

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Tereza Dušková

# **Madona strahovská**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Praha 2023

## **Prohlášení**

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

V Praze dne 14. 7. 2023

Tereza Dušková

## **Bibliografická citace**

Madona strahovská [rukopis] : monografie / Tereza Dušková ; vedoucí práce: Michaela Ottová. -- Praha, 2023. -- 111 s.

## **Anotace**

Tématem práce je analýza deskového obrazu s názvem Madona strahovská. Nejprve je představen ucelený přehled dosavadního bádání od poloviny 19. století až do současnosti. Práce se také zaměřuje na popis a ikonografii vyobrazeného námětu. Součástí je i studie, věnující se původu a vývoji jednotlivých ikonografických prvků, které jsou doprovázeny příklady a obrazovou přílohou. Také se soustřeďuje na ostatkovou úctu Karla IV., díky němuž mohly některé prvky dojít většího rozvinutí na českém území. Prostor je též věnován provenienci díla, která byla v první polovině 20. století doposud poněkud nejasná. Především z hlediska toho, jak se dílo dostalo do fondů Národní galerie v Praze ze sbírek Královské kanonie premonstrátů na Strahově. V poslední řadě je uveden přehled konzervačních a restaurátorských zásahů s analýzou techniky malby provedenou Mojmírem Hamsíkem.

## **Klíčová slova**

Desková malba, Kolem 1350, monografie, ikonografie, provenience, restaurování

## **Abstract**

The subject of the thesis is the analysis of a panel painting called Madonna of Strahov. First, a comprehensive overview of existing research from the mid-19th century to the present is included. The thesis also focuses on the description and iconography of the depicted subject. It includes a study on the origin and development of individual iconographic elements, which is accompanied by examples and a pictorial appendix. It also focuses on the relic veneration of Karel IV., thanks to whom some elements could have been more developed in the Czech territory. Attention is also paid to the provenance of the work, which was unclear in the first half of the 20th century, especially in terms of how the work came into the collections of the Národní galerie Praha from the collections of Královská kanonie premonstrátů na Strahově. At the end there is an overview of

conservation and restoration interventions with an analysis of the painting technique by Mojmir Hamsík.

### **Keywords**

Panel painting, Monograph, Around the year 1350, Iconography, Provenance, Restoration

**Počet znaků** (včetně mezer): 157 942

## **Poděkování**

Děkuji prof. PhDr. Michaelle Ottové, Ph.D. za metodické vedení práce a za to, že mi dala čas a příležitost rozšířit mé obzory v bádání. Také děkuji své rodině a manželovi, že mi byli oporou.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Přehled dosavadního bádání.....	2
2. Popis.....	8
3. Motivy a ikonografie.....	11
3.1. Zobrazení Panny Marie s dítětem.....	11
3.2. Zobrazení s námětem Panny Marie s dítětem.....	13
3.3. Maforion.....	16
3.4. Nové mariánské ikonografické motivy.....	17
3.5. Koruna a čelenka.....	18
3.6. Rouška.....	23
3.7. Vytočené chodidlo.....	24
3.8. Obnažené tělo.....	27
3.9. Ptáček.....	29
3.10. Úcta Karla IV. k mariánským zpodobněním.....	32
4. Provenience.....	35
5. Konzervační a restaurátorské zásahy.....	40
5.1. Konzervační zásah v roce 1957.....	41
5.2. Průzkum techniky malby z roku 1962.....	42
5.3. Restaurování díla v roce 1988.....	43
Závěr.....	48
Seznam literatury.....	50
Archivní prameny.....	50
Bibliografie.....	51
Internetové zdroje.....	56
Seznam vyobrazení.....	58
Přílohy.....	61

## Úvod

Kolem poloviny 14. století vznikla v Čechách řada hodnotných uměleckých památek od velkolepé architektury až po precizní knižní malbu. Součástí tohoto národního bohatství je i početná skupina deskových obrazů, které patří i ve světovém kontextu k nejkvalitnějším dílům z období středověku. Námětem obrazů byla často, po vzoru byzantské umělecké tradice, zobrazována témata spojená s křesťanskou vírou, tedy zobrazení Krista, Panny Marie či světců a události z jejich života. Zobrazení s polopostavou Panny Marie, která v náruči drží dětského Krista bylo nejpočetnější a nelze tuto skutečnost vykládat jako pouhé dílo náhody. Jak už bylo zmíněno, námět měl svůj původ v Byzanci, kde polopostava Panny Marie byla známá a hojně na deskách užívaná. Do prostředí Čech, které bylo jakýmsi průsečíkem mezi východním křesťanským světem a jižní a západní Evropou, se dozajista dostala některé umělecká díla a české deskové malířství na tato díla mohla reagovat. Výstupem je pak početná skupina madon zobrazených v polopostavě v náruči s dětským Kristem a dvojicí korun, které jsou vyvedené na dřevěných deskách s vyzlaceným pozadím a s použitím drahých barev. Vznik takovéto desky musel být v její současnosti velice nákladný. Do této skupiny patří Madona strahovská, která je dnes součástí sbírek Královské kanonie premonstrátů na Strahově a je předmětem této studie. Pro svou důležitost byla Madona už mnohokrát předmětem bádání řady odborníků, a proto je první kapitola této práce věnována přehledu dosavadního bádání. Poté následuje důkladný popis, na který navazuje rozbor ikonografických prvků. V minulém století připadla deska na několik desítek let sbírkovému fondu Národní galerie v Praze. Ač existuje řada studií k tomuto dílu, stále zůstala nejasná otázka, kdy se Madona strahovská oficiálně stala součástí sbírkových fondů Národní galerie. Pokud se informace v literatuře objevuje, tak je nejednotná, a tedy téměř nevypovídající. Tyto nepřesnosti jsou vyjasněny v kapitole Provenience, která je z velké části složena ze studia archivního materiálu Národní galerie v podobě korespondencí mezi Královskou kanonií premonstrátů na Strahově a dnešní Národní galerií. Též doposud nebyly uvedeny v literatuře veškeré informace o konzervačních a restaurátorských zásazích, které tato práce nabízí v chronologickém pořadí podrobným výčtem postupů a výsledků průzkumů, které byly sepsány opět z dochovaných archivních materiálů Národní galerie v Praze.

# 1. Přehled dosavadního bádání

Roku 1836 byl obraz poprvé uveden v inventáři obrazárny na Strahově.<sup>1</sup> Několik let poté se objevuje zmínka o obraze již v literatuře, a sice v *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte: mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen* od Franze Kuglera.<sup>2</sup> Ten o Madoně strahovské píše jako o kolosální Marii s dítětem pocházející z pozdního 14. století, také si všímá živosti dítěte, převládající bílé barvy Mariina roucha a snahy o velkou líbeznost. Nachází též podobnost v norimberské malbě.<sup>3</sup> V září roku 1861 byl obraz vystaven na výstavě, kterou pořádal spolek Arcadia. Výstava se konala na Staroměstské radnici v Praze. Informaci o tom zaznamenal Ferdinand Břetislav Mikovec<sup>4</sup> roku 1862.<sup>5</sup> Mikovec píše o desce jako o Madoně z galerie Strahov.<sup>6</sup> Roku 1877 píše ve svém díle *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III* o Madoně Bernhard Gruber. Uvádí, že se vyznačuje zvláštním oděvem, popisuje její rozměry a konstatuje, že je vyvedena téměř v nadživotní velikosti. Oproti Kuglerovi se domnívá, že Madoně chybí půvab. V detailech roucha vidí podobnost s Madonou zbraslavskou. V barvě pleti, vlasech a způsobu modelace tváře vidí příbuznost s byzantskou malbou. Za novou a velmi cizí považuje ornamentální drapérii, která je hustě řasena a dodává, že Kuglerovi mohla připomínat Imhovský oltář<sup>7</sup> v Norimberku.<sup>8</sup> Josef Neuwirth nepovažuje Madonu za dílo vzniklé v Čechách. Pokud by v Čechách vzniklo, pak pouze rukou italského mistra. Také dodává, že dílo muselo vzniknout v době, kdy Karel IV. opakovaně navázal styky s Itálií a krátce se věnuje motivu členky na Mariině hlavě.<sup>9</sup> Karel Chytil ve svém článku *Über*

---

<sup>1</sup> Strahovská obrazárna byla založena roku 1835 opatem Jeronýmem II. Josefem Zeidlerem, jehož působení jakožto opata spadá do let 1834-1870. Obrazárnu tehdy situoval v jednom ze sálu konventu, kde na panelech a stěnách bylo umístěno nad 400 obrazů. Při této příležitosti vznikl i katalog: Šturc, <https://www.strahovskyclaster.cz/sbirka-obrazu>, naposledy vyhledáno 3. 7. 2023; Název katalogu: Haupt-Catalog der Gemälde-Gallerie des königl(ichen) Praemonstratenser-Stiftes Strahow, gegründet durch den Hochwürdigem Herrn Praelaten des königl(ichen) Praemonstratenser-Stiftes Strahow Hieronymus Joseph Zeidler im Jahre 1836: Informace o provenienci madony Strahovské, Libor Šturc, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.

<sup>2</sup> Matějček 1950, s. 32.

<sup>3</sup> Kugler 1854, s. 495.

<sup>4</sup> Ferdinand Břetislav Mikovec, český vzdělanec, básník a dramaturg. Žil mezi lety 1826–1862, studoval na Karlo – Ferdinandově univerzitě historii a dějiny umění.

<sup>5</sup> F. B. Mikowec, *Fotografisches Album böhmischer Rathause zu Prag veranstalteten ersten archäologischen Ausstellung des Vereines Archadia*, Prag, 1862: Informace o provenienci Madony strahovské, Libor Šturc, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.; Matějček 1950, s. 32.

<sup>6</sup> Informace o provenienci madony Strahovské, Libor Šturc, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.

<sup>7</sup> Imhovský oltář, Mistr Imhovského oltáře, první čtvrtina 15. století, Lorenzkirche, Norimberk.

<sup>8</sup> Gruber 1877, s. 116.

<sup>9</sup> Neuwirth 1885, s. 75.



*einige Madonnen-Bilder Böhmens aus dem 14. und 15. Jahrhundert* píše o větší míře manýrismu, který v této desce spatřuje a který nelze popřít. Řadí vznik do počátku 15. století.<sup>10</sup> Antonín Podlaha v *Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV.-XVI.* se domnívá, že kolorit je upomínkou k dílům Tomassa da Modeny a obdobně jako Chytil usuzuje na dobu vzniku koncem 15. století.<sup>11</sup> Ernst v *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV* upozorňuje na příbuznost malby s malbami z vyšebrodského cyklu, též poukazuje na příbuznost typiky tváře s anděli z desky Madony z Kladska.<sup>12</sup> Vincenc Kramář v *Národním osvobození* zařazuje strahovskou Madonu spolu se zbraslavskou do skupiny takzvané vyšebrodské a datuje ji do let mezi 1350 – 1360.<sup>13</sup> Antonín Matějček v *Strahovská obrazárna v Praze* předpokládá, že se jedná o francouzský základ, který je po inspiraci italsko – byzantskými prvky ovlivněn v partiích obličejů, jmenovitě očí. Soudí, že z této syntézy se zrodil specifický typ Madon z Čech.<sup>14</sup> O dva roky později v *Knize o Praze* desku znovu označuje za příbuznou s vrstvou děl Mistra vyšebrodského oltáře a vyslovuje tuto domněnku: „...Zřejmě se tu prostupují formální živly gotického stylu v jeho ustálené podobě z doby okolo roku 1340 se živly italského malířství, které k nám pronikaly okolo poloviny století, nadto jsou tu v lámané osnově záhybů patrný dokonce zbytky pozdně románského tvarosloví...“ Z tohoto výčtu usuzuje, že dílo vzniklo kompilací různých předloh ve 14. století a jako ikonografický předstupeň považuje Madonu z rajhradského brevíře královny Rejčky. Usuzuje, že velikost desky také neodpovídá madonám z období kolem roku 1350. Dále se domnívá, že obloukovité zakončení bylo původní a malíř podle něho upravil kompozici do podoby, ve které je známa dnes. Předpokládá se, že deska vznikla postupným přenášením a zvětšováním předlohy. Za neslohové považoval vysokou míru dekorativnosti a utlumený kolorit. V závěru datuje desku, která vznikla jako kopie již neznámého obrazu z poloviny 14. století, do století 16.<sup>15</sup> Antonín Friedl v *Pasionál mistrů vyšebrodských* desku řadí také k slohovému charakteru vyšebrodského Mistra a všimá si italských a byzantských prvků a blízké příbuznosti s deskou z Veveří. Předpokládá, že předloha pro tuto desku byla italského původu, neboť Madona se vyznačuje svou

---

<sup>10</sup> Chytil 1887, s. XIV.

<sup>11</sup> Podlaha 1904, s. 5.; Tomasso da Modena byl z Itálie pocházející malíř, žil mezi léty 1326–1379, působil v Benátkách a Bologni. Od padesátých let 14. století maloval pro Karla IV, pravděpodobně však ale v Čechách nikdy nepobýval.

<sup>12</sup> Glatzer Madonna, kolem 1350, Gemäldegalerie Berlin, Berlín.; Ernst 1912, s. 2.

<sup>13</sup> Kramář, 1930, s. 3.

<sup>14</sup> Matějček, 1931, s. 10.

<sup>15</sup> Matějček 1933, s. 21–25.

hieratičností a strohým dělením záhybů pláště. Za předlohu pro zpodobnění Kristovy roušky pokládá neznámou předlohu pocházející nejspíše z oblasti Sieny z 13. století. Tuto desku, obdobně jako Matějček, považuje za pozdější kopii, přesnou dataci však neudává.<sup>16</sup> Alfred Stange v *Deutsche Malerei der Gotik* předpokládá předlohu pocházející z Byzance a upozorňuje na příbuznost s Madonou vyšehradskou.<sup>17</sup> Dodává, že akcentace pohybu a barevnost je od této desky velmi odlišná. Datuje vznik do padesátých nebo šedesátých let 14. století<sup>18</sup> Josef Opitz v článku *Výstava „Madona“ v Praze* předpokládá vznik v době vlády Karla IV. nebo Václava IV.<sup>19</sup> Wilhelm Pinder v *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* vidí v uvolněnosti a živosti dítěte spíše dobu vzniku až v 15. století.<sup>20</sup> Antonín Matějček v *Česká malba gotická* horní seříznutou část považuje za zákrok z baroka pocházející, stejně jako dobu vzniku přemalby. Stav malby označil jako velmi dobrý, popsal všechny druhotné přemalby a ohodnotil je jako technicky velmi zdatné, stejně tak i veškeré opravy. Píše o srovnání Madon strahovské a veverské, které vykazují vysoký počet shodných prvků. Dodává, že historikové umění došli k závěru, že se jedná o originální středověké dílo, které vyšlo pravděpodobně z téže dílny jako veverská Madona.<sup>21</sup> Dále uvažuje, že nápadné oživení dítěte je známkou pozdější doby vzniku, než je tomu u Madony Veverské. K tomu ho vedly i rozměry desky a rozvedení kompozice do šířky. Na závěr píše, že však nelze desku vyloučit ze skupiny deskových obrazů vzniklých na začátku padesátých let 13. století, vezme-li se v potaz Theodorikova malba na Karlštejně, která spadá do období několika málo let po této desce.<sup>22</sup> Pavel Kropáček v *Malířství doby husitské* považuje strahovskou Madonu za ikonografický předstupeň Madony svatovítské.<sup>23</sup> Antonín Matějček v *Gotische Malerei in Böhmen* konstatuje, že Madona má v sobě více archaických prvků, což je dáno italskou předlohou. Také se domnívá, že pro svou uvolněnější kompozici je doba vzniku o něco pozdější nežli u Madony z Veveří.<sup>24</sup> Ladislav Kesner v publikaci *Národní galerie v Praze: Sbírky ve Šternberském paláci* uvádí, že původní tvar byl porušen segmentovým barokním seříznutím a datuje desku kolem roku 1350. Dále uvádí velkou příbuznost

---

<sup>16</sup> Friedl 1934, s. 94–95.

<sup>17</sup> Madona vyšehradská, po 1350, Národní galerie Praha.

<sup>18</sup> Stange 1934, s. 186.

<sup>19</sup> Opitz, 1935, s. 44.

<sup>20</sup> Pinder 1937, s. 107.

<sup>21</sup> Matějček 1938, s. 50; Matějček 1950, s. 47.

<sup>22</sup> Matějček 1938, s. 50; Matějček 1950, s. 47.

<sup>23</sup> Kropáček 1946, s. 40.

<sup>24</sup> Matějček, 1955, s. 51.

s deskou veverskou, též se domnívá, že tyto desky nemusely vzniknout ve stejné dílně.<sup>25</sup> Gerhard Schmidt v *Gotik in Böhmen* upozorňuje na shodnou modelaci tváří postav ze strahovské desky s anděli z Madony kladské. Mimo blízkou barvu tváří postav upozorňuje ještě na nápadně podobnou světlou barevnou škálu užitou jak na postavách andělů, tak na Madoně ze Strahova. O postavě dítěte píše, že se jeví, jako kdyby rozráželo prostor a poukazuje na trojrozměrný efekt, který není vyvolaný jen modelací tváří obou postav, ale také pohybem dítěte.<sup>26</sup> Jaroslav Pešina v *Českém umění gotickém* soudí vznik Madony veverské a strahovské v téže dílně. Příbuznost malby vidí také v deskách z vyšebrodského cyklu a Madony kladské. Poukazuje na motiv vytočeného chodidla a jeho původ shledává v malbě sienské, desku datuje kolem roku 1350.<sup>27</sup> Albert Kutal v *Českém gotickém umění* píše o rysech, které byly pro skupinu Madon příznačné, a sice zobrazení velkého dítěte, které v záalpské oblasti bylo spíše neobvyklé, avšak v Itálii nikoliv. Také zmiňuje výraz něžné lyričnosti a vroucnosti, který je opět pro tyto Madony společným prvkem.<sup>28</sup> Ivo Kořán a Zbigniew Jakubowski v *Umění 24* se domnívají, že obličej madony, rozvedený do šířky je nejspíše ohlasem nějaké byzantské předlohy. Důkazem o návaznosti na tuto předlohu považují „rozlámání“ končetin Kristova dětského těla, především v jeho levé ruce a levé noze a poté vytočení pravého chodidla, které nesvědčí o uvolnění a o větší míře živosti, ale o přejetí byzantské předlohy.<sup>29</sup> Jaroslav Pešina v *Umění 25* se v souvislosti se strahovskou deskou věnuje motivu vytočeného chodidla k divákovi, který označuje za prvek byzantského původu. Uvádí, že v této Madoně lze spatřit větší míru gotizace a také bohemizace námětu Madony, která je spatřitelná v obličejovém typu, laskavém výrazu, který je ale lehce zacloněn vidinou budoucího utrpení. Soudí, že příznačná je pro tuto desku podobnost s Madonou z Veverčí. Předpokládá, že autor vycházel ze stejné předlohy. A poukazuje na téměř identickou modelaci pláště, náklon Mariiny hlavy, na velmi podobné dvojice korun, modelace Mariiny bílé roušky a kaligraficky zvlněné vlasy, též vyvedení průsvitné roušky, do níž je dítě částečně zahaleno. Dodává, že dominantou strahovské desky je objemné vyvedení dětského Krista a jeho poloha.<sup>30</sup> O několik let později v díle *Mistr vyšebrodského oltáře* soudí, že Madonu vyvedl malíř, který byl pravděpodobně vyškolen v dílně Mistra

---

<sup>25</sup> Kesner 1965, s. 11.

<sup>26</sup> Schmidt 1969, s. 176.

<sup>27</sup> Pešina 1970, s. 214.

<sup>28</sup> Kutal 1972, s. 57.

<sup>29</sup> Kořán, Jakubowski 1976, s. 222.

<sup>30</sup> Pešina 1977, s. 136–138.

vyšebrodského oltáře a který se inspiroval ikonografickým typem Madony veverské za užití stejné dílenské předlohy. Soudí, že živost dítěte a jeho poloha vleže spíše navazuje na Madonu mosteckou. Shledává také podobnost s Madonou z vyšebrodského cyklu z desky klanění tří králů. Také usuzuje, že autor desky strahovské byl nejspíše žákem v dílně Mistra vyšebrodského oltáře, který se rozhodl osamostatnit se, avšak stále používal punců a předloh, kterých se mu v dílně dostalo. Předpokládal, že dalším dílem tohoto malíře, alespoň částečně, je madona Kladská, kterou datuje k roku 1352.<sup>31</sup> V katalogu stálé expozice Jiřského kláštera z roku 1988 je uvedena madona jako okruh Mistra vyšebrodského oltáře, datována je kolem roku 1350, seřiznutí je kladeno do rozmezí 17. až 18. století.<sup>32</sup> Ivo Kořán v *Umění 37* předpokládá jako předlohu k Madoně byzantskou ikonu z kláštera Kykkos nazývanou Kykkotissa. Taktéž řadí strahovskou desku do období kolem poloviny 14. století.<sup>33</sup> Ivana Kyzourová a Pavel Kalina v katalogu *Napříč staletími* posouvají dataci už mezi 40. a 50. léta 14. století. Pro rozměry desky uvažují, že byla určena pro pohled z dálky, tedy jako oltářní obraz. Upozorňují na symboliku čísla 9 objevujícího se na mariánských obrazech a na příbuznost s andělí z Madony kladské.<sup>34</sup> Pavel Kalina v *Umění 44* posouvá dobu vzniku do roku 1335, tedy ještě před vznik madony z Veverí a předpokládá, že se jednalo o oltářní obraz. Upozorňuje na stejnou techniku modelace tváří, jaké bylo užito na některých mužských tvářích z vyšebrodského cyklu. Považuje motiv koruny a roušky za motiv sienského původu.<sup>35</sup> Jan Royt ve *Středověkém malířství v Čechách* srovnává strahovskou s ostatními madonami a upozorňuje na její monumentalitu a spirálovité vytáčení dítěte.<sup>36</sup> Milena Bartlová v *Karel IV., císař z Boží milosti* se domnívá, že malba, kterou je tato deska provedena, se liší od ostatních Madon z tohoto období. Má blízko k byzantské technologii a považuje ji za jedno z nejkvalitnějších děl. Poukazuje na blízkou příbuznost s Madonou veverskou a na podobnou typiku tváří s andělí na desce Madony kladské. Za možného objednavatele považuje někoho z blízkosti královského dvora. Dobu vzniku posunuje už do 40. let 14. století. Původní umístění předpokládá, že bylo v některém z premonstrátských klášterů, který byl zrušen za josefínských reforem.<sup>37</sup> Jan Klípa v *Guariento e la Padova Carrarese* poznamenává, že nejpříbuznější této desce jsou

---

<sup>31</sup> Pešina 1982, s. 76–77.

<sup>32</sup> Kat Praha 1988, s. 66.

<sup>33</sup> Kořán, 1989, s. 194–195.

<sup>34</sup> Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22–23.

<sup>35</sup> Kalina 1995, s. 149–154.

<sup>36</sup> Royt 2002, s. 55.

<sup>37</sup> Kat Praha 2006, (Milena Bartlová), s. 87.

Madona kladská a veverská, od kterých se ale odlišuje rozvinutím do šířky, plnými objemy, barevností svrchního oděvu a barvou a stylem vyvedení pleti, které připomíná byzantská díla. Též upozorňuje na byzantský původu tvaru punce. Souvislost s Byzancí vysvětluje jako možnou vazbou na některou starší ikonu, která se ovšem nedochovala. Dílo datuje do začátku vlády Karla IV.<sup>38</sup> Jan Royt v *Karel IV.: Císař a český král – vizionář a zakladatel* považuje Madonu strahovskou a vyšehradskou za důležité předstupy, které pak směřují k plastickému Theodorikovu stylu. Též poukazuje na motiv zabořující se madoniny ruky do dětského těla, který pak nalezne ohlas v období krásného slohu. Monumentalitu, kterou se deska vyznačuje, odvozuje od sienské malby. Jako možnou předlohu považuje Madonu del Latte<sup>39</sup> a dodává, že oproti italským deskám je dítě na pravém matčině boku. Desku datuje k roku 1355.<sup>40</sup> Libor Štunc v *Mistrovská díla Strahovské obrazárny* upozorňuje na barevnost, která připomíná byzantské ikonopisectví, nevylučuje spojitost s Karlem IV., neboť byl znám pro jeho úctu k Bohorodičce. Dobu vzniku předpokládá před polovinou 14. století.<sup>41</sup> Hana Hlaváčková v *Imago Imagines* předpokládá, že Madona strahovská je ikonografický typ, ostentatio, se svým vlastním významem, jehož plnému rozvinutí nastalo až v pozdější fázi, tedy kolem roku 1400 a jehož je ona nejstarším příkladem. Předpokládá, že jednotlivé prvky na strahovské desce nevznikly pouhou kompilací z různých předloh. Soudí, že se jednalo o promyšlenou syntézu teologických úvah o Panně Marii, jejím životě a úloze v dějinách spásy, která vznikla v prostředí vzdělaných teologů. Dobu vzniku klade už do 40. let 14. století.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Kat Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172–173.

<sup>39</sup> Madonna del Latte, kolem 1320, Ambrogio Lorenzetti, Museo Diocesano e Oratorio di San Bernardino, Siena.

<sup>40</sup> Kuthan 2016, (Jan Royt) s. 251–252.

<sup>41</sup> Kat Praha, (Libor Štunc) s.

<sup>42</sup> Benešová 2020, (Hana Hlaváčková), s. 370–373.

## 2. Popis

Malba Madony je vyvedena na desce z javorového dřeva o rozměrech 84,8 x 94 cm. Podložka je potažena plátnem, s křídovým podkladem spojeným klihem a vyzlaceným pozadím.<sup>43</sup> Samotná malba byla provedena žlutkovou temperou.<sup>44</sup> Původní rozměry desky jsou dnes neznámé, neboť ze všech stran došlo k seříznutí<sup>45</sup> nejspíš šlo o mnohem rozměrnější desku, jak je to patrné v dolní části, kde chybí několik centimetrů malby.<sup>46</sup> K segmentovému seříznutí horní části došlo patrně v době barokní, jak je vidět v horní části kde chybí několik centimetrů malby Madoniny koruny a horní část Kristova křížového nimbu. Při dolním pravém rohu také chybí část malby Kristova chodidla. A přesto jsou stále rozměry strahovské desky i v italském prostředí dosti neobvyklé.<sup>47</sup>

Madona strahovská je vyobrazená frontálně jako monumentální polopostava držící v náruči dětského Krista. [1] Její tvář i anatomická stavba těla vyniká mohutností. Celý výjev je, v porovnání s jinými deskami zobrazujícími Pannu Marii jako polopostavu, více rozvinut do šířky.<sup>48</sup> [2] Kompozice postav je uspořádána do trojúhelníku, jehož vrcholem je hlava Panny Marie, která je mírně nakloněna doleva k malému Kristu. Lze tak tušit osu, která probíhá od středu jejího čela, kde se setkávají vlasy s úzkou čelenkou, jenž dále probíhá do středu její levé paže. Tato osa je rovnoběžná s osou probíhající skrze trup a hlavu malého Krista. Kolmicí k těmto rovnoběžkám je pak osa, která probíhá skrze Kristovy paže a vytváří tak kříž. Díky těmto souměrnostem působí kompozice harmonicky. [3]

Madona, byť je vyvedena jako polopostava, je nejspíš postava stojící, svou pravou rukou přidržuje dětského Krista pod prsy, přičemž se její prsty nůžkovitě rozvírají a něžně se dotýkají jeho předloktí.<sup>49</sup> Levou rukou přidržuje Kristovu průsvitnou roušku v partiích

---

<sup>43</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>44</sup> Laboratorní zpráva ze dne 30. března 1988, součástí restaurátorské zprávy z roku 1988; Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>45</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>46</sup> Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22.

<sup>47</sup> Pešina 1977, s. 136–138.

<sup>48</sup> Ve srovnání s Madonou zbraslavskou, kterou lze zařadit do podobného časového období; Madona zbraslavská, kolem 1350, Národní galerie v Praze.

<sup>49</sup> Gesto madoniných nůžkovitě rozvěřených prstů, v něžném dotyku paže je známo opět z italské malby, ne ovšem s rukou, nýbrž s nohou. Obměna končetiny v českém prostředí je doposud výjimkou: Pešina 1977, s. 137

pánve. Dva z jejích prstů se zabořují do jemné látky a ostatní prsty jsou vyvedeny jako dlouhé a poněkud zvláště článkovité. Hlavu má mírně nakloněnou k jejímu pravému rameni a oválně tvarovanou. Oděna je do bílého pláště posetého zlatými výšivkami. Její hnědé oči, modelovány do tvaru mandlí, hledí na diváka. Výrazné nadočnicové oblouky plynule přechází do modelace nosu, který je dlouhý ale nikterak výrazný, u kořene nosu je patrná jemná vráska. Rty jsou malé, plné a vyvedené červenou barvou. Inkarnát je tmavohnědý a veškeré modelace objemu jsou vyvedeny bílou barvou. Vlasy jsou světlé, šnekovitě se stáčí a volně spadají až na krk. Hlavu má opatřenou bílým závojem s drobným červeným lemem v podobě malých korálků. Bílý plášť je mírně sesunut na temeno a na hlavě má posazenou dvojici korun, úzkou a větší. Větší koruna je ve formě obruče, z níž vybíhají trojlistě ukončené nástavce v podobě naturalistických listů. Posázená je malovanými perlami a plošně zobrazenými zelenými a červenými drahými kameny. Úzká čelenka je ozdobena modrými pětिलistými kvítky, vždy vypodloženými pětící dalších hrotitě ukončených okvětních plátků. S nimi se střídají čtyřlísté ornamenty, opět v barvě červené a zelené. Bohatě vyvedený plášť je lemován zlatým pásem znovu zdobeným červenými a zelenými iluzivně malovanými drahokamy a drobnými perlami, které vždy ve dvojici oddělují kosočtvercové kameny. Od pravého ramene Panny Marie spadají k předloktí z pláště třásně ve zlaté barvě a vytvarované do různých ornamentů. Zlaté výšivky na plášti jsou povětšinou ve tvaru řeckého kříže připomínající jakousi složeninu čtyř latinských křížů doplněnou o jemné zdobení. Celý plášť je podšit zelenou látkou, Madonin spodní šat je barvy červené, jak je to patrné v partiích předloktí. U zápěstí se nachází široký lem s tečkovitými ornamenty, kde se střídá zelená a červená barva. Tento motiv se objevuje i na lemu v blízkosti krku. Na královské koruně je mezi obdélné, oválné a kosočtvercové drahokamy vložena vždy dvojice perel. Nástavce koruny jsou rytmizovány třemi útvary. Největší se skládá z trojlistého stonku, jehož každý výběžek je sám ještě trojlistě zakončen, Menší nástavec připomíná stylizovanou lilii, do jehož vrcholu je vepsán jednoduchý trojlist, v dolní části lilii objímá široký prstenec. Mezi tyto dva druhy nástavců jsou pak vloženy další mající tvar elipsy, v jejímž středu se nachází buď červený nebo zelený kámen.

Kristovo dětské a mohutné tělíčko je zobrazeno v aktivním pohybu a šroubovitě se vytáčí směrem od matky k divákovi. Pohyb je natolik živý, že Madona musí Krista podpírat jak pravicí, tak ho přidržovat, spolu s rouškou, levicí. Hlava Spasitele je nakloněna a modelována zcela obdobně jako hlava jeho matky, oči jsou spíše zahleděny

do dálky. Vlasy však už nejsou plavé, ale mají sytě hnědou barvu. Levou nožičkou se Kristus opírá o předloktí své matky a plocha chodidla směřuje ven přímo k divákovi. Přes dva prsty na jeho chodidle je volně přehozená průsvitná rouška. Pravá noha je natažená a v dolní části obrazu chybí kus malby chodidla. Ruce má rozpažené, levou rukou se chápá matčina závoje a v pravé, volně svěšené ruce, drží za křídélko malého ptáčka. Nepříjemný úchop mu ptáček oplácí tak, že v prudkém pohybu otáčí hlavičku a v rozevřeném zobáku svírá Kristův palec. Průsvitná rouška, zahalující tělo od pasu níž, je zdobena drobným perličkovým lemem a přepadává přes madonino předloktí. Za Kristovou hlavou je puncováním vymezen křížový nimbus. Nejspíš se jedná o tvar řeckého kříže, který se u okraje svatozáře trychtýřovitě rozevírá. Kříž je vymezen tmavou silnou linkou, do jehož ramen je vždy vložen obdélný kámen červené nebo zelené barvy.

Puncování vymežující svatozář má tvar jednoduchého kruhu a negativního řeckého křížku, jenž se vpisuje do kruhu a připomíná čtyřlíst, ten je ještě umocněn vyplněním puncu černou barvou.<sup>50</sup> Celé pozadí má zlatou barvu a prostor mimo svatozáře je malován zlatem do spirálovitě se stáječícího ornamentu. Plocha svatozáří je zdobena rytou kresbou zobrazující stylizované listy akantu. Pouze však v Madonině svatozáří je mezi trojlístě ukončenými akanty vždy vložen architektonický sloupek,<sup>51</sup> který je i zároveň svorníkem, z jehož každé strany vybíhá trojlístě ukončená arkáda, jejíž střední část je hrotitě zakončena.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>51</sup> Kat Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172.

<sup>52</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.



### 3. Motivy a ikonografie

#### 3.1. Zobrazení Panny Marie s dítětem

Vyobrazování Panny Marie s Kristem má svou bohatou historii. V této práci bude zaměřena pozornost na zobrazení Panny Marie s dětským Kristem. Mezi první velice silné inspirační zdroje patřilo byzantské umění.

Byzantské umění se do západní Evropy dostalo ve dvou hlavních fázích.<sup>53</sup> Zejména ve druhé bylo na západ přivezeno velké množství byzantských uměleckých předmětů, mezi nimiž byly ikony s námětem Krista a Panny Marie.<sup>54</sup> Byzantské umění bylo původcem široké palety všech různých typů mariánského zpodobnění. Tyto již přednastavené mantinely se pak staly určujícími pro další uměleckou tvorbu v balkánské oblasti až do konce středověku. Italské prostředí bylo živnou půdou pro byzantské umění už od 8. – 9. století, avšak neomezilo se pouze na kopírování již známých obrazů, nýbrž došlo k postupné modifikaci, která vyvstala z potřeby upravovat a vyzdvihovat především lidské vlastnosti postav na obrazech. Tato modifikace se týkala především Madon typů Glykofylúsa<sup>55</sup> a Galaktotrofúsa<sup>56</sup> a jejich variant, které byly dobře známé už ve 13. století.<sup>57</sup>

Během středověku byla Itálie centrem, ve kterém byl námět Panny Marie s dítětem nejrozšířenější a došel zde velkému rozvinutí, proto je také možno vývoj obrazu madon sledovat v Itálii přehledně a téměř souvisle. Za počátek řetězce vývoje tohoto námětu je v italském prostředí pokládán Řím, poté se centrem malby stala oblast Toskánska, jmenovitě Lucca a Pisa. Za další článek je pak považováno centrum v Sieně a Florencie v období od 13. století.<sup>58</sup> V průběhu 13. století byly po všech italských uměleckých centrech rozšířena různá zobrazení s námětem Panny Marie, zachycující ji jako stojící postavu, trůnící či polopostavu. Poslední jmenovaná se poté těšila takové oblibě už od 12. století, že došlo k částečnému potlačení ostatních.<sup>59</sup> V průběhu 13. století

---

<sup>53</sup> Nejprve za vlády císaře Oty II, tedy v letech 955–983, poté během křížáckých výprav, a především po roce 1204, po dobytí Konstantinopole: Benešová 2020, (Hana Hlaváčková) s. 365.

<sup>54</sup> Benešová 2020, (Hana Hlaváčková) s. 365.

<sup>55</sup> Glykofylúsa či Eleúsa (sladce nebo něžně milující), typ Madon držícího v náruči dětského Krista, který přikládá svou tvář k tváři Panny Marie.: Royt 2006, s. 202.

<sup>56</sup> Galaktotrofúsa (v italském prostředí rozšířena po názvem Maria lactans), Madona kojící. Typově se vyvinula ze zobrazení egyptské bohyně Isis, též panny, která kojí syna Hóra: Royt 2006, s. 202.

<sup>57</sup> Pešina 1977, s. 130.

<sup>58</sup> V těchto centrech dochází k částečnému rozvinutí deskového malířství také v oblasti funkce, neboť mariánské obrazy zde nabývají významu devočního (posvátného) a jsou určeny jak pro soukromou kontemplaci, tak pro potřeby velkého objemu věřících: Pešina 1977, s. 130.

<sup>59</sup> Pešina 1977, s. 130.

došlo k vytvoření podmínek vhodných pro rozvoj výše zmíněných typů.<sup>60</sup> V oblasti Toskánska došlo k fúzi takzvané maniera greca,<sup>61</sup> raných gotických prvků a domácí románské tradici, která už ale byla ve fázi ústupu. Z této syntézy pak vzešel nový styl, který postupně potlačil byzantská schémata, která působila především strnulým a hieratickým dojmem, a zaměnil je za schémata humanizující. Byzantská umělecká tradice byla poměrně dlouho živá v Sieně, ale nejdéle se udržela v oblasti Benátek, a to až do poloviny 14. století, neboť toto město mělo úzké vztahy s východním křesťanským světem. Pro české umění kolem poloviny 14. století byla důležitá sienská škola, ve které došlo největší měrou k procesu humanizace námětu madony s dítětem. Ale ani zde do konce 13. století nedošlo k proměnám, které by se daly nazvat zásadními.<sup>62</sup> Vše se začalo lámat při vstupu do nového století. Zobrazení totiž postupně ztratilo hieratický charakter a pozbylo přísné frontality. V důsledku toho došlo k uvolnění kompozice, gradovala snaha o zintimnění a větší míru emocionálního rozměru podtrženého vyzdvižením lidských vlastností obou postav. K proměně došlo především v postavě dětského Krista, který se spíše stal malým a bezbranným dítětem, a v pohledu pozorovatele nasměrovaným především k němu. K takovýmto proměnám dochází především u výše zmíněného typu madony, a sice Glykofilúsy, a nelze opomenout také typ Hódégetrie<sup>63</sup> a Galaktotrofúsy.<sup>64</sup>

Obdobným rozvojem prošla umělecká tvorba v Čechách, jejímž výsledkem je početná skupina deskových obrazů zobrazující Pannu Marii jako polopostavu s dětským Kristem v náručí. Skupina bezpochyby patří k nejcennějším památkám z období kolem poloviny 14. století v Čechách. Tento rozvoj prošel během několika desítek let, od poloviny

---

<sup>60</sup> Pešina 1977, s. 130.

<sup>61</sup> Z italské řečkové způsoby, označuje způsob malby ve 13. a 14. století, který vycházel z byzantské tradice (frontálnost, lineárnost, pojetí perspektivy, ...). Termín použil už L. Ghiberti a stal se obecným pro dějiny umění. Byzantská umělecká tradice byla v italském prostředí známá již v 6. století, avšak ve století 13. se stala stěžejní pro vyhranění vlastního italského umění. Import byzantských uměleckých děl byl mimo jiné dán vazbou italských benediktýnů ke Konstantinopoli a křížovými výpravami. Maniera greca je sjednocení prvků byzantských a románských, ve kterém nejprve vítězila hieraticnost figur, plošnost a linernost, ze které vycházel například Cimabue, Giotto nebo Duccio. Maniera greca byla ve 14. století potlačena protorenesancí a realismem. Byla také renesančními teoretiky považována za období úpadku v italském středověkém umění. Ve 13. století termín někdy splýval s maniera byzantina: Baletka 1997, s. 212.

<sup>62</sup> Pešina 1977, s. 130.

<sup>63</sup> Pojmenování získáno podle kláštera Hodégon v Konstantinopoli. Převážně zobrazována jako polopostava, případně stojící celá postava, s přísně hieratickým Kristem, který podle ikonografických prvků byl zobrazován jako tříleté dítě, které má výraz dospělého muže, opírající se o verš z Nového zákona (Ef 4,113) „až bychom všichni dosáhli jednoty víry a poznání Syna Božího, a tak dorostli zralého lidství, měřeno mírou Kristovy plnosti.“: Lazarev 1981, s. 154.

<sup>64</sup> Pešina 1977, s. 130–131.

14. století do husitských válek, procesem, který nejprve započal reflexí dosud známých předloh a pokračoval postupnou modifikací, ze které se vyvinul svébytné zobrazení Panny Marie skrývající v sobě syntézu promyšlených ikonografických prvků.<sup>65</sup> Zobrazení Panny Marie s dítětem bylo, pravděpodobně i díky přičinění samotného Karla IV., hojně se objevujícím námětem.<sup>66</sup> Pro utváření českého uměleckého stylu sehrála důležitou úlohu umělecká produkce byzantská, italská, západoevropská a středoevropská a také domácí tradice. Je možno pouze tušit, jak vypadala gotická desková malba před polovinou století, neboť se z tohoto období nedochovala žádná díla. Pokud vůbec existovala, nejspíše byla obdobná jako v nástěnném a knižním malířství. Podle dochovaných děl z nástěnného a knižního malířství lze usuzovat, že styl byl orientován na uměleckou produkci ze západní Evropy.<sup>67</sup> Už kolem poloviny 13. století se vyskytovalo vedle trůnících madon i zobrazení polopostav s dítětem. Důkazem je miniatura z Mater Verborum,<sup>68</sup> která je datována do druhé čtvrtiny 13. století.<sup>69</sup> [4]

### 3.2. Zobrazení s námětem Panny Marie s dítětem

Námět Panny Marie zobrazené jako polopostavy vychází z východního typu zvaného Hodégéttria, tedy vůdkyně na cestách, která byla uctívána jako byzantské palladium<sup>70</sup> až do roku 1453, kdy došlo ke zničení Konstantinopole Turky.<sup>71</sup> K Hodégétrii se váže legenda o „rukou nezhotoveném“ obraze Panny Marie, kdy se svatý Lukáš pokoušel o namalování její podoby, avšak bezúspěšně. Ona pak na obraz pouze vztáhla svou ruku a její podoba se zázračně objevila. Na svatolukášských obrazech je Madona vyvedena jako černá, neboť podle legendy její podobu maloval na desku z tmavého ebenového dřeva. Její barva tváře byla také odůvodňována podle biblického výkladu Panny Marie z Pís 1,5 „Černá jsem a přece půvabná, jeruzalémské dcery, jako stany Kédarců, jako stanové houně Šalamounovy.“<sup>72</sup> Typ Hodégétrie se dochoval v mnoha variantách a už

---

<sup>65</sup> Kořán 1989, s. 193

<sup>66</sup> Černý, 1998, s. 65–66.

<sup>67</sup> Pešina 1977, s. 131.

<sup>68</sup> Miniatura Panny Marie s dítětem v iniciále P, Mater Verborum, kolem 1240, Národní muzeum, Praha, XA 11, fol.230 r.

<sup>69</sup> Kořán 1989, s. 194.

<sup>70</sup> Obecné označení idolu nebo také malé dřevěné sošky bohyně Pallas Athény. V antice bylo palladium považováno za předmět s magickou mocí a schopností ochraňovat město před nebezpečím: Baletka 1997, s. 260.

<sup>71</sup> Spor mezi Mehmedem II, králem osmanských Turků a Konstantinem XI., císařem Konstantinopole, započal roku 1451 a vyústil v bitvu a posléze v pád Konstantinopole spolu se zbytkem byzantské říše. Dochovala se však celá řada kopií tohoto obrazu, např. Panna Maria Čenstochovská, Jasná Hora, Polsko, 6. – 9. stol.; Lazarev 1981, s. 154.

<sup>72</sup> Royt 2006, s. 201

v Byzanci byl mnohokrát varírován,<sup>73</sup> avšak základem je postava Panny Marie, která je zobrazena buď jako sedící trůnicí nebo stojící postava, či právě v podobě polopostavy. Je oblečena v plášť, který se nazývá maforion,<sup>74</sup> jenž je zdobený trojicí hvězd, které symbolizují její panenství před porodem, při porodu i po porodu. Při jejím levém boku je postava malého Krista, který má pravou ruku v žehnajícím gestu a levou rukou svírá svitek.<sup>75</sup> Jednou z variant, kde je Kristus při pravém matčině boku, je Dexiokratúsa, která podle legendy vznikla otiskem Hodégétrie.<sup>76</sup> Deskové obrazy madon primárně vznikaly jako ochranné, tedy Mater domus, klášterů nebo chrámů, do kterých byly určeny. Nejlépe se pro tuto úlohu hodily „svatolukášské“ madony.<sup>77</sup> Za jeden z možných počátků české deskové malby poloviny 14. století s mariánskou tematikou může být považována ikona byzantského typu, která byla roku 1333 věnována do kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem u příležitosti jeho založení Janem IV. z Dražic.<sup>78</sup> [5] Dodnes se však dochovala pouze v kopii a je známá pod názvem Madona březnická.<sup>79</sup> Kresba prstenu pod madoniným palcem je důkazem, že originální deska byla ozdobena votivními dary. Tato skutečnost tedy vypovídá o byzantské předloze<sup>80</sup> nutné pro vznik desky určené pro roudnický klášter.<sup>81</sup>

Madona strahovská, jako varianta Hodégétrie,<sup>82</sup> je jistě stále vědomě spojená s byzantskou tradicí. Příkladem spojení s byzantskou tradicí je orientace Kristova těla, které je zachyceno ve velmi složitém pohybu.<sup>83</sup> Dále lze spojení spatřovat v barevnosti,

---

<sup>73</sup> Benešová 2020, (Hana Hlaváčková) s. 371; Variantou Hodégétrie je například Panna Maria Sněžná, Matka boží Čenstochovská nebo Smolenská.: Lazarev, 1981, s.154

<sup>74</sup> Syrský název pro široký šátek nebo přehoz, který má zakrývat ramena a hlavu, původně se jednalo o část oděvu, kterou nosily syrsko-palestinské ženy. Později byla tato část oděvu převzata starokřesťanskými jáhenkami neboli diakonissami. V byzantské ikonografii se jedná o obvyklou součást oděvu Panny Marie; Lazarev 1981, s. 153.

<sup>75</sup> Svitek (lat. volumina), někdy i kniha, byl už na starokřesťanských památkách v ruce Krista symbolem Božího zákona, věrouky nebo vtěleného Slova Božího – Logos: Heinz – Mohr 1999, s. 99; Lazarev 1981, s.165; Četnost vyobrazení Panny Marie jako matky vzrostlo po třetím ekumenickém Efezském koncilu roku 431 a stalo se součástí christologické výzdoby v chrámu i námětem samostatných ikon: Lazarev 1981, s. 153; Prohlášena za Bohorodičku (řecky Theotokos) byla definitivně až na 4. ekumenickém koncilu, zvaném též Chalcedonském; Royt 2006, s.192.

<sup>76</sup> Royt 2006, s. 201–202.

<sup>77</sup> Kořán, 1989, poznámka 9, str. 213.

<sup>78</sup> Kořán 1989, s. 194. Jan IV. z Dražic byl český biskup, který pomohl přivést Lucemburky na český trůn. Jeho nástupcem byl pak první český arcibiskup, Arnošt z Pardubic. Jan žil mezi léty 1260–1343.

<sup>79</sup> Madona březnická, 1396, Národní galerie v Praze.

<sup>80</sup> Předlohou pro Madonu březnickou se důkladně zabírá Kořán a Jakubowski ve článku Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a roudnická Madona v Krakově: Kořán, Jakubowski, 1976, s. 218–242.

<sup>81</sup> Kořán 1989, s. 194.

<sup>82</sup> Benešová 2020, (Hana Hlaváčková), s. 371

<sup>83</sup> Kořán a Jakubowski tento pohyb označují za „rozlámání“ končetin.: Kořán, Jakubowski 1976, s. 222.

kteřá se nápadně blíží ikonám z východního světa.<sup>84</sup> Nebo v modelaci inkarnátu obou postav.<sup>85</sup> Svůj původ má pravděpodobně v ikoně zvané Kykkotissa chované dodnes v klášteře Kykkos na ostrově Kypr, kde je uctívána jako palladium.<sup>86</sup> Dodnes je její podoba známá jen z kopií. Jedna z kopií tohoto slavného paládia je téměř stejně stará jako originál sám.<sup>87</sup> [6] Na této ikoně už lze sledovat akcent na projevy lidských vlastností obou postav, na Mariino mateřství a Kristovo dětství. Též je ikona považována za přechodný stupeň mezi madonou typu Eleusa a Pelagonitissa.<sup>88</sup> Na sinajské ikoně je Madona zobrazena jako sedící postava na trůnu, má malého Krista na klíně v levé části obrazu. Kristus je oděn do chitonu,<sup>89</sup> který ho od kolen dolů nezakrývá. Pravou rukou se chytá svitku, který Madona drží a v levé svírá část madonina maforia. Kristovy nohy jsou v živém pohybu, jeho levá noha je opřena o Madonino předloktí a plocha chodidla je natočena k divákovi. Strahovská Madona je, na rozdíl od Kykkotissy, zobrazena jako polopostava a také korunovaná. Dítě se od matky vytáčí ven, proměnou prošla také gesta rukou. Dítě místo svitku drží malého ptáčka, maforion je nahrazen rouškou, také dětská nožička je natažena a směřuje směrem dolů do rohu obrazu.<sup>90</sup> Madona pravděpodobně typologicky navazuje na některou pozdější kopii kyperského palladia z italského prostředí. Příkladem může být Madona vzniklá kolem roku 1300,<sup>91</sup> která je už na rozdíl od původní předlohy, zobrazena jako polopostava.<sup>92</sup> [7]

Příznačná je pro tuto desku podobnost s Madonou z Veverí. Lze tedy předpokládat, že autor vycházel ze stejné předlohy.<sup>93</sup> Téměř identická je modelace pláště, náklon Mariiny hlavy a velmi podobná je i dvojice korun, modelace Mariiny bílé roušky a kaligraficky zvlněné vlasy, též vyvedení průsvitné roušky, do níž je dítě částečně zahaleno, je podobné.

<sup>84</sup> Kat Praha 2016 (Libor Šturc), s. 15

<sup>85</sup> Kat Venezia 2011, s. 172 (Jan Klípa).

<sup>86</sup> Klášter byl založen císařem Alexim Komnénem, jeho doba působení spadá do let 1080–1118. Podle legendy císař daroval klášteru Madonu malovanou svatým Lukášem. Madona byla po roce 1576 vsazena do stříbrné schránky: Kořán 1989, s. 194–195; Kat. Praha 1993, (Kalina, Kyzourová) s. 22–23; Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 87; Kat Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172–173; Benešová 2020, (Hana Hlaváčková), s. 371.

<sup>87</sup> Sinajská kopie ikony Bohorodičky z kláštera Kykkos, asi 1100, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji, Egypt.

<sup>88</sup> Kořán, 1989, poznámka 9, str. 213.; Pelagonitissa, název odvozen od oblasti v Makedonii. Je variantou Glykofílúzy, tedy sladce nebo něžně milující Panna Maria s dětským Kristem, který přikládá svou tvář k její: Royt 2006, s. 202.

<sup>89</sup> Z antiky pocházející spodní šat, který odpovídá latinské tunice; jako dlouhý šat, který spadá až na zem bývá zobrazován v byzantské ikonografii: Lazarev 1981, s. 143–144.

<sup>90</sup> Kořán 1989, s. 194–195; Kat Praha 1993, s. 22 (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina).

<sup>91</sup> Madonna, kolem 1300, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma.

<sup>92</sup> Kat Praha 1993, (Kalina, Kyzourová) s. 22.; Kat. Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172–173.

<sup>93</sup> Zatímco Pešina a Royt předpokládají, že deska strahovská vznikla až po desce z Veverí, Kořán a Jakubowski, Kalina a Bartlová předpokládají opak.: Pešina 1977, s. 136; Royt 2002, s. 54–55; Kořán, Jakubowski 1976, s. 222; Kalina 1996, s. 156; Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 182–184.

Dominantou strahovské desky je objemné vyvedení dětského Krista a jeho poloha.<sup>94</sup> Dítě, které se spirálovitě vytáčí od matky je známo již z desky s Madonou Mosteckou.<sup>95</sup> [8] Akcent na živý pohyb dítěte na strahovské desce ale několikanásobně vzrostl.<sup>96</sup>

### 3.3. Maforion

Jak bylo výše zmíněno, Panna Maria na strahovské desce má sice hlavu přikrytou rouškou, avšak stále ji od temene dolů přikrývá plášť, který nápadně připomíná pláště byzantské. Nahrazení maforia rouškou či pláštěm nebo obojím má svůj původ patrně v Itálii. Maforion pokračoval dál v toskánské malbě v jeho původní byzantské podobě až do sedmdesátých let 13. století, tedy jako dlouhý šátek opatřený zlatým lemem s trásněmi a zdobený hvězdami, který přikrývá Mariiny kadeře. Náznaky o modifikaci tohoto oděvu nastaly už dříve a to kolem poloviny 13. století v dílech umělců Quido da Siena<sup>97</sup> nebo Coppo di Marcovalda,<sup>98</sup> kteří se pokusili tento oděv nahradit útvarem pláště, jež zahaloval jak ramena, tak hlavu Madony.<sup>99</sup> Příkladem pak může být Madona Del Bordone od Marcovalda.<sup>100</sup> [9] Ke konečnému nahrazení maforia pláštěm spočívajícího nadále na hlavě Panny Marie, který však ale vědomě odkazoval k maforiu, přistoupil pak Cimabue<sup>101</sup> a Duccio.<sup>102</sup> Tento způsob se stal oblíbeným a nejrozšířenějším v období 14. století. Jinak tomu bylo ale v oblasti Florencie, kde byl maforion radikálně odstraněn Giottem.<sup>103</sup> V sienské škole tento odkaz přežíval o několik let déle a byl označován jako „*poslední triumf maniera greca v západním okruhu*“.<sup>104</sup> V případě Madony strahovské a mnoha dalších českých madon z poloviny 14. století se plášť se zlatým lemem sesouvá z čela na temeno a volně spadá na ramena. Zakryté vlasy šátkem nahrazují kaligraficky stočené vlasy, na nichž je posazena dvojice korun a zpod pláště je viditelná bílá rouška.<sup>105</sup>

---

<sup>94</sup> Pešina 1977, s. 136

<sup>95</sup> Madona z Mostu, kolem 1345, Národní galerie Praha.

<sup>96</sup> Pešina 1977, s. 136

<sup>97</sup> Quido da Siena, významný italský malíř působící v sienské oblasti, žil mezi léty 1230–1290.

<sup>98</sup> Coppo di Marcovaldo, významný malíř působící v oblasti Florencie, v jeho rukopisu je patrná velká míra byzantské umělecké tradice, žil pravděpodobně mezi léty 1225–1276.

<sup>99</sup> Pešina 1977, s. 131.

<sup>100</sup> Madonna del Bordone, Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Chiesa dei servi.

<sup>101</sup> Cimabue, vlastní jménem Cenni di Peppo, proslulý italský malíř a mozaikář, působil na území Toskánska, žil přibližně mezi léty 1240–1302.

<sup>102</sup> Duccio di Buoninsegna, je považován za zakladatele sienské školy, též působil v oblasti Toskánska, žil asi mezi léty 1255–1318.

<sup>103</sup> Giotto di Bondone, významný malíř a architekt, působil v oblasti Florencie a je označován za předstupeň renesančního umění, žil nejspíše mezi léty 1267–1337.

<sup>104</sup> Pešina 1977, s. 131.

<sup>105</sup> Tamtéž s. 135.

### 3.4. Nové mariánské ikonografické motivy

Pro období vlády císaře Karla IV. v českých zemích je příznačná řada donátorských aktivit a fundací, jež vzešly přímo z podnětu panovníka. S touto významnou osobou je často spojován kult relikvií a ostatků, neboť panovník vynikal v jejich systematickém získávání. Toto horlivé nabývání a opatrování relikvií a ostatků dalo impuls ke vzniku inovativních prvků v mariánské ikonografii a motivech.<sup>106</sup> Patrně nejrozšířenějším motivem za vlády Karla IV. byla krví potřísněná Mariina rouška z námětu Ukřižování, kde Panna Maria stojí pod křížem a vedle ní je Jan evangelista. Nejstarším příkladem je nejspíše scéna Ukřižování na desce z Vyšebrodského cyklu,<sup>107</sup> který je datován k polovině 14. století, díky němuž se námět dále šířil jak v deskovém malířství, tak v knižní malbě.<sup>108</sup> [10] Pravděpodobným impulzem ke vzniku a rozvoji tohoto motivu bylo získání relikvie zkrvavené roušky Panny Marie, kterou Karel IV. získal už před polovinou 14. století.<sup>109</sup> Součástí svatovítského pokladu však byla ještě jedna rouška Panny Marie, už však nepotřísněná Kristovou krví. Tu pravděpodobně Karel IV. získal během cesty do Německa na sklonku roku 1353. Při této cestě sesbíral řadu relikvií a také navštívil Trevír, kde byla rouška Panny Marie uchovávána.<sup>110</sup> Podle legendy roušku darovala městu sama císařovna Helena.<sup>111</sup> Nový mariánský ikonografický motiv potřísněné roušky Panny Marie, která při ukřižování stála pod Křížem, se v období vlády Karla IV. opíral o teologické texty pocházející z počátku 13. století, které byly připisovány svatému Anselmu z Canterbury.<sup>112</sup>

Na druhé straně zobrazení panny Marie jako matky a jejího dítěte, tedy Krista, se objevuje na památkách z českého prostředí poloviny 14. století diskrétněji a v menším množství dodnes zachovaných památek.<sup>113</sup> Taktéž tuto novinku v ikonografii nelze přímo spojit s osobou Karla IV., jako tomu bylo u motivu výše zmíněného. Impulz

---

<sup>106</sup> Černý, 1998, s. 65–66.

<sup>107</sup> Vyšebrodský cyklus, Ukřižování. Národní galerie v Praze, kol. poloviny 14. století.

<sup>108</sup> Černý, 1998, s. 65–66.

<sup>109</sup> Šroněk 2009, s. 118.

<sup>110</sup> Černý, 1998, s. 65–66; Šroněk 2009, s. 118.

<sup>111</sup> Flavia Iulia Helena Augusta, též Helena Konstantinopolská, Helena Augusta nebo svatá Helena, žila mezi léty 225–330. Byla manželkou císaře Konstantina I. Chlora a Matka Konstantina Velikého. Roku 312 se nechala pokřtít a zasloužila se o četné výstavby křesťanských chrámů v římské říši; Černý, 1998, s. 66.

<sup>112</sup> Středověký filosof a teolog (1033–1109) původem z Itálie, převážně však žil ve Francii a Anglii. Je řazen mezi nejvýznamnější myslitele z období rané scholastiky. Vstoupil do benediktýnského řádu roku 1066, později působil jako převor a posléze opat v opatství Le Bec v Normandii. Roku 1093 byl povolán do Canterbury v Anglii, kde se stal arcibiskupem a zůstal zde až do své smrti. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří spisy *Monologion*, *Proslogion*, *Dialogus de veritate*, *De incarnatio verbi*, *Cur Deus homo?* a *De libro arbitrio*; Kuťáková 1984, s. 98–99.

<sup>113</sup> Černý, 1998, s. 66.

pravděpodobně však od panovníka vyšel, nebo alespoň z jeho blízkého prostředí pražského dvora.<sup>114</sup>

### 3.5. Koruna a čelenka

Užívání dvojice korun<sup>115</sup> na hlavě Panny Marie, velké královské a drobné v podobě čelenky, spadá do období mezi 50. a 60. léta 14. století a je charakteristické pro skupinu deskových obrazů, které vyšly ze stejného prostředí, a sice českého. Patří mezi ně, mimo Madonu strahovskou, Madona z Veveří,<sup>116</sup> [11] která je považována za dílo vycházející z dílny Mistra vyšebrodského oltáře, na jehož dílech se také poprvé objevila zkrvavená rouška Panny Marie, dále diptych z Karlsruhe<sup>117</sup> [12] a Madona z Říma,<sup>118</sup> [13] obdobně jako diptych je spíše drobného formátu.<sup>119</sup> Do této skupiny, která se více či méně dotýká dílny Mistra vyšebrodského oltáře, se také spíše volněji zařazuje dílo Madona Zbraslavská<sup>120</sup> [2] a na závěr miniatura zobrazující Pannu Marii jako celou postavu z Liber Viaticu Jana ze Středy,<sup>121</sup> která vznikla v době kolem roku 1360.<sup>122</sup> [14] Kombinace čelenky a královské koruny spočívající na hlavě Panny Marie se objevuje už na italských památkách z poloviny 13. století. Nejspíše jeden z nejstarších exemplářů se

---

<sup>114</sup> Černý, 1998, s. 66.

<sup>115</sup> Koruna, jakožto předmět určený k ozdobě hlavy, byl původně znakem důstojnosti krále. Svého symbolického významu nabývá díky tomu, že 1. spočívá na vrcholu lidského těla, tedy hlavy a tím odkazuje na transcendentální význam i jako vzpřímeného člověka vůbec. 2. Má kruhový tvar a tím odkazuje na dokonalost a podíl na nebeské podstatě, jež je kruh symbolem, 3. Bývá z pravidla vytvořena z drahého materiálu či materiálu, který má obětní charakter, tedy květiny a listy. V Bibli je koruna symbolem slávy, pocty a radosti nebo královským či velekněžským znakem, což též znamená důstojnost. Také je totožná se symbolem věnce; Heinz Mohr 1999, s. 105–106.

<sup>116</sup> Madona z hradu Veveří, kolem 1350, Diecézní muzeum v Brně.

<sup>117</sup> Diptych z Karlsruhe, před 1360, Städtische Galerie Karlsruhe.

<sup>118</sup> Madona z Říma, před 1360, Národní galerie v Praze.

<sup>119</sup> Černý, 1998, s. 66.

<sup>120</sup> Madona zbraslavská, Národní galerie v Praze, kolem 1350.

<sup>121</sup> Liber Viaticus Jana ze Středy, kolem 1360, Národní muzeum, XIII A 12, fol. 97; Liber Viaticus je typ římského breviáře velkých rozměrů. Obsahuje 318 pergamenových listů o rozměrech 31 x 43,5 cm na nichž jsou vyvedeny žalmy a hymny doplněné iluminacemi výrazné barevnosti. Rukopis vznikl pravděpodobně kolem roku 1360 a jeho objednavatelem byl biskup Jan ze Středy. Autor získal své přízvisko právě po tomto díle, tedy Mistr breviáře Jana ze Středy; Krofta, 1940, s. 10–11.

<sup>122</sup> Černý, 1998, s. 66; Hrbáčová 2002, s. 153; Motiv korunování Panny Marie není znám z Bible, ale ze Zlaté Legendy Jakuba de Voragine, vzniklé na konci 13. století, dnes je umístěna v Biblioteca Medicea Laurenziana, ve Florencii, a je pravděpodobně původ francozského. Díky tomuto spisu se tento motiv hojně rozšířil v západním křesťanském světě. Typologickou souvislost lze pak hledat v Bibli 1. při pozvednutí Bat-šeby (1Kr 2,19) „*A Bat-šeba šla ke králi Šalalmounovi, aby s ním promluvila o Adoniášovi. Král ji vyšel vstříc a poklonil se jí. Pak se posadil na svůj trůn. I králově matce přistavili trůn a ona se posadila po jeho pravici.*“ A 2. při korunování Ester (Est 2,17) „*Král si Ester zamiloval nade všechny ženy; získala jeho přízeň a náklonnost nade všechny panny. Na hlavu jí vložil královskou korunu a ustanovil jí královnou místo Vašti.*“ Korunované ženské postavy mohou také symbolizovat teologické ctnosti, tedy víru a naději, nebo spravedlnost a vytrvalost. Také mohou být obrazem filosofie či církve, příp. Synagogy (Postavě padá koruna z hlavy nebo je nakřivo). V pravoslavné církvi je koruna součástí svatebních obřadů a zároveň také poukazuje na duchovní svazek duše a Krista; Heinz Mohr 1999, s. 105.



dochoval v podobě vysokého reliéfu na kazatelně v sienském Dómu.<sup>123</sup> [15] V malbě deskové se pak objevuje na Madoně od Pietra Lorenzettiho,<sup>124</sup> kde úzká členka, oproti českým madonám, je nezdobená a je vyvedena ve formě jednoduché černé pásky, kterou částečně přikrývá bílá rouška a teprve na ní je nasazená mohutná koruna.<sup>125</sup> [16]

Památek Panny Marie s dětským Kristem a členkou se dochovalo podstatně méně nežli s královskou korunou. Avšak jsou známé zobrazení, například skulptur, pocházejících z území Dolního Porýní a Maasy z období 13. století.<sup>126</sup> [17] Forma jednoduché obruče poseté drobnými kvítky objevujících se na hlavách českých madon z poloviny století, je před touto etapou známá z památky z období kolem roku 1320, a sice ze sousoší Navštívení,<sup>127</sup> které pochází z ženského dominikánského kláštera v Katharinental.<sup>128</sup> [18]

Ikonografický motiv dvojice korun na hlavě Panny Marie spíše nebude snahou umělce zvýšit dekorativnost či rozmanitost obrazu. Nabízí se zde otázka symbolického významu tohoto prvku.<sup>129</sup> Východiskem, které je společné pro korunu i členku, je věnec, který byl již ve starověkém Řecku kladen vítězům olympijských her na hlavu a nesl pojmenování stefanos. V pozdější době byl převzat římskou říší a pojmenován corona. V křesťanské tradici je věnec symbolem vítězství ducha nad zlem a pokušením, které působí ďábel a je označován jako corona vitae. Byl přidělován těm, kteří dosáhli nevyšších ctností vítězstvím nad zlem, tedy mučedníkům a neposkvrněným pannám. Podle helénské tradice byla také corona užívána jako symbol vladaře, římského císaře. V Byzanci došlo k rozvoji dalších forem koruny, avšak nová pojetí nesla stále stejné pojmenování, tedy corona – stefanos. Společně s formou jednoduchého prstence označovaného jako diadém

---

<sup>123</sup>Vysoký reliéf kazatelny ze sienského Dómu, Nicola Pisano mezi 1265–1268, Siena; Hrbáčová ve svém příspěvku z roku 2002 uvádí řadu dalších případů, kde se dvojice koruny a členky vyskytuje před rokem 1350 a mimo území Čech: Jana Hrbáčová 2002, s. 135; Ve starší literatuře se uvádí, že motiv je zcela ojedinělý a objevuje se pouze na území Čech, nelze ji nalézt ani v předchozí domácí tradici ani na památkách z podobného časového rozmezí, které pochází z jiných umělecky progresivních oblastí, jakou je například Itálie: Černý 1998, s. 66.

<sup>124</sup>Madona s anděli mezi svatým Mikulášem a Eliášem, Pietro Lorenzetti, mezi 1328–1329, Pinacoteca Nazionale, Siena.

<sup>125</sup>Hrbáčová se domnívá, že kombinaci členky a koruny české prostředí převzalo z italského, jako tomu bylo v celé řadě jiných motivů: Hrbáčová 2002, s. 154.

<sup>126</sup>Příkladem může být trůnící Panna Maria, datována do období mezi 1235–1245, dnes se nachází v belgickém kostele Saint-Jean l'évangéliste de Liège, ve městě Juprelle: Černý, 1998, s. 66.

<sup>127</sup>Navštívení, mezi 1310–1320, Metropolitan museum of New York.

<sup>128</sup>Klášter se dnes nachází v severním Švýcarsku na hranicích s Německem, byl založen roku 1242 menším uskupením žen. Roku 1280 se toto uskupení přidalo k řádu dominikánek: Lilliston 2021, <https://wp.nyu.edu/lapis/frances-lilliston-katharinenthal-visitation-group/> (poslední návštěva 12.7. 2023)

<sup>129</sup>Černý 1998, s. 65–67.

či členka existovala také forma kombinace jednoduchého prstence a vojenské helmy, která se nazývala kamelaukion a stala se předstupněm císařské koruny. Forma členky byla určena jako insignie císařovny, kdežto kamelaukion náležel pouze císaři. Obě tyto insignie byly poté převzaty západním světem.<sup>130</sup>

Dvojice korun se vyskytuje na hlavách císařoven již na mozaikách v chámu Boží Moudrosti v bývalé Konstantinopoli.<sup>131</sup> [19] [20] Avšak nelze usuzovat, že dvojice korun na hlavě Panny Marie je analogií k výše zmíněným mozaikám. S pojmem „duplex corona“ se lze setkat i v Acta martyrii<sup>132</sup> v případě některých ženských světic.<sup>133</sup> Lze předpokládat užití tohoto pojmu jako obrazové zpodobnění na výjevech s Pannou Marií, kde by si zaslouhovala obě koruny jak za své utrpení jako bolestné matky, tak za své panenství.<sup>134</sup> K potvrzení této teorie však stále chybí dostatek podobných dokladů ve výtvarném umění.<sup>135</sup>

Horní a větší koruna Panny Marie, jejíž nástavce jsou vymodelovány do podoby listů,<sup>136</sup> odpovídá dobové podobě panovníkovi koruny.<sup>137</sup> Tato velká koruna je bezpochyby vladařskou insignií. Proto může být Panna Maria interpretována jako Regina Coeli<sup>138</sup> nebo Regina Angelorum.<sup>139</sup> Motiv královské koruny na hlavě Panny Marie byl užíván ve Francii již ve 12. století.<sup>140</sup> [21] V toskánské oblasti se ale na rozdíl od bílé roušky koruna nestala tak populární.<sup>141</sup> Mezi léty 1345–1360 se objevují na deskových obrazech v Čechách koruny, jejichž tvar je vymodelován z nízké obruče, ze které pokračují výběžky trojlístého tvaru a které jsou vyvedeny spíše naturalisticky. Celkový

---

<sup>130</sup> Černý, 1998, s. 67.

<sup>131</sup> Mozaika císařovny Zoe a císaře Konstantina IX Monomacha po stranách Krista jako Pantokratora, 11. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Istanbul; Mozaika císařovny Ireny a císaře Jana II. Komnénéna po stranách Bohorodičky na trůnu, 12. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Istanbul; Černý, 1998, s. 67.

<sup>132</sup> Jedná se o soudní protokoly sepsané o výsledku, odsouzení a následném umučení křesťanských mučedníků. Tyto záznamy byly napsány buď soudními úředníky, samotnými mučedníky nebo jejich ctiteli či svědky výslechů nebo církevními notáři, kteří k tomu byli přímo ustanoveni: Otto 1888, s. 144–145.

<sup>133</sup> Texty, kde se objevu pojem „duplex corona“ se týkají života např. sv. Anežky římské či sv. Pelagii: Černý, 1998, s. 67.

<sup>134</sup> Černý, 1998, s. 67; Též může členka odkazovat k Mariině roli v církevním dogmatu, kdy se podílí na postavě Boží modrosti, Sofie a také na jejím mučednictví, kdy ona jako matka sdílí Synovo utrpení na Kříži: Kat Praha 2006, (Milena Bartlová), s. 87.

<sup>135</sup> Černý, 1998, s. 67.

<sup>136</sup> Kalina se domnívá, že se jedná o listy vinné révy: Kalina 1995, s. 154.

<sup>137</sup> Matějček se domníval, že tato koruna je původu francouzského, naneštěstí neuvedl bližší informace, které by tuto domněnku podpořily: Matějček 1950, s. 50; Tuto teorii posléze převzal i Pešina: Hrbáčová 1999, s. 447.; Hrbáčová 2002, s. 153.

<sup>138</sup> Královna nebes

<sup>139</sup> Královna andělů; Černý 1980, s. 98–102.

<sup>140</sup> Madona s dítětem francouzského původu, od 1175, Baltimor, Walters Art Museum.

<sup>141</sup> Pešina 1977, s. 136.

dojem koruny je pak takový, jako by byla vyvedena z jednoho kovového plátu. V tomto období se objevují zvlněné akantové listy,<sup>142</sup> [22] celé akantové stonky,<sup>143</sup> [23] [24] [25] listy vinné révy<sup>144</sup> [26] nebo i zvlněné listy připomínající lilie.<sup>145</sup> [27] Obruče poté mohou být zdobeny buď puncováním nebo malovanými drahokamy, které střídají kulatý, oválný, kosočtvercový nebo obdélný tvar. Tyto plošně zobrazené kameny od sebe v mnoha případech odděluje ještě dvojice perel.<sup>146</sup> Madony strahovská a veverská mají mimo jiné velmi podobné obě koruny. Jistou spojitost s výzdobou těchto korun lze nalézt v italském deskovém malířství, a to v případě korunovace Panny Marie od Agnolo Gaddiho,<sup>147</sup> kde shody jsou patrné v řadě výzdobných prvků.<sup>148</sup> [28] Koruny strahovské a veverské madony jsou posety devíti kameny, tento počet odpovídá i počtu trojlístých výběžků. Číslo devět není příliš známo jako mariánské, avšak jej lze nalézt například na korunách Madon z Veverří i Kladska, a to opět v podobě kamenů. Dále se objevuje na desce Navštívení od Mistra vyšebrodského cyklu za hlavou Panny Marie nebo na desce Adorace z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře v podobě holubic sedících na střeše.<sup>149</sup>

Spodní korunka v podobě jednoduché obruče symbolizuje v křesťanském umění andělskou čistotu nebo neporušené panenství u světic a světců.<sup>150</sup> Analogicky lze tedy tento atribut spojit i s postavou Panny Marie, která je nositelkou panenství.<sup>151</sup> Posazení úzké čelenky kvítky rosetového tvaru je druhý prvek potvrzující tento motiv panenství. Ve středověké literatuře a výtvarném umění takový kvítek, za předpokladu, že se jedná

---

<sup>142</sup> Madona kladská, 1343–1344, Gemäldegalerie Berlin; Hrbáčová 1999, s. 448.

<sup>143</sup> Madona veverská, Madona strahovská, Svatá Trojice vřatislavská, kolem 1350, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Hrbáčová 1999, s. 447–448.

<sup>144</sup> Koruna Melichara, Klanění tří králů, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze; Hrbáčová 1999, s. 448.

<sup>145</sup> Koruna Baltazara, Klanění tří králů, Vyšebrodský oltář, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze; Hrbáčová 1999, s. 448.

<sup>146</sup> V období středověku oblíbený způsob oddělení, který se objevoval jak na královských korunách, tak i na čelenkách; Hrbáčová 1999, s. 447.

<sup>147</sup> Korunovace Panny Marie, Agnolo Gaddi, 1380–1385, National Gallery, London; Hrbáčová 1999, s. 450.

<sup>148</sup> Hrbáčová předpokládá u akantových korun českého deskového malířství italský původ; Hrbáčová 1999, s. 450.

<sup>149</sup> Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22 Symbolika devíti může mimo jiné, představovat znásobení čísla tři, tedy čísla Svaté trojice. Kalina se důkladně touto problematikou zabývá v článku *Symbolism and ambiguity in the work of Vyšší brod (Hohenfurt) Master*; Kalina 1996, s. 155.

<sup>150</sup> Černý, 1998, s. 67; Hrbáčová 2002, s. 151–152.

<sup>151</sup> Černý, 1998, s. 67.

o růže,<sup>152</sup> symbolizuje právě panenskost a zázračné odvolání hříchu. Též si lze povšimnout např. u Madon strahovské a veverské u každého druhého kvítku vypodložení špičatými výběžky, které by mohly představovat stylizované trny. Tento motiv by pak mohl být opřen o biblický verš v Pís 2,2 „*Jako lilie (růže) mezi trnám, tak má přítelkyně mezi dcerami (pannami)*.“<sup>153</sup> Pakliže lze o skupině českých madon prohlásit, že jejich vladařský atribut, královská koruna, je odkazem k Panně Marii jako královně nebes, mohla by být analogicky označena Panna Maria díky úzké čelence odkazující k panenství jako k Sponsa Christi, tedy nevěsta Kristova.<sup>154</sup> V souvislosti s tématem Sponsa Christi lze nalézt vyobrazení, které se nachází v katedrále v Kolíně nad Rýnem v prostoru chóru na vnitřních stranách, kde se v dlouhém pásu nalézá i námět korunování Panny Marie,<sup>155</sup> které doprovází pod vyobrazením nápisová páska s textem v tomto znění: „*Mortali vita vite spoliatur/Non tamen hoc fit ita, quin sursum tota feratur/Aureum celicole datur hic sume tibi stema/Triplicisaureole dos nupta(e) poly diadema.*“<sup>156</sup> Postava Panny Marie může také představovat personifikaci církve, tedy nevěsty Kristovy. Tento námět se opíral o výklad z biblického textu Píseň Písní, který byl znám už v rané fázi středověku, ale doklad o existenci ve výtvarném umění je znám až z pozdějšího období. V českém výtvarném prostředí byla tato koncepce i částečně modifikována, a sice v „Parabole o statečném rytíři“, která je součástí Pasionálu abatyše Kunhuty, jehož iluminátorem byl Kolda z Koldic v první čtvrtině 14. století.<sup>157</sup> [29]

Motiv úzké čelenky pod královskou korunou na skupině madon z poloviny 14. století, který symbolizoval Mariino panenství, se stal novým ikonografickým prvkem. Otázkou však zůstává, kde a za jakých okolností došlo k jeho zrodu. Mariánská úcta a kult neposkvrněného početí se během 14. století do značné míry šířil, a to také díky polemice

<sup>152</sup> Symbolika růže, která je přirovnávána k Panně Marii byla hojně rozšířena v období středověku také mimo jiné díky textům svaté Brigity Švédské. V prvním pátečním čtení například uvádí: „*Právem proto může být Panna Maria zvana kvetoucí růží. Jako se růže rozvíjí mezi trnám, tak se také Panna Maria rozvíjí v utrpení...Když však dosáhla věku, kdy se Syn Boží stal také jejím vlastním synem..., tu se zdála líbezná růže rozvíjet svou krásu ještě mnohem bohatěji a vytrvaleji. Ale také trny utrpení, které ji bolestivě zraňovaly, se stávali každým dnem silnější a ostřejší...proto bývá plným právem srovnávána s jednou kvetoucí růží z Jericha, neboť jako ta překonávala všechny ostatní růže svou krásou, tak také převyšuje Maria všechny lidské děti...“: Royt 1998, s. 91.*

<sup>153</sup> Černý, 1998, s. 76.

<sup>154</sup> Bartlová uvažuje o dvojici korun, v souvislosti s Madonou zbraslavskou, jako o možné narážce na Karlův dvojí trůn, královský a císařský: Kat Praha 1995, (Milena Bartlová) s. 92.

<sup>155</sup> Nástěnná malba Korunovace Panny Marie, Dóm v Kolíně nad Rýnem, Německo, druhá čtvrtina 14. století.

<sup>156</sup> Černý 1998, s. 68.

<sup>157</sup> Pasionál abatyše Kunhuty, kolem 1320, Praha, Národní knihovna České republiky v Praze, Ms. XIV A 17, fol. 3v; Černý 1998, s. 68.

mezi františkány, kteří neposkvřené početí Panny Marie hájili a dominikány, kteří naopak stáli kriticky proti. V českém prostředí byl příznivcem kultu neposkvřeného početí i sám arcibiskup Arnošt z Pardubic. Také se tento svátek slavil například v klášteře v Teplé, Vyšším Brodě, Rajhradu a v Praze. Avšak tyto úvahy o neposkvřenosti Panny Marie nejspíše neměly takovou váhu, aby měly dopad na umění. Definitivní ustanovení tohoto svátku bylo až na Tridentuském koncilu<sup>158</sup> a posléze byl i zformován ikonografický typ Immaculaty,<sup>159</sup> který byl hojně rozšířen v době barokní. Existuje však určitý předstupeň Immaculaty, který se vyskytoval už v závěru 14. století a poté hojně v 15. století. Jedná se o kompozici Panny Marie, která je korunována čelenkou a nad její hlavou se vznášejí andělé, kteří drží korunu královskou.<sup>160</sup> Příkladem z českého prostředí může být Madona,<sup>161</sup> kterou Jaroslav Pešina v korpusu Česká malba pozdní gotiky a renesance datoval k roku 1500.<sup>162</sup> [30] Proto zobrazení madon s čelenkou a korunou může být považováno za jakýsi počáteční článek vývoje úcty a kultu Mariina panství, které následně vykrystalizuje a vrcholí v polovině 16. století.<sup>163</sup>

Nutno dodat, že prostředí Čech, nebylo nikterak významné na poli složitých scholastických úvah právě o neposkvřeném početí Panny Marie. Avšak v Čechách se hojně vyskytovala na mariánských obrazech kombinace čelenky a koruny a kult neposkvřeného početí Panny Marie byl také zde částečně živý. Potřeba vzniku takovýchto obrazů nejspíše vzešla z prostředí vlivných a poučených objednavatelů a v tomto případě v úvahu připadá královský dvůr, jmenovitě okruh Arnošta z Pardubic, případně impulz od něho samotného, který byl znám pro svou hlubokou úctu k Panně Marii nebo přímo od Karla IV.<sup>164</sup>

### 3.6. Rouška

Jediným motivem, který má spojitost se sponsáliemi však není jen čelenka. Dalšími společnými prvky českých madon, které lze do skupiny sponsálií zahrnout, jsou bílá rouška, prsten a případně dotyk prstů Panny Marie a dětského Krista. Všechny tyto prvky

---

<sup>158</sup> Probíhal od roku 1545–1563 v italském městě Tridentu. Byl svolán papežem Pavlem III. a schváleno bylo 16 dogmatických dekretů, jednání mimo jiné vyústilo ve sjednocení liturgie a odmítnutí reformace.

<sup>159</sup> Immaculata, z latiny neposkvřená, v křesťanské ikonografii se jedná o znázornění neposkvřeného početí Panny Marie. Zobrazena bývá jako stojící buď na zeměkouli nebo na měsíčním srpku či na hadu; Baletka 1997, s. 144.

<sup>160</sup> Černý 1998, s. 72.

<sup>161</sup> Korunovaná Madona s děckem ve Vyšším Brodě, 1500, č. 174: Pešina 1950, s. 114.

<sup>162</sup> Černý 1998, poznámka 59, s. 78.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>164</sup> Tamtéž s. 72.

jsou však přítomny pouze na Madoně z Říma a Madoně zbraslavské a jsou přímo shodné s úkony při dobovém sňatku a z něho odvozeného consecratio virginum,<sup>165</sup> což je obřad během kterého byly přijímány řeholnice do komunit. Nasazení prstenu u skupiny českých madon není vždy stejné, v případě Madony zbraslavské je nasazen na prsteníčku levé ruky, kdežto v případě madony římské je na prsteníčku ruky pravé. V případě Madony březnické se prsten nachází na palci pravé ruky, která však byla pravděpodobně zdobena votivním dary.<sup>166</sup> Nasazení prstenu na některý z prstů pravé ruky je charakteristické pro obřad consecratio virginum i pro sňatkový obřad. Nasazení prstenu na prsteníček ruky levé však není zvláštností, tato verze byla známa také. Důvodem bylo rozlišení biskupského prstenu nasazovaného na pravou ruku a symbolizující dokonalou čistotu, oproti sňatkovému prstenu, který symbolizoval pouze posvěcení. Existovala také soudobá tradice, podle které byl prsten nasazován na prsteníček levé ruky, protože se věřilo, že právě z tohoto prstu vede žíla přímo do srdce. Oproti téměř jisté spojitosti prstenu se sponsáliemi zde pak stojí motiv interakce dětského Krista s rouškou Panny Marie a gesto dotyku jejich rukou, jejichž spojitost je spíše hypoteticky spojována se sponsáliemi, naopak se předpokládá, že se jedná o žánrové projevy.<sup>167</sup> Bílá rouška je motivem, který má svůj původ v západním křesťanském světě. V Itálii tento motiv používal Quido da Siena<sup>168</sup> už v sedmdesátých letech 13. století.<sup>169</sup> [31] Motiv, kdy se dětský Kristus chytá matčiny roušky, se hojně vyskytoval v Italské malbě trecenta a za jeho původce je považován Duccio di Buoninsegna.<sup>170</sup> Příkladem může být jeho Madona s dítětem datovaná do 1290–1300.<sup>171</sup> [32] Stále však vyvstává otázka, zda toto gesto nemá hlubší význam než pouze větší míru humanizace projevu, kterou lze očekávat v italském prostředí. Tuto domněnku by také podpořilo kompoziční umístění na českých deskách, které je v mnoha případech v centru kompozice.<sup>172</sup>

### 3.7. Vytočené chodidlo

Motivy akcentace Kristova nahého dětského těla, vytočení chodidla plnou plochou k divákovi a interakce s malým ptáčkem nelze vykládat jako pouhé zlidštění již

---

<sup>165</sup>Např. obřad podle pontifikálu biskupa Duranda z Mende z roku 1292 probíhal následovně: Světící biskup, který měl roli zástupce Krista na zemi, uchopil ruku řeholnice, kterou přivedli její rodiče, biskup ji následně přidělil závoj, nasadil prsten a v závěru korunu: Černý 1998, s. 68.

<sup>166</sup>Kořán 1989, s. 194; Černý 1998, poznámka 26, s. 76.

<sup>167</sup> Černý 1998, s. 68.

<sup>168</sup> Trůnící Madona s Krisem, Quido da Siena, kolem 1270, Siena, San Domenico.

<sup>169</sup> Pešina 1977, s. 135.

<sup>170</sup> Černý 1980, s. 110.

<sup>171</sup> Madona s dítětem, Duccio di Buoninsegna, ca. 1290–1300, Metropolitan museum of New York.

<sup>172</sup> Černý 1998, s. 68.

užívaných forem.<sup>173</sup> Výkladu ptáčka bude věnován prostor níže, pozornost teď bude zaměřena především na motiv nahého těla a vytočeného chodidla.

Motiv vytočeného chodidla směrem k divákovi se objevoval už na byzantských památkách zobrazující madony s dítětem, kdy dítě bylo oděno do chitónu a z pod něj bylo chodidlo obráceno.<sup>174</sup> [33] Tuto inspiraci ve 13. století převzal západní křesťanský svět, populární byla zejména v Itálii,<sup>175</sup> [34] kde sloužila také jako podpůrný prvek k větší humanizaci námětu a dítě bylo na rozdíl od přísně hieratických a strnulých byzantských ikon více rozhýbáno.<sup>176</sup> Avšak v italské malbě se netěšil přílišné četnosti. Dochovalo se pouze několik děl z 13. a 14. století z oblasti toskánské a benátské. Motiv vytočeného chodidla Krista nebyl také fixován na postavu Panny Marie jako polopostavu, ale objevuje se na kompozicích trůnicích madon v mnoha různých provedeních.<sup>177</sup> Největšímu ohlasu mimo byzantské umění se mu dostalo právě na území Čech kolem poloviny 14. století. Objevuje se nejen na dílech madon, ale obecně na dílech s mariánskou tematikou.<sup>178</sup> [35]

S motivem vytočení chodidla přišlo i postupné odkrývání Kristova dětského těla, a to s jednou nohou odkrytou až ke kolenu<sup>179</sup> [37] nebo s oběma.<sup>180</sup> [36] A opět je třeba hledat počátek odkrývání nejprve v byzantském umění a z něj později vycházejícího umění západoevropského. Tento hojně se vyskytující prvek na byzantský ikonách, pro které bylo příznačné, že byly určeny do sakrálního prostředí a byla jim projevována nejvyšší úcta, nelze označit jako pouhou snahu o humanizaci námětu či projev žánrovosti. Námět odhalené nohy a její symbolika je známá z mnoha starších kultur, například už v antice a židovství nabývá významu triumfálního a posléze ji takto převzalo i křesťanství.<sup>181</sup> Další význam odhalené nohy může být například mravní zpustnutí, znak spěšného jednání, chudoby či magické působení půdy, která vchází do bojovníka po dotyku holé nohy s půdou samotnou.<sup>182</sup> V křesťanství také byla holá noha považována za tu část

---

<sup>173</sup> Černý, 1998, s. 67.

<sup>174</sup> Tento motiv je znám z Madony vladimírské, datované k roku 1131, dnes Trefjakovská galerie, Moskva; Kolem roku 1200 je motiv znám ze skupiny sinajských ikon: Pešina 1977, s. 137.

<sup>175</sup> Patrně nejstarší dochovaný exemplář je Madona s dítětem od Mistra Badie a Isola, datovaná k roku 1280, dnes Pinacoteca Nazionale, Siena.

<sup>176</sup> Černý 1998, s. 69.

<sup>177</sup> Pešina 1977, s. 137–138.

<sup>178</sup> Objevuje se i na vyšebrodském oltáři na desce Narození, mezi léty 1345–1350, Národní galerie Praha: Pešina 1977, s. 138.

<sup>179</sup> Ikona Madony s dítětem, Klášter Dečani, Srbsko, 14. století.

<sup>180</sup> Mozaiková ikona Madony s dítětem, Byzantine and Christian museum of Athens, 14. století.

<sup>181</sup> Černý 1998, s. 69–70.

<sup>182</sup> Tamtéž poznámka 39, s. 77.

těla, která je v kontaktu s nečistotou a prachem ze země, a je tedy obrazem hříchu. Také proto je pečování o čistotu nohou vykládáno jako snaha o mravní čistotu. Prapůvodním motivem z těchto mnoha možných případů v úvahu ten, jež je znám z ikon, na nichž je vyobrazena Panna Maria ustavičné pomoci.<sup>183</sup> [38] Byl hojně rozšířený v 16. století díky Italsko-krétské škole,<sup>184</sup> avšak počátek je kladen už do 12. století v byzantských centrech. Dětský Kristus na mnoha z těchto ikon ztrácí obutí v podobě sandálu, který sklouzává z nožičky vytočené směrem k divákovi. Podobný detail lze nalézt na výjevech starozákonní postavy Mojžíše, který býval v období středověku zachycován na uměleckých památkách v momentě, kdy si vyzouval opánky, a to hned ve dvou případech. Poprvé tomu bylo na Hoře Oreb před rozmluvou s Bohem a podruhé na hoře Sinaj. Vyzutí se z opánek v tomto případě znamená symbolické zbavení se nečistoty hříchu před rozhovorem se samotným Hospodinem. Tuto symboliku ještě více rozvíjí Ježíš Kristus v předvečer jeho umučení umýváním nohou apoštolům před slavením Poslední večeře. Vyobrazení Mojžíše vyzouvajícího se z opánek ve starokřesťanských katakombách a sarkofázích může být vykládáno jako symbol zemřelého, který se chystá předstoupit před Boží tvář. Absence obuvi dětského Krista na ikonách Panny Marie ustavičné pomoci může být vykládána jako odkaz k budoucí vykupitelské úloze. Tuto hypotézu pak jen utvrzují andělé, kteří nesou na těchto zobrazeních nástroje Kristova umučení.<sup>185</sup> Celá plocha Kristova levého chodidla směřujícího směrem k divákovi může poukazovat nejen na jeho dětskou bezbrannost,<sup>186</sup> ale také na budoucí utrpení, kdy mu bude při umučení do chodidla zatlučen hřeb.<sup>187</sup> Pašijová symbolika holého chodidla na deskách českých madon připadá zcela v úvahu, tím se ale nevylučuje možná žánrová funkce tohoto motivu.<sup>188</sup>

---

<sup>183</sup> Panna Maria ustavičné pomoci, 15. století, Řím, Chiesa di Sant'Alfonso all'Esquilino.

<sup>184</sup> Též maniera byzantina, vývojově konzervativní malba od 14. do 18. století. Byla udržována současně s rozšířením renesance v okruhu řeckých umělců, kteří kvůli tureckým útokům odešli na Krétu či do Benátek. První z vývojových fází je označována jako Italsko-řecká škola, jejíž trvání spadá do období 14. – 15. století, druhá fáze se nazývá italsko – krétská škola a je kladena do 16.–17. století. V 18. století došlo k postupnému zániku. Ani jedna z těchto škol nezasáhla do vývoje italského ani východního umění, kde se utvářely školy národní. Avšak z těchto škol vzešli madonnieri, takzvaní malíři madon a světců: Baletka 1977, s.211–212.

<sup>185</sup> Též Arma Christi, kromě kříže patří mezi nástroje také: 1. hřeby z kříže, 2. nápis na kříži, 3. trnová koruna, 4. rákosová hůl, 5. kůl, u kterého byl Kristus bičován, 6. houba namočená v octu, 7. kopí, 8. Jidášových 30 stříbrných, 9. Malchova lucerna a ucho, 10. kohout, 11. plivající hlava, 12. ruka, která tluče Kristovu tvář, 13. vodní nádržka, 14. Veroničina rouška, 15. Ježíšův spodní šat utkán v celku, 16. kladivo, kterým byly zatlučeny hřeby, 17. žebřík a lněná plátina: Heinz – Mohr 1999, s.171-172.

<sup>186</sup> Kat Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172.

<sup>187</sup> Dáňová 2017, (Jan Klípa) s. 72.

<sup>188</sup> Černý 1998, s. 70.



### 3.8. Obnažené tělo

Dříve, nežli bude věnována pozornost vývoji tohoto prvku, je třeba ještě upozornit na složitý pohyb, ve kterém je dítě zachyceno. Motiv šroubovitě se vytáčejícího těla dětského Krista pochází pravděpodobně ze sienské malby, kde se například objevuje na desce *Madonna del Latte*.<sup>189</sup> [39] Symbolický význam pohybu by se literárně mohl opírat o byzantské texty, kde je popisováno, že se malý Kristus doslova vytrhnul z náruče své matky při příležitosti obřezání v chrámu a skočil do náruče starého Simeona.<sup>190</sup> Gesto vytrhávání z náruče bylo chápáno i jako připravenost Krista k budoucí oběti na kříži a vykoupení lidu z hříchu.<sup>191</sup> Nutno si povšimnout i zabořující se Madoniny ruky do hmotného Kristova tělíčka. Tento prvek se poté hojně objevoval až v období krásného slohu.<sup>192</sup> Příkladem zabořujících se dlaní Panny Marie do Kristova těla je *Madona svatovítská*.<sup>193</sup> [40]

Motiv odhalování těla dětského Krista dozajista souvisí s odhalováním chodidla.<sup>194</sup> Poloobnažené Kristovo tělo, zahalené v partiích beder do průsvitné roušky spíše akcentuje jeho nahotu.<sup>195</sup> Nahota připomíná Kristovu lidskou přirozenost a dokládá snahu o zlidštění náboženských dogmat o vtělení Syna Božího, který byl jak člověkem, tak i Bohem a vykoupil svou smrtí lidstvo z hříchu.<sup>196</sup> Zároveň se zde jedná o eucharistický motiv s odkazem k poslední večeři Páně, k proměnění chleba v ono Kristovo tělo.<sup>197</sup> Složitý pohyb dítěte, způsob, jakým ho Panna Maria drží a akcent na jeho nahé tělo je patrně i nejstarším dochovaným příkladem typu *Ostantatia* neboli vystavování dítěte. Tento typ se kolem roku 1400 hojně rozšířil a varíroval. Umístění desek tohoto typu byl patrně někde v blízkosti oltářní menzy nebo v její bezprostřední blízkosti, protože právě vizuální formou sdělovala věřícím při mši slova „Toto je tělo Kristovo, které se za vás

---

<sup>189</sup> *Madonna del Latte*, Ambrogio Lorenzetti, 1320, Museo Diocesano e Oratorio di San Bernardino, Siena; Kután 2016, (Jan Royt) s. 252.

<sup>190</sup> Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22; Kat Venezia 2011, (Jan Klípa) s. 172.

<sup>191</sup> Kat Venezia 2011, s. 172 (Jan Klípa).

<sup>192</sup> Kután 2016, (Jan Royt) s. 252; Motiv poukazoval na Kristovu lidskou přirozenost vedle jeho přirozenosti božské. Lidská přirozenost Ježíše Krista byla hlavní teologické téma už od závěru doby antické a v pozdním středověku bylo toto téma pouze znovu vyzdvihnuto jako jedno ze základních dogmat víry: Benešová 2020, (Hana Hlaváčková) s. 374.

<sup>193</sup> *Madona svatovítská*, kolem 1400, Národní galerie Praha.

<sup>194</sup> Černý 1998, s. 71.

<sup>195</sup> Pešina 1977, s. 136–138; Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22; Kat Praha 2006, (Milena Bartlová), s. 87.

<sup>196</sup> Daňová 2017, (Jan Klípa) s. 72.

<sup>197</sup> Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 87.

vydává“<sup>198</sup> Tato slova pronáší kněz během slavení eucharistie jako připomínku na slavení poslední večeře Páně v předvečer jeho umučení.

Za počátek odhalování může být považováno právě ono vytočení chodidla, které později v Byzanci přešlo na odhalení celé dětské nožičky. Modifikace motivu měla svou domovinu v Itálii ve 13. století, kdy se v sienské oblasti, pod vlivem Duccia a jeho okruhu přetvořila v postupné odhalení horní části Kristova dětského těla.<sup>199</sup> [41] Podobná modifikace probíhala i v záalpské oblasti, dochoval se totiž i případ zcela obnaženého dětského Krista v sousoší s Pannou Marií.<sup>200</sup> [42] Toto sousoší vzniklo v oblasti Švábsko – alamnské, a je kladeno na počátek vývoje nových forem. Příkladem může být soukromá adorace nebo nový pohled na život Krista, především na jeho dětství, který došel rozvinutí v ženských kláštorech. Důkazem tohoto procesu jsou malé sošky nahého dětského Krista, které přibližně od roku 1300 nabývaly funkce devoční, a byly vystavovány bez postavy Panny Marie zcela bez jakýchkoliv scénických souvislostí. Dalším příkladem, které se ve své současnosti těšilo velké popularitě, bylo Jezulátko.<sup>201</sup> [43] V roce 1344 Jezulátko získala z Vídně dominikánka Markéta Ebnerová,<sup>202</sup> která žila v klášteře Maria-Mödingen u Dellingeru, jež se dnes nachází na území západního Bavorska a dodnes je tam tato soška vystavována. Mezi obdobné příklady Jezulátek, které byly určeny k oblékání, lze zařadit sošku pocházející z kláštera v Sarnenu v oblasti Untenrwalden, v dnešním Švýcarsku. Rozšíření zobrazení nahého dětského Kristova těla v rámci milostných madon mohlo být také zapříčiněno větší inspirací z antických památek, jež se v umění 14. století objevuje ve formě putů<sup>203</sup> a andělů, zejména v oblasti Itálie.<sup>204</sup> Tento vývoj je pak završen v 15. století v podobě mezinárodního stylu, který je charakteristický zálibou v zobrazování lidských postav i zvířat v dětském a mladistvém věku. A právě v rané fázi renesanční Itálie se přechází z aristotelské scholastiky na filosofii novoplatónskou, díky níž se šíří myšlenka o nahotě jako o projevu čisté a nepokřivené lidské bytosti. Zobrazení dětského Kristova těla na obrazech madon může být vykládáno

<sup>198</sup> Benešová 2020, (Hana Hlaváčková) s. 371.

<sup>199</sup> Příkladem je Madona se šesti anděly, Duccio di Buoninsegna, Itálie, kolem 1300–1305, Galleria Nazionale dell' Umbria, Perugia.; V sienské oblasti však nedošlo nikdy k úplnému odhalení těla, jako tomu bylo v záalpských zemích: Pešina 1977, s.136.

<sup>200</sup> Madona s dítětem, kolem 1280, Münster Unserer Lieben Frau, Konstanz.

<sup>201</sup> Jedná se o 28 cm vysokou sošku nahého dětského Krista vyrobenou ze dřeva, který má pravou ruku v žehnajícím gestu a v levé drží malého ptáčka.

<sup>202</sup> Středověká mystička žijící v klášteře Maria-Mödingen mezi léty 1291–1351.

<sup>203</sup> Putto (z italského malý chlapec), v umění se vyskytuje jako malý chlapec s křídly či bez nich. Na antických památkách lze nalézt předchůdce, a sice malé amorky či eróty: Baletka 1997, s. 300.

<sup>204</sup> Černý 1998, s. 71.

jako snaha o antikou inspirované formální hodnoty, které dětské tělo představují zcela autenticky v anatomických proporcích a projevech chování. Toto vše je ale záležitost pozdějšího období a je nutné hledat inspirace pro nahá nebo částečně obnažená dětská těla na deskách madon z poloviny 14. století někde jinde. Jedním z východisek by mohla být díla Ukřižování z deskové malby z poloviny 14. století pocházející z Katalánska, kde je Kristus na kříži zobrazen nahý bez bederní roušky.<sup>205</sup> Vyobrazení by mohlo být opřeno o teologický text *Meditatio Christi*, který vznikl koncem 13. století v Itálii. V textu je psáno, že Panně Marii, která stála pod křížem, se Krista zželelo a jeho nahá bedra přikryla svou vlastní rouškou.<sup>206</sup> Podobnou paralelu lze nalézt ve scéně Narození, kdy Panna Maria po porodu svého syna zabalila opět do vlastní roušky.<sup>207</sup> Kristova rouška může odkazovat k začlenění do christologického cyklu, do momentu, kdy byl představen v chrámě, nebo je převzata z byzantské ikonografie a je předobrazem Kristova rubáše, tedy malé dítě je ztotožněno s budoucím ukřižovaným Kristem.<sup>208</sup> Gesto zakrytí rouškou je právě v případě Madony strahovské, kdy Panna Maria svou levou rukou dítěti zakrývá bederní část, jedním z nejvýznamnějších prvků obrazu, už co do umístění ve středu kompozice.<sup>209</sup> V českém uměleckém prostředí se poloobnažené dětské Kristovo tělo poprvé objevuje v rukopisech Alžběty Rejčky,<sup>210</sup> které jsou datovány kolem roku 1320.<sup>211</sup> [44] Zcela neoděný dětský Kristus se objevuje až později, a to okolo roku 1370 na votivní desce Jana Očka z Vlašimi.<sup>212</sup> [45]

### 3.9. Ptáček

Dalším společným prvkem, objevujícím se na skupině českých madon jako polopostav z poloviny 14. století, je malý ptáček, který je povětšinou umístěn v pravé ruce dětského Krista. Podle velikosti, barevnosti ale především podle umístění, tedy v ruce Krista, lze jen stěží popřít jeho důležitý význam. Jak už bylo výše zmíněno, nahrazuje tento ptáček

---

<sup>205</sup> Černý 1998, s. 72.

<sup>206</sup> Kalina 1995, s. 155; Černý 1998, s. 72.

<sup>207</sup> Černý 1998, s. 72; Kalina uvažuje, že by průsvitná rouška mohla odkazovat k budoucímu vložení Kristova mrtvého a nahého těla do klína Panny Marie. Také nahého Krista přirovnává k nahému tělu Adama, za jehož hřích Kristus zemřel: Kalina 1995, s. 156.

<sup>208</sup> Bažant 2000, s. 201.

<sup>209</sup> Černý 1998, s. 72.

<sup>210</sup> Eliška Rejčka, původem z rodu Piastovců, byla manželkou českého krále Václava II., v dějinách umění je známa především pro řadu rukopisů, které nechala objednat. Žila v letech 1288-1335: Jirková 2011, s. 20-21, 35.

<sup>211</sup> Antifonář a žaltář královny Elišky Rejčky, asi 1323, Brno, Moravská zemská knihovna, R355, fol. 188 r: Jirková 2011, s. 135.

<sup>212</sup> Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, kolem 1371, Národní galerie v Praze; Černý 1998, poznámka 52, s.78.

svitek. Jedná se o motiv italizující a ve většině literatur je ptáček identifikován jako stehlík. V kontextu světového malířství se objevil na dvou místech téměř zároveň kolem roku 1300. Prvním místem je Itálie,<sup>213</sup> kde počet dochovaných vyobrazení silně převažuje. [46] Druhým místem je pak Anglie,<sup>214</sup> kde se oproti italské deskové malbě objevuje ptáček v malbě knižní. [47] Pravděpodobně se původně tento motiv zrodil ve Francii, odkud byl převzat italskou malbou a přes knižní malbu se šířil dál do Anglie.<sup>215</sup> V Itálii byl nejspíše nejprve zaset v oblasti Florencie, od sedmdesátých let 13. století,<sup>216</sup> [48] odkud se šířil poměrně rychle dál a na přelomu století byl rozšířen v Sieně,<sup>217</sup> [49] Pise a Luce.<sup>218</sup> Oblíbenost motivu dokládá například i počet malých ptáčků v díle malíře Bernarda Daddiho.<sup>219</sup> [50] Ovšem ptáček vyskytující se v kompozici Panny Marie s dítětem byl znám i v českém prostředí, a to od první čtvrtiny 14. století. Dokládá to již uvedený antifonář královny Rejčky, kde v iniciále D<sup>220</sup> tkví sedící postava Panny Marie, která pravou rukou přidržuje dětského Krista, ten se oběma rukama chápe po objemném ptáčku.<sup>221</sup> [44] Soubor rukopisů určený pro královnu se inspiroval knižní malbou anglickou, proto se vnucuje myšlenka, že iluminátor rukopisů převzal motiv ptáčka odtamtud.<sup>222</sup>

Z italské malby je známo mnoho variant interakce ptáčka s Kristem od jeho úchopu až po umístění v kompozici, avšak téma je natolik obsáhlé, že v této práci mu nebude věnována pozornost, spíše zde bude nasměrována k samotnému významu. V součtu všech dosavadních motivů by bylo jen obtížné tento prvek považovat za projev žánrovosti či umělcovu snahu o rozšíření repertoáru. V případě skupiny českých madon z období kolem poloviny 14. století byly ve většině případů ptáčci identifikováni jako stehlíci.<sup>223</sup>

---

<sup>213</sup> Italský malíř Deodato Orlandi, který byl činný mezi léty 1284–1315 a působil v oblasti Pisy a Luccy. Příkladem je jeho trůnící Madona s dětským Kristem, která vznikla kolem roku 1300 a dnes se nachází v Museo nazionale di Villa Guinigi; Pešina 1977, s. 133.

<sup>214</sup> Miniatura Madony s dítětem, De Lisle Psalter, Arundel 83 II, fol. 131 v., British Library, Londýn.

<sup>215</sup> Pešina 1977, s. 133.

<sup>216</sup> Trůnící Madona s Kristem a světci, Mistr Máří Magdalény, kolem 1280, Villa La Pietra NYU, Florencie.

<sup>217</sup> V sienské oblasti byl ptáček znám i umělci Ambrogiu Lorenzetti, který žil mezi léty 1290–1348. Z jeho tvorby může příkladem dílo Madony s dítětem, datované do let 1342–1344, dnes v Pinacoteca nazionale, Siena.

<sup>218</sup> Pešina 1977, s. 133.

<sup>219</sup> Umělec působící ve Florentské oblasti, byl činný mezi léty 1320–1348. Příkladem z jeho děl může být Madona s dítětem z kostela Orsanmichele, kolem 1346, Florencie; Pešina 1977, s. 133.

<sup>220</sup> Antifonář a žaltář královny Elišky Rejčky, asi 1323, Brno, Moravská zemská knihovna, R355, fol. 188 r; Jirková 2011, s. 135.

<sup>221</sup> Pešina 1977, s. 134.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 134–135.

<sup>223</sup> V případě Madony zbraslavské se jedná o výjimku, ptáček byl identifikován jako brkoslav: Černý 1998, poznámka 31, s. 77.

Protože právě stehlík je symbolem duše, která je protikladem k tělu, tedy duchovní silou v protikladu k síle pozemské. Představa o lidské duši byla jako o něčem, co je mnohem lehčí nežli lidské tělo, tedy předmětem okřídleným, respektive ptákem.<sup>224</sup> Středověká představa o potravě stehlíka, kterou tvořilo bodláčí a trní, mělo symboliku s odkazem k pozemským strastem, které lidé zakoušejí. Neboť tělo svázané se zemí brání duši uvězněné v těle, tedy stehlíkovi, k většímu rozletu, a tak je s tělem ve stálém rozporu. Nutno připomenout i význam žlutých proužků na stehlíkově křídélkách, které mají představovat zmrtvýchvstání.<sup>225</sup> V souvislosti s potravou stehlíka by bylo dobré zmínit ještě jeho pašijový význam. Trny mají upomínat na Kristovu korunu, která mu byla posazena na hlavu, když byl odsouzen k smrti a bičován.<sup>226</sup> Pašijová symbolika stehlíka byla také opřena o legendu, která vypráví o červené skvrně na hlavě, jenž je kapkou Kristovy krve kapající při umučení na kříži. Jiná z legend vypráví, jak stehlík přilétl ke Kristu a vytrhával trny z jeho koruny, když visel na kříži.<sup>227</sup> Též může být symbolika ptáčka vykládána jako vztah mezi milujícími se osobami, v tomto případě Mystické zasnoubení Krista jako ženicha a Panny Marie jako jeho nevěsty. Spíše se zde ale jedná o symboliku pašijovou.<sup>228</sup> V mnoha případech je interakce mezi Kristem a stehlíkem doplněna ještě o jeden významný detail, a tím je jakési klovaní do prstu pocházející pravděpodobně od Taddea Gaddiho.<sup>229</sup> [51] Motiv klovaní do prstu může odkazovat k budoucímu Kristovu utrpení.<sup>230</sup> Gesto vkládání prstu do rozevřeného zobáčku může symbolizovat dar mluvení v jazycích či odkazovat k budoucímu rozesílání apoštolů.<sup>231</sup> S hlubokou symbolikou ptáčka souvisí v českém deskovém malířství ještě jedna deska a tou je Kristus na hoře olivetské,<sup>232</sup> [52] kde sedí v pozadí na třech stromech tři velcí ptáci, kteří jsou identifikováni jako stehlík, brkoslav a dudek.<sup>233</sup> Dva první jsou spojování

---

<sup>224</sup> Pešina 1977, s. 134.

<sup>225</sup> Tamtéž 1977, s. 134.

<sup>226</sup> Tamtéž 1977, s. 134.

<sup>227</sup> Royt 1998, s. 134.

<sup>228</sup> Černý 1998, s. 67.

<sup>229</sup> Umělec působící v oblasti Florencie. Mimo malířství se zabýval i sochařstvím a navrhoval sklomalby. Nejspíše žil mezi léty 1290–1366. Příkladem může být deska s trůnící Madonou a Kristem na klíně, kterého do prstů klove stehlík. Deska je nyní umístěna v Gallerie degli Uffizi ve Florencii a je datována k roku 1355; Pešina 1977, s. 134.

<sup>230</sup> Royt 1998, s. 134; Kat Praha 2006, (Milena Bartlová), s. 87.

<sup>231</sup> Royt 1998, s. 134.

<sup>232</sup> Kristus na hoře olivetské, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře (dílna), mezi 1345–1350, Národní galerie Praha.

<sup>233</sup> Spíše, nežli o dudka se zde bude jednat o chocholouše, neboť ve slovníku Bartoloměje z Chlumce, též Mistra Klareta, pocházejícího z 60. let 14. století, se píše o takzvaném skřivanu hřebenitém, který říká „*patior, patior, et sic Investigatur.*“: Kalina 1995, s. 150

s pašijovou symbolikou, jak už bylo výše popsáno. Poslední pták umístěný nejbližší ke Kristu má nejspíše spojitost s jeho utrpením.<sup>234</sup>

V nahrazení svitku stehlíkem je možno vidět i jakousi snahu o větší míru humanizace námětu a s tím související tendence k prolamování církevních dogmat.<sup>235</sup> Dříve přísná zobrazení Panny Marie a pokojného a důstojného dětského Krista oživuje malý ptáček, který je vyveden v rozličných polohách. Snaha je patrná v čím dál větším vyzdvihování lidských vlastností Panny Marie jako milující matky a Krista, zobrazeného jako dítě, bezbranné a se všemi lidskými rysy, například i hravostí. Variabilita provedení ptáčka může svědčit, mimo symbolický význam, i o jakési vyšší míře emancipace umělce, který už ne nutně zachovává předchozí předlohy, ale pouští se do vlastních originálních provedení.<sup>236</sup>

Závěrem je nutno zdůraznit, že i přes řadu symbolických významů tohoto tvora, je na strahovské desce pravděpodobně symbolem Kristova budoucího utrpení,<sup>237</sup> neboť výše zmíněné motivy by tomuto tvrzení nasvědčovaly. Dalším prvkem, který na desce poukazuje na budoucí utrpení, a podporuje toto tvrzení, je Kříž vložen do Kristova nimbu.<sup>238</sup>

### **3.10. Úcta Karla IV. k mariánským zpodobněním**

O Karlu IV. je známo, že dětství prožil na francouzském dvoře v Paříži, který oplýval mariánskou úctou. Tudíž lze předpokládat, že Karlova úcta k Panně Marii v něm byla hluboce zakořeněna od útlého dětství. A dále rozvíjena v dospělosti díky příčině Arnošta z Pardubic. Taktéž v jeho zakládajících počinech je tato úcta zřetelně vnímatelná. Například roku 1342 přivedl kartuziánské mnichy do českého kláštera, který nesl název Hortulus Mariae, též roku 1347 založil kostel Panny Marie sněžné pro karmelitány, pro augustiniány založil roku 1350 kostel Nanebevzetí Panny Marie a Karla Velikého a pro servity založil roku 1360 kostel Panny Marie na Slupi. Velmi významné bylo pak založení kostela Panny Marie v Norimberku, kde byly každý rok vystavovány říšské insignie. Pro rozšíření mariánského kultu na českém území je však nejvýznamnější

---

<sup>234</sup> Kalina 1995, s.150

<sup>235</sup> Pešina 1977, s. 134.

<sup>236</sup> Tamtéž 1977, s. 134.

<sup>237</sup> Royt 1998, s. 134.

<sup>238</sup> Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22; Kalina 1995, s. 154.

založení kolegia 24 mansionářů<sup>239</sup> na pražském Hradě při sv. Vítu roku 1343. Pro toto kolegium složil kartuziánský mnich Konrád z Hainburka příslušná čtení k officiím.<sup>240</sup> Mimo významné fundace spojené s Pannou Marií nelze opomenout Karlův zájem o kult Bohorodičky ze západního křesťanského světa. Při jeho snaze nashromáždit značné množství ostatků a relikvií vždy ale dbal o ověření pravosti. Pokud šlo o relikvie spojené s Pannou Marií a Kristem, jejich původ z Východu byl téměř totéž jako záruka autentičnosti. Důkazem je pak jeho urputnost, se kterou se snažil získat potřísněnou roušku Panny Marie, která se do Trevíru dostala přes Konstantinopol, a jejíž původ je z Jeruzaléma. Těchto předmětů si Karel cenil také pro jejich kulturní hodnotu, neboť byly spojnicí mezi současností a kolébkou křesťanství. Mimo ostatkovou úctu se Karel IV. zajímal o ikony pocházející z Byzance spojené s mariánským kultem. Příkladem je na papíře vyhotovená podobizna Panny Marie typu Hagiosoritissy<sup>241</sup> z chrámu Santa Maria in Aracoeli v Římě, která údajně byla zhotovena sv. Lukášem. V Praze byla součástí svatovítského pokladu a hypoteticky se stala předlohou pro desku pocházející z dílny Mistra třeboňského oltáře.<sup>242</sup> [53] Poté, co Karel IV. získal roušku Panny Marie, umístil malé částčky této relikvie do obrazu Bohorodičky z augustiniánského kláštera v Roudnici nad Labem ve snaze o zvýšení hodnoty památky. Jeho představa o jakémisi povýšení památek je přinejmenším pozoruhodná.<sup>243</sup>

Nelze tedy opomenout Karlův zájem o byzantský svět a jeho umělecké předměty. A díky tomuto zájmu by pak mohla být vysvětlena větší koncentrace byzantských ikonografických prvků na českých deskových obrazech vzniklých v jeho současnosti. Prvky východního původu, které se nachází na skupině desek českých madon, bývaly

---

<sup>239</sup> Kolegium Mansionářů (*speciales ministri Beatae Virginis Mariae*) založil král Karel IV. roku 1343 a toto založení potvrdil papež Kliment VI. bulou *Ingens et sincera* roku následujícího. Složeno bylo z 24 členů, kteří byli vyššího i nižšího kněžského svěcení, 12 z nich byli větší mansionáři, v jejichž čele stál preceptor a dalších 12 byli takzvaní menší mansionáři, tedy jáhni a podjáhni. Úloha krále byla vybrat větší mansionáře a ti posléze vybrali ty menší. Jejich náplň práce spočívala v každodenním zpívání mariánského officia, tedy liturgie hodin, a slavení votivních mší v katedrále. Mansionáři nemohli být nikým zastoupeni a jejich přítomnost byla nezbytná. Kolegium mansionářů byl profesionální sbor zpěváků, kteří se zasloužili o rozšíření katedrálních souborů, pečovali také o hudbu liturgickou i paraliturgickou. Je možné jim přisuzovat vznik mariánského graduálu, dnes ve sbírkách Národního muzea ze závěru 14. století, avšak tento rukopis je už spojovaný s karmelitány od Panny Marie Sněžné: Štefancová, <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Mansion%C3%A1%C5%99i>, (poslední návštěva 12. 7. 2023); Štefancová, [https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Officium\\_divinum](https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Officium_divinum), (poslední návštěva 12. 7. 2023).

<sup>240</sup> Černý 1998, s. 73.

<sup>241</sup> Též Deoméné či Chymeuté, Typ Panny Marie, která je zobrazená jako polopostava z poloprofilu bez dítěte a která se obrací v přímluvném gestu k Hospodinu: Royt 2006, s. 203.

<sup>242</sup> Madona Aracoeli, kolem 1390, dílna Mistra třeboňského oltáře Národní galerie Praha.

<sup>243</sup> Černý 1998, s. 73–74.

často označovány za částečně italské, neboť Itálie byla zprostředkovatelem východního umění. Je však důležité zmínit, že ve 14. století se italské umění především v toskánské oblasti snažilo o odpoutání od byzantských předloh. A především měla tato oblast vliv na českou uměleckou produkci v polovině 14. století. V případě diptychu z Karlsruhe se předpokládá, že předlohou pro desku s Madonou byla ikona východního původu typu Pelagonitissa. A tak považovat Itálii jako zprostředkovatele je spíše nepravděpodobné. Předpokládá se, že skupina českých madon je projev záměrného kulturního historicismu.<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> Černý 1998, s. 74.



## 4. Provenience

V následující kapitole bude přiblíženo kde a kdy se deska nacházela v průběhu své existence, ale jak už tomu u středověkých děl bývá, chybí dostatek pramenů pro přesnou lokalizaci a dataci původního umístění a doby vzniku. V dosavadní literatuře také chybí přesné informace o pohybech díla v minulém století, a to zejména po výpůjčce dnešní Národní galerii v Praze. Proto zde bude nastíněn sled událostí, který ilustruje přesuny díla a poněkud podkrývá tehdejší dění na úrovních dvou institucí, Královské kanonie premonstrátů na Strahově a již zmíněné Národní galerie.

Dodnes není známo, kdo desku objednal a kam byla určena, avšak v literatuře lze nalézt domněnku o původním umístění v některém z premonstrátských klášterů, které byly v 18. století během josefínských reforem zrušeny, a sice v Chotěšově, Louce u Znojma či Hradisku u Olomouce. Objednavatelem desky byl nejspíše někdo z okruhu pražského dvora Karla IV., neboť monumentální deskové obrazy s mariánskou tematikou se těšily velké oblibě. I z počtu dochovaných děl je jasné, že v době Karla IV. muselo takových desek vzniknout mnoho.<sup>245</sup>

Jak už bylo uvedeno v kapitole Přehled dosavadního bádání, první známý záznam o desce ze Strahova pochází z roku 1836 a to z inventáře strahovské obrazárny. Ve sbírkách strahovského kláštera byla vedena pod inventárním číslem 834.<sup>246</sup> Přesný rok, kdy se deska do kláštera premonstrátů dostala však zjistit nelze.<sup>247</sup> V literatuře se poprvé objevuje zmínka o Madoně u Franze Kuglera, který obraz charakterizuje párem krátkých větiček, též už uvedeno výše a datuje ho k závěru 14. století. V červnu roku 1935 byla uspořádána výstava *význačných gotických obrazů a soch* v prostorách Jednoty výtvarných umělců. Vystavené předměty pocházely především z klášterního nebo soukromého majetku, mezi exponáty byla vystavena i deska strahovská.<sup>248</sup> Během období mezi světovými válkami byla historiky dějin umění považována za kopii z 15. nebo 16. století.<sup>249</sup> Za pozdější kopii byla pokládána i Madona z Veverí<sup>250</sup> s Madonou

---

<sup>245</sup> Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 86.

<sup>246</sup> Informace o provenienci Madony strahovské, Libor Šturm, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha; Kat Praha 1993, (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina) s. 22.

<sup>247</sup> Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 86; Záznamy opata Zeidlera jsou bohužel nečitelné, a tak se patrně nelze dopátrat kdy a jak desku získal.

<sup>248</sup> Výstava se konala v rámci celostátního katolického sjezdu, který se konal od 27. 6. do 30. 6. 1935: Opitz 1935, s. 43–44.

<sup>249</sup> Chytil 1887, s. XIV; Podlaha 1904, s. 5; Matějček 1933, s. 21–25; Friedl 1934, s. 94–95; Pinder 1937, s. 107; Slánský 1956, s. 38.

<sup>250</sup> Deska objevena Eugenem Dostálem v kapli poblíž hradu Veverí roku 1932.

zbraslavskou a březnickou a soubor deskových obrazů od Mistra Theodorika spolu s výzdobou kaple svatého Kříže na Karlštejně. Roku 1930 byl tento soubor prohlášen na kongresu dějin umění v Bruselu za kopie vzniklé závěrem 15. století nebo počátkem 16. století.<sup>251</sup> Též Matějček v *Knize o Praze* z roku 1933 označuje soubor desek od Mistra Theodorika za kopie z období renesance, kdy malířům ještě nebyly cizí techniky malby temperou a toto období bylo známo pro svůj historismus. V tomtéž období bylo velice rozšířeno kopírování obrazů s milostnými madonami.<sup>252</sup> Díky podrobnému zkoumání Madony z Veverí Bohuslavem Slánským v roce 1937<sup>253</sup> byla následně deska strahovská s deskou z Veverí srovnána a prohlášena za originální gotické dílo.<sup>254</sup>

V roce 1938 bylo dohodnuto mezi Státní sbírkou starého umění a Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, že bude Madona strahovská sbírce zapůjčena,<sup>255</sup> a to na období od 22. 6. 1938 do 31. 12. 1939.<sup>256</sup> Při příležitosti převzetí desky Bohuslavem Slánským byl vytvořen také záznam o stavu díla.<sup>257</sup> Na počátku roku 1939 napsal Vincenc Kramář opatu Královské kanonie premonstrátů na Strahově Methoději Zavoralovi s žádostí, aby byla Madona strahovská dále vystavována ve Státní sbírce starého umění.<sup>258</sup> Odpovědí však byla žádost o navrácení díla zpět do sbírek kláštera, neboť lhůta, na kterou bylo dílo zapůjčeno, už uplynula.<sup>259</sup> Dílo však navráceno nebylo a 30. 9. 1939 bylo na žádost Státní

---

<sup>251</sup> Slánský 1956, s.38.

<sup>252</sup> Matějček 1933, s. 21–22.

<sup>253</sup> Roku 1936 byla na výstavě Moravské gotiky v Brně prohlášena za originální dílo pocházející z poloviny 14. století. Následující rok byla restaurována.

<sup>254</sup> Slánský 1956, s. 40.

<sup>255</sup> V. Kramář poslal 22. 6. 1938 dopis převoru Královské kanonie premonstrátů na Strahově V. Hůlkovi zprávu, v níž ho informuje o vyslání restaurátora B. Slánského, který obraz převezme a vyhotoví zápis o stavu díla: Dopis V. Kramáře V. Hůlkovi, Praha 22. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

<sup>256</sup> Osvědčení o pojištění Státní sbírce starého umění 1 obrazu – Madona s Ježíškem, tempera na dřevě, český mistr 14. století, v ceně 200. 000.- Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze: Praha 22. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, číslo pojistky 34718.

<sup>257</sup> Dne 23. 6. 1938 Bohuslav Slánský v záznamu o stavu díla stručně popsal stav, záznam byl vyhotoven na místě a ručně psaný, také byl podepsaný převorem V. Hůlkou a B. Slánským: Záznam o stavu díla sepsaný Bohuslavem Slánským ze dne 23. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác; Jako poděkování za výpůjčku zaslal Vincenc Kramář převoru Hůlkovi dne 27. června 1938 pojednání o Zvěstování Panně Marii od Rembrandta: Dopis V. Kramáře V. Hůlkovi, Praha 27. 6. 1938, Národní galerie Praha; Následný den, tedy 28. 6. 1938 byla zaslána do kláštera potvrzenka o převzetí deskového obrazu do Státní sbírky starého umění: Potvrzení o převzetí české Madony, 28. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 667/38.

<sup>258</sup> Ke konci roku 1938 byly ze Státní sbírky starého umění odvezeny cenné památky do Německa. Kramář v dopise odůvodňuje svou žádost tím, že ve sbírce odcizením vznikla mezera a je tudíž nutné ji zacelit, nejlépe Madonou strahovskou, která odvezena nebyla. Dopis byl zaslán 24. 1. 1939, tedy jen pár dní před tím, než byl Vincenc Kramář ze své funkce ředitele státní Sbírkou starého umění ministrem školství a národní osvěty odvolán: Dopis V. Kramáře M. Zavoralovi, Praha 24. 1. 1939, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

<sup>259</sup> Dopis V. Hůlky V. Kramářovi, Praha 25. 1. 1939. Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

sbírký starého umění od 1. 10. 1939 pojištěno proti požáru, a to na dobu pěti let.<sup>260</sup> V dokumentu adresovanému pojišťovně však Josef Cibulka, tehdejší ředitel státní sbírky starého umění píše, že obraz je majetkem strahovského kláštera.<sup>261</sup> Za protektorátu Čech a Morava došlo ke sloučení Státní sbírky starého umění a Moderní galerie, novým oficiálním názvem Českomoravská zemská galerie v Praze.<sup>262</sup> Ředitel galerie zaslal 7. listopadu 1941 Královské kanonii premonstrátů na Strahově žádost o zapůjčení obrazů ze strahovské obrazárny, neboť kvůli válečným poměrům ředitelství přesunulo do skladišť řadu unikátních děl, a to především kvůli jejich bezpečnosti. Mimo jiné byla ukryta právě i Madona strahovská a uvolněná místa bylo potřeba zaplnit. Součástí dokumentu byly v šesti bodech vypsány podmínky zápůjčky, které mimo jiné přislibovaly řádnou péči všem zapůjčeným dílům.<sup>263</sup> Po lehké úpravě podmínek zapůjčení 13. 6. 1942 bylo převedeno jako dlouhodobá zápůjčka celkem 128 uměleckých děl, z toho 125 obrazů a 3 sochařská díla ze strahovské obrazárny do Českomoravské zemské galerie.<sup>264</sup> Podle

---

<sup>260</sup> Požární pojištění, Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze, Praha, 30. 9. 1993, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

<sup>261</sup> Dopis J. Cibulky pojišťovně Moldavia – Generali, Praha, 30. 9. 1939, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 1388/39.

<sup>262</sup> Národní galerie Praha, <https://www.ngprague.cz/o-nas/stranka/historie> (poslední návštěva 12. 7. 2023).

<sup>263</sup> Dopis J. Cibulky Nejdůstojnější královské kanonie řádu premonstrátů, Praha, 7. 11. 1941, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 1963/41.

<sup>264</sup> Po vzájemné domluvě byl návrh na podmínky zápůjčky rozšířen o jeden bod navíc. Podmínky byly v tomto znění:

„1. všechny zapůjčené předměty jsou a zůstanou vlastnictvím Královské kanonie Praemonstrátů strahovských, která bude moci proti tříměsíční výpovědi tuto půjčku odvolat buď v celku, nebo stran jednotlivých předmětů.

2. V důsledku toho povede Českomoravská zemská galerie tyto předměty ve svých seznamech jako půjčku královské kanonie Praemonstrátů a tak je také označí na štítku, na zadní straně jednotlivých předmětů upevněném. Vystavené předměty označí jako výpůjčku.

3. Českomoravská zemská galerie přejímá ve svou správu, ochranu a odborný dozor všechny půjčené předměty a zavazuje se, že jim bude věnovati tutéž péči jako vzácným dílům svého majetku. V důsledku toho bude moci, co za vhodné uzná, ve svých sbírkách vystaviti anebo ve skladištích uložit, popř. v úkrytu zabezpečiti, ale nikoliv jinam, např. k výstavám, zapůjčovati.

4. Reprodukcí půjčených předmětů bude povolovati ředitelství Českomoravské zemské galerie v Praze, vyhrazujíc při tom podle povahy věci určitý počet exemplářů Královské kanonie Praemonstrátů strahovských.

5. Českomoravská zemská galerie se zavazuje, že bude ve své režii provádět menší opravy konservační a restaurační, které by se během doby ukázaly nutnými, ale větší zásahy konservační a restaurační, týkající se trvalého stavu uměleckého díla, bude prováděti jen po dohodě s vlastníkem.

6. Kdyby se Královská kanonie Praemonstrátů strahovských během doby zapůjčení rozhodla některé z půjčených předmětů anebo všechny prodati, vyhradí Českomoravské zemské galerii v Praze čtrnáctidenní překupní právo.

7. Vzhledem k tomu, že předměty zapůjčené Českomoravské zemské galerii nejsou pojišťovány, ale Protektorát Čechy a Morava za ně ručí v míře uvedené v Občanském zákoníku, odhadnuty jsou v připojeném seznamu zapůjčené předměty jednotlivě podle minimální hodnoty k 1. prosinci 1941, kterýžto odhad v pádu zkázy, ztráty anebo poškození jest upraven podle panujících v té době trhových poměrů, kdežto v případě prodeje bylo by předměty nově odhadnuty podle případných trhových poměrů.“: Dopis J. Cibulky Nejdůstojnější královské kanonie řádu premonstrátů, Praha, 13. 6. 1942, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 888/42.

archivních záznamů bylo roku 1944 zažádáno Českomoravskou zemskou galerií o obnovení pojistky Madony strahovské na dalších pět let a také zvýšení pojistné sumy z 200 000 na 1 000 000 korun. V dokumentu Českomoravská zemská galerie také informuje pojišťovnu Moldavia – Generali o přesunutí díla na hrad Karlštejn.<sup>265</sup> Pojišťovnou bylo následně prodloužení potvrzeno o několik dnů.<sup>266</sup>

Nejspíše kolem roku 1943 bylo v letním refektáři ve strahovském klášteře zřízeno říšskými úřady místo pro sběr uměleckých děl, která se dostala do majetku říše. Zkonfiskovaný majetek si poté státní úředníci z této sběrný postupně rozebírali a odváželi do svých kanceláří a podobně. Mimo úředníky z řad německých a protektorátních ministerstev si díla odvážela i dnešní Národní galerie a Uměleckoprůmyslové muzeum. Avšak tato díla ne nutně pocházela z fondu Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Po uzavření a zrušení všech řeholních řádů v padesátých letech minulého století byl jejich majetek převeden do správy Náboženské matice<sup>267</sup> a právě tehdy propadl strahovský majetek státu. Ze strahovského kláštera se stalo opět místo svozu různých uměleckých předmětů z ostatních zrušených klášterů. Při ohromném množství koncentrace děl z různých míst zavládl v evidenci chaos a díla označená jako ze Strahova odtud vůbec nemusela pocházet. Do tohoto chaosu, který byl také jistě zapříčiněn řadou krádeží, vstoupila ještě Národní galerie, která si z této sběrný odvážela umělecká díla do svých sbírek.<sup>268</sup> Při této příležitosti vznikaly obsáhlé soupisy těchto uměleckých předmětů, ovšem záznam o strahovské Madoně chybí. Je to pochopitelné, neboť byla touto dobou umístěna v Národní galerii, dále však vedena jako zápůjčka. Hodnotící zpráva Národní galerie adresována Náboženské matici z 5. 4. 1954 informuje o vytržení všech uměleckých děl z majetku bývalých klášterů.<sup>269</sup> Oficiálně se Madona strahovská stala součástí sbírek Národní galerie pravděpodobně až v roce 1961, bohužel dokument v archivu Národní galerie není k dispozici. Jeho existenci dokládá pouze útržek papíru

---

<sup>265</sup>Dopis J. Cibulka pojišťovně Moldavia – Generali, Praha, 26. 9. 1944, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 1554/44.

<sup>266</sup> Potvrzení o převzetí pojištění proti škodám požárem Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze, Praha, 28. 9. 1944. Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, č. j. 1578/44, č. pojistky 37996.

<sup>267</sup> později došlo ke změně názvu na Státní úřad pro věci církevní.

<sup>268</sup>Příloha, Díla z majetku Královské kanonie řádu premonstrátů na Strahově v Národní galerii, Vít Vlnas, Praha 23. 7. 1990. Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

<sup>269</sup> Součástí této zprávy je také toto znění: ...*“Je pravda, že některá díla zásadního významu byla již dříve v Národní galerii deponována bývalými kláštery, avšak teprve nyní správa těchto děl Národní galerie nabyla trvalé platnosti...”* Zpráva se také zmiňuje o dílech celonárodního významu, mezi nimiž mimo jiné je uvedena Madona strahovská.: Příloha, Díla z majetku Královské kanonie řádu premonstrátů na Strahově v Národní galerii, Vít Vlnas, Praha 23. 7. 1990. Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.

vložený na místě, kde dříve dokument spočíval s informací o tom, že v roce 1968 si ho někdo vypůjčil, na místo zpět se už ale nedostal.

Na sklonku roku 1971 byl obraz vystaven v expozici v jiřském klášteře,<sup>270</sup> v katalogu je pod hlavičkou názvu desky také uveden rok 1938.<sup>271</sup> Deska byla v průběhu jejího pobytu v Národní galerii zapůjčována na výstavy v zahraničí.<sup>272</sup> V roce 2011 byla deska také zapůjčena na výstavu do Padovy v Itálii po jejím návratu původním majitelům.<sup>273</sup> Navracena pražským premonstrátům byla až 17. 9. 1992 na základě restitučních zákonů.<sup>274</sup> Nyní je součástí sbírek Královské kanonie premonstrátů na Strahově a je vedena pod inventárním číslem O 539.<sup>275</sup> Vystavena je ve stálé expozici strahovské obrazárny, která je situována v prvním patře ambitu kláštera a tvoří tak nedílnou součást tamních bohatých sbírek.

---

<sup>270</sup> Lokační karta Madony strahovské, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění.

<sup>271</sup> Kat Praha 1971, s. 19.; Tentýž rok je pak uveden i v katalogu z roku 1988, jako provenience je uvedena strahovská obrazárna.: Kat Praha 1988, s. 66.

<sup>272</sup> Přesný výčet pohybů desky: 23. 8 1971 zapůjčena na výstavu do dnešního Petrohradu, 9. 12. 1971 byla již zpět a instalována v jiřském klášteře, od 8. 2. 1972 do 31. 3 1972 byla vystavena ve Valdštejnské jízdárně, 6. 12. 1974 uložena do depozitáře v Jiřském klášteře, od roku 1976 byla v jiřském klášteře vystavena až do 17. 5. 1976, poté opět v depozitáři. V srpnu roku 1980 byla zapůjčena na výstavu do Bělehradu, 7. 2. se vrátila zpět do jiřského kláštera. 16. 6. 1980 zapůjčena na výstavu do Japonska a navracena 6. 1. 1981. Do Sofie byla zapůjčena 24. 3. 1986. Od 12. 6. 1986 opět vystavena v jiřském klášteře. 28. 10. 1987 byla pouze k přednášce zapůjčena do restaurátorského ateliéru do anežského kláštera. Od 2. 11. 1987 Vystavena v jiřském klášteře, 13. 1. 1988 byla převezena do restaurátorského ateliéru do anežského kláštera, 17. 9. 1992 byla deska navracena původnímu majiteli, královské kanonii premonstrátů na Strahově.: Lokační karta Madony strahovské, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění.

<sup>273</sup> Kat. Venezia 2011, s. 172, (Jan Klípa).

<sup>274</sup> Lokační karta Madony strahovské, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění.; Informace o provenienci madony Strahovské, Libor Štunc, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.

<sup>275</sup> Kat Praha 1993, s. 22 (Ivana Kyzourová, Pavel Kalina); Lokační karta Madony strahovské, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění.

## 5. Konzervační a restaurátorské zásahy

Madona strahovská připadla na řadu let<sup>276</sup> Národní galerii v Praze a za tu dobu podstoupila dva odborné zásahy. Nejprve byl proveden konzervační zásah L. Svobodou pod odborným dohledem M. Hamsíka v roce 1957. Podruhé byla deska už restaurována samotným M. Hamsíkem, a to v roce 1988.<sup>277</sup> Součástí protokolu z roku 1957 je ještě dvoustránkový dokument s průzkumem techniky malby provedený M. Hamsíkem k datu 10. 4. 1962, ale chybí u něj jakékoliv číslo protokolu nebo číslo jednací, proto zde bude ocitován jako součást restaurátorského protokolu z roku 1957. V tomto protokolu byl také důkladně popsán stav, který vypovídal o velmi špatném stavu díla.<sup>278</sup> Deska však musel být podrobena alespoň nějakým zásahům v době, kdy působil v Národní galerii B. Slánský, předchozí jeho zásahy však zaznamenány nejsou, neboť v tomto období nebyla povinnost vést protokoly o zásazích. Skutečnost, že deska prošla ještě před rokem 1957 alespoň nějakým zásahem dokládá záznam o stavu díla, který provedl B. Slánský při příležitosti vyzvednutí strahovské desky v tamní obrazárně před zápůjčkou do Národní galerie. Součástí ručně psaného záznamu je i věta ... *“Několik uvolněných míst na okraji obrazu bylo přítomným restaurátorem upevněno“* ...<sup>279</sup> Z roku 1940 existuje fotografie státní sbírky starého umění, kde Bohuslav Slánský instaloval gotická desková díla, která prošla jeho restaurátorskou – konzervační dílnou.<sup>280</sup> Je tedy jasné, že se obrazu dostalo odborného zásahu.

---

<sup>276</sup> Přesněji od 22. 6. 1938 do 17. 9. 1992; Osvědčení o pojištění Státní sbírce starého umění 1 obrazu – Madona s Ježíškem, tempera na dřevě, český mistr 14. století, v ceně 200. 000.- Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze; Praha 22. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, číslo pojistky 34718.; Informace o provenienci Madony strahovské, Libor Šturc, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.

<sup>277</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbírká starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247; Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbírká starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, inv. č.: O 8628.

<sup>278</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbírká starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>279</sup> Celý záznam v tomto znění, nečitelná slova nahrazena X: „Záznam o stavu gotického X obrazu Madona Strahovské den 23. června 1938 při předání tohoto obrazu státní sbírce starého umění.

*Zlaté pozadí tohoto obrazu je po pravé straně hlavy Madony větším dílem nově přezláceno. V levé části pozadí je zlato původní, ale na okrajích X odřeno. Malba je retušována zejména v okolí X a na drobných místech kde barva opadla. Větší retuše jsou ve stínech tváře Ježíška a dále okolo úst a nosu p. Marie.*

*Několik uvolněných míst na okraji obrazu bylo přítomným restaurátorem upevněno“: Záznam o stavu díla sepsaný Bohuslavem Slánským ze dne 23. 6. 1938, Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác.*

<sup>280</sup> Bauerová 2015, s. 121.

## 5.1. Konzervační zásah v roce 1957

Deskový obraz byl v Národní galerii v Praze veden pod inventárním číslem DO 247, s názvem *Madona s děckem zvaná Strahovská*. Před samotným konzervováním byl podrobně popsán stav a složení. Tloušťka dřevěné desky je 20 mm, dřevo bylo identifikováno jako javorové. Deska je vyhotovena složením dvou dílů, které jsou o šířce 31 cm a 53,2 cm, spára mezi těmito dvěma díly byla znatelná pouze ze zadní strany. Deska byla poškozena na několika místech trhlinami, z nichž nejvýznamnější, tedy i nejviditelnější, se táhla od pravého horního rohu dolů do zhruba třetiny dolního okraje. Do této trhliny bylo jako výplň vloženo dřevěné pero s tloušťkou od 1 mm do 5 mm. V celé délce byla trhlina ze zadní strany vyplněna tvrdým olejovým tmelem. Dalšími trhlinami patrnými i v malbě samotné byly svislá trhlina od horního okraje k tváři Panny Marie a trhlina táhnoucí se od pravého okraje jejího rukávu až k roušce, do níž je oděn Kristus. Řada dalších trhlín, které byly v zadní straně desky, byly mladší, ale nebyly hluboké.<sup>281</sup>

Deska byla spojena trojicí silných smrkových svlaků, které byly pevně naklíženy a hustě napadeny červotoči. Deska také nese známky dalších dvou svlaků, které patrně byly též nepůvodní a v místech, kde byly zasazeny, bylo odstraněno původní dřevo. V této oblasti byl povrch křížovými vrypy zdrsněn. Zadní strana desky byla také sekundárně potřena vrstvou šelaku, pod kterým byla hustě napadena červotočem a v některých místech mělo dřevo houbovitý charakter, v jiných místech bylo dřevo proměněno pouze v prach až k samotnému plátnu. Materiál byl tedy spojen už jen šelakovou vrstvou na zadní straně a na přední samotnou malbou a plátnem.<sup>282</sup>

Okraj desky byl dýhovaný tvrdým dřevem a v místech, jež byly vydroleny, především rohy, byl nanesen tvrdý šedobílý olejový tmel. Deska byla také ze strany diváka konvexně vypouklá. Na některých místech malby byly malé části rozděleny krakely, takže působila puchýřovitým dojmem, avšak tato místa byla stále pevně spojena s podkladem. Na některých místech byla však malba uvolněna, jmenovitě ve svatozáři dětského Krista při pravém dolním rohu a v pravé části segmentového seříznutí.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>282</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>283</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

### Postup konzervace:

1. Upevnění malby.
2. Postupné odstranění svlaků a šelakové vrstvy.
3. Petrifikace ze směsi měkké pryskyřice a vosku v poměru 1:1 (provedeno zároveň s bodem 2).
4. Zpevnění trhlin a spár pomocí vložek, které byly upevněny výše zmíněnou petrifikační směsí.
5. Vyrovnání desky za pomoci tlaku a tepla.

Tloušťka desky byla ponechána v původní tloušťce a bez parketáže.

Samotná konzervace byla provedena následovně. Nejdříve byla upevněna uvolněná místa malby za pomoci jemného papíru, který byl nalepen voskem. Poté byla odstraňována vrstva šelaku a deska následně petrifikována výše uvedenou směsí při nejvyšší teplotě 45 stupňů pomocí infralamp. Tloušťka desky byla zachována, odebráno bylo pouze 1 mm až 1,5 mm povrchové vrstvy. Odstraněny byly také vložky ve spárách a svlaky, postupovalo se však po malých úsecích, aby nebyla narušena soudružnost desky. Následně byla deska nahřata a vyrovnána lisem, kvůli silnému napadení škůdci byla deska při zvýšené teplotě houževnatá. Po nahřátí a vyrovnání byla na zadní straně nashromážděná přebytečná petrifikační směs odstraněna. Petrifikační směs prostoupila celou deskou, důkazem o tom byla přítomnost směsi i v krakelech malby. Po napuštění byla deska zvážena, její hmotnost se zvýšila o cca 5 kg a získala tak požadovanou pevnost.<sup>284</sup>

Při konzervaci bylo dílo také zkoumáno optickými metodami. Byla zjištěna řada retuší, které ovšem nezasahovaly do malby samotné, pouze do vrstvy laku. Retuše, které lze nazývat spíše přemalbou, byly zjištěny především v Mariině tváři, dále v roušce, partiích krku a v záhybech pláště. Retuše byly zaznamenány i na zlatém pozadí.<sup>285</sup>

## **5.2. Průzkum techniky malby z roku 1962**

Průzkum, podrobně zaznamenaný M. Hamsíkem zde bude následně přiblížen. Celá přední strana desky je potažena plátnem s hustotou nití 11x12 na cm, zadní strana

---

<sup>284</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>285</sup> Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.



v původní podobě se nedochovala. Plátno je potažené poměrně silným křídovým podkladem s kličem, který byl nanášen ve více vrstvách, jež doložil mikroskopický průřez. Jako spodní tenká vrstva byla použita šedá křída. První přípravná kresba, vyvedená nejspíše uhlem, nebyla prokázána. Kresba, provedena rytím, má jemný charakter, je souvislá a vykresluje i detaily. Samotná malba se ale striktně nadržuje kresby, odchylka je patrná v očích malého Krista. Vyskytuje se i obrysová linie jemného charakteru vyvedená v tónech červenohnědé, nelze ji však považovat za spodní kresbu. Na vrstvě polimentu<sup>286</sup> červenohnědé barvy byla nanášena tenká vrstva zlacení. Malba samotná je většinou nanášena ve dvou vrstvách. Malba pleti byla provedena nejprve ve spodní tenké vrstvě hnědým nátěrem a na něm přímo byla nanášena barva s pleťovými tóny. Chybí zde mezivrstva červené barvy, která je přítomná na některých deskových obrazech z cyklu z Vyššího brodu. Obsah směsi se skládá z pigmentů tmavohnědých ve stínech a z olovnaté běloby s rumělkou ve světlých částech. Přechody mezi světlými a tmavými částmi jsou ze směsi, která obsahovala větší množství rumělky. V oblastech, kde je především polostín, je vrstva světlé pleťové směsi nejtěnější a vznikly tak kvůli tmavému podkladu šedé tóny působící kalně. Malba je provedena splývavě, stopy po štětcích jsou viditelné pouze na nejsvětlejších místech na rentgenovém snímku. Pod mikroskopem jsou viditelné v partiích tváře hvězdčovitě krakely, jež jsou společným jmenovatelem pro některé deskové obrazy, které vznikly okolo roku 1350, především u desky Smrt Panny Marie z Košátek a Madony z Veveří.<sup>287</sup>

Systém vrstevný a pigmenty je v pořadí horní a poté spodní vrstva. Rukáv šatu Panny Marie: červený lak, rumělka; Podšití madonina pláště: zelený měďnatý lak, šedá; Průhledná rouška: fialová hnědá lazura ve stínech, žlutá, růžová inkarnátová směs; Drahokamy: modré rozety, červený a zelený lak. Při příležitosti konzervace však nebylo analyzováno pojídlo tempéry.<sup>288</sup>

### 5.3. Restaurování díla v roce 1988

V roce 1988 byl deskový obraz, vedený v Národní galerii v Praze pod inventárním číslem O 8628. Deska po konzervačním zásahu z roku 1957 byla beze změny.

---

<sup>286</sup> Podklad pro zlacení, buď červenohnědý nebo i černý: Hřebíčková 2017.

<sup>287</sup> Technika malby, záznam z 10. 4. 1962. Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

<sup>288</sup> Technika malby, záznam z 10. 4. 1962. Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbirka starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.

V restaurátorské protokolu byl zhodnocen stav po předešlém konzervování. Průzkum provedený onedhdy prokázal řadu přemaleb a retuší, které lze nazývat závažnými a jak už bylo výše zmíněno, jednalo se především o inkarnát Madony, bílou roušku, ale i o maforion, který byl domodelován tmavými liniemi bez jakékoliv korespondence se spodní kresbou. Také zlaté pozadí bylo v některých místech přezláceno, zejména ve svatozáří Madony a tím byla zakryta původní kresba. Místy malý opad zlatého pozadí byl přezlacen příliš velkým kusem zlaté fólie. Pomocí lazury tmavé barvy a nepravidelnou černou kresbou bylo docíleno patiny v oblastech nového zlacení. Plošný opad původního zlacení byl sice nahrazen novým, ale sondáž prokázala zachování původní vrstvy polimentu červené barvy s vyrytou kresbou. Deska byla ze všech stran seříznuta, avšak k největšímu poškození došlo v oblasti pravého dolního rohu, kde malba opadala i spolu s podkladem. Poškození zasáhlo i malbu Kristova pravého chodidla. Deska byla pokryta vrstvou žlutého laku, jenž zabraňoval zobrazení původních barev. Předešlá konzervace pouze provedla nutné zásahy k zachování díla, proto bylo v roce 1988 rozhodnuto, že deska projde procesem restaurování.<sup>289</sup>

Postup restaurace byl následovný, nejprve byl odstraňován zažloutlý lak spolu s retušemi a přemalbami. Tmavé přemalby v oblasti maforia Madony byly snadno rozpustné a jejich datace odpovídala pozdní fázi 19. století. Dobarvení záhybů bylo v jistých partiích zcela náhodné a nerespektovalo původní draperii, například nálevkovitý záhyb na levém rameni Madony. V místě opadu, při pravém dolním rohu, byla malba kompletně doplněna, v místě chodidla Krista měla malba charakter spíše pochybný a pocházela ze stejné doby jako přemalby předchozí.<sup>290</sup> Lokální přemalby v partiích tváře Madony a Krista byly staršího data, hůře rozpustné a také se autor nesnažil o měkké přechody mezi tmavými a světlými místy šedou kalnou barvou. Ze stejné doby pocházely i přemalby v očích obou postav. Dobře dochovaný je původní inkarnát obou postav, taktéž viditelná vráska u kořene nosu Madony. Nové zlacení ve svatozářích zakrylo kresbu akantu a dalších. Během odstraňování starých tmelů byly nalezeny fragmenty zlacení původního. Listy akantu v koruně Madony byly vyvedeny černou linkou, jež pocházela ze stejné doby, jako zlacení a nerespektovala předchozí členění. Mušlovým

---

<sup>289</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>290</sup> V kapitole Provenience bylo zmíněno, že deska se dostala do kláštera Strahov někdy před rokem 1836. Pokud by tento odhad M. Hamsíka byl jistý, znamenalo by to, že deska byla přemalována až v době, kdy byla součástí strahovských sbírek.

zlatem je vyvedena původní kresba, obdobně jako rozviliny v pozadí, které byly odkryty až po odstranění patiny tmavé barvy. Malované perly a drahokamy v korunách a lemech ošacení na některých místech chyběli nebo nesly známky přemalování, a tak byly doplněny či odstraněny. Došlo i k opadu malby na zlatém pozadí, neboť malba na zlaté fólii má menší přilnavost. Retuše byly doplněny barvami akrylovými a v technice vrstvení, jako tomu bylo původně.<sup>291</sup> Tmelení nedostatků bylo provedeno voskovým bílým tmelem. Stav malby byl vyhodnocen jako relativně dobrý, až na opad při dolním pravém rohu, kde byla retuš provedena pouze jako zlacení nejviditelnějších defektů. Porušena byla i průhledná rouška, do níž je halen Kristus, zejména v partiích levé nohy. Mladší přezlacení bylo zachováno pouze v místech, kde nezasahovalo do původního zlacení. Tam, kde byla zapotřebí retuš zlatého pozadí, byla použita barva původního polimentu a výjimečně mušlové zlato. Opad malby při dolním pravém rohu retušován nebyl. Na povrch byl nanesen voskový lak.<sup>292</sup>

Základní technické údaje o podložce, podkladu a malbě byly téměř totožné s výše uvedenými daty z restaurování v roce 1957. Poznatky ohledně zlacení byly rozšířeny. Na desce se vyskytuje zlacení folií i práškovým zlatem, jež je nazýváno mušlové. Plátky zlata byly kladeny na polimentu červenohnědé barvy. Pozadí bylo vyzlacenáno dvakrát, na rozdíl od zlacení svatozáří. Rozviliny v pozadí jsou vykresleny mušlovým zlatem,<sup>293</sup> stejně je tomu tak i v kresbě uvnitř listů na Madonině koruně. Ornamenty na maforiu Madony jsou obdobně malovány mušlovým zlatem.<sup>294</sup>

Malba je provedena v omezené škále barev. Tváře postav jsou vyvedeny velmi plasticky, na rozdíl od bílého pláště Madony. Výrazné barvy, například červená, se vyskytují v malých ploškách, například na rukávech Madonina šatu. Zelená barva je omezena pouze na podšívku Madonina maforia a malba se zde skládá ze základní barevné vrstvy a lazury, tedy z neutrální šedožluté vrstvy, která je pokryta měďnatým

---

<sup>291</sup> Už i Matějček si tohoto všimá a hodnotí přemalbu jako technicky zdařilou: Matějček 1938, s. 50. Matějček 1950, s. 47.

<sup>292</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>293</sup> Tato inspirace mohla vzejít z Italského prostředí, i když se tento prvek nachází i na desce Ukřižování datované okolo roku 1340, která je dnes ve sbírce Emil Bührlé v Zürichu. Deska Ukřižování pochází z dvorského okruhu Ludvíka Bavora v Mnichově a kvůli nedostatku dalších společných prvků se spíše předpokládá, že umělci se inspirovali právě díly italského umění, než že by došlo ke kontaktu samotných dílen mezi sebou: Kat Praha 2006, (Milena Bartlová) s. 86–87.

<sup>294</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

rezinátém.<sup>295</sup> V případě červené se jedná o rumělku a lazuru s lakovou červení. Další výrazná barva se pak objevuje jen v drobných rosetách modré barvy na panenské čelence, užito bylo azuritu<sup>296</sup> v krystalické podobě. Červený a zelený lak se vyskytuje v malbě drahokamů, na lemech ošacení, koruně a svatozáři Krista. Okrově žlutá vrstva a nafialovělá hnědá lazura modelují průsvitnou roušku, do níž je Kristus zahalen. Výjimečný je vrstvený inkarnát, který se v malbě okolo 1350 objevuje u některých postav mužů z cyklu z Vyššího brodu.<sup>297</sup> V přechodech mezi světlými a tmavými částmi je užito červeného odstínu, který je příbuzný tónu glykasmu,<sup>298</sup> jenž se jako mezivrstva objevuje na zelené podmalbě tváří opět na některých deskách z cyklu z Vyššího brodu.<sup>299</sup> Nános působí splývavým dojmem, v některých tmavších místech tváří je viditelná hustá šrafura. Ve většině případů byly tahy štětcem tak hustě blízko sebe, že měla malba charakter splynutí, a to díky vláčnému pojidlu malby. Pojidlo, jenž bylo užito pro temperu, vytvořilo rozvětvené krakely, které měly v některých místech až hvězdovitý charakter viditelný pod mikroskopem.<sup>300</sup> Druh pojiva byl určen laboratorně a výsledky analýzy, jež byla provedena metodou tenkovrstvé chromatografie, ukázaly, že se jednalo o žloutek.<sup>301</sup>

Technika, užitá v případě Madony ze Strahova se v řadě případů shoduje například s Madonou z Veveří či s Cyklem z Vyššího brodu, v některých případech se ale i lišila. Podložka z měkkého dřeva potažená plátnem, tloušťka desky samotné, druh dřeva, rytá kresba, způsob modelace draperie i krakely viditelné pod mikroskopem. To vše bylo shodné, avšak nejen s výše uvedenými díly, ale s celou řadou madon, které vznikly právě okolo roku 1350. Každé dílo se však od sebe navzájem liší malými detaily. Madona strahovská se odlišuje technikou, která si je velice příbuzná s byzantskou technikou

---

<sup>295</sup> „Mědnatý rezinát se vyrábí například ze měděnky, benátského balzámu a terpentýnu. Směs se vaří, a nakonec cedí přes plátno. Měď obsažená v měděnce přitom zreaguje s pryskyřičnými kyselinami rozpuštěnými v terpentýnu, zvláště s kyselinou abietovou a vznikne pryskyřičné mýdlo.“: Hřebíčková 2017 s. 8; Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>296</sup> Minerál modré barvy, přírodního původu, chem. uhličitan mědi: Hřebíčková 2017

<sup>297</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>298</sup> „hist. termín, dva díly pleťového tónu (běloba, okr, rumělka nebo běloba, okr, bolus nebo běloba, žlutočervený okr) a jeden díl proplasmu“: Hřebíčková 2017.

<sup>299</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>300</sup> Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

<sup>301</sup> Laboratorní zpráva ze den 30. března 1988, součástí restaurátorské zprávy z roku 1988.

malby. Toto se projevuje v malbě inkarnátu, ve vrásce nad kořenem nosu Madony, také v puncování ve tvaru řeckého křížku, který je velmi starého původu a objevuje se na ikoně z Kláštera sv. Kateřiny na Sinaji. Maforion Madony je modelován spíše plošně a je přímo kontrastní s modelací tváří postav. Nejedná se zde o absenci modelovací vrstvy, ale o záměrné navázání na byzantskou předlohu. Všechny tyto výše uvedené znaky mají citovat východní předlohu.<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup>Restaurátorská zpráva, 1988, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbíрка starého umění, Restaurátorský protokol č. 928, Inv. č.: O 8628.

## Závěr

Tato práce vznikla jako snaha o shrnutí čtyř témat do jedné ucelené studie, která dává přehled o dosavadním bádání a ikonografii motivů a prvku spojených s Madonou strahovskou. Objasnila jisté nesrovnalosti v souvislosti s převedením obrazu do sbírek Národní galerie v Praze. Nakonec byl předložen i výčet známých a zaznamenaných konzervačních a restaurátorských postupů s průzkumem techniky malby.

Závěrem lze Pannu Marii zobrazenou na strahovské desce chápat, jak vyplývá z kapitoly Motivů a ikonografie, jako ukazovatelku cesty, jako matku Božího Syna, jako královnu nebes, Nevěstu Kristovu, jako mučednici zasluhující si korunu za své utrpení, které prožila pod křížem, jako nositelku panenství, jako prostřednici Kristova vtělení a jako tu, která vystavuje tělo Krista a sděluje tak vizuální formou slova kněze „hle tělo Kristovo“. Bylo by troufalé tvrdit, že v této práci byly vyčerpány všechny možné výklady Panny Marie v kontextu středověké ikonografie. Je zcela jasné, že těžko by mohly být všechny výklady známe, neboť absence dobových pramenů toto neumožňuje. Středověké chápání teologického výkladu o Panně Marii vtisknutého do obrazu není doposud zcela odhaleno. A i když historikové umění poodkrývají alespoň malou část těchto možných výkladů je stále fascinující a úctyhodné, jakého rozvinutí došly dobové úvahy o úloze Panny Marie a jak byl rozšířen její kult. Obdobně je tomu v případě dětského Krista. Na desce je řada motivů a gest, která poukazují například na jeho lidskou přirozenost v podobě akcentu na jeho nahé dětské tělo. Nebo poukazují na jeho budoucí utrpení v motivu stehlíka, křížového nimbu, v pohybu těla, v ukazování na plochu chodidla, v zahleděném pohledu do dále a v průsvitné roušce. Lze tady konstatovat, že v případě Krista převažují prvky a gesta, která souhrnně odkazují na jeho budoucí utrpení, které ho čeká v dospělém věku na Kříži, aby vykoupil lid z hříchu. Obdobně jako u Panny Marie není možné konstatovat, že jsou dosud známe všechny výklady ikonografických prvků. Syntéza těchto prvků na desce ze Strahova jen dosvědčuje, že objednavatele byl poučený intelektuál, který choval velkou úctu k Panně Marii. Taktéž vysoká kvalita provedení malby a užití drahých materiálů, například zlata, nasvědčuje, že se jednalo o nákladné dílo, které pravděpodobně vzniklo v blízkosti pražského dvora. Podobnost s malbou děl Mistra vyšebrodského oltáře a jeho dílny opět odkazuje k pražskému dvorskému prostředí. Koncentrace byzantských prvků přítomných na desce jistě není dílem náhody ani pouhým přejímáním z některé byzantské předlohy. Promyšlená syntéza

ikonografických prvků pak jen podporuje domněnku o impulzu ke vzniku vzešlém z dvorského pražského prostředí.

V kapitole provenience byl nastíněn osud obrazu, který nejprve započal zcela běžnou výpůjčkou do dnešní Národní galerie a který se proměnil v poměrně složitý sled událostí zakončený po mnoha desítkách let navrácením původnímu majiteli. Archivní materiály dobře ilustrují vztahy na úrovních výše zmíněných institucí. Dobře patrná je proměna v padesátých letech, která vyústila v hrozivé události a smutné osudy i některých uměleckých děl. Absence dokumentu, ve kterém se Madona strahovská stala součástí sbírek Národní galerie v Praze, vyvolává otázky, které by mohly vést k dalšímu bádání, případně ke vzniku nové studie. V této studii nebyla vyčerpána ani zdaleka veškerá další témata, související s Madonou strahovskou. V kapitole týkající se restaurování bylo Mojmírem Hamsíkem naznačeno stylové zařazení tohoto díla, avšak toto téma by bylo vhodné zpracovat samostatně, neboť je natolik obsáhlé, že je potřeba, aby mu byla věnována zvláštní péče.

# Seznam literatury

## Archivní prameny

- 1) Národní galerie Praha, Sbírka starého umění, Anežský klášter, Lokační karta Madony strahovské.
- 2) Národní galerie Praha, Sbírka starého umění, Anežský klášter, Restaurátorská zpráva, 1957
- 3) Národní galerie Praha, Sbírka starého umění, Anežský klášter, Restaurátorská zpráva, 1988
- 4) Technika malby, záznam z 10. 4. 1962. Restaurátorská zpráva, 1957, Národní galerie Praha, anežský klášter, Sbírka starého umění, Restaurátorský protokol č. 72, Inv. č.: DO 247.
- 5) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis V. Kramáře V. Hůlkovi, Praha 22. 6. 1938.
- 6) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Osvědčení o pojištění Státní sbírce starého umění, Praha 22. 6. 1938.
- 7) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Záznam o stavu díla, Praha 23. 6. 1938.
- 8) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis V. Kramáře V. Hůlkovi, Praha 27. 6. 1938.
- 9) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Potvrzení o převzetí české Madony, 28. 6. 1938.
- 10) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis V. Kramáře M. Zavoralovi, Praha 24. 1. 1939.
- 11) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis V. Hůlky V. Kramářovi, Praha 25. 1. 1939.
- 12) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Požární pojištění, Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze, Praha, 30. 9. 1939.
- 13) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, dopis J. Cibulky pojišťovně Moldavia – Generali, Praha, 30. 9. 1939.
- 14) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis J. Cibulky Nejdůstojnější královské kanonie řádu premonstrátů, Praha, 7. 11. 1941.
- 15) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis J. Cibulky Nejdůstojnější královské kanonie řádu premonstrátů, Praha, 13. 6. 1942.



- 16) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Dopis J. Cibulka pojišťovně Moldavia – Generali, Praha, 26. 9. 1944.
- 17) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Potvrzení o převzetí pojištění proti škodám požárem Moldavia – Generali, akciová pojišťovna v Praze, Praha, 28. 9. 1944.
- 18) Národní galerie Praha, Archiv, Schwarzenberský palác, Příloha, Díla z majetku Královské kanonie řádu premonstrátů na Strahově v Národní galerii, Vít Vlnas, Praha 23. 7. 1990.
- 19) Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, informace o provenienci Madony strahovské, Libor Šturc, Praha.

### **Bibliografie**

- 20) BALETKA 1997  
Jan Baletka, *Výtvarné umění: Výkladový slovník*, Praha 1997.
- 21) BAUEROVÁ 2015,  
Zuzana Bauerová, *Proti času: Konzervovanie – reštaurovanie v Československu 1918-1971.*, Praha 2015.
- 22) BAŽANT 2000  
Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000.
- 23) BENEŠOVSKÁ 2020  
Klára Benešová, Kateřina Kubínová, *Imago, imagines: výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, Praha 2020.
- 24) BRODSKÝ 2017  
Pavel Brodský, Kateřina Spurná, Marta Vaculínová, *Liber viaticus Jana ze Středy*, Praha 2017.
- 25) DÁŇOVÁ 2017  
Helena Dáňová, Štěpánka Chlumská, *Očím skryté: Průzkum podkreseb na deskových malbách 14. – 16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 2017.
- 26) ČERNÝ 1980  
Pavel Černý, (Karel IV. a některé zvláštnosti mariánské ikonografie), in: *Otec vlasti 1378–1978*, Roma 1980, s. 81–118.
- 27) ČERNÝ 1998

- Pavel Černý, (Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.), in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – aethetica 16, Historia Artium II*, Olomouc 1998, s. 65–79.
- 28) ERNST 1912  
Richard Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV*, Prag 1912.
- 29) FRIEDL 1934  
Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských: problém monumentálního slohu české malby středověké*, Praha 1934.
- 30) GRUEBER 1877  
Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III.*, Wein 1877.
- 31) HAMSÍK 1978  
Mojmír Hamsík, Technika gotických Madon z let 1350–160, *Umění 26*, 1978, s. 529–534.
- 32) HLAVÁČKOVÁ 1986  
Hana Hlaváčková, Hana Seifertová, Mostecká Madona – Imitatio a symbol, *Umění 34*, 1986, s. 44–57.
- 33) HLAVÁČKOVÁ 1994  
Hana Hlaváčková (Zobrazení posvátného (dva aspekty středověkého obrazu)), in: *sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy 16. dubna 1994*.
- 34) HRBÁČOVÁ 1999  
Jana Hrbáčová, Královské koruny v české deskové malbě od poloviny 14 do poloviny 15. století, *Umění 47*, Praha 1999.
- 35) HRBÁČOVÁ 2002  
Jana Hrbáčová, (Zobrazení čelenek v české deskové malbě 14. století), in: *Pro arte: sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s.149–156.
- 36) CHYTIL 1887,  
Karel Chytil, (Über einige Madonnen-Bilder Böhmens aus dem 14. und 15. Jahrhundert) in: *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst – und Historischen Denkmale: Neue Folge XIII*, Wein 1887, s. XIX – XXV.
- 37) JIRKOVÁ 2011  
Kateřina Jirková, *Rukopisy královny Elišky Rejčky*, Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2011.
- 38) KALINA 1996

- Pavel Kalina, Symbolism and ambiguity in the work of Vyšší brod (Hohenfurt) Master, *Umění 44*, Praha 1996, s. 149–166.
- 39) KAT. KÖLN, 1972  
*Rhein und Maas: Kunst und Kultur: 800–1400*, ed. Anton Legner, Köln 1972.
- 40) KAT. PRAHA 1964  
*České umění gotické*, eds. Jaromír Homolka, Ladislav Kesner, Praha 1964.
- 41) KAT PRAHA 2006  
*Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, eds. Jiří Fajt, Barbara Drake Boehm, Praha 2006.
- 42) KAT. PRAHA 2016  
*Mistrovská díla Strahovské obrazárny*, ed. Libor Šturc, Praha 2016.
- 43) KAT PRAHA 1995  
*Nevěsta v uzavřené zahradě*, ed. Martin Zlatohlávek, Praha 1995.
- 44) KAT. PRAHA 1971  
*Sbírka starého umění: Seznam vystavených děl Národní galerie v Praze*, ed. Oldřich Blažiček, Praha 1971.
- 45) KAT PRAHA 1988  
*Staré české umění: Jiřský klášter: Katalog stálé expozice*, eds. Otakar Votoček, Lubomír Slavíček, Praha 1988
- 46) KAT. PRAHA 1993  
*Strahovská obrazárna*, eds. Ivana Kyzourová, Pavel Kalina, Praha 1993.
- 47) KAT. VENEZIA 2011  
*Guariento e la Padova Carrarese*, ed. Davide Banzato, Venezia 2011, s. 172–173.
- 48) KESNER 1965  
Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze: Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1965.
- 49) KLÍPA 2016  
Jan Klípa, (Madona z De Backkerovy sbírky. K interpretaci mariánských obrazů vyšebrodského typu), in: *Ikonografie, témata, motivy, interpretace: kniha k poctě Jana Royta*, Praha 2016, s. 91–98.
- 50) KOŘÁN 1976  
Ivo Kořán, Zbigniew Jakubowski, Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a roudnická Madona v Krakově, *Umění 24*, Praha 1976, s. 218–242.
- 51) KOŘÁN 1989  
Ivo Kořán, Život našich gotických madon, *Umění 37*, Praha 1989, s. 193–220.

- 52) KRAMÁŘ 1930  
Vincenc Kramář, (České středověké malby z majetku čs. státní  
Obrazárny), In: *Národní osvobození*, 7. ročník, Praha 29. 3. 1930.
- 53) KROFTA 1940  
Jan Krofta, *Mistr Breviře Jana ze Středy*, Praha 1940.
- 54) KROPÁČEK 1946  
Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské: česká desková malba první poloviny XV. století*,  
Praha 1946.
- 55) KUGLER 1854  
Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte: mit Illustrationen und  
andern artistischen Beilagen (Band 2)*, Stuttgart 1854.
- 56) KUTAL 1972  
Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972.
- 57) KUTHAN 2016  
Jiří Kuthan, Jan Royt, *Karel IV.: Císař a český král – vizionář a zakladatel*, Praha 2016.
- 58) KUŤÁKOVÁ 1984  
Eva Kuťáková, Anežka Vidmanová, Jan Janoušek (Anselmus Cantuarensis), in: *Slovník  
latinských spisovatelů*, Praha 1984, s. 98–99.
- 59) LAZAREV 1981  
Viktor Lazarev, *Svět Andreje Rubleva*, Praha 1981.
- 60) LURKER 1999  
Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999.
- 61) MATĚJČEK 1938  
Antonín Matějček, *Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938<sup>2</sup>.
- 62) MATĚJČEK 1950  
Antonín Matějček, *Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950<sup>3</sup>.
- 63) MATĚJČEK 1955  
Antonín Matějček, Jaroslav Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen: Tafelmalerei 1350-  
1450*, Prag 1955.
- 64) MATĚJČEK 1933  
Antonín Matějček, Madona strahovská, *Kniha o Praze: pražský almanach IV.*, Praha,  
1933, s. 21–25.
- 65) MATĚJČEK, 1931

- Antonín Matějček, *Strahovská obrazárna v Praze: (obrazárna královské kanonie řádu premonstrátského v Praze)*, Praha 1931.
- 66) MOHR 1999  
Gerd Heinz – Mohr, *Lexikon Symbolů*, Praha 1999.
- 67) NEUWIRTH 1885  
Josef Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1885, s. 58–79.
- 68) OPITZ 1935  
Josef Opitz, Výstava „Madona“ v Praze, *Umění 9*, Praha 1935, s. 43–44.
- 69) OTTO 1888  
Jan Otto, *Ottův naučný slovník: Acta martyrium*, První díl, Praha 1888.
- 70) PEŠINA 1950  
Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance: deskové malířství 1450-1550*, Praha 1950.
- 71) PEŠINA 1978  
Jaroslav Pešina, *Česká gotická desková malba*, Praha 1978.
- 72) PEŠINA 1970  
Jaroslav Pešina, František Kavka, *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970.
- 73) PEŠINA 1982  
Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982.
- 74) PEŠINA 1977  
Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění 25*, 1977, s. 130–157.
- 75) PINDER 1937  
Wilhelm Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1937.
- 76) PODLAHA 1904  
Antonín Podlaha, *Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV.-XVI.*, Praha 1904.
- 77) ROYT 2016  
Jan Royt, *Praha Karla IV.*, Praha 2016.
- 78) ROYT 2006  
Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- 79) ROYT 1998

- Jan Royt, Radovan Boček, Hana Šedinová, *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- 80) ROYT 2002  
Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002.
- 81) ROYT 2000  
Jan Royt, *Zahrada mariánská: mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Sušice 2000.
- 82) SENDLER 2011  
Egon Sendler, *Ikona, Obraz neviditelného: prvky teologie, estetiky a techniky*, Olomouc 2011.
- 83) SCHMIDT 1969  
Gerhard Schmidt, *Malerei bis 1450: Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, in: *Gotik in Böhmen*, München 1969, s.175–177.
- 84) SPĚVÁČEK 1979  
Jiří Spěváček, *Karel IV: Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979.
- 85) SLÁNSKÝ 1956  
Bohuslav Slánský, *Technika malby: Díl II. Průzkum a restaurování obrazů*, Praha 1956.
- 86) STANGE 1934  
Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Band 1, Die Zeit von 1250 bis 1350*, Berlin 1934.
- 87) ŠRONĚK 2009  
Michal Šroněk, *The Veil of the Virgin Mary: Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries*, *Umění 57*, Praha 2009, s. 118–139.
- 88) WIEGAND 1936  
Eberhard Wiegand, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg, 1936.

### **Internetové zdroje**

- 89) HŘEBÍČKOVÁ 2017  
Barbora Hřebíčková *Slovník historických synonymních názvů výtvarných materiálů: Ukázka z knihy Recepty starých mistrů aneb malířské postupy středověku*, 2017.  
<https://docplayer.cz/106848349-Slovník-historických-synonymních-názvu-výtvarných-materialu.html> (poslední návštěva 10. 7. 2023).

90) HŘEBÍČKOVÁ 2017

Barbora Hřebíčková, *Chemie a historie výtvarných materiálů*, Praha 2017.

<file:///C:/Users/Tereza/Downloads/umelecke-pigmenty.pdf> (poslední návštěva 10. 7. 2023).

91) NÁRODNÍ GALERIE PRAHA

Národní galerie Praha, *Historie*;

<https://www.ngprague.cz/o-nas/stranka/historie> (poslední návštěva 12. 7. 2023).

92) LILLISTON 2021

Frances Lilliston, „*As clear as crista*“: *Transparency in The Katharinenthal visitation group and sister book*;

<https://wp.nyu.edu/lapis/frances-lilliston-katharinenthal-visitation-group/>

(poslední návštěva 12. 7. 2023).

93) ŠTEFANCOVÁ

Dagmar Štefancová, *Encyklopedie knihy.cz: Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku: Mansionáři*;

<https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Mansion%C3%A1%C5%99i>

(poslední návštěva 12. 7. 2023).

94) ŠTEFANCOVÁ

Dagmar Štefancová, *Encyklopedie knihy.cz: Encyklopedie knihy v českém středověku a raném novověku: Officium divinum*;

[https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Officium\\_divinum](https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Officium_divinum)

(poslední návštěva 12. 7. 2023).

95) ŠTURC

Libor Šturm, *Sbírka obrazů – Strahovský klášter*;

<https://www.strahovskyclaster.cz/sbirka-obrazu> (poslední návštěva 3. 7. 2023).

## Seznam vyobrazení

1. Madona strahovská, kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Stahově, Praha .....	61
2. Madona zbraslavská, mezi 1350 - 1360, Národní galerie Praha.....	62
3. Zobrazení os, Madona strahovská kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Stahově, Praha .....	62
4. Miniatura Panny Marie s dítětem v iniciále P, Mater Verborum, kolem 1240, Národní muzeum, Praha, XA 11, fol.230 r. ....	63
5. Madona březnická, 1396, Národní galerie Praha .....	64
6. Sinajská kopie ikony Bohorodičky z kláštera Kykkos, asi 1100, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji, Egypt.....	65
7. Madonna, kolem 1300, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma. ....	66
8. Madona z Mostu, kolem 1345, Národní galerie Praha. ....	67
9. Madonna del Bordone Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Chiesa dei servi. ....	68
10. Vyšebrodský cyklus, Ukřižování. Národní galerie v Praze, kol. poloviny 14. století.....	69
11. Madona z hradu Veveří, kolem 1350, Diecézní muzeum v Brně.....	70
12. Diptych z Karlsruhe, před 1360, Städtische Galerie Karlsruhe. ....	71
13. Madona z Říma, Národní galerie v Praze, před 1360. ....	71
14. Detail Madony, Liber Viaticus Jana ze Středy, kolem 1360, Národní muzeum, XIII A 12, fol. 97.....	72
15. Panna Maria s dítětem, vysoký reliéf kazatelny ze sienského Dómu, Nicola Pisano mezi 1265–1268, Siena. ....	73
16. Madona s anděli mezi svatým Mikulášem a Elijášem, Pietro Lorenzetti, mezi 1328–1329, Pinacoteca Nazionale, Siena. ....	74
17. Trůnící Panna Maria, mezi 1235–1245, Saint-Jean l'évangéliste de Liège, ve městě Juprelle .....	75
18. Navštívení, Metropolitan museum of New York, mezi 1310–1320.....	76
19. Mozaika císařovny Zoe a císaře Konstantina IX Monomacha po stranách Krista jako Pantokratora, 11. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Konstantinopol. 77	
20. Mozaika císařovny Ireny a císaře Jana II. Komnena po stranách Bohorodičky na trůnu, 12. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Konstantinopol. ....	77



21. Madonna s dítětem francouzského původu, od 1175, Baltimor, Walters Art Museum. ....	78
22. Madona kladská, 1343–1344, Gemäldegalerie Berlin .....	79
23. Detail koruny, Madona z hradu Veveří, kolem 1350, Diecézní muzeum v Brně. ....	80
24. Detail koruny, Madona strahovská, kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Stahově, Praha. ....	80
25. Detail koruny, Svatá Trojice vratislavská, kolem 1350, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. ....	81
26. Koruna Melichara, Klanění tří králů, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze. ....	81
27. Koruna Baltazara, Klanění tří králů, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze. ....	82
28. Detail, Korunovace Panny Marie, Agnolo Gaddi, 1380–1385, National Gallery, London .....	82
29. Pasionál abatyše Kunhuty, kolem 1320, Praha, Národní knihovna České republiky v Praze, Ms. XIV A 17, fol. 3v. ....	83
30. Korunovaná Madona s děckem ve Vyšším Brodu, 1500, č.174. ....	84
31. Trůnící Madona s Krisem, Quido da Siena, kolem 1270, Siena, San Domenico. ....	85
32. Madona s dítětem, Duccio di Buoninsegna, ca. 1290–1300, Metropolitan museum of New York. ....	86
33. Madona vladimírská, 1131, Trefjakovská galerie, Moskva. ....	87
34. Madona s dítětem, Mistr Badie a Isola, 1280, Pinavoteca Nazionale, Siena. ....	88
35. Narození, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, mezi 1345–1350, Národní galerie Praha .....	89
36. Mozaiková ikona Madony s dítětem, Byzantine and Christian museum of Athens, Athény, 14. století. ....	90
37. Ikona Madony s dítětem, Klášter Dečani, Srbsko, 14. století. ....	90
38. Panna Maria ustavičné pomoci, 15. století, Řím, Chiesa di Sant'Alfonso all'Esquilino. ....	91
39. Madonna del Latte, Ambrogio Lorenzetti, 1320, Museo Diocesano e Oratorio di San Bernardino, Siena. ....	92
40. Madona svatovítská, kolem 1400, Národní galerei Praha. ....	93
41. Duccio di Buoninsegna, Itálie, kolem 1300–1305, Galleria Nazionale dell' Umbria, Perugia. ....	94

42. Madona s dítětem, kolem 1280, Münster Unserer Lieben Frau, Konstanz.....	95
43. Jezulátko, před 1344, klášter Maria-Mödingen u Dellingeru, Bavorska. ....	96
44. Miniatura Madony s Dítětem, Antifonář a žaltář královny Elišky Rejčky, asi 1323, Brno, Moravská zemská knihovna, R355, fol. 188 r: Jirková 2011, s. 135.....	97
45. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, kolem 1371, Národní galerie v Praze. ....	98
46. Trůnící Madona s Kristem, kolem 1300, Museo nazionale di Villa Guinigi .....	99
47. Miniatura Madony s dítětem, De Lisle Psalter, Arundel 83 II, fol.131 v., British Library, Londýn. ....	100
48. Trůnící Madona s Kristem a světci, Mistr Máří Magdalény, kolem 1280, Villa La Pietra NYU, Florencie. ....	101
49. Madona s dítětem, Ambrogio Lorenzetti, 1342–1344, dnes v Pinacoteca nazionale, Siena. ....	101
50. Madona s dítětem, Bernardo Daddi, kolem 1346, Orsanmichele, Florencie. ....	102
51. Trůnící Madona a Kristem, Taddeo Gaddi, 1355, Gallerie degli Uffizi, Florencie .....	103
52. Kristus na hoře olivetské, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře (dílna), mezi 1345–1450, Národní galerie Praha.....	104
53. Madona Aracoeli, Mistr Třeboňského oltáře, kolem 1390, Národní galerie Praha .....	105

## Přílohy



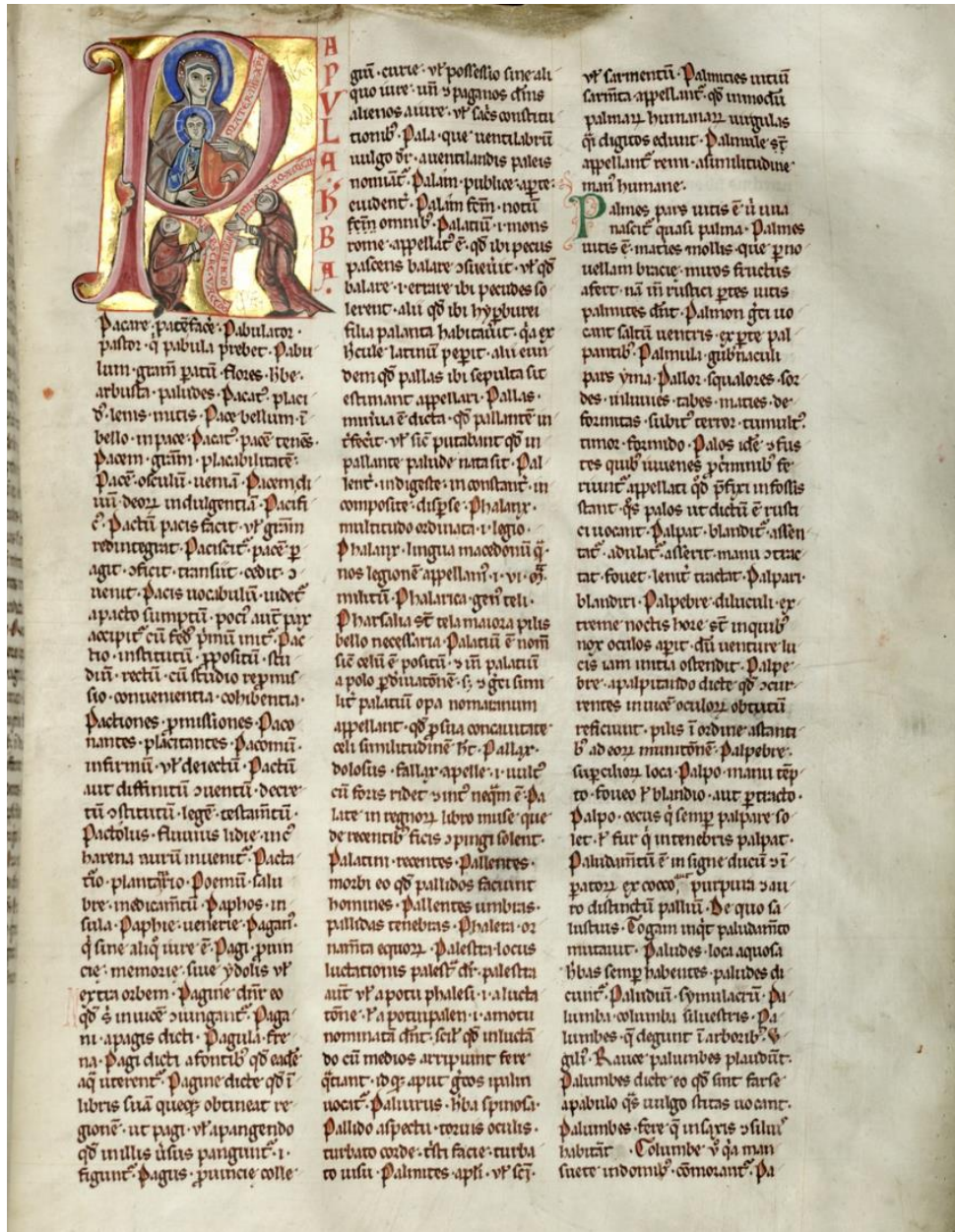
1. Madona strahovská, kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Stahově, Praha



2. Madona zbraslavská, mezi 1350 - 1360, Národní galerie Praha



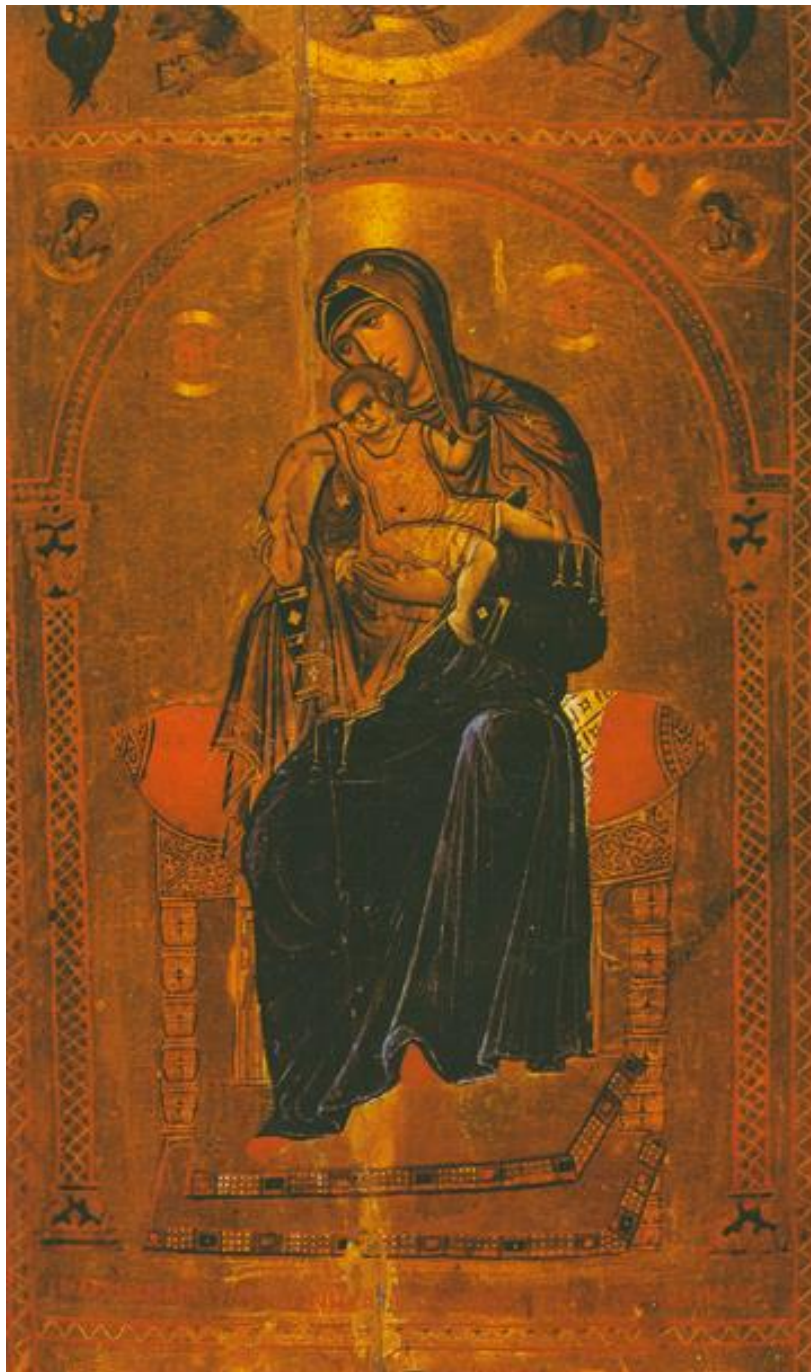
3. Zobrazení os, Madona strahovská kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Stahově, Praha



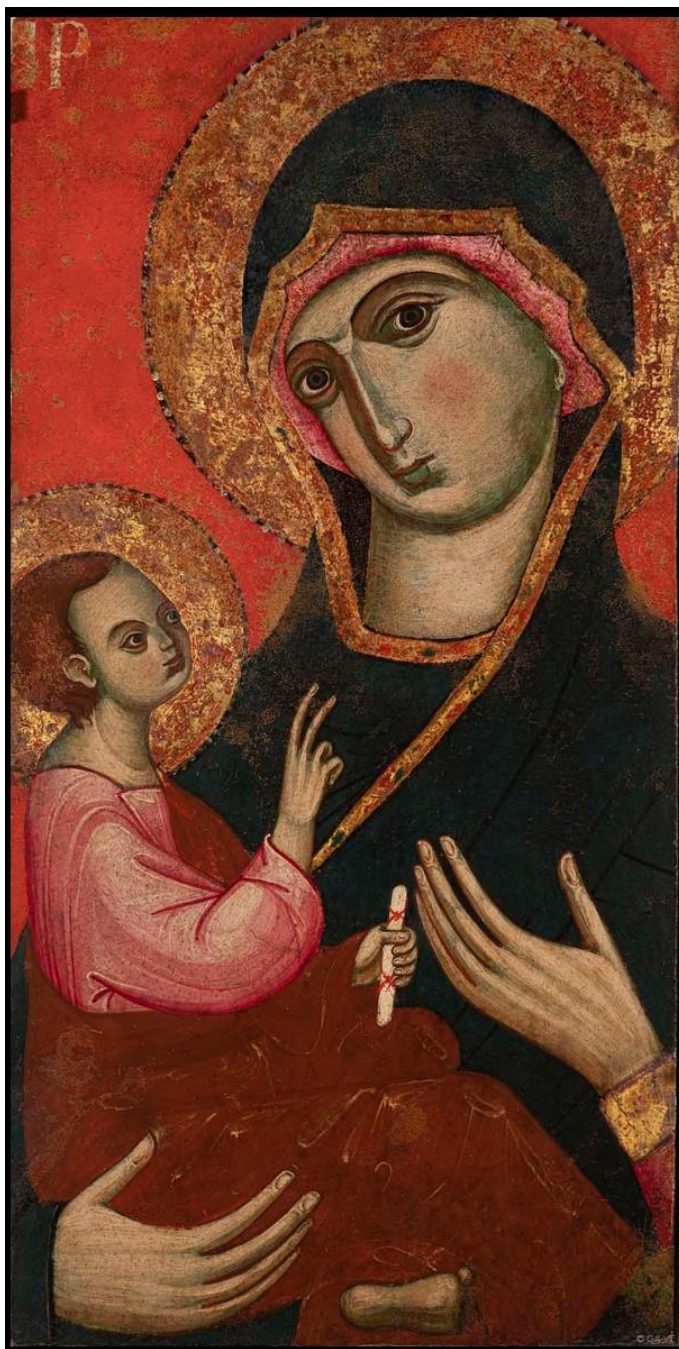
4. Miniatura Panny Marie s dítětem v iniciále P, Mater Verborum, kolem 1240, Národní muzeum, Praha, XA 11, fol.230 r.



5. Madona březnická, 1396, Národní galerie Praha



6. Sinajská kopie ikony Bohorodičky z kláštera Kykkos, asi 1100, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji, Egypt.



7. Madonna, kolem 1300, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma.





8. Madona z Mostu, kolem 1345, Národní galerie Praha.



9. Madonna del Bordone Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Chiesa dei servi.



10. Vyšebrodský cyklus, Ukřižování. Národní galerie v Praze, kol. poloviny 14. století.



11. Madona z hradu Veverčí, kolem 1350, Diecézní muzeum v Brně.



12. Diptych z Karlsruhe, před 1360, Städtische Galerie Karlsruhe.



13. Madona z Říma, Národní galerie v Praze, před 1360.



14. Detail Madony, Liber Viaticus Jana ze Středy, kolem 1360, Národní muzeum, XIII A 12, fol. 97.



15. Panna Maria s dítětem, vysoký reliéf kazatelny ze sienského Dómu, Nicola Pisano mezi 1265–1268, Siena.



16. Madona s anděli mezi svatám Mikulášem a Elijášem, Pietro Lorenzetti, mezi 1328–1329, Pinacoteca Nazionale, Siena.





17. Trůnící Panna Maria, mezi 1235–1245, Saint-Jean l'évangéliste de Liège, ve městě Juprelle



18. Navštívení, Metropolitan museum of New York, mezi 1310–1320.



19. Mozaika císařovny Zoe a císaře Konstantina IX Monomacha po stranách Krista jako Pantokratora, 11. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Konstantinopol



20. Mozaika císařovny Ireny a císaře Jana II. Komnéna po stranách Bohorodičky na trůnu, 12. století, jižní tribuna v chrámu Boží moudrosti, Konstantinopol.



21. Madonna s dítětem francouzského původu, od 1175, Baltimor, Walters Art Museum.



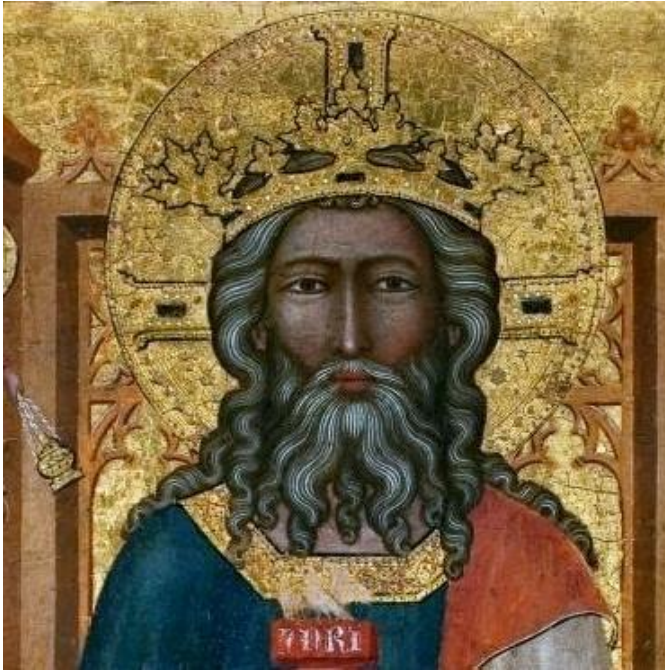
22. Madona kladská, 1343–1344, Gemäldegalerie Berlin



23. Detail koruny, Madona z hradu Vevří, kolem 1350, Diecézní muzeum v Brně.



24. Detail koruny, Madona strahovská, kolem 1350, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.



25. Detail koruny, Svatá Trojice vratislavská, kolem 1350, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.



26. Koruna Melichara, Klanění tří králů, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze.

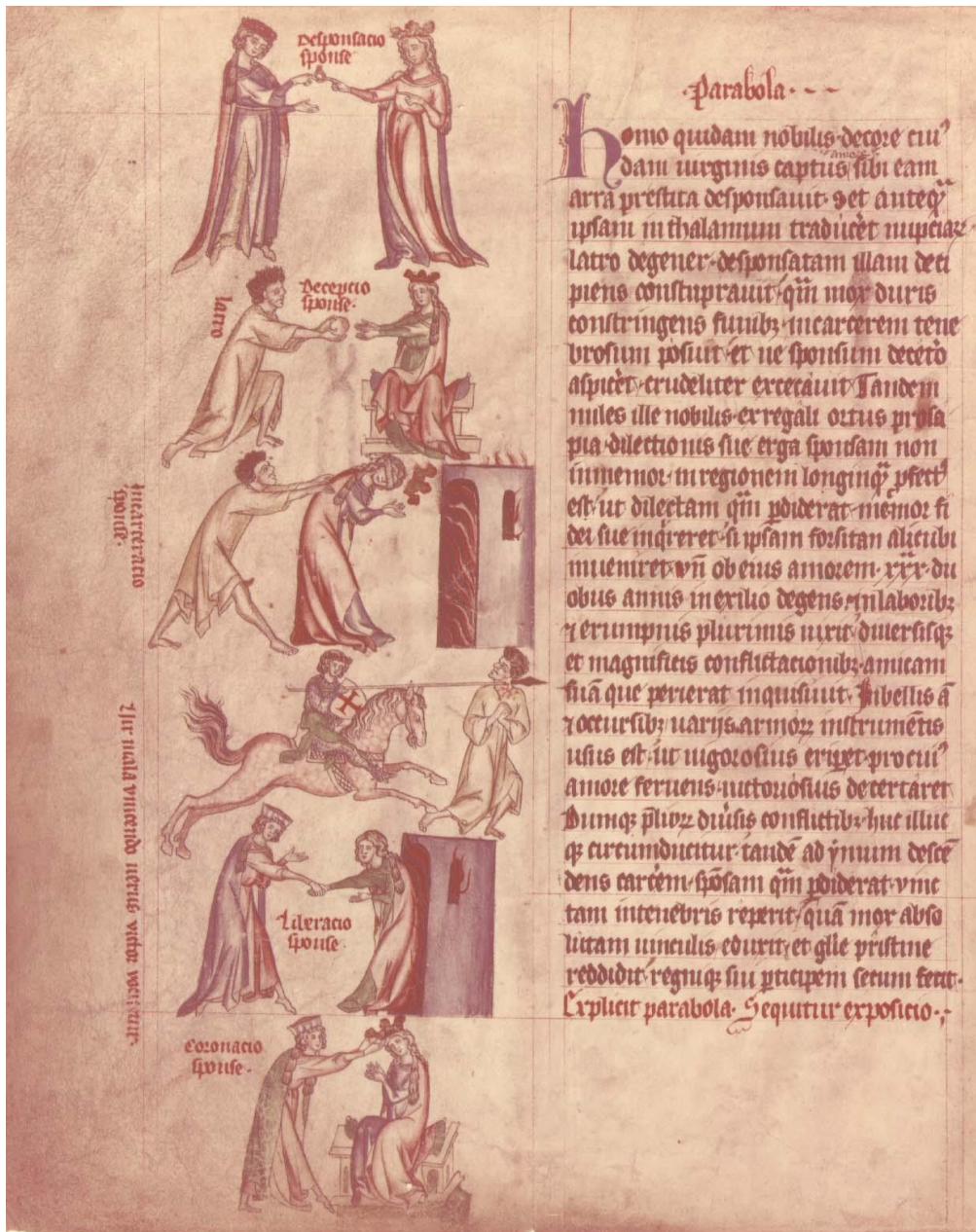


27. Koruna Baltazara, Klanění tří králů, mezi 1345–1350, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, Národní galerie v Praze.



28. Detail, Korunovace Panny Marie, Agnolo Gaddi, 1380–1385, National Gallery, London





29. Pasionál abatyše Kunhuty, kolem 1320, Praha, Národní knihovna České republiky v Praze, Ms. XIV A 17, fol. 3v.



30. Korunovaná Madona s děckem ve Vyšším Brodu, 1500, č.174.



31. Trůnící Madona s Krisem, Guido da Siena, kolem 1270, Siena, San Domenico.



32. Madona s dítětem, Duccio di Buoninsegna, ca. 1290–1300, Metropolitan museum of New York.



33. Madona vladimírská, 1131, Tretjakovská galerie, Moskva.



34. Madona s dítětem, Mistr Badie a Isola, 1280, Pinavoteca Nazionale, Siena.



35. Narození, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře, mezi 1345–1350, Národní galerie Praha



37. Ikona Madony s dítětem, Klášter Dečani, Srbsko, 14. století.



36. Mozaiková ikona Madony s dítětem, Byzantine and Christian museum of Athens, Athény, 14. století.





38. Panna Maria ustavičné pomoci, 15. století, Řím, Chiesa di Sant'Alfonso all'Esquilino.



39. Madonna del Latte, Ambrogio Lorenzetti, 1320, Museo Diocesano e Oratorio di San Bernardino, Siena.



40. Madona svatovítská, kolem 1400, Národní galerei Praha.



41. Duccio di Buoninsegna, Itálie, kolem 1300–1305, Galleria Nazionale dell' Umbria, Perugia.



42. Madona s dítětem, kolem 1280, Münster Unserer Lieben Frau, Konstanz.



43. Jezulátko, před 1344, klášter Maria-Mödingen u Dellingeru, Bavorska.

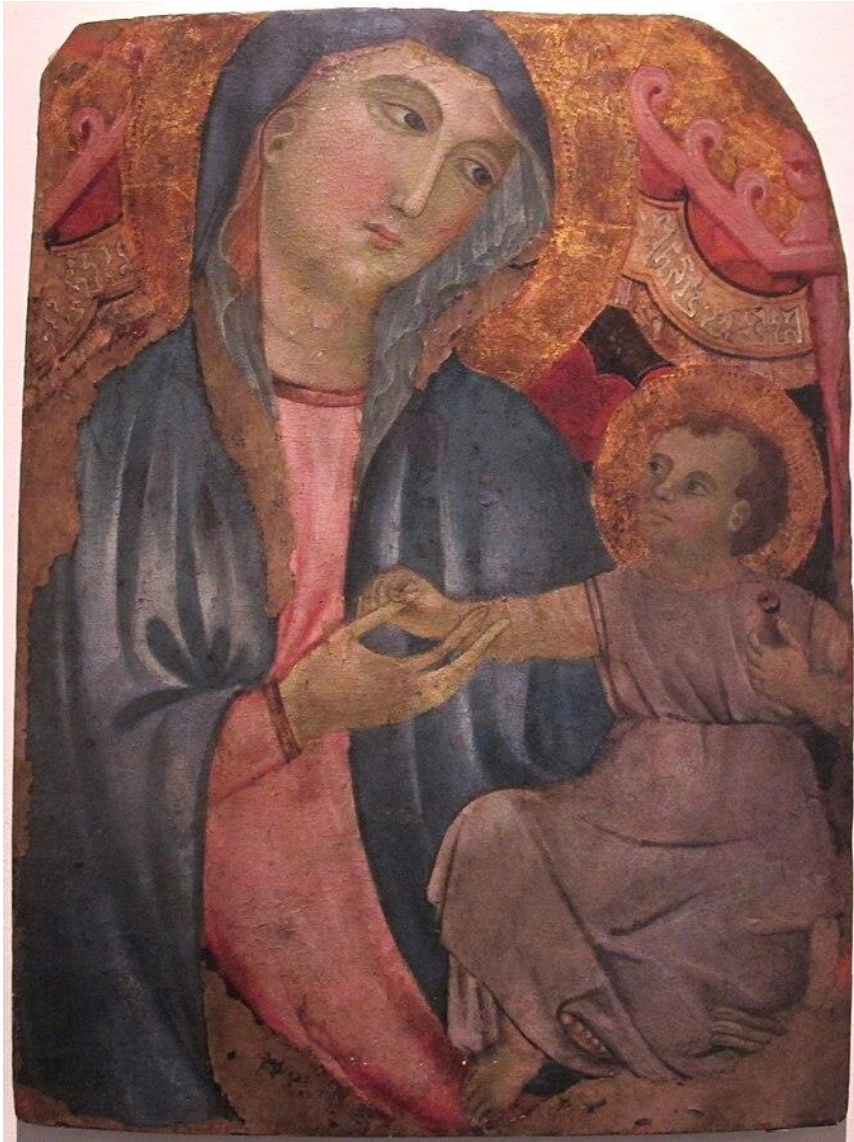


44. Miniatura Madony s Dítětem, Antifonář a žaltář královny Elišky Rejčky, asi 1323, Brno, Moravská zemská knihovna, R355, fol. 188 r; Jirková 2011, s. 135.



45. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, kolem 1371, Národní galerie v Praze.





46. Trünici Madona s Kristem, kolem 1300, Museo nazionale di Villa Guinigi



47. Miniatura Madony s dítětem, De Lisle Psalter, Arundel 83 II, fol.131 v., British Library, Londýn.



48. Trůnící Madona s Kristem a světci, Mistr Máří Magdalény, kolem 1280, Villa La Pietra NYU, Florencie.



49. Madona s dítětem, Ambrogio Lorenzetti, 1342–1344, dnes v Pinacoteca nazionale, Siena.



50. Madona s dítětem, Bernardo Daddi, kolem 1346, Orsanmichele, Florencie.



51. Trínící Madonoa a Kristem, Taddeo Gaddi, 1355, Gallerie degli Uffizi, Florencie



52. Kristus na hoře olivetské, Vyšebrodský oltář, Mistr vyšebrodského oltáře (dílna), mezi 1345–1450, Národní galerie Praha.



53. Madona Araceli, Mistr Třeboňského oltáře, kolem 1390, Národní galerie Praha