici starého a váženého italského rodu Colonna. Jejich manželství však zůstalo bezdětné.²⁸³

Roku 1591 zemřel Giugliův příbuzný Vespasián pocházející z mantovské větve Gonzagů. O jeho pozůstalost vypukl spor mezi dcerou Isabellou na jedné straně a Giugliem a jeho bratry na straně druhé. Nakonec zůstala Isabelle pouze Sabbioneta, renesanční městečko v Lombardii založené Vespasianem mezi lety 1554–1571.²⁸⁴ Bratři Gonzagové získali Bozzolo, Rivarolo Fuori a Ostiano, z toho Giuglio se souhlasem císaře obdržel Bozzolo a Commessaggio.

Přátelství s císařem Rudolfem II. se ukázalo jako velmi výhodné. V první polovině 90. let udělil císař Giugliovi hodnost hraběte z Pomponesca a povýšil toto panství na hrabství. Roku 1594 obdržel Giuglio Cesare Gonzaga titul říšského knížete da Bozzolo. Následovaly ještě další pocty a tituly, jimiž se mohl pyšnit. Tato ocenění oficiálně získal za svou věrnou službu císařskému dvoru, již zastával nepřetržitě

²⁸¹TAMALIO 2001.

²⁸² Giuglio byl rovněž spřízněn se šlechtickým rodem pánů z Pernštejna, neboť Bibiana z Pernštejna se provdala za jeho synovce Francesca Gonzagu. FIALA 1909, 40.

²⁸³ TAMALIO 2001.

²⁸⁴ Více viz GRÖTZ 1993.

po devět let, a za hrdinství prokázané císařství v minulosti, např. v bitvě s Turky u Lepanta, jíž se jako mladík zúčastnil roku 1571.²⁸⁵

Giuglio Cesare Gonzaga zemřel 23. června 1609 v Bozzolu. Jeho tělo bylo pohřbeno v kryptě oratoře kostela sv. Františka, která se stala rodovou kaplí Gonzagů. Pohřeb proběhl pravděpodobně bez slavnostních obřadů a o jeho smrti obyvatelé města mlčeli.²⁸⁶ Jelikož zesnulý Giuglio nezanechal žádné potomky, jmění, tituly a území přešly na jeho synovce Scipiona.²⁸⁷

5. 9. 2. ANALÝZA MEDAILE

[24] Medaile kruhová litá, materiál nspecifikován

Rozměry – 37 mm

Monaco (?)

Datace – bez letopočtu

Averz – IVL : CAES : GON : S : R : IMP : PRIN : ET MAR : při dolním okraji signatura AN.AB; mužské poprsí natočené vlevo, s vousem, bez pokrývky hlavy, přes ramena přehozený nařasený plášť, s okružím;

Reverz – Strom zasažený bleskem. Vpravo vzlétá do výše orel. Nad výjevem je mezi dvěma prohloubenými liniemi umístěn nápis FRVSTRATA NON DESINAM.

Na medaili se nenachází žádný letopočet a není zde uveden ani věk zobrazeného muže, tedy nic, co by nám pomohlo stanovit rok, v němž Abondio medaili vytvořil. Jelikož se zde již objevuje jeho obvyklá značka AN:AB, je jasné, že jde o sedmdesátá či osmdesátá léta. Eduard Fiala dokonce uvádí konkrétní letopočet 1583,²⁸⁸ nikde ale nevysvětluje, jak k tomuto datu dospěl. Georg Habich se oproti tomu domnívá, že medaile vznikla před rokem 1580,²⁸⁹ Dworschak pak označuje jako dobu vzniku rok 1577, rovněž bez uvedení zdroje svého tvrzení.²⁹⁰

Podle mého názoru nedosahuje medaile v porovnání s jinými Abondiovými pracemi srovnatelné kvality. Reliéf je velmi nízký a nedostatečně odstupňovaný, proto scéna působí mělce a celkové vyznění není příliš výrazné.

²⁸⁵ HABICH 1934, 495.

²⁸⁶ TAMALIO 2001.

²⁸⁷ Syn Giuglioova bratra Ferranta.

²⁸⁸ FIALA 1909, 40.

²⁸⁹ HABICH 1934, 495.

²⁹⁰ DWORSCHAK 1958, 99.

Přímým vzorem medaile je impresa Giuglia Gonzagy s totožným námětem a mottem. [25] Strom zasažený bleskem vycházejícím z mračen v levé horní části prostoru je zlomený a spálený. Nad ním letí orel, který by se chtěl v jeho větvích uhnízdít.²⁹¹ Blesk, jenž strom zničil, mu však v tomto úmyslu zabránil. Orel ale nezanechá svého snažení, dokud nenajde jiný strom či místo, kde by mohl spočinout.

Orel, kníže ptáků, zde symbolizuje knížete Gonzagu. Také on neklesá na mysli, když toužebně očekávaný výsledek neodpovídá jeho záměru. Naopak, je ochoten zkusit vše, aby nakonec dosáhl toho, po čem touží.²⁹² Příkladem mu je právě orel, který se při lovu zaměří na jednu kořist a nevzdá se, dokud ji nechytí.

Poselství této impresy vyjádřené mottem FRVSTRATA NON DESINAM,²⁹³ jež k nám po staletí promlouvá, je následující. I když se zdá, že je naše konání marné, nemáme se vzdávat, ale s trpělivostí pokračovat v našem snažení. Často se totiž stane, že to, o co jsme předtím dlouhou dobu usilovali, se nám podaří zrealizovat v tu nejméně očekávanou dobu.

Proto Gonzagova stálost a odhodlání zaslouží převelikou chválu. Neboť „*není statečný a silný muž, jenž se vyhýbá práci, jehož duch neroste obtížností věcí. Je tedy třeba setrvat v trpělivosti a námaze, abychom dosáhli toho, po čem toužíme*“.²⁹⁴

²⁹¹ Tung nesprávně interpretuje výjev tak, že blesk uhořel do stromu, ale orel se zachránil. TUNG 2006, 155. Srovnej FERRO 1623, 37.

²⁹² „*Arbor & Sagitta in hoc Hieroglypto fulminis telo fracta ac amputata cernitur: Volans aquila supra dejectae arboris ramos quiescere, aut nidificare cupit, sed non potest: dolet itaque fortunam suam, ac ait: FRUSTRATA, videlicet requie, NON DESINAM, donec alias arbores, aut mihi convenientem locum inveniam. Aquila ut avium princeps est, ita Principem istum notat, qui eiamsi animi sui proposito optatus eventus non respondeat, se tamen animum propterea non despondere, sed quidvis tentare velle: ut tandem, quod cupit, consequatur, ostendere vult.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 101.

²⁹³ V překladu „*Nezanechám marného*“.

²⁹⁴ „*Nec est vir fortis ac strenuus, qui laborem fugit, & cui non crescit animus, ipsa rerum difficultate. Perseverandum itaque patientia, & labore, ut optata [...] consequamur.*“ BOETHIUS DE BOODT 1603, 101.

6. Závěr

Ve své diplomové práci jsem představila osobnost Antonia Abondia, medailéra a keroplastika italského původu působícího na císařském dvoře Maxmiliána a Rudolfa II. Vhledem k uměleckému oboru, který Abondio reprezentuje, se jeho dílo netěší takové pozornosti historiků umění jako například malířství. Zaměřila jsem svou pozornost na medaile, jejichž zajímavé rubové strany se zobrazenými symboly dosud nebyly blíže prozkoumány a interpretovány. Na základě studia dobových příruček jsem se pokusila tyto impresy analyzovat a objasnit tak jejich symbolický význam a poselství, které chtěli zadavatelé tímto způsobem světu sdělit.

V době quattrocenta došlo v Itálii k rozkvětu medailérského umění, který pokračoval i v následujícím století, kdy se toto odvětví uměleckého řemesla rozšířilo i do zaalpských zemí. Silná byla v době renesance a manýrismu zejména snaha o napodobení antického stylu mincí. Portréty byly vyvedeny z profilu, muži byli oblečeni v kyrsu, aby se podobali antickým císařům, a získali tak vážnost a důstojnost. Medaile každé země měly svůj specifický ráz. V Itálii byl kladen důraz na preciznost a vystižení charakteru zobrazeného jedince. Ve Svaté říši římské a Holandsku se tamní umělci snažili o realismus, naturalismus a vystižení věrné podoby.

Abondiova tvorba byla ovlivněna oběma směry. V Itálii pravděpodobně prošel dílnou Miláňana Leona Leoniho, holandské medailérství ho ovlivnilo během studijní cesty. V jeho díle se tak projevuje symbióza klasického italského medailérství inspirovaného antikou a dávající důraz na zachycení povahových rysů s naturalismem holandského umění. Postupem času si Abondio vytvořil vlastní styl, jenž vyniká vyvážeností formy, pevnou kresbou, precizní detailní rytinou a hloubkou prostoru, čehož dosáhl postupným odstupňováním reliéfní rytiny. Jeho medaile se většinou vyznačují pastózním zpracováním, a proto i plastičností.

Kromě přední strany, kde se většinou nalézal profilový portrét, měly medaile i zajímavou rubovou stranu neboli reverz. Na nich bývaly vyobrazeny rodové erby, nápisy, ale často také náměty z mytologie, nebo tzv. impresy. Prvním umělcem, který impresu zobrazil na medaili, byl Pisanello. Impresa je sestavena ze stručného nápisu (motta) a obrázku, které jsou spolu navzájem obsahově propojeny. Teprve při jejich spojení vzniká celek, který se můžeme pokusit nějakým způsobem interpretovat. Panovník či aristokrat chtěl svou impresou vyjádřit určitou myšlenku, záměr nebo svoji

vlastní charakteristiku. Poselstvím impres bývají především morální a křesťanská naučení, vyzdvižení ctností (zejména statečnosti) či dobře míněné rady do života. Impresa není totéž co emblém, vázala se pouze k individualitě svého nositele a byla určena jen pro elitní vrstvu společnosti.

Velký rozvoj zaznamenaly impresa a emblém v období renesance a manýrismu. Tato vyobrazení totiž obsahují symboly nacházející se v určitém spojení, která nedávají na první pohled smysl, jejich význam je totiž skrytý. Proto bývají součástí soupisů impres doplňující texty, které básnickým jazykem podávají ke každé impresě vysvětlení.

V této době nebylo napodobování či přebírání motivů od jiných malířů nic neobvyklého. Právě naopak se cenilo, když se umělec asimilací velkých vzorů snažil zabránit stagnaci umění a své dílo takto vylepšil. Musel však do něj vnést nějakou vlastní invenci, aby se nejednalo pouze o prvoplánové plagiátorství.

Tato metoda platila i pro medailérství. Často se u Abondia setkáme s převzetím určitých motivů, které jsou vzhledem k předloze v celkové kompozici třeba jen odlišně umístěny. Abondio nepřevzal motiv zcela, vždy ho nějak drobně obměnil. Inspiroval se přitom zejména dílem *Symbola divina et humana* Jacoba Typotia, několik motivů Abondio převzal rovněž z italské knihy *Imprese*.

Cílem mé práce byla analýza deseti vybraných Abondiových medailí. Jejich zadavateli byly významné osobnosti z oblasti kultury, medicíny, alchymie, které sloužily v diplomatických či vojenských službách a pohybovaly se v prostředí císařského dvora. Konkrétně se jednalo o tajného radu hraběte Julia Salma, císařského vyslance Johanna Khevenhüllera, jemuž Abondio vyryl dvě medaile, lékaře Johanna Crata a Tomáše Jordána, císařova rádce Pavla Sixta Trautsona, Balthazara Ravoyru, přítele Rudolfa II. hraběte Giulia Gonzagu, alchymistu Hieronyma Scotta. Oblast umění pak zastupoval císařský architekt Pietro Ferrabosco.

Averzy všech medailí nesou vždy mužskou podobiznu natočenou z profilu. Jedinou výjimkou je mistrovsky provedený portrét mága Hieronyma Scotta, jenž je jako jediný zachycen z třičtvrtěprofilu. O to více je možné obdivovat Abondiovo umění vystihnout lidský charakter prostřednictvím výrazu tváře a očí. Muži jsou vesměs oděni v kabátci a plášti, pouze Johann Khevenhüller je v rámci římské stylizace oblečen v kyrsu.

Při analýze reverzních stran výše řečených medailí jsem se v takové míře nezabývala stylovým ovlivňováním, ani jsem nekomparovala práce jiných medailérů. Pokusila jsem se rozklíčovat významy motivů medailí a ukázat, jakou roli hrály impresy

v životě společnosti. Je z nich možné mnoho vyčíst, neboť volba motivu reverzu nebyla nikdy náhodná a měla svůj opodstatněný smysl, souvisela s životními zkušenostmi a smýšlením konkrétního člověka. Byl to vlastně způsob skryté sebereprezentace a lidé tak vyjadřovali své priority, morální úroveň, ctnosti a charakter. Impresy či jiné alegorické symboly na uměleckých dílech bývají historiky umění neprávem opomíjeny, ačkoli nám mohou mnoho sdělit o mentalitě raně novověkého člověka.

Seznam literatury

Dobové příručky

- BOETHIUS DE BOODT 1603 — Anselm BOETHIUS DE BOODT: *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum III*, Pragae 1603, Pragae 1603
- FERRO 1623 — Giovanni FERRO: *Teatro d'Imprese*. Venezia 1623
- GIOVIO 1574 — Paolo GIOVIO: *Dialogo dell'impresie*. Lyon 1574
- PITTONI/DOLCE 1568 — Giovanni Battista PITTONI / Lodovico DOLCE: *Imprese*. Venezia 1568
- RIPA 1618 — Cesare RIPA: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier di SS. Mauritio et Lazaro*. Padova 1618
- RIPA 1625 — Cesare RIPA: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier di SS. Mauritio et Lazaro. Vol 1*, Padova 1625
- TYPOTIUS 1601–1602 — Jacobus TYPOTIUS: *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum I–II*, Pragae 1601–1602

Sekundární literatura

- ADAMS 1913 — Adeline ADAMS: *The Art of the Medalist*. In: *Art and Progress* 4, 1913, 900–906
- ALIBERTI GAUDIOSO 1996 — Filippa ALIBERTI GAUDIOSO: *Pisanello: i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*. Milano 1996
- APOLLODÓROS 1921 — APOLLODÓROS: *Knihovna*. London 1921
- ARMAND 1883 — Alfred ARMAND: *Les Medailleurs italiens des quinzieme et seizieme siecles*. Paris 1883
- ATTWOOD 2003 — Philip ATTWOOD: *Italian medals c. 1530–1600*. British museum 2003
- BAŽANT 2006 — Jan BAŽANT: *Pražský Belvedér a severská renesance*. Praha 2006
- BECHTOLD 1923–1924 — Artur Bechtold: *Hieronymus Scottus*. In: *Archiv für Medaillen und Plaketten* 4, 1923–1924, 103–118
- BERGMANN 1845 — Joseph BERGMANN: *Ueber augezeichneten Medailleur AN: AB, der auf österreichischen Medaillen vom J. 1567 bis 1587 erscheint, und dessen Leistungen. Ein Beitrag zur vaterländischen kunstgeschichte*. In: *Jahrbücher der Literatur*. Bd. 112, Wien 1845
- BERGMANN 1857 — Joseph BERGMANN: *Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Oestereichischen Kaiserstaates vom XVI bis zum XIX. Jahrhunderte*. Bd. 2, Wien 1857
- BERNHART 1913/14 — Max BERNHART: *Beiträge zu Antonio Abondio*. I. Eduard Fiala, Antonio Abondio. *Keroplastik a medailér ve službě císařů a králů Maxmiliana II. a Rudolfa II*. In: *Archiv für Medaillen und Plaketten-kunde I*, München 1913/14, 97–100
- BERNHART 1920 — Max BERNHART: *Medaillen und Plaketten*. Berlin 1920
- BESCHI 2007 — Luigi BESCHI: *Immagini di scultura antica in medaglie rinascimentali*. In: *Eidola* 3, 2007, 91–107
- BLASS-SIMMEN 2015 — Brigit BLASS-SIMMEN: *Wer von der Welt nicht vergessen ...: die Porträtmedaille als neues Medium und das frühe Bildnis in der italienischen Malerei*. In: *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, 2015, 67–86

- BUCHOLTZ — Franz Bernhard BUCHOLTZ: Geschichte der Regierung Ferdinand des Ersten. Bd. IV, Wien 1833
- BUKOVINSKÁ 1988 — Beket BUKOVINSKÁ: Umělecká řemesla. In: Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988, 141–179
- BUKOVINSKÁ 1995 — Beket BUKOVINSKÁ: Abondio, Antonio. In: A. Horová (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, Prague 1995
- CALDWELL 2005 — Dorigen CALDWELL: The sixteenth-century italian impresa in theory and practice. New York 2005
- CENTANNI 2014 — Monica CENTANNI: Cecilia Gonzaga come Diana nella medaglia/impresa di Pisanello (1447). In: Il mondo e la storia, 2014, 129–152
- DOMANIG 1907 — Karl DOMANIG: Die deutsche Medaille in kunst und kulturhistorischer Hinsicht: nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1907
- DUŠKOVÁ 2003 — Kateřina DUŠKOVÁ: AN: AB: Antonio Abondio. In: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Studia Rudolphina 3, Praha 2003, 45–52
- DWORSCHAK 1928 — Fritz DWORSCHAK: Urkunden und Regesten zur Biographie des Medailleurs Antonio Abondio. In: Numismatische Zeitschrift 61, 1928, 107–117
- DWORSCHAK 1958 — Fritz DWORSCHAK: Antonio Abondio. Medaglista e ceroplasta. Trento 1958
- EIS 1957 — Gerhard EIS: Crato von Crafftheim, Johannes. In: Neue deutsche Biographie, Berlin 1957, 402–403
- EVANS 1997 — R. J. W. EVANS: Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576–1612. Praha 1997
- FARBAKY 2004 — Péter FARBAKY: Pietro Ferrabosco in Ungheria e nell'impero asburgico. In: Arte lombarda 3, 2004, 127–134
- FIALA 1909 — Eduard FIALA: Antonio Abondio. Keroplastik a medajlér ve službě císařů a králů Maximiliana II. a Rudolfa II. Praha 1909
- FISCHER 1937 — Ottokar FISCHER: Hieronymus Scotto: An unknown conjurer of the renaissance. In: Sphinx 38, 1937, 14–15
- FORRER 1904 — Leonard FORRER: Biographical dictionary of medallist. Vol 1, London 1904
- FRIES 1925–1926 — Walter FRIES: Eine Plakette von Antonio Abondio im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. In: Archiv für Medaillen und Plaketten-Kunde, 1925–1926, 126–129
- FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986
- FUČÍKOVÁ 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství. In: Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988, 61–141
- FUČÍKOVÁ a kol. 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů. Praha 1997
- GEALE 1848 — Hamilton GEALE: Notes of a two year's residence in Italy. Dublin 1848
- GILLET 1861 — J. F. A. GILLET: Crato von Crafftheim und seine Freunde. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte. Bd. 2, Frankfurt 1861
- GLASS 2015 — Robert GLASS: Filarete and the invention of the Renaissance medal. In: The medal 66, 2015, 26–37
- GRÖTZ 1993 — Susanne GRÖTZ: Sabbioneta – Die Selbstinszenierung eines Herrschers. Marburg 1993

- HABICH 1913/14 — Georg HABICH: Beiträge zu Antonio Abondio. II. Nachträge und Berichtigungen. In: Georg HABICH / Max BERNHART (ed.): Archiv für Medaillen und Plakettenkunde I, München 1913/14, 100–109
- HABICH 1934 — Georg HABICH: Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts. Bd. 2, Teil II, Mnichov 1934
- HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008
- HENSCHEL 1853 — August HENSCHEL: Crato von Krafftheim's Leben und ärztliche Wirken. Breslau 1853
- HÉSIODOS 1976 — HÉSIODOS: Železný věk. Praha 1976
- HEYL 1948 — Edgar HEYL: New light on the renaissance master. In: Sphinx 47, 1948, 38–42
- HILL 1912 — George Francis HILL: Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London 1912
- HILL/POLLARD 1967 — George Francis HILL/John Graham POLLARD: Renaissance medals of the Samuel H. Kress collection. London 1967
- HIMMLER 2000 — RADIM Himmler: Přínos knihy Tomáše Jordána z Klauzburka o moravských léčivých vodách poznání historickogeografického obrazu raně novověké Moravy. In: Historie '98. Sborník prací celostátní studentské vědecké konference. P. Čornej a B. Zilynskyj (ed.), Praha 2000, 149–173
- HIMMLER 2002 — Radim HIMMLER: Poznatky o lázních v 16. století v díle Tomáše Jordána z Klauzburka. In: Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci 284, 2002, 48–56
- HIRSCHBIEGEL/ WETTLAUFER — Jan Hirschbiegel / Jörg Wettlaufer: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Hof und Schrift. Ostfildern 2007
- HRABOVÁ 2012 — Libuše HRABOVÁ: Kniha o léčivých vodách. Příběh dvou lékařů. In: Krok 9, 2012, 45–49
- CHARBONNEYAU-LASSAY 1997 — Louis CHARBONNEYAU-LASSAY: El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antiquedad y la Edad Media I, Barcelona 1997
- CHYTIL 1920 — Karel CHYTIL: Umění a umělci na dvoře Rudolfa II. Praha 1920
- JONES 1987 — Mark JONES: Medal-Making in France 1400–1650: The Italian Dimension. In: Studies on the History of Art 21, 1987, 57–71
- JORDAN-GSCHWEND 2017 — Annemarie JORDAN-GSCHWEND: Hans Khevenhüller at the court of Philip II of Spain: diplomacy and consumerism in a global empire. London 2017
- KATZ 1928 — Viktor KATZ: Alessandro Abondio: Studie o jeho medailérské činnosti v Praze se zvláštním zřetelem na jeho vrstevníky Paula van Vianen a Jana de Vos. In: Numismatický časopis československý 4, Praha 1928, 30–44
- KATZ 1930 — Viktor KATZ: Eine St. Georgsmedaille des Antonio Abondio. In: Berliner Münzblätter 50:326, 1930, 17–19
- KATZ 1930–32 — Viktor KATZ: Ferdinand III. auf Medaillen des Alessandro Abondio, Berliner Münzblätter 10, 1930–1932, 554–559
- KLEISNER 2008 — Tomáš KLEISNER: A note on the medal of bishop Jan Ephraim. In: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Studia Rudolphina 8, 2008, 104–105
- KONEČNÝ 1998 — Lubomír KONEČNÝ: Climbing the rocky path: Or, the rudolphine artist in quest of fame. In: Rudolf II., the Prague and the world. Prague 1998
- KONEČNÝ 2017 — Lubomír KONEČNÝ: Simbola romanorum imperatorum occidentis et orientis [...] navarrorum etc. In: Blanka KUBÍKOVÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Sylva DOBALOVÁ (ed.): Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš. Mezi Prahou a Innsbruckem. Praha 2017, 260.

- KRČÁLOVÁ 1996 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Ferrabosco, Pietro. In: Enciclopedia Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ferrabosco_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ferrabosco_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 20. 9. 2017
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959 — Milada Lejsková-Matyášová: K tematice nástropních maleb Zaječského sálu státního zámku v Bučovicích. In: Umění 7, 1959, 271–275
- LEUSCHNER 2006 — Eckhard LEUSCHNER: Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture. In: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Studia Rudolphina 6, 2006, 5–25
- LOSKOTOVÁ s. d. — Irena LOSKOTOVÁ: Tomáš Jordán z Klausenburku. In: Encyklopedie dějin města Brna, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=3519, vyhledáno 4. 11. 2017
- MACHARDY 2003 — Karin MacHardy: War, religion and Court Patronage in Habsburg Austria. New York 2003
- MAŠEK 2010 — Petr MAŠEK: Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé Hory do současnosti. Praha 2010
- MAYR 1843 — Giuseppe MAYR: Monete e Medaglie onorarie Ferraresi. Ferrara 1843
- MIRNIK 1990 — Ivan MIRNIK: Antonio Abondio: Medalja Rudolfa II. In: Peristol: zbornik radova za povijest umjetnosti 33, Zagreb 1990, 61–64
- MOCELLA s. d. — Marco Mocella: Sulle tracce di Scotto. In: Ring 108, <http://docplayer.it/16358705-Sulle-tracce-di-scotto.html>, vyhledáno 14. 7. 2017
- MORET 1913 — Alexander MORET: Mystères égyptiens. s. l., 1913
- PAUSANIÁS — PAUSANIÁS: Cesta po Řecku. Praha 1973
- POLLARD 1987 — J. G. POLLARD: The Italian Renaissance Medal: Collecting and Connoisseurship. In: Studies in the History of Art 21, 1987, 161–169
- PLAČEK 2008 — Miroslav PLAČEK a kol.: Hodonín. Dějiny města do roku 1948. Hodonín 2008
- PRINKE 2011 — Rafael T. Prinke: Nolite de me inquirere (Do not seek to ask about me): Michael Sendivogius. In: Alchymie a Rudolf II., Praha 2011
- PURŠ/KARPENKO 2011 — Ivo PURŠ / Vladimír KARPENKO (edd.): Alchymie a Rudolf II., Praha 2011
- PYKE 1973 — E. J. PYKE: Abondio, Antonio. In: A Bibliographical Dictionary of Wax Modellers, Oxford 1973
- ROSENHEIM / HILL 1907 — Max ROSENHEIM / George Francis HILL: Notes on some italian medals. In: The Burlington Magazine 12, 1907, 141–150
- ROSSI 1929 — Filippo ROSSI: Abondio, Antonio. In: Enciclopedia Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/abondio-antonio-il-giovine_%28Enciclopedia-Italiana%29/, vyhledáno 15. 7. 2017
- SEDLÁČEK 1904 — August SEDLÁČEK: Ze Salmu. In: Ottův slovník naučný 22, Praha 1904
- SCHIR 2011 — Stefania SCHIR: Antonio Abondio: una produzione artistica poco nota. In: Atti Accademia Roveretana degli Agiati IX, vol. I, 2011, 221–241
- SCHIMMELPFENNIG 1876 — Adolf SCHIMMELPFENNIG: Crato von Crafftheim, Johannes. In: Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig 1876, 567–568
- SCHULZ 1988 — Karl SCHULZ: Antonio Abondio und seine Zeit. Wien 1988
- SCHULZ 1989 — Karl SCHULZ: Medaille auf Johann von Khevenhüller. In: Jürgen Schultze (ed.): Prague um 1600, Bd. 2, Freren 1989
- SOUKUP 2010 — Werner SOUKUP: Mercurius Solis: hunting a mysterious alchemical substance.

- http://rudolf-werner-soukup.at/Publikationen/Dokumente/Mercurius_Solis.pdf,
vyhledáno 15. 8. 2017
- STOECKLEIN 1913/14 — Hans STOECKLEIN: Alessandro Abondio. In: Georg HABICH / Max BERNHARD (ed.): Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde I, München 1913/14, 42–53
- SVÁTEK 1981 — Josef SVÁTEK: Obrazy z kulturních dějin českých II. Praha 1891
- SYSON/GORDON — Luke SYSON / Dillian GORDON: Pisanello. Painter to the Renaissance. London 2001
- ŠRONĚK 2007 — Michal ŠRONĚK: Antonio Abondio a jeho práce pro biskupy Jednoty bratrské. In: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Studia Rudolphina 7, Praha 2007, 131–135
- TAMALIO 2001 — Raffaele TAMALIO: Gonzaga, Giulio Cesare. In: Enciclopedia Treccani,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/),
vyhledáno 7. 9. 2017
- TUNG 2006 – Mason TUNG: Impresa index. To the Collections of Paradin, Gioivo, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius. New York 2006
- VÁCHA 2007 — Štěpán VÁCHA: Antonio Abondio und die Feldherrnmedaille all'antica. In: Lubomír KONEČNÝ / Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Studia Rudolphina 7, 2007, 59–74
- VALLAURI 1846 — Tommaso VALLAURI: Storia delle università delgli studi del Piemonte 2, Torino 1846.
- WOLKENHAUER 2015 — Anja Wolkenhauer: Symbola ac emblemata. Perspektiven der Druckerzeichenforschung für die frühe Neuzeit. In: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen. Bd. 36, 2015, 25–37
- WURZBACH 1864 — Constant von WURZBACH: Khevenhüller, Johann (VII.). In: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Teil 11, Wien 1864, 220
- WURZBACH 1874 — Constant von WURZBACH: Salm, Julius (I.). In: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Teil 28, Wien 1874, 134
- XENOFÓN 1999 — XENOFÓN: Memorabilia II., Praha 1999

Seznam vyobrazení

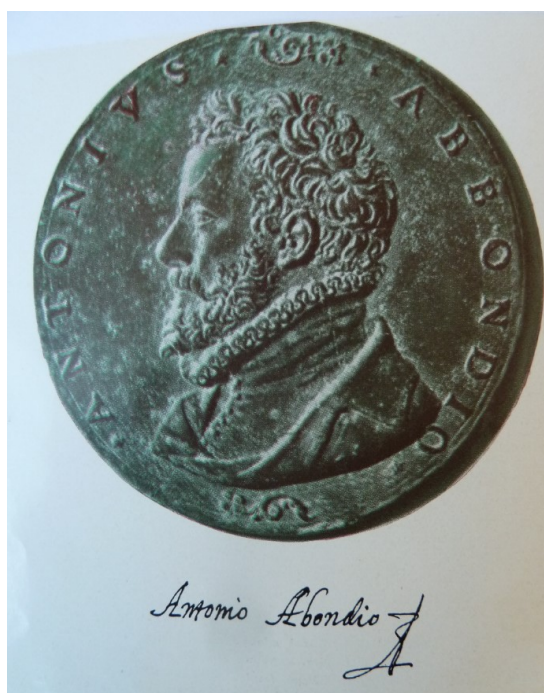
1. **Martino Rota**, rytina s podobiznou Antonia Abondia, 1574, lokace neuvedena. Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Antonio_Abondio, vyhledáno 20. 11. 2017
2. **Neznámý autor**, medaile s podobiznou Antonia Abondia, averz, 1570–1580, materiál blíže nespecifikován, lokace neuvedena. Reprodukce z: DWORSCHAK 1958, nepag
3. **Antonio Abondio**, medaile Julia Salm-Neuburg, averz a reverz, nedatováno, materiál blíže nespecifikován, 33 mm, Staatliche Münzsammlung, Mnichov. Reprodukce z: DWORSCHAK 1958, 68
4. **Impresa** s vyobrazením sfingy, *Dialogo dell'impresa*, 1574. Reprodukce z: GIOVIO 1574, 158
5. **Impresa** s vyobrazením dikobraza a psů patřící Johannu Khevenhüllerovi, *Imprese*, 1568. Reprodukce z: PITTONI/DOLCE 1568, 26, obr. XXIII
6. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Khevenhüllera, averz, nedatováno, stříbro, 56 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Reprodukce z: DWORSCHAK 1958, 70
7. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Khevenhüllera, reverz, nedatováno, stříbro, 56 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: autorka
8. **Kresba averzu a reverzu** Abondiovy medaile Tomáše Jordána z Klausenburku, nedatováno. Zdroj: http://www.prerovmuzeum.cz/img/vizitky%20muzejn%C3%ADk%C5%AF/%C4%8D1%C3%A1nky%20Himmler/Himmler%20R._Poznatky_o_laznich_v_16.s_toleti_v_dile_Tomase_Jordana_z_Klauznburka_ZpravyVMO_284-2002_s.48-56.pdf, vyhledáno 13. 12. 2017
9. **Impresa** s vyobrazením štíra, skalpelu a knihy patřící francouzskému králi Filipu I., *Symbola divina et humana*, 1601. Reprodukce z: TYPOTIUS 1601, 77, obr. IX
10. **Impresa** s vyobrazením štíra patřící Andreu Gonzagovi, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 103
11. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Crata, averz a reverz, nedatováno, pozlacené stříbro, 28 x 34 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: digitální databáze Kunsthistorisches Museum Wien
12. **Impresa** s vyobrazením Herkula zápasícího se lvem patřící Ludvíku Bavorskému, *Symbola divina et humana*, 1602. Reprodukce z: TYPOTIUS 1602, 115
13. **Antonio Abondio**, medaile Pavla Sixta Trautsona, averz a reverz, 1574, stříbro, 34 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: digitální databáze Kunsthistorisches Museum Wien

14. **Impresa** s vyobrazením dvou vedle sebe stojících palem patřící hraběti ze Stampy, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 188
15. **Impresa** s vyobrazením tří palem patřící vévodovi milánskému Francesco II. Sforzovi, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 25
16. **Impresa** s vyobrazením palmy, do níž duje vítr patřící urbinské vévodkyni Lukrezii Estensii, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 95
17. **Antonio Abondio**, medaile Pietra Ferrabosca, averz a reverz, 1575, materiál blíže nespecifikován, 48 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: digitální databáze Kunsthistorisches Museum Wien
18. **Antonio Abondio**, medaile Balthazara Ravoyry, averz a reverz, 1578 (?), pozlacené stříbro, 38 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: digitální databáze Kunsthistorisches Museum Wien
19. **Impresa** s vyobrazením nahé ženy ukazující ke slunci patřící benátskému vévodovi Nicolu Tronovi, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 1, obr. 68
20. **Antonio Abondio**, medaile Hieronyma Scotta, averz a reverz, 1580 (?), bronz, 54 x 64 mm, Kunsthistorisches Museum Wien. Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Antonio_Abondio, vyhledáno 20. 11. 2017
21. **Dominik Custodis**, rytina s podobiznou Hieronyma Scotta, 1592, lokace neznámá. Reprodukce z: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=5319298, vyhledáno 15. 11. 2017
22. **Impresa** s vyobrazením ruky mačkající tři hady patřící francouzskému králi Karlu IV., *Symbola divina et humana*, 1601. Reprodukce z: TYPOTIUS 1601, 81, obr. XXIII
23. **Impresa** s vyobrazením ruky mačkající pět hadů, *Imprese*, 1568. Reprodukce z: PITTONI/DOLCE 1568, 32, obr. XXX
24. **Antonio Abondio**, medaile Giuglia Cesare Gonzagy, averz a reverz, nedatováno, materiál blíže nespecifikován, 37 mm, Monaco (?). Reprodukce z: DWORSCHAK 1958, 99
25. **Impresa** s vyobrazením stromu zasaženého bleskem, nad nímž letí orel patřící Giugliu Cesare Gonzagovi, *Symbola divina et humana*, 1603. Reprodukce z: BOETHIUS DE BOODT 1603, 99

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. **Martino Rota**,
rytina s podobiznou Antonia Abondia,
1574, lokace neuvedena



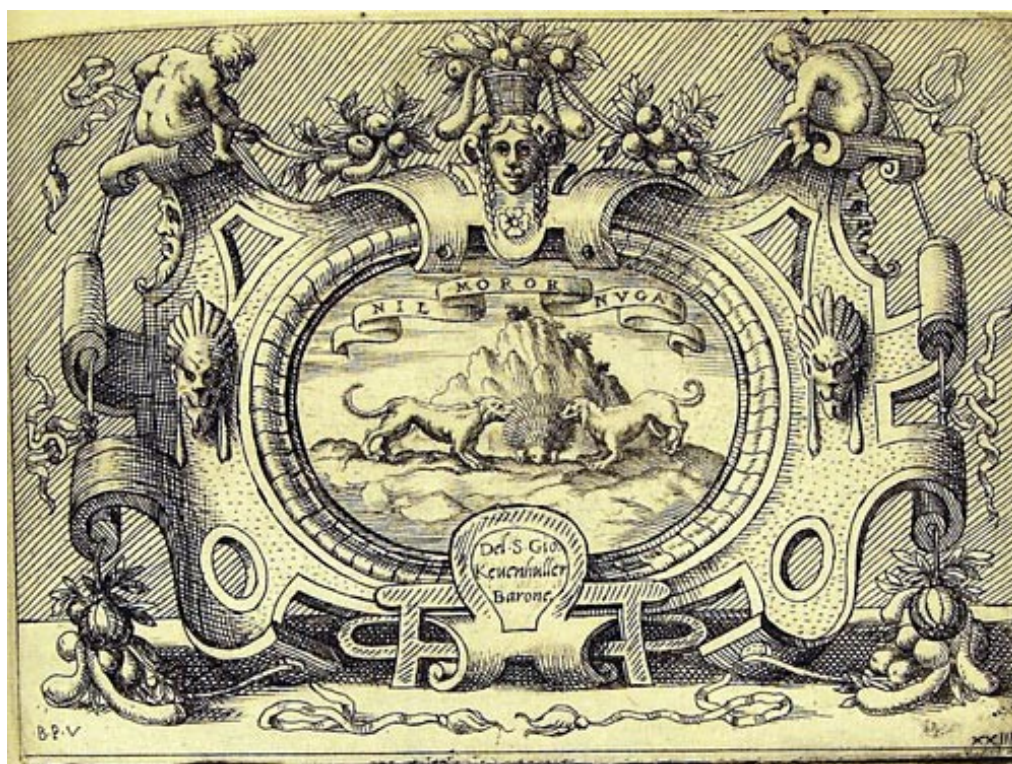
2. **Neznámý autor**,
medaile s podobiznou Antonia Abondia,
averz, 1570–1580, materiál blíže nespecifikován,
lokace neuvedena



3. **Antonio Abondio**, medaile Julia Salm-Neuburg,
avertz a reverz, nedatováno, materiál blíže nespecifikován, 33 mm,
Staatliche Münzsammlung, Mnichov



4. *Impresa* s vyobrazením sfingy, *Dialogo dell'impese*, 1568



5. *Impresa* s vyobrazením dikobraza a psů patřící Johannu Khevenhüllerovi, *Imprese*, 1568



6. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Khevenhüllera,
averz, nedatováno, stříbro, 56 mm,
Kunsthistorisches Museum Wien



7. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Khevenhüllera, reverz, nedatováno, stříbro, 56 mm, Kunsthistorisches Museum Wien



8. Kresba averzu a reverzu Abondiovy medaile Tomáše Jordána z Klausenburku, nedatováno



9. **Impresa** s vyobrazením šтира, skalpelu a knihy patřící francouzskému králi Filipu I., *Symbola divina et humana*, 1601



10. **Impresa** s vyobrazením šтира patřící Andreu Gonzagovi, *Symbola divina et humana*, 1603



11. **Antonio Abondio**, medaile Johanna Crata, averz a reverz, nedatováno, pozlacené stříbro, 28 x 34 mm, Kunsthistorisches Museum Wien



12. **Impressa** s vyobrazením Herkula zápasícího se lvem patřící Ludvíku Bavorskému, *Symbola divina et humana*, 1602



13. **Antonio Abondio**, medaile Pavla Sixta Trautsona,
averz a reverz, 1574, stříbro, 34 mm,
Kunsthistorisches Museum Wien



14. **Impresa** s vyobrazením dvou vedle sebe stojících palm patřící hraběti ze Stampy,
Symbola divina et humana, 1603



15. **Impresa** s vyobrazením tří palm patřící vévodovi milánskému Francesco II. Sforzovi,
Symbola divina et humana, 1603



16. **Impresa** s vyobrazením palmy, do níž duje vítr, patřící urbinské vévodkyni Lukrezii Estensii, *Symbola divina et humana*, 1603



17. **Antonio Abondio**, medaile Pietra Ferrabosca, averz a reverz, 1575, materiál blížie nespécifikován, 48 mm, Kunsthistorisches Museum Wien



18. Antonio Abondio, medaile Balthazara Ravoyry, averz a reverz, 1578 (?), pozlacené stříbro, 38 mm, Kunsthistorisches Museum Wien



19. **Impresa** s vyobrazením nahé ženy ukazující ke slunci
patřící benátskému vévodovi Nicolu Tronovi,
Symbola divina et humana, 1603



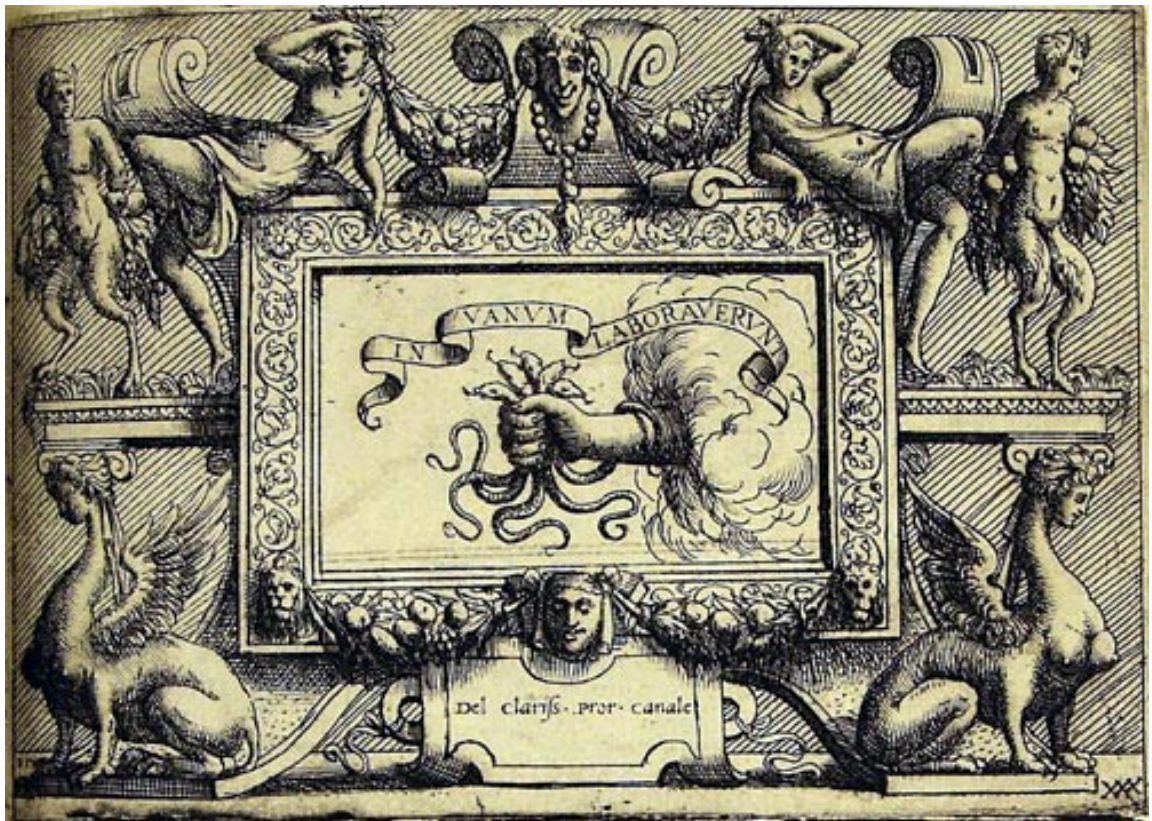
20. **Antonio Abondio**, medaile Hieronyma Scotta, averz a reverz, 1580 (?), bronz, 54 x 64 mm, Kunsthistorisches Museum Wien



21. **Dominik Custodis**,
rytina s podobiznou Hieronyma Scotta, 1592



22. **Impressa** s vyobrazením ruky mačkající tři hady patřící francouzskému králi Karlu IV.,
Symbola divina et humana, 1601



23. **Impresa** s vyobrazením ruky mačkající pět hadů, *Imprese*, 1568



24. **Antonio Abondio**, medaile Giulia Cesare Gonzagy, averz a reverz, nedatováno, materiál bliže nespécifikován, 37 mm, Monaco (?)



25. **Impresa** s vyobrazením stromu zasaženého bleskem, nad nímž letí orel, patřící Giugliu Cesare Gonzagovi, *Symbola divina et humana*, 1603