



UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Alice Bartůšková

**Řehole a múzy.  
Bratři kapucíni ve službách umění na  
prahu českého baroka**

Disertační práce

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

Praha 2019



## **Prohlášení**

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

V Praze dne 16. 5. 2019

Alice Bartůšková

## **Bibliografická citace**

Řehole a múzy. [rukopis] : Bratři kapucíni ve službách umění na prahu českého baroka: disertační práce/ Alice Bartůšková ; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

. -- Praha, 2019. -- 287 s.

## **Anotace**

Disertační práce s názvem *Řehole a múzy. Bratři kapucíni ve službách umění na prahu českého baroka*, si za cíl bádání vytyčila dosud opomíjené téma kapucínských bratrů malířů na pomezí manýrismu a barokní doby. Tomuto fenoménu v malířství, který není charakteristický pouze pro řád kapucínů, ale rovněž pro jiné církevní řády, se dosud nikdo komplexněji nevěnoval.

S prvními kapucíny do Čech přišel kapucínský bratr Paolo Piazza, který ve své tvorbě čerpal z odkazu benátské školy 16. století. Byl všestranným malířem, vytvářel nejen závěsné obrazy, ale také nástěnné malby a jeho malířský rukopis nebyl jednotně vymezen. Paolo Piazza působil v kapucínských kláštorech v Praze a Brně za vlády Rudolfa II., pro samotného císaře vytvořil několik uměleckých děl. Piazzovo dílo se zachovalo rovněž v grafických listech od rodiny Sadelerů. Díky těmto grafikám se rozšířilo několik Piazzových kompozic s ustáleným ikonografickým typem do evropského výtvarného umění.

Z období českého baroka existují záznamy také o několika desítkách malířů, kteří pocházeli řad kapucínů. Ti se podíleli zejména na výzdobě klášterů a přilehlých kostelů.

## **Klíčová slova**

Kapucíni, řádoví bratři – malíři, manýrismus, baroko, Paolo Piazza, Rudolf II., benátská škola 16. století, grafiky

## **Abstract**

The dissertation entitled *Monastic rules and muses. The Capuchin friars in the service of art in early Baroque Bohemia* undertook research into the neglected theme of Capuchin brothers who were also active as painters in the period of time between Mannerism and the Baroque era. This phenomenon in painting, which is not only

characteristic of the Capuchin Order, but also of other religious orders, has so far eluded comprehensive analysis.

The Capuchin brother Paolo Piazza, who came to the Czech lands as one of the first Capuchins, was inspired by the 16<sup>th</sup> century Venetian school in his paintings. Being a versatile painter, he created not only canvases, but also wall paintings, and his painting style was not uniformly defined. Paolo Piazza worked in the Capuchin monasteries in Prague and Brno during the reign of Emperor Rudolf II, for whom he created several works of art. Piazza's work has also been preserved in the engravings by the Sadeler family. Thanks to these engravings, several Piazza's compositions with a set iconographic type have spread to European fine arts.

From the period of Czech Baroque there are also records of several dozens of other painters being members of the Capuchin Order. They participated mainly in the decoration of monasteries and adjacent churches.

## **Keywords**

Capuchin Order, friars – painters, mannerism, baroque, Paolo Piazza, Rudolf II, 16th century Venetian school, engravings

**Počet znaků** (včetně mezer): 363 451

## Poděkování

Práce vznikla za finanční podpory Grantové agentury Univerzity Karlovy, číslo grantu: 982216 s názvem *Paolo Piazza pinxit. Kapucínský bratr malířem na sklonku rudolfinské doby* na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Tento grant mi umožnil zahraniční výzkumné pobyty v mnichovském Zentralinstitut für Kunstgeschichte, v římské vědecké knihovně Hertziana a v kostelích a galeriích v Benátkách.

Velký dík patří mému vedoucímu disertační práce doc. Martinu Zlatohlávkovi za cenné rady, připomínky a mentorskou podporu. Děkuji také všem externím konzultantům – benátskému profesorovi Sergio Marinellimu, profesorovi Stuartu Lingovi z Washingtonu, vedoucímu strahovské sbírky Liboru Šturcovi a doc. Michalu Šroňkovi z Ústavu dějin umění na Akademii věd a historikovi Marku Brčákovi za odborné rady. Dále pak kapucínským bratřím – br. Dismasovi, br. Vojtěchovi, br. Tomášovi, br. Petrovi, br. Kryštofovi, br. Regalátovi, br. Pacifikovi, br. Fabiovi z Benátek a dalším. Rovněž děkuji kurátorům loretánských sbírek manželům Baštovým, archivářce pražské provinční kapucínské knihovny Vlastě Scheufflerové, archivářkám Národního Archivu ČR. Děkuji latinářce Gabriele Altmannové a latináři Ondřeji Trepěšovi, kolegyním Pavle Savické, Veronice K. Wankové, Janě Slavíkové, fotografovi Přemyslu Havlíkovi a také Vojtěchu Nedbalovi, mým přátelům, a hlavně rodině, která mě při výzkumu podporovala, zejména pak mému muži Michaelovi a dceři Antonii.

# Obsah

Obsah .....	7
Úvod.....	9
Metoda disertační práce .....	15
Přehled dosavadního bádání.....	19
1. Řádoví bratři umělci.....	25
1.1 Postavení bratrů malířů v rámci malířské komunity .....	29
1.2 Cechovní malíři .....	31
1.3 Dvorští umělci .....	33
1.4 Dílna a její fungování .....	35
2. OFM Cap. Ordo Fratrum minorum capucinatorum.....	39
2.1 Kapucínská spiritualita .....	39
2.2 Odkaz svatého Františka .....	41
2.3 Příchod kapucínů do Čech.....	43
2.4 Stavba kapucínského kláštera v Praze na Hradčanech.....	45
2.5 Umístění kapucínských klášterů jako strategie .....	47
2.6 Kapucíni a jejich zásluhy na poli medicíny.....	49
2.7 Kapucíni a Loreta. Péče o poutní místo .....	51
3. Kapucínské umění.....	53
3.1 Kapucínská architektura? .....	54
3.2 Ikonografie světců a úcta ke svatým .....	57
3.3 Aspekt chudoby u kapucínů vs. rozměrné oltářní obrazy .....	60
3.4 Kapucínští bratři malíři .....	62
3.5 Povolání kapucínských bratrů laiků .....	63
4. Paolo Piazza .....	87
4.1 Život Paola Piazzy.....	87
4.2 Maniera. Malířský styl .....	91
4.3 Eklektismus versus originalita.....	93
4.4 Volba témat jako záměr? .....	95
4.5 Piazzův druhý život. Grafické listy .....	95
5. Výběr děl připsaných Paolu Piazzovi .....	97
5.1 Svatý František s hrajícím andělem.....	97
5.2 Hlavní oltář v kapucín. kostele Panny Marie Andělské v Praze .....	104
5.3 Nástropní malby v kostele Panny Marie Andělské v Praze .....	111
5.4 Strahovský cyklus Umučení sv. apoštolů a Ukřižování Páně .....	116
5.5 Obraz Cizoložnice před Kristem .....	122
5.6 Oltářní obraz Klanění tří králů .....	129
5.7 Alabastrový oltářík z Rudolfovy kunstkomory .....	136
5.8 Obraz Kající se sv. Jeroným.....	141
5.9 Hlavní oltář v kapucínském kostele v Brně.....	143
5.10 Obraz Poslední večeře z brněnského refektáře.....	149
5.11 Anonymní díla italské proveniencie v pražském kapucín. klášteře .....	152
Závěr .....	155
Seznam použitých zkratk.....	161
Seznam archivních pramenů .....	161
Internetové zdroje.....	165
Seznam použité literatury.....	166
Přílohy .....	177



Seznam řádových bratrů malířů.....	177
Seznam vyobrazení.....	180
Obrazová příloha .....	189

# Úvod

*Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu  
sehen,  
Herrliche Schätze der Kunst, wie sie Venedig  
bewahrt.  
Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und  
Muße;*

Johann Wolfgang Goethe<sup>1</sup> Epigramme, Venedig.

*„Byl jsem znaven, stále hledět na obrazy. Na úžasné poklady umění, které ukrývají Benátky. Neboť i toto potěšení vyžaduje odpočinek a Múzu.“*

*Své prvotní seznámení s městem na laguně by mohl zhodnotit obdobným pocitem nejspíš kterýkoli smrtelník. Ovšem německý básník Johann Wolfgang Goethe měl nepochybně neotřelejší jazykové nadání a bystřejší oko pozorovatele při své tehdejší návštěvě Benátek. Nespočet řádových kostelů, měšťanských paláců, všudepřítomných mostů, křivolakých uliček tzv. vincoli, končících k nevídanému překvapení mnohdy vodním kanálem, náměstí nazývaných italsky „piazza“, jejichž podloží sloužilo jako reservoár dešťové vody a hlavně dochovavší se kulisy živoucího theatra mundi. Avšak v první řadě místo bohaté zejména svou historií a významnými uměleckými díly, jež zdobí kdejaký dnes již polozapomenutý kostel či rozpadající se palác [003]. I pro mě byla kdysi návštěva Benátek na začátku studia dějin umění tehdy vlastně ještě nevědomky múzou pro tuto disertační práci. Během exkurze po místním kapucínském kostele Ss. Redentore jsem byla dotázána doc. Martinem Zlatohlávkem, na autora chiaroscurové lunety nad hlavním vchodem. Tehdy mi bylo jméno benátského malíře Paola Piazzzy ještě skryto [000]. Avšak tato předkládaná práce se ve své vědecké části věnuje právě tomuto kapucínskému bratru malíři [004].*

Titul disertační práce *Řehole a múzy. Bratři kapucíni ve službách umění na prahu českého baroka*, již nastiňuje, co bude jejím hlavním obsahem. Téma dosud opomíjené, avšak v církevních řádech nikterak ojedinělé. Tento fenomén v malířství není charakteristický pouze pro řád kapucínů, ale rovněž pro jiné církevní řády.

---

<sup>1</sup> GOETHE 1853, Venedig Epigramme, verš 37.

Nejčastějšími představiteli této skupiny jsou jezuité, dále také augustiniáni kanovníci, premonstráti, cisterciáci a další.

Jako příslušníci církevního řádu měli tito malíři zvláštní postavení. Získávali převážně církevní umělecké zakázky, získanou odměnu za práci odváděli svému klášteru a velmi často zůstávali anonymní. Také z toho důvodu, že svá díla nesignovali. Jména těch nejvýznamnějších se dochovala ve starší literatuře, či v archivních fondech jednotlivých řádů.

V příloze své disertační práce přikládám seznam jednotlivých umělců – příslušníků dalších církevních řádů. Není překvapivé, že největší zastoupení v této kategorii mají členové Tovaryšstva Ježíšova, kde tato tradice byla velmi silná a má své kořeny v Itálii v postavě vynikajícího malíře Andrey Pozza.

Malíři z řad církevních řádů nemuseli být právně členy malířských cechů. Jako členové řeholních komunit si vydobyli privilegium podléhat pouze klášteru, avšak pod podmínkou, že budou tvořit díla pouze pro svůj řád a nebudou mít ve své dílně žáky. Jak ukazuje kapitola, věnující se právě řeholníkům malířům versus cechovní pořádky, nebylo toto pravidlo vždy zcela dodržováno.

Řád kapucínů je nejmladší větví františkánské řehole a do Čech byl uveden roku 1599, aby působil v katolických misiích během narůstajícímu protestantismu. O uvedení řádu do Čech se zasloužil arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé, který vyjednával celou záležitost s generálem řádu kapucínů a samotným papežem. Stavbu prvního kapucínského kláštera v Čechách protahoval výběr vhodného pozemku, ale také císař Rudolf II., který neměl kapucíny v přílišné oblibě.

Řád kapucínů měl vzhledem ke svému misijnímu poslání na počátku 17. století v Čechách výjimečnou roli, kladl důraz na chudobu a prostotu. Tento důraz se projevoval také v umění, potažmo ve výzdobě chrámů a klášterů [001]. Pro kapucínské kláštery bylo praktické a výhodné, když se v řadách bratří našli nadaní malíři, či zruční řemeslníci, kteří se mohli podílet na výzdobě kláštera a obnovách mobiliáře, jak dokládají archivní záznamy. V dochovaných historických seznamech kapucínských bratří se dochovaly přípisky jejich povolání, například hojně vyskytující se *sartor* – krejčí, či pro nás důležitý přípisek *pictor* – malíř. Jedna z kapitol se věnuje povolání laických bratří u kapucínů v době baroka.

V období českého baroka působila v kapucínských kláštrech až desítka malířů, kteří po sobě zanechali svá díla, například také v grafické podobě. Připsání konkrétních děl k jednotlivým kapucínským bratrům malířům je však složitější z důvodu absence

potřebných archivních záznamů. V práci navrhuji několik takových atribucí a připojuji seznam kapucínských bratrů malířů z období českého baroka, kteří jsou v archivních pramenech zmíněni. Tento seznam však nemusí být zcela konečný.

Kapucínský řád kladl především důraz na zobrazování Panny Marie a na ikonografii sv. Františka. Mimo jiné reflektoval potridentská nařízení týkající se úcty ke svatým a jejich zobrazování. Rovněž typický byl široký záběr tohoto reformovaného řádu v oblasti umění. V průběhu 16. století se kapucínský řád snažil kodifikovat svůj řeholní oděv rovněž na základě percepce starobylých obrazů zobrazujících sv. Františka a podoby světceva oděvu. Řád se nesnažil pouze o vizuální přiblížení chudoby v kapucínském šatu. Ale stejně tak o návrat k původní architektuře Františkových klášterů, které měly ukazovat na chudobu a prostotu.

Vzhledem k časovému vymezení práce, jak napovídá její titul *Řehole a múzy. Bratři kapucíni ve službách umění na prahu českého baroka*, bude kladen zájem zejména na období přechodu do počátku baroka u nás. Jak se domnívá řada badatelů, rudolfínská doba přešla svou přechodnou vývojovou fází kontinuálně do období baroka v Čechách. Hlavní zaměření této disertační práce bude proto kladeno na české a moravské dílo nejvýznamnějšího kapucínského bratra malíře fr. Cosmy da Castelfranco, známého spíše pod civilním jménem Paolo Piazza, který pocházel z Benátek a tvořil svá díla za vlády Rudolfa II. Vzhledem k důrazu na jeho působení ve střední Evropě se tudíž nejedná o monografické zpracování umělce Paola Piazzzy, ale o doplňující studii k bádání o tomto malíři. V práci užívám obě malířova jména, ovšem řeholní jméno Cosma da Castelfranco se bude objevovat méně.

Paolo Piazza (1560 v Castelfranco u Benátek – 1620 Benátky) byl malíř z oblasti Veneto (Benátsko), tzv. *pittore veneto*, nikoli *pittore veneziano* – benátský malíř. Umělecké školení absolvoval v dílně benátského mistra Palmy il Giovane. V Benátkách studoval díla velkých mistrů 16. století. Ta mu sloužila jako inspirační zdroj, jež ve svém díle reflektoval a svým neotřelým způsobem přetvářel, například v syntéze s rudolfínským a nizozemským uměním.

Paolo Piazza vstoupil do řádu kapucínů, v Benátkách dne 27. září 1598<sup>2</sup> složil své slavné sliby v den sv. Kosmy a Damiána.<sup>3</sup> Přijal jméno Cosma a v kapucínských

---

<sup>2</sup> Ve stejný rok vstupuje do kapucínského řádu také Bernardo Strozzi, avšak ne v Benátkách, ale v Janově.

<sup>3</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 16.

klášterních kronikách je zmiňován jako fr. Cosma da Castelfranco, podle svého rodného města.<sup>4</sup>

S kapucínským řádem bylo spjato rovněž Piazzovo působení ve střední Evropě, konkrétně v Praze, kam se dostal pravděpodobně roku 1600 s druhou vlnou kapucínských bratří, kteří v Praze založili svůj první konvent na území Českého království. Piazzovou úlohou v rámci řádu se stala výzdoba nově vznikajících kapucínských konventů ve střední Evropě.<sup>5</sup> V českých zemích to byl v té době pražský hradčanský a brněnský kapucínský klášter.

Piazzův pobyt v českých zemích nebyl dodnes komplexněji zmapován a v dosavadní literatuře, která se zajímá o dílo tohoto malíře, stojí tato jeho životní etapa spíše na okraji zájmu. V českém prostředí se jím zabýval Michal Šroněk, který napsal dva články k pražskému působení Paola Piazzy<sup>6</sup> a tohoto malíře zpracovává rovněž ve své publikaci *De Sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*.<sup>7</sup>

Ve starší monografii Paola Piazzy od benátského kapucína Davide da Portogruaro se autor spíše v krátkosti zmiňuje o Piazzově zastávce v rudolfínské Praze a na Moravě a hovoří o malířových dílech, která byla pravděpodobně ztracena.<sup>8</sup>

V nejnovější monografii editorů Sergia Marinelliho a Angela Mazzy je zařazena kapitola Roberta Continiho o Paolu Piazzovi v rudolfínských zemích, která pojednává o jeho působení v Čechách a na Moravě v širších souvislostech a dokumentuje jeho díla z Vídně, Innsbrucku, Mnichova a Grazu.<sup>9</sup> Jeho pražské tvorbě se však tolik do detailů nevěnuje a dokonce považuje Piazzův hlavní oltář v kostele Panny Marie Andělské za ztracený.

Uměleckou výměnu mezi rudolfínskými mistry a Paolem Piazzou reflektují ve svých článcích autoři Marco Tanzi<sup>10</sup> a Roberto Pancheri.<sup>11</sup> Badatel Roberto Cobianchi ve své studii navrhuje nově objevenou kresbu z Neapole jako předlohu pro Piazzův pražský oltář u kapucínů na Hradčanech.<sup>12</sup> Můžeme se setkat také s dalšími studii věnujícími se převážně Piazzově působení v italských zemích.<sup>13</sup>

<sup>4</sup> KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1600, 40.

<sup>5</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 17.

<sup>6</sup> ŠRONĚK 1988, 248–288; ŠRONĚK 1991, 63–67.

<sup>7</sup> ŠRONĚK 2013.

<sup>8</sup> DA PORTOGRUARO 1936.

<sup>9</sup> CONTINI 2002, 61–120.

<sup>10</sup> TANZI 2001, 151–158.

<sup>11</sup> PANCHERI 2000, 42–49.

<sup>12</sup> COBIANCHI 2012, 83–90.

<sup>13</sup> Např. CECHINELLI 2000, 3–10; ZANOTTI 2010, 246–276.

Z období Piazzova působení v českém prostředí známe jen několik jeho dochovaných děl. Jedná se o díla doložená, díla nově připsaná a některá díla zmíněná pouze v archivních pramenech, která však již dnes nelze spojit s žádným jeho konkrétním obrazem. Můžou však existovat i díla další, dosud neurčená či neobjevená, nebo je dosavadní stav poznání o jeho tvorbě konečný?

Následující kapitoly zhodnotí nejen již doložená či připsaná díla Paola Piazzy, ale pokusí se nově navrhnout autorství rovněž pro další díla, která by mohla s tímto kapucínským bratrem malířem přímo souviset, či byla jeho tvorbou silně inspirována.

Tvorba Paola Piazzy vychází z děl velkých italských mistrů, zvláště čerpá z díla svého učitele Palmy il Giovaneho, dále z tvorby členů benátské malířské rodiny Bassanů, Paola Veroneseho, bratří Tintoretto a Federica Zuccariho.

Formální analýzou Piazzových doložených děl lze vysledovat, že si do svých děl vypůjčuje konkrétní prvky, témata i styl těchto převážně benátských malířů. Ve své tvorbě je spojuje s odkazem rudolfinských mistrů, které v Praze ještě osobně zažil. V důsledku přejímání motivů, místy až eklektického, není lehké jednoznačně určit a definovat Piazzův malířský rukopis. Jeho tvorbu provází kolísavá kvalita, s odlišnou dovedností zvládá složité kompozice a někdy se u něj rovněž objevují anatomické nepřesnosti.

Tvorba Paola Piazzy nebyla slohově vymezena, jak již napovídá výrok znalce benátského umění Antona Maria Zanettiho: „*(Paolo Piazza) Maloval v době manýrismu, či krátce po ní, ale nelze říci, co se odehrává mezi nimi. Jeho práce měla něco originálního tím, že byla vytvořena na základě modelů starých mistrů. Mnoho důvodů proč těmto starým dílům a autorovi musíme vzdát hold.*“<sup>14</sup> Jako kapucínský bratr malíř zažil aktivně ještě dobu doznívajícího benátského manýrismu, avšak tvořil také v době, která se do barokního slohu pomalu transformovala. Malířství této přechodné doby reflektovalo již nařízení vydaná po tridentském koncilu a objevily se v něm rovněž nové formy křesťanské zbožnosti.<sup>15</sup> Tyto vlivy poznamenaly tvorbu Paola Piazzy a objevily se mimo jiné v grafických listech, které byly vytvořeny na základě Piazzových návrhů. Jedná se o komplikovanou františkánskou ikonografii. Piazzovy grafiky se rozšířily po celé Evropě a výrazně zasáhly do ikonografického typu sv. Františka. Tyto grafické předlohy ovlivnily nejen výtvarnou tvorbu v kapucínském

---

<sup>14</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 53.

<sup>15</sup> ASKEW 1969, 280–306.

prostředí, ale inspirovaly takové malíře, jakými byli Paul Petr Rubens, Francesco Ribalta a další.<sup>16</sup>

V českém prostředí se Paolo Piazza seznámil s dobou císaře Rudolfa II. a také s jeho dvorským uměním. Rudolfinští malíři jej ovlivnili natolik, že Paolo Piazza osobitým způsobem tyto vlivy do svého díla zakomponoval.<sup>17</sup> Jak dokumentuje Bohumír Dlabacz, Piazza vytvořil pro císaře Rudolfa II. několik děl a dokonce jedním svým obrazem zajistil kapucínům císařskou přízeň.<sup>18</sup>

Zkoumání kapucínských bratrů malířů včetně tvorby Paola Piazzzy bude v této práci zaměřeno na další rešerši archivních pramenů, které budou kriticky analyzovány, mimo jiné za pomoci poznatků dosavadního výzkumu. Bude kladen důraz na originální archivní dokumenty, jejich transkripci a následný překlad z latiny, či němčiny.

Vznik Piazzových děl bude zasazen do kulturně- a společensko-historických souvislostí. Do prostředí kapucínského řádu a jeho vztahu k umění, ikonografii a dobové situaci v českých zemích. Bude rovněž provedena stylová a formální analýza vybraných děl, které dosud nebyly zcela prozkoumány.

Celá práce bude provázena souborem emblémů z emblematické knihy Georgette de Montenay/ Anna Roemer Visscher, *Cent emblemes chrestiens* (c. 1615),<sup>19</sup> které poslouží s komentářem jako krátké úvodníky jednotlivých kapitol.

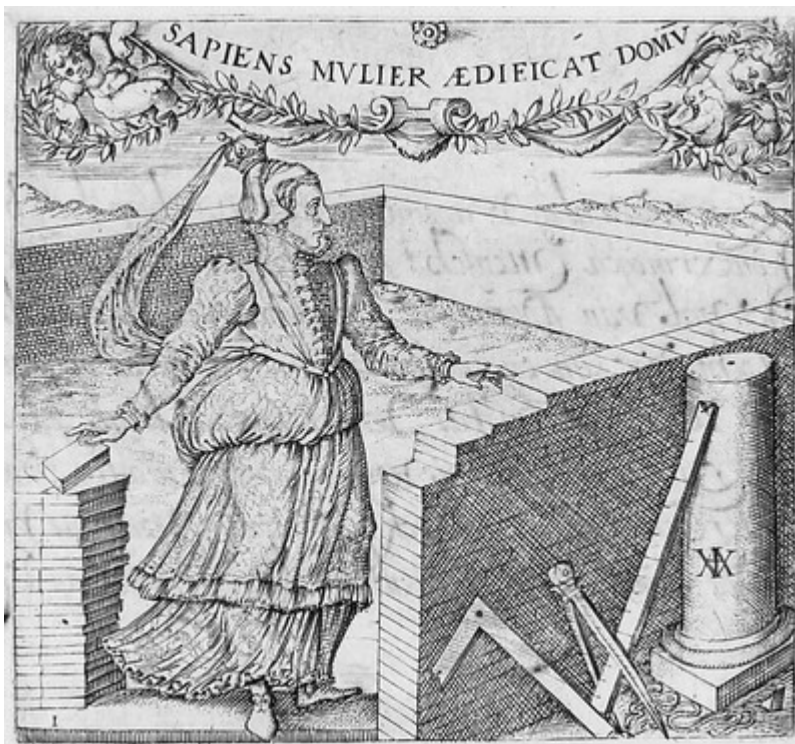
---

<sup>16</sup> COBIANCHI 1998, 668–675; ŠRONĚK 2013, 19.

<sup>17</sup> TANZI 2001, 151–158; PANCHERI 2000, 42–49.

<sup>18</sup> DLABACZ 1815, Cosmas da Castro Franco 296 a Piazza Kosmus 457.

<sup>19</sup> Emblem project Utrecht. [emblems.let.uu.nl/](http://emblems.let.uu.nl/), vyhledáno dne 10. 9. 2018.



## SAPIENS MVLIER AEDIFICAT DOMVM – MOUDRÁ ŽENA SI STAVÍ DŮM

Georgette de Montenay/ Anna Roemer Visscher, *Cent emblemes chrestiens* (c. 1615)

*V metodě disertační práce jsou stejně tak, jak při stavbě domu důležité základy. Základem práce, je, domnívám se, dívat se, pozorovat a vidět, a to zasazovat do reálných souvislostí. Základy se pak jednotlivými metodami doplňují a rozšiřují. Není tedy jediná správná metoda, je jich hned několik. Prolínají se, doplňují, zpochybňují, ba i vyvrací. A to je pro vědecký diskurs zásadní.*

## Metoda disertační práce

*(Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce: Návštěva mezi historiky)*

*15. I vejdemo opět na jiný plac, kdež aj, novou věc spatřím. Nebo tu nemálo jich stálo a s jakými křivými ohnutými trubami, jejichž jeden konec k očím sobě cpali a druhý přes rameno za hřbet sobě stavěli. Což co by bylo, když jsem se ptal, odpověděl mi tlumočník, že jsou perspicille, kterýmž se za hřbet hledí. „Nebo,“ prý, „kdo člověkem býti chce, musí nejen, co před nohama leží viděti, ale i na to, co již přešlo a za hřbetem jest, se ohlédati, aby z minulého přítomnému a budoucímu se učil.“ Takž já za novou to věc maje (neviděl jsem zajisté předtím, aby takové oklikovaté perspicille býti mohly), prosil jsem jednoho, aby mi trošku na pohlednutí zapůjčil. I podali mi jich několik: a aj, potvorná věc! Skrze každé jináč a jináč viděti bylo. Skrze jedno, věc některá daleko se zdála, skrze druhé tatáž blíž; skrze jedno té, skrze jiné jiné barvy; skrze třetí toho třeba ani nebylo, tak že jsem to vypruboval, že se tu nač ubezpečiti není, že by, tak jakž se*



*ukazuje, bylo, než jak které perspicillum přistrojeno, tak že věc očím barví. Z nich pak viděl jsem, že každý své perspektivě věří, protož se o leccos dosti trpce hádali. Což mi se nelíbilo.*<sup>20</sup>

Metodu této disertační práce bych rozdělila do několika podstatných okruhů přístupů, které se vzájemně prolínají a doplňují. Bez všestranného přístupu by nemohla práce vůbec vzniknout.

Na základě dosavadního bádání, monografického zpracování malíře Paola Piazzy a dílčích článků jsem si jako cíl práce vytyčila zpracovat v Piazzově tvůrčím životě doposud opomíjené a téměř zapomenuté období jeho umělecké tvorby v Čechách a na Moravě. Za pomoci analýzy recentních studií byl sestaven seznam Piazzových děl z období jeho pobytu v Českých zemích. Jsou to díla buď přímo signována, písemně doložena, či později připsána na základě styčných analogií. Vzhledem však k nejednoznačnému rukopisu Paola Piazzy a jeho malířskému eklekticismu se nemusí některým čtenářům zdát předkládaný seznam koherentní a přesvědčivý. Vypořádávala jsem se s připsáním českých a zahraničních badatelů a snažila se jejich hypotézy neopominout. Předložená práce nabízí doplňující informace a obrazový materiál k dílům, připsaným Paolu Piazzovi, jako například ukázka přímých zdrojů a grafických předloh.

V dobové topografické literatuře byly hledány historické souvislosti s Piazzovým pobytem. V nejstarších slovnících umělců byly podniknuty rešerše, které vedly k překvapivým výsledkům. Vzhledem k tomu, že byl Paolo Piazza označován jak svým civilním, tak řeholním jménem, byl tento malíř někdy dokonce uváděn pod dvěma samostatnými slovníkovými hesly. Existuje mnoho variant jeho jména, přepisů, zkomolenin etc.

Významnou metodou však byla pramenná heuristika, kdy byly dohledávány archivní záznamy týkající se přímo Paola Piazzy a jeho působení v rámci kapucínského řádu. Pozdější archivní dokumenty se týkaly dalších příslušníků kapucínů, zejména umělecky činných. V seznamech členů řádu byla objevena jejich konkrétní zaměstnání, hlavní důraz byl však kladen na malíře. Z období baroka máme několik desítek takových jmen. Archivní záznamy byly sepsány z větší části v latinském jazyce, částečně německy a jen několik archiválií je v češtině. V práci vždy nabízím původní text a jeho překlad.

---

<sup>20</sup> KOMENSKÝ 1887, 60.

Důležitým zdrojem kromě seznamů členů byly klášterní kroniky, kapucínské letopisy zvané anály, které zaznamenávaly změny týkající se konventu, klášterních kostelů, či významné členy řádu, kteří se zasloužili například o opravu oltářů a knihovny. Klášterní kroniky jsou v některých ročnících sdílnější, někdy naopak velmi stručné, avšak o Paolu Piazzovi, jakožto významném malíři a členovi řádu, můžeme z kroniky čerpat zásadní informace k jeho tvorbě. O jeho pražském působení mluví nejstarší dochovaná kronika, která začíná rokem 1599, kdy do Prahy dorazili první bratři kapucíni. O jeho moravské zastávce svědčí záznamy z klášterní pamětnice brněnského konventu, která je přepisem dnes již ztracené původní kroniky. I když se jedná o pozdější přepis, je naštěstí poměrně sdílná i k výčtu Piazzových děl. Záznamy kronik jsou psané latinsky, až později kronikáři užívají německý jazyk a typ písma current. Zajímavým zdrojem jsou zde poznámky ke změnám nejen v konventech, ale týkající se například vybavení kostela. Dočteme se například o renovacích a nahrazení děl a podobně. Záznamy se týkají také donátorů, hlavní donátoři se však vztahují k poutnímu místu pražské Loretě.

Kapucínští bratři malíři byli sledováni nejen fokusem archivních záznamů, ale také z pohledu historické literatury, která se zabývala umělci na území Čech a Moravy, a také analýzou publikace z roku 1863 z pera Sebastiana Brunnera, která se pravděpodobně jako dosud jediná, zabývá řádovými bratry umělci.

V pražském i brněnském kapucínském kostele a klášteře se nalézají několik dosud neurčených děl. Vykazují neumělou a kolísavou kvalitu, zároveň však silné umělecké zanícení. Proto bychom za těmito díly mohli hledat právě malíře kapucíny, kteří tvořili pro své rodné kláštery. V některých případech se jedná dokonce o variace na Piazzovy grafiky, nebo o zachycení milostné sochy Madony Rottenburské z kapucínského kostela na Hradčanech.

Tato dosud neurčená díla budou analyzována metodou komparace, budou hledány blízké analogie v českém prostředí. Na základě písemných pramenů se pokusím navrhnout rovněž autora jednotlivých děl. V případě Paola Piazzovy budu argumentovat formální analýzou a srovnáním jeho dosavadní tvorby pro připsání tomuto malíři. U připsaných děl Paolu Piazzovi budu hledat inspirační zdroje, doslovné vzory, a to nejen z grafických listů, ale i z děl mistrovské produkce.

U děl s neobvyklým ikonografickým námětem, nebo s nezvyklým prvkem na obraze, bude za pomoci ikonografie hledána historická a lokální souvislost, jako například u obrazu *Cizoložnice před Kristem* z NG Praha, kde se objevuje téma brýlí. Motiv, který se u benátských malířů 16. století v tomto ikonografickém námětu vyskytuje a souvisí

často s malířovým autoportrétem, ale i s Benátkami samotnými. Dále rozebírám například nevšední ikonografii u alabastrového oltáříku z KHM Wien, kde je znázorněno *Narození Krista* spolu s evropskými domácími zvířaty jako slepicemi, kohoutem, kozami, ovce a ještěrkou. Toto spojení se vyskytuje v námětu *Narození Krista* velmi vzácně.



## DURUM EST TIBI – JE TO PRO TEBE TĚŽKÉ

*Problematika kapucínských bratrů malířů v Čechách a na Moravě nebyla dosud reflektována, existují pouze zmínky o kapucínských bratrech malířích ve starší literatuře. V italském prostředí vznikl útlý katalog k výstavě o kapucínském umění v Itálii. Přímým zdrojem pro tuto předkládanou práci jsou archivní prameny, které jsou ovšem neúplné a ne zcela dochované ve svém původním rozsahu, tudíž zmapovat situaci na území Čech a Moravy je velmi obtížné. Tato práce vznikla rešerší dílčích studií, publikací, týkajících se kapucínského řádu, ale primárně archivním bádáním.*

## Přehled dosavadního bádání

K tématu kapucínských bratrů malířů v Čechách neexistuje dosud primární literatura. Kapucínskými bratry malíři v italských zemích se zabývala Rosa Giorgi, která vytvořila katalog *La fede nell' arte: loughi e pittori dei frati Cappuccini* ke stejnojmenné výstavě. Tento útlý katalog je koncipován jako přehled nejvýznamnějších malířů řádu až do současnosti a stručně ukazuje aktivní zájem kapucínského řádu o tento výtvarný obor. Na konkrétních dochovaných dílech dokládá jednotlivé umělce a jejich odkaz v rámci kapucínského řádu.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> GIORGI 2012 — Rosa GIORGI: *La fede nell' arte: loughi e pittori dei frati Cappuccini*. Milano 2011–2012.

Informace ke kapucínskému řádu a jeho příchodu do Prahy poskytuje Vavřinec Rabas a jeho publikace *Řád kapucínský a jeho působení v Čechách v 17. století*.<sup>22</sup> Autor zde pracuje s původními citacemi z klášterních kronik a podrobně se věnuje příchodu prvních kapucínů a jejich vztahu k císaři Rudolfu II. Kriticky rozebírá předbělohorskou dobu a šířící se protestantismus. Klade důraz na jedinečnost povolání tohoto řádu do českých zemí a vidí za ním zájmy katolické církve o protiváhu právě zmíněného protestantismu. Je také autorem průvodce po Pražské Loretě.

V Anglii kapucínský bratr Cuthbert O. M. Cap. zpracovává ve své knize *Die Kapuziner. Ein Geschichtsbild aus Renaissance und Restauration* působení kapucínů v době renesance a jejich boj se silícím protestantismem. Popisuje v rámci německých zemí situaci v Praze a v Čechách a na Moravě.<sup>23</sup>

Další autor Marek Brčák se zabývá řádem kapucínů ve své rigorózní práci *Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618–1673)*.<sup>24</sup> Práce pojednává o historii kapucínů, nařízeních, působení kapucínů například v kazatelské činnosti a podobně. Práce analyzuje zejména opisy z klášterních kronik na základě historických skutečností.

O kapucínském řádu existuje řada dalších publikací, například práce *Prvopočátky kapucínského řádu*, která podrobně reflektuje historii řádu a která je psána přímo členem kapucínského řádu Miroslavem Pacifikem Matějkou.<sup>25</sup> Milan Buben popisuje ve své mnohasvazkové práci *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*.<sup>26</sup>

Brněnský kapucínský klášter a jeho proměny zpracovává ve svém příspěvku Michal Tejček, který čerpá z brněnských kronik a vykládá je ve světle dějinných událostí Brna.<sup>27</sup>

O kapucínské ikonografii a jejích proměnách referuje disertační práce *The Capuchins and the art of history: retrospection and reform in the arts in late Renaissance Italy* badatele Stuarda Lingo, který se zaměřuje na kodifikaci a znázornění sv. Františka v kapucínském umění, reflektuje nejdůležitější kapucínské zakázky nejen v Římě a

---

<sup>22</sup>RABAS 1938 — Vavřinec RABAS: *Řád kapucínský a jeho působení v Čechách v 17. století*. Praha 1936.

<sup>23</sup>CUTHBERT: *Die Kapuziner. Ein Geschichtsbild aus Renaissance und Restauration*, s.d., s.l.

<sup>24</sup>BRČÁK 2014 — Marek BRČÁK: *Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618–1673)*. (Rigorózní práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2014.

<sup>25</sup>MATĚJKA 2010 — Miroslav Pacifik MATĚJKA: *Prvopočátky kapucínského řádu*. Praha/ Olomouc 2010.

<sup>26</sup>BUBEN 2006 — Milan BUBEN: *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*. III. díl, 1. Svazek, *Žebřavé řády*. Praha 2006.

<sup>27</sup>TEJČEK 2005 — Michal TEJČEK: *Kapucíni v Brně v 17.–18. století*. Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna 18. Brno 2005, 145–200, 651–653.

významné umělce, kteří s řádem spolupracovali. Velkou část práce věnuje kapucínskému oděvu, hábitu se špičatou kapucí, kterým se kapucíni odlišovali od františkánů či observantů. Na základě srovnávání ukazuje, jak důležité bylo pro kapucínský řád právě ustálení podoby jejich oděvu a jak poznamenalo další vývoj v zobrazování sv. Františka. Stuart Lingo rovněž rozebírá kapucínskou architekturu, sleduje, jaké náležitosti měly kapucínské kostely a kláštery, jak byly stavěny a z jakých vzorů vycházely. Mimo jiné popisuje, do jaké míry ovlivňoval kapucínské umění aspekt chudoby, jakou roli hráli objednatelé a jak kapucíni využívali v boji proti protestantismu právě výtvarné umění.<sup>28</sup>

Ikonografii sv. Františka a její přeměně po Tridentském koncilu se věnuje Pamela Askew ve svém článku *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*.<sup>29</sup> Autorka rozebírá ztvárnění sv. Františka s anděly v potridentském umění, a uvádí jednotlivé příklady, které ovlivnily výtvarné umění a vývoj ikonografických vzorů tohoto světce. Na jednotlivých příkladech ukazuje vývoj tohoto ikonografického typu a ukazuje inspirační zdroje a modifikace u jednotlivých malířů.

O světových malířích, kteří pocházeli z řad klášterů, pojednává Sebastian Brunner ve své knize *Die Kunstgenossen der Klosterzelle: das Wirken des Klerus in den Gebieten der Malerei, Skulptur und Baukunst*.<sup>30</sup> V jednotlivých kapitolách popisuje řádové bratry malíře z celé Evropy od doby středověku až do 18. století. Užitečné jsou pro tuto disertační práci jeho krátké medailony také k českým a moravským řádovým bratrům umělcům. Autor uvádí spíše historická fakta k jednotlivým umělcům a vytváří výčet představitelů různých církevních řádů.

Informace k nim čerpá Sebastian Brunner převážně z Bohumíra Dlabacze. Ten ve svém lexiku *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* vyjmenovává právě i řadu umělců, kteří pocházeli z klášterního prostředí.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> LINGO 1998 — Stuart LINGO: *The Capuchins and the art of history. Retrospection and reform in the arts in late Renaissance Italy*. Disertační práce na Harvard University 1998.

<sup>29</sup> ASKEW 1969 — Pamela ASKEW: *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32 (1969), 280–306.

<sup>30</sup> BRUNNER 1863 — Sebastian BRUNNER: *Die Kunstgenossen der Klosterzelle: das Wirken des Klerus in den Gebieten der Malerei, Skulptur und Baukunst*. Wien 1863.

<sup>31</sup> DLABACZ 1815 — Gottfried Johann DLABACZ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag 1815.

O vzniku kapucínského kláštera v Praze na Hradčanech víme také od týnského kněze Joanna Floriana Hammerschmidta, který nás ve svém rukopisu *Manuscripta historica Bohemiae. Tomus VII. 1710-1735* zpravuje o pražských kostelích a kláštorech, včetně kapucínského kláštera na Hradčanech. Popisuje začátky stavby kláštera a vztah k Rudolfovi II.<sup>32</sup> Stejně tak máme informace o kapucínském klášteře díky práci Josepha Schallera *Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Bd. 1.*<sup>33</sup>

Dále jsem čerpala z klášterních letopisů uložených v kapucínských archivech a v kapucínské provinční knihovně. Nejstarší letopisy zabývající se příchodem kapucínů je *KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1600*. Ta obsahuje záznamy k Paolu Piazzovi a ke vzniku jeho hlavního oltáře na Hradčanech. Následující ročníky jsou důležitým zdrojem k ostatním kapucínům malířům, jako například k malíři a sochaři Oliveru Steigerlemu.

Existuje rovněž třídílná kronika hradčanského konventu, jež z větší části obsahuje téměř totožné texty k hradčanskému konventu jako letopisy *KPK Praha, Rkp., Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis*, tom. I–III, *Kronika konventu v Praze na Hradčanech 1599–1785*.

O brněnském konventu nás informuje novější kronika *KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (Protocollum rerum memorabilum utriusque conventus Brunensis)*, která opisuje jen zčásti dochovanou původní kroniku. V této kronice jsou záznamy o jednotlivých uměleckých dílech z klášterního kostela, jejich osudu a proměně. Nejzajímavější částí kroniky je popis působení Paola Piazzy v brněnském konventu.

V Národním archivu České republiky je uložena část fondu archiválií kapucínského kláštera. Přínosný byl seznam kapucínských bratří *NAČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu 132–133. Seznamy členů řádů od roku 1618*. Zde se vyskytuje nejen seznam jmen příslušníků řádu, ale je zde také uvedeno jejich povolání. Dalším zdrojem byla ručně psaná složka v německém jazyce *NAČR, fond kapucínů ŘK 52/ II, 15 c, nepaginováno složka umělci*. Jedná se o práci archiváře z přelomu 18. a 19. století, který vytvořil krátké medailonky ke kapucínským bratrům umělcům.

---

<sup>32</sup> HAMMERSCHMIDT 1735 — Joannes Florianus HAMMERSCHMIDT: *Manuscripta historica Bohemiae. Tomus VII. 1710–1735*, Manuskript, Národní knihovna v Praze, 347r.

<sup>33</sup> SCHALLER 1794 — Joseph Schaller: *Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Bd. 1. Prag 1794*.

Velká část disertační práce je věnována malíři Paolu Piazzovi. Ke kapucínskému malíři Paolu Piazzovi existují pouze dvě monografie. Starší monografie Paola Piazzovy od benátského kapucína Davide da Portogruaro zpracovává v přehledu Piazzovo dílo a klade důraz na příslušnost Paola Piazzovy ke kapucínskému řádu. Pracuje s archivními prameny a rozebírá rovněž díla, která jsou dnes již ztracena. Autor se však spíše jen v krátkosti zmiňuje o Piazzově zastávce v rudolfínské Praze a na Moravě.<sup>34</sup> Piazzův pobyt v českých zemích nebyl dosud komplexněji zmapován a v recentní literatuře, která se zabývá dílem tohoto malíře, stojí spíše na okraji zájmu. Je však zajímavé, že se autor věnuje také literární tvorbě Paola Piazzovy, jež ukazuje všestranné nadání tohoto kapucínského bratra a také uvádí synovce Paola Piazzovy Andrea Piazzu. Ten se svým strýcem cestoval po Římě a spolupracoval s ním. Autor dokonce zařazuje kapitoly o následovnicích a pokračovatelích Paola Piazzovy v rámci kapucínského řádu.

V českém prostředí se Paolem Piazzou zabývá Michal Šroněk, který publikoval dva články k pražskému působení Paola Piazzovy,<sup>35</sup> a který tohoto malíře zpracovává rovněž ve své publikaci *De Sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*.<sup>36</sup> Michal Šroněk určuje Paola Piazzu jako autora hlavního oltáře u kapucínů v Praze na Hradčanech a rozebírá jeho vztah k císaři Rudolfovi II.

Nejnovější monografie editorů Sergia Marinelliho a Angela Mazzy obsírně reflektuje Piazzovo dílo v rámci Itálie a střední Evropy. Obsahuje kapitolu Roberta Continiho o Paolu Piazzovi v rudolfínských zemích a pojednává o Piazzově působení v Čechách a na Moravě v širších souvislostech. Roberto Contini dokumentuje jeho díla z Vídně, Innsbrucku, Mnichova a Grazu a jeho zastávce ve střední Evropě.<sup>37</sup> Jeho pražské tvorbě se však tolik do detailů nevěnuje. Zajímavý je v této monografii opět náhled na Paola Piazzu jako literáta, přičemž monografie zařazuje mezi přílohy jeho dramatické ztvárnění náboženské hry.

Uměleckou výměnu mezi rudolfínskými mistry a Paolem Piazzou reflektují ve svých článcích autoři Marco Tanzi<sup>38</sup> a Roberto Pancheri.<sup>39</sup> Zabývají se zejména vídeňským oltářním obrazem Klanění tří králů, kdy určují předlohy obrazu a jeho historii.

---

<sup>34</sup> DA PORTOGRUARO 1936.

<sup>35</sup> ŠRONĚK 1988, 248–288; ŠRONĚK 1991, 63–67.

<sup>36</sup> ŠRONĚK 2013.

<sup>37</sup> CONTINI 2002, 61–120.

<sup>38</sup> TANZI 2001, 151–158.

<sup>39</sup> PANCHERI 2000, 42–49.



Badatel Roberto Cobianchi ve své studii navrhuje nově objevenou kresbu z Neapole jako předlohu pro Piazzův pražský oltář u kapucínů na Hradčanech.<sup>40</sup> Můžeme se setkat také s dalšími studii, věnujícími se převážně Piazzově působení v italských zemích.<sup>41</sup>

O ikonografických zdrojích pro Bernarda Strozziho a Francesca Ribaltu, kde hrají svou roli také díla Paola Piazzy, hovoří David Kowal<sup>42</sup> a Roberto Cobianchi.<sup>43</sup>

K historii cechů v českém prostředí existuje několik publikací a článků. Již na počátku 20. století se soustavně cechy zabýval Rudolf Kuchynka.<sup>44</sup> Dále se tímto tématem zabíral Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1650. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu*.<sup>45</sup> Dále publikace se širším časovým záběrem, ze stejného roku, Pavel Sekyrka *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348–1783*.<sup>46</sup> Z novějších uvedme autorky, Radka Tibitanzlová/ Martina Beranová: *"aby se umění malířskému vyučoval": křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva*.<sup>47</sup>

O dvorských malířích existuje průřezová monografie od Warnkeho *Hofkünstler*,<sup>48</sup> kde autor sleduje vývoj tohoto uměleckého statutu a příklady jednotlivých malířů a jejich objednavatele.

K působením dílen existuje řada literatury, jako například Bruce Cole: *Renaissance artist at work. From Pisano to Titian*.<sup>49</sup> K benátským dílnám se vyjadřuje ve svém článku Hans Tietze *Master and Workshops in the Venetian Renaissance*.<sup>50</sup>

---

<sup>40</sup> COBIANCHI 2012, 83–90.

<sup>41</sup> Např. CECHINELLI 2000, 3–10; ZANOTTI 2010, 246–276.

<sup>42</sup> David KOWAL: Unpublished drawing and a probable source for Francisco Ribalta's Vision of St. Francis. In: *The Burlington magazine*. Vol. 126. No. 981. 1984, 768 a 770–775.

<sup>43</sup> COBIANCHI 1998 — Roberto COBIANCHI: Iconographic and visual sources for Bernardo Strozzi's 'Vision of St Dominic'. In: *The Burlington Magazine*, 140, 1998, 668–675.

<sup>44</sup> KUCHYNKA 1919.

<sup>45</sup> ŠRONĚK 1997.

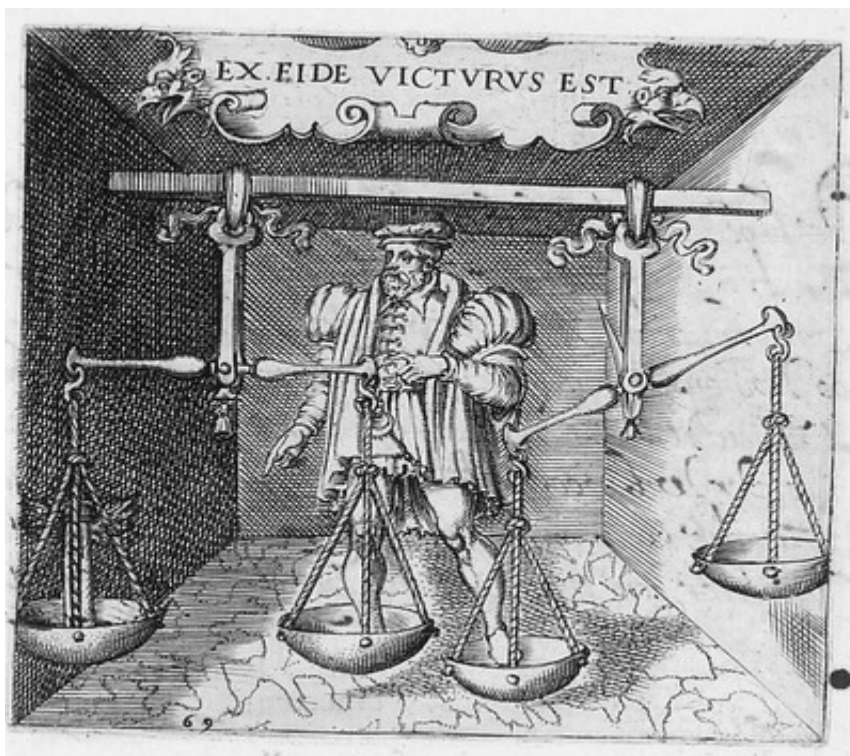
<sup>46</sup> SEKYRKA 1997.

<sup>47</sup> TIBITANZLOVÁ/ BERANOVÁ 2009.

<sup>48</sup> WARNKE 1996.

<sup>49</sup> COLE 1983.

<sup>50</sup> TIETZE 1939.



EX FIDE VICTVRVS EST – Z VÍRY BUDE ŽÍT

*Řádoví bratři umělci měli v rámci svého společenství důležité postavení. Podíleli se na výzdobě klášterních kostelů a konventů. Pokud pracovali na objednávku externího objednavatele, získanou sumu odevzdávali vždy příslušnému klášteru.*

## 1. Řádoví bratři umělci

*„Kěž by jen byli umělci středověku vychloubačnější a lačnější po slávě a byli by psali svá jména na svá díla.“<sup>51</sup>*

*Anton Springer*

Jak ve své knize *Kunstgenossen aus der Klosterzelle* podotýká její autor Sebastian Brunner, neplatí tento výrok pouze o umělcích – řádových bratrech v době středověku, nýbrž také v době pozdější. Zvyk řádových bratrů malířů nesignovat své dílo přetrvával často až do konce 18. století.<sup>52</sup>

Velkou zásluhu na objevení a zachování dnes již neznámých jmen českých řádových bratrů – umělců a konkrétně malířů měl premonstrátský kněz Bohumír Dlabacz, který

<sup>51</sup> „O wären doch die Künstler des Mittelalters prahlerischer und ruhmstüchtiger gewesen und hätten sie ihren Namen auf ihre Werke geschrieben.“

<sup>52</sup> BRUNNER 1863, II.

ve své mnohaleté práci *Künstlerlexikon*<sup>53</sup> zmapoval mnoho takovýchto jmen, která by bez jeho zájmu byla zůstala zapomenuta.<sup>54</sup> Stejně tak české a moravské řeholníky umělce zařadil do své knihy *Kunstgenossen aus der Klosterzelle*<sup>55</sup> Sebastian Brunner.

V období baroka v Českých zemích se v řádovém prostředí objevuje několik desítek umělců, kteří byli současně příslušníky církevních řádů. Nejpočetněji byli v této kategorii zastoupeni jezuité, u kterých se tato umělecká tradice pěstovala. Řádové bratry malíře najdeme ale také u cisterciáků, augustiniánů, premonstrátů a kapucínů. Většina bratrů umělců však zůstala anonymních a dnes k nim jen stěží můžeme přiřadit jejich díla.

Z neznámějších řeholníků malířů vzpomeňme příslušníka řádu premonstrátů Františka Siarda Noseckého,<sup>56</sup> jezuitu Josefa Kramolína,<sup>57</sup> augustiniána Antonína Martina Lublinského<sup>58</sup> a jezuitu Viktorina Ignáce Raaba.<sup>59</sup>

Na přelomu manýrismu a raného baroka je v Praze řeholníkem malířem člen řádu kapucínů Paolo Piazza. Na rozdíl od těchto zmiňovaných malířů, jejichž díla jsou zpracována v odborné literatuře a jejichž tvorba se dodnes dochovala, zůstává většina řádových bratrů malířů anonymních a zapomenutých. Avšak ani archivní prameny nejsou často natolik sdílné, aby osvětlily tuto problematiku, mnohdy se ani všechny prameny nedochovaly. Pokud se již objeví v řádových archivních zprávách celé jméno řeholního bratra a přídavek pictor – malíř, tak se ve většině případů nedozvídáme konkrétní určení jeho tvorby pro daný klášter.<sup>60</sup>

V evropském umění, zejména v Itálii a ve Španělsku náleželi mezi členy církevních řádů vysoce cenění a kvalitní umělci. Ti byli činní na všech polích umění. V architektuře, sochařství a především v malířství. Některá jména upadla v zapomnění, ale většina z nich patří mezi přední umělce své malířské generace.

Bratry malíře najdeme snad ve všech významnějších církevních řádech. Sebastian Brunner vyjmenovává malíře z řad augustiniánů, benediktinů, karmelitánů, cisterciáků, kamaldulů (svébytná odnož benediktinského řádu), dominikánů, františkánů,

---

<sup>53</sup> DLABACZ 1815.

<sup>54</sup> BRUNNER 1863, II–III.

<sup>55</sup> BRUNNER 1863.

<sup>56</sup> PETIŠKOVÁ 1991; VENDL 1924.

<sup>57</sup> NÖDL 2006; RENDLOVÁ 2006.

<sup>58</sup> TOGNER 2004; ZELENKOVÁ 2011.

<sup>59</sup> DĚDKOVÁ 1967; SUCHÁNKOVÁ 2008.

<sup>60</sup> To je také případ kapucínského řádu, kde se řada archivních dokumentů nedochovala.

jeronymitů, jezuitů, kapucínů, kartuziánů, minoritů, jezuátů, premonstrátů a kanovníků, servitů, theatinů a dalších.<sup>61</sup>

Mezi nejvýznamnější umělce patřil dominikán Fra Angelico da Fiesole, který působil jako malíř ve Florencii v konventu sv. Marka a v Římě pracoval pro papeže Mikuláše V., kde vyzdobil kapli Niccolina freskovým cyklem z mučednického života prvních jáhnů sv. Štěpána a sv. Vavřince.<sup>62</sup>

Karmelitán Fra Lippi byl dalším významným florentským renesančním malířem, který po sobě zanechal malířská díla převážně religiálních námětů. Ve své tvorbě byl ovlivněn Massaciem, jehož díla měl možnost studovat v klášteře st. Carmine ve Florencii.<sup>63</sup>

Jezuita Andrea Pozzo proslul jako malíř a architekt. Svým spisem o architektuře *Perspectiva Pictorum et Architectorum* ovlivnil řadu freskařů a malířů. Mezi jeho žáky v českém prostředí patří Jan Hiebel, který později vstoupil rovněž mezi jezuitské bratry.<sup>64</sup> Je zajímavé, že bratr Andrea Pozzy, Fra Lorenzo Pozzo vstoupil do řádu karmelitánů a byl rovněž významným architektem.<sup>65</sup>

Dalším významným umělecky činným jezuitou, byl vlámský malíř Daniel Seghers, který byl Brueghelův žák a který spolupracoval s Petrem Paulem Rubensem. Seghers totiž vynikal jako malíř květin a květinových girland a pro Rubense vytvářel tyto květinové girlandy, které Rubens doplňoval figurálními náměty.<sup>66</sup>

Proslulým architektem a vynikajícím matematikem byl Guarino Guarini, jenž byl členem řádu theatinů. Je považován za epigona Francesca Borrominiho a pro naše prostředí byl významný ve spojitosti s theatinským kostelem Panny Marie Božské prozřetelnosti na Malé Straně v Praze, pro který vytvořil nerealizovaný architektonický návrh. Ovlivnil významně dílo Santiniho Aichla.<sup>67</sup>

Některé významné malíře a umělce si s církevními řády ani nespojujeme, ačkoli například Mattia Pretti byl členem řádu rytířů sv. Jana v Jeruzalémě a na Maltě. Poté, co se stal jejich členem, odcestoval na Maltu, kde pak tvořil díla zejména pro katedrálu sv.

---

<sup>61</sup> BRUNNER 1863, 2. díl, 456 sqq.

<sup>62</sup> HERTZT/ LOOS 1982.

<sup>63</sup> K Lippiho tvorbě v Benátsku například ROWLANDS 1989.

<sup>64</sup> Velmi přínosný avšak nepublikovaný text disertační práce PREISS 1949; k Hieblově tvorbě FRONEK 2007; FRONEK 2013.

<sup>65</sup> BRUNNER 1863, 2. díl, 456 sqq.

<sup>66</sup> Více ke květinovým girlandám a květinám jako ozdobným rámcům: MICHEI 1966, I–V.

<sup>67</sup> K dílu Santiniho Aichla monografie HORYNA 1998. Guariniho architektonické dílo bylo provázeno teologickou symbolikou. Jako například relikviářová kaple v turínském chrámu. Viz SCOTT 1995.

Jana v hlavním městě La Valleta. Mattia Pretti byl ovlivněn římskou školou a tenebrismem, v němž se odráží jeho celoživotní zájem o dílo Carravaggiovo.<sup>68</sup>

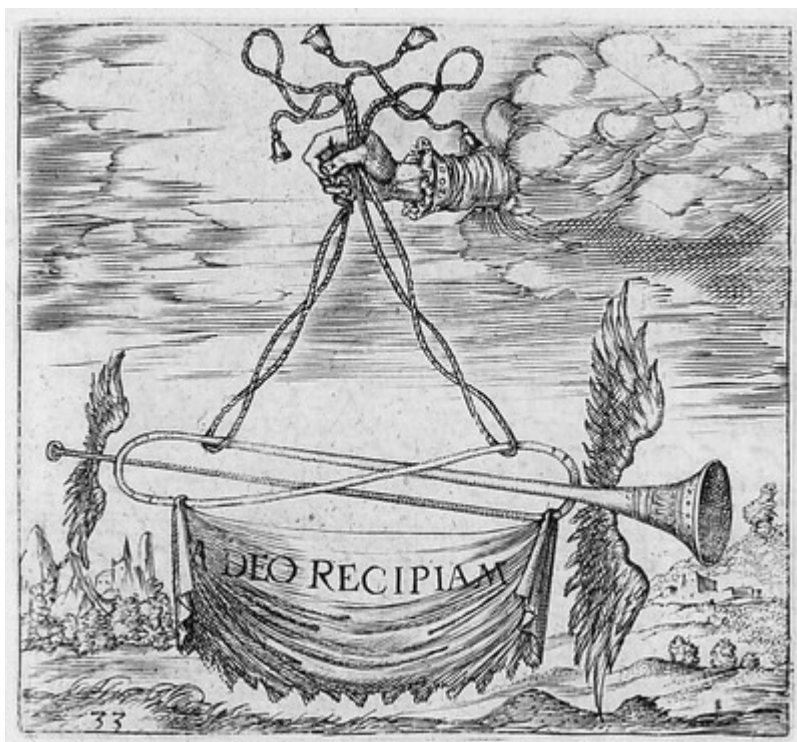
Mezi církevními řády v ženských větvích působily rovněž malířky a umělkyně. Vzpomeňme například klarisku Catherina de Vergi, která působila v Bologni.<sup>69</sup> Pro naše prostředí je důležitá osoba Benedikty Willmannové, jež byla dcerou významného malíře Michaela Willmanna. Benedikta se narodila roku 1630 v Královci a stala se dominikánkou. Svůj malířský talent zdělila po otci, jehož byla také žákyní.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> KING 1936, 371–386.

<sup>69</sup> BRUNNER 1863, 2. díl, 456 sq.

<sup>70</sup> DLABACZ 1815, III., 375 sqq.



### A DEO RECIPIAM – OBRŽET OD BOHA

*Bratři malíři, pokud víme, nebyli sdružováni v malířských ceších. Svůj talent obdrželi od Boha a Bohu také svým uměním měli sloužit. Pracovali pro své kláštery a řád.*

## 1.1 Postavení bratrů malířů v rámci malířské komunity

Řeholní bratři malíři měli zvláštní postavení také v umělecké komunitě. Nebyli příslušníky malířského cechu a nespádali pod jeho pravomoc. Zakázky získávali z kruhu církevních objednavatelů a jejich honoráře za provedení díla připadaly příslušnému klášteru.

Jak se domnívá Martin Warnke bylo cechovní zřízení institucionálním výrazem omezování, ve kterém se ctižádostiví umělci ve městech cítili utlačovaní. Existovala jen jediná legitimní cesta, jak se v rámci města cechovnímu pořádku vymanit, a tím byl klášter. Ačkoli, někde se cechům podařilo cechovní povinnost prosadit i u řeholníků umělců.<sup>71</sup>

Rovněž malíři, kteří byli zapsáni na univerzitu, byli vymaněni z cechovního pořádku. V Čechách je to případ Antona Kerna.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> WARNKE 1996, 85.

<sup>72</sup> ZLATOHLÁVEK 2009.

Někteří bratři malíři měli i své dílny s dílenskými pomocníky. To je například doloženo u augustiniánského bratra malíře Lublinského. Podobné to však bylo i u jiných řeholních řádů v Čechách. Například zmiňovaný Lublinský měl v řádu výjimečné postavení. Byl totiž nejen bratrem, ale také děkanem. Den u něj měl jiné rozdělení než u ostatních spolubratrů. Dopoledne věnoval duchovnímu životu a plnění povinností a zbylý čas využíval plně ke kreslení a malování, k čemuž měl také v klášteře vyhrazen svůj ateliér. Získával zakázky z církevních řád a plnil je bez ohledu na honorář. Honorář odevzdával v plné výši klášteru. Při větších zakázkách mu dokonce pomáhala dílna o cca 4–5 pomocnících.<sup>73</sup>

Z kapucínského prostředí známe tento fenomén malířské dílny a pomocníků u bratra Olivera Steigerleho a jeho žáka Aarona Knoblocha (malíře miniatur). Aaron Knobloch byl později malířsky činný v mělnickém kapucínském klášteře.<sup>74</sup>

O řeholnicích malířích a dvorských umělcích se zmiňuje také cechovní pořádek. Jak dokládá Rudolf Kuchynka, který se zabýval Staroměstským malířským cechem, *„Koncem 17. století rozmohlo se stolařství<sup>75</sup> takovou měrou, že pořádek vymohl si u císaře Leopolda vydání dekretu ze dne 29. prosince 1693, v němž nařizuje se všem nezapsaným mistrům, aby k pořádku přistoupili. (str. 106–109). Od vstupu do pořádku osvobození jsou v něm jen malíři dvorští a malíři zaměstnaní ve službách vyšších stavů, ti však nesmějí chovati učedníků.“*<sup>76</sup>

Od vstupu do cechu byli tudíž osvobození malíři pracující buď jako dvorští umělci, či pracující pro šlechtu či církev. Ovšem ne vždy mohl malířský cech své právo vymáhat, jak ukazuje případ Izáka Godyna, jež byl nařčen ze štolování. Ten si nechal vzápětí doložit potvrzení od hraběte Václava Vojtěcha Šternberka, že pro šlechtice pracuje a cech tudíž nic nezmohl.<sup>77</sup>

Jak dokládá Leopoldovo nařízení, držet si učedníky a tovaryše mohli jen cechovní malíři. Ti co pracovali pro šlechtu, či církev to museli respektovat. Jak ilustruje cechovní kniha mnohými případy, ne vždy to ovšem platilo. Například malíř Jan Hiebl se ptal vrchního představeného malířského cechu, zda je pravda, že malíř Maxmilián

---

<sup>73</sup> TOGNER 2004, 9–10.

<sup>74</sup> DLABACZ 1815, 79 sqq.

<sup>75</sup> Štolíři byli potulní umělci, kteří nebyli zapsáni v žádném cechu. Dostávali však zakázky a tím škodili řádně zapsaným umělcům, kterým brali práci.

<sup>76</sup> KUCHYNKA 1919, 14–24, 22.

<sup>77</sup> HEISLEROVÁ 2016, 56 sqq.

Quido Buchelsheim opravdu uvažuje o tom, dát svého syna do učení strahovskému pateru Siardu Noseckému.<sup>78</sup> To se opět neslučovalo s nařízeními.

To můžeme vidět také u kapucínských bratrů malířů, v případě Olivera Steigerleho a jeho žáka Aarona Knoblocha, že ne vždy se necechovní malíři těchto nařízení drželi.

Konkrétně řádoví bratři malíři ovšem byli trnem v oku cechovním malířům. Ti si stěžovali na malíře z řad kněží či řeholníků, neboť pracovali nejen pro své kláštery (například malíř Siard Nosecký, který byl žalován cechem, neboť pracoval pro bosé augustiniány), ale také na ostatních zakázkách a tím malířské mistry poškozoval. Tyto spory přetrvávaly do konce trvání malířského cechu. Vedle cizích malířů si stěžoval malířský cechovní pořádek právě na „malíře kněžské“, zejména z řádu jezuitů.<sup>79</sup> „*A tím v panujících zlých dobách, kdy nikdo nedává nic malovati a nic nekupuje, domácí malíři, poplatníci a otcové rodin, o výdělek jsou připravováni.*“ Na tom se svorně shodly tři malířské pořádky v Praze, staroměstský, novoměstský a malostranský a výsledkem bylo nařízení zemského gubernia, vydané 28. února 1772 královskému hejtmanovi na Starém Městě, aby vystoupil proti kněžským malířům, kdyby se některý z nich mimo svůj klášter vytvářel obrazy, nebo je prodával.<sup>80</sup>

Vít Vlnas se domnívá, že epizoda proti „kněžským malířům“ má „*své obecnější pozadí. Vídeňským kameralistům vadila ekonomická aktivita církve ještě o něco více nežli cechovní systém. (...) Vůči porušování řemeslnických privilegií ze strany světské vrchnosti byla státní moc zpravidla tolerantnější.*“<sup>81</sup>

## 1.2 Cechovní malíři

V pražském prostředí se malíři sdružovali do Staroměstského malířského cechu. Ten byl poprvé zmíněn v roce 1348 a ve 14. století měl spíše náboženskou funkci nežli hospodářskou. Původně se příslušníci tohoto cechu shromažďovali k bohoslužbám v kostele P. Marie na Louži<sup>82</sup>, během 15. století se přemístili do kostela P. Marie před

---

<sup>78</sup> HEISSELOVÁ 2016, 57.

<sup>79</sup> Z řad jezuitů vzešl bezpočet významných barokních umělců a malířů. Viz příloha disertace.

<sup>80</sup> KUČHYNKA 1919, 14–24, 22; HEISSELOVÁ 2016, 57.

<sup>81</sup> VLNAS 1997, 34–42, zvl. 38.

<sup>82</sup> Kostel stával na rohu Husovy ulice a Mariánského náměstí. Na konci 18. století byl zbořen.



Týnem, kde nechali zřídít oltář sv. Lukáše – patrona malířů a malířského cechu. Novoměstští malíři se od Staroměstského cechu osamostatnili v 15. století.<sup>83</sup>

Rudolf II. během své vlády udělil Staroměstskému malířskému cechu v roce 1595 privilegium, povýšil malířství nad řemesla, postavil jej mezi umění, a pozměnil cechovní znak. V 17. století měl Staroměstský malířský cech také další funkce, měl zajistit ochranu před konkurencí řemeslníků stojících mimo cech, ale pečoval rovněž o cechovní oltář sv. Lukáše, pomáhal při pořádání rodinných pohřbů. Staroměstský malířský cech byl zrušen za vlády Josefa II.<sup>84</sup> v roce 1784 a s ním byla zrušena i ostatní malířská bratrstva.<sup>85</sup>

K povinnostem každého příslušníka malířského cechu patřila účast na schůzích, účast u přijímání nových učedníků a jejich propuštění, prohlašování za tovaryše a dále byli členi povinni odvádět kvartální a další stanovené poplatky.<sup>86</sup>

Cechovní organizace měla svá jasná pravidla. Když přijímal mistr učedníka, byla mu placena částka 30–50 kop grošů podle délky učení. Učedník musel mít dva ručitele a mistr za něj zaplatil do cechovní pokladny určenou částku a věnoval vosk na svíce pro cechovní oltář. Doba učení byla 4 až 6 let a po této době byl učedník propuštěn a prohlášen za tovaryše. Buď zůstal u svého mistra, nebo absolvoval tovaryšskou cestu. Pokud chtěl malíř vstoupit do malířského cechu, musel splnit tyto podmínky: získat městské právo, doložit propuštění z poddanství, dodat zachovací list o řádném manželském původu a dodat výuční list. Každému žadateli bylo nařízeno, aby zhotovil mistrovský kus, jehož námět byl určen cechovními artikulemi z roku 1598. Jako námět byla zvolena Panna Maria s dítětem v krajině. Z působení Staroměstského cechu se dochoval pouze jeden mistrovský obraz malíře D. N. Altmana *Madona s dítětem, sv. Josefem, Alžbětou a malým Janem Křtitelem*, dnes uložený v soukromé rakouské sbírce.<sup>87</sup>

Do pražského malířského cechu náležela i příbuzná řemesla, která s malíři úzce spolupracovala. Například řezbáři, skláři a krumplíři.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> ŠRONĚK 1997, 13.

<sup>84</sup> ŠRONĚK 1997, 13.

<sup>85</sup> TIBITANZLOVÁ/BERANOVÁ 2009, 14.

<sup>86</sup> Tamtéž, 16.

<sup>87</sup> ŠRONĚK 1997, 15–16.

<sup>88</sup> VÁCHA/HEISSLEROVÁ 2017, 294.

### 1.3 Dvorští umělci

Ve své knize o dvorských umělcích *Hofkünstler* Martin Warnke rozebírá, že zprvu byli dokonce na panovnických dvorech činní umělci z řad řeholníků. Například na anglickém dvoře, byl činný od roku 1237 všestranný mnich Edward z Westminsterského opatství, kterému později konkuroval druhý mnich jménem William. Proti tomuto propojení mnichů a honosných dvorů se začalo vymezovat, „*contra aulicos clericos*“ (proti klerikálním dvořanům). Čím více se dvorské kulturní aktivity měnily v profánní, mimo církevní okruhy, tím méně se mohly kláštery angažovat v umělecké expanzi. Díky tomu se otevřel dvůr pro přijímání migrujících či městských umělců.<sup>89</sup>

Dvorští malíři získávali od panovníků dvorskou svobodu, tudíž mohli stát samostatně mimo cechovní zřízení a plnili dvorské zakázky. Avšak někteří dvorští malíři, například z řad rudolfinských mistrů vstoupili rovněž do Staroměstského malířského cechu. Jako například Bartholomeus Spranger a Pieter Stevens. Dvorský a městský malířský svět se prolínal. Městští umělci se působili jako pomocníci na tvorbě dvorských dílen; a naopak potomci dvorských umělců posléze vstupovali do malířského cechu.<sup>90</sup>

Na dvorské umělce byly stejně tak jako na malíře z řad kněží a řeholníků, vzneseny cechem několikrát stížnosti, „*že přijímali práci i mimo dům svého službodárce*.“<sup>91</sup>

Dvorským umělcem se mohl stát malíř po roce 1620 již jen z pověření dvorního stavebního úřadu na Pražském hradě. Nezávisle na cechu mohli malíři přijímat umělecké zakázky pouze na základě dvorské svobody, tu však císař uděloval pražským umělcům spíše zřídka.<sup>92</sup>

V rámci pražské kapucínské komunity je zajímavý fakt, že kapucínský bratr Cosma da Castelfranco civilním jménem Paolo Piazza tvořil nejen pro svůj klášter, ale i pro ostatní řády, ale i šlechtu a dokonce samotného císaře. Zápisy z kapucínských klášterních análů z roku 1600 a roku 1601 popisují jeho malířské aktivity. A Dlabaczův text zmiňuje, že kapucínský řeholní bratr Paolo Piazza vytvořil pro Rudolfa II. ještě několik obrazů kromě *Klanění tří králů* (viz. 5.6).<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> WARNKE 1996, 16.

<sup>90</sup> ŠRONĚK 1997, 20–22.

<sup>91</sup> KUČYHNKA 1919, 14–24, zvl. 22.

<sup>92</sup> VÁCHA/ HEISSLEROVÁ 2017, 181.

<sup>93</sup> DLABACZ 1815, Cosmas da Castro Franco 296 a Piazza Kosmus 457.

*„Otec Cosimo da Castro Franco, totiž kněz našeho řádu, který v loňském roce připlul do této provincie z provincie benátské, /přidal/ mezi umělecky význačné malby, své dílo, které vytvořil s velmi neobyčejným umem. Jeden obraz, který toto skvěle vyjadřuje, je (obraz) Tři Mudrců adorujících novorozeného Krista. Poté co byl /obraz/ předložen a věnován císaři, získal si velké hodnocení a uznání u Jeho Císařského Majestátu. Jak prozíravě předpověděl, nejvznešenější císař jej nejvíce doporučil, proto se stalo, že se posléze o to laskavěji a zásadověji, stavěl a prokazoval vůči bratrům kapucínům.“<sup>94</sup>*

Paolo Piazza, jak dokládají klášterní kroniky, byl ceněn jak u šlechty, tak i lidu. Z toho bychom mohli usuzovat, že stejně tak jako v Itálii (například pro rodinu Borghese) tvořil Paolo Piazza rovněž objednávky pro šlechtice i v Čechách (viz. 4.1).

*„Otec Cosmas da Castro Franco, provincie benátské malíř v této době nejschopnější, nejpozoruhodnější, který z prozřetelnosti v této provincii si získal a zasloužil velkou slávu nejen velkým oceněním jak u šlechty, tak i u lidu, ale vytvořil a ponechal také mnohé své vynikající malby a mimořádná díla pro věčnou budoucí paměť v našich konventech v Praze, ve Vídni, v Brně.“<sup>95</sup>*

Je zajímavé, že Paolo Piazza vyučil svého synovce Andrea Piazzu malířskému umu a v Itálii s ním spolupracoval na velkých zakázkách, jako například ve Villa Borghese.<sup>96</sup> Andrea Piazza zemřel v Itálii pravděpodobně roku 1670.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1601, 47.

<sup>95</sup> KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1600, 40.

<sup>96</sup> Da PORTOGRUARO 1936, 39.

<sup>97</sup> De BONI 1840, 778.

## 1.4 Dílna a její fungování

Je nanejvýš pravděpodobné, že se řádoví bratři malíři sdružovali v dílnách i v období novověku. U mužských i ženských klášterů v době středověku víme o existenci takovýchto dílen. Můžeme proto předpokládat na základě jednotlivých případů (Antonín Lublinký, Oliver Steigerle, Paolo Piazza), že tento fenomén přetrvával i v novověku. Vzhledem k dochovaným rozměrným obrazům, které vznikly z rukou řádových bratrů malířů, a vzhledem ke každodenním povinnostem řádových bratří, musela existovat malířská spolupráce v rámci jednotlivých konventů.

Otázkou zůstává, kde takovéto dílny v rámci klášterního komplexu fungovaly. Vzhledem k téměř jednotné dispozici kapucínských klášterů bych místnost, kde sídlila malířská či umělecká dílna, hledala blízko křížové chodby, kde by bylo dostatek světla na tuto uměleckou činnost. Nebo v přilehlých křídlech. Často byli řádoví bratři malíři nejen laickými bratry, ale i kněžími jako u kapucínů například Paolo Piazza, Oliver Steigerle a další. Dílnu v kláštorech vedl nejzdatnější malíř a ostatní bratři mu vypomáhali. Nemuselo se jednat jen o odvětví malířství, byla zde také spolupráce s řezbáři (vytvářeli rámy) a také štafíři (polychromovali sochy).

Dílešní pomocníci často míchali barvy z pigmentů (ty se v Itálii zpočátku obstarávaly v lékárnách a obchodníky byly importovány do Zápí),<sup>98</sup> připravovali podložky obrazu a na obrazech malovali ty méně významné části kompozice. Mistr pak dokončoval zejména tvář, ruce a perspektivní zkratky. O prostředí a vybavení dílny a nástrojů, co se v dílnách používaly, se dozvídáme z řady obrazů. Zejména z námětu *Sv. Lukáš maluje P. Marii*. Ale také v portrétech a autoportrétech malířů. K vybavení dílny v 16. století patřily:

- šikmé štafle s třemi nohami, částečně sklapovací
- malířská paleta uchycena na levém palci, dřevěný malstock s kulatě polstrovaným koncem, štětce- kulaté, ploché, nádoby na barvy ze skla, plechu, hlíny, mušle
- stůl s třecím kamenem.

Šablonový mistr k zobrazení brokátové látky patřil k vybavení každé malířské dílny. Podle vzoru brokátu na obraze se dá rozpoznat, z jaké dílny umělecké dílo pochází, protože bývalo zvykem, že stejný brokátový mistr se vyskytoval na vícero dílenských

---

<sup>98</sup> Prodej pigmentů v Itálii a zejména v Benátkách rozebírá článek: Louisa C. MATTHEW: Vendecolori a Venezia': The Reconstruction of a Profession. In: The Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1196 (Nov., 2002), 680–686.

obrazech. Stejně se dá rozpoznat příslušnost k dílně pomocí pauzovacích mustrů. Dílny bývaly světlé s velkým oknem, byly prostorné a mistr pracoval s učedníky v jedné místnosti.<sup>99</sup>

V Itálii mělo fungování dílny svá lokální specifika. Například ve Florencii byl kladen důraz spíše na individuální práci, tak v Benátkách se držela tradice rodinných dílen a vzájemné spolupráce.<sup>100</sup>

Samostatná činnost umělců prodělala oproti dalekosáhlé uzavřenosti a anonymitě středověkých dílen velký vývoj. Byl velký rozdíl mezi malířskou dílnou v klášteře a běžnou malířskou dílnou, kterou vedl mistr. Malíři v klášterních dílnách byli vázání poslušností k řádu a ke klášteře. Nedostávali mzdu a zůstávali anonymní.

Avšak zajímavé je, že Paolo Piazza vyučil svého synovce Andrea Piazzu a v Itálii s ním spolupracoval na velkých zakázkách.<sup>101</sup>

Oproti tomuto modelu se „světští“ malíři začali postupně osamostatňovat. Přičemž Itálie měla na rozdíl od jiných zemí o 1 až 2 století náskok. Tradice dílen byla nahrazena individuálním experimentováním umělce – Leonardo da Vinci, Sebastiano del Piombo, Rembrandt. Podmínky pro umělce byly ovlivněny různým postavením umělce ve společnosti. Jinak bylo nahlíženo na umělce severně od Alp a jinak jižně od Alp. V Itálii vládla praxe, zavedená v renesanci, že umělec mohl vykonávat svoje povolání samostatně a měl jisté postavení ve společnosti. Svoje autonomní postavení si italští umělci uzákonili také zavedením a navštěvováním akademií.<sup>102</sup>

Také v první polovině cinquecenta, byla dílna zásadním centrem italského uměleckého života města. Dílny stále více vítaly učně a oni byli ochotni učit se obchodu a vydělávat vysoké mzdy. Ale i v případě, že vztah mezi mistrem a pracovníky a mezi členy dílny se navenek i nadále řídil podle stanov, šířil se stále více v té době kult osobnosti umělce, toto směřování nevyhnutelně přinášelo otázku, jak se zbavit omezení dílenského statutu, na získání nezávislosti a umělecké autonomie, před uplynutím dané lhůty učení v dílně; vším tímto začala poslední krize dílenské praxe.<sup>103</sup>

S nástupem akademií se však vazba mezi mistrem a jeho žáky zásadně mění. Vazba mezi učitelem a studentem byla již zprostředkovaným modelem, ale půda akademií byla

---

<sup>99</sup> KÜHN/ ROOSEN-RUNGE/ STRUB/ KOLLER 1984, 279.

<sup>100</sup> TIETZE 1939, 34. Více k dílenské praxi v době renesance COLE 1983.

<sup>101</sup> Da PORTOGRUARO 1936, 39.

<sup>102</sup> KÜHN/ ROOSEN-RUNGE/ STRUB/ KOLLER 1984, 267.

<sup>103</sup> Di FIORE 1984, 32.

spíše místem pro hloubavější studium, v programu výuky více svobodná a nezávislá, pod vedením učitele, samozřejmě, ale ne pod jeho autoritou.<sup>104</sup>

Dnes nemůžeme už zcela tvrdit, že učení akademií nahradilo staré učení dílen, ale spíše je pouze překrylo. Role v dílně nemizely, a zdá se, že se spíše všem změnám a transformacím bránily. Za hranicemi škol a povolání, jsou tyto dílenské role považovány za aktivní a tvůrčí způsob života a vztahů, který je schopen formovat napětí a návrhy, možná dokonce řešit i problémy výuky umění naší doby.<sup>105</sup>

Oproti tomu v Zápalských oblastech vládly až do 17. století cechovní řády a dokonce kontroly použitého materiálu, jako například dřevěných malířských podložek. S postupným přechodem do 18. století se ale i zde začíná umělec oddělovat od řemeslníka. Tomu napomáhají také cesty záalpských malířů do Itálie, prolomení cechovního řádu na dvorech absolutistických vladařů v případě dvorních malířů, avšak hlavně vznik akademií ve Francii, Německu, Rakousku a jiných zemích.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Di FIORE 1984, 32.

<sup>105</sup> Di FIORE 1984, 32.

<sup>106</sup> U nás o založení pražské umělecké akademie usilovali ve vrcholném baroku již sochař František Preiss a architekt František Maximilián Kaňka.





## RECTVM IVDICIVM – PRÁVO ZVÍTĚZILO

*Se vznikem kapucínského řádu se pojí historie plná peripetií a zvrátů. Výklad odkazu svatého Františka rozštěpil řád františkánů a vzniklo několik odnoží. Zprvu byli první kapucíni odmítáni pro svou ortodoxii. Nakonec byl kapucínský řád uznán papežskou bulou Klementa VII. v roce 1528.*

## 2. OFM Cap. Ordo Fratrum minorum capucinatorum

### 2.1 Kapucínská spiritualita

Řád kapucínů vychází z řehole sv. Františka a patří mezi řády žebravé, tzv. mendikanty. Je to otevřené společenství, kde jsou si všichni bratři rovni, ať už jde o kněze či laiky, protože je všechny spojuje stejné poslání. Spiritualita kapucínů je zaměřena na kontemplaci, hlavně na kontemplativní modlitbu. Řehole jim nakazuje úplnou osobní chudobu, prostý oděv, přísnou kázeň a prostý způsob života. Proto kapucíni byli a jsou pro nejširší lidové vrstvy obyvatel věrohodnými hlasateli evangelia. Věnují se službě v nemocnicích, ve věznicích, duchovní službě řeholním sestrám, bezdomovcům a rodinám.<sup>107</sup> Podle řehole svého zakladatele mají věrně naplňovat ideál

<sup>107</sup> BUBEN 2006, 359.



apoštolského života podle evangelia. Proto působí v misijní činnosti v rámci církve i ve společnosti.<sup>108</sup>

Kapucíni se vyznačují rovněž tradičním plnovousem, který je pro ně charakteristický. Nošením vousů kapucíni ukazují své pohrdání světem – povrchností, marností a rozkošnictvím.<sup>109</sup>

Ve znaku kapucínů je v červeném štítě patriarší kříž s dvěma břevny, který vystupuje ze stříbrných oblaků. Ze stran vynikají dvě paže překřížené před křížem. Pravá je v hnědém rukávu a symbolizuje sv. Františka, levá neoděná symbolizuje Krista. Obě ruce mají na dlani patrné rány – stigmata.<sup>110</sup>

Heslem kapucínů je *pax et bonum*. Pokoj a dobro. Patroni řádu jsou Panna Maria bez poskvrny hříchu počatá, sv. František z Asissi, sv. Felix z Cantalice, sv. Bonaventura, sv. Antonín Paduánský, a v české provincii je to Panna Maria Královna Andělů a sv. Vavřinec z Brindisi.<sup>111</sup>

Kapucíni nosí hnědý hábit s dlouhou špičatou kapucí, odtud také pochází jejich označení kapucíni, oděv je opásán provazovým cingulem s velkým dřevěným růžencem. K hábitu patří také plášť stejné barvy.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> CARGNONI 2007, XI.

<sup>109</sup> BUBEN 2006, 361.

<sup>110</sup> Ibidem, 361.

<sup>111</sup> Ibidem, 359.

<sup>112</sup> Ibidem, 362.



## NON TVIS VIRIBVS – NE TVOU SILOU

*Svatý František a jeho spiritualita se staly základem evropského humanismu. Kdo by neznal jeho Píseň, kde oslavuje a oslovuje bratra Slunce, sestru Lunu, a další stvoření, včetně sestřičky smrti. Svatý František se právem stal východiskem nové potridentské teologie, kdy byl kladen především důraz na osobní modlitbu. Kapucínský řád je spojen s kontemplativní modlitbou.*

## 2.2 Odkaz svatého Františka

Vznik kapucínského řádu je spjat s předchozím vývojem a změnami, které se udály ve františkánském řádu.

Když roku 1209 Giovanni Bernardone, zvaný František, předstoupil před papeže Inocence III. se svými jedenácti druhy, žádal o potvrzení nového způsobu života. Inocenc III. jeho novou řeholi schválil a tím vniklo nové mužské společenství menších bratří (fratres minores). Kromě Řádu menších bratří založil sv. František spolu se sv. Klárou Řád chudých paní, zvaných klarisky a také společenství laiků, tzv. terciáře. Brzy se komunita bratrů rychle rozrůstala. Svatý František sepsal novou řeholi Regula bullata, který byla schválena papežem Honoriem III. Před svou smrtí roku 1226 sepsal sv. František ještě Malý a Velký testament.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> MATĚJKA 2010, 7 sqq., BRČÁK 2014, 38 sqq, BUBEN 2006, 363 sqq.

Po světcově smrti se rozpoutal spor o výklad Františkova odkazu. Nejproblematictější se jevil bod vlastnictví řeholních domů, jež Františkova Regula bullata odmítala. Spor se snažili františkáni vyřešit u papeže Řehoře IX. Ten vydal bulu *Quo Elongati*, kde zrušil závaznost Testamentu sv. Františka. Požadavek naprosté chudoby vyřešil tím, že majetek františkánského řádu vlastní papežský stolec a bratři jej pouze právně užívají. Toto řešení sporu vyvolalo rozporuplné reakce a vedlo nakonec k rozštěpení řádu.<sup>114</sup>

Došlo k rozdělení řádu na jednotlivé směry. Bratři komuny, tzv. konventuálové přijali papežské výklady Františkovy řehole. Proti tomuto výkladu řehole se stavěli spirituálové. Ti požadovali doslovné dodržování Řehole a Závěti sv. Františka, bez úprav a zmírnění, dokonce byli proti jakémukoli vývoji řádu. Stejného názoru o dodržování přísného výkladu Františkovy řehole byli tzv. observanti.<sup>115</sup>

Kapucíni začali vznikat jako reformní hnutí uvnitř františkánů observantů. Původně šlo spíše o představu jednotlivce, který chtěl doslova následovat původní záměr sv. Františka. Byl jím bratr Matouš Matteo Serafini z Bascia, který se stal průkopníkem budoucího řádu kapucínů. Narodil se roku 1495 v Bascio v Umbrii. Vstoupil do kláštera observantů a byl vysvěcen na kněze. Uvnitř řádu však panovalo pnutí a rozepře, což Mattea tížilo. Jedné noci měl Matouš sen, v němž se mu zjevil sv. František a v chatrném hábitu se špičatou kapucí mu řekl: „Matouši, zachovávej mou řeholi doslovně!“ Začal proto nosit hrubé roucho s kapucí a chodit bos, nenašel však pochopení u svých spolubratrů. Uprchl proto do Říma, aby si vyprosil povolení zachovávat doslova řeholi sv. Františka. Svatý Otec mu dal ústní souhlas pod podmínkou, že se jednou ročně bude hlásit u svého provinciála na znamení podřízenosti. Nevyzvedl si však papežský dokument s písemným souhlasem, tak si představení jeho kláštera vykládali písemně nepotvrzená privilegia (hábit s kapucí, neholení se, přísný život atd.) jako neposlušnost a uvěznil ho. Zastání se mu dostalo u vévodkyně Kateřiny z Cibo, která intervenovala u papeže. Díky tomu byl Matouš propuštěn s tím, že smí žít dle svých představ. Matouš z Bascia nezamýšlel reformovat řád ani založit nový. Avšak po vzoru Matouše z Bascia začali žít Ludovico a Raffaele Tenaglia z Fossombrone. Vstoupili do kláštera a vyhledali pak Matouše s žádostí o přijetí. Matouš je odmítl s tím, že papežské schválení se vztahovalo pouze na něj. V městečku Cingoli žili poté v poustevně sv. Michaela archanděla a žili pod ochranou

---

<sup>114</sup> MATĚJKA 2010, 7 sqq., BRČÁK 2014, 38 sqq., BUBEN 2006, 363 sqq.

<sup>115</sup> Ibidem.

konventuálů. Postupně se k nim přidávali další observanti. Tito bratři však byli exkomunikováni generálním ministrem observantů, který se obával další frakce uvnitř řádu. Bratři se uchýlili do kamaldulské poustevny Grotte di Massaccio, kde jim byl poskytnut azyl. Ludvík z Fossombrone se následně snažil najít řešení vzniklé situace, proto se vypravil za papežem do Říma, kde získal povolení žít svobodně podle řehole. Později se Ludvík obrátil na římskou kurii s žádostí o založení nové františkánské reformy. Budoucí řád se původně nazýval Menší bratři poustevnického života. Později se objevilo nové označení – kapucíni, které vzniklo z „fratres a scapucino“ bratři s kapucí. Kapuce je totiž odlišovala od františkánů i konventuálů.<sup>116</sup>

O nový proud v rámci františkánské rodiny byl veliký zájem, v prvních sedmi letech působení kapucínského řádu vzniklo v Itálii na 60 konventů. Řád se rychle šířil díky své finanční nenáročnosti, podpoře šlechticů a oblíbě u běžných lidí. Do klášterů vstupovali hlavně muži ze střední a nižší vrstvy, málokdy členové z řad šlechticů.<sup>117</sup>

## 2.3 Příchod kapucínů do Čech

Řád kapucínů přišel do Čech na přelomu 16. a 17. století, kdy se stát i církve chystaly provést katolickou restauraci vzhledem k situaci v zemi. Arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé, podal v roce 1593 císaři pečlivě vypracovaný plán, jak tuto katolickou reformaci provést. Tridentský koncilní sněm se usnesl, že povolá do Německa nově vzniklé řády, aby pracovaly na znovuoživení katolického života v Německu. Tohoto úkolu se měli ujmout jezuité a kapucíni. V roce 1593 byli uvedeni do jižního Tyrolska, o rok později do Solnohradska. Ve Švýcarsku měli kapucíni klášter už v roce 1582, v Altdorfu.<sup>118</sup>

Již arcibiskup Antonín Brus z Mohelnice usiloval o uvedení kapucínů do Čech. Obrátil se proto na milánského arcibiskupa sv. Karla Boromejského, kterého znal z tridentského sněmu. Karel Boromejský byl znám jako příznivec kapucínského řádu. Celé jednání však z neznámých příčin ztroskotalo. Karlu Boromejskému šlo o podporu katolické víry ve střední Evropě. Pro příklad uveďme Švýcarsko. Pod Karla Boromejského jako milánského arcibiskupa spadala tehdy i švýcarská část, vikariát Caprissa. Později se stal apoštolským vizitátorem pro celé Švýcarsko. Velmi usiloval o

---

<sup>116</sup> BUBEN 2006, 363–370.

<sup>117</sup> BRČÁK 2014, 46.

<sup>118</sup> RABAS 1938, 3.

pomoc katolickým kantonům, rozpoznal jejich ohrožení kvůli víře. Během svých vizitací viděl potřebu nápravy nejprve u kléru. Díky pomoci rytíře Lussy se Karlu Boromejskému podařilo úspěšně vyjednat zavedení nových řádů do Švýcarska. Roku 1574 přišli jezuité a v roce 1581 právě bratři kapucíni.<sup>119</sup>

Dalším, kdo se pokusil uvést řád kapucínů do Čech, byl arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé (1592–1606). Ten požádal generála řádu kapucínů, aby mu do Čech poslal alespoň 5 kněží ze své řehole za účelem vykonávání apoštolské práce, kterou prosluli v Itálii. Arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé se ještě obrátil na kardinály Camerina a Pravicina, kteří mu doporučili dojednat celou záležitost přímo s papežem Klementem VII., protože generál kapucínského řádu P. Hieronim Sorbo byl zrovna na vizitačních cestách mimo Řím. Papež zcela souhlasil s uvedením kapucínů do Čech. Generál řádu se s papežem dohodl, že uskutečnění celého podniku odloží až na generální kapitulu, která se měla sejít v Římě roku 1599. Generální kapitula se dohodla na volbě skupiny 12 kapucínů, v čele s definitem Vavřincem z Brindisi [008], které měla vyslat do Čech. To, že byl do čela celého podniku postaven přímo generální definitor, ukazuje na skutečnost, že tato akce byla považována za velmi těžkou a důležitou. Vavřinec z Brindisi byl provinciálem benátské provincie kapucínů a měl zkušenosti se zakládáním klášterů v Solnohradsku.<sup>120</sup>

Počet 12 kapucínů byl zvolen zcela záměrně. Neboť jak ukazuje pozdější konstituce, v každém klášteře mělo pravidelně přebývat 12 bratří, jako 12 učedníků. „*A abychom řeholi dokonale plnili, bohoslužbu v náležitém pořádku konali a největší chudobě věrni zůstali, nařizujeme, aby v našich již vystavěných klášteřích pravidelně 12 řeholníků přebývalo. (...) A aby byli pravými učedníky Kristovými (...).*“<sup>121</sup>

Kapucíni vybraní do Čech pocházeli z různých částí Itálie, měli se sejít v Benátkách, aby odtud podnikli společnou cestu do Prahy. Cesta je vedla přes Innsbruck (Inomostí), Salzburg (Solnohrad) a odtud mohli volit kratší cestu přes Linz (Linec) do Prahy. Zvolili ale cestu přes Vídeň, neboť ústředí v Římě si pohrávalo s myšlenkou založit ve Vídni rovněž kapucínský klášter. Cesta byla pro kapucíny obtížná, na cestě nebylo mnoho kapucínských klášterů, kde by mohli přenocovat. Ke všemu lidé neznali kapucínský řád, kapucíni tak budili svým neobvyklým zjevem, šatem, vousem a bosýma nohama jistý rozruch. Skupina dorazila 28. srpna 1599 do Vídně a ubytovali se

---

<sup>119</sup> DACHOVSKÝ 2009, 38 sqq.

<sup>120</sup> Ibidem, 4–8.

<sup>121</sup> KONSTITUCE, 66, 113.

prozatímně u minoritů. V Čechách mezitím vypukl mor, proto se kapucíni zdrželi ve Vídni déle, než plánovali. Navíc deset členů skupiny se rozstalo kvůli drsnému podnebí a namáhavé cestě, kterou absolvovali. Když koncem října 1599 přišli příznivější zprávy, že mor v Čechách polevil, vydal se sv. Vavřinec z Brindisi se šesti svými druhy do Prahy, kam dorazili 13. listopadu 1599. Arcibiskup pražský Zbyněk Berka z Dubé jim pak nechal vystrojit v křížovnickém klášteře u Karlova mostu hostinu na uvítání, aby ukázal, jak si jich váží. Vavřinec z Brindisi a jeho družina se nastěhovali ke křížovníkům, neboť Zbyněk Berka z Dubé byl rovněž křížovnickým velmistrem. V posledních dnech roku 1599 dorazili do Prahy další 4 kapucíni, které zanechal Vavřinec ve Vídni, aby se uzdravili.<sup>122</sup>

## 2.4 Stavba kapucínského klášteře v Praze na Hradčanech

V době příchodu kapucínů do Čech byla v Praze řada opuštěných klášterů, které jim pražský arcibiskup nabízel k výběru. Zbyněk Berka z Dubé se totiž domníval, že by se z nich mohl po drobných úpravách stát klášter kapucínský. Avšak Vavřinec byl jiného názoru, hájil požadavky řeholních konstitucí, které přísně nařizovaly stavbu klášteře a kostela. Tyto nabízené budovy buď neodpovídaly svou velikostí a nádherou zásadám chudoby a prostoty, nebo byly v rušných částech města. Vavřinec vyžadoval, aby se mohli členové misionářské výpravy nerušeně věnovat modlitbám a rozjímání v chóru, jak to žádala řehole. Arcibiskup však trval na rychlém vyřešení jejich usazení. Vavřinec si vyhlédl pozemek na úpatí Petřína pod Strahovem, toto místo pro něj vhodné pro svou osamělou polohu. To se však nezamlouvalo arcibiskupovi, který chtěl, aby kapucínští bratři byli blíže lidu a snadno přístupní vzhledem k jejich misijní činnosti. Pozemek měl stát 1500–2000 zlatých, avšak koupě se protahovala i kvůli nepřítomnosti císaře Rudolfa II v Praze. Vavřinec požadoval rychlé vyřízení, nechtěl být již déle křížovníkům na obtíž. Dokonce hrozilo, že pokud se celá věc nerozhodne do osmi dnů, opustí kapucíni Prahu. Posléze se ukázalo, že vyhlédnutý pozemek by byl dražší, majitel totiž zvýšil kupní cenu na 14. 000 zlatých a vzhledem ke skalnatému terénu by stavba klášteře vyžadovala velký finanční obnos.<sup>123</sup>

Dalším vhodným místem se ukázalo být místo na Pohořelci, parcela a dům patřila Markétě z Lobkovic a přilehlý dům Janu Vopičkovi a jeho sestře Petschnerové. Avšak

<sup>122</sup> DVOŘÁK 1883, 4sq.; RABAS 1938, 3–9; CUTHBERT 209 sqq., BUBEN 2006, 381.

<sup>123</sup> RABAS 1938, 10–13.

císař váhal dát svolení ke stavbě kostela a kláštera, poněvadž plánovaná klášterní zahrada by byla v blízkosti císařské zahrady, což se Rudolfovi II. nelíbilo.<sup>124</sup> Zásahu na vyřízení celé žádosti u císaře měl kromě arcibiskupa také nejvyšší dvorní maršálek Pavel Sixt Trautson a zejména pak dvorní rada Johann Barvitijs, který kapucíny i pak nadále podporoval.<sup>125</sup>

Těsně před svatodušními svátky roku 1600 obdržel arcibiskup přípis z dvorní kanceláře, ve kterém dal císař svolení ke stavbě kapucínského kláštera a kostela. Arcibiskup proto ihned koupil tyto pozemky a domy na Pohořelci a daroval vše kapucínům. Dne 23. května roku 1600 byl položen základní kámen ke stavbě kostela i kláštera. Po slavnostních bohoslužbách v katedrále se slavnostní průvod odebral na stavební místo, kde sloužil mši svatou nuncius Filip Spinelli za přítomnosti vyslanců, zemských nejvyšších úředníků, šlechty a velkého zástupu věřících.<sup>126</sup>

Během stavby kláštera a kostela přišli z Itálie další bratři, osm kněží misionářů. Mezi nimi byl i Cosma da Castelfranco/ Castrofranco, který se dle klášterních kronik zasloužil o kapucínský řád. Na podzim roku 1600 byl Rudolf II. zachvácen prudkými projevy své duševní nevyrovnanosti, domníval se, že mu nějaký mnich ukládá o život. To bylo podporováno císařovým osobním komorníkem Makovským, který poštlal císaře proti kapucínům. Tvrdil totiž, že kapucíni jsou cizinci, kteří se protizákonně dostali do Čech, aby rušili mír a vyvolávali rozepře. Z toho důvodu hrozilo kapucínům vypuzení z Prahy. Dne 23. května 1600 oznámil císař apoštolskému nunciovi, že kapucíni musí v co nejkratší době opustit Prahu. Proto arcibiskup v dohodě se sv. Vavřincem sepsal prosebný list císaři. Nepomáhaly ani přímluvy ze strany nejvyššího kancléře Zdenka z Lobkovic. V prosinci roku 1600 se císařův stav zlepšil a kancléř Zdeněk z Lobkovic toho využil pro získání přízně pro kapucíny, což se také povedlo. Traduje se, že řád kapucínů získal císařovu přízeň zpět také díky daru, obrazu *Klanění tří králů*, který pro něj zhotovil malíř, kapucínský bratr Cosma da Castelfranco.<sup>127</sup>

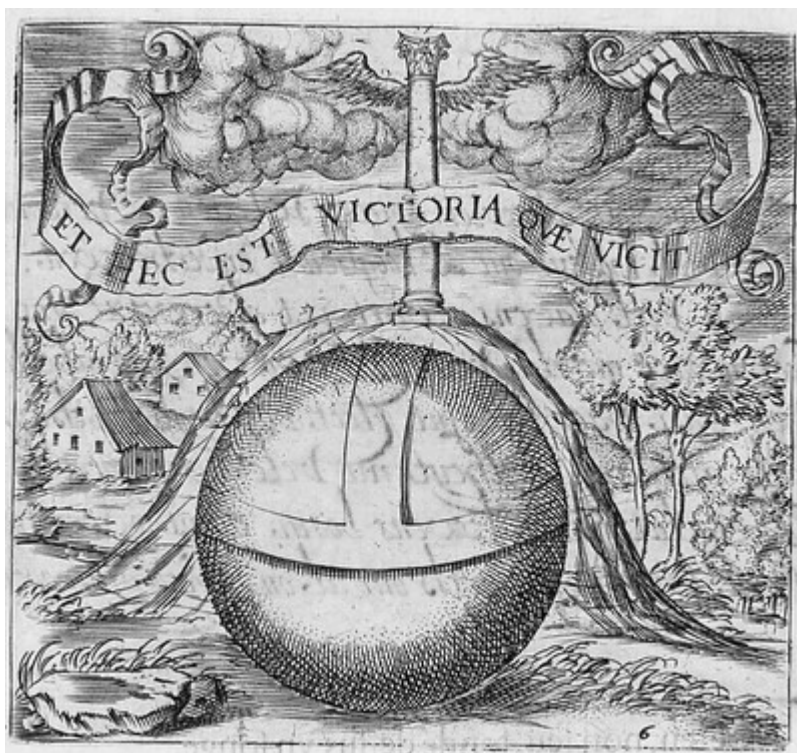
---

<sup>124</sup> RABAS 1938, 13.

<sup>125</sup> ŠRONĚK 2013, 15.

<sup>126</sup> RABAS 1938, 13.

<sup>127</sup> RABAS 1938, 19; ŠRONĚK 2013, 16.



ET HEC EST VICTORIA QVE VICIT – A TO JE VÍTĚZSTVÍ, KTERÉ VYHRÁVÁ

*Kapucínské kláštery byly stavěny strategicky u hranic s protestantskými zeměmi. Do Střední Evropy byli kapucíni povoláni z důvodu rostoucího protestantismu, měli pomoci zamezit právě šíření protestantské víry z německých zemí. Výzdoby kapucínských kostelů měly demonstrovat myšlenky katolické víry, například mariánský kult a další.*

## 2.5 Umístění kapucínských klášterů jako strategie

Kláštery kapucínů byly stavěny na okrajích měst a vesnic, volba polohy kláštera souvisela se základními zásadami řehole. Kapucíni jsou řádem kontemplativním, tudíž vzdálení ruchu světa, modlí se společně breviář, scházejí se ke společnému rozjímání. Je zajímavé si všimnout, kde všude kapucíni stavěli v Čechách své kláštery, bylo to často na hranicích s Německem, či u důležitých cest vedoucích do Německých zemí. Jako například klášter kapucínů v Sušici, Mostě, Horšovském Týnu, Fulneku, Žatci, Litoměřicích, Rumburku, Zákupích a Opočnu. Nebylo to náhodou, kapucíni byli posláni do Čech bojovat proti rostoucímu luteránství, který přicházel právě z Německa, proto najdeme tolik kapucínských klášterů v severozápadních Čechách. V Čechách i na Moravě měla zásluhy o zřízení kapucínských klášterů šlechta, byly to rody Nosticů,



Pöttingů, Lobkoviců, Colloredů, Falkenberků, Trautmansdorfů, Waldsteinů, Dietrichsteinů, ale i panující rod Habsburků.<sup>128</sup>

V době, kdy přišli kapucíni do Čech, bylo obyvatelstvo nábožensky rozrůzněno. Praha kolem roku 1600 byla spíše protestantská, nežli katolická a zejména to bylo patrné u šlechty. Jak píše bratr Cuthbert O. M. Cap. ve své knize *Die Kapuziner. Ein Geschichtsbild aus Renaissance und Restauration*, byl příchod kapucínů velkou výzvou. Kapucíni působili díky svému prostému oděvu nezvykle. Svým oděvem však reflektovali své pohrdání majetkem a jazyk „nové Bible“. V ulicích se setkávali s posměšky a hanlivými projevy, ty nejméně dehonestující byly „ti, s bosýma nohama“.<sup>129</sup>

Kapucínský řád prováděl stavbu klášterů a kostela sám. Na provinční kapitule byli ustanoveni čtyři řádoví stavitelé z řad bratří, zvaní fabricatores, kteří měli za úkol řídit celou stavbu.<sup>130</sup> Kapucínské kostely v Čechách mají velmi blízký charakteristický vzhled, který již svým exteriérem ukazuje, jakému řádu kostel náleží. Vychází z assiského kostela San Damiano. Jedná se o typ jednoduchého, malého, kamenného kostela, s kulatým oknem ve štítě a rustikálním portikem jako vstupem. Většinou se jednalo o jednolodní kostel, loď byla zakryta jednoduchou trémovou konstrukcí, s valenou klenbou, přičemž chór byl často zaklenut v kameni.

První klášter na Moravě byl zřízen v Brně roku 1604 před městskými hradbami za pomoci zemského hejtmána Ladislava Berky z Dubé a Lipé. Za třicetileté války musel být klášter zbořen a později byl postaven klášter nový na místě, které jim daroval hrabě František de Magni. Tento druhý klášterní kostel byl vysvěcen 7. května 1656.<sup>131</sup> V prvním brněnském klášteře působil mimo jiné také Cosma da Castelfranco, benátský kapucín a věhlasný malíř, který pro klášterní kostel namaloval několik dnes již ztracených obrazů.

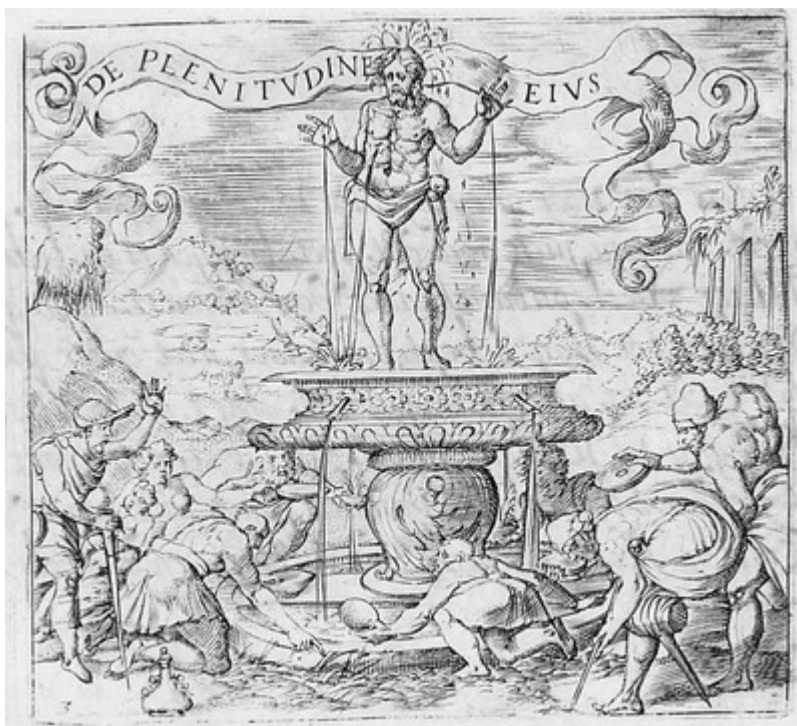
---

<sup>128</sup> RABAS 1938, 45–47.

<sup>129</sup> CUTHBERT O. M. Cap. 211.

<sup>130</sup> Ibidem, 47–48.

<sup>131</sup> TEJČEK, 2005, 145–200.



## DE PLENITUDINE EIUS – Z JEJICH PLNOSTI

*Kapucínský řád se proslavil svým věhlasným balzámem. V kapucínských klášterech existovaly lékárny, které bratři využívali pro své účely. Avšak balzám z klášterní kapucínské lékárny byl volně distribuován a těšil se velké oblibě. V dobových knihách existuje několik variant ingrediencí jejich receptu. Kapucíni ve svých klášterních zahradách pro to pěstovali léčivé bylinky.*

## 2.6 Kapucíni a jejich zásluhy na poli medicíny

Kapucíni se stali v Čechách a na Moravě velmi oblíbeným řádem, také díky tomu, jak se obětavě starali o nemocné v době morových ran. V roce 1613 deset kapucínských bratrů zemřelo v důsledku morové nákazy. Také v letech 1639, 1679 a 1680 byla v zahradě kapucínského kláštera na Hradčanech zřízena karanténa, kde se bratři o nemocné pečovali.<sup>132</sup>

Kapucíni v Praze vlastnili rovněž lékárnu, není známo, kdy byla tato domácí lékárna založena, ale je možné spojovat její vznik s narůstajícím počtem řeholníků a s morovými epidemiemi, které v 17. století postihovaly opakovaně Prahu. Provinční kapitula uložila roku 1679 kvardiánu hradčanského kláštera zřídit při klášteře lazaret, nemocnici. Zde pak byla zřízena také lékárna, ta zahájila provoz po roce 1680. Zásobovala oba pražské kapucínské kláštery v Praze na Hradčanech a na dnešním

<sup>132</sup> BUBEN 2006, 396.

Novém Městě, a je pravděpodobné, že také další kláštery kapucínů. Roku 1822 ukončila svůj provoz, avšak její vybavení zůstalo dochováno dodnes. Kapucínskou lékárnu spravoval vždy laický bratr, který ještě před svým vstupem do řádu získal vzdělání v umění lékárenském. Kapucíni byli proslulí svým balzámem. Léčivá specialita byla vyráběna od konce 18. století do roku 1950.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> NESMĚRÁK/ KUNEŠOVÁ 2015, 79–94.



## SUFFICIT – DOSTATEČNĚ

*Pražská Loreta, jež byla již od svého počátku ve správě kapucínů, byla vždy významným poutním místem. O čemž svědčí řada jmen donátorů, kteří peněžními obnosy či dary dostatečně podporovali toto poutní místo. V klenotnici Lorety, zvané Loretánský poklad, nalezneme nesmírně cenné liturgické předměty, jako monstrance, kalichy a paramenta, ale také obrazy významných malířů.*

## 2.7 Kapucíni a Loreta. Péče o poutní místo

Pražská Loreta [002] byla založena Benignou Kateřinou z Lobkowicz, chotí Viléma Popela z Lobkowicz, kterou k této stavbě inspirovala v té době již postavená Loreta v Mikulově. Kapucín P. Valerián Magni nejprve s návrhem vystavět Loretu a svěřením poutního místa do péče kapucínským bratřím nebyl úplně srozuměn. Ale vzhledem k dobrodiní těchto donátorů a zejména z důvodu zmnožení úcty k Panně Marii díky tomuto plánovanému mariánskému poutnímu místu, nakonec zasedání řádové kapituly ze dne 28. května 1626 s návrhem souhlasilo. Poutní místo s loretánskou kaplí je odkazem na Santa Casa, Svatou chýši, původní nazaretskou kapli, kde Panna Maria počala z Ducha svatého. Podle legendy byl tento příbytek později při hrozícím nebezpečí podle přenesen anděly do italského Loretta. Základní kámen pražské Lorety byl položen 3. června 1626. Stavbu pražské Lorety vedl Giovanni Baptista Orsi. Loreta

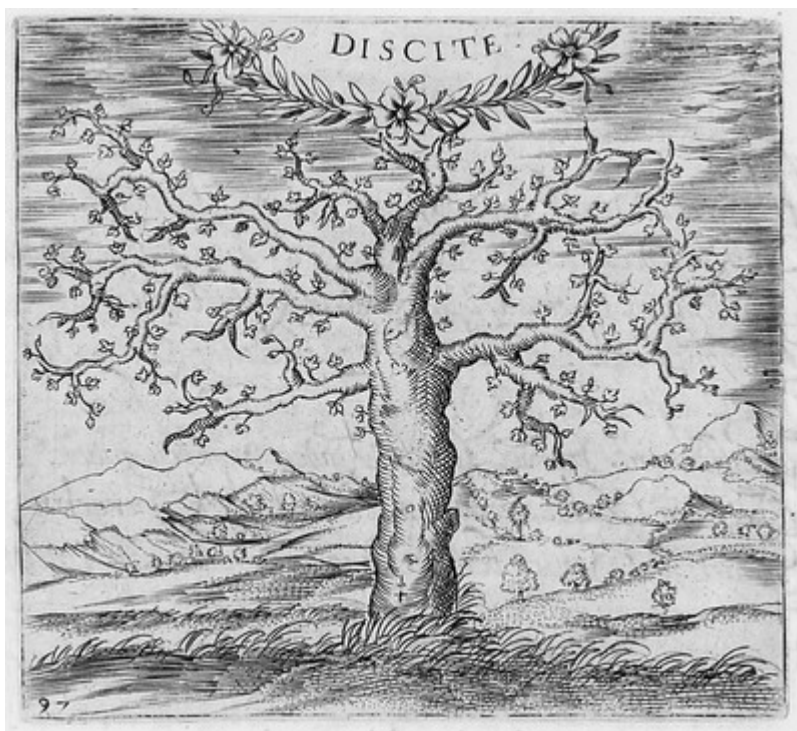
byla vysvěcena dne 25. března 1631, symbolicky na svátek Zvěstování Panny Marie. Kapli vysvětil kardinál Harrach za přítomnosti mnoha šlechticů a státníků. Původně byla postavena pouze Svatá Chýše. Až později se rozhodlo o vybudování ambitů.<sup>134</sup>

Kapucínům byla svěřena péče o Loretu a konání bohoslužeb na „všechny budoucí časy“. Kostel Narození Páně, který je součástí poutního místa Lorety započal Kryštof Dientzenhofer a dokončil jej jeho syn Kilián Ignác. Průčelí komplexu poutního místa vytvořil rovněž Kilián Ignác Dientzenhofer. Loreta a kapucínský klášter byly spojeny krytou visutou chodbou. Součástí Lorety je klenotnice, kde se uchovávaly dary hlavně bohatých šlechticů, ale i prostého lidu.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> DVOŘÁK 1883, 12 sqq.

<sup>135</sup> BUBEN 2006, 401–403; DVOŘÁK 1883, BAŠTOVÁ/ CVACHOVÁ 2001, BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2016.



## DISCITE – UČTE SE

*Stejně jako ostatní církevní řády dbají kapucíni na studium teologie a filosofie. Kapucínští bratři však studovali rovněž historii a umění. Ve vztahu k umění se u kapucínů projevila snaha o autentičnost a návrat k původním myšlenkám svatého Františka. Důraz byl kladen zejména na chudobu. Ve výtvarném umění nalézali zaštitění svých myšlenek a dokonce z něj odvozovali svůj oděv. V architektuře se prosadil jednotný styl, jenž vycházel s kapucínského kostela San Damiano, kapucínské kostely však nemusely mít nutně jednotné schéma.*

### 3. Kapucínské umění

*Skutečný život umění je život oběti. Kdo pěstuje umění v Boží vůli, kdo je rozhodnut dílo svého talentu položit na stupeň oltáře, to je ten nejšťastnější umělec, neboť svůj život rád a zcela obětuje umění.<sup>136</sup>*

Obě františkánské rodiny a řada bratrstev byly v průběhu pozdního 16. století aktivně zapojeny v zachovávání a znovuožívování tradiční a archaické obraznosti. Kapucíni hráli v tomto úsilí zvláště kritickou roli. Kapucínský řád byl založen v roce 1527 a tvořil

<sup>136</sup> *Das eigentliche Leben der Kunst ist ein Opferleben. Wer die Kunst um Gotteswillen pflegt, wer entschlossen ist, die Werke seines Talenten an die Stufen des Altars niederzulegen, der ist der glücklichste Künstler, weil er sein Leben gern und ganz der Kunst opfert.* BRUNNER 1863.

nejúspěšnější radikální reformu františkánského řádu. Již od počátku byli kapucínští bratři školeni v nově vznikající historii umění a archeologii. K podložení argumentů ke své řádové historii používali kapucíni jako podklady rovněž starobylá výtvarná díla stejně tak jako psané texty, které definovaly a legitimizovaly jejich pozici v církvi. Kapucíni jsou prvním náboženským řádem, který vytvořil dějiny svého založení na historicky poučené percepci starobylých obrazů.<sup>137</sup>

Dokonce se na základě starobylých obrazů s námětem sv. Františka a v důsledku jejich zkoumání kodifikoval oděv kapucínů, který má značně špičatou kapucí, dle domněnky, že právě sv. František nosil přesně takto vypadající oděv. Kapucín Fra Paolo di Chiogga, který tyto středověké obrazy pečlivě zkoumal, fakticky započal vlastní studii historické evidence starých znázornění františkánské ikonografie ve středověku.<sup>138</sup>

Například na obraze Francesca Vanniho *Madona se sv. Bernardinem, sv. Františkem a sv. Leonardem* z roku 1593 pro kapucínský kostel v italském Arcidosso ukazuje již na polemiku ohledně oděvu. Zatímco sv. František je znázorněn v hnědém hábitu se špičatou kapucí, sv. Bernardin je vyobrazen v oděvu observantů, tmavším hábitu s kulatější a širší kapucí. V letech 1580 až 1590 kapucíni ustanovili, že hábit, který si osvojili, je vzhledově nejbliže oděvu, který nosil sám sv. František. Kapucínský hábit se špičatou kapucí se v následujících desetiletích stal standardem při zobrazování sv. Františka.<sup>139</sup>

### 3.1 Kapucínská architektura?

Noví bratři studovali rovněž ranou františkánskou architekturu založenou na modelech (mendikantské) architektury *duecenta*. Často u kapucínských staveb navazovali na kostelík San Damiano v Assisi, kde se udál zázrak mluvícího kříže, který sv. Františkovi řekl: „*Jdi a znovu vybuduj můj dům.*“<sup>140</sup>

Raná kapucínská architektura byla explicitním vtělením kapucínských ideálů chudoby a novo-mediavelistických zájmů o vzhled raných kapucínských struktur, zejména konventů. Stavba konventů byla pod kontrolou samotných bratří. Dary na stavbu sice pocházely od externích donátorů, avšak kapucíni byli často staviteli

---

<sup>137</sup> LINGO 2008, 19 sqq.

<sup>138</sup> Více rozvíjí LINGO 2008, 30 sqq, LINGO 1998.

<sup>139</sup> MARCIARI 2013, 14–15.

<sup>140</sup> LINGO 2008, 20 sqq.

a architektky. Kapucíni stavěli své kostely a konventy podle instrukcí tzv. modella, jímž se řídily všechny kapucínské stavby. Kapucíni definovali architektonické „modello“ velmi podrobně, ve své systematizované vášni pro chudobu, uzákonili každý detail jejich konventu, rozměr každé cely, oken a dveří, aby „každá věc hlásala lidskost, chudobu a lhostejnost vůči světským věcem.“<sup>141</sup>

Lze v případě kapucínské architektury mluvit o jednotném stylu, jaká dřív byla polemika historiků umění o tzv. jezuitském stylu? V případě kapucínů, by situace mohla být jiná. Nicméně kapucínské „modello“ není ničím jiným, než seznam měřítek architektonických detailů, a ne stylové určení stavby [001]. Kapucíni byli schopni adaptovat stavby kostela a kláštera na lokální stylové konvence. Avšak i v architektuře jako v ostatních věcech, následovali kapucíni předchozí františkánské reformátory ve smyslu původní františkánské tradice. V Konstituci S. Eufemia zaznamenávají bratři, že „musí existovat velký rozdíl mezi velkými paláci bohatých a malými chýšemi chudých mendikantů, poutníků a kajících“, a že „kapucíni si mají nastavit zrcadlo v těchto domečcích chudších“. Tento výrok podle Stuarta Linga nevystihuje pouze odlišný majetkový charakter staveb, ale hlavně to, že domy chudších se v průběhu času příliš neodlišovaly, zato paláce podléhaly častým stylovým změnám.<sup>142</sup>

Když v roce 1603 Fra Antonio da Pordenone vytvořil svou první verzi jeho pozoruhodného kapucínského traktátu o architektuře, efektivně shrnul architektonické ideály řádu, když zaznamenal: „pro nás není důležité sledovat dórský či jónský řád, ale raději jednoduchost a chudobu.“<sup>143</sup>

V architektuře se kapucíni nevraceli k raně křesťanské architektuře, ale k venkovským kostelíkům a konventům pozdního středověku, na něž bylo kolem roku 1530 obecně nahlíženo s jistou nelibostí a nebyla vhodná ani v očích katolické reformace, která se vracela k prvotním křesťanským ideálům, v architektuře preferovala konstantinovský typ prvokřesťanské baziliky, v níž viděla opravdovost křesťanství. Zato kapucíni byly průkopníci v návratu ke středověku, už také z důvodu, že se vraceli původním františkánským hodnotám, jež v té době vznikly.<sup>144</sup>

Kapucínská architektura se vyznačuje strohostí, jednoduchostí a absencí dekorací. Vnější rozměry kostelů měly odpovídat rozměrům Šalamounova chrámu

---

<sup>141</sup> LINGO 1998, s. 21–23.

<sup>142</sup> Ibidem, 24–26.

<sup>143</sup> Ibidem, 36–37.

<sup>144</sup> Ibidem 1998, 38.



v Jeruzalémě.<sup>145</sup> Stuart Lingo podotýká, že kostely kapucínů byly malé a často také odpovídaly měřítkům Svaté Chýše v Loretě. A to z několika důvodů. Kapucíni kladli důraz na stavby, které nebyly okázalé, a stejně tak jako všechny františkánské řehole, měli rozšířený kult Panny Marie. A také, že Mariin dům stál v oblasti Marche, která byla srdce oblasti kapucínů. Dalším důvodem bylo, že poutní místo v italském Loretu bylo během 16. století intenzivně navštěvováno poutníky a papež Pius V. mu daroval privilegia a okázalé dary. Tento papež dal také popud ke stavbě velké baziliky kolem jednoduché františkánské schrány v Porciunkule v Assisi, původnímu sídlu sv. Františka.<sup>146</sup>

Výše zmiňovaný model kostela San Damiano je reprezentativní památka rané františkánské architektury ve střední Itálii. Dokonce je vnímán jako model františkánské architektury duecenta a vskutku existuje mnoho původních františkánských kostelů, které vykazují shodné znaky. Otázkou zůstává, zda františkánské kostely byly stavěny ve stylu kostela San Damiano, či byly stavěny jako chudé kostely v obecném regionálním stylu, jejichž hlavním zástupcem byl právě kostel San Damiano. Je to typ jednoduchého, malého, kamenného kostela, s kulatým oknem ve štítě a rustikálním portikem jako vstupem. Většinou se jednalo o jednolodní kostel, loď byla zakryta jednoduchou trámovou konstrukcí, přičemž chór byl často zaklenut v kameni.<sup>147</sup>

Kapucínský řád stavěl zásadně novostavby kostelů a odmítal přebírat starší sakrální stavby. V Čechách existuje jediná výjimka a tou je poutní místo Mariánská u Jáchymova, avšak i tam si posléze kapucíni postavili vlastní kostel, který navazoval na poutní chrám.<sup>148</sup>

Kapucínské kláštery byly budovány ve městě, častěji na předměstí, kde mohli bratři působit ve službě chudému lidu. V dispozici kláštera byla umístěna rovněž užitková zahrada. Ambit i zahrada sloužily k odpočinku a rozjímání. Každý bratr měl samostatnou celu a v klášteře existoval pozoruhodný systém hygienického zařízení, které bylo dokonale propracováno.<sup>149</sup>

Nověji přepracované konstituce o kapucínské architektuře si nadále zakládají na chudobě.

---

<sup>145</sup> BRČÁK 2014, pozn. 194.

<sup>146</sup> LINGO 1998, 45–46.

<sup>147</sup> Ibidem, 54–56.

<sup>148</sup> BUBEN 2006, 361.

<sup>149</sup> Ibidem, 361.

„Kostely naše buďte prosté, k pobožnosti však vybízející, slušné a velmi čisté. Nežádejme si kostelů prostorných, aby se v nich dobře kázalo, když dle serafinského Otce dáváme lepší příklad, kážeme-li v kostelích cizích než svých, zvláště když porušují chudobu. A kostely mějte jeden malý zvon.“<sup>150</sup>

### 3.2 Ikonografie světců a úcta ke svatým

Současně kapucínský výzkum starého umění vyvolal obnovenou úctu k raným obrazům sv. Františka. Kapucíni a konventuálové investovali finance a úsilí do zachovávání archaických obrazů a jejich příležitostné imitace.<sup>151</sup>

Po Tridentském koncilu stal sv. František největším vzorem světce vhodným k následování. Zosobňoval křesťanské ideály a ctnosti a jeho život byl provázen dobrými skutky. Tyto všechny vlastnosti sv. Františka byly rovněž nové cíle duchovní obnovy, o kterou usilovala církev v období po Tridentu.<sup>152</sup>

Nařízení tridentského koncilu a následné traktáty reflektující umění ve vztahu k nařízením (Jan Molanus, Karel Boromejský, Gabrielle Paleotti a další), doporučovaly ve výtvarném umění návrat *ad fontes*. Z těchto traktátů můžeme vyvodit, že sakrální umění mělo být dogmaticky správné, neokázalé, devoční, jasné a spořádané a vhodné k sakrálnímu prostředí. Svaté obrazy měly být jasné, dekorativní a vhodné následování.<sup>153</sup>

V posledních desetiletích 16. století a v prvních desetiletích 17. století se stal sv. František největším vzorem ze všech světců. V době katolické reformace, upevněné Tridentským koncilem a směřováním k nové spiritualitě, se stal sv. František ztělesněním nejvíce ctěných ideálů křesťanského života. Mezi ně patřil život věnovaný aktivnímu konání dobrých skutků a usilování o soulad duše s Kristem. Pro potridentskou reformu, která chtěla oživit víru v době náboženských zvrátů, nemohl být žádný jiný svatý vhodnějším vzorem. Pokání jako první krok k duchovnímu oživení, evangelium jako cesta životem a modlitba jako vztah a komunikace s Bohem, všechny tyto duchovní ideály se spojily ve sv. Františkovi. Svatý František se stal vzorem nové

---

<sup>150</sup> KONSTITUCE, 64, oddíl 101.

<sup>151</sup> LINGO 2008, 21 sqq.

<sup>152</sup> ASKEW 1969, 280.

<sup>153</sup> LOCKER 2019, Introduction.

spirituality potridentské doby, která obnovovala zájem o mystickou tradici středověké církve, kterou mohl člověk prožívat v klášteře, stejně tak ve světském životě.<sup>154</sup>

Jako ikonografický a stylistický zdroj o životě sv. Františka se staly mědiryty *Život sv. Františka* Francesca Villameny, které byly publikovány v roce 1594 a odpovídaly konceptu katolické reformace. Jejich základ vycházel z obrazů Dono Doniho, který vytvořil cyklus s náměty ze života sv. Františka pro baziliku v Assisi.<sup>155</sup>

Kajícnost a vize sv. Františka, jeho kontempace v Kristově bolesti, to bylo stěžejním tématem pozdního 16. století. Mystika stigmat sv. Františka, kdy dostává do svého těla rány ukřižovaného Krista, byla tématem úcty františkánského řádu. Pohroužení se sv. Františka do Kristova utrpení, a identifikace se v něm, to se stalo dominantním tématem františkánského umění v době po Tridentském koncilu. Byla vytvořena nová potridentská ikonografie sv. Františka a bylo zřejmé, že důležitost sv. Františka nespočívala pro pozdní 16. a počátek 17. století ve výpravných cyklech jeho života, ale v jeho vizích během modlitby. Záhy se stala populární čtyři takováto témata. Stigmatizace sv. Františka, sv. František ve vytržení podpírán jedním, nebo více anděly, sv. František uctívajících kříž a Vize sv. Františka s hrajícím andělem.<sup>156</sup>

Vize sv. Františka s hrajícím andělem je důležitá v umění kapucínského prostředí, protože její ikonografii silně ovlivnil benátský kapucín Paolo Piazza. David Kowal se domnívá, že Piazzova kompozice ovlivnila dílo Francesca Ribalty. Původní obraz Vize sv. Františka s hrajícím andělem Ribalta pravděpodobně neznal, avšak jistě poznal tuto kompozici skrze mědiryt vlámského rytce Raphaela Sadelera staršího. Pravděpodobně toto téma kolovalo v grafice v úzce propojených kapucínských kláštěrech. To, že mělo výtvarného dílo zdroj v grafické předloze, nebylo v této době nic neobvyklého. Dalším umělcem, kdo rozšířil ikonografii sv. Františka, byl Francesco Vanni. Piazzova invence spočívala v tom, že téma *Vize sv. Františka s hrajícím andělem* zasadil do vnitřního prostoru cely, ne jak bylo zvykem do krajiny, a doplnil jej o zobrazení spolubratrů sv. Františka a symbolickou ovcí.<sup>157</sup> V dnešním depozitáři hradčanského kapucínského klášteřa se nalézá stejnojmenný námět umělce ze 17. století, který se zřetelně inspiroval touto Sadelerovou grafikou s Piazzovým námětem. Jak bude pojednáno v dalších kapitolách, tento kapucínský bratr malíř Paolo Piazza působil v pražském klášteře a zanechal zde svá díla, avšak do dnešní doby zůstala dochována pouze dvě.

---

<sup>154</sup> ASKEW 1969, 280.

<sup>155</sup> LINGO 1998, 148.

<sup>156</sup> ASKEW 1969, 280 sqq.

<sup>157</sup> KOWAL 1984, 772–775.

V kapucínské spiritualitě je úcta projevována nejen sv. Františkovi z Assisi, ale je vzpomínán také sv. Bonaventura, sv. Antonín Paduánský, dále z řad kapucínů sv. Felix z Cantalice, sv. Fidel ze Sigmaringen a sv. Josef z Leonessy. V českém prostředí je nejvíce uctívána Panna Maria Královna Andělů a sv. Vavřinec z Brindisi [008], zakladatel české provincie.<sup>158</sup>

Františkánská a kapucínská devoce k Panně Marii Královně Andělů neboli Panně Marii Andělské vycházela z života sv. Františka. Sv. František měl velkou úctu k Panně Marii již od útlého dětství. Dle legendy žila Františkova maminka sedm let v bezdětném manželství. Proto hojně navštěvovala kostelík Panny Marie Andělské (Porciunkula), aby jí Panna Maria požehнала. Plod její modlitby byl sv. František. Svatý František se vyznačoval celoživotní láskou k Panně Marii. Proto se rozhodl také setrvat u kostelíka Panny Marie Andělské, aby ho opravil. V Porciunkuli také roku 1226 zemřel.<sup>159</sup>

Sv. Felix, svatý kapucín, je znázorňován s poutnickou holí a mošnou, neboť každodenně žebřal nejprve o chléb, a pak o víno a olej pro své spolubratry, to činil až do své smrti. Byly známy jeho četné zázraky a mezi kapucíny byl sv. Felix světcem, který byl pro ně velkým vzorem. Mnoho kapucínských bratrů přijalo jeho jméno. Byl blahorečen roku 1625 a roku 1712 svatořečen.<sup>160</sup>

Sv. Fidel ze Sigmaringen je nejmladší kapucínský světec, který zemřel ve 44 letech a je také nazýván prvomučedníkem *Propagandy fide* – kongregace pro nauku víry. Narodil se v Sigmaringen na Dunaji. Působil jako misionář a během jedné ze svých misijních cest byl zabit skupinou protestantů mečem do hlavy. Proto je znázorňován s mečem v jedné ruce a s křížem v druhé, nebo také s mučednickou palmou a mečem, či cepem. Byl blahorečen roku 1729 a svatořečen roku 1746.<sup>161</sup>

Svatý Josef z Leonessy byl italský kapucín, působil na misiích v Cařihradu a pečoval o nemocné. Ve své misijní horlivosti se pokusil obrátit samotného sultána Murada III. Byl však zadržen u sultánových komnat a byl odsouzen k mučení na háku, se kterým je také znázorňován, někdy s krucifixem. Byl blahoslaven roku 1736 a roku 1746 byl spolu se sv. Fidelem svatořečen.<sup>162</sup>

Kapucínský řád se zajímal o středověké malířství, stejně tak o středověkou architekturu. V malířství jim však šlo o jiné kvality než v architektuře. V architektuře se

---

<sup>158</sup> BRČÁK 2014, 37; CARGNONI 2007.

<sup>159</sup> KLEINSCHMIDT 1911, 65.

<sup>160</sup> CARGNONI 2007, 77–84.

<sup>161</sup> CARGNONI 2007, 37–44.

<sup>162</sup> Ibidem, 21–28.

bratři zaměřovali na znovuvytvoření struktury a vzhledu raných františkánských konventů jako kázání okolnímu světu. Bratři systematizovali modello, které nebylo jednoduchou pomůckou k měření, ale reprezentovalo pokus zajistit, aby každý kapucínský konvent v širěji variovaných situacích a regionech mohl napodobovat ranou františkánskou strukturu zejména v aspektu jednoduchosti.<sup>163</sup>

### 3.3 Aspekt chudoby u kapucínů vs. rozměrné oltářní obrazy

V malířství a sochařství bylo toto úsilí vložit aspekt jednoduchosti a chudoby mnohem problematičtější než v architektuře. Potíže, které prvotní kapucíni vnímali, tkvěly v tom, že rozměrné, drahé obrazy se zdály být extravagantní. Mohly tak být chápány téměř jako urážka v kontrastu s jednoduchými kostely a s kázáním chudoby.<sup>164</sup>

Prvotní kapucíni se vyhýbali velkolepým sochám a malbě. Často si také zhotovovali potřebné vybavení do kostela sami. Později se řád kapucínů stal významným objednavatelem sakrálního umění, to reflektuje kapucín Bernardino da Colpetrazzo, který se dívá na tyto změny nedůvěřivě:

*„a když lidé viděli, že si kapucíni začali vytvářet krásné kostely, a obdrželi sochy vysoké ceny, ačkoli to bylo bratry činěno za dobrým úmyslem, kvůli heretikům,<sup>165</sup> tito, kteří byli informováni nejprve o naší chudobě a jednoduchosti, byli nemálo překvapeni.“<sup>166</sup>*

Kapucíni se v 16. století silně zaměřovali na boj s protestanty, zejména od toho momentu, kdy jim zběhl původně kapucínský bratr Bernardino Ochino k protestantskému táboru. Úctou ke svatým skrze obrazy kapucíni ukazovali na boj proti protestantům, jak například dokládají nástěnné malby oslavující Pannu Marii v hradčanském kapucínském kostele od malíře Paola Piazzy. I přes rozměrnost některých maleb v kapucínských kostelech se oproti jiným řádům jeví obrazy střídmější a ne tolik zdobné, i díky většinou strohé architektuře oltářů. Kapucíni se rovněž skrze obrazy snažili zdůraznit svou katolicitu a stejně tak se zaměřili na autenticitu františkánství. K tomu sloužily velmi dobře oltářní obrazy, které upomínaly na kapucínské ideály, například scény ze života sv. Františka a dalších světců. K tomu je

---

<sup>163</sup> LINGO 1998, 81.

<sup>164</sup> Ibidem, 81.

<sup>165</sup> Kvůli heretikům – obrazoborcům se snažili kapucíni ve svých kostelech umístit obrazy a sochy svatých.

<sup>166</sup> LINGO 1998, 85.

nutné dodat, že bylo snazší získat darem oltářní obraz od donátorů, než oltářní vybavení. Obrazy byly rovněž mnohem levnější než nákladné rozměrné freskové cykly. Oltářní obrazy byly zaměřeny na liturgická centra kultu, a bylo možné zde znázornit symboly blízké kapucínům, jako například hábit se špičatou kapucí, aspekty chudoby či martyria kapucínských světců.<sup>167</sup>

S ohledem na řádové regule, zakládající si na prostotě a chudobě, nebyl řád kapucínů nakloněn velkolepým zakázkám (oproti ostatním církevním řádům, které barokním uměním působily na smysly věřících a uměním prezentovaly svou roli v církvi a ve společnosti, mezi takové patřili například jezuité<sup>168</sup>, augustiniáni<sup>169</sup>, premonstráti<sup>170</sup> a další). Kapucíni však s odkazem na sv. Františka vyvíjeli značnou kontrolu nad archaizující architekturou kostelů a devočním uměním, které často také sami vytvářeli a stali se rovněž významnými objednateli umění.<sup>171</sup> V Čechách se proto setkáváme s unifikovanou architekturou kapucínských klášterů.

V době baroka se objevuje v českých a moravských kapucínských kostelech řada děl významných barokních umělců, jako například díla Karla Škréty, Petra Brandla, Joachima von Sandrarta [005]<sup>172</sup> a dalších.<sup>173</sup> Tato díla jsou zpravidla darem konkrétních donátorů kapucínského řádu. Jak je totiž známo, měly žebravé řády, ke kterým patří také kapucíni, své četné donátory.<sup>174</sup> Aspekt chudoby kapucínských bratří v kontrastu s bohatě zdobenými oltáři a rozměrnými obrazy v kapucínských kostelech lze vysvětlit nejen v ohledu na boj proti obrazoborcům. Z archivních záznamů je patrné, že donátoři často ovlivňovali vzhled oltářů v kapucínských kostelech a představitelé těchto klášterních kostelů tyto honosné oltáře, jež dostali darem od svých donátorů, nemohli i přes svůj slib chudoby odmítat.<sup>175</sup>

---

<sup>167</sup> LINGO 1998, 86.

<sup>168</sup> DA COSTA KAUFMANN 1999, 274–304.

<sup>169</sup> KONEČNÝ 1996, 139–142.

<sup>170</sup> ZÁPALKOVÁ/ ŠTURC 2014.

<sup>171</sup> LINGO 1998, 143.

<sup>172</sup> VÁCHA 2017, PREISS 2002.

<sup>173</sup> Například díla Karla Škréty v kapucínském kostele sv. Josefa v Praze, obraz Petra Brandla v kapucínském kostele Panny Marie Andělské v Praze a obraz Joachima Sandrarta v kapucínském kostele v Brně.

<sup>174</sup> BRČÁK 2014; GARDNER VON TEUFFEL 1999, 190–208; CHUBB/ KELLEY 2013.

<sup>175</sup> Osobní konzultace s Markem Brčákem.



### GLORIFICATE ET PORTATE – OSLAVUJ A NES

*Kapucínští malíři svým uměním oslavovali Boží slávu a nesli víru pro další generace, čemuž například sloužily devoční grafiky. Odkaz Paola Piazzzy je zřejmý. Další jeho následovníci se snažili zachovávat malířskou tradici, jak například ukazují protorestaurátorské zásahy kapucínského bratra Olivera Steigerleho na Piazzově oltáři.*

### 3.4 Kapucínští bratři malíři

Badatelka Sandra Costa se domnívá, že objednávky uměleckých děl, částečně financovaných sekulárními donátory, se ne vždy uskutečnily tak štědře. Proto se všechny řády snažily rozvíjet vnitřní uměleckou produkci. To vše vzhledem k nepopiratelným praktickým výhodám umělecké soběstačnosti; jako jsou nižší náklady a především úspora času a slibu poslušnosti. Rovněž u kapucínů nikdy nekončící cesty umělecky činných bratrů z jedné církevní obce do druhé. Kombinace oddanosti a talentu byla mimořádně charakteristická pro různé řeholní bratry.<sup>176</sup>

Svatý Benedikt a všechny mnišské řády, vycházející z jeho řehole, měly velmi kladný vztah k umění. Řehole nakazovala nejen modlitbu, ale také píli rukou, takže v různých řádech bratři působili jako stavebníci, malíři, iluminátoři, matematici, zlatníci a také jako mistři chemie – lékárníci a zúročovali svůj talent, který od Boha dostali.<sup>177</sup> Podobné to bylo u františkánské řehole.

<sup>176</sup> COSTA 2012, 58–59.

<sup>177</sup> BRUNNER 1863, III. Známým řádem u nás v baroku, který provozoval významné lékárny, byl řád kapucínů. Ti vyráběli světoznámé Kapucínské kapky. Viz: NESMĚRÁK/ KUNEŠOVÁ 2015, 95–99.

O způsobu práce mluví 5. kapitola františkánské řehole, kterou se řídí rovněž kapucínský řád.

*„Ti bratři, kterým Pán dal milost pracovat, ať pracují věrně a zbožně tak, aby se vyhnuli zahálce - nepřítelkyni duše, [ale] ať neuhasí ducha svaté modlitby a zbožnosti, jemuž mají ostatní časné věci sloužit.*

*Jako odměnu za práci pro sebe a pro své bratry pak ať přijímají věci potřebné pro tělo, kromě mincí či peněz, a to pokorně, jak se sluší na Boží služebníky a následovníky přesvaté chudoby.*<sup>178</sup>

Pro bratry kapucíny platí zákaz přijímání peněz, jak ukazuje 4. kapitola řehole.

*„Poručím přísně všem bratřím, aby nikterak nepřijímali peněz, ani sami, ani skrze prostředníka. Avšak o potřeby nemocných a ošacení ostatních bratří provinciálové a kustodové s přispěním duchovních přátel bedlivě necht' pečují podle míst, času a studených krajů, jak době uznají, že potřeba toho vyžaduje; vždycky však dbajíce toho, aby jak řečeno bylo, peněz nepřijímali.*<sup>179</sup>

### 3.5 Povolání kapucínských bratrů laiků

Mezi kapucínskými laickými bratry můžeme vysledovat celou řadu civilních povolání.

V seznamu členů řádu najdeme jak povolání v té době poměrně běžná, tak povolání netradiční, která se objevují v seznamech členů řádu výjimečně.<sup>180</sup>

Tzv. *conditio* objevující se v seznamech členů řádu vztahující se k pokrmům jsou *lanio*, řezník. Další je *pannifex*, pekař. Tento druh povolání je v seznamech velmi častý. Související s ním je *molitor*, mlynář. S obilím je spojená výroba piva a potažmo povolání sládka, *braxator* (neboli *braccator*). V každém klášteře se pěstovaly plodiny a bylinky.<sup>181</sup> Klášterní zahradník, který se staral o údržbu zahrady a plodin, *hortularius*, měl v klášteře významné postavení. S bylinkami a léky pracoval *appatecarius* (neboli *apothecarius*). Z kapucínského kláštera na Hradčanech se zachoval mobiliář barokní

---

<sup>178</sup> KONSTITUCE, 9.

<sup>179</sup> Ibidem, 8.

<sup>180</sup> NA ČR, ŘK, inv. č. 30, karton 132–133. Seznamy členů řádů od roku 1618.

<sup>181</sup> Kapucíni zvláště pěstovali bylinky na svůj léčivý kapucínský balzám.



kapucínské lékarny, jejíž větší část je součástí sbírek dnešního Národního muzea a je uložena v depozitáři.<sup>182</sup>

S úschovou jídla souvisela povolání jako *viator*, košíkář a *figulus*, hrnčíř.

S výrobou oděvů je spjato vícero povolání. Tzv. *textor* je tkadlec. Objevuje se často také spolu se *sartor*, krejčí. A několikrát se v konkrétních seznamech objevuje pod zvláštním výrazem *tibialifex*, povolání punčochář. Pod obdobně netradičním povoláním *pillerarius*, je skryt kloboučník.

Praktická povolání jsou spjata se stavitelstvím, jak známo, kapucínští bratři své klášterní stavby projektovali a budovali vlastními silami. Byly zapotřebí tzv. *murarius*, zedník; *faber serrarius*, pilař; *architectus*, architekt, pokrývač, *arcularius*, truhlář, *carpentarius*, tesař.

Z oblasti vzdělávání a písemnictví můžeme jmenovat povolání *ludimagister*, učitel. Dále *bibliopagus*, knihvazač. Dále *typograph*, *notarius* a *rhetor aboslutus*.

Významnou kapitolou je aktivní působení bratrů kapucínů na poli umění. V Čechách vzešlo z tohoto řádu několik umělců, kteří jsou zmiňováni v klášterních kronikách. Jsou to například *pictor*, malíř. Dále *statuarius*, sochař nebo *ceroplasta*, umělec, který vytvářel plastiky a díla z včelího vosku.

Přípisek *pictor* – malíř se v archivních záznamech české provincie kapucínů v době baroka objevuje poměrně hojně.<sup>183</sup> Z archivních záznamů vyplývá, že kapucínští bratři malíři neměli v rámci kláštera příliš výjimečné postavení. Byli na podobné úrovni, jako ostatní bratři laici, jež vykonávali svá povolání, jako například lékárníci, knihovníci, zahradníci a další. Samozřejmě bylo pro klášter jejich povolání přínosné, ale v rámci společenství měli všichni stejné povinnosti. To můžeme rovněž usuzovat na základě jejich anonymity. Kapucínští malíři nesignovali svá díla a pouze někteří jsou zmiňováni v klášterních kronikách.

Avšak k těmto malířům však dnes již nemůžeme kvůli nedostatku dochovaných archivních záznamů a anonymitě řádových umělců přiřadit tolik konkrétní díla.

---

<sup>182</sup> NESMĚRÁK/ KUNEŠOVÁ 2015, 79–94.

<sup>183</sup> NA ČR, ŘK, inv. č. 30, karton 132–133. Seznamy členů řádů od roku 1618.



### BEATI PAVPERES – BLAHOŠLAVENÍ CHUDÍ

*Kapucínští bratři malíři nepřijímali žádný osobní plat za svou vykonanou práci. Odkaz sv. Františka a důraz řádu na chudobu jim to totiž zakazoval. Vydělané peníze odváděli klášteru.*

#### 3.5.1 P. Anastasius Pragensis

**Řeholní jméno:** Anastasius Pragensis

**Vlastním jménem:**

**Narození:**

**Vstup do řádu:** 11. 11. 1646 v Praze

**Qualitas:** Pater

**Noviciát:**

**Úmrtí:** 4. 2. 1685

P. Anastasius Pragensis<sup>184</sup>, v tomto kapucínovi, se spojuje hned několik uměleckých nadání najednou; byl spisovatelem, kreslířem a rytcem. Působil v letech 1669 – 1677 jako sakristián pražské Lorety. V roce 1670 vyšel útlý anonymní tisk *Ein kurzer Bericht von der Capell Loreth genant*, kde měla být publikována první rytina pražské kopie milostné sochy Panny Marie Loretánské. Kapucínské anály text připisují právě

<sup>184</sup> BRUNNER 1863, 527; DLABACZ 1815, I, 46.

Anastasiovi Pragensis, od něhož by však mohla být i dnes neurčená rytina loretánské madony.<sup>185</sup>

Vydal knihu *Radius paupertatis*, kterou doplnil o své mědiryty [006]. Své mědiryty signoval jako F. A. C. Frater Anastasius Capucinus. Jak ukazuje například úvodní frontispis se sv. Františkem. Světec je znázorněn na své lodi s alegorickými ctnostmi. Jedná se o nezvyklou ikonografii. Svatý František pluje v bárce, v pravé ruce drží knihu s nápisem Deus Filius a v levé ruce kříž. Alegorie ctností jsou znázorněny jako opevněná města obklopena mořem. Z alegorií zmiňme například spravedlnost, chudobu, mlčenlivost, trpělivost, moudrost, umírněnost, poslušnost, víru, sílu a další. Tohoto umělce zmiňuje také Bohumír Dlabacz.<sup>186</sup> Zmíněná grafika *Sv. Františka* je spíše ukázkou diletantského umění, v tomto případě se jedná o hlavní přínos zejména v neobvyklé františkánské ikonografii a celkové kompozici. Můžeme předpokládat, že Anastasius Pragensis byl jistě nadanějším spisovatelem, než kreslířem a rytcem.

Ve své knize *Zrcadlo života věčného* vyhotovil Anastasius Pragensis rodový znak Ludmily Evy Františky hraběnky z Wolkensteina rozené Hýzrlů z Chodů [007]. Opatřil je nápisy s ctnostmi stejně tak jako sv. Františka v knize *Radius paupertatis*.

Hraběnka a její druhý choť Zikmund z Wolkensteina jsou vyobrazeni na postranních křídlech oltáře Ukřižování Páně v hradčanském kapucínském kostele Panny Marie Andělské. Jedná se patrně o kryptoportéty v postavách světců sv. Ludmily a sv. Zikmunda. V nástavci oltáře je vyobrazen sv. Václav. Hraběnka byla velkou donátorkou Lorety a na svou svatbu právě se Zikmundem z Wolkensteinu měla šaty s více než šesti tisíci diamanty. Ty pak věnovala pražské Loretě a byla z nich vytvořena zlatá monstrance posázená diamanty zvaná *Pražské slunce*. V roce 1663 byla zřízena v kostele Panny Marie Andělské naproti mariánské kapli, kaple sv. Kříže a pod ní byla zřízena také krypta, kde byl pohřben Zikmund z Wolkensteinu ještě toho roku.<sup>187</sup>

V klášterních letopisech je zaznamenána zajímavá zmínka o zázraku, jemuž byl přítomen Anastasius Pragensis, jež byl také knězem. Celá událost se stala v roce 1669.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012, 20.

<sup>186</sup> DLABACZ 1815, 46.

<sup>187</sup> BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012, 64.

<sup>188</sup> KPK, Rkp., inv. č. 393, Kapucínské letopisy, tom. IV, Liber Quartus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae, Kronika česko-rakouské provincie 1658–1665 (z let 1730–1731), rok 1663, 578 sqq.

### 3.5.2 P. Ivanus

Patera Ivana, jehož proslavila kresebná předloha pro grafický list *Madony Rottenburské*, nemůžeme ztotožnit s konkrétními životopisnými daty. V době, kdy grafika pravděpodobně vznikla, působili v české provincii dva kněží se jménem P. Ivan. Vzhledem k tomu, že pouze u bratrů laiků se v archivních záznamech připisovalo i jejich civilní zaměstnání a u kněží nikoli, nabízím dvě osoby kapucínských kněží tohoto jména.

První by mohl být P. Ivan ze Znojma, narozen jako František Messerer, 30. 1. 1750, vstoupil jako novic do kapucínského řádu dne 6. 7. 1767. Zemřel 12.2. 1790 v Louce u Znojma.

Druhým knězem P. Ivanem by mohl být P. Ivan z Olomouce, civilním jménem Dominik Jaksch, narozen 10. 6. 1711, vstoupil jako novic dne 13. 2. 1730. Zemřel 17. 10. 1766 v Praze na Hradčanech.

Pater Ivanus byl kapucínský bratr, podle jehož kresby<sup>189</sup> vydal Klauber v Augsburgu grafiku *Madony z hradčanského kláštera Madonu Rottenburskou*. Tato grafika je dnes dochovaná ve sbírce grafiky kapucínského řádu v Národním archivu ČR.<sup>190</sup> Mědiryt ukazuje sv. Vavřince z Brindisi [008], jak se modlí k Madoně Rottenburské a kolem poletují andělé. Vyobrazená milostná socha madony a Ježíška jsou zde oděny do bohatě vyšíváných krajkových šatů. Výjev na grafice je umístěn v postranní kapli kapucínského hradčanského kostela, kde je socha na oltáři vystavena dodnes. Umístění by potvrzoval také nápis na oltáři ve výjevu: *Sacellum apud P. P. Capucinos Pragae in Hradschin*. (Kaple u pražských kapucínů na Hradčanech). Z toho můžeme soudit, že původní kresba P. Ivana, jež sloužila, jako předloha pro grafiku vznikla z přímé autopsie kapucínského bratra. Ten měl k milostné soše každodenní přístup, postava sv. Vavřince z Brindisi modlící se k Panně Marii mohla vzniknout na základě dřívějších vyobrazení. Celý výjev sv. Vavřince z Brindisi a milostné Madony Rottenburské se zakládá na historických skutečnostech. Sv. Vavřinec z Brindisi přišel v čele italských kapucínů, kteří v Praze založili svůj první klášter na území Čech a milostná socha byla věnována v té době donátorem Janem Fermontem.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup>Kresba se patrně nedochovala.

<sup>190</sup>NA ČR, ŘK 99.

<sup>191</sup>ŠRONĚK 2013, 15.

Grafika je poměrně kvalitní prací, kompozice a rozvrh plánu má odpovídající perspektivu, postava světce je anatomicky dobře zvládnutá a umělec se mimo jiné snaží o věrohodné detaily, například na soše Madony.

V depozitáři kapucínského hradčanského konventu je uložen obraz sejného námětu u období baroka.<sup>192</sup>

### 3.5.2.1 Madona Rottenburská

Milostnou sochu Madony věnoval kapucínskému klášteru na Hradčanech roku 1600 císařský rada Jan Fermont, kterého Michal Šroněk identifikoval jako Johanna Barvitia.<sup>193</sup> Dřevěná socha je starší, pochází z období pozdní gotiky, kolem roku 1500. Je nazývána podle svého údajného původu z Rottenburgu, kde podle legendy byla kalvinisty v době obrazoborectví hozena do ohně, avšak zůstala neporušena. Tato legenda zapříčinila v předbělohorské době, kdy bylo velké napětí mezi katolíky a reformovanými, velký nárůst kultu Marie Rottenburské, který vzkvétal celé 17. a 18. století.<sup>194</sup>

Madona Rottenburská se hojně objevuje ve starších knihách o českých mariánských poutních místech. Například se vyskytuje v knize *Maria Lustgarten mit dem führnehmsten im Konigreich Böhmeimb, Marggraftumb Mähren und Herzogthumb Schlesien befindliche Mirackel Bildern unsrerer Lieben Frauen* (Prag 1704, knihovna Strahovského kláštera, BU IX 37).<sup>195</sup> Maria Rottenburská je uvedena také v knize Georgia Castula SJ s názvem *Peregrinus Mariana Bohemiae tempea obiens* (Pragae 1665). V knize Bohuslava Balbína s texty Jiřího Crugeria *Přepodivná Matka svatohorská* je zmíněna rovněž Madona Rottenburská.<sup>196</sup> V knize Jana Hynka Dlouhoveského *Zdoroslaviček na poli požehnaném* je výčet mariánských poutních míst včetně Madony Rottenburské. Ve slavné knize Jana Tannera *Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavi*, která dokumentuje výzdobu 44 kaplí vedoucích z Prahy do místa kultu Sv. Václava, byla v jedné z kaplí, v pořadí 13., vyobrazena *Madona Rottenburská* spolu

---

<sup>192</sup> Obraz byl prezentován na výstavě Pax et Bonum v letech 2018 a 2019 v pražské Loretě.

<sup>193</sup> ŠRONĚK 2013, 15.

<sup>194</sup> Ibidem, 15.

<sup>195</sup> ROYT 2011, 50–51.

<sup>196</sup> Ibidem, 52.

s výjevem *Sv. Václav pohřbívá chudé* [009]. Je zde vyobrazena rovněž Madona loretánská.<sup>197</sup>

Podobnou legendu o zachránění milostné sochy z ohně, který založili protestanti, mají další madony v českých zemích. Madona Nicovská, Zelenohorská ve Vídni, Sepekovská a Pieta bechyňská. Z ohně založeného husity byly zachráněny Madony: Družecká<sup>198</sup>, pieta z Bohosudova, Madona z Bozkova, Madona z Hrob u Tábora a Madona z Rokycan.<sup>199</sup>

### 3.5.3 Fr. Stephanus

**Řeholní jméno:** Štěpán z Klenčí pod Čerchovem

**Vlastním jménem:** Kašpar Thomayer

**Narození:** 6. 6. 1730

**Vstup do řádu:** 23. 10. 1754

**Qualitas:** Pictor/malíř

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 29. 1. 1786 Praha – Nové Město

**Působení:** 1756, 1757 Praha – Nové Město, 1759 Sokolov, 1760 Sušice

V kapucínském řádu nechyběli další dobří grafici – zkušený umělec v mědirytu byl například bratr laik Stephanus, který tvořil svá díla v 18. století a podepisoval F. Steph. Inv. et sc. Pragae. Jsou od něj známy grafiky *Kaple Panny Marie Pomocné u Písecké brány* s vyobrazením Panny Marie dle jeho vlastní invence. Dále existuje grafika *Sv. Jana Nepomuckého ve slávě*, včetně metropolitní katedrály, včetně části města Prahy a také je od něj známa mapa Prahy. Dle svých signatur působil v kapucínském klášteře v Roudnici nad Labem (dle signatury Frater Stephanus Ord. Capucinator. Del et sc. Raudnicii, či v kapucínském klášteře v Opočně dle signatury na grafice se sv. Janem Nepomuckým F. Stephanus Capucinus sc. Opocznae.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> ROYT 2011, 62–63.

<sup>198</sup> Obec Družec bylo ve své době významné poutní místo na Slánsku.

<sup>199</sup> ROYT 2011, 108.

<sup>200</sup> DLABACZ 1815, 207.

### 3.5.4 P. Oliver Steigerle

**Řeholní jméno:** Oliverius z Litoměřic

**Vlastním jménem:** Antonín František Steigerle

**Narození:** 13. 3. 1741

**Vstup do řádu:** 11. 6. 1759

**Qualitas:** Filosofie (Pater)

**Noviciát:** Mnichovo Hradiště

**Úmrtí:** 11. 6. 1790 Praha Hradčany

Dalším umělecky činným kapucínem byl Oliver Steigerle, který vedl celou dílnu na výrobu sošek z papier-maché. Oliver Steigerle, zmiňovaný také v archivních dokumentech pod jménem Oliver Littomericensi, podle místa svého rodiště. Jeho narození se udává 13. 3. 1741 v Litoměřicích. Dne 30. 3. 1741 byl pokřtěn jako František Antonín Steigele.<sup>201</sup> Při křtu byli přítomni jeho otec František a matka Kateřina. Za kmotra mu šel Johannes Prověděl. Jako svědci byli účastni Václav Horn, Joannes Wundet, Eleonora Cohin a Elisabeth Hudlin.<sup>202</sup> V roce 1768 přichází do Prahy, do hradčanského kapucínského konventu.

Archivní prameny uvádějí Olivera Steigerleho jako autora kapucínských jesliček na Hradčanech [11–14].<sup>203</sup> V kronice hradčanského kapucínského konventu se v roce 1775 píše následující informace: „*Nově byly trvale uloženy nové jesle, které P. Oliver vytvořil z části z figur ze starých jeslí, částí z nových. Část přece jsoucího času o svátku Narození Páně, opatrně byly přidány mimo tento čas do knihovny.*“

To by vysvětlovalo, že někteří badatelé spatřují v souboru rukopis více autorů.<sup>204</sup> Zejména je to patrné u Svaté rodiny. Oliver Steigerle mohl použít z původně starších jeslí právě figury Svaté rodiny,<sup>205</sup> jak naznačuje klášterní kronika.

V klášterních análech je u P. Olivera zmiňována také jeho funkce knihovníka, kde pak byly jesle uloženy mimo období Vánoc.

---

<sup>201</sup> Matriky a archivní prameny uvádí bratra Olivera jako Steigele či Steigerle.

<sup>202</sup> Matrika farnosti Litoměřic, sign. 98/9, 253.

<sup>203</sup> NA ČR Praha, fond řádu kapucínů 52/ II, 15 c, nepaginováno, složka umělci. Dále v kronice hradčanského kapucínského konventu se v roce 1775 píše následující informace: *Initium stabiliter impositum est novum praesepe, quod AVP. Oliverius partem ex figuris antiqui praesepis, partem ex novis confecit, pars tamen exterius tempore Natalitio applicanda asservatur extra hoc temporis in Bibliotheca.*

<sup>204</sup> BAŠTOVÁ, leták o Betlému.

<sup>205</sup> Vosková figura Ježíška je pozdější.

Kapucínské jesličky jsou tvořeny ze dřeva a z papier-maché ze starých novin. To nasvědčuje, že by mohl být jejich autorem právě Oliver Steigerle. Mohl mít také jako knihovník lepší přístup ke starému tisku. Tímto by mohlo být objasněno dosud neurčené autorství této památky. Karel Procházka, jenž se celoživotně zajímal o jesličky, v roce 1908 ve své knize *O betlemech* poznamenal, že „*velmi památné jsou jesle u Kapucínů v kostele na Hradčanech s figurami v životní velikosti*“. A že v roce 1902 je restauroval „*z ochoty a lásky*“ magistrátní úředník Josef Adam. Ten zdokumentoval, že nohy, ruce a částečně obličejy jsou „*z papírů slípané tak, až tvar jejich byl upraven*“. Při opravě sochy P. Marie našel v těchto kouscích papíru ze starých kalendářů, datum jednoho kalendáře z roku 1725. Jiný důkaz o stáří nenalezl.<sup>206</sup> Proto můžeme jesličky datovat *post quem*, tedy po tomto roce 1725. Karel Procházka v roce 1908 uvádí, že přibližně 30 let předtím obnovila jesle firma nyní: Terezie Eck v Nerudově ulici, za obnos 600 zlatých. Původně nebyly „*figury lakované a vše dobrým zlatem bylo zlaceno*“. Dále píše, že „*je tradice o těch jeslích, že jistý kapucín na nich pracoval 10 let. Zmíněná firma Eck prý (poprvé) po 100 letech jesle ty restaurovala. V jednom klobouku při opravě prý nalezen byl nápis*“ *Bis Du nach Bethlehem kommst, so grüsse mir... Pouze tento fragment zapamatovala si staříčká Ecková*“.<sup>207</sup>

Soubor jesliček čítá 43 figur osob a zvířat v životní velikosti. Jejich tělo je tvořeno slámovým vnitřkem zašitým do lněné látky. Oděv je kaširován. Ruce, nohy a části obličejů jsou z papier-maché a jsou vysokým uměleckým dílem, uvádí ve své historické studii o barokních Betlémech Alfred Karasek.<sup>208</sup>

V hradčanské kronice z roku 1779 je záznam, že jesličky byly doplněny o obraz od malíře pana Hagera, jež prospekt velkoryse věnoval, a kronikář vysvětluje rozestavení jesliček.<sup>209</sup>

„*Péčí bratra Prokopa toho času kvardiána, tento rok, aby se zabránilo škodlivé extrukci (vytlačení) všech oltářů, v hlavním oltáři byly vytvořeny dvě velké relikviářové*

---

<sup>206</sup> PROCHÁZKA 1908, 124.

<sup>207</sup> PROCHÁZKA 1908, 124.

<sup>208</sup> KARASEK 1992, 30.

<sup>209</sup> 1779, s. 104 *Cura R.P. Procopus p.t. Guardiani hoc anno ad evitandam omnem Altari nocivam exstrectionem facta sunt in Altari Majori duo magna Reliquiari vitris tecta, qua per Imagines Laterales SS. Petri et Pauli teguntur, et solum in festis primatis aperienda sunt. Ob eandem causam ad evitandam videt nocivam Altari exstrectionem hoc anno factum est novum et compendiosius Prasepe Domini in Sacello S. Crucis erigandum, ad quod tamen figura licet non omnes, de antiquo Praesepe applicantur, picturam pro eo perfecit gratis Dns Hager. Porro ordinatum est. Ut imposterum Repositorice pro Prasepe et S. Sepulchro quod hoc eade anno pariter novum et compendiosius factum est. Sit et maneat in sic dicta Domo Processionami hoc est infra Bibliothecam, non vero amplius reponatur infra Textum Monasteri, unde ad evitandum incendi periculi omnia similia et alia varia ligna hoc tempore amota fuerunt.*



skleněné vitríny, které chránily postranní obrazy sv. Petra a Pavla a byly otevírány pouze na přední svátky. Ze stejného důvodu, aby se zabránilo škodlivé extrukci, bylo tento rok nově vytvořeno sestavení jesliček Páně, které byly vztyčeny v kapli sv. Kříže. K těmto figurám, které byly (avšak ne všechny) ze starých jeslí zhotoveny, vyhotovil pro ně Pan Hager zdarma obraz (myšleno prospekt k jesličkám). Pro další roky (kvadrián) nařídil, aby v budoucnu uložení pro jesle a Svatý hrob, byly vždy nově připraveny a sestaveny. Bude to takzvaný Procesní dům, který bude po knihovnou, ne vpravdě vznešeněji uloženy pod klášterní tkalcovnou, kde aby bylo zabráněno nebezpečí požáru, všechny podobné a jiné dřeva tento čas byly odstraněny.“

Domnívám se, že se jednalo o malíře Josefa Hagera, jež byl malířem iluzivních architektur.<sup>210</sup> Vzhledem k tomu, že Josef Hager zemřel až roku 1781, mohl by být autorem dnes již ztraceného prospektu.

Plastický prospekt s vedutou Betléma, kterým jsou dnes jesličky doplněny, pochází z Hejnic (původně snad byl umístěn v zámecké kapli ve Frýdlantu), odkud jej přivezl Karel Stádník, když kapucínské jesličky restauroval v 60. letech 20. století spolu s A. Kalcovským a J. Králem.<sup>211</sup>

Z pramenů rovněž vyplývá, že Oliver Steigerle byl činný jako malíř a restaurátor obrazů v kapucínském kostele, v roce 1771 restauroval hlavní oltářní obraz Paola Piazzzy.<sup>212</sup>

V klášterních análech z roku 1770 se píše o následující práci br. Olivera.<sup>213</sup> „Boční oltáře byly již velmi poničeny, laik F. Wenceslaus obnovil první a pak byly překryty nejvhodnějšími a důstojnými barvami br. Oliverem.“

V hradčanské kronice je o postranních oltářích sv. Felixe a sv. Antonína doplnění: „Oba oltáře, když byly poničeny stářím, byly zachráněny a zčásti novou tkaninou aggetinskou zpevněny.“<sup>214</sup>

Píše se zde také o novém zarámování obrazů, které vytvořil kapucínský bratr Florentius. „V dubnu 1770, ještě před slavnostním svátkem Velikonoc, byly doplněny v refektáři všechny nově namalované obrazy, které prokurátor provincie Alexander

<sup>210</sup> LOKŠOVÁ 2014.

<sup>211</sup> BAŠTOVÁ, letáček o Betlému.

<sup>212</sup> KPK, Provinční anály, Liber undecimus, Rkp. 400, rok 1782, 648.; NA ČR Praha, fond řádu kapucínů 52/ II, 15 c, nepaginováno, složka umělci.; KPK, Provinční anály, Liber Decimus, Rkp. 399, rok 1771, 248.

<sup>213</sup> KPK, Provinční anály, Liber Decimus, Rkp. 399, rok 1770, 205. „Eadem altaria lateralia jam multum ruïnosa erant, ideo per F. Wencelsaum primus restaurata, et tandem competenter et pro majori decore a Oliverio coloribus obducta sunt.“

<sup>214</sup> KPK Praha, Rkp., inv. č. 544, Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis, tom. II, Anály konventu v Praze na Hradčanech 1770–1782., 12, rok 1770. „Imaginem paritem, ut ruïnosa earum antiquitati succereretur, ex parte posteriori, nova agghetinata tela firmata sunt.“

*obstatal skrze drahé a rozličné dobrodince, nové rámy pro ně z dubového dřeva vytvořil náš Florentius Laik, řezbář a kuchař.* <sup>215</sup>

### 3.5.5 P. Aaron Knobloch

**Řeholní jméno:** Áron z Poznaně, Aron Posnensis

**Vlastním jménem:** Joseph Knobloch

**Narození:** 9. 12. 1748

**Vstup do řádu:** 21. 9. 1775

**Qualitas:** Pictor

**Noviciát:** ?

**Úmrtí:** 10. 6. 1809 Mělník

Je zajímavé, že Oliver Steigerle byl nejen umělecky činný, ale dokonce máme zprávy o tom, že měl žáka, který pocházel rovněž z řádového prostředí kapucínů. Byl jím řádový bratr Aaron Knobloch, který vynikal v malířství miniatur, portrétů a historií a byl velmi zdatný v olejové malbě a působil v kapucínském klášteře v Mělníku. Působil také jako katechet na mělnické státní škole.<sup>216</sup>

### 3.5.6 Fr. Cosma Austrici

**Řeholní jméno:** Cosma Austrici, Cosma Vienensi, Cosmas z Vídně, Kosma z Rakous

**Vlastním jménem:** Wolfgang Sebastian Däntsch

**Narození:** ?

**Vstup do řádu:** 30. 7. 1659

**Qualitas:** Pictor

**Noviciát:** Mikulov/ Jihlava/ Horšovský Týn

**Úmrtí:** 13. 9. 1717 Vídeň Město

---

<sup>215</sup> *Mense Aprili ante festa Paschalis apposita fuerunt in Refectoris omne noviter picta Imagine , qui Alexander Procurator Provincia expensis diversionem Benefactorum pingi curavit, listos vero pro iisdem pariter novus ex ligno quercino fecit noster F. Florentius Laicus arcularius et adhuc culinarius.*

<sup>216</sup> DLABACZ 1815, 79 sqq.; NA ČR, fond kapucínů ŘK 52/ II, 15 c, nepaginováno, složka umělci. Dále Von WURZBACH 1864, 12. Theil. 158.

V Brně umělecky působil v 60. letech 17. století bratr Cosma, vlastním jménem Wolfgang Sebastian Däntsch v klášterních kronikách zvaný Cosma Austriaci. Ten vyzdobil malbami dřevěný strop klášterního kostela a vytvořil rovněž další díla v kostele. Dle zápisu se měl vyučit jako „*discipuli Domini Pock excellentissimi quondam Vienna pictoris*“, „jako žák pana Pocka, excelentního vídeňského malíře.“<sup>217</sup>

*„Pictura vero opus manuum F. Cosma Austriaci Laici, discipuli Dni Pock, excellentissimi quondam Vienna pictoris, cuius felici et artificioso penicillo depicta complures in diversis nostri conventibus exstant imagines utrisquo altaris collateralis. Huius sui Magistri in pingendo modulum plurimum imitatus et vix non assectus fuit, praedictus F. Cosmas, testes sunt imagines quas ipse F. Cosmas in plerisque conventibus neo erectus pinxit et huius opera se quoquo fatentur imagines qua ornatus huius ecclesia in lateribus deserviunt.“*

*„Obraz (na klenbě) je vskutku dílem bratra Kosmy z Rakous laika, žáka Pana Pocka, kdysi vynikajícího vídeňského malíře, jakým štěstím a uměleckým štetcem jsou vyobrazené mnohé obrazy přetrvávající v různých našich koventech stejně tak jako na obou postranních oltářích. Tento svého mistra ve stylu malířském nejvíce napodoboval a stěží dohonil, zmíněný bratr Kosmas, svědky jsou obrazy, které sám bratr Kosma v mnohých konventech nově založených namaloval a v jeho díle se to projevuje v obrazech, které slouží ozdobně po stranách kostela.“*

Kosmovým mistrem byl pravděpodobně významný malíř Tobiáš Pock, který je autorem hlavního oltáře ve vídeňském dómu sv. Štěpána.<sup>218</sup> Podle domněnky Markéty Baštové se jedná o tentýž obraz, který popisuje brněnská kronika. Oltář sv. Antonína Paduánského [015] byl původně umístěn v brněnském klášterním kostele, posléze byl nahrazen roku 1765 jiným obrazem stejnojmenného námětu a dnes se nalézá v prostorách kláštera. Jak naznačuje Markéta Baštová, má obraz velmi blízko k tvorbě Tobiase Pocka, a domnívá se, že jde o Pockovu dílnu. Já bych se přikláněla k názoru vzhledem k archivním pramenům, že autorem postranních oltářů, potažmo obrazu sv. Antonína byl Cosma Austriaci, jež byl Pockovým žákem. Je zajímavé, že v souvislosti s

<sup>217</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (Protocollum rerum memorabilum utriusque conventus Brunensis), 74rv.

<sup>218</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (Protocollum rerum memorabilum utriusque conventus Brunensis), 74rv; srovnej TEJČEK 2005, 145–200.

tímto obrazem se objevuje jména Henrica Höfera, který plátno restauroval v roce 1739.<sup>219</sup>

V brněnské kronice a také v kapucínských análech existuje zápis v roce 1663, že při stavbě nové kostelní lodi a klenby, vymaloval Cosma Austriaci celou výmalbu klenby.<sup>220</sup>

(...) „*interior Ecclesia prospectus prospectus tegebatur ne nudi consietis intrantium Ecclesiam apparerent, affixa est tela linea, qua retrobitergo, ut durabilitatis indueret perennitatem, pice et cera illata est, et a forinsecus opere pictorio est exornata, in hoc labore operam Suam Arculariam diligentissime imperdes Frater Candidus Helveta Laicus, Vir vita integerrima et in laboribus indefessus, qui hoc pro Ecclesia Brunensi perfecit labores, in saculari adhuc existebat habitu. Artificium pictorium debetis Fratri Cosma Austriaco Laico, hic dum adhuc Saeculari, actitaret instituto, artificium apud Dominum Pictorem Vienna famosissimum Pictorem tanquam discipulus didicit, quo Magistro ita profecit, ut vix non eandem pingenti peritiam et elegantiam, quam ipse habuit Magister assecutus sit, cujus proinde labore et industria plurima in hac nostra Provincia in recenter exstructis Conventibus depicta pariter imagines. Pro hujus adificii subsidio 500 „Praga Brunam depictati sunt florii, qui a nostro Parente Spirituali pro diversis hujus fabrica necessitatibus expensi sunt, prout hoc testatur registrum.“<sup>221</sup>*

Překlad v přibližném znění odpovídá brněnské kronice. K roku 1663 píše kronikář o havarijním stavu klenby brněnského klášterního kostela kapucínů Nalezení sv. Kříže, kdy klenba hrozila zhroucením. Trámový strom zhotovil laický bratr Candidus Helveta, „*umělecká výmalba je dílem laického bratra Cosma Austriaco, Kosmy z Rakous, jež byl žákem pana Pocka, vynikajícího malíře ve Vídni, jež maloval zkušeně a vznešeně a namaloval pro naši provincii mnohé obrazy.“<sup>222</sup>*

Dále se v análech popisuje částka 500 zlatých, které kapucíni získali na opravu a výmalbu brněnského konventního kostela. Získali je od pana Johanna Gellera, dne 4. dubna 1663.

Následuje účet za jednotlivé položky, jako plátno, na němž byla namalována výmalba, za hřebíky, lepidlo a další.<sup>223</sup>

Bezprostředně na tento zápis v klášterních análech navazuje záznam o zřízení krypty pod kostelem v pražské Loretě a její krásné výzdobě, avšak není uváděn autor freskové

<sup>219</sup> BAŠTOVÁ 2012, 33–35.

<sup>220</sup> KPK, Rkp., inv. č. 393, *Kapucínské letopisy*, tom. IV, *Liber Quartus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1658–1665 (z let 1730–1731). 572 sqq.

<sup>221</sup> Překlad v přibližném znění odpovídá brněnské kronice. Viz BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012, 64 sqq.

<sup>222</sup> BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012, 64 sqq.

<sup>223</sup> KPK, Rkp., inv. č. 393, *Kapucínské letopisy*, tom. IV, *Liber Quartus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1658–1665 (z let 1730–1731). 574 sqq.

výzdoby.<sup>224</sup> Vzhledem k této skutečnosti se můžeme domívat, že záznam o výzdobě brněnského kostela od Kosmy z Rakous souvisí s následující zprávou o zřízení krypty a výzdobu mohl opravdu vyhotovit rovněž Kosma z Rakous, jak se domnívají Markéta Baštová a Petr Bašta. Ti vystavují tuto hypotézu na základě působení Kosmy z Rakous v Praze v období kolem roku 1663. Tento rok uvádějí klášterní anály, rovněž nápisem s chronogramem.<sup>225</sup>

Použitá technika výmalby krypty je al fresco v chiaroscuro. Autor malbu stínoval a rozmýval šedou barvu. Dosahoval tím působivého malířského prostorového efektu. Výzdoba krypty má za námět *Ars moriendi* a inspirační zdroje jsou čerpány z dobových grafických předloh, zejména vlámských a holandských. Pozoruhodná výzdoba krypty byla objednávkou tehdejší patronky Lorety Alžběty Apolonie hraběnky Kolowratové, roz. hraběnky z Tilly. Ta se snažila realizovat vybudování kaple pro dobrodince pod kostelem Narození Páně v pražské Loretě. Bratr Cosma Austrici působil od roku 1661 do roku 1671 v kapucínském klášteře na Hradčanech a mohl být povolán právě k výzdobě této krypty. V kryptě byly objeveny unikátní barokní nástěnné malby s motivy Smrti a Vzkříšení - alegorie Času, symboly křehkosti a pomíjivosti lidského bytí. Tyto vzácné a kvalitní malby byly vytvořeny roku 1664 technikou al fresco v chiaroscuro. Jako předloha pro hlavní scény *Vzkříšení Lazara* [16] sloužil rozšířený Rembrandtův lept, který později inspiroval řadu umělců. Loretánská freska je pozoruhodná právě tím, že je velmi ranou reakcí na Rembrandtovo dílo a vznikla ještě za Rembrandtova života. *Výjev se smrtkou, skeleton s kosou, drží lístek s nápisem „Anton Monsieur, cito, cito, cito“* [17].<sup>226</sup>

V letech, kdy působil v hradčanském kapucínském konventu Cosma Austrici vznikl v hradčanském kapucínském kostele Panny Marie Andělské rovněž oltářní obraz *Ukřižování Páně* s postranními křídly [018], jehož donátory byly hrabata Wolkensteinové. Hraběnka Ludmila Eva Františka rozená Hýzrlů z Chodů a její druhý choť Zikmund z Wolkensteina jsou vyobrazeni na postranních křídlech oltáře Ukřižování Páně. Jedná se patrně o kryptoportéty v postavách světců sv. Ludmily a sv. Zikmunda. V nástavci oltáře je vyobrazen sv. Václav. V roce 1663 byla zřízena

---

<sup>224</sup> KPK, Rkp., inv. č. 393, *Kapucínské letopisy*, tom. IV, *Liber Quartus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1658–1665 (z let 1730–1731), 575.

<sup>225</sup> BAŠTA/BAŠTOVÁ 2012, 16 sqq. a 64, 65.

<sup>226</sup> Ibidem, 64–66.

v kostele Panny Marie Andělské naproti mariánské kapli, kaple sv. Kříže a pod ní byla zřízena také krypta, kde byl pohřben Zikmund z Wolkensteinu ještě toho roku.<sup>227</sup>

Hlavní výjev Ukřižování je inspirován grafikami podle Petra Paula Rubense,<sup>228</sup> jak předkládá Magdalena Nová. Nejen v citovaném grafickém listu s *Ukřižovaným*, ale rovněž v grafickém listu Jacoba Neefse podle Rubense, kde se vyskytují postavy sv. Jana, Panny Marie a Máří Magdaleny [019], a dále grafikou podle Antona van Dycka [020]. Malba odpovídá grafickým vzorům v zobrazení Ukřižovaného Krista a ve figurách Panny Marie a apoštola Jana a Máří Magdaleny.

Autorem oltářního obrazu by mohl být Cosma Austrici, nejen kvůli svému uměleckému působení v pražském konventu k období vzniku oltáře, ale rovněž díky inspiračním zdrojům v nizozemských grafikách ve své tvorbě, jak dokládá Markéta Baštová u výzdoby loretánské krypty.<sup>229</sup>

Hraběnka byla velkou donátorkou Lorety a na svou svatbu právě se Zikmundem z Wolkensteinu měla šaty s více než šesti tisíci diamanty. Ty pak věnovala Loretě a byla z nich vytvořena zlatá monstrance posázená diamanty zvaná *Pražské slunce*.<sup>230</sup>

### 3.5.7 Fr. Klement z Horšovského Týna

**Řeholní jméno:** Klement z Horšovského Týna

**Vlastním jménem:** Václav Antonín Kraus

**Narození:** 16. 10. 1704

**Vstup do řádu:** 18. 7. 1726

**Qualitas:** Pictor/malíř

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 14. 10. 1757 Praha Hradčany

**Působení:** 1754 Praha Hradčany, 1756 Praha Hradčany

Dne 25. září roku 1756, se v klášterní hradčanské kronice píše o přemístění zázračné sochy Madonny Rottenburské, když se renovovala kaple a oltář [021], na kterém stála. Socha byla přenesena do protilehlé kaple Sv. Kříže. Byl zhotoven nový oltář a oltářní

<sup>227</sup> Katalog Baštová, BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012, 64.

<sup>228</sup> NOVÁ 2016, 171–180. Magdalena Nová rozebírá inspirační zdroje pro znázorněnou Máří Magdalenu a hledá její původ v italském prostředí.

<sup>229</sup> Katalog Baštová, BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012.

<sup>230</sup> DIVIŠ 1964, 22.

obraz namaloval Klement z Horšovského Týna.<sup>231</sup> Jediný obraz na oltáři je plátno v nástavci menších rozměrů. Jedná se o malý obraz Boha Otce s anděly [023] v dobré malířské kvalitě. Všimněme si nevšedního koloritu pláště, tlumená modř a zemitá hnědé tóny. Obličej Boha otce i andělů je anatomicky přesný a propracovaný.

Domnívám se, že dosud nepřipsaný obraz *Svaté rodiny* z depozitáře kapucínského kláštera v Praze, vykazuje analogie s výše zmíněným obrazem v oltáři Madonny Rottenburské. Shody vidím ve formování figury Boha Otce [022], andělů a zejména v charakteristickém koloritu hnědých tónů a tlumené modři.

Obraz *Svaté rodiny* je vystaven v jednoduché kompozici. Panna Maria sedí v křesle a něžně se přiklání ke Kristu, jenž je znázorněn již jako starší dítě. Chlapec podává mamince růži. Josef stojící po jejich levici drží v ruce lilii a v druhé prsten. Z nebes se ke *Svaté rodině* pozemské, přiklání Bůh Otec a Duch Svatý jako holubice, s Kristem dohromady dávají rodinu nebeskou Nejsvětější Trojici. Na obraze jsou zachyceny detaily jako v zátiší, košík s vyšíváním, dvě cukrující se holubice a další. Bůh otec s anděly drží nápisovou pásku: *Ego ponamerabam excelsum prae regnum terrae*. Vychází z žalmu (89, 28) *A já ho učiním prvorozeným, nejvyšším nad králi země*. Obraz vychází z nizozemských vzorů. Jako inspirační zdroj bych určila grafický list podle Petra Paula Rubense [024].

### 3.5.8 Henricus Hoffer

Henricus Hoff(er) působil v brněnském kapucínském klášteře a byl jeho členem, jak dokládá pamětnice brněnského kláštera: „*Dominus Henricus Hofer Civis et pictor penes nostrum Conventum, qui et listats mentionatanem trium novarum imaginum instruxit, et reliquas 4.*“<sup>232</sup> V seznamech členů řádu však nelze tohoto malíře spojit s konkrétním kapucínským bratrem. Je proto nasnadě se domnívat, že byl členem třetího řádu kapucínů, tzv.

<sup>231</sup> KPK Praha, Rkp., inv. č. 543, Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis, tom. I, Kronika konventu v Praze na Hradčanech 1599–1769 1756, 407 „*Hoc anno die 25 Sept. Solemniter translata fuit S. Statua B. V. Maria ex suo Altari ad Sacellu, S. Crucice regione et Sacellum eiusdem B. V. Mariae renovatur, ac Altare pictum est per F. Clementem Teinicensem Laicum; labore hoc parato die 28 Octobris S. Statua denuo ad suum Sacellum et Altare precedentibus Patribus et Fratribus cum cervis accendis solemniter per 4 Sacerdotes supperpelliceo indutus et stola amictus reportata est, sequebantur Accolythi, R.P. Firminianus Custos sub Cantu Hymni: Ave Maria Stella et Ant. Salve Regin comitabantur etiam excellintissima Domina Comitissa Schlickin cum aliquod Herculus et alius permultus expensa fuerunt 49 R. ex cassa B. V. Maria soluta et quidam Benefactor contribuit 19R.*“

<sup>232</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773, Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis, 87v.

terciářem. Jak mapuje ve fulneckém kapucínském klášteře badatel Zdeněk Orlita, není tento fenomén terciářů malířů u kapucínského řádu ničím výjimečným.<sup>233</sup>

Heinricha Hoffera lze spojit s brněnským cechovním malířem Jindřichem Hoffem, jež bydlel na původním Kohlmarktu (Zelném trhu), pojmenovaném později Kapucínské náměstí.<sup>234</sup>

Pro nás je důležitá zmínka, že restauroval a renovoval starší brněnské obrazy Paola Piazzzy, jako například *Stigmatizaci sv. Františka* v levé postranní kapli brněnského kostela [025] (Kapitola 5.9) obraz měl původně funkci hlavního oltářního obrazu).<sup>235</sup> Pravděpodobně by Henricus Hoffer mohl být autorem pozdějších postranních křídel hlavního oltáře *Nalezení sv. Kříže*, s náměty *Sv. Fidel ze Sigmaringen [026]* a *Sv. Josef z Leonessy*. Ty totiž vykazují shodný rukopis se znázorněním Stigmatizace, například blízkou vegetací v dolním plánu obrazu, barevností, či formováním postav.

Jindřich Hoff neboli Henricus Hoffer pro kostel namaloval obraz Svaté rodiny a obraz sv. Jana Nepomuckého s blahoslaveným Janem Sarkandrem, jež kapucínskému kostelu věnovala mecenáška Kateřina Zarrerinová.<sup>236</sup>

*„Nad vchodem do kostela Loučení Krista Pána s Nejsvětější Pannou Marií, jeho matkou, a dva (obrazy), umístěné na sloupcích ve středu kostela, (totiž obraz) svaté rodiny Krista Pána a (obraz) svatého Jana Nepomuckého s úctyhodným Janem Sarkandrem, nově zhotovil mistrný malíř.*

*Patronem/ mecenášem předešlého/ prvního obrazu nad vchodem (tedy Loučení Krista Pána s Nejsvětější Pannou Marií), byl nejjasnější pán L. Baro z Modeny; stál 75 zl. Štědrou mecenáškou zbývajících dvou obrazů, (tedy) svaté rodiny a sv. Jana Nepomuckého s úctyhodným Janem Sarkandrem, za něž týž malíř požadoval 9 zl., sochař však 20 zl., je zbožná paní Kateřina Zarrerin, za svobodna Lorarissa, brněnská občanka, (bydlící) u radnice.*

*Ve stejném roce (1739?) (se stalo, že) do obrazu Stigmatizace v kapli vnikl prach, značně jej poškodila vlhkost/ plíseň a zničila plíseň. (Obraz) renovoval pan Jindřich Hofer, člen a malíř našeho konventu.“*

### 3.5.9 Pictor. Ostatní kapucínští malíři v barokních Čechách

V seznamech členů kapucínského řádu z let 1725–1749 české provincie vyčteme několik jmen kapucínských bratrů laiků s přípisem pictor/ malíř, či sculptor/ sochař

<sup>233</sup> ORLITA 2016, 101, 109, 194 a 122 sqq.

<sup>234</sup> KOMÁREK 2007, 87.

<sup>235</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773, *Protocollum rerum memorabilum utriusque conventus Brunensis*, 87v.

<sup>236</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773, *Protocollum rerum memorabilum utriusque conventus Brunensis*, 71v.



nebo architectus (architekt) či povolání blízkých výtvarnému umění (ceroplasta, řezbář).<sup>237,238</sup> Bohužel k těmto jménům lze jen těžko v klášterních kronikách dohledat konkrétní díla.

Z archiválií jako například se seznamu kandidátů vysledovat, že někteří žadatelé o vstup do řádu, například s původně malířskou profesí, byli odmítnuti. Často šlo o zdravotní důvody (například špatné nohy: *malos pedes*), či jiné. Takových neúspěšných kandidátů malířů na počátku 18. století mapujeme několik.

### **Výčet neúspěšných kandidátů umělců:**

Josephus Kumbler, *pictor*<sup>239</sup>

Franciscus Richter, *pictor*<sup>240</sup>

Joannes Paulus Tauer (apud Müller in teyn laborat), *pictor miniatur*<sup>241</sup>

Ferdinandus Schranke Muller, *pictor*<sup>242</sup>

Adalbertus Kalasus, *architectus*<sup>243</sup>

Adamus Riedinger, *pictor et sartor*<sup>244</sup>

Josephus Reich, *illuminista*<sup>245</sup>

Daniel Simon Bürdig, *pictor et ceroplasta*<sup>246</sup>

Jacobus Will, *pictor*<sup>247</sup>

### **Kapucíni umělci, kteří jsou zmíněni v archivních pramenech:**

Ioannes Czerny, narozen 3. 10. 1719, *pictor*<sup>248</sup>

Wenceslaus Kraus, narozen 18. 7. 1726, *pictor*<sup>249</sup>

---

<sup>237</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, 1736–1739. Seznamy členů řádu.

<sup>238</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, 1736–1739. Seznamy členů řádu. Nomina F.F. laicorum Ordinis Minorum Capucinatorum Provincia Boemia, Moravia et Silesia, secundum actabem, Nomen Religionis et saecula Patriam et Conditionem.

<sup>239</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 46 v.

<sup>240</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 51 v.

<sup>241</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 52 r.

<sup>242</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 56 v.

<sup>243</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, 1736–1739. Seznamy členů řádu. Nepag.

<sup>244</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 64 r.

<sup>245</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 93 r.

<sup>246</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 51 r.

<sup>247</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 50 v.

<sup>248</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, 1736–1739. Seznamy členů řádu. Nepag.

Franciscus Fiala, *sculptor staturarius bonus*<sup>250</sup>

Antonius Augermann, *pictor*<sup>251</sup>

Ignatius Strunz, *pictor*<sup>252</sup>

Josephus Anton Stowasser, *ceroplasta*<sup>253</sup>

Seraphinus Pragensis, vl. Jménem Sebastian Santora, *statuarius*

### ***Historická data vybraných kapucínů umělců***<sup>254</sup>

**Řeholní jméno:** David z Prahy

**Vlastním jménem:** Jan Antonín Struntz

**Narození:** 2. 10. 1719

**Vstup do řádu:**

**Qualitas:** Pictor staffirus/ malíř štafír

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 8. 3. 1787 Sokolov

**Působení:** 1754 Opočno, 1756–1759 Praha – Nové Město, 1760 Most

**Řeholní jméno:** Oktavián z Dobrušky

**Vlastním jménem:** Jan Josef Czerny

**Narození:** 9. 2. 1696

**Vstup do řádu:** 3. 10. 1719

**Qualitas:** Pictor/ malíř

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 15. 11. Mnichovo Hradiště

**Působení:** 1755–1757 Mnichovo Hradiště

---

<sup>249</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, 1736–1739. Seznamy členů řádu. Nepag. NA ČR, ŘK, 30, 133, Seznamy členů řádu 1728–1734. 51 v.

<sup>250</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, Seznamy členů řádu 1728–1734. 42 v.

<sup>251</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 51 v.

<sup>252</sup> NA ČR, ŘK, 30, 133, Seznamy členů řádu 1728–1734. 69 v.

<sup>253</sup> NA ČR, ŘK, 30, 132, Seznamy členů řádu 1712–1725. 49 r.

<sup>254</sup> Za zpracování historických dat k jednotlivým kapucínským bratrům malířům a k doplnění jejich seznamu velmi vděčím historiku Marku Brčákovi, jež se mnou archivní materiály také konzultoval a nezištně je poskytl.

**Řeholní jméno:** Eberhard z Jihlavy

**Vlastním jménem:** David Richter

**Narození:** 24. 11. 1671

**Vstup do řádu:** 28. 1. 1690

**Qualitas:** Pictor/ malíř

**Noviciát:** Prudník

**Úmrtí:** 12. 10. 1747 Mikulov

**Působení:** 1755–1757 Mnichovo Hradiště

**Řeholní jméno:** Felicián z Českých Budějovic

**Vlastním jménem:** František Greger

**Narození:** 30. 9. 1670

**Vstup do řádu:** 19. 1. 1701

**Qualitas:** řezbář

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 23. 9. 1748 Brno

**Působení:**

**Řeholní jméno:** Nathanael ze Střelic

**Vlastním jménem:** Jindřich Trapp

**Narození:** 12. 7. 1712

**Vstup do řádu:** 14. 1. 1736

**Qualitas:** mědirytec

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:**

**Působení:**

**Řeholní jméno:** František z České Lípy

**Vlastním jménem:** Jan František Rosenberg

**Narození:** 30. 9. 1727

**Vstup do řádu:** 19. 8. 1748

**Qualitas:** řezbář

**Noviciát:** České Budějovice

**Úmrtí:** 3. 12. 1783 Svídnice

**Působení:** 1760 Jihlava

**Řeholní jméno:** Mikuláš z Litoměřic

**Vlastním jménem:** Václav Khunte

**Narození:** 20. 4. 1729

**Vstup do řádu:** 10. 3. 1753

**Qualitas:** řezbář

**Noviciát:** Most

**Úmrtí:** 22. 12. 1795 Litoměřice

**Působení:** 1755 Praha Nové Město, 1757–1759 Horšovský Týn

**Řeholní jméno:** Probus z Prahy

**Vlastním jménem:** Adam Münster

**Narození:** 29. 7. 1737

**Vstup do řádu:** 25. 1. 1758

**Qualitas:** zlatník

**Noviciát:** České Budějovice

**Úmrtí:** 7. 2. 1764 Kyjov

**Působení:** 1755–1757 Mnichovo Hradiště

**Řeholní jméno:** Paschalis Gablonensis

**Vlastním jménem:** Johannes Michael Schrött

**Narození:** 12. 11. 1725

**Vstup do řádu:** 11. 9. 1749

**Qualitas:** sochař

**Noviciát:** České Budějovice

**Úmrtí:** 18. 6. 1772 Nissa

**Působení:**

**Řeholní jméno:** Aegidius Oppocznensis, Jiljí z Opočna

**Vlastním jménem:** Joannes Bittner

**Narození:** 23. 11. 1739

**Vstup do řádu:** 14. 6. 1758

**Qualitas:** malíř

**Noviciát:**

**Úmrtí:** 3. 8. 1800 Olomouc

**Působení:**

**Řeholní jméno:** Boleslaus Novodomensis<sup>255</sup>

**Vlastním jménem:** Mikuláš Müller

**Narození:** 6. 12. 1704 v Jindřichově Hradci

**Vstup do řádu:** obláčka 15. 10. 1721 v Mostu

**Qualitas:** malíř

**Noviciát:**

**Úmrtí:** 17. 9. 1753 v Nižinu

**Působení:** v provincii doložen jako nedělní kazatel při farních kostelech ve Vyškově (1737–1739), Sušici (1739–1742) a Chrudimi (1742–1744). Následně ustanoven vikářem v Kyjově (1744–1747). Poté odešel na misie do Ruska (1747–1753), kde se podílel i na malířské výzdobě nově zřízeného katolického kostela v Nižinu.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Tyto informace mi s laskavým svolením sdělil historik Marek Brčák.

<sup>256</sup> BRČÁK 2019.

### 3.5.10 Epigoni Paola Piazzzy. Italští kapucínští malíři

O zahraničních kapucínských bratrech malířích italské provenience pojednává katalog výstavy těchto malířů od Rosy Giorgi z roku 2011–2012 s názvem *La fede nell' arte: luoghi e pittori dei frati Cappuccini*. Katalog vznikl ke stejnojmenné výstavě, která se konala v kapucínském muzeu v Římě.<sup>257</sup> Katalog se zaměřuje na tento fenomén od jeho vzniku až do současnosti. Z období raného novověku je to již zmiňovaný Paolo Piazza, Fra Semplice da Verona.<sup>258</sup> Fra Semplice da Verona, kapucínský bratr malíř navazuje svým dílem na tvorbu Cosmy da Castelfranco – Paola Piazzzy a také na Paola Veroneseho.<sup>259</sup>

Fra Stephano di Carpi, dalšími italskými kapucíny malíři, které jmenuje kapucínský badatel Davide da Portogruaro, jsou Santo da Venezia, který tvořil zejména pro klášter ve Vicenze,<sup>260</sup> dále kapucínský bratr malíř Domenico da Bassano Veneto, jež byl činný na Sicílii a v Benátsku<sup>261</sup> a pater Massimo da Verona, který vyzdobil kapucínské kostely v Benátsku a Itálii a byl velmi ceněn pro svou kvalitu.<sup>262</sup>

Významným kapucínským bratrem malířem byl Bernardo Strozzi, který byl také nazýván jako Il Cappuccino. Kapucín z Janova, vzhledem k příslušnosti k řádu. Bernardo Strozzi vstoupil do řádu kapucínů jako novic v roce 1599, o rok později se stal řádovým bratrem. Později byl nazýván jako Kněz z Janova, neboť řád roku 1609 opustil, aby se mohl finančně starat o svou umírající matku a neprovdanou sestru.<sup>263</sup> Ačkoli Strozzi odešel z tohoto řádu, ve svém díle zůstává i nadále velmi religiózní.<sup>264</sup>

---

<sup>257</sup> GIORGI 2012.

<sup>258</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 84.

<sup>259</sup> Ibidem, 87.

<sup>260</sup> Ibidem, 87.

<sup>261</sup> Ibidem, 88.

<sup>262</sup> Ibidem, 89.

<sup>263</sup> LANZI 1847, 266.

<sup>264</sup> BAMBACH/ ORENSTEIN 1996, 87.





## NEMO DUOBUS – NIKDO NEMŮŽE SLOUŽIT DVĚMA

*V životě Paola Piazzy, benátského malíře, se můžeme setkat se zajímavým fenoménem, příslušností k malířské komunitě a posléze příslušností k řádu kapucínů. Paola Piazza se rozhodl skrze své umění sloužit potřebám kapucínského řádu. V jeho díle se tudíž jen ojediněle setkáváme s profánními náměty a jeho obrazy demonstrují požadavky církevního umění. Svými obrazy Piazza napomáhal k šíření odkazu a kultu katolické církve v dobách vzrůstajícího protestantismu.*

## 4. Paolo Piazza

### 4.1 Život Paola Piazzy

*„Řehole a život menších bratří je: Zachovávat svaté evangelium našeho Pána Ježíše Krista životem v poslušnosti, bez vlastnictví a v čistotě.“*

*Řehole sv. Františka*

Paolo Piazza se narodil pravděpodobně v roce 1560 v Castelfranco nedaleko Benátek, na což odkazuje i jeho řeholní jméno fr. Cosma s přídomkem da Castelfranco. V Benátkách se mu také dostalo uměleckého školení, patrně v dílně Palmy il Giovane.<sup>265</sup> Svoji inspiraci čerpal u velkých mistrů benátského malířství a bral je jako inspirační zdroj pro svá pozdější díla.

<sup>265</sup> ŠRONĚK 1991, 63–64; MARINELLI 2002, 1–60, 12–16.



Paolo Piazza vstoupil do kapucínského řádu, kde přijal řeholní jméno Cosma da Castelfranco.<sup>266</sup> Své slavné sliby složil dne 27. září 1598, v den sv. Kosmy a Damiána.

Spolu s kapucínským řádem, který byl pozván roku 1599 do Čech, se Paolo Piazza o rok později dostal s další vlnou řeholníků do Prahy.<sup>267</sup>

Paolo Piazza byl poslán z Benátek do střední Evropy za účelem malířské výzdoby nově vznikajících kapucínských kostelů.<sup>268</sup> V kapucínských klášterních kronikách z roku 1600 je zachycen jeho příchod a jsou zaznamenány rovněž kláštery, pro které tvořil:

*„Pater Cosmas a Castro Franco Provincia Veneta Sacerdos, [...] plurima pictura sua insignissima et rarissima opera pro aeterna futura memoria in Conventibus nostris, Praga, Vienna et Bruna pinxit et reliquit[...].“<sup>269</sup>*

*„Otec Cosmas da CastroFranco, provincie benátské malíř v této době nejschopnější, nejpozoruhodnější, který z prozřetelnosti v této provincii si získal a zasloužil velkou slávu nejen velkým oceněním jak u šlechty, tak i u lidu, ale vytvořil a ponechal také mnohé své vynikající malby a mimořádná díla pro věčnou budoucí paměť v našich konventech v Praze, ve Vidni, v Brně.“*

Paolo Piazza přišel do Prahy v době vlády Rudolfa II. a činného císařova uměleckého dvora. Malíři a umělci na Rudolfově dvoře Piazzu bezesporu ovlivnili. Jak se domnívá Roberto Contini, mohla být tato výměna dokonce oboustranná.<sup>270</sup> Pro Rudolfa II. vytvořil Paolo Piazza údajně hned několik děl,<sup>271</sup> (viz kapitola 5.6 a 5.7).

O dalším kontaktu Paola Piazzzy a Rudolfa II. nás informuje kapucínský badatel Davide da Portogruaro.<sup>272</sup> Paolo Piazza během svého pražského pobytu namaloval obraz s námětem Ráj a peklo. Zde vyobrazil nejen heretiky Ariana, Nestoriana, Kalvína, Jana Husa, Erasma a Jeronýma Pražského, ale rovněž portréty současníků. Ti se dožadovali, aby bylo dílo odstraněno, což ale Rudolf II. odmítl.<sup>273</sup>

<sup>266</sup> Existuje více variant jmen tohoto malíře. V dobových archivních zmínkách a literatuře se objevuje: Cosmas, Kosmas, Cosimo a Castrofranco. Jméno Cosma po protimorovém patronu a přídomek Castelfranco odvozený od místa Piazzova narození, DA PORTOGRUARO 1936, 3.

<sup>267</sup> RABAS 1938, 14; Viz klášterní anály kapucínů z let 1600 KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1600, 40. Ostatní badatelé určují rok jeho příchodu do roku 1601. Viz ŠRONĚK 1991, 63 a viz DA PORTOGRUARO 1936, 20.

<sup>268</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 17. MOCHI ONORI 1992, 449–451.

<sup>269</sup> KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1600, 40.

<sup>270</sup> CONTINI 2002, 72–73.

<sup>271</sup> RABAS 1938, 19; POCHE 1988, 88; Kapucínské anály z roku 1601, 47; ŠRONĚK 1991, 63–67, s. 63; ŠRONĚK 1988, 284–288, s. 284; HAMMERSCHMIDT 1735, 347r.

<sup>272</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 17–18.

<sup>273</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 17–18; ŠRONĚK 1988, 285.

Z rudolfinských malířů měli na Paola Piazzu vliv zejména Guiseppe Arcimboldo ve svých jinotajích, Roelant Savery v krajině, Hans von Aachen ve figuře, Bartholomeus Spranger ve figuře a kompozici a další.<sup>274</sup> Tito umělci jej ovlivnili rovněž barevností, jemností a kompozicí formálních typických znaků rudolfinců, konkrétně užitím artefácií a naturálií, liliputů, exotických zvířat etc.

Během svého pobytu v českých zemích se Paolo Piazza nechal inspirovat Guiseppe Arcimboldem konkrétně ve svém díle *Jezulátko jako alegorie poslušnosti* (Galeria Lampronti, Řím) [038].<sup>275</sup> Obraz s komplikovanou ikonografií poukazuje na různé umělecké vlivy. Jezulátko stojí u otevřeného okenního výklenku, je opřeno o zemský globus s křížem na vrcholu a je přepásáno páskou, která se uvazovala mrtvým, zde je páska aluzí na Kristovo zmrtvýchvstání.<sup>276</sup> V tomto případě se jasně projevuje znalost knihy *Iconologia* od Cesare Ripy. Jezulátko je zobrazeno v centrální pozici, v pozadí se objevuje fantazijní horská krajina se zátokou, skvostné mramorové budovy u vody, labutě, lodě, mlýny. Pro zobrazení vodních ploch a paláců čerpal Paolo Piazza inspiraci ze svých rodných Benátek.<sup>277</sup>

A právě v krajině na tomto obraze ukryl Paolo Piazza kryptoportrét [039]. Vzhledem k faktu, že se jedná o zobrazení muže středního věku s vousy, domnívá se Marco Tanzi, že by to mohl být Piazzův autoportrét, neboť, jak je známo, příslušníci kapucínského řádu nosili vousy.<sup>278</sup> Kryptoportrét, který je sestaven z různých krajinných komponent, je jasným odkazem na mistra takovýchto portrétů, Guiseppe Arcimbolda.<sup>279</sup> Podobně pak užívali motiv krajiny s ukrytou tváří další malíři jako Václav Hollar [040] a Athanasius Kircher [041] a další.<sup>280</sup>

Po roce 1604 jsou v archivních dokumentech zaznamenány Piazzovy cesty po střední Evropě, Rakousku, Tyrolsku a Bavorsku, kde vytvořil několik oltářních obrazů.<sup>281</sup> Roku 1607 je zaznamenán jeho pobyt v Brně,<sup>282</sup> ale roku 1608 je už opět činný v Benátkách

---

<sup>274</sup> CONTINI 2002, 61–120; TANZI 2001, 154.

<sup>275</sup> TANZI 2001, 154.

<sup>276</sup> TANZI 2001, 151

<sup>277</sup> Na to již upozorňuje Da Portogruaro, že Piazza čerpal z reálií z Benátských lagun a renesančních paláců kolem Canale Grande. DA PORTOGRUARO 1936, 21.

<sup>278</sup> TANZI 2001, 154.

<sup>279</sup> TANZI 2001, 152–154.

<sup>280</sup> <https://publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/>

Vyhledáno 3.4. 2019

<sup>281</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 20.

<sup>282</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 22; CONTINI 2002, 104.

a roku 1611 přijímá pozvání kardinála Scipio Borghese do Říma. Zde se Piazzův styl zásadně změnil po seznámení s Carravaggiovým dílem.<sup>283</sup>

Působení Paola Piazzy u kapucínů v Brně je sice archivně doloženo,<sup>284</sup> avšak v recentní literatuře nebylo toto téma důkladněji zpracováno. V nejnovější monografii Paola Piazzy je jeho moravský pobyt zmíněn jen okrajově,<sup>285</sup> více informací podává pouze starší monografie od kapucínského bratra Davida Da Portogruara, který v práci publikuje několik archivních dokumentů k této otázce, a dále existuje několik článků, které v krátkosti zmiňují jeho působení na Moravě.<sup>286</sup>

Z moravského pobytu Paola Piazzy je dochováno dílo s námětem *Svaté rodiny, se svatým Janem Křtitelem a sv. Františkem* (soukromá sbírka). Obraz je signován jako F. C. PIAZZA a CASTRO FRANCO CAPPUCINUS MORAVIAE PINXIT.<sup>287</sup> Z tohoto malířova podpisu bychom mohli odvodit, že se Paolo Piazza ztotožňoval s místem, kam byl povolán. Kapucíni totiž nezachovávají zásadu *stabilitas loci*, setrvání na jednom místě. V tomto případě se cítil být jako „moravským kapucín“. Je to další Piazzův obraz inspirovaný rudolfinci, konkrétně Bartholomeem Sprangerem a Hansem von Aachenem.<sup>288</sup> Paolo Piazza zde navázal na rudolfince schématem rozbití linií, kompozicí rytmizovanou úhly a dvorskou jemností.<sup>289</sup>

Dosud nebylo doloženo žádné dílo, které by Paolo Piazza vytvořil pro brněnský klášter. Víme však o korespondenci olomouckého biskupa kardinála Františka Ditrichštejna, s římským kardinálem Borghesem a generálem kapucínů o případné výzdobě plánovaného nového kapucínského kláštera v Kroměříži právě Cosmou da Castelfranco.<sup>290</sup> Davide Da Portogruaro rovněž upozorňuje na blíže neurčený oltář, který měl Paolo Piazza vytvořit pro brněnský konvent.<sup>291</sup>

Paolo Piazza je v brněnském kapucínském konventu archivně doložen v roce 1607.<sup>292</sup> Kapucíny pozval do Brna kardinál František Ditrichštejn roku 1604. Původní klášter kapucínů byl situován na jiném místě, než kde je dnešní konvent na Zelném (dříve Uhelném) trhu. Původní klášter stával na místě zvaném Před Měninskou branou.

<sup>283</sup> ŠRONĚK 1991, 64; FUMAGALLI 2002, 189–240.

<sup>284</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (*Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis*), 71rv.

<sup>285</sup> CONTINI 2002, 104.

<sup>286</sup> DA PORTOGRUARO 1936, CONTINI 2002, TANZI 2001.

<sup>287</sup> TANZI 2001, 152; CONTINI 2002, 104.

<sup>288</sup> CONTINI 2002, 106–108.

<sup>289</sup> TANZI 2001, 154.

<sup>290</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 22.

<sup>291</sup> Ibidem, 61.

<sup>292</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 22, CONTINI 2002, 104.

V důsledku Třicetileté války a obléhání Brna Švédy musel být klášter zbořen. To proto, aby zde nepřítel nemohl nalézt strategickou oporu. Dokonce na rozkaz velitele města Raduita de Souches, který organizoval přípravu na obléhání, mělo být se zemí srovnáno předměstí na 600 kroků od hradeb.<sup>293</sup>

Proto pokud by Paolo Piazza v původním brněnském kapucínském kostele či klášteře vytvořil nějakou nástěnnou malbu, podobně jako u hradčanských kapucínů, (viz kapitola 5.3), je toto jeho dílo dnes již nepochybně zničeno. První klášterní kostel byl zasvěcen sv. Františku z Assisi. Znovu vystavěný kapucínský kostel však změnil nejen lokaci, ale také patrocinium a dnešní kostel na Zelném trhu je zasvěcen Nalezení sv. Kříže. Zřejmě díky daru Polyxeny z Lobkowicz, která věnovala kapucínskému řádu relikvie sv. Kříže.<sup>294</sup>

## 4.2 Maniera. Malířský styl

Podle Michala Šroňka: „*Paolo Piazza na svých cestách po Itálii i střední Evropě dokázal přijímat různé slohové podněty a vždy se přizpůsobil místnímu vkusu.*“<sup>295</sup> V dílech tohoto malíře se proto setkáváme s kolísavou kvalitou jeho děl a nejednotným rukopisem.

Piazzův malířský styl je těžké jednoznačně definovat. Jeho osobitý rukopis<sup>296</sup> je na některých dílech patrnější. Piazzovu *manieru* můžeme vyzorovat hlavně u figur a reálií, které jsou jeho vlastní invencí, jako například ztvárnění postavy sv. Františka z Assisi, kterou použil na pražském oltáři u kapucínů na Hradčanech [042]. a zopakoval ji ve své tvorbě ještě později. U Piazzových postav je charakteristické osobité formování typiky tváře. Ostře řezané rysy, zejména v profilu, v kontrastu s jemným stínováním očních partií a plných rtů. Stejně tak je pro Piazzu příznačné opakování stejně vystavěných obličejů, jako například ustálený typ vousatého starce či zmíněné postavy sv. Františka.

---

<sup>293</sup> TEJČEK 2005, 158 sqq.

<sup>294</sup> Přednáška Štěpána Váchy na Ústavu dějin umění AV ČR, ze dne 11. 1. 2017. Srovnej VÁCHA 2017, 514–530.

<sup>295</sup> ŠRONĚK 1991, 64. Paolo Piazza přejímal vzory různých malířů a přetvářel je do svého osobitého stylu.

<sup>296</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 53.

Vytváření komplikovaných kompozic nebylo Piazzovou silnou stránkou. Jeho mnohofigurální díla jsou ve většině případů typickým *horror vacui*.<sup>297</sup> Prostor obrazu je téměř celý zaplněn postavami a pozadím s architekturou či krajinou. To je také dáno přejímáním figur u jiných mistrů a skládáním k sobě.

Paolo Piazza soustředil svůj zájem na detail. Věrně zachycoval zvířata, dokonce exotická – jako pávy, opice etc. To je patrné např. na obraze *Klanění tří králů* v kostele st. Aegid ve Vídni [101] (viz kapitola 5.6).<sup>298</sup> Piazza si liboval ve zobrazování rozličných materiálů, již od antiky to byla výzva pro každého malíře. S odleskem brokátů, drahých látek, či drahých kamenů, perel v kontrastu s běloskvoucí benátskou kamennou architekturou, se Piazza vypořádával poměrně bravurně.

Koloritem vycházel z benátské školy, zejména z bassanovských přírodních tónů, ale i živých barev Veroneseho a Tiziana. Typická je sytě červená, tmavě zelená, sytě žlutá a ultramarín v různých gradacích. To dokládají mistrova pražská díla – hlavní oltář a nástropní výzdoba v kostele Panny Marie Andělské (viz kapitoly 5.2 a 5.3).<sup>299</sup> V některých jeho dílech, zejména těch kolem roku 1600, rovněž reflektuje znaky rudolfinské školy a její barevné škály. Studené metalické barvy Sprangerovy, měňavé a mystické barvy Gundelachovy, a zejména Saveryho nizozemská barevnost fiktivní krajiny. V inkarnátu zobrazovaných figur je pro Paola Piazzu typická živost a „zdravá“ narůžovělá barva.

Hlavní z jeho malířské palety byla však barva černá, která převládla také v polotónech na většině jeho obrazů.<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> Tzv. strach z prázdného prostoru. Viz. MARINELLI/MAZZA 2002.

<sup>298</sup> PANCHERI 2000, 44.

<sup>299</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 54.

<sup>300</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 54.

### 4.3 Eklektismus versus originalita

Shodnout se na malířském rukopisu Paola Piazzy není snadné. Ovšem podíváme-li se na souborné dílo Paola Piazzy, mohli bychom definovat jisté styčné body ve vymezení „piazzovských“ typických znaků a z toho můžeme vyvodit, které motivy Piazza přejímal u jiných mistrů.

Náměty čerpá u benátských mistrů Veroneseho, Tiziana, Bassana a Palmy Giovane.<sup>301</sup> Ve své tvorbě variuje benátskou barevnost, kompozice, vytváření objemů, typologii tváří a další. Paolo Piazza byl malíř velmi pestrého malířského stylu a nebyl zcela slohově vymezen. Během svého uměleckého školení tedy ještě zažil velké mistry benátského pozdního 16. století, v Praze se seznámil s rudolfinským uměním. Tvorbu tohoto malíře ovlivnily však především již římské počátky baroka, jako pozdní dílo Federica Zuccariho a nová vlna malířů jakým byl Carravaggio a další.<sup>302</sup> Pro kardinála Scipione Borghese vyzdobil Paolo Piazza nástěnnými malbami v jeho římské vile několik sálů. Zde je již očividný vliv raného baroka, konkrétně Caravaggia. To se projevuje v užité plasticitě, zájmu o realistické ztvárnění, komponování figur etc.

Dle značných analogií s díly benátských mistrů, můžeme soudit, že si Piazza vozil náčrtky motivů, které přejímal z obrazů svého učitele Palmy il Giovane a obrazů benátských mistrů, některé tyto motivy citoval ve svých obrazech takřka doslovně. Například v obraze Stětí papeže Kléta podle Palmovy kresby z Albertiny. Palmovy studie z Louvru ke Stigmatizaci sv. Františka, pro pražský hlavní oltář u kapucínů převzal Paolo Piazza téměř shodně formování postavy světce. Stejně tak jako u Piazzova sv. Jeronýma z kreseb od Palmy il Giovane.

Přejímání postav z děl jiných autorů (popřípadě grafik) a skládání těchto motivů do jednoho celku, vedlo občas k anatomickým nepřesnostem. To posílily rovněž tendence přejaté během školení v benátském prostředí pozdního 16. století a obecné znaky manýrismu. Protáhlé trupy a končetiny, figura serpentinata a osobité expresivní formování obličejů. Tato specifika neopustil Piazza ani v pozdním díle, jak můžeme spatřit na příkladu lunety v kapucínském chrámě Ss. Redentore v Benátkách [004].

Ovšem kompozice byla Piazzovou slabší stránkou. Některá jeho díla působí vyrovnanou kompozicí. Zde se obvykle dává tušit převzatá kompozice buď z grafik, či z děl většinou benátského mistra. Avšak ani římské vlivy nejsou u Piazzy ničím

<sup>301</sup> ZANOTTI 2010, 247; DA PORTOGRUARO 1936, 53.

<sup>302</sup> ŠRONĚK 1991, 64.

ojedinělým. Při bližším zkoumání Piazzových děl s originální kompozicí vidíme, že se některé části tzv. rozpadají. Nejsou koherentní, zobrazované nedrží v kompozičním plánu pohromadě a jaksi vypadávají, či se mozaikově lepí k sobě. Piazza byl mistr v přejímání motivů, které spojoval dohromady.

Anatomické nepřesnosti jsou při druhém pohledu lépe patrné. Paola Piazza měl oblíbené natočení hlavy. Obličej en face jsou většinou dobře zvládnuté. Ovšem z profilu, či z poloprofilu nabírají někdy až karikaturní vzhled. Obličej, který zobrazil v perspektivní zkratce je často deformován, či působí nevěrohodně. Ve svém díle Paolo Piazza s oblibou opakoval již jednou propracované obličej svatců a pouze je v daném díle aktualizoval. Piazzovy postavy vousatých starců, modlících se svetic, svatý František či sv. Jeroným z ostrého profilu, mučedníci v citovém vytržení s pohledem upřeným k nebi, pokorný výraz Panny Marie, sklopené pohledy a mnoho dalších jsou signifikantní znaky Paola Piazzzy.

Co je však nejzřetelnější nedostatek Piazzova anatomického umu jsou ruce. Pokud Piazza konkrétní motiv rukou přejal, což můžeme demonstrovat na hlavním oltáři v kostele Panny Marie Andělské, jsou mistrně zvládnuté. Kde však „pomocný“ vzor chybí, a malíř figuru a ruce sám navrhuje, setkáváme se až s diletantským vyobrazením rukou. Na postavě Piazzovy Panny Marie, kterou si Piazza vypůjčil ve postavě královny z obrazu *Nalezení Mojžíše* od Paola Veroneseho, se objevuje další motiv z Veroneseho obrazu. A tím je právě gesto rukou. Služka egyptské královny po její levé straně ukazuje gesto rukou, kterou si Piazzzy vypůjčuje pro pražskou Pannu Marii (toto gesto s oblibou opakuje na mnoho svých dílech). Ovšem druhá ruka Panny Marie je již poněkud těžkopádná a zbytečně vyčnívá [045, 046].

Podobně je tomu u postavy Krista. Kristova levice je očividně vypůjčena z Tintorettova obrazu *Křest Krista*. Obě postavy jsou v podobné kompozici. Ovšem na pražském obraze Kristus ukazuje vítězné gesto. To je již Piazzovou invencí a opět se zde projevuje značné nezvládnutí zobrazení mužské ruky [043, 044].

Na Piazzových obrazech je kontrast ve zvládnutí rukou leitmotivem, který se jak červená nitka vleče jeho tvorbou. Na brněnském obraze *Poslední večeře* je toto opět patrné u hlavní postavy. Kristus žehná jídlo při poslední večeři [120]. Můžeme být překvapeni vysokou kvalitou vyobrazeného Krista v kontrastu s apoštoly. Jeho pravá žehnající ruka je mistrně zvládnutá, v porovnání s tím Kristova levice ač v mnohem lehčím gestu, v kvalitě značně pokulhává. Tento kontrast můžeme opět vysvětlit přejímáním motivů.

## 4.4 Volba témat jako záměr?

V bohatém množství Piazzových děl najdeme zřídka profánní náměty. Jak již vyplývá z malířovy příslušnosti ke kapucínskému řádu, jeho hlavními objednateli byly řády a církevní představitelé, jako například Scipione Borghese, synovec papeže Pavla V.,<sup>303</sup> či moravský kardinál František Ditrichštejn.<sup>304</sup>

S potridentskými nařízeními přišel větší důraz na duchovní život a osobní život v modlitbě. Tyto společenské změny, zejména ve volbě námětů, poznamenaly další vývoj umění.<sup>305</sup> Nařízení Tridentského koncilu regulovala například i tisk grafických listů.<sup>306</sup> Potridentská spiritualita se soustředila na následování Krista – *imitatio Christi*, které bylo součástí tzv. *devotia moderna*.<sup>307</sup> Doba po Tridentu se rovněž snažila navázat na mystickou křesťanskou tradici středověku.<sup>308</sup>

Dílo Paola Piazzy je konkrétním příkladem kapucínského programu katolické reformace.<sup>309</sup> Kapucíni přišli roku 1599 do Čech na pozvání pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Lipé a Dubé.<sup>310</sup> Měli zde působit v misiích a pracovat na obnově života katolické církve.<sup>311</sup>

## 4.5 Piazzův druhý život. Grafické listy

Dobové grafiky Paolu Piazzovi zprostředkovávaly nejen inspiraci. Staly se i prostředkem pro šíření jeho vlastních děl. Díky grafickému provedení svých děl se Paolo Piazza podílel na přenosu svých kompozic a ustálených ikonografických typů světců, zejména svatého Františka.<sup>312</sup> Vydavatelem těchto Piazzových děl byla rodina Sadelerů. Zejména proslulá a rozšířená grafika s námětem *Sv. František a sv. Dominik zachraňují svět před hněvem Krista*, obohatila svou kompozicí a řešením pozdější ztvárnění. Touto grafikou vydanou Raphaelem Sadelerem se inspiroval pravděpodobně

---

<sup>303</sup> FUMAGALLI 2002, 203; CECHINELLI 2000, 4.

<sup>304</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 70.

<sup>305</sup> KLEIN/ ZERNER 1996.

<sup>306</sup> NOYES 2013, 240.

<sup>307</sup> PIGOZZI 2015, 7.

<sup>308</sup> ASKEW 1969, 280–306, 280.

<sup>309</sup> CECHINELLI 2000, 4.

<sup>310</sup> RABAS 1938, 3.

<sup>311</sup> RABAS 1938, 3.

<sup>312</sup> ASKEW 1969, 280–306, 280.



také Petr Paul Rubens v Amsterdamu<sup>313</sup> a Sebastiano Ricci<sup>314</sup> a další. Neotřelé srovnání s benátskou proveniencí nabídl Michal Šroněk, kdy na Stevensově oltářním obraze u Panny Marie Sněžné určil pro postavy čtyř církevních otců jako předlohu výše zmíněný grafický list Paola Piazzzy s námětem *Sv. František a sv. Dominik zachraňují svět před Hněvem Krista*, z roku 1607 od rytce Raphaela Sadelera, kde se nalézá bohatý figurální výjev světců a světic.<sup>315</sup>

Jinou grafikou z rukou Paola Piazzzy je námět *Sv. František s hrajícím andělem* (rytec Raphael Sadeler) [029]. Piazzovo zpracování tohoto námětu bylo vzorem například pro Francisca Ribaltu<sup>316</sup> a objevovalo se také často v kopiích například v dřevořezbě (British museum), či jako olejomalby (Dorotheum). Nedávno byl ve Florencii objeven originál Piazzova obrazu, který byl předlohou pro Sadelerův grafický list.<sup>317</sup>

V Rijksmuseum v Amsterdamu se nacházejí další grafiky od Raphaela Sadelera, pro které bylo předlohou Piazzovo dílo. Jedná se o náměty *Kristus je v Getsemanské zahradě utěšován anděly, sv. Dominikem a sv. Kateřinou Sienskou* [028] (153 × 234 mm). a dále o námět *Svatá rodina se svatým Benediktem a sv. Scholastikou* [027] (182 × 245 mm). Je velmi pravděpodobné, že vzhledem k znázorněným světcům a jejich ikonografii, byly tyto grafiky spjaty s církevními řády. První s dominikány a druhý s benediktiny. V dolní části jsou vyryta jména autorů: *P. Piazza a Castrofranco inventor – Raphael Sadeler Iunior Sculps. – Mich. Snyders excudit. S tímto cyklem by mohla souviset také grafika Raphaela Sadelera na námět od Paola Piazzzy *Kristus s andělem a svatým Františkem* (Studio Mondì dipinti antichi e moderni, soukromá sbírka, 290 mm x 390 mm). Grafika je přesně přenesená verze malby Paola Piazzzy *Kristus s andělem a svatým Františkem* v římském Palazzo dei Conservatori.<sup>318</sup>*

<sup>313</sup> COBIANCHI 1998, 668–675; ŠRONĚK 2013, 21 sqq.

<sup>314</sup> COBIANCHI 1998, 668–675; ŠRONĚK 2013, 19.

<sup>315</sup> ŠRONĚK 2005, 181 sqq.

<sup>316</sup> KOWAL1984, 768 a 770–775; ŠRONĚK 2013, 22.

<sup>317</sup> BELLESI 2001.

<sup>318</sup> FUMAGALLI 2002, 166 sq., SEIFERTOVÁ 2008, 65sq.



UBI ES? – KDE JSI?

*Následující výběr mapuje díla připisovaná Paolu Piazzovi. O jeho pobytu ve střední Evropě, konkrétně v Čechách neexistuje mnoho archivních zpráv ani signovaných obrazů. Můžeme se však domnívat, že zde zanechal mnoho děl, jak zaznamenávají kapucínské letopisy. Kde jsou jeho díla dnes? Seznam Piazzovy výtvarné produkce nabízí odpověď, rovněž si však neklade za cíl uzavřít bádání, ba naopak.*

## 5. Výběr děl připisovaných Paolu Piazzovi

### 5.1 Svatý František s hrajícím andělem

*„Kdo má opravdu Boha u sebe, má ho všude, i na ulici i u všech lidí, právě tak, jako v kostele anebo v samotě anebo v cele.“<sup>319</sup>*

*Mistr Eckhart*

Vyobrazení svatého Františka ve své klášterní cele, kdy se mu zjevuje hrající anděl, bylo v době mezi renesancí a barokem poměrně novátorské. Především zobrazení od 13. do 16. století se věnovala jiným námětům z Františkovy legendy, zejména světcovým zázrakům a dobrým skutkům, a téma sv. Františka s hrajícím andělem stálo na okraji

<sup>319</sup> „Gott aber, hat man ihn überhaupt, so hat man ihn allerorten; auf der Straße und unter den Leuten so gut wie in der Kirche oder in der Einöde oder in der Zelle,“ BÜTTNER 1923, 11.

výtvarné produkce.<sup>320</sup> Každodennost řeholníka a světce vyobrazuje právě mědiryt Raphaella Sadelera *Sv. František s hrajícím andělem*, který vznikl podle předlohy malíře Paola Piazzy. Původní obraz Paola Piazzy *Svatý František s hrajícím andělem* se dlouhou dobu považoval za ztracený. Originál Piazzova obrazu objevil až Sandro Bellesi. Jedná se o olejomalbu na mědi s rozměry 24 cm x 18 cm, která je dnes uložena ve Florencii, ve sbírce Olivetti Rason [030].<sup>321</sup>

Každodenní život modlitby znal inventor grafického listu Paolo Piazza z vlastní zkušenosti, byl totiž kapucínským bratrem, řeholním jménem Cosma da Castelfranco.<sup>322</sup>

Paolo Piazza maloval převážně sakrální témata. Jeho obrazy znázorňují posvátno spojené s každodenností. Zde bychom mohli jako zdroj vytušit benátskou tradici Tintoretta i Veroneseho. Uvedme jako signifikantní ukázkou Piazzovu *Poslední večeři* z refektáře jeho domovského benátského kláštera Ss. Redentore. Vznešená postava Krista, tušícího blížící se utrpení, je zachycena v kontrastu s živě diskutujícími apoštoly nad vypitými demižony vína, neodbytnou kočkou číhající na zbytky jídla a vystupující postavou obrýleného sluhy, který představuje zřejmě autoportrét Paola Piazzy.<sup>323</sup>

Piazzovy obrazy s náměty ze života sv. Františka byly často kopírovány díky reprodukčním grafikám Raphaella Sadelera staršího. Podle badatele Kowala se tyto grafiky s motivy ze života světce mohly šířit hlavně v okruhu kapucínských klášterů.<sup>324</sup>

Existuje řada kopií či děl inspirovaných touto Sadelerovou grafikou *Sv. Františka s hrajícím andělem*, zejména v kapucínských konventech. Jako příklad uvedme obraz Carla Saraceniho pro benátský konvent, dále dílo od Bartolomea Estebana Murilla pro kapucíny v Seville [034], díla od Francesca Ribalby pro kapucíny ve Valence [035], či díla Laurenta de la Hyre pro kapucíny v Rouenu.<sup>325</sup> Také v evropských sbírkách existuje další řada anonymních variant a kopií podle této grafiky, dnes známe například dřevěný reliéf v British Museum, obraz ve františkánském muzeu v Římě,<sup>326</sup> v soukromé sbírce v Miláně,<sup>327</sup> další díla prodaná na aukci Dorothea [031], vyšívaný

---

<sup>320</sup> GUILLOUX 2010, *Saint Francois d'Assise et l'ange musicien. Theme et variations iconographiques dans les collections du Museo Franceseano de Rome*, Roma 2010, cit. 41.

<sup>321</sup> BELLESI 2002.

<sup>322</sup> SAVELSBURG 1992, 270–272.

<sup>323</sup> BARTUŠKOVÁ 2017 B, 157–164.

<sup>324</sup> KOWAL 1984, 768 a 770–775, cit. 772.

<sup>325</sup> GUILLOUX 2010, 42.

<sup>326</sup> GIORGI 2011–2012, 44–46.

<sup>327</sup> BELLESI 2002, 20–21.

obraz ve Victoria and Albert Museum [033]<sup>328</sup> a také anonymní dílo z depozitáře kapucínského kláštera v Praze [032].<sup>329</sup>

Grafika od Raphaela Sadelera byla rovněž východiskem pro další rytce grafik jako například Gaspara Grispoldiho, pro Johanna Galle, či Michela von Lochem.<sup>330</sup>

Obliba této grafiky se sv. Františkem byla jistě dána i dobovou situací. Svatý František se stal po koncilu v Tridentu vzorem pro novou spiritualitu, kde byla obnovena mystická tradice středověké církve a kde byly vyzdviženy modlitba a evangelium jako vzor života.<sup>331</sup> Spiritualita kapucínského řádu je úzce spojena s kontemplativní modlitbou, na kterou je kladen velký důraz po vzoru jeho zakladatele, „v němž současníci viděli ani ne tak člověka, který se modlí, jako spíše člověka, který je celý modlitbou.“<sup>332</sup>

Existuje několik verzí legendy o sv. Františkovi. Jak napovídá nápis v horní části grafického listu, jedná se zde o epizodu, kdy se nemocný sv. František vrací do Assisi po období stráveném v Rieti. Sv. František požádal během cesty svého spolubratra Pacifika, který byl civilním povoláním trubadúr, aby zazpíval Bohu chvály a zmírnil tak Františkovy bolesti. Bratr však slušně odmítl ze strachu, aby nepohoršil ostatní bratry. A sv. Františkovi se tak zjevil anděl, aby ho oblažil nebeskou hudbou, hudba byla natolik sladká, že svatý ztratil své vnímání těla, a kdyby hudba trvala ještě déle, odešla by jeho duše do nebe.<sup>333</sup>

Je důležité zmínit, že zobrazení na grafickém listu nevychází zcela z legendy o sv. Františkovi. Dle legendy se jako útěcha nemocnému zjevil v noci anděl hrající na harfu. Na obraze Paola Piazzzy a související grafice Raphaela Sadelera je však zachycen anděl zjevující se sv. Františkovi ve dne a hrající na violu. Dále jsou na obraze a grafickém listu vyobrazeni spolubratři, kteří se o nemocného starají, v legendě však o nich není zachycena zmínka. V narativní scéně a věrohodně zachyceném výjevu z klášterních prostor jistě můžeme spatřovat důležitý aspekt. A tím je příslušnost Paola Piazzzy ke kapucínskému řádu.<sup>334</sup> Aktualizací tématu na grafice je právě ošetřování nemocného v rodinném prostředí kláštera a zachycení klášterního světa 17. století. Například nápis *Silentium* umístěný nad dveřmi klášterní chodby je pro nás voláním k Bohu a ke ztišení.

---

<sup>328</sup> WARDLE 1968, 99–105.

<sup>329</sup> Obraz byl vystaven na výstavě o historii kapucínského řádu Pax et Bonum v pražské Loretě 2018 až 2019.

<sup>330</sup> GUILLOUX 2010, 42.

<sup>331</sup> ASKEW 1969, 280–306, cit. 280.

<sup>332</sup> KONSTITUCE, 45.7.

<sup>333</sup> WARDLE 1968, 270–272.

<sup>334</sup> SAVELSBERG 1992, 270–272.

V díle Paola Piazzzy je stálý zájem o postavu sv. Františka, který je znázorněn ne jako svatý, ale jako řeholní bratr a jako vzor vhodný následování.<sup>335</sup>

Paolo Piazza do každodenního výjevu vkládá postavou hrajícího anděla nápadnou nádheru. V postavě anděla se snoubí velkolepost a božské zjevení, které je viditelné pouze sv. Františku, pro ostatní vyobrazené spolubratry zůstává Boží anděl skryt. Pro duch katolické reformace byla typická touha konkretizovat projev nadpřirozeného v každodenním životě bez zvláštních scénických uměleckých děl. Tím bylo v očích diváků dosaženo skutečného spojení mezi pozemským světem a božskými silami.<sup>336</sup>

Piazzův obraz *Sv. František s hrajícím andělem* zmiňuje již Carlo Ridolfi ve své knize *Maraviglie dell'arte* (1648), kde věnuje pozornost ztvárnění Františkovy cely a zachyceným jednotlivostem. Ridolfi míní, že „*další potulná zvířata utvářejí nejvíce zvidavou myšlenku, která je v tomto žánru známá.*“ Tímto odkazuje na bohatou ikonografickou symboliku díla.<sup>337</sup>

V horní části Sadelerovy grafiky se nad lůžkem světce nacházejí tři poličky obsahující svaté knihy, kultické předměty a obrazy. Na trámovém stropě jsou zavěšeny vinné hrozny a dýně. V rohu trámů se ukrývá vlaštovčí hnízdo a nad horním nadpražím vlaštovka. Z legendy o sv. Františkovi známe jeho kázání ptactvu, kdy jej rušila právě vlaštovka svým švitořením a musela být napomenuta.<sup>338</sup> Na grafické předloze je nejen vlaštovka nad vchodem, ale jsou zde vyobrazeni i jiní ptáci. Jsou zde ještě cukrující se holubice a holubice, na kterou číhá kočka. Lidská lebka a přesýpací hodiny jsou symbolem lidské pomíjivosti a nevyhnutelného běhu času. Beránek a vinné hrozny jsou symbolem Beránka Božího a utrpení Krista. Holubice, na kterou číhá kočka, je symbolem cudnosti a čistoty, které jsou ohrožovány hříchem.<sup>339</sup> Další předměty, jako na poličce vystavený obraz madony a monstrance, u dveří visící kroupka a na stolku u okna postavený kříž s Kristem, upomínají na vztah sv. Františka k Bohu. Další předměty poukazují na ideál chudoby jako mošna a sandále.<sup>340</sup> Všimněme si dalších věcí denní potřeby, jež upoutají naši pozornost, jako například na

---

<sup>335</sup> GUILLOUX 2010, 41.

<sup>336</sup> BELLESI 2002, 14.

<sup>337</sup> GUILLOUX 2010, 40–41, citace Carlo Ridolfi: „*altri animali vaganti, che ne forma in più curioso pensiero, che in questo genere vadi in volta.*“

<sup>338</sup> SAVELSBURG 1992, 270.

<sup>339</sup> BELLESI 2002, 14.

<sup>340</sup> SAVELSBURG 1992, 270.

poličce zavěšené brýle (oblíbený Piazzův motiv)<sup>341</sup>, pinzeta, růženec, zvonek, nočník, olejová lampa a velmi nevšední detail, kterým jsou sluneční hodiny v okenním rámu.

Na grafickém listu je několik nápisů, jako již výše zmíněný záznam z legendy v horní a dolní části, kde jsou velkými písmeny v legendě vyznačena slova GENIVS PACIFICE SVPEROS. Která dohromady znamenají „ duch v míru nebes“. Dále je zde tabulka *Silentium*, také tabulka s úryvkem z žalmu (Ps 116; 12) QUID RETRIBVAM DNO PRO OMNIBUS QVU RETRIBVIT MIHI. (Jak se mám odvděčit Hospodinu, že se mě tolikrát zastal?) V levém dolním rohu grafiky je umístěn další nápis: *P. Piazza a Castro Franco pinxit. Cum privilegio Summi pontificis ac S. C. Maiestatis*. Grafika je věnována bavorské vévodkyni Alžbětě<sup>342</sup> (SERENISSIMAE ELISABETHAE VTRIVSQ. BAVARIAE DUCISAE SVAE CLEMENTISSIMAE).

Badatelka Patricia Wardle přinesla zajímavý objev, že grafika *Sv. Františka s hrajícím andělem* od Paola Piazzzy/ Raphaela Sadelera vychází z jiné známější grafiky. Jedná se o grafiku Albrechta Dürera *Sv. Jeroným ve své studovně* [036], tedy grafiku s odlišným námětem, ovšem při bližším srovnání lze mezi Dürerovou a Sadelerovou grafikou nalézt analogie v kompozici, trámovém stropě, symbolech lebky, přesýpacích hodin, kříže a zavěšené dýně.<sup>343</sup> Také na Sadelerově grafice zobrazené vyzuté boty světce, příchod světla a rozvržení prostoru ukazují jasnou předlohu v Dürerovi.

Zajímavým symbolem je již zmíněná dýně s listy zavěšená ze stropu, která se vyskytuje na obou grafikách. V popisech Sadelerovy grafiky podle Piazzzy se často mluví o velké hrušce, to je ovšem chybná identifikace. V Dürerově grafice má dýně spojitost se sv. Jeronýmem. Ten pro latinský překlad knihy Jonáš u pasáže (4,6), kdy se Jonáš ukrývá do stínu popínavé rostliny, nahradil slovo *cucurbita* (dýně) užívané v předchozích latinských překladech za slovo *hedera* (skočec).<sup>344</sup>

Sv. Jeroným rozpoznal, že vhodnějším překladem hebrejského termínu kykeion je rostlina skočec, která má právě vlastnosti, jež se v biblické pasáži zachycují. Sv. Jeroným se však kvůli tomuto překladu dostal do sporu se sv. Augustinem, jak dokládá jejich korespondence z let 403 až 404.<sup>345</sup>

Historickou souvislost Dürerovy grafiky z roku 1514 se sv. Jeronýmem vysvětluje postava Erasma Rotterdamského, který v té době připravoval publikaci kompletního

---

<sup>341</sup> BARTŮŠKOVÁ 2017 B.

<sup>342</sup> SAVELSBERG 1992, 272.

<sup>343</sup> WARDLE 1968, 103.

<sup>344</sup> PARSHALL 1971, 303–305.

<sup>345</sup> Ibidem.

díla sv. Jeronýma. Můžeme předpokládat, že Albrecht Dürer užil symbolu dýně ve spojitosti se sv. Jeronýmem, tento znak byl v té době srozumitelný pro severské učence, pro které byl sv. Jeroným patronem biblických studií.<sup>346</sup>

Domnívám se, že neexistuje pouze vnější spojitost mezi grafikou sv. Jeronýma a grafikou sv. Františka. Co by mohlo spojovat tyto dva světce a jak se to na Sadelerově grafice vytvořené podle Piazzova obrazu projevuje? Leitmotivem by mohly být Benátky, odkud Paolo Piazza pocházel. Sv. Jeroným byl oblíbeným světcem v benátském umění díky svému atributu lvu. Lev je dodnes symbolem města na laguně. Zároveň Benátky také dlouho usilovaly o kult sv. Františka.

V Benátkách byla silně zastoupena františkánská tradice, vyskytuje se zde mnoho františkánských klášterů. První klášter San Francesco del Deserto leží na stejnojmenném ostrově jižně od ostrova Burano. Zde pobýval sv. František, když navštívil Benátky v roce 1220 a zde pronášel své kázání k ptákům. Největší františkánské kostely jsou v rámci města Benátek, jako Santa Maria Gloriosa dei Frari, zde sídlili konventuálové,<sup>347</sup> dále St. Francesco della Vigna, st. Job, st. Clara na Muranu a další.<sup>348</sup>

Na Sadelerově grafice je u sv. Františka zavěšen hrozen jako protiváha k zavěšené dýni. Dýně je mimo jiné znamením zmrtvýchvstání<sup>349</sup> a Jonáš byl s úponky a plody tykve vyobrazován v raně křesťanských katakombách, na podlahových mozaikách či na reliéfech sarkofágů.<sup>350</sup> Vinný hrozen je eucharistický motiv. Víme, že pro sv. Františka byla eucharistie viditelným zpřítomněním Boha a byla pro něj středem jeho života.<sup>351</sup> Domnívám se, že spojení eucharistického motivu vína a dýně jako symbolu zmrtvýchvstání má v této grafice svou roli. Je zde vyobrazen těžce nemocný sv. František, někteří badatelé uvádějí, že se jedná dokonce zobrazení jeho smrti. Proto jsou tyto dva symboly doplněny o symboly lidské pomíjivosti (kříž, lidská lebka a přesýpací hodiny), které nacházíme jak na grafice sv. Jeronýma, tak na grafice se sv. Františkem.

V depozitáři kapucínského kláštera v Praze se nalézá dosud nepřípsaná olejomalba na plátně s námětem *Sv. Františka s hrajícím andělem [032]*, která je názornou ukázkou transformace a odkazu kapucínského výtvarného umění. Na tomto pražském obraze, který je barokní kopií podle Sadelerovy grafiky, je oproti předloze Františkova

<sup>346</sup> PARSHALL 1971, 303–305.

<sup>347</sup> Striktní observance, chudoba a asketismus.

<sup>348</sup> WILLS 2002, 285.

<sup>349</sup> WILSON 1951, 162–164.

<sup>350</sup> ROYT/ ŠEDINOVÁ 1998, 93.

<sup>351</sup> ELVINS/ WHITSTABLE 2007, 30–31.

cela znázorněna skromněji. Pražské anonymní dílo z kapucínského kláštera se od Sadelerovy grafiky liší malířským rukopisem a stylem. Na pražském obraze je patrná neumně přenesená kompozice s chybnou perspektivou. Anděl je značně stylizován. Chybí mu lehkost a esovitě prohnutá postava. Tlumenou zemitou barevnost pražského obrazu bych vysvětlovala převzetím námětu z grafiky, kde Piazzův následovník pouze tužil barevnou škálu originální předlohy. Na Piazzově originále z florentské sbírky Olivetti Rason převládají sice rovněž zemité tóny, avšak ztvárnění anděla prozrazuje Piazzovu zálibu ve výrazném benátském koloritu.

Zajímavá je skutečnost, že pražský anonymní obraz s celou svatého Františka je malován ve stylu tromp d'oeil. Po restaurování v roce 2017 se objevil iluzivní rám a plátno je jakoby napnuto na imaginární niti.<sup>352</sup>

Anděl zachycený na Piazzově obraze *Sv. František s hrajícím andělem* z florentské sbírky a na Sadelerově grafice se opakuje u dalšího díla Paola Piazzzy, nástěnné výzdobě kostela Panny Marie Andělské v Praze ve výjevu Zvěstování. Shodné rysy bych viděla zejména v obličejí, jemném profilu a kadeřavých vlasech. Další analogie s Piazzovým rukopisem můžeme určit na základě detailů. Piazza měl zálibu v zobrazování jednotlivostí. Ikonografie svatého Františka, vyzuté sandály, bosé nohy kapucínského bratra, typicky stylizovaná ovce a kočka, to vše provází celoživotní dílo Paola Piazzzy.

Piazzův obraz *Sv. Františka s hrajícím andělem* a související grafika vznikly během jeho působení v Praze a ve střední Evropě.<sup>353</sup> Podle Michala Šroňka je právě zde patrný Piazzův význam, kdy žádné jiné dílo umělců náboženských obrazů v tehdejší Praze nemělo takový ohlas, jak právě dílo Paola Piazzzy.<sup>354</sup>

Dosud nepřipsaný obraz na plátně z pražského kapucínského kláštera bychom mohli určit některému z Piazzových následníků. V kapucínském řádu v Čechách se vyskytovalo několik bratrů, kteří byli činnými malíři. Proto je nasnadě i vzhledem k inspiračnímu zdroji, Sadelerově grafice podle Piazzzy, hledat autora v kapucínských řadách.

---

<sup>352</sup> Obraz byl vystaven na výstavě o historii kapucínského řádu Pax et Bonum v pražské Loretě 2018 až 2019.

ŠRONĚK 2013, 22. Fabien Guilloux se rovněž domnívá, že originál obrazu se sv. Františkem a hrajícím andělem vznikl mezi lety 1601 až 1604. Viz GUILLOUX 2010, 40.

<sup>354</sup> ŠRONĚK 2013, 22.





## SIC AMICA MEA INTER – TAK MEZI MÝMI PŘÁTELI

*Předpokládá se, že první dílo, které Paolo Piazza jako řádový bratr Cosma v pražském klášteře mezi svými spolubratry vytvořil, byl hlavní oltář nového kapucínského kostela. Podmínky prvních kapucínů v Praze byly nelehké a jejich působení bylo ohroženo samotným císařem.*

### 5.2 Hlavní oltář v kapucínském kostele Panny Marie Andělské v Praze

*Vše co pominulo  
vše co je přítomné  
vše co je budoucí  
to tvoří Bůh v nitru duše.*

*Mistr Eckhart*

Pražskému oltáři od Paola Piazzzy se věnovalo několik dílčích studií,<sup>355</sup> které navrhují možné analogie [042]. Michal Šroněk ve svých dvou článcích a stati rozebírá hlavní oltář z hlediska jeho historie a nevšední ikonografie. Roberto Contini vysvětluje inspirační zdroje zejména vlivy z Benátek – inspirace Tintorettem (ve zvolené barevnosti a světelnosti, rovněž také pro korespondující fyziognomii andělů), ale i vlivy z okruhu rudolfinců – jako Hans Rottenhammer, Hans von Aachen, Joseph Heintz

<sup>355</sup> ŠRONĚK 1988, 248–288; ŠRONĚK 1991, 63–67; ŠRONĚK 2013; COBIANCHI 2012, 83–90; CONTINI 2002, 61–120.

a další. Nabízí se však ještě srovnání s dalšími italskými předlohami, které dosud nebyly publikovány.

Dle značných paralel v Piazzově tvorbě s díly velkých benátských mistrů 16. století, můžeme předpokládat, že si Paolo Piazza uchovával náčrtky motivů přejímaných z obrazů svého učitele Palmy il Giovane a dalších benátských malířů. To lze usuzovat z analogií zejména na Piazzově hlavním oltáři kapucínského kostela Panny Marie Andělské na Hradčanech [002].

Tento rozměrný oltářní obraz vznikl mezi léty 1600–1602. Díky odstranění několika vrstev přemaleb při restaurování v minulém století mezi roky 1978–1982, můžeme v díle rozpoznat benátskou techniku malby blízkou Paolu Veronesovi (v užití a kombinaci barev – volba růžových a fialových tónů) a Jacopu Tintorettovi (v černobílé podmalbě).<sup>356</sup> Piazzovu techniku bylo možné vysledovat na okrajích plátna, které nebyly malířem dokončené kvůli změně formátu obrazu.<sup>357</sup>

Těmito umělci nebyl Paolo Piazza inspirován pouze v malířské technice. Spojitosti jsou patrné rovněž ve volbě námětů, typologii tváří a celkovém charakteru figur.

Zmiňovaný benátský ráz byl však dlouhou dobu věřícím a návštěvníkům kostela skryt. Jak se dočítáme z klášterních kronik pražského kapucínského kláštera, byl hlavní oltářní obraz v roce 1771 restaurován řádovým bratrem malířem Oliverem Steigerlem. z té doby mohou pocházet značné přemalby hlavního oltáře. Píše se zde totiž:<sup>358</sup>

*„Celý oltářní obraz byl také malířem obnoven, ve kterém byly andělům spraveny vlasy v tlumenějších barvách, a tím byl vytvořen větší soulad s bočními oltáři, vše připraveno P. Oliverem.“*

Jak je patrné z citace, vrstvy přemaleb změnilly intenzivní barevnost obrazu. Přemalby však nezměnily pouze barevnost, ale také kompozici, celá řada andělů a putti byla zcela zakryta hnědou barvou pozadí. Barvy šatů andělů a Krista byly zkresleny odlišnými barevnými odstíny. Jak se restaurátorky Radana Hamsíková a Magdalena Černá domnívají *„důvodem nejstarších přemaleb byla pravděpodobně spíše změna slohového názoru než rozsah poškození, avšak mladší přemalby pokrývaly již rozsáhlé*

---

<sup>356</sup> HAMSÍKOVÁ 1990, 65–66.

<sup>357</sup> Restaurátorky Radana Hamsíková a Magdalena Černá odhalily na okrajích plátna Piazzovu přípravnou kresbu v tmavohnědé barvě.

<sup>358</sup> KPK, Provinční anály, Liber Decimus, Rkp. 399, rok 1771, 248. *„Imago Altaris etiam a Pictore tota renovata est, in qua quidem Angeli ob dispensos crines potius spectris limites colorem reparati sunt, tandem totum Altare majoris conformiter lateralibus jam paratis a P. Oliverio (...).“*

*plochy odpadlé barvy.*<sup>359</sup> Jejich domněnku potvrzuje rovněž záznam z výše citované klášterní kroniky. Tímto zásahem vzniklé přemalby byly během posledního restaurování odstraněny a takto byl odkryt původní stav malby. Ukázalo se také, že obraz byl původně určen pro větší formát oltářního obrazu. Změna rozměrů se však datuje již do doby vzniku malby, neboť okraje v šíři 10 cm nejsou zcela dokončeny. Na těchto okrajích se pak dá vysledovat nejlépe technika Piazzovy malby.<sup>360</sup>

Na oltářním obraze jsou znázorněny postavy Trůnícího Krista – Spasitele, Panny Marie a svatého Františka s anděly. Jedná se o výjev ze života assiského světce a zakladatele řádu františkánů, a to v momentě, kdy se mu zjevuje Kristus v kapli Porciunkule.<sup>361</sup> Na sakrální prostor poukazuje také zobrazená oltářní mensa. Svatý František má na dlaních, chodidlech a na levé straně hrudi stigmata, která přijal od Krista. Dospělým andělem je zde doporučován ke Kristu, který se k němu sklání levicí a pravicí ukazuje gesto vítězství. Také Panna Maria shlíží k sv. Františkovi. Dospělí andělé doprovázejí celý výjev na hudební nástroje – loutnu, harfu a flétnu a dětští andělé výjevu přihlížejí.

Ikonografie obrazu je ovlivněna doporučením tridentského koncilu. Scéna ukazuje událost ze života sv. Františka – mystické setkání světce s Kristem, a nikoli výpravné cykly ze světceva života. Zejména v posttridentské Itálii byla nejvíce inovativně rozvinuta františkánská ikonografie, mezi oblíbené náměty umělců a objednavatelů patřily vizionářské zážitky, především pak *Vize sv. Františka s hrajícím andělem.*<sup>362</sup> Tato ikonografie sv. Františka s hrajícím andělem se u Paola Piazzy rovněž dochovala v grafickém listu.<sup>363</sup>

Roberto Cobianchi identifikoval přípravnou kresbu pro tento oltář v kresbě z Neapole z Musea Capidomonte s motivem Trůnícího Krista, Panny Marie a letících andělů. Na kresbě je Kristus ve shodné pozici jako trůnící Kristus na hlavním oltáři kostela Panny Marie Andělské, rovněž Panna Maria a poletující andělé jsou blízcí výslednému oltáři.<sup>364</sup>

<sup>359</sup> Restaurátorská zpráva: R. HAMSÍKOVÁ/ M. ČERNÁ: Kristus s Pannou Marií, sv. Františkem a anděly, oltářní obraz z kostela Panny Marie Andělské. Praha 1982.

<sup>360</sup> HAMSÍKOVÁ 1990, 65–66.

<sup>361</sup> ŠRONĚK 1991, 65.

<sup>362</sup> ŠRONĚK 1991, 65; KOWAL 1984, 772; ASKEW 1969, 280–306.

<sup>363</sup> Jeho dílo vyšlo jako grafický list od Raphaela Sadelera. Byl nalezen originál obrazu, jenž určil a dohledal, Sandro Bellesi. Jedná se o malbu na mědi, s rozměry 24cm x 18 cm a je dnes uložena ve Florencii, ve sbírce Olivetti Rason. i tato malba ukazuje zájem o detail, zálibu v okrových a hnědých tónech, zájem o bohatou draperii a také volbu tématu a důraz na vnitřní spirituální prožívání vycházející z tridentských nařízení. BELLESI 2001.

<sup>364</sup> COBIANCHI 2012, 83–90.

V Itálii, hlavně v Benátkách, můžeme hledat inspirační zdroje pro postavy Krista, Panny Marie, sv. Františka a andělů. Jedná se o díla, která Paolo Piazza poznal z přímé autopsie.

Na hlavním oltáři v kostele Panny Marie Andělské na Hradčanech, má Kristus nakloněnou hlavu v poloprofilu, hnědé vlnité vlasy sčesané na temeni hlavy a delší vousy [044]. Má klidný výraz, což ještě umocňuje jeho sklopené oči. Na jeho svalnaté hrudi je patrné vytočení postavy vpravo v mírném esovitém pronutí.<sup>365</sup> Kristova pravice je pokrčena a ukazuje vítězné gesto Krista vítěze nad smrtí, jeho levice se sklání dolů ke světcům.

Tyto rysy jsou velmi blízké dílu *Křest Krista*, které Tintoretto vytvořil roku 1580 pro kostel S. Silvestro v Benátkách zejména v Kristově tváři a účesu, výrazu a muskulatuře trupu [043]. Stejně tak vykročení levé nohy a postoj figury spolu s řasením drapérie a umístění roucha je velmi podobné jeho možné předloze. Také gesto jeho levice podporuje domněnku, že Paolo Piazza znal velmi dobře Tintorettovo dílo.<sup>366</sup>

V díle *Noli me tangere* od Veroneseho (dnes Museum Grenoble) můžeme shledat paralelu k Piazzově Kristu ve formování svalů v oblasti trupu, postoji těla a vykročení nohy. A podobně jako u Tintorettova obrazu *Křest Krista* jsou shodné rysy také v části tváře, sčesání vlasů a klidném výrazu.

Stejně formovanou svalnatou postavu užil Paolo Piazza v postavách žebráků v benátském díle *Křest sv. Pavla* [090].<sup>367</sup>

Piazzova figura Krista vykazuje mírnou deformaci anatomických proporcí, jak dokazuje pravá skrčená noha a Kristova pravice, která je kratší než levá ruka. Tato anatomická nepřesnost může pravděpodobně pramenit z přejímání známých motivů skládaných v jeden malířský celek, nebo také z pozdějších přemaleb.

Na Piazzově oltáři je Panna Maria znázorněna jako Assumpta. Má klidný výraz, rozpuštěné světlé vlasy, na hlavě korunu a dvanáct hvězd kolem hlavy. Panna Maria je oděna v růžové roucho, přepásané zdobným páskem a křížením v horní části. Mariiny ruce jsou v otevřeném gestu. Toto gesto se často vyskytuje u děl Palmy il Giovane (například u postavy Madony v Adoraci pastýřů z Harrachovy sbírky). Přes vykročenou nohu splývá vlající tmavě modrý svrchní plášť. Její levá noha spočívá na srpku měsíce.

<sup>365</sup> To by mohlo poukazovat ještě na znak manýrismu, jehož doznívání v Benátkách Piazza zažil.

<sup>366</sup> Inspiraci u Tintoretta můžeme shledat i v Piazzových grafikách, které vyryl Raphael Sadeler, jako například v grafice Krista se sv. Františkem a Dominikem. Díky Sadelerovi můžeme mít lepší představu o Piazzově nedochovaném díle, jehož podoba se zachovala jen díky těmto grafikám. Viz CONTINI 2002, 70; KOWAL 1984, 772.

<sup>367</sup> COBIANCHI 2012, 87.

Domnívám se, že Panna Maria Regina Coeli – královna nebes je inspirována Veroneseho královnou z obrazu *Nalezení Mojžíše* (1570–1575), který je dnes uložen v National Gallery of Art ve Washingtonu [044]. Se starozákonní královnou má totožný výraz v obličeji, typologii tváře, sklopený pohled dolů, sčesané světlé vlasy s korunou, vykročení těla a má podobně řešený oděv s křížením v horní části. Analogie k Piazzově Panně Marii můžeme spatřit v dalších dílech Paola Veroneseho, pro kterého byl tento ženský typ příznačný. Například Venuše z obrazu *Venuše, Mars a Kupid* (Metropolitan Museum of New York), kde je opět charakteristický výraz v obličeji, světlé vlasy a vykročení těla. Námět *Nalezení Mojžíše* byl v dílně Paola Veroneseho oblíbený a byl často vytvářen také jeho dílenskými pomocníky za pomoci mistrovských skic. Odtud znal pravděpodobně Paolo Piazza také dobře Veronesův obraz.<sup>368</sup>

Expresivní styl se u Piazzova svatého Františka projevuje v extatickém formování postavy a světcově výrazu. Jeho hlava vzhlíží k nebi, oči úpěnlivě směřují ke Kristu, tvář je asketická, s dlouhými vousy a velmi úzká a protáhlá. Svatý František má na ruce a na boku patrná stigmata, která přijímá od Krista. Svatý František klečí, je oblečen v řeholním hnědém hábitu s kapucí, přepásaný růžencem. Zajímavým motivem je malá lebka na růženci. To odkazuje na světce kontemplaci a askezi. Podobně se motiv růžence vyskytuje na obraze *Stigmatizace* z brněnského klášterního kostela [057], (viz kapitola 5.9). U Františkových nohou leží jeho vyzuté sandály.<sup>369</sup> Stejně tak má vyzuté sandály sv. František na grafice Raphaela II. Sadelera podle Paola Piazzzy s námětem *Vize sv. Františka s hrajícím andělem* [029].

Piazzův svatý František je inspirován extatickým vyobrazením a je zde kladen důraz na světcův mystický prožitek. Blízké ztvárnění můžeme vysledovat u Barrociho svatého Františka, rozšířeným také jako tisk.<sup>370</sup> Další podobné rozevření ramen můžeme spatřit u Piazzova učitele Palmy il Giovane, který stejný motiv užívá u ikonografického námětu *Umučení sv. Štěpána*, jež vyšel jako tisk. V Louvru jsou uchovávány Palmovy studie ke Stigmatizaci sv. Františka, domnívám se, že pro tento pražský hlavní oltář u kapucínů převzal Paolo Piazza téměř shodné formování postavy světce. Nezvyklé vytočení těla, stejně zvednuté paže a držení nohou [144–145].

---

<sup>368</sup> U Veroneseho existovaly dva typy formátů v námětu *Nalezení Mojžíše* – horizontální a vertikální, ke kterým existuje několik dochovaných replik. Více k dílně Veroneseho a dílenským replikám Viz: GISOLFI 2004, 73–86.

<sup>369</sup> Sandály dnes na oltáři nejsou vidět kvůli umístění tabernáku, tento výjev prezentují pouze fotografie z restaurování oltářního obrazu.

<sup>370</sup> COBIANCHI 2012, 83–90; ŠRONĚK 2013, 18.

Pravděpodobným vzorem je hojně šířená Boldrinio grafika s námětem *Stigmatizace sv. Františka* podle Tiziana (1530–1535). Sv. František je zde vyobrazen ve velmi podobné pozici s diagonálně vztaženými rukama k nebi.<sup>371</sup>

Kapucínská spiritualita je úzce spojena s kontemplativní modlitbou, na kterou je kladen velký důraz po vzoru jejich zakladatele, „v němž současníci viděli ani ne tak člověka, který se modlí, jako spíše člověka, který je celý modlitbou.“<sup>372</sup> Svatý František se stal po Tridentu vzorem pro novou spiritualitu, kde byla obnovena mystická tradice středověké církve a kde byl kladen důraz na modlitbu a evangelium jako vzor života.<sup>373</sup>

Jedná se o Piazzův oblíbený ikonografický typ světce, který malíř později ještě několikrát užil ve svém díle. Piazzovy obrazy se sv. Františkem byly často kopírovány díky reprodukcím grafikám Raphaela Sadelera staršího. Podle badatele Kowala se tyto grafiky s motivy ze života světce mohly šířit hlavně v okruhu kapucínských klášterů.<sup>374</sup>

Piazzovi dospělí andělé na tomto hlavním oltáři jsou velmi typičtí pro benátskou oblast. Mají kudrnaté vlasy, líbezný výraz a pastelovou barvu rouch. Tři z nich hrají na hudební nástroje, loutnu, harfu a flétnu. Anděl, který doporučuje sv. Františka, je velmi blízký andělu z cyklu *S. Saba* v Benátkách od Palmy il Giovane a to ve formování figury. Paolo Piazza se u tohoto malíře školil, proto je nasnadě domněnka, že Piazza přejímal palmovský typ andělů.<sup>375</sup> Je zajímavé, že anděl v levém rohu Piazzova obrazu je typický spíše pro archanděla Gabriela ze *Zvěstování*, zde však malíř motiv aplikoval na anděla hrajícího na harfu. Blízkého anděla užil Paolo Piazza ještě v nástropních malbách kostela Panny Marie Andělské, v námětu *Zvěstování Panně Marii*, vlající roucho a vykročenou nohu aplikoval pouze v zrcadlově otočené variantě [047], (viz kapitola 5.3).

Analogii letících andělů z horní části oltáře lze najít u Paola Veroneseho. Ve Veroneseho obraze *Kající se Máří Magdalena* je vyobrazen blízký anděl se zkříženými rukama. Ve Veronesově díle *Triumf Benátek* jsou naopak častí andělé obráceni hlavou dolů v perspektivní zkratce, což vytváří iluzi hlubokého prostoru. Zajímavým prvkem je tento motiv andělů i z hlediska kontrastu, přičemž jeden anděl je obrácený hlavou dolů a druhý hlavou nahoru. To se u Veroneseho vyskytuje ve výzdobě Villa Barbaro.

---

<sup>371</sup> ŠRONĚK 2013.

<sup>372</sup> KONSTITUCE, 45.7.

<sup>373</sup> ASKEW 1969, 280–306, 280.

<sup>374</sup> KOWAL 1984, 772.

<sup>375</sup> CONTINI 2002, 72.

Paola Piazza byl představitel doznívajícího manýrismu ovlivněného již tridentskou tradicí a počínajícího baroka. Z benátského malířství si osvojil některé typické motivy, které přejímal od velkých benátských mistrů spolu s benátským koloritem. Ale díky tomu, že se v Praze setkal také s představiteli severského manýrismu, převzal od nich například kompozice, typologii obličejů, figury a účesy, jak to lze vidět na pražském oltáři u andělů, kdy mají postavy kudrnaté vlasy v dlouhých prstencích.

Architektura hlavního oltáře pochází z roku 1735 a je portálového typu.<sup>376</sup> V postranních vchodech architektury hlavního oltáře jsou vyobrazeni dva kajícíci [139]. Sv. Máří Magdalena [136] a sv. Petr [140]. Někteří badatelé obrazy datují do poloviny 17. století.<sup>377</sup> Jedná se o zajímavá malířská díla. Zájem je věnován jednajícím figurám, pozadí obrazu je řešeno spíše jako doplnění příběhu těchto kajících. Sv. Máří Magdalena vychází z tradičního vyobrazení, jež mohlo být inspirováno některou grafikou, rozšířenou po celé Evropě. Nabízím srovnání s leptem Jacopa Goleho, podle návrhu Caspara Smitse [137].

---

<sup>376</sup> VLČEK 2000,127.

<sup>377</sup> Ibidem.



SED EX ME – ALE ODE MNE

*Dlouhou dobu nikdo netušil, že nástropní malby v kostele Panny Marie Andělské jsou dílem Paola Piazzy. Kvalitní, avšak i přes odborný restaurátorský zásah velmi poničené malby, nebyly nikomu připisovány a ležely mimo zájem historiků umění. Avšak stylová analýza, srovnání a rozbor restaurátorských zpráv ukázaly dosud nezjištěné informace.*

### 5.3 Nástropní malby v kostele Panny Marie Andělské v Praze

*Nemysli si pořád, že musíš všechno prožít, stačí jen pozorovat a to bez klidu nejde. Největší milostí pro nás, kteří to potřebujeme, je umění dívat se a vidět.*

*Karel Čapek*

Donedávna stály nástropní malby v hradčanském kostele Panny Marie Andělské nepovšimnuty. Poprvé v literatuře je zmiňuje ve svém článku Roberto Pancheri v roce 2014, avšak konkrétněji nerozvíjí důvody jejich připsání Paolu Piazzovi. Mezi mnohá další nově určená Piazzova díla je připisuje na základě rukopisu a několika analogií. Roberto Pancheri zdůrazňuje jejich význam jako oslavy Panny Marie v souvislosti doby jejich vzniku, kdy byla Praha a České království místem s vícero konfesemi.<sup>378</sup>

<sup>378</sup> PANCHERI 2014, 95–110.



Do konce 70. let minulého století byly tyto nástropní malby ve valené klenbě kapucínského kostela zakryty čtyřmi vrstvami vápenné omítky a o jejich existenci neměl nikdo tušení. Až na základě průzkumných sond restaurátora Jana Pasálka byly tyto vzácné nástropní malby objeveny a odkryty, avšak nebyly donedávna nikomu připsány. Jedná se o tři jednotlivá pole, dvě v obdélném a jedno v oválném výseku. Malíř provedl malby technikou *al secco*. Kolem těchto malířských polí se původně nacházela také ornamentální výzdoba malovaná šedou barvou do tenké vápenné vrstvy. Ta však byla dochovaná pouze fragmentárně, proto byla po konzultaci s památkáři opět zakryta. Malby byly v minulosti silně poškozeny několikanásobným škrábáním a bílením klenby kostela a štukováním. Tyto zásahy zapříčinily hluboké vrypy, které restaurátor Jan Pasálek během restaurování na konci 70. let minulého století vytmelil a retušoval. Později se v prostředním výjevu v oválném poli nacházel pravděpodobně větrací otvor, který narušil celistvost zachování malby.<sup>379</sup>

Nástropní malby technikou *al secco* jsou věnovány událostem ze života Panny Marie, která je rovněž patronkou tohoto kapucínského kostela. První obdélný výjev ukazuje *Zvěstování Panny Marie* [047], druhé pole uprostřed v oválu zobrazuje *Nanebevzetí Panny Marie* [050] a třetí *Korunování Panny Marie* [053].

Malbám byly na klenbě kostela vymezeny menší formáty polí. Pozadí, do kterých jsou scény začleněny, jsou redukována a vyobrazení jsou pouze hlavní aktéři scény. Malíř se zde mistrně vypořádal s omezeným prostorem a vytváří působivou a dynamickou kompozici mariánských výjevů, obzvláště ve *Zvěstování*.

Malby jsou viditelně inspirovány benátskou školou 16. století. Ve zvolené barevnosti, figurách a kompozici byly malby ovlivněny benátskými díly Paola Veroneseho, Jacopa a Domenica Tintoretta, Tiziana a Bassanů.

Dnešní kolorit malby naznačuje, že není zachovaný zcela ve své původní podobě. Vrchní tóny a modelace jsou z velké části setřeny, proto malby působí v některých částech ploše a neplasticky. I přes to však malby prozrazují, že původní kolorit se skládal ze sytějších barev blízkých benátskému prostředí pozdního 16. století, jak ukazuje zejména výjev *Zvěstování*, kde je archanděl oděn do výrazně žlutého roucha. Ještě patrné jsou mistrné přechody barev, kontrastně pojaté stínování a modelace, zvláště v případě drapérií.

---

<sup>379</sup> PASÁLEK 1979, nepag.

V pražském výjevu *Zvěstování* je zdůrazněna dynamika archanděla, gesto pozvednuté Gabrielovy pravé ruky, figura serpentinata a výrazně vykročená odhalená levá noha, ve vzduchu vlající opásání, rozpořehované perutě křídel a hlava anděla z profilu s vlnícími se kadeřemi. V kontrastu k archandělu je Panna Maria vyobrazena v klidné pozici. Klečí u pulpitu s rukou položenou na prsou, její hlava je natočena z profilu a její pohled směřuje pokorně k zemi. Obličej Panny Marie je zde velmi jemně vymodelován, zejména oční partie. Pozadí výjevu je omezeno na oblak a téměř celý formát výjevu zaplňují jednající figury, dalo by se zde mluvit o tzv. *horror vacui*. Domnívám se, že malíř vychází kompozicí z benátské tradice Paola Veroneseho (*Zvěstování Panny Marie*, Galleria dell'Academia). Tento typ zvěstování Paolo Veronese a jeho dílna často variovali. Vidím také paralelu ve vybudovaném prostoru s figurami k Tizianovu *Zvěstování Panny Marie*. Tizianův obraz byl objednan Karlem V. Podle této dnes ztracené předlohy byl vydán grafický list Jacopem Caragliem mezi lety 1527–1537 [049].<sup>380</sup>

Malba *Nanebevzetí* v hradčanském kostele byla silně poškozena, pravděpodobně zde byl později vytvořen větrací otvor kostela.<sup>381</sup> Toto poškození se nachází v partii pravého anděla vynášejícího Pannu Marii.

Pannu Marii zde vynášejí dva andělé s hlavami obrácenými dolů, s podobnými se setkáváme v díle Veroneseho a Tintoretta. Dole s údivem přihlížejí apoštolové, jejich překvapení dokládají gesta zdvižených rukou a výrazy obličejů. Tento motiv mohl malíř poznat u Tizianovy *Assumpty* v benátském františkánském kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari, kde jsou nejen tito udivení a gestikulující apoštolové, ale také podobně vystavěná postava Panny Marie s rozepjatýma rukama [052].

V *Korunování Panny Marie* se malíř soustředí na komunikaci mezi Nejsvětější Trojicí a klečící Pannou Marií. Výjev je zaplněn mohutnými drapériemi plášťů Boha Otce a Krista. Je poněkud nezvyklé, že oba v jedné ruce drží sféru a druhou rukou Pannu Marii korunují. Vidím zde proto inspiraci grafikou Jana Collaerta na motivy Maertena Vos (1597) [054], kde je stejný motiv. Výjev *Korunování Panny Marie* ukazuje stejně tak inspiraci grafikami Albrechta Dürera *Korunování Panny Marie* z roku 1510. Tento dřevořez byl hojně rozšířen po celé Evropě. Malíř se v tomto výjevu vracel rovněž k italské tradici, k předlohám, jako byla díla Tintorettova, konkrétně v *Korunování* z roku 1594 z benátského kostela S. Giorgio Maggiore [055], kde je téměř

---

<sup>380</sup> BARTSCH XV, 67.3.

<sup>381</sup> PASÁLEK 1979, nepag.

shodně vystavěn horní výjev *Korunování*. Jedná se zejména o analogie ve fyziognomii Boha Otce, Krista, ale i Panny Marie, a také ve výstavbě figur a jejich gest. Benediktinský kostel S. Giorgio Maggiore leží nedaleko kapucínského kostela Ss. Redentore. V jeho mobiliáři najdeme další významná díla Jacopa a Domenica Tintoretta a Jacopa a Leandra Bassana.

Není archivně doloženo, kdy byly tyto pražské nástropní malby vytvořeny, ani kdo je jejich autorem. Vzhledem ke slohovému projevu (barva, kompozice, ztvárnění figur) odpovídají však malby doznívajícímu manýrismu, tedy době vzniku klášterního kostela.

Vznik kostela spadá do období, kdy přišel s prvními kapucíny do Prahy také námi sledovaný malíř fr. Cosma da Castelfranco, civilním jménem Paolo Piazza. Jak již bylo zmíněno v předešlých kapitolách, byl do střední Evropy povolán vytvářet výzdobu nově vznikajících kapucínských konventů.

Jak víme, Paola Piazza poznal během svého benátského školení v dílně Palmy il Giovaneho také díla ostatních mistrů pozdního 16. století, a ve svém díle se často vracel k jejich malířskému odkazu a používal je jako hlavní inspirační zdroje. Barevná škála u Paola Piazzzy hrála významnou roli. Koloritem vychází z benátské školy, zejména z bassanovských jednoduchých a přírodních tónů, ale i živých barev Veroneseho a Tiziana. Pro Paola Piazzzu je dále příznačná černá, živá červená, tmavě zelená, sytě žlutá a ultramarín v různých gradacích.<sup>382</sup>

Tyto pro něj charakteristické barvy můžeme i přes jisté poškození malby vyzorovat i na hradčanských mariánských výjevech. Zejména ve scéně *Zvěstování Panně Marii*, kde je Archanděl Gabriel oděn do sytě žlutého roucha.

Mariánské výjevy v klenbě kapucínského kostela ukazují, že byl malíř velmi dobře obeznámen s technikou nástěnné malby. Jak víme z Piazzových dochovaných děl, nebyl tento kapucínský bratr pouze malířem pláten, ale v jeho díle najdeme i řadu nástěnných maleb.<sup>383</sup>

Rovněž stylové srovnání pražských nástropních maleb s ostatními díly Paola Piazzzy a formální analýza ukázaly prokazatelné shody s Piazzovým malířským rukopisem. Dle mého názoru z jeho rukou pochází i dnes zakryté fragmenty ornamentální výzdoby

---

<sup>382</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 54.

<sup>383</sup> V italském Poisol – Villa Cornaro, v Parmě – Palazzeto, ale také v římském Palazzo Borghese pro Scipione Borghese, synovce papeže Pavla V. etc. FUMAGALLI 2002, 189–241, zvl. 203; CECHINELLI 2000, 4.

v klenbě kostela, a také postranní konsekrační kříže, které zůstaly částečně v kostele zachovány.<sup>384</sup>

Domnívám se, že doslova identické ztvárnění archanděla Gabriela ze *Zvěstování Panny Marie* Paola Piazza zopakoval ještě později u stejnojmenného výjevu v římském kostele Sta. Maria in Aquiro [048]. Anděl je stejně formován, je esovitě vytočen, má stejně vykročenou levou nohu a ruce totožně zdvižené. Podobně formulovaný anděl se vyskytuje rovněž na alabastrovém oltáříku *Zvěstování* v Kunsthistorisches Museum Wien, připsaný Paolu Piazzovi [112].

*Nanebevzetí Panny Marie* ukazuje již téměř u Piazza ustálený typ oslavené Panny Marie. Matka Boží je oděná do červeného pláště, opásaná stuhou s křížky, která je svázaná na její hrudi křížmo. Tato štolá se třemi křížky by mohla být možnou aluzí na pallium Svatého Otce.<sup>385</sup>

Podobně je Panna Maria vyobrazena Paolem Piazzou v pražském kapucínském kostele Panny Marie Andělské na hlavním oltáři. Obdobnou Assumptu ztvárnil Piazza také v opatství Rein u Grazu [051]<sup>386</sup> a vyskytuje se stejně tak na jeho grafickém listu vydaném Raphaellem Sadelerem s námětem *Sv. František a sv. Dominik zachraňují svět před hněvem Krista*, z roku 1607 [037].

Počáteční výzdoba pražského kapucínského kostela byla svěřena do rukou kapucínského bratra Cosmy, který byl za tímto účelem vyslán do střední Evropy. Hlavní oltář, který zde vytvořil a nástropní malby ukazují jeho specifické řádové poslání a povolání. Nástropní malby v pražském kapucínském kostele doplňují významně poznání Piazzova díla a jeho působení v českých zemích.

---

<sup>384</sup> Za upozornění velmi děkuji bratru Tomáši Pracnému OFMCap.

<sup>385</sup> DIE PAPSTWAHL 1829, 24, pozn. 2.

<sup>386</sup> PANCHERI 2014, 104.



## VIGILATE – BUĎ BDĚLÝ

*Pro historiky umění, jako by mělo stále platit ono pověstné vigilate. Stav bádání jednotlivých témat totiž vůbec nemusí být konečný a vždy se může objevit nečekaná souvislost. Což je i případ strahovského cyklu a k němu nalezených grafických předloh.*

### 5.4 Strahovský cyklus Umučení sv. apoštolů a Ukřižování Páně

*„Hospodine, Bože můj, k tobě se utíkám, zachraň mě a vytrhni z rukou těch, kdo mě stíhají.“* *Žalm 7*

V depozitáři Strahovského kláštera se nalézá cyklus maleb s náměty *Umučení sv. apoštolů a Ukřižování Páně*. Pravděpodobně později byl cyklus doplněn o mladší díla *Umučení sv. Vavřince a sv. Polykarpa [056–087]*. Na zamýšlenou jednotu s ostatními obrazy apoštolského cyklu ukazuje shodný typ rámu u těchto obrazů. Původní malby z cyklu byly později z části přemalovány.

Tento malířský cyklus zakoupil v roce 1634 opat Strahovského kláštera Kašpar Questenberg za 570 zlatých (thalerů). V knize účtů je koupě zaznamenána poznámkou:

*„Coemi Imagines quatordecim Apostolos Martyrum et Salvatoris Crucifixi, qua in superioris Conventus Ambitu ad sustinendam devotionem Servorum Cristi apposita sunt, curavi et Sancta*

*Juliana Imaginem qua in Ecclesia lateri, a parti Sta Ursula visitur, cum ornamentis et reliquis in consummationem exposui.*<sup>387</sup>

V Questenberkových Notae jsou rozdílně vedené záznamy nakoupených (již zhotovených) a nově objednaných děl. Na tyto dva termíny *Coemi* (zakoupené) a *Curavi* (obstarané, ve smyslu objednané) záznamu poukázala Marie Opatrná, která se domnívá, že cyklus apoštolských martyrií opat Questenberg zakoupil již jako hotová díla.<sup>388</sup>

Strahovský archivář Bohumír Dlabacz ve svém lexikonu umělců zmiňuje Ludwiga Häringa, který vytvořil pro Strahovský klášter apoštolské historie a doslova píše, že z jeho štětky pocházejí obrazy apoštolů: „*Von seinem Pinsel rührt die Apostelgeschichte her, die in den Gängen des Stiftes Strahow noch heute zu sehen ist.*“<sup>389</sup>

Michal Šroněk ve své práci Pražští malíři 1600–1656 zmiňuje v hesle o Janu Jiřím Heringovi také Ludwiga Heringa. Malíř Ludwig Hering není však doložen v dobových archivních záznamech a vinou Joachima Sandraarta mohl být zaměněn s Janem Jiřím Heringem.<sup>390</sup> Podle Michala Šronka však nemůžeme vztáhnout tuto Dlabaczovu zprávu na dnes dochovaná apoštolská martyria, neboť se jedná „*o rustikalizovanou práci, pocházející pravděpodobně z konce 16. století.*“<sup>391</sup>

Předpokládejme, že apoštolský cyklus mohl vzniknout na přelomu 16. a 17. století, či v pozdním 16. století, kam jej datuje rovněž Michal Šroněk. Formální znaky apoštolských martyrií by této domněnce odpovídaly. Později tento cyklus mohl doplnit a přemalovat Jan Jiří Hering, jak se domnívá Libor Šturc.<sup>392</sup> Tato hypotéza by vysvětlovala Dlabaczův záznam o malíři Ludwigu Häringovi, o tom, že vytvořil strahovské apoštolské historie.

Vedoucí sbírky Libor Šturc upozornil u několika pláten z cyklu na stylové podobnosti s malířským rukopisem Paola Piazzy. Domnívá se, že roku 1634 mohl opat Strahovského kláštera zakoupit již zhotovený cyklus právě z nedalekého kláštera kapucínů, kde Paolo Piazza působil a kde mohl cyklus maleb také vzniknout.<sup>393</sup>

---

<sup>387</sup> Knihovna královské kanonie premonstrátů na Strahově, Sign. DT II 24. Textus varii, Casparus a Questenberg, Notae extraordinarium expensarum abbatis Strahoviensis. Praha 1612–1638, sign. DT II 24, 34 v.

<sup>388</sup> OPATRná 2011, 213.

<sup>389</sup> DLABACZ 1815, 544 sqq.

<sup>390</sup> ŠRONĚK 1997, 52 sqq.

<sup>391</sup> ŠRONĚK 1997, 52.

<sup>392</sup> Osobní sdělení.

<sup>393</sup> ŠTURC 2007, 428 sq.

Formální znaky a osobitý rukopis malíře Paola Piazzzy na těchto dílech potvrdilo také několik zahraničních badatelů. Spoluautor a editor poslední monografie Paola Piazzzy, Sergio Marinelli vidí piazzovské znaky zejména v menších postavách v pozadí, vyhotovené často monochromně. Vyslovil domněnku, že na tomto malířském cyklu se mohl podílet Paolo Piazza spolu s jedním z žáků. Nezavrhl ani myšlenku, že by jím mohl být právě Jan Jiří Hering, kterému Libor Štunc připisuje autorství novějších úprav na celém cyklu.

Domnívám se, že grafické listy, dochované v British Museum mají stejný námět a jsou s cyklem formálně takřka totožné. Doplnují apoštolský cyklus také o několik sv. apoštolů, které na strahovském cyklu chybí – sv. Petra a sv. Šimona. Tyto grafické listy jsou připisovány Maertenu Vos<sup>394</sup> a Juliu Goltziovi (British Museum) a dosud nebyly s cyklem spojovány. Marten Vos byl malířem v Antverpách, který navštívil Itálii, což významně ovlivnilo jeho tvorbu. Dnes je známý mnohem více jako kreslíř a inventor grafických listů.<sup>395</sup>

Benátský badatel Sergio Marinelli se však snaží vysvětlit vznik strahovského cyklu na základě nedochovaných kreseb. Nabízené grafiky nevidí jako předlohy k danému cyklu, vzhledem k jemnějšímu propracování detailů strahovského cyklu. Původ díla spatřuje komplikovaněji. Podle Sergia Marinelliho existoval jako první soubor kreseb nějakého benátského mistra k *Umučení sv. apoštolů*, který Paolo Piazza a Maerten Vos mohli poznat v Benátkách, a který pravděpodobně nezávisle na sobě zpracovali.<sup>396</sup>

Příkláním se však k vysvětlení vzniku strahovského cyklu na základě grafik z British Museum. Sergio Marinelli mi potvrdil, že strahovské malby jsou již na první pohled propracovanější a invenčnější než grafické listy. Malíř mohl pracovat s těmito grafickými předlohami a pozměnit si je dle své fantazie. To, že zde pracoval Paolo Piazza s grafikami z nizozemského prostředí by vysvětlovalo rovněž blízkost maleb k německé a nizozemské tradici. Zejména na méně významných detailech (postavy v pozadí), se projevuje typický Piazzův rukopis.

V cyklu *Umučení sv. apoštolů* na Strahově se nalézají dnes tyto jednotlivé malby: *Ukřižování Páně* [062–063]; *Stětí sv. Pavla* [056–057]; *Umučení sv. Judy* [081–082]; *Umučení sv. Matouše* [071–072]; *Umučení sv. Jakuba, syna Zebedeova* [077–078];

---

<sup>394</sup> Marten Vos byl ve své generaci nahlížen jako jeden z nejvýznamnějších malířů Flander, kteří předcházeli Paulu Petru Rubensovi. Získal mnoho zakázek na nové vybavení kostelů po obrazoboreckých bouřích v roce 1566. In: SHOAF 1980.

<sup>395</sup> SHOAF 1980, 237 sqq.

<sup>396</sup> Osobní konzultace s prof. Sergiem Marinelli.

*Umučení sv. Jakuba, syna Alfeova* [066–067]; *Umučení sv. Matěje* [075–076]; *Umučení sv. Filipa* [064–065]; *Ukřižování sv. Ondřeje* [058–059]; *Umučení sv. Tomáše* [073–074]; *Umučení sv. Jana* [060–061] a *Umučení sv. Bartoloměje* [069–070]. Na základě apoštolů zobrazených v grafických listech, se můžeme domnívat, že dvě malby apoštolů ze strahovského cyklu jsou pravděpodobně ztraceny. Tuto domněnku může potvrdit výše uvedený záznam z účetní knihy, kde se dočteme, že se jedná o nákup 14 obrazů *Svatých umučených apoštolů* a *Ukřižování Páně, Umučení sv. Juliány*.

Můžeme předpokládat, že strahovský apoštolský cyklus byl původně kompletní. Seznamy sv. apoštolů se v evangeliích liší, v grafických listech, které byly předlohou strahovskému cyklu, je 13 listů s apoštoly a 1 list s *Ukřižováním Páně*.<sup>397</sup>

Pokud srovnáme grafiky a strahovský cyklus, tak ve strahovském cyklu chybí 2 obrazy apoštolů, sv. Šimona a sv. Petra [086–087]. Dochovaných obrazů s vyobrazením *Umučení sv. apoštolů* je tedy 11. k uvedenému číslu 14 zakoupených obrazů, jak uvádí účetní záznam, se dostaneme, pokud započítáme již zmíněný námět *Ukřižování Páně*, jak je tomu i v grafické předloze. To pak znamená, že bychom pak do původního zakoupeného cyklu neměli počítat obrazy *Sv. Vavřince* [085] a *Sv. Polykarpa* [084], které s apoštolským cyklem souvisí stylově i ikonograficky jen vzdáleně, sv. Vavřinec jako první jáhen a raně křesťanský mučedník a sv. Polykarp jako jeden z apoštolských otců. To by podpořilo domněnku Libora Šturce, že tyto obrazy vznikly později a autorem by mohl být malíř zakázek premonstrátského řádu Jan Jiří Hering.

Malířským rukopisem a kompozicí mají nejbližší k Paolu Piazzovi obrazy *Ukřižování Páně* a *Stětí sv. Pavla*. Podobný rozvrh kompozice jako u apoštolských martyrií použil Paolo Piazza na římském obraze *Umučení sv. Kléta* v Santa Maria in Trivio v Římě [079]. K tomuto obraze existuje blízká kresba ve vídeňské Albertině, *Stětí papeže Kornélia* od Palmy il Giovane [080].<sup>398</sup> Hans Tietze a Erica Tietze-Conrat připsali kresbu z Albertiny na základě Piazzova římského oltářního obrazu *Umučení sv. Kléta* Paolu Piazzovi. Ti tvrdí, že připsání kresby Piazzovi by potvrzovalo teorii, že Piazza byl žákem Palmy il Giovaneho. Tehdy byla rozšířená hypotéza, která jako Piazzova učitele určovala Jacopa Bassana.<sup>399</sup> Zajímavým srovnáním může být také obraz *Stětí sv. Matěje*

<sup>397</sup> (*Stětí sv. Pavla; Ukřižování Sv. Petra; Umučení sv. Judy; Umučení sv. Matouše; umučení sv. Jakuba, syna Zebedeova; Umučení sv. Jakuba, syna Alfeova; Umučení sv. Matouše celníka; Umučení sv. Filipa; Ukřižování sv. Ondřeje; Umučení sv. Tomáše; Umučení sv. Jana; Umučení sv. Bartoloměje; Umučení sv. Šimona*).

<sup>398</sup> Kresba s inv. č. 1676. Rozměry 30,7 x 13,4 cm.

<sup>399</sup> TIETZE 1970, 230 sqq.



v kapucínském kostele Linci [083], kde se vyskytuje shodná postava kata, jak u výše uvedených děl.

Obraz *Stětí sv. Pavla* je kompozičně rozdělen do dvou polovin, v dolní části je akcentován důraz na sv. Pavla, který je zachycen přímo v momentu, kdy je mu sřata hlava za vlády císaře Nera. V horní části nad sv. Pavlem stojí s mečem a kopím mezi sebou komunikující vojáci a na koni přijíždí samotný císař. V dálce je vidět panorama města. Podle legendy, což je zachyceno i na tomto obraze, vytryskly z hrdla apoštola sv. Pavla tři proudy krve. Proto byl v této části Říma na památku jeho umučení postaven kostel St. Paolo alle Tre Fontane.<sup>400</sup>

Také další obrazy z cyklu *Umučení sv. apoštolů* ukazují přímo ten moment, kdy se Kristovi učedníci loučí s pozemským životem. To do obrazu vznáší sice dějovou dynamiku, ale v hlavním vyznění atmosféry i tak převládá jakési zklidnění a rozjímání. Je zachycen okamžik, kdy světec pokojně přijímá smrt jako obětování se pro Krista. Apoštolové se v tento okamžik buď modlí, či hledí odevzdaně k nebi.

Na obraze *Stětí sv. Pavla* [058] je velmi dobře vidět typický znak malíře Paola Piazzy, tzv. *horror vacui*. Také prostor dalších obrazů z malířského cyklu je hustě zaplněn figurami, či architekturou.

V pozadí jsou v průhledech vidět přihlížející figury [068] provedené v tlumenějších barvách, než můžeme vidět u ostatních postav. Zejména v těchto zadních postavách vidí Sergio Marinelli piazzovské stylové znaky. Formování obličeje, typika tváře a další odpovídají malířskému rukopisu Paola Piazzy, zvláště na figurách starších mužů s plnovousem vidíme typický piazzovský obličej se špičatým nosem a jemně modelovanými očními partiemi.

Barevnost obrazu i celého malířského cyklu je tlumená, převládají zemité tóny. Výraznějšími barvami jsou žlutá, červená a pastelově zelená, které jsou zdůrazněny lazurou. Volba barev je velmi blízká benátskému prostředí a objevuje se v dílech Paola Piazzy.

Technologický průzkum obrazu ukázal, že obraz má spodní červenohnědý bolusový podklad a vrchní šedobílou vrstvu. Nebyla nalezena žádná podkresba či podmalba. Pentimenti bylo zjištěno pouze v nevýznamném posunu levé ruky jezdce.<sup>401</sup> To by mohlo potvrdovat, že malby byly přímo přejímány z grafických předloh a nebyla potřeba přípravné fáze. Podobně u Piazzova hlavního oltáře u kapucínů v kostele Panny

---

<sup>400</sup> ŠTURC 2007, 428.

<sup>401</sup> Ibidem 428.

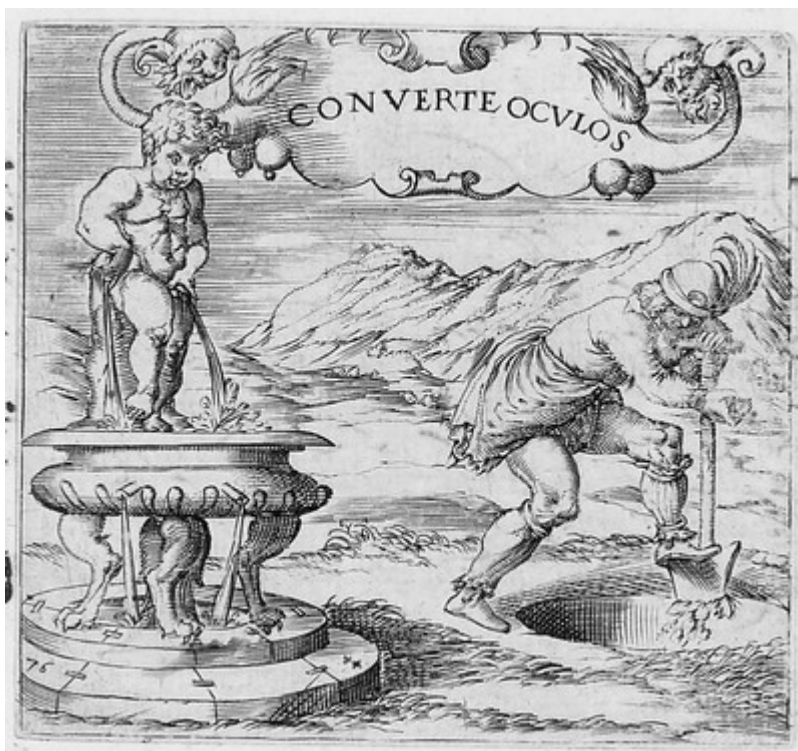
Marie Andělské je obraz tvořen světle červenými okry s příměsí černi a olovnaté běloby, šedohnědou podmalbou a přípravná kresba je tmavohnědá.<sup>402</sup>

Důraz je kladen na modelaci figur pomocí výrazné obrysové linky a stínování pomocí lazur, nechybí ani rozlišení zobrazovaných materiálů.

Malíř v porovnání s grafikami doplňuje scény *Umučení sv. apoštolů* o větší detaily, více propracovává obličej a s ohledem na techniku více pracuje s objemy. Pokud strahovský obrazový cyklus *Umučení sv. apoštolů* vznikl podle grafik Maertena Vos, byly by tímto vysvětleny formální znaky blízké nizozemskému malířskému prostředí. Nizozemské reminiscence jsou zde propojeny s benátskou barevností a rovněž uvažme, že Maerten Vos byl poučen benátským malířskou školou, také jeho grafické listy na Benátky odkazují (bělostná mramorová architektura v pozadí, repoussoirové figury – jako kojící žena a další).

---

<sup>402</sup> HAMSÍKOVÁ/ ČERNÁ: Restaurátorská zpráva. Kristus s Pannou Marií, sv. Františkem a anděly oltářní obraz z kostela Panny Marie Andělské. Praha 1982.



### CONVERTE OCVLOS – POZVEDNĚTE OČI

*Zrak je jedním z hlavních lidských smyslů. Ke korekci vetchého zrak již od středověku sloužily brýle. V Benátkách byla soustředěna jejich hlavní výroba. A z Benátek pocházel právě Paolo Piazza. Pro něj však měly brýle hlubší význam a staly se rovněž jeho typickým znakem, který provází jeho celoživotní malířské dílo.*

## 5.5 Obraz Cizoložnice před Kristem

*Láska je především modlitba a modlitba je ticho.*

*Antoine de Saint-Exupéry*

Obraz benátské školy s námětem Kristus a cizoložnice, dnes připisovaný Palmu il Giovane, změnil v průběhu času několikrát atribuci [088]. Původně se nacházel ve sbírce Františka Antonína Berky z Dubé, kde byl v inventáři jako autor označován Tintoretto,<sup>403</sup> později Paolo Veronese.<sup>404</sup> Součástí sbírky se stalo plátno ještě před rokem 1692–1706, jak potvrzuje inventář sbírky. V Nosticově sbírce se pak obraz *Kristus a cizoložnice* nacházel od roku 1706 až do roku 1945, kdy byla sbírka zestátněna a obraz se spolu s dalšími ze sbírky stal součástí fondu Národní galerie

---

<sup>403</sup> WANKOVÁ 2010, 35.

<sup>404</sup> DANIEL 1996, 136.

v Praze a byl zařazen pod Tintorettovu školu. Dnes se nalézá v depozitáři Národní galerie v Praze pod inventárním číslem DO 4277 (Z 604).

V roce 1964 jej Rodolfo Palluchini připsal Palmu il Giovane v písemném sdělení E. A. Šafaříkovi a roku 1981 obraz publikoval jako práci raného období Palmy v souvislosti s jeho díly z let 1575 až 1579. Veronika Wanková ve své diplomové práci vidí v nabízených analogiích nepochybné podobnosti, ale vzhledem k slabšímu malířskému provedení pražského obrazu *Krista a cizoložnice*, ne zcela zdařile ztvárněnému klidu a „neděni“ v obrazu a menší snaze o modelaci a objemy, by viděla jako možného autora žáka, jež se u Palmy il Giovane školil, konkrétně Santa Perendu.<sup>405</sup>

Andrea Piai ve svém článku, určuje benátský obraz z Národní galerie jako dílo malíře Pietro Malombry, vidí souvislosti s jeho formálními znaky a to konkrétně, že malíř „*byl schopen najít zručnou rovnováhu, (...) na jedné straně Tiziana (včetně barvy), a další s chladným formálním zjemněním Guisepe Porta staršího.*“<sup>406</sup>

Ikonografie obrazu odpovídá oblíbenému typu v benátském prostředí, jak upozorňuje již Jacob Burckardt.<sup>407</sup> Tuto hypotézu rozvinula velmi komplexně Sabine Engel, která se věnuje přímo tématu *Das Lieblingsbild der Venezianer. Christus und die Ehebrecherin in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhundert.*<sup>408</sup> Sabine Engel nabídla teorii, že z hlediska liturgie, jsou Benátky spojeny právě s tímto novozákonním příběhem. V den Zvěstování Panně Marii, 25. března, rovněž v den mytického založení Benátek (25. března 421), se dle církevního kalendáře v určité roky četla také tato Janova perikopa cizoložnice před Kristem. Propojení Zvěstování Panny Marie, respektive početí Krista s tématem cizoložnice objevujícím se zejména v kázáních, se v Benátkách těšilo velké pozornosti. Právě Panna Maria, Justitia (vnímaná zde spíše jako dobrá vláda) a Venuše se pokládají za konstituční momenty v mýtu o založení Benátek. Cizoložnice je v Benátkách srovnávána s Venuší. Venuše byla zrozena z mořské pěny, s čímž se Benátky jako město na laguně identifikovaly a Venuše se stejně tak jako cizoložnice dopustila nevěry, a to s Marsem.<sup>409</sup> Cizoložnice je v Benátkách rovněž vnímána jako symbol pro pokání, v kapitulní síni benediktinského kláštera San Giorgio v Benátkách byl obraz Rocco Marconiho s námětem *Cizoložnice*

---

<sup>405</sup> WANKOVÁ 2011, 39.

<sup>406</sup> PIAI 2012, 123–125.

<sup>407</sup> BURCKHARDT 1855, 966.

<sup>408</sup> ENGEL 2012, 6.

<sup>409</sup> Ibidem 2012, 6.

*před Kristem*, který byl využíván v náboženské ceremonii a měl také význam v pokání.<sup>410</sup>

Námět příběhu o cizoložnici vychází z Janova evangelia, kdy je před Krista předvedena žena, která zcizoložila. Kristus učil v chrámě shromážděný lid, když k němu farizejové přivedli ženu. Postavili ji doprostřed a řekli mu:

*„Mistře, tato žena byla přistižena při činu jako cizoložnice. V zákoně nám Mojžíš prikázal takové kamenovat. Co říkáš ty?“ Tou otázkou ho zkoušeli, aby ho mohli obžalovat. Ježíš se sklonil a psal prstem po zemi. Když však na něj nepřestávali naléhat, zvedl se a řekl: „Kdo z vás je bez hříchu, první hod’ na ni kamenem!“ a opět se sklonil a psal po zemi. Když to uslyšeli, vytráceli se jeden po druhém, starší nejprve, až zůstal sám s tou ženou, která stála před ním. Ježíš se zvedl a řekl jí: „Ženo, kde jsou ti, kdo na tebe žalovali? Nikdo tě neodsoudil?“ Ona řekla: „Nikdo, Pane.“ Ježíš řekl: „Ani já tě neodsuzuji. Jdi a už nehřeš!“ (Jan 8, 53–11)*

Všimněme si důležitých reálií v této části Janova evangelia. Ježíš, když k němu přivedli ženu, která zcizoložila, byl s ostatními v chrámu a učil je. V evangeliu se píše: *„On se posadil a učil je.“* Výjev *Cizoložnice před Kristem* se odehrává v interiéru chrámu, čehož se malíři striktně drží. Například v Tintoretově obraze Krista a cizoložnice (Řím, Galleria Barberini) Kristus v chrámu opravdu sedí a ostatní během této scény stojí, stejně tak u Polidora Lanciana (Budapest, Szépművészeti Múzeum). Další benátské umělci však Krista znázorňují stojícího (Rocci Marconi) [094], nebo jak se sklání a píše po zemi, což je také případ pražského Piazzova obrazu z Národní galerie v Praze, a jak je rovněž zachyceno v Janově evangeliu, postavili ženu doprostřed shromáždění.

Domnívám se, že rovněž vzhledem k provenienci by pražský obraz mohl objednat strýc Františka Antonína Berky z Dubé, pražský arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé a Lipé, a po jeho smrti se mohl dostat do majetku jeho synovce, kde byl obraz *Cizoložnice před Kristem* evidován. Zbyněk Berka z Dubé a Lipé se zasadil o to, aby byli do Prahy pozváni kapucíni, reformovaný řád františkánské řehole. Paolo Piazza se Benátkách školil právě u Palmy il Giovane, kterému je pražský obraz připisován. Vycházel však i z ostatních benátských mistrů 16. století.

Obraz *Kristus a cizoložnice* je velmi blízký Piazzovu rukopisu. Stínování a modelace tmavými tóny a barevnost vychází z Paola Veroneseho a Jacopa Tintoretta, Palmy il Giovaneho, a také kompozice obrazu by mohla mluvit pro tuto hypotézu. Rozvrh kompozice blízký pražskému obrazu užil Paolo Piazza již v obraze Křest sv. Pavla

---

<sup>410</sup> ENGEL 2012, 21–24.

v benátském kostele San Polo [090]. Piazzův *Křest sv. Pavla* je protějškovým obrazem k Tintorettově plátnu *Poslední večeře* na druhé straně lodi kostela San Polo [089].

V obraze *Křtu sv. Pavla a Cizoložnice před Kristem* se vyskytuje stejné kompoziční schéma. Jednající figury vyobrazené v popředí chrámu jsou rozděleny na pravou i levou stranu, a stejně tak v zadní části obrazu rozšiřuje hloubku obrazu iluzivní průhled do krajiny. Tento optický efekt ještě více zdůrazňují perspektivně ubíhající červeno-šedé dlaždice. V pozadí se rozehrává další příběh vyvedený v tlumenějších pastelových barvách a uvolněnějším rukopisem.

Paralely bych spatřovala také ve ztvárnění postav, například pro Paola Piazzu typické vyobrazení starce s dlouhými vousy, ostrými rysy a zasmušilým pohledem užívá malíř ve svých dílech opakovaně. Stejně tak postava cizoložnice, která je blízká ženské postavě ze *Křtu sv. Pavla* v Benátkách. Rovněž kolorit a práce s plasticitou a objemy, ztvárnění architektury, která není vykreslena staticky správně, sloup uprostřed má tendenci padat, stejně tak podstavec, na kterém klečí Kristus je šikmý. Některé části obrazu nedrží jednotně v kompozičním schématu, jakoby vypadávají z celku. To vše by mohlo podpořit tuto domněnku. Je však patrné, že malíř zde vychází ze školení u svého mistra Palmy il Giovane. Skutečnost, že Piazza přejímal různé malířské vlivy, by mohla zodpovědět otázku, proč bylo doposud těžké přiřadit tomuto obrazu jednoznačně konkrétního autora.

Zajímavým prvkem v pražském díle *Cizoložnice před Kristem* je postava obrýleného zákoníka. Na to upozorňuje již Ladislav Daniel.<sup>411</sup> Tento motiv se v benátském prostředí objevuje v tomto námětu například u Lotta [095], Pitatiho [097], Rocca Marconiho [093] a dalších. Mohl by znamenat zaslepenost zákoníka, který nevidí podstatu a pravdu v tomto biblickém příběhu o cizoložnici.

Zde je důležité zmínit, že se na řadě Piazzových děl vyskytuje postava muže s brýlemi, často s brýlemi zavěšenými na uchu, který výjev pozoruje ve většině případů pouze jako divák, jako by nepatřil do děje.

V Piazzových obrazech *Večeře v Emauzích* (Duomo Castelfranco),<sup>412</sup> *Křest sv. Pavla* (San Polo, Benátky), *Kázání sv. Pavla* (San Polo, Benátky), *Klanění tří králů* (Gumpendorfkirche ve Vídni) [101], *Poslední večeře* (Piacenza, pouze stav před restaurováním), *Královna ze Sáby* (Palazzo Borghese, Řím), *Poslední večeře* (refektář

---

<sup>411</sup> DANIEL 1996, 36.

<sup>412</sup> Tohoto Piazzova díla si všimá z hlediska zobrazování brýlí v umění i Vincent Ilardi: ILARDI 2007, 296–297.

kapucínů, Benátky) [092] se objevuje ustálený typ muže bez vousů, s prořídilými vlasy až pleší, plnými tvářemi a s brýlemi (nejčastěji zavěšenými na uchu, někdy posazenými na očích). Pouze v obraze *Ukřižování sv. Petra* (Dom, Mnichov) [099–100], je muž s brýlemi vyobrazen jako vousatý stařec, brýle má opět zavěšené na uchu. První Piazzův monografista Davide da Portogruaro se domnívá, že na tomto mnichovském obraze se jedná o Piazzův autoportrét.<sup>413</sup> Další údajný autoportrét nabízí Marco Tanzi, v kryptoportrétu ukrytém v hornaté krajině na obraze Jezulátka a alegorie poslušnosti od Paola Piazzzy<sup>414</sup> [038–039] (viz kapitola 4.1). Někteří badatelé se domnívají, že vyobrazení brýlí na Piazzových dílech je malířova signatura.<sup>415</sup> Z vědeckých poznatků Eleny Fumagally vyplývá, že Paolo Piazza nosil doopravdy brýle. To dokládá archivní záznam plateb Paolovi Piazzovi na výzdobě Palazzo Borghese v Římě, kde je i položka za jeho brýle.<sup>416</sup>

Zvláštní je motiv odložených brýlí na uchu. Ve výtvarném umění se tento motiv odložených brýlí vztahuje k tématu obrazu, znamená jasnost a zřetelnost výjevu. Proto muž, který běžně nosí brýle kvůli špatnému zraku, je zde již nepotřebuje.<sup>417</sup>

Přijmeme-li domněnku dosavadního bádání, že muž s brýlemi na Piazzových obrazech je jeho autoportrétem, proč se někdy v jeho dílech vyskytuje bez vousů, když víme, že byl příslušníkem řádu kapucínů, kteří nosili dříve vousy povinně? Možným vysvětlením může být to, že tyto obrazy nesignuje Paolo Piazza jako fr. Cosma, fr. Cosimo, ale svým civilním jménem Paolo Piazza, tudíž se zde vyobrazuje civilně, ačkoli již byl příslušníkem řádu.

Zobrazení malíře jako přihlížejícího diváka s brýlemi v námětu *Cizoložnice před Kristem* se ve výtvarném umění takto neobjevuje poprvé. Antonio Paolucci spatřuje rovněž v Lottově obraze *Kristus a cizoložnice* (Musée du Louvre v Paříži) [095–096] v postavě s brýlemi malířův autoportrét.

*„Perché nella parte alta del dipinto è venuta fuori la firma: Laurentii Lotto. Non solo ma una figura di mezzo profilo in ultimo piano e con gli occhiali in mano (Lotto usava gli occhiali) lo sguardo puntato verso il punto dove c'è la firma, ha tutta l'aria di essere un autoritratto.“*<sup>418</sup>

<sup>413</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 21.

<sup>414</sup> TANZI 2001, 152.

<sup>415</sup> MARINELLI 2002, 12.

<sup>416</sup> FUMAGALLI 2002, 206.

<sup>417</sup> „Die abgelegte Brille ist auch ein Verweis auf die Klarheit, und Deutlichkeit einer Vision.“ FISCHER 2009, 325.

<sup>418</sup> „Vzhledem k tomu, v horní části malby se nachází podpis: Laurentii Lotto. Nejen to, ale postava polovičním profilem v posledním plánu s brýlemi v ruce (Lotto nosil brýle), dívá se na místo, kde je malířův podpis, to vše nasvědčuje, že je to autoportrét.“ PAOLUCCI 2013, 4, foglio 1/3.

V Benátkách, které byly nejvýznamnějším producentem skla, byly brýle používány již běžně na konci 13. století.<sup>419</sup> Brýle se zhotovovaly vůbec na málo místech a v Benátkách se střežila výroba jako cenné tajemství. Brýle se dlouhou dobu zhotovovaly pouze v Benátkách, respektive na ostrově Murano, kam byly sklářské hutě přeneseny kvůli hrozícím požárům města. Tajemství výroby střežily až do 16. století. Poté se výroba brýlí rozšířila i do jiných zemí. Emil Bock ve své knize *Historie brýlí* popisuje, že Benátčané brýle tolik nenosili, pravděpodobně z estetických důvodů a z důvodu, že se na ně prášilo.<sup>420</sup>

Souvislost Benátek a brýlí se nabízí, a pokud tedy Paolo Piazza užíval brýle jako svou signaturu, spojil svůj osobní znak (to že brýle nosil) se znakem místa odkud pocházel.

Obraz *Kristus a cizoložnice* vychází jednoznačně z benátské školy. Dosud se však zcela nevyřešila otázka autorství. Připsání Palmu il Giovane, ke které se kloní většina badatelů, neodpovídá kolísavá kvalita obrazu. Z rukopisu Palmy il Giovaneho obraz bezpochyby vychází, stejně tak z Tintoretta, mohlo by se tudíž jednat o Palmova žáka. Atribuce Pietru Malombrovi není ve srovnání s ostatní jeho tvorbou tolik přesvědčivá, Malombro používá chladnější lesky, má uvolněnější rukopis a tahy štětce. Domněnku, že dílo vytvořil Paolo Piazza, by podpořila nejen provenience obrazu, ale i formální znaky, inspirace několika benátskými mistry najednou a stejně tak brýle, které jiní malíři užívali ve svých dílech velmi ojediněle.

Co vedlo Paola Piazzu k tomu, že často znázorňoval ve svých dílech postavu obrýleného muže? Pokud bychom souhlasili s domněnkou, že je za tímto mužem skryt autoportrét Paola Piazzu, mohli bychom se pokusit vystihnout malířův motiv zvěčnit se na svých obrazech. Co ho k tomu vedlo? Paolo Piazza byl kapucínským bratrem, který zasvětil svůj život Bohu a svému povolání. Jako řádový bratr za svá díla nedostával zapláceno, nebo honorář připadl klášteru. Některé svá díla nesignoval pouze jako P. P. P. (Paolo Piazza pinxit) Paolo Piazza namaloval, avšak traduje se, že v díle pro Pietra Pilloniho se pod dlouhým podpisem P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P.P. skrývala celá věta *Pietro Paolo Piazza Pittor Pinse Per Prezzo Pocco Per Pre Pietro Pilloni Piovano Però Prettende Pagamento Presto.*<sup>421</sup> Ve znění, že Pietro Paolo Piazza obraz pro Pietra

---

<sup>419</sup> FRUGONI 2003, 20.

<sup>420</sup> BOCK 1903, 27.

<sup>421</sup> MARINELLI 2002, 8.



Pilloniho Piovani namaloval za nízkou cenu, ale požaduje rychlé zaplacení. (Per Prezzo Pocco Però Prettende Pagamento Presto).<sup>422</sup>

Podobně v obraze *Poslední večeře* v benátském klášterním refektáři se pod nápisem P.P.P.P.P.P. skrývá věta *Pater Paolo Piazza Per Poca Pietenza Pinse* [098]. Neboli Pater Paolo Piazza namaloval za malé jídlo.<sup>423</sup> I na tomto obraze *Poslední večeře* se vyskytuje z profilu znázorněný bezvousý muž s brýlemi zavěšenými na uchu, který se výrazně liší od vousatých apoštolů [093].

---

<sup>422</sup> MARINELLI 2002, 8.

<sup>423</sup> TRAVERSO 2001, 84–85.



## VAE – TRÁPENÍ

*S příchodem kapucínů do Čech se pojí i trápení, které zpočátku provázelo jejich působení. Císař Rudolf II. neskrytě intervenoval proti tomuto nově přichozímu řádu. V té době se z Boží prozřetelnosti situaci snaží zachránit Paolo Piazza. Existují záznamy, že Paolo Piazza namaloval pro císaře obraz Klanění tří králů na usmířenou.*

## 5.6 Oltářní obraz Klanění tří králů

*Pane, udělej ze mne nástroj svého pokoje:*

*kde je nenávisť, tam ať přináším lásku,*

*kde je křivda, ať přináším odpuštění,*

*kde je nesvár, ať přináším jednotu...*

*Modlitba sv. Františka z Assisi*

V modlitbě sv. Františka z Assisi zaznívá „*kde je nesvár, ať přináším jednotu.*“ Stejně tak bychom mohli uvést Piazzův vídeňský oltářní obraz *Klanění tří králů*, který pravděpodobně vznikl pro Rudolfa II. jako dar na usmíření mezi kapucíny a císařem. Jak dokládají klášterní kroniky, dar splnil nejen svůj záměr, ale Paolo Piazza pro Rudolfa II. vytvořil ještě několik děl.

Spolu s kapucínským řádem, který byl pozván roku 1599 do Čech, se Paolo Piazza dostal s další vlnou převážně benátských řeholníků roku 1600<sup>424</sup> do sídelního města císaře Rudolfa II. Krátce po tom, co byl položen základní kámen kapucínského kláštera v Praze na Hradčanech,<sup>425,426</sup> začal projevovat císař nelibost vůči kapucínskému řádu a na podzim roku 1600 dokonce usiloval o jeho vypuzení z Prahy. Příčinou byla jeho duševní nevyrovnanost, ovládla ho dokonce obava, že mu jakýsi mnich ukládá o život.<sup>427</sup> Vše bylo podporované proti-kapucínskými intrikami ze strany protestantů, jako například Rudolfova komorníka Makovského, který tvrdil, že kapucíni jsou cizinci, kteří se dostali protizákonně do Čech, aby rušili mír.<sup>428</sup> Řád kapucínů byl očividně mnohým trnem v oku, neboť do Čech byl povolán hlavně za účelem misíí a oživení katolického života, jak bylo usneseno na Tridentském koncilu.<sup>429</sup> Mezi hlavní aktivity kapucínského řádu patřila kazatelská činnost, ta vycházela již z tradice františkánské řehole. V kapucínském prostředí se řadil mezi nejvýznamnější kazatele Vavřinec z Brindisi, který působil také v českých zemích a stál u založení prvního konventu u nás.<sup>430</sup>

Kromě náboženských aspektů se traduje, že Rudolfův dvorní astronom Tycho de Brahe, který bydlel nedaleko kapucínského kláštera, byl údajně rozmrzen vyzváněním zvonku svolávajícího bratry kapucíny ke společným modlitbám.<sup>431</sup>

Podle klášterních kronik došlo však k vyřešení neshody mezi císařem a kapucíny díky uměleckému talentu bratra Cosmy neboli Paola Piazzzy. V klášterních kapucínských análech existuje záznam, že na základě obrazu s námětem *Klanění tří králů*, který byl zhotoven rukou kapucína Fra Cosmy da Castelfranco pro císaře na usmíření, se vztahy mezi Rudolfem II. a kapucíny obrátily k lepšímu.<sup>432</sup> Je to důležitý doklad o tom, že si spolubratři br. Cosmy vážili, a že díky jeho malířskému nadání našli moudré řešení

---

<sup>424</sup> RABAS 1938, 14.

<sup>425</sup> RABAS 1938, 13; LIBER SEU PROTOCOLLUM, Klášterní anály rok 1599, 34; HAMMERSCHMIDT 1735, 347r.

<sup>426</sup> Kostel Panny Marie Andělské byl posvěcen 16. června 1602, v neděli po svátku sv. Víta, viz HAMMERSCHMIDT 1735, 347r.

<sup>427</sup> Císaře Rudolfa II. zasáhl neblaze čin dominikánského bratra Jacques Clémenta, který pravděpodobně zavraždil francouzského krále Jindřicha III v roce 1589. RABAS 1938, 14.

<sup>428</sup> RABAS 1938, 15sq.; ŠRONĚK 2013, 16.

<sup>429</sup> RABAS 1938, 2014, 3.

<sup>430</sup> BRČÁK 2014, 109.

<sup>431</sup> RABAS 1938, 15, pozn. 21; POCHE 1988, 88; LIBER SEU PROTOCOLLUM, kapucínské anály 1600, 41–42.

<sup>432</sup> DVOŘÁK 1883, 10; RABAS 1938, 14; POCHE 1988, 88; LIBER SEU PROTOCOLLUM, Kapucínské anály z roku 1601, 47; ŠRONĚK 1991, 63–67, s. 63; ŠRONĚK 1988, 284–288, zvl. 284; HAMMERSCHMIDT 1735, 347r.

sporu, neboť císař byl znám jako velký milovník umění.<sup>433</sup> V klášterních análech z roku 1601 se doslova píše:

*„Pater Siquidem Cosmas a Castro Franco Ordinis Nostri Sacerdos, [...] elaboravit unam arte valde insigni iconem Trium Magorum Adorationem Christo Neonato [...] ,magnam sui apud Suam Caesaream Majesattem existimationem et laudem lucrata est.[...].“<sup>434</sup>*

*„Otec Cosimo da Castro Franco, totiž kněz našeho řádu, který v loňském roce připlul do této provincie z provincie benátské, /přidal/ mezi umělecky význačné malby, své dílo, které vytvořil s velmi neobyčejným umem. Jeden obraz, který toto skvěle vyjadřuje, je (obraz) Tří Mudrců adorujících novorozeného Krista. Poté co byl /obraz/ předložen a věnován císaři, získal si velké hodnocení a uznání u Jeho Císařského Majestátu. Jak prozíravě předpověděl, nejvznešenější císař jej nejvíce doporučil, proto se stalo, že se posléze o to laskavěji a zásadověji, stavěl a prokazoval vůči bratrům kapucínům.“*

Dlouhou dobu si nebyli badatelé jistí, kde by se tento dar pro císaře Rudolfa II. mohl nyní nalézat. Poslední bádání ztotožňuje toto *Klanění tří králů* s obrazem, který je dnes umístěn jako postranní oltářní obraz ve vídeňském kostele Gumpendorfer Pfarrkirche St. Aegid [101].<sup>435</sup> Nejen námět, ale i ikonografie obrazu a atributy císaře objevující se na plátně, podporují tuto hypotézu.

Již Jan Florianus Hammerschmidt, Bohumír Dlabacz a Jaroslav Schaller mluví o kapucínském daru pro Rudolfa II. Dlabacz dokonce tvrdí, že si tento Piazzův obraz s námětem Tří králů Rudolf II. zařadil do své kunstkomory, a také, že si u něj císař objednal i další díla. Bohumír Dlabacz ve svém lexikonu umělců rozdělil malíře Paola Piazzu do dvou samostatných hesel. Ve vydání z roku 1815 v Praze uvádí námi sledovaného umělce, jako Cosmas da Castrofranco a také jako Piazza Kosmus, kde popisuje, že jej povolal do Prahy sám císař Rudolf II., a že pro něj mnohé maloval.<sup>436</sup>

V inventářích Rudolfových sbírek kunstkomory však nelze dohledat obraz s *Klaněním tří králů*, který by byl většího rozměru. Vídeňský obraz ze st. Aegidkirche

<sup>433</sup> DA COSTA KAUFMANN (1988, 62 sqq.) rozvíjí myšlenku, že císař Rudolf II. raději objednával umělecká díla s mytologickými či alegorickými scénami. Religiózní témata stála stranou. Což dokládá i Rudolfova objednávka obrazu od Federica Barrociho, jež byl malířem náboženských scén, aby „nebyl obraz devoční, ale s jiným vkusem.“

<sup>434</sup> *Pater Siquidem Cosmas a Castro Franco Ordinis Nostri Sacerdos, qui anno precedenti ex Provincia Veneta ad hanc appulit Provinciam, inter insignia artis Sua pictoria, qua perfecerat opera, elaboravit unam arte valde insigni iconem Trium Magorum Adorationem Christo Neonato, exhibitam affabre experimentem, qua cum Impretatori oblata et exhibita fuisset, magnam sui apud Suam Caesaream Majesattem existimationem et laudem lucrata est, quam provide predictus Augustissimus Imperator Summopere commendavit, ex quo factum est, quod deinceps benignior et elementior se erga Fratres Cappusinos ostenderit et exhibuerit.* KPK, provinční anály, Rkp. 390, LIBER SEU PROTOCOLLUM, rok 1601, 47.

<sup>435</sup> CONTINI 2002, 1–60, 63; PREISS 1986, 125.

<sup>436</sup> DLABACZ 1815, Cosmas da Castro Franco 296 a Piazza Kosmus 457.

Gumpendorf ve Vídni ztotožňovaný s darem pro císaře je větších rozměrů (600 x 270 cm), než v inventářích kunstkomory popisovaný oltářík *Tří králů* pod přípisem „*Ein Altärl, darauff die heilig drey könig.*“<sup>437,438</sup>

Můžeme předpokládat, že po smrti Rudolfa II. se Piazzův obraz v rámci transferu uměleckých děl z pražských císařských sbírek dostal do sbírek ve Vídni. Piazzovo *Klanění tří králů* je později zaznamenáno v benediktinském klášterním kostele Schwarzspanierkirche, který nechal založit císař Ferdinand II. Dříve, než byl oltář s *Klaněním tří králů* věnován do kostela St. Aegid, byl umístěn dočasně do sbírky císařské galerie z důvodu uchování mobiliářů po vyhlášeném zrušení klášterů jako i benediktinského kláštera s kostelem Schwarzspanierkirche Josefem II. v roce 1783.<sup>439</sup> Do farního kostela St. Aegid in Gumpendorf se obraz dostal až roku 1795, kde se nalézá dodnes.<sup>440</sup>

Obraz Paola Piazzy je v kostele st. Aegid umístěn v nice nad zpovědnicemi v levé části kostela. Aby korespondoval s protějškovým oltářem *Sv. Františka Xaverského* od Jana Erasma Quellina, byl Piazzův obraz opatřen sádrovým rámem, tím pádem byly změněny také rozměry obrazu, plátno bylo nastaveno, a ještě dnes jsou patrné retuše a přemalby.<sup>441</sup> Obraz je signován v horní části obrazu u vznášejících se andělů F. COSMAS a CASTROFRANCO/ SACERDOS ORDINIS CAPU:/ CINORUM S. FRANCISCUS/ PINGEBAT<sup>442</sup> a je datován kolem roku 1600.

Výjev *Klanění tří králů* je zasazen do antické architektury paláce, v jejímž průhledu arkádou se rozkládá skalnatá krajina s mostkem a palácem. Nad ním září Betlémská hvězda.<sup>443</sup> Paolo Piazza ve svých dílech často vychází z veronesovského ztvárnění mramorových paláců v pozadí obrazů, což je časté pro benátskou oblast. Spodní část obrazu je věnována pokladu a truhlicím s drahými číši, v levé části mezi sebou komunikují sluhové, jeden z nich se natahuje pro zlatou číši, ale druhý, s brýlemi zavěšenými na uchu [106] (viz kapitola 5.5), jej napomíná. Mladík s truhlicí v rukou, otočený zády, doprovázen dvěma loveckými psy, zaujímá střední část dolního plánu. V pravém rohu se nalézá repousoirová postava mladého muže s trubkou, který drží za otěže koně, přičemž jeho se zas za pravou nohu chytá opice. Ve středním plánu se

<sup>437</sup> DLABACZ 1815, Cosmas da Castro Franco 296, 457; SCHALLER 1794, 300; PREISS 1986, 125.

<sup>438</sup> PANCHERI 2000, 43–50, 43; DUDÍK 1867, XXXVII, 20. „Oltářík, na kterém jsou svatí tři králové.“

<sup>439</sup> PANCHERI 2000, 43–50, 43.

<sup>440</sup> MEINRAD 1857, 109.

<sup>441</sup> MEINRAD 1857, 109; CZEIKE 1976, 77. Za poskytnutí těchto materiálů děkuji kapucínskému bratru br. Pacifikovi Matějkovi. Viz rovněž PANCHERI 2000, 43–50, 43.

<sup>442</sup> PANCHERI 2000, 43–50, 43.

<sup>443</sup> Připomínající pozdější benátská capriccia.

odehrává hlavní výjev klanění tří králů se sluhy. Nápadný motiv, kdy třem mudrcům přisluhují mladíci, kteří přidržují jejich dlouhé pláště, se objevuje velmi často již u Veroneseho variant *Klanění tří králů*, a objevuje se také ještě později u barokních mistrů, jako byl Petr Paul Rubens.

Tři mudrci nesou v rukou poklad, jeden z nich pokleká před Ježíškem, skládá mu své dary a smeká svou korunu. Svatá rodina vévodí pravé části středního plánu výjevu. Ježíšek, který spočívá v náručí Panny Marie, se natahuje po zlatých mincích, jež mu donesl jeden z králů. Nabádavé gesto<sup>444</sup> sv. Josefa dokresluje význam atmosféry této události. Na sloupech palácové architektury se ukrývají zvědavci, kteří vyšplhali za lepším výhledem na celou scénu. Ti se objevují již u Paola Veroneseho. Ve stejné výši jako poletující andílci – putti, je vyobrazen páv. Výjev ve třetím plánu ukazuje průhled do krajiny, kde se po kamenném mostě táhne dlouhá karavana velbloudů a zbytek družiny. V dálce se tyčí skaliska, která upomínají na dálky, odkud mudrci vyrazili, aby se v Betlémě poklonili narozenému Kristu.

Kompozice vídeňského obrazu *Klanění tří králů* od Paola Piazzzy je blízká benátským mistrům, jako například obrazu téhož námětu od Paola Veroneseho<sup>445</sup> (National Gallery London [105] a Vicenza, Santa Corona [104]) a Jacopa Bassana (KHM Wien). Domnívám se však také, že inspiraci mohl čerpat Paolo Piazza rovněž z dobových grafik inventorů, grafických listů Palmy il Giovane (rytec Jacop Matham), Maerten Vos (rytec Johann Sadeler), Crispijn de Passe, Jacopo Bassana (rytec Raphael Sadeler). Sloupová architektura, kam je zasazen výjev *Klanění tří králů*, vychází pravděpodobně z Paola Veroneseho, Piazza využívá podobně jako Veronese sloupy pro umístění přihlížejících zvědavců. Naopak pozadí obrazu, skalnatá krajina a karavana velbloudů, je ovlivněno nejspíše nizozemskou tradicí, zde můžeme předpokládat uměleckou výměnu s rudolfinskými mistry, jako byl Roelandt Savery nebo Pieter Stevens, a také uměleckou výměnou s grafikami *Klanění tří králů* od Crispijn de Passe (rytec Willem de Passe) [103] či grafiku *Krajinu s řekou a obeliskem* od Lodewijka Toeputa (rytec Johann Sadeler). Nejblíže má podle Roberta Pancheriho však Piazzzův vídeňský obraz k Zuccariho *Klanění tří králů* v Benátkách, v kostele San Francesco della Vigna, v kapli Grimani [102].<sup>446</sup> Z Zuccariho vychází také několik grafických listů s tímto námětem od rytců Jacopa Mathama (kolem roku 1600) a pozdější od rytce Philippe Thomassina

---

<sup>444</sup> BALEKA 2005, 50.

<sup>445</sup> PANCHERI 2000, 43–50, TANZI 2001, 151–158.

<sup>446</sup> PANCHERI 2000, 43.

[110]. Kostel st. Francesco della Vigna v Benátkách je františkánský kostel, tudíž jej Paolo Piazza jako člen kapucínského řádu jistě znal a měl zde možnost studovat další významná výtvarná díla.

Souvislost vídeňského obrazu *Klanění tří králů* s postavou císaře Rudolfa II. se dá vysledovat v zobrazení některých detailů. Nejnápadnější jsou naturalia a artefacilia v dolním plánu obrazu, v místech kde je umístěn poklad nesený narozenému Kristu.<sup>447</sup> Jedná se o mořské korály, antikizující zlatnické práce, šňůry perel, poháry z mušlí nautilus a zlaté číše. Jak již upozornil Roberto Pancheri, na mincích, které předává v nádobě jeden z králů Ježíškovi, je vyobrazena busta Rudolfa II. a Ježíšek se sklání k pokladu a bere medailon s reliéfem Rudolfa II. [107–108].

Domnívám se, ikonografie obrazu by mohla odkazovat na usmíření kapucínů s císařem. Klečící mudrc ve výjevu vídeňského obrazu *Klanění tří králů* by mohl být personifikací císaře Rudolfa II., na což by poukazyvaly také mince s jeho portrétem.<sup>448</sup> Mudrc se sklání před Ježíškem (Ježíšek zde zastupuje Kristovu církev, přeneseně také kapucíny) a Ježíšek natahuje ruce po mudrcově daru – mincím s Rudolfovým portrétem. To by znamenalo, že mudrc – císař věnuje Ježíškovi – církvi/ kapucínům právo zůstat v Praze (mince s císařským portrétem) a Ježíšek tento dar přijímá. Tedy to, že kapucíni darovali tento vzácný obraz se složitou ikonografií císaři, znamenalo, že císař na oplátku daroval kapucínům právo v Praze zůstat.

Dalším poukazem na císaře Rudolfa II. by mohla být repoussoirová postava mladíka s trubkou. To by mohlo být jasným odkazem na Rudolfovu zálibu v hudbě, císař měl v lásce především trumpetisty, bez nich údajně nikdy nezačal žádnou oficiální slavnost.<sup>449</sup>

Rovněž exotická zvířata objevující se vedle psů a koní na výjevu *Klanění*, jako páv (což by mohlo být aluzí na Kristovo vzkříšení),<sup>450</sup> dvě opice a velbloudi, mohou odkazovat na císařovu oblibu v exotických zvířatech.

Piazzův vídeňský obraz *Klanění tří králů* je velmi blízký obrazu se stejným námětem též od Paola Piazzzy v rakouském Innsbrucku [109].<sup>451</sup> Oba obrazy odkazují svým ztvárněním na rudolfinské umění. Jsou příkladem *horror vacui*, objevuje se zde nepřeborná řada postav, ale také zvířata. Podobné figury v obou dílech jsou kromě

---

<sup>447</sup> PANCHERI 2000, 44.

<sup>448</sup> Rudolfovy portréty rozvíjí DA COSTA KAUFMANN 1988, 66 sqq.

<sup>449</sup> LINDELL 1986, 75–83, 76.

<sup>450</sup> CHRIST 1839, 139.

<sup>451</sup> DA PORTOGRUARO 1936, 21–22; CONTINI 2002, 98; PANCHERI 2000, 44 sq.

hlavních figur Svaté rodiny, tři králové, ale i mladíci s truhlicemi, nebo také trumpetista. Tato innsbrucká kompozice vyšla také jako grafický list od Petera Königa v Mnichově.<sup>452</sup>

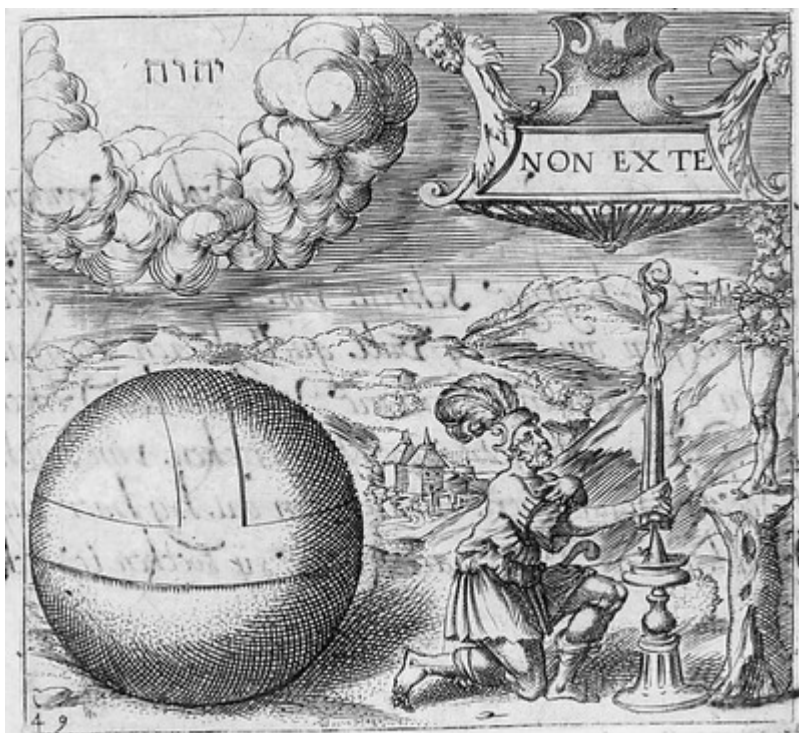
Dosud nezodpovězenou otázkou zůstává fakt, že v Kunsthistorisches Museum ve Vídni se dnes ve sbírce Kunstkammer Rudolfs II. nachází alabastrový oltářík připisovaný Paolu Piazzovi [112, 115]<sup>453</sup> (viz kapitola 5.7). To by mohlo dokládat Dlabaczovu zmínku, že pro císaře vytvořil Piazza ještě několik děl.

---

<sup>452</sup> PANCHERI 2000, 45. Grafický list otiskl již DA PORTOGRUARO 1936, 17. Peter König byl císařský obchodník knihami umělecký vedoucí v Mnichově. Srovnej: KOPPITZ 2008, 289.

<sup>453</sup> Autorství připsal někdejší ředitel sbírky Rudolf Diestelberger Paolu Piazzovi s otazníkem.





NON EX TE – NENÍ TO Z TEBE

*Alabastrový oltářík z Rudolfovy kunstkomy připsaný Paolu Piazzovi je nevšední nejen svým materiálem a tím, že je oboustranný, ale také inspiračními zdroji. Zvěstování Panny Marie z oltáříku je téměř doslovně převzato z Zuccariho a Klanění pastýřů má rovněž předlohy v grafických listech. To ukazuje Piazzův široký rozhled na poli výtvarného umění a pro něj typické přejímání motivů od jiných mistrů.*

## 5.7 Alabastrový oltářík z Rudolfovy kunstkomy

*Život je zrcadlo a umění skutečnost. Život napodobuje umění daleko více, než umění napodobuje život.*

*Oscar Wilde*

Drobný alabastrový oltářík, připisovaný Paolu Piazzovi, se dnes nalézá ve vídeňském Kunsthistorisches Museum, ve sbírce Rudolfovy kunstkomy [112–115]. V recentní literatuře stojí téměř nepovšimnut, je zmiňován Hanou Seifertovou v práci *Malby na kameni* a ve zpracovaných inventářích Rudolfovy kunstkomy, jejíž byl nedílnou součástí.<sup>454</sup> Oltářík zmiňuje rovněž Otto Kurz ve spojitosti s perským uměním.<sup>455</sup>

<sup>454</sup> SEIFERTOVÁ 2008, 136; BAUER/HAUPT 1976, 154.

<sup>455</sup> KURZ 1977, 20.

Hana Seifertová ve své knize *Malby na kameni* ztotožňuje alabastrový oltářík s údaji z inventáře Rudolfovy kunstkomory z let 1606–1611,<sup>456</sup> s přípisem: „o *Heintzen uff or: Alabaster gemalt, uff einer seitten ein englischer gruss, uff einer anderen Seite Weihnachten.*“ Alabastrový oltářík bychom mohli identifikovat také s údajem z inventáře Rudolfovy kunstkomory z roku 1648, kde je uváděn oltářík z alabastru s námětem *Narození Krista* [112] a *Klanění pastýřů* [115].<sup>457</sup>

Jak vypovídají zápisy z inventáře, oltářík z alabastru je oboustranný, verso ukazuje námět *Zvěstování Panně Marii*, neboli mluvou výše citovaného záznamu námět Andělského pozdravu, recto oltáříku ztvárňuje *Klanění pastýřů* právě narozenému Kristu.

Oba výjevy pracují mistrně s vlastnostmi kamenné podložky. Textura alabastru se prolíná se zobrazenými postavami a obrazům propůjčuje hloubku a iluzi prostoru, ale také teologicky rozděluje nebe od země.

Výjev *Zvěstování* se odehrává v místnosti s kamennou dlažbou, v levé části obrazu stojí pulpit a lůžko Panny Marie a vzadu lze vidět náznaky trámové architektury. Druhou polovinu místnosti zahaluje oblak, jenž sestává ze zmíněné textury kamene. Zajímavým způsobem je tak oddělena postava Panny Marie v levé polovině obrazu od archanděla Gabriela, holubice Ducha svatého a andělů v pravé části. Božské a nebeské osoby jsou zahaleny v oblaku, totiž v tajemství, a jsou odděleny od pozemského.

První plán obrazu se zaměřuje na postavu Panny Marie v situaci, kdy klečí u pulpitu a čte v Písmu svatém. V tom okamžiku je ale překvapena příchodem archanděla Gabriela zahaleného v oblaku, který ji zvěstuje narození Syna Božího.

Gesto Panny Marie, lehce zdvižené ruce, vyjadřují moment překvapení. Hlavu stáčí z poloprofilu k archandělovi a má pokorně sklopený zrak. Z pravé strany k ní přichází archanděl Gabriel, svou pravou nohu má dynamicky nakročenou. Rozevlátý šat naznačuje rychlost pohybu. Gabrielovo gesto zkřížených rukou značí pokoru a úklon, ve své levé ruce drží lilii, symbol čistoty. Hlavu má z přímého profilu natočenou k Panně Marii.

V druhém plánu je ztvárněno lůžko Panny Marie. Postel s nebesy je vyobrazena do detailů, jsou zde vyznačeny i polštáře se střapci, čabrákové závěsy a další jednotlivosti. Pravá strana druhého plánu obrazu ukazuje nebeskou sféru – oblak s hlavičkami

---

<sup>456</sup> SEIFERTOVÁ 2008, 136.

<sup>457</sup> DUDÍK 1867, XLIII: Anno 1648 Inventar vom 31. August bis 10. September 1648, „*Im spanischen Saal so annoch in die erste Kunstammer gehörtet: Anderere Altar mit silber verziert, darinnen eine Alabasterplatte worauf die Geburt Christi und Verkündigung der Hirten.*“

andělíčků a holubicí Ducha Svatého. Třetí plán patří trámové architektuře, jež zahaluje nebeský oblak.

Podobně s alabastrovou texturou pracuje výjev z druhé strany *Klanění pastýřů*. V prvním plánu jsou Panna Maria a sv. Josef adorující narozeného Krista. Svatou rodinu obklopují kromě v Bibli zaznamenaného osla a vola, také holubice, slepice s kohoutem a malou ještěrkou. Druhý plán vlevo ukazuje moment, kdy pastýři u ohně uslyšeli hlas andělů. Jsou zde jejich ovce a hlídací psi. Pravá část druhého plánu představuje krmelec se senem, nad nímž se vznášejí putti. Třetí plán ztvárňuje anděly, jednoho s nápisovou páskou a další dva pějící, spolu s hlavičkami andělíčků.

Svatý Josef, znázorněn už jako vousatý bělovlasý stařec, stojí u jesliček zleva, Panna Maria stojí u Ježíška z pravé strany. Panna Maria, oděna stejně jako ve výjevu *Zvěstování*, má ruce sepjaté k modlitbě. Svátý Josef nakročuje levou nohu a opírá se o hůl. Tělo má vytočené doleva. Svou pravicí ukazuje na Ježíška a hledí na něj, takže je vidět z profilu. Je oděn do zeleného roucha, přes něj má přehozen modrý svrchní šat a přes něj ještě červený plášť. Na hlavě má modrou čapku.

Ježíšek, hlavní postava celého výjevu, leží nahý v jesličkách na seně. Zvláštním a nevšedním motivem tu jsou vyvýšené jesličky, tudíž je děťátko ve stejné výši jako hlavy jeho matky a pěstouna. Mohlo by se jednat o teologický odkaz na Ježíšovo ponížení a následné vyvýšení, jak se píše v Listě Filipánům které je dáváno do souvislosti právě s Kristovým narozením a jeho smrtí na kříži: „*A v podobě člověka se ponížil, v poslušnosti podstoupil i smrt, a to smrt na kříži. Proto ho Bůh vyvýšil nade vše a dal mu jméno nad každé jméno.*“ (Fil 2, 6–12)<sup>458</sup> Na vítězství nad zlem může poukazovat i znázorněná ještěrka,<sup>459</sup> symbol smrti s nadějí na posmrtný život, nebo kohout a slepice, jež jsou znakem bdělosti.<sup>460</sup> Doplnující dvě holubice jsou naopak symbolem lásky, věrnosti a čistoty.<sup>461</sup>

Dva pastýři ohřívající se u rozdělaného ohně se vydávají na cestu za Králem, poté co jim novinu zvěstovali andělé. Za sebou zanechávají město, v naznačené vedutě jsou patrné chrámy, věže a pyramida, pravděpodobně se jedná o Řím. Dle katalogu KHM

---

<sup>458</sup> Způsobem bytí byl roven Bohu, a přece na své rovnosti nelpěl, nýbrž sám sebe zmařil, vzal na sebe způsob služebníka, stal se jedním z lidí a v podobě člověka se ponížil, v poslušnosti podstoupil i smrt, a to smrt na kříži. Proto ho Bůh vyvýšil nade vše a dal mu jméno nad každé jméno, aby se před jménem Ježíšovým sklonilo každé koleno – na nebi, na zemi i pod zemí a k slávě Boha Otce každý jazyk aby vyznával: Ježíš Kristus jest Pán.

<sup>459</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 142 sq.

<sup>460</sup> Ibidem, 125.

<sup>461</sup> Ibidem, 123.

Wien je zde patrný chrám sv. Petra a Trajánův sloup,<sup>462</sup> mohli bychom ještě rozpoznat Cestiovu pyramidu. Pravá strana ukazuje letící putti nad krmelcem osla a vola, kteří právě přežvykují seno.

Andělé v nebi prozpěvují a radují se z narození Krista. Anděl s nápisovou páskou v modré říze poletuje nad pastýři a je zahalen v oblaku. Další dva andělé pějí společně z knihy. Nebeská sféra je rámována oblaky, které jsou vytvořeny texturou alabastru.

Domnívám se, že autor oltářiku pracoval se současnými malířskými a grafickými vzory. K dílu *Zvěstování* jsem dohledala přímý zdroj – obraz *Zvěstování* od Federica Zuccariho v římském kostele St. Maria del Orto ve čtvrti Trastevere, v první kapli vpravo zvané Capella dell'Annunciazione [111]. Celý výjev je u Paola Piazzzy jen zrcadlově převrácen. Postavy Panny Marie a archanděla Gabriela jsou doslovně převzaty, s nimi také ostatní reálie, jako vyřezávaný pulpít a dlážděná podlaha. Panna Maria spolu s Archandělem Gabrielem jsou u Zuccariho oděny do totožně pojatých rouch, se stejnými záhyby draperie. Panna Maria u Paola Piazzzy je oděna v červeném přepásaném rouchu, přes něj má přehozen modrý plášť, jenž jí zakrývá ramena a částečně také vlasy. Archanděl je oděn do zeleného pláště se sponami, do světle červeného spodního roucha a bílé spodnice. Za ním vlaje modrý plášť a jeho andělská křídla sestávající z pastelově barevných perutí. Draperie oděvu je bohatá a dynamicky pojednaná. Zvláštním motivem jsou mohutné vykasané rukávy. Gesta postav odpovídají předloze, a dokonce výrazy ve tváři a formování obličejů se neliší od vzoru, pouze je zde užita odlišná barevnost. U Paola Piazzzy však chybí jistá lehkost a vzletnost, což se však dá vysvětlit také výrazně odlišným měřítkem. Alabastrový oltářík měří totiž pouze 48,1 x 35,9 cm.

Není to poprvé, kdy Paolo Piazza vychází z předlohy Federica Zuccariho. Jak již ukazuje Roberto Pancheri, pro oltářní obraz *Klanění tří králů*, který je dnes umístěn v kostele st. Aegidkirche in Gumpendorf ve Vídni, vychází Piazza z nástěnné malby stejného námětu, kterou vytvořil Federico Zuccari pro benátský kostel St. Francesco della Vigna (viz. kapitola 5.6).<sup>463</sup>

Pro *Klanění pastýřů* konkrétně pro výjev svaté rodiny jsem dohledala možný umělecký zdroj v Collaertově grafickém listu stejného námětu, od inventora Martin de Vos, který je datován do let 1598–1618 [114]. Pozadí s pastýři a andělem, který jim novinu zvěstuje, vychází nepochybně z grafiky Johanna Sadelera *Zvěstování pastýřů*

<sup>462</sup> KHM, katalogový list k oltáři Paola Piazzzy.

<sup>463</sup> PANCHERI 2000, 43–50, zvl. 43.

z roku 1587, motiv pastýřů hřejících se u ohně a zejména anděl s nápisovou páskou jsou doslovná citace [113].

Alabastrový oltářík z Kunsthistorisches Museum Wien je datován do doby kolem roku 1602. Jak potvrzuje i Bohumír Dlabacz: „*Piazza, Kosmas, geboren zu Castelfranco im venezianischen Gebiete 1557(...) Nachdem trat er in den Kapuzinerorden, und Kaiser Rudolf II. verief ihn nach Prag, wo er für ihn vieles malen mußte.*“ („*Paolo Piazza, narozen roku 1557 v Castelfrancu v benátské oblasti. Poté, co vstoupil ke kapucínskému řádu, Rudolf II. jej povolal do Prahy, kde pro něj musel mnohé malovat.*“) <sup>464</sup>

Z toho můžeme usuzovat, že Paolo Piazza nevytvořil pro Rudolfa II. pouze obraz *Klanění tří králů*, který je ztotožňovaný s malířským plátnem v St. Aegidkirche Gumpendorf, ale mohl pro něj vytvořit právě tento alabastrový devoční oltářík.

Další argument hovořící právě pro autorství Paola Piazzzy je pro něj typické přejímání vzorů a jejich komponování v jeden celek. Zvláště pak inspirace v italských mistrech a rovněž v dobových grafikách, často z rukou rodiny Sadelerů. Piazzzův umělecký styl proto není jednoznačný, ani nelze vždy dobře charakterizovat, neboť záleželo, z jaké předlohy náměty zrovna přejímal.

Je zajímavé, že v tomto díle nečerpal z benátských uměleckých zdrojů, které mohl znát z doby svého školení, ale z římského díla Federica Zuccariho. Odkaz na Řím, zřetelný také ve vedutě *Klanění pastýřů*, by mohl ukazovat na Rudolfovu římskou korunu.

Není to poprvé, kdy Paolo Piazza vytvořil obraz v miniatuře. Jeho dílo *Sv. František s hrajícím andělem* vyšlo také graficky Raphaelem Sadelerem. V originále, jenž určil a dohledal Sandro Bellesi, se jedná o malbu na mědi s rozměry 24 x 18 cm a je dnes uložena ve Florencii, ve sbírce Olivetti Rason. <sup>465</sup> I tato malba ukazuje na jeho zájem o detail, zálibu v okrových a hnědých tónech, zájem o bohatou drapérii a také volbou tématu a důraz na vnitřní spirituální prožívání vycházející z tridentských nařízení. <sup>466</sup>

---

<sup>464</sup> DLABACZ 1815, 457.

<sup>465</sup> BELLESI 2001.

<sup>466</sup> HAUSER 1990, 405; ASKEW 1969, 280–306, zvl.. 281.



## TRAHE FRATRES – VYZDVIHNI SVÉ BRATRY

*Paolo Piazza občas své obrazy signoval. Někdy jako Paolo Piazza pinxit, ale známe jeho signatury, kterými se hlásí ke kapucínskému řádu. To je i případ obrazu Kajícího se svatého Jeronýma, kde užil signaturu Cappucinus F. (Frater) Cosmas. Kapucínský bratr Cosma. I tímto šířil věhlas kapucínského řádu.*

### 5.8 Obraz Kající se sv. Jeroným

Ve sbírce zámku v Českém Krumlově se dochovalo dílo s námětem *Kajícího se sv. Jeronýma* [116]. Dílo bylo signováno jako *Cappucinus F. Cosmas* v zobrazeném kameni, na kterém je položena Bible. Obraz určila Pavla Hlušíčková na základě formální analýzy a signatury jako dílo Paola Piazzy.<sup>467</sup> Po stylové stránce vykazuje toto plátno se sv. Jeronýmem očividné piazzovské rysy.

Sv. Jeroným je umístěn v centrálním kompozičním schématu, je usazen na kameni, přičemž postava světce zabírá téměř celý formát výškového obrazu. Pro Paola Piazzu je zde typické opětovné užití *horror vacui*. Sv. Jeroným je začten do Písma (jeho obličej vidíme z ostrého profilu) a levou rukou se opírá o kříž a lidskou lebku, symbol

<sup>467</sup> Pavla HLUŠIČKOVÁ: Paolo Piazza. Kající se sv. Jeroným. In: Šárka RADOSTOVÁ: Ad unicum. Od mnohého k jedinečnému. Umělecká díla od gotiky k manýrismu z fondů Národního památkového ústavu. Svazek první, 2017, kat. č. 47. Katalog, který je financován z programu Institucionální podpora na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO) – Středověké a renesanční umělecké památky malířství a sochařství v mobiliárních fondech NPÚ.

kajících. Jeho esovitě prohnuté svalnaté tělo je částečně zakryto karmínovou drapérií. Stejné formování muskulatury užil Paolo Piazza již na několika svých dílech, jako například u Sv. Jana Křtitele ze soukromé sbírky v Pordenone<sup>468</sup> nebo v postavě Krista na hlavním oltáři v pražském kostele Panny Marie Andělské a dalších. Blízká je postava sv. Jeronýma z Piazzova oltáře v kapucínském kostele v Sansepolcro. Světec je zde vyobrazen jako svalnatý postarší muž, doprovázen dalšími třemi církevními otci. Obdobnou kompozici čtyř církevních otců užil Paolo Piazza v grafice *Sv. František a sv. Dominik chrání svět před hněvem Kristovým* z roku 1607 od rytce Raphaela Sadelera [037].

Pastózní nanášení barev, zemité tóny a zvolený kolorit, skicovitě podání sv. Jeronýma jsou jasnou reminiscencí na bassanovskou a benátskou tradici 16. století.<sup>469</sup> Pro Piazzu jsou zde charakteristické obličejové rysy, zejména oční partie, pozdvihnuté oči k nebi, zvednuté obočí a ostře řezaný nos.

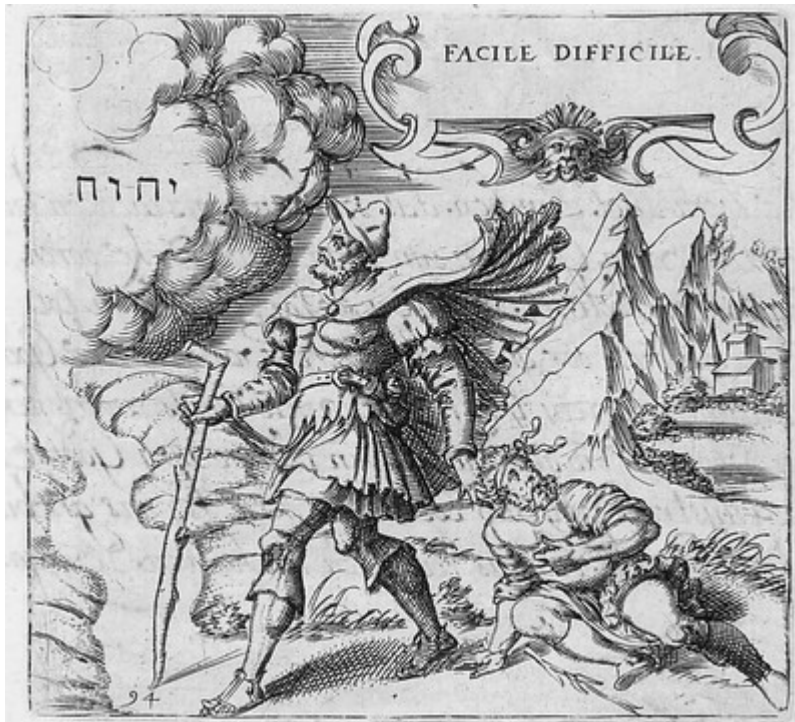
Na postavě sv. Jeronýma je zřejmá Piazzova inspirace u svého učitele Palmy il Giovaneho, v jehož kresebných studiích kajícího se sv. Jeronýma můžeme vidět mnohé styčné analogie. Palma il Giovane se na několika jemu připisovaných kresbách v British Museum vypořádává s umnou dovedností a bravurně zvládnutou anatomii s postavou tohoto světce [118–119]. Práve od svého učitele si Paola Piazza vypůjčil figuru, propracovanou muskulaturu a rozvrh kompozice obrazu.

Vzhledem k malířovu soustředění se pouze na postavu světce určuje Pavla Hlušíčková obraz do doby kolem roku 1600, tedy do časového období, kdy Piazza působil v českých zemích a ve střední Evropě. Přiklání bych se rovněž k této dataci obrazu, i z důvodu jasného benátského odkazu, který byl na přelomu 17. století ještě u tohoto malíře signifikantní. Ovšem také na základě čerpání vlivů rudolfinského umění, na které by mohl odkazovat průhled do saveryovské hornaté krajiny v levé části obrazu, kde se vyskytuje také téměř nepatrný lev, atribut sv. Jeronýma.

---

<sup>468</sup> HLUŠIČKOVÁ 2017. Obraz sv. Jana Křtitele publikoval Roberto Pancheri in: PANCHERI 2014, 96.

<sup>469</sup> Ibidem.



## FACILE DIFFICILE – JEDNODUŠE SLOŽITĚ

*Historie a vývoj podoby hlavního oltáře u kapucínů v Brně je poměrně složitá. Archivní prameny sice dokládají, o jaká oltářní díla se jednalo, avšak neznáme další osud nahrazených děl. Kronika kapucínského kláštera uvádí, že první obraz, který byl součástí hlavního oltáře, bylo Piazzovo dílo s námětem Stigmatizace sv. Františka a postranní křídla se sv. Felixem a sv. Františkem.*

## 5.9 Hlavní oltář v kapucínském kostele v Brně

*Kdo pracuje rukama, je dělník. Kdo pracuje rukama a hlavou, je řemeslník. Kdo pracuje rukama, hlavou a srdcem, je umělec.*

*Svatý František z Assisi*

Z klášterních kronik víme, že Paolo Piazza vytvořil pro kapucínský kostel v Brně hlavní oltářní obraz s námětem *Stigmatizace sv. Františka* s postranními křídly zobrazujícími *Sv. Františka* a *Sv. Felixe*, a že byl z původního brněnského kapucínského kostela posléze přenesen.

V brněnských klášterních kronikách se píše následující:<sup>470</sup> „Ze starého konventu byly do našeho nového kostela přeneseny (obrazy), které zde byly po mnoho let k vidění, byly však odstraněny,

<sup>470</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (*Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis*), 71rv. *Inter ea, qua ex antiquo conventu translata, in moderna nostra Ecclesia plurimis annis conspiciabantur, sed tractu temporis antiquata, amovebantur, fuere: Imago S. Francisci Stigmatibus insigniti, qua in antiquo conventu in majori altari spectabilis erat, Ecclesia enim S. Francisco Stigmatizzato Sacra fuit, hac in sacello moderna Ecclesia longo tempore venerationi*



protože působením času zastaraly. Mezi nimi byl také obraz *Stigmatizace svatého Františka*, který byl ve starém konventu vystaven na hlavním oltáři. Kostel byl totiž zasvěcen Stigmatizaci sv. Františka. Zde, v kapli nového kostela, byl (obraz) po dlouhou dobu vystaven a uctíván, z tohoto místa přidán k pravé boční stěně chóru, roku 1763 byl (však) odsud přenesen a pouze jeho seříznutá část se objevila u dveří ambitu. Všechna (tato) díla jsme pro náš nový kostel převzali od R. P. Cosmy z **Castelfranca**, vynikajícího benátského malíře.“

Jediný oltářní obraz s námětem *Stigmatizace sv. Františka s bratrem Lvem* [057] se dnes nalézá v pravé postranní kapli kostela a opravdu vykazuje nápadné piazzovské rysy. Tento obraz byl však badateli datován do 18. století, a dokonce určen jako dílo malíře Josepha Rottera.<sup>471</sup>

Svatý František je vyobrazen v momentě, kdy přijímá stigmata. To je vyjádřeno světlenými paprsky, které vycházejí ze serafínského kříže na Františkovy nohy, ruce a srdce. Výjev se odehrává v hornaté krajině, světce doprovází jeho druh, bratr Lev, který se během této chvíle zbožně modlí. Spolu se sv. Františkem a bratrem Lvem je zde vyobrazena ovce, což může odkazovat nejen na biblický význam ovce a Krista jako Dobrého pastýře, ale také na vřelý vztah sv. Františka ke světu zvířat a světu vůbec, ale také na jeho mírumilovnou povahu.<sup>472</sup>

Kompozice obrazu je rozdělena na dvě diagonály, jednu vytváří svou expresivní pozicí svatý František a druhou diagonálu tvoří bratr Lev a v zemi ukotvený kříž a pod ním Bible s červenými písmeny O a IP. Obraz je rozložen do tří plánů. V prvním plánu je vyobrazen bratr Lev v modlitbě, v druhém sv. František jak dostává stigmata ze Serafínského kříže, a ve třetím plánu je to ovce v pozadí krajiny, nad kterou se klene nebe, kde poletují malí andělé, vyobrazení pouze jako okřídlené andílčí hlavičky.

První plán obrazu je poměrně temnější, tmavší tóny barev dávají vyniknout hlavnímu výjevu, stigmatizaci, která se odehrává v druhém plánu, a kterou až divadelně uvozuje z levého pohledu bratr Lev, z druhé strany tyčící se kříž s položenou Biblí.

Dnešní stav obrazu nezapadá čistě stylově ani formálně do raného 17. století, ani do 18. století, ale zdá se být jakousi kompilací století obou. Mohlo by se jednat o barokní kopii původního Piazzova obrazu. Další hypotéza, spíše méně pravděpodobná, nabízí vysvětlení, že původní dílo mohlo být později z větší části přemalováno. Podložení

---

*exposita erat, abinde ad dextra latus parietis Chori applicata, ex eodem vero 1763 translata et abscissa modo in ambitu ad janua conspuita est*<sup>470</sup> (...) ***Omnia opera R.P. Cosma a Castro Franco professi Provincia Veneta, excelentissimi pictoris, ad exornadam novam nostram Ecclesiam transumpta.***“

<sup>471</sup> WOLNY 1858 II/I, 60; TEJČEK 2005, 175; ŠLESINGEROVÁ 2013, 29.

<sup>472</sup> KLEINSCHMIDT 1911, 41.

těchto hypotéz jsem našla v archivních záznamech brněnských klášterních kronik. Jak dokládají níže uvedené archivní záznamy, byl původní Piazzův obraz silně zaprášen, napaden houbou a plísní, a tudíž byl v 18. století renovován terciářem kapucínů, malířem Henricem (Jindřichem) Hofferem.

*„Po tom co byla postavena nová klenba kostela, byly obnoveny barvy všech uvedených oltářů, oltářů a obrazů, stejně jako byly na stěnách kostela aplikovány a vyčištěny s velkou péčí, a proto celý kostel se jevil nově vybaven.*

*Nad vchodem do kostela Loučení Krista Pána s Nejsvětější Pannou Marií, jeho matkou, a dva (obrazy), umístěné na sloupcích ve středu kostela, (totiž obraz) svaté rodiny Krista Pána a (obraz) svatého Jana Nepomuckého s úctyhodným Janem Sarkandrem, nově zhotovil mistrný malíř.*

*Patronem/mecenášem předešlého/prvního obrazu nad vchodem (tedy Loučení Krista Pána s Nejsvětější Pannou Marií), byl nejjasnější pán L. Baro z Modeny; stál 75 zl. Štědrou mecenášskou zbývajících dvou obrazů, (tedy) svaté rodiny a sv. Jana Nepomuckého s úctyhodným Janem Sarkandrem, za něž týž malíř požadoval 9 zl., sochař však 20 zl., je zbožná paní Kateřina Zarrerin, za svobodna Lorarissa, brněnská občanka, (bydlící) u radnice.*

***Ve stejném roce (1739?) (se stalo, že) do obrazu Stigmatizace v kapli vnikl prach, značně jej poškodila vlhkost/plíseň a zničila plíseň. (Obraz) renovoval pan Jindřich Hoffer, člen a malíř našeho konventu.***

*Dva oltáře, jeden v kapli blahoslavené Panny Marie, druhý v kapli sv. Felixe (...), byly výše, než je zvykem, muselo se k nim vystoupit po třech vysokých schodech. Nad každým z obou oltářních stánků jsou umístěny obrazy blahoslavené Panny Marie Pomocnice a Těšitelky zarmoucených, které zakrývají značnou část obou oltářních obrazů – našeho sv. otce Františka a sv. Felixe.*

*Ctihodný otec Ondřej z Brna/Andreas Brunensis, (plným titulem) generální definitoř a správce obou oltářů, proto nechal odstranit značnou část schodů až dolů. (...)*

*Obrazy blahoslavené Panny Marie nad oběma oltářními stánky jsou vhodně umístěny, takže se navzájem nepřekrývají.<sup>473</sup>*

Dnešní stav malby se *Stigmatizací sv. Františka* [025] neprozrazuje zřetelné vrstvy přemaléb. Malíř Henricus Hoffer mohl plátno značně renovovat či mnohem pravděpodobněji nahradit kopií, neboť jak se zmiňují kroniky, bylo původní plátno

---

<sup>473</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (*Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis*), 71rv.

*Dominus Henricus Hofer Civis et pictor penes nostrum Conventum, qui et listats mentionatanem trium novarum imaginum instruxit, et reliquas 4. In Ecclesia applicatas renovavit. Ara dua, in sacello ad B.V. Mariam nempe, et ad S. Felicem a regione Sacelli, solito erant altiores, ad quas per tres altos gradus ascendendum fuerat, ubi super utriusque ara tabernaculum applicata imagines B.V. Maria Auxiliatricis, et Afflictionem consolatricis notabilem utriusque altaris imaginis sancti Patrus Nostri Francisci et Sancti Felicis, tegebant partem proinde Reverendus Pater Andreas Brunensis p.t. Guardianus definitoř et Custos ab utrasque ara notabilem fecit demi partem gradus vero cassari usque ad duso, et hos valde, pro necessitate tamen demissos.*

*Imagines Beata Virgines Maria super utriusque ara tabernaculum commode sunt applicata, ne una ab altera tegitur. KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773, 87v.*

značně poškozeno plísní a houbou. Pro podpoření hypotézy, že se jedná o přepracovanou kopii jeho díla, nemluví pouze formální analogie s obrazy podobného námětu, ale rovněž typologie obličejů postav. Ztvárnění sv. Františka z poloprofilu a bratra Lva z profilu je velmi expresivní. Paralely pro zobrazení bratra Lva bych hledala na grafickém listu *Sv. František a sv. Dominik chrání svět před hněvem Kristovým* [037] z roku 1607 od Raphaela Sadelera, který vytvořil podle díla Paola Piazzzy. Vidím velmi blízké shody sv. Františka na grafice a bratra Lva na brněnském obraze, pouze v zrcadlovém převrácení.

Drobným, ale ne bezvýznamným motivem, který se nalézá již u Piazzova oltáře u pražských kapucínů na Hradčanech (ale také v pozdějších dílech), je růženec sv. Františka, na kterém je u závěrečného křížku vyobrazena lidská lebka. Tato lebka odkazuje na Františkovo celoživotní pokání a askezi.

K původnímu obrazu *Stigmatizace sv. Františka s bratrem Lvem* patřila postranní křídla hlavního oltáře. Všechna tři plátina byla dílem Paola Piazzzy, fr. Cosma da Castelfranco. Postranní křídla hlavního oltáře měla za námět stojící figury světců sv. Františka a blahoslaveného<sup>474</sup> Felixe.<sup>475</sup> Archivní záznamy z klášterní kroniky nám nastiňují jejich vznik, a také další osud.

*„Křídla hlavního oltáře ze starého konventu zdobila po stranách klenbu nad svatostánkem hlavního oltáře, a tam již také zůstala. Boční oltáře zobrazují jeden stojícího sv. Františka, druhý bl. Felixe. Obrazy se na zdech nového kostela hrozně kývaly a tak byly přeneseny do klášterního ambitu. Jsou viditelným svědectvím naší někdejší prostoty a chudoby.*

*Kromě toho nad vchodem kostela visel po mnoho let moderní/nový obraz, (na němž je zobrazeno peklo a jeho hrozná muka.) Druhý obraz na pravé straně kostela představoval Poslední soud a třetí uprostřed levé boční lodi kostela Smrt. Všechna (tato) díla jsme pro náš nový kostel převzali od R. P. Cosmy z Castelfranca, vynikajícího benátského malíře. Poslední tři zmíněné obrazy byly přemístěny na místo původní cihlové klenby/cihlového sklepení (?) a potaženy látkou napuštěnou smolou a voskem a přes to zakryty dřevěnou ochranou. Když byly roku 1739 přestěhovány před boční klenbu kostela, shořely.*

<sup>474</sup> V době vzniku oltáře byl kapucínský bratr Felix v beatifikačním procesu.

<sup>475</sup> KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773 (*Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis*), 71rv. „*Alula majoris Altaris antiqui conventus exornabat latera arcus supra cancellos majoris altari, et hic jam deposita sunt. In lateralibus duobus Altaribus imagines: una S. L. Francisci stantis, altera B. Felicem representans, e moderna Ecclesia parietibus dire pendula a modo et ad monasteriis ambitum translata, sunt oculatum nostra antiqua simplicitatis et paupertatis testimonium. Insuper supra portam Ecclesiam moderna imago pensilis erat per annos multos, infernum et horrendos ejus cruciatus exhibens, alia ad dextrum Eccleisiam latus: extremum iudicium. Tertia in medio sinistri Ecclesiae lateris mortem repraesentans. Omnia opera R. P. Cosma a Castro Franco professi Provinciae Venetae, excelentissimi pictoris, ad exornandam novam nostram Ecclesiam transumpta. Hac tres ultimo notata imagines cum Substituto vice primi latericis fornicis depositi ex tela pice et cera illito et desuper vestito Asseritio tegumento, eoq; anno 1739 deportato ob Ecclesiam lateribus fornicandam concremata sunt.*

*Další (je) obraz Blahoslavené Panny Marie, který zdobí kapli v původním konventu. V chóru je viditelný jen ze zadní strany hlavního oltáře a slouží k devoci bratřím, kteří se zde modlí žalmy.*<sup>476</sup>

Dnešní postranní křídla nového hlavního oltářního obrazu *Nalezení sv. Kříže* (hlavní oltář pochází z rukou Joachima von Sandrarta) [005] jsou ikonograficky určena jako sv. Fidel ze Sigmaringen [026] a sv. Josef z Leonessy. Podle badatele Petra Arjičuka se jedná o dílo malíře Jana Lukáše Krackera.<sup>477</sup> Tato novější postranní křídla vykazují značnou kvalitu a dobrou znalost malířské techniky a materiálu. Jejich restaurování bylo dokončeno Igorem Fogašem v listopadu 2016 spolu s restaurováním hlavního oltáře Joachima von Sandrarta *Nalezení sv. Kříže*. Odkrytí přemaleb odhalilo skrytou kvalitu obrazů Sv. Fidela a sv. Josefa a na základě průzkumu techniky a malířského rukopisu vyvrátilo Krackerovo autorství. Postranní oltářní křídla sv. Josefa z Leonessy a sv. Fidela ze Sigmaringen vykazují jistou znalost předchozích křídel od malíře Paola Piazzzy (křídla Sv. Františka a sv. Felixe).

Pokud se detailněji zaměříme na archivní záznam z klášterní pamětnice, můžeme vysledovat, jak původně vypadalo členění hlavního oltáře v novém kapucínském kostele v Brně. Můžeme soudit, že zprvu byla postranní křídla od Paola Piazzzy se světcí sv. Felixem a sv. Františkem součástí Sandrartova oltářního obrazu *Nalezení sv. Kříže*, který je datován rokem 1655. Až později byla křídla snata, neboť „*Obrazy se na zdech nového kostela hrozně kývaly a tak byly přeneseny do klášterního ambitu.*“ Křídla byla později nahrazena pravděpodobně těmi současnými, s již změněným zasvěcením sv. Fidelovi ze Sigmaringen a sv. Josefovi z Leonessy. Oba tito světcí byli svatořečení až roku 1746, blahořečení byli v roce 1726, respektive 1737. Proto se domnívám, že tato postranní oltářní křídla nevznikla dříve než v roce 1746. Na základě restaurátorských průzkumů Igora Fogaše bylo zjištěno, že Sandrartův oltářní obraz byl značně seříznut, jak ukazují některé figury, které nejsou vyobrazeny v celistvosti. K seříznutí hlavního oltáře mohlo být přistoupeno právě z důvodu připevnění postranních křídel. Ať už obrazů sv. Felixe a sv. Františka z rukou Paola Piazzzy, či pozdějších sv. Fidela a sv. Josefa.

Domnívám se, že vzhledem k pravděpodobné dataci vzniku obou postranních křídel (po roce 1737), rovněž ale kvůli shodě v malířském rukopisu, koloritu a užití typické

---

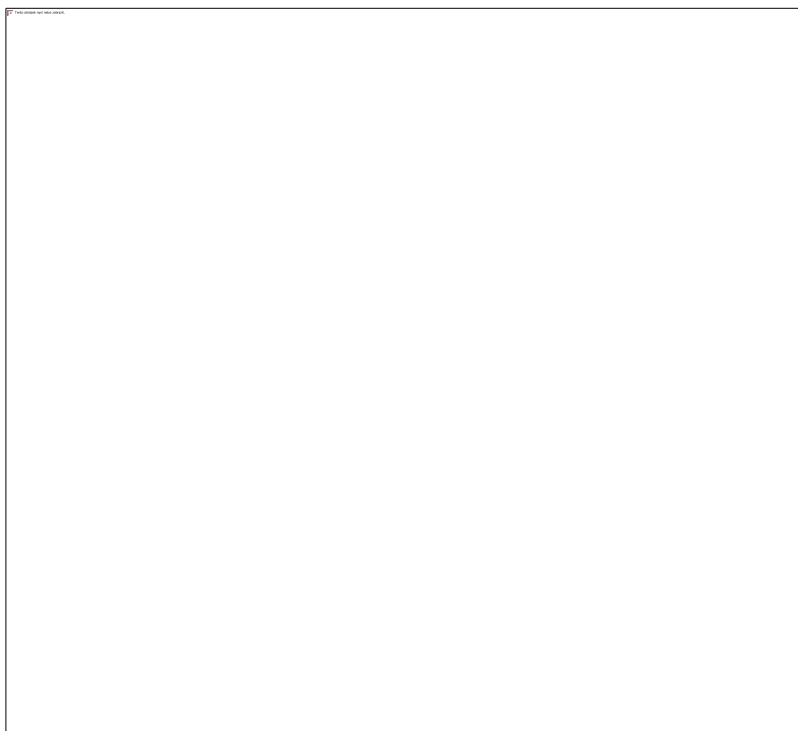
<sup>476</sup> Klášterní anály Brno, 71 r „*Altera imago B. V. M. qua antiqui conventus sacellum exornabat, unica hac defacto in choro existens a tergo majoris altaris Fratrum in Choro psallentium devotioni inservit.*“

<sup>477</sup> ARIJČUK 2005, 286.

fyzionomie u postav obou světců, můžeme předpokládat, že tato oltářní křídla souvisí s obrazem *Stigmatizace sv. Františka* [025], tudíž by autorem mohl být Jindřich Hoff(er).

Ve výčtu obrazů v klášterní kronice jsou vedle *Stigmatizace Sv. Františka*, postranních křídel stojících figur sv. Františka a sv. Felixe, zmíněny další tři obrazy „reprezentující *Peklo a děsivé jeho trápení*, druhý obraz na pravé straně kostela představující *Poslední soud a třetí uprostřed vlevo kostela Smrt*.“ Všechny tyto obrazy jsou dle kroniky dílem Paola Piazzzy: „***Omnia opera R. P. Cosma a Castro Franco professi Provincia Veneta.***“ Mezi nimi se objevuje rovněž obraz *Blahoslavené Panny Marie*, který zdobil kapli v původním konventu a dle kroniky je uložen v chóru bratří.

Tyto archivní prameny dokládají, že Paolo Piazza jako řádový bratr Cosma da Castelfranco pro původní brněnský klášterní kostel vytvořil hned několik výtvarných děl, z čehož se většina zmíněných obrazů nedochovala.



## NON SUM IN CULPA – NEJSEM VINEN

*Při poslední večeři se apoštolové ptají Krista na zrádce, který je mezi nimi. Ve výtvarných ztvárněních je Jidášova zrada často akcentována jeho negativním výrazem. Poslední večeři byla ustanovena eucharistie, a proto byl tento námět často součástí klášterních refektářů. V Brně v refektáři kapucínů se zachoval obraz, který vzbuzuje zvědavost a mnoho otázek.*

### 5.10 Obraz Poslední večeře z brněnského refektáře

*Zarmoutilo je to a začali se jeden druhého ptát: Snad ne já?*

*Marek (14, 19)*

V brněnském kapucínském refektáři se nachází obraz *Poslední večeře*, který se drží formálně benátské tradice 16. století [120–123]. Obraz *Poslední večeře* je malován na šířku a je zasazen do původního renesančního zdobného rámu.

Výjev se odehrává v temném interiéru, jenž je osvětlen pouze dvojicí olejových lustrů z pravého i levého horního rohu, čemuž nasvědčuje také vrhání světel a stínů. Dalším světelným bodem je Kristova svatozář. Divadelní vyznění akcentují těžké červené závěsy, které tento novozákonní výjev uvozují a vtahují diváka do děje. Jakoby se divák mohl spoluúčastnit této scény a jí přihlížet. Obraz byl zjevně koncipován tak, aby mohli bratři v refektáři sami symbolicky prožívat tento významný okamžik, kdy

Kristus předznamenává svou oběť. Jak píše Lukášovo evangelium (Lk 22,7–13) Ježíš určil Petrovi a Janovi připravit beránka na velikonoční večeři.

Učedníci jsou usazeni kolem stolu v šeré místnosti a přihlížejí zrovna momentu, kdy Kristus ustanovuje eucharistii. Každý jednotlivý apoštol reaguje na daný okamžik individuálně, shodně však s údivem, neboť jak stojí v Písmu, Ježíš oznamuje zradu jednoho z dvanácti (Lk 22,7–13).

Kristus je usazen uprostřed stolu, v levé ruce drží chléb, pravou rukou pokrm žehná. Po Kristově pravici sedí Jan, miláček Páně, identifikovatelný podle mladistvého vzhledu v kontrastu s ostatními zúčastněnými apoštolů. Ti jsou vyobrazeni jako starší, většinou vousatí muži, část z nich dokonce s šedobílými vlasy. Učedníci mezi sebou komunikují výraznými gesty a jsou natočeni v různých pozicích podle toho, jak jsou usazeni na stoličkách.

Benátský ráz si obraz drží nejen kompozicí a formální stránkou, ale rovněž zvolenou barevností. Sytá červená, výrazná žlutá a hnědé a okrové tóny a rovněž lomivost barev a lazury zejména patrné na drapériích figur tuto benátskou tradici podtrhují.

Motiv zátiší připomínají některé detailně zpracované reálie v zobrazené scéně. Konkrétně to jsou niky ve zdi s nádobami na olej a s nedbale smotanou látkou, také drapérie červených závěsů. Silný dojem zátiší vytváří ubrus na stole, na kterém jsou zřetelně vidět realistické sklady textilie.

Kompozice obrazu *Poslední večeře* vychází z odkazu benátských malířů, ať už vzpomeneme Paola Veroneseho, malíře z rodiny Bassanů, Tintoretta a dalších. Kristus je shromážděn se svými učedníky a všichni jsou usazeni u stolu. Avšak nikterak staticky. Dějovost scény je pro benátské mistry příznačná, učedníci během večeře živě diskutují, skoro až netrpělivě posedávají na stoličkách, stejně tak na tomto brněnském plátně. A rovněž umístění výjevu do setmělé místnosti s lustrem či svícemi, se objevuje v Benátkách například u Leandra Bassana v kostele Santa Maria Formosa, Benátky [126], u Tintoretta v kostelích San Marcuola, Benátky [128] a San Simone Profeta, Benátky [125].

Brněnský obraz vychází nejen z benátské tradice, ale také stylově spadá do období manýrismu. Tedy pravděpodobně vznikl v době založení prvního brněnského kláštera kapucínů. V té době je v Brně archivně doložen také námi sledovaný malíř a řádový bratr Cosma da Castelfranco. Jeho autorství se nenabízí pouze z tohoto důvodu, ale rovněž formální znaky díla mluví pro našeho řádového bratra malíře. Kristus na tomto obraze je velmi blízký opakovaným typům Krista u Paola Veroneseho, rovněž však má

blízké analogie k tváři Krista z pražského hlavního oltáře u kapucínů na Hradčanech, kde je autorství Paola Piazzzy archivně doloženo [123–124].

Jak ukazují starší snímky restaurátorské zprávy, byl obraz silně poničen, opatřen později značnými přemalbami. Domnívám se, že obraz pochází z původního kláštera, kde byl umístěn v refektáři. Stejně tak původní rám má renesanční ráz, zdobí jej drobně zlacený vegetabilní ornament.

Paolo Piazza vytvořil obrazy s námětem *Poslední večeře* stejně tak do refektářů kapucínských klášterů například v Benátkách [092] a v Piacenze.<sup>478</sup> Nejblíže by měl brněnský obraz právě k *Poslední večeři* z benátského kapucínského refektáře. Podobně jsou zde umístěni apoštolové kolem stolu, mají blízké rysy ve tváři, shodné formování figur, ale také užitý kolorit. Domnívám se, že obraz z brněnského refektáře by mohl být dílem Paola Piazzzy, jež vytvořil během své moravské zastávky. Této domněnce by odpovídal malířský rukopis a stylové zařazení benátské školy.

Shodné užití předních figur dvou apoštolů v kompozičním plánu *Poslední večeře* z brněnského refektáře kapucínů mohl Paolo Piazza převzít od svého učitele Palmy il Giovane nebo Jacopa Tintoretta. V Národní galerii je umístěn obraz *Poslední večeře* [130], který je připisován Palmu il Giovane. S ním souvisí kresba určená jako Jacopo Tintoretto, z Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencie<sup>479</sup> ukazuje shodné řešení kompozice a figur. Ve vídeňské Albertině jsou uloženy dvě kresebné studie *Poslední večeře* připsané Palmu il Giovane [131, 133],<sup>480</sup> které vykazují některé analogie. Na aukci v Sotheby byl prodán obraz Sante Perendy [132] s velmi blízkých kompozičním řešením *Poslední večeře*, jak u Palmy il Giovane.

---

<sup>478</sup> MAZZA 2002, 142; MARINELLI 2002, 244.

<sup>479</sup> WANKOVÁ 2010, 48–52. Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, lavírovaná (černá, hnědá, bílá) kresba, 278 x 382 mm, 732E. Alessandro Ballarin ji připsal Palmovi il Giovane, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencie.

<sup>480</sup> Kresba s inv. č. 1683. Rozměry kresby jsou 11 x 20,2 cm.





## LUMINE CARENS – POSTRÁDAJÍCÍ SVĚTLO

*V kapucínských sbírkách se nacházejí další díla, jež jsou blízké benátské škole. Svým stylem a barevností. Mohly by souviset s Paolem Piazzou, či jeho pražskými následovníky? Dva z těchto obrazů „postrádají světlo“ mají ztmavlý lak a vykazují značné přemalby. Více by proto osvětlil až restaurátorský průzkum.*

### 5.11 Anonymní díla italské provenience v pražském kapucínském klášteře

V klášteře Panny Marie Andělské v Praze na Hradčanech se nalézají nejméně dva obrazy, u nichž se můžeme domnívat, že jsou italské, ba dokonce benátské provenience. Je těžké určit dataci, vzhledem k značné přemalbě a staršímu restaurování, avšak příkláním se vzhledem k malířskému stylu k počátku 17. století. Stylově oba obrazy vychází z benátské školy, zejména z Paola Veroneseho. Mohlo by se jednat o díla Paola Piazzy, nebo jeho následovníků, více by však napovědělo restaurování obou děl, jež jsou částečně přemalována a ve špatném stavu. Po odstranění svrchního laku by byl kolorit obrazu jistě výraznější a živější.

První obraz má za námět *Večeři v Emauzích* [135]. Dva apoštolové sedí s Ježíšem u stolu a obsluhuje je hostinský. Výjev se odehrává v prostoru s arkádami, otevřená krajina v pozadí dodává obrazu plastičnosti. Prostor plátna je téměř celý vyplněn

postavami a architekturou. Modelace figur je vytvářena barevnými přechody, nikoli kresbou a liniemi. Výrazně okrově žlutá s jemnými přechody, odstíny zelené, červené i modré dávají odtušit benátský kolorit. Fyziognomie postav vychází z již zmíněného Paola Veroneseho a z malířské rodiny Bassanů. Paolo Piazza rovněž vycházel z těchto dvou malířských škol. Kristus a apoštol Petr jsou vyobrazeni z přímého profilu, hostinský a druhý apoštol jsou natočeni z poloprofilu. Tvář Krista je značně přemalovaná, ostatní postavy jsou pravděpodobně v původním stavu.

Zajímavým detailem je hostinský, co se drží za pásek. Podobně se drží znalec zákona na obraze *Cizoložnice před Kristem*, obraz benátské školy, uložený v pražské Národní galerii, jehož autorem by mohl být rovněž Paolo Piazza (viz kapitola 5.5). Dalším nevšedním detailem, je papoušek sedící na tyči, jež spojuje oblouk arkády. Piazza měl zálibu malovat i v biblických výjevech, podobně jako Veronese, zvířata, jako kočky, psy a ptactvo.

Kapucínský obraz *Večeře v Emauzích* má velmi blízkou analogii k obrazu Veroneseho školy se stejným námětem, uložený dnes v Newhouse galleries v New Yorku [134].<sup>481</sup>

Podobná je kompozice obrazu, zasazení do krajiny, ale také formát, kdy je dolní strana jen o něco delší, než postranní linie. Kristus má velmi podobné gesto, levou rukou drží chléb a pravou jej žehná. Nejvíce shodný rys je však tvář sv. Petra. Jedná se o postavu staršího muže s vousem, výrazným nosem a pichlavýma očima.

Druhý obraz patrně benátské školy je *Zázrak sv. Antonína s oslem při mši v Padově* [138]. Kompozice obrazu je zasazena podobně předchozí obraz do prostoru, kde splývá interiér s exteriérem. V sloupoví kostela se nalézají jednající figury, průhled v oblouku nám ukazuje scénu z padovského města s bělavou architekturou schodiště a patrně kláštera.

Sv. Antonín z Padovy je oblečen jako kněz v rochetě se štolou, jak drží monstranci. Pod bílou rochetou má františkánský hábit, stejně tak, jako jeho znázornění spolubratři. V popředí výjevu v levém rohu dřepí polonahý žebrák. Pravá strana výjevu je věnována muži s oslem a skupinou přihlížejících. Podle legendy se jistý muž posmíval svatě hostii, ale jeho osel se před monstrancí, kterou držel sv. Antonín, sám hluboce uklonil.

---

<sup>481</sup> Projekt Bolognské univerzity. Fondazione Zeri.  
[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo\\_scheda=OA&id=46415&titolo=Caliari%20Paolo.%20Cena%20in%20Emmaus&locale=en&decorator=layout\\_resp&apply=true](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=46415&titolo=Caliari%20Paolo.%20Cena%20in%20Emmaus&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true), vyhledáno dne 5. 3. 2019.

Poté tento muž rovněž uvěřil. Obraz je v dolní části značně poškozený, vrchní lak je ztmavlý a je patrná krakeláž barvy.

Opět je vyplněn celý formát obrazu, v tomto případě bychom mohli hovořit až o horror vacui. Repousoirová postava žebráka odkazuje na Boží milosrdenství a caritas. V benátských obrazech je tato figura polonahého žebráka poměrně častá. Všechny postavy jsou znázorněny v klidném výrazu, hlavní dynamický prvek je figura pohana, jen je vyobrazen v dynamickém gestu strnulého překvapení.

V Loretánském pokladu se nachází drobné malířské dílo *Klanění tří králů* [141] vytvořené na umělém kameni. Vzhledem ke kompozici, malířskému stylu, vyobrazených repousoirových postav a exotického zvířete leoparda, můžeme obraz datovat do doby kolem roku 1600, jedná se o názorný příklad rudolfinského umění. Obraz nebyl dosud publikován v odborné literatuře. Stylově odpovídá benátské škole, konkrétně bych určila jeho východisko z okruhu dílny rodiny Bassano. Velmi blízké je znázornění svaté rodiny. Svatý Josef stojí opřen o dřevěné zábradlí, Panna Maria sedí na kamenném schodu a přiklání Ježíška k nejstaršímu mudrci, který Ježíškovi podává kalich se zlatými mincemi. Téměř shodná je postava jednoho z mudrců s turbanem. Rovněž průhled do hormaté krajiny vykazuje podobnosti. Z dílny rodiny Bassano existuje několik takovýchto variant tohoto námětu [142]. V tvorbě rodiny Bassanů se jedná spíše o horizontálně řešené formáty obrazů. Podobně vertikální řešení shodné s loretánským obrazem na kameni existuje v Sadelerově grafice podle Bassana [143]. Dokonce dvojice putti vznášejících se nad jesličkami ukazuje na jasnou předlohu.

## Závěr

Téma kapucínských bratrů malířů v barokních Čechách bylo téma doposud opomíjené. S výjimkou Sebastiana Brunnera se badatelský zájem nesoustředil na řádové bratry, kteří byli zároveň činnými umělci. Předložená práce se snaží doplnit poznání o tento fenomén, jež je příznačný rovněž pro jiné církevní řády. Práce a její přílohy se měnícím seznamem malířů a umělců z dalších řádů nabízí nové otázky a diskusi nejen pro historiky umění.

Kapucínský řád v Čechách měl značný vliv v úsilí o katolickou reformu, zejména v boji proti protestantům. Měl působit v misiích, ale také v duchovní službě lidem. Usnesením tridentského koncilního sněmu byly povolány do německých zemí nově vzniklé řády, aby pracovaly na znovuoživení katolického života. Tohoto úkolu se měli ujmout jezuité a právě kapucíni. K oživení katolického víry mělo sloužit také umění, jehož prostřednictvím se obnovoval například mariánský kult, či kult sv. Františka, který byl významným světcem protireformace.

První kapucíni přišli roku 1599 do Prahy a záhy se řád rozšířil v Čechách a na Moravě. Skupina prvních kapucínů pocházela z různých částí Itálie. V jejím čele stál Vavřinec z Brindisi, který byl později svatořečen. Měl již bohaté zkušenosti s misemi ve střední Evropě. Stavba pražského kláštera, ale i působení kapucínů bylo poněkud komplikované vzhledem k vrtochům císaře Rudolfa II. Kapucíni se po jednu dobu ocitli v jeho nemilosti, hrozilo dokonce jejich vypuzení z Prahy, a vzniklou situaci musel řešit arcibiskup, ale i další podporovatelé řádu.

Vztah kapucínů k výtvarnému umění byl již od počátku kladný. Řehole sv. Benedikta, ale i sv. Františka nakazovala nejen modlitbu, ale také píli rukou, takže v různých řádech bratři působili jako stavebníci, malíři, iluminátoři, matematici, zlatníci a také jako mistři chemie – lékárníci a zúročovali svůj talent, který od Boha dostali.

Významnou kapitolou je aktivní působení bratrů kapucínů na poli umění. V Čechách vzešlo z tohoto řádu několik umělců, kteří jsou zmiňováni v klášterních kronikách. Přípisek *pictor* – malíř se v archivních záznamech české provincie kapucínů v době baroka objevuje poměrně hojně. Je ovšem poměrně těžké přiřadit k jednotlivým jménům konkrétní díla. Ne vždy se v archivních záznamech popisujících nová díla pro klášter či kostel objevuje rovněž připsání autorovi.

Obě františkánské rodiny, františkáni a kapucíni, i řada bratrstev, byly v průběhu pozdního 16. století aktivně zapojeny v zachovávání a znovuožívání tradiční a archaické ikonografie. Bratři kapucíni stavěli své konventy vlastními silami. Často byli rovněž autory uměleckých děl pro tyto kláštery a kostely.

Raná kapucínská architektura byla ztělesněním kapucínských ideálů chudoby a novomediavelistických zájmů pro vzhled kapucínských konventů. Stavba klášterů byla pod kontrolou samotných bratří. Dary na stavbu sice pocházely od externích donátorů, avšak kapucíni byli často staviteli a architekty. Kapucíni stavěli své kostely a konventy podle instrukcí tzv. „modella“, jímž se řídily všechny kapucínské stavby. Kapucíni definovali architektonické „modello“ velmi podrobně, ve své systematizované vášni pro chudobu, uzákonili každý detail jejich konventu, rozměr každé cely, oken a dveří, aby „*každá věc hlásala lidskost, chudobu a lhostejnost vůči světským věcem.*“

Kapucínský řád byl sice nakloněn výtvarnému umění, ale neliboval si v honosné výzdobě. To bylo znakem i u dalších žebravých řádů, kterým řehole nařizovala prostotu a chudobu. Zajímavým fenoménem v rámci vztahu kapucínů k umění je otázka kapucínských bratrů, kteří byli rovněž aktivními malíři. Tyto výtvarné aktivity řeholních bratří nebyly pouze italskou záležitostí. Jak dokládají archivní prameny, byla to běžná praxe stejně tak v českém prostředí kapucínských klášterů.

Z významných kapucínských bratrů uvedme Cosmu Austrici, jenž se podílel na výzdobě kapucínských kostelů v Brně a v Praze. Byl žákem vídeňského malíře Tobiaše Pocka, jak poukazuje Cosmův rukopis a zvolená barevnost. Badatelé Baštovi se domnívají, že byl autorem výzdoby loretánské krypty. Tomuto malíři jsem v práci určila ještě několik děl.

V době pozdního baroka v Praze působil bratr Oliver z Litoměřic, neboli Oliver Steigerle, jež se podílel, jak dokládají archivní záznamy, na restaurování starších obrazů v pražském kapucínském kostele Panny Marie Andělské. Jeho hlavním odkazem je však dílo známé všem, kteří zavítali o Vánocích do kapucínského kostela na Hradčanech. Jedná se o vzácný soubor kapucínských jesliček. Do dnešních dnů bylo dílo považováno za neapolskou práci, či za anonymní dílo některého řádového bratra poučeného v neapolské tradici výroby jesliček. Toto připsání jsem určila na základě archivních pramenů, zejména hradčanské kapucínské kroniky.

Dalšími malíři či umělci, kteří působili i jako rytci byl například spisovatel Anastasius Pragensis, či bratr Ivan, bratr Štěpán, a bratr Klement. V příloženém

seznamu připojuji ještě desítku kapucínských bratrů umělců a údajů k nim. Avšak bez konkrétního doloženého díla, vzhledem k absenci pramenů.

Hlavním představitelem kapucínských bratrů malířů byl Paolo Piazza. Pobyt Paola Piazzzy v českých zemích v době vlády Rudolfa II. byl promyšleným počinem kapucínského řádu. V Praze nově usazený kapucínský řád se měl podílet na obnově katolického života v intencích nařízení tridentského koncilu. Paolo Piazza, řeholním jménem fr. Cosma da Castelfranco, měl za úkol během svého působení ve střední Evropě vytvořit malířskou výzdobu pro nově vznikající kapucínské kláštery a kostely. V Čechách během Piazzova působení existoval klášter kapucínských bratří v Praze na Hradčanech a o něco později vznikl první kapucínský klášter na Moravě, v Brně. Z Piazzova českého a moravského pobytu pochází pouze několik děl, která jsou Piazzou signována, či byla archivně doložena nebo mu byla připsána.

Benátské školení Paolo Piazzzy ovlivnilo celé jeho životní dílo. Piazzovy malby, které vznikly v českých zemích, rovněž ukazují benátskou malířskou tradici a zjevnou inspiraci konkrétními benátskými mistry 16. století. Jmenujme alespoň Tiziana, Paola Veroneseho, Palmu il Giovane, rodinu Bassano a Jacopa Tintoretta.

V pražském kapucínském kostele Panny Marie Andělské vytvořil Paolo Piazza dvě díla, jež se zde dochovala do dnešních dnů. Jedná se o již známý hlavní oltářní obraz *Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé*, který vytvořil kolem roku 1602 a nově objevené nástropní malby s mariánskou ikonografií rovněž z té doby.

K hlavnímu oltářnímu obrazu *Vidění sv. Františka* jsou známy již některé předlohy. Tato práce se snaží doplnit možné inspirační zdroje, zejména z benátského prostředí. Doplňuje stav bádání o poznání pozdějších přemaleb, které vznikly v pozdním 18. století z rukou dalšího kapucínského bratra malíře Olivera Steigerleho. Ten renovoval Piazzovu malbu, ale také se snažil o sjednocení obrazu s postranními barokními oltáři z pozdější doby. Původní vzhled malby odkryly až restaurátorky v 80. letech 20. století.

Současně s hlavním oltářem vznikla rovněž nástropní výzdoba v kostelní klenbě s mariánskými výjevy *Zvěstování, Nanebevzetí a Korunování Panny Marie*. Donedávna zde nebyla určena atribuce, avšak na základě formálních znaků a použitých motivů a citací jsem malby technikou *al secco* připsala stejně tak jako Roberto Pancheri Paolu Piazzovi. Paolo Piazza nebyl pouze malířem pláten, ale rovněž byl zkušeným malířem nástěnných a nástropních maleb. Malby byly dlouhou dobu zakryty pod nánosem vápenných vrstev a až restaurování Janem Pasálkem v letech 1978–1982 odkrylo tuto vzácnou malbu. Malba však byla z velké části poničena, o původní syté barevnosti

svědčí nejvíce výjev Zvěstování Panně Marii. Domnívám se, že identického anděla ze Zvěstování Piazza použil později v kostele Sta Maria Aquiro v Říme, kde je autorem postranního oltáře *Zvěstování Panně Marii*. Také další formální znaky a malířský rukopis nástropních maleb v kostele na Hradčanech ukazují na malíře Paola Piazzu. Tato tři pole s nástropními malbami byla původně doprovázena ornamentální výzdobou, která se dochovala pouze fragmentárně, a proto byla opět zakryta.

Další díla připsaná Paolu Piazzovi jsou součástí obrazového cyklu Umučení sv. Apoštolů a Ukřižování Páně ze strahovského kláštera. Jako jasnou předlohou pro tyto apoštolské historie jsem určila grafický cyklus od Julia Goltzia, podle malíře Maertena Vos. Paolo Piazza zde s vlastní invencí přepracoval grafické předlohy a pomocí lazur a objemů vytvořil typickou barevnost. U tohoto cyklu však není jasně doloženo Piazzovo autorství.

Obraz z deponitáře Národní galerie v Praze *Cizoložnice před Kristem*, který se původně nacházel ve sbírce Františka Antonína Berky z Dubé, by mohl dle mého názoru ukazovat na Piazzův rukopis. Obraz je dnes připisovaný Palmu il Giovane, avšak nedosahuje takové umělecké zručnosti Palmy, tudíž by se mohlo jednat o některého jeho žáka. Někteří badatelé v něm vidí rukopis Pietra Malombry. Obraz je pozoruhodný nejen pro inspiraci z tvorby benátských malířů Veroneseho, Tintoretta, ale také díky brýlím, které má jeden ze znalců zákona usazené na nose. Velmi podobný typ muže s brýlemi se u Piazzovy objevuje v jeho dalších obrazech. Je zajímavé sledovat, v jakých souvislostech se brýle na Piazzových obrazech objevují a jak jsou Benátky spjaty s historií brýlí.

V práci je zmapován rovněž vztah Paola Piazzovy k císaři Rudolfovi II. a k jeho uměleckému dvoru. Císař Rudolf II. nebyl kapucínům příliš nakloněn a dokonce nedlouho po jejich příchodu do Prahy usiloval o jejich vypuzení. Jak dokládají klášterní kroniky, k vyřešení nesváru došlo díky uměleckému nadání bratra Cosmy neboli Paola Piazzovy. V klášterních kapucínských análech existuje záznam, že díky obrazu s námětem *Klanění tří králů*, který byl zhotoven rukou kapucína Fra Cosmy da Castelfranco pro císaře na usmíření, se vztahy mezi Rudolfem II. a kapucíny obrátily k lepšímu. Kapucíni tak pomocí Cosmova malířského nadání našli vhodné řešení sporu, neboť byl císař znám jako velký milovník umění. Později pro císaře vytvořil Paolo Piazza ještě několik děl. Tento kapucínský dar je dnes ztotožňován s *Klaněním tří králů* ve vídeňském kostele St. Aegid v Gumpendorfu ve Vídni. Obraz odkazuje na rudolfinskou ikonografii, artefacilia, naturalia, exotická zvířata. Hlavní spojnice k císaři je patrná

zejména na minci z pokladu, kterou předává jeden z mudrců Ježíškovi. Na níž je vyobrazen reliéf Rudolfa II. Inspirační zdroje jsou hledány v díle Paola Veroneseho, rodiny Bassanů, na grafických předlohách a zvláště v nástěnné malbě *Klanění tří králů* v benátském kostele St. Francesco della Vigna od Federica Zuccariho.

Z Rudolfovy kunstkomory pochází rovněž alabastrový oltářík z KHM Wien, dnes připisovaný Paolu Piazzovi. Alabastrový oltářík je zmiňován v inventářích kunstkomory, připsání Paolu Piazzovi však určil až vedoucí vídeňské sbírky Rudolf Diestelberger. Oltářík je oboustranný, jedna strana ukazuje *Zvěstování Panně Marii*, druhý výjev znázorňuje *Klanění pastýřů*. Zjistila jsem, že malíř použil doslovnou citaci z římského kostela St. Maria del Orto ze *Zvěstování* Federica Zuccariho, který mu byl inspirací již pro výše zmíněný alabastrový oltářík. K malbě *Klanění pastýřů* užil Paolo Piazza dobové grafické předlohy. Oltářík je pozoruhodný svými miniaturními rozměry a detailním propracováním.

Zajímavým objevem Pavly Hlušíčkové je další Piazzův obraz z depozitáře zámku v Českém Krumlově. Jedná se o námět *sv. Jeronýma*. Obraz vykazuje typický Piazzův rukopis. Mnou dohledané analogie ukazují na vznik díla v době, kdy Paolo Piazza působil v Čechách. Dále srovnávám dílo s kresbami Palmy il Giovane.

Poslední kapitoly jsou věnovány Piazzovu působení na Moravě, konkrétně jeho pobytu v Brně roku 1607. Z té doby nebyl dosud určen jediný obraz, který by vytvořil pro klášter kapucínů. Na základě archivních dokladů klášterních kronik jsem objevila zmínky o řadě obrazů s popsányými náměty, které Paolo Piazza pro první klášter kapucínů v Brně vytvořil. Mezi nimi je hlavní oltářní obraz s námětem *Stigmatizace sv. Františka*, jehož postranními křídly byly obrazy *Sv. Františka a Sv. Felixe*. Původní obraz *Stigmatizace* byl později v novém klášterním kostele nahrazen Sandrartovým dílem *Nalezení sv. Kříže*. Obraz *Stigmatizace sv. Františka* byl přenesen do postranní kaple, později byl roku 1739 řádovým bratrem malířem Henricem Hofferem kvůli napadení houbou a plísní renovován. Dnes se v kapli nalézá dílo blízké Piazzovu rukopisu, které je buď silně přemalováno a doplněno, nebo by se mohlo jednat rovněž o barokní kopii Piazzova díla.

Další dílo, inspirované benátskou školou 16. století, je obraz *Poslední večeře* z brněnského refektáře kapucínů. Vychází z Paola Veroneseho a dalších benátských mistrů. Pastózním nanášením barev, zvoleným koloritem, ale i formálními znaky je *Poslední večeře* shodná s Piazzovým rukopisem. Analogie bych spatřovala ve znázornění Krista, který je blízký tomu na Piazzově pražském hlavním oltářním obraze.



Tato práce si klade za cíl přispět k bádání o kapucínských malířích a zejména k Piazzově působení v českých zemích a otevřít další, dosud nezodpovězené otázky k této problematice. Na základě dohledaných archivních pramenů a zmínek o dosud neurčených dílech Paola Piazzy by se nabízel další posun ve výzkumu. Dosavadní bádání k Paolu Piazzovi v českých zemích proto ještě nepokládám za konečné a uzavřené.

## Seznam použitých zkratek

KPK: Kapucínská provinční knihovna

NA ČR: Národní archiv České republiky

KHM: Kunsthistorisches Museum Wien

NG Praha: Národní galerie v Praze

## Seznam archivních pramenů

### Rukopis složka kapucínští umělci

NA ČR, fond kapucínů ŘK 52/ II, 15 c, nepaginováno složka umělci

### Katalogy kapucínské provincie z let 1600 – 1789

NA ČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu 131, Katalogy provincie, Knihy slibů, posudky na novice

NA ČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu 132, Katalogy provincie, Knihy slibů, Posudky na novice, Kandidáti vstupu

NA ČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu 133, Katalogy provincie, Seznamy noviců

NA ČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu 134, Výroční katalogy provincie, Knihy slibů

NA ČR, ŘK, inv. č. 30, č. kartonu, 135, Katalogy provincie, Katalog studia, Pamětní kniha provincie

NA ČR, ŘK, inv. č. 36, Seznam noviců

### Kapucínské letopisy (anály)<sup>482</sup>

KPK, Rkp., inv. č. 390, *Kapucínské letopisy*, tom. I, *Liber seu Protocolum totius Provinciae Boëmo-Austriacae Styriacae Ordinis Fratrum Minorum Capucinatorum*, Kronika česko-rakouské provincie 1599–1638 (z let 1727–1729)

---

<sup>482</sup> Citace použitých pramenů jsem s laskavým svolením převzala od Marka Brčáka.

KPK, Rkp., inv. č. 391, *Kapucínské letopisy*, tom. II, *Liber Secundus Rerum memorabilium Provinciae Boëmiae, Austriae et Moraviae*, Kronika česko-rakouské provincie 1639–1651 (z let 1729–1730)

KPK, Rkp., inv. č. 392, *Kapucínské letopisy*, tom. III, *Liber Tertius Rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1652–1657 (z roku 1730)

KPK, Rkp., inv. č. 393, *Kapucínské letopisy*, tom. IV, *Liber Quartus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1658–1665 (z let 1730–1731)

KPK, Rkp., inv. č. 394, *Kapucínské letopisy*, tom. V, *Liber Quintus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Austriae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-rakouské provincie 1666–1673 (z roku 1731)

KPK, Rkp., inv. č. 395, *Kapucínské letopisy*, tom. VI, *Liber Sextus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber I*, Kronika česko-moravské provincie 1673–1678 (z roku 1732)

KPK, Rkp., inv. č. 396, *Kapucínské letopisy*, tom. VII, *Liber Septimus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber II*, Kronika česko-moravské provincie 1677–1682 (z roku 1733)

KPK, Rkp., inv. č. 397, *Kapucínské letopisy*, tom. VIII, *Liber Octavus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber III*, Kronika česko-moravské provincie 1683–1685 (z let 1733–1734)

KPK, Rkp., inv. č. 398, *Kapucínské letopisy*, tom. IX, *Liber Nonus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber IV*, Kronika česko-moravské provincie 1686–1689 (z let 1734–1735)

KPK, Rkp., inv. č. 399, *Kapucínské letopisy*, tom. X, *Liber Decimus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber V*, Kronika česko-moravské provincie 1690–1694 (z let 1735–1736)

KPK, Rkp., inv. č. 400, *Kapucínské letopisy*, tom. XI, *Liber Undecimus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber VI*, Kronika česko-moravské provincie 1695–1698 (z roku 1736)

KPK, Rkp., inv. č. 400a, *Kapucínské letopisy*, tom. XII, *Liber Duodecimus rerum Memorabilium Provinciae Boemiae, Moraviae et Silesiae, post illius divisionem a Provincia Austriae Liber VII*, Kronika česko-moravské provincie 1699–1700 (z let 1736–1737)

KPK, Rkp., inv. č. 401, *Kapucínské letopisy*, tom. XIII, *LIBER Primus Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-moravské provincie 1701–1705 (z let 1737–1747/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 402, *Kapucínské letopisy*, tom. XIV, *LIBER secundus cursus et saeculi II. Annalium Provi[nci]ae Bohem[iae], Mor[aviae] et Silesiae*, Kronika česko-moravské provincie 1706–1710 (z let 1747/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 403, *Kapucínské letopisy*, tom. XV, *LIBER Tertius cursus et Saeculi II. Annalium Provi[nci]ae Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-moravské provincie 1711–1715 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 404, *Kapucínské letopisy*, tom. XVI, *LIBER Qvartus Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Annus 1716, 1717, 1718, 1719 et 1720*, Kronika česko-moravské provincie 1716–1720 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 405, *Kapucínské letopisy*, tom. XVII, *LIBER Qvintus Cursus et Saeculi II. Annalium Provi[nci]ae Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, Kronika česko-moravské provincie 1721–1725 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 406, *Kapucínské letopisy*, tom. XVIII, *LIBER SEXTUS Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Annus 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733 et 1734*, Kronika česko-moravské provincie 1726–1734 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 407, *Kapucínské letopisy*, tom. XIX, *LIBER SEPTIMUS Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Annus 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741 et 1742*, Kronika česko-moravské provincie 1735–1742 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 408, *Kapucínské letopisy*, tom. XX, *LIBER Octavus Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Annus 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749 et 1750*, Kronika česko-moravské provincie 1743–1750 (z let 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 409, *Kapucínské letopisy*, tom. XXI, *LIBER NONUS Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Annus 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764 et 1765*, Kronika česko-moravské provincie 1751–1765 (z roku 1748/1766)

KPK, Rkp., inv. č. 410, *Kapucínské letopisy*, tom. XXII, *LIBER DECIMUS Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, Anály česko-moravské provincie 1766–1782

KPK, Rkp., inv. č. 411, *Kapucínské letopisy*, tom. XXIII, *LIBER UNDECIMUS Cursus et Saeculi II. Annalium Provinciae Bohemiae a Moravia separatae, Annus 1783, 1784, 1785, 1786*, Anály česko-moravské provincie 1783–1786

KPK, Rkp., inv. č. 412, *Kapucínské letopisy*, tom. XXIV, *Index Rerum Totius Archivi Distributus secundum Ordinem Annorum a Primordio nostrae Provinciae Boemicae elapsorum*, Generální rejstřík kapucínských letopisů 1599–1786

### **Kronika brněnského konventu**

KPK, Kronika brněnského konventu z r. 1773, *Protocollum rerum memorabilium utriusque conventus Brunensis*, inv. č. 609, Brno (Pamětní kniha, tom. I)

### **Kronika hradčanského konventu**

KPK Praha, Rkp., inv. č. 543, *Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis*, tom. I, Kronika konventu v Praze na Hradčanech 1599–1769 (z roku 1772), autor →Auxilián Stracke z Velenic

KPK Praha, Rkp., inv. č. 544, *Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis*, tom. II, Anály konventu v Praze na Hradčanech 1770–1782

KPK Praha, Rkp., inv. č. 545, *Protocollum seu Historia domestica Conventus Hradschinensis*, tom. III, Anály konventu pro léta 1783–1785

### **Matrika farnosti Litoměřic**

Sign. 98/9, 253. OA Litoměřice

### **Zápisky premonstrátského opata Questenberka**

Knihovna královské kanonie premonstrátů na Strahově, Sign. DT II 24. *Textus varii, Casparus a Questenberg, Notae extraordinarium expensarum abbatis Strahoviensis*. Praha 1612–1638

## **Rukopis Hammerschmidtova topografického díla**

HAMMERSCHMIDT 1735 — Joannes Florianus HAMMERSCHMIDT: Manuscripta historica Bohemiae. Tomus VII. 1710–1735, Manuskript, Národní knihovna v Praze

## **Restaurátorské zprávy**

HAMSÍKOVÁ/ M. ČERNÁ 1982 — Radana HAMSÍKOVÁ/ M. ČERNÁ: Restaurátorská zpráva Kristus s P. Marií, sv. Františkem a anděly, oltární obraz z kostela P. Marie Andělské. Praha 1982

PASÁLEK 1979 — Jan PASÁLEK: Restaurátorská zpráva: Zpráva o restaurování nástropní malby v kostele Panny Marie Andělské na Hradčanech, v Praze. Praha 1979. Nepag.

## **Katalogové listy**

KHM: Katalogový list k oltáři Paola Piazzzy

BAŠTOVÁ — Leták o kapucínských jesličkách

## **Internetové zdroje**

Emblem project Utrecht [emblems.let.uu.nl](http://emblems.let.uu.nl)

Rijksmuseum [www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl)

Britishmuseum [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)

Kunsthistorisches museum Wien [www.khm.at](http://www.khm.at)

Victoria and Albert Museum London [www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)

Projekt Bolognské univerzity. Fondazione Zeri. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

The Art of Hidden Faces: Anthropomorphic Landscapes:  
<https://publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/>

## Seznam použité literatury

ARIJČUK 2005 — Petr ARIJČUK: k tvorbě Johanna Lucase Krackera v období jeho moravského pobytu. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 61, 2005, 285–296

ASKEW 1969 — Pamela ASKEW : The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 32 (1969), 280–306

BALEKA 2005 — Jan BALEKA: Vpravo vlevo ve výtvarném umění. Praha 2005

BAMBACH/ ORENSTEIN 1996 — Carmen BAMBACH/ Nadine ORENSTEIN: Genoa drawings and prints. 1530–1800. New York 1996

BARTSCH 1813 — Adam BARTSCH: Le peinture graveur. Vol. XV. Vídeň 1813

BARTŮŠKOVÁ 2017 A — Alice BARTŮŠKOVÁ: Paolo Piazza pinxit. Kapucínský bratr malířem na sklonku rudolfínské doby. Praha 2017

BARTŮŠKOVÁ 2017 B — Alice BARTŮŠKOVÁ: Piazzovy brýle. Malířův autoportrét?, in: Obsah – forma. Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů. Praha 2017, 157–164

BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2012 — Petr BAŠTA/ Markéta BAŠTOVÁ: Ars moriendi. Loretánské krypty. Z historie pohřbívání v kapucínských konventech. Praha 2012

BAŠTA/ BAŠTOVÁ 2016 — Petr BAŠTA/ Markéta BAŠTOVÁ: Skrytá tvář loretánského pokladu. Praha 2016

BAŠTOVÁ/ CVACHOVÁ 2001 — Markéta BAŠTOVÁ/ Teresie CVACHOVÁ: Pražská Loreta. Průvodce poutním místem. Praha 2001

BAŠTOVÁ 2012 — Markéta BAŠTOVÁ (ed.): Patrimonium Capuccinorum. Deset let obnovy kapucínského kulturního bohatství. Praha 2012

BAUER/ HAUPT 1976 — Rotraud BAUER/ Herbert HAUPT: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II: 1607–1611. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72. 1976

BELLESI 2001 — Sandra BELLESI: Un dipinto ritrovato. San Francesco confortato da un angelo musicante di Padre Cosmo da Castelfranco (Paolo Piazza 1560–1621). Firenze 2002

BĚLINA/ KAŠE/ MIKULEC/ VESELÁ/ VLNAS 2001 — Pavel BĚLINA/ Jiří KAŠE/ Jiří MIKULEC/ Irena VESELÁ/ Vít VLNAS: Velké dějiny zemí Koruny české: 1740–1792, Svazek 10. Litomyšl 2001

BENEŠ/ PŘIBYL 2005 — Petr Regalát BENEŠ/ Vladimír BENEŠ: Františkánský klášter ve Slaném 1655–1950. Slaný 2005

- BOCK 1903 — Emil BOCK: Die Brille und ihre Geschichte. Wien 1903
- BRČÁK 2019 — Marek BRČÁK: Kapucínský řád a jeho působení v Čechách a na Moravě. (1673–1783)
- BRČÁK 2014 — Marek BRČÁK: Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě (1618–1673) (rigorózní práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2014
- BRUNNER 1863 — Sebastian BRUNNER: Die Kunstgenossen der Klosterzelle: das Wirken des Klerus in den Gebieten der Malerei, Skulptur und Baukunst. Wien 1863
- BUBEN 2006 — Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. III. díl, 1. svazek, Žebravé řády. Praha 2006
- BURCKHARDT 1855 — Jakob BURCKHARDT: Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Band II. Basel 1855
- BÜTTNER 1923 — Hermann BÜTTNER: Meister Eckharts Schriften und Predigten. Jena 1923
- CARGNONI 2007 — Costanzo CARGNONI: Po stopách kapucínských svatých. Kostelní Vydří 2007
- CECHINELLI 2000 — Cristina CECHINELLI: Nuovi documenti su fra Cosimo Piazza pittore alla corte di Ranuccio i Farnese, in: *Malacoda, bimestrale di varia umanità edito in Parma*. N. 91, Luglio–agosto 2000, Anno XVI, 3–10
- CHRIST 1839 — Johann CHRIST: Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Frankfurt am Main 1839
- COBIANCHI 1998 — Roberto COBIANCHI : Iconographic and visual sources for Bernardo Strozzi's 'Vision of St Dominic'. In: *The Burlington Magazine*, 140, 1998, 668–675
- COBIANCHI 2012 — Roberto COBIANCHI: Un'ipotesi per Paolo Piazza disegnatore, in *Bollettino d'arte*, 7. Ser., 97 (2012), 83–90
- COLE 1983 — Bruce COLE: Renaissance artist at work. From Pisano to Titian. London 1983
- CONTINI 2002 — Roberto CONTINI: Paolo Piazza, ovvero cullusione di periferia veneta e mondo rudolfino. In: MARINELLI/ MAZZA 2002
- COSTA 2012 — Sandra COSTA: The comissioning and production of Images: the Via pulchritudinis of the Religious Orders. In: *The Capuchin Museum*. Rome 2012. 55–62
- CUTHBERT S.D. — CUTHBERT O. M. Cap.: Die Kapuziner. Ein Geschichtsbild aus Renaissance und Restauration. s.l., s.d.
- CZEIKE 1976 — Felix CZEIKE: Wien Kunst und Kulturlexikon. Wien 1976



DA COSTA KAUFMANN 1999 — Thomas DA COSTA KAUFMANN: The Jesuit art, Central Europe and Americas. In: *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*. Toronto/ Buffalo/ London 1999. 274–304

DA COSTA KAUFMANN 1988 — Thomas DA COSTA KAUFMANN: The school of Prague. Painting at the court of Rudolf II. Chicago and London 1988

DA PORTOGRUARO 1936 — Davide DA PORTOGRUARO: *Paolo Piazza ossia C. da C. pittore cappuccino 1560–1620*. Venezia 1936

De BONI 1840 — Filippo De BONI: Biografia degli artisti. Venezia 1840

DACHOVSKÝ 2009 — Karel DACHOVSKÝ: Sv. Karel Boromejský. 1538–1584. Praha 2009

DANIEL 1996 — Ladislav DANIEL: Benátčané: malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek. Milano 1996

DĚDKOVÁ 1967 — Libuše DĚDKOVÁ: Dílo Ignáce Raaba na jihovýchodní Moravě. Brno 1967

DIE PAPSTWAHL 1829 — DIE PAPSTWAHL: eine Beschreibung und Abbildung der Gebräuche und Feierlichkeiten bei Erledigung und Wiederbesetzung des päpstliches Stuhles. Augsburg 1829

DIVIŠ 1964 — Jan DIVIŠ. Pražská Loreta. Praha 1964

DLABACZ 1815 — Gottfried Johann DLABACZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Prag 1815

DUDÍK 1867 — Beda DUDÍK: Die Rudolphinsiche Kunst- und Raritätenkammer in Prag, Mitteilungen der K. und K. Centralanstalt für Baukunde in Wien. Wien 1867. XXXIII–XLIV

DVOŘÁK 1883 — Max DVOŘÁK: Maria Loretto na Hradschin zu Prag. Prag 1883

ENGEL 2012 — Sabine ENGEL: Das Lieblingsbild der Venezianer: "Christus und die Ehebrecherin" in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts. Berlin 2012

ELVINS/ WHITSTABLE 2007 — Mark Turnham ELVINS/ Mark of WHITSTABLE: A Eucharistic Vision and the Spirituality of St Francis of Assisi. Leonminster Herefordshire 2007

Di FIORE 1984 — Gaspare di FIORE: I modelli di disegno nella bottega del Rinascimento. 1984

FISCHER 2009 — Stefan FISCHER: Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk. Köln 2009

FRONEK 2007 — Jiří FRONEK: Johann Hiebel. Malíř fresek (disertační práce na Filofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2007

FRONEK 2013 — Jiří FRONEK: Johann Hiebel (1679–1755): malíř fresek středoevropského baroka. Praha 2013

FRUGONI 2003 — Chiara FRUGONI: Das Mittelalter auf der Nase: Brillen, Bücher, Bankgeschäfte und andere Erfindungen des Mittelalters. Roma 2003

FUMAGALLI 2002 — Elena FUMAGALLI: Padre Cosimo Capuccino a Roma, 189–240. In: MARINELLI/ MAZZA 2002

GARDNER VON TEUFFEL 1999 — Christa GARDNER VON TEUFFEL: Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62. Bd., H. 2 (1999), 190–208

GIORGI 2012 — Rosa GIORGI: La fede nell' arte: luoghi e pittori dei frati Cappuccini. Milano 2011–2012.

GISOLFI 2004 — Diana GISOLFI: Collaboration and replicas in the Shop of Paolo Veronese and his Heirs. *Astibus et Historiae*. Vol. 28, No. 55. Part 1 2004, 73–86

GOETHE 1853 — Johann Wolfgang GOETHE: Goethes Werke in vierzig Bände, Stuttgart und Tübingen, 1853

GUILLOUX 2010 — Fabien GUILLOUX: Saint François d'Assise et l'ange musicien: thème et variations iconographiques dans les collections du Museo francescano de Rome. Rome 2010

HAMSÍKOVÁ 1990 — Radana HAMSÍKOVÁ: Paolo Piazza – Trůnící Kristus a Panna Maria, In: *Technologia Artis ročenka Archivu historické výtvarné technologie Praha*, sv. I, Praha 1990, 65–66

HAUSER 1990 — Arnold HAUSER: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1990

HESSLEROVÁ 2016 — Radka HESSLEROVÁ: Malířský cech Menšího Města pražského. Malostranští umělci v 17. a 18. století: edice. Praha 2016

HERTZT/ LOOS 1982 — Anselm HERTZT/ Helmut Nils LOOS: Fra Angelico. Freiburg 1982

HLUŠIČKOVÁ 2017 — Pavla HLUŠIČKOVÁ: Paolo Piazza. Kající se sv. Jeroným. In: Šárka Radostová: *Ad unicum. Od mnohého k jedinečnému. Umělecká díla od gotiky k manýrismu z fondů Národního památkového ústavu*. Svazek první, 2017, kat. č. 47

HORYNA 1998 — Mojmir HORYNA: Jan Blažej Santini–Aichel. Praha 1998

ILARDI 2007 — Vincent ILARDI: Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes. Philadelphia 2007

KARASEK 1992 — Alfred KARASEK: Krippenkunst in Böhmen und Mähren von Frühbarock bis zur Gegenwart. Marburg 1992<sup>2</sup>

KING 1936 — Georgiana Goddard KING: Mattia Preti. The Art Bulletin Vol. 18, No. 3 (Sep., 1936), 371–386

KLEIN/ ZERNER 1966 — Otto KLEIN/ Henri ZERNER: Art after Trent. Italian Art, 1500–1600: Sources and Documents. Illinois 1966

KLEINSCHMIDT 1911 — Beda KLEINSCHMIDT: St. Fraziskus von Assisi in Kunst und Legende. S. 1. 1911

KOMÁREK 2007 — Filip KOMÁREK: Vznik a vývoj malířského bratrstva sv. Lukáše v Brně v 1. polovině 18. století (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno. 2007

KOMENSKÝ 1887 — Jan Amos KOMENSKÝ. Labyrint světa a ráj srdce. Praha 1887

KONEČNÝ 1996 — Lubomír KONEČNÝ: Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře. In: Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse. Praha: Národní galerie v Praze, 1996, 139–142

KONSTITUCE — Řehole a závěť serafinského otce sv. Františka; a Konstituce Bratří menších kapucínů. Mělník 1929

KOPPITZ 2008 — Hans- Joachim KOPPITZ: Die kaiserlichen Druckprivilegien im Haus Hof- und Staatsarchiv Wien. Wiesbaden 2008

KOWAL 1984 — David KOWAL: Unpublished drawing and a probable source for Francisco Ribalta's Vision of St. Francis. In: The Burlington magazine. Vol. 126. No. 981. 1984, 768 a 770–775.

KREUTZ 1906 — Rudolf KREUTZ: Příspěvek k dějinám umění v naší vlasti. In: Časopis moravského musea zemského. Brno 1906, VI, 113–213

KUCHYNKA 1919 — Rudolf KUCHYNKA: Fahrenschonovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského, Památky archeologické XXXI. Praha 1919, 14–24

KURZ 1977 — Otto KURZ: The Decorative Arts in Europe and The Islamic East. London 1977, 1–22

KÜHN/ ROOSEN-RUNGE/ STRUB/ KOLLER 1984 — Hermann KÜHN/ Heinz ROOSEN-RUNGE/ Rolf E. STRUB/ Manfred KOLLER: Reclams Handbuch der kuenstlerischen Techniken. Farbmittel Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart 1984

LANZI 1847 — Luigi LANZI: The history of painting in Italy. Volume III. Genoese school. London 1847

LINDELL 1986 — Robert LINDELL: Das Musikleben am Hof Rudolfs II, in: Prag um 1600 – Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausstellungskatalog hrsg. v. der Kulturstiftung Ruhr (Essen), Freren 1986, 75–83

LINGO 1998 — Stuart LINGO: The Capuchins and the art of history. Retrospection and reform in the arts in late Renaissance Italy (disertační práce na Harvard University). Cambridge 1998

LINGO 2008 — Stuart LINGO: Federico Barocci : allure and devotion in late Renaissance painting. London 2008

LOCKER 2019 Jesse — M. LOCKER: Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent. New York 2019

LOKŠOVÁ 2014 — Pavlína LOKŠOVÁ: Život a dílo pozdně barokního malíře Josefa Hagera (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2014

MACEK/ ZAHRADNÍK 1995 — Petr MACEK/ Pavel ZAHRADNÍK: Opat Evžen Tyttl jako projektant. In: 850 let plaského kláštera (1145–1995): Sborník příspěvků semináře "Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. 5. – 2. 6. 1995, 87–92

MARCIARI 2013—John MARCIARI: Francesco Vanni. Art in late Renaissance Siena. Yale 2013

MARINELLI/ MAZZA 2002 — Sergio MARINELLI/ Angelo MAZZA: Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell' età della Controriforma tra conventi e corti d' Europa. Verona 2002

MARINELLI 2002 — Sergio MARINELLI A: Paolo Piazza pittore Veneto. In: MARINELLI/ MAZZA 2002, 1–60

MARINELLI 2002 B — Sergio MARINELLI B: L'ultimo ritorno nel Veneto. In: MARINELLI/ MAZZA 2002, 241–258

MATĚJKA 2010 — Miroslav Pacifik MATĚJKA: Prvopočátky kapucínského řádu. Praha/ Olomouc 2010<sup>3</sup>

MATTHEW 2002 — Louisa C. MATTHEW: Vendecolori a Venezia': The Reconstruction of a Profession. In: The Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1196 (Nov., 2002), 680–686

MAZZA 2002 — Angelo MAZZA: Fra Cosmo da Castelfranco pittore itinerante tra conventi cappuccini e corti Padane. In: MARINELLI/ MAZZA 2002, 121–188

MEINRAD 1857 — Adolf MEINRAD Gedenkbuch der Wiener Vorstadt- Pfarre zum heil. Ägid in Gumpendorf. Wien 1857

MICHEI 1966 — Marianne Roland MICHEI 1966: Of woman and flower. The Burlington Magazine. Vol. 108, No. 760 (Jul., 1966), I–V

MOCHI ONORI 1992 — Lorenza MOCHI ONORI: Paolo Piazza. In: *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V a cura di Paolo Dal Poggetto* Cinisello Balsamo. Milano 1992. 449–451

NESMĚRÁK/ KUNEŠOVÁ 2015 — Karel NESMĚRÁK/ Jana KUNEŠOVÁ: Farmaceutická historie kapucínského kláštera v Praze na Hradčanech. Část II. Kapucínský balzám (*Balsamum capucinatorum*). *Česká a slovenská farmacie* 64:3 (2015), 95–99

NEVÍMOVÁ 2004 — Petra NEVÍMOVÁ: Funkce obrazu v umění jezuitského řádu. In: BARTLOVÁ Milena (ed.): *Dějiny umění v české společnosti: Otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na prvním sjezdu českých historiků umění*. Praha 2004, 107–115

NEVÍMOVÁ 2005 — Petra NEVÍMOVÁ: Jan Kuben – vir memoriae immortalis, in: Jan ROYT - Petra NEVÍMOVÁ (ed.): *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny*. Praha 2005, 124–132.

NOVÁ 2016 — Magdalena NOVÁ: Boční oltář Ukřižování z kostela Panny Marie Andělské. O přenosu jednoho italského motivu do obrazů českého porudolfinského umění. In: NOVÁ/ OPATRNÁ 2016

NOVÁ/ OPATRNÁ 2016 — Magdalena NOVÁ/ Marie OPATRNÁ: Staré a nové. Staré jako východisko či překážka: Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů. Praha 2016

NOYES 2013 — Ruth NOYES: *Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur? Post-Tridentine image reform and the myth of Paleotti.* *Catholic Historical Review*, Vol. 99, No. 2 (April 2013), 239–261

NÖDL 2006 — Carl NÖDL: *Die Kramolin-Saga : die Geschichte einer außergewöhnlichen Familie. The Kramolin saga: the history of an extraordinary family. Sága rodu Kramolínů: dějiny výjimečné rodiny*. Wien 2006

OPATRNÁ 2011 — Marie OPATRNÁ: *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy)*. Praha 2011

ORLITA 2016 — Zdeněk Orlita: *Dům v zahradě Páně: fulnecký kapucínský klášter v proměnách staletí*. Nový Jičín 2016

PANCHERI 2000 — Roberto PANCHERI: Paolo Piazza pittore rudolfino. *Arte Veneta*. 2000/II, 43–45

PANCHERI 2014 — Roberto PANCHERI: Da Paolo Piazza a Cosmo da Castelfranco e ritorno. In: *Aldèbaran II, Storia dell' arte, a cura de Sergio Marinelli*. Venezia 2014, 95–110

PAOLUCCI 2013 — Antonio PAOLUCCI: *L' oservatore Romano, In mostra in Brasule „Cristo e l' adultera“ di Lotto restauro dai Musei Vaticani. E la forma spunto sul quadro invenduto*. 2013, pag. 4, foglio 1/3

PARSHALL 1971 — Peter PARSHALL: *Albrecht Dürer's St. Jerome in His Study: A Philological Reference*, *Art Bulletin*. Vol 53, No. 3 (Sep. 1971), 303–305

- PETIŠKOVÁ 1991 — Tereza PETIŠKOVÁ: Nové poznatky k činnosti českých malířů na Moravě v první polovině 18. století. K.F.A. Tepper, D. Kubát, S. Nosecký (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 1991
- PIAI 2012 — Andrea PIAI : Un pittore nell' ombra di Palma e Tintoretto. In: Aldèbara. Storia dell' arte, a cura de Sergio Marinelli. Venezia 2012, 117–136
- PIGOZZI 2015 — Marinella PIGOZZI: Il Concilio di Trento e le arti 1563–2013. Bologna 2015
- PLZÁKOVÁ 2012 — Lucie PLZÁKOVÁ: Méně známí malíři pro klášter v Oseku ve vyznění baroka (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2012
- POCHE 1988 — Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988
- PREISS 1949 — Pavel PREISS: Barokní ilusivní nástěnná malba architektur v Čechách a její slohový původ. Praha 1949
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- PREISS 2002 — Pavel PREISS: Kapucínský kostel v Chrudimi: obrazy z hlavního oltáře. Chrudim 2002
- PREISS 2006 — Pavel PREISS: Baroque drawing in Bohemia. Praha 2006
- PROCHÁZKA 1908 — Karel PROCHÁZKA: O Betlémech. Kulturně historická studie se zvláštním zřetelem k zemím Koruny sv. Václavské a Uherskému Slovensku. Praha 1908. Reprint: Ústí nad Orlicí. 2011
- RABAS 1938 — Vavřinec RABAS: Řád kapucínský a jeho působení v Čechách v 17. století. Praha 1938
- RENDLOVÁ 2006 — Magda RENDLOVÁ: Freskařské dílo Josefa Kramolína v severních Čechách [rukopis], 2006
- ROWLANDS 1989 — Eliot W. ROWLANDS: Filippo Lippi and His Experience of Painting in the Veneto Region. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 10, No. 19 (1989), 53–83
- ROYT/ ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT/ Hana ŠEDINOVÁ, Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- ROYT 2011 — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století. Praha 2011
- SAVELSBERG 1992 — Wolfgang Heinrich SAVELSBERG: Die Darstellung des Hl. Franziskus von Assisi in der Flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und 17. Jahrhundert. Roma 1992

SCOTT 1995 — John Beldon SCOTT: Seeing the Shroud: Guarini's Reliquary Chapel in Turin and the Ostension of a Dynastic Relic. *The Art Bulletin*. Vol. 77, No. 4 (Dec., 1995), 609–637

SEIFERTOVÁ 2008 — Hana SEIFERTOVÁ: Malby na kameni. Umělecký experiment v 16. a na začátku 17. století. Praha 2008

SEKYRKA 1997 — Tomáš SEKYRKA (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348–1783. Praha 1997

SHOAF 1980 — Jane SHOAF: A Seventeenth-Century Album of Drawings by Marten de Vos. In: *Master Drawings*, Vol. 18, No. 3 (Autumn, 1980), 237–252 a 295–311

SCHALLER 1794 — Joseph SCHALLER: Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Bd. I. Prag 1794

SUCHÁNKOVÁ 2008 — Kateřina SUCHÁNKOVÁ: Ignác Raab na Velehradě (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008

ŠLESINGEROVÁ 2013 — Tereza ŠLESINGEROVÁ: Umělecká výzdoba interiéru kapucínského kostela v Brně (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2013

ŠMILAUEROVÁ 2016 — Adéla ŠMILAUEROVÁ: Bosí Augustiniáni v Čechách jako zadavatelé uměleckých děl od roku 1623 do reforem Josefa II. 2016 (disertační práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2016

ŠRONĚK 1988 — Michal ŠRONĚK: Paolo Piazza – ein malender Kapuziner im rudiolfinischen Prag. In: *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren 1988. 284–288

ŠRONĚK 1991 — Michal ŠRONĚK: Pražské dílo Paola Piazzzy/ Cosma a Castelfranco. In: *Freimanová Milena (ed.): Barokní umění a jeho význam v české kultuře: sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986 v Praze*, Praha 1991, 63–67

ŠRONĚK 1997 — Michael ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1650. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v *Knize Staroměstského malířského cechu*. Biografický slovník. Praha 1997

ŠRONĚK 2005 — Michael ŠRONĚK: Obrazy na hlavním oltáři kostela Panny Marie Sněžné v Praze. In: *Historia Franciscana II.: sborník textů: kapitoly z dějin české františkánské provincie sv. Václava u příležitosti 300. výročí úmrtí provinčního ministra a významného učence Bernarda Sanniga (1704) a 400. výročí příchodu františkánů k Panně Marii Sněžné v Praze (1604)*. Kostelní Vydří 2005 180–187

ŠRONĚK 2013 — Michael ŠRONĚK: *De Sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*. Praha 2013

ŠTURC 2007 — Libor ŠTURC: Strahovský klášter ve Valdštejnově době. Šturc, Libor. In: Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae? Praha 2007. 184–190 a katalogová hesla 428–429

TANNER 1680 — Jan TANNER: Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavi. Praha 1680

TANZI 2001 — Marco TANZI: Il capolavoro rudolfino di Paolo Piazza. In: *Prospettiva*, No. 103/104 (Luglio-Ottobre 2001), 151–158

TEJČEK 2005 — Michal TEJČEK: Kapucíni v Brně v 17.–18. století. Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna 18. Brno 2005, 145–200, 651–653

TIBITANZLOVÁ/ BERANOVÁ 2009 — Radka TIBITANZLOVÁ/ Martina BERANOVÁ: "aby se umění malířskému vyučoval": křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva. Praha 2009

TIETZE 1939 — TIETZE Hans: Master and Workshops in the Venetian Renaissance. In *Parnassus*, XI, 8, 1939, 34–35, 45

TOGNER 2004 — Milan TOGNER: Antonín Martin Lublinský: 1636–1690. Olomouc 2004

TOGNER 2010 — Milan TOGNER: Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720). Olomouc 2010

TRAVERSO 2001 — Ottavio TRAVERSO: The temple Most Holy Redeemer, Venice Guidecca. Genova 2001

VÁCHA 2017 — Štěpán VÁCHA: Joachim von Sandrarts Kreuzauffindung in Brünn im Lichte neuer Erkenntnisse. In: *Umění/ Art* č. 5–6, roč. 65, 2017, 514–530

VÁCHA/ HEISLEROVÁ 2017 — Štěpán VÁCHA/ Radka HEISLEROVÁ: Ve stínu Karla Škréty. Pražští malíři v letech 1635–1680. Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, Matěj Zimprecht. Praha 2017

VLČEK 2000 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000

VLNAS 1997 — Vít VLNAS: Sen o staré slávě. Pražská malířská bratrstva v posledních dvou stoletích existence a ve vzpomínkách současníků. In: Pavel SEKYRKA (ed.): *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348–1783*. Praha 1997, 34 – 42

VENDL 1924 — Václav VENDL: Fr. Siardus Nosecký, malíř baroka. Pardubice 1924

Von WURZBACH — Constant von WURZBACH: Biographisches Lexikon des Kaiserthum Oesterreichs enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in der österreichischen Kronländern geboren oder darin gelebt und gewirkt haben. Theil 12. Wien 1864



WANKOVÁ 2010 — Veronika WANKOVÁ: Osudy obrazů Palmy il Giovane ve sbírkách Království českého až do dnešních dnů. Diplomová práce na Katolické teologické fakultě. 2010

WARDLE 1968 — Patricia WARDLE: An Italian Embroidered Picture. Victoria and Albert Museum Bulletin, Vol. IV No. 3, July 1968, 99–105

WARNKE 1996 — Martin WARNKE: Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln am Rhein 1996<sup>2</sup>

WILLS 2002 — Garry WILLS: Venice, Lion City: The Religion of Empire. Washington 2002

WILSON 1951 — Eddie WILSON: The Gourd in folk symbolism. Western Folklore. Vol 10, No. 2 (April 1951), 162–164

WOLNY 1858 II/ I — Gregor WOLNY: Kirchliche Geschichte Brünn. , Band II/ I. Brünn 1858

ZANOTTI 2010 — Angelo ZANOTTI: La pala di Paolo Piazza nella chiesa di San Michele arcangelo di Sansepolcro, in: Collestanea Franciscana, Annus 80, Roma 2010. 246–276

ZÁPALKOVÁ/ ŠTURC 2014 — Helena ZÁPALKOVÁ/ Libor ŠTURC: Speculum mundi: sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově. Olomouc 2014

ZELENKOVÁ 2011 — Petra ZELENKOVÁ: Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů: pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století. Praha 2011

ZLATOHLÁVEK 2009 — Martin ZLATOHLÁVEK: Anton Kern. 1709–1747. Praha 2009

# Přílohy

## Seznam řádových bratrů malířů

Následující seznam uvádí vybrané malíře řádové bratry v období baroka v Čechách a na Moravě. Seznam není zcela konečný.

### Umělci z řad augustiniánů kanovníků

**Antonín Martin Lublinský<sup>483</sup>** (1636–1690)

**Fr. Constantin**

### Umělci z řad bosých augustiniánů

**Fr. Jindřich od sv. Petra<sup>484</sup>**

**P. Basil od sv. Ambrože<sup>485</sup>**

**Fr. Marek od sv. Leona<sup>486</sup>**

**Fr. Filip od sv. Heřmana<sup>487</sup>**

### Umělci z řad jezuitů

**Josef Kramolín<sup>488</sup>** (1730–1802)

**Viktorin Ignác Raab<sup>489</sup>** (1715–1787)

**Hermann Schmidt<sup>490</sup>** (1610–1678)

**Jan Karel Kovář<sup>491</sup>**

**Jan Antonín Hiebel<sup>492</sup>**

**Jan Kuben<sup>493</sup>**

---

<sup>483</sup> Například TOGNER 2004.

<sup>484</sup> ŠMILAUEROVÁ 2016, 120.

<sup>485</sup> Ibidem.

<sup>486</sup> Ibidem.

<sup>487</sup> Ibidem.

<sup>488</sup> Například NÖDL 2006.

<sup>489</sup> Například DĚDKOVÁ 1967; SUCHÁNKOVÁ 2008.

<sup>490</sup> NEVÍMOVÁ 2004.

<sup>491</sup> Například PREISS 2006, 178.

<sup>492</sup> Jan Antonín Hiebel byl synem Jana Hiebla viz FRONEK 2013, byl členem Tovaryšstva Ježíšova.

**Adam Lauterer<sup>494</sup>**

**Kryštof Reichelt**

**Kryštof Tausch<sup>495</sup>**

**Zacharius Lemuichen<sup>496</sup>**

**Václav Kovanda<sup>497</sup>**

**František Noldinger<sup>498</sup>**

Umělci z řad premonstrátů

**František Siard Nosecký<sup>499</sup> (1693–1753)**

**Hugo Sickora<sup>500</sup>**

**Dinonysius Friedrich Strauss<sup>501</sup>**

**Sebastián Zittawsky<sup>502</sup>**

**Ferdinadn Czadeczsky<sup>503</sup>**

**Alois Václav Fidler<sup>504</sup>**

Umělci z řad dominikánů

**Alexander Vincent Parzicek**

**Fr. Cornelius<sup>505</sup>**

**Dominik Kirchner<sup>506</sup>**

Umělci z řad františkánů

**Fr. Carolus**

---

<sup>493</sup> NEVÍMOVÁ 2005.

<sup>494</sup> Například KURTZ 1906, 145 a Velké dějiny zemí Koruny české: 1740–1792, Svazek 10, 469.

<sup>495</sup> FRONEK 2007 Autor rozvádí konkurenční boj s rovněž dalším Pozzovým malířem Johannem Hieblem.

<sup>496</sup> DLABACZ 1815, díl II, 194.

<sup>497</sup> KREUTZ 1906, 143. Jihlavský jezuita.

<sup>498</sup> KREUTZ 1906, 154, Působil jako malíř architektury v jezuitském kostele v Jihlavě.

<sup>499</sup> VENDL 1924.

<sup>500</sup> Malíř a knihovník. Brunner, 548.

<sup>501</sup> Učil se v dílně Lublinského. Například TOGNER 2010.

<sup>502</sup> DLABACZ 1815, II, 447.

<sup>503</sup> BRUNNER, 545.

<sup>504</sup> Kreslíř a mechanik, vydal spis *Secreta artis pictoriae*. BRUNNER 545, DLABACZ 1815 I, 396.

<sup>505</sup> DLABACZ 1815, 295.

<sup>506</sup> KURTZ 1906, 140. Bratr laik a sochař v Brně.

**Fidelius Ržipp (+1713)<sup>507</sup>**

Umělci z řad cisterciáků

**Antonín Václav Lihm<sup>508</sup>**

**Lukáš Vávra**

**Eugen Johann Tyttl<sup>509</sup>**

**Bernard Gruber<sup>510</sup>**

Umělci z řad piaristů

**Aegid Hecht<sup>511</sup>**

**Heliodor<sup>512</sup>**

Umělci z řad paulinů

**Michael Sieber<sup>513</sup>**

Umělci z řad karmelitánů

**Fr. Eustachius de S. Angelo Custode<sup>514</sup>**

**Fr. Lukáš<sup>515</sup>**

Ostatní

**P. Heinrich**

**Castalius<sup>516</sup>**

---

<sup>507</sup> BENEŠ/ PŘIBYL 2005, 58.

<sup>508</sup> PLZÁKOVÁ 2012.

<sup>509</sup> Předpokládá se, že opat Tyttl byl také architektem. MACEK/ ZAHRADNÍK 1995.

<sup>510</sup> DLABACZ 1815, I, 506.

<sup>511</sup> DLABACZ 1815, I, 584.

<sup>512</sup> KREUTZ 1906, 135, řídil stavbu kostela v Příboře.

<sup>513</sup> Kněz působící v Obořišti.

<sup>514</sup> DLABACZ 1815, 372. Byl karmelitánem a převorem kláštera.

<sup>515</sup> DLABACZ 1815, II, 231.

<sup>516</sup> Děkan a sochař v Mladé Boleslavi.

## Seznam vyobrazení

- 000 Autoportrét Paola Piazzzy?** detail obrazu Paolo Piazza: Křest sv. Pavla. Benátky, kostel San Polo. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 31, obr. 30.. 190
- 001 Klášter kapucínů v Praze na Hradčanech.** Foto: autor ..... 190
- 002 Loretánské náměstí.** Foto: autor ..... 191
- 003 Benátky.** Foto: autor ..... 191
- 004 Paolo Piazza:** Luneta s námětem díkůvzdání za ukončení moru v Benátkách. Benátky, kapucínský kostel Ss. Redentore. Foto: autor ..... 192
- 005 Joachim von Sandrart:** Nalezení sv. Kříže. Brno, kapucínský kostel Nalezení sv. Kříže. Foto: Igor Fogaš ..... 192
- 006 Anastasius Pragensis:** Sv. František v bárce s alegorickými ctnostmi. Rytina z knihy Radius Paupertatis. Reprodukce z: books.google.com ..... 193
- 007 Anastasius Pragensis:** rodový znak Ludmily Evy Františky hraběnky z Wolkensteina. Rytina z knihy Zrcadlo života věčného. Reprodukce z: books.google.com ..... 193
- 008 Klauber podle návrhu bratra Ivana:** Sv. Vavřinec z Brindisi s Madonou Rottenburskou, rytina, NA ČR. Foto: Loreta Praha ..... 194
- 009 Svatováclavská kaple,** s výjevem Madonny Rottenburské. Rytina z knihy Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavi. Reprodukce z: TANNER 1680 ..... 195
- 010 Svatováclavská kaple,** s výjevem Madonny Loretánské. Rytina z knihy Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavi. Reprodukce z: TANNER 1680 ..... 195
- 011 Oliver Steigerle?:** Kapucínské jesličky, kolem roku 1770. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: autor ..... 196
- 012 Oliver Steigerle?:** Kapucínské jesličky, detail mudrce, kolem roku 1770. Praha, kostel Panny Marie Andělské. Foto: autor ..... 196
- 013 Oliver Steigerle?:** Kapucínské jesličky, Svatá rodina, kolem roku 1770. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: autor ..... 197
- 014 Oliver Steigerle?:** Kapucínské jesličky, detail pastýře, kolem roku 1770. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: autor ..... 197
- 015 Cosma Austriici?:** Svatý Antonín, kolem roku 1660. Brno, kapucínský klášter Foto: autor ..... 198
- 016 Cosma Austriici?:** Vzkříšení Lazara, 1664, freska. Praha, krypta pod kostelem Narození Páně v Loretě. Foto: Loreta Praha ..... 199

- 017 Cosma Austrici?:** Skeleton, smrtka s kosou a nápisem, 1664, freska.  
Praha, krypta pod kostelem Narození Páně v Loretě. Foto: Loreta Praha ..... 199
- 018 Oltář Ukřižování,** kolem roku 1663. Praha, kapucínský kostel Panny Marie  
Andělské. Foto: autor ..... 200
- 019 Jacob Neefs podle Petra Paula Rubense:** Ukřižování Krista, rytina  
Reprodukce z: [welcome.collection.org](http://welcome.collection.org) ..... 201
- 020 Schelte Adamsz Bolswert podle Antona van Dyck:** Ukřižování Krista, rytina.  
British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 202
- 021 Oltář Madonny Rottenburské,** milostná socha kolem roku 1500, oltářní  
architektura polovina 18. století. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské  
Foto: autor ..... 203
- 022 Klement z Horšovského Týna?:** Svatá Rodina (Ježíšův polibek), polovina 18.  
století. Praha, depozitář kapucínského kláštera. Foto: autor ..... 204
- 023 Klement z Horšovského Týna?:** nástavec oltáře Madony Rottenburské, polovina  
18. století. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: autor ..... 205
- 024 Lucas Vorsterman podle Petra Paula Rubense:** Svatá rodina, rytina, 1620.  
British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 205
- 025 Barokní kopie podle Paola Piazzzy?:** Stigmatizace sv. Františka. Brno,  
kapucínský kostel Nalezení sv. Kříže. Foto: autor ..... 206
- 026 Svatý Fidel ze Sigmaringen,** postranní křídlo hlavního oltáře, stav před  
restaurováním. Brno, kapucínský kostel Nalezení sv. Kříže. Foto: Igor Fogaš .... 207
- 027 Raphael Sadeler podle Paola Piazzzy:** Svatá rodina se svatým Benediktem  
a sv. Scholastikou, rytina. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.č. RP-P-OB-7612.  
Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 208
- 028 Raphael Sadeler podle Paola Piazzzy:** Kristus je v Getsemanské zahradě  
utěšován anděly, sv. Dominikem a sv. Kateřinou Sienskou, rytina. Amsterdam,  
Rijksmuseum, inv.č. RP-P-OB-7613. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 208
- 029 Raphael Sadeler podle Paola Piazzzy:** Sv. František ve své cele s hrajícím  
andělem, kolem roku 1604. Reprodukce z: [welcomегalleries.org](http://welcomегalleries.org) ..... 209
- 030 Paolo Piazza?:** Sv. František ve své cele s hrajícím andělem, olej na mědi.  
Firence, soukromá sbírka Olivetti Rason. Foto: Olivetti Rason ..... 210
- 031 Anonym podle mědirytu Paola Piazzzy:** Sv. František ve své cele s hrajícím  
andělem, aukce Dorotheum. Foto: Dorotheum ..... 210
- 032 Anonym podle mědirytu Paola Piazzzy:** Sv. František ve své cele s hrajícím  
andělem. Foto: Loreta Praha ..... 211

- 033 Anonym podle mědirytu Paola Piazzzy:** Sv. František ve své cele s hrajícím andělem, vyšíváný obraz. Victoria and Albert Museum, Londýn  
Foto: Victoria and Albert Museum ..... 211
- 034 Bartolome Esteban Murillo:** Vize sv. Františka s hrajícím andělem, 1650–1660. Sevilla, kapucínský konvent sv. Františka. Rerodukce z: wikimedia.org ..... 212
- 035 Francesco Ribalta:** Vize sv. Františka s hrajícím andělem, 1620. Madrid, Museo Prado. Reprodukce z: wga.hu ..... 212
- 036 Albrecht Dürer:** Svatý Jeroným ve své studovně, rytina, 1514. British Museum  
Foto: The Trustees of the British Museum ..... 213
- 037 Raphael Sadeler podle Paola Piazzzy:** Sv. Dominik a sv. František zachraňují svět před hněvem Krista, 1607. British Museum.  
Foto: The Trustees of the British Museum ..... 214
- 038 Paolo Piazza:** Jezulátka a alegorie poslušnosti, kolem 1600. Řím, soukromá sbírka  
Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 75, obr. 13 ..... 215
- 039 Paolo Piazza:** kryptoportrét, detail obrazu Jezulátka a alegorie poslušnosti, kolem 1600. Řím, soukromá sbírka. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 62, obr. 1 ...216
- 040 Václav Hollar:** Krajina s ukrytou tváří, rytina. Reprodukce z: wikimedia.org ..216
- 041 Athanasius Kircher:** Krajina s tváří, kolem roku 1645. Rytina z knihy: Ars magna lucis et umbrae. Reprodukce z: publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/ ..... 216
- 042 Paolo Piazza:** Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé, 1602. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: Přemysl Havlík ..... 217
- 043 Jacopo Tintoretto:** Křest Krista, detail Krista. Benátky, kostel San Silvestro  
Foto: Save Venice Inc. .... 218
- 044 Paolo Piazza:** Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé, detail Krista, 1602. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské  
Foto: Přemysl Havlík ..... 218
- 045 Paolo Piazza:** Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé, detail Panny Marie. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské.  
Foto: Přemysl Havlík ..... 218
- 046 Paolo Veronese a dílna:** Nalezení Mojžíše. National Gallery of Art Washington  
Reprodukce z GISOLFI 2004, 76, obr. 3 ..... 219
- 047 Paolo Piazza:** Zvěstování Panně Marii. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: Přemysl Havlík ..... 220
- 048 Paolo Piazza:** Zvěstování Panně Marii. Řím, kostel S. Maria in Aquiro  
Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 229, obr. 35 ..... 221

- 049 Giovanni Jacopo Caraglio podle Tiziana:** Zvěstování Panně Marii, 1537, rytina. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto: Metropolitan Museum of Art..... 222
- 050 Paolo Piazza:** Nanebevzetí Panny Marie. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: Přemysl Havlík ..... 223
- 051 Paolo Piazza:** Nanebevzetí Panny Marie. Opatství Rein u Grazu  
Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 89, obr. 30 ..... 224
- 052 Tizian:** Nanebevzetí Panny Marie. Benátky, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari. Foto: autor ..... 225
- 053 Paolo Piazza:** Korunování Panny Marie. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: Přemysl Havlík ..... 226
- 054 Jan Collaert podle Maertena Vos:** Korunování Panny Marie, rytina, 1597. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 226
- 055 Jacopo a Domenice Tintoretto:** Korunování Panny Marie. Benátky, kostel S. Giorgio Maggiore. Foto: autor ..... 227
- 056 Paolo Piazza?:** Stětí sv. Pavla, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 228
- 057 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Pavel, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 228
- 058 Paolo Piazza?:** Sv. Ondřej, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: ..... 229
- 059 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Ondřej, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 229
- 060 Paolo Piazza?:** Svatý Jan, cyklus Umučení sv. apoštolů. Doksany, bazilika Narození Panny Marie. Foto: Libor Štunc ..... 230
- 061 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Jan, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 230
- 062 Paolo Piazza?:** Ukřižování Páně, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 231
- 063 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Ukřižování Páně, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 232
- 064 Paolo Piazza?:** Sv. Filip, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter Foto: autor ..... 232



- 065 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Filip, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum..... 232
- 066 Paolo Piazza?:** Sv. Jakub mladší, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 233
- 067 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Jakub mladší, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. Foto: The Trustees of the British Museum..... 233
- 068 Paolo Piazza?:** detail postav v pozadí, Sv. Pavel, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 234
- 068 Paolo Piazza?:** detail postav v pozadí, Sv. Pavel, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 234
- 069 Paolo Piazza?:** Svatý Bartoloměj, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 235
- 070 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Bartoloměj, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 235
- 071 Paolo Piazza?:** Svatý Matouš, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 236
- 072 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Matouš, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 236
- 073 Paolo Piazza?:** Svatý Tomáš, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 237
- 074 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Tomáš, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 237
- 075 Paolo Piazza?:** Svatý Matěj, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 238
- 076 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Matěj, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 238
- 077 Paolo Piazza?:** Sv. Jakub starší, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 239
- 078 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Jakub starší, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 239
- 079 Paolo Piazza:** Umučení sv. Kléta, Řím, kostel Santa Maria in Trivio. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 193, obr. 4 ..... 240

- 080 Palma il Giovane:** Stětí papeže Kornélia?. Vídeň, Albertina, kresba perem tuší, lavírovaná, inv. číslo 1676, rozměry 30,7 x 13,4 cm. Foto: Albertina ..... 241
- 081 Paolo Piazza?:** Sv. Juda, cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 242
- 082 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Sv. Juda, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum..... 243
- 083 Paolo Piazza:** Stětí sv. Matěje. Linz, bývalý kapucínský kostel. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 105, obr. 47 ..... 244
- 084 Sv. Polykarp,** cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter Foto: autor ..... 245
- 085 Sv. Vavřinec,** cyklus Umučení sv. apoštolů. Praha, Strahovský klášter. Foto: autor ..... 246
- 086 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Šimon, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 247
- 087 Julius Goltzius podle Maertena Vos:** Svatý Petr, cyklus Ukřižování a Umučení sv. apoštolů, rytina. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum.. 248
- 088 Jacopo Negretti (zv. Palma il Giovane):** Kristus a cizoložnice, olej,plátno, 122 x 181 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4277. Foto: Národní galerie v Praze 2016 ..... 249
- 089 Jacopo Tintoretto:** Poslední večeře. Benátky, kostel San Polo. Foto: Cameraphoto Arte, Venezia ..... 249
- 090 Paolo Piazza:** Křest sv. Pavla. Benátky, kostel San Polo. Foto: Cameraphoto Arte, Venezia ..... 250
- 091 Paolo Piazza:** Křest sv. Pavla, detail. Benátky, kostel San Polo. Foto: autor ..... 250
- 092 Paolo Piazza:** Poslední večeře. Benátky, refektář kláštera kapucínů Il Redentore. Foto: autor ..... 251
- 093 Paolo Piazza:** Poslední večeře. Benátky, refektář kláštera kapucínů Il Redentore. Foto: autor ..... 251
- 094 Rocco Marconi:** Cizoložnice před Kristem, 1516. Aukce Sotheby. Foto: Sotheby ..... 252
- 095 Lorenzo Lotto:** Cizoložnice před Kristem, kolem 1527. Paříž, Musée du Louvre. Foto: Musée du Louvre ..... 253
- 096 Lorenzo Lotto,** Cizoložnice před Kristem, detail obrýleného znalce zákona, kolem 1527. Paříž, Musée du Louvre. Foto: Musée du Louvre ..... 253

- 097 Bonifazio Pitati:** Cizoložnice před Kristem, 1. pol. 16. století. Varšava, Národní muzeum. Foto: Muzeum Narodowe ..... 253
- 098 Paolo Piazza:** Poslední večere, detail signatury P.P.P.P.P.P. Benátky, refektář kláštera kapucínů Il Redentore. Foto: autor ..... 254
- 099 Paolo Piazza:** detail Ukřižování sv. Petra. Mnichov, kostel Frauenkirche. Foto: autor ..... 254
- 100 Paolo Piazza:** Ukřižování sv. Petra. Mnichov, kostel Frauenkirche. Foto: autor ..... 254
- 101 Paolo Piazza:** Klanění tří králů. Vídeň, kostel St. Aegid Gumpendorf. Foto: NN ..... 255
- 102 Federico Zuccari:** Klanění tří králů. Benátky, Cappella Grimani, kostel San Francesco della Vigna. Foto: autor ..... 256
- 103 Crispijn de Passe:** Klanění tří králů, rytina, (zrcadlově převráceno), Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-P-1907-3798. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 257
- 104 Paolo Veronese:** Klanění tří králů. Vicenza, kostel Santa Corona. Reprodukce z: wikimedia.org ..... 258
- 105 Paolo Veronese:** Klanění tří králů. Londýn, National gallery London. Reprodukce z: wikimedia.org ..... 259
- 106 Paolo Piazza:** Klanění tří králů, detail. Vídeň, kostel St. Aegid Gumpendorf. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 73, obr. 11 ..... 260
- 107 Paolo Piazza:** Klanění tří králů, detail. Vídeň, kostel St. Aegid Gumpendorf. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 71, obr. 10 ..... 261
- 108 Giovanni Ambrogio Miseroni:** Medailon s Rudolfem II., po roce 1600. Reprodukce z: Prag um 1600 ..... 261
- 109 Paolo Piazza:** Klanění tří králů. Innsbruck, kapucínský kostel. Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 101, obr. 45 ..... 262
- 110 Philippe Thomassin podle Federico Zuccari:** Klanění tří králů, rytina, kolem roku 1600. British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 263
- 111 Federico Zuccari:** Zvěstování Panně Marii (zrcadlově převráceno). Řím, kostel Santa Maria del' Orto. Foto: autor ..... 264
- 112 Paolo Piazza (připsáno):** Zvěstování Panně Marii, alabastrový oltářík. Vídeň, KHM Wien, Kunstkammer, inv. č. KK\_2687\_1  
Foto: Kunsthistorisches Museum Wien ..... 265

- 113 Johann Sadeler podle Maerten Vos:** Zvěstování pastýřům, rytina. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 266
- 114 Adriaen Collaert podle Maerten Vos:** Klanění pastýřů. British Museum. Foto The Trustees of the British Museum ..... 266
- 115 Paolo Piazza (připsáno):** Klanění pastýřů, alabastrový oltářík. Vídeň, KHM Wien, Kunstkammer, inv. č. KK\_2687\_2. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien..... 267
- 116 Paolo Piazza:** Sv. Jeroným v pustině. Český Krumlov, zámecká sbírka  
Foto: Národní památkový ústav, Generální ředitelství, Gabriela Čapková ..... 268
- 117 Paolo Piazza:** Ráj, detail čtyř církevních otců. Sansepolcro, Arezzo, kapucínský kostel Sv. Michaela archanděla.  
Reprodukce z: MARINELLI/ MAZZA 2002, 127, obr. 3 ..... 269
- 118 Palma il Giovane:** studie sv. Jeroným, recto, kresba, hnědá tuš a bílá křída, rozměry 38,3x 26,3 cm, inv. číslo 1862,0809.46 (zrcadlově převráceno). British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 270
- 119 Palma il Giovane:** studie sv. Jeroným, verso, kresba, hnědá tuš a bílá křída, rozměry 38,3x 26,3 cm, inv. číslo 1862,0809.46 (zrcadlově převráceno). British Museum. Foto: The Trustees of the British Museum ..... 271
- 120 Paolo Piazza?:** Poslední večeře. Brno, klášter kapucínů. Foto: autor ..... 272
- 121 Paolo Piazza?:** Poslední večeře, detail. Brno, klášter kapucínů. Foto: autor... 273
- 122 Paolo Piazza?:** Poslední večeře, detail. Brno, klášter kapucínů. Foto: autor... 273
- 123 Paolo Piazza?:** Poslední večeře, detail Krista. Brno, klášter kapucínů.  
Foto: autor ..... 274
- 124 Paolo Piazza:** Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé, detail Krista. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské. Foto: Přemysl Havlík... 274
- 125 Jacopo Tintoretto:** Poslední večeře. Benátky, kostel San Simeon.  
Reprodukce z: wikimedia.org ..... 275
- 126 Leandro Bassano:** Poslední večeře. Benátky, kostel Santa Maria Formosa.  
Reprodukce z: wikimedia.org ..... 275
- 127 Paolo Piazza?:** Poslední večeře. Brno, klášter kapucínů.  
Foto: autor ..... 276
- 128 Jacopo Tintoretto:** Poslední večeře. Benátky, kostel San Marcuola.  
Reprodukce z: wikimedia.org ..... 276
- 129 Adrien Collaert podle Martin Vos:** Poslední večeře. British Museum  
Foto: The Trustees of the British Museum ..... 277

- 130 Palma il Giovane?:** Poslední večeře. Praha, Národní galerie  
Foto: NG Praha ..... 277
- 131 Palma il Giovane:** Skica poslední večeře, kresba perem tuší, lavírovaná,  
rozměry 11 x 20,2 cm, inv. číslo 1683. Vídeň, Albertina. Foto: Albertina ..... 278
- 132 Sante Peranda:** Poslední večeře. Aukce Sotheby. Foto: Sotheby ..... 278
- 133 Palma il Giovane:** Skica Poslední večeře, kresba perem tuší,  
rozměry 18,8 x 22,4 cm, inv. číslo 1684v. Vídeň, Albertina. Foto: Albertina..... 279
- 134 Paolo Veronese:** Večeře v Emauzích. New York, Newhouse galleries  
Foto: Fondazione Zeri ..... 280
- 135 Večeře v Emauzích,** počátek 17. století? Praha, depozitář kapucínského kláštera,  
Foto: autor ..... 280
- 136 Sv. Máří Magdalena.** Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské  
Foto: autor ..... 281
- 137 Jacob Gole podle Casparus Smits:** Kající se sv. Máří Magdalena, lept.  
Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 281
- 138 Zázrak sv. Antonína v Padově,** počátek 17. století?. Praha, depozitář  
kapucínského kláštera. Foto: autor ..... 281
- 139 Pohled na hlavní oltář.** Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské.  
Foto: Přemysl Havlík ..... 282
- 140 Sv. Petr.** Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské.  
Foto: autor ..... 283
- 141 Klanění tří králů,** malba na kameni, počátek 17. století. Praha, Loretánský poklad.  
Foto: Loreta Praha ..... 284
- 142 Jacopo Bassano a dílna:** Klanění tří králů. Barcelona, Museum Nacional d'Art de  
Catalunya. Foto: Museum Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona ..... 284
- 143 Raphael Sadeler podle Bassana:** Klanění tří králů, rytina. Amsterdam,  
Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum Amsterdam ..... 285
- 144 Palma il Giovane:** skicy ke Stigmatizaci sv. Františka. Paříž, Musée du Louvre,  
recto, inv. číslo 2859, kresba tuší, lavírovaná. Foto: Musée du Louvre ..... 286
- 145 Paolo Piazza:** Vidění sv. Františka v kapli Porciunkule a hrající andělé, detail  
sv. Františka. Praha, kapucínský kostel Panny Marie Andělské.  
Foto: Přemysl Havlík ..... 287

## **Obrazová příloha**