



BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XVIII–XIX / 2008–2009

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the Editor-in-Chief at the same address. The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-437-7) invites unsolicited articles in major languages. Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Editor-in-Chief: Vít Vlnas

Editors: Lenka Zapletalová

Editorial Board: Naděžda Blažíčková-Horová (National Gallery in Prague), Anna Janišťinová (National Gallery in Prague), Lubomír Konečný (Academy of Sciences of the Czech Republic in Prague), Roman Prahel (Charles University in Prague), Anna Rollová (National Gallery in Prague), Filip Suchomel (National Gallery in Prague), Tomáš Vlček (National Gallery in Prague)

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing: Tisk Horák a. s., Ústí nad Labem

We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery in Prague for the financial support of this issue.

© National Gallery in Prague, 2009

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XVIII–XIX / 2008–2009

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu. Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-437-7) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině. Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Šéfredaktor: Vít Vlnas

Redakce: Lenka Zapletalová

Redakční rada: Naděžda Blažíčková-Horová (Národní galerie v Praze), Anna Janišťinová (Národní galerie v Praze), Lubomír Konečný (Akademie věd České republiky v Praze), Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Anna Rollová (Národní galerie v Praze), Filip Suchomel (Národní galerie v Praze), Tomáš Vlček (Národní galerie v Praze)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová


Tisk: Tisk Horák a. s., Ústí nad Labem

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

© Národní galerie v Praze, 2009

Cover photograph: Ferdinand Tietz, St Sebastian, c. 1750, National Gallery in Prague.

Reprodukce na obálce: Ferdinand Tietz, Sv. Šebestián, kolem 1750. Národní galerie v Praze.

Hlavní partner NG v Praze / Major partner of the NG in Prague:  **UniCredit Bank**

Patron NG v Praze / Sponsor of the NG in Prague:



Hlavní mediální partner NG v Praze / Major media partner of the NG in Prague: **HOSPODÁŘSKÉ NOVINY**

# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XVIII-XIX/2008-2009**

# Contents

<b>Pavel Štěpánek</b>	■ Dos tablas de Juan de Flandes y Pedro de Campaña en la colección de la Galería Nacional de Praga	<b>6</b>
<b>Jan Mikeš</b>	■ The <i>Pietà of Lásenice</i> and Sculpture of the Late Beautiful Style in South Bohemia	<b>21</b>
<b>Olga Kotková</b> <b>Adam Pokorný</b>	■ Technological Research into the Painting, <i>St Luke Drawing the Virgin</i> , by Jan Gossaert, called Mabuse	<b>31</b>
<b>Olga Pujmanová</b>	■ L'eco dei dipinti rinascimentali italiani negli schizzi delle collezioni barocche	<b>42</b>
<b>Tomáš Hladík</b>	■ Two Unknown Works of Ferdinand Tietz in the Collections of the National Gallery in Prague	<b>50</b>
<b>Zoltán Dragon</b>	■ Károly Markó und sein Prager Gemälde	<b>60</b>
<b>Tomáš Sekyrka</b>	■ “A Vision of the Tired Souls” – Re-discovered Hand-Written Magazines of the Mánes Society of Fine Artists	<b>67</b>

# Obsah

<b>Pavel Štěpánek</b>	■ Juan de Flandes a Pedro de Campaña ve sbírce Národní galerie v Praze	<b>76</b>
<b>Jan Mikeš</b>	■ <i>Pieta z Lásenice</i> a sochařství pozdního krásného slohu na jihu Čech	<b>87</b>
<b>Olga Kotková</b>		
<b>Adam Pokorný</b>	■ Technologický průzkum obrazu <i>Sv. Lukáš kreslí P. Marii</i> od Jana Gossaerta, zv. Mabuse	<b>93</b>
<b>Olga Pujmanová</b>	■ Ohlas italských renesančních obrazů v skicách barokních sbírek	<b>99</b>
<b>Tomáš Hladík</b>	■ Dvě neznámé práce Ferdinanda Tietze ve sbírkách Národní galerie v Praze	<b>105</b>
<b>Zoltán Dragon</b>	■ Károly Markó a jeho pražská malba	<b>112</b>
<b>Tomáš Sekyrka</b>	■ „Vise znavených duší“ – znovuobjevené rukopisné časopisy Spolku výtvarných umělců Mánes	<b>116</b>

# Dos tablas de Juan de Flandes y Pedro de Campaña en la colección de la Galería Nacional de Praga

## Problemas de atribución y datación

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek es catedrático de la Universidad Palacký de Olomouc. Se especializa en el arte español.

### 1. Juan de Flandes

La atribución y la datación de dos cuadros en la Galería Nacional de Praga que se relacionan a la vez con dos países gobernados por la misma dinastía, España y los Países bajos, de los pintores Juan de Flandes y Pedro de Campaña (Peeter Kempeneer), respectivamente, varían desde hace casi un siglo sin haberse llegado a conclusiones irrefutables. Se trata de dos pinturas pequeñas, casi miniaturas, pero de altísima cualidad, situadas hoy en la instalación permanente de la Galería Nacional de Praga, que desesperaban, desde hace tiempo, dudas acerca de la atribución y la datación, pero no en cuanto a la calidad.

Puesto que en el últimos tiempos han aparecido no pocos estudios que prestan atención al asunto tanto en detalle como en la visión global, – lo cual es importante en caso de un artista como Juan de Flandes, cuya obra fue comentada hasta hace poco sólo por una pequeña monografía,<sup>1</sup> pero no se han sacado conclusiones definitivas ni en el libro más nuevo de la investigadora española Pilar Silva Maroto<sup>2</sup> –, intentaré presentar aquí algunos argumentos y señalar aquellas relaciones nuevas o marginadas, o subrayar otras que ya han sido aceptadas hasta cierto punto.<sup>3</sup>

La tabla de pequeñas dimensiones *Cristo mostrado al pueblo (Ecce Homo)*<sup>4</sup> (fig. 1) atribuida hasta ahora a Juan de Flandes (nacido hacia 1465; activo en España desde 1496; murió en 1519 en Palencia),<sup>5</sup> fue legado a la Pinacoteca de la Sociedad de amigos patrióticos del arte, antecesora de la actual Galería Nacional de Praga, por el doctor en derecho Jan Kaňka en 1866. Sus destinos anteriores no son conocidos.

Juan de Flandes es una asignación para un pintor todavía anónimo, probablemente flamenco, (o, aunque con menos probabilidad, español, formado en los Países Bajos), quien estaba activo en los años de 1496 a 1504 en España, primero al servicio de Isabel de Castilla, y después de fallecer ésta, en diferentes lugares de la Península Ibérica, al menos hasta el año 1519, cuando muere. Lamentablemente, sobre la vida de este excepcionalmente buen pintor no tenemos documentos, menos una docena, pero que se refieren a sus encargos y no nos dicen absolutamente nada acerca de su personaje. Tampoco conocemos su origen, su formación y sus destinos en España, solo su nombre que se da como Juan de Flandes. Casi todo lo que sabemos de él, ha sido derivado de la lectura de su obra. Puede suponerse que antes que fuera llamado a los servicios de la Reina, debía haber mostrado cierta experiencia y calidad, de modo que la fecha de su nacimiento se estima por lo menos hacia 1465. Según las señas de su estilo se piensa que su posible formación pudo haber ocurrido en la zona de Brujas o de Gante. Hubo también un intento de identificarle con Jan Straat, pues una de las tablas del *Político* de Isabel la Católica lleva una inscripción „Juan Astrat“, lo cual es la forma hispanizada de ese nombre.<sup>6</sup> Dado que no se trata de su firma, no puede tomarse como punto de partida justificable. Recientemente, se ha intentado identificar, a Juan de Flandes con Annekin (es decir „pequeño Juan“) Veranneman, formado bajo Hans Memling antes de 1464.<sup>7</sup>

Precisamente a Juan de Flandes (aunque no exclusivamente) se le hace responsable



**Fig. 1** Juan de Flandes, *Cristo mostrado al pueblo (Ecce Homo)*, Galería Nacional de Praga.

porque en la pintura castellana del paso del gótico al renacimiento perduran restos de un naturalismo aún medieval, aún góticamente narrativo, así como formulas arcáicas, que sobreviven hasta bien entrado el s. XVI.<sup>8</sup>

Juan de Flandes sigue siendo, en sustancia, pintor expresionista de vieja índole en la técnica virtuosa flamenca, ante todo en comparación con Jan van Eyck, cuya visita a la Península Ibérica dentro del marco de una comitiva diplomática, culminando con la audiencia ofrecida por el Rey de Castilla Juan II el año de 1429, ha sido considerada como una apertura del arte flamenco en este campo y un estímulo para crearse hoy ya generalmente reconocido estilo hispanoflamenco. Aparte de la *Virgen de Covarrubias*, la copia de la época de la *Fuente de la vida* en el Prado y *La Virgen de los consejeros* en Barcelona, hoy nada testimonia o copias o recepción directa de la manera de van Eyck. Según otras opiniones,<sup>9</sup> para la recepción del estilo flamenco en la pintura española fue mucho más importante el pintor catalán Lluís Dalmau, a quién el rey de Aragón Alfonso V mandó a los Países Bajos. En los años de 1443 a 1445, Dalmau creó en Barcelona la gran tabla de *La Virgen de los consejeros* al tamaño natural. Por otra parte podemos hallar pistas de pintores flamencos en España: el primero documentado en el territorio español, Allynckbrood de Brujas, se radicó en Valencia ya diez años después de la visita de Jan van Eyck; en 1339.<sup>10</sup>

Hay que reconocer sin embargo, que los Países Bajos descubrieron rápidamente las posibilidades del mercado español. Un gran papel jugaron, de una parte, la afición a la pintura flamenca de los miembros de la Casa Real, sobre todo de Isabel de Castilla (Católica), que compraban cuadros flamencos al por mayor, /de/por otra, la migración de obras y artistas, así como el indiscutible aporte de los mecenas españoles al desarrollo del arte en los Países Bajos. Y finalmente, para la difusión de la pintura flamenca contribuyó también su asequibilidad en los mercados castellanos, sobre todo en la famosa Medina del Campo.

Volvamos, sin embargo, a la tabla praguense. Representa, en un solo cuadro, tres fases seguidas de las escenas de la Pasión (Mateo 27, 20–24, 32–35) en un sólo cuadro: el propio *Ecce Homo*, es decir, la presentación de Cristo por Pilatos al pueblo, en el plano medio a Cristo

portando la cruz, y en el fondo, la subida al Calvario, casi en miniatura.

En la escena principal se nota a Cristo, envuelto en el manto, con corona de espinas, de pie en la escalera de un edificio, al lado de Pilatos, quien apacigua el gentío reunido abajo. Presencian la escena unas figuras asomadas de las ventanas de un palacio de dos plantas en estilo del renacimiento temprano. La escena está completada por dos perros que yacen en el primer plano, delante de la escalera, cuyas juntas, de geometría regular, están animadas apenas por escasas cañas de hierba. Al fondo se divisan edificios en estilo románico, utilizado por los pintores del gótico tardío para expresar las escenas del Viejo Testamento. El estilo romano representó, entoncés, los edificios „orientales“ en aquellas situaciones, cuando debía distinguirse entre el mundo cristiano y el judaísmo („oriente“). Se trata del llamado simbolismo camuflado.<sup>11</sup> La preponderancia del estilo renacentista a manera de bambalinas en toda la obra del pintor llevó a la investigadora española Elisa Bermejo a pronunciar un hipótesis que después de su salida de Flandes, el pintor habrá emeprendido un viaje a Italia y quizás habrá demorado en Urbino, donde trabajaron tanto Justo de Gante, como el español Pedro Berruguete (este fue invitado como conocedor de la técnica flamenca de la pintura al óleo), y solo después habría ido a España.<sup>12</sup>

El palacio de Pilatos en el cuadro de Praga introduce la vista a una amplia plaza o calle espaciosa, bordeado por alineaciones de soldados y gentío que está viendo la procesión que está pasando por una puerta terminada con torre doble de estilo románico. A Cristo con la cruz, a quien ayuda un hombre en turbante (Simon Cirenaico), le estimula con un gesto exagerado un sayón con palo. A la procesión le siguen a la derecha sendos jinetes sobre caballo blanco y el pardo. En la lejanía detrás de la ciudad se yergue el Calvario, en el que se sugiere, con figuritas diminutas, la subida al monte. La perspectiva, que sale del foco situado en la entrada derecha de la puerta, no es del todo consecuente. No se atiende a ella la construcción de las escaleras del palacio de Pilatos, así como el dintel por encima del arco ogival de la entrada, ni las líneas patentes de otras casas que casi parecen tener su propia perspectiva, denotan numerosas desviaciones. La relación de la altura con la anchura de la tabla, si partimos de las dimensiones originales,<sup>13</sup> es



1 : 1,6. La articulación de la composición es más o menos de un tercio: el horizonte de la perspectiva está situado casi en apenas dos tercios por lo cual se acerca a la sección de oro; el volumen del palacio de Pilatos se impone en dos tercios en el cuadro; en el restante espacio ocurren las escenas comentadas. Las esquinas superiores de la tabla hacen sugerir un medio arco, pero que fue creado en una época mucho más tardía, como lo reveló la restauración llevada a cabo el año de 1941.<sup>14</sup>

La perspectiva de colores respeta un escalonamiento de la agudeza de los tonos: el azul en el segundo plano es menos intenso que en el primero. Prevalece un tono agrisado entre violeta y pardo, que se atenúa con la distancia, completado por un ocre claro de las lozas en el primer plano así como en la plaza en el segundo, y por el cielo azul, que está pasando al rosado hacia el horizonte. Dicha tonalidad discreta está avivada por los colores intensos de los trajes: rojos, verdes y azules.

El dibujo es realista, respeta las proporciones y escorzos anatómicos, pero a veces está destacado casi desmesuradamente por los paños quebrados que dan una impresión dura (por ejemplo, en el primer hombre en el primer plano). Algunas figuras en la procesión no están representadas correctamente en su movimiento.

La atribución – como ya se ha dicho – ha sido objeto de cambios en los últimos cien años y su oscilación continúa hasta hoy en día. En la primera catalogación del año 1889,<sup>15</sup> el cuadro fue refistrado como obra de un maestro flamenco de la época en torno al año de 1600, quizás de Hubert Goltzius o imitador de un maestro anterior. El segundo catálogo de la instalación en el edificio de Rudolfinum del año de 1912<sup>16</sup> no trajo otra cosa que precisar la fecha al torno de 1580. En la Breve guía de la Galería Nacional de Praga del año de 1938, el cuadro no aparece;<sup>17</sup> evidentemente, no ha sido expuesto durante algún tiempo.<sup>18</sup> Pero debido a que precisamente en los años de 1929–1930 han aparecido en revistas especializadas estudios de Friedlander<sup>19</sup> que intentaban diferenciar el carácter de la obra de Juan de Flandes del perfil artístico de otros flamencos activos en España, parece que haya llegado a Praga el cada vez creciente anhelo investigador de resumir la obra fragmentada no homogénea de este pintor, aunque sobre el cuadro en cuestión no ha habido hasta ahora ninguna mención. Entre

los años 1939 y 1945, quizás poco después de terminar la guerra, se produjo un cambio de atribución en el inventario de la colección de la Galería Nacional de Praga, sin que se supiera su autor. Jaromír Šíp<sup>20</sup> opina que se debe probablemente a una consulta con algún investigador extranjero el cuadro en cuestión fue atribuido a Juan de Flandes, y con esta atribución expuesto permanentemente desde 1949.<sup>21</sup> Contra tal atribución no se ha levantado ninguna voz, aunque resulta evidente que no se le puede corroborar contundentemente.

La escena de *Ecce Homo* se parece, por la inserción del marco arquitectónico gótico-renacentista, a la composición *Cristo delante Pilatos* del *Retablo de la reina Isabel la Católica*, obra de Juan de Flandes en el Palacio Real de Madrid de los años 1496–1505, al que se acerca por su concepción global y la técnica miniaturista en pequeño formato (21 × 15 cm en comparación con los 35,7 × 22,2 cm del cuadro de Praga), pero no tanto como indentificarlos. El el cuadro madrileño, las figuras ocupan la mitad de la altura de la composición, algunas llevan ya rasgos ibéricos pronunciados (el soldado, Pilatos). De este primer estilo creador conocido de Juan de Flandes, en el que la relación entre las figuras, la arquitectura y el paisaje son más flamencas, es decir, cuando se presta más atención al medio ambiente y al paisaje, no se ha conservado ninguna composición documentada del pintor (no pertenece a este grupo ni la pintura *Cristo mostrado al pueblo* atribuida a Juan de Flandes), que correspondería a la de Praga o se le aproximaría hasta tal punto como para servirle de partida para una posible comparación.

La comparación del cuadro de Praga con el mismo tema en el retablo mayor de la catedral de Palencia (obra documentada de Juan de Flandes), perteneciente a su etapa ya avanzada, genuinamente española, muestra que las figuras van aumentando a expensas del espacio y del fondo. Este hecho juega un papel considerable aún en los primeros trabajos, por ejemplo, en el mencionado retablo de Isabel de Castilla, es decir, corresponde a las reglas de composición preferida en el área sudeuropea, con acento en la figura humana. Ni en la agrupación de las personas que, por lo demás, encontramos en otras composiciones de la época, incluidas las de El Bosco,<sup>22</sup> pero apenas en configuración muy general. Cristo está situado delante de Pilatos, en la multitud predominan los soldados; hay aquí una



**Fig. 2** Maestro de María de Burgundia, ilustración de *Ecce Homo* del manuscrito de las *Horas de Engelbert de Nassau* (*Het Getijdenboek van Engelbert van Nassau*), conservado en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Diapositiva cedida por la Bodleian Library, Oxford.

serie de referencias a la realidad de la época (judíos, etc.) y ni siquiera desde el punto de vista del estilo ni de la pincelada pueden ponerse los dos cuadros en relación próxima.

En España, en la obra de Juan de Flandes ocurre un deslizamiento notable ya desde las primeras tablas: aumentan las dimensiones de las tablas y la medida de las figuras con respecto al conjunto, se destaca la plasticidad, el colorido adquiere una mayor intensidad cromática y la atmósfera está penetrada por una luz lechosa.<sup>23</sup> Asimismo se profundiza el carácter religioso expresivo, y bajo la influencia del medio ambiente castellano se van perdiendo aquellos colores intensos verde-azules, tan característicos para la pintura flamenca, a favor de tonos más apagados.<sup>24</sup>

El carácter de la obra de Praga es obviamente miniaturista. Se sabe que Juan de Flandes partía realmente, en su obra primaria, de la miniatura, a juzgar por la precisión de detalles y por la predilección de colores de tonos claros. El cuadro de Praga llamó la atención a varios investigadores extranjeros, entre ellos a G. I. Lieftinck.<sup>25</sup> Éste probó de manera convincente que el modelo y punto de partida de la tabla de Praga está en el manuscrito iluminado de las *Horas de Engelbert de Nassau* (*Het Getijdenboek van Engelbert van Nassau*) que se guarda en la Biblioteca Bodleian de Oxford, encargado por María de Borgoña y terminado para Felipe Hermoso (fig. 2), concretamente en la miniatura del folio nr. 69. El autor de la extensa iluminación fechable por los años 1477–1490, es el llamado Maestro de María de Borgoña.<sup>26</sup> Según Lieftinck, en el cuadro de Praga se trata de una copia modernizada, proveniente aún de finales del siglo XV, pero llevada a cabo en caso de la miniatura mencionada, conocida por el artista.

El cambio fundamental en la composición del cuadro de Praga en comparación con la citada miniatura puede definirse como haberse reducido el límite del número de las figuras detrás de Cristo, la transformación del palacio en una construcción renacentista, de acuerdo con la época más avanzada: asimismo fue unificada un poco más la perspectiva y la ampliación del espacio del fondo. Asimismo el traslado del perro blanco a la derecha ayudó a unificar el espacio debajo de la escalera. Gerard Isaac Lieftinck se pronunció, al hablar con Jaromír Šíp, muy escépticamente sobre la posible autoría de Juan de Flandes y se inclinó a la opinión de que el carácter de la obra corresponde más bien al norte de Flandes.

A su vez, Fedja Anzelewsky,<sup>27</sup> falto de crítica, más tarde tomó por suyos los resultados de Lieftinck y formuló la hipótesis de que la tabla de Praga fue pintada por el pintor estando aun en Flandes (posiblemente en Gante o Brujas) aún antes de 1496, pero como en dicho período no hay obra que se ligue con el pintor, la atribución no prosperó. Además, se han señalado similitudes llamativas con el díptico de Gerard David (documentado entre 1484–1523), fechado, sin embargo, hasta en 1498, cuando el pintor (Juan de Flandes) fue activo ya en España.

La citada teoría encontró ecos también en otros especialistas de manuscritos flamencos: J. J. G. Alexander calificó la

obra de Praga como una buena copia del s. XVI, según la iluminación arriba mencionada. La idea de este modelo a primera vista es, impecable, pero y además, muchos motivos de la tabla de Praga realmente aprovechan la iluminación de la llamada escuela Gante-Brujas, de los años ochenta del s. XV, y no del arte de Gerard David. Ni siquiera esta hipótesis ha encontrado un eco adecuado, pues el cuadro de Praga „constantemente sin hogar“<sup>28</sup> tiene, evidentemente, una composición mucho más complicada que la relativamente simple iluminación del libro. Es comprensible, por esa razón, que las monografías sobre el maestro, que se ocuparon de su obra conocida, no se atrevieron a expresar una opinión de la tabla problemática en la Galería Nacional de Praga.<sup>29</sup> A pesar de todo, Jaromír Šíp no se atrevió a rechazar categóricamente la autoría de Juan de Flandes, pues conoce la obra de dicho pintor „por su propia experiencia muy insuficientemente“.<sup>30</sup>

Después de publicar su trabajo, Lieftinck encontró otra réplica exacta del cuadro de Praga,<sup>31</sup> atribuido a Cornelis Engelbrechts, que yo, a diferencia de la de Bilbao, tampoco conozco de vista. En el futuro habrá que establecer el punto de partida común de los tres trabajos, es decir, un posible eslabón pues en caso de una inspiración común en la miniatura mencionada por Lieftinck debieran haber surgido numerosas diferencias en la interpretación. Si el eslabón lo forma una de las tablas conocidas, habrá que intentar establecer el orden cronológico del surgimiento de cada uno de los cuadros.

La relación de la tabla de Praga con la miniatura flamenca aludida por Lieftinck, resulta clara. Sin embargo, en aquella oportunidad no se ha tomado en consideración la relación de éste con una composición muy similar *Cristo mostrado al pueblo* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Se trata de una composición idéntica hasta el último detalle, con excepción del manto del jinete en el caballo blanco, que muestra diferente transcurso de los pliegos. La réplica se difiere solo por sus dimensiones (es, mas o menos, en un tercio más grande: 49 × 31 cm contra las dimensiones originales del cuadro de Praga: 35,7 × 22,2 cm). El cancel de arco de medio punto que distingue la composición en Praga en la parte superior, no hay que tomarlo en cuenta, pues fue realizado más tarde. El *Ecce Homo* en Bilbao está mejor conservado, por lo menos en cuanto a las

capas superiores, como puede observarse a través de algunos detalles, en Praga demasiado restaurados o casi borrados (por ejemplo, la figura debajo de la logia, la fachada de la segunda casa al fondo, el mismo fondo, etc.). Como consecuencia de diferentes capas de lacas superiores existe un pequeño desequilibrio en los contrastes de la luz y la sombra, lo cual se observa mejor en el cuadro de Praga, más suavizado en el de Bilbao. La composición colorística coincide en ambos casos. La única diferencia observable consiste en el colorido del cielo más intenso, en caso del cuadro de Praga más claro, hasta casi rosado en el horizonte, cosa que puede atribuirse nuevamente a la disolución de la lazura superior. Por otra parte, en la última restauración, sobre todo la confrontación del estudio del dibujo subyacente del ejemplar de Bilbao, emprendido por Ana Sánchez-Lassa de los Santos, da razón a la pintura de Praga y a mi opinión original, que primario ha sido en este sentido – si podemos utilizar esta expresión en los dos sentidos: de tiempo y de concepto – el cuadro de Praga.<sup>32</sup>

Dado que el cuadro de Bilbao ha sido atribuido a Gerard David o a su círculo, parecía que en el futuro habrá que ligar la autoría del cuadro de Praga más bien a un maestro flamenco – mientras tanto anónimo – que con Juan de Flandes, aunque el mismo Juan parte de Gerard David y del círculo Gante-Brujas. Del mismo círculo parte también el Maestro de María de Borgoña lo cual admite teóricamente la posibilidad de atribuirle tanto el cuadro de Praga como el de Bilbao. Pero, por diferencias estilísticas evidentes está claro que resulta imposible identificar a los autores de esta composición fielmente idéntica. Al final, hay que advertir que aún existe una otra versión atribuida a Juan de Flandes, en la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, donde también se guardaba uno de los modelos para un cuadro del Maestro de los Luna en Praga.<sup>33</sup>

Asimismo, poco o nada se conoce, hasta qué punto Juan de Flandes colaboró, en el primer periodo, con Michel Sittow (Zithium), en cuya obra aparece una serie de analogías y similitudes, ante todo en la interpretación de los tipos humanos.<sup>34</sup> Contra todos los progresos en la investigación, el primer periodo de la obra de Juan sigue sin esclarecer y cualquier intento incluir la tabla de Praga en él resultaría un poco convulsivo y se movería en el terreno de hipótesis infundadas.<sup>35</sup>

De acuerdo con estas conclusiones a las que se refiere también J. Šíp en el catálogo de la exposición representativa de la pintura flamenca y holandesa de la Galería Nacional de Praga en Brujas, el cuadro *Ecce Homo* fue incluido en 1976 a la instalación de la Galería Nacional de Praga como obra de un maestro flamenco anónimo.<sup>36</sup> A su vez, Jarmila Vacková intentó luego precisar su origen en el Sur de Flandes, y fecharlo después de 1500, por su evidente relación al arte flamenco con tal que „lo complicado de la problemática del pintor realmente no ofrece suficiente espacio para incluir el cuadrado en su obra (la de J. de Flandes)“.<sup>37</sup>

En el último decenio se ocupó del cuadro sobre todo Olga Kotková, cuyo estudio detallado de la tablita, sobre todo tecnológico – dendrológico y de restauración,<sup>38</sup> ha sorprendido gratamente y trajo nuevos estímulos, hasta tal punto que la atribución a Juan de Flandes puede mantenerse como una perspectiva de trabajo muy probable, partiendo sobre todo de su etapa temprana.<sup>39</sup> En este lugar sólo me limitaré a reproducir brevemente el análisis de la investigadora checa. Confrontantes resultados trajo el montaje global de la reflectografía infrarroja, utilizada en Praga por la primera vez en esa oportunidad. Demostró muchos cambios el el proceso de pintar comparado con el resultado.

Del análisis se desprende que el artista pensaba situar en el edificio aún otra ventana con reja, pero más tarde la cubrió con un muro. También pensaba dividir los muros del palacio de gobernador con elementos de gótico tardío (panelaje, pináculos), pero cambió su intención por fórmulas renacentistas, probablemente para estar más al día. En vez de las tracerías ciegas apareció al fin y al cabo un mascarón antiquizante, y, dentro del mismo espíritu modernizó los capiteles de las columnas. Tampoco le han gustado los perros en el primer plano y por esta razón ha corregido la posición de sus colas, corrigiendo asimismo los movimientos de los salyones del grupo de los adversarios de Cristo.<sup>40</sup> El dibujo subyacente ofreció pruebas de que la concepción del cuadro fue „ajustada“ por el pintor solo poco antes de concluirlo, prácticamente cuando la obra ya estaba hecha. Además – según Kotková<sup>41</sup> – interés asimismo el carácter muy personal del dibujo suyacente, relativamente libre y ligero, terminado por un espeso rayado paralelo, cuyo estilo „corresponde a los trabajos de Juan

de Flandes, especialmente con sus obras creadas poco después de su llegada a la Península Pirenaica. Como quiera que el pintor quiso adaptar su estilo a la clientela real, en el dibujo subyacente ha quedado muy personal“.

También el análisis de la imprimación de la pintura de Praga, que llevó a cabo la experta en química de la Galería Nacional, Dorothea Pechová, demostró la presencia de la greda utilizada en los Países Bajos y no del yeso, característico para los países del sur, – Italia y España, de lo cual se desprende que la tabla había sido preparada en el norte. Ni el resultado del análisis de la restauradora Zora Grohmanová excluía el surgimiento de la pintura de Praga aún en el siglo XV.

Para confirmar posiblemente esta precisión cronológica se ha emprendido una investigación dendrocronológica, para poder responderse a la pregunta si el roble, del cual fue tallada la tabla, no había caído en la época cuando Juan de Flandes ya había pasado a España. Sin embargo, el resultado de la investigación dendrocronológica fue la fecha de 1453 como término *post quem* para la inauguración de los trabajos en el cuadro, es decir, el pintor trabajó, como era de costumbre, en una madera bien madura.

Así, se han confirmado solamente las conclusiones a las que llegaron los „clásicos“ de historia del arte métodos, es decir, por el análisis formal e iconográfico desde hacía un buen número de años. Ahora incluso puede corregirse, o incluso invertirse, la relación de la tabla con la iluminación, y afirmar simplemente, que el cuadro pudo haber dado estímulo al surgimiento de la ilustración miniada.<sup>42</sup> Aunque algunos investigadores, como Matthias Weninger, centrados en Juan de Flandes y su círculo, han rechazado la atribución,<sup>43</sup> la conclusión de Olga Kotková fue aceptada por Pilar Silva Maroto en su última gran monografía, de modo que – si no se aportan otras pruebas contundentes –, el cuadro de Praga puede seguir siendo ligado a la obra de Juan de Flandes.<sup>44</sup>

## 2. Pedro de Campaña

El segundo cuadro, *la Crucifixión* de Pedro de Campaña, propiamente Peeter Kempener o Kempeneer, como es la forma original de su nombre,<sup>45</sup> es, a diferencia del anterior, firmado. Se trata de una composición simple (fig. 3) que representa tres cruces con un grupo de tres personas angojadas – Juan y las dos Marías – debajo de Cristo. La austera simetría del



**Fig. 3** Peeter Kempener – Pedro de Campaña, *Crucifixión*, Galería Nacional de Praga.

esbelto y alargado cuerpo de Cristo está suavemente descentrada por la cabeza inclinada, por las piernas cruzadas, y sobre todo por el paño de pureza que ondea decorativamente. Las cruces con los dos ladrones, construidas de maderos sin desbastar, pero al mismo tiempo largos y delgados, insertos en salientes rocosos, se adelantan un poco. Los clavos pasan no solo por las palmas de las manos y las piernas, sino también por los maderos. El poco colorido de los mantos<sup>46</sup> y la yerba amarillada, que apenas cubre las rocas, apenas animan la tonalidad sombría, intensificada por los cuerpos de color ocre oscuro hasta rojizo de los ladrones contra el cielo de frialdad oscura. El cielo, apenas

animado por dos pájaros volando, se caracteriza por una atmósfera desconsolada provocada por el eclipse del sol y la luna;<sup>47</sup> ambos planetas se dejan entrever en las nubes arriba, cerca del borde izquierdo. Colinas de azul agrisado delimitan en la lejanía el bajo horizonte del paisaje. El carácter del lugar lo precisan dos calaveras, mandíbulas, restos de huesos y de cruces amontonados en el primer plano, todo descrito por un estilo miniaturista y con una pincelada minuciosa.

La inserción de la Cruz de Cristo en el mismo centro del cuadro crea una composición rigurosamente centralizada con acentuadas verticales de las cruces y de las figuras acongojadas. Formas

decorativas del paño de pureza parten, sin duda alguna, de grabados y se les puede observar, por ejemplo, en el *Calvario* de Rogier van der Weyden en el tríptico del Museo de Historia del Arte (Kunsthistorisches Museum) de Viena, así como en otras obras coetáneas. La vista del observador parte del grupo de debajo de la cruz, está conducido diagonalmente en el sentido indicado por la mano de Magdalena tendida al ladrón de la derecha, luego vuelve a Cristo y al segundo ladrón para volver otra vez al grupo de modo que recorre un elipse, cuyo punto más elevado es la cabeza de Cristo. Las figuras ocupan un cuarto de la altura de la tablita.

Dada la firma del artista, evidentemente original, conocida ya a partir de las primeras menciones del cuadro,<sup>48</sup> no se ha emitido nunca una duda acerca de la autoría, solo se ha debatido vivamente su inserción en el contexto de la obra del autor ha sido, en algunos casos, casi diametralmente opuestas. El debate se centra en dos posibilidades: ó el cuadro ha surgido en la edad temprana de Kempeneer, o al contrario, tras su vuelta de España a Bruselas, siendo, por consiguiente, su obra tardía.

Basándose en la técnica miniaturista, Carl Justi<sup>49</sup> opinó primero de que se trataba de una obra surgida en la vejez. Justi se refería a la supuesta miopía del pintor en esa edad, pero más tarde ha llegado a una opinión contraria: de que el cuadro es de los años jóvenes de Kempener. A su vez, Mayer<sup>50</sup> compartía la primera opinión de Justi que se mantuvo hasta hoy. Ferdinando Bologna,<sup>51</sup> quien conocía el trabajo solo a través de una reproducción, la unía con la pasión y la poesía de los últimos años españoles del maestro.

Eduard Šafařík<sup>52</sup> intentó precisar la fecha después de 1570, aunque del último periodo bruselino no hay obras documentadas (Kempener volvió el año de 1563). Su incorporación la motiva Šafařík por un profundo sentimiento religioso que domina la tabla de Praga, en Campaña poco habitual, por la ejecución miniaturista al mismo tiempo por la transcripción del nombre del artista. Es que, durante la estancia española, Campaña firmaba sus trabajos exclusivamente PETRUS CAMPANIENSIS o KAMPANIA, mientras que en el cuadro de Praga aparece PETRVSS KEMPENER. La inhabitual S doble en el nombre de pila llevó a Šafařík interpretar la como

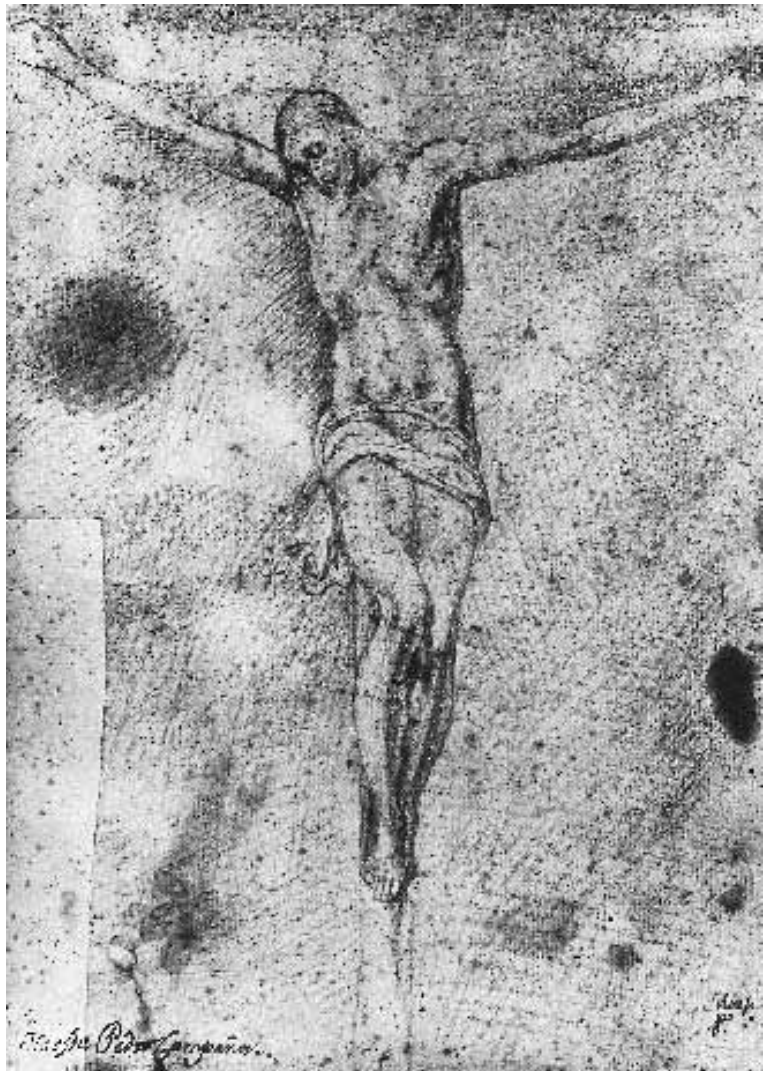
abreviación de Senex o Senior, con la cual se haría diferenciar de su hijo Juan y Pedro de Campaña joven, quizás nieto. Šafařík, quien prolonga así la vitalidad de la opinión de Justi, destacó que su cuadro es absolutamente sin precedentes y único en la obra de Kempener no solo por un sentimiento profundo y por la firma flamenca, que nunca aparece en las obras del pintor, sino también la ejecución en miniatura, que no tiene paralelo en la obra del artista. Por lo tanto no excluye que el artista se habrá inspirado por algunas composiciones de Juan van Eyck, o trabajó bajo su influencia. Recordó asimismo el hecho que había señalado ya Justi,<sup>53</sup> de que el dibujo primario para el cuadro de Praga estuvo antes en la colección Jovellanos de Gijón (fig. 4).

Después de haber visitado la Galería Nacional de Praga en 1963, la investigadora Priscilla E. Muller<sup>54</sup> publicó un estudio dedicado al cuadro de Praga e intentó insertarlo en la obra de Kempener. También ella destacó la originalidad de la *Crucifixión* en la obra del artista y la absoluta ausencia de las influencias de los maestros italianos del renacimiento tardío, de modo que vacilaba si incluir el cuadro en la época anterior al viaje emprendido a Roma y a España. Finalmente se inclinó a la opinión de que se trataba de una obra tardía, y aceptó la fecha de hacia 1570. Se opuso solo críticamente a la afirmación de que el mencionado dibujo de Gijón es el dibujo primario a la *Crucifixión* de Praga, pues no se le ha escapado la diferencia básica en la concepción del inerte cuerpo pendiente de Cristo en la tabla de Praga y el cuerpo convulsivo en el dibujo próximo al dinamismo de El Greco. Aquí parece oportuno recordar la opinión de Andreina Griseri,<sup>55</sup> de que el dibujo del *Crucificado* recuerda las figuras alargadas de El Greco. Aunque Muller recordó que con el cuadro de Praga puede relacionarse estilísticamente una sola obra: *La adoración de los pastores* en la Pinacoteca de los Museos Estatales de Berlín, en la cual Campaña tampoco debe nada al manierismo italiano<sup>56</sup> y recuerda más bien el arte del s. XV o de principios del XVI en los Países Bajos; al mismo tiempo, sigue con la datación habitual, es decir pone el cuadro de Berlín en el mismo inicio de la carrera artística de Campaña, mientras que el de Praga al final de la carrera del pintor. Interesantes son también la coincidencia de dimensiones: el de Praga son 27 × 22,5 cm, el de Berlín 26,9 × 23 cm. Al concluir su estudio, Muller<sup>57</sup> resumió

que Campaña había llegado, en su período tardío, a un cuadro poéticamente simple, de una vivencia introspectiva íntima y de una tranquilidad relativa. Según la autora, creó con él un auténtico cuadrillo de carácter personal y devocional.

Dándose cuenta de que la *Crucifixión* de Praga es realmente una obra única, Jaromír Šíp accedió a la revisión de las opiniones hasta entonces expresadas por Šafařík y Muller.<sup>58</sup> Pensó, al contrario, que se trataba de una obra muy temprana de Campaña. Su opinión no la funda solo en la transcripción flamenca del nombre del pintor que sería difícilmente explicable a su vuelta desde España sino en el análisis formal. Con decisión absoluta excluyó de que el espíritu solemne y majestuoso de la pintura flamenca de la tendencia de Jan van Eyck o de un Antonello da Messina, al cual contradice, pudiera ser la fuente de inspiración de Campaña, y expresó la opinión de que la expresión del artista partiera precisamente de la tendencia contraria: de Jerónimo Bosco. Concretamente, se habrá inspirado en el cuadro de *San Juan en Pathmos* en la Pinacoteca de los Museos Estatales en Berlín.

En la parte trasera de este pequeño cuadro (40 × 25,5 cm) hay escenas de la Pasión del Señor distribuidas en torno al área circular, pintadas a manera de grisalla. En la parte superior, Šíp encuentra que la *Crucifixión* está, con su modulación global, cerca de la obra de Kempener en Praga, y deduce que Campaña se limitó, en este caso, simplemente a una paráfrasis de la obra de Bosco. Según Šíp, el pintor desarrolló una sola citación de la compleja composición del maestro más viejo. En el cuadro de Praga aparecen los mismos cuerpos martirizados alargados y flacos dentro de una sugerencia desolada del paisaje cargado de la atmósfera del eclipse del sol. La *Crucifixión* de Praga, de Kempener, no está exenta de ciertas torpezas en la reconstrucción de las figuras debajo de la cruz. Pese a ello impresiona por una prevalencia de cualidades cuyo resumen pueda calificarse como rico en sentimiento, no tocado aún por la rutina plástica. Šíp opinó, por esta razón, que se trataba del trabajo de un artista juvenil, que captaba modelos accesibles, y no de una obra surgida en la edad madura, cuando es muy difícil imaginarse una ausencia de las fórmulas manieristas que harían factibles la composición de la escena.



**Fig. 4** Pedro de Campaña, *Crucifixión*, antes, en la colección Jovellanos de Gijón (destruido), dibujo a lápiz y sanguina. Reproducido por la amabilidad del Archivo MAS, Barcelona.

Estas las encontramos precisamente en la variante de la *Crucifixión* de la colección del canónigo Despujol en Barcelona (fig. 5). Pienso, sin embargo que el punto de partida podría buscarse en el grabado *Descendimiento de la cruz* firmado „D. C. excud.“ y con la inscripción de „Acceperunt... sepeliae IAAN XIX“.<sup>59</sup> Dado que la escena en el grabado está situada en un marco floral, habrá partido, probablemente, de un manuscrito iluminado anterior. Lo dicho vale también para el cuadro nuevamente identificado y adquirido a una colección privada española, el *Descendimiento*, firmado asimismo con mayúsculas HOC OPUS FACIEBAT / PETRUS CAMPANIENSIS; Pérez Sánchez lo considera por una obra de la madurez del artista que, en su patético y desconsolado efecto tiene comparación precisa y



**Fig. 5** Pedro de Campaña, *Crucifixión*, óleo sobre tela, antes en la colección del canónigo Despujola, Barcelona. Reproducido por la amabilidad del Archivo MAS, Barcelona.

exclusivamente en el *Calvario* de la Galería Nacional de Praga.<sup>60</sup>

El cuadro de Praga extasia a los historiadores del arte no solo por los problemas de fecha, sino también por su expresión global. Últimamente, para Jarmila Vacková, fue un pretexto para actualizar y meditar sobre la noche oscura del manierismo y la „postmoderna“. Vacková se inclinó decididamente a favor de una datación diferente de Šíp, más bien en base a valores psíquicos que en el análisis formal – señalando que el cuadro „es el fruto maestro del último estilo“ (de Kempeneer).<sup>61</sup> Por otra parte, la *Crucifixión*, le parece „limitada en dimensiones y a pesar de ello monumental, manierista..., postmoderna“. Como si fuera una transcripción plástica del „mismo sacudimiento espiritual“, partiendo de la mística carmelita española de San Juan de la Cruz, la cual el pintor hispanoflamenco Pedro de Campaña „difícilmente pudo no conocer.“ Según Vacková, Campaña introdujo en el cuadro un código del „mensaje de que después del ‚Viernes Santo de la humanidad‘ ocurrirá la resurrección.“<sup>62</sup>

La relación de la *Crucifixión* de Praga con el cuadro barcelonés arriba

mencionado no ha sido estudiado todavía hasta las consecuencias. La composición rigurosamente central de la escena en torno a la cruz de Cristo está conservada aquí con la diferencia de que está vista desde una mayor cercanía, en un recorte de mayor detalle. Si en el cuadro de Praga las figuras ocupan solo un cuarto, en el barcelonés aumenta a un tercio de la altura del formato. Además, adquirieron mayor robustez y madurez, incluida la física y se les ve con mayor detalle. También se observan ligeras diferencias: la figura de la Magdalena, de rodillas, en el grupo debajo de la cruz, fue trasladada a la derecha, aunque guarda más o menos la misma posición, como en su contrapartida de Praga. San Juan aparece aquí con barbilla, mientras que en Praga es imberbe, por lo cual en los primeros análisis se tenía por una figura femenina, de modo que se creía que eran las tres Marías.<sup>63</sup> El deslizamiento básico se observa en la atmósfera global, puesto que en el cuadro de Barcelona, aunque el cielo sigue nublado, se aclaró considerablemente, y perdió el desconsuelo de la dramaticidad agudizada. El paisaje, a diferencia del horizonte bajo apenas sugerido en la tabla de Praga, está diferenciado en una serie de planos de espacios y se enriqueció en una serie de detalles concretos: árboles, entre ellos palmera, un grupo de figuras con un hombre portando la escala. Junto con los brazos del Dios Padre, extendidas por encima de la cruz, estos elementos son claramente manieristas. Los demás detalles, que caracterizan la composición de Praga, por ejemplo, los largos clavos que pasan por los maderos, el paño de pureza volante de Cristo, los apoyos de las cruces, etc., aparecen asimismo en la pareja de Barcelona.

Otra versión de la *Crucifixión*, en la cual se hacen valer elementos de composición similares, fue publicada por Nicole Dacos (col. privada de Stanley Moss, 54,6 × 40 cm) conjuntamente con el *Descendimiento de la cruz*.<sup>64</sup>

Una analogía de similar cambio de visión la encontramos en la mencionada *Adoración de los pastores* del Museo de Estado de Berlín, desde el punto de vista de estilo muy próximo a *Crucifixión* de Praga, tanto en la medida de las figuras como por la luz contrastante. Diego Angulo Íñiguez<sup>65</sup> le incluye entre „trabajos bastante tempranos“. La simpleza, la unicidad y la intimidad del cuadro resaltan en comparación con dicho tema que Campaña más tarde pintó para el retablo mayor



de la iglesia de Santa Ana de Sevilla, en el cual hace valer el mismo esquema de composición, con ligeras diferencias. Este cuadro que se cuenta a las obras cumbres de Campaña, muestra una síntesis del punto de partida flamenco con las experiencias españolas e italianas. También aquí han aumentado las figuras en relación al tamaño y se ha agregado una serie de elementos expresamente manieristas, de modo que el cuadro en cuestión sirve de ejemplo como Campaña aprovechaba en obras tardías las composiciones que había utilizado con anterioridad.

También otras variantes, por ejemplo, el fragmento con la cabeza de Cristo en la colección de Buendía en Madrid,<sup>66</sup> a una escala mucho mayor, pero siguiendo fielmente el respectivo detalle de la composición de Praga, es testimonio de que la tabla de la Galería Nacional de Praga fue, con la mayor probabilidad, un prototipo, que se trajo Campaña a España ya desde su patria y que hacía valer luego en otras composiciones,<sup>67</sup> de modo que es una obra temprana, surgida antes de su viaje italiano (1529) y la estancia española (desde 1537), es decir que habrá surgido antes del año de 1529. Esta opinión parece ser corroborada incluso por los análisis más detallados de las primeras obras de Campaña que ha emprendido recientemente Nicole Dacos.<sup>68</sup> También Olga Kotková<sup>69</sup> se incluyó, últimamente, a la conclusión de que sea una obra temprana. Así parece haberse confirmado la opinión de Jaromír Šíp.

## Notas

**1** Elisa Bermejo – María José Martínez – Javier Portús, *Juan de Flandes*, Valencia 1991. La monografía resume la literatura principal aparecida hasta la fecha de la publicación. No hay mención de la tabla de Praga.

**2** Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, Salamanca 2006, 508 pp. Agradezco a la autora consultas efectuadas durante nuestros encuentros en Moravia (Valtice) como en Madrid. Su monografía está en la biblioteca de la Galería Nacional de Praga. Excelente es como la autora interpreta las relaciones de la pintura española entre Italia y los Países Bajos: „La Pintura Española Entre Italia y el Mundo Nórdico: Del Gótico Internacional al Hispano-Flamenco“, *España medieval y el legado del Occidente*, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, octubre de 2005 – febrero de 2006, México pp. 147–173, véase también [http://www.seacex.es/documentos/esp\\_med\\_13\\_flamen.pdf](http://www.seacex.es/documentos/esp_med_13_flamen.pdf)

**3** Agradezco a Jaromír Šíp (†) por frecuentes consultas no solamente en la época, en que estábamos en despachos contiguos en la Galería Nacional de Praga, sino también mucho tiempo después, cuando él estaba ya jubilado.

**4** Nr. inv. NG O 459, madera de roble, ténpera, 36,3 × 23 cm. El cuadro está puesto sobre nueva madera y un poco ampliado. Restaurado por Mojmír Hamsík.

**5** Sobre el artista véase *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler*, XIX, ed. Ulrich Thieme – Felix Becker, Leipzig b. d., (reimpresión 1968), pp. 278–279 o Robert Genaille, *Slownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975, pp. 73–74.

**6** María José Martínez, „Su vida“, in Bermejo – Martínez – Portús (nota 1), p. 74.

**7** Maxmiliaan P. J. Maartens – Natasja Peeters, „El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España“, in *Erasmo en España, La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, Patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, 25 septiembre 2002 – 6 enero 2003, Salamanca, p. 159, con referencia a la identificación de Till Borchert del año 2002.

**8** Pilar Silva Maroto, „La pintura hispanoflamenca en Castilla“, in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, ed. Francisco Ruiz Quesada – Ana Galilea Antón, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26-II.-11-V-2003 – Museu de Bellas Artes de Bilbao, 9-VI.-31-VIII-2003, pp. 77–85, p. 81.

**9** Maartens – Peeters (nota 7), p. 160; véase también anón., „Erasmo en España, Humanismo y Renacimiento en España“, *El Punto de las Artes* XVII, 2002, nr. 669, pp. 11, 16–17.

**10** Fernando Benito Doménech, „La pintura hispanoflamenca en Valencia“, in *La pintura gótica hispanoflamenca...* (nota 8), pp. 29–39; Pilar Silva Maroto, *ibid.*, p. 79, transcribe su nombre como Alincbrot.

**11** Véase Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Harvard University Press, 1971, I. vol., p. 134 y sig. (capítulo Reality and Symbol in Early Flemish Painting – „*Spiritualia sub metaphoris corporalium*“, p. 131).

**12** Bermejo – Martínez – Portús (nota 1), p. 74.

**13** Original 35,7 × 22,2 cm; ampliado por la tabla pegada abajo 36,4 × 23,2 cm.

**14** Memoria de Restauración, Galería Nacional de Praga, 10-VI-1941.

**15** *Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze* (Catálogo de la Pinacoteca de la Casa de los Artistas Rudolfinum de Praga), Praha 1889, nr. 508.

**16** *Katalog obrazárny v domě umělců*

*Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, nr. 457.

**17** *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*. Praha 1938 no contiene ninguna pintura de *Ecce Homo* que pueda relacionarse a esta obra.

**18** Olga Kotková, „Nové cesty k starým mistrům“ (Nuevos caminos hacia los maestros antiguos), *Dějiny a současnost*, año 18, 1996, nr. 2, pp. 32–38, p. 37, advierte que por su innegable relación con el grabado fue relacionado primero con Martin Schongauer, y luego fue designado como „Maestro flamenco en torno a 1600, quizás copia según modelo anterior“. Kotková resumió luego los resultados de su primera investigación en el catálogo: eadem, *Netherlandish painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1. National Gallery in Prague*, Prague 1999, p. 114. Acerca de la gran influencia de dicho grabador sobre la pintura hispanoflamenca véase Ana Galilea Antón, „Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca“, in *La pintura gótica* (nota 8), pp. 87–97. Dicho de paso, en Zaragoza está documentada la actividad del impresor y grabador Nicolás Spindler de Zwikau, de Sajonia, en aquella época aún territorio del Reino de Bohemia (checo).

**19** Max J. Friedlaender, „Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes“, *Cicerone* XXI, 1929, pp. 249–251; idem, „Juan de Flandes“, *Cicerone* XXII, 1930, pp. 1–4.

**20** Aprovecho un manuscrito prestado por J. Šíp, del catálogo de la colección de arte antiguo de la Galería Nacional, pero que luego no ha sido publicado en esta forma.

**21** *Katalog Národní galerie* (Catálogo de la Galería Nacional), Praha 1949, nr. cat. 326.

**22** J. Mazarov, „Teatralno načalo v životopista na Ieronimus Bosche“, *Problemi na izkustvoto*, Sofia 1970–1971, pp. 27–41.

**23** José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid 1970, p. 120.

**24** Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, 1962, p. 9.

**25** Gerard Isaac Lieftinck, *Boekverluchters nit de omgeving van Maria van Bourgondie, c. 1485*, Bruxelles 1969, p. 59, fig. 84 a 86. Lieftinck subraya la importancia de estos manuscritos iluminados en la obra de los pintores a quienes les servía como frecuente fuente de composición. Sería ciertamente interesante compararlo con las miniaturas del *Libro de Horas de Margarita de Austria* del año 1486 en la biblioteca del monasterio de El Escorial que Lieftinck no menciona. La datación es de Charles D. Cuttler, *Notern Painting from Pucelle to Brueghel*, New York 1968, p. 187.

**26** Agradezco el envío de la dipositiva de la iluminación de la Bodleian Library en Oxford a Miss Askell, Dept. of Western MSS (carta del 22-II-1973).

**27** Fedja Anzelewsky, in: Jan Białostocki y col., „Spätmittelalter und beginnende Neuzeit“, *Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1972, pp. 179–180, fig. 35; el cuadro lo tiene sin vacilar como cierto trabajo de Juan de Flandes, y lo fecha hacia 1485/90. Por otra parte, observó bien que para la fecha temprana testimonia tanto el estilo como la composición y la relación con la miniatura.

**28** Kotková 1996 (nota 18), p. 38.

**29** María José Martínez, „Juan de Flandes: su vida y su época. Estudio de su obra“, in Bermejo – Martínez – Portús (nota 1); Bermejo 1962 (nota 24); Elisa Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 1, Madrid 1980; Ignace Vandevivere – Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, febrero – marzo 1986.

**30** Véase nota 20.

**31** Gerard Isaac Lieftinck después de publicar su trabajo (comunicación oral).

**32** Ana Sánchez-Lassa de los Santos, „Un ‚Ecce Homo‘ de la escuela flamenca en el Museo de Bellas Artes de Bilbao“, *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1995, pp. 37–53, menciona mis siguientes trabajos, que expresan la idea: Pavel Štěpánek, „La pintura española en la Galería Nacional de Praga“, *Arte Español*, 3, 1968–1969, pp. 181–202 a idem, „Pinturas y eculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga“, *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) 1991, nr. 20, pp. 349–356. Véase también Olga Kotková, „The Prague Ecce Homo: an early work by Juan de Flandes ?“, *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Perspectives Colloque* XI, 14–16 septembre 1995, éd. Roger van Schoute et Hélène Verougstraete, 11, 1997, pp. 185–192.

**33** Pavel Štěpánek, Tres tablas medievales españolas en la Galería Nacional de Praga, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XIV–XV, 2004–2005, pp. 34–48.

**34** José Gudiol, *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, Madrid 1955, p. 360, especialmente en la *Coronación de la Virgen* se muestra una similitud de los tipos humanos en las caras, casi idénticas con el estilo de Juan de Flandes. Los dos artistas colaboraron en el llamado *Oratorio de Isabel la Católica*, surgido en torno al año de 1490 (hoy en la Galería Nacional de Washington), que fue concebido con sus pequeñas dimensiones como un libro de horas (Bermejo 1992, p. 7). Acerca de Sithum véase el catálogo de la exposición *Flanders in the Fifteenth Century, Art and Civilization*, Detroit, 1960, p. 197–199.

**35** Aznar (nota 23), p. 394, menciona el cuadro de Praga, quizás por error, como *Descendimiento*.

**36** *Chef-d'œuvre de Prague, 1450–1750, Trois siècles de Peinture flamande et hollandaise*, Bruges, Groeninge museum, 29-VI–20-X-1974, bajo el nr. 5 (Flandes) y (Kempeneer) el nr. 13, p. 35, fig. 13; de los ecos puede mencionarse Denis Baudoin, „Clés pour les arts“, *Le calendrier de toutes les expositions*; juin 1974, nr. 44 (Belgie), pp. 29–30, donde se reproduce el cuadro de Praga, pero el texto no trae nada de nuevo.

**37** Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky* (Pintura de los Países Bajos de los s. XV y XVI. Colecciones checoslovacas), Praha 1989, pp. 74–76.

**38** Kotková 1996 (nota 18), pp. 37–38.

**39** Kotková 1995 (nota 32). Véase también <http://www.fltr.ucl.ac.be/FLTR/publications/PAHAUCL/tabmat.html>

**40** Precismanete este detalle interesó a los autores del libro *Zvířata. (Animales) Opus Pictum*, Praha 2002, nr. fig. 12. El perro acompaña también la escena de Martin Schongauer *Cristo delante Ananías* (Russell Allen Collection, Washington).

**41** Kotková 1996 (nota 18), pp. 32–35. La reflektografía infrarroja visualiza los rayos infrarrojos. El principio consiste en que la cámara está unida con un monitor, en el cual aparece el detalle de las capas inferiores con lo cual se hacen visibles los dibujos subyacentes que revelan la primera intención del artista y hace posible así seguir todo el proceso creativo.

**42** *Ibid.*, p. 34. Caracteriza la investigación dendrocronológica del cuadro que con un estudio minucioso de las tablas conservadas llevó a fijar el tiempo en que el árbol, del que fue hecha la tabla, fuera derribado.

**43** Consulta personal en 2002.

**44** Silva Maroto 2006 (nota 2), pp. 84–85. La monografía sobrepasa con su extensión y amplia vista todos los intentos realizados hasta ahora por lograr una vista global de la obra de este artista enigmático. Como me dijo la autora, el análisis de Olga Kotková es convincente. En la misma época, Silva Maroto publicó aun un excelente estudio con el que comenta el cuadro recientemente adquirido por el Prado: *La Crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid 2006.

**45** Acerca del artista véase por ejemplo *Allgemeines Lexikon* (nota 5), XX, pp. 142–144; (inv. nr. O 9004, óleo sobre tabla de roble, 26,8 × 23 cm); Comprado por la Galería Nacional al Dr. Prokop H. Toman en Praga en 1961. Antes en la colección de su padre dr. Hugo Toman, quien lo había adquirido de parte de Mikuláš Lehman, de Praga, el año de 1882. Antes estaba, según la tradición, en una colección aristocrática. Prokop H. Toman

describió el cuadro detalladamente en: „Kdo byl Pedro de Campaña. Ke 400. výročí umělcovy smrti“ (Quien fue Pedro de Campaña. Para recordar el 400 aniversario de su muerte), *Panorama*, 1981, nr. 4–5, pp. 24–26, il.

**46** José Lopez Rey opina que el color original fue sin duda azul – según Priscilla Muller, „The Prague Crucifixion signed PETRVSS KEMPENER“, *Art Bulletin* XLVIII, 1966, p. 412, nota. 11. Según un informe de restauración de la Galería Nacional de Praga la capa superior de la pintura de las figuras está dañada en los bordes. En este lugar parece oportuno recordar la nota de Camón (nota 23), p. 393, que Campaña utiliza con frecuencia tonos indeterminados con reflejos cambiantes en las túnicas y mantos de color verde-amarillo y azulado según la usanza del manierismo flamenco“.

**47** Jean Lassus, *Raně křesťanské a byzantské umění* (Arte cristiano primitivo y bizantino), Praha 1971, p. 111, en el comentario a la fig. 133–134 constata que los símbolos del sol y de la luna suelen ser parte habitual de las escenas medievales de Crucifixiones.

**48** Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid 1953, p. 47, nota 1, menciona solo la firma, cuya forma toma, y sobre el dibujo de Gijón. En su amplio artículo „Peeter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campaña“, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* V, 1884, pp. 154–179, todavía no menciona la tabla de Praga.

**49** La opinión de Justi quien había exluido que el cuadro surgiera durante la estancia del pintor en España aparece citada la primera vez en un artículo anónimo „Prag. Gemaeldesammlung des Dr. Toman“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* IX, (1886), pp. 452–453; luego, el propio Justi lo expone en su colaboración *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, I, p. 338. Véase también Prokop Toman, *Sběratelské epístoly* (Epístolas coleccionistas), Praha 1941, p. 87.

**50** August Liebmayer, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig 1911, p. 66.

**51** Ferdinando Bologna, „Osservazioni su Pedro de Campaña“, *Paragone* IV, 1953. nr. 43, p. 45.

**52** El catálogo *Výstava přírůstků 1957–1962* (Exposición de adquisiciones). Národní galerie v Praze, Praha 1962, p. 21, p. 40 (Eduard A. Šafařík) incluye toda la bibliografía conocida al autor, menos la española.

**53** Justi 1953 (nota 48), p. 47, nota 1.

**54** Muller (nota 46), pp. 412–413, fig. 1–5.

**55** Andreina Griseri, „Nuove schede di manierismo iberico“, *Paragone* IX, (1959), nr. 113, p. 38.

**56** Muller (nota 46), p. 412. Muller acertó en afirmar que el uso de los pigmentos y de

la luz para construir la forma, la atmósfera y el drama y de afianzar la concentración de la composición están muy próximos a los venecianos cerca de la mitad del siglo y poco después.

**57** *Ibid.*, p. 413.

**58** Nota 20.

**59** Galería Nacional, nr. inv. R 114 561, papel, 237 × 175 mm.

**60** Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Hospital de los Venerables, Sevilla, Diciembre 1996 – Febrero 1997, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Febrero – Abril 1997, nr. cat. 21, p. 76. El cuadro fue depositado temporalmente por un coleccionista privado en el Museo Metropolitano de New York, de donde lo había adquirido el actual coleccionista privado español.

**61** J. Vacková (nota 37), p. 201–202 (fig. 150).

**62** Jarmila Vacková, „Temná noc‘ – manýrismus – postmoderna“ (La noche oscura – manierismo – postmoderna), *Literární noviny*, 1996, nr. 14, p. 15, il. – Véase también Jarmila Vacková, *Odpovědi obrazů. Mistři starého nizozemského umění* (Las respuestas de los cuadros. Los maestros del viejo arte de los Países Bajos), Praha 2001, pp. 144–150, donde el artículo se reproduce sin cambio. La autora lo escribió poco antes de morir.

**63** Esta opinión la compartía, entre otros, Mayer (nota 50), p. 66. La composición de las figuras de san Juan Evangelista y de dos Marías se repite en el *Descendimiento* en Cádiz (junto con Nicodém y José de Arimatía).

**64** Catálogo *Europalia*, Bruxelles 1985, nr. cat. C 20, pp. 491–492, fecha el trabajo al principio de la etapa sevillana, cuando el artista

pintaba aún bajo la influencia del alumno de Raffael Polidoro da Caravaggio. *Descendimiento* es de formato más pequeño, más próximo al de Praga (25 × 19,5 cm).

**65** Diego Angulo Iñiguez, *Pedro de Campaña*, Sevilla 1951, p. 31. Aunque debía saber del cuadro de Praga por las referencias aparecidas en Justi y a Mayer, Angulo no lo menciona en ningún momento.

**66** Agradezco al prof. José R. Buendía por habérmelo mostrado en su casa.

**67** No he tenido la oportunidad de ver, ni siquiera en reproducción, la *Crucifixión* relacionado a Campaña en la exposición „Sonderausstellung (Religiöse Malerei aus dem 15. bis 18. Jahrhunderts)“, Erzbischoepfliches Dom- und Diocesenmuseum, Wien 1966, nr. cat. 14; Diego Angulo Iñiguez, „Una nueva crucifixión de Pedro de Campaña“, *Archivo Español de Arte* XLVII, 1974, nr. 187, p. 332, da a conocer otra versión de Campaña de la *Crucifixión* en colecciones españolas.

**68** Nicole Dacos, „La Crucifixion du Louvre et les premières œuvres espagnoles de Peeter de Kempeneer“, *Revue du Louvre*, 1988, nr. 3, p. 230–236. Další články autora: „Peeter de Kempeneer / Pedro Campaña as a Draughtsman“, *Master Drawings* XXVII, 1989, pp. 359–389; „Un élève de Peeter de Kempeneer: Hans Speckaert“, *Prospettiva* LVII–LX, 1989–1990, pp. 80–88; „Peter de Kempeneer“, in *Fiamminghi a Roma. 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1995, pp. 240–245.

**69** Kotková 1999 (nota 18), pp. 62, 78, 114 a 170.

Traducción por Pavel Štěpánek

# The *Pietà* of *Lásenice* and Sculpture of the Late Beautiful Style in South Bohemia

JAN MIKEŠ

Jan Mikeš, inceptor at the Philosophical Faculty of the Masaryk University in Brno, specializes in researching Central-European sculpture of the 14th and 15th centuries.

The permanent exhibition of the National Gallery's Collection of Old Masters in the Convent of St Agnes of Bohemia includes the group sculpture *Pietà*, originating from the South-Bohemian village of Lásenice (fig. 1), which ranks amongst the longest known medieval sculptures in the Czech lands.<sup>1</sup> The history of the discovery of this work goes back to the summer of 1911 when the custodian of the Prague Museum of Decorative Arts, František Xaver Jiřík, met a couple from Jindřichův Hradec – the grammar school teacher Jan Kotrba and his wife – and their discussion eventually turned to the antique relics in the Hradec environs. Mrs Kotrbová recalled that her native village of Lásenice used to hold an ancient Marian sculpture which the local inhabitants moved to the attic of the village bell tower, considering it totally worthless.<sup>2</sup> Jiřík speedily set off to the village, indeed found a sculpture of the Virgin in the given place and immediately recognized its medieval origin. The attic of the adjacent chapel also revealed a torso of Christ's body with its legs missing because they had previously been used to fill in the threshold of the entrance door.<sup>3</sup>

The published information on the new discovery brought the medieval sculpture to the attention of both local and national press. Negotiations began on how to gain the work for the collections of the Museum of Decorative Arts, and Lásenice village eventually donated the sculpture to it.<sup>4</sup> Two years later, Zdeněk Wirth, editor of the miscellany entitled *Artistic Treasures of Bohemia* [Umělecké poklady Čech], included the *Pietà* in the list of the most significant relics of Bohemian art.<sup>5</sup>

With the increasing number of medieval sculptures discovered in the following years, however, interest in the *Lásenice*



Fig. 1 *Pietà* of Lásenice, National Gallery in Prague. Photo: Tamara Beranová.

*Pietà* decreased, and although the sculpture was transferred to the National Gallery collections from the Museum of Decorative Arts in 1949, it has been basically forgotten by the professional public during the recent decades.

Wilhelm Pinder once evaluated the artistic quality of the researched sculpture in the spirit of his effusive nationalist thinking as follows: "Die rohe Pieta von Lásenice hat nichts mit unseren Formen zu tun – sie könnte tschechisch sein."<sup>6</sup> Along with a somewhat lower level of craftsmanship – betrayed by the fact that the back was not treated and was not hollowed – the above-mentioned decrease of interest was also the result of the apparent retrospective orientation of the work which hinders the answers to the questions concerning its correct formal classification and dating.

The direction of the hitherto considerations has always been determined by the basic composition of the Lásenice group sculpture. The enthroned Mother of God, an almost life-size carving, holds a separately carved figure of the limp Jesus on her lap. The carving of Jesus' legs, chest and head is broken in almost precise right angles. This is the basic sign of the type of pietas which Walter Passarge once defined as "Treppenformige Diagonaltypus".<sup>7</sup> Albert Kotal in this context talks about "vertical pietas" and, in another place, about the "Coburg-Erfurt type", defined after the most significant representatives of the entire group.<sup>8</sup>

The *Pietà of Lásenice* also matches these sculptures in some details which have always been given special importance. The observer's attention is drawn to the expressive, pained face of Christ in which, according to Passarge, "Alle Kraft des seelischen Ausdrucks ist [...] gesammelt".<sup>9</sup> Scholars have compared the summary execution of Christ's body and they moreover found some analogies in the composition of the drapery in the lower part of Mary's gown. The 14th-century pietas are also characteristic of a separately carved figure of Christ with obliquely falling perisionium, justified by using these sculptures in the framework of paralithurgic practice.<sup>10</sup>

Frequent divergences from the otherwise distinctly homogeneous group of works, on the other hand, often resulted in the conclusion that the *Pietà of Lásenice* is the earliest one from the group of the so-called vertical pietas from Bohemia.<sup>11</sup> Its dating oscillated around the latter half of the

14th century or was situated to the period around 1400, as F. X. Jiřík, among others, already assumed.<sup>12</sup>

But if we abandon the level of thinking based on the premise of progressive development of art according to which the individual artistic types become outdated and are replaced by new ones (as is still characteristic of Albert Kotal's concept, even though he himself recognized many exceptions) and if we admit that it was possible, to a large extent, to consciously choose the type, or even the style, of the sculpture, then the *Pietà of Lásenice* does not appear as a solitaire standing aside from the artistic development of the given period any more but as a sculpture which is integral to the context of 15th-century sculpture.

The traditional standpoint is represented by, for example, Jaromír Pečírka and Jaromír Homolka. They opine that the *Pietà of Lásenice* represents a "popularized" form of an older type of the so-called "mystical" pietà, which is yet another of the many denominations given to this type.<sup>13</sup> Milena Bartlová, on the contrary, recently suggested that the Lásenice sculpture be viewed as a consciously historicizing work that originates from the first quarter of the 15th century at the earliest.<sup>14</sup> There are several proofs supporting her proposition, even though they may be not too distinct at first sight.

The first proof was noticed as early as by F. X. Jiřík. In his view, the group sculpture is characteristic of "hieratic, almost stiff posture". It is a seemingly archaic feature but it, surprisingly, cannot be found in any sculpture from the above-mentioned crucial group. In the latter works, the Virgin always turns her grieving face to the Christ whose head is oriented to the open space, toward the worshippers. But the work from Lásenice lacks both the contact with a viewer and the suggested relation between the two figures; also the sorrowful features of the Virgin's face are subdued.

Walter Passarge was the first scholar to observe the deflections in the gesture of the Virgin's hands, rather uncharacteristic of the period prior to the last quarter of the 14th-century. Mary's right hand supports Jesus' head instead of his loins, while her left hand, otherwise resting on Christ's thigh, supports his left hand. Passarge found a similar solution in the *Pietà* from the former Collection Klingelschmitt in Mainz which he dated to the period after the mid-14th century. In spite of the few related features, there

is an apparent difference between the two group sculptures in both style and type. The skulls surrounding the throne on the sculpture from Mainz inserted the representative scene into a concrete environment and time of Mary's parting with her deceased son at Calvary, and the gesture of her right hand, here resting on Christ's loins, is also different.<sup>15</sup> A somewhat closer parallel to the gestures of the Lásenice sculpture can be found in the Rhine Basin, in the *Pietà of Altenhofen-Niedermühlen*, and, in the Czech lands, in the *Pietà from the Sts Peter and Paul Cathedral* in Brno. Both cases, however, represent the type that follows up with the Parlerian horizontal pietas and neither of them can be dated earlier than to the second quarter of the 15th century.<sup>16</sup>

The encapsulated outline of Mary's figure and the rhythmical composition of the rounded folds of her gown are features characteristic of the late stage of sculpture of the Beautiful style where we can also often encounter the regularly laid thin parallel folds which, in the case of the *Lásenice Pietà*, articulate its left part. If the composition of the lower sections of the Mary's gown with four V-shaped folds between her knees remotely reminds us of the solution applied in the *Pietà of Leubus* or the *Pietà of Straubing*, detailed comparison reveals that our work strikingly differs from the two latter works by the larger span and volume of ruffling. The type of Mary's gown with overlapping flaps can be best compared with such works as the *Pietà of Všeměřice*.<sup>17</sup> Also the regularly ruffled folds, softly breaking and curling into a cornet on the plinth, point to the same period when this sculpture was executed, i.e. to the second quarter of the century. But even if we reject all the theses outlined above, it still holds that if a wooden sculpture of a lower quality displays features symptomatic of high-quality sculptures from only the late 14th century, it would be utterly against the spirit of the hitherto adopted explanations to claim that the sculptor would imitate the up-to-date artistic trends in unimportant places while obstinately holding onto the old model in creating the most easily imitable type of sculpture.

Our knowledge of the place of the sculpture's original provenance might help us solve these obscurities. F. X. Jiřík was already interested in it and was told by the local inhabitants that the sculpture originated from the pilgrimage church of St Margaret close to the nearby village

of Dubovice. The church, established – along with the nearby St Barbara church – probably around the late 15th century as a hermitage, became a favourite pilgrimage place of the Slavata family after 1630.<sup>18</sup> The locally dense traffic of pilgrims was mainly due to the Jindřichův Hradec Jesuits who had a patron right there until the abolishment of the order. Also, in 1788, the two churches were closed down. An inventory of their amenities was written on that occasion; it, however, lacks information about any sculpture. Therefore mainly the price of the two structures is interesting. While the St Barbara church was worth 80 guildens, the St Margaret church cost merely 19 guildens, for it had burnt down a year earlier.<sup>19</sup>

The testimony of the Lásenice locals cannot nevertheless be totally omitted from our considerations. It is possible that the *Pietà* was transferred to Lásenice before the fire of the church or it, eventually, originated from the St Barbara church. The important fact is that the first chapel in Lásenice was built only as late as in 1749. It was replaced by a new one in 1865, which, however, found no place for the rather unattractive sculpture.<sup>20</sup>

If we dare to speculate a little, the most probable original "address" of the sculpture seems to be Jindřichův Hradec – and not only as the seat of the parish administration from where the eventually unneeded sculptures were distributed around. Hradec was also the seat of the Jesuit Order as early as from 1596, while the order later moreover administered the Dubovice pilgrimage churches. In addition, it held patronage over the St John hospital in Hradec. The hospital was located on the place of the former Minorite monastery, abandoned after 1560,<sup>21</sup> where several medieval sculptures very close in form to the *Lásenice Pietà* survived until recently.

The group sculpture *Virgin Mary with Child and St Anne* from the chapel consecrated to the same saint (fig. 2) and *The Madonna*, discovered in the monastery's cloister and originating from the so-called Hospital Chapel (fig. 3), were transferred to the collections of the Museum of the Jindřichův Hradec Region in the 1960s.<sup>22</sup> A third sculpture, *The Assumpta* (fig. 4), found by Vilém Kandler in the St Nicolas chapel in 1856, was moved to the newly established altarpiece in the Špulíř chapel of the Jindřichův Hradec parish and later provost church of the Assumption thanks to Kandler's donating activity.<sup>23</sup>



**Fig. 2** *Virgin Mary with Child and St Anne from the Minorite monastery, Jindřichův Hradec, Museum of the Jindřichův Hradec Region. Photo: Jan Mikeš.*



**Fig. 3** *The Madonna from the Minorite monastery, Jindřichův Hradec, Museum of the Jindřichův Hradec Region. Photo: Jan Mikeš.*

The dating of all the above-mentioned wood-carvings oscillates in the span of two decades between 1420 and 1440 and the sculptures have always been mentioned as very close in form. Scholars only disagree whether these are works executed by a single workshop or even a single hand, or whether they are affiliated by the date and place of origin.<sup>24</sup> *The Assumpta* in the provost church was many times mentioned as the example of an advanced artistic solution in the framework of this local production, because it is, of all the three sculptures, the most damaged by 19th-century restoration and its original form is barely recognizable.<sup>25</sup>

The Marian sculpture held by the Jindřichův Hradec museum is the type of the Madonna with an open parted gown, known already from 13th-century cathedral sculpture. But apart from *The Madonna of Kłodzko*, this type became more frequent only as late as in sculpture of the late

Beautiful style.<sup>26</sup> The full-volume figure of the Madonna holds the Infant Child on the left hand, above the weighted leg hidden in the folds of her gown, while the right, free leg markedly protrudes from the folds. A similarly solved counter-posture can be found, for example, in the figure of the Madonna in the *Týn Calvary*, but it is also very frequent in sculpture from the second quarter of the century in general, similarly as the swollen Mary's belly and the compact, simple sculpture outline, slightly widened on the sides by the ruffled folds of the Virgin's overgarment. What prevails here is the vertical articulation of folds, while the drapery on the base breaks at regular distances (unlike the unorganized, unfolded rounded waves), as it is especially apparent on the back and on the right side of the sculpture.

The front part of *The Madonna of Jindřichův Hradec* is articulated by a distinct diagonal fold running down from



the Mary's right hand and breaking to the form of a cornet at her left leg. The same feature is also characteristic of the articulation of the lower part of the gown in the St Anne group sculpture, but in this case, it runs down from the left knee to the right leg.

The type of the enthroned St Anne with children seated on her lap became especially popular in the latter half of the 15th century, even though it was rather unique in the Czech lands.<sup>27</sup> The sculpture shares the equal shape of the rounded drapery folds with *The Madonna* from the Jindřichův Hradec museum and the specific way of the execution of faces proves that the two works originated from the same workshop or even the same hand. The similarly carved, bulging eye lids and the fleshy and wide nose are also notable.

It is important that the related features outlined above can also be found in the *Lásenice Pietà*. The sculpture from Lásenice and *The Madonna* share the articulation by prevailing verticals and the rhythmically arranged tubular folds curled into a cornet. The first work is linked with the St Anne group sculpture by the stiffness of the upright enthroned figure, the slightly hunched head looking straight forward and the missing contact among the individual figures. The type of the gown of the two women as well as the shape of their veils with regular, symmetrical waves of the drapery that tightly enlaces the similarly formed faces is also equal.

Less certainty is offered by comparing the sculpture with *The Assumpta* from the provost church. To begin with, the sculpture's condition, especially in the lower part with the – rather uncommon – crescent of the moon protruding from a cloud is confusing. Despite certain difficulties it can be said that also this work corresponds with the above-mentioned characteristics in the counterposture, the form of the drapery and the facial types. Differences are mainly in the multiplied and minute folds of the Mary's gown. This may be caused by the possibility that the particular figures in the group sculpture departed from various models, amongst them maybe some Assumptas from the central Rhine Basin where this type was extremely popular in the second quarter of the century. We can also speculate that their appearance was mediated through a drawing or a print.<sup>28</sup> The artist who sculpted the *Lásenice Pietà* imitated the traditional type instead of the contemporary, up-to-date one and



**Fig. 4** *The Assumpta* from the church of the Assumption, provost's office Jindřichův Hradec. Photo: archive of Jan Mikeš.

this fact, along with the solely average craftsmanship, gives the sculpture a rather archaic expression which has been puzzling the scholars up to this day.

If there are four sculptures in a single city; sculptures linked not only by the time of their origination, but also by their provenance in one workshop, we can assume that it was exactly Jindřichův Hradec where the workshop was based. This conclusion is moreover justified by the political and economic situation of the town in the second quarter of the century. Not only was it not affected by any considerable damage during the Hussite wars,<sup>29</sup> but it also experienced continuous economic prosperity for several decades thanks to the clever and tolerant politics of the leader of the Utraquist nobility and the later convert, Menhart of Hradec, as



**Fig. 5** *The Madonna from the Well Chapel*, parish office Žďár nad Sázavou. Photo: Jan Mikeš.

well as the first lords from the Telč branch of the family, Henry IV and Henry V of Hradec, and the economic boom made it one of the most significant towns in the country. It was here where – even directly in the Minorite monastery church – a painting workshop was active during the 1450s and 1460s, possibly headed by Master Toman whose local presence is supported by written evidence. The style of sculptures that came out from the workshop, i. e. *The Assumpta of Deštná*, *The Madonna of Jindřichův Hradec* and the murals in the St Anne chapel, corresponds well with the eclectic and partially retrospective style of the researched

sculptures.<sup>30</sup> For the time being, however, it is impossible to find out whether the workshop was directly affiliated to the church or whether the sculptures were moved here by the Jesuits during the Baroque reconstruction of other Hradec churches.

The issue of comparing our works with other sculptures surviving in the Czech lands testifies to the supraregional influence of the Hradec workshop. The *Pietà of Lásenice* can be linked with *The Madonna of the Well Chapel* from the monastery church of the Assumption in Žďár nad Sázavou – albeit with a certain question mark due to the later cutting of the latter sculpture in half and its inaccessibility (fig. 5).<sup>31</sup> An unreliable Baroque rumour claims that the sculpture originates from the Nepomuk monastery where it was reportedly miraculously rescued from the Hussites and was later transferred to the town of Žďár as a symbol of connection between the home monastery and its affiliate.<sup>32</sup> Comparison with *The Assumpta of Jindřichův Hradec* is especially symptomatic. Although *The Madonna of Žďár* is rather undeveloped into space, it again has the free leg protruding from the compact form of the sculpture, the equal composition of the child, the rhythmically laid folds on the plinth, and also the face of the Virgin is similar.

Not even the considerable distance of Žďár nad Sázavou from Jindřichův Hradec excludes the same origin of the two group sculptures – since many sculptures that might be linked with a single workshop can also be found elsewhere in South Bohemia and even in Moravia. Here, we mean *The Assumpta* from the chapel in Lniště near Trhové Sviny (fig. 6), which is part of the new permanent exhibition of the Aleš South-Bohemian Gallery at Hluboká,<sup>33</sup> and the sculpture of *St John the Evangelist* (fig. 7) from the St Anne cemetery church in Telč. The latter work was, from the property aspect, linked with Jindřichův Hradec after the Telč branch of the line of the Hradec lords came to power in 1452.<sup>34</sup> Even if we compare these two sculptures with the works from Hradec, they both display a lower degree of quality, but mainly *The Assumpta of Lniště* is nevertheless crucial for our understanding of the original appearance of the Jindřichův Hradec sculpture of the same subject. The clouds and the increasing Moon with the – originally more distinct – crescents were also



**Fig. 6** *The Assumpta of Lniště*, Aleš South-Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou. Photo: Jan Mikeš.



**Fig. 7** *St John the Evangelist* from the church of *St Anne*, parish office in Telč. Photo: Jan Mikeš.

characteristic of the Hradec sculpture prior to its modern restoration. The identical counter-posture, sculpture's outline and shape and the identical progress of the folds can only be mentioned again, and it is especially instructive to compare these features with *The Madonna* of a very similar, although reverse-sided, composition from the Hradec museum. If we draw a comparison between them and the sculpture from Žďár, there is a striking correspondence in the rather small spatial development of figures as well as in the carving of the faces of the two Virgins, but here, too, the rather low quality of the

Lniště sculpture, which displays almost cartoonish features, is extremely apparent. The connecting element between *The Madonna of Žďár* and the sculpture from the "Trajer" chapel in Lniště is represented by the Telč sculpture of *St John*. If we put *St John* next to the first mentioned sculpture, we can see the similar, massive figure with dish-shaped folds of the gown, and also identical are some details as the obliquely ruffled fabric on the chest and the execution of the side cascades of Mary's gown with edges that mutually echo each other's trajectories. It is moreover possible to compare the way of breaking

the drapery at the right foot of both figures. In the case of other sculptures, we have already observed the oval face with a fleshy nose and markedly bulging eye lids sitting on a thick neck and the head slightly inclined forward. There is no doubt that these works were executed in the immediate connection with the sculptures from Jindřichův Hradec.

It is rather evident that the sculpture workshop in Jindřichův Hradec was active during the fourth decade of the 15th century. The issue of the stylistic genesis of its master will probably remain unanswered since the artist widely employed stylistic means that were widespread in the entire Central-European region and lacked any more noticeable local specifics. Questions are raised by the original provenance of the described works; it even might be that all sculptures found in Jindřichův Hradec were created specifically for the local Minorite monastery. Their style is interesting mainly in the effort to imitate an up-to-date or, on the contrary, an older artistic expression, and even though they are not of first-rate quality, these sculptures – apart from the works from the circle of the Master of the Týn Calvary – form the second largest complex of sculptures from the second quarter of the 15th century linked by the same workshop. They also provide a useful testimony of how the sculpture workshops outside large artistic centres worked.<sup>35</sup>

## Notes

- 1** *Pietà*, the National Gallery in Prague, Inv. No. P 4572, h. of the Virgin's figure: 122 cm, l. of Christ's body: c. 80 cm; linden wood, in part coated with canvas, full-bodied, untreated back part; restored by T. Beranová in 2007.
- 2** An example of the way how several medieval works were dealt with is the testimony of an unnamed Lásenice policeman who claimed that the sculpture was his property because he had previously received it as "a chunk of wood to burn"; "Pietà Lásenická", *Ohlas od Nežárky*, XLII 4/1912, pp. 27–28.
- 3** *Ibid.*, p. 27.
- 4** František Xaver Jiřík, "Pietà Lásenická", *Národní Listy* LI: 29, 11/1911; idem, "Jihočeské skulptury: Pietà Lásenická", *Věstník jihočeských muzeí* II, 1912, pp. 5–6.
- 5** Zdeněk Wirth, "Lásenická pieta", in *Umělecké poklady Čech*, ed. Zdeněk Wirth. Praha 1913, I, p. 4, figs. 5–6.
- 6** Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, I. Wildpark–Potsdam 1929, p. 176.

- 7** Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*. Berlin 1924, p. 43. On the characteristics of the group see, most recently, Frank Matthias Kammel, "Die mitteldeutschen Vesperbilder und die Iglauer Pietà", in *Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroische Vesperbilder des 14. Jahrhunderts*, ed. Milena Bartlová. Brno 2007, pp. 43–57.
- 8** Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, p. 30.
- 9** Passarge (quoted in note 7), p. 43.
- 10** See Milena Bartlová, "Neuentdeckung der Iglauer Pietà", in *Die Pietà aus Jihlava* (quoted in note 7), pp. 25–26.
- 11** Comp. Passarge (quoted in note 7); Kotal (quoted in note 8). According to Albert Kotal, the vertical pietas on our territory are sculptures from Jihlava, Cheb, Strakonice and Český Krumlov; see *ibid.*, pp. 29–30.
- 12** Jiřík (quoted in note 4). The earliest dating of the work comes from Antonín Liška, "Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky", *Památky archeologické: Skupina historická, XXXVIII*, 1932, pp. 20–40, (24–25), and Albert Kotal (quoted in note 8), p. 154. The scholars more inclined to a later dating are Vladimír Denkstein–František Matouš, *Jihočeská gotika*. Praha 1953, p. 44. Also the authors of all the relevant catalogues published by the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague have agreed on dating of the sculpture to the last quarter of the century; see, most recently, Štěpánka Chlumská – Jiří Fajt, *Čechy a střední Evropa 1200–1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České* [exhib. cat.], ed. Štěpánka Chlumská. Praha 2006, p. 141.
- 13** Jaromír Pečírka, "Plastika", in *Dějepis výtvarného umění v Čechách, I: Středověk*. Praha 1931, p. 225; Jaromír Homolka, "Pietà z Lásenice", in *České umění gotické* [exhib. cat.]. Praha 1964, p. 32, Cat. No. 39.
- 14** Bartlová (quoted in note 10), p. 13, note 7. I have arrived at my conclusions solely on my own, but I remain immensely grateful to Mrs Bartlová for her initial input and impulse.
- 15** Passarge (quoted in note 7), p. 43, fig. 9.
- 16** The image of the *Pietà of Altenhofen-Niedermühlen* is available at [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de), entry "Altenhofen Asbach". For more details on the *Pietà of the Brno Cathedral*, see Jana Kořínková, *Moravské Piety 14. a počátku 15. století* [diss.], Art Historical Seminar at the Philosophical Faculty of the Masaryk University, Brno 2007, pp. 99–108, fig. XIII.
- 17** For more on this sculpture see, most recently, Milena Bartlová, *Mistr Týnské Kalvárie: Český sochař doby husitské*. Praha 2004, pp. 60–63, fig. 24.

**18** The first written notice about the St Margaret church describes the works on its roofing and it originates from 1578. Just a century later, the place experienced frequent visits by Ferdinand Vilém Slavata as well as numerous processions travelling from the towns of Jindřichův Hradec, Nová Bystřice and some nearby villages. See the Regional Archives Třeboň, branch Jindřichův Hradec, fund Velkostatek Jindřichův Hradec, box 92, sign. I, fols. 220–222. For more on the subject, see also František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce – část všeobecná*, II/2: *Doba slavatovská*. Jindřichův Hradec 1932, p. 264.

**19** *Ibid.*, p. 265.

**20** František Zátka, “K založení lásenické kaple”, *Ohlas od Nežárky* XLII, 25/1912, pp. 1–2.

**21** On the establishment of the hospital and the activity of the Minorite Order in Jindřichův Hradec, see František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce – část všeobecná*, I/2: *Dějiny města za vlády pánů z Hradce linie Telecké*. Jindřichův Hradec 1927, esp. pp. 266–270. However, Hradec did not experience just the activity of the Minorite Order but also that of the Order of the Teutonic Knights who administered the local parish till 1418 and were active in the region for as long as until the 1460s. On this see, esp., Luděk Jirásko, “K dějinám Jindřichova Hradce v předhusitském období”, *Jihočeský sborník historický* XLVII, 2–4/1978, pp. 77–93.

**22** *The Madonna*, the Museum of the Jindřichův Hradec Region, Inv. No. PL 343, h. 106 cm, linden wood, hollowed in the back; restored by V. Frömlová in 1980. An interesting addition to the sculpture is the metal appliqué on the clasp of Mary's gown which survived in unprecedented condition; see also *The Madonna and Child with St Anne*, Museum of the Jindřichův Hradec Region, Inv. No. PL 351, h. 66 cm, linden wood, hollowed in the back; restored by M. Sukdoláková in 1974, and *The Assumpta*, the Jindřichův Hradec provostship, h. c. 120 cm, wood, not restored.

**23** Josef Novák, *Soupis památek historických a umělecko-historických v království Českém od pravěku do počátku XIX. století: díl XIV: Politický okres Jindřicho-hradecký*. Praha 1901, pp. 179, 231.

**24** For more on this see, esp., Jan Müller, *Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420–1470* [diss.], Philosophical Faculty, Charles University in Prague, Praha 1975, p. 61. Müller mainly pays attention to the features which link these sculptures with the group of works of the Beautiful style, while Hana Hermanová agrees with the older research in their later stage of development, i.e. in dating them to the second quarter of the century. See Hana Hermannová,

“Gotické dřevořezby v jindřichohradeckém muzeu”, *Průzkumy památek* XIV, 2/2007, pp. 155–170, esp. pp. 151–153, where also see for detailed bibliography on the subject.

**25** The only hardly accessible group sculpture clearly displays that part of Mary's veil and probably also the entire bottom part of her figure were cut in half. The faces of the two figures are moreover covered with a thick layer of modern polychromies.

**26** See Hermanová (quoted in note 24).

**27** On this, comp. V. Fiala–Th. Maas-Ewerd, “Anna, hl., Mutter Marias”, in *Marienlexikon*, eds. Remigius Bäumer–Leo Scheffczyk, II, St. Ottilien 1989, pp. 155–156.

**28** It is, for example, *The Assumpta of Ebernach or Hallgarten*. Images of the sculptures are part of the catalogue *Kunst um 1400 am Mittelrhein: Ein Teil der Wirklichkeit* [exhib. cat.], eds. Herbert Beck and coll., Frankfurt am Main 1975, pp. 152–153. The entire group of sculptures is presently dated to the 1430s. See Sofie Bauer, “Anmerkungen zum Tondoerffer Epitaph in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg un zur mittelrheinischen Tonplastik”, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1988, pp. 151–158.

**29** Professional literature very often repeats the assumption that the city heavily suffered from the 1434 Hussite siege during which the Minorite monastery was also reportedly damaged. This false belief was, however, already disproved by Jan Muk, “Jindřichův Hradec a Lipany”, special reprint of *Ohlas od Nežárky*. Jindřichův Hradec 1928.

**30** For more on this, see Martin Vaněk, “Jindřichohradecká Madona nebo Madona z Jindřichova Hradce?”, *Opuscula Historiae Artium SPFFBU* LIV, F49, 2005, pp. 7–26, esp. pp. 14–15.

**31** *The Madonna*, parish office Žďár nad Sázavou, h. 105 cm, linden (?) wood, hollowed in the back, recently restored; the author unfortunately did not succeed in finding more information on this intervention. The sculpture was published in Metoděj Zemek–Antonín Bartušek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou*, I: (1252–1617). Havlíčkův Brod 1956, p. 307

**32** Alois Plichta, *Klášter na hranicích: Kulturně historický obraz cisterciáckého kláštera ve Žďáře nad Sázavou*. Kostelní Vydří 1995, p. 60, where also see for more literature on the subject.

**33** *The Assumpta of Lniště*, Aleš South-Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou, Inv. No. P 40, h. 108 cm, linden wood, hollowed in the back, not restored. The sculpture, dated to the period before mid-15th century, has hitherto been published only marginally. See Jaromír Homolka, “Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni”, in *Minulostí*

*Plzeň a Plzeňska* I. Plzeň 1958, pp. 30–36, (31); Emanuel Poche a.o., *Umělecké památky Čech*, I, A–J. Praha 1977, p. 385.

**34** *St John the Evangelist*, depository of the dean's office in Telč, h. 94 cm, linden wood, hollowed in the back, not restored. The sculpture was published in Albert Kotal,

“Moravské sochařství XIV. a 1. pol. XV. století”, *Umění* XIII, 1940–1941, pp. 297–315, (314).

**35** The article was written on the basis of the dissertation defended at the Art Historical Seminar at the Masaryk University Brno in 2008: Jan Mikeš, *Dřevěné Piety 1. poloviny 15. století v Čechách*.

Translated by Lucie Vidmar

# Technological Research into the Painting, *St Luke Drawing the Virgin*, by Jan Gossaert, called Mabuse

OLGA KOTKOVÁ – ADAM POKORNÝ

Olga Kotková, curator of the National Gallery in Prague. Her main field of interest is Netherlandish and German painting the 14th–16th centuries.

Adam Pokorný, restorer, works at the National Gallery in Prague and at the Academy of Fine Arts in Prague.

Few of the paintings in the Czech collections have been paid so much attention by specialists as Gossaert's panel entitled, *St Luke Drawing the Virgin* (fig. 1; on loan to the National Gallery in Prague from the Metropolitan Chapter of St Vitus's in Prague).<sup>1</sup> No outline of the history of art or painting is complete without at least a brief mention of this masterly work of Jan Gossaert (1478? Maubeuge – 1532 Breda?) – in fact a detail of this painting decorates the cover of the recent Czech edition of *The Story of Art* by Ernst Hans Gombrich.<sup>2</sup> The artistic exceptionality of the painting lies in an accomplished synthesis of the Italian Renaissance, which Gossaert got to know from his own experience during his sojourn in Rome (autumn 1508 – spring 1509), and the Northern painting of the Late Gothic, formed particularly by the powerful tradition of 15th-century Netherlandish painting (an influence of Rogier van der Weyden is particularly apparent here). Numerous studies dating mostly from the second half of the 1960s were devoted to iconographical analysis of the work<sup>3</sup> – an increased interest in Gossaert's Prague painting was doubtless awakened when the work was loaned to the solo exhibition of this artist in Rotterdam and Bruges in 1965.<sup>4</sup> Analyses of style, thanks to which the panel was dated into the period of 1509–1515 (the year 1513 is suggested most frequently, which corresponds to the circumstances of its origin), can also be considered sufficient.<sup>5</sup> Finally, historical relations, in which Gossaert created the painting for the chapel of the painters' guild in the cathedral of St Rombout in Mechelen, have at least partially been clarified on the basis of some preserved sources.<sup>6</sup> However,

the hitherto scholarship did not deal with the technological aspect of the work, and this is why this contribution would like to fill in the empty space. It is obvious, of course, that subsequent comparisons with other paintings by Gossaert will not only show the methods of this painter's work, but will most probably reveal the share of collaborators in some of the paintings still attributed to Gossaert, so that the assessed technological analyses might lead to revisions of some attributions. The monumental Prague painting, deemed authentically his own and top achievement of this artist, can thus be considered a pivotal source for the knowledge of Gossaert's painted works.

Before we approach the technology of the panel, it is necessary to point out the fact that the format and size of the discussed painting is not original, the panel was secondarily cut into an arch at the top, while on the other sides the edges of the painting are visible – the panel was decreased at the top only. Both the examination of the obverse and the reverse sides of the painting (see further down), and the interpretation of some sources and assessment of the historical context suggest this adaptation was carried out in the second half of the 16th century. Some time before 1580, the Mechelen artist Michiel van Coxcie (1499 Mechelen – 1592 Mechelen) painted the lateral wings for the altar, supplying the Evangelists St John and St Luke, in which change the whole assumed the form of a closeable triptych. The research carried out during the recent restoration of the wings confirmed that their size is original.<sup>7</sup> Gossaert's panel was probably adapted to Coxcie's additions, and still in the Low Countries. In the



**Fig. 1** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, c. 1513, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague.

sack of Mechelen in 1580, the whole was acquired by Archduke Matthias, the then Habsburg governor in the Low Countries. After that, the triptych enriched the collections of Prague Castle, where it was inventoried on December 6, 1621, as no. 1286 “Ein schön künstlicher gemahlter altar, wie sanct Lucas Vnser Liebe Fraw abgemahlt, vom Johan Mabusen. (Orig.)”.<sup>8</sup> Probably in 1621 or shortly after that date, the Mechelen triptych was presented by Ferdinand II to St Vitus's Cathedral, to decorate the high altar, where it was kept until 1870.<sup>9</sup> In this cathedral, it replaced an altar destroyed during an iconoclastic assault in 1619.<sup>10</sup> Thanks to this privileged place, a number of graphic reproductions

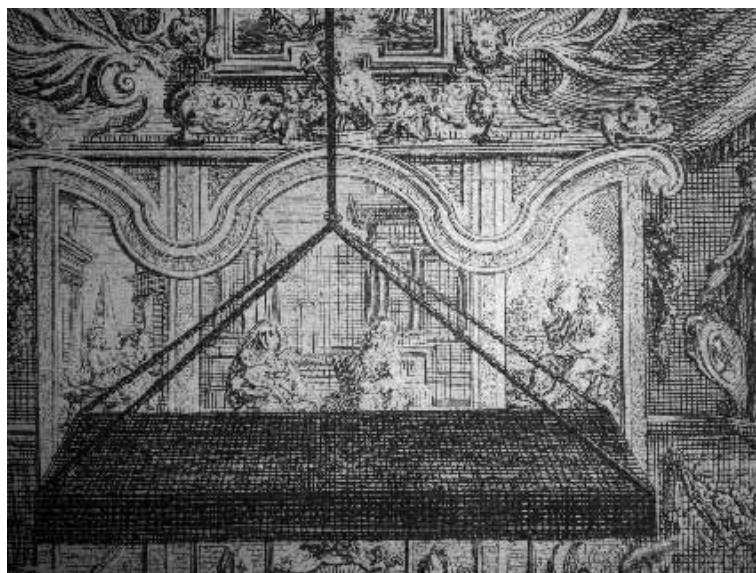
have survived, made in the course of the 17th–19th centuries and capturing an approximate form of the triptych. Even though the prints use it only as a kind of “coulisse” for some events (such as the coronations of the Habsburg monarchs as Bohemian kings), or as the background for the tombstone of St John of Nepomuk, it is obvious that Gossaert's painting had by then already been cut into an arch at the top, which is a supporting piece of evidence for the assertion that the panel was cut before those prints (or their designs) were created, or more probably, before the transfer of the panels to Prague. The surviving engravings documenting the coronations, as Bohemian kings, of



Matthias in 1611, Ferdinand II in 1617, and the “winter king” Frederick V Count Palatine in 1619 prove that the discussed painting had not yet been installed in the high altar. It arrived there only after the cathedral was re-consecrated in February 1621.<sup>11</sup> The earliest representation of the triptych so far discovered is a copper engraving by Andreas M. Wolfgang after Christian Dittmann, dated 1694.<sup>12</sup> Quite distinctly can Gossaert’s panels be seen in the print by Michael Rentz, depicting the *Coronation of Maria Theresa as the Queen of Bohemia* (May 12, 1743), in which the paintings are rendered in the present format (fig. 2).<sup>13</sup> Likewise, the triptych is represented in the print by Karl Pluth, the *Coronation of Leopold II as the King of Bohemia* (September 6, 1791).<sup>14</sup> Rentz’s engraving shows the high altar after a restoration (whose extent is not known to us), which around 1737 was carried out by the painter Johann Gottfried Riedel (1691–1755), who enjoyed the renown of a skilful restorer of Old Masters.<sup>15</sup> Unlike the representation dated 1694, the work from 1743 impresses in a different frame – the panels were mounted in massive Baroque frames with volutes. We do not know when that change took place, but it can be supposed that new framing was provided in connection with Riedel’s restoration. Gossaert’s painting was further restored in 1838, whereas all the panels of the triptych were restored in 1931 (when the central panel was reinforced with cradling).<sup>16</sup> Finally, the condition of the wings was secured in an extensive restoration by Karel Stretti, finished in 2006.<sup>17</sup> Technological research into Gossaert’s panel *St Luke Drawing the Virgin* was carried out at the National Gallery in Prague in 1997 and between 2008 and 2009, in relation to a prepared exhibition of the painter’s works, which will take place in 2010.<sup>18</sup> The hitherto published specialist literature concerning this artist’s technique includes just a few contributions – a more extensive study can be found in the *National Gallery Technical Bulletin*, concerning the painting entitled the *Adoration of the Kings*, and an article by Carmen Garrido, devoted to the painting, *Christ Between the Virgin and John the Baptist* from the Prado in Madrid.<sup>19</sup>

### The Support

The work was painted on an oak-wood panel 1.6–2 cm thick.<sup>20</sup> The support is composed of seven vertically placed planks. The widths of the various boards of the



**Fig. 2** Michael Rentz, *Coronation of Maria Theresa as the Queen of Bohemia*, 1743, detail showing the triptych in the high altar. National Gallery in Prague.



**Fig. 3** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus’s in Prague, the reverse side.

panel vary between 25.0 and 35.5 cm. On the reverse side, the support of the painting was slightly trimmed, and during the restoration in 1931 it was reinforced with wooden cradling (fig. 3). At the bottom and on the sides, the painting has the original edges. In the upper part, the originally rectangular painting was cut into the shape of a lunette arch. At the upper edge on the reverse side, traces of relatively coarse cutting can be seen; for conservation reasons, the panel was not taken out of the frame during the research, so that we still do not know what the upper end looks like on the obverse side.<sup>21</sup>



**Fig. 4** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, IR photo.

#### **The Ground and the Underdrawing**

The ground of the painting is chalk, a subtle layer of the ground was applied directly to the wooden support, without a canvas cover.<sup>22</sup> The ground is isolated, probably with glue. Throughout the area of the painting, the chalk ground was provided with a thin coat containing lead white. That layer was to decrease the absorbing quality of the chalk ground, to allow for a subtle painting treatment with fine transitions. This priming, albeit slightly discoloured, has been found in other works by Gossaert.<sup>23</sup> Along the sides, unpainted edges of 1.0–1.5 cm can be seen. Both the ground and the layers of paint form an elevated rim at that borderline. That

may suggest that the painting had already been set in a frame, when the ground was being prepared. However, the panel may also have been provisionally set in grooved laths.<sup>24</sup>

The underdrawing (fig. 4) was applied by the painter directly onto the white priming. In view of the demanding composition and the complex structure of the architecture it is obvious that the artist must have been transferring the composition onto the panel from a previously prepared drawing. In the infra-red (IR) photos, no traces have been found of a possible transfer of the painting with the use of a grid. Under a distinct drawing, clearly visible in the IR photos, hardly visible thinner and more

subtle lines of vanishing points appear at places. The lines are drawn with the use of a ruler, defining the foreshortening of the painting, with the vanishing point in the abdominal parts of the Virgin in the background. Those lines may have been executed in a different drawing medium than the clearly visible loose underdrawing, which results in a lesser legibility in the IR photos. The use of more drawing media can commonly be found in the discussed period in various parts of Europe. The artist drew in the basic architectural elements into the prepared vanishing points. It can be supposed that Gossaert created the figures only after the elementary delimitation of the area of the painting. The lines of the architecture do not overlap into the area of the figures. That suggests that the figural composition was created simultaneously with the specification of the architectural elements. The straight lines of the architecture were drawn with the use of a ruler, whereas the rounded elements were drawn fairly loosely (fig. 5). In view of the complexity and precisely defined painting of the architectural forms, this could again point to an underdrawing with a thin construction drawing done in a different medium, which is not legible in the IR photos. Those loosely led lines then only delimited the place for the subsequent constructional specification. The basic light dispositions were done in uncrossed hatching. In the visible underdrawing in the IR photos charcoal black was identified.<sup>25</sup> Judging by the various signs in the drawing, such as the zig-zag lines, the hatching manner, the length and mostly identical thickness of the line, the painter probably sketched the underdrawing in charcoal (fig. 6).<sup>26</sup> The use of the dry medium in the drawing is also clearly legible in the places, in which the colour pigment sticks only to the peaks of the relief of the brushstroke of the lower priming.

The underdrawing of the figures is very loose. Directly in the painting, the artist solved the composition of the figures. For example, Gossaert tried several positions for the left hand of St Luke (fig. 7). Likewise, he strove to find the correct position for his left shoulder. The character of the underdrawing thus clearly shows that this was an authorial transfer of the design and that no assistant of the master was used to do the work, which was a common workshop practice at that time. The painting does not always follow



**Fig. 5** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, IR photo, detail of the underdrawing of the architecture on the left.



**Fig. 6** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, IR photo, detail of the underdrawing of St Luke's drapery. The photo reveals the use of the dry drawing medium in the underdrawing.



**Fig. 7** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, IR photo, detail of St Luke's hands.



**Fig. 8a** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Virgin's head. IR photo.



**Fig. 8b** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Virgin's head. Photo in visible light.

the underdrawing. For example, unlike the original sketching, a clear shift of the whole head of the Virgin can be seen (figs. 8a, 8b). What comes as a surprise is the difference between the rational aspect of the descriptive painting rich in details, and the loose underdrawing, in a way quite original.

A question remains, in which way the underdrawing was fixed. If the underdrawing was executed in natural or artificial charcoal, as the research shows, the subsequent painting would have blurred it. However, the samples of the painting showed no protective layer between the underdrawing and the painting. Nor do the surviving sources of the time describe any manner of fixing the underdrawing. There are no reports of the ways to fix charcoal drawings, even though they had to be secured somehow.<sup>27</sup> We are aware, though, of the description of the priming applied after the underdrawing was executed,<sup>28</sup> which reinforced it. Provided the ground under the drawing is partially porous, the priming can be applied by brush over the drawing, without it getting blurred.<sup>29</sup> In the researched painting, however, the underdrawing was applied over the priming, which was not porous, thanks to the content of oil in the binding agent.<sup>30</sup>

### The Painting

Based on the available knowledge, it can be said that the technique of the painting is simple and the pigments identified in the painting correspond to the common period practice.<sup>31</sup> The reds contain vermilion and a red organic pigment,<sup>32</sup> the yellows are formed by iron ochres and lead-tin yellow, whereas the blues involve azurite and ultramarine.<sup>33</sup> The flesh-toned areas are not underpainted and are formed by a single layer of paint, with subsequent glaze. The red robe of St Luke is painted with vermilion and lead white, the shades are emphasized by a red organic pigment. The red cloak of St Luke contains lead white with an admixture of red organic pigment. In this layer, Gossaert modelled the drapery in a lighter tone, whereas it was subsequently deepened in the shades with dark red organic varnish. The varnish was applied in short strokes depicting the texture of the fabric. The blue drapery of the Virgin was first provided with a monotone black-and-white underpainting containing charcoal blacks, with lead white in the lighter parts.<sup>34</sup> The cloak was painted with azurite, containing charcoal blacks in the shades and lead white in the lighter parts. It was followed by a thin layer containing natural ultramarine. This double layer, in which the lower part was



**Fig. 9a** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Virgin's left hand. IR photo.



**Fig. 9b** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Virgin's left hand. Photo in visible light.

painted with cheaper azurite, whereas the upper utilized the more expensive ultramarine, can often be found in the Transalpine regions (particularly in the Low Countries), mostly for reasons of economy. The described underpainting was applied by the artist before the painting of the flesh-tone areas. In the IR photos, this layer is seen as dark grey.<sup>35</sup> The photos reveal that Gossaert applied the underpainting after the underdrawing, leaving out the parts to be painted in flesh tone, which can very well be observed in the Virgin's hand holding a flower, for example (figs. 9a and 9b). The painting of the fingers does not follow the delimitation of the underpainting, overlapping into the cloak at places. To the right of the Virgin's throat, the underpainting reaches under the painted hair. The painting of the blue cloak likewise does not follow the underpainting at places. The IR photos clearly show how the blue painting overlaps the black-and-white underpainting in the lower corner of the folds of the Virgin's cloak. This overlapping applies to all the area of the two layers of azurite and ultramarine.<sup>36</sup> The lightness, with which Gossaert approached other changes in the final painting, and his creative achievement of the best composition, can be observed at several places: for

example, in the Child's legs (figs. 10a, 10b). Grey underpainting of the Virgin's mantle is discernible in the IR photo, which schematically defines the area for the Child's body. The originally intended position of the child's leg was shifted downwards. The resulting part between the painted leg and the underpainting was painted over with the two blue layers of azurite and natural ultramarine. Later on, however, the painter moved the leg slightly upwards again. Another *pentimento* can be found in St Luke's headdress. The area of the underpainting of the architecture can be seen there, delineating the place for the painting of the cap. In the painting, however, the artist lengthened the cap (figs. 11a and 11b). In the area, where he ultimately placed it, we can see lines, which reveal his search for the correct place and size of the cap. Where the bronze reliefs are represented, the underpainting is impenetrable for IR rays: that is why no underdrawing can be seen under the sculpted figures. The underpainting of the cap can be seen in St Luke's locks, engraved into the half-dry painting.

The character of the painting is blended, in middle tones making use of the light ground. Full use was made of the qualities of an oil binding agent, which allows for



**Fig. 10a** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Child's legs. IR photo.



**Fig. 10b** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of the Child's legs. Photo in visible light.

smooth painting with fine transitions.<sup>37</sup> The character of the coats of paint, their transparency and varied craquelure of the glazes reveal the contents of a component of resinous material in the oil binder. Likewise, the paste-like application of light accents on the bronze reliefs, created by the then wide-spread lead-tin yellow, suggests a resinous medium. The subtlest details were painted as late as the varnish. The drawing of the Virgin on the sheet in Luke's hand was imitated by painting in dry brush.

A detailed examination of the painting (particularly of its lower layers) has shown that Gossaert's craftsmanship followed the tradition of 15th-century Netherlandish painting, proving his thorough knowledge of the technological construction of the painting. The manner of execution of the underdrawing and its comparison with the final form in the painting does not reveal any workshop collaborator's hand. The present state of research makes it thus possible to consider the painting entitled *St Luke Drawing the Virgin* an authentic work of Jan Gossaert himself. This conclusion is however arrived at with a certain reserve, for the ongoing research into Gossaert's oeuvre and the subsequent comparison and evaluation of the results, and archival studies will certainly provide other pieces of knowledge concerning the painter's methods, habits and working procedures.<sup>38</sup> The presented output of the research into the Prague painting, quite unusual in its monumentality, narrative quality and known historical circumstances of its origin, brings hitherto unknown facts, offering important impulses for further research, to result in a complex evaluation of this artist's works.

\*Our thanks for aid in the preparation of this article go to Maryan W. Ainsworth, Pavel Kopačka, Blanka Kubíková, Petr Kuthan, Vít Mazač, Radka Šefců, and Jiří Třeščík.

#### Notes

- 1** National Gallery in Prague, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, inv. no. O 1261, oakwood, 234 × 204 cm, signed on St Luke's belt: GOSSAR[T]. Summarized bibliography and sources for that painting, see Olga Koťková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Prague 1999, pp. 74–75, cat. no. 39, most recently, for example: Ariane Mensger, *Jan Gossart. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin 2002, particularly pp. 62–72 (containing only some literature for the discussed work, known to the author) or Samatha Heringuez, „L'architecture antique dans le Neptune et Amphitrite de Jean Gossart“, *Journal de la Renaissance* VI, 2008, pp. 1–12 (4).
- 2** Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění* (The Story of Art), Prague 2006.
- 3** Particularly Eddy de Jongh, „Speculaties over Jan Gossart Lucas-madonna in Prag“, *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam* XIX, 1968, pp. 43–61; Wolfgang Krönig, „Gossaerts Lukas Madonnen“, *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam* XIX, 1968, pp. 62–72,



**Fig. 11a** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of St Luke's head. IR photo.



**Fig. 11b** Jan Gossaert, called Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin*, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, detail of St Luke's head. Photo in visible light.

other bibliography in: Kotková (as in note 1), p. 74.

**4** Jan Gossaert genaamd Mabuse, ed. Henri Pauwels – Hans R. Hoeting – Saja Herzog, exh. cat., Rotterdam – Brugge 1965, pp. 16, 24, 87–90, cat. no. 9.

**5** See the chronology of Gossaert's works, particularly: Gert von der Osten, „Studien zu Jan Gossaert“, in *De artibus opuscula XV. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, pp. 454–475 (454–460); for the chronology of Gossaert's Italianate works, most recently, Heringuez (as in note 1), pp. 1–12.

**6** Particularly Ch. Berthels, „Le tableau du maître-autel de la cathédrale de Prague, peint par Jean de Maubeuge“, *Revue d'histoire et d'archéologie* I, 1859, pp. 285–289; Adolf Monballieu, „Bij de interpretatie en de datering van J. Gossaerts „Lucas en de Madonna“ uit Mechelen“, in *Miscellanea Josef Duverger* I, Ghent 1968, pp. 125–138.

**7** National Gallery in Prague, on loan to the National Gallery in Prague by the Metropolitan Chapter at St Vitus's in Prague, left wing, inv. no. O 1260, oakwood, 236 × 88.5 cm: the Passion of St John the Evangelist, outer side: St Luke the Evangelist, signed on the page of the book: *MIGHEL./DE MALINO/FACIEBAT.* *CMR*. Right wing, inv. no. VO 1259, oakwood, 236. 5 × 89 cm: St John on Patmos, outer side: St John the Evangelist. Summarized bibliography and basic sources, see Kotková

(as in note 1), p. 58, cat. no. 25. See also Karel Stretti, „Zpráva o restaurování dvou deskových maleb oboustranných křidel od Michiela van Coxcie“ (Report of the Restoration of Two Panel Paintings of the Double-Faced Wings by Michiel van Coxcie), *Technologia artis*, 2006, pp. 5–12 (with a description of the panels). The panels were researched into again by a restorer of the National Gallery, Jiří Třeštítk, in 2009.

**8** Heinrich Zimmermann, „Das Inventar der Prager Schatz-und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXV/2, 1905, pp. XXIII–LI (p. XLVII, no. 1286:). The presentation of the altar in this inventory was first pointed out by Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky* (Netherlandish Painting of the 15th–16th Centuries. Czechoslovak Collections). Prague 1989, p. 97.

**9** Particularly, Antonín Podlaha – Kamil Hilbert, *Soupis památek historických a uměleckých. Metropolitní chrám sv. Víta v Praze* (An Inventory of the Monuments of History and Art. Metropolitan Church of St Vitus in Prague). Prague 1906, pp. 242–246. Emperor Ferdinand III (1637–1657) had a predella made for the triptych, bearing the initials F. III (*ibid.*). Cf. also, Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu sv. Víta v roce 1619* (The Sack of St Vitus's

in 1619), ed. Michal Šroněk, Prague 1998, pp. 17–18; or Jarmila Krčálová, „Renaissance“ (The Renaissance) in *Katedrála sv. Víta*, ed. Anežka Merhoutová, Prague 1994, pp. 133–170 (151).

**10** Kramář, *ibid.*, pp. 17–18.

**11** See the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, inv. nos. R 72234, R 72155 and R 72287.

**12** Cf. fig. *Johannes von Nepomuk*, ed. Reinhold Baumstark – Johanna von Herzogenberg – Peter Volk, exh. cat., München 1993, pp. 168–169, cat. no. 94, fig.

**13** Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, inv. no. R 95072 (etching-copper engraving, 565 × 343 mm).

**14** Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, inv. no. R 95087 (etching-copper engraving, 708 × 523 mm).

**15** Lubomír Slavíček, „Paralipomena k dějinám berkovské a nostické sbírky (Materiále k českému baroknímu sběratelství)“ (Paralipomena for the History of the Berka and Nostitz Collections, Materials for the Baroque Collecting Activity in Bohemia), *Umění* XLIII 1995, pp. 445–470 (455, 468, note 60, in which other data and bibliography for Riedel can be found).

**16** Kotková (as in note 1), pp. 58 and 74.

**17** Stretti (as in note 7), pp. 5–12.

**18** The curator and author of the prepared exhibition is Maryan W. Ainsworth, who initiated the research with the use of infra-red reflectology, carried out in January 2009. The painting was studied by Adam Pokorný with a Vidicon camera Hamamatsu C 2400 – 03C, sensitive to IR spectrum in the range of up to 2200 mμ with IR filtre HOYA infrared R 900. The painting was also photographed with a digital camera with a CCD chip capturing infrared rays up to 1200 mμ, using the IR filtre HOYA infrared R 900. Comparative photos were also taken in visible light, with the use of a digital camera Canon EOS 30D, with the lens Canon EF 24 – 105 L IS USM and the macrolens Canon macro EF 100 USM.

**19** Lorne Campbell – Susan Foister – Ashok Roy, eds., „Gossaert’s Adoration of the Kings“, *National Gallery Technical Bulletin* 18, 1997, pp. 87–96 (on the basis of stylistic comparison, the painting, *Adoration of the Kings* was dated into the early 1520s); Carmen Garrido, „Jan Gossaert Le Christ entre la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste: examen technique“, in *La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle*, Colloque XII, eds. Hélène Verougstraete – Roger van Schoute, Leuven 1999, pp. 73–85.

**20** Jorgen Wadum, „Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries“, in *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at*

*the J. Paul Getty Museum*, eds. Kathleen Dardes – Andrea Rothe, April 1995. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998, pp. 149–151, fig.1; Lorne Campbell – Susan Foister – Ashok Roy, eds., „The methods and materials of Northern European painting 1400–1550“, in *National Gallery Technical Bulletin* 18, 1997, pp. 6–55 (16–18), with other details and bibliography. For Netherlandish painting of the 15th and the first half of the 16th centuries, the use of oakwood is typical. The wood was imported to the Low Countries from the Baltic regions. The material is marked by high quality without growth flaws. The boards of the panels are mostly of radial cuts. At the edges on the rear side, they are usually slightly chamfered for the framing. In larger formats, the boards of the panels are generally placed vertically, while in smaller formats the direction of the wood grain is parallel with the longer side. The panel boards are mostly joined loosely, but we can also find joining with dowels. No x-ray research has yet been done into the painting, *St Luke Drawing the Virgin*, it is thus impossible to fully describe the structure of the panel.

**21** Examination will be carried out during the future general reconstruction of the painting. Likewise for conservation reasons, the panel has not been subjected to dendro-chronological research. As one of a few Netherlandish panels at the National Gallery, it was not examined by Peter Klein, who studied the paintings of the Netherlandish school at the National Gallery between 1995 and 1999.

**22** See also Campbell – Foister – Roy, „The methods and materials...“ (as in note 20), pp. 20–22. In Netherlandish panels, the ground was applied directly onto the wooden base, without a canvas cover. In Northern Europe, canvas covers could particularly be found in the territories of today’s Germany and in Bohemia. Sometimes canvas was replaced by felt. Canvas was also used for paintings with more extensive gilding, to provide flat surface.

**23** Campbell – Foister – Roy, „Gossaert’s Adoration...“ (as in note 19), pp. 89, 97, note 21. In Netherlandish paintings of that period, the ground layer is followed by coloured priming containing lead white, charcoal black or minium. Sometimes this layer only involves lead white. The coloured ground was then used as the middle tone in the painting of flesh tones.

**24** The panel was set in the framing, or in provisional laths, so that the subtle wood support did not collapse when the ground was applied. Humidity in the ground causes considerable swelling of the wood, which, particularly if the ground is applied to one side only, can cause warping or bending of the panel.



**25** Laboratory research was carried out in the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague by Radka Šefců: Archives of the Restoration Department – Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, unpublished report of the NG in Prague 2009: R. Šefců: Jan Gossaert, *St Luke Drawing the Virgin*, Laboratory report no. 09–13.

**26** Available analytical methods do not make it possible to identify the charcoal as natural, or artificial.

**27** Thea Burns, „The political construction of fragility and French arts policy around 1750“, in *Painting techniques history, materials and studio practice*, ed. Ashok Roy – Perry Smith, London 1998, p. 191.

**28** Campbell – Foister – Roy, „The methods and materials...“ (as in note 20), p. 25.

**29** Patrizia Riitano – Claudio Seccaroni, „Attorno all'imprimatura“, in *Raffaello: la rivelazione del colore*, eds. Marco Ciatti – Cecilia Fosinini – Antonio Natali – Patrizia Riitano, Florence 2008, pp. 96–97, fig. 52.

**30** Stratigraphical research carried out by Radka Šefců (see note 25): Archives of the Restoration Department – Chemical and Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, unpublished report of the NG in Prague 2009: R. Šefců: Jan Gossaert, *St Luke Drawing the Virgin*, Laboratory report no. 09–13.

**31** *Ibid.*

**32** Laboratory research has shown that the red organic pigment was precipitated onto aluminium-potassium alum. The painting, *Adoration of the Kings* from London contained organic red pigment, which was identified as a pigment coming from dried insect called kermes (the so-called kermes carmine); see Campbell – Foister – Roy, „Gossaert's Adoration...“ (as in note 19), p. 94.

**33** To identify the stratigraphy and interpret the IR photos, three samples were taken: from the light and dark parts of the blue cloak of the Virgin; from the Child's finger, and from the red drapery of St Luke. The samples were taken from the edges of some defects. To identify the complete painting palette, laboratory research

should be extended, most conveniently during restoration.

**34** Due to the refraction index of light, which comes close to the index of oil, both azurite and ultramarine provide insufficient covering. Likewise, if they are bound in oil, their tone is darker. This is why we can find examples in the history of painting, when these pigments follow underpainting in the colour scheme ranging from pure white to grey or black tones, to reddish brown. With draperies, modelling is usually carried out already in this underpainting. In the Low Countries, such manner of painting blue draperies appeared in the early 16th century – see, for example, Campbell – Foister – Roy, „The methods and materials...“ (as in note 20) p. 37. Underpainting used with these pigments occurs in wall painting, as well. For example, a colour layer containing azurite or ultramarine was underpainted with black or reddish brown tones in the trecento and quattrocento Italian wall painting – see: Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, ed. Neri Pozza, Vicenza 1971, chap. 83, p. 92. To increase the covering ability, which is low when ultramarine is bound with oil, it used to be bound with glue, and even in one panel within pure oil painting – see, for example, Gudrun Bischoff, *Das De Mayerne-Manuscript, Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung*, Siegl, München 2004, s. 222.

**35** This layer appears as grey thanks to the contents of charcoal black, which absorbs IR rays.

**36** If the overlapping layer contained only ultramarine (lapis lazuli), it would be seen as light, with clearly legible underdrawing in an IR photo. The darker tone suggests that there is a lower layer with azurite, as that pigment absorbs IR rays and appears as dark.

**37** Microchemical tests were carried out to show the presence of oil in organic binding agents, and histo-chemical colouring of cross sections was done, while the spectral analysis of the binders has not yet been undertaken.

**38** This project is supervised by Maryan W. Ainsworth (see also note 18).

Translated by Kateřina Hilská

# L'eco dei dipinti rinascimentali italiani negli schizzi delle collezioni barocche

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, Presidentessa dell'Associazione degli amici della Galleria Nazionale di Praga, si occupa di pittura italiana dei secoli XIV–XVI.

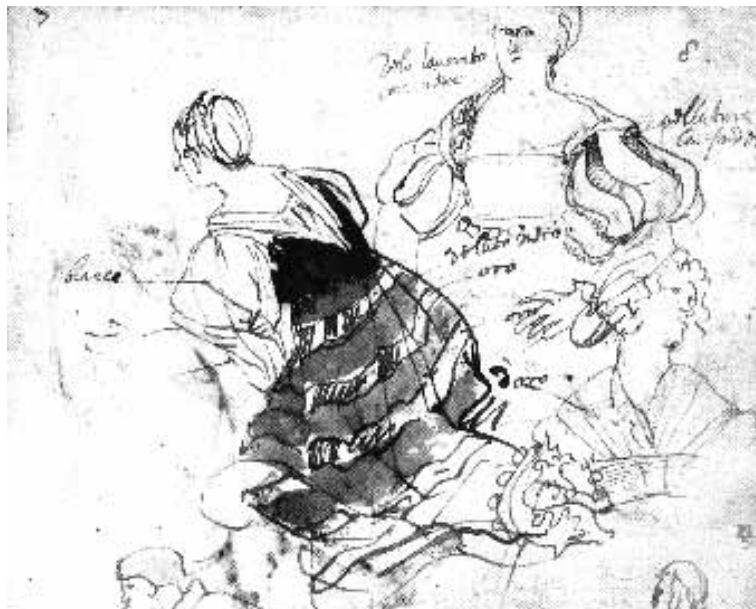


**III. 1** Bonifacio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese (1487 Verona – 1553 Venezia), *La Vergine col Bambino e Santa Caterina*, Praga, Castello di Praga.

Una delle opere tizianesche più affascinanti tra quelle venutesi a trovare in territorio ceco è il quadro *La Vergine col Bambino e Santa Caterina* di proprietà del Castello di Praga (n. inv. O 57), attribuito a Bonifazio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese (1487 Verona – 1553 Venezia).<sup>1</sup> Il quadro non si è conservato nel formato originale. Oltre al suo stato fisico (vedi nota 1), ne è testimonianza anche un disegno di van Dyck contenuto nel *Taccuino italiano* dell'artista (British Museum, Department of Prints and Drawings). Il taccuino di schizzi era nato durante il soggiorno dell'artista in Italia negli anni 1621–1627.<sup>2</sup> Al folium 8 vi troviamo raffigurata una S. Caterina che nella disposizione complessiva e nei singoli dettagli corrisponde alla santa dipinta sul quadro del Castello di Praga.<sup>3</sup> Anton van Dyck l'ha disegnata a figura intera, nel nostro quadro manca però la metà destra del corpo dalla vita in giù. La composizione della tela praghese – in origine rettangolare – era evidentemente molto vicina a quella del quadro *La Vergine col Bambino e S. Dorota* che si trova adesso a Filadelfia (Museum of Art, 117,9 × 154,2 cm), anch'esso opera di un pittore della scuola del Tiziano. Nel *Taccuino italiano* di van Dyck troviamo anche il disegno di questo quadro (fol. 6 b).<sup>4</sup> Il taccuino è stato spesso considerato una documentazione delle opere viste da Anton van Dyck durante il suo viaggio in Italia. In genere testimonia anche della provenienza italiana di alcuni dei suoi stessi quadri. In questo senso ad esso ha attinto per esempio Harold Wethey nella sua monografia sul Tiziano.<sup>5</sup> Per contro, David Jaffé ha dimostrato che molti dei disegni del suddetto taccuino non sono stati creati secondo l'originale,

bensì secondo repliche di questi, a volte addirittura secondo stampe. Da ciò ha dedotto che van Dyck si interessava più alla composizione delle opere degli antichi maestri che non al modo della loro pittura.<sup>6</sup> Il taccuino doveva servirgli come compendio delle composizioni italiane di cui servirsi per la sua opera. Particolare attenzione viene dedicata da van Dyck ai costumi e ai vari elementi relativi alla moda.<sup>7</sup> Egli aveva una particolare predilezione per i tessuti a righe, cosa evidente tra l'altro nel già citato folium 8. La figura inginocchiata di S. Caterina indossa un abito verde con larghe fasce dorate. Il disegno è completato da didascalie che commentano il cromatismo dell'originale e che dimostrano inequivocabilmente come van Dyck non stesse qui interpretando un modello grafico, bensì un'opera dipinta. Non c'è nulla che contrasti con la supposizione che si trattasse del quadro in questione. Van Dyck aveva soggiornato a Venezia negli anni 1622–1623 e colà avrebbe potuto facilmente vedere la tela *La Vergine col Bambino e Santa Caterina*, dipinta da poco e attestata per la prima volta al Castello di Praga solo nel 1685.<sup>8</sup>

A quell'epoca la Pinacoteca ospitata negli spazi del Castello di Praga aveva già un valido pendant nella galleria Černín, una delle prime e più importanti pinacoteche nobiliari della Praga barocca, il cui fondatore e artefice, il conte Humprecht Jan Černín (1628–1682), aveva soggiornato a Venezia negli anni 1660–1663 come plenipotenziario dell'imperatore Leopoldo I.<sup>9</sup> Durante i tre anni trascorsi in quella città aveva raccolto una parte notevole delle opere della sua galleria, che aveva alla fine situato nel monumentale palazzo di famiglia antistante la chiesa di Loreto a Hradčany. Anche se all'epoca non godeva più della fama artistica del secolo precedente, Venezia continuava tuttavia ad essere la meta di molti artisti europei e italiani. Prima di Anton van Dyck vi avevano cercato ammaestramento Petr Pavel Rubens (1600) e Quercino (1618), dopo di loro avevano visitato la città Poussin (1623), Velázquez (1629–1649) e Pietro da Cortona (1637), tutti attirati colà dalla pittura del locale Cinquecento.<sup>10</sup> Per tutto il XVII secolo Venezia era rimasta un ricercato centro di commercio di opere d'arte. Fin dall'inizio della sua missione diplomatica il conte Humprecht Jan Černín era entrato in contatto con i maggiori conoscitori e commercianti d'arte veneziani.<sup>11</sup> Esistono documenti



**III. 2** Anton van Dyck, *S. Caterina*, taccuino italiano degli schizzi dell'artista (1621–1627), Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings.

del 1661 comprovanti due suoi grossi acquisti ed è noto che all'inizio del 1663 possedeva già trecento quadri. Si trattava per la maggior parte di opere di pittori che vivevano a Venezia.<sup>12</sup> Per tutto il periodo della sua attività in loco il conte aveva dato sostegno agli artisti. Tra i suoi preferiti c'erano in particolare il pittore di origine tedesca Carl Loth, detto Carlotto (1632 Monaco – 1698 Venezia) e il veneziano Pietro della Vecchia (1602/03 Venezia – 1678 Venezia). Proprio da questi nel dicembre del 1661 il conte Humprecht aveva acquistato un gruppo di diciannove tele. Purtroppo di esso – come dell'intera, famosa collezione del conte – si sono conservati in territorio ceco solo frammenti insignificanti. La pinacoteca Černín ha avuto lo stesso destino della Pinacoteca del Castello di Praga. Anch'essa è scomparsa verso la fine del XVIII secolo e le sue opere sono oggi sparse in varie collezioni in giro per il mondo.

L'ampiezza e l'importanza dell'originaria galleria Černín vengono fortunatamente registrate dall'inventario illustrato che venne eseguito, probabilmente negli anni 1668–1669, per ordine del conte Humprecht.<sup>13</sup> I tre volumi delle *Imagines Galeriae* contengono complessivamente 749 disegni. Alla sua realizzazione avevano contribuito sei pittori, che avevano per la maggior parte registrato le dimensioni dei quadri copiati ma solo per un numero piuttosto esiguo di essi avevano citato



**III. 3** Paris Bordone (intorno 1500 Treviso – 1570 Venezia), copia di Pietro della Vecchia (1602/03 Venezia o Vicenza – 1678 Venezia), *Ritratto di gentildonna con fanciullo*, Praga, Regio Convento dei premonstratensi a Strahov.



**III. 4** *Gentildonna con fanciullo*, *Imagines Galeriae*, Praga, Národní knihovna České republiky (Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca), sezione manoscritti.

anche i nomi degli autori. I disegni non sono espressivi dal punto di vista artistico, tuttavia ricalcano bene il modello a cui si riferiscono. Ne riproducono sia la disposizione compositiva che i tratti caratteristici, il che permette di identificare l'opera con facilità.<sup>14</sup> In molti casi ci si è già riusciti. Oggi possiamo aggiungervi altri due esempi: i ritratti delle due dame rinascimentali raffigurate nelle *Imagines* al fol. 33 b e al fol. 102 b.

Il *Ritratto di gentildonna con fanciullo* (*Imagines Galeriae*, I vol., fol. 33 b) si può infatti identificare con ogni probabilità con il quadro di analogo soggetto di proprietà del Regio Convento dei premonstratensi a Strahov (n. inv. O 476).<sup>15</sup> Il quadro raffigura una dama vestita secondo la moda in voga nell'Italia settentrionale degli anni Trenta del XVI secolo.<sup>16</sup> Per anni è rimasto depositato nella Galleria Nazionale di Praga come lavoro della bottega di Paris Bordone (1500 Treviso – 1571 Venezia). Così l'ho infatti qualificato ancora nella voce del catalogo „L'arte italiana dei secoli XIV–XVI nelle collezioni ceche“ (n. cat. 53), preparato per la Grantová agentura ČR.<sup>17</sup> In quella sede ho richiamato l'attenzione sulle sue numerose repliche e varianti, delle quali – compreso il quadro del convento di Strahov – avevano fatto menzione già Cavalcaselle e Crowe negli anni 1877–1878.<sup>18</sup> Le più importanti di queste varianti sono conservate a Vienna (Kunsthistorisches Museum), Verona (Castelvecchio, collezione Montanari), Padova (collezione Maldura), Vicenza (Museo di Palazzo Chiericati) e Pietroburgo (Ermitage, n. inv. 70).<sup>19</sup> Il quadro di Pietroburgo è oggi comunemente considerato come il prototipo dei ritratti di gentildonna con fanciullo dipinti da Bordone.<sup>20</sup> In precedenza era diffusa l'opinione che fosse identificabile col quadro acquistato a suo tempo dall'arciduca Leopoldo Guglielmo e custodito oggi a Vienna (Kunsthistorisches Museum).<sup>21</sup> Opinione che è stata però smentita dalla constatazione che il quadro di Vienna non è stato dipinto da Paris Bordone bensì da Pietro della Vecchia (1603 Venezia – 1675 Venezia). Lo testimonia in maniera convincente il *Theatrum Pictorum* di David II Teniers, il più noto inventario illustrato del XVII secolo. Questo è stato creato nel 1660 e riproduce i quadri della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles. Nell'incisione di L. Vosterman all'interno di questo inventario il *Ritratto di gentildonna con*

*fanciullo* è segnato con l'annotazione „P. Vecchio“, il che ha reso possibili due diverse spiegazioni. In origine si è visto l'autore dell'opera in Palma il Vecchio (1480 Bergamo – 1528 Venezia). Solo di recente è stato riconosciuto in Pietro della Vecchia,<sup>22</sup> che ha magistralmente adottato lo stile dei celebri maestri del Cinquecento ed ha poi abilmente imitato il loro modo di dipingere. „Scimmiotta Giorgione“ („L'è simia de Zorzon“), ha scritto di lui Marco Boschini.<sup>23</sup> Non stupisce quindi che ancor oggi molte opere di Pietro vengano considerate come lavori del XVI secolo. Così è stato fino ad ora anche per il quadro della *Gentildonna con fanciullo* di Strahov. Il suo carattere, in cui si mescolano una splendida esecuzione pittorica e un efficace decorativismo, aveva fatto nascere delle perplessità sulla tradizionale attribuzione della tela alla bottega di Paris Bordone e considerare la possibilità di un'origine sostanzialmente più tarda dell'opera, tuttavia è stata solo la recente analisi della tecnica pittorica che ha confermato la fondatezza di tale giudizio. Gli strati scuri di base collocano la nascita del quadro al XVII secolo.<sup>24</sup> Per una fortunata coincidenza possiamo attestare questa datazione con i risultati di alcune indagini tecnologiche. La tecnica della pittura della *Gentildonna con fanciullo* di Strahov si differenzia infatti dalla tecnica del quadro *Deposizione nel sepolcro* di Brno (Moravská galerie di Brno, n. inv. A 824) della bottega di Paris Bordone.<sup>25</sup> Essa si accorda invece alla tecnica pittorica di alcuni quadri di Pietro della Vecchia che si trovano nella Galleria Nazionale di Praga ed che sono stati indagati da Mojmir Hamsik.<sup>26</sup> Oltre ai presupposti tecnologici, giocano a favore dell'attribuzione del quadro di Strahov a Pietro della Vecchia anche delle motivazioni storiche. Ho già accennato alla predilezione del conte Humprecht Jan Černín per questo pittore veneziano, di cui possedeva almeno diciannove dipinti. Non stupirebbe perciò se la *Gentildonna con fanciullo* fosse rientrata nel novero di queste opere. Questo daterebbe allora il quadro al periodo precedente il 1664, anno in cui il conte Humprecht aveva terminato la sua missione diplomatica a Venezia ed era partito per Praga. Un paio d'anni più tardi (1668/69) aveva fatto eseguire il catalogo illustrato della sua collezione, in cui figura il ritratto della *Gentildonna con fanciullo* (folio 33 b), che copia il quadro tradizionalmente considerato il ritratto di Isabella d'Este.



III. 5 Scuola italiana del tardo XVI secolo, *Ritratto di Laura*, Praga, Castello di Praga.



III. 6 *Ritratto di Laura*, *Imagines Galeriae*, Praga, Národní knihovna České republiky, sezione manoscritti.

Al pari di tutte le altre composizioni con questo soggetto, anche la tela di Strahov riproduce con testarda fedeltà il già citato prototipo custodito all'Ermitage di Pietroburgo, nel quale, tuttavia, l'aspetto della dama raffigurata si differenzia dalle sembianze di Isabella d'Este fissate dai vari ritratti.<sup>27</sup> All'identificazione del modello del ritratto in questione con la marchesa di Mantova ha contribuito probabilmente l'abito, somigliante al costume che si vede nel celebre ritratto di Isabella eseguito da Tiziano che si trova a Vienna (Kunsthistorisches Museum, vedi nota 16). Per causa sua la gentildonna del quadro di Pietroburgo è stata poi per forza d'inerzia ritenuta Isabella d'Este. Dal numero di copie di quest'opera si può dedurre che anche in questo caso si trattava del ritratto di una persona di importante rango sociale. Stando all'opinione di Giordana Mariani Canova, col suo abbigliamento la *Gentildonna con fanciullo* ricorda i ritratti di Moretto da Brescia (Brescia intorno al 1498–1554), il che starebbe ad indicarne l'origine lombarda.<sup>28</sup> Pare che alla popolarità della composizione abbia contribuito la rappresentazione del bambino, che ricorda il quadro, ultimato intorno agli anni 1545–1546, in cui Bronzino ha ritratto Eleonora da Toledo col figlioletto Giovanni. È probabilmente grazie a quest'opera che è diventato di moda un nuovo tipo di ritratto raffigurante la madre insieme al figlio.<sup>29</sup>

Anche se siamo riusciti ad identificare il disegno della *Gentildonna con fanciullo* dell'inventario illustrato della collezione Černín (*Imagines Galeriae*, I vol., fol. 33 b) con l'ancora esistente *Ritratto di gentildonna con fanciullo* della Pinacoteca del Regio Convento dei premonstratensi a Strahov (n. inv. 476), il che ha contribuito all'identificazione del suo autore, non siamo tuttavia ancora riusciti a individuare il modello del ritratto.

Per contro, l'altra gentildonna in costume rinascimentale disegnata nelle *Imagines Galeriae* (I vol., fol. 102 b) può essere affidabilmente identificata ma non può essere collegata con certezza ad alcun dipinto concreto. L'insolito copricapo non lascia dubbi sul fatto che si tratti di un ritratto di Laura, l'amante ideale del Petrarca, della cui iconografia ormai consolidata fanno parte la cuffia bianca e il diadema sulla fronte con ornamenti di oro e perle. Di Laura non si è conservato alcun ritratto attendibile, la sua esistenza viene però ammessa da tempo. All'inizio della *Vita di Simone Sanese pittore*

(leggi Simone Martini) Giorgio Vasari ha scritto: „Fu dunque quella di Simone grandissima ventura vivere al tempo di messer Francesco Petrarca, e abbattersi a trovare in Avignone alla corte questo amorosissimo poeta desideroso d'aver la imagine di madonna Laura di mano di maestro Simone; perciò che avutala bella come desiderato avea, fece di lui memoria in due sonetti...” Nella conclusione della stessa biografia Vasari aggiunge che Simone „si diletto molto di ritrarre di naturale, e in ciò fu in tanto tenuto il miglior maestro de' suoi tempi che 'l signor Pandolfo Malatesti lo mandò insino in Avignone a ritrarre messer Francesco Petrarca, a richiesta del quale fece poi con tanta sua lode il ritratto di Madonna Laura.”<sup>30</sup> Il motivo del viaggio di Simone ad Avignone non corrisponde a verità, il compito che attendeva l'artista era la decorazione del palazzo pontificio e di altri monumenti. Là, per desiderio del cardinale Jacopo Stefaneschi, Simone aveva dipinto sulla facciata della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms, probabilmente negli anni 1340–1343, un *San Giorgio e il drago* e nella figura della principessa la tradizione aveva visto l'immagine di Laura. Nel 1828 l'affresco di Simone era stato distrutto nonostante le accese proteste degli esponenti del mondo della cultura.<sup>31</sup> Noi lo conosciamo solo da un disegno del XVII secolo (Roma, Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat. 4426). Le sue numerose descrizioni sorprendentemente concordano: Simone ha raffigurato la principessa inginocchiata di profilo mentre, raccolta in preghiera, si rivolge al santo cavaliere.<sup>32</sup> A partire dal Quattrocento la principessa della facciata della cattedrale avignonese è poi diventata il prototipo dei ritratti dell'amante ideale di Petrarca.<sup>33</sup> Della popolarità dei ritratti di Laura testimoniano le numerose varianti conservate in varie collezioni. Si tratta in genere di quadri di piccole dimensioni, analoghe a quelle che erano con ogni probabilità le dimensioni del ritratto di Laura che il poeta portava sempre con sé.<sup>34</sup> In questi ritratti Laura è in genere raffigurata a mezzobusto e di tre quarti. Ha capelli chiari, occhi azzurri e il nasino leggermente all'insù, il che corrisponde alla descrizione dei sonetti del Petrarca. È spesso rivolta verso sinistra, come nel disegno della collezione Černín e come pure nel *Ritratto di Laura* conservato a partire dal 1685 nella Pinacoteca del Castello di Praga (n. inv. 238).<sup>35</sup> Questo quadro italiano della fine del XVI secolo per quasi duecento

anni è stato riportato negli inventari del Castello come „*Ritratto di gentildonna ignota* di Holbein“. Soltanto nel 1880 vi è stato iscritto come „*Laura amante Petrarca*“. Dal punto di vista cronologico nulla ci impedisce di identificare il disegno Černín con il quadro del Castello. Ad un primo sguardo lo conferma anche il lato formale. Solo a un confronto più attento ci accorgiamo di un motivo divergente. In entrambi i casi Laura è raffigurata a mezzobusto e girata verso sinistra. La testa, vista di tre quarti, è coperta dalla solita cuffia con diadema, il collo è ornato da tre fili di perle. Entrambe le ragazze hanno gli stessi lineamenti, i volti con gli occhi ben aperti e il naso leggermente all'insù. Solo l'abito di broccato si differenzia in un dettaglio. Nel quadro della Pinacoteca del Castello di Praga Laura indossa un vestito intero, nel cui motivo è intessuta una piccola corona che evidenzia il centro.<sup>36</sup> Sullo schizzo dei Černín il corsetto è però in due pezzi ed è allacciato al centro. Tale diversità indica che il modello del disegno non è stato evidentemente il quadro del Castello e che nel XVII secolo a Praga c'erano almeno due ritratti di Laura molto simili. È noto che nel Rinascimento i suoi ritratti erano molto ricercati per abbellire le stanze delle case patrizie. Tra i primi a possederli ci furono due celebri poeti e umanisti, Pietro Aretino (1492–1559) e Pietro Bembo (1470–1547), di cui Francesco Petrarca era il padre spirituale. „En casa di Misser Pietro Bembo“ vide un ritratto di Laura Marcantonio Michiel e ne lasciò testimonianza.<sup>37</sup> Possiamo quindi facilmente immaginare che anche il conte Humprecht Jan Černín desiderasse avere nella sua collezione un quadro della donna prescelta dal Petrarca e non è escluso che conoscesse *il ritratto di Laura del Bembo*, talora identificato con il quadro conservato oggi alla Ca' d'Oro di Venezia,<sup>38</sup> attribuito a Jacopo da Montagnana (1440/48 Montagnana – 1499 Padova) (?). Questa piccola tela assomiglia molto sia al quadro del Castello di Praga che allo schizzo dei Černín. Purtroppo ci è nota solo da una cattiva riproduzione sulla quale non si riesce a vedere distintamente il dettaglio decisivo della veste di Laura.<sup>39</sup> Non stupirebbe se il conte Humprecht avesse commissionato una copia proprio di questo quadro a qualcuno dei pittori che impiegava a Venezia. Il gran numero di varianti e di copie di ritratti idealizzati di Laura mette però in dubbio tutte queste supposizioni.

Ma anche così possiamo in conclusione constatare che tutti e tre gli schizzi qui trattati, che si rifanno a quadri italiani del Rinascimento in collezioni praguesi, hanno contribuito – ognuno a modo proprio – a caratterizzare tali quadri.

#### Note

Questo saggio era in origine destinato alla „Raccolta commemorativa per l'anniversario del prof. Milan Togner“, *Acta Universitatis Palaskiane Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica. Historia Artium*, V, Olomouc 2004.

**1** Tela, 83 × 61 cm; negli inventari del Castello di Praga era stato riportato a partire dal 1685 come opera di Polidoro di Venezia o di Jacobo Bellino. Per l'attribuzione a Bonifacio de' Pitati vedi *Italské umění z českých sbírek. Obrazy a sochy*, ed. Olga Pujmanová, cat., Praha 1997; edizione italiana *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, Praha 1997, p. 58, n. cat. 28. Vi vengono riportati i risultati dell'analisi tecnologica eseguita nel 1996 dal pittore Mojmír Hamsík.

**2** Il *Taccuino italiano* di van Dyck contiene all'incirca 200 pagine (folia), che riportano dipinti, disegni, stampe, sculture e persone che il pittore aveva visto negli anni trascorsi in Italia dal 1621 al 1627. Tutti i disegni di questo taccuino di schizzi provengono dall'artista stesso, ma alcuni sono stati in seguito ripassati a penna, il che ne diminuisce la qualità. Alcune pagine del taccuino sono decorate anche da più disegni. Un gran numero di disegni è contrassegnato con il nome dell'artista responsabile dell'invenzione originaria, alcuni tuttavia non sono stati fino a questo momento identificati. Un'elencazione della bibliografia più significativa viene riportata da David Jaffé, „New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook“, *The Burlington Magazine*, CXLIII, 2001, pp. 614–624.

**3** Jaffé (cit. alla nota 2), p. 617, ill. 20 e 21.

**4** *Ibid.*, ill. 16, 17 e 18.

**5** Harold Edwin Wethey, *The Complete Paintings of Titian*. I *The Religious Paintings*, London (1969); II *The Portraits*, London (1970); III *The Mythological and Historical Paintings*, London (1975).

**6** Jaffé (cit. alla nota 2), pp. 615–616.

**7** Il suo interesse per la moda era stato probabilmente suscitato dal fatto di aver lavorato nell'atelier di Rubens.

**8** Non possiamo naturalmente escludere la possibilità che il disegno di van Dyck reagisca a una qualche replica sconosciuta del quadro praghese O 57.

**9** Humprecht Jan Černín aveva conosciuto Venezia già in gioventù, quando aveva viaggiato per l'Italia con una lettera di accompagnamento

dell'imperatore Ferdinando III. Nel 1646 aveva trascorso quasi mezzo anno a Siena, a cavallo tra il 1648 e il 1649 aveva soggiornato per cinque mesi a Venezia. Dopo il soggiorno a Roma, nel 1650 era poi passato per Venezia facendo ritorno in patria, dove l'anno successivo aveva ottenuto i possedimenti e il titolo. All'Italia lo legava anche il matrimonio con una dama di corte dell'imperatrice, Hippolita de Gozzoldo da Mantova.

**10** Filippo Pedrocco, „Stručné dějiny benátského malířství 17. a 18. století“, in *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, ed. Ladislav Daniel, catalogo della mostra, Národní galerie v Praze – Electa Milano, Praha 1996, pp. 41–68, soprattutto p. 44.

**11** Lubomír Slavíček, „Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění“, in *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, ed. Lubomír Slavíček, catalogo della mostra, Národní galerie v Praze 1993.

**12** Si interessava anche ai lavori di Karel Škréta, vedi *ibid.*

**13** *Imagines Galeries*, Národní knihovna České republiky, sez. manoscritti, n. inv. XXII / B 32 / 1–3 Lobkowiczská knihovna. Si tratta in-folio di formato 38 × 26 cm.

**14** Slavíček (cit. alla nota 11), p. 151.

**15** Olio su tela, 105,5 × 78 cm. Negli anni 1950–1992 il quadro è stato depositato nella Galleria Nazionale di Praga (n. inv. O 7353, DO 230) con la designazione: Paris Bordone – bottega? *Ritratto di gentildonna con fanciullo* (Isabella d'Este?). Sulla scheda di evidenza viene descritto da Eduard Šafařík come: „P. Bordone, copia di bottega, originale all'Ermitage ovvero questo quadro proviene dalla galleria Černín (vedi il disegno nell'inventario).“

**16** L'elemento più caratteristico dell'abbigliamento erano le le maniche generosamente arricciate, che ampliavano le spalle. Erano unite al corsetto da una cucitura molto leggera, in modo che si potessero facilmente alternare. Procurarsi un abito del genere era cosa alquanto impegnativa ed erano ben pochi, anche nei circoli altolocati, quelli che possedevano più capi di toilette di gala. Alcune paia di maniche intercambiabili assicuravano il cambiamento anche quando l'abito restava lo stesso. Secondo i dettami della moda di allora anche la testa andava otticamente ingrandita. O per mezzo di una corona formata da una treccia di capelli (il cosidd. balzo veneziano) oppure con un grosso turbante come quello che copre il capo della dama nel quadro in questione. Il turbante è ornato al centro da un piccolo medaglione appena visibile, sul quale è raffigurata una figura in piedi con un alto copricapo (mitra?). Il suo significato indicava probabilmente l'identità della dama ritratta. La tradizione

l'aveva identificata con Isabella d'Este, che era diventata marchesa di Mantova in seguito al matrimonio con Francesco Gonzaga. Isabella d'Este è nota non soltanto per le sue ambizioni culturali ma anche per il suo interesse per la moda, da lei notevolmente influenzata. Amava disegnarsi da sola i vestiti e la loro decorazione. Per esempio aveva introdotto nella moda l'uso dei guanti per le signore. Per questo Francesco Francia (attivo 1482–1517/18) l'aveva raffigurata con un paio di guanti in un ritratto del 1511 (collezione privata). Questo ritratto della marchesa trentasettenne era stato prestato nel 1534 a Tiziano, che sulla sua base aveva dipinto un nuovo ritratto. Tiziano l'aveva però trattenuto nella sua bottega per due anni e solo nel 1536 aveva ultimato l'opera. Aveva raffigurato la marchesa nel fiore degli anni giovanili, anche se all'epoca Isabella era ormai sessantenne. Il quadro di Tiziano era poi servito di modello al ritratto di P. P. Rubens conservato a Vienna (Kunsthistorisches Museum). Sembra che il dipinto di Rubens si sia basato non soltanto sul ritratto di Tiziano ma anche su quello di Francesco Francia. Vedi Emilio Negro – Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la Sua Scuola*, Firenze 1998, p. 85, 197, n. cat. 71, ill. 108.

**17** Il manoscritto è stato consegnato alla Grantová agentura ČR nel dicembre del 2000.

**18** Joseph Archer Crowe – Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian. His Life and Times*, London 1877–1878, I–II, p. 368.

**19** Per le altre varianti vedi *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*. Catalogo a cura di I. Artemieva. Testi di Irina Artemieva e Mario Guderzo. Museo Statale dell'Ermitage, San Peterburgo – Skira ed., Milano 2001, p. 84, n. cat. 17.

**20** *Ibid.*

**21** A. Samoff, *Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des tableaux*. Part I, *Les Ecoles d'Italie et d'Espagne*, St. Peterburg 1899–1909.

**22** Giordana Mariani Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964, p. 46, 104; T. Fomicheva, *The Heritage Catalogue of Master European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Florence 1992, n. cat. 69.

**23** Bernard Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*. Istituto universitario olandese dell'arte, Firenze 1990, p. 37.

**24** L'indagine tecnologica è stata eseguita nel 2003 da Mojmir Hamsík: tela di struttura piuttosto fine (12 × 12 fili/cm<sup>2</sup>), a trama fitta, irregolare. La base preparatoria macroscopica marrone, stesa in uno strato molto sottile (+/-0,100 mm), è costituita da una miscela di argille ferrose del tipo ocre (identificate tramite reazione di Fe al blu di Prussia) con aggiunta di gesso e con una traccia di biacca quale



essiccante della componente oleosa. La base forma uno strato uniforme. Secondo le foto eseguite ai raggi-X la pittura dell'incarnato è stesa con mano indefinita, quasi fluida con un leggero aumento dello strato nelle luci; penombre grigiastre e ombre marroni traslucide sono più evidenti nella pittura della testa del bambino. Accenti stilistici nella pittura degli abiti sono visibili sulle foto ai raggi-X. Gli spaccati microscopici mostrano strati di colore di diverso spessore. La tecnica corrisponde alla pittura italiana del XVII secolo e si accorda per esempio al tipo tecnico veneziano rappresentato da Pietro della Vecchia.

**25** La relazione sull'indagine tecnologica di Mojmir Hamsik è depositata presso la Moravská galerie di Brno. Vedi Olga Pujmanová in cooperation with Petr Pfibyl, *Italian Painting c. 1330-1550*. I. National Gallery in Prague. – Collections in the Czech Republic, Illustrated Summary Catalogue, National Gallery in Prague, 2008, p. 244, n. cat. 155.

**26** Si tratta in particolare dei quadri *Adamo ed Eva piangono la morte di Abele* (n. inv. O 87), *Uomo in costume spagnolo* (n. inv. DO 4293) e *Uomo col berretto in testa* (n. inv. DO 4306).

**27** Sui ritratti di Isabella vedi Sylvia Ferino Pagden, „*La prima donna del mondo*“, Isabella d'Este, Fürstin u. Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994.

**28** Mariani Canova 1964 (cit. alla nota 22), p. 46, data il quadro dell'Ermitage al 1542/43-1545. In seguito colloca l'opera di Pietroburgo già alla metà degli anni Trenta del XVI secolo, eadem, *Paris Bordone e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso, 28-30 ottobre 1985, Treviso 1987, p. 138.

**29** David Alan Brown, *National Gallery of Art. Washington*, Princeton University Press 2002, n. cat. 41.

**30** Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Edizioni Giuntina e Torrentiniana. Vedi il sito <http://vasari.signum.sns.it> per la versione elettronica dell'edizione Giunta (1550) e di quella Torrentino (1568) delle *Vite del Vasari*. Citazioni alle pp. 191-2, 200 dell'Edizione Giuntina.

**31** Maria Cristina Gozzoli, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, n. 41.

**32** I quattro versi latini della preghiera erano scritti sotto l'affresco. La stessa quartina è contenuta anche nel *Codice di S. Giorgio* (Biblioteca Vaticana, ms C 129), la cui miniatura più grande raffigura anch'essa la *Lotta di S. Giorgio* (C 85), *ibid.*, n. 42.

**33** G. De Nicola „L'affresco di Simone Martini“, *L'Arte* 1909, pp. 336-344.

**34** Gozzoli (cit. alla nota 31), n. 42.

**35** Pujmanová (cit. alla nota 25), pp. 306-307, n. cat. 205.

**36** Laura indossa questo tipo di abito anche nel ritratto custodito in una collezione privata di New York e colà attribuito alla scuola di Fontainebleau della metà del XVI secolo.

**37** Der Anonimo Morelliano, *Marcanto Michiel's Notizia d'opere del disegno*, Vienne 1886, p. 22.

**38** Mary Fowler, *Catalogue of the Petrarch Collection*, Cornell University Library, Oxford 1916, p. 488 e 503. D. Urbani, *Opere d'arte relative a Fr. Petrarca che si conservano a Venezia*, Venezia 1874, p. 253 e al. Entrambe le opere riportate sono citate da R. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere Sue*, Padova 1940, p. 146, n. cat. 3, ill. 75.

**39** Non è forse inutile ricordare a questo proposito che Laura porta un corsetto allacciato sul davanti nel *Doppio ritratto di Laura col Petrarca* di Oxford (Ashmolean Museum, n. inv. A 293, 56,2 × 70,5 cm), ritenuto un'opera di scuola italiana degli anni 1500-1520.

Traduzioni Barbara Zane

# Two Unknown Works of Ferdinand Tietz in the Collections of the National Gallery in Prague

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, curator of the National Gallery in Prague, is a specialist in Baroque art of central Europe.

The new permanent exhibition of Baroque art in Bohemia of the National Gallery in Prague in Schwarzenberg Palace presents, apart from instructive items of sculpture of the so-called preparatory character, good-quality samples of finished carving from the same stylistic period. Those include two remarkable wood carvings of saints set on low profiled bases. They represent the land protector and patron saint St Wenceslas and the martyr and a very popular patron St Sebastian, called upon in the times of the plague since the High Middle Ages. Whereas the sculpture of *St Wenceslas* (fig. 1) was purchased by the Gallery from a private Prague collection more than twenty years ago<sup>1</sup>, the figure of St Sebastian (figs. 2–5) has only been acquired quite recently on the local art market.<sup>2</sup> Both were identified as early-18th-century South German works. The very first examination of the latter acquisition, prior to its purchase for the National Gallery, suggested that the carving of the martyr, bound to the tree by his left arm and leg, captured in a strange stepping forward and sharp incline of the athletically modelled body, comes surprisingly close to the previously acquired St Wenceslas. Not only were their heights identical, but so was the used material of hard wood, probably fruit-tree. The forms of the low profiled bases, decorated with pressed volutes and acanthus leaves, were very similar, as well. The manner, in which the figures were joined to the carved bases, was also the same: at some point in their history their bottom parts were adapted by cutting, and only secondarily were they attached to their bases, which in their shape and décor impress as veritable samples of the period artifacts.<sup>3</sup> Another common feature of

the compared sculptures is a very careful execution of the superficial carved relief, which enhances both the lively draperies, and the brilliant modelling of the naked parts of *St Sebastian*.

If we follow the compositional concept of the two saints in more detail, we arrive at different results in the sense of their inspirational models. Whereas *St Wenceslas* – in his emphasized motion activity, in the traditional dress of the ruling prince and army leader, and his eyes turned to heaven – is based on the composition of the main figure from Ottavio Mosto's stone sculptural group on Charles Bridge in Prague, entitled *St Wenceslas Flanked by Two Angels*,<sup>4</sup> the nearest analogy for St Sebastian can only be found in the distant Lower Franconia, more specifically in Würzburg and its vicinity. The Mainfränkisches Museum in Würzburg features a sketch-like non-polychrome carving of our plague patron (fig. 6), attributed to Ferdinand Tietz years ago.<sup>5</sup> Hans-Peter Trenschele identified it as a *modello* for the monumental sculpture (albeit in mirror-reversal) from the front of the former abbey church of the Premonstratensians in Gerlachsheim,<sup>6</sup> created by Tietz around 1740.

Ferdinand Tietz (1708–1777), on his father's side (Jan Adam Dietz/Tietz, 1671–1742) coming from Jezeří in Northern Bohemia, after an apprenticeship in his father's workshop left for Southern Germany, where he worked in Franconia, being a considerably sought-after sculptural master, particularly in Würzburg and Bamberg, and the more distant Trier.<sup>7</sup> In specialist literature, the small figure of *St Sebastian* from the Würzburg museum, which is the closest in concept to the Prague sculpture, was not only linked to the mentioned stone sculpture from



**Fig. 1** Ferdinand Tietz, *St Wenceslas*, c. 1750, National Gallery in Prague. Photo: Blanka Lamrová.

Gerlachsheim, but also to a number of other large-size sculptural works of the same subject, which Tietz made in the first years of his stay in Würzburg (1736–1747).<sup>8</sup> Among those, the most interesting example is a smaller than life-size polychrome carving of the plague patron, set in the altar of the transept of the mentioned church in Gerlachsheim.<sup>9</sup> This early work of Tietz differs from the Würzburg *bozzetto* not only in its height (133 cm), but also in the motifs of a soldier's helmet and an angel at the saint's feet (and also in the practically intact original polychromy), but particularly in the unmistakable change in the silhouette of the bound arms.<sup>10</sup> We would like to prove that it was the very *bozzetto* of *St Sebastian* from the Mainfränkisches Museum,<sup>11</sup> and the two sculptures of the plague patron from Gerlachsheim that not only brought a new compositional concept of the subject, which in Lower Franconia soon highly gained in popularity, but at the same time, it principally determined the not-so-habitual composition of *St Sebastian* from the Prague National Gallery.

What counts as evidence is particularly the identity of motifs of the compared



**Fig. 2** Ferdinand Tietz, *St Sebastian – front view*, c. 1750, National Gallery in Prague. Photo: Jan Diviš.



**Fig. 3** Ferdinand Tietz, *St Sebastian* – view from the right, National Gallery in Prague. Photo: Miroslava Sošková.



**Fig. 4** Ferdinand Tietz, *St Sebastian* – view from the left, National Gallery in Prague. Photo: Miroslava Sošková.

works in their most conspicuous details: the collapsed tortured body of the saint bearing visible traces of serious wounds of the shot arrows, yet still hanging by the bent left arm, still bound to the tree stump. Another common feature is the turn of the head to the left and its steep downward inclination, with the sharp deflection of the loin part in the opposite direction. Almost identical is the thick wavy hair on the neck, and the decoratively effective detail of the lock falling along the right temple. Yet the most conspicuous and perhaps key motif, by which the sculptural representations of St Sebastian in Lower Franconia differ from the other frequent compositions of the time, is the unnatural bend of the legs from the knees down, impressing as a kind of “dancing jump” of our martyr. Tietz’s *bozzetto* from Würzburg differs from the

Prague *St Sebastian* in the position of the right arm, bound in a distinct diagonal to another dead tree stump, and in the noticeable motif of the long flying corner of the richly carved loin cloth, led parallel to the line of the right arm, which is also distinctly visible in the stone sculpture on the church front in Gerlachsheim. An interesting modification of the closely knitted feet can also be seen in the figure of the martyr from the terra-cotta relief by Georg Pfründt, from the Liebieghaus,<sup>13</sup> which resembles the Prague *Sebastian* in the sharp incline of the head and shoulders, and the left arm bound high to the tree-stump in the opposite direction.

The high popularity of the composition in Lower Franconia mentioned before can be attested to by the mentioned examples from the sculptural works of Ferdinand Tietz, but also by other



**Fig. 5** Ferdinand Tietz, *St Sebastian* – view of the rear part of the carving, National Gallery in Prague. Photo: Miroslava Sošková.

monuments of sculpture, originated in the renowned workshops of Johann Wolfgang von der Auwera and Johann Peter Wagner in Würzburg. Firstly, it is necessary to mention Wagner's *bozzetto* (fig. 7),<sup>14</sup> which not only keeps the left-hand orientation of our martyr, but also his conspicuous situation of the body. Wagner's *St Sebastian* differs from the described concept of Tietz in the use of an armour laid down by the foot of the tree, by a more realistic position of the legs, and the bent right arm behind the body, well-known from Tietz's altar sculpture in Gerlachsheim. Thanks to Hans-Peter Trenschele we know that the mentioned *bozzetto* by Johann Peter Wagner represents an authentic preparatory stage for the central figure of the group of *St Sebastian* in Eibelstadt (1773), which however only repeated the model of the

plague patron saint supplied by Johann Wolfgang von der Auwera for the high altar of the church in Gramschatz three decades earlier. Later authorial replicas of Wagner's sculpture dated 1773 arrived in the altars of the parish churches in Rodheim, Unterwittbach, Wiesenfeld, Sasbach, and Unterspiesheim.<sup>15</sup>

The presented examples of the varied concepts of St Sebastian, and their mutual resemblances show that the author of the *bozzetto* in Würzburg, the altar carving in Gerlachsheim, or the carving of *St Sebastian* from the Prague National Gallery did not look for inspiration in the favourite, and therefore much more common sculptural compositions of the time – represented by several sculptures of St Sebastian by Georg Petel (1601/02–1634), the key figure of 17th-century German sculpture, or by brilliant carvings by Philipp Jakob Straub and Joseph Mathias Götz. The last mentioned works came into being at the same time as the discussed sculpture from Prague, but they resemble it perhaps only in the very careful modelling of the athletic-looking trunk of the legendary Roman officer and later Christian martyr.<sup>16</sup> Following the genesis of the Prague composition of *St Sebastian* it may not be insignificant to point out a history of one sculpture, now known only from a number of later bronze copies, popular deep down into the 18th century. This enigmatic artifact is generally dated into the early 17th century, and its origin sought for both in Italy and beyond the Alps. The preserved items, differing in the use of St Sebastian's loin cloth only, share a dramatically distinct expression and an unusual measure of emotional participation in the tragic action: the dead or dying Sebastian limply falls to the ground, yet is still hanging by one arm bound to the tree stump.<sup>17</sup> The earliest example of this compositional type is considered to be a brilliant bronze from the Liechtenstein Princes' collections (Vienna, Liechtensteinmuseum).<sup>18</sup> Out of the wooden sculptures of St Sebastian, the Baroque period highly appreciated the carvings from St Maurice and St Maximilian churches in Augsburg, from the chateau chapel in Aislingen near Dillingen (1630–1631), the last mentioned complete with a beautiful preparatory drawing, all authentic works of Georg Petel.<sup>19</sup> Bayerisches Nationalmuseum in Munich owns another beautiful saint carving by Petel, made of ivory, which was preceded by a drawn study now held in Copenhagen.<sup>20</sup>

**Fig. 6**  
 Ferdinand Tietz,  
*St Sebastian*,  
 c. 1740, Würzburg,  
 Mainfränkisches  
 Museum.  
 Reproduction Photo:  
 Jan Diviš.



**Fig. 7**  
 Johann Peter Wagner,  
*St Sebastian*,  
 1773, Würzburg,  
 Mainfränkisches  
 Museum.  
 Reproduction Photo:  
 Jan Diviš.



## II

If we now come back to the pendant sculptures of *St Wenceslas* and *St Sebastian* from the National Gallery in Prague, we cannot overlook their distinct definitive character and brilliant carved execution. The subtle and careful modelling of all the parts testifies to an experienced carver, who likewise managed the demanding motions of the two patron saints. Besides the mentioned parallels in the sculptures of *St Sebastian* from Würzburg, Gerlachsheim and Prague, it was the very analysis of forms of the two Prague carvings that opened up the path to the identification of their artist. A reliable clue was provided by the inimitable manner of the execution of draperies – the ermine mantle and short skirt of *St Wenceslas*, and the flying loin cloth of *St Sebastian* – which in these and other cases almost assumed the character of a workshop mark. The superficial relief of the hard wood is always furrowed with a dense network of short, irregular lines encircling the small, concavely worked places. On the other hand, the places, which were purposely left perfectly smoothed (for example, the breast armor plate of *St Wenceslas* or the abdomen of *St Sebastian*) are enlivened by infrequent short, but also sharp cuts of the carver's knife. This specific form of drapery, which even recalls the “trough” cut of the Early Baroque sculpture, has the closest analogies in a number of preserved works by Ferdinand Tietz. The described form of drapery is shown very distinctly in two small carvings exhibited in the Berlin Bode-Museum. They are the figures of *St John the Baptist* and *St John the Evangelist* of identical height, once attributed to Johann Wolfgang von der Auwera.<sup>21</sup> As we know now, both were made by Ferdinand Tietz around 1740, and they were originally used as *modelli* for the monumental stone sculptures placed above the entrances to Hof Kleinburgstadt and Hof Wirtenberg in Würzburg.<sup>22</sup> The *St Johns* from Berlin match our patron saints not only in the various details of the execution of drapery, but also in a palpably distinct type: the eyes set higher up, with sharply defined eyelids, straight narrow noses and deep lines around the conspicuously small mouths. This very noticeable and in fact unattractive type even verges on caricature in all the compared cases. Despite an obvious difference in the original use of the mentioned carvings – the classic preparatory sculptures from Berlin, side by side with the carvings of definitive

character from Prague – the formal resemblances are so distinct that we can speak about a unified stylistic and formal approach within the mentioned group. Another example of the same approach is offered in a small sculpture of fruit-tree wood, *Diana Hunting* (fig. 8), which in its careful modelling of the naked parts is reminiscent of *St Sebastian* from Prague. The dynamically executed *Diana*, dressed in a flowing and richly carved cloak, was auctioned at Sotheby's in London years ago, with the attribution to Ferdinand Tietz.<sup>23</sup> Based on the detailed motifs of the superficial execution and the conspicuous stylistic resemblances in the folds and hems of the drapery we would like to think that the sculpture of the Greek goddess could be seen as an important link between itself and *St Sebastian* from Würzburg, *St John the Baptist* and *St John the Evangelist* from Berlin, and *St Wenceslas* and *St Sebastian* from the National Gallery in Prague, sharing the same artist. A number of familiar details can also be found in the well-known set of five wooden sketches on the subjects from Greek mythology in the Frankfurt Liebieghaus, in which Ferdinand Tietz started preparing one of his most important finished works – the ensemble of stone sculptures in the gardens of the prince-bishop's chateau Seehof near Bamberg.<sup>24</sup> The same stylistic idiom of the sharply edged draperies is shown in a very good-quality set of sculptural decoration which Ferdinand Tietz supplied for the interior of St Paulinus church in Trier (built on the impulse from provost Franz Georg von Schönborn), between 1755 and 1760. In the first place, the two Marian representations are worth mentioning – the monumental carving of the *Immaculata* in the middle intercolumnium, and the stone figure of the *Virgin Mary Defeating the Serpent* from the Marian altar in the crypt, with the conspicuous physiognomies of both the Madonna, and the Child.<sup>25</sup> The interior of the crypt also offers another three instructive examples of the characteristic fragmentation of the sculptural form, which can best be seen in the central figures of the altars of St Paulinus, St Joseph and St John of Nepomuk.<sup>26</sup>

The last mentioned altars, made of polychrome sandstone, can most instructively show how the well-rooted form of drapery of the numerous concave facets bordered by sharp edges was used in some of this artist's works in hard



**Fig. 8** Ferdinand Tietz, *Diana Hunting*, c. 1750, Sotheby's, London. Reproduction Photo: Jan Diviš.

stone. This can fully apply to Tietz's beautiful sculptural group of *St John of Nepomuk* (c. 1740) from the former front of the foundation house Grossburckstatt in Würzburg, or his early allegorical figure of *Peace* (1750),<sup>27</sup> likewise of sandstone, made for the Ullstadt chateau.<sup>28</sup>

If we finally turn our attention to high Baroque Bohemia and return to the time around 1730, we realize that the formal approach described here has distinctly recognizable earlier roots. They can best be seen in the large altar sculptures by Johann Adam Dietz, originally made for the deanery church and the Minorite church in Most, respectively, whose "scale is large, but their form is fragmented in details, and the entire impression is rather lyrical than dramatic."<sup>29</sup> The large wood carvings of the elder Dietz prove that the real origin of that emphatic, yet remarkably sensitive and picturesque superficial modelling, which can also be found in the mentioned works by Ferdinand Tietz, are to be looked for as

early as the family workshop in Jezeří.<sup>30</sup> The high quality of form in the carved execution of the sculptures of *St Wenceslas* and *St Sebastian* from the National Gallery in Prague, and the indubitable origin of the not-so-usual compositional concept of the plague patron saint unequivocally show the personality of a follower of the family tradition. The proved successful art career of Ferdinand Tietz was conditioned by the favour and excellent patronage of many years provided by the confident princes-bishops, who ruled the rich cities and towns of Lower Franconia in the second and third quarters of the 18th century.

### Notes

**1** *St Wenceslas*, stained fruit-tree (?) wood, h. 24 cm (figure of the saint), h. 29 cm (with the base), unsigned, on the reverse side of the base in pencil: Amalie/Kreidlová/Praha II; in black paint: 4 (probably a fragment of an earlier inventory number), inv. no. P 8001. Damaged through the loss of a carved cartouche with the *St Wenceslas* eagle, and a short sword, which were still distinctly apparent in a photo from 1986. Purchased from Vilemína Kunešová from Prague 1 in 1987 (see the protocol of the purchase commission of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, dated June 1, 1987, no. 4055/87), and inventoried as a work of early-18th-century Bohemian (?) master. Some time ago, the origin of the carving was localised into Southern Germany and dated between 1740 and 1750, by the author of the text.

**2** *St Sebastian*, stained fruit-tree (?) wood, h. 24.5 cm (figure of the saint with the tree), h. 29 cm (with the base), unsigned, inv. no. P 8915. Purchased in the Dorotheum Praha auction house in 2003 (see the protocol from the session of the purchase commission of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, dated Nov. 28, 2003, no. NG 1586/2003). Unlike the previous sculpture, *St Sebastian* is darker, and except for some small abrasures and a broken tip of the index finger of the left hand, still intact. The lighter tone of *St Wenceslas* shows that it was cleaned unsuitably in the past.

**3** The secondary joining of the figures and bases can be seen in the fissures and uneven places well apparent at the joints of the two parts. This obviously secondary joining of the saint figure and the base, including the form of the base, which is very similar, can also be found in a comparable carving of *St John of Nepomuk*, made of stained hard wood (!), now in a private collection in Würzburg

(communicated to me by Hermann Lockner, art trader in Würzburg, March 30, 2009).

**4** The bridge group by O. Mosto, most recently, Jiří Fajt – Lubomír Sršeň, *Lapidárium Národního muzea v Praze. Průvodce stálou expozicí českého kamenosochařství 11. až 19. století v pavilónu Lapidária na Výstavišti v Praze*, Praha 1993, p. 86, č. 301, fig. on p. 83; Tomáš Hladík, „Sochařská výzdoba“, in *Karlův most*, Praha 2007, pp.189, 335–336, notes 30–36.

**5** Ferdinand Tietz, *St Sebastian*, c. 1740, limewood with fragments of white polychromy, h. 31.7 cm, Würzburg, Mainfränkisches Museum, inv. no. H 14358. Cf. Eva Zimmermann, in *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution*, exh. cat., chateau Bruchsal 1981, p. 236, cat. no. B 74; Bernd Wolfgang Lindemann, „Ferdinand Tietz – Probleme des kleinplastischen Werks“, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 37, Hft. 1/4, 1983, pp. 73–108, here p. 79 and note 18, fig. 13 on p. 81; Hans-Peter Trenschele, *Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Mainfränkisches Museum Würzburg, 1987, p. 82, cat. no. 21, fig. on p. 83.

**6** However, Bernd Wolfgang Lindemann, *Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zur Werk, Stil und Ikonographie*, Weissenhorn 1989, p. 315, cat. no.1.3, was rather sceptical of the view of the sculpture from the Mainfränkisches Museum as a *bozzetto* for the two representations of *St Sebastian* in Gerlachsheim, saying: „... ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden.“

**7** For Ferdinand Tietz, cf. especially, Lindemann 1983 (as in note 5), pp. 73–108; Lindemann 1989 (as in note 6), passim; Trenschele 1987 (as in note 5), pp. 81, 82–100, cat. nos. 21–30, with figs.

**8** Cf. Zimmermann (as in note 5), pp. 235–236, cat. nos. B 73 and B 74; Lindemann 1983 (as in note 5), p. 79, note 19, deemed it was not certain, for which of the large sculptures the museum carving was to serve as a *bozzetto*.

**9** For the Gerlachsheim sculptures, cf. Lindemann 1989 (as in note 6), pp. 21–22, 20, note 18, p. 315, cat. no. 1.1 (sculpture on the church front), cat. no. 1.3 (altar carving), fig. 5 on p. 21 (*St Sebastian* on the front), p. 314, fig. 301 (carving on the altar).

**10** The right arm of the saint is sharply bent and turned behind the body, thus reminiscent of the same detail in J. P. Wagner's *bozzetto*, likewise held in the Mainfränkisches Museum in Würzburg, whereas the left arm, on the contrary, aims at the top right in a distinct diagonal. Cf. Lindemann 1989 (as in note 6), p. 314, fig. 301.



**11** Occasionally, Ferdinand Tietz seems to have carved *modelletti* even without a specific commission. This can be seen in a letter dated Feb. 17, 1754, in which Rudolf Franz Erwein von Schönborn wrote to his brother, the Elector Franz Georg, in Trier: „Seine Modellen hat er mir zum Theil anhero gebracht, von Holtz geschnitten, sowohl Gruppi als einzelne Figuren, dergleichen gar viele verfertigt auf dem Seehof stehen, und er wird solche unterthänigst vorzeigen zu können alle mit hinunterbringen.“ Cf. Lindemann 1983 (as in note 5), pp. 81–82, note 22.

**12** The right arm of the Prague *St Sebastian*, on the contrary, hangs helplessly along the body, and thus has no distinct role in the silhouette of the sculpture.

**13** Georg Pfründt, *St Sebastian*, 1639, relief, terracotta, h. 17.9 cm, w. 13.1 cm, Frankfurt am Main, Liebieghaus – Museum alter Plastik, inv. no. 709. The lasting popularity of the impressive composition of the upper part of the saint's body, with its sharp incline and a conspicuous form of the bound left arm, as late as the 18th century, can be seen in another relief from the same collection: Southern Germany, *St Sebastian*, 1788, terracotta, h. 24.7 cm, w. 13.1 cm, inv. no. 796. Cf. Anton Legner, *Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebieghaus*, Frankfurt am Main 1977<sup>2</sup>, cat. no. 26, fig. 26 (Georg Pfründt); Brita von Götz-Mohr, *Die Nachantike Grossplastische Bildwerke. Bd. III. Die Deutschsprachigen Länder 1500–1800*, Melsungen 1989, pp. 159 and 161, cat. no. 75, fig. 75 on p. 160 (G. Pfründt), pp. 219 and 221, cat. no. 107, fig. 107 on p. 220 (anonymous relief from 1788). The left-hand side orientation and identical motifs of the falling lock and collapsed dying body, but with crossed feet at the foot of the tree one behind the other, have already been evidenced in the 17th century, as can, for example, be seen in a sculpture by David Degler, *St Sebastian with an Angel Pulling Out an Arrow from the Saint's Breast*, c. 1665, München, Bayerisches Nationalmuseum. Cf. Heinz-Jürgen Sauermost, *Die Weilheimer. Grosse Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels*, München 1988, p. 48, with a fig.

**14** The brilliant *bozzetto* by Johann Peter Wagner was preceded by the artist's drawing of *St Sebastian* (lead, paper, 492 × 322 mm, inv. no. Hz. 4782), now held in the Martin von Wagner-Museum in Würzburg.

**15** Johann Peter Wagner, *St Sebastian*, *bozzetto*, 1773, natural clay of beige colour, h. 22.9 cm, engraved square grid, Würzburg, Mainfränkisches Museum, inv. no. A 14395. Cf. Hans-Peter Trenschele, *Der Würzburger Hofbildhauer Johann Peter Wagner (1730–1809)*,

exh. cat., Würzburg 1980, p. 48, cat. no. 40, fig. 30 (drawn design), pp. 71–72, cat. no. 81, fig. 31 (*bozzetto*); Trenschele 1987 (as in note 5), p. 160, cat. no. 59, fig. on p. 161 (*bozzetto*), fig. on p. 160 (drawn design and sculpture in Eibelstadt).

**16** Philipp Jakob Straub, *St Sebastian*, 1757, polychrome limewood, h. 119 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, inv. no. 4964. Cf. *Baroque Art in Central Europe. Crossroads*, exh. cat., Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1993, pp. 431–433, cat. no. 200, fig. 200. – Joseph Mathias Götz, *St Sebastian*, c. 1750, pinewood with old polychromy, h. 45.5 cm. Cf. Claudia Maué, *Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Teil 2, Mainz am Rhein, 2005, pp. 155–158, cat. no. 165, col. plate 10.

**17** The preserved items are kept in Amsterdam, Cleveland, Vienna, Rome, London and Zagreb. The probable author of the original sculpture is thought to be one of the followers of Giovanni da Bologna (especially Pietro Tacca), or a Northern artist, who knew Roman art of the first decade of the 17th century from his own experience (F. Duquesnoy, G. Petel), and in this case, the important figure of A. Elsheimer has not been missed, either.– Cf. Ulrich Middeldorf, Ein Frühwerk von Georg Petel, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XXIX, 1978, pp. 49–64; most recently, Volker Krahn (ed.), *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock*, exh. cat., Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Berlin 1995, p. 496, cat. no. 178, colour plate on p. 497: François Duquesnoy?, *St Sebastian*, c. 1625, bronze, brown patina, black lacquer, wire, h. 53 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 2802; p. 98, cat. no. E 3, colour plate on p. 99: Adam de Coster, *Visit to a Studio* (with alleged portraits of F. Duquesnoy and G. Petel and the sculpture of St Sebastian in the hands of the younger artist), Rome, 1621–22, oil, canvas, 114 × 95 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst; most recently, *Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt*, exh. cat., Frankfurt am Main, Städtische galerie Liebieghaus, 2000, pp. 110–111, cat. no. 199 (François Duquesnoy).

**18** Cf. Herbert Beck – Peter C. Bol (eds.), *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, exh. cat., Frankfurt am Main, 1986, pp. 155–158, cat. no. 7, fig. on p. 157 (Italy [Florence]?, early 17th century, bronze, h. 54.4 cm, inv. no. 557, author of the entry, Johanna Hecht); Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen*, Prestel Museumsführer, München-

Berlin-London-New York 2004, p. 83, fig. *ibid* (Anonymous, Italy, before [1658], inv. no. VII.29). – For the gilded bronze after Georg Petel from Zagreb, cf. *Muzeum Mimara*, Zagreb 1998, p. 135, cat. no. 217 with fig.: *St Sebastian*, gilded bronze, h. 51.5 cm, inv. no. B-382 (author of the entry, Bruno Šeper).

**19** *St Sebastian*, c. 1628-1629, polychrome limewood, h. 157 cm, Augsburg, St Maurice church; *St Sebastian*, c. 1629-1630, polychrome limewood, h. 157 cm, Augsburg, St Maximilian church; *St Sebastian*, c. 1630-1631, limewood without polychromy, h. 206.5 cm, Aislingen, St George's Church; *St Sebastian*, c. 1630-1631, red chalk, yellowish paper, 244 × 142 mm, unknown collection. – Cf. most recently, León Krempel, *Georg Petel 1601/02-1634. Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg*, exh. cat., Haus der Kunst München, München 2007, pp. 153-154, cat. no. 16, p. 157, cat. no. 26, pp. 160-161, cat. no. 40, p. 161, cat. no. 39. – For the sculpture in Aislingen cf. also Alfred Schädler, *Georg Petel (1601/02-1634). Barockbildhauer zu Augsburg*, München-Zürich 1985, p. 54, figs. on pp. 59 and 60, p. 61 (preparatory drawing).

**20** *St Sebastian*, c. 1630, ivory, h. 29.6 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, inv. no. R 4600; *St Sebastian*, c. 1630, red chalk, paper, 322 × 197 mm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst Den Kongelige Kobberstiksamlng, inv. no. Rubens-Atelier IV, 20. – Cf. Krempel (as in note 19), p. 158, cat. no. 28, pp. 157-158, cat. no. 27.

**21** Ferdinand Tietz, *St John the Evangelist* and *St John the Baptist*, c. 1740, limewood, h. always 29 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. M 231a, M 231b. Cf. *Meisterwerke deutscher Kleinplastik 1500-1800. Aus der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*, exh. cat., Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1963, p. 13, cat. nos. 6 and 7, fig. 4 (Johann Wolfgang von der Auwera; *John the Evangelist* reproduced); Lindemann 1989 (as in note 6), pp. 26, 27, notes 24-26, pp. 315-316, cat. nos. 2.1 and 2.2, fig. 10; most recently, Hans-Ulrich Kessler, in: *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, Prestel-Museumsführer, München-Berlin-London-New York, 2007, pp. 78-79, cat. no. 90, fig. – Tietz's authorship was first identified by Lindemann 1983 (as in note 5), p. 77 and note 13, p. 79, figs. 7 and 8.

**22** Hans-Ulrich Kessler (as in note 21), p. 78; Lindemann 1983 (as in note 5), p. 80, fig. 9 (*John the Evangelist*). – For the stone sculptures in Hof Kleinburckstadt, cf. *Dehio-Handbuch, Franken*, München 1979, p. 925 (attributed to Auwera). The mentioned historical buildings can

now be found in today's Heinestrasse, nos. 7 and 9.

**23** Cf. *European Works of Art and Sculpture Including „The Dancing Faun“ by Adriaen de Vries*, Sotheby's, London, Dec. 7, 1989, p. 80, lot 156: South-German sculpture of *Diana Hunting* of fruit-tree wood, attributed to Ferdinand Tietz, mid-18th century, h. 30.5 cm.

**24** Ferdinand Tietz, *Meleager and Atalanta*, h. 19.8 cm; *Galathea*, h. 22.6 cm; *Diana*, h. 23.3 cm; *Allegory of Falsehood (Falsitas)*, h. 23.1 cm; *Hercules*, h. 22.8 cm (all limewood without polychromy), Frankfurt am Main, Liebieghaus-Museum alter Plastik, inv. nos. 1479-1483. Even though these are typical sculptural *bozzetti*, the tendency to divide the surface into small concave areas with sharp lines around them is also evident in this group of works, as are the eyes set slightly higher up and the sharply defined eyelids. – Cf. Lindemann 1983 (as in note 5), p. 79 and note 20, pp. 81-82 and notes 21-28, figs. 14-21 on pp. 81, 83-84; Götz-Mohr (as in note 13), pp. 35-36, 42-43, cat. nos. 12-16, figs. on pp. 37-41; Trenschele 1987 (as in note 5), 84, cat. no. 22, fig. on p. 85 (*bozzetto* for the group entitled, the *Rape of Proserpine*); p. 86, cat. no. 23, fig. on p. 87 (*bozzetto* for the sculpture of *Flora*); p. 88, cat. no. 24, fig. on p. 89 (*bozzetto* for the central sculpture of the *Blackamoor* from the fountain); p. 90, cat. no. 25, fig. on p. 91 (*bozzetto* for the *Stag*, a lost sculpture in the chateau garden).

**25** Cf. Lindemann 1989 (as in note 6), pp. 133, 328-329, cat. no. 11.1.1, fig. 130 on p. 139 (*Immaculata*), pp. 148, 329, cat. no. 11.2.1, fig. 138 on p. 145 (the whole of the altar of the *Virgin Mary* in the crypt), fig. 144 on p. 151 (detail with the figure of the *Virgin Defeating the Serpent*).

**26** *Ibid*, pp. 133, 329, cat. no. 11.2.2, table II (*St Paulinus*, h. 100 cm), p. 329, cat. no. 11.2.3, fig. 139 on p. 146 (*St Joseph and the Child*, h. 96 cm), pp. 329-330, cat. no. 11.2.4, fig. 140 on p. 147 (*St John of Nepomuk*, h. 94 cm).

**27** Sculptural group of *St John of Nepomuk with Angels* is now (secondarily) situated in St. Johannes-Stift Haug in Würzburg. Cf. *St. Johannes-Stift Haug. Würzburg*, Verlag Schnell und Steiner, Regensburg 2008, colour plate on p. 11.

**28** Cf. Lindemann 1983 (as in note 5), p. 79 and note 15, p. 80, fig. 11.

**29** Oldřich J. Blažíček, „Rané rokoko v Čechách 1730-1750“, in Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek – Josef Polišenský – Pavel Preiss, *Barok v Čechách. Výběh architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, Praha 1973, p. 110, cat. no. 186 (*St Bonaventura*).

**30** Dietz's sculptures of the apostles are set in the interior of the deanery church in Most, altar carvings from the Minorite monastery are to be found at the National Gallery in Prague. They represent *St John of Nepomuk*, *St Antony of Padua*, *St Bernard*, *St Bonaventura*, and *the Holy Bishop with a Book*, inv. nos. P 2916–P 2920.

In form, the sculptures of *St Bonaventura* and *St Antony of Padua* are the closest to the compared carvings by the son of Ferdinand Tietz; since May 2009, they have both been exhibited in the new permanent exhibition of the National Gallery in Prague in the former Cistercian monastery in Žďár nad Sázavou.

Translated by Kateřina Hilská

# Károly Markó und sein Prager Gemälde

ZOLTÁN DRAGON

Zoltán Dragon, Fachmann im Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, befasst sich mit Malerei des 19. Jahrhunderts.



**Abb. 1** Károly Markó, *Christus und die Samariterin am Brunnen*, Národní galerie v Praze.

*[Markó] Wirkte in Wien u. Budapest u. ließ sich endgültig in Florenz nieder. Werke von ihm in den Museen zu Budapest, Prag, München, Wien etc.<sup>1</sup>*

Unter den vom Wiener Auktionskatalog angeführten Städten ist es Prag, in dessen Nationalgalerie es zwei Werke von Károly Markó dem Älteren gibt: eine Zeichnung *Venus und Cupido*<sup>2</sup> und ein Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen*.<sup>3</sup> Das Gemälde wurde 1946 aus

Teplitz erworben. Auf der Rückseite des Gemäldes haben wir einen Zettel, der in Frakturschrift als ehemalige Besitzerin eine „Fürstin Therese Clary“ benennt und einen Stempel, der auch die alte Inventarnummer angibt.<sup>4</sup> Die Geschichte dieses böhmischen Fürstenhauses geht weit zurück. Der Begründer, Bernhard Clary, ist aus Florenz zugewandert, und Kaiser Karl IV. verlieh ihm das Indigenat in Tirol. Franz Clary, 1625 von Ferdinand II. zum Baron ernannt, erwarb umfangreiche Ländereien

in Böhmen. Sein Sohn Hieronymus (1610–1671), Graf und kaiserlicher General, erlangte durch Heirat mit Anna Titel und Vermögen der Familie Aldringen. Deshalb trugen die Nachfolger den Namen „Clary-Aldringen“. Franz Wenzel erhielt den Fürstentitel 1767 von Kaiser Joseph II. Bis in die Mitte des 19. Jahrhundert leitete Fürst Edmund Moritz (1813–1894) die Güter der Familie in Teplitz, Graupen und Binsdorf. Leider können wir nicht mit Sicherheit angeben, welches Familienmitglied das Gemälde gekauft hat, weil uns kein Archivmaterial dazu vorliegt. Die Inschrift auf der Rückseite, die die Besitzerin als „Fürstin“ benennt, will glauben machen, dass die Sammlerin die Frau des Fürsten Edmund Moritz, Elisabeth Alexandra Marie Thérèse de Ficquelmont sein muss. Als Beweis dafür dienen uns der Geburts- und Todesort von Thérèse de Ficquelmont (Neapel und Venedig), ihr Geburts- und Todesjahr (1825 und 1878) sowie der Umstand, dass der ungarische Meister in Italien arbeitete und er das Prager Gemälde – wie später zu lesen ist – um 1850 ausgeführt haben soll.

Im Lebenswerk von Károly Markó d. Ä., in dem biblische und mythologische Themen vorherrschen, stellen die Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* nur einen kleinen Ausschnitt dar. Eine Heftsammlung mit Fachartikeln (seit Anfang der fünfziger Jahre geführt), in der Dokumentationsabteilung der Ungarischen Nationalgalerie<sup>5</sup> in Budapest erleichtert einen Überblick der Korrespondenz des Meisters. Die drei Hefte nennen unser Thema bis Anfang der sechziger Jahre nur fünfmal. Die erste Erwähnung des Themas durch den Maler steht in Beziehung zu einem Auftrag von Della Valle,<sup>6</sup> darin nannte er auch Abmessungen<sup>7</sup> und Preise<sup>8</sup> der Werke. Die letzte Zitierung ist bemerkenswert, weil der Brief zwei kleine Gemälde erwähnt; beide Geschenke. Dem erklärten Preisbildungssystem des Meisters zufolge sollte die Ausführung der Gemälde nicht sonderlich präzise sein, doch konnte man den Maler an seinem typischen Stil erkennen.<sup>9</sup>

Die in den letzten Jahren zusammengestellten neuen Verzeichnisse des Gesamtwerks<sup>10</sup> bereichern unsere Kenntnisse mit neuen Themenvariationen. Laut diesen Verzeichnissen<sup>11</sup> wurde das erste – bereits abgängige – Gemälde 1833 ausgeführt.<sup>12</sup> Ein Wiener Auktionskatalog von 1908 beschrieb dieses Gemälde folgendermaßen: „An der breiten Straße des Vordergrundes sitzt rechts Christus



**Abb. 2** Josefina Sanroman, *Christus und die Samariterin*, 1855, Museo Casa de la Bola, Mexiko-Stadt.

auf der Steinbank eines architektonisch gebauten Ziehbrunnens, den hohe Bäume teilweise beschatten; vor ihm steht die Samariterin mit dem Krug. Im Mittelgrunde erscheinen drei Jünger Christi. Links ein wogendes Kornfeld und eine niedrige Anhöhe mit einem Tempel.“<sup>13</sup> Erstmals war das Gemälde in den Ausstellungen von Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (Ungarischer Kunstverein), in Budapest zu besichtigen,<sup>14</sup> gegen Ende des 19. Jahrhunderts, genauer 1883 erschien es im Wiener Kunsthandel.<sup>15</sup> Später ist das Gemälde noch zweimal anzutreffen: im Jahr 1908 in der Kunsthandlung Friedrich Schwartz<sup>16</sup> und 1921 in S. Kendes Auktions-Institut.<sup>17</sup> Um neue Erkundigungen über die Provenienz einzuholen, muss man wieder die Auktionskataloge durchblättern. Der erste Besitzer war Franz Klein Freiherr von Wiesenberg, später kam es in die Kollektion von J. M Kohn.<sup>18</sup> Laut Ansicht von Pogány Ö. Gáborné<sup>19</sup> liegt zum Gemälde auch eine Studie vor, die 1941 von Fővárosi Képtár (Bildergalerie der Hauptstadt) gekauft wurde. Später bereicherte eine kleinere Zahl von Werke des Museums die Kollektion des Museums der Bildenden Künste, das Gros dann die Ungarische Nationalgalerie. So kann man die Zeichnung in der Nationalgalerie finden, und zwar unter einer neuen Inventarnummer.<sup>20</sup> Aber bei einem Vergleich des Gemäldes von 1833 und der Zeichnung kann man viele Unterschiede bemerken: weder die landschaftlichen noch die architektonischen Details sind ähnlich. Dabei besteht auch die Möglichkeit, dass die Zeichnung eine Studie für ein profanes Thema war. Dieser Zusammenhang von Sakralem und Profanem ist im Lebenswerk von Markó gewöhnlich: Das Thema Christus und



**Abb. 3** Károly Markó, *Studie*, Bleistift, Keresztény Múzeum, Esztergom.

die Samariterin entspricht dem profanen Thema Frauen am Brunnen.<sup>21</sup> Das gleiche Motiv (Brunnen) lässt uns andere Themen zitieren, z. B. *Jakob begegnet Laban*.<sup>22</sup> Eine andere Zeichnung<sup>23</sup> aus der Kollektion der Nationalgalerie in Budapest stellt mit Sicherheit das Thema „Christus und die Samariterin“ dar, aber die Komposition ist ganz anders als beim bekannten Gemälde: die Geschichte ist vis-a-vis in einer üppigen Vegetation dargestellt.

Die Nationalgalerie in Budapest hat ein ausgeführtes Gemälde, *Jesus am Jakobsbrunnen* genannt: das Werk wurde aus dem Nachlass des Meisters erworben.<sup>24</sup> Abschließend sollen wir wieder den Aufsatz von Pogány zitieren. Das Verzeichnis nennt drei andere Gemälde, deren Besitzer unbekannt sind: das erste von 1859,<sup>25</sup> das zweite – ein der früheren Zeit seines Schaffens entstammende und in Auktionen des Kunstinstituts Gróf Almásy-Teleki Éva zweimal verkaufte<sup>26</sup> – kleines Gemälde aus auf Elfenbein<sup>27</sup> und das letzte der mailändischen Sammlung „Galleria d'Arte Moderna“.<sup>28</sup> Wegen des zeitlichen

Ablaufs konnte Pogány Ö. Gáborné ein weiteres Bild nicht nennen, das die Züricher Galerie Koller am 18. November 1983 zur Auktion brachte. Das Gemälde weist die gleiche Größe auf wie das Prager Bild.<sup>29</sup>

Heutzutage kennt die Fachliteratur 15 Gemälde, die in Beziehung zu mexikanischen Aufträgen stehen. Erstmals begegnen wir den Namen des Malers auf den Blättern des sechsten Ausstellungskatalogs von 1854. Hier waren zwei Gemälde zu sehen: *Flucht nach Ägypten*<sup>30</sup> und *Christus und die Samariterin*.<sup>31</sup> Diese Werke, mit einem *Pastorale*<sup>32</sup> (ein Geschenk an den katalanischen Maler Pelegrín Clavé (1810–1880), Neubegründer der Akademie San Carlos in Ciudad de Mexico), befinden sich im Museu D'Art Modern, Barcelona. Die Kollektion „Museo Nacional de San Carlos“ hat noch vier andere Werke von Markó: *Die Taufe Christi*<sup>33</sup> und *Die Gesetzverletzung*<sup>34</sup> für die achte Ausstellung im Jahr 1855 nebst der *Berufung des hl. Petrus*<sup>35</sup> samt einer *Heilung des Besessenen*<sup>36</sup> für die neunte im Jahr 1856 wurden auf Bitte der „Akademia Nacional de San Carlos“ ausgeführt. Die letzten vier mexikanischen Werke gehören zum Auftrag des Politikers Octaviano Muñoz Ledo (1815–1874). Von diesen Gemälden (in der elften Ausstellung 1858 ausgestellt) kennen wir nur eines: *Christus auf dem See Genesareth*, in Puebla, in Museo José Luis Bello y Zetina.<sup>37</sup> Die anderen müssen vernichtet worden sein, weil keine Informationen und Kopien darüber vorliegen. 1864, vier Jahre nach dem Tod von Markó, setzte der Konsul von Genua informiert den mexikanischen Staat über einen Vorschlag seines Freundes in Kenntnis, der vier von Markós Werken zum Verkauf anbot.

Das Archivmaterial zu den für die sechste Ausstellung geschickten Werken ist dürftig: die Dokumente liegen im Archiv der Ungarischen Nationalgalerie und der Akademie San Carlos. Leider liegen keine Informationen darüber vor, wie Pelegrín Clavé (dank einer Bestellung oder einer Zueignung) die Gemälde in seinen Besitz gebracht hat.<sup>38</sup> Es ist auch nicht bekannt, wie die Verbindung zwischen den zwei Malern ausging: nicht einmal das Verzeichnis von Clavés Korrespondenz (angelegt von Salvador Moreno)<sup>39</sup> enthält den Namen des ungarischen Malers. Clavé kam 1834, in Markós zweitem römischen Jahr,<sup>40</sup> nach Rom, aber erst um 1852 stand er in Kontakt mit Markó

- laut den Fachaufsätzen aus der Heftsammlung im Archiv der Ungarischen Nationalgalerie,<sup>41</sup> gab es vor 1852 keine Korrespondenz zwischen den beiden Malern. Die letzten Sätze eines Briefes informieren darüber, dass Clavé den ungarischen Maler für das Unternehmen zu gewinnen wusste, Gemälde nach Mexiko zu schicken, um sie dort zu verkaufen. Aber der Maler hatte eine ganz andere Idee: „*risvegliar il gusto.*“<sup>42</sup> Ein weiterer Brief, der über die Ankunft der Werke in Mexiko informiert<sup>43</sup> und die Größe der für die sechste und achte Ausstellung geschickten Werke vergleicht,<sup>44</sup> konnte vielleicht mehr Information bieten. Leider hat der Maler den Titel nicht genannt, sondern nur seine Sorge ausgedrückt, dass er mit der Arbeit im Rückstand war.

Die Anzahl der Zeichnungen zu unserem Thema *Christus und die Samariterin am Brunnen* ist äußerst gering. Die Studie<sup>45</sup> im Christlichen Museum stellt Christus dar, seine sitzende Figur, die Beine, die linke Schulter und den linken Arm. Eine in mexikanischem Privatbesitz befindliche Zeichnung von Clavé zeigt Markós Einfluss, folglich muss sie nach 1852 datiert werden,<sup>46</sup> obwohl seine Komposition, die architektonischen Details und der landschaftliche Hintergrund anders sind. Die Kopien von Josefina Sanromán,<sup>47</sup> mit denen sie die achte Ausstellung beschickt hat,<sup>48</sup> dokumentieren den Einfluss von Markó auf die mexikanische Landschaftsmalerei.

Nach diesen Beispielen lässt sich die Stellung des Prager Gemäldes in Markós Lebenswerk einfach bestimmen. In Größe und Komposition ähnelt es dem Bild aus Barcelona, obwohl seine Abmessungen kleiner sind, doch sollten beide Gemälde preislich gleich liegen. Die landschaftlichen Motive heben sich geringfügig voneinander ab: die „Prager“ Vegetation ist reicher im Vordergrund, doch der Palmbaum fehlt. Die Burg im Hintergrund ist weniger verdeckt, man kann sie hinter einigen Pflanzen sehen. Die Darstellung der Figuren ist in beiden Werken ähnlich, nur gibt es verschiedene Handstellungen: im Prager Bild erhebt der linke Jünger seine Rechte nicht, der sitzende erfasst seine Hände nicht und richtet seinen Blick nicht auf Christus, sondern auf die Samariterin. Trotz Analogie und zeitlichem Übereinklang sind die beiden Werke in der Aufsatzheftskollektion<sup>49</sup> und die Gemälde aus Barcelona und Prag nicht identisch, doch gewinnt man eine Vorstellung über ihre Preise.



**Abb. 4** Károly Markó, *Ideallandschaft*, 1833.



**Abb. 5** Károly Markó, *Christus und die Samariterin am Brunnen*, Bleistift, Magyar Nemzeti.

Die Bilder aus Barcelona und Prag wurden in spiegelbildlicher Komposition ausgeführt: auf dem Bild aus 1833 befindet sich das Getreidefeld auf der linken Seite, folglich der reich verzierte Brunnen rechts. Auch die Figuren erhielten eine andere Position: Christus befindet sich nicht dicht am Brunnen, die Frau schickt sich zum Gehen an. Die Figuren der zwei Frauen sind verschieden: die Pragerin ist stark dynamisch, ihre Kleidung voller Falten, während die Frau auf dem Bild von 1833 neben dem Brunnen steht und nur ihren Arm ausreckt. Früher näherten sich die Jünger ins Gespräch vertieft, später umringen sie Christus. Der Maler hat auch den Hintergrund geändert: eine Burg anstelle eines Tempels. Angesichts der Analogien könnte man annehmen, dass die beiden Gemälde (in Barcelona und Prag) in der gleichen Zeit, also zu Anfang des Jahres 1850 ausgeführt worden sein müssen. Auf dem Bild aus Prag haben wir leider keine Jahreszahl, nur die Signatur



**Abb. 6** Károly Markó, *Jesus am Jakobsbrunnen*, 1860, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.



**Abb. 7** Károly Markó, *Landschaftsstudie mit See*, Getuschte Zeichnung mit Feder, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Budapest.

des Malers in der Mitte unten. Als Anhaltspunkt kann die Jahreszahl auf dem Bild von Barcelona dienen,<sup>50</sup> neben der auch der Ort, Villa Appoggi bei Florenz (in der Markó von 1848 bis zu seinem Tod im Jahr 1860 wohnte) und das Jahr 1852 angegeben werden. Hier in Florenz muss Elisabeth Alexandra Marie Thérèse de Ficquelmont („Fürstin Therese Clary“) das Prager Gemälde erstanden haben, und zwar zum Jahresbeginn 1850. Wir nehmen aufgrund von Qualität und geringer Größe an, dass dieses Werk unmittelbar zum Verkauf angefertigt sein musste und zwar ohne vorherige Bestellung. Das Gemälde kann auch nicht als Kompositionsstudie gelten (vom Maler dem Auftraggeber zugeschickt), weil es in Öltechnik gemalt ist und Markó diese Studien als Aquarell auszuführen pflegte.

Kennt man die Geschichte der Kollektionen in Prag, verwundert nicht, von einem neuen mexikanischen Anknüpfungspunkt zu hören. Im gleichen Jahrzehnt ist nämlich František Kaska (1834–1907) nach Mexiko gekommen.<sup>51</sup>

#### Anmerkungen

- 1** In: Gemälde u. Aquarelle aus hocharistokratischem Besitz nebst Beiträgen aus Privatbesitz Wien: 1924, 19./83.
- 2** 1833. Gouache, Papier. Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. K 8417 Signiert links unten: C. Marko 1833.
- 3** Öl auf Leinwand, 27 × 37 cm. Národní Galerie, Inv.-Nr. O 12560 Signiert Mitte links: Marko.
- 4** 99406A.
- 5** Magyar Nemzeti Galéria Adattára, Budapest (MNG Adattára). Inv.-No. 5638/1954.
- 6** „La Samaritana che Lei ha mandata“ in: zu Della Valle, den 8 Mai 1847, MNG Adattár 5638/1954, o. S.; zu Della Valle, den 18 Mai 1847 „questa copia ha la doppi grandezza [?] della Samaritana“ in: MNG Adattár 5638/1954, o. S.; vgl. Fortsetzung Della Valle, MNG Adattár 5638/1954, o. S.
- 7** Zu Bauer, den 19 Juni 1850: „1 Schuch 2 Zoll 3 Lang und 1 Schuch [sic!] 10 Zoll 1 Linien. hoch“ in: MNG Adattár 5638/1954, XXIXv.
- 8** Zu Ricci, den 3 Januar 1851 „3 per la Samaritana piccola [sic!] non [?] à due regali 45 Francesconi“; „mancano giorni per terminarli“; „1 o 1“ in: MNG Adattár 5638/1954, o. S.
- 9** „Un quadro di minore estensione ... per meno che 50 Luigi d'oro (il Luigi a 28 Lire toscane contando), e questo non con la finezza eseguire poterci, la quale finezza caratterizza il mio stile, ma farci obbligata di eseguirlo di tocco largo.“ zu Fenzi, den 12 Mai 1847, MNG Adattár 5638/1954, o. S.
- 10** *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 355–453.; *Dragon, Zoltán*: Idősebb Markó Károly műveinek jegyzéke, Handschrift.
- 11** *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 377.; *Dragon, Zoltán*: Idősebb Markó Károly műveinek jegyzéke, Handschrift.
- 12** Öl auf Holztafel, 39 × 54 cm.
- 13** Katalog der Sammlung J. M. Kohn in Wien 1908, 40./32.
- 14** Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokában kiállított művek jegyzéke, 1875. kat. 56.; Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokában



- kiállított művek jegyzéke, 1876, kat. 37.; Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műcsarnokában kiállított művek jegyzéke, 1878, kat. 139.
- 15** LXV. Kunst-auction von C. J. Wawra 1883, 20./32.
- 16** Katalog der Sammlung J. M. Kohn in Wien 1908, 40./32.
- 17** Sammlung hervorragender Gemälde alter und moderner Meister, Aquarelle, Handzeichnungen, Miniaturen, Teppiche etc. aus ehemals adeligem Besitz nebst Privatbeiträgen 1921, 25./87.
- 18** LXV. Kunst-auction von C. J. Wawra, 1883. – Schutzumschlag; „Kollektion Baron Klein-Wisenberg“ in: Katalog der Sammlung J. M. Kohn in Wien 1908, 40./32. vgl. *Frimmel* 1914, 390, 428, 431.
- 19** *Die Samariterin*, Tusch, 240 × 310 mm. Inv.-No. FK 5575 in: *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 440.
- 20** *Landschaftsstudie mit See*, getuschte Zeichnung mit Feder, 240 × 310 mm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Inv.-Nr. 1954-5222.
- 21** Z. B.: *Italienische Berglandschaft*, 1836. Öl auf Leinwand, 34 × 45,8 cm. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. B 172; *Frauen am Brunnen*, 1836. Öl auf Leinwand, 63,5 × 84 cm. Budapest-Telki, Kollektion von Gábor Kovács
- 22** 1832. Öl auf Holztafel, 39 × 52,5 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Inv.-Nr. FK 1570.
- 23** Bleistift, 205 × 295 mm Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztály, Inv.-Nr. 1899-221/59.
- 24** 1860, Öl auf Holztafel, 57 × 72,7 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Inv.-Nr. 1717.
- 25** *Jesus am Brunnen*, 1859. in: *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 413.
- 26** In Oktober 1939 und Februar 1941. Seine Kataloge: Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete 1939, 11./84.; Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst Múzeum) 1941, 31./394.
- 27** *Christus und die Samariterin*, auf Elfenbein, 5,5 × 9,5 cm in: Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst Múzeum) 1941, 31./394.; *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 423.
- 28** Inv.-Nr. 2733 in: *Pogány Ö. Gáborné*: Id. Markó Károly művei in: Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Hrsg.: Dávid, Katalin Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, p. 440.
- 29** *Italienische Landschaft mit Tempel, im Vordergrund Christus und die Samariterin am Brunnen*. Öl auf Leinwand, 27,5 × 37,5 cm vgl. Magyar aukciós index 1980-1990, 228.; Hungarian Art on the World Auktion Markets (1980–2004) 2005, 376.
- 30** Öl auf Leinwand, 46 × 67 cm. Barcelona, Museu d'Art Modern, Inv.-Nr. MAM 10452.
- 31** Öl auf Leinwand, 45,2 × 65,5 cm. Barcelona, Museu d'Art Modern, Inv.-Nr. MAM 10457.
- 32** Öl auf Leinwand, 13 × 17 cm. Barcelona, Museu d'Art Modern, Inv.-Nr. MAM 11415.
- 33** Öl auf Leinwand, 53,7 × 71,8 cm. Mexico Stadt, Museo Nacional de San Carlos, Inv.-Nr. 5411.
- 34** Öl auf Leinwand, 53,8 × 71,9 cm. Mexico Stadt, Museo Nacional de San Carlos, Inv.-Nr. 5406.
- 35** Öl auf Leinwand, 104,8 × 140,4 cm. Mexico Stadt, Museo Nacional de San Carlos, Inv.-Nr. 5395.
- 36** Öl auf Leinwand, 106 × 141 cm. Mexico Stadt, Museo Nacional de San Carlos, Inv.-Nr. 5379.
- 37** Öl auf Leinwand, 55 × 74 cm. Puebla, Museo José Luis Bello y Zetina, Inv.-Nr. 46, früher: 122.
- 38** Vgl. AANSC 10632 fol. 1v. – fol. 2.; *Moreno, Salvador*: El pintor Pelegrín Clavé México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966., p. 50–51; *Báez Macías, Eduardo*: Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México: 1781–1910 México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 200–201.
- 39** *Moreno, Salvador*: El pintor Pelegrín Clavé México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 90–160.
- 40** *Moreno, Salvador*: El pintor Pelegrín Clavé México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 21.
- 41** MNG Adattár 5638/1954.
- 42** Kopie des Briefes zu Clavé, Villa Appoggi, Florenz, den 31 März 1852 in: MNG Adattár 5638/1954 fol. L.
- 43** „...posso supponere che gia saranno arrivati a Messico, e che lei gli avra gia veduti ed esaminati...“ Villa Appoggi, Florenz, den 22 Januar 1855. in: AANSC 6322 fol. 1. vgl. *Báez Macías, Eduardo*: Guía del Archivo

de la Antigua Academia de San Carlos de México: 1844–1867 México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, p. 285.

**44** „Non badando a vantaggi pecuniari i quali mi sarebbero meno mancati se questi lavori per l'academia avessi esseguiti nella medesima dimensione che i suoi e con tocco meno diligente...“ AANSC 6322 fol. 1. vgl. *Báez Macías, Eduardo*: Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México: 1844–1867 México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, p. 285.

**45** Bleistift, 190 × 165 mm. Esztergom, Keresztény Múzeum, Inv.-Nr. 4151.

**46** Nach der Meinung von Salvador Moreno gehört zu der dritten, mexikanischen Periode, zwischen 1846 und 1867 in: *Moreno, Salvador*: El pintor Pelegrín Clavé México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 86. kat. 218.

**47** *Christus und die Samariterin*, 1855. Öl auf Leinwand, 47 × 68 cm. Mexiko-Stadt, Museo Casa de la Bola, Inv.-Nr. BRO 032, signiert links unten: Josefina Sanroman 1855; *Flucht nach Ägypten*, 1854. Öl auf Leinwand, 45,5 × 67,4 cm. Mexiko-Stadt, Museo Casa de la Bola, Inv.-Nr. BRO 031, signiert links unten: Josefina Sanroman 1854 vgl. Catálogo de los objetos de bellas artes presentados en la Sexta

Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, 1854, 19.; Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México 1963, 159.; La Cruz México, enero 10, 1856, t. I. S. 351. In: *Rodríguez Prampolini, Ida*: La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos: 1810–1850. I–III. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, Tomo 1, 427.

**48** Catálogo de las obras de bellas artes presentadas en la Octava Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México 1855, 26.

**49** Gl. die Note Nr. 8.

**50** Signiert links unten: C. Markó p. Appegit, 1852.

**51** *García Barragán, Elisa*: El arte académico en el extranjero in: México moderno en el mundo de las colecciones de arte México: Grupo Azabache, 1994. p. 191–239.; *Moyssén, Xavier*: Cuadros de José María Velasco en colecciones europeas y norteamericanas in: México moderno en el mundo de las colecciones de arte México: Grupo Azabache, 1994. p. 258–77.; *Sršeň, Lubomír – Stehlíková, Dana*: Mexické dobrodružství Maxmiliána Habsburského. Průvodce výstavou uspořádanou ve dnech 8. července až 31. října 1999 v Lobkovickém paláci na Pražském hradě, Jiřská 3, Praha 1. Praha: Národní Muzeum, 1999.

# “A Vision of the Tired Souls” – Re-discovered Hand-Written Magazines of the Mánes Society of Fine Artists

TOMÁŠ SEKÝRKA

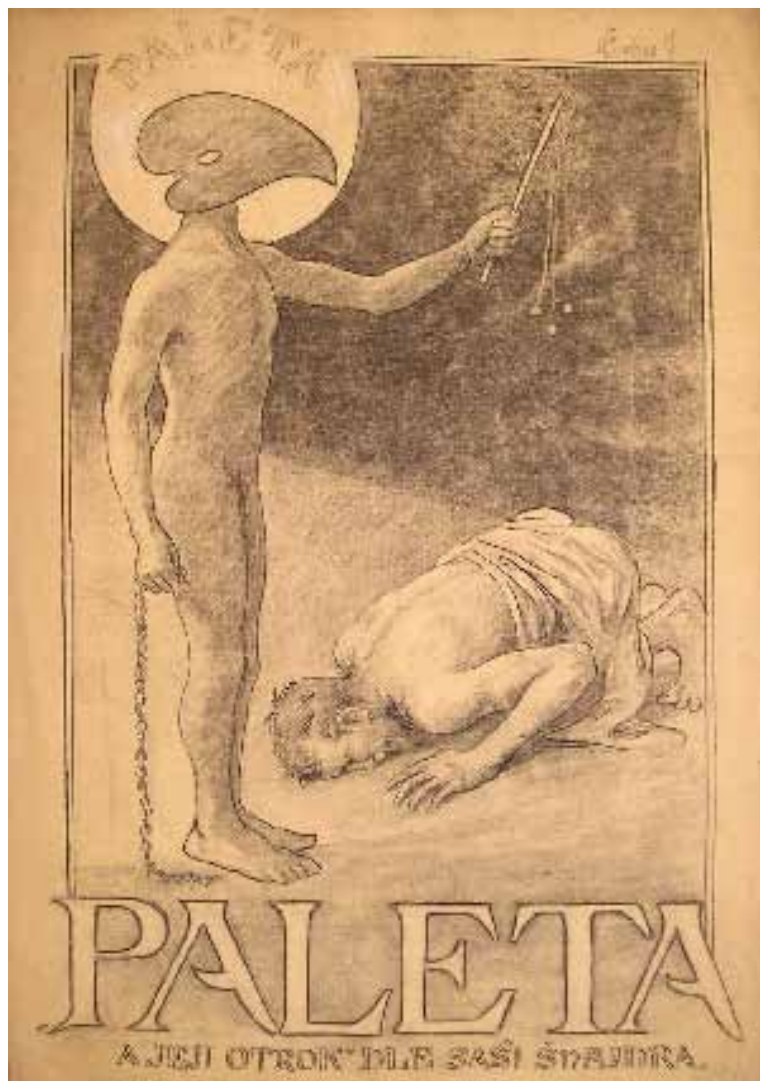
Tomáš Sekýrka, the archivist of the National Gallery in Prague, specializes in the study of written sources for the history of fine arts from the Middle Ages to the present time.

The histories of fine-arts societies in this country have been in the focus of scholars' interest for some time, and much has already been said and written. The development of the most important art associations has thus been relatively well clarified. Let us recall the fact that the earliest *Kunstverein für Böhmen* (Fine Arts League for Bohemia), originally established at the initiative of Prague artists, was incorporated in the complex system of the patronage of the Society of the Patriotic Friends of the Arts in 1835. It represented an earlier type of society, designed for gatherings of a wider artistic public and the artists, rather than a purely artistic society.<sup>1</sup> The latter type included *Umělecká beseda* (the Artists' Association),<sup>2</sup> established two years after the easement of political life in the Habsburg monarchy, in 1863; *Spolek výtvarných umělců Mánes* (the Mánes Society of Fine Artists),<sup>3</sup> created in 1887, and *Jednota umělců výtvarných* (the Unity of Fine Artists), eleven years later.<sup>4</sup> *Spolek sv. Lukáše* (St Luke's Society), founded in 1875 and based in Prague, is also worth mentioning, but its purpose was to support the retired artists, not to assert an artistic view, or to constitute a platform actively participating in artistic life.<sup>5</sup>

Founded by students of Prague art schools, the Mánes Society of Fine Artists followed the Škréta Society, which originated at the initiative of Czech students of the Munich Academy of Fine Arts, the most active of them being Luděk Marold, Alfons Mucha, Ferdinand Velc, Kamil Stuchlík, Joža Úprka, Karel Vítězslav Mašek, Augustin Němejc, and Emil Holárek. That society had considered the name Mánes at the beginning, but in the end opted for the name of the



**Fig. 1** Karel Rašek, *The Tuition at the Academies both in Munich and in Prague*, 1894. Photo: National Gallery in Prague.



**Fig. 2** Saša Šnajdr, *The Palette and Its Slave*, (1896). Photo: National Gallery in Prague.

Bohemian Baroque master Karel Škréta. It worked for over two years, until 1888, by which time its members had mostly left the Bavarian metropolis – partly for Paris, partly for Prague, where in the meantime the situation had ripened for a society to be established.<sup>6</sup> Unfortunately, we do not know the details, what is certain though is the fact that it was the initiative of the students of both Prague art schools – the Academy of Fine Arts, and the School of Arts and Crafts. The new society was called Mánes from the beginning, and it had followed many of the activities of its Munich predecessor. Society meetings and evenings were organized, and also, which is at the heart of our interest, a hand-written magazine was issued, in one copy only.

As early as 1885 in Munich, there were in fact two magazines – the Palette (Paleta) and the Palette Knife (Špachtle). The

Palette was a forum presenting the works of the Society members. The Palette Knife, as Roman Prahľ suggested, was a kind of “discussion forum of the Mánes members”, and its tendency was “anti-clerical, and increasingly anarchic”.<sup>7</sup> Viewing of the magazines was a regular part of the meetings held every Friday. The contents and form of those unique documents had been unknown for a long time, as in the late 1920s, at the time when the Mánes Society was eagerly looking for means to erect its own building on the embankment in the New Town of Prague, those monuments documenting its own past were sold to art shops. On that occasion the so-called Editor’s Book was compiled, which recorded the contents of the various years of the two magazines, between 1885 and 1899, by the end of which year the two were to cease to exist, as from 1897, the Mánes Society issued its official printed magazine called Free Trends (Volné směry).<sup>8</sup> The need for a magazine specially designed for the society members had thus vanished. Apart from the memoirs published in 1924, written by Karel Mašek,<sup>9</sup> who shared in the publishing of the first three years of the Free Trends, and the recollections of Věnceslav Černý, processed there between 1930 and 1931<sup>10</sup> by Eduard Bass, the recordings of the Editor’s Book were the only source of information about the Palette and Palette Knife magazines.

Gradually, however, the single sheets from those magazines started to appear, and in most varied ways they arrived at the Museum of Decorative Arts in Prague, the Museum of Czech Literature, and the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague (the Gallery holds the drawings by Otakar Lebeda entitled, *When One Swims Over There, but Cannot Get Back*,<sup>11</sup> probably dated 1894; *Klusáček and Špilar at the Topič Salon*<sup>12</sup> from the same year, and the undated advertisement, the *Portraitist Working in an Electrical Way*).<sup>13</sup>

Our knowledge was largely extended in 1988, when a collection of several incomplete yearly series of the two magazines, dated between 1885 and 1899, was purchased for the Archives of the National Gallery in Prague.<sup>14</sup> No less enrichment can be seen in another collection of the hand-written magazines called Palette Knife and Palette, purchased from a Prague private owner in 2006. It includes eight volumes containing 125 drawings and watercolours, 8 photographs,



**Fig. 3** František Kaván, *The Way of the Dead*, (1895). Photo: National Gallery in Prague.

13 cover sheets, one invitation card and one design for a book binding, dated between 1885 and 1905.<sup>15</sup> Even a cursory view of the re-discovered documents convinces us of the exceptional historical and artistic values of the collection. The pages of the magazine allow us to follow every-day life of the Society, mutual cultivation and checking of opinions, the members' attitudes towards the outer world, and undoubtedly seriously-intended artistic performances. A humorous and parodic tone, however, predominates in most of the textual and pictorial documents. What is new in them? Every now and then there are mentions of events in the life of the Society, which supply, or even interpret differently facts recorded in the memoirs, compiled later on, particularly those by Karel Mašek and Věnceslav Černý. A telling example can be seen in the earliest volume of the ensemble entitled, "The Palette Knife, a Jocular Body of the Mánes Society", which presented a description of the preparations for a Mánes evening, organized by the Society at the Infant Jesus restaurant in Spálená Street in Prague on April 27, 1888, which Bass described as a result of a unanimous will of the members. The article entitled, "Juicy Gossip of the Mánes Evening", says: "I don't really know whose idea it was, to organize a Mánes evening. Everyone would

avow to a claim that the whole society unanimously went for it, with chairman Aleš at the head. The first thing was to elect the entertainment committee. The elected members included Messrs. Hetteš, Krajíček, Hilšr, and others. This untiring committee took great pains to work on it. Its only task, and a very difficult one, had since then been the Mánes evening. However, they were terribly hampered at every step. At the same time, a circle of the so-called obscurantists headed by Mr. Lepš was formed, which even more feverishly worked against the entertainment committee, not hesitating to use any means, led by the saying that the end justifies the means. I can't even recall all the abuses on both sides, even fights. I still remember very vividly the assault on the head of the unhappily elected editor Špilar, which couldn't have been carried out more stupidly, having been entrusted to Kulháněk. This man, otherwise called Robert, or the limping devil, kicked the editor in the side of his head, after which the injured man passed out. All the obscurantists assembled, taking the beloved editor outside, pressing his head against the wall, so that the lumps did not appear. They brought him back in with his head dressed. He had to change his hairstyle and grow a fringe so that the scabs on his forehead would not be seen, but then he looked even sillier...



Fig. 4 František Kaván, *Before a Storm*, (1895). Photo: National Gallery in Prague.

And why in fact were the obscurantists, otherwise called snouts, against entertainment? (As we don't have all the photos, their faithful representation will be published, along with the obscurity they represent, next time.) I am not sure, but I've heard they are afraid of a deficit, or they may have wanted somewhere different, the place called Little Bears!!! Yet I rather think they didn't know what they wanted, or at least most of them did not."

Several pages on, a drawing by Jan František Gretsich informs us that a wardrobe from Jaroslav Košar's stepmother had been bought, to store the society magazines in it. But judging by the memoirs of Arnošt Hofbauer, it was rather infested with cockroaches.<sup>16</sup> Another drawing by the same artist represents an old harpist, called "Madame Granny", from the Ruined Harp pub in the Lesser Town, playing a folk song favoured by the first chairman, the painter Mikoláš Aleš, entitled, "When I Walked through the Putim Gate".<sup>17</sup>

There are also several pieces of information about the proceedings of the Society meetings. Dated about 1894, there is a record headed "Giving Away the Club Secret", which says: "The secret committee of the St Nicholas evening party decided in a secret meeting on December 1, at 2 a. m. to change the name of these revels, for they will not take place in the evening, but in the night – the invitation cards should rather present it as a night cap!" – This report of the members' meeting comes probably from the same year: "The secretary rings the bell: Gentlemen! As the chairman, the deputy-chairman and the renowned committee are all absent, I take the liberty to start the meeting. There is no news – so I pronounce the meeting finished". The fact that the meetings had mostly devastating effects on the Mánes members can be seen in a drawing by Karel Rašek from the same issue, entitled *After the Meeting*, and also from a remark by the painter Ferdinand Engelmüller, three years later, "Pickles are something internationally shared – every drunkard loves them."

The cutting student humour sometimes attacked colleagues, as well: the painter Max Švabinský (a parody entitled *Love according to Švabyntze*), or Viktor Oliva, who in 1895 was honoured with a poem entitled, "It Won't Work" by an anonymous author. The motto went as follows: "The draughtsman goes to the editing room once too often!"// Once Viktor asked his Master dear// If the road for his work be clear.// Of course it is, most certainly.// – In that case he'll try gingerly. // As the master praised his works,/ Viktor rushed to editors: // It'll work, yet it'll work!// This is great work, it'll work!// How eagerly came he to see them.// how deeply frustrated to leave them.// It doesn't work, but no worry, // to Golden Prague he'll now hurry!":

A similar irony can be seen ten years later, when the readers are informed: "Attention! Vítězslav Stretti: New! The so-called 'Pont Neff' in Paris. Etched on a newspaper!" – and the representation of Charles Bridge in Prague followed. The humorously formulated reservations were not aimed at the Society members only. Drawings by Karel Rašek parodied the tuition at the Academies both in Munich and in Prague (fig. 1), and the works of the professors, as well (for example, parodies of the paintings by Hanuš Schwaiger, sculptures by Bohumil Kafka)

or 17th-century Netherlandish masters. As regards Bohumil Kafka, he was probably unpopular as a teacher quite soon, as evidenced by a fairy tale in verse entitled "Jack's Story", designed for the so-called potato theatre, written by an unknown student of the School of Arts and Crafts in 1904. We can find rather unflattering lines in it: "Dear gentlemen, you can mock// I was born a laughing stock// My head's a pure potato// all around Prague I am known // And pottering about with clay// I'm like a local Rodinay// Bossing around, I'm a bore, // My proper name is sculptor Daw// Assistant to Master Squiggle// Helping to teach every pupil."<sup>18</sup> However, the humorous tone of most of the pictorial and written records in the *Palette Knife* and *Palette* magazines does not exclude serious works. We would like to mention the cover of the *Palette* of 1896, entitled *The Palette and Its Slave* (fig. 2) by an otherwise unknown Saša Šnajdr; a watercolour by Anna Suchardová-Grohová, *Perhaps yes, perhaps no*, dated 1897, or the *Palette* cover from December 1, 1905, attractively executed by Hugo Boettinger.

So far, we could speak about an interesting cultural-historical document, which reflected the first twenty years of the existence of the Mánes Society. Even though the magazines were "published" in one copy only, their impact was not negligible at all, as the meetings were attended by both the members and Society guests. A new finding is that at least for another eight years after the official printed Society magazine was founded, the two previous ones provided an unofficial platform, which published contributions that might not have been accepted by the general public. Works were thus presented that could not appear officially, and opportunity was given to artists, who were not known otherwise.

The re-discovered ensemble contains another volume, originated outside the series of the *Palette* and *Palette Knife* magazines. It is certainly incomplete, including 13 sheets numbered 1 to 15, with 5 and 6 missing, with traces of some more sheets, originally inserted there, at places. The 13 preserved sheets contain 31 pages of drawings, watercolours and paintings executed by a cheaper substitute for oil paints, used at the time. The last sheet includes an anonymous record of the lines from *A Midsummer Night's Dream*: If we shadows have offended // Think but this, and all is mended // That you have



Fig. 5 František Kaván, *Excitement*, (1895). Photo: National Gallery in Prague.



**Fig. 6** Alois Kalvoda, *The Day of Judgement*, (1895). Photo: National Gallery in Prague.

but slumber'd here // While these visions did appear.// For the landscape decadents, Shakespeare.”

The main contributor and event the initiator of the album was František Kaván, one of the most talented pupils of the painter Julius Mařák at the Prague Academy of Fine Arts. From about 1893, he was strongly influenced by symbolism, this influence culminating in 1895, during his stay in southern Bohemia. There, Kaván consciously looked for the motifs that had been worked by his model, the painter Antonín Chittussi. Influenced by symbolism, decadence and probably a personal crisis, as well, Kaván created several dark paintings, which were rejected by Mařák and called decadent, influenced by the modern trends.<sup>19</sup> Kaván took the rejection by his beloved teacher very hard and in January 1896 he left the Academy and Prague, and looked for the lost balance in the seclusion of the country.

The influence of symbolism was not only felt in Kaván's paintings, but also in his poems and frequent contacts with the poet Karel Hlaváček. Kaván mostly published his poems in the magazine called *Meadow* (*Niva*). As an example of his works from 1895, we can quote the following lines: “The day cannot lock its eye, it wakes half-open.// Above the martyred flat of a field// The evening bell flaps the wings; // If the world boiled, the dregs would drop to the bottom, // And in the village of my soul // The lies have gone to their own dog kennels.”

Unfortunately, a more extensive part of Kaván's correspondence from that

time has not survived, nor are there any written records that could clarify his symbolist stage at more detail and we can only conjecture as to the sources of his inspiration. However, the collection of his paintings from this album clearly suggests that his experiments from the mid-1890s led him to the verge of expressionism. In the years 1898–1899 Kaván abandoned symbolism and tried to make peace with Mařák, about whom he actually wrote a touching obituary. In his later memoirs he rather wanted to pass his own symbolist stage unnoticed, or even suppress it. This tendency was also taken up by the author of Kaván's biography and a great admirer of that painter, founder of Kaván's gallery in Jilemnice, Karel Vancl, who called that period in the artist's career a crisis.<sup>20</sup> More recent authors, such as Jitka Boučková,<sup>21</sup> Ludmila Karlíková,<sup>22</sup> Otto M. Urban<sup>23</sup> and Michael Zachař have appreciated this stage of Kaván's works with much greater recognition and Tomáš Vlček, in the 4th volume of the academic *History of the Czech Fine Arts*, has actually written that in his works of that time, Kaván “relinquished the direct mimetic relation to the illusive form of reality in favour of a poetic vision”.<sup>24</sup>

Vancl probably knew the “Secession landscape album” from his own experience and dated it into 1893–1894. At the same time, he thought that “these symbolistic studies and caricature persiflages, probably not meant seriously and mostly lacking a basis in a specific landscape motif... certainly did not influence his works unfavourably”. The later scholars no longer studied the album itself, they only knew mentions of it from Kaván's correspondence, and thus its origin was moved several times, to as late as 1896. As I have already mentioned, the album is not complete. Fourteen paintings by Kaván have survived in it, but literature citing his letters states sixteen in all. One of them had been discovered recently and in 2003 it was acquired for the Collection of Prints and Drawings of the NG in Prague. It is entitled *Mercy*.<sup>25</sup> We might perhaps hope that the last missing painting by Kaván will be found as well. Kaván entitled the ensemble of his paintings in the album, “On the Verge of Landscape Painting. A Vision of the Tired Souls. Franta Kaván”. Their re-discovery has considerably enriched our knowledge of this remarkable period of the painter's life and works (figs. 3–5).<sup>26</sup>





**Fig. 7** Vojtěch Martinka, *Untitled*, (1895). Photo: National Gallery in Prague.

However, we should not neglect the other contributors, whose works may come as a surprise. Hardly anyone would expect another landscape painter and Kaván's fellow student at the Prague Academy, Alois Kalvoda, to create apocalyptic visions such as *The Day of Judgement* (fig. 6), *The Crusade* or *A Fortnight after the End of the World*. Another student of the Prague Academy – Vojtěch/Adalbert Martinka – had until recently been almost unknown as an artist. We do not know the date of his death and the eight watercolours from the album presented here are the only works we are aware of. They are entitled, the *Dusk*, *Death Bell*, *Echo*, *Idyll*, *Expulsion from Paradise* and *Falling Asleep*, and there are two untitled ones (fig. 7).

Less surprising are the drawings by Otakar Lebeda, *Monsters Revealing Themselves to Mr Panoch*, and by Jaroslav Panuška, *On the Poem by L. Suchý, Night As a Passionate Brunette...*, *Painter of the Courier*, *On the Poem by František Mert*, *Nocturno*. The whole ensemble finishes with the *Epilogue* by Bohuslav Dvořák.

We are thus facing a remarkable collection, whose dating and interpretation will present a challenge for further detailed scholarly research. It is quite obvious that we can expect a number of new discoveries and hitherto unsuspected relations. There must have been more of such albums, as we can surmise from the memoirs by Karel Mašek. When recording his first participation at a meeting of the Mánes Society on February 7, 1896, he wrote, among other things: "...to amuse the guests, all issues of the Palette and the Palette Knife were put on show, as was a special handbook, entitled *Brothel of the Brush* with Panuška's and Lebeda's caricatures."<sup>27</sup> We do not know much else about the contents and the form of that book, we can only conjecture that it was a response to decadent poems by Arnošt Procházka, dated 1895 and assembled in a collection entitled *Brothel of the Soul*. The *Brothel of the Brush*, now unknown, probably originated close to the volume entitled *On the Verge of Landscape Painting*, presented here now.

#### Notes

**1** On the origin of Kunstverein für Böhmen in detail, Zdeněk Hojda – Roman Prahel, *Kunstverein nebo / oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830–1856*, Praha 2004. Broader relations in the development of

Kunstverein für Böhmen within the Society of the Patriotic Friends of the Arts are explained by Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Praha 1996.

**2** *Padesát let Umělecké besedy*, ed. Hanuš Jelínek, Praha 1913; Eva Petrová, *Umělecká beseda 1863–2003*, Praha 2003.

**3** Antonín Matějček, *50 let Mánesa*, Praha 1937.

**4** *36. výstava JUV na paměť jejího založení*, Praha 1923.

**5** Viktor Barvitijs, *Prvních pětadvacet let Spolku sv. Lukáše a pohled na dřívější sdružení výtvarných umělců v Praze 1348–1895*, Praha 1896.

**6** Ferdinand Velc, *O vzniku a činnosti spolku Škréta v Mnichově*, Archives of the National Gallery in Prague, file Varia, handwritten magazines Špachtle and Paleta, acquisition no. AA 3060.

**7** Hitherto known issues of the magazines Špachtle and Paleta were analyzed by Roman Prahel, "Paleta – Špachtle. Idea a praxe časopisu české výtvarné moderny 1885–1899", in: *Prameny české moderní kultury. Materiály z mezioborového symposia, Plzeň, 17.–19. března 1988, Praha 1988*, pp. 217–240; see also idem, "Kronika umění i města: alba Mahabharaty a 'časopisu' raného SVU Mánes", *Pražský sborník historický* 23, 1990, pp. 50–71.

**8** Roman Prahel – Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993.

**9** Karel Mašek, *Tři leta s "Mánesem"*. *K dějinnému vývoji českého výtvarného umění*, Praha 1924.

**10** Eduard Bass, "Začátky S.V.U. Mánes", *Volné směry* 28, 1930–1931, pp. 90–101, 121–135.

**11** National Gallery in Prague, inv. no. K 9172.

**12** National Gallery in Prague, inv. no. K 11 446.

**13** National Gallery in Prague, inv. no. K 11 440.

**14** Those issues were analyzed by Roman Prahel, see note 7.

**15** The series is held in the Varia collection, acquisition no. AA 3923.

**16** Bass (as in note 10), p. 126.

**17** Ibid., p. 97.

**18** Jaromíra Matějů – Vít Vlnas, "Pražská uměleckoprůmyslová škola ve studentských pamfletech počátku 20. století", *Documenta Pragensia* 11, 1993, pp. 228–236.

**19** František Kaván, "Krajinářova životní zpověď", in: Jitka Boučková, *František Kaván*, Pardubice, 1981, p. 25.

**20** Karel Vancl, *František Kaván*, Praha 1962, p. 27.

**21** Boučková (as in note 19).

**22** Ludmila Karlíková, *František Kaván*, Praha 1992.

**23** Otto M. Urban, *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, Praha 2006.

**24** Collective authorship, *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938, Praha 1998.*  
**25** František Kaván, *Mercy*, oil, paper. National Gallery in Prague, inv. no. K 58 118.  
**26** The works in question are: (1 – untitled, 2 – *Study of Trees in Blossom*, 3 – *Peace Only*, 4 – *Madness*, 5 – *A City of Dreams on the*

*Horizon*, 6 – *The Landscape Got Tired of Its Desire for the Timeless*, 7 – *Winter Evening*, 8 – *Immersed in the Unknown*, 9 – untitled, 10 – *The Way of the Dead*, 11 – *Darkness Devours My Eyes, so thick*, 12 – *Before a Storm*, 13 – *After a Storm*, 14 – *Excitement*).  
**27** Mašek (as in note 9), pp. 27–28.

Translated by Kateřina Hilská

# Juan de Flandes a Pedro de Campaña ve sbírce Národní galerie v Praze

## Problémy atribuce a datace

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek, profesor Univerzity Palackého v Olomouci, zabývá se španělským uměním.

### 1. Juan de Flandes

Atribuce a datace dvou obrazů v pražské Národní galerii, které se vztahují současně k dynasticky spjatým oblastem Španělska a Nizozemí, malířů Juana de Flandes a Pedra de Campaña (Peetra Kempeneera), kolísají už skoro celé století, aniž se došlo k závěrům nezvratným. Jde o dva velmi malé, téměř miniaturní, ale velice kvalitní obrázky z instalace Národní galerie v Praze, které vzbuzovaly již delší dobu pochybnosti ohledně atribuce a datace, nikoliv však kvality. Protože se v poslední době objevilo nemálo studií, které se problému věnují dílčím způsobem i v celkovém přehledu – což je zvláště závažné u umělce, jako je Juan de Flandes, jehož dílo komentovala vcelku donedávna pouze jedna menší monografie,<sup>1</sup> ale definitivně nezhodnotila ani nejnovější kniha španělské badatelky<sup>2</sup> –, pokusím se zde vyložit některé argumenty a naznačit nové či opomíjené vazby, případně zdůraznit ty, které již byly v praxi do jisté míry přijaty.<sup>3</sup>

Desku drobných rozměrů *Kristus ukazován lidu (Ecce Homo)*<sup>4</sup> (obr. 1) připisovanou až dosud Juanovi de Flandes (nar. kolem 1465; činný ve Španělsku od 1496; zemřel 1519 v Palencii),<sup>5</sup> odkázal Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění JUDr. Jan Kaňka v roce 1866. Její dřívější osudy nejsou známy.

Juan de Flandes je označení prozatím stále ještě jinak anonymního, pravděpodobně flámského malíře (anebo také, ač méně pravděpodobně, španělského malíře vyškoleného v Nizozemí), jenž působil v letech 1496–1504 ve Španělsku nejprve ve službách královny Isabely Kastilské a po její smrti na různých místech Iberského poloostrova přinejmenším do roku 1519, kdy tam také zemřel. O životě tohoto výjimečně dobrého malíře máme ale bohužel

naprostý nedostatek dokumentů, pouhý tučet, který se ovšem týká výhradně zakázek a vůbec nic nevyovídá o jeho osobě. Neznáme ani jeho původ, školení ani životní osudy ve Španělsku. Jen jeho jméno je uváděno jako Juan de Flandes. Téměř vše, co o něm víme, bylo zatím vyčteno z jeho díla. Lze předpokládat, že předtím, než byl povolán do služeb královny Isabely, prokázal už značnou zkušenost a kvalitu, takže datum jeho narození se odhaduje přinejmenším k roku 1465. Podle stylových znaků díla se usuzuje na umělcovo školení ve Flandrech, pravděpodobně v oblasti Brugg nebo Gentu. Byl tu také pokus ztotožnit jen s Janem Straatem, protože jedna z desek *Poliptychu* Isabely Katolické je označena nápisem „Juan Astrat“, což je pošpanělstěný tvar shora uvedeného jména.<sup>6</sup> Vzhledem k tomu, že nejde o signaturu, nelze jej brát až na další jako oprávněné východisko. Nejnověji se objevilo částečně přijaté ztotožnění Juana de Flandes s Annekinem (tj. „malým Janem“) Verannemanem, jenž se vyučil u Hanse Memlinga v době před rokem 1464.<sup>7</sup>

Právě Juanovi de Flandes (i když ne výlučně jemu) se dává odpovědnost za to, že v kastilském malířství přechodu gotiky do renesance přetrvávají pozůstatky v podstatě středověkého, ještě goticky narativního naturalismu a archaické formule přežívají až hluboko do 16. století.<sup>8</sup>

Juan de Flandes zůstává pod virtuosní flámskou technikou ve své podstatě expresionistickým malířem staršího ražení, zejména ve srovnání s Janem van Eyck, jehož návštěva Iberského poloostrova v rámci diplomatického poselstva a hlavně audience u kastilského krále Jana II. roku 1429 byla považována za průlom nizozemského umění do této oblasti a podnětem k vytvoření dnes už všeobecně uznáva-

ného hispanoflámského stylu. Kromě *Covarrubiaské madony*, dobové kopie *Studně života* v Pradu a *P. Marie radních* v Barceloně nic dnes nesvědčí o přímém kopírování či přebírání Eyckova způsobu. Podle jiných názorů<sup>9</sup> měl daleko větší význam pro šíření flámského pojetí malby ve Španělsku katalánský malíř Lluís Dalmau, jehož se aragonský král Alfons V. rozhodl vyslat do Nizozemí. V letech 1443–1445 vytvořil Dalmau v Barceloně velký deskový obraz *P. Marie s radními* v životní velikosti. Flámské malíře můžeme vystopovat ve Španělsku pouhých deset let po návštěvě Jana van Eyck; v roce 1339 se usadil ve Valencii první doložený flámský malíř na španělském území, Allynckbrood z Brugg.<sup>10</sup>

Nutno ovšem přiznat, že Nizozemci rychle objevili možnosti španělského trhu. Důležitou roli v něm sehrála jednak obliba flámské malby u čelných představitelů španělského královského rodu, zejména Isabely Kastilské (Katolické), kteří nakupovali flámské obrazy ve velkém, jednak migrace děl i umělců a bezesporu rovněž významný příspěvek španělských mecenášů k vývoji umění ve španělském Nizozemí. A konečně k šíření nizozemské malby přispěla její dostupnost na kastilských trzích, především v proslavené Medině del Campo.

Vraťme se však k pražské desce. Zachycuje v jednom obraze tři následné fáze pašijových scén: vlastní *Ecce Homo*, tj. předvádění Krista Pilátem lidu, ve středním plánu Krista nesoucího kříž a v pozadí miniaturně provedený výstup na horu Kalvárii. Ilustruje tedy tři scény z Nového zákona (Matouš 27, 20–24, 32–35).

V hlavním výjevu stojí Kristus, zahalen do pláště a s trnovou korunou, na schodišti budovy po boku Piláta, který rukou tiší dav pod ním shromážděný. Přihlíží řada postav, vyložených z oken dvoupodlažního paláce v raně renesančním slohu. Scénu dokreslují dva psi, ležící v popředí schodiště, jehož geometricky pravidelné spáry zpestřují ojedinělá stébla trávy. V pozadí najdeme budovy v románském slohu, jehož malíři pozdní gotiky používali k vyjádření starozákonních scén. Jde o tzv. maskovaný symbolismus. Románský sloh podobně zastupoval „orientální“ budovy v těch situacích, kdy měl být odlišen svět křesťanství a judaismu („orient“).<sup>11</sup> Převaha renesančního slohu jako kulis v celém malířově díle vedla španělskou badatelku Elisú Bermejovou k hypotéze, že po svém odchodu z Nizozemí podnikl cestu do Itálie a snad pobýval v Urbínu, kde pracoval jak Justus van Gent, tak Španěl Pedro Berruguete (ten byl

pozván jako znalec nizozemské techniky olejomalby), a teprve poté se odebral do Španělska.<sup>12</sup>

Pilátův palác na pražském obraze uvádí pohled do širokého náměstí či prostorné ulice, místa vroubeného vyrovnanými řadami vojáků a zástupy lidí přihlížejících průvodu, který prochází branou zakončenou dvojevěžím románského tvarosloví. Krista s křížem, jemuž pomáhá muž v turbanu (Simon Cyrenský), rozmáchlým gestem pohání biřic s holí. Průvod sledují vpravo dva jezdci: jeden na bělouši, druhý na hnědém koni. V dálce nad městem se tyčí Kalvárie, na níž je v náznaku miniaturními postavičkami podán výstup průvodu na horu. Perspektiva, vycházející z ohniska v pravém vchodu do brány, není zcela důsledná. Nerespektuje ji především konstrukce schodů Pilátova paláce a kladí nad lomeným obloukem vchodu, ani linie dalších domů, prozrazující četné odchylky, tak výrazné, až mají spíš vlastní perspektivu. Poměr výšky k délce obrazu je, vycházíme-li z původních rozměrů,<sup>13</sup> 1:1,6. Členění kompozice je zhruba třetinové: horizont perspektivy je ve výši necelých dvou třetin, blíží se tedy zlatému řezu, podobně jako Pilátův palác vymezuje svou hmotou obraz dvěma třetinami; ve zbývajících třetině se odehrávají další dvě zmíněné scény. V horních rozích je obraz vymezen obloukovým průhledem, který byl vytvořen dodatečně v době daleko pozdější, jak bylo zjištěno při restauraci v roce 1941.<sup>14</sup>

Barevná perspektiva je respektována odstupňováním ostrosti tónů: modř ve druhém plánu je daleko méně intenzivní než v prvním. Převládá šedavě fialový až hnědý tón budov, slábnoucí úměrně vzdálenosti, doplňovaný světlým okrem jak dlažby v popředí, tak náměstí ve druhém plánu a modrou oblohou, která směrem k horizontu přechází do růžova. Tuto diskrétní tlumenou tonalitu zpestřují syté barvy oděvů: červeně, zeleň a modř.

Kresba je realistická, respektuje anatomické proporce i zkratky, avšak někdy je nadbytečně zdůrazněna lámanou drapérií působící trochu tvrdě (např. u prvního muže v popředí). Některé postavy v průvodu nejsou zvládnuty pohybově.

Atribuce – jak již bylo řečeno – prodělala za uplynulých sto let značné změny a její neustálé kolísání přetrvává do současnosti. Při první katalogizaci z roku 1889<sup>15</sup> byl obraz veden jako dílo nizozemského mistra z doby kolem roku 1600, snad Huberta Goltzia jakožto napodobitele staršího mistra. Druhý katalog Rudolfa z roku 1912<sup>16</sup> nepřinesl v podstatě nic více než snížení

datové hranice do doby kolem roku 1580. V *Stručném průvodci Státní sbírkou starého umění* z roku 1938 však obraz není zaznamenán;<sup>17</sup> nebyl tedy zřejmě po nějaký čas vystaven.<sup>18</sup> Avšak vzhledem k tomu, že právě v letech 1929–1930 proběhly odbornými časopisy Friedlanderovy studie<sup>19</sup> směřující k rozlišení charakteru tvorby Juana de Flandes od uměleckého profilu jiných Nizozemců činných ve Španělsku, dolehla k nám zřejmě vzrůstající badatelská touha shrnout kusé a ne právě sourodé dílo tohoto malíře, i když o našem obraze tu nebylo ani zmínky. V letech 1939–1945 došlo v atribuci inventáře sbírky Národní galerie k zásahu, jehož autora se nepodařilo zjistit. Jaromír Šíp<sup>20</sup> uvádí, že patrně po konzultaci s některým zahraničním badatelem byl náš obraz připsán krátce po druhé světové válce Juanovi de Flandes a s touto atribucí trvale vystaven od roku 1949.<sup>21</sup> Proti takovému připsání nebyly vysloveny výhrady, i když je zřejmé, že ho nelze naprosto přesvědčivě doložit.

Zasazením do architektonického rámce goticko-renesančního se scéna *Ecce Homo* podobá kompozici *Kristus před Pilátem z retáblu královny Isabely Katolické* od Juana de Flandes v Královském paláci v Madridu z let 1496–1505, jemuž se blíží celkovým pojetím i miniaturistickou technikou na malém formátu (21 × 15 cm oproti 35,7 × 22,2 cm našeho obrazu), avšak ne natolik, aby se daly ztotožnit. Postavy tu zaujímají celou polovinu kompozice na výšku, některé nesou již výrazné iberské rysy (voják, Pilát). Z tohoto prvního známého tvůrčího období Juana de Flandes, kdy je poměr figur, architektury a krajiny více nizozemský, tzn. kdy je věnováno více pozornosti prostředí a krajině, se však nedochovala žádná dokumenty doložená kompozice (nepatří sem ani Flandesovi připisovaný *Kristus ukázán lidu*), která by odpovídala naší nebo se jí alespoň blížila do té míry, aby mohla posloužit jako výchozí bod pro srovnání.

Porovnání našeho obrazu se stejným tématem na hlavním oltáři palencijské katedrály (dokumentačně doloženým dílem Juana de Flandes), náležejícím již do jeho pokročilé, ryze španělské etapy ukazuje, že se tu postavy zvětšují na úkor prostředí a pozadí. To hraje ještě značnou roli v prvních pracích, např. na zmíněném retáblu Isabely Kastilské, tj. odpovídá zásadám jihoevropské kompozice kladoucí důraz na lidskou postavu. Ani v seskupení postav, které ostatně nacházíme u jiných dobových kompozic včetně Bosche,<sup>22</sup> nenajdeme jinou než obecnou obdobu. Kristus stojí před

Pilátem, v davu převládají vojáci; je zde hojně narážek na soudobou realitu (Židé ap.) a ani stylisticky a rukopisně nelze oba obrazy dávat do těsnějších souvislostí.

Ve Španělsku nastává v díle Juana de Flandes patrný posun, pozorovatelný již od prvních známých desek: zvětšují se rozměry desek i měřítko postav vzhledem k celku, zvýrazňuje se plasticita, kolorit nabývá větší chromatické intenzity a atmosféra je prolutá mléčným světlem.<sup>23</sup> Prohlubuje se rovněž expresivní náboženský charakter a pod vlivem kastilského prostředí se z barevné škály ztrácejí ony zelenomodré tóny příznačné pro nizozemskou malbu ve prospěch tónů zlatavých.<sup>24</sup>

Charakter našeho díla je však vysloveně miniaturistický. Je známo, že Juan de Flandes vycházel v rané tvorbě skutečně z miniatury, soudě podle pečlivosti v detailech a oblíbenosti barev jasných tónů. Ze zahraničních badatelů upoutal pražský obraz G. I. Lieftincka,<sup>25</sup> jenž přesvědčivě dokázal jeho konkrétní vztah k miniatuře a určil jako jeho předlohu a východisko miniaturu na foliu č. 69 v iluminovaném rukopise *Hodinky Engelberta Nassavského (Het Getijdenboek van Engelbert van Nassau)*, chovaném v Bodleianově knihovně v Oxfordu, objednaném Marií Burgundskou a dokončeném pro Filipa Sličného (obr. 2). Autorem rozsáhlé knižní výzdoby, která vznikala v letech 1477–1490, je tzv. Mistr Marie Burgundské.<sup>26</sup> Podle Lieftincka jde v pražském obraze o jakousi modernizovanou kopii, pocházející sice ještě z konce 15. století, avšak provedenou na základě umělcovy znalosti zmíněné miniatury. Základní posun v rozvržení naší kompozice oproti miniatuře nastal v omezení počtu postav za Kristem, přeměnou paláce v renesanční stavbu ve shodě s pokročilejší dobou: byla rovněž poněkud sjednocena perspektiva a rozšířen prostor pozadí. Také přemístění bílého psa doprava přispělo k ucelení prostoru pod schodištěm. Gerard Isaac Lieftinck se při konzultaci s Jaromírem Šípem vyslovil k autorství Juana de Flandes nanejvýš skepticky a klonil se k názoru, že charakter díla je spíše severonizozemský. Fedja Anzelewsky<sup>27</sup> později poněkud nekriticky převzal výsledky Lieftinckovy a vyslovil domněnku, že pražskou desku malíř namaloval ještě za svého působení ve Flandrech (patrně v Gentu nebo Bruggách) před rokem 1496, ale protože z onoho období nebylo s malířem spojeno už žádné jiné dílo, připsání neobstálo. Navíc se poukazovalo na nápadné podobnosti s diptychem od Gerarda Davida (doložen 1484–1523),

datovaným ovšem až letopočtem 1498, kdy malíř působil již ve Španělsku.

Teorie našla odezvu i u dalších specialistů v oblasti flámských rukopisů: J. J. G. Alexander pražskou práci označil za dobrou kopii ze 16. století podle uvedené iluminace. Myšlenka o této předloze se zdá být na první pohled zcela bezchybná, a navíc mnohé motivy pražské desky skutečně čerpají z knižního malířství tzv. gentsko-bruggské školy osmdesátých let 15. století a nikoliv až z umění Gerarda Davida. Avšak ani tato hypotéza nenašla náležitou odezvu, neboť „stále bezprizorní“<sup>28</sup> pražský obraz má očividně daleko složitější kompozici než poměrně jednoduchá knižní iluminace. Je proto pochopitelné, že souborné práce o mistrovi, které se zabývaly jeho známou tvorbou, se k našemu problematickému dílu nevyjadřovaly.<sup>29</sup> Přes uvedené zjištění se Šíp neodvážil kategoricky popřít autorství Juana de Flandes, protože tvorbu tohoto malíře „zná z vlastní zkušenosti zcela nedostatečně“.<sup>30</sup>

Po vydání své práce našel Lieftinck další přesnou repliku našeho obrazu,<sup>31</sup> připisovanou Cornelisi Engelbrechtsovi, kterou na rozdíl od bilbaoské neznám z autopsie. V budoucnosti bude tedy nutno určit společné východisko všech těchto tří prací, tj. mezičlánek, poněvadž při přímé inspiraci v miniatuře zmiňované Lieftinckem by musely vzniknout četné rozdíly v interpretaci. Jestliže je oním mezičlánkem jedna ze známých desek, pak bude nutno pokusit se stanovit pořadí vzniku jednotlivých obrazů.

Vztah pražského obrazu k nizozemské miniatuře, jež uvádí Lieftinck, je zcela jasný. Při oné příležitosti nebyl však vzat v úvahu poměr pražského obrazu k velice příbuzné kompozici *Kristus ukazovaný lidu* v Muzeu krásných umění (Museo de Bellas Artes) v Bilbau. Jde o kompozice naprosto shodné, a to do posledního detailu, s výjimkou pláště jezdce na bělouši, který vykazuje jinou skladbu záhybů. Replika se liší jen rozměry (je zhruba o třetinu větší: 49 × 31 cm oproti původním rozměrům 35,7 × 22,2 cm našeho obrazu). Poloobloukový průhled, který naši kompozici v horní části odlišuje od bilbaoské, zde nehraje roli, neboť byl proveden později. *Ecce Homo* v Bilbau je poněkud lépe zachován, alespoň pokud jde o svrchní vrstvy, jak lze pozorovat na některých detailech, u nás restaurovaných nebo sedřených (např. postavy pod loggií, průčelí druhého domu v pozadí, pozadí atd.). Následkem různého působení svrchních lakových vrstev existuje menší nerovnováha v kontrastech světla a stínu, výraznějších

v pražském, umírněnějších v bilbaoském obraze, což je dáno. Barevná kompozice se shoduje. Jediná pozorovatelná odlišnost spočívá v intenzivnější barvě nebes, na pražském obraze u horizontu jasnějšího a růžovějšího, kterou však možno opět přičíst rozrušení svrchní lazury. Na druhé straně poslední restaurování, zejména konfrontace při studiu podkreseb exempláře z Bilbaa, již obraz podrobila Ana Sánchez-Lassa de los Santos, dopadla jednoznačně ve prospěch české práce a dala za pravdu mému názoru, že prvotním – můžeme-li použít toto v podstatě časové, ale i konceptuální vyjádření – obrazem byl ten pražský.<sup>32</sup>

Poněvadž obraz v Bilbau byl připisován Gerardu Davidovi nebo jeho blízkému žáku, zdálo se, že v budoucnosti bude nutno spojovat autorství pražského obrazu spíše s nizozemským – zatím anonymním – mistrem než s Juanem de Flandes, přestože Juan vychází z Gerarda Davida a gentsko-bruggského okruhu. Tím souvisí mj. i s Místrem Marie Burgundské, a připouští tudíž teoreticky možnost, aby mu byl připsán jak pražský, tak bilbaoský obraz. Pro evidentní stylistické rozdíly je však zřejmé, že ztotožnění autorů jinak naprosto věrné kompozice není možné. Nakonec nutno podotknout, že existuje ještě jedna verze připisovaná Juanovi de Flandes, a to v kartouze mirafloreské u Burgosu, kde také bývala jedna z předloh pro obraz Mistra rodu Luna.<sup>33</sup>

Stejně tak málo je známo, nakolik v prvním období spolupracoval Juan de Flandes s Michelem Sittowem (Zithium), v jehož díle se projevuje řada podobností a obdob, zvláště v interpretaci lidských typů.<sup>34</sup> Přes veškeré pokroky v bádání zůstává první období Juanovy tvorby stále nejasné a jakékoli pokusy začlenit náš obraz právě sem by vyzněly křečovitě a pohybovaly by se na poli nepodložených hypotéz.<sup>35</sup>

V souladu s těmito závěry, jež i Šíp cituje v katalogu reprezentační výstavy flámské a holandské malby z pražské Národní galerie v Bruggách, byl obraz *Ecce Homo* zařazen roku 1976 do instalace Národní galerie jako dílo neznámého nizozemského mistra.<sup>36</sup> Jarmila Vacková jej poté připsala anonymnímu jihonizozemskému malíři po roce 1500, a to pro zjevný vztah k flámskému umění s tím, že „složitá problematika malíře opravdu nedává sdostatek prostoru pro vřazení obrázku do jeho díla“.<sup>37</sup>

V posledním desetiletí se zabývala obrazem zejména Olga Kotková, jejíž detailní studium nevelké desky, především techno-

logické – dendrologické a restaurátorské,<sup>38</sup> příjemně překvapilo a přineslo další podněty do té míry, že atribuce Juanovi de Flandes může být nadále držena jako velmi pravděpodobná pracovní hypotéza, vycházející hlavně z jeho rané etapy.<sup>39</sup> Zde mohou jen ve stručnosti reprodukovat analýzu české badatelky. Potěšující zjištění přinesla celková montáž infračervené reflektografie, při této příležitosti vůbec poprvé u nás provedené. Ukázala totiž mnoho změn oproti výsledné malbě. Vyplývá z ní, že umělec původně chtěl umístit na budovu vězení ještě další zamřížované okno, avšak později je zakryl malbou zídky. Také měl v úmyslu členit stěny místodržitelského paláce pozdně gotickými prvky (panelováním, fiálami), ale svůj úmysl změnil ve prospěch renesančního tvarosloví patrně ve snaze jít s módou. Místo slepých kružeb se tu objevil antikizující maskaron a ve stejném duchu zmodernizoval i hlavice sloupů. Nakonec šel tak daleko, že se mu nelíbili ani psi v popředí, a proto poopravil polohu jejich oháněk a zkorigoval také pohyby pacholků ze skupiny Kristových protivníků.<sup>40</sup> Podkresba tedy podala důkaz, že koncepci obrazu v detailech „doladoval“ malíř teprve v samém závěru, když už bylo dílo jinak hotovo. Navíc – podle Kotkové<sup>41</sup> – zaujal i osobitý rukopis podkresb, poměrně volný a lehký, dotažený hustým paralelním šrafováním, jejichž styl „koresponduje s pracemi Juana de Flandes, zvláště s jeho díly vytvořenými krátce po příchodu na Pyrenejský poloostrov. Jakkoliv chtěl malíř přizpůsobit svůj projev královské klientele, v podkresbách zůstával svůj“.

Také analýza podkladu pražské malby, již provedla chemička Dorothea Pechová v Národní galerii, odhalila přítomnost v Nizozemí užívané přírodní křídly (nikoliv sádry, což je příznačné pro jižní země – Itálii a Španělsko), z čehož vyplývá, že deska byla určitě připravena na severu. Ani restaurátorské zjištění Zory Grohmanové nevyklučovalo vznik pražské malby ještě v 15. století. Pro možné potvrzení tohoto chronologického upřesnění byl proveden zejména dendrochronologický průzkum, aby mohla být zodpovězena otázka, zda dub, z něhož byla deska vyříznuta, nepadl až v době, kdy Juan de Flandes pobýval ve Španělsku. Výsledkem dendrochronologického průzkumu bylo však datum 1453 jakožto termín *post quem* pro zahájení prací na obraze, čili malíř pracoval, jak tomu bylo zvykem, na vyžrálém dřevě. Potvrdily se tak vlastně jen závěry, k nimž se došlo „klasickými“ uměleckohistorickými metodami, tj. formálním

a ikonografickým rozbořem před slušnou řádkou let. Nyní lze i korigovat, ba obrátit před časem navržený vztah ke knižní malbě a domnívat se, že obraz mohl dát podnět vzniku knižní ilustrace.<sup>42</sup> Přestože někteří badatelé, jako např. Matthias Weninger, zaměření na Juana de Flandes a jeho okruh, atribuci odmítli,<sup>43</sup> závěr Olgy Kotkové přijala i Pilar Silva Maroto ve své poslední velké monografii, takže pokud nebudou přineseny jiné evidentní důkazy, může být pražský obraz spojován nadále s tvorbou Juana de Flandes.<sup>44</sup>

## 2. Pedro de Campaña

Druhý obrázek, *Ukřižování* Pedra de Campaña, vlastně Peetera Kempenera (popř. Kempeneera), jak zní jeho původní jméno,<sup>45</sup> je na rozdíl od předchozího signován. Poměrně prostá kompozice (obr. 3) zachycuje trojici křížů se skupinou tří truchlících postav – Jana a dvou Marií – pod Kristem. Přísnou symetrii štíhlého a protáhlého Kristova těla mírně vychyluje jen skloněná hlava, zkřížené nohy a především zdobně vlnící bederní rouška. Kříže s oběma lotry, zhotovené z hrubých, neotesaných, ale přitom tenkých a dlouhých břeven, zasazených do skalnatých ostrohů, jsou poněkud předsunuty do popředí. Hřeby prostupují nejen dlaně a nohy, ale i břevna. Nepříliš výrazná barevnost pláštů<sup>46</sup> a řídká nažloutlá tráva, sotva pokrývající skaliska, nepatrně oživují jinak pochmurnou tonalitu, vystupňovanou temně okrovými až červenavými těly lotrů proti temně chladnému nebi. Oblouha, ozvláštěněná jen dvěma poletujícími ptáky, vyznačuje se totiž bezútešnou atmosférou zatmění slunce a měsíce;<sup>47</sup> obě planety prohlédají mezi mraky při levém horním okraji. Šedavě modré kopce dokreslují v dálce nízký horizont krajiny. Charakter místa upřesňují dvě lebky, čelisti, zbytky kostí a křížů, povalující se v popředí. To vše je provedeno miniaturním stylem a pečlivým rukopisem.

Zasazení Kristova kříže do samého středu obrazu vytváří přísně centrální kompozici s důraznými vertikálami křížů a postav truchlících. Zdobné tvary bílé roušky vycházejí nepochybně z grafických listů a lze je pozorovat např. i na *Kalvárii* Rogiera van der Weyden z triptychu v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni a na dalších dobových dílech. Divákův pohled vychází ze skupiny pod křížem, je veden diagonálně ve směru Magdaleniny ruky vztažené k lotrovi vpravo, pak zpět ke Kristovi a druhému lotrovi a nakonec se vrací ke skupině, takže opisuje elipsu,



jejímž nejvyšším bodem je Kristova hlava. Postavy zaujímají jednu čtvrtinu výšky formátu.

Vzhledem k evidentně původní umělcově signatuře, známé již od prvních zmínek o tomto obraze,<sup>48</sup> nebyla nikdy vyslovena pochybnost o autorství, jen zařazení do kontextu autorova díla bylo v některých případech téměř diametrálně protichůdné. Spor se vyhranil v podstatě kolem dvou možností: obraz vznikl buď v raném věku Kempenerově, nebo po jeho návratu ze Španělska do Bruselu, a je tudíž jeho pozdní prací.

Na základě miniaturistické techniky soudil Carl Justi,<sup>49</sup> že jde o dílo vzniklé ve stáří. Justi se odvolával na údajnou malířovu krátkozrakost v tomto věku, avšak později došel k závěru zcela opačnému: přijal názor, že obraz je od Kempenera z mladých let. Mayer<sup>50</sup> sdílel počáteční mínění Justiho a to bez větších změn přetrvalo dodnes. Ferdinando Bologna,<sup>51</sup> který znal práci jen z reprodukce, ji spojoval s vášní a poezií posledních mistrových španělských let.

Eduard Šafařík<sup>52</sup> upřesnil dataci po roce 1570, ačkoliv z posledního bruselského období nejsou žádná díla doložena (Kempener se vrátil roku 1563). Své zařazení podkládá Šafařík hlubokým náboženským citem, který ovládá pražskou desku, u Campani dosti neobvyklým, a miniaturistickým provedením stejně jako flámskou transkripcí vlastního jména. Za španělského pobytu se Campaña na své práce totiž podpisoval výlučně PETRUS CAMPANIENSIS nebo KAMPANIA, zatímco v pražském obraze se objevuje PETRVSS KEMPENER. Neobvyklost dvojitého S v křestním jméne vedla Šafaříka k interpretaci jako zkratky Senex nebo Senior, již se měl odlišit od svého syna Juana a Pedra Campani mladšího, snad vnuka. Šafařík, který prodlužuje životnost Justiho názoru, zdůraznil, že obraz je zcela bezpříkladný a ojedinělý v Kempenerově díle nejen hlubokým citovým prožitkem a flámskou signaturou, která se na malířových dílech nikdy neobjevuje, nýbrž také miniaturním provedením, jež u něj nemá obdoby. Nevylučuje tudíž, že se umělec inspiroval některými kompozicemi Jana van Eyck či pracoval pod jejich vlivem. Připomněl rovněž skutečnost, zjištěnou již Justim,<sup>53</sup> že předkresba k našemu obraze byla dříve ve sbírce Jovellanos v Gijónu (obr. 4).

Po návštěvě Národní galerie v Praze v roce 1963 vydala Priscilla E. Mullerová<sup>54</sup> studii věnovanou pražskému obraze a pokusila se jej zařadit do Kempenerova

díla. I ona zdůraznila jedinečnost pražského *Ukřižování* v umělcově díle a naprostou nepřítomnost vlivů italských mistrů vrcholné renesance, takže váhala, zda obraz zařadit do doby před malířovou cestou do Říma a do Španělska. Nakonec se také přiklonila k názoru, že jde o dílo pozdní a přijala jeho vročení do doby kolem roku 1570. Postavila se jen kriticky k tvrzení, že zmíněná kresba v Gijonu je předkresbou k našemu *Ukřižování*, protože jí neušel zásadní rozdíl v pojetí bezvládně visícího těla Kristova na pražském obraze a svíjejícího se těla na kresbě blízké El Grecovu dynamismu. Zde bude vhodné připomenout názor Andreiny Griseriové,<sup>55</sup> že kresba Ukřižovaného připomíná prodloužené postavy El Grecovy. Ačkoliv Mullerová připomněla, že s pražským obrazem se dá stylisticky spojovat pouze jediné dílo, a to *Klanění pastýřů* v Obrazárně státních muzeí v Berlíně, v němž Campaña také nic nedluží italskému manýrismu<sup>56</sup> a spíše připomíná umění 15. století nebo raného 16. století v Nizozemí, setrvává u dosud obvyklé datace, tj. berlínský obraz klade na počátek Campaňovy umělecké dráhy, zatímco ten pražský na její konec. Zajímavé jsou i shody rozměrů: pražský 27 × 22,5 cm, berlínský 26,9 × 23 cm. V závěru studie Mullerová<sup>57</sup> shrnula, že Campaña se ve svém pozdním údobí dopracoval k poeticky jednoduchému obrazu introspektivně zaměřeného intimního prožitku a relativního klidu. Podle autorky tím vytvořil opravdový obrázek osobně devocionální povahy.

S vědomím, že pražské *Ukřižování* je dílo vskutku jedinečné, přistoupil k revizi dosavadních názorů vyslovených jak Šafaříkem, tak Mullerovou Jaromír Šíp.<sup>58</sup> Domníval se, že jde o velmi rané Campaňovo dílo. Svou domněnku neopírá jen o flámskou transkripci umělcova jména, která by byla po jeho návratu ze Španěl asi obtížně vysvětlitelná, nýbrž především o slohový rozbor. S naprostou rozhodností vyloučil, že by zdrojem Campaňovy inspirace byl slavnostně vznešený duch nizozemské malby směru Jana van Eyck či Antonella da Messina, s nímž je v rozporu, a usoudil, že umělcův projev vychází z názoru právě opačného: z Hieronyma Bosche, a to na základě obrazu *Sv. Jan na Pathmu* v obrazárně Státních muzeí v Berlíně. Na zadní straně tohoto nevelkého obrazu (40 × 25,5 cm) jsou totiž rozloženy grisaillově malované pašijové výjevy kolem kruhové plochy. V horní části Šíp shledává, že *Ukřižování* je celkovým laděním blízké pražskému Kempenerovu dílu, a vyvozuje,

že Campaña se v tomto případě uchýlil přímo k parafrázi Boschova díla. Dle Šípa malíř jenom nepatrně rozvedl jediný citát z komplexního myšlenkového záběru staršího mistra. V pražském obraze se objevují táž dlouhá hubená umučená těla v bezútesném náznaku krajiny nabité atmosférou zatmění slunce. Pražské Kempenerovo *Ukřižování* není prosto ani určitých neobratností v rekonstrukci figur pod křížem. Přesto působí převahou kvalit, jejichž souhrn lze označit za citově bohatý, výtvarnou rutinou dosud nedotčený projev. Šíp proto soudil, že jde o práci umělce mladistvého, chytajícího se dostupných vzorů, nikoliv o dílo vzniklé až v pozdním věku, kdy si lze věru těžko představit tak důslednou absenci manýristických formulí, jež by usnadňovaly režii výjevu.

Tu právě nalézáme ve variantě *Ukřižování* ze sbírky kanovníka Despujola v Barceloně (obr. 5). Domnívám se však, že východiskem mohl být grafický list *Snímání z kříže* signovaný „D. C. excud.“ a s nápisem „Acceperunt... sepeliae IAAN XIX“.<sup>59</sup> Vzhledem k tomu, že výjev je na grafice umístěn v květinovém rámci, vychází pravděpodobně ze staršího rukopisu. To platí i pro nově identifikovaný a do španělské soukromé sbírky zakoupený obraz *Snímání z kříže*, signovaný rovněž majuskulemi HOC OPUS FACIEBAT / PETRUS CAMPANIENSIS, jež Pérez Sánchez považuje za práci umělcovy zralosti, která má ve svém patetickém a bezútesném účinu srovnání právě a výhradně jen s *Kalvárií* z Národní galerie v Praze.<sup>60</sup>

Obraz vzrušuje historiky umění nejen kvůli problémům s datací, ale také pro své celkové vyznění. Naposledy se stal Jarmile Vackové záminkou k aktualizaci a k meditaci o temné noci manýrismu a postmoderně. Vacková se rozhodně kloní – na rozdíl od Šípa – k pozdní dataci, spíše na základě psychických hodnot než formálního rozboru – konstatuje, že obraz „je mistrovským plodem konečného (Kempenerova) stylu“.<sup>61</sup> Jinak se jí *Ukřižování*, „drobné v rozměru a přece monumentální, manýristické..., postmodernistické“ jeví jako by bylo výtvarným přepisem „nejvyšší duchovní otřesenosti“, vycházející ze španělské karmelitánské mystiky sv. Jana od Kříže, o níž hispanoflámský malíř Peeter de Kempener nebo Pedro de Campaña „stěží mohl nevědět.“ Do obrazu zašifroval podle Vackové „poselství o tom, že po ‚Velkém pátku lidstva‘ nadejde vzkříšení.“<sup>62</sup>

Vztah našeho obrazu k barcelonskému Kempenerovu *Ukřižování* nebyl však dosud

důsledně probádán. Rozvržení přísně centrální kompozice s Kristovým křížem uprostřed je tu zachováno s tím rozdílem, že scéna je nazírána z větší blízkosti, v detailnějším výseku. Jestliže na pražském obraze postavy zaujímají jen jednu čtvrtinu, na barcelonském už plnou třetinu výšky formátu. Postavy se staly robustnější, vyvrálejší a fyzicky starší a jsou pojednány detailněji. Jinak lze pozorovat jen několik drobných odchylek. Postava klečící Magdaleny ve skupině pod křížem byla posunuta na pravou stranu, i když zhruba zachovává obdobnou pozici, jako na pražském protějšku. Sv. Jan se tu objevuje s bradkou, zatímco na pražském je bezvousý, což vedlo u prvních rozborů k záměně s ženskou postavou, takže skupina byla považována za tři Marie.<sup>63</sup> Zásadní posun nastal v celkové atmosféře, která se na barcelonském protějšku vyjasnila, ač nebe zůstává nadále zamračené, a ztratila bezútesnost a vyhrocenou dramatickosti. Krajina, na rozdíl od nízkého, jen náznakově podaného horizontu pražské desky je rozvedena do několika prostorových plánů a přibrala řadu konkrétních detailů: stromy, mj. palmu, skupinu postav s mužem nesoucím žebřík. Spolu s pažemi Boha Otce, rozepjatými nad Kristovým křížem, jeví se tyto prvky jako příznačně manýristické. Ostatní detaily, které charakterizují pražskou kompozici, např. dlouhé, břevna prostupující hřeby, vlající rouška Kristova, přípory křížů ap., se objevují rovněž na barcelonském protějšku. Další verzi *Ukřižování*, na níž můžeme pozorovat uplatnění obdobných kompozičních prvků, publikoval Nicole Dacos (soukromá sbírka Stanleye Mosse, 54,6 × 40 cm) současně se *Snímáním z kříže*.<sup>64</sup>

Obdobu podobné přeměny v nazírání nacházíme v již zmíněném Campaňově *Klanění pastýřů* z berlínského Státního muzea, slohově velmi příbuzném s pražským *Ukřižováním*, a to jak měřítkem postav, tak obdobně kontrastním osvětlením. Diego Angulo Iñiguez<sup>65</sup> jej řadí mezi „dosti rané práce“. Jednoduchost, jednotnost a intimnost obrazu vyniknou ve srovnání s tímto tématem, které o mnoho let později namaloval Campaña pro hlavní oltář kostela sv. Anny v Seville, kde uplatňuje s několika obměnami totéž kompoziční schéma. Sevillský obraz, který je počítán k vrcholným dílům Campaňovým, ukazuje na syntézu nizozemského východiska se španělskými a italskými zkušenostmi. I zde se postavy zvětšily v poměru k formátu a přibyla řada výslovně manýristických prvků, takže obraz současně slouží za

příklad, jak Campaña v pozdějších letech využíval již dříve použité kompozice.

Také další varianty, např. zlomek s hlavou ukřižovaného Krista ve sbírce Buendíově v Madridě,<sup>66</sup> provedený v mnohem větším měřítku, ale sledující přesně kompozici pražskou, svědčí o tom, že naše deska byla s největší pravděpodobností prototypem, který si přivezl Campaña do Španělska již ze své vlasti a který pak uplatňoval v dalších kompozicích,<sup>67</sup> a je tedy dílem výslovně raným, vzniklým před jeho italskou cestou (1529) a španělským pobytem (od 1537), tj. před rokem 1529. Takový názor se zdají potvrzovat i nejpodrobnější rozborů prvních Campaňových prací, které podnikl nejnověji Nicole Dacos.<sup>68</sup> Také Olga Kotková<sup>69</sup> se nakonec přiklonila k závěru, že jde o dílo rané.

### Poznámky

**1** Elisa Bermejo – María José Martínez – Javier Portús, *Juan de Flandes*, Valencia 1991. Monografie shrnuje hlavní literaturu do data publikace. O pražské práci tu není ani zmínka. Zřejmě je považována za odepsanou.

**2** Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, Salamanca 2006, 508 s. Děkuji autorce za osobní konzultace jak při setkání na Moravě, tak v Madridu. Její monografie je v knihovně NG v Praze. Vynikající je autorčina interpretace vazeb španělské malby mezi Itálií a Nizozemím: „La Pintura Española Entre Italia y el Mundo Nórdico: Del Gótico Internacional al Hispano-Flamenco“, *España medieval y el legado del Occidente*, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, octubre de 2005 – febrero de 2006, México s. 147–173, viz též [http://www.seacex.es/documentos/esp\\_med\\_13\\_flamen.pdf](http://www.seacex.es/documentos/esp_med_13_flamen.pdf)

**3** Děkuji též Jaromíru Šípovi (†) za četné konzultace nejen v době, kdy jsme měli v Národní galerii pracovní vedle sebe, ale i dlouho poté, když už byl důchodu.

**4** Inv. č. NG O 459, dubové dřevo, tempera, 36,3 × 23 cm. Obraz je podlepen novým dřevem a tím o trochu zvětšen. Restauroval Mojmír Hamsík.

**5** O umělci viz např. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XIX, ed. Ulrich Thieme – Felix Becker, Leipzig b. d., (přetisk 1968), s. 278–279 nebo Robert Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975, s. 73–74.

**6** María José Martínez, „Su vida“, in Bermejo – Martínez – Portús (cit. v pozn. 1), s. 74.

**7** Maxmiliaan P. J. Maartens – Natasja Peeters, „El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España“, in *Erasmus en España, La recepción del Humanismo en*

*el primer Renacimiento español*, Patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, 25 septiembre 2002 – 6 enero 2003, Salamanca, s. 159, s odvoláním na identifikaci Tilla Borcherta z roku 2002.

**8** Pilar Silva Maroto, „La pintura hispanoflamenca en Castilla“, in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, ed. Francisco Ruiz Quesada – Ana Galilea Antón, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26. 2.–11. 5. 2003 – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9. 5.–31. 8. 2003, s. 77–85, s. 81.

**9** Maartens – Peeters (cit. v pozn.7), s. 160; viz též anon., „Erasmus en España, Humanismo y Renacimiento en España“, *El Punto XVII*, 2002, č. 669, s. 11, 16–17.

**10** Fernando Benito Doménech, „La pintura hispanoflamenca en Valencia“, in *La pintura gótica hispanoflamenca...* (cit. v pozn. 8), s. 29–39; Silva Maroto 2003, *ibid.*, s. 79, přepisuje jeho jméno jako Alincbrot.

**11** K tomu Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting, Its origins and character*, Harvard University Press, 1971, I. sv., s. 134n (kapitola Reality and Symbol in Early Flemish Painting – „*Spiritualia sub metaphoris corporalium*“, s. 131).

**12** Bermejo – Martínez – Portús (cit. v pozn. 1), s. 74.

**13** Původní 35,7 × 22,2 cm; zvětšené o podlepenou desku 36,4 × 23,2 cm.

**14** Restaurátorský záznam NG 10. VI. 1941.

**15** *Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1889, č. 508.

**16** *Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, č. 457.

**17** *Stručný průvodce* z roku 1938 neuvádí žádný obraz *Ecce Homo*, který by bylo možno k tomuto dílu vztahovat.

**18** Olga Kotková, „Nové cesty k starým mistrům“, *Dějiny a současnost*, roč. 18, 1996, č. 2, s. 32–38, s. 37, upozorňuje, že pro svůj nepopiratelný vztah ke grafice byl nejprve spojován s Martinem Schongauerem, pak se mu dostalo označení „Nizozemský mistr kolem 1600, snad kopie podle staršího vzoru“. Kotková později zapracovala výsledky svého prvního průzkumu do katalogu: eadem, *Netherlandish painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1. National Gallery in Prague*, Prague 1999, s. 114. O velkém vlivu tohoto grafika na hispanoflámskou malbu viz Ana Galilea Antón, „Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca“, in *La pintura gótica* (cit. v pozn. 8), s. 87–97. Mimo chodem, v Zaragoze je doložena činnost tiskaře a grafika Nicoláse Spindlera z Cvikova (Zwickau) ze Saska, tehdy ještě českého.

**19** Max J. Friedlaender, „Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes“, *Cicerone*

- XXI, 1929, s. 249–251; idem, „Juan de Flandes“, *Cicerone* XXII, 1930, s. 1–4.
- 20** Zapůjčený Šípův rukopis katalogu sbírky starého umění, který nakonec nebyl v této formě publikován a z něhož čerpám i údaje s autorovými názory.
- 21** *Katalog Národní galerie*, Praha 1949, č. kat. 326.
- 22** J. Mazarov, „Teatralno načalo v životopista na Ieronimus Bosche“, *Problemi na izkustvoto*, Sofia 1970–1971, s. 27–41.
- 23** José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid 1970, s. 120.
- 24** Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, 1962, s. 9.
- 25** Gerard Isaac Lieftinck, *Boekverluchters nit de omgeving van Maria van Bourgondie, c. 1485*, Bruxelles 1969, s. 59, obr. 84 a 86. Lieftinck zdůrazňuje význam těchto iluminovaných rukopisů na tvorbu malřů, jimž slouží jako velmi častý zdroj kompozice. Bylo by zajisté zajímavé srovnat s miniaturami knihy hodiniek *Libro de Horas de Margarita de Austria* z roku 1486 v knihovně escorialského kláštera, kterou Lieftinck nezmiňuje. Dataci uvádí Charles D. Cuttler, *Nothern Painting from Pucelle to Brueghel*, New York 1968, s. 187.
- 26** Za diapozitiv iluminace z Bodleian Library v Oxfordu vděčím Miss Askellové, Dept. of Western MSS (dopis z 22. II. 1973).
- 27** Fedja Anzelewsky, in: Jan Białostocki a kol., „Spätmittelalter und beginnende Neuzeit“, *Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1972, s. 179–180, obr. 35; obraz datuje zcela neproblematicky jako jistou práci Juana de Flandes kolem 1485/90. Jinak správně vypozeroval, že pro rané datování svědčí jak styl, tak kompozice a souvislost s miniaturou.
- 28** Kotková 1996 (cit. v pozn. 18), s. 38.
- 29** María José Martínez, „Juan de Flandes: su vida y su época. Estudio de su obra“, in: Bermejo – Martínez – Portús (cit. v pozn. 1); Bermejo 1962 (cit. v pozn. 24); eadem, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 1, Madrid 1980; Ignace Vandevivere – Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, febrero – marzo 1986.
- 30** Pozn. 20.
- 31** Gerard Isaac Lieftinck po vydání práce (osobní sdělení autora).
- 32** Ana Sánchez-Lassa de los Santos, „Un ‚Ecce Homo‘ de la escuela flamenca en el Museo de Bellas Artes de Bilbao“, *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1995, s. 37–53, cituje obě mé práce, kde byl tento názor vysloven: Pavel Štěpánek, „La pintura española en la Galería Nacional de Praga“, *Arte Español*, 3, 1968–1969, s. 181–202 a idem, „Pinturas y eculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga“, *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) 1991, č. 20, s. 349–356. Viz též Olga Kotková, „The Prague Ecce Homo: an early work by Juan de Flandes ?“, *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Perspectives Colloque XI*, 14–16 septembre 1995, éd. par Roger van Schoute et Hélène Verougstraete, 11, 1997, s. 185–192.
- 33** Pavel Štěpánek, „Španělské středověké desky v Národní galerii v Praze. Poznámky ke španělské středověké malbě z českých sbírek“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XIV–XV, 2004–2005, s. 135–146.
- 34** José Gudiol, *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, Madrid 1955, s. 360, zvláště na *Korunování P. Marie* se projevuje podobnost lidských typů ve tvářích, přímo totožných s pojetím Juanem de Flandes. Oba umělci spolupracovali na tzv. *Oratoriu Isabely Katolické*, vzniklém kolem roku 1490 (dnes ve washingtonské Národní galerii), které bylo drobnými rozměry koncipováno jako kniha hodiniek (Bermejo 1962 [cit. v pozn. 24], s. 7). O Sithumovi pojednává blíže katalog výstavy *Flanders in the Fifteenth Century, Art and Civilization*, Detroit, 1960, s. 197–199.
- 35** Aznar (cit. v pozn. 23), s. 394, uvádí pražský obraz, snad omylem, jako *Snímání*.
- 36** *Chef-d'œuvre de Prague, 1450–1750, Trois siècles de Peinture flamande et hollandaise*, Bruges, Groeninge museum, 29.VI.–20.X. 1974, pod č. 5 (Flandes) a (Kempeneer) č. 13, s. 35, obr. 13; z ohlasů lze citovat Denis Baudoin, „Clés pour les arts“, *Le calendrier de toutes les expositions*; juin 1974, č. 44 (Belgie), s. 29–30, kde je reprodukován pražský obraz, ale text nepřináší nic nového.
- 37** Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 74–76.
- 38** Kotková 1996 (cit. v pozn. 18), s. 37–38.
- 39** Kotková 1995 (cit. v pozn. 32). Viz též <http://www.fltr.ucl.ac.be/FLTR/publications/PAHAUCL/tabmat.html>
- 40** Právě tento detail zaujal autory knihy *Zvířata. Opus Pictum*, Praha 2002, č. obr. 12. Pes doprovází i scénu Martina Schongauera *Kristus před Ananiášem* (Russell Allen Collection, Washington).
- 41** Kotková 1996 (cit. v pozn. 18), s. 32–35. Infračervená reflektografie je založena na systému, který převádí infračervené záření do viditelné podoby. Princip spočívá v tom, že kamera je spojena s monitorem, na němž se objeví prohlížený detail spodních vrstev, čímž jsou zviditelněny podkresby, odhalující prvotní záměr umělce, a umožněno sledovat celý tvůrčí proces.
- 42** *Ibid.*, s. 34. Charakterizuje dendrochronologický průzkum obrazu, který pečlivým komparačním studiem dochovaných desek vedl

ke stanovení doby, ve které byl poražen strom, z něhož je podložka zhotovena.

**43** V osobní konzultaci v roce 2002.

**44** Silva Maroto 2006 (cit. v pozn. 2), s. 84–85. Monografie přesahuje rozsahem i záběrem všechny dosavadní pokusy o celkový pohled na tvorbu tohoto stále záhadného umělce. Jak mi autorka osobně sdělila, analýza Kotkové je přesvědčivá. Ve stejné době vydala Silva Maroto ještě vynikající studii k nově zakoupenému obrazu v Pradu: *La Crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid 2006.

**45** O umělci viz např. *Allgemeines Lexikon* (cit. v pozn. 5), XX, s. 142–144; (inv. č. O 9004, olej na dubovém dřevě, 26,8 × 23 cm); do majetku NG zakoupeno od dr. Prokopa H. Tomana v Praze roku 1961. Dříve ve sbírce dr. Hugo Tomana, kam zakoupeno od Mikuláše Lehmana v Praze roku 1882. Předtím údajně ve šlechtickém majetku. Hugo Toman obraz podrobně popsal: „Kdo byl Pedro de Campaña. Ke 400. výročí umělcovy smrti“, *Panorama*, 1981, č. 4–5, s. 24–26, il. signován „PETRVSS KEMPENER“.

**46** José Lopez Rey soudí, že původní barva byla bezpochyby modrá – cit. dle Priscilla Muller, „The Prague Crucifixion signed PETRVSS KEMPENER“, *Art Bulletin* XLVIII, 1966, s. 412, pozn. 11. Podle starší restaurátorské zprávy NG je svrchní vrstva malby na postavách poněkud poškozena. V této souvislosti se zdá vhodné připomenout Camónovu poznámku (pozn. 23), s. 393, že Campaña „používá často neurčité tóny s měnivými odlesky na zelenožlutých a namodralých tunikách a pláštích podle zvyklostí nizozemského manýrismu“.

**47** Jean Lassus, *Raně křesťanské a byzantské umění*, Praha 1971, s. 111, v komentáři k obr. 133–134 konstatuje, že symboly slunce a měsíce jsou obvyklou součástí středověkých výjevů Ukřižování.

**48** Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid 1953, s. 47, pozn. 1, se zmiňuje pouze o podpisu, jehož pravopisnou formu přebírá, a o kresbě v Gijónu. V obsáhlém článku „Peeter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campaña“, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* V, 1884, s. 154–179, pražský obraz ještě nezmiňuje.

**49** Justiho názor, jenž vyloučil, že by obraz vznikl za španělského pobytu, je nejprve citován v anonymním článku „Prag. Gemaeldesammlung des Dr. Toman“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* IX, (1886), s. 452–453, a pak jej Justi sám rozvádí v *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, I, s. 338. Viz též Prokop Toman, *Sběratelské epistolý*, Praha, 1941, s. 87.

**50** August Liebmann Mayer, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig 1911, s. 66.

**51** Ferdinando Bologna, „Osservazioni su Pedro de Campaña“, *Paragone* IV, 1953. č. 43, s. 45.

**52** *Výstava přírůstků 1957–1962*, Národní galerie v Praze, Praha 1962, s. 21, s. 40 (Eduard A. Šafařík) shrnuje veškerou jemu známou bibliografii, ve kterém ale chybí španělská.

**53** Justi 1953 (cit. v pozn. 48), s. 47, pozn. 1.

**54** Muller (cit. v pozn. 46), s. 412–413, obr. 1–5.

**55** Andreina Griseri, „Nuove schede di manierismo iberico“, *Paragone* IX, (1959), č. 113, s. 38.

**56** Muller (cit. v pozn. 46), s. 412. Mullerová přitom vystihla, že použití pigmentů a světla ke konstrukci formy a nálady, atmosféry dramatu a zjemnění kompozičního soustředění jsou blízké Benátčanům v polovině století a po ní.

**57** *Ibid.*, s. 413.

**58** Pozn. 20.

**59** R 114 561, papír, 237 × 175 mm.

**60** Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Hospital de los Venerables, Sevilla, Diciembre 1996 – Febrero 1997, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Febrero – Abril 1997, č. kat. 21, s. 76. Obraz byl dočasně uložen americkým soukromým majitelem v Metropolitním muzeu v New Yorku, odkud jej získal dnešní španělský soukromý majitel.

**61** Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 201–202 (obr. 150).

**62** Jarmila Vacková, „Temná noc' – manýrismus – postmoderna“, *Literární noviny*, 1996, č. 14, s. 15, il., s odvoláním na tehdy čerstvou publikaci Jolany Polákové. Viz též Jarmila Vacková, *Odpovědi obrazů. Mistři starého nizozemského umění*, Praha 2001, s. 144–150, kde je článek beze změn reprodukován.

**63** Toto mínění sdílel např. Mayer (cit. v pozn. 50), s. 66. Sestava postav sv. Jana Evangelisty a dvou Marií se opakuje na *Snímání* v Cádizu (spolu s Nikodémem a Josefem z Arimatie).

**64** Katalog *Europa*, Bruxelles 1985, č. kat. C 20, s. 491–492, práci datuje do počátku sevillského období, kdy malíř tvořil ještě pod vlivem Raffaelova žáka Polidora da Caravaggio. *Snímání* je menšího formátu, bližší pražskému (25 × 19,5 cm).

**65** Diego Angulo Iñiguez, *Pedro de Campaña*, Sevilla, 1951, s. 31. Ač byl pražský obraz znám z řady odvolání Justiho a Mayera, Angulo jej vůbec nezmiňuje.

**66** Vděčím prof. José R. Buendíovi za seznámení s tímto zlomkem z jeho sbírky.

**67** Neměl jsem možnost vidět ani v reprodukci *Ukřižování* uváděné do souvislosti s Campañou na výstavě „Sonderausstellung (Religiöse Malerei aus dem 15. bis 18. Jahrhunderts“, Erzbischoepfliches Dom- und Diocesenmuseum, Wien, 1966, č. kat. 14; Diego Angulo Iñiguez, „Una nueva crucifixión de Pedro de Campaña“, *Archivo Español de Arte* XLVII, 1974, č. 187,

s. 332, uvádí ve známost další verzi Campañoova *Ukřižování* ve španělských sbírkách.

**68** Nicole Dacos, „La Crucifixion du Louvre et les *premières œuvres* espagnoles de Peeter de Kempeneer“, *Revue du Louvre*, 1988, č. 3, s. 230–236. Další články autora: „Peeter de Kempeneer / Pedro Campaña as a Draughtsman“, *Master Drawings XXVII*, 1989, s. 359–389; „Un élève de Peeter de Kempeneer: Hans Speckaert“,

*Prospettiva LVII–LX*, 1989–1990, s. 80–88; „Peter de Kempeneer“, in *Fiamminghi a Roma. 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1995, s. 240–245.

**69** Kotková 1999 (cit. v pozn. 18), s. 62, 78, 114 a 170.

# *Pieta z Lásenice* a sochařství pozdního krásného slohu na jihu Čech

JAN MIKEŠ

Jan Mikeš, doktorand na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, se specializuje na výzkum středoevropského sochařství 14.–15. století.

Ve stálé expozici Sbírký starého umění Národní galerie v pražském Anežském klášteře je vystaveno také sousoší *Piety* z jihočeské Lásenice (obr. 1), které patří mezi nejdéle známé středověké skulptury v Čechách.<sup>1</sup> Dějiny jeho objevování se píší od léta roku 1911. Tehdy se v Praze setkal kustod Uměleckoprůmyslového musea František Xaver Jiřík s jindřichohradeckým gymnaziálním učitelem Janem Kotrbou a jeho chotí. Nezávazný rozhovor se stočil na starožitné památky v jindřichohradeckém okolí. Žena si při té příležitosti vzpomněla, že v její rodné Lásenici se nachází starobylá mariánská socha, kterou však místní, jakožto zcela bezcennou, odložili do podstřeší zvonice tamní kaple.<sup>2</sup> Jiřík se do Lásenice vzápětí vypravil a na udaném místě našel sochu P. Marie, u níž okamžitě rozeznal středověký původ. Na půdě vedlejší kaple se skrývalo torzo Kristova těla bez nohou, použitých k vyplnění prahu vstupních dveří.<sup>3</sup>

Publikování nového nálezu středověké sochy v místním i národním tisku vzbudilo všeobecnou pozornost. Okamžitě bylo zahájeno jednání, jak získat dílo do sbírek Uměleckoprůmyslového musea, jemuž nakonec lásenická obec sochu bezplatně darovala.<sup>4</sup> O dva roky později zařadil redaktor sborníku *Umělecké poklady Čech* Zdeněk Wirth *Lásenickou piету* do výběru nejvýznamnějších památek zdejšího umění.<sup>5</sup>

Avšak s tím, jak byly postupně objeveny další středověké skulptury, začal zájem o toto dílo ustupovat a přestože byla socha roku 1949 z Uměleckoprůmyslového musea převedena do sbírek Národní galerie, ocitla se v posledních desetiletích mimo pozornost odborné veřejnosti.

Wilhelm Pinder kdysi zhodnotil výtvarnou kvalitu zkoumané sochy v duchu svého vypjatě nacionalistického uvažování slovy:

„Die rohe Pieta von Lásenic hat nichts mit unsern Formen zu tun – sie könnten tschechisch sein.“<sup>6</sup> Kromě nižší úrovně řemeslného zpracování, kterou prozrazuje skutečnost, že zůstala neprobrána zadní, neopracovaná strana sochy, však ke zmíněnému nezájmu přispěla i zřejmá retrospektivní orientace díla. Ta znesnadňuje odpověď na otázky ohledně jeho správného formálního zařazení a datace.

Pro směr dosavadních úvah byla vždy určující základní kompozice sousoší. Trůnící Matka Boží, vyřezaná v téměř životní velikosti, drží na klíně samostatně vytvořenou figuru bezvládného Ježíše. Jeho nohy, trup i hlava jsou zalamovány v téměř přesných pravých úhlech. Je to základní znak typu piet, který kdysi Walter Passarge definoval jako „Treppenformige Diagonaltypus“.<sup>7</sup> Albert Kutal hovoří v této souvislosti o vertikálních pietách a na jiném místě o kobursko-erfurtském typu, podle nejvýznamnějších zástupců skupiny.<sup>8</sup>

*Lásenická pieta* se s těmito sochami shoduje také v některých detailech, jimž byla vždy přiznávána zvláštní důležitost. Pozornost přitahuje expresivně ztvárněná, bolestí poznamenaná Kristova tvář, v níž podle Passarge: „Alle Kraft des seelischen Ausdrucks ist (...) gesammelt.“<sup>9</sup> Porovnáváno bylo sumární podání Kristova těla a analogie nalézali badatelé také ve skladbě záhybů spodní části Mariina roucha. Pro piety 14. století je charakteristická i samostatně vyřezaná figura Krista s šikmo spadajícím perizoniem, odůvodněným používáním těchto soch v rámci paraliturgické praxe.<sup>10</sup>

Četné odchylky oproti jinak výrazně homogenní skupině děl ale na druhou stranu často vedly k závěru, že *Lásenická pieta* je nejmladší ze skupiny tzv. vertikálních piet v Čechách.<sup>11</sup> Její datace kolísala

v rozmezí druhé poloviny 14. století nebo byla kladena do doby kolem roku 1400, jak se domníval již například F. X. Jiřík.<sup>12</sup>

Opustíme-li ale rovinu uvažování založenou na představě postupného vývoje umění, ve kterém se typy vyžívají a jsou nahrazovány novými (jak je příznačné ještě pro pojetí Alberta Kutala, ačkoli on sám uznával spoustu výjimek) a připustíme-li možnost, že typ, ba dokonce styl sochy bylo do značné míry možné vědomě zvolit, objevuje se před námi *Lásenická pieta* už nikoli jako solitér stojící stranou tehdejšího výtvarného dění, ale jako socha integrálně spojená s kontextem sochařské tvorby 15. století.

Tradiční postoj reprezentují například Jaromír Pečírka a Jaromír Homolka. Podle nich jde o „zlidovění“ staršího typu tzv. „mystické“ piety, jak zní další z mnoha označení tohoto typu.<sup>13</sup> Naopak Milena Bartlová nedávno navrhla pohlížet na lásenickou sochu jako na vědomě historizující dílo, které pochází nejdříve z první čtvrtiny 15. století.<sup>14</sup> Pro přijetí její teze svědčí několik, na první pohled ne zcela výrazných důkazů.

Prvního z nich si všiml již F. X. Jiřík. Pro sousoší je podle něj příznačné „hieratické, skoro strnulé držení těl“. Jde o zdánlivě archaický prvek, který ale překvapivě nenajdeme u žádné ze soch zmíněné ústřední skupiny. Zde naopak P. Marie svou bolestí poznamenanou tvář vždy otáčí ke Kristovi, jehož hlava se obrací do prostoru směrem k věřícím. V Lásenicích chybí kontakt s divákem i naznačení vztahu mezi oběma postavami, výrazně ztišeny jsou bolestné rysy Mariiny tváře.

Walter Passarge si první povšiml odchylek v gestu rukou P. Marie, netypických pro dobu před poslední čtvrtinou 14. století. Mariina pravice podpírá Ježíšovu hlavu namísto beder, levice, jindy spočívající na Kristově stehně, podpírá jeho levou ruku. Obdobné řešení našel u *Piety* z bývalé Klingelschmittovy sbírky v Mohuči, kterou datuje do doby po polovině 14. století. Přes některé příbuzné prvky je však patrná slohová i typová odlišnost obou sousoší. Lebky lemující trůn na mohučské soše zasazují reprezentativní výjev do konkrétního prostředí a času Mariina rozloučení se s mrtvým synem na Kalvárii, neshoduje se ani gesto její pravé ruky, spočívající zde na Kristových bedrech.<sup>15</sup> Bližší paralelu pro gesta lásenické sochy nacházíme v Porýní u *Piety* z *Altenhofen-Niedermühlen*, v českých zemích u *Piety* z *katedrály sv. Petra a Pavla* v Brně. V obou případech ale jde o typ navazující na parlářovské horizon-

tální piety a ani jedno z děl nelze datovat dříve než do druhé čtvrtiny 15. století.<sup>16</sup>

Uzavřený obrys Mariiny figury a počínající rytmizace oblých záhybů jejího roucha jsou charakteristickými prvky pozdní fáze sochařství krásného slohu, kde se často setkáváme také s pravidelně kladenými vlásnicemi, členícími u *Lásenické piety* levou stranu sochy. Jestliže skladba spodních partií Mariina pláště se čtyřmi záhyby tvaru V mezi jejími koleny vzdáleně připomene řešení užitá u *Piety z Lubuše* (Leubus) či *Piety ze Straubingu*, při detailním porovnání je patrné, že se od obou soch výrazně liší větším rozpětím a objemem řas. Typ Mariina pláště s překládanými klopami lze nejlépe porovnat s takovými díly, jako je *Pieta z Všeměřic*.<sup>17</sup> Do stejné doby, kdy vznikla tato socha, tedy do druhé čtvrtiny století, ukazují i rytmicky řasené záhyby pláště, které se na soklu měkce zalamují a stáčí do kornoutu. I při odmítnutí všech naznačených tezí platí, že pokud se u méně kvalitní dřevěné skulptury objevují prvky příznačné teprve pro kvalitní kamenné sochy z konce 14. století, bylo by zcela proti smyslu doposud přijímaných vysvětlení tvrdit, že sochař na nevýznamných místech napodobuje aktuální výtvarné proudy, přičemž při vytváření nejsnáze kopírovatelného typu sochy se tvrdošíjně drží starého vzoru.

Nejasnosti by pomohla vyřešit naše znalost místa původního určení skulptury. O ně se zajímal již F. X. Jiřík, jemuž místní obyvatelé tvrdili, že socha pochází z poutního kostelíka sv. Markéty u nedaleké Dubovice. Kostel, který byl spolu s blízkým kostelem sv. Barbory založen zřejmě někdy na sklonku 15. století jako poustevna, se po roce 1630 stal oblíbeným poutním místem Slavatů.<sup>18</sup> Poutní ruch tu panoval především díky hradeckým jezuitům, majícím nad místem až do zrušení řádu patronátní právo. Roku 1788 byly zrušeny také oba kostely a při té příležitosti byl pořízen inventář jejich vybavení, v němž ale údaj o jakékoli soše chybí. Zaujme tak především cena obou staveb. Zatímco kostel sv. Barbory stál 80 zlatých, chrám sv. Markéty pouhých 19 zlatých, neboť rok předtím vyhořel.<sup>19</sup>

Svědectví Lásenických přesto nelze z našeho uvažování zcela vyřadit. Je možné, že *Pieta* byla do Lásenice převezena ještě před požárem kostela, případně mohla pocházet ze svatobarborského chrámu. Důležité je, že v samotné Lásenicích byla první kaple postavena teprve roku 1749. V roce 1865 ji nahradila nová, ve které už pro sochu na pohled nepřiliš atraktivní nezbylo místo.<sup>20</sup>



Pokud se odvážíme určité spekulace, zdá se, že nejpravděpodobnější původním místem určení skulptury je Jindřichův Hradec. Nejen jako sídlo farní správy, odkud mohly být případně nepotřebné sochy odváženy do okolí. Již od roku 1596 tu sídlil jezuitský řád, spravující později dubovické poutní kostely. Tentýž řád měl v Hradci pod patronátem také špitál sv. Jana na místě bývalého minoritského kláštera, opuštěného po roce 1560,<sup>21</sup> v jehož areálu se donedávna dochovalo několik středověkých soch, formálně blízce příbuzných *Pietě z Lásenice*.

Sousoší *Sv. Anny Samatřetí* z kaple zasvěcené stejné světici (obr. 2) a *Madona* nalezená v klášterním ambitu, původně z tzv. Špitálské kaple (obr. 3) byly v šedesátých letech převedeny do sbírek regionálního Muzea Jindřichohradecka.<sup>22</sup> Třetí socha, *Assumpta* (obr. 4), nalezená roku 1856 Vilémem Kandlerem v kapli sv. Mikuláše, byla díky Kandlerově donátorské aktivitě přenesena na nově zřízený oltář ve Špulířské kapli jindřichohradeckého farního a později proboštského kostela Nanebevzetí P. Marie.<sup>23</sup>

Datace všech zmíněných řezb kolísá v rozmezí dvacetiletí 1420–1440 a sochy byly vždy uváděny jako formálně blízké. Jednotliví badatelé se neshodovali pouze v názoru, zda jde přímo o práci jedné dílny, či dokonce ruky, nebo příbuznost časovou a místní.<sup>24</sup> *Assumpta* v proboštském kostele byla vícekrát zmiňována jako příklad pokročilého výtvarného řešení v rámci této lokální produkce, přestože je ze všech tří děl nejvíce poškozena restauračními zásahy 19. století a její původní podoba je čitelná jen s obtížemi.<sup>25</sup>

V případě mariánské sochy v jindřichohradeckém muzeu sledujeme typ *Madony* s rozevřeným pláštěm, známý už z katedrálního sochařství 13. století, v českém sochařství se však, s výjimkou *Kladské madony*, častěji vyskytuje teprve v sochařství pozdního krásného slohu.<sup>26</sup> Plnoplasticky zpracovaná figura *Madony* drží dítě na levé ruce nad zatíženou nohou, zcela se ztrácející v záhybech roucha, pravá volná noha z nich naopak výrazně vyčnívá. Stejně řešený kontrapost nacházíme například u *Marie z Týnské Kalvárie* ale setkáme se s ním velmi často v celém sochařství druhé čtvrtiny století, podobně jako s vyklenutým *Mariiným* břichem a kompaktním jednoduchým obrysem sochy, který je na bocích mírně rozšířen nakasanými řasami *Mariina* svrchního pláště. Převládá tu vertikální členění záhybů, drapérie na podložce se namísto

neorganizovaně rozprostřených oblých vln zalamuje v pravidelných rozestupech, jak je zvláště patrné při pohledu zezadu a na pravý bok sochy.

Přední část *Jindřichohradecké madony* člení výrazný diagonální záhyb, který sestupuje od pravé *Mariiny* ruky a u levé nohy se zalamuje do tvaru kornoutu. Stejný prvek je příznačný i pro členění spodní části roucha ústřední figury svatoanenského sousoší, zde ale sestupuje od levého kolena k pravé noze.

Typ trůnící sv. Anny s dětmi sedícími jí na klíně dosáhne velké oblíby zvláště ve druhé polovině 15. století, zatímco před ní je u nás ojedinělý.<sup>27</sup> S *Madonou* v jindřichohradeckém muzeu pojí sochu shodný tvar oblých řas drapérie a dokladem práce jediné dílny či dokonce ruky je specifický způsob znázornění tváří. Zvláště upoutají podobně vyřezaná vypouklá oční víčka a masitý široký nos.

Důležité je, že naznačené příbuzné prvky nalézáme také na *Lásenické pietě*. S *Madonou* sdílí členění s převahou vertikál a rytmicky řazené trubcovité záhyby zatočené do kornoutu. Se svatoanenským sousoším ji spojuje strnulost napřímené trůnící postavy, mírně skloněná hlava hledící přímo vpřed a chybějící kontakt mezi figurami. Shodný je typ pláště obou ženských postav či tvar roušky s pravidelně symetricky utvářenými vlnami drapérie, která obepíná podobně formované tváře.

Méně jistoty skýtá komparace s *Assumptou* z proboštského kostela. Rozpaky vzbujuje už stav sochy, zvláště spodní část s neslohovým srpkem měsíce vyčnívajícím z oblaku. Přes jisté potíže můžeme i zde konstatovat shody se shora zmíněnou charakteristikou, v kontrapostu, způsobu utváření drapérie i v typech tváří. Rozdíly spočívají hlavně ve zmnožení a zdrobnění záhybů *Mariina* šatu. Mohou být přičteny dvěma různým vzorům u jednotlivých soch. Zde mohly posloužit některé *Assumpty* ze středního Porýní, kde byl tento typ ve druhé čtvrtině století velmi populární. Lze tu uvažovat o zprostředkování jejich podoby pomocí kresby či grafiky.<sup>28</sup> U *Lásenické piety* napodoboval sochař namísto aktuálního naopak tradiční typ, což v kombinaci s průměrným řemeslným zpracováním dává soše archaickou podobu. matoucí badatele dodnes.

Nalézají-li se v jednom městě čtyři sochy spojené nejen dobou vzniku, ale i proveniencí z jediné dílny, můžeme z toho usoudit, že právě v Jindřichově Hradci měla dílna své sídlo. K tomu nás opravňuje také politická a hospodářská situace města ve

druhé čtvrtině století. Nejenže za husitských válek neutrpělo výraznější škody,<sup>29</sup> ale díky obratné a tolerantní politice vůdce kališnické šlechty a pozdějšího konvertity Menharta z Hradce i prvních vládců z telčské větve rodu Jindřicha IV. a Jindřicha V. z Hradce zažívalo město po několik desetiletí nepřetržitou hospodářskou konjunkturu, během níž se zařadilo významem mezi nejřednější města v zemi. V padesátých a šedesátých letech zde, dokonce přímo v minoritském klášterním kostele, pracovala malířská dílna, vedená snad písemně tam doloženým Místrem Tomanem. Styl z ní vyšlých malířských děl, tedy *Assumpty z Deštné*, *Madony z Jindřichova Hradce* i nástěnných maleb v kapli sv. Anny dobře odpovídá eklektickému a částečně retrospektivnímu stylu zkoumaných soch.<sup>30</sup> Zda dílna fungovala přímo při klášteře nebo zda sem sochy jen sestěhovali jezuité při barokizaci jiných hradeckých chrámů, prozatím nelze zjistit.

Otázka komparace s dalšími v Čechách dochovanými sochami prozrazuje nadregionální dosah hradecké dílny. S určitým otazníkem, vzhledem k pozdějšímu přeřezání skulptury a její nedostupnosti, s nimi můžeme spojit *Madonu ze Studniční kaple* žďárského klášterního chrámu Nanebevzetí P. Marie (obr. 5).<sup>31</sup> Socha podle nevěrohodné barokní pověsti pochází z nepomuckého kláštera, kde byla údajně zázračně zachráněna před husity a jako symbol spojení mezi mateřským klášterem a jeho filiací později přenesena do Žďáru.<sup>32</sup> Příznačné je především srovnání s *Jindřichohradeckou Assumptou*. *Žďárská madona* není sice tolik prostorově rozvinutá, ale opět je tu volná noha vyčnívající z kompaktního tvaru skulptury, stejná kompozice dítěte, podobnost tváře P. Marie a rytmizovaně kladené záhyby na soklu.

Ani značná vzdálenost Žďáru nad Sázavou a Jindřichova Hradce společný původ obou sousoší nevyklučuje. Sochy, které bychom mohli spojit se stejnou dílnou, nacházíme totiž na dalších místech jižních Čech a dokonce i na Moravě. Máme zde na mysli *Assumptu* z kaple ve Lništi u Trhových Svinů (obr. 6.), jež je součástí nové stálé expozice Alšovy jihočeské galerie na Hluboké<sup>33</sup> a sochu *Sv. Jana Evangelisty* (obr. 7) ze hřbitovního kostela sv. Anny v Telči. Ta byla majetkově spojena s Jindřichovým Hradcem po nástupu telčské linie pánů z Hradce v roce 1452.<sup>34</sup> I při srovnání s hradeckými skulpturami reprezentují obě sochy nižší kvalitativní stupeň, především *Assumptu ze Lniště* je ale klíčová pro naše porozumění původní

podobě jindřichohradecké sochy téhož tématu. Oblaka a rostoucí měsíc s původně výraznějšími srpkou charakterizovaly i sochu v Hradci před jejím novodobým restaurováním. Shodnost kontrapostu, obrysu sochy, tvaru i průběhu záhybů pláště lze jen zopakovat, zvláště instruktivní je porovnání s *Madonou* v hradeckém muzeu velmi podobné, byť stranově obrácené kompozice. Při srovnání se žďárskou sochou zase vyniká shoda v malém prostorovém rozvinutí figury i ve způsobu, jak jsou vyřezány tváře obou Marií, ač právě zde je také výjimečně dobře patrná nevysoká kvalita lništské sochy, jež dosahuje až karikaturních rysů. Spojovací prvek mezi *Žďárskou madonou* a sochou z „Trajerovy“ kaple ve Lništi představuje právě telčský *Sv. Jan*. Postavíme-li ho vedle první ze jmenovaných, vidíme obdobné blokované utváření postavy s mísovitými záhyby roucha a shodují se i detaily jako šikmo zřasená látka na hrudi nebo provedení bočních kaskád Mariina pláště s lemy kopírujícími vzájemně svou trajektorii. Srovnávat je možno i způsob zalomení drapérie u pravé nohy obou figur. U ostatních soch jsme již pozorovali oválný obličej na silném krku s masitým nosem a výrazně vypouklými víčky a mírně dopředu nachýlenou hlavu. Není sporu, že tato díla vznikla v bezprostřední souvislosti s jindřichohradeckými skulpturami.

Sochařská dílna v Jindřichově Hradci fungovala zřejmě v průběhu čtvrtého desetiletí patnáctého století. Slohová geneze tvorby jejího mistra zůstane zřejmě otázkou bez odpovědi, neboť v široké míře využíval slohových prostředků rozšířených v rámci celého středoevropského regionu bez výraznějších lokálních specifik. Otázky vzbuzuje původní proveniencí popsaných děl, existuje možnost, že všechny sochy nalezené v Jindřichově Hradci, vznikaly již původně pro zdejší minoritský klášter. Jejich styl je zajímavý především snahou napodobit aktuální či naopak starší výtvarný projev. Mimo díla z okruhu Mistra Týnské Kalvárie, vytváří uvedené sochy druhý největší soubor dílensky propojených skulptur druhé čtvrtiny 15. století. Dokládají také způsob fungování sochařských dílen mimo velká výtvarná centra o němž jsme dosud měli jen nejasnou představu.<sup>35</sup>

#### Poznámky

**1** *Pieta*, Národní galerie v Praze, inv. č. P 4572, výška figury P. Marie 122 cm, délka Kristova těla cca 80 cm, lipové dřevo částečně potažené plátnem, neopracovaná zadní část plná, restaurováno T. Beranovou v roce 2007.

**2** Způsob, jakým se zacházelo s některými středověkými díly, dokládá svědectví, podle kterého lásenický obecní strážník prohlásil, že socha je jeho majetkem, neboť mu kdysi byla dána „jako kus dřeva ke spálení“; „Pieta Lásenická“, *Ohlas od Nežárky* XLII 4/1912, s. 27–28.

**3** *Ibid.*, s. 27.

**4** František Xaver Jiřík, „Pieta Lásenická“, *Národní listy* LI: 29, 11/1911; idem: „Jihočeské skulptury: Pieta Lásenická“, *Věstník jihočeských muzeí* II, 1912, s. 5–6.

**5** Zdeněk Wirth, „Lásenická pieta“, in *Umělecké poklady Čech*, red. Zdeněk Wirth, Praha 1913, I, s. 4, obr. 5–6.

**6** Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, I, Wildpark – Potsdam 1929, s. 176.

**7** Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Berlin 1924, s. 43. K charakteristice skupiny naposledy Frank Matthias Kammel, „Die mitteldeutschen Vesperbilder und die Iglauer Pieta“, in *Die Pieta aus Jihlava/Iglau und die heroische Vesperbilder des 14. Jahrhunderts*, ed. Milena Bartlová, Brno 2007, s. 43–57.

**8** Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 30.

**9** Passarge (cit. v pozn. 7), s. 43.

**10** Viz Milena Bartlová, „Neuentdeckung der Iglauer Pieta“, in *Die Pieta aus Jihlava* (cit. v pozn. 7), s. 25–26.

**11** Srov. Passarge (cit. v pozn. 7); Kutal (cit. v pozn. 8). Albert Kutal mezi vertikální piety na našem území řadí sochy z Jihlavy, Chebu, Strakonice a Českého Krumlova, viz *ibid.*, s. 29–30.

**12** Jiřík (cit. v pozn. 4). Nejdále do minulosti dílo klade Antonín Liška „Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky“, *Památky archeologické: Skupina historická, XXXVIII*, 1932, s. 20–40, (24–25) a Albert Kutal (cit. v pozn. 8), s. 154. K pozdější dataci se kloní Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 44. Do poslední čtvrtiny století sochu svorně řadí i autoři všech katalogů Sbírkový starého umění NG v Praze, naposledy Štěpánka Chlumská – Jiří Fajt, *Čechy a střední Evropa 1200–1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, kat. výstavy, ed. Štěpánka Chlumská, Praha 2006, s. 141.

**13** Jaromír Pečírka, „Plastika“, in *Dějepis výtvarného umění v Čechách, I: Středověk*, Praha 1931, s. 225; Jaromír Homolka, „Pieta z Lásenice“, in *České umění gotické*, kat. výstavy, Praha 1964, s. 32, č. kat. 39.

**14** Bartlová (cit. v pozn. 10), s. 13, pozn. 7. Ačkoli Mileně Bartlové vděčím za prvotní impuls, k závěrům jsem došel samostatně.

**15** Passarge (cit. v pozn. 7), s. 43, obr. 9.

**16** Vyobrazení *Piety z Altenhofen-Niedermühlen* je dostupné na [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) pod heslem:

(Altenhofen Asbach), K *Pietě z brněnské katedrály* podrobně Jana Kořínková, *Moravské Piety 14 a počátku 15. století*, dipl. práce, Seminář dějin umění FF MU, Brno 2007, s. 99–108, obr. XIII.

**17** K soše naposledy Milena Bartlová, *Mistr Týnské Kalvárie: Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 60–63, obr. 24.

**18** První písemná zpráva o kostelíku sv. Markéty souvisí s pracemi na jeho zastropení a pochází z roku 1578. O sto let později sem již putoval Ferdinand Vilém Slavata a řada procesí z Jindřichova Hradce, Nové Bystřice i okolních obcí. Viz Oblastní archiv Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, Fond Velkostatek Jindřichův Hradec, kart. č. 92, sign I, fol. 220–222. Blíže k tématu též František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce – část všeobecná, II/2: Doba slavatovská*, Jindřichův Hradec 1932, s. 264.

**19** *Ibid.*, s. 265.

**20** František Zátka, „K založení lásenické kaple“, *Ohlas od Nežárky* XLII, 25/1912, s. 1–2.

**21** K založení špitálu a působení minoritů v Hradci František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce – část všeobecná, I/2: Dějiny města za vlády pánů z Hradce linie Telecké*, Jindřichův Hradec 1927, zvl. s. 266–270. Vedle minoritů působil v Hradci až do 60. let 15. století také řád německých rytířů, spravující až do r. 1418 též hradeckou faru. K tomu především Luděk Jirásko, „K dějinám Jindřichova Hradce v předhusitském období“, *Jihočeský sborník historický XLVII*, 2–4/1978, s. 77–93.

**22** *Madona*, Muzeum Jindřichohradecka, inv. č. PL 343, v. 106 cm, lipové dřevo, vzadu vyhloubeno, restaurováno V. Frömlovou v roce 1980. Zajímavým doplňkem sochy je výjimečně dochovaná kovová aplikace spony Mariina pláště; *Sv. Anna Samatřetí*, Muzeum Jindřichohradecka, inv. č. PL 351, v. 66 cm, lipové dřevo, vzadu vyhloubeno, restaurováno M. Sukdolákovou v roce 1974; *Assumpta*, probošství Jindřichův Hradec, v. cca 120 cm, dřevo, nerestaurováno.

**23** Josef Novák, *Soupis památek historických a uměleckohistorických v království Českém od pravěku do počátku XIX. století: díl XIV: Politický okres Jindřichohradecký*, Praha 1901, s. 179, 231.

**24** Blíže k tomu zejména Jan Müller, *Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420–1470*, dipl. práce FF UK, Praha 1975, s. 61. Müller si všímá především prvků vázících tyto sochy s vrstvou děl vrcholného krásného slohu, do pozdější fáze vývoje je ve shodě se starším badáním klade Hana Hermanová, s datací do druhé čtvrtiny století. Viz Hana Hermannová, „Gotické dřevořezby v jindřichohradeckém muzeu“, *Průzkumy památek XIV*, 2/2007, s. 155–170, zvl. s. 151–153. Zde i podrobná bibliografie k tématu.

**25** U obtížně přístupné skulptury je patrné přefezání části Mariiiny roušky a pravděpodobně celé spodní části její postavy. Obličej obou figur navíc zakrývá silná vrstva novodobých polychromií.

**26** Viz Hermanová (cit. v pozn. 24).

**27** K tomu srov. V. Fiala – Th. Maas-Ewerd, „Anna, hl., Mutter Marias“, in *Marienlexikon*, ed. Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk, II, St. Ottilien 1989, s. 155–156.

**28** Jde např. o *Assumptu z Ebernach či Hallgarten*. Sochy vyobrazeny v katalogu *Kunst um 1400 am Mittelrhein: Ein Teil der Wirklichkeit*, kat. výstavy, ed. Herbert Beck ad., Frankfurt am Main 1975, s. 152–153. Celá skupina plastik je v současné době datována do 30. let 15. století. Viz Sofie Bauer, „Anmerkungen zum Tondoerffer Epitaph in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg un zur mittelhheinischen Tonplastik“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1988, s. 151–158.

**29** V literatuře se často setkáváme s domněnkou, že město utrpělo obléháním husitských vojsk v roce 1434, při kterém byl údajně poškozen také minoritský klášter. Tento omyl ale vyvrátil už kdysi Jan Muk, „Jindřichův Hradec a Lipany“, zvláštní otisk *Ohlasu od Nežárky*, Jindřichův Hradec 1928.

**30** Blíže k tomu Martin Vaněk, „Jindřichohradecká Madona nebo Madona z Jindřichova Hradce?“, *Opuscula Historiae Artium SPFFBU LIV*, F49, 2005, s. 7–26. zvl. s. 14–15.

**31** Madona, farní úřad Žďár nad Sázavou, v. 105 cm, lipové (?) dřevo, vzadu vyhloubeno, nedávno restaurováno, bohužel se k zásahu nepodařilo dohledat bližší informace. Socha publikována v Metoděj Zemek – Antonín Bartušek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou*, I: (1252–1617), Havlíčkův Brod 1956, s. 307

**32** Alois Plichta, *Klášter na hranicích: Kulturně historický obraz cisterciáckého kláštera ve Žďáře nad Sázavou*, Kostelní Vydří 1995, s. 60. Zde i další literatura k tématu.

**33** *Assumpta ze Lniště*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, inv. č. P 40, v. 108 cm, lipové dřevo, vzadu vyhloubeno, nerestaurováno. Socha řazená do doby před polovinou 15. století byla doposud publikována pouze okrajově. Viz Jaromír Homolka, „Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni, in *Minulost Plzně a Plzeňska I*, Plzeň 1958, s. 30–36, (31); Emanuel Poche a další, *Umělecké památky Čech*, I, A–J, Praha 1977, s. 385.

**34** *Sv. Jan Evangelista*, depozitář děkanského úřadu v Telči, v. 94 cm, lipové dřevo, vzadu vyhloubeno, nerestaurováno. Socha publikována v Albert Kutal, „Moravské sochařství XIV. a 1. pol. XV. století“, *Umění XIII*, 1940–1941, s. 297–315, (314).

**35** Článek vznikl na základě dipl. práce obhájené na Semináři dějin umění MU Brno v roce 2008: Jan Mikeš, *Dřevěné Piety 1. poloviny 15. století v Čechách*.

# Technologický průzkum obrazu *Sv. Lukáš kreslí P. Marii* od Jana Gossaerta, zv. Mabuse

OLGA KOTKOVÁ – ADAM POKORNÝ

Olga Kotková, kurátorka Národní galerie v Praze, zabývá se nizozemským a německým malířstvím 14.–16. století.

Adam Pokorný, restaurátor, působí v Národní galerii v Praze a na Akademii výtvarného umění v Praze.

Málokterému obrazu z českých sbírek se dostalo tolik odborné pozornosti jako Gossaertově desce *Sv. Lukáš kreslí P. Marii* (obr. 1; do Národní galerie v Praze zapůjčeno z Metropolitní kapituly u Sv. Víta v Praze).<sup>1</sup> Bez stručné zmínky o mistrovském díle Jana Gossaerta (1478? Maubeuge – 1532 Breda?) se neobejde většina přehledů o dějinách umění či malířství – ostatně detail této malby zdobí i obal nedávného českého vydání *The Story of Art* od Ernsta Hanse Gombricha.<sup>2</sup> Výtvarná výjimečnost obrazu spočívá ve zdařilé syntéze italské renesance, již Jan Gossaert poznal z autopsie za svého pobytu v Římě (podzim 1508 – jaro 1509), a severské malby pozdní gotiky, formované zejména silnou tradicí nizozemského malířství 15. století (patrný je zde především vliv Rogiera van der Weyden). Ikonografickému rozboru obrazu se věnovaly četné studie převážně z druhé poloviny šedesátých let 20. století<sup>3</sup> – zvýšený zájem o Gossaertovu pražskou malbu bezpochyby vyvolalo její zapůjčení na monografickou výstavu malíře v Rotterdamu a Bruggách roku 1965.<sup>4</sup> Rovněž stylové analýzy, díky nimž byla práce časově zařazena do doby 1509–1515 (nejčastěji se uvádí rok 1513, který odpovídá i dobovým okolnostem), lze pokládat za dostačující.<sup>5</sup> Konečně historické souvislosti, za nichž Gossaert malbu zhotovil pro kapli malířského cechu katedrály sv. Rombouta v Mechelenu, byly na základě některých dochovaných pramenů alespoň z části osvětleny.<sup>6</sup> Dosavadní bádání se však nezabývalo technologickou stránkou díla samotného, a proto přítomný příspěvek doplňuje toto prázdné místo. Je přitom zřejmé, že teprve následné srovnání s dalšími Gossaertovými obrazy nejen poodhalí způsoby malířovy práce, ale nejspíše prozradí i podíl spolupracovníků

při vzniku některých obrazů s Gossaertem dosud spojovaných, takže zhodnocené technologické analýzy povedou k revizi atribučních otázek. Monumentální pražskou malbu, pokládánu za vlastnoruční, vrcholnou práci umělce lze proto považovat za stěžejní pramen pro poznání Gossaertova malířského díla.

Dříve než přistoupíme k technologii desky, je třeba upozornit především na skutečnost, že formát a velikost sledovaného obrazu není původní, obraz byl nahoře sekundárně seříznut do oblouku, zatímco po ostatních stranách jsou patrné okraje malby – zmenšení doznala deska pouze shora. Jak prohlídka přední i rubové strany obrazu (viz níže), tak interpretace několika pramenů a posouzení historického kontextu mluví pro tuto úpravu v druhé polovině 16. století. Někdy před rokem 1580 k Gossaertově malbě domaloval mechelenský malíř Michiel van Coxcie (1499 Mechelen – 1592 Mechelen) postranní křídla s vyobrazením evangelistů sv. Jana a sv. Lukáše, celek tak dostal podobu uzavíratelného triptychu. Nedávný průzkum křídel při jejich celkové restauraci potvrdil, že jejich velikost je původní.<sup>7</sup> Patrně byla Gossaertova deska přizpůsobena Coxcieho doplnění a stalo se tak ještě v Nizozemí. Během plenění Mechelenu (1580) získal celek arcivévoda Matyáš, tehdejší habsburský místodržitel v Nizozemí. Poté triptych obohatil sbírky Pražského hradu, kde byl 6. 12. 1621 inventarizován pod č. 1286 „Ein schön künstlicher gemahlter altar, wie sanct Lucas Vnser Liebe Fraw abgemahlt, vom Johan Mabusen. (Orig.)“.<sup>8</sup> Záhy (nejspíše v roce 1621 či krátce po něm) někdejší mechelenský triptych daroval Ferdinand II. pro výzdobu hlavního oltáře katedrály sv. Víta, kde zůstal až do roku 1870.<sup>9</sup>

V chrámu sv. Víta nahradil oltář zničený za obrazoboreckého útoku v roce 1619.<sup>10</sup> Díky tomuto exponovanému místu se z průběhu 17.–19. století dochovala celá řada grafických reprodukcí zachycujících přibližnou podobu triptychu. I když jej grafiky znázorňují pouze jako „kulisu“ určité události (korunovace členů habsburské dynastie za české krále) či pozadí náhrobku sv. Jana Nepomuckého, je patrné, že již tenkrát byla Gossaertova malba seříznuta do oblouku, což slouží jako podpůrný argument svědčící o redukci desky minimálně před vytvořením těchto listů (či předloh k nim) nebo pravděpodobněji před převozem desek do Prahy. Dochované rytiny zachycující korunovace za českého krále Matyáše v roce 1611, Ferdinanda II. či „zimního krále“ Friedricha Falckého z roku 1619 dokládají, že sledované dílo v té době ještě na hlavním oltáři nestálo. Tam se dostalo po opětovném vysvěcení chrámu v únoru 1621.<sup>11</sup> Zatím nejstarším zachycením triptychu je mědiryt Andree M. Wolfganga podle Christiana Dittmanna z roku 1694.<sup>12</sup> Zcela zřetelně představuje desky Gossaertovy a Coxcieho list Michaela Rentze s vyobrazením *Korunovace Marie Terezie za českou královnu* (12. 5. 1743), kde jsou malby zachyceny v současném formátu (obr. 2).<sup>13</sup> Obdobně triptych uvádí i grafika Karla Plutha *Korunovace Leopolda II. za českého krále* (6. 9. 1791).<sup>14</sup> Na Rentzově rytině je hlavní oltář v podobě po restauraci (jejíž rozsah neznáme), které se ujal kolem roku 1737 malíř Johann Gottfried Riedel (1691–1755), jenž se těšil pověsti dovedného restaurátora starých mistrů.<sup>15</sup> Oproti zachycení z roku 1694 zaujme na práci z roku 1743 odlišné zarámování – desky jsou adjustovány v mohutných barokních rámech s volutami. Nevíme, kdy k této změně došlo, lze pouze předpokládat, že k novému zarámování se přistoupilo při příležitosti Riedelova zákroku. Gossaertova malba byla dále restaurována roku 1838. Všechny desky triptychu byly později restaurovány roku 1931 (kdy střední tabuli zpevnila parketáž).<sup>16</sup> Konečně stav křidel zajistila rozsáhlá restaurace Karla Strettiho, dokončená v roce 2006.<sup>17</sup>

Technologický průzkum Gossaertovy desky *Sv. Lukáš kreslí P. Marii* proběhl v Národní galerii v Praze roku 1997 a potom v letech 2008–2009, v souvislosti s připravovanou výstavou malířova díla, která se uskuteční v roce 2010.<sup>18</sup> V dosavadní odborné literatuře týkající se umělcovy techniky je publikovaných příspěvků poskrovnu – rozsáhlejšími studiiem je článek v *National Gallery Technical*

*Bulletin* týkající se obrazu *Klanění tří králů* a stař Carmen Garrido věnovaná *malbě Kristus mezi P. Marií a Janem Křtitelem* z madridského Prada.<sup>19</sup>

### Podložka

Obraz je namalován na dřevěné dubové desce o síle 1,6–2 cm.<sup>20</sup> Podložka je složena ze sedmi vertikálně posazených částí. Šířka jednotlivých prken desky se pohybuje od 25,0–35,5 cm. Ze zadní strany byla podložka obrazu mírně zeslabena a při restauraci roku 1931 osazena dřevěnou parketáží (obr. 3). Obraz má na spodní straně i na stranách bočních původní okraje. V horní partii byl původně pravouhlý obraz zařazen do tvaru lunetového prosedlaného oblouku. Na rubové straně při horním okraji lze vidět stopy po poměrně hrubém seříznutí; při průzkumu však deska nebyla z konzervátorských důvodů vyrámována, proto zatím nevíme, jak vypadá horní okraj na lícové straně.<sup>21</sup>

### Podklad a podkresba

Podklad obrazu je křídový, subtilní vrstva podkladu je nanášena přímo na dřevěný podklad bez plátěného podlepení.<sup>22</sup> Podklad je izolován pravděpodobně kličem. Křídový podklad byl dále po celé ploše obrazu opatřen slabým nátěrem s obsahem olovnaté běloby. Tato vrstva měla za účel zmenšení savosti křídového podkladu, aby tak dovolila subtilní malířský přednes s jemnými přechody. Tato imprimitura, ovšem mírně zabarvená, byla nalezena i u dalších Gossaertových děl.<sup>23</sup> Po stranách obrazu jsou 1,0–1,5 cm široké nedotřené okraje. Podklad i vrstvy malby tvoří při této hranici zvednutý grot. To může nasvědčovat skutečnosti, že obraz byl při přípravě podkladu již zasazen v rámu. Deska obrazu mohla být taktéž zasazena provizorně do latí s výřezem.<sup>24</sup>

Podkresbu (obr. 4) obrazu zaznamenával malíř přímo na bílou imprimituru. Podle náročnosti kompozice a složité struktury architektury je zřejmé, že autor musel kompozici přenášet na obraz z předem připravené kresby. Na infračervených (dále jen IR) snímcích se neobjevují žádné znaky o eventuálním přenosu malby za pomoci sítě. Pod zřetelnou kresbou, jasně viditelnou na IR snímcích, se místy objevují sotva čitelné slabší a subtilnější linie úběžníků. Linie jsou podle pravítka a určují perspektivu obrazu s úběžníkovým středem v břišních partiích P. Marie v pozadí. Tyto linie mohly být provedeny jiným kreslířským médiem než jasně viditelná volná podkresba, což má za následek menší

čitelnost na IR záběrech. S použitím více kreslířských médií v průběhu podkresby se lze běžně setkat ve sledovaném období v nejrůznějších oblastech Evropy. Do připravených úběžníků pak autor vkresloval základní architektonické prvky. Lze předpokládat, že Gossaert figury vytvářel až po základním vymezení prostoru obrazu. Linie architektury nezasahují do oblasti figur. To naznačuje, že figurální kompozice byla tvořena současně s upřesňováním architektonických prvků. Rovné linie architektury jsou tvořeny podle pravítka. U oblých prvků se setkáváme s dosti volnou kresbou (obr. 5). To vzhledem k složitosti a precizně definované malbě architektonických tvarů může opět poukazovat na podkreslení slabou konstrukční kresbou jiným kreslířským médiem, které není čitelné na IR snímcích. Tyto volně vedené linie by pak jen vymezovaly místo pro následné konstrukční upřesnění. Základní světelné dispozice jsou řešeny nekříženou šrafurou. U viditelné podkresby na IR snímcích byla identifikována uhlová čerň.<sup>25</sup> Podle jednotlivých znaků kresby, cikcakových linií, způsobu šrafury, délky a celkem průběžně stejné síly linky lze usuzovat, že podkresbu skicoval malíř uhlem (obr. 6).<sup>26</sup> Použití suchého média v kresbě je dále jasně čitelné v místech, kde barevný pigment ulpívá pouze na vrcholech reliéfu tahu štětce spodní imprimitury.

Podkresba figur je velice volná. Autor přímo na obraze kresbou řešil kompozici postav. Například pro levou ruku sv. Lukáše Gossaert zkoušel několik poloh (obr. 7). Stejně tak pro jeho levé rameno hledal správnou pozici. Charakter podkresby tedy jasně ukazuje, že jde o autorský přenos návrhu a že podkresbu nepřenesl z návrhu případný mistrův pomocník, k čemuž dle běžné dílenské dobové praxe často docházelo. Samotná malba nesleduje vždy podkresbu. Například u P. Marie je v malbě vůči původnímu naskicování jasně čitelný posun celé hlavy (obr. 8a, 8b). Udivuje rozpětí mezi racionální polohou jasně detailně popisné malby a nevázané, v jistém smyslu svébytné podkresby.

Zůstává otázka, jakým způsobem byla podkresba fixována. Byla-li podkresba provedena přírodním či umělým uhlem, jak dokazuje průzkum, následná malba by ji rozmazávala. Na vzorcích malby však mezi podkresbou a malbou nebyla nalezena žádná vrstva, která by podkresbu chránila. Ani v dochovaných pramenech z té doby se nikde fixace podkresby nepopisuje. Chybějí i jakékoliv zprávy o fixaci uhlových kreseb, i když je jasné, že nějak

zajištěny být musely.<sup>27</sup> Známe ovšem popis nanášení imprimitury až po provedení podkresby,<sup>28</sup> která ji tak zpevní. Za předpokladu, že podklad pod podkresbou je částečně porézní, lze tuto imprimituru štětcem přes kresbu nanést, aniž by se rozmazala.<sup>29</sup> U zkoumaného obrazu je ovšem podkresba provedena až na – díky obsahu oleje v pojivu neporézní – imprimituru.<sup>30</sup>

## Malba

Na základě současného stavu poznání lze poznamenat, že technika malby je jednoduchá a identifikované pigmenty v obraze odpovídají běžné dobové praxi.<sup>31</sup> Červeně tvoří rumělka a červený organický pigment,<sup>32</sup> žlutě železité okry a olovnatocínčitá žluť a modře azurit a ultramarín.<sup>33</sup> Inkarnáty nejsou podmalovány a jsou tvořeny jedinou vrstvou malby s následnými lazurami. Červená suknice sv. Lukáše je malována rumělkou a olovnatou bělobou, stíny jsou pak zvýrazněny červeným organickým pigmentem. Červený plášť sv. Lukáše obsahuje v první vrstvě olovnatou bělobu s příměsí červeného organického pigmentu. V této vrstvě Gossaert modeloval drapérii ve světlejším tónu. Následně ji prohloubil ve stínech tmavočervenou lazurou organického laku. Lazuru nanášel krátkými tahy vykreslujícími tímto způsobem texturu tkaniny. Modrou drapérii P. Marie malíř nejdříve opatřil monotónní černobílou podmalbou obsahující uhlovou čerň a olovnatou bělobu.<sup>34</sup> Plášť maloval azuritem, ve stínech s obsahem uhlové černě a ve světlech s olovnatou bělobou. Následuje slabá vrstva s obsahem přírodního ultramarínu. Toto dvojvrství, ve kterém spodní část byla malována levnějším azuritem a poté dobarvována drahým ultramarínem, se často objevuje v záalpských zemích (především v Nizozemí), a to zejména z ekonomických důvodů. Popsanou podmalbu vypracoval autor před malbou inkarnátů. Na IR snímcích se tato vrstva projevuje tmavou šedí.<sup>35</sup> Na snímcích je patrné, že Gossaert podmalbou sledoval podkresbu a vynechával obmalování partie pro následné inkarnáty, což lze dobře sledovat např. u ruky P. Marie s květinou. (obr. 9a, 9b). Samotná malba prstů zde pak nesleduje vymezení podmalbou, místy přesahuje přes plášť. Na pravé straně od krku P. Marie podmalba zabíhá pod malbu vlasů. Samotná malba modrého pláště také místy nesleduje podmalbu. Při spodním cípu lámaných záhybů P. Marie je na IR snímcích zřetelné, jak modrá malba přebíhá za černobílou podmalbu. Tento přesah se týká celého dvojvrství azuritu a přírod-

ního ultramarínu.<sup>36</sup> Lehkost, s níž Gossaert přistupoval ve finální malbě k dalším změnám, a jeho tvořivé docilování nejlepší kompozice, je vidět hned na několika místech – např. v partiích Ježíškových nohou (obr. 10a, 10b). Na IR snímku je čitelná šedivá podmalba šatu P. Marie, která schematicky vymezuje prostor pro tělo dítěte. Původně zamýšlená poloha dětské nohy byla posunuta směrem dolů. Vzniklou část mezi malbou nohy a podmalbou malíř zamaloval modrým dvojrstvím s azuritem a přírodním ultramarínem. Posléze však nohu opět posunul mírně nahoru. Další pentimento nacházíme u pokrývky hlavy sv. Lukáše. Je zde vidět plošnou podmalbu architektury, jež vymezuje místo pro malbu čapky. V malbě pak umělec pokrývku hlavy protáhl (obr. 11a, 11b). V oblasti, kam ji nakonec zasadil, jsou patrné linie, jež svědčí o hledání správného místa a velikosti čapky. Tam, kde jsou zobrazeny bronzové reliéfy, zůstala podmalba pro IR paprsky neprůchodná, proto se pod figurami soch neobjevuje žádná podkresba. Podmalba čapky se odhaluje ve vyrytých kadeřích sv. Lukáše do nezaschlé malby.

Charakter malby je splývavý, využívající ve středních tónech světlého podkladu. Plně se zde využívá vlastností olejového pojiva, které dovoluje hladkou malbu s jemnými přechody.<sup>37</sup> Charakter nánosu barev, transparence a odlišná krakeláž lazur vypovídají o obsahu vyšší složky pryskyřičné látky v olejovém pojivu. Taktéž pastózní nánosy světelných akcentů na bronzových reliéfech, jež jsou tvořeny tehdy velice rozšířenou olovnatociničitou žlutí, svědčí o pryskyřičném médiu. Nejjemnější detaily jsou malovány až v lazuře. Kresbu P. Marie na listu v Lukášových rukách Gossaert imitoval malbou suchým štětcem.

Detailní prohlídka obrazu (zejména jeho spodních vrstev) ukázala, že Gossaert po řemeslné stránce čerpal z tradice nizozemského malířství 15. století a dokládá jeho důkladné znalosti technologické výstavby obrazu. Způsob provedení podkresb a jejich srovnání s finální realizací v malbě nenásvedčuje účasti dílenského spolupracovníka. Za současného stavu poznání se lze proto domnívat, že celý obraz *Sv. Lukáš kreslí P. Marii* je zřejmě vlastnoruční prací Jana Gossaerta. Tento závěr ale formulujeme s jistou dávkou opatrnosti, neboť právě probíhající průzkum Gossaertova *œuvre* a následné srovnání a vyhodnocení výsledků, jakož i archivní studium jistě odhalí další poznatky o malířových způsobech, zvyklostech a postupech práce.<sup>38</sup> Předložené výsledky průzkumu pražského

obrazu, zcela mimořádného svou monumentalitou, výpravností i známými historickými okolnostmi vzniku, přináší komplexní zhodnocení malířova díla zatím zcela neznámá fakta a nabízejí i důležité impulsy k dalšímu výzkumu.

\*Za pomoc při přípravě tohoto článku náleží poděkování Maryan W. Ainsworth, Pavlu Kopačkovi, Blance Kubíkové, Petru Kuthanovi, Vítu Mazačovi, Radce Šefců a Jiřimu Třeštíkoví.

## Poznámky

**1** Národní galerie v Praze, zapůjčeno Metropolitní kapitulou u Sv. Víta, inv. č. O 1261, dubové dřevo, 234 × 204 cm, značeno na pásu sv. Lukáše: *GOSSAR[T]*. Přehled literatury a základních pramenů k tomuto obrazu viz Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Praha 1999, s. 74–75, č. kat. 39, z novějších prací lze uvést: Ariane Mensger, *Jan Gossart. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin 2002, zejména s. 62–72 (kde pouze některá, autorce známá literatura ke sledovanému dílu) či Samatha Heringuez, „L'architecture antique dans le Neptune et Amphitrite de Jean Gossart“, *Journal de la Renaissance* VI, 2008, s. 1–12 (4).

**2** Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006.

**3** Zejména Eddy de Jongh, „Speculaties over Jan Gossart Lucas-madonna in Prag“, *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam* XIX, 1968, s. 43–61; Wolfgang Krönig, „Gossaerts Lukas Madonnen“, *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam* XIX, 1968, s. 62–72, další literatura uvedena in: Kotková (cit. v pozn. 1), s. 74.

**4** *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, ed. Henri Pauwels – Hans R. Hoeting – Sadjia Herzog, kat. výstavy, Rotterdam – Brugge 1965, s. 16, 24, 87–90, č. kat. 9.

**5** Viz chronologii Gossaertových děl zejména: Gert von der Osten, „Studien zu Jan Gossaert“, in *De artibus opuscula XV. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, s. 454–475 (454–460); k chronologii Gossaertových italizujících děl recentně Heringuez (cit. v pozn. 1), s. 1–12.

**6** Zejména Ch. Berthels, „Le tableau du maître-autel de la cathédrale de Prague, peint par Jean de Maubeuge“, *Revue d'histoire et d'archéologie* I, 1859, s. 285–289; Adolf Monballieu, „Bij de interpretatie en de datering van J. Gossaerts „Lucas en de Madonna“ uit Mechelen“, in *Miscellanea Josef Duverger* I, Gent 1968, s. 125–138.

**7** Národní galerie v Praze, zapůjčeno Metropolitní kapitulou u Sv. Víta, levé křídlo inv. č. O 1260, dubové dřevo, 236 × 88,5 cm:



Umučení sv. Jana Evangelisty, vně: Evangelista sv. Lukáš, značeno na listu knihy: *MIGHEL./DE MALINO/FACIEBAT.CMR*. Pravé křídlo inv. č. VO 1259, dubové dřevo, 236,5 × 89 cm: Sv. Jan na Patmu, vně: Evangelista sv. Jan. Přehled literatury a základních pramenů k tomuto obrazu viz Kotková (cit. v pozn. 1), s. 58, č. kat. 25. Viz též Karel Stretti, „Zpráva o restaurování dvou deskových maleb oboustranných křidel od Michiela van Coxcie“, *Technologia artis*, 2006, s. 5–12 (zde popis desek). Desky byly opětovně zkoumány restaurátorem NG Jiřím Třeštíkem v roce 2009.

**8** Heinrich Zimmermann, „Das Inventar der Prager Schatz-und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXV/2, 1905, s. XXIII–LI (s. XLVII, no. 1286:). Na uvedení oltáře v tomto inventáři poprvé upozornila Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 97.

**9** Zejména Anton Podlaha – Kamil Hilbert, *Soupis památek historických a uměleckých. Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Praha 1906, s. 242–246. Císař Ferdinand III. (1637–1657) dal zhotovit k triptychu predellu, nesoucí iniciálu F. III (*ibid.*). Srov. dále Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu sv. Víta v roce 1619*, ed. Michal Šroněk, Praha 1998, s. 17–18 či Jarmila Krčálová, „Renesance“ in *Katedrála sv. Víta*, ed. Anežka Merhautová, Praha 1994, s. 133–170 (151).

**10** Kramář *ibid.*, s. 17–18.

**11** Viz Sběrka kresby a grafiky v Národní galerii v Praze, inv. č. R 72234, R 72155 a R 72287.

**12** Srov. obr. *Johannes von Nepomuk*, ed. Reinhold Baumstark – Johanna von Herzogenberg – Peter Volk, kat. výstavy, München 1993, s. 168–169, č. kat. 94, obr.

**13** Sběrka kresby a grafiky v Národní galerii v Praze, inv. č. R 95072 (lept-mědiryt, 565 × 343 mm).

**14** Sběrka kresby a grafiky v Národní galerii v Praze, inv. č. R 95087 (lept-mědiryt, 708 × 523 mm).

**15** Lubomír Slavíček, „Paralipomena k dějinám berkovské a nostické sbírky (Materiále k českému baroknímu sběratelství)“, *Umění* XLIII 1995, s. 445–470 (455, 468, pozn. 60, kde další údaje a literatura o Riedelovi).

**16** Kotková (cit. v pozn. 1), s. 58 a 74.

**17** Stretti (cit. v pozn. 7), s. 5–12.

**18** Kurátorkou a autorkou připravované výstavy je Maryan W. Ainsworth, která iniciovala průzkum za pomoci infračervené reflektografie uskutečněný v lednu 2009. Obraz studoval Adam Pokorný vidiconovou kamerou Hamamatsu C 2400 – 03C citlivou na infračervené spektrum v oblasti až do 2200 mμ

s IR filtrem HOYA infrared R 900. Dále byl obraz nasnímán digitálním fotoaparátem s CCD čipem zachycujícím infračervené paprsky až do 1200 mμ za použití IR filtru HOYA infrared R 900. K IR fotografiím byly pořízeny komparativní fotografie v denním světle digitálním fotoaparátem Canon EOS 30D s objektivem Canon EF 24 – 105 L IS USM a makroobjektivem Canon macro EF 100 USM.

**19** „Gossaert's Adoration of the Kings“, *National Gallery Technical Bulletin* 18, eds. Lorne Campbell – Susan Foister – Ashok Roy, 1997, s. 87–96 (obraz *Klanění tří králů* na základě stylistického srovnání zařazen do počátku 2. desetiletí 16. století); Carmen Garrido, „Jan Gossaert Le Christ entre la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste: examen technique“, in *La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle*, Colloque XII, ed. Hélène Verougstraete – Roger van Schoute, Leuven 1999, s. 73–85.

**20** Jorgen Wadum, „Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries“, in *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, ed. Kathleen Dardes – Andrea Rothe, April 1995. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998, s. 149–151, obr. 1; „The methods and materials of Northern European painting 1400–1550“, in *National Gallery Technical Bulletin* 18, eds. Lorne Campbell – Susan Foister – Ashok Roy, 1997, s. 6–55 (16–18), kde další podrobnosti a literatura. Použití dubového dřeva je pro nizozemskou malbu 15. a první pol. 16. století příznačné. Dřevo se do Nizozemí dováželo z Pobaltí. Materiál se vyznačuje vysokou kvalitou bez růstových vad. Prkna desek jsou většinou radiálního řezu. Po okrajích, ze zadní strany bývá mírné skosení pro zasazení do rámu. U větších formátů jsou prkna desek většinou stavěna vertikálně, u menších formátů je směr let dřeva paralelní s delší stranou formátu. Prkna desek jsou většinou spojena volně, někdy se však vyskytuje i spojení s čepy. U obrazu *Sv. Lukáš kreslí P. M.* zatím nebyl proveden RTG průzkum, tudíž není možné plně popsat strukturální konstrukci desky.

**21** Prohlídka proběhne při budoucí celkové restauraci obrazu. Z konzervátorských důvodů také deska nebyla podrobena dendrochronologickému průzkumu a jako jednu z mála nizozemských desek v Národní galerii ji neprohlížel Peter Klein, který zkoumal obrazy nizozemských škol NG v letech 1995–1999.

**22** Viz též, „The methods and materials...“ (cit. v pozn. 20), s. 20–22. U nizozemských desek je podklad nanášen přímo na dřevěnou podložku bez podlepení plátnem. Podlepení plátnem se v severní Evropě vyskytuje zejména na území dnešního Německa a v Čechách. Někdy bývá plátno nahrazeno plstí. Plátno

bývá taktéž používáno pod malbu s rozsáhlým zlacením, zajišťuje totiž rovný podklad.

**23** „Gossaert's Adoration...“ (cit. v pozn. 19), s. 89, 97, pozn. 21. U nizozemských obrazů daného období na podkladové vrstvě bývá zabarvená imprimitura obsahující olovnatou bělobu, uhlovou čerň nebo minium. Někdy tato vrstva bývá jen s obsahem olovnaté běloby. Zabarvený podklad bývá pak použit jako střední tón v malbě inkarnátů.

**24** Zasazení desky do pevného rámu nebo provizorních lišt zajišťovalo, aby se subtilní dřevěná podložka při nanášení podkladu nezbořila. Vlhkost podkladu způsobuje značné bobtnání dřeva, které, zejména je-li podklad nanášen jen z jedné strany, může zapříčinit zvlnění či prohnutí desky.

**25** Laboratorní průzkum byl proveden v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze Radkou Šefců: archiv Restaurátorského oddělení – chemicko-technologické laboratoře NG v Praze, nepublikovaná zpráva NG v Praze 2009: R. Šefců: Jan Gossaert, Sv. Lukáš kreslí Pannu Marii, Laboratorní zpráva č. 09-13.

**26** Dostupnými analytickými metodami nelze určit, zda jde o přírodní či umělý uhel.

**27** Thea Burns, „The political construction of fragility and french arts policy around 1750“, in *Painting techniques history, materials and studio practice*, ed. Ashok Roy – Perry Smith, London 1998, s. 191.

**28** „The methods and materials...“ (cit. v pozn. 20), s. 25.

**29** Patrizia Riitano – Claudio Seccaroni, „Attorno all'imprimitura“, in *Raffaello: la rivelazione del colore*, ed. Marco Ciatti – Cecilia Fosinini – Antonio Natali – Patrizia Riitano, Firenze 2008, s. 96–97, obr. 52.

**30** Viz stratigrafický průzkum Radky Šefců (viz pozn. 25): archiv Restaurátorského oddělení – chemicko-technologické laboratoře NG v Praze, nepublikovaná zpráva NG v Praze 2009: R. Šefců: Jan Gossaert, Sv. Lukáš kreslí Pannu Marii, laboratorní zpráva č. 09–13.

**31** Ibid.

**32** Laboratorní průzkum ukázal, že červený organický pigment byl vysrážen na hlinitodraselný kamenec. Na obraze *Klanění tří králů* z Londýna bylo organické barvivo, ze kterého byl připraven červený pigment, identifikováno jako barvivo pocházející

z usušeného hmyzu kermes (tzv. kermesový karmín); viz „Gossaert's Adoration...“ (cit. v pozn. 19), s. 94.

**33** Pro určení stratigrafie a k interpretaci IR snímků byly odebrány čtyři vzorky. Vzorky byly odebrány ze světlé a tmavé partie modrého pláště P. Marie, z prstu Ježíška a z červené drapérie sv. Lukáše. Odběr byl proveden z krajů defektů. Pro stanovení komplexní malířské palety by se měl rozšířit laboratorní průzkum, nejlépe během restaurace.

**34** Azurit i ultramarín díky indexu lomu světla, který je blízký indexu lomu oleje, mají malou krycí vydatnost. Taktéž jsou-li jsou pojeny v oleji, získávají tmavší tón. Proto se v historii malby objevují příklady, kdy jsou tyto pigmenty podkládány podmalbou v barevné škále od čisté běloby přes šedivý či černý tón až po červenohnědou. U drapérií bývá modelace prováděna již v této podmalbě. V Nizozemí se takový způsob malby modrých drapérií objevuje začátkem 16. století – viz např. „The methods and materials...“ (cit. v pozn. 20) s. 37. Podkládání těchto pigmentů se objevuje i v nástěnné malbě. Například barevná vrstva s azuritem či ultramarínem je v nástěnné malbě italského trecenta a quattrocenta podkládána černým nebo hnědočerveným tónem – viz: Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, ed. Neri Pozza, Vicenza 1971, kap. 83, s. 92. Kvůli své nízké krycí schopnosti v oleji pojený ultramarín býval pojen kličem, a to dokonce na jednom obraze v rámci čisté olejomalby – viz např. Gudrun Bischoff, *Das De Mayerne-Manuscript, Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung*, Siegl, München 2004, s. 222.

**35** Tato vrstva se jeví jako šedá díky obsahu uhlové černě, která IR paprsky pohlcuje.

**36** Kdyby byl přesah tvořen pouze vrstvou s obsahem ultramarínu (lapisu lazuli), byl by na IR snímku světlý s jasně čitelnou podkresbou. Tmavší tón nasvědčuje tomu, že je zde i spodní vrstva s azuritem, protože azurit pohlcuje IR záření a jeví se tmavý.

**37** Průzkum organických pojiv byl proveden orientačními mikrochemickými zkouškami na přítomnost oleje a histochemickým barvením příčných řezů, zatím nebyla provedena spektrální analýza pojiv.

**38** Tento projekt vede Maryan W. Ainsworth (viz též pozn. 18).

# Ohlas italských renesančních obrazů v skicách barokních sbírek

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, předsedkyně Společnosti přátel Národní galerie v Praze, věnuje se italskému malířství 14.–16. století.

Jedním z nejpoutavějších tizianovských děl, jež se ocitla na našem území, je obraz *P. Marie s dítětem a sv. Kateřinou* z majetku Pražského hradu (inv. č. O 57), připisovaný Bonifaziu de'Pitati, zv. Bonifazio Veronese (1487 Verona – 1553 Benátky).<sup>1</sup> Obraz se nezachoval v původním formátu. Kromě jeho fyzického stavu (viz pozn. 1) tomu nasvědčuje také Dyckova kresba v umělcově *Italském skicáři* (British Museum, Department of Prints and Drawings). Skicář vznikl za umělceva pobytu v Itálii v letech 1621–1627.<sup>2</sup> Na foliu 8 je tam zachycena sv. Kateřina shodující se celkovým rozvrhem i jednotlivými detaily se světicí namalovanou na obraze na Pražském hradě.<sup>3</sup> Anton van Dyck ji nakreslil v celé postavě, na našem obraze jí však pravá polovina těla od pasu dolů chybí. Kompozice pražského plátna – původně obdélníková – byla patrně velmi blízká obrazu *P. Marie s dítětem a sv. Dorotou*, nyní ve Filadelfii (Museum of Art, 117,9 × 154,2 cm), rovněž od malíře Tizianovy školy. Také s kresbou tohoto obrazu se setkáváme v Dyckově *Italském skicáři* (fol. 6 b).<sup>4</sup> Skicář byl často pokládán za dokumentaci děl, jež Anton van Dyck spatřil na své cestě po Itálii. Obvykle rovněž nasvědčuje italské provenienci některých jeho vlastních obrazů. Harold Wethey například z něho v tomto směru těžil ve své monografii o Tizianovi.<sup>5</sup> Naproti tomu David Jaffé ukázal, že mnohé kresby zmíněného skicáře nevznikly podle originálů, ale podle jejich replik, někdy dokonce grafických. Z toho usuzoval, že van Dyck se zajímal více o kompozici děl starých mistrů nežli o způsob jejich malby.<sup>6</sup> Skicář mu měl posloužit jako pracovní kompendium italských kompozic, které mohl použít pro svou tvorbu. Zvláštní pozornost tam van Dyck věnoval kostýmům a různým módním prvkům.<sup>7</sup> Měl mimořádnou zálibu

v pruhovaných textiliích, což se projevilo mimo jiné na zmíněném foliu 8. Postava klečící sv. Kateřiny je oděná do zeleného roucha s širokými zlatými pruhy. Kresbu doplňují popisky, které komentují barevnost originálu a tím jednoznačně dokládají, že van Dyck tu netlumočil grafickou předlohu, ale nějaké malované dílo. Nic neodporuje domněnce, že jím byl sledovaný obraz. Van Dyck pobýval v Benátkách v letech 1622–1623 a tam mohl snadno zhlédnout svěže namalované plátno *P. Marie s dítětem a sv. Kateřinou*, které je na Pražském hradě doloženo poprvé až roku 1685.<sup>8</sup>

V té době měla již Obrazárna umístěná v prostorách Pražského hradu hodnotný protějšek: černínskou galerii, jednu z prvních a nejvýznamnějších šlechtických obrazáren barokní Prahy, jejíž zakladatel a budovatel, hrabě Humprecht Jan Černín (1628–1682), pobýval v letech 1660–1663 v Benátkách jako vyslanec císaře Leopolda I.<sup>9</sup> Během tří let tam strávených shromáždil značnou část děl své galerie, kterou posléze umístil v monumentálním rodinném paláci naproti Loreťe na Hradčanech. Benátky už tehdy sice postrádaly umělecký věhlas předchozího století, zůstávaly však stále cílem mnoha evropských i italských umělců. Před Antonem van Dyck tam hledali poučení Petr Pavel Rubens (1600) a Quercino (1618), po nich město navštívili Poussin (1623), Velázquez (1629–1649) a Pietro da Cortona (1637), všichni přitahováni malířstvím tamějšího cinquecenta.<sup>10</sup> Po celé 17. století zůstávaly Benátky také vyhledávaným střediskem obchodu s výtvarnými díly. Hrabě Humprecht Jan Černín přišel hned na počátku své diplomatické mise do styku s předními benátskými znalci umění a obchodníky.<sup>11</sup> Z roku 1661 existují doklady o jeho dvou velkých nákupech

a je známo, že začátkem roku 1663 vlastnil již tři sta obrazů. Většinou šlo o díla v Benátsku žijících malířů.<sup>12</sup> Po celou dobu svého tamějšího působení hrabě umělece podporoval. K jeho oblíbencům patřili jmenovitě malíř německého původu Johann Carl Loth, zv. Carlotto (1632 Mnichov – 1698 Benátky) a Benátčan Pietro della Vecchia (1602/03 Benátky – 1678 Benátky). U něho právě zakoupil hrabě Humprecht v prosinci 1661 soubor devatenácti pláten. Bohužel se z něho u nás – tak jako z celé jeho slavné sbírky – zachovaly pouze nepatrné zlomky. Černínskou obrazárnu postihl stejný osud jako Obrazárnu Pražského hradu. Také ona zanikla na konci 18. století a její díla jsou dnes roztroušena po různých světových sbírkách.

Rozsah a význam původní černínské galerie naštěstí uchovává kreslený inventář, pořízený na příkaz hraběte Humprechta patrně v letech 1668–1669.<sup>13</sup> Tři svazky *Imagines Galeriae* obsahují celkem 749 kreseb. Podílelo se na nich šest malířů, kteří většinou zaznamenávali rozměry kopírovaných obrazů, ale jen u menšího počtu uvedli jména autorů. Kresby sice nejsou umělecky výrazné, vystihují však dobře svou předlohu. Zachycují jak její kompoziční rozvrh, tak charakteristické rysy, což umožňuje dílo snadno identifikovat.<sup>14</sup> V řadě případů se to již podařilo. Dnes k nim můžeme přidat další dva příklady: Podobizny dvou renesančních dam zobrazených v *Imagines* na fol. 33 b a fol. 102 b.

*Portrét dámy s chlapcem* (*Imagines Galeriae*, I. díl, fol. 33 b) lze totiž s největší pravděpodobností ztotožnit s obrazem téhož námětu v majetku Královské kanonie premonstrátů na Strahově (inv. č. O 476).<sup>15</sup> Obraz představuje dámu oděnou podle seve-roitalské módy třicátých let 16. století.<sup>16</sup> Po léta byl deponován v pražské Národní galerii jako práce z dílny Parise Bordona (1500 Treviso – 1571 Benátky). Tak jsem ho označila ještě v hesle katalogu Italské malířství 14.–16. století v českých sbírkách (č. kat. 53) vypracovaného pro Grantovou agenturu ČR.<sup>17</sup> Upozornila jsem tam na jeho četné repliky a varianty, o nichž se – včetně obrazu v klášteře na Strahově – zmínili již Cavalcaselle a Crowe 1877–1878.<sup>18</sup> Nejvýznamnější z těchto variant chovají Vídeň (Kunsthistorisches Museum), Verona (Castelvecchio, sbírka Montanari), Padova (sbírka Maldura), Vincenza (Museo di Palazzo Chiericati) a Petrohrad (Ermitáž, inv. č. 70).<sup>19</sup> Petrohradský obraz je dnes všeobecně pokládán za prototyp portrétů dámy s chlapcem namalovaný Bordonem.<sup>20</sup> Dříve o něm panovala domněnka, že je

totožný s obrazem, který svého času koupil arcivévoda Leopold Vilém a který je dnes ve Vídni (Kunsthistorisches Museum).<sup>21</sup> Tu však vyvrátilo zjištění, že vídeňský obraz nenamaloval Paris Bordone, ale Pietro della Vecchia (1603 Benátky – 1675 Benátky). Dokládá to přesvědčivě *Theatrum Pictorum* Davida II. Tenierse, nejznámější obrázkový inventář ze 17. století. Vznikl v roce 1660 a tlumočí obrazy ze sbírky arcivévody Leopolda Viléma v Bruselu. Na rytině L. Vostermana v tomto inventáři je *Portrét dámy s chlapcem* označen přípisem „P. Vecchio“, což umožňovalo dva rozličné výklady. Původně byl autor díla spatřován v Palmovi il Vecchio (1480 Bergamo – 1528 Benátky). Teprve nedávno v něm byl rozpoznán Pietro della Vecchia,<sup>22</sup> který si bravurně osvojil styl slavných mistrů cinquecenta a zručně pak imitoval způsob jejich malby. „Opičí se po Giorgionovi“ (*L'è simia de Zorzon*), napsal o něm Marco Boschini.<sup>23</sup> Nepřekvapuje proto, že jsou dodnes mnohá díla Pietrova pokládána za práce z 16. století. Tak tomu bylo až dosud rovněž se strahovským obrazem *Dámy s chlapcem*. Jeho charakter mísící skvělý malířský přednes s účinnou dekorativností vzbuzoval sice pochybnosti o tradiční atribuci plátna dílně Parise Bordona a naznačoval možnost podstatně mladšího původu díla, teprve recentní rozbor malířské techniky však oprávněnost takového soudu potvrdil. Tmavé podkladové vrstvy kladou vznik obrazu až do 17. století.<sup>24</sup> Šťastnou shodou okolností můžeme toto datování doložit výsledky několika technologických průzkumů. Technika malby strahovské *Dámy s chlapcem* se totiž odlišuje od techniky obrazu *Ukládání do hrobu* v Brně (Moravská galerie v Brně, inv. č. A 824) z dílny Parise Bordona.<sup>25</sup> Naproti tomu se však nápadně shoduje s malířskou technikou několika obrazů Pietra della Vecchia, jež se nacházejí v pražské Národní galerii a které prozkoumal Mojmir Hamsík.<sup>26</sup> Kromě technologických předpokladů nahrávají připsání strahovského obrazu Pietrovi della Vecchia také historické důvody. Zmínila jsem se již, v jaké oblibě měl hrabě Humprecht Jan Černín tohoto benátského malíře, od něhož vlastnil nejméně devatenáct obrazů. Nepřekvapilo by proto, kdyby *Dáma s chlapcem* byla jedním z děl jeho souboru. To by pak obraz datovalo do doby před rokem 1664, kdy hrabě Humprecht skončil své diplomatické posláni v Benátkách a odjel do Prahy. O pár let později (1668/69) dal pořídit obrázkový katalog své sbírky, kde figuruje portrét *Dámy s chlapcem* (folio 33 b), který kopíruje obraz

tradičně pokládáný za podobiznu Isabelly d'Este.

Tak jako všechny ostatní kompozice tohoto námětu tlumočí také strahovské plátno s tvrdošjnou věrností již zmíněný prototyp chovaný v petrohradské Ermitáži, na němž se však vzhled zobrazené dámy odlišuje od podoby Isabelly d'Este zachycené různými podobiznami.<sup>27</sup> Ke ztotožnění modelu sledovaného portrétu s mantovskou markýzou přispěl pravděpodobně oděv, podobající se kostýmu na slavném Isabellině portrétu od Tiziana, jenž se nachází ve Vídni (Kunsthistorisches Museum, viz pozn. 16). Právě kvůli němu byla dáma na obraze v Petrohradě později ze setrvačnosti pokládána za Isabellu d'Este. Z početnosti kopií tohoto díla lze usuzovat, že i zde šlo o portrét osoby významného společenského postavení. Podle názoru Giordany Mariani Canovy připomíná *Dáma s chlapcem* svým oděním portréty Moretta da Brescia (Brescia kolem 1498–1554), což by mohlo naznačovat její lombardský původ.<sup>28</sup> Zdá se, že k oblíbě kompozice přispělo zobrazení hošíka. Obraz jím připomíná Bronzinovu podobiznu Eleonory z Toleda se synkem Giovannim, dokončenou kolem roku 1545–1546. Díky tomuto dílu se pravděpodobně dostal do módy tento nový druh portrétu zachycující matku se synem.<sup>29</sup>

Kresbu *Dámy s chlapcem* z obrázkového inventáře černínské sbírky (*Imagines Galeriae*, I. díl, fol. 33 b) jsme sice mohli ztotožnit s existujícím *Portrétem dámy s chlapcem* z Obrazárny Královské kanonie premonstrátů na Strahově (inv. č. 476), což pomohlo identifikovat jejího autora, model portrétu se však dosud určit nepodařilo.

Naproti tomu jinou dámu v renesančním úboru nakreslenou v *Imagines Galeriae* (I. díl, fol. 102 b) lze sice spolehlivě identifikovat, nelze ji však s jistotou spojit s žádným konkrétním obrazem. Neobvyklá pokrývka hlavy nenechává na pochybách, že jde o podobiznu Petrarcovy ideální milenký Laury, k jejíž ustálené ikonografii patří bílý čepec a čelenka okrášlené zlatem a perlami. Žádný věrohodný portrét Laury se sice nezachoval, jeho existence se však odedávna předpokládala. Giorgio Vasari na počátku *Života sienského malíře Simona Memmiho* (rozuměj Martiniho) napsal: „Bylo pro Simona převelikým štěstím, že žil v téže době jako Francesco Petrarca a že se u dvora v Avignonu náhodou setkal s tímto nanejvýš milostným básníkem, který si přál mít z rukou mistra Simona obraz paní Laury, a jakmile jej od něho dostal tak krásný, jak si přál, zvěčnil jej

ve svých dvou sonetech...“ V závěru téhož životopisu Vasari dodává, že Simone „velice rád maloval podle skutečnosti; v tom ho pokládali do té míry za nejlepšího mistra své doby, že ho pan Francesco Malatesta poslal do Avignonu, aby tam namaloval pana Francesca Petrarca, na jehož žádost pak udělal ke své velké chvále podobiznu paní Laury“.<sup>30</sup> Odůvodnění Simonovy cesty do Avignonu neodpovídá pravdě, umělcovým úkolem byla výzdoba papežského paláce a jiných památek. Na průčelí katedrály Notre-Dame-des-Doms tam Simone, patrně v letech 1340–1343, namaloval na přání kardinála Jacopa Stefaneschiho *Zápas sv. Jiří s drakem* a v princeznu postavě spatřovala tradice Lauru. Simonova freska byla v roce 1828 přes bouřlivé protesty kulturní veřejnosti zničena,<sup>31</sup> a známe ji pouze z kresby ze 17. století (Řím, Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat. 4426). Její četné popisy se kupodivu shodují: Simone zobrazil klečící princeznu v profilu, jak se v modlitbě obrací ke sv. rytíři.<sup>32</sup> Od quattrocenta se pak princezna z průčelí avignonské katedrály stala prototypem podobizen Petrarcovy ideální milenký.<sup>33</sup> O oblíbě Lauřiných portrétů svědčí četné varianty chované v různých světových sbírkách. Jde obvykle o obrázky drobných rozměrů, takových, jako byl nejspíše Lauřin portrét, který básník nosil stále při sobě.<sup>34</sup> Laura je na těchto podobiznách zachycena obvykle v poprsí a v tříčtvrtečním profilu. Má světlé vlasy, modré oči a nosík lehce vzhůru zdvižený, což odpovídá líčení Petrarcových sonetů. Bývá často obrácena doleva jako na černínské kresbě a jako je tomu i na *Portrétu Laury* chovaném od roku 1685 v Obrazárně Pražského hradu (inv. č. 238).<sup>35</sup> Italský obraz ze samého konce 16. století byl v hradních inventářích veden téměř po dvě stě let jako „Holbeinův *Portrét neznámé dámy*“. Teprve v roce 1880 tam byl zapsán jako „*Laura milenka Petrarca*“. Z chronologického hlediska nic nebrání tomu, abychom černínskou kresbu s hradním obrazem ztotožnili. Na první pohled tomu nasvědčuje i formální stránka. Teprve při pozornějším srovnávání postřehneme rozdílný motiv. V obou případech je Laura zachycena v poprsí natočeném doleva. Hlavu, podanou v tříčtvrtečním profilu, jí pokrývá obvyklý čepec s čelenkou, šiji zdobí tři šňůry perel. Obě dívky mají stejné rysy, tváře s široce otevřenými očima a nosem mírně ohrnutým. Jen brokátový oděv se liší v jednom detailu. V Obrazárně Pražského hradu má Laura šat vcelku a do jeho vzoru je vetkána korunka zdůrazňující střed.<sup>36</sup> Na černínské skice je však živůtek

dvoudílný a uprostřed zašněrovaný. Tato odlišnost naznačuje, že předlohou kresby patrně nebyl hradní obraz a že v 17. století byly v Praze nejméně dvě velmi podobné Lauřiny podobizny. Je známo, že její portréty byly již v renesanci vyhledávány k výzdobě komnat patricijských domů. Jedny z prvních vlastnili věhlasní básníci a humanisté, Pietro Aretino (1492–1559) a Pietro Bembo (1470–1547), jehož duchovním otcem byl Francesco Petrarca. „En casa di Misser Pietro Bembo“ viděl Lauřin portrét Marcantonio Michiel a podal o tom svědectví.<sup>37</sup> Lze si proto snadno představit, že si i hrabě Humprecht Jan Černín přál mít ve sbírce obrázků Petrarcovy vyvolené, a není vyloučeno, že znal *Bembův portrét Laury* ztotožňovaný někdy s obrazem chovaným dnes v Ca'd'Oro v Benátkách,<sup>38</sup> připisovaným Jacopu da Montagnana (1440/48 Montagnana – 1499 Padova) (?). Toto drobné plátno se velmi podobá jak obrazu z Pražského hradu, tak černínské skice. Známo je bohužel jen ze špatné reprodukce, na níž není zřetelně vidět rozhodující detail Lauřina roucha.<sup>39</sup> Nepřekvapilo by, kdyby si hrabě Humprecht zadal právě podle tohoto obrazu kopii u některého z malířů, které v Benátkách zaměstnával. Značný počet variant a kopií Lauřiných idealizovaných portrétů však všechny domněnky zpochybňuje.

Nicméně i tak lze na závěr konstatovat: všechny tři zde pojednávané skici vztahující se k italským renesančním obrazům v pražských sbírkách pomohly – každá svým způsobem – tyto obrazy charakterizovat.

### Poznámky

Studie byla původně určena pro „Sborník k životnímu jubileu prof. Milana Tognera“, *Acta Universitatis Palaskiane Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica. Historia Artium*, V, Olomouc 2004.

**1** Plátno, 83 × 61 cm; v inventářích Pražského hradu bylo vedeno od 1685 jako dílo Polidora di Venezia či Jacoba Bellina. Připsání Bonifaciu de'Pitati viz *Italské umění z českých sbírek. Obrazy a sochy*, ed. Olga Pujmanová, kat., Praha 1997; italské vydání *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, Praha 1997, s. 58, č. kat. 28. Tam jsou uvedeny výsledky technologického průzkumu, který 1996 provedl ak. mal. Mojmir Hamsík.

**2** Dyckův *Italský skicář* obsahuje kolem 200 stran (folií) zaznamenávajících malbu, kresbu, tisky, sochy a osoby, které umělec viděl během let 1621–1627 strávených v Itálii. Všechny kresby skicáře pocházejí od samotného umělce, některé však byly později zesíleny perem, což snižuje

jejich kvalitu. Některé strany skicáře zdobí dokonce více kreseb. Velký počet kreseb je označen jménem umělce zodpovědného za původní invenci, některé však dosud nebyly identifikovány. Výčet nejvýznamnější literatury uvádí David Jaffé, „New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook“, *The Burlington Magazine* CXLIII, 2001, s. 614–624.

**3** *Ibid.*, s. 617, obr. 20 a 21.

**4** *Ibid.*, obr. 16, 17 a 18.

**5** Harold Edwin Wethey, *The Complete Paintings of Titian*. I *The Religious Paintings*, London (1969); II *The Portraits*, London (1970); III *The Mythological and Historical Paintings*, London (1975).

**6** Jaffé (cit. v pozn. 2), s. 615–616.

**7** Zájem o módu u něho patrně vzbudila práce v Rubensově ateliéru.

**8** Nelze ovšem vyloučit, že Dyckova kresba reaguje na nějakou neznámou repliku pražského obrazu O 57.

**9** Humprecht Jan Černín poznal Benátky už v mládí, kdy cestoval do Itálie s průvodním listem císaře Ferdinanda III. 1646 byl asi půl roku v Sieně, na přelomu 1648/49 pobýval pět měsíců v Benátkách. Po pobytu v Římě se pak přes Benátky 1650 vracel do vlasti, kde následujícího roku získal majetek a titul. S Itálií ho poutal též sňatek 1652 s císařovnou dvorní dámou Hippolitou de Gozzoldo z Mantovy.

**10** Filippo Pedrocchi, „Stručné dějiny benátského malířství 17. a 18. století“, in *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, ed. Ladislav Daniel, kat. výstavy, Národní galerie v Praze – Electa Milano, Praha 1996, s. 41–68, jmenovitě s. 44.

**11** Lubomír Slavíček, „Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění“, in *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, ed. Lubomír Slavíček, kat. výstavy, Národní galerie v Praze 1993.

**12** Zajímal se rovněž o rané práce Karla Škréty, viz *ibid.*

**13** *Imagines Galeries*, Národní knihovna České republiky, odd. rukopisů, inv. č. XXII / B 32 / 1–3 Lobkoviczká knihovna. Jde o listy foliového formátu 38 × 26 cm.

**14** Slavíček (cit. v pozn. 11), s. 151.

**15** Olej, plátno, 105,5 × 78 cm. Obraz byl v letech 1950–1992 deponován v Národní galerii v Praze (inv. č. O 7353, DO 230) s označením: Paris Bordone – dílna? *Portrét dámy s chlapcem* (Isabella d'Este?). Na evidenční kartě popsán Eduardem Šafaříkem: „P. Bordone, dílenská kopie, originál v Ermitáži či tento obraz pocházejí z černínské galerie (viz kresba v inventáři).“

**16** Nejcharakterističtější prvkem oděvu byly mohutné nabírané rukávy, které rozšiřovaly ramena. K živůtku byly jen lehce přišity, aby se mohly snadno střídat. Pořízení podobného oděvu

bylo náročné a málokdo i z vysoce postavených kruhů měl slavnostních toalet větší počet. Více párů vyměnitelných rukávů zajišťovalo změnu, i když oblek zůstával stejný. Také hlavu bylo nutno v souladu s tehdejší módou opticky zvětšit. Buď věncem spleteným z copu (tzv. benátské *balzo*) či mohutným turbanem, který pokrývá hlavu dámy na sledovaném obraze. Turban zdobí uprostřed drobný, sotva postižitelný medailon, v němž je zobrazena stojící postava ve vysoké čepici (mitře?). Jeho význam pravděpodobně naznačoval identitu portrétované dámy. Tradice ji ztotožňovala s Isabellou d'Este, jež se sňatkem s Francescem Gonzagou stala markýzou v Mantově. Isabella d'Este je známa nejen svými kulturními ambicemi, ale také zájmem o módu, kterou značně ovlivnila. Sama si ráda navrhovala obleky a jejich výzdobu. Zavedla například do módy dámské rukavice. Proto ji Francesco Francia (činný 1482–1517/18) zobrazil s párem rukavic na portrétu z 1511 (soukromá sbírka). Tento portrét sedmatřicetileté markýzy byl 1534 zapůjčen Tizianovi, který měl podle něho namalovat portrét nový. Tizian si ho však v dílně ponechal po dva roky a teprve 1536 dílo dokončil. Markýzu zobrazil v rozkvětu mládí, i když Isabella tehdy byla již šedesátnice. Tizianův portrét se pak stal vzorem podobizny P. P. Rubense chované ve Vídni (Kunsthistorisches Museum). Zdá se, že Rubensův portrét se opíral nejen o podobiznu Tizianovu, ale i o portrét Francesca Francii. Viz Emilio Negro – Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la Sua Scuola*, Firenze 1998, s. 85, 197, č. kat. 71, obr. 108.

**17** Rukopis byl odevzdán Grantové agentuře ČR v prosinci 2000.

**18** Joseph Archer Crowe – Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian. His Life and Times*, London 1877–1878, I–II, s. 368.

**19** Ostatní varianty viz *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*. Catalogo a cura di I. Artemieva. Testi di Irina Artemieva e Mario Guderzo. Museo Statale dell'Ermitage, San Peterburgo – Skira ed., Milano 2001, s. 84, č. kat. 17.

**20** *Ibid.*

**21** A. Samoff, *Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des tableaux. Part I, Les Ecoles d'Italie et d'Espagne*, St. Peterburg 1899–1909.

**22** Giordana Mariani Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964, s. 46, 104; T. Fomicheva, *The Heritage Catalogue of Master European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Florence 1992, č. kat. 69.

**23** Bernard Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*. Istituto universitario olandese dell'arte, Firenze 1990, s. 37.

**24** Technologický průzkum provedl 2003 Mojmir Hamsík: Plátno dosti jemné struktury (12 × 12 nití/cm<sup>2</sup>), tkané plátnovou, nepravidelnou

vazbou. Podklad makroskopický hnědý, nanesený ve velmi tenké vrstvě (+/- 0,100 mm), je tvořen směsí železitých hlinek typu okrů (identifikace reakcí Fe na pruskou modř) s příměsí křídly a stopou olovnaté běloby jako sikařinu olejové složky. Podklad tvoří jednotnou vrstvu.

Malba pleť je nanášena podle rentgenogramů neurčitým, téměř splývavým rukopisem s malým zvýšením vrstvy ve světlech; našedlé polostíny a lazurní, hnědé stíny jsou výraznější v malbě hlavy chlapce. Rukopisné, malířské akcenty v malbě šatu jsou nápadné na snímcích paprsky X. Mikroskopické průřezy dokládají jinak tenké vrstvy malby. Technika odpovídá italské malbě 17. století a je shodná například s benátským technickým typem, představovaným Pietrem della Vecchia.

**25** Zpráva o technologickém průzkumu Mojmir Hamsík je uložena v Moravské galerii v Brně. Viz Olga Pujmanová in cooperation with Petr Příbyl, *Italian Painting c. 1330-1550*. I. National Gallery in Prague. – Collections in the Czech Republic, Illustrated Summary Catalogue, National Gallery in Prague, 2008, s. 244, č. kat. 155.

**26** Jsou to jmenovitě obrazy *Adam a Eva nad mrtvým Ábelem* (inv. č. O 87), *Muž ve španělském kroji* (inv. č. DO 4293) a *Muž s baretem na hlavě* (inv. č. DO 4306).

**27** K Isabelliným podobiznám viz Sylvia Ferino Pagden, „*La prima donna del mondo*“, Isabella d'Este, Fürstin u. Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994.

**28** Mariani Canova 1964 (cit. v pozn. 22), s. 46, obraz v Ermitáži datuje 1542/43–1545. Později klade petrohradské dílo již do poloviny třicátých let 16. století, eadem, *Paris Bordone e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso, 28–30 ottobre 1985, Treviso 1987, s. 138.

**29** David Alan Brown, *National Gallery of Art. Washington*, Princeton University Press 2002, č. kat. 41.

**30** Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*, I, Praha 1976, s. 187, 193–194.

**31** Maria Cristina Gozzoli, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, č. 41.

**32** Latinské čtyřverší modlitby bylo napsáno pod freskou. Stejně čtyřverší obsahuje rovněž *Kodex sv. Jiří* (Biblioteca Vaticana, ms C 129), jehož největší miniatura zobrazuje rovněž *Zápas sv. Jiří* (C 85), *ibid.*, č. 42.

**33** G. De Nicola „L'affresco di Simone Martini“, *L'Arte*, 1909, s. 336–344.

**34** Gozzoli (cit. v pozn. 31), č. 42.

**35** Pujmanová (cit. v pozn. 25), s. 306–307, č. kat. 205.

**36** Tento typ šatu má Laura na sobě také na podobizně chované v soukromé sbírce v New

Yorku, připisované tam fontainebleauské škole poloviny 16. století.

**37** Der Anonimo Morelliano, *Marcanto Michiel's Notizia d'opere del diseqno*, Vienne 1886, s. 22.

**38** Mary Fowler, *Catalogue of the Petrarch Collection*, Cornell University Library, Oxford 1916, s. 488 a 503. D. Urbani, *Opere d'arte relative a Fr. Petrarca che si conservano a Venezia*, Venezia 1874, s. 253 a d. Obě

uvedená díla citována podle R. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere Sue*, Padova 1940, s. 146, kat. č. 3, obr. 75.

**39** Není možná bez významu připomenout v této souvislosti, že vpředu zašněrovaný živůtek má Laura na *Dvojportrétu Laury s Petrarcou* v Oxfordu (Ashmolean Museum, inv. č. A 293, 56,2 × 70,5 cm), pokládaném za dílo benátské školy z let 1500–1520.



# Dvě neznámé práce Ferdinanda Tietze ve sbírkách Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, kurátor Národní galerie v Praze, zabývá se barokním uměním střední Evropy.

V nové expozici barokního umění v Čechách Národní galerie v Praze ve Schwarzenberském paláci jsou vedle instruktivních příkladů plastiky tzv. přípravného charakteru nově prezentovány i kvalitní ukázky definitivní řezby z téhož slohového období. V jejich rámci jsou rovněž vystaveny dvě pozoruhodné dřevorezby světců, upevněné na nevysoké profilované sokly. Představují zemského ochránce a patrona sv. Václava a prvomučedníka a nejspíše od vrcholného středověku velmi oblíbeného morového patrona sv. Šebestiána. Zatímco soška *Sv. Václav* (obr. 1) se do galerijního fondu dostala před více než dvaceti lety koupí z pražské soukromé sbírky,<sup>1</sup> figura *Sv. Šebestián* (obr. 2–5) byla získána teprve nedávno na domácím trhu uměním;<sup>2</sup> obě pak byly určeny jako jihoněmecké práce z počátku 18. století. Už první prohlídka mladší akvizice před jejím zakoupením do fondů Národní galerie napověděla, že řezbářské vypracování postavy mučedníka, upoutaného zde ke kmeni stromu současně levou rukou a levou nohou a zachyceného ve zvláštním nakročení i prudkém vyklonění atleticky modelovaného těla, má překvapivě blízko k dříve pořízenému *Sv. Václavovi*. Stejná se ukázala být nejenom výška porovnávaných sošek, ale rovněž užitý materiál tvrdého, zřejmě ovocného dřeva. Jako velmi blízké se nakonec jeví i formy nízkých profilovaných soklů, zdobených stlačenými volutami a akantovými listy. Shodný byl také způsob, jakým byly vlastní figury spojeny s řezanými sokly: kdysi byly ve svých základnách upraveny seříznutím a teprve druhotně fixovány k podstavcům, jež tvary i dekorem působí věrohodným dojmem dobových artefaktů.<sup>3</sup> Nikoli posledním společným rysem srovnávaných děl je velmi pečlivé vypracování řezbářského povrchového reliéfu, které

dává efektně vyznít jak živě utvářeným drapériím, tak zejména brilantní modelaci obnažených partií *Sv. Šebestiána*.

Všimneme-li si nyní pozorněji kompozičního řešení obou našich světců, dojdeme ke zcela rozdílným výsledkům ve smyslu jejich určujících vzorů. Zatímco *Sv. Václav* důraznou pohybovou aktivitou, veskrze tradičním oděním panujícího knížete i vojévůdce, stejně jako obrácením pohledu do nebeské sféry vychází z kompozice ústřední postavy kamenného sousoší *Sv. Václav mezi dvěma anděly* z Karlova mostu v Praze od Ottavia Mosta,<sup>4</sup> pro *Sv. Šebestiána* nacházíme nejbližší analogie až ve vzdálených Dolních Francích, konkrétně ve Würzburku a jeho blízkém okolí. V Mainfränkisches Museum ve Würzburku je vystavena skicovitě provedená nepolychromovaná řezba našeho morového patrona (obr. 6) připisovaná před lety sochaři Ferdinandu Tietzovi.<sup>5</sup> Hans-Peter Trenscherl v ní viděl bozzetto k nadživotní kamenné soše (ovšem zrcadlově obrácené) z průčelí bývalého opatského kostela premonstrátů v Gerlachsheimu,<sup>6</sup> vytvořené Tietzem v době kolem roku 1740.

Ferdinand Tietz (1708–1777), pocházející po otci Janu Adamu Dietzovi (Tietzovi; 1671–1742) ze severočeského Jezeří, odešel po vyučení v otcovské dílně do jižního Německa, kde až do smrti působil jako velmi žádaný sochařský mistr ve Francích, a to zejména ve Würzburku a Bamberku, stejně jako ve vzdálenějším Trevíru.<sup>7</sup> S nevelkou figurou sv. Šebestiána z würzburského muzea, jež je koncepcí pražské sošky téhož světce zdaleka nejbližší, byl ve speciální literatuře spojován vznik nejenom uváděné kamenné sochy z Gerlachsheimu, nýbrž také řady dalších sochařských děl velkého formátu a téhož námětu, jež Tietz zhotovil v prvních letech

svého pobytu ve Würzburku (1736–1747).<sup>8</sup> V jejich rámci reprezentuje ve sledovaném kontextu nejzajímavější příklad podživotní polychromovaná řezba našeho morového patrona, osazená v době kolem roku 1740 na oltář v příčné lodi shora uvedeného kostela v Gerlachsheimu.<sup>9</sup> Od kompozice malého bozzetta z Würzburgu se tato raná Tietzova realizace liší nejen výškou (133 cm), ale také motivy vojenské přilbice i andílka u světcových nohou (a také prakticky intaktně dochovanou původní polychromií) a především nepřehlédnutelnou proměnou siluety upoutaných paží.<sup>10</sup> Pokusíme se dále doložit, že to bylo právě bozzetto sv. Šebestiána z Mainfränkisches Museum,<sup>11</sup> stejně jako obě sochy morového patrona z Gerlachsheimu, co nejen přineslo nové kompoziční řešení námětu našeho morového patrona, jež v Dolních Francích brzy nabylo na velké popularitě, ale současně zásadním způsobem předurčilo ne právě obvyklé kompoziční pojetí *Sv. Šebestiána* z pražské Národní galerie.

Průkazná je především motivická shoda porovnávaných děl v jejich nejnápadnějších detailech: v zhrouceném podklesnutí ztrýzněného těla světce, nesoucího viditelné známky těžkých zranění po vstřelených šípech a zároveň visícího za zalomenou levou paži, stále ještě uvázanou k pahýlu stromu. Společné je dále natočení hlavy doleva a její současné strmé přiklonění dolů i prudké vychýlení bederní partie opačným směrem. Takřka identické je rozhození bohatých vlnitých vlasů po šíji i dekorativně účinný detail padající kadeře podél pravé skráně. Avšak nejnápadnějším a vlastně klíčovým motivem, kterým se sochařská zpodobení sv. Šebestiána v Dolních Francích odlišují od ostatních tehdejších frekventovaných kompozic téhož námětu, je ono nepřirozené zalomení nohou v partii od kolen dolů, budící dojem jakéhosi „tanečního poskoku“ našeho mučedníka. Od kompozice pražské sošky sv. Šebestiána se Tietzovo bozzetto z Würzburku naopak liší polohou pravé ruky, upoutané zde ve výrazné diagonále k dalšímu pahýlu suchého stromu, stejně jako nepřehlédnutelným motivem dlouhého vyletujícího cípu bohatě probrané roušky, vedeného rovnoběžně s linií pravé paže;<sup>12</sup> výrazný cíp roušky je zřetelně patrný i na kamenné soše z průčelí chrámu v Gerlachsheimu. V zajímavé modifikaci těsně propletených nohou nacházíme příbuzné kompoziční řešení také na postavě mučedníka z terakotového reliéfu Georga Pfründta z frankfurtského Liebieghausu,<sup>13</sup> který se shoduje s pražským *Šebestiánem* v prudkém

sklonu hlavy i ramen a protisměrným uvážením levé paže vysoko k pahýlu stromu.

O vysoké popularitě shora popsané kompozice v Dolních Francích ovšem svědčí nejenom uváděné příklady ze sochařské tvorby Ferdinanda Tietze, nýbrž také další sochařské památky vzešlé z renovaných dílen Johanna Wolfganga von der Auwer a Johanna Petera Wagnera ve Würzburku. V prvé řadě je třeba zmínit Wagnerovu hliněnou skicu (obr. 7),<sup>14</sup> zachováající nejen levostrannou orientaci našeho mučedníka, ale také jeho nápadnou tělesnou aktivitu. Wagnerův *Sv. Šebestián* se liší od popsaného Tietzova pojetí užitím zbroje složené u paty stromu, určitě realističtějším postavením nohou a zalomením pravé paže za tělem, naopak dobře známým z Tietzovy oltářní sochy z kostela v Gerlachsheimu. Záslouhou Hanse-Petera Trenschele víme, že uváděná skica Johanna Petera Wagnera posloužila jako plastická předloha ústřední postavy státní *Sv. Šebestián* v Eibelstadtu (1773), jež sama ovšem jen opakovala příklad o tři dekády starší sochy morového patrona dodané Johannem Wolfgangem von der Auwer na hlavní oltář kostela v Gramschatz. Mladší autorské varianty Wagnerovy kamenné skulptury z roku 1773 se dostaly na oltáře farních chrámů v Rodheimu, Unterwittbachu, Wiesenfeldu, Sasbachu a Unterspiesheimu.<sup>15</sup>

Shromážděné příklady variantních řešení námětu sv. Šebestiána a jejich vzájemné shody ukazují, že autor bozzetta z muzea ve Würzburku i oltářní řezby kostela v Gerlachsheimu, respektive řezby *Sv. Šebestiána* z pražské Národní galerie, nehledal prvotní inspiraci v dobově oblíbených, a proto mnohem běžnějších sochařských kompozicích, reprezentovaných na jedné straně hned několika zpodobeními sv. Šebestiána od Georga Petela (1601/02–1634), klíčové osobnosti německé plastiky 17. století, na straně druhé například znamenitými řezbami Philippa Jakoba Strauba či Josepha Mathiase Götze. Posledně jmenované práce vznikaly sice ve stejné době jako pojednávaná soška z Prahy, ale tu připomínají snad jenom velmi pečlivou modelací atleticky utvářeného trupu legendárního římského důstojníka a potomního křesťanského mučedníka.<sup>16</sup> Při sledování geneze pražské kompozice *Sv. Šebestiána* nebude nakonec zřejmě bez významu upozornit na historii jednoho plastického díla, známého dnes jenom z řady mladších bronzových kopií populárních ještě hluboko v 18. století. Vznik tohoto enigmatického artefaktu je většinou kladen do začátku 17. století a jeho původ hledán jak v Itálii, tak v Záalpi.

Dochované příklady, lišící se toliko užitím roušky sv. Šebestiána, mají společný dramaticky vypjatý výraz i nezvyklou míru citové účasti na tragickém ději: mrtvý nebo umírající Šebestián v nich zcela bezvládně klesá k zemi, přičemž stále visí za pravou paží přivázanou k jednomu z pahýlů stromu.<sup>17</sup> Za nejstarší ukázkou takového kompozičního typu je považován znamenitý bronz z knížecích liechtensteinských sbírek (Vídeň, Liechtensteinmuseum).<sup>18</sup> Naproti tomu z dřevěných soch sv. Šebestiána byly v období baroka vždy velmi vysoko hodnoceny řezby z kostelů sv. Mořice a sv. Maxmiliána v Augsburgu, respektive ze zámecké kaple v Aislingen u Dillingenu (1630–1631) (poslední předpracovaná krásnou kresbou), všechno autentické práce Georga Petela.<sup>19</sup> Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově vlastní další Petelovu krásnou řezbu světce ze slonoviny, jíž rovněž předcházela kreslená studie chovaná v Kodani.<sup>20</sup>

## II

Vrátíme-li se na tomto místě k protějškovým soškám sv. Václava a sv. Šebestiána z Národní galerie v Praze, nepřehlédneme jejich výrazný definitivní charakter a brilantní řezbářské vypracování. Jemná a pečlivá modelace všech partií svědčí o ruce zkušeného řezbáře, zvládajícího současně i náročné pohyby obou svatých patronů. Vedle uvážené kompoziční souběžnosti soch sv. Šebestiána z Würzburgu, Gerlachsheimu a Prahy to byla právě formální analýza obou pražských řezeb, co otevřelo cestu k určení jejich skutečného autora. Spolehlivým vodítkem se stal zcela nezaměnitelný způsob vypracování drapérií – hermelínového pláště a krátké suknice sv. Václava, stejně jako rozevláté roušky sv. Šebestiána, – nabývající v těchto i dalších případech charakteru jakési dílenské značky. Povrchový reliéf tvrdého dřeva je tu vždy rozbrázděn hustou sítí krátkých, nepravidelných linií obkružujících malé, konkávně probrané plošky. Naopak místa ponechaná v záměrném kontrastu v dokonale vyhlazeném stavu (například prsní pancíř Sv. Václava či břišní partie Sv. Šebestiána) jsou v přesně odhadnuté míře oživována sporými krátkými i ostrými vřezy řezbářského nože. Takováto specifická drapériová forma, přivolávající dokonce ještě vzpomínku na „korýtkový“ řez raně barokního sochařství, má opět své nejbližší analogie v celé řadě dochovaných prací Ferdinanda Tietze. Velmi výrazně se popsaná drapériová forma objevuje na dvou drobných řezbách vystavených dnes v expozici berlínského Bode-Museum. Jde

o stejně vysoké postavy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty připisované kdysi Johannu Wolfgangu von der Auwer.<sup>21</sup> Jak dnes víme, obě vznikly rukou Ferdinanda Tietze v době kolem roku 1740 a sloužily původně jako modely kamenných soch takřka nadživotní výšky umístěných nad vstupy do Hof Kleinburgstadt a Hof Wirtenberg ve Würzburgu.<sup>22</sup> Svatí Janové z Berlína se shodují s našimi patrony nejen v jednotlivých detailech zpracování drapérií, ale také zvláštní vyostřenou typikou: nadsazením očí s ostře vykrouženými liniemi víček, rovnými úzkými nosy a hlubokými vráskami kolem nápadně malých úst. Natolik výrazná a vlastně nehezka typika má u všech porovnávaných případů dokonce lehce karikující charakter. Přes zřejmý rozdíl v původním určení jmenovaných řezbářských prací – klasické přípravné sošky z Berlína stojí tu vedle řezeb definitivního charakteru z Prahy – jdou formální shody celé čtveřice tak daleko, že lze mluvit o jednotném stylovém i formálním přístupu v rámci uvedeného souboru. Jiný vzorový příklad téhož stylového i formálního přístupu nabízí nevelká soška z ovocného dřeva *Diana na lovu* (obr. 8), pečlivou modelací obnažených partií připomínající pražského Sv. Šebestiána. Dynamicky utvářená *Diana*, oděná do rozevlátého a bohatě prořezaného pláště, byla před lety dražena na aukci Sotheby's v Londýně s připsáním Ferdinandu Tietzovi.<sup>23</sup> Na základě detailních motivů povrchového utváření i nápadného stylismu řas a lemů drapérie soudíme, že v sošce řecké bohyně můžeme vidět důležitý spojovací článek řezeb svazující nejužším způsobem jak ji samotnou, tak také Sv. Šebestiána z Würzburgu, Sv. Jana Křtitele a Jana Evangelistu z Berlína a Sv. Václava i Šebestiána z Národní galerie v Praze s jedinou autorskou osobností. Řadou velmi povědomých detailů nám může nakonec posloužit i známý soubor pěti dřevěných skic na náměty z řecké mytologie z frankfurtského Liebieghausu, jimiž se Ferdinand Tietz počal připravovat na jednu ze svých nejvýznamnějších realizací vůbec – na soubor kamenných soch v zahradách biskupského knížecího zámku Seehof u Bamberka.<sup>24</sup> Stejnou stylovou řečí ostře hraněných drapérií hovoří konečně i velmi kvalitní celek sochařské výzdoby, již Ferdinand Tietz v letech 1755–1760 dodal do interiéru kostela sv. Paulina v Trevíru, vystavěného z podnětu zeměpána, probošta Franze Georga von Schönborn. Na prvním místě tu stojí za pozornost obě mariánská zpodobení v interiéru chrámu: jsou to nadživotní řezba

*Immaculata* v prostředním interkolumniu a kamenná *P. Maria-Vítězka nad hadem* z mariánského oltáře v kryptě s velmi výraznými fyziognomiemi Marie i Ježíška.<sup>25</sup> Interiér stejné krypty nabízí však ještě další tři instruktivní příklady charakteristického rozdrobení sochařské formy, které v ryzí podobě nacházíme v ústředních figurách z oltářů sv. Paulina, sv. Josefa a sv. Jana Nepomuckého.<sup>26</sup>

Posledně jmenované oltáře, zhotovené komplet z materiálu polychromovaného pískovce, ukáží nejlépe, nakolik zažité drapériové schéma nespočetných konkávních plošek a lemujících je ostrých řas bylo vlastní i některým autorovým realizacím v tvrdém materiálu kamene. V plné míře to platí pro Tietzovo krásné sousoší *sv. Jan Nepomucký* (kolem 1740) z někdejšího průčelí nadačního dvora Grossburckstatt ve Würzburgu, stejně<sup>27</sup> jako pro ranou alegorickou postavu *Mír* (1750), vypracovanou rovněž z pískovce pro zámek Ullstadt.<sup>28</sup>

Obrátíme-li nakonec pozornost do vrcholně barokních Čech a vydáme-li se po časové ose zpět k době kolem roku 1730, uvědomíme si, že popsany formální přístup má své zřetelně patrné starší kořeny. Dobře na ně ukazují velké oltářní sochy Jana Adama Dietze určené původně do děkanického kostela, respektive do minoritského kláštera v Mostě, jejichž „měřítko je velké, ale jejich forma rozdrobená v detailech a celkový účín spíše lyrický než dramatický.“<sup>29</sup> Velké dřevořezby staršího Dietze dokládají, že skutečný původ oné důrazné, ale přitom pozoruhodně citlivé i malebné povrchové modelace, jakou se rovněž mohou vykázat uváděné práce Ferdinanda Tietze, je třeba hledat už v prostředí rodinné dílny v Jezeří.<sup>30</sup> Naopak velmi vysoká formální kvalita řezbářského vypracování pojednávaných sošek *Sv. Václav* a *Sv. Šebestián* z pražské Národní galerie a bezesporu i zjištěný původ ne právě obvyklého kompozičního řešení oblíbené postavy morového patrona ukazují jednoznačně k osobnosti pokračovatele rodinné tradice. Prokazatelně velmi úspěšná umělecká kariéra Ferdinanda Tietze byla podmíněna dlouholetou přízní i vynikajícím mecenátem sebevědomých knížat biskupů vládnoucích v druhé a třetí čtvrtině 18. věku bohatým městským střediskům Dolních Frank.

### Poznámky

**1** *Svatý Václav*, mořené ovocné (?) dřevo, v. 24 cm (figura světce), v. 29 cm (celek se soklem), neznačeno, na spodní ploše soklu tužkou: Amalie/Kreidlová/Praha II, na stejném

místě černou barvou: 4 (patrně fragment starého inventárního čísla), inv. č. P 8001. Poškozeno ztrátou řezané kartuše se svatováclavskou orlicí a krátkého meče, dobře patrných ještě na fotografii z roku 1986. Zakoupeno od Vilemíny Kunešové z Prahy 1 v roce 1987 (viz protokol nákupní komise Sbírký starého umění Národní galerie v Praze z 1. 6. 1987, č. j. 4055/87) a inventováno jako práce českého (?) mistra z počátku 18. století. Původ řezby byl podepsaným před časem lokalizován do jižního Německa a její vznik vázán do let 1740–1750.

**2** *Svatý Šebestián*, mořené ovocné (?) dřevo, v. 24,5 cm (figura světce se stromem), v. 29 cm (celek se soklem), neznačeno, inv. č. P 8915. Zakoupeno v aukční síni Dorotheum Praha roku 2003 (viz protokol z jednání nákupní komise Sbírký starého umění Národní galerie v Praze z 28. 11. 2003, č. j. NG 1586/2003). Oproti předchozí sošce je *Sv. Šebestián* tmavší a až na drobné oděrky a ulomený konec ukazováčku levé ruky intaktní. Naopak světlejší tón *Sv. Václava* ukazuje, že byl v minulosti nevhodným způsobem čištěn.

**3** Na druhotné spojení figur a soklů ukazují spáry i nerovnosti, dobře patrné na styku obou řezaných kusů. Tento nápadný druhotný způsob propojení vlastní figury světce a soklu, včetně velmi blízké formy soklu samotného, najdeme na rovněž nepolychromované řezbě *Sv. Jan Nepomucký* z mořeného tvrdého dřeva srovnatelné výšky (!), uložené dnes v soukromé sbírce ve Würzburgu (ústní sdělení Hermanna Locknera, obchodníka uměním z Würzburgu, z 30. 3. 2009).

**4** K mostecké skupině O. Mosta naposledy Jiří Fajt – Lubomír Sršeň, *Lapidárium Národního muzea v Praze. Průvodce stálou expozicí českého kamenosochařství 11. až 19. století v pavilónu Lapidária na Výstavišti v Praze*, Praha 1993, s. 86, č. 301, obr. na s. 83; Tomáš Hladík, „Sochařská výzdoba“, in *Karlův most*, Praha 2007, s. 189, 335–336, pozn. 30–36.

**5** Ferdinand Tietz, *Sv. Šebestián*, kolem 1740, lipové dřevo s fragmenty bílé polychromie, v. 31,7 cm, Würzburg, Mainfränkisches Museum, inv. č. H 14358. Srov. Eva Zimmermann, in *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution*, kat. výstavy, zámek Bruchsal 1981, s. 236, č. kat. B 74; Berndt Wolfgang Lindemann, „Ferdinand Tietz – Probleme des kleinplastischen Werks“, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 37, Hft. 1/4, 1983, s. 73–108, zde s. 79 a pozn. 18, obr. 13 na s. 81; Hans-Peter Trenschele, *Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Mainfränkisches Museum Würzburg, 1987, s. 82, č. kat. 21, obr. na s. 83.

**6** Naopak Berndt Wolfgang Lindemann, *Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zur Werk, Stil und Ikonographie*, Weissenhorn 1989, s. 315, č. kat. 1.3, byl při interpretaci sošky z Mainfränkisches Museum jako plastické skici k oběma zpodobením sv. Šebestiána v Gerlachsheimu spíše skeptický: „... ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden.“

**7** K Ferdinandu Tietzovi srov. zejména Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 73–108; Lindemann 1989 (cit. v pozn. 6), passim; Trenschele 1987 (cit. v pozn. 5), s. 81, 82–100, č. kat. 21–30 s vyobr.

**8** Srov. k tomu Zimmermann (cit. v pozn. 5), s. 235–236, č. kat. B 73 a B 74; Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 79, pozn. 19, soudil, že není jisté, které z těchto velkých skulptur měla muzejní řezba vlastně posloužit jako výchozí předloha.

**9** K sochám v Gerlachsheimu srov. Lindemann 1989 (cit. v pozn. 6), s. 21–22, 20, pozn. 18, s. 315, č. kat. 1.1 (socha na průčelí chrámu), č. kat. 1.3 (oltářní řezba), obr. 5 na s. 21 (*Sv. Šebestián* na průčelí), s. 314, obr. 301 (řezba na oltáři).

**10** Pravá světcova ruka je zde prudce zalomena a vedena za tělem a připomíná tak tentýž detail z *bozzetta* J. P. Wagnera, uloženého rovněž v Mainfränkisches Museum ve Würzburgu, naopak levá ruka míří ve výrazné diagonále vpravo nahoru. Srov. k tomu Lindemann 1989 (cit. v pozn. 6), s. 314, obr. 301.

**11** Zdá se ostatně, že Ferdinand Tietz řezal občas modely i bez konkrétní objednávky. Podobnou praxi potvrzuje dopis ze 17. 2. 1754, v němž Rudolf Franz Erwein von Schönborn píše z Pommersfelden bratrovi, kurfiřtu Franzii Georgovi, do Trevíru: „Seine Modellen hat er mir zum Theil anhero gebracht, von Holtz geschnitten, sowohl Gruppi als einzelne Figuren, dergleichen gar viele verfertigt auf dem Seehof stehen, und er wird solche unterthänigst vorzeigen zu können alle mit hinunterbringen.“ Srov. k tomu Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 81–82, pozn. 22.

**12** Naopak pravice pražského *Sv. Šebestiána* visí bezvládně podél těla, a v siluetě sošky se proto nijak výrazně neuplatňuje.

**13** Georg Pfründt, *Sv. Šebestián*, 1639, reliéf, pálená hlína, v. 17,9 cm, š. 13,1 cm, Frankfurt a. M., Liebieghaus, Museum alter Plastik, inv. č. 709. Trvající oblibu působivé kompozice horní poloviny světcova těla s jeho prudkým sklonem i nápadnou formou uvázání levice ještě na sklonku 18. století dokládá další reliéf z téže sbírky: Jižní Německo, *Sv. Šebestián*, 1788, terakota, v. 24,7 cm, š. 13,1 cm, inv. č. 796. Srov. Anton Legner, *Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebieghaus*, Frankfurt am Main 1977<sup>2</sup>, č. kat. 26, obr. 26 (Georg Pfründt); Brita von Götz-Mohr, *Die Nachantike Grossplastische*

*Bildwerke. Bd. III. Die Deutschsprachigen Länder 1500–1800*, Melsungen 1989, s. 159 a 161, č. kat. 75, obr. 75 na s. 160 (G. Pfründt), s. 219 a 221, č. kat. 107, obr. 107 na s. 220 (anonymní reliéf z r. 1788). Levostranná orientace i shodné motivy padající kadeře a zhrouceného umírajícího těla, ale s nohama u paty stromu v pozici křížem a těsně za sebou, jsou doloženy již pro 17. století, jak můžeme vidět například na soše Davida Deglera, *Sv. Šebestián s andlíkem vytahujícím šíp ze světcovy hrudi*, kolem 1665, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum. Srov. k tomu Heinz-Jürgen Sauermost, *Die Weilheimer. Grosse Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels*, München 1988, s. 48 s vyobr.

**14** Znamenitou plastickou skicu Johana Petera Wagnera předcházela umělcova kresba *Sv. Šebestiána* (olůvko, papír, 492 × 322 mm, inv. č. Hz. 4782), uložená dnes v Martin von Wagner-Museum ve Würzburgu.

**15** Johann Peter Wagner, *Sv. Šebestián*, bozzetto, 1773, nepálená hlína béžové barvy, v. 22,9 cm, rytá čtvercová síť, Würzburg, Mainfränkisches Museum, inv. č. A 14395. Srov. k tomu Hans-Peter Trenschele, *Der Würzburger Hofbildhauer Johann Peter Wagner (1730–1809)*, kat. výstavy, Würzburg 1980, s. 48, č. kat. 40, obr. 30 (návrhová kresba), s. 71–72, č. kat. 81, obr. 31 (bozzetto); Trenschele 1987 (cit. v pozn. 5), s. 160, č. kat. 59, obr. na s. 161 (bozzetto), obr. na s. 160 (návrhová kresba a skulptura v Eibelstadtu).

**16** Philipp Jakob Straub, *Sv. Šebestián*, 1757, lipové dřevo polychromované, v. 119 cm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 4964. Srov. k tomu *Baroque Art in Central Europe. Crossroads*, kat. výstavy, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1993, s. 431–433, č. kat. 200, obr. 200; Joseph Mathias Götz, *Sv. Šebestián*, kolem 1750, borové dřevo se starou polychromií, v. 45,5 cm. Srov. k tomu Claudia Maué, *Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Teil 2, Mainz a. R. 2005, s. 155–158, č. kat. 165, bar. obr. 10.

**17** Dochované exempláře jsou uloženy v Amsterodamu, Clevelandu, Vídni, Římě, Londýně, Vídni a Záhřebu. Za pravděpodobného autora výchozího plastického díla je jednou považován některý z pokračovatelů Giovanniho da Bologna (zejména Pietro Tacca), jindy naopak severský umělec, který z autopsie poznal římské umění prvních desetiletí 17. věku (François Duquesnoy, Georg Petel), přičemž stranou zájmu v tomto případě nezůstala ani důležitá osobnost Adama Elsheimera, srov. k tomu Ulrich Middeldorf, „Ein Frühwerk von Georg Petel“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XXIX, 1978, s. 49–64; naposledy *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock*, ed. Volker Krahn, kat. výstavy, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung,

Berlin 1995, s. 496, č. kat. 178, bar. obr. na s. 497: François Duquesnoy?, *Sv. Šebestián*, kolem 1625, bronz, hnědá patina, černý lak, drát, v. 53 cm, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. č. 2802, s. 98, č. kat. E 3, bar. obr. na s. 99: Adam de Coster, *Návštěva v ateliéru* (s údajnými pobízni F. Duquesnoye a G. Petela a soškou sv. Šebestiána v rukou mladšího z obou umělců), Řím, 1621–1622, olej, plátno, 114 × 95 cm, Kodaň, Statens Museum for Kunst; naposledy *Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt*, kat. výstavy, Frankfurt n. Moh., Städtische galerie Liebighaus, 2000, s. 110–111, č. kat. 199 (François Duquesnoy).

**18** Srov. k tomu *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, ed. Herbert Beck – Peter C. Bol, kat. výstavy, Frankfurt a. M. 1986, s. 155–158, č. kat. 7, obr. na s. 157 (Itálie /Florence/ ?, počátek 17. století, bronz, v. 54,4 cm, inv. č. 557, autorka hesla Johanna Hecht); *Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen*, ed. Johann Kräftner, Prestel Museumsführer, München – Berlin – London – New York 2004, s. 83, obr. *ibid.* (Neznámý umělec, Itálie, před 1658, inv. č. VII.29). K zlacenému bronzu podle Georga Petela ze Záhřebu srov. *Muzeum Mimara*, Zagreb 1998, s. 135, č. kat. 217 s vyobr.: *Sv. Šebestián*, pozlacený bronz, v. 51,5 cm, inv. č. B-382 (autor hesla Bruno Šeper).

**19** *Sv. Šebestián*, kolem 1628–1629, lipové dřevo polychromované, v. 157 cm, Augsburg, kostel sv. Mořice; *Sv. Šebestián*, kolem 1629–1630, lipové dřevo polychromované, v. 157 cm, Augsburg, kostel sv. Maxmiliána; *Sv. Šebestián*, kolem 1630–1631, lipové dřevo bez polychromie, v. 206,5 cm, Aislingen, kostel sv. Jiří; *Sv. Šebestián*, kolem 1630–1631, rudka, nažloutlý papír, 244 × 142 mm, neznámá sbírka. Srov. naposledy León Krempel, *Georg Petel 1601/02–1634. Bildhauer im Dreisigjährigen Krieg*, kat. výstavy, Haus der Kunst München, München 2007, s. 153–154, č. kat. 16, s. 157, č. kat. 26, s. 160–161, č. kat. 40, s. 161, č. kat. 39. K soše v Aislingen srov. dále Alfred Schädler, *Georg Petel (1601/02–1634). Barockbildhauer zu Augsburg*, München – Zürich 1985, s. 54, obr. na s. 59 a 60, s. 61 (přípravná kresba).

**20** *Sv. Šebestián*, kolem 1630, slonovina, v. 29,6 cm, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, inv. č. R 4600; *Sv. Šebestián*, kolem 1630, rudka, papír, 322 × 197 mm, Kodaň, Statens Museum for Kunst Den Kongelige Kobberstiksamlng, inv. č. Rubens-Atelier IV, 20. Srov. k tomu Krempel (cit. v pozn. 19), s. 158, č. kat. 28, s. 157–158, č. kat. 27.

**21** Ferdinand Tietz, *Sv. Jan Evangelista* a sv. *Jan Křtitel*, kolem 1740, lipové dřevo,

v. vždy 29 cm, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. č. M 231a, M 231b. Srov. k tomu *Meisterwerke deutscher Kleinplastik 1500–1800. Aus der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*, kat. výstavy, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1963, s. 13, č. kat. 6 a 7, obr. 4 (Johann Wolfgang von der Auwera; reprodukován *Jan Evangelista*); Lindemann 1989 (cit. v pozn. 6), s. 26, 27, pozn. 24–26, s. 315–316, č. kat. 2.1 a 2.2, obr. 10; naposledy Hans-Ulrich Kessler, in *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, Prestel-Museumsführer, München – Berlin – London – New York 2007, s. 78–79, č. kat. 90, obr. Tietzovo autorství prvně určil Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 77 a pozn. 13, s. 79, obr. 7 a 8.

**22** Kessler (cit. v pozn. 21), s. 78; Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 80, obr. 9 (*Jan Evangelista*). Ke kamenným sochám v Hof Kleinburckstadt srov. *Dehio-Handbuch, Franken*, München 1979, s. 925 (s připsáním Auwerovi). Uváděné historické budovy se nalézají v dnešní Heinestrasse 7 a 9.

**23** Srov. *European Works of Art and Sculpture Including „The Dancing Faun“ by Adrien de Vries*, Sotheby's, London, 7. 12. 1989, s. 80, lot 156: Jihoněmecká soška *Diana lovkyňe* z ovocného dřeva, připsaná Ferdinandu Tietzovi, polovina 18. století, v. 30,5 cm.

**24** Ferdinand Tietz, *Meleager a Atalanta*, v. 19,8 cm; *Galathea*, v. 22,6 cm; *Diana*, v. 23,3 cm; *Alegorie přetvářky (Falsitas)*, v. 23,1 cm; *Herkules*, v. 22,8 cm (všechny lipové dřevo bez polychromie), Frankfurt n. Moh., Liebighaus, Museum alter Plastik, inv. č. 1479–1483. Přestože jde o ryzí sochařské skici, tendence k drobení povrchu do konkávních plošek lemovaných ostrými liniemi řas, je také v této skupině prací zcela evidentní, stejně jako nadsazení očí i ostrý řez víček. Srov. k tomu Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 79 a pozn. 20, s. 81–82 a pozn. 21–28, obr. 14–21 na s. 81, 83–84; Götz-Mohr (cit. v pozn. 13), s. 35–36, 42–43, č. kat. 12–16, obr. na s. 37–41; Trenschele 1987 (cit. v pozn. 5), 84, č. kat. 22, obr. na s. 85 (bozzeto skupiny *Únos Proserpiny*); s. 86, č. kat. 23, obr. na s. 87 (bozzetto *Flóry*); s. 88, č. kat. 24, obr. na s. 89 (bozzetto ústředního *Mouřenína* z fontány); s. 90, č. kat. 25, obr. na s. 91 (bozzetto *Jelena* k zaniklé soše zámecké zahrady).

**25** Srov. Lindemann 1989 (cit. v pozn. 6), s. 133, 328–329, č. kat. 11.1.1, obr. 130 na s. 139 (*Immaculata*), s. 148, 329, č. kat. 11.2.1, obr. 138 na s. 145 (celek oltáře *P. Marie* v kryptě), obr. 144 na s. 151 (detail s *P. Marií-Vítězkou nad hadem*).

**26** *Ibid.*, s. 133, 329, č. kat. 11.2.2, obr. na tab. II (*Sv. Paulinus*, v. 100 cm), s. 329, č. kat. 11.2.3,

obr. 139 na s. 146 (*Sv. Josef s Ježíškem*, v. 96 cm), s. 329–330, č. kat. 11.2.4, obr. 140 na s. 147 (*Sv. Jan Nepomucký*, v. 94 cm).

**27** Sousoší *Sv. Jan Nepomucký s anděly* je dnes (druhotně) umístěno v St. Johannes-Stift Haug ve Würzburgu. Srov. k tomu *St. Johannes-Stift Haug. Würzburg*, Verlag Schnell und Steiner, Regensburg 2008, bar. obr. na s. 11.

**28** Srov. k tomu Lindemann 1983 (cit. v pozn. 5), s. 79 a pozn. 15, s. 80, obr. 11.

**29** Oldřich J. Blažíček, „Rané rokoko v Čechách 1730–1750“, in Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek – Josef Polišenský – Pavel Preiss, *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých*

*řemesel 17. a 18. století*, Praha 1973, s. 110, č. kat. 186 (*Sv. Bonaventura*).

**30** Dietzovy sochy apoštolů jsou osazeny v interiéru děkanského kostela v Mostě, oltářní řezby z kláštera minoritů se nacházejí v Národní galerii v Praze. Představují sv. Jana Nepomuckého, sv. Antonína Paduánského, sv. Bernarda, sv. Bonaventuru a sv. biskupa s knihou, inv. č. P 2916–P 2920. *Sv. Bonaventura* a *Sv. Antonín Paduánský* stojí po formální stránce nejbližší pojednávaným řezbám syna Ferdinanda Tietze; obě sochy jsou od května 2009 vystaveny v nové expozici Národní galerie v Praze v prostorách bývalého kláštera cisterciáků ve Žďáru nad Sázavou.

# Károly Markó a jeho pražská malba

ZOLTÁN DRAGON

Zoltán Dragon, odborný pracovník v Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum v Budapešti, věnuje se malbě 19. století.

„[Markó] působil ve Vídni a v Budapešti, nakonec se usadil ve Florencii. Jeho díla jsou k vidění v muzeích v Budapešti, v Praze, v Mnichově, Vídni a jinde.“<sup>1</sup>

Mezi městy uvedenými ve vídeňském aukčním katalogu je to Praha, kde se v Národní galerii nacházejí dvě díla Károlye Markóa st.: kresba *Venuše a Cupido*<sup>2</sup> a malba *Ježíš a Samaritánka u studny*.<sup>3</sup> Obraz byl získán v roce 1946 z Teplic. Na jeho rubu najdeme lístek psaný švabachem, který vedle razítka se starým inventárním číslem uvádí jako bývalou majitelku „kněžnu Terezu Claryovou“.<sup>4</sup> Tato knížecí rodina z Čech se pyšní dlouhou historií. Zakladatel rodu Bernard Clary se přistěhoval z Florencie a císař Karel IV. mu udělil indigenát v Tyrolích. František Clary, císařem Ferdinandem II. povýšený na barona, získal v Čechách rozsáhlá panství. Jeho syn Jeroným (1610–1671), hrabě a císařský generál, nabyt sňatkem s Annou titulu a bohatství rodu Aldringenů. Z toho důvodu nosili následníci jméno „Clary-Aldringen“. František Václav přijal knížecí titul z ruky císaře Josefa II. Do poloviny 19. století spravoval kníže Edmund Mořic (1813–1894) rodinné statky v Teplicích, Krupce a Bynovci. Bohužel nemůžeme s jistotou uvést, kdo z rodiny obraz zakoupil, protože o tom nemáme archivní prameny. Zápis na rubu, který uvádí jako majitelku „kněžnu“, vypovídá, že by sběratelkou mohla být choť knížete Edmunda Mořice, Elizabeth Alexandra Marie Thérèse Ficquelmont. Jako důkaz poslouží místa narození a úmrtí Thérèsy de Ficquelmont (Neapol a Benátky), rok narození a úmrtí (1825 a 1878) a fakt, že maďarský malíř pracoval v Itálii, kde prý realizoval pražský obraz – jak uvidíme později – v roce 1850.

V tvorbě Károlye Markóa st. převládají biblická a mytologická témata, obrazy na téma Ježíš a Samaritánka u studny představují jen malý výřez. Sbíрка sešitů s odbornými statěmi (vedená od raných padesátých let 20. století) v dokumentačním oddělení Maďarské národní galerie<sup>5</sup> v Budapešti usnadňuje přehled o Markóově korespondenci. Tři sešity zmiňují téma do začátku šedesátých let jenom pětkrát. První Markóův zápis souvisí se zakázkou Della Valle<sup>6</sup> s uvedením rozměrů<sup>7</sup> i cen<sup>8</sup> děl. Poslední citace je pozoruhodná, protože dopis zmiňuje dva malé obrazy, oba byly dary. Podle uvedené praxe, jak se stanovovala cena, nemělo být provedení obou obrazů příliš precizní, přesto bylo díky typickému stylu možno identifikovat malíře.<sup>9</sup>

Nové seznamy Markóovy tvorby sestavené během posledních let<sup>10</sup> rozšiřují naše znalosti o další tematické variace. Podle těchto seznamů<sup>11</sup> namaloval první – mezitím nezvěstný – obraz v roce 1833.<sup>12</sup> Vídeňský aukční katalog z roku 1908 jej popisuje takto: „U široké silnice v popředí sedí vpravo Ježíš na kamenné lavici architektonické studny, zčásti ve stínu vysokých stromů. Před ním stojí Samaritánka se džbánem. Uprostřed se objevují tři Kristovi učedníci. Vlevo vlnící se obilí na poli a nízký vršek s chrámem.“<sup>13</sup> Obraz byl poprvé k vidění na výstavách Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (Maďarského spolku umění) v Budapešti.<sup>14</sup> Koncem 19. století, přesněji v roce 1883 se objevil na vídeňském trhu s uměním.<sup>15</sup> Později se vynořil ještě dvakrát: v roce 1908 v obchodě s uměním Friedricha Schwarze<sup>16</sup> a v roce 1921 v dražební síni S. Kendeho.<sup>17</sup> Chceme-li získat nové informace o provenienci, musíme prolistovat aukční katalogy. Prvním majitelem byl



Franz Klein, svobodný pán z Wiesenbergu, později se obraz dostal do sbírky J. M. Kohna.<sup>18</sup> Podle Pogányové<sup>19</sup> k němu existuje i studie, kterou v roce 1941 zakoupila obrazárna hlavního města Maďarska. Menší počet děl tohoto muzea později obohatil kolekci Muzea výtvarných umění, většina pak Maďarskou národní galerií. A tak je možno nalézt dnes kresbu v Národní galerii, avšak pod novým inventárním číslem<sup>20</sup> Při porovnání malby z roku 1833 s kresbou však lze pozorovat četné rozdíly. Nenachází se žádná podobnost mezi krajinářskými ani architektonickými detaily. Přitom však existuje možnost, že kresba sloužila jako studie k profánnímu tématu. Taková souvislost mezi sakrálním a profánním je u Markóa po celý život zcela běžná. Téma Ježíš a Samaritánka odpovídá světenskému tématu Žena u studny.<sup>21</sup> Týž námět svádí k citování jiných, např. Jakub potkává Lábanu.<sup>22</sup> Další kresba<sup>23</sup> z kolekce Národní galerie v Budapešti představuje zcela určitě Ježíše a Samaritánku, kompozice je však zcela jiná než u známého obrazu. Výjev je prezentován vis-à-vis v bujné vegetaci.

Národní galerie v Budapešti vlastní realizovanou malbu pod názvem *Ježíš u Jakobovy studny*: obraz byl zakoupen z pozůstalosti mistra.<sup>24</sup> Závěrem bychom měli opět citovat stať Pogányové. Seznam jmenuje další tři obrazy, jejichž vlastníci jsou neznámí. První z roku 1859,<sup>25</sup> druhý, pocházející z dřívějšího období mistrovy tvorby, na dražbách uměleckého ústavu hraběnky Évy Almásy-Telekiové dvakrát prodaný<sup>26</sup> malý obraz na slonovině<sup>27</sup> a poslední, z milánské sbírky Galleria d'Arte Moderna.<sup>28</sup> Kvůli časové posloupnosti nemohla Pogányová jmenovat další obraz, poslaný curyšskou galerií Koller do dražby dne 18. listopadu 1983, jenž má stejné rozměry jako obraz pražský.<sup>29</sup>

Dnešní odborná literatura zná patnáct obrazů v souvislosti s mexickými zakázkami. Poprvé najdeme malířovo jméno na listech šestého výstavního katalogu z roku 1854 v Barceloně. Tam byly vystaveny dva obrazy: *Útěk do Egypta*<sup>30</sup> a *Ježíš a Samaritánka*.<sup>31</sup> Společně s jedním *Pastorale*<sup>32</sup> (dar katalánskému malíři Pelerínu Clavému [1810–1880], zakladateli Academia Nacional de San Carlos v Ciudad de México) se nacházejí v Museu d'Art Modern v Barceloně. Sbírkou Museo Nacional de San Carlos vlastní i další čtyři Markóova díla: *Křest Ježíše*<sup>33</sup> a *Porušení zákona*,<sup>34</sup> zasláná na osmou výstavu v roce 1855, k tomu *Povolání sv. Petra*<sup>35</sup> a *Uzdravení posedlého*<sup>36</sup> pro devátou výstavu, všechny realizované na požádání Academia Nacional

de San Carlos. Poslední čtyři mexické práce patří do zakázky politika Octaviana Muñoze Leda (1815–1874). Z těchto obrazů, vystavených na jedenácté výstavě v roce 1858, známe jenom jediný: *Ježíš na jezeře Genezaretském* v Museo José Luis Bello y Zetina v Pueble.<sup>37</sup> Další musely být zničeny, nemáme k nim ani informace, ani kopie. V roce 1864, čtyři roky po Markóově smrti, informoval janovský konzul mexický stát o návrhu svého přítele, který nabízel čtyři Markóova díla k prodeji.

Archivní prameny k dílům zasláným na šestou výstavu jsou skoupé. Dokumenty jsou k nahlédnutí v archivech Maďarské národní galerie a Akademie San Carlos. Bohužel neposkytují informace o tom, jakým způsobem Pelerín Clavé obrazy získal (zda jako zakázku nebo dar).<sup>38</sup> Není ani známo, jak skončil vztah mezi oběma malíři. Ani seznam Clavého korespondence (pořízené Salvadorem Morenem)<sup>39</sup> neobsahuje jméno maďarského malíře. Clavé dorazil až v roce 1834, během druhého roku Markóova pobytu<sup>40</sup> do Říma, ale kontakt s ním navázal až v roce 1852. Podle odborných statí ze sbírky sešitů v archivu Maďarské národní galerie<sup>41</sup> neexistovala mezi oběma malíři před rokem 1852 žádná korespondence. Závěrečné věty jednoho dopisu vypovídají o tom, že Clavé dokázal získat maďarského kolegu pro záměr posílat obrazy do Mexika za účelem prodeje, ale ten měl prý zcela jinou představu: „risvegliar il gusto“.<sup>42</sup> Další dopis, který informuje o obdržení obrazů v Mexiku<sup>43</sup> a porovnává velikost děl zasláných na šestou a osmou výstavu,<sup>44</sup> by snad mohl poskytnout více údajů. Bohužel tam však malíř neuvedl název, jenom vyjádřil své obavy, že se s prací opozdil.

Počet kreseb k našemu *Ježíši a Samaritánce u studny* je mizivý. Studie<sup>45</sup> v Křesťanském muzeu ukazuje Ježíše, jeho sedící postavu, nohy, levé rameno a levou paži. Kresba v mexickém soukromém vlastnictví z ruky Clavého prozrazuje Markův vliv, tudíž se musí datovat do doby po roce 1852,<sup>46</sup> ač se kompozice, architektonické detaily a krajina v pozadí značně liší. Kopie od Josefíny Sanromanové<sup>47</sup> zasláná na osmou výstavu<sup>48</sup> dokumentují Markův vliv na mexickou krajinomalbu.

Na základě těchto příkladů lze velice jednoduše definovat pozici pražského obrazu v Markóově celoživotní tvorbě. Co do velikosti a kompozice připomíná obraz z Barcelony, ač jeho rozměry jsou nepatrně menší, ale oba nejspíš patřily do stejné cenové hladiny. Krajinářské motivy se mírně odchylojí: „Pražská“ vegetace

je bohatší v popředí, leč palma chybí. Hrad v pozadí je trochu zakrytý, prosvítá za rostlinami. Podání postav je u obou děl podobné, jen se vyznačuje různým držením rukou. Na pražském obrazu učedník nezvedá pravici, sedící neuchopuje jeho ruce a nedívá se na Ježíše, ale na Samaritánku. Navzdory analogii a časové shodě nejsou obě díla z kolekce statí<sup>49</sup> ani obrazy z Prahy a Barcelony identické, ale dávají nám představu o svých cenách.

Obrazy z Barcelony a Prahy byly vyvedeny v zrcadlové kompozici. Na obrazu z roku 1833 se nachází obilné pole vlevo, bohatě zdobená studna logicky vpravo. I postavám se dostalo jiného rozmístění: Ježíš není v těsné blízkosti studny a žena se chystá k odchodu. I dvě ženské postavy se liší: „Pražanka“ je velice dynamická, její oděv je samý záhyb, žena z roku 1833 stojí vedle studny a natahuje paži. Na starším obraze se učedníci přibližují zabrání do rozhovoru, na mladším obklopují Ježíše. Malíř pozměnil i pozadí: hrad na místě chrámu. Tyto analogie vedou k domněnce, že oba obrazy (v Barceloně i v Praze) musely být namalovány současně, tzn. začátkem roku 1850. Na obrazu z Prahy nenajdeme vročení, jen signaturu umělce uprostřed dole. Jako vodítko poslouží letopočet na obraze z Barcelony,<sup>50</sup> kde je uvedeno místo, Villa Appoggi u Florencie (kde Markó bydlel od roku 1848 až do smrti v roce 1860) i rok 1852.

Elizabeth Alexandra Marie Thérèse de Ficquelmont („kněžna Tereza Claryová“) musela zakoupit pražský obraz přímo zde ve Florencii, a to začátkem roku 1850. Kvalita a malý formát vedou k domněnce, že dílko bylo zhotoveno přímo na prodej bez předešlé objednávky. Nemůžeme je ani považovat za kompoziční studii (malířem zaslanoú zákazníkovi), protože je realizováno jako olejomalba, zatímco Markó měl ve zvyku vypracovat takové studie jako akvarelly.

Znalce dějin pražských sbírek neudiví, uslyší-li o dalším styčném bodu s Mexikem. Ve stejném desetiletí totiž do Mexika dorazil František Kaska (1834–1907).<sup>51</sup>

### Poznámky

**1** Olejomalby a akvarelly z vlastnictví vysoké šlechty i příspěvky ze soukromého vlastnictví 1924, 19./83.

**2** 833, kvaš, papír, Národní galerie v Praze, inv. č. K 8417, signatura vlevo dole: C. Marko 1833.

**3** Olej, plátno, 27 × 37 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 12560, signatura uprostřed vlevo: Marko.

**4** 99406A.

**5** Magyar Nemzeti Galéria Adattára, Budapest (MNG Adattára), inv. č. 5638/1954.

**6** „La Samaritana che Lei ha mandata“ Della Vallovi, dne 8. května 1847, MNG Adattár 5638/1954, nestr.; Della Vallovi, dne 18. května 1847 „questa copia ha la doppi grandezza [?] della Samaritana“, MNG Adattár 5638/1954, nestr.; srov. pokračování Della Valle, MNG Adattár 5638/1954, nestr.

**7** Bauerovi, dne 19. června 1850: „1 Schuch 2 Zoll 3 Lang und 1 Schuch [sic!] 10 Zoll 1 Linien hoch“, MNG Adattár 5638/1954, XXIXv.

**8** Riccimu, dne 3. ledna 1851 „3 per la Samaritana piccola [sic!] non [?] à due regali 45 Francesconi“; „mancano giorni per terminarli“; „1 o 1“, MNG Adattár 5638/1954, nestr.

**9** „Un quadro di minore estensione ... per meno che 50 Luigi d'oro (il Luigi a 28 Lire toscane contando), e questo non con la finezza eseguire poterci, la quale finezza caratterizza il mio stile, ma farci obbligata di eseguirlo di tocco largo.“ Fenzimu, dne 12. května 1847, MNG Adattár 5638/1954, nestr.

**10** Ö. Gáborné Pogány, „Id. Markó Károly művei“, in *Művészettörténeti tanulmányok: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–1955*, ed. Katalin Dávid, Budapest 1957, s. 355–453; án Dragon, *Idősebb Markó Károly műveinek jegyzéke*, rukopis.

**11** Pogány (cit. v pozn. 10), s. 377; Dragon (cit. v pozn. 10).

**12** Olej, dřevo, 39 × 54 cm.

**13** Katalog sbírky J. M. Kohna ve Vídni 1908, 40./32.

**14** Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műcsarnokában kiállított művek jegyzéke, 1875. č. kat. 56; Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műcsarnokában kiállított művek jegyzéke, 1876, č. kat. 37; Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műcsarnokában kiállított művek jegyzéke, 1878, č. kat. 139.

**15** LXV. *Kunst-auction von C. J. Wawra* 1883, 20./32.

**16** Katalog sbírky J. M. Kohna ve Vídni 1908, 40./32.

**17** Sbíрка vynikajících obrazů starých a moderních mistrů, akvarelů, kreseb, miniatur, koberců atd. z bývalého šlechtického vlastnictví i ze soukromých příspěvků 1921, 25./87.

**18** LXV. *Kunst-auction* (cit. v pozn. 15), obálka; „Kollektion Baron Klein-Wisenberg“ in *Katalog sbírky J. M. Kohna ve Vídni 1908*, 40./32. srov. *Frimmel* 1914, s. 390, 428, 431.

**19** *Samaritánka*, tuš, 240 × 310 mm, inv. č. FK 5575, Pogány (cit. v pozn. 10), s. 440.

**20** *Krajinařská studie s jezerem*, tušovaná perokresba, 240 × 310 mm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, inv. č. 1954-5222.

- 21** Např. *Italská horská krajina*, 1836, olej, plátno, 34 × 45,8 cm, Kodaň, Thorvaldsen Museum, inv. č. B 172; *Ženy u studny*, 1836, olej, plátno, 63,5 × 84 cm, Budapešť, sbírka Gábora Kovácsa.
- 22** 1832, olej, dřevo, 39 × 52,5 cm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. FK 1570.
- 23** Tužka, 205 × 295 mm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztály, inv. č. 1899-221/59.
- 24** 1860, olej, dřevo, 57 × 72,7 cm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 1717.
- 25** *Ježíš u studny*, 1859; Pogány (cit. v pozn. 10), s. 413.
- 26** V říjnu 1939 a únoru 1941. Jeho katalogy: *Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete* 1939, 11./84.; *Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete* (volt Ernst Múzeum) 1941, 31./394.
- 27** *Ježíš a Samaritánka*, na slonovině, 5,5 × 9,5 cm, uvedeno in *Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete* (cit. v pozn. 26), 31./394.; Pogány (cit. v pozn. 10), s. 423.
- 28** Inv. č. 2733; Pogány (cit. v pozn. 10), s. 440.
- 29** *Italská krajina s chrámem, v popředí Ježíš se Samaritánkou u studny*, plátno, 27,5 × 37,5 cm, srov. *Magyar aukciós index 1980–1990*, s. 228; *Hungarian Art on the World Auction Markets (1980–2004)* 2005, s. 376.
- 30** Olej, plátno, 46 × 67 cm, Barcelona, Museu d'Art Modern, inv. č. MAM 10452.
- 31** Olej, plátno, 45,2 × 65,5 cm, Barcelona, Museu d'Art Modern, inv. č. MAM 10457.
- 32** Olej, plátno, 13 × 17 cm, Barcelona, Museu d'Art Modern, inv. č. MAM 11415.
- 33** Olej, plátno, 53,7 × 71,8 cm. inv. č. 5411.
- 34** Olej, plátno, 53,8 × 71,9 cm. inv. č. 5406.
- 35** Olej, plátno, 104,8 × 140,4 cm. inv. č. 5395.
- 36** Olej, plátno, 106 × 141 cm. inv. č. 5379.
- 37** Olej, plátno, 55 × 74 cm, inv. č. 46, dříve: 122.
- 38** Srov. AANSC 10632 fol. 1v. – fol. 2.; Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, 1966, s. 50–51; Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México: 1781–1910*, México 2003, s. 200–201.
- 39** Moreno (cit. v pozn. 38), s. 90–160.
- 40** *Ibid.*, s. 21.
- 41** MNG Adattár 5638/1954.
- 42** Kopie dopisu Clavému, Villa Appoggi, Florencie, dne 31. března 1852, MNG Adattár 5638/1954 fol. L.
- 43** „...posso supponere che gia saranno arrivati a Messico, e che lei gli avra gia veduti ed essaminati...” Villa Appoggi, Florencie, dne 22. ledna 1855, AANSC 6322 fol. 1; srov. Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México: 1844–1867*, México 1976, s. 285.
- 44** „Non badando a vantaggi pecuniari i quali mi sarebbero meno mancati se questi lavori per l'accademia avessi eseguiti nella medesima dimensione che i suoi e con tocco meno diligente...”, AANSC 6322 fol. 1; srov. Báez Macías (cit. v pozn. 43), s. 285.
- 45** Tužka, 190 × 165 mm, Ostřihom, Keresztény Múzeum, inv. č. 4151.
- 46** Podle Salvadora Morena patří kresba ke třetí mexické periodě mezi roky 1846 a 1867, viz Moreno 1966 (cit. v pozn. 38), s. 86. kat. 218.
- 47** *Ježíš a Samaritánka*, 1855, olej, plátno, 47 × 68 cm, Ciudad de México, Museo Casa de la Bola, inv. č. BRO 032, signatura vlevo dole: Josefina Sanroman 1855; *Útěk do Egypta*, 1854, olej, plátno, 45,5 × 67,4 cm, Ciudad de México, Museo Casa de la Bola, inv. č. BRO 031, signatura vlevo dole: Josefina Sanroman 1854, srov. *Catálogo de los objetos de bellas artes presentados en la Sexta Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México*, 1854, s. 19; *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México* 1963, s. 159; La Cruz México, enero 10, 1856, t. I. S. 351, viz Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos: 1810–1850, I–III*, México, 1997. Tomo 1, s. 427.
- 48** *Catálogo de las obras de bellas artes presentadas en la Octava Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México* 1855, s. 26.
- 49** Srov. poznámku č. 8.
- 50** Signatura vlevo dole: C. Markó p. Appegit, 1852.
- 51** Elisa García Barragán, „El arte académico en el extranjero”, in *México moderno en el mundo de las colecciones de arte México: Grupo Azabache*, 1994, s. 191–239; Xavier Moyssén, „Cuadros de José María Velasco en colecciones europeas y norteamericanas”, in *México moderno en el mundo de las colecciones de arte México: Grupo Azabache*, 1994, s. 258–277; Lubomír Sršeň – Dana Stehlíková, *Mexické dobrodružství Maxmiliána Habsburského*. Průvodce výstavou uspořádanou ve dnech 8. července až 31. října 1999 v Lobkovickém paláci na Pražském hradě, Praha 1999.

Překlad Jürgen Ostmeyer

# „Vise znavených duší“ – znovuobjevené rukopisné časopisy Spolku výtvarných umělců Mánes

TOMÁŠ SEKYRKA

Tomáš Sekyrka, archivář Národní galerie v Praze, zaměřuje se na studium písemných pramenů k dějinám výtvarného umění od středověku po současnost.

Dějiny výtvarných spolků na našem území se již delší dobu těší zájmu badatelů, a mnohé tak již bylo řečeno a napsáno. Vývoj nejdůležitějších uměleckých sdružení je proto poměrně dobře objasněn. Připomeňme tedy, že dobou vzniku byla nejstarší Krasoumná jednota pro Čechy (Kunstverein für Böhmen), vzešlá původně z iniciativy pražských umělců, v roce 1835 začleněná však do složité soustavy uměleckého mecenátu Společnosti vlasteneckých přátel umění. Představovala ještě starší typ spolku, určený spíše pro setkávání širšího výtvarného publika s výtvarníky nežli spolek čistě umělecký.<sup>1</sup> Ze spolků čistě uměleckých vznikla roku 1863, tedy již dva roky po uvolnění politického života v habsburské monarchii, Umělecká beseda,<sup>2</sup> roku 1887 Spolek výtvarných umělců Mánes<sup>3</sup> a o jedenáct let později ještě Jednota umělců výtvarných.<sup>4</sup> Za zmínku stojí také v Praze působící Spolek sv. Lukáše, založený roku 1875, šlo ovšem toliko o podpůrný penzijní spolek umělců, nikoliv o sdružení prosazující nějaký výtvarný názor či platformu, aktivně se účastníci výtvarného života.<sup>5</sup>

Spolek výtvarných umělců Mánes, založený studenty pražských uměleckých škol, navázal na spolek Škréty, který vznikl v roce 1885 z iniciativy českých studentů mnichovské výtvarné akademie, z nichž nejaktivnější byli Luděk Marold, Alfons Mucha, Ferdinand Velc, Kamil Stuchlík, Joža Uprka, Karel Vítězslav Mašek, Augustin Němejc a Emil Holárek. Spolek od počátku zvažoval pojmenování Mánes, nakonec však nesl jméno českého barokního mistra Karla Škréty. Fungoval více než dva roky, do roku 1888, kdy jeho členové převážně opustili bavorskou metropoli a odešli zčásti do Paříže, zčásti do Prahy, kde mezitím již také dozrála situace k založení samo-

statného spolku umělců.<sup>6</sup> Detaily bohužel neznáme, jisté však je, že šlo o iniciativu studentů obou pražských uměleckých škol – Akademie a Uměleckoprůmyslové školy. Nový spolek nesl od počátku jméno Mánes a převzal mnoho od svého mnichovského předchůdce – pořádání spolkových schůzí a večerů a také, což nás dnes bude zajímat nejvíce, vydávání rukopisného časopisu, který tak měl pouze jeden exemplář.

Už v Mnichově vznikly v roce 1885 vlastně časopisy dva – Paleta a Špachtle. Paleta představovala jakési výtvarné fórum prezentující výtvarné práce členů spolku. Špachtle, jak napsal Roman Prahel, byla jakýmsi „diskusním fórem mánesovců“, přičemž její tendence byla „protiklerikální a s rostoucí měrou anarchistická“.<sup>7</sup> Prohlížení časopisů bylo pravidelným bodem schůzí, pořádaných každý pátek. Obsah a podoba těchto unikátních dokumentů byly po dlouhou dobu neznámé, neboť na konci dvacátých let 20. století, v době, kdy SVU Mánes usilovně hledal prostředky k výstavbě vlastní spolkové budovy na novoměstském nábreží, prodal tyto památky dokumentující vlastní minulost v uměleckých obchodech. Při té příležitosti byla sepsána tzv. redakční kniha, jež zaznamenávala rozsah jednotlivých ročníků obou časopisů, a to v období 1885–1899, na jehož konci měly oba časopisy zaniknout, neboť od roku 1897 vydával SVU Mánes oficiální, tištěný časopis Volné směry.<sup>8</sup> Pominula tak potřeba časopisu určeného pouze členům spolku. Vedle vzpomínek Karla Maška z roku 1924,<sup>9</sup> podílejícího se na vydávání prvních tří ročníků Volných směrů, a vyprávění Věnceslava Černého, jež zde v letech 1930–1931<sup>10</sup> zpracoval Eduard Bass, byly údaje redakční knihy dlouho jedinými zdroji informací o časopisech Paleta a Špachtle.

Postupně se ovšem začaly objevovat jednotlivé listy z těchto časopisů, které se nejrůznějšími cestami dostaly do pražského Uměleckoprůmyslového musea, Památníku národního písemnictví a do Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze (zde uloženy kresby Otakara Lebedy: *Když se doplave tam a nemůže zpátky*,<sup>11</sup> patrně z roku 1894, *Klusáček a Špillar v Topičově salonu*<sup>12</sup> z téhož roku či nedatovaný inzerát *Portretista pracující elektrickou cestou*).<sup>13</sup>

K výraznému rozšíření našich znalostí došlo v roce 1988, kdy byl do Archivu Národní galerie v Praze zakoupen ze soukromého majetku konvolut několika neúplných ročníků obou časopisů z let 1885–1899.<sup>14</sup> Nemenší obohacení pak nepochybně představuje další konvolut rukopisných časopisů Špachtle a Paleta, zakoupený v roce 2006 opět z pražského soukromého majetku. Jde celkem o osm svazků, obsahujících 125 kreseb a akvarelů, 8 fotografií, dále 13 obálek, 1 pozvánku a 1 návrh vazby, z let 1885–1905.<sup>15</sup> I letný pohled na znovuobjevené dokumenty nás přesvědčí, že historická i umělecká hodnota souboru je mimořádná. Na stránkách časopisů můžeme sledovat každodenní život spolku, vzájemné tříbení názorů, postoje vůči okolnímu světu i nepochybně vážně míněné umělecké výkony. Humorný a parodický tón u většiny textových i obrazových dokumentů ovšem převažuje.

Co přináší dokumenty nového? Nejednou se zde dozvídáme o událostech ze života spolku skutečnosti, které doplňují nebo dokonce jinak interpretují údaje uvedené v později vzniklých vzpomínkách, zejména Karla Maška a Věnceslava Černého. Výmluvný příklad představuje nejstarší svazek souboru „Špachtle, hecovní orgán spolku Manes“, přinášející popis příprav Mánesova večera, pořádaný spolkem 27. dubna 1888 v restauraci U Ježíška ve Spálené ulici, jež Bass popisoval jako výsledek jednomyslné vůle členstva. Článek nese nadpis „Pikanterie a drukry Manesova večera“ a uvádí: „Či to byla myšlenka, pořádat totiž Manesův večer, nevím. Jelikož by se k tomu každý hlásil, že celý spolek jednohlasně projevil onu myšlenku s předsedou Alešem v čele. První byla věc zvolit zábavní výbor. Zvolen jest z pp. Hetteše, Krajíčka, Hilšra, atd. Neunavný výbor ten rozvíjel zimniční činnost. Jediný jeho, velice těžký úkol od té chvíle byl ‚Manesův večer‘. Však hrozné se jim kladly překážky. V tu dobu právě utvořil se ve spolku kruh tak zvaných tmářů s předsedou Lepšem, který ještě zimničtější píli proti zábavnímu výboru pracoval, neštítě

se nížádných prostředků a řídě se pořekadlem, že účel posvěcuje prostředky. Co tu bylo s obou stran nadávek, hádek, ano i praček, ani už nevím. Velmi dobře mám ještě v paměti atentát namířený na hlavu nešťastně zvoleného redaktora Špillara, který hloupěj nemohl být proveden, jako svěřen jsa Kulhánkovi. Tento jinak Robert zvaný neboližto kulhavý ďábel, udeřil jednou svou kulhavou nohou při ‚tahání‘ redaktora do spánků, což mělo za následek jen lehkou mdlobu. Hned se všichni tmáři zběhli, mileného redaktora vynesli ven, tam mu tlačili hlavu ke zdi, aby mu zahnali boule. Chudáka ho pak přinesli s nušlokem na hlavě. Musil kvůli tomu změnit svou frisuru a česat si ofinu, aby nebylo mu znát na čele strupy, přičemž ovšem ještě hloupěj vypadal...

A proč vlastně byli ti tmáři, neboli jinák rypáci proti zábavě. (Jelikož nemáme všechny fotografie, tedy vyjde jejich věrně vyobrazení i s tou tmou v čísle příštím). Jistě to nevím, ale slyšel jsem, že prý se bojejí deficitu, a nebo snad to chtěli zas někde u Medvídků!!! Ale spíš se mi zdá, že nevěděli, aspoň většina, co chtějí.“

Jen o několik stránek dále nás kresba Jana Františka Gretsche informuje, že od nevlastní matky Jaroslava Košaře zakoupili almaru, která měla sloužit k ukládání spolkových časopisů. Podle vzpomínek Arnošta Hofbauera však byla silně zaneřáděna šváby.<sup>16</sup> Jiná kresba téhož autora znázorňuje starou harfenistku zvanou „paní Bábí“ z hospůdky „U zborcené harfy“ na Malé Straně, hrající oblíbenou píseň prvního starosty Mikoláše Alše „Když jsem já šel tou putimskou branou“.<sup>17</sup>

Hned několikrát jsme informováni o průběhu spolkových schůzí. Asi z roku 1894 pochází např. záznam nadepsaný „Vyzrazení klubovního tajemství“, v němž se sděluje: „Tajný výbor mikulášského večírku usnesl se v tajné schůzi dne 1. prosince o 2. hodině s půlnoci, aby se změnilo pojmenování této zábavy, poněvadž se to nebude odbývat večír, nýbrž v noci, aby se dalo na pozváních tisknout červeně místo večírek – nočníček!“ Patrně z téhož roku pochází tato zpráva o členské schůzi: „Jednatel zvoní: Pánové!! Za nepřítomnosti předsedy, místopředsedy a slavného výboru dovoluji si zahájit schůzi. Nového není nic – tedy prohlašuji schůzi za skončenou“. O tom, že schůze mánesáků měly na přítomné nezřídka devastující účinek, svědčí kresba Karla Raška z téhož svazku, nazvaná *Po schůzi* i o tři roky mladší poznámka malíře Ferdinanda Engelmüllera: „Kyselá okurka

jest cosi internacionálníhoho – miluje ji každý flamendr.“

Ostří studentského humoru jindy směřovalo i na kolegy – Maxe Švabinského (parodie *Láska dle Švabintzeho*) či Viktora Olivu, kterého asi v roce 1895 neznámý autor počastoval básní „Nejde to!“. Motto: „Tak dlouho se chodí s výkresy do redakce, až se ucho utrhne!! // Šel Viktor k Ženíškovi // půjde-li to, ať mu poví. // ‚Půjde to, půjde to!‘ // ‚Když to půjde, zkusme to!‘ // Jak Ženíšek verk pochválil, // hned s ním k Šimáčkovi páčil: // ‚Půjde to! půjde to, // moc feš práce půjde to!‘ // K Šimáčkovi s gustem táhl, // s dlouhým nosem však odtáhl. // ‚Nejde to, nejde to, v Zlaté Praze půjde to!‘ //“

S podobnou ironií se setkáváme i o deset let později, kdy je čtenářům sdělováno: „Pozor! Vítězslav (?) Stretti: Nové! Takzvaný: Pont ‚Neff‘ v Paříži. Leptáno na novinovém papíře!“ a následuje vyobrazení Karlova mostu v Praze. Humorně formulované výhrady však nesměřovaly jen na členy spolku. Tak vidíme kresby Karla Raška parodující výuku na Akademii v Mnichově i v Praze (obr. 1) i díla samotných profesorů (např. parodie maleb Hanuše Schwaigra, plastik Bohumila Kafky) či nizozemských mistrů 17. století. Co se týče Bohumila Kafky, byl jako pedagog neoblíben patrně již brzy, jak dokládá i veršovaná „Pohádka o Honzovi“, určená pro tzv. bramborové divadlo, již sepsal roku 1904 neznámý student Uměleckoprůmyslové školy. Nacházíme tam nelichotivé verše: „Už jsem tady vzácní páni, // zrodil jsem se pro zasmání // z brambory je moje hlava // v celé Praze jde má sláva // hantýruju se hlínou // jsem já českým Rodinou. // Votravuju, dělám pána, // jmenuju se sochař Vrána // jsem u mistra Klikyháky, // vychovávám jeho žáky.“<sup>18</sup>

Humorný tón většiny obrazových i písemných záznamů Špachtlí a Palet však neznamena, že bychom se zde nesetkali s vážně míněnými díly. Upozornit lze alespoň na obálku Palety asi z roku 1896 s názvem *Paleta a její otrok* (obr. 2) od jinak neznámého Saši Šnajdra, na akvarel Anny Suchardové-Grohové *Možná že jo, možná že ne* z roku 1897 či obálku Palety z 1. prosince 1905, kterou poutavě provedl Hugo Boettinger.

Až potud bychom mohli mluvit o zajímavém kulturně historickém dokumentu, vypovídajícím o prvních dvaceti letech existence spolku Mánes. Přestože šlo o časopisy „vydávané“ toliko v jediném exempláři, jejich dosah nebyl zřejmě nijak malý, neboť schůze Mánesa byly navštěvovány

jak členy, tak i hosty spolku. Nové pak je zjištění, že nejméně dalších osm let po založení oficiálního tištěného spolkového listu oba časopisy představovaly neoficiální platformu, kde byly zveřejňovány příspěvky, které by širší veřejnost patrně nedokázala přijmout. Tak se zde objevila díla, která na oficiálních fórech nebylo možné prezentovat, a uplatnili se i autoři odjinud neznámí.

Součástí nově objeveného souboru je však ještě jeden svazek, vzniklý mimo řadu Palet a Špachtlí. Nepochybně není kompletní, obsahuje 13 listů, očíslovaných od 1 do 15, přičemž chybějí listy č. 5 a 6, z některých míst jsou evidentně odtrženy původně vlepené listy. Na 13 dochovaných listech je pak nalepeno celkem 31 listů s kresbami, akvarely a malbami provedenými syntonosem, dobovou levnější náhražkou olejových barev. Na posledním listu nacházíme nepodepsaný záznam s verši ze *Snu noci svatojánské*: „Od stínů co pochybeno, // tou buď péčí napraveno, // že jsme s vámi v spánku hráli, // v němž se vám ty zjevy zdály. // Za krajinářské dekadenty Shakespeare.“

Hlavním přispěvatelem a zřejmě i iniciátorem alba byl František Kaván, jeden z nejnadanějších žáků Julia Mařáka na pražské Akademii. Přibližně od roku 1893 na něj silně působil symbolismus, v roce 1895 tento vliv vyvrcholil za Kavánova pobytu v jižních Čechách. Kaván tam vědomě hledal a znovu zpracovával motivy, jež vytěžil jeho vzor Antonín Chittussi. Pod vlivem symbolismu, dekadence a patrně osobní krize maloval tehdy Kaván několik temných maleb, které ale Mařák odmítl a označil jako úpadkové, vzniklé pod vlivem moderních směrů.<sup>19</sup> Kaván odmítnutí milovaného učitele nesl těžce, a v lednu 1896 opustil Akademii i Prahu a ztracený klid hledal v ústraní na venkově.

Vliv symbolismu se projevil nejen v Kavánově díle malířském, ale rovněž v jeho básních a četných stycích s Karlem Hlaváčkem. Kaván své verše publikoval nejčastěji v časopise Niva, jako příklad jeho tvorby z roku 1895 ocitujme následující verše: „Den oko zamknout nemůže, bdí skulinou. // Nad umučenou polní rovínou // klekání křídly mává; // svět vřít, je na dně všečen rmut, // a ve vsi duše mojí // lži vlezly aspoň do vlastních psích bud.“

Nemáme bohužel dochován početnější soubor tehdejší Kavánovy korespondence ani písemných záznamů, které by podrobněji ozřejmily jeho symbolistní období, a jen dohadovat se také můžeme o zdrojích jeho inspirace. Soubor jeho maleb z tohoto alba však zřetelně vypovídá

o tom, že ve svém experimentování v polovině devadesátých let dokázal zajít až na práh expresionismu. V letech 1898–1899 Kaván opustil symbolismus a snažil se smířit s Mařákem, o němž napsal dojemný nekrolog. V pozdějších vzpomínkách se pokusil své symbolistní období spíše přejít, či dokonce potlačit. V této tendenci pokračuje i autor Kavánova životopisu a velký malířův obdivovatel a zakladatel Kavánovy galerie v Jilemnici, Karel Vancl, který zmíněné umělcovo období označil za krizi.<sup>20</sup> Novější autoři jako Jitka Boučková,<sup>21</sup> Ludmila Karlíková,<sup>22</sup> Otto M. Urban<sup>23</sup> nebo Michael Zachař již tuto etapu Kavánovy tvorby hodnotí s mnohem větším uznáním a ve IV. svazku akademických Dějin českého výtvarného umění pak Tomáš Vlček konstatuje, že se Kaván ve svých tehdejších dílech „vzdal přímé mimetické vázanosti k iluzivní podobě skutečnosti ve prospěch básnické vize“.<sup>24</sup>

Samotné „krajinařské secesionistické album“ Vancl patrně znal z autopsie a datoval je někam do let 1893–1894. Zároveň soudil, že „tyto symbolické studie a karikaturní persifláže, nemyšlené ovšem patrně vážně a postrádající většinou podkladu v konkrétním krajinném motivu... rozhodně neměly tehdy nepříznivý vliv na jeho tvorbu“. Pozdější badatelé již album sami nestudovali, znali pouze zmínky o něm v Kavánově korespondenci, a tak se stalo, že byl jeho vznik několikrát posunut, a to až k roku 1896. Jak jsem již uvedl, album není kompletní. Od Kavána se v něm dochovalo čtrnáct maleb, literatura citující jeho dopisy jich ovšem uvádí celkem šestnáct. Jednu z nich se podařilo před nedávnem objevit a v roce 2003 získat do Sbírký grafiky a kresby NG. Jde o *Milosrdenství*.<sup>25</sup> Můžeme tedy snad doufat, že se poslední zbývající Kavánovu malbu ještě podaří nalézt. Soubor svých maleb v albu nadepsal Kaván titulem „Na hranicích krajinařství. Víse znavených duší. Franta Kaván“. Jejich znovuobjevení podstatným způsobem obohacuje naše znalosti o tomto pozoruhodném období malířova života a díla (obr. 3–5).<sup>26</sup>

Zapomínat bychom ovšem neměli ani na ostatní přispěvatele, jejichž díla nás poněkud překvapí. Od dalšího krajinaře a Kavánova spolužáka na pražské Akademii Aloise Kalvody by patrně jen málokdo očekával apokalyptické vize *Soudný den* (obr. 6), *Křížácká válka* či *14 dní po konci světa*. Jiný student pražské Akademie – Vojtěch/Adalbert Martinka – byl pak pro nás dosud autorem, o jehož uměleckém profilu nebylo možné nic povědět. Neznáme ostatně ani

datum jeho úmrtí a jeho osm akvarelů ze zde představovaného alba je to jediné, co z jeho díla můžeme vidět. Jde o akvarely *Soumrak*, *Umíráček* a dva bez označení (obr. 7), *Echo/Ozvěna*, *Idylla*, *Vyhánění z ráje* a *Usínání*.

Již méně překvapivé jsou kresby Otakara Lebedy *Pánovi Panochovi(?) se zjevují potvory* a Jaroslava Panušky *Ku básni L. Suchého*, *Noc brunetta vášnivá...*, *Malíř Kurýra*, *Ku básni Fr. Merta Nocturno*. Celý soubor pak uzavírá *Epilog* Bohuslava Dvořáka.

Máme tedy před sebou pozoruhodnou kolekci, jejíž datace a interpretace bude nepochybně úkolem pro další detailní bádání. Že se přitom můžeme dočkat řady nových objevů a dosud netušených souvislostí, je nasnadě. Že podobné album nebylo ojedinělé, víme z již připomenutých vzpomínek Karla Maška. V záznamu o své první účasti na schůzi spolku Mánes dne 7. února 1896 mimo jiné píše: „... k pobavení hostů byla vyložena všechna čísla Palety a Špachtle a také zvláštní sešit *Prostibolo štětce* s karikaturami Panuškovými a Lebedovými.“<sup>27</sup> Více o obsahu a podobě svazku bohužel jen tušíme, jeho název svědčí o tom, že šlo o reakci na dekadentní lyriku Arnošta Procházky, shromážděnou v roce 1895 do básnické sbírky *Prostibolo duše*. Dnes neznámé *Prostibolo štětce* tak patrně časem svého vzniku i uměleckou orientaci stálo blízko dnes představeného svazku *Na hranicích krajinařství*.

### Poznámky

- 1** O vzniku Krasoumné jednoty podrobně Zdeněk Hojda – Roman Prah, *Kunstverein nebo / oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830–1856*, Praha 2004. Širší okolnosti vývoje Krasoumné jednoty v rámci Společnosti vlasteneckých přátel umění osvětluje Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Praha 1996.
- 2** *Padesát let Umělecké besedy*, ed. Hanuš Jelínek, Praha 1913; Eva Petrová, *Umělecká beseda 1863–2003*, Praha 2003.
- 3** Antonín Matějček, *50 let Mánesa*, Praha 1937.
- 4** *36. výstava JUV na paměť jejího založení*, (Praha, 1923).
- 5** Viktor Barvitijs, *Prvních pětadvacet let Spolku sv. Lukáše a pohled na dřívější sdružení výtvarných umělců v Praze 1348–1895*, Praha 1896.
- 6** Ferdinand Velc, O vzniku a činnosti spolku škréta v Mnichově, Archiv Národní galerie v Praze, fond Varia, rukopisné časopisy špachtle a Paleta, přír. č. AA 3060.
- 7** Rozboru dosud známých svazků časopisu Špachtle a Paleta se věnoval Roman Prah,

- „Paleta – Špachtle. Idea a praxe časopisu české výtvarné moderny 1885–1899“, in *Prameny české moderní kultury. Materiály z mezioborového symposia, Plzeň 17.–19. března 1988*, Praha 1988, s. 217–240; idem, „Kronika umění i města: alba Mahabharaty a ‚časopisu‘ raného SVU Mánes“, *Pražský sborník historický* 23, 1990, s. 50–71.
- 8** Roman Prahl – Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993.
- 9** Karel Mašek, *Tři leta s „Mánesem“. K dějinnému vývoji českého výtvarného umění*, Praha (1924).
- 10** Eduard Bass, „Začátky S. V. U. Mánes“, *Volné směry* 28, 1930–1931, s. 90–101, 121–135.
- 11** Národní galerie v Praze, inv. č. K 9172.
- 12** Národní galerie v Praze, inv. č. K 11 446.
- 13** Národní galerie v Praze, inv. č. K 11 440.
- 14** Rozbor těchto svazků podal Roman Prahl, viz pozn. 7.
- 15** Soubor je uložen ve svírce Varia pod přírůstkovým číslem AA 3923.
- 16** Bass, (cit. v pozn. 10), s. 126.
- 17** Ibid., s. 97.
- 18** Jaromíra Matějů – Vít Vlnas, „Pražská uměleckoprůmyslová škola ve studentských pamfletech počátku 20. století“, *Documenta Pragensia* 11, 1993, s. 228–236.
- 19** František Kaván, „Krajinářova životní zpověď“, přetištěno in: Jitka Boučková, *František Kaván*, Pardubice, 1981, s. 25.
- 20** Karel Vancl, *František Kaván*, Praha 1962, s. 27.
- 21** Boučková (cit. v pozn. 19).
- 22** Ludmila Karlíková, *František Kaván*, Praha 1992.
- 23** Otto M. Urban, *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, Praha 2006.
- 24** Kolektiv autorů, *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938*, Praha 1998.
- 25** František Kaván, *Milosrdenství*, olej, papír. Národní galerie v Praze, inv. č. K 58 118.
- 26** Jde o tyto práce: (1 – bez označení, 2 – *Studie kvetoucích stromův*, 3 – *Jen do klidu*, 4 – *Šílenství*, 5 – *Na obzoru město snění*, 6 – *Unavil se kraj touhou po Nekonečném*, 7 – *Zimní večer*, 8 – *V neznámu tone*, 9 – bez označení, 10 – *Umlčí cesta*, 11 – *Tma mě připravuje o oči, hustá*, 12 – *Před bouří*, 13 – *Po bouři*, 14 – *Vzrušení*).
- 27** Mašek (cit. v pozn. 9), s. 27–28.