

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Bc. Jan Liška

BARTHOLOMEUS SPRANGER VE SBÍRKÁCH V ČESKÉ REPUBLICE

Diplomová práce

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

Konzultant: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2011

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem „Bartholomeus Spranger ve sbírkách v České republice“ napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.
Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.*

V Praze dne.....

.....

Děkuji panu docentu Martinu Zlatohlávkovi za trpělivé vedení.

Děkuji za pomoc při vyhledávání grafik a kreseb Mgr. Ditě Tajzichové a PhDr. Anně Rollové ze sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Dále děkuji PhDr. Radimu Vondráčkovi a Anně Oplatkové z Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Za informace děkuji PhDr. Andree Rousové z Národní galerie, PhDr. Zdeňku Kazlepkovi z Moravské galerie v Brně a Ivě Beranové z frýdlantského městského muzea. Děkuji také knihovně Studia Rudolphina v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky.

Obsah

I. Úvod.....	6
II. Použitá literatura a prameny.....	9
III. 1. Prostředí rudolfinského manýrismu.....	53
III. 2. Život Bartholomea Sprangera.....	63
III. 3. Sprangerův umělecký vývoj.....	71
III. 4. B. Spranger ve sbírkách císařských, šlechtických a muzejních institucí.....	79
IV. Závěr.....	83
V. 1. 1 – 1. 21 Katalog závěsných obrazů.....	86
1. 22 – 1. 28 Katalog závěsných obrazů okruhových a ateliérových.....	138
1. 29 – 1. 31 Katalog závěsných obrazů s problematickým určením.....	152
1. 32 – 1. 35 Katalog kopií obrazů podle Bartholomea Sprangera.....	158
1. 36 Jiří Gabriel Mayer podle Bartholomea Sprangera.....	167
1. 37 – 1. 41 Katalog závěsných obrazů dříve připisovaných Bartholomeu Sprangerovy.....	169
2. 1 – 2. 2 Katalog ztracených závěsných obrazů.....	179
3. 1 – 3. 4 Katalog nástěnné malby.....	181
4. 1 Katalog nedochované nástěnné malby.....	191
5. 1 – 5. 10 Katalog kresby.....	192
5. 11 – 5. 14 Katalog kreseb s problematickým určením.....	207
5. 15 – 5. 17 Kresby Abrahama Bloemaerta.....	213
5. 18 Kresba Jana Van Der Straeta zv. Stradana.....	216
5. 19 Kresba Adriaena de Vries.....	218
5. 20 – 5. 23 Kresebné kopie podle Bartholomea Sprangera.....	220
5. 24 – 5. 28 Kresby původně připsané Bartholomeu Sprangerovi.....	225
6. 1 – 6. 4 Katalog grafických listů Jana Balzera podle B. Sprangera.....	231
6. 5 Katalog grafických listů Christophora Blanca podle B. Sprangera.....	236
6. 6 Katalog grafického listu Corneliuse Corta podle B. Sprangera.....	237
6. 7 – 6. 8 Katalog grafických listů Zacharia Dolenda podle B. Sprangera.....	239
6. 9 – 6. 13 Katalog grafických listů Hendricka Goltzia podle B. Sprangera.....	243
6. 14 Katalog grafického listu Pietera de Joda podle B. Sprangera.....	254
6. 15 – 6. 19 Katalog grafických listů Lucase Kiliana podle B. Spranger.....	256
6. 20 – 6. 21 Katalog grafických listů Jacoba Mathama podle B. Sprangera.....	265

6. 22 – 6. 29 Katalog grafických listů Jana Mullera podle B. Sprangera	269
6. 30 Katalog grafického listu Servicia Raevna podle B. Sprangera.....	284
6. 31 – 6. 39 Katalog grafických listů Aegidia II. Sadelera podle B. Sprangera.....	285
6. 40 – 6. 43 Katalog grafických listů Johanna I. Sadelera podle B. Spranger.....	304
6. 44 Katalog grafického listu Rafaela I. Sadelera podle B. Sprangera.....	311
6. 45 Katalog grafického listu Andrei Scacciattiho podle B. Sprangera.....	313
6. 46 Katalog grafického listu Antonia Wierxe podle B. Sprangera.....	315
7. 1 Katalog grafiky od Bartholomea Sprangera.....	317
Přehled použitých zkratk a symbolů.....	319
V. Obrazová příloha.....	I – CXXXIII
VII. Seznam vyobrazení.....	320
VIII. Seznam použitých pramenů a literatury.....	327
Anotace, Abstract, bibliografická citace.....	340

I. Úvod

Sprangerovo dílo zastoupené ve sbírkách na území České republiky je dosti rozsáhlé. Jeho podrobné zpracování by vydalo na rozsáhlou monografii. Přesto jsem se pokusil o soupis a popis jeho děl v tuzemských sbírkách.

Osobnost a malířská činnost holandského malíře žijícího na přelomu 16. a 17. století mne zaujala při studiu manýristického období střední Evropy a Itálie. Bartholomeus Spranger byl všestranným umělcem. Ovládal techniky kresby, olejomalby a nástěnné malby. Zabýval se návrhy pro rytiny; v několika pracech zvládl i techniku leptu. Okrajově se zabýval i sochařstvím.

Podstatnou část díla Bartholomea Sprangera tvoří zakázky, jejichž hlavním tématem jsou alegorické a mytologické náměty. V jeho tvorbě nacházejí místo i sakrální obrazy a portréty.

Při studiu jeho díla jsem měl k dispozici studijní obrazový materiál ve sbírkách starého umění ve Schwarzenberském paláci a sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Dále jsem využil ke studiu stálou expozici Obrazárny Pražského hradu a Lobkovickou obrazárnu v Lobkovickém paláci v areálu Pražského hradu. Dalším zdrojem při studiu byla Strahovská obrazárna kláštera premonstrátů v Praze. Jediným studiem byly malby v pražských kostelech sv. Štěpána na Novém Městě, sv. Tomáše na Malé Straně a v chrámu sv. Víta. Významné jsou i obrazy ve sbírkách na zámcích Český Krumlov, Duchcov v severních Čechách, Blatná, Rožmberk a Kolovratský zámek v Rychnově nad Kněžnou. Další díla jsou v Městském muzeu ve Frýdlantě a v zámecké obrazárně v Kroměříži.

Uvažoval jsem připojit ke své práci obrazy, kresby a grafiky Bartholomea Sprangera ze zahraničí. Z důvodu nesmírné náročnosti takové práce a pokročilého bádání předchozích odborníků, budu zde zmiňovat jen ta díla, která mají vztah k obrazům v České republice.

Můj zájem rovněž podpořil široký fond publikací a článků. Bohatý zdroj literatury vede k závěru, že již vše bylo objeveno, pečlivě zaznamenáno a nejdůležitější vznesené otázky již byly vyřešeny. Přesto zůstává řada nezodpovězených problémů, které se pokusím v této práci objasnit. Jedná se zejména o díla, která jsou předchozími badateli uváděna jako „Bartholomeus Spranger–okruh nebo následovník“. Dalším bodem diplomní práce je pokus o přehodnocení datace u některých uměleckých děl. Tento bod je nesmírně náročný, protože většina uměleckých děl není přímo datována a nejsou k nim dostupné písemné prameny. Jediným řešením je tedy restaurátorský rozbor, který by objasnil při vedlejších výzkumu stáří maleb. Při tomto zásahu by otázky datace u maleb možná vyřešila dendrochronologie a chemické složení barev.

Zajímavou otázkou je vliv Sprangera na umělce, kteří z něj vycházeli. Zřetelné ovlivnění malířových současníků bylo již několikrát popsáno, ale vliv na umělce v 17. až 19. století není dosud zpracován.

Dalším důvodem ke zvolení tématu diplomové práce–Bartholomeus Spranger ve sbírkách v České Republice–byl můj zájem o holandské malířství a jeho vliv na umělce působící v Čechách. Na Holandskou uměleckou tradici, jejíž kořeny sahají až k Janovi van Eyckovi, Rogieru van der Weyden, Pieteru Brueghelovi st., Maertenau van Heemskerckovi a Fransi Florisovi st. navázal Spranger a rozvinul ji právě v Čechách.

Zajímala mě i osoba císaře Rudolfa II., který díky své sběratelské vášni poskytl v druhé polovině 16. století a ranných letech 17. století nesmírně přívětivé prostředí pro umělce. Císař Rudolf II., který si zvolil za své sídelní město Prahu, honoroval ohromnými prostředky budování soukromé sbírky.

Neméně zajímavou okolností při studiu B. Sprangera a jeho současníků je formální přeměna pozdně manýristického stylu, která pak vyústila v ranný barok. Tento uvedený stav změny stylu, jenž vzbuzuje u mne velký zájem, vedlo také k pokusu dedukovat realitu přelomu 16. až 17. století.

Výběr tématu diplomové práce ovlivnila také skutečnost, že si v roce 2011 připomeneme čtyřsté výročí úmrtí Bartholomea Sprangera.

Smyslem diplomové práce a zkoumání díla je také zvolení optimální metodiky. Ke zpracování dané práce můžeme přistoupit z několika pohledů. Dílo můžeme zhodnotit analýzou ikonologickou. Ta postihne základní charakteristiky uměleckých děl. Při uplatnění této metodiky se nelze vyhnout čisté popisnosti. Dále můžeme analyzovat dějinné souvislosti a jejich vliv na tvorbu nebo vývoj umělecké osobnosti. Ikonologické bádání může být také doplněno komparací uměleckých děl Sprangerem vytvořených s generačně staršími umělci (Parmigianino aj.) i současníky.

Důležitým bodem diplomové práce je struktura vypracování. Po úvodu následuje chronologický soupis pramenů a literatury. V kapitole „Prostředí Rudolfinského manýrismu“ je popsáno celkové kulturně–politické prostředí Rudolfova dvora v souvislosti s uměleckým stylem. Následuje kapitola „Život Bartholomea Sprangera“ obsahující kritický životopis malíře. Zajímavou kapitolou je ovlivnění Sprangera franko–flámskou a italskou tradicí, jenž shrnuje ve stručnosti stať „Sprangerův umělecký vývoj“. V kapitole „B. Spranger ve sbírkách císařských, šlechtických a muzejních institucí“ je uveden v několika případech osud uměleckého díla ve zdejších sbírkách. V kapitole „Katalog“ jsou detailně analyzovány nejprve závěsné obrazy. Ty jsou rozděleny na malby, jenž jsou určeny jako díla B. Sprangera

a na ty, u kterých převládají pochybnosti a jsou pojmenovány jako Sprangerův okruh či ateliér. Dále je katalog rozšířen i o obraz s problematickým určením. Následně katalog obrazů zahrnuje kopie podle B. Sprangera. Při sestavování katalogu by bylo chybou opomenout obrazy, které byly dříve mylně připisovány B. Sprangerovi. Katalog závěsných obrazů je zakončen ztracenými obrazy, známými jen z písemných pramenů a literatury. Katalog obsahuje také nástěnné malby, fresky i jednu nedochovanou. V další části katalogu jsou zpracovány kresby. Kapitola kreseb je rozdělena na výjevy, kde je autorství prokázané a na kresby s problematickým určením. Následují kresby, které byly původně určeny jako Spranger, ale jsou zde prezentovány jako dílo Abrahama Bloemaerta, Adriaena de Vries a Jana Straeta zv. Stradana. Následují kresby, které byly původně připsány Sprangerovi, ale jejich autorství bylo změněno. Dále v kapitole kresby jsou zmíněny kresebné kopie podle B. Sprangera. V další části katalogu jsou uvedeny grafiky podle Sprangerova návrhu. Katalog obsahuje grafiky od Jana Jiřího Balzera, Christophora Blanca, Corneliuse Corta, Zacharia Dolenda, Hendricka Goltzia, Pietera de Joda, Lucase Kiliana, Jacoba Mathama, Jana Harmensz. Mullera, Serv. Raevana, Aegidia II. Sadelera, Johanna Sadelera, Rafaela I. Sadelera, Andrei Scacciattiho a Antoniuse Wierxe. Tento katalog uzavírá samotná grafika od Bartholomea Sprangera. Katalog je řazen chronologicky.

II. Použitá literatura a prameny

Pro studium díla Bartholomea Sprangera je k dispozici dostatek literatury a pramenů. Nejdůležitější literaturou k poznání osoby malíře Bartholomea Sprangera je životopisná kapitola z knihy „Het Schilder boek. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandscheen en Hooghduytsche Schilders“ z roku 1604 od Karla Van Mandera.¹ Malíř, básník a teoretik van Mander vydání připravoval několik let. Roku 1602 jej navštívil B. Spranger v holandském Haarlemu, kde mu sdělil podrobnosti o svém životě. Mander soudobého umělce Sprangera prezentoval v podrobném životopise, ze kterého vycházely následující generace badatelů. Jelikož Sprangerův životopis od van Mandera je citován v této práci v kapitole „Život Bartholomea Sprangera“, není nutné provést transkripci textu.

Vzácným písemným pramenem je zachovaná poslední vůle B. Sprangera z 11. ledna 1611. Závěť je zapsána v knize č. 2176 Fol. A 23 v archívu hlavního města Prahy. Tento důležitý pramen je napsán v českém jazyce a ukazuje nám, jak byl Spranger spjat s českým královstvím. Forma poslední vůle se vyznačuje nejprve intitulací a samotným důvodem sepsání. Následuje několik řádek o vyrovnání dluhů a soupis finančních obnosů, které mají být po jeho smrti rozděleny. V další části závěti odkazuje movitý a nemovitý majetek své rodině. V závěru listinného dokumentu se objevuje svědecká řada a datace uskutečnění sepsání. Později, 27. září 1611, byl vepsán údaj o souhlasu dědiců B. Sprangera, jenž znamenal naplnění závěti.²

V knize protokolů pražského malířského cechu je 12. ledna roku 1603 zapsána žádost Jana Widmana o přijetí za malířského mistra. Widman požádal o vstup do cechu a musel předložit výuční list. Žádost byla doplněna přimluvou Sprangera a Josefa Heintze st.³ Další zajímavou zprávou napsanou roku 1644 do knihy protokolů malířského cechu bylo předvolání Ondřeje Weedmana do cechu pro své již čtyřleté štolování. Zde v souvislosti s přečtením privilegií Weedmanovi byl zmíněn erb od B. Sprangera, který jej namaloval na pokyn Rudolfa II.⁴

Na Manderův životopis navázal Joachim Sandrart, který se v obsáhlé publikaci „Deutsche Akademie“ z r. 1675 zmínil o Sprangerovi. Nejprve citoval jeho jméno v souvislosti s triumfálním obloukem ve Vídni při slavnostním vjezdu Rudolfa II. Sandrart poté napsal jeho

¹ Karel van MANDER: Het Schilder Boek. Haarlem 1604. Druhé vydání z roku 1618 (Amsterdam). Kritická edice: MANDER/FLOERKE 1906. Druhá kritická edice. MÜLLER 1933, 164–198. Báseň Der Grondt den edel vry Schilder Const, která je napsána v úvodu před třemi knihami životopisů, analyzoval Hessel Miedema komentářem a překladem do současné holandštiny. MANDER/ MIEDEMA 1973.

² Plné znění závěti můžeme nalézt v kapitole „Život Bartholomea Sprangera“.

³ Transkripce písemného pramene je uvedena v edici HALATA 1996, 38.

⁴ Přepis písemného pramene viz HALATA 1996, 136.

životopis podle *Knihy malířů* od van Mandera. Shrnu podstatné údaje, které začínají cestou do Itálie a jeho službou na dvoře papeže Pia V. Sandrart si všiml ohromné donátorské ctnosti tohoto papeže, kterou potvrdil i v traktátu Vasari. Autor pak uvedl, že Spranger po smrti papeže pracoval v římských kostelech. Na doporučení Giambologni odešel Spranger z Říma do Vídně k císařskému dvoru. Sandrart popsal Sprangerův vídeňský pobyt a jeho dílo. Rok 1582 označil jako datum přesunu do Prahy za císařem Rudolfem II.

Dalším životopiscem umělců byl Arnold Houbraken. Ten se ve svém pojednání z roku 1718 až 1720 zmínil (jen okrajově) o Sprangerovi v souvislosti s jistým Joanem Dacem z Kolnu, který se jím inspiroval. Houbraken poznamenal, že tento umělec nebyl zahrnut do van Manderovy práce. Autor stati připomenul dvůr Rudolfa II. a jeho zálibení v umění.

Velikost Sprangera pro zdejší čtenáře poodhalil teprve až Johann Gottfried Dlabacž ve slovníku z roku 1815. Autor lexikonu samozřejmě znal van Manderovu práci o malířích, což prozrazují shodná životopisná fakta. V lexikonu Dlabacž uvedl, že Spranger odešel do Paříže k malíři jménem Marc. Od něj odešel do Milána. Dále pak do Parmy, kde se následně učil u Bernharda Soraji. Dlabacž připomněl římské a pražské období Sprangera s uvedeným soupisem podle životopisného pojednání van Mandera. Badatel poté publikoval katalog obrazů, v kterém uvedl mj. autoportrét z KHM ve Vídni. Z vypsaneho seznamu grafik můžeme nalézt rytiny sv. Rodiny od Lucase Kiliana. Od Jacoba Mathama Dlabacž zmínil grafiku Romula a Rema. Dále upozornil na rytiny Jana Mullera, z kterých uvedl Persea vyzbojoveného Merkurem a Minervou, Oreadu vytrhávající trn z nohy Fauna a sv. Rodinu se dvěma anděly. V soupisu grafik dále neopomenul Aegidia Sadelera, který vyryl motivy Venuše a Kupida, Venuši přijímající dary, Moudrost vítězí nad Nevědomostí, Herkula s Omfalé a Tři Marie vracující se od hrobu. Dlabacž uvedl také Johanna Sadelera, který vyryl výjevy sv. Rodiny, sv. Jeronýma a Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou. V soupise se objevuje také Rafael Sadeler s rytinou sv. Lukáše malující Pannu Marii.

Ze soupisové literatury můžeme uvést lexikon Gustava Naglera z roku 1847, který také čerpal ze znalostí van Manderova pojednání. Dalším zdrojem pro Naglera byly předchozí soupisy.⁵ Do tohoto životopisu zahrnul dle van Manderova spisu seznam nejdůležitějších zakázek. Nagler v lexikonu katalogizoval Sprangerovy autoportréty. V této kapitole můžeme nalézt i vyrytou podobiznu P. Brueghela ml. od E. Sadelera, který ji vyryl podle B. Sprangera. Nagler poté začlenil kapitolu s biblickými vyobrazeními. Zde mimo jiné uvedl grafiky Adama a Evy jednak od Zacharia Dolenda a také od Hendricka Goltzia. Od Goltzia zařadil do soupisu

⁵ Srov. soupisy: BARTSCH 1803; DLABACŽ 1815; WILLIAMSON 1816; LE BLANC 1954.

i rytinu Judity s Holofernem. Soupis výše uvedených motivů inspirujících se Starým zákonem byl oddělen od novozákonních výjevů. Zde Nagler zapsal podle ikonografie výjev sv. Rodiny, kterou graficky zpracovali podle různých Sprangerových předloh rytci. Můžeme zde poukázat na rytiny sv. Rodiny od Johanna Sadelera, Lucase Kiliana, na kterého je poukázáno ve dvou variantách, Jana Mullera a Hendricka Goltzia. Dále je v soupisu upozorněno na rytinu Panny Marie a Ježíšem s hruškou od Lucase Kiliana. Dále je zmíněna rytina Odpočinek na útěku do Egypta od G. Sadelera. Od téhož rytce můžeme v seznamu nalézt grafiku Tři Marií vracející se od hrobu a Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou. Shodný výjev vyryl také Johann Sadeler.⁶ V soupise nazvaném „Heilige“ nalezneme odkaz na rytiny sv. Lukáše od Rafaela Sadelera, Sedícího sv. Jana Křtitele mezi sv. Petrem a sv. Pavlem od Antonie Wierxe, sv. Dominika od Corneliuse Corta, sv. Františka od Johanna Sadelera, sv. Martina od Zacharia Dolenda a sv. Jeronýma od Johanna Sadelera. Mytologické motivy uvedl heslem „Mythologische Darstellungen“. Badatel zde připomněl scénu svatby Amora a Psýché, kterou vyryl H. Goltzius. Dále také poukázal na motiv Apolla a Mida od A. Scacciatiho. Následně zařadil do seznamu výjevy Bakcha a Cery a Oreadu odstraňující trn z nohy Fauna od Jana Mullera. Od Lucase Kiliana zmínil Nagler motiv Herkula s Antaiem. V seznamu je dále zastoupena rytina Neptuna a Thétis a Romula s Remem od Jacoba Mathama. Soupis je zakončen lepty od B. Sprangera, ve kterých byla uvedena grafika sv. Jana Evangelisty.

Pokračovatelem J. Sandrarta byl A. Michiels, který roku 1868 napsal v ročence Gazette des Beaux Arts kapitolu upozorňující na malíře „Barthelémy Spranger“. Autor statě se zabýval malířem z pohledu životopisu, který sestavil van Mander. Životní osud doplnil uměleckými díly zmíněnými v traktátu holandského teoretika, které zjevně přepsal a představil zájemcům ve francouzském jazyce.

Na neukončenost van Manderova životopisu upozornil Zikmund Winter, jenž zveřejnil článek „Kšaft malíře Bartoloměje Sprangera“ v časopise Památky Archeologické z roku 1898–1899. V úvodu napsal Winter stručný životopis. Připomněl zde starší tvrzení, že Spranger zesnul roku 1625. Jako první ovšem uvedl, že závěť byla napsána již roku 1611. Jelikož závěť je přepsána v kapitole „Život Bartholomea Sprangera“, není potřebné ji citovat. Winter transkripci doplnil poznámkou, že není zřejmé co odkázal Spranger v domě dědicům. Uvedl, že závěť byla napsána česky. Rovněž také připomenul, že první zápis v cechovní knize v němčině byl až roku 1641.

⁶ Gustav Nagler neuvěděl kde tištěné exempláře byly uloženy. Grafické listy mohly mít velký náklad a v průběhu let mohly být opakovaně tištěny, a proto nezjistíme odkud přesně daná grafika byla.

Přelomovou prací byl titul „Die Kunst in Prag zu Zeit Rudolf II.“ napsaný Karlem Chytilem roku 1904. Popsal v něm dosud opomíjený umělecký styl na dvoře Rudolfa II. v Praze a zabýval se celkovým pohledem na dvorské umělce. Chytil zde také zmínil malíře Sprangera, který pracoval ve Vídni od roku 1571 na venkovském sídle pro Maxmiliána II. Připomenul, že Spranger zůstal ještě ve Vídni v době, kdy se císař Rudolf II. přesunul do Prahy. V souvislosti s malířem Sprangerem připomenul Chytil osud sochaře Hanse Monta, žáka Giambologni. Citovaný badatel také upozornil na školení a cestu do Itálie, kde pobýval především v Parmě a v Římě. Dále poznamenal, že se školil z uměleckých děl Parmigianina a Correggia, a že vstoupil do služeb kardinála Farnese. Spranger ve službě kardinálově působil v Caprarole. Chytil dále zapsal, že Spranger přišel do Prahy okolo roku 1583, a již roku 1581 pracoval pro Rudolfa II. Od roku 1584 byl jeho dvorním malířem. Následně Chytil zapsal, že se Spranger oženil s Kristýnou Müllerovou. Autor publikace uvedl, že v sousedství Sprangera v Thunovské ul. pobýval Michael Peterle, pro kterého namaloval epitaf. Badatel napsal, že se Spranger stýkal s A.de Vriesem a Ae. Sadelerem. Z uměleckých děl Sprangera Chytil uvedl Epitaf Mikuláše Müllera, který pokládal za ztracený.⁷ Dále upozornil na Alegorický obraz z KHM ve Vídni a na Vzpomínkový list B. Sprangera na jeho ženu. Chytil rovněž zařadil do publikace Erb staroměstského cechu malířů z roku 1595, který stručně popsal.⁸

V rámci Ottova slovníku naučného napsal roku 1905 heslo B. Spranger František Harlas. Autor kapitoly stručně shrnul životní data malíře a jeho školení. Harlas si také povšiml, že Spranger byl roku 1595 povýšen císařem do šlechtického stavu. Upozornil, že byl představitelem holandské kolonie u Pražského hradu. Harlas publikoval, že v Rudolfínské obrazárně a ve sbírce V. Lanny se nalézaly kresby. V slovníkovém odkazu uvedl Epitaf ze Strahovské obrazárny a obrazy sv. Voršily a Alžběty. Ze stejné sbírky pocházel obraz Vzkříšení Páně.

Lexikální postup zvolil Alfred Würzbach při sestavování obsáhlého dvousvazkového slovníku „Niederländisches Künstler–Lexikon“, jehož první díl vyšel roku 1906 a druhý v r. 1910. Autor zařadil do slovníku malíře B. Sprangera. V lexikálním hesle sestavil malířův životopis podle van Manderova schématu. Při sestavování jeho životopisu se Würzbach dopustil chyby, když uvedl, že malíř zemřel až roku 1627.⁹ Würzbach argumentoval vlastnoručním označením Sprangera v grafice Alegorie Merkura s Minervou z roku 1627 od Jana Mullera. Dále v hesle vyslovil názor, že měl neobyčejné postavení a proslulý talent.

⁷ Epitaf Mikuláše Müllera byl znovuobjeven až roku 1923. Viz KUCHYNKA 1923, 150–152.

⁸ Chytil nezařadil erb do Sprangerova díla. CHYTIL 1904, 24. Dále byl také k příležitosti výstavy vydán soupis vystavených exponátů.

⁹ Alfred Würzbach použil starší lexikon Dlabáčův a tím tedy i jeho datum úmrtí Sprangera.

Zmínil také, že imitoval Parmigianina, Correggia a Michelangela. Würzbach se také zabýval č předlohami, které pak vyryli přední grafici (H. Goltzius, Jan Muller, Ae. Sadeler aj.). Na závěr slovníkového hesla poznamenal, že nejlepší díla jsou v Císařském muzeu ve Vídni. Citovaný badatel poté zmínil seznam obrazů řazených abecedně podle měst, ve kterých se díla B.S nalézala. Stejným systémem řadil i seznam kreseb. U hesla Praha nalézáme kresby Krista s apoštoly, Jupitera s Junem, Paridova soudu, Neptuna s Amfrititou, Neptuna s Anymonou a Venuše s Amorem. Uvedl i lept sv. Jana Evangelisty. V dalším oddíle rytin podle kreseb a obrazů jsou zaznamenány grafiky Jana Balzera Neptuna, Thetis a Kupida, postavu Danaé a nepojmenovanou Alegorii, Lucase Kiliana sv. Rodina a Herkules a Antaios a odkazy na další rytce, jež jsou zmíněny ve slovníku podle jmen. Heslo bylo zakončeno A.Scacciatim, jež podle B. Sprangera provedl motiv Apolla s Midem.¹⁰

Na Chytilovu publikaci reagoval Karel B. Mádl, který roku 1908 napsal v časopise Památky archeologické článek „Obrazárna a umělci Rudolfa II.“, ve kterém se věnoval umělcům na dvoře Rudolfa II. Zaznamenal mimořádnou osobnost malíře B. Sprangera, který působil u panovníka v Praze. Mádl zmínil inventář z roku 1621. Rovněž upozornil, že Sprangerovy obrazy mohly být na zámku v Brandýse nad Labem a v Císařském mlýně v Praze–Bubenci. Autor připomenul, že Spranger působil u dvora v Praze od r. 1581 až do doby císaře Matyáše.¹¹ Z uměleckých děl Mádl díky znalostem van Mandera seznámil čtenáře s výmalbou jeho domu v Thunovské a Nerudově ulici v Praze. Z poznatků van Mandera Mádl čerpal a publikoval i informaci, že epitaf Michaela Peterleho je v kostele sv. Štěpána.¹² Také uvedl obraz se sv. Šebestiánem v kostele sv. Tomáše v Praze. Mádl poznamenal, že obraz byl namalován ve dvou variantách.¹³ Citovaný autor napsal, že oba obrazy jsou ztraceny a kostel sv. Tomáše má v majetku jen sv. Šebestiána z okruhu Sprangera. Mádl opět podle zápisu van Mandera uvedl ztracený obraz sv. Jakuba a Erasma z kostela sv. Jakuba v Praze. Také zmínil ztracený obraz Nanebevzetí Panny Marie ze sv. Salvátora, jež byl namalován r. 1581. V závěru článku připomenul, že tyto práce byly namalovány v rozmezí let 1581 až 1602. Dále jen stručně zapsal fresku v malostranské radnici s námětem Justicie.¹⁴

Zásadní pojednání, jež použilo nejnovějších metod zpracování, napsal roku 1909 Ernst Diez, který vzešel z Vídeňské školy dějin umění. V monografické obsáhlé studii pojmenované

¹⁰ Pozorný čtenář si povšimne, že Würzbach nezařadil žádnou malbu v oblasti ČR. Ačkoliv van Mander zmínil několik maleb, které prokazatelně byly na území Prahy např. sv. Šebestián v kostele sv. Tomáše, epitaf Michaela Peterleho v kostele sv. Štěpána, v lexikonu je nenajdeme.

¹¹ V tomto případě nebylo uvedeno datum do kdy Spranger působil. Viz MÁDL 1908, 188.

¹² Podle knihy Het Schilder Boek od K. van Mandera byl epitaf M. Peterleho umístěn v kostele sv. Jiljí na Starém městě v Praze.

¹³ První varianta, darovaná bavorskému vévodovi, se ztratila.

¹⁴ Mádlův článek je spíše kritický komentář k van Manderově traktátu. Nicméně z dnešního pohledu již zastaral.

„Der Hofmaler Bartholomäus Spranger“ se podrobněji zabýval samotným umělcem. Diez v kapitole „Biographisches“ shrnul život umělce podle van Mandera. Citovaný badatel zopakoval také okolnost, že van Mander B. Sprangera potkal roku 1574 v Římě a spolu s ním byl doporučen na císařský dvůr do Vídně. Autor článku připomněl Sprangerovu cestu do Haarlemu, kde se roku 1602 opět setkali. Diez poznamenal, že van Mander musel být v Praze. Následně je napsán samotný životopis a transkripce dopisu U. Kraffta, který poslal B. Sprangerovi. Badatel pak písemný pramen interpretoval a v závěru statě dále pokračoval v životopisu až do smrti malíře roku 1611. Poté se Diez věnoval v kapitole „Das Werk des Künstlers“ uměleckým dílům od ranných děl k obrazům z pozdního období. Sestavil seznam zachovalých obrazů B. Sprangera. V této kapitole poprvé porovnal vliv Sprangerova umění na malíře Abrahama Bloemaerta. Nás z uvedených děl a soupisu obrazů zajímá Epitaf Michaela Peterleho, Zmrtvýchvstání Krista a Epitaf s proměněním Krista, portréty Alžběty, Voršily a Barbory a také portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic. Diez na závěr monografie uvedl vybraný soupis písemných pramenů, které ještě doplnil transkripcí závěti. Poslední vůli badatel přepsal v češtině a zároveň s německým překladem.¹⁵

Přístup vědeckého bádání Ernsta Dieze akceptoval Zikmund Winter roku 1909, když napsal publikaci „Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Praze“, kde se věnoval v kapitole „řemeslo malířské“ umělci B. Sprangerovi. Nejprve zdůraznil, že nizozemský malíř zde zdomácněl a připomenul okolnosti vstupu do císařských služeb. Winter srovnal životní osud malíře popsany Manderem s písemnými prameny. Zmínil inventář z roku 1621, kde bylo uvedeno 27 Sprangerových obrazů. Winter napsal, že se dosud zachovalo 11 obrazů. Konkrétně uvedl příklad Alegorie na ctnosti Rudolfa II., Herkula a Omfalé a Vulkan a Maia, portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic, rytiny Pietera Brueghela ml. a B. Sprangera se svou chotí. Zmínil se i o obraze v kostele sv. Štěpána a o obrazech v kostele sv. Jiljí.¹⁶

Na vídeňskou výstavu z roku 1904 navázala v r. 1912 výstava pražská: „Rudolf II. výstava jeho dvorských umělců a podobizen osobností jeho dvora“. Při této příležitosti vyšel katalog, který sestavil Pavel Bergner a napsal Karel Chytil.¹⁷ Předmluva se zabývala kulturním a politickým prostředím v Evropě i v Čechách. Následoval výčet význačných umělců u pražského dvora. Životopis Sprangera se odvolával na znalost van Mandera. Chytil v katalogu potvrdil znalost Sprangerovy závěti. Výstavní katalog byl koncipován ve stručných heslech,

¹⁵ Ernst Diez položil základy bádání, na které pak navázali další odborníci v jednotlivých člancích, kat. heslech a statích. Na Diezovu práci navázal až Konrad Oberhuber roku 1958, kdy sepsal svou disertaci. Diezova práce je v očích badatelů, zejména pokud se jedná o soupis pramenů a analogie s životopisem Sprangera od van Mandera, aktuální dodnes.

¹⁶ Winter v citovaném pražském kostele neuvedl názvy maleb.

¹⁷ Katalog vyšel rovněž v německé verzi.

kteřá se zabývala jednotlivými exponáty. K malíři Sprangerovi bylo přiřazeno několik uměleckých děl: ze Strahovského kláštera byly zapůjčeny obrazy Zmrtvýchvstání Krista, Proměnění Kristovo a Sv. Alžběta a sv. Kateřina. Z kostela sv. Štěpána v Praze byl zapůjčen Epitaf Michaela Peterleho z Annabergu. Ze sbírky hraběte Buquoye na zámku Rožmberk byly zapůjčeny obrazy Sv. Barbory a sv. Barbory. Ze sbírky pražské konsistoře byly prezentovány portréty sv. Barbory se sv. Monikou. Portrét Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic byl zapůjčen na výstavu ze zámku Roudnice nad Labem. Tento seznam děl byl doplněn obrazy z galerie Nejvyššího císařského domu ve Vídni, které lze citovat: Autoportrét B. Sprangera, Portrét umělcovy choti, Alegorie války s Turky, Herkules a Omfalé, Salmacis a Hermafrodit, Glaukos a Skylla, Herkules a Dejanira. Na výstavě byl také vystaven autoportrét B. Sprangera z Liechtensteinské sbírky ve Vídni. Další zápůjčkou byl portrét sv. Barbory z muzea v Budapešti. V seznamu vystavených uměleckých děl je uvedena malba Apolla a Múzy ze sbírky hraběte Kolovrata–Krakovského ze zámku Rychnov nad Kněžnou, která je označena jako kopie podle B. Sprangera. Výstavní katalog byl obohacen soupisem kreseb z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze: kresby Neptuna, Cery a Bakcha a Alegorie míru, další dvě kresby Alegorie míru a kopie Cery a Bakcha. Následně Chytil jmenoval dvě kresby z Vídeňské Albertiny: kresby Neptuna a Herkula, Dejaniry a kentaura Nessa. Soupis kreseb uzavřel seznamem ze sbírek SVPU: kresby Neptuna a Anemony, Paridova soudu, Venuše a Amora, Jupitera a Juna, Krista s Apoštoly, Neptuna a Amfritity.¹⁸

Zcela odlišnou metodu zpracování od doprovodných katalogů k výstavám zvolil Karel Chytil, když publikoval roku 1918 článek „Apoteosa umění od B. Sprangera“ v časopise Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění. Chytil se sice zabýval celkovým prostředím renesance v Itálii a u dvora Rudolfa II, nicméně zaměřil svou pozornost na privilegium povyšující malířství na umění z roku 1595 a okolnost vzniku miniatury staroměstského cechu malířského. Uvedl také kopii od G. G. Meyera, jenž ji nakreslil podle Sprangerova originálu, který se později ztratil. V těchto souvislostech představil malíře Sprangera a jeho životní osud. Krom privilegia se Chytil věnoval motivu Fámy vedoucí Umění na Olymp, který vzájemně srovnal s rozdíly mezi grafikou a obrazem (kopíí) z Grenoblu. Dále výjev detailně popsal a interpretoval. Badatel připomenul souvislost s boji s Turky. Poté se věnoval rytci Janu Mullerovi, kterého považoval za bližšího pro Sprangera než Goltzia. V závěru článku se Chytil zabýval rytinou, ve které jsou vyryty verše od Harmana Mullera. V posledních větách článku Chytil připomenul jeho významný vliv na cech a pokládal ho za nejpřednějšího malíře.

¹⁸ V sestaveném katalogu nebylo u uměleckých děl B. Sprangera uvedeno ani přibližné datum vzniku.

V dodatku téhož čísla časopisu publikoval nález obrazu Fámy vedoucí Umění na Olymp v nynější Národní galerii a následně jej ve stručnosti charakterizoval a srovnal s kopií v Grenoblu a s rytinou.

Autora úspěšných výstav z roku 1904 a 1912 Karla Chytila zájem o Rudolfínského manýrismus neopustil. V roce 1920 uspořádal v Praze další výstavu „Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.“, ke které vydal stejnojmenný katalog. V předmluvě Chytil popsal kulturně politické poměry a umělecké prostředí doby Rudolfa II. Dále v této kapitole hodnotí umělecké zaměření Sprangerovo. V analýze umělce potvrzuje znalost van Manderem sestaveného životopisu. Rovněž připomněl poslední vůli. Pod stručným životopisem je sestaven soupis obrazů se stručným heslem. Citoval Alegorii války s Turky, Epitaf Michaela Peterleho z Annabergu, Zmrtvýchvstání Krista, Sv. Alžbětu, Glauka a Skyllu, Salmacia a Hermafrodita, obě sv. Barbory ze zámku Rožmberk, Autoportrét B. Sprangera a portrét umělcovy choti z bývalé sbírky Nejvyššího domu císařského ve Vídni a podobiznu Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic.¹⁹

Josef V. Šimák v inventárním seznamu zámecké obrazárny v Duchcově z roku 1920, který publikoval v Časopise Společnosti přátel starožitností českých, citoval malby sv. Víta, sv. Václava a sv. Zikmunda, sv. Vojtěcha. Šimák nicméně za autora maleb pokládal Hanse von Aachena. Jméno Spranger v článku objevujeme až v souvislosti s vyobrazením Marse a Venuše. Badatel také uvedl, že Spranger žil od roku 1546 až do roku 1627.²⁰

Dalším badatelem šířícím osvětlu o období Rudolfa II. byl František Xaverský Harlas, který napsal roku 1921 publikaci „Rudolf II. Milovník umění a sběratel“. Kniha se zabývá spíše komplexním uměleckým prostředím Prahy v období vlády Rudolfa II. U Sprangera se pozastavoval jen u maleb v chrámu sv. Víta na Pražském hradě. Harlas také citoval seznam dvorských umělců z roku 1600 kde uvedl Sprangera. Rovněž připomenul, že Spranger měl vliv na figurální malbu ve zpěvnících českých. Harlas uvedl i inventární seznam z roku 1621, který čítal 27 Sprangerových obrazů.²¹

Roku 1922 došlo k mimořádnému nálezů Rudolfa Kuchynky, který na Olšanských hřbitovech v Praze poznal a určil Epitaf M. Müllera. Tento poznatek následně publikoval v časopise Památky Archeologické v článku „Sprangerův domněle zničený epitaf Mikuláše Müllera byl nalezen“. Kuchynkův poznatek byl samozřejmě podložen van Manderovým podrobným popisem obrazu. Stručně popsal, že na obraze Mikuláše Müllera dominuje

¹⁹ Publikace byla vydána také v německé mutaci.

²⁰ Je zřejmé, že J. V. Šimák čerpal z Dlabáčova lexikonu.

²¹ F. X. Harlas neuvedl soupis obrazů v inventáři z roku 1621.

Vzkříšený Kristus pod nímž jsou členové Müllerovy rodiny. Kuchynka uvedl, že van Manderovu zprávu opakovali Sandrart a Filippo Baldinucci.²² Autor článku se také zmínil, že byl B.Spranger roku 1611 pohřben v kapli sv. Matěje v kostele sv. Jana na Malé Straně v Praze. Kuchynka uvedl, že roku 1784 byl kostel v rámci reforem císaře Josefa II. zbourán a od té doby byl obraz pokládán za ztracený. Teprve roku 1864 byl v držení Josefa Čermáka, který si jej pořídil. Kuchynka však nezjistil v jaké sbírce obraz byl před rokem 1864. Dále pak badatel napsal, že majitel dal obraz umístit do rodinné hrobky na Olšanských hřbitovech. Kuchynka srovnal van Manderovo svědectví s obrazem a narazil na shodné znaky. V článku autor provedl analýzu epitafu a na jeho konci se věnoval srovnáním s dalšími epitafy Sprangera, zejména sv. Šebestiána a Michaela Peterleho. Závěrem dodal, že obraz by měl opustit prostory hrobky.

Z důvodu stavebních úprav chrámu sv. Víta v Praze a byl upraven i Epitaf M. Pyckler. Josef Cibulka v časopise Umění z roku 1931 publikoval článek „Pycklerův epitaf a Horejcovy oltářní plastiky u sv. Víta“ u příležitosti vsazení plastik do renesančního rámu epitafu z roku 1579. Cibulka se zabýval novou výzdobou a mimoděk připomenul renesanční rám a stručně jej popsal. Na závěr badatel napsal, že se šťastnou náhodou našel obraz z epitafu. Cibulka ho vyhodnotil jako nevynikající malbu rudolfinského období a dále uvedl, že byl použit pro výzdobu jiného oltáře.²³

Nepochybně zajímavou studii napsal roku 1931 Albrecht Niederstein, který se v článku „Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger“ zabýval předlohami pro grafiku a samotnými grafickými díly od Sprangera. Niederstein se v úvodu zabýval technikou kresby uhlem a křídou, kterou Spranger zpočátku používal. Později používal techniky pera s tuší. Niederstein se pozastavil nad tím, že nelze rozeznat ranná díla Sprangera. Z prvních kresebných prací uvedl autor postavu sv. Bartoloměje z roku 1589 a další kresby u kterých rozeznal stylovou rozdílnost. Dále Niederstein diferencioval obrazy, z kterých uvedl epitaf Michala Peterleho jako typ tělesné výstavby a ovlivnění A. Dürera. Rovněž připomněl lept sv. Šebestiána, který je datován rokem 1589. Pak se autor článku zabýval stylem lavírované perokresby a poukázal na výjev Venuše s Merkurem, který byl předlohou pro P. de Joda. Niederstein také zmínil vzor svatby Amora a Psýché, podle které postupoval H. Goltzius. Následně poukázal na rytinu Adama a Evy od Z. Dolenda. Niederstein poukázal na vliv rytiny H. Goltzia na práci Z. Dolenda na rytině sv. Martina a Venuši s Amorem. K rytině svatby Amora a Psýché dále pozoroval Niederstein, že Spranger byl ovlivněn Correggiovou freskou

²² BALDINUCCI 1811, sv. 5, 174.

²³ Josef Cibulka v článku neuvedl, jaký malíř epitaf namaloval.

v kapli San Giovanni v Parmě. Niederstein analyzoval i kresby Venuše a Amora a motiv Herkula a Dejaniry. Poté se badatel zabýval proměnou stylu kresby, který charakterizoval jako hlízovitý styl, jež poukázal na Epitaf M. Peterleho a grafiky Goltzia. Niederstein publikoval několik dalších kreseb z nichž zaujme kresba Judity a Holoferna a kresba Adama a Evy, jež se stala předlohou pro rytinu Z. Dolenda. Na závěr článku se autor zabýval motivem Fámy a Balzerovou grafikou Danaé či Zlatého deště.

Krátký příspěvek napsal roku 1931 v časopise Umění František Žákavec, jež pojmenoval „Dluh Čech Belgickému umění v 19. století“, kde zařadil mj. malíře B. Sprangera. Citovaný badatel upozornil na doporučení Sprangera Giambolognou ke dvoru. Následně se věnoval autor otázce úmrtí malíře, kdy porovnal předchozí výzkum Chytila a Woermanna.²⁴ Dále připomenul, že Spranger v Praze zdomácněl a vstoupil do cechu. Z uměleckých děl publikoval cechovní erb malířů, Alegorii na ctnosti Rudolfa II, epitafy Mikuláše Müllera a M. Peterleho. Žákavec se rovněž zmínil o získání šlechtického titulu, a že se jeho bratr Quirin stal roku 1598 měšťanem Malé Strany.

František Petr v časopise Dílo z roku 1932 přeložil stať života B. Sprangera z van Manderovy publikace „Het Schilder boek“.²⁵

Díky získání epitafu M. Müllera SVPU, napsal roku 1936 krátký článek v časopise Umění Antonín Matějček. Badatel v úvodu popsal znovuobjevení epitafu R. Kuchynkou a špatný stav obrazu. Matějček rovněž uvedl, že obraz zrestauroval J. Hlavín a postupné stavy oprav byly zdokumentovány J. Štencem. Jindřich Hlavín postup opravy publikoval roku 1936 v časopise Umění pod názvem „Poznámky k opravě Sprangerova epitafu“. Hlavín popsal nejdříve stav obrazu, na kterém byly trhliny, plísňe a měl narušenou barevnou vrstvu. Restaurátor publikoval, že obraz byl v období baroka přemalován. Hlavín analyzoval epitaf a jednotlivé složky, které zásluhou opravy byly změněny. Uvedl například, že odstranil nápis Te deum laudamus na praporu.

Již se zmíněným epitafem M. Müllera, který rozšířil fond SVPU v Praze, bylo neodvratné sestavit nový katalog sbírek. Tohoto úkolu se chopil ředitel obrazárny Vincenc Kramář, který v katalogu Národní galerie v Praze z roku 1936 citoval stručně u jména malíře B. Sprangera,

²⁴ WOERMANN 1922, sv. 5, 412. Kurt Woermann v kapitole „Die deutsche Malerei von 1550 bis 1750“ se krátce zmínil o Sprangerovi, který podle něj žil v letech 1546 až 1608.

²⁵ MANDER/PETR 1932, 174–182, 195–202, 226–227. Opět můžeme poukázat na kapitolu „Život Bartholomea Sprangera“, která se touto problematikou zabývá. Můžeme porovnat jednotlivé překlady, např. Floerke s kritickou edicí (německy), s Fr. Petrem (česky) a s originálem (viz www.googlebooks.com/Carel van Mander). Slabina překladu Fr. Petra spočívá v roztržitosti textu na tři pokračování, které doprovázejí nesouvisející reprodukce.

že byl ovlivněn F. Florisem, Parmigianinem a Correggiem. Pod krátkým seznámením uvedl Kramář jen Epitaf Mikuláše Müllera a Alegorii.²⁶

Tradice velkých slovníků v Německu vyvrcholila ve vydání „Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler“, ve kterém Albrecht Niederstein uplatnil svůj badatelský zájem o B. Sprangera. Niederstein uvedl do nejmenších podrobností jeho životopis, jenž se opíral o znalosti van Mandera. Z uměleckých děl zařadil nejprve obraz Zmrtvýchvstání ze Strahovského kláštera z roku 1576. Dále Niederstein uvedl Goltziovy rytiny Adama a Evy a sv. Rodiny podle návrhů Sprangera. Následně shrnuje badatel umělecký vývoj a zakončuje jej datem 1611, kdy malíř sestavil svoji závěť. Niederstein zhodnotil Sprangera jako významný zprostředkující prvek pro umění německé, nizozemské a francouzské. Autor hesla dodal, že byl malířem osobitého výrazu, a že rozvinul Correggiův a Parmigianinův styl. Niederstein poté sepsal katalogový seznam obrazů podle umístění ve městech. Můžeme uvést např. Frýdlant, kde bylo zaznamenáno Zmrtvýchvstání Krista. Následuje Praha, kde je uvedeno ve Strahovském klášteře Zmrtvýchvstání Krista, Zmrtvýchvstání Krista s donátory (kopie), sv. Alžběta a sv. Uršula (kopie). Niederstein pak uvedl v kostele sv. Štěpána Epitaf M. Peterleho. Ještě se zmínil, že v kostele sv. Jiří se nacházely obrazy sv. Kateřiny a sv. Moniky. Chrám sv. Víta je zastoupen sejmutou freskou Nanebevzetí Panny Marie. Na Olšanských hřbitovech Niederstein zaznamenal další Zmrtvýchvstání.²⁷ Pražská Nostická sbírka obsahovala podle badatele Poprsí mladého muže. Následuje Roudnice nad Labem, kde Niederstein citoval obraz muže či pána. V závorce napsal, že se nejedná o Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic. Poté je uveden zámek Rožmberk s obrazem sv. Barbory. Ve stejném klíči je rozepsán seznam kreseb. V tomto seznamu nás zaujme město Brno, kde v soukromé sbírce Feldmannově byla kresba Apolla a Dafné. Dále pak Bratislava, kde byla v soukromé sbírce kresba Herkula a Omfalé z roku 1599. Následuje katalog leptů a předloh pro rytiny, které jsou rozděleny podle sakrálního, mytologického, alegorického a portrétního motivu. Na závěr lexikálního hesla autor vypsál seznam literatury, odborných časopisů, katalogů a inventářů.²⁸

Z podnětu předchozích lexikonů byl naspán roku 1950 „Nový slovník Československých výtvarných umělců“ od Prokopa Tomana. Ve slovníkovém hesle uvedl mimo jiné také malíře B. Sprangera. Autor potvrdil znalost předchozího životopisu od van Mandera a badatelské

²⁶ Jedná se o Alegorii ctnosti vítězí nad osudem z roku 1607. Viz též KRAMÁŘ 1938, č. k. 102. Autor katalogu stručně pojmenoval obraz a v životopisných datech uvedl rok 1627 jako datum Sprangerovy smrti. Dále katalog PEŠINA/MAŠÍN 1949 a PREISS 1976, 2–3.

²⁷ Zmrtvýchvstání–není uvedeno jako Epitaf Mikuláše Müllera.

²⁸ A. Niederstein posunul znalosti o Sprangerovi a jeho díle a rozšířil je připsáním obrazů, kreseb a grafik. Nicméně soupis zastaral z pohledu připsání uměleckých děl. Zejména je to patrné v katalogu obrazů a kresby. V grafickém soupise schází např. Venuše a Kupido.

činnosti Dlabače. Dále uvedl inventář z roku 1621, který čítal 27 vyobrazení od Sprangera. Rovněž Toman potvrdil znalost poslední vůle a závěrem v hesle citoval seznam použité literatury.

Na další objev Sprangerova díla upozornil Jaromír Neumann roku 1953 v časopise „Zprávy památkové péče“, kde se prostřednictvím článku „Nově objevený obraz Bartoloměje Sprangera“ zabýval obrazem sv. Šebestiána. V úvodu nejdříve shrnuje umění doby Rudolfa II. z pohledu nahlížení na manýrismus jako úpadkový styl. Dále zmínil, že z manýrismu vycházel i Karel Škréta. Neumann upozornil na povýšení malířství na umění v roce 1595 a na význam sbírky Rudolfa II. V další stati se badatel věnoval dvorskému prostředí, kam zařadil díla Hanse von Aachena, Josepha Heintze st. a B. Sprangera. Neumann Sprangera detailně představil, uvedl jeho znalost Itálie a popsal jeho povolání do Prahy. Badatel pak citoval dva inventáře z roku 1621 a z roku 1718. Připomenul objev Kuchynky z roku 1922 a podle van Mandera uvedl obrazy M. Peterleho, sv. Jakuba a Erasma i Nanebevzetí Panny Marie ze Salvátora. Dále se Neumann dle znalosti van Mandera věnoval obrazu sv. Šebestiána z kostela sv. Tomáše. Shrnuje starší bádání, archiválie a obraz detailně, po formální stránce popsal. Připsání ke Sprangerovi zdůvodnil typickými znaky kompozice a modelace. Dále také upozornil na existenci druhé varianty obrazu. Neumann předpokládal, že se obraz dostal do kostela mezi roky 1592 až 1593. Obraz sv. Šebestiána Neumann porovnal s obrazem Tří Marií na cestě ke hrobu a s obrazem Salmacia a Hermafrodita z téhož období. Dále upozornil na Glaukose a Skyllu a Vítězství moudrosti z KHM ve Vídni a jejich formální podobnost. Na závěr připomenul Neumann Sprangerův lept s motivem sv. Šebestiána se sochou sv. Šebestiána od A. de Vriese.

Zcela odlišný přístup od předchozího bádání zvolil Jaroslav Pešina, který roku 1954 publikoval v časopise Umění článek „Skupinový portrét v českém renesančním malířství“. Pešina se věnoval tématu od pozdní gotiky až po barokní umění. V kapitole věnující se rudolfínskému období popsal epitafy Mikuláše Müllera a Michaela Peterleho, který namaloval B. Spranger. Vznik epitafů M. Müllera Pešina datoval rokem 1587 a M. Peterleho r. 1588. Autor článku srovnal oba epitafy a zmínil se, že u prvního je malířská kvalita vyšší. Sprangerovi připsal také epitaf ze strahovského kláštera, jenž byl namalován okolo roku 1600. Pešina poznamenal, že epitaf se zachoval v pozdější kopii ze 17. století. Poté se autor článku snažil artikulovat jednotnou spojovací linii tím, že epitaf M. Müllera byl volně individuální, zatímco epitaf M. Peterleho byl postupně ustrnulý a konečně epitaf ze strahovské obrazárny byl návratem k tradičnímu stylu.

Rovněž publikace „Baroque portraits“ Olgy Strettiové z roku 1957 upozornila na specifickou individualitu portrétního umění. Badatelka, která se převážně zabývala barokním portrétem, zařadila tři portréty od B. Sprangera. V úvodu krátce připomněla důležitá životní data malíře. Uvedla také, že mu byl roku 1595 udělen titul von den Schilde, a že byl zapsán roku 1584 do Pražského malířského cechu. Strettiová dále napsala, že Spranger maloval pro Rudolfa II. a sídlil na Malé Straně. Z portrétů publikovala jeho autoportrét, portrét jeho manželky Kristýny, rozené Müllerové a Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic. Posledně citovaný portrét šlechtice badatelka opatřila krátkým heslem. Autorka zmínila, že portrét je vyzněním španělské kultury v Čechách a také zmínila ženu Z. Vojtěcha, Polyxenu.²⁹

Na Diezovu studii a Niedersteinovy příspěvky navázal roku 1958 Konrad Oberhuber, který napsal monografii „Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers“. Monografická disertace z ruky K. Oberhubera posunula bádání jak v životě malíře tak v detailním rozboru uměleckých děl od malby, kresby až po grafiku. Oberhuber se zabýval v úvodu všeobecným náhledem na problematiku manýrismu a římského pobytu Sprangera. Autor poté zmínil souvislost s dvorským okruhem a H. von Aachena. Zmínil zde také starší bádání Lhotského a Peltzera. Oberhuber zakončil úvodní stať zamyšlením se nad formální problematikou, kterou rozčlenil na problém kompozice, figurálního typu, kopie dle kreseb a grafik. V další kapitole Oberhuber shrnul vliv italského umění na Sprangera. Autor monografie uvedl Correggia, Taddea Zuccariho, Salvatiho a Marca Pina. Autor se pak ve stejné kapitole věnoval bratrům Zuccari a jejich zakázkám. Následně Oberhuber zmínil vliv Jacopa Bertojia a Parmigianina na Sprangerovu kompozici. V kapitole biografické údaje se autor zabýval životem Sprangera. Využil především práce van Mandera a E. Dieze. Zmínil v textu odchod do Paříže, příchod do Říma, zakázky a pomoc G. Clovia a práce pro kardinála Farnese. Umělce Hanse Speckaerta pak citovaný badatel představil jako dalšího umělce, z kterého Spranger čerpal inspiraci. Dále v období římského pobytu Oberhuber uvedl první umělecká díla Sprangera. Badatel se také věnoval vlivu tradice krajinného stylu na Sprangera a otázce předitalské tvorby. Poté se autor zabýval Sprangerovým parmským pobytem a jeho znalostí Correggia, Parmigianina i jeho spoluprací s B. Gattim. Z uměleckých děl ve sbírkách v ČR prvně badatel zmínil Kladení do hrobu z NG v Praze, kterou označil za italizující práci vzešlou z vlivu Correggia a Parmigianina. Spranger poté dle Oberhubera pracoval v Caprarole s Bertojou na nástěnných krajinomalbách v Camera del Torrione. Autor uvedl, že v Caprarole rovněž působil F. Zuccari, který významnou měrou ovlivnil Sprangera. V kapitole „Pobyt ve

²⁹ Publikace byla vydána také v německé mutaci.

Vídni“, kde Spranger působil v letech 1575 až 1580, poznamenal, že byl ke dvoru pozván Maxmiliánem II. V podkapitole „Práce pro Maxmiliána II.“ zmínil Oberhuber obraz Paridova soudu z Českého Krumlova, jenž je dochován v kopii z 18. století. Dále poukázal na obraz Zmrtvýchvstání Krista ze Strahovské obrazárny a epitaf se Zmrtvýchvstáním. Roku 1576, po smrti císaře Maxmiliána II., začal B. Spranger pracovat pro Rudolfa II. V kapitole, ve které se zabývá prvními kresbami pro rytiny H. Goltzia, Oberhuber analyzoval například rytinu Adama a Evy a kresby Amora a Psýché. V kapitole epitafy Oberhuber prostudoval Pycklerův epitaf v chrámu sv. Víta v Praze a Epitaf ze Strahova, které vzájemně porovnal. V následné kapitole „první Pražské období“ zmínil Rumpfovo povolání Sprangera do Prahy. Další kapitolou byla „První práce“, v níž představil mj. obraz Herkula a Dejeniry a následně např. Salmacia a Hermafrodita. Z religiozních obrazů zmínil obrazy sv. Uršuly a sv. Kateřiny ze Strahova. Zabýval se také vlivem Friedricha Sustrise na dílo Sprangera. V této souvislosti zmínil již citovaný obraz Herkula a Dejaniry z KHM ve Vídni. V samostatné kapitole pojednávající o grafice od H. Goltzia svatbě Amora a Psýché, Oberhuber popsal i další grafické listy. Svatbu Amora a Psýché, kterou autor monografie detailně analyzoval, vyryl Goltzius roku 1587. V rámci další kapitoly Náboženská díla okolo roku 1589, zapsal badatel epitaf M. Peterleho. Následně se věnoval v období 1589 až 1600 epitafu Mikuláše Müllera, který dopodrobna popsal a porovnal s předchozím epitafem. V této kapitole zařadil lept se sv. Janem Evangelistou a další lepty od Sprangera. Posléze Oberhuber řešil klasické alegorie Hanse van Aachena a jeho vliv na Sprangera. Zde mj. uvedl obraz Satyrovy rodiny z Bruselu. Analyzoval i jednotlivé varianty sv. Rodiny, které vyryl Jan Muller. Do kapitoly věnující se Josefu Heintzovi st. Oberhuber vložil malbu Nanebevzetí Panny Marie z chrámu sv. Víta v Praze z roku 1593. Oberhuber zde zařadil obraz Sofonisby a kresbu Adama a Evy z roku 1598, který rytecky zpracoval Zacharius Dolendo. V podkapitole „Ausbildung der Spätstils“ zmínil autor kresbu Herkula a Omfalé z roku 1599, která je dnes v NG v Praze. V kapitole „Der Spätstil, 1600–1611“ se badatel zabýval uměleckými díly Sprangera z pozdního období, ovlivněné cestou do Holandska roku 1602 a dílem Adriaena de Vries. V návaznosti na sochaře de Vriese se Oberhuber zabýval plastikami Sprangera, které ovšem pojal velmi informativním způsobem. Do tohoto období zařadil badatel motiv Bakcha a Cery opouštějící Venuši a také rytinu Jana Mullera Persea vyzbrojeného Merkurem a Minervou. V další části kapitoly zhodnotil Oberhuber Alegorii osudu sochaře Hanse Monta z roku 1607. Badatel monografii doplnil ještě o soupisy obrazů, kreseb a grafik. Oberhuber do soupisového katalogu zařadil i díla, na která jen poukázal. Citovaný autor zde připomněl například kresbu

Apollóna a Dafné z brněnské sbírky Feldmann, grafiky Jana Jiřího Balzera a lept Andrei Scacciatiho.

Oberhuber díky upozornění Jiřího Buriana, včlenil do monografie obraz Alegorie triumfu Věrnosti nad Osudem. Sám Jiří Burian psal roku 1958 příspěvek, který byl později přetištěn v časopisu Umění s titulem „Sprangerova alegorie z roku 1607“. Burian v úvodu článku formálně analyzoval menší obraz. Badatel vycházel z inventáře sestaveného roku 1685. Uvedl však i další inventáře z 19. století. Citovaný badatel poté detailně obraz popsal a doplnil jej analogií se sochařem Hansem Montem. Montovi se dále věnoval a seznámil čtenáře s jeho osudem. Burian, který rovněž pocházel z van Mandera, rozebral časté použití jména Mont v prostředí dvora ve Vídni. V závěru článku Burian publikoval analogie s dalšími obrazy Sprangera.

Odlišný přístup byl použit v práci „Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius“ od Emila K. J. Reznicka z roku 1961, který se zabýval monograficky holandským rytcem, kreslířem a malířem Hendrickem Goltziem. Sprangera Reznicek zmiňoval v souvislosti s vlivem stylu na Goltzia, který jej zpracovával v kresbách a hlavně v mědirytech. Jedním z jeho prvních děl uvádí Reznicek příklad rytiny sv. Maří Magdaleny a Sprangerovy kresby z Besanconu. Dále autor zmiňoval Sprangerův vliv na biblické, mytologické a alegorické postavy ztvárněné Goltziem. Lze citovat, že v období kolem roku 1587 Sprangerův styl Goltzia úplně uchvátil. V další části knihy Reznicek seznámil čtenáře s malířem Sprangerem. Při popsání životního osudu malíře vycházel badatel z van Manderova pojednání. Zmínil zde působení v Antverpách, pobyt v Paříži a cestu do Itálie. Reznicek dále popisuje vliv Correggia a jeho žáka Benedetta Gattiho. Poté informuje o jeho příchodu do Říma, kde pracoval ve službách kardinála Farnese a papeže. Reznicek připomenul Caprarolu a kopii Posledního soudu podle Fra Angelika. Dále autor dodal, že se zachoval obraz Martyrium sv. Jana Křtitele. Upozornil na vliv C. van Dalema a G. Clovia u obrazů menších rozměrů. Dále píše, že byl Spranger ovlivněn F. Zuccarim v jednotě pohybu i prostoru obrazu, michelangelovskými prvky, Bertojou, Speckaertem a Giambolognou. Citovaný badatel zmiňuje povolání na vídeňský dvůr a jeho pražské období. Reznicek se zmínil o seznámení se s dílem Friedricha Sustrise a poté s H. von Aachenem, Josephem Heintzem st. a A. de Vriesem. Rovněž uvedl cestu do Holandska v r. 1602. Citoval Sprangerovu poslední vůli z r. 1611 a dodal, že v srpnu téhož roku zemřel.

Obnovením Obrazárny pražského hradu a její koncepci, která navázala na tradici založenou Rudolfem II., byla široké veřejnosti představena část rudolfínských sbírek. Sestavením katalogu byl pověřen Jaromír Neumann, který seznámil čtenáře s obrazem Alegorie triumfu

Věrnosti nad Osudem. V tomto kat. hesle shrnul dosavadní bádání a interpretace.³⁰ Dále Neumann konstatoval, že v kompozici lze zjistit analogie s Hansem von Aachenem. Badatel ještě zhodnotil výtvarné aspekty barevnosti, jež považoval za vliv Barocciho a Heintze st.

Téhož roku napsal Konrad Oberhuber článek „Die Landschaft im Frühwerk von Bartholomäus Spranger“, který vznikl na základě dvou krajinomaleb, jež byly vystaveny v Kunsthalle v Karlsruhe mezi roky 1958 až 1959. Krajinomalby byly určeny díky signaturám a dataci jako dílo Sprangera. Připsání podpořil rovněž styl malby postav a zvířat. Krajinomalba s poustevníkem z Karlsruhe také odhaluje vliv učitele Cornelise van Dalem na Sprangera v ranných dílech. Oberhuber rozvinul otázku vlivu Jana Mandyna a uvedl příklad sv. Antonína z Frans Hals muzea v Haarlemu. Dále zmínil pobyt Sprangera v Parmě, kde pod vedením Gattiho maloval kupoli v Sta Maria Steccata. Badatel upozornil na žáka Parmigianina Jacopa Bertoju, který později pracoval v Palazzo Farnese v Římě. Jacopo Bertoja, který namaloval obraz vjezdu Krista do Jeruzaléma, jež se nalézá v Parmské Galeria Nazionale, poukazuje na rannou práci Sprangera Kladení Krista do hrobu z Národní Galerie v Praze. Znovu se vrátil ke krajinám z Karlsruhe, které srovnal s obrazem Útěku do Egypta ze soukromé sbírky v Amsterdamu. Způsob ztvárnění krajiny ve Sprangerově díle sehrál důležitou roli v kopii Posledního soudu od Fra Angelika, kterou mu zadal papež Pius V. Oberhuber upozornil i na díla v Caprarole a v kostele Sala della Penitenza. V Caprarole si badatel všiml prací Federica Zuccari v sala di Ecole. Vliv Zuccariho se projevil v kresbě sv. Dominika, podle které Cornelius Cort postupoval v mědirytu. Rovněž vyložil vliv Giulia Clovia. Na Sprangera měl Clovio velký vliv, který lze dokázat zájmem o ruiny v krajinách. Článek Oberhuber zakončil Vídeňským obdobím Sprangera ve službách Maxmiliána II., který znal jeho předchozí díla. Badatel poté doložil jeho vídeňské období obrazy Venuše a Adónida z Amsterdamu a výzdobu Ambrosiany.

Jedním z prvních, kdo zpracoval katalog uměleckých děl B. Sprangera v obrazárně Kroměřížského zámku, byl Milan Togner, který roku 1967 zveřejnil o malíři stat' v časopise VMK. Vycházel z původních soupisů obrazárny, které ovšem postrádaly detailní popis.³¹ V úvodu krátce shrnul jeho školení a pobyt v Itálii. Následně upozornil na vliv Barocciho a Parmigianina. Autor vymezil lety 1580– až 1611 (rok úmrtí) Sprangerovo působení v Praze. Togner se věnoval obrazu sv. Jana Křtitele ze sbírky v Kroměříži. Autor obraz detailně analyzoval a zabýval se jím v archivním průzkumu. Zde mj. uvedl několik odkazů na možné alternativy obrazů s motivem sv. Jana Křtitele ze 17. století. Togner nicméně zastával názor,

³⁰ Viz BURIAN 1959, 32. Dále byl katalog vydán roku 1966 a doplněn o obraz sv. Kateřiny.

³¹ BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, k. č. 77, 117, 310.

že obraz se do sbírek dostal až v 18. století. Autor článku se zabýval pojetím obrazu a porovnal jej s obrazem Herkula a Omfalé, Marse a Venuše a Vítězství Moudrosti z KHM ve Vídni. V závěru kapitoly odhadl Togner vznik obrazu v období mezi r. 1592 až 1598.

Sochařství se Oberhuberova disertace zabývala jen okrajově. Se sochařskými díly Sprangera se vyrovnal až Emil J. K. Reznicek v příspěvku s názvem „Bartholomäus Spranger als Bildhauer“ z roku 1968. Zpočátku Reznicek zmínil dopis od Rudolfa II. adresovaný Davidu Hagenovi ve Vídni. V tomto dopise, věnujícímu se výzdobě Vídeňské bažantnice, je také zapsáno jméno Hanse Monta, jako sochaře a B. Sprangera jako malíře. Reznicek v této souvislosti citoval van Mandera a také doporučení od Giovanni Bologni. Dále badatel uvedl, že Mont odešel podle van Mandera do Turecka. Reznicek zmínil Sprangerovu malbu Alegorie věrnosti z roku 1607. Po odchodu Monta jeho místo roku 1590 zaujal Adriaen de Vries. Reznicek pak citoval korespondenci Philipa Hainhofera, kde je psáno, že „pěkně čisté odlitky 12 virtutibus, které Spranger navrhl, a pro jeho Mt nechal do zlata vytepat“. Reznicek z toho vyvodil, že Spranger prováděl menší reliéfy. Za příklad uvedl reliéf Amora a Psýché, jenž se dochoval v rytině Jana Mullera. Rovněž upozornil na Vzpomínkový list na Sprangerovu ženu Kristýnu, kde je vedle Malířství a Architektury vyryta personifikace Sochařství. Dále Reznicek upozornil na reliéf Mrtvého Krista s andělem ze sbírky Antoiny Seilern v Londýně. Článek uzavřel grafikou Oready odstraňující trn z nohy Fauna, který srovnal s reliéfem podle Goltzia.

Dalším slovníkem, ve kterém byl představen B. Spranger, byla práce H. W. Grohna z roku 1968 s titulem Kindlers malerei lexikon. Silná tradice lexikonů sumarizující v základních bodech život malíře B. Sprangera, odkazovala na předcházející práce. Grohn se věnoval podrobněji Sprangerově učení v Antverpách a následně podle van Mandera citoval důležité přelomové události v jeho životě. Zmínil zde službu u kardinála Farnese, u papeže a doporučení k císaři Maxmiliánovi II. Dále připomenul pobyt v Praze od roku 1580 a jeho cestu do Augsbuřku a do Vídně. Grohn poté upozornil na příchod Sprangerových sourozenců do Prahy a cestu do Nizozemska roku 1602. Sprangerův životopis uzavřel Grohn poslední vůlí a jeho úmrtím roku 1611. Následně se citovaný autor zabýval otázkou ranných uměleckých děl. Připomenul zde Mandyna a Clovia a jejich možnou zásluhu na stylu malby. Grohn to doložil krajinomalbou se stafáží z roku 1569 z Karlsruhe a jeho souvztažnost s dílem C. van Dalema. Dále si autor povšiml školení Sprangera u Marca Duvala a vliv rytin od Florise a Parmigianina. Grohn porovnal také styl Correggia a žáka Parmigianina Jacopa Bertolu, od nichž se Spranger inspiroval v paletě barev. Badatel také zaznamenal vliv F. Zuccariho a jeho monumentálního figurálního stylu. Z pražského období autor uvedl díla

zaměřená na alegorické a mytologické výjevy. Slovníkové heslo obsahuje stručný seznam literatury a obrazů ve sbírkách bývalého Západního Německa a Rakouska.

Zhodnocení umění na dvoře Rudolfa II. představili Jan Bialostocki a Emil K. J. Reznicek. Z dvorského malířství zmínili autoři postavu malíře B. Sprangera.³² Vycházeli z tradičního schématu umělceva životopisu. Autoři představili jeho podíl na fresce v kupoli kostela Sta Maria della Steccata v Parmě a jeho působení v Římě. Připomněli také vliv Hanse Speckaerta na Sprangerovo dílo. Na závěr zdůraznili jeho setkání s Hansem von Aachenem a H. Goltziem.

Bernhard Schnackenburg roku 1970 napsal v časopise „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“ článek „Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomeus Spranger“, kde se zabýval obrazem Bakcha a Venuše z Hannoverské zemské galerie, které porovnal s obrazy Venuše a Adónida od H. Goltzia z Alte Pinakothek v Mnichově. Dále obraz z Hannoveru Schnackenburg srovnal s několika dalšími obrazy od Sprangera. Schnackenburg se také věnoval samotnému tématu Bakcha a Venuše, který namaloval Spranger velice komplikovaným způsobem, kdy Venuše není zřetelně zachycena. Badatel pak rozebral detaily spíše emblematicky u zvířat. Schnackenburg ještě srovnával jistou příbuznost Hannoverského obrazu s dalšími díly inspirovanými Venuší a Bakchem vzniklými mezi roky 1590 až 1597. Uvedl příklad Marse a Venuše z Grazu z roku 1590, Venuše a Adónida z KHM ve Vídni a Bakcha a Cery z téže sbírky. Na základě Oberhuberova názoru upozornil Schnackenburg na van Aachenův vliv, který u Sprangera způsobil proměnu stylu. V téže stati porovnal obrazy s tématem Venuše s grafikou Fámy vedoucí Umění na Olymp od Jana Mullera. Badatel také připomněl Sprangerův těstovitý styl z doby okolo r. 1590. Z této stylové návaznosti pramenila kresba Herkula a Omfalé z roku 1599 z NG v Praze. Schnackenburg poté porovnal obraz s tématem Bakcha s dílem Giambologni a antickými sochami.

Dalším příspěvkem k poznání Sprangerova díla byl článek Konrada Oberhubera „Anmerkungen zu Bartholomäus Spranger als Zeichner“, kde se zabýval kresbou v pozdějším období B. Sprangera. Příspěvek Oberhubera byl roku 1969 představen na mezinárodní konferenci a následně byl otištěn v časopise Umění z roku 1970. V úvodu připomenul, že perem kreslili pod vlivem Sprangera také Goltzius, A.de Vries, Hans von Aachen. První známé kresby od Sprangera Oberhuber vřadil do období Vídeňského pobytu okolo roku 1575 až 1576. Autor článku upozornil na předchozí italské působení Sprangera a jeho způsob kresby lavírováním, vzešlý zřejmě od Lucy Cambiassa a Rossy Fiorentina. Oberhuber rovněž

³² BIALOSTOCKI/ REZNICEK 1970, 200.

upozornil na zásadní vliv Parmigianina a Římského období. V rámci této kapitoly uvedl svědectví van Mandera o objednavce papeže Pia V. Ten si u sprangera objednal dvanáct lavírovaných kreseb pašijí, jež se zachovali v torzálním stavu. Oberhuber dále upozornil na Jacopa Bertoju, se kterým Spranger spolupracoval v Caprarole. Zabýval se i stylovými návaznostmi mezi Sprangerem a Tibaldem, Salviattim i bratry Zuccari. Z návaznosti na Parmigianinovské tradice čerpal Spranger ve svých kresbách až do konce života. Oberhuber poukázal v této souvislosti na příklad kresby Umučení sv. Jana Evangelisty z Britského musea v Londýně.

Badatelka Klara Garlas, která rovněž v rámci konference vystoupila, se věnovala tématu s titulem „Zur geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II.“. Její příspěvek byl otištěn v časopise Umění z roku 1970. Garlas se v podstatě zabývala tvrzením benátského vyslance Soranzy, který situoval do pražské sbírky více než tři tisíce obrazů. Garlas upozornila na inventář z roku 1621, který obsahoval jen 574 obrazů. Císařská sbírka se podle autorky rozdělila v rámci dědictví arcivévodů Albrechta a Maxmiliána. Rovněž zaznamenala prodej části sbírky do Antverp, kde ji koupil vévoda Buckingham. Garlas také zmínila švédský odvoz zbylých sbírek roku 1648.³³

Na konferenci roku 1969 vystoupil i Jaromír Neumann. Jeho příspěvek byl uveden pod titulem „Kleine beiträge zur Rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen“ a byl rovněž publikován v časopise Umění z roku 1970. Zpočátku Neumann reagoval na Oberhuberovu disertaci a publikaci věnující se výzdobě v Caprarole. Kromě toho Neumann zmínil nedochované malby v Neugebäude a v Amalienburgu. Uvedl také obraz Nanebevzetí Panny Marie ze sv. Víta v Praze, který byl přenesen do kaple probošta Hory. Neumann tento obraz zaujal tím, že se sám Spranger namaloval jako apoštol se svící v ruce. Badatel také upozornil, že obraz nebyl jediným na Pražském hradě, který Spranger namaloval. Citovaný autor poukázal na fresku Herma a Athény a na základě srovnávání vyvodil, že je dílem B. Sprangera. Neumann mimo jiné argumentoval rytinami Hendricka Goltzia a Jana Mullera, které odkazovali na Sprangera. Postavu Athény Neumann porovnal s pohybem bohyně z Alegorie na císaře Rudolfa II. z roku 1592 a dále postavu Herma zhodnotil jako typickou pro Sprangera. Podobné scény vyryli podle Sprangera Egbert van Panderen a Pieter de Jode (Juno a Merkur). Ještě poukázal na další rytiny Venuše s Amorem a Pallas s Herkulem. Neumann zhodnotil provázanost Sprangerovy malby s grafikami a upozornil na ikonografii tématu. Podle Neumanna byl Spranger ovlivněn malbami Stanza del Torrione v paláci

³³ Spíše komplexní pohled na sbírky Rudolfa II. stručně znázorňuje osud obrazů. V článku sice Klara Garlas neocitovala dílo B. Sprangera, avšak je zjevné, že v inventářích z r. 1621 a pozdějších musel být znám.

Caprarola. Zde spolupracoval Spranger s Cesarem Rossettim na krajinomalbách. Neumann připomíná i vliv Federica Zuccari, který v Caprarole maloval obdobný motiv Herma s Athénou.³⁴

O dva roky později vyšlo obsáhlé pojednání „Sprangerův obraz Venuše a Adónis v zámecké galerii v Duchcově“ od Elišky Fučíkové. V časopise Umění publikovala změnu dosavadního připsání díla H. von Aachenovi Bartolomeu Sprangerovi. Autorka nejdříve poukázala na osud Rudolfských sbírek a pak zhodnotila dosavadní bádání. Srovnala dílo s obrazem Herkula a Dejaniry (KHM). Zaujala ji kompozice, kterou pokládala za manýristický kánon. Porovnávala jej i s obrazem Venuše a Vulkána (KHM). Srovnávací metodu použila i vůči jiným dílům, jež spojoval stejný námět (mj. z Rijksmusea v Amsterdamu a z KHM). Fučíková dále upozornila na knižní inspiraci z Ovidiových Metamorfóz a vývoj jejich zobrazování. Na závěr článku analyzovala ikonografii obrazu.

V témže roce a stejném periodiku publikovala Eliška Fučíková článek „Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera“. Autorka v souvislosti s A.Dürerem připomněla nástěnný obraz Nanebevzetí Panny Marie z chrámu sv. Víta. Argumentovala zejména Dürerovským kompozičním schématem postav a také autoportrétem malíře. Fučíková článek psala v době oprav obrazu. Dále popsala dva deskové obrazy se sv. Vítem se sv. Václavem a sv. Vojtěchem se sv. Zikmundem. Tyto obrazy porovnávala s dřevořezem Dürera s námětem rakouských patronů, a našla kompoziční shodu v rozvržení figur. Fučíková upozornila na zjevnou podobu sv. Víta se samotným Dürerem. Závěrem badatelka usoudila, že Sprangerovo kompoziční řešení nebylo dostatečně propracované.

Během konfiskace majetku premonstrátské kanonie na Strahově v Praze byla také znárodněna sbírka obrazů. Teprve u příležitosti ovetření Strahovské obrazárny v roce 1973 byl vydán katalog, který napsali Ivo Kořán, Jaromír Šíp a Eva Uchalová. V katalogu byly stručně popsány obrazy sv. Alžběty a sv. Voršily.

Prohlubující zájem o období Rudolfovy vlády projevil historik Josef Janáček, jenž roku 1973 napsal studii „Pád Rudolfa II“. V rámci této studie se autor věnoval i dvorskému uměleckému mecenášství. O Sprangerovi se zmínil v souvislosti s návštěvou Hanse Kraffta ve sbírkách Rudolfa II. Badatel také zmínil Sprangerovu a van Aachenovu znalost sbírek a reflexi soudobého italského malířství. Dále Janáček uvedl zakázku Karla z Liechtensteinu na „dílo se čtyřmi nahými obrazy“, jako projev poznamenání Čech Sprangerem. Publikace je doplněna reprodukcemi Epitafu Michaela Peterleho a Sprangerovou podobiznou.

³⁴ Neumannův článek byl doplněn zprávou z restaurování fresky „Herma a Athény“. Viz: BERGER 1970, 170–171.

Téhož roku napsal anglický historik Robert J. W. Ewans obsáhlou historickou monografií „Rudolph II. and his World“. Ewans se věnoval v publikaci také umělcům. Historik zmínil v úvodní kapitole, že Spranger byl v okruhu dvorních umělců Rudolfa II. Dále badatel upozornil na objednávku obrazu k příležitosti vítězství nad Turky u Rábu r. 1598. V samostatné kapitole „Rudolf II. a výtvarné umění“ se detailněji zabýval Sprangerem. Nejprve však v této souvislosti ale citoval van Mandera, který byl přítelem malíře. Ewans popsal také přátelství s Goltziem a styky s van Manderem. Z uměleckých děl uvedl Sprangerovu výzdobu Neugebäude a jeho životní osud. Stručně popsal triumfální oblouk z r. 1577 ve Vídni. Poté konstatoval, že Spranger byl pro císaře nepostradatelným umělcem. Ewans ještě připomenul, že Spranger pocházel z Antverp a byl nejasného vyznání víry; snad nedogmatickým katolíkem. Na příkladech obrazů Herkula s Omfalé a Vulkána s Maii z KHM ve Vídni shrnul podstatu jeho stylu. Krátce představil obraz Alegorie Věrnosti vítězí nad osudem z r. 1607. Poté Ewans citoval obrazy Fámy vedoucí Umění na Olymp a Alegorii ctnosti Rudolfa II. z r. 1592. V další části kapitoly věnované umění se Ewans zabýval vlivem Sprangera na rytce Sadelera, Mullera a Goltzia. Historik také citoval svědectví Kraffta z roku 1584 o návštěvě sbírek Rudolfa II. Dále si povšiml, že Rudolf II. nechtěl aby Spranger maloval pro další objednavatele. Uvedl zde příklad Epitafů M. Müllera a M. Peterleho. Historik se také věnoval okolnosti udělení privilegia r. 1595.³⁵

Na ospravedlnění Manýrismu, ke kterému došlo během konference v New Yorku roku 1961, navázal Pavel Preiss až roku 1974, kdy napsal „Panoráma manýrismu“. V této práci zařadil osobnost Sprangera do Evropských souvislostí. Nejprve umělce zmínil v souvislosti s kopií obrazu Posledního soudu od Fra Angelika, který byl zakázkou papeže Pia V. Další zmínka je v kapitole věnované sochařství. Preiss se zabýval reliéfem Kladení do hrobu, který je připsán Sprangerovi, ale připoměl spornost a nejasnost autorství. Autor popsal vztah mezi Sprangerem a Rudolfem II., který mu daroval roku 1588 zlatý řetěz a r. 1595 ho povýšil do šlechtického stavu. Preiss zmínil malířovo postavení a jeho život v Praze.

Na příspěvek, který přednesl Jaromír Neumann v r. 1969, navázal v r. 1977 obsáhlým článkem v časopise Umění s titulem „Rudolfínské umění I.“. Neumann v úvodu shrnul historické souvislosti s Rudolfínským obdobím. Dále upozornil na hlubší zakořenění umění, které vyústilo přes Karla Škrétu až ke generaci Národního divadla. V podkapitole Rudolfínské umění a manýrismus analyzoval stylové charakteristiky a podepřel je malíři El Grecem a Tintorettem. Neumann analyzoval samotný styl a jeho odlišnosti v Itálii, Fontainebleau,

³⁵ Ewansova historická studie byla přeložena a vydána roku 1997 do češtiny.

v Mnichově a v Praze. Jako ilustraci stylu přiložil Sprangerův návrh erbů cechu malířů z roku 1595. Epitaf Mikuláše Müllera zařadil do doby okolo roku 1590 a dal ho do souvislosti s Rudolfským uměním. Dále se více zabýval historickými souvislostmi a filozofií rudolfských sbírek.

Výzkum kreseb, který ve své disertační práci provedla Eliška Fučíková r. 1967, zhodnotila později v katalogu výstavy „Rudolfská kresba Národní galerie“ z roku 1978. V úvodu katalogu napsala stručný životopis B.Spranger. Poté autorka přikročila k prezentaci kreseb. Nejprve ji zaujala kresba Paridova soudu, jež představila ve formě kat. hesla, s uvedenou literaturou a získáním do sbírek. Následně kresbu stručně popsala a uvedla, že byla ovlivněna italským obdobím. Dále se zmínila o kresbě Venuše a Marse, která byla pokládána za dílo italského mistra 17. století. Fučíková v popise uvedla ikonografii a stručně jej zařadila do 90. let 16. století.³⁶ Svůj příspěvek k Sprangerovi uzavřela kresbou Herkula a Omfalé, kterou stručně představila. Fučíková v katalogu uvedla, že kresba byla nedávno zakoupena do sbírek Národní galerie.

Dalším článkem Jaromír Neumann pokračoval ve studii „Rudolfské umění II. Profily malířů a sochařů“, který napsal pro časopis Umění roku 1978. Neumann se mj. zabýval B. Sprangerem, kterého uvedl s jeho bohatým životopisem. Všiml si jeho začátků, kdy studoval u C. van Dalema a pozdějších studií uměleckých děl Parmigianina. Připomenul jeho Pařížský pobyt, cestu přes Milán do Parmy a také desetileté působení v Římě. Neumann z tohoto období zaznamenal obraz Obrácení sv. Pavla a dvě krajiny z Karlsruhe. Dále připomenul vliv Correggia. Neumann upozornil, že na freskách Sala della Penitenza v Caprarole pomáhal Spranger Bertojovi, a že byl ovlivněn F. Zuccarim, který také maloval v Caprarole. Neumann uvedl další římské práce, zejména pro Pia V. a jeho seznámení se s díly od Michelangela, Salviatiho, Vasariho a Zucchiho. Poté citovaný badatel uvedl, že Spranger byl ovlivněn následovníkem Parmigianina Hansem Speckaertem a Giambolognou. V článku Neumann zmínil povolání do Vídně a poté do Prahy. Z uměleckých děl uvedl badatel kresbu Paridova soudu a Zmrtvýchvstání ze Strahova. Spranger byl dle autora také ovlivněn Veronesem, podle kterého prý namaloval strop v komnatě Pražského hradu. Byla zde připomenuta i freska v Bílé věži Herma a Athény z r. 1585 jako součást širšího celku. Mezi díla z pražského prostředí zařadil Neumann Epitaf Mikuláše Müllera a epitaf M. Peterleho. Autor zaznamenal Sprangerův zájem o nové umění v Itálii, které znal prostřednictvím H. von Aachena a Heintze st. Z pozdního období, které nebylo podle Neumanna „ustrnulé“, publikoval obrazy sv.

³⁶ V případě kresby Venuše a Marse nebyla v katalogu vytištěna reprodukce.

Šebestiána a Sofonisby. Kromě cesty v r. 1602 do Nizozemí se zmínil Neumann o vlivu na Sadelera, Goltzia a jeho žáka Jana Mullera. Z dalších obrazů, které jsou dnes v tuzemských sbírkách uvedl badatel obraz Alegorie osudu sochaře Hanse Monta a portrét Zdeňka V. Popela z Lobkovic. Neumann se také zmínil, že Spranger byl i sochařem a uvedl některá jeho díla. V závěru stati její autor shrnul význam Sprangera, který ovlivnil další umělce, mj. Wtevaela a Bloemaerta. Svě tvrzení doložil Goltziovou rytinou Svatby Amora a Psýché z r. 1587.

Vytrvalý zájem Elišky Fučíkové o umění doby Rudolfa II. se projevuje v článku „Studien zur rudolfinschen Kunst: abbenda et corrigenda“ z roku 1979. Zabývala se v něm řadou problémů spojených s rudolfínským uměním. Fučíková zhodnotila přínos předchozích objevů, archivních průzkumů a průzkumů uměleckých děl, která stylově patří do období Rudolfínského manýrismu. Ve stati, zabývající se Sprangerem, Fučíková popsala jeho vliv na dvě kresby Alexandra Wiskermanna z Kunsthalle v Brémách. Připomněla i jistý vliv na Pašijovův cyklus, určený pravděpodobně pro nějaký kostel v Praze. Jeho součástí byly obrazy Zajetí Krista a Přibíjení na kříž, které jsou dnes v majetku NG v Praze. Dále z cyklu popsala obrazy Nesení kříže a Posmívání, které jsou v kapli kláštera ve Valdčích. Na závěr, podle výzkumu Iva Kořána poznamenala, že jeden z výše uvedených valdických obrazů obsahuje signaturu TR. Autorka ocitovala tvrzení Kořána, který předpokládal, že se jedná o monogram Tomáše Ruweida.

Rozšíření rudolfínského umění v Evropě díky grafice, doložil Kurt Rossacher článkem z roku 1981 v časopise *Alte und moderne Kunst* s titulem „Die weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe. Eine verschollene Allegorie des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger“. Rossacher se zde mj. zabýval rozborem a srovnáním obrazu B. Sprangera Spoutání Merkura s rytinou, kterou vyryl Lucas Kilian. Rossacher v rámci alegorie porovnával jednotlivé detaily mj. spoutání Merkura, luk s toulcem, helmu a pohyb. Tento obraz i grafiku porovnal také s obrazy Venuše s Adónidem a Venuše ve Vulkánově kovárně.

Téhož roku proběhla v Grand Palais v Paříži výstava „Le baroque en Bohême“, která představila manýristické a barokní umění v Čechách. Při této příležitosti byl vydán katalog, kde bylo upozorněno na rudolfínský manýrismus a na malíře Bartholomea Sprangera. Toho krátce životopisem představil Jaromír Neumann. Citovaný badatel napsal krátkou kapitulu k Epitafu Mikuláše Müllera, portrétu Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a obrazu Venuše a Adónida z Duchcovského zámku. Neumann ještě doplnil výstavní katalog dvěma kresbami Sprangera, kterými byly Paridův soud a Herkules a Omfalé z Národní galerie v Praze.

Zájem o umění Sprangera a rudolfínský manýrismus projevil Thomas da Costa Kaufmann. Roku 1982 se věnoval v práci „Drawings from the Holy Roman Empire 1540–1680“ kresbě B. Sprangera. V životopise představující syntézu z van Mandera uvedl badatel základní data a umělecké počiny. Kaufmann se v článku zabýval kresbou Čtouceho sv. Dominika z The Art Institute of Chicago, která byla předlohou pro mědiryt Corneliuse Corta (Albertina, Vídeň).³⁷ Kaufmann také reprodukoval kopii sv. Dominika podle Sprangera, která snad byla přípravná s nakresleným rastrem. Dále uvedl Kaufmann kresbu Marse a Venuše z Frankfurtu. Na závěr publikoval badatel kresbu Venuše a Kupida z The Metropolitan Museum of Art, podle které Aegidius Sadeler provedl rytinu (Albertina, Vídeň).³⁸

Téhož roku v rámci ročenky Leids Kunsthistorisch Jaarboek s podtitulem „Rudolf II. and his court“ byly vydány příspěvky zabývající se rudolfínským uměním. Jedním z autorů, kteří v roence publikovali byl i Jaromír Neumann. Napsal syntézní stať „Die Rudolfinische Malerei und ihre Entwicklung“, ve které se věnoval malíři B. Sprangerovi. Autor článku připomněl malířovy počáteční problémy dostat se do cechu. Následně stručně analyzoval charakteristické typy maleb, kreseb a grafických předloh. Neopomenul dodat, že Spranger významně ovlivnil H. Goltzia, Cornelise Cornelisze van Haarlem, J. Wtewaela s A. Bloemaertem v Utrechtu. Jako příklad zmínil Sprangerovu kresebnou předlohu Svatby Amora a Psýché, kterou vyryl r. 1587 H. Goltzius.

Dalším přispěvatelem v roence r. 1982 byl Thomas da Costa Kaufmann, který napsal článek „The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of painting at the Court of Rudolf II“, v němž se zabýval problematikou stylu rudolfínského období. Autor Sprangera zařadil mezi hlavní umělce dvora. Povšiml si jeho gest, komplikovaných póz, prodloužených proporcí a prostorové deformace. Širokou charakteristiku stylu Rudolfa II. pak Kaufmann doložil dalšími umělci mj. Hansem von Aachenem, Roleandtem Saverym ad. Uvedl, že Spranger a Savery navštívili Itálii. V podkapitole „Hermathena and the Academic Ideal in Prague“, rozšířil Kaufmann myšlenkovou podstatu umění doby Rudolfa II., kterou doložil několika Sprangerovými díly.

Na bádání E. Fučíkové o manýristické kresbě navázala Teréz Gerszi, jenž napsala roku 1983 publikaci „Dvě století nizozemské kresby–Vybraná díla mistrů 16. a 17. století“. Autorka v úvodu rozčlenila umělce do několika uměleckých stylů. Sprangera představila v kapitole pozdní manýristé, a uvedla, že ovlivnil další holandské malíře. Gerszi zaznamenala Sprangerovu znalost Correggia, Parmigianina a Zuccariů. Upozornila na vliv Speckaerta na

³⁷ Cortův mědiryt sv. Dominika a potažmo Sadelerova rytina Venuše a Kupida jsou v NG v Praze.

³⁸ Zajímavou studii Kaufmann doplnil kvalitními reprodukcemi.

kresbu Sprangera. Autorka si povšimla jisté citovosti v malbě. Sprangera v katalogu představila kresbou „Hérakla“ ze sbírky Szépmuveszétí Muzeum v Budapešti. Gerszi dala tuto kresbu do souvislosti s výzdobou Sprangerova domu v Thunovské ul. v Praze. Autorka vycházela z van Manderova popisu fasády Sprangerova domu a porovnála jej s dochovanou kresbou. Na závěr uvedla, že se jedná o stylově florentsko–římskou pozdně manýristickou kresbu.

Podrobné texty, které Neumann publikoval v časopise Umění, se staly základem knihy, která byla vydána roku 1984 s titulem „Rudolfínská Praha“. Neumann v ní představil nejvýznačnější umělce na dvoře Rudolfa II. Na B. Sprangera poukázal jako na zakladatelskou osobnost a stručně charakterizoval jeho styl. Neumann umělce zařadil jako již usazeného v Praze, což doložil česky sepsanou poslední vůlí. Ve stručném hodnocení vyzdvihl jeho vliv na H. Goltzia a následně i na pozdně manýristické období v holandském Haarlemu. Neumann v katalogu publikace citoval chronologicky Sprangerovy obrazy, kresby a grafické předlohy. Nejprve uvedl malbu Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista. Následně zařadil fresku v Bílé věži s tématem Herma a Athény. Do katalogu zařadil předlohu, podle které vyryl H. Goltzius Svatbu Amora a Psýché. V dalším bodě jmenoval kresby Paridova soudu a Herkula s Omfalé. Vznik Epitafu Mikuláše Müllera zařadil před rok 1590. Po roce 1591 zařadil tři mědiryty (Vítězství Moudrosti nad Nevědomostí, Herkules a Omfalé, Venuše a Kupido) od Egidia Sadelera a jeden (Venuše přikazuje Amorovi, aby spoutal Merkura) od Lucase Killiana. Poté uvedl malbu sv. Václava a sv. Víta se sv. Zikmundem a sv. Vojtěchem. Nanebevzetí panny Marie z chrámu sv. Víta určil Neumann jako dílenskou práci. Dále zmínil portrét sv. Kateřiny a sv. Šebestiána. Mědiryt od E. Sadelera, jehož předlohou byla Sprangerova kresba, má téma Vzpomínkového listu na smrt Sprangerovy ženy Kristýny. V katalogu pak jsou uvedeny obrazy: Portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic, Triumf věrnosti nad osudem, Venuše a Adonis a Sebevražda Sofonisby.

Zahraniční publikace rozšiřující povědomí o umění v Čechách a na Moravě byly vydávány především v Německu. První vydanou syntézou byla publikace „Gotik in Böhmen“, která byla vydána roku 1969. Po ní následovala kniha s názvem „Renaissance in Böhmen“ z roku 1985, kde se kapitole malířství věnoval Manfred Wundram. Autor neopomenul zmínit proslulost B. Sprangera u dvora císaře Rudolfa II. Autor uvedl Sprangerovy životopisné údaje od van Mandera. V kapitole o jeho životě nám autor přiblížil jeho cestu do Holandska roku 1602 a rok jeho úmrtí. Wundram napsal, že Spranger byl možná nejdůležitějším malířem na dvoře Rudolfa II. Dodal, že Spranger byl ovlivněn pozdní renesancí v Římě. Správně poznamenal, že flámskou tradici doplnil benátsko–emiliánským uměním ranného 16. století.

Wundram zmínil především vliv Parmigianina a Correggia. Vliv italského umění doložil obrazem Kladení do hrobu z Národní galerie.

Krátký příspěvek napsal ve sborníku „Netherlandish Mannerism“ roku 1985 Jaromír Neumann. Tento sborník se v určitém pohledu zabýval částí Holandského umění. Kapitoulou „Die rudolfinsche Kunst und Niederlanden“ navázal na předchozí bádání. V úvodu, který rozčlenil do tří oblastí, poukázal nejprve na dominantní umělce, z nichž zmínil i B. Sprangera. V druhé oblasti poukázal na osud sbírek Rudolfa II. Ve třetí části se zabýval málo známými uměleckými díly nebo zcela neznámými. Neumann zopakoval historické události v Evropě a vývoj dvorského umění. Neumann uvedl, že Spranger s Hansem Montem, kteří přišli společně krátce po roce 1580 do Prahy, těžili ze znalosti italského umění. Sprangera zařadil jako tvůrce mytologických a alegorických vyobrazení, fresek, epitafů a předloh pro grafické techniky. Dále uvedl, že Spranger poznal prostřednictvím výuky či studiem díla C. van Dalema, Franse Florise, Parmigianina, Hanse Speckaerta a Giovanni Bologni. Sprangerovy práce pak způsobily uměleckou revoluci, jež v Holandsku vyvrcholila v Haarlemu a Utrechtu. Neumann připomněl rytinu Svatby Amora s Psýché od H. Goltzia z r.1587. Z nástěnných maleb upozornil na výzdobu v Caprarole a v Neugebäude. Zmínil také fresku Herma a Athény v Praze, podle které Egbert van Panderen později vytvářel své rytiny s mytologickými motivy. Fresku Herma a Athény Neumann zhodnotil jako dílo technicky kopírující díla italská. Dále upozornil na přenesenou fresku Nanebevzetí Panny Marie z roku 1593 v chrámu sv. Víta. Malbu analyzoval jako dílenskou práci pod dohledem Sprangera, která byla inspirovaná Dürerem. Neumann tento vliv doložil obrazy sv. Víta a sv. Václava a sv. Vojtěcha se sv. Zikmundem. Neumann se zabýval i epitafem M. Müllera a epitafem M. Peterleho, který charakterizoval jako městský, vyznačující se rustikalizací. Dále upozornil na obraz sv. Šebestiána z kostela sv. Tomáše v Praze, obraz Sofonisby, Venuše a Adónida z Duchcova a portrét dvou žen z Kroměříže, který označil za rannou kopii. Z méně známých Sprangerových děl, určil obraz Paridova soudu z Českého Krumlova, jako dílo Jacoba de Backerse.

Dalším badatelem, který se komplexně zabýval dobou vlády Rudolfa II. a jeho uměním, byl Karl Vocelka. Citovaný autor napsal v publikaci „Rudolf II. und seine Zeit“ z roku 1985 hesla, která pojímala závažná témata z období vlády Rudolfa II. Jedním z nich bylo heslo zabývající se B. Sprangerem. Vocelka ve stručnosti představil jeho životní osud.. Z uměleckých děl Vocelka zmínil Alegorii Rudolfa II. a jeho ovlivnění Hansem von Aachenem. Upozornil na motivy z řecké mytologie, ze kterých uvedl příklady obrazů Vulkana s Maiou a Herkula a Omfalé z KHM ve Vídni.

Monografii zabývající se výhradně kresbou v době Rudolfa II. napsala Eliška Fučíková v roce 1986. Publikace „Rudolfínská kresba“, pojednávala o vybraných kresebných studiích, nákresech, návrzích a přípravných kresbách ve zdejších veřejných sbírkách. Fučíková také mj. uvedla heslo zabývající se B. Sprangerem. Úvodní stať představuje umělce na základě znalosti van Manderova životopisu. Dále se již věnuje kresbám. Analyzovala a srovnala Paridův soud z NG v Praze s kresbou Venušina toaleta z Lipska. Fučíková v této publikaci upozornila na grafiku Svatby Amora s Psýché od H. Goltzia. Ze zdejších sbírek uvedla kresby Herkula s Omfalé a Venuši, Marse a Amora.³⁹ V závěru představila kresby ze sbírek mimo území ČR a označila je za barokně expresivní. Článek uzavřela konstatováním, že Spranger skonal roku 1611.⁴⁰

Na disertační práci Konrada Oberhubera navázal až Michael Henning, jenž napsal roku 1987 monografii „Die tafelbilder Bartholomeus Spranger (1546–1611). Höfische malerei zwischen Manierismus und Barock“, ve které se zabýval problematikou závěsných obrazů B. Sprangera. Henning byl upozorněn na toto téma svým vyučujícím Manfredem Wundramem. V úvodu Henning stručně načrtl osobu malíře, období Rudolfa II. a další umělce na jeho dvoře v Praze. Dále připomněl významné přátelství s van Manderem, který sepsal Sprangerův životopis. Henning stručně uvedl předchozí výzkum Dieze, Niedersteina, Oberhuberovu disertaci a Kaufmanna. Představil své cíle bádání zahrnuté v katalogu obrazů podle chronologie. V kapitole „Kurzbiographie“ sestavil Sprangerův životopis podle van Manderova. Zmínil zde jeho školení, odchod do Francie, příchod do Milána a Parmy a pozdější pobyt v Římě. Dále připomenul doporučení na císařský dvůr ve Vídni a příchod do Prahy. Závěr kapitoly uzavřel úmrtím Sprangera a stvrzením poslední vůle. V další kapitole „Die relative Chronologie der Tafelbilder Bartholomäus Spranger“ sepsal Henning obrazy do několika podkapitol. V první podkapitole nazvané „Die Frühwerk in Rom, Wien und Prag“ upozornil, že ranná předitalská díla nejsou známa. První dílo, které Henning uvedl, je krajinomalba s figurální stafáží z roku 1569. Následně zmínil ranné italské obrazy. Kladení Krista do hrobu z NG v Praze zařadil Henning do období okolo roku 1569 a detailně jej analyzoval. Tento obraz porovnal s leptem od Parmigianina. Kladení Krista do hrobu srovnal i s dalším Sprangerovým dílem, Zmrtvýchvstání Krista z r.1576. Zmrtvýchvstání Krista důkladně popsal a srovnal jej se Zmrtvýchvstání od Veroneseho z Gemälde galerie v Drážďanech. Prostudoval a provedl ikonografickou analýzu obrazů sv. Kateřiny a sv.

³⁹ V publikaci E. Fučíkové jsou reprodukovány Sprangerovy kresby Herkula a Omfalé a Paridova soudu. Kresba Venuše, Marse a Amora schází.

⁴⁰ Publikace „Rudolfínská kresba“ byla vydána také v německém překladu.

Uršuly a zařadil je mezi Sprangerova díla. Obrazy sv. Alžběty a sv. Moniky zařadil do nejistého připsání k dílu Sprangerovu. Ve své práci uvedl dvojportrét sv. Václava se sv. Jiřím.⁴¹ a porovnal tuto desku s obrazem sv. Kateřiny a s deskou se sv. Zikmundem a sv. Vojtěchem, které označil jako dílo připisované Sprangerovi. Dále se Henning věnoval portrétům sv. Barbory (Cecílie?) a sv. Markéty ze zámku Rožmberk, které považoval za díla Sprangerova. Obrazy porovnal s dalšími obdobnými z Berlína. V kapitole „Erste Wandlungen“, tedy první změna či proměna, Henning zařadil obrazy komplikovanějších kompozic a proměn v barevnosti. Zde zařadil Epitaf Michaela Peterleho datovaný rokem 1588 a další obrazy ze zahraničí. Epitaf Peterleho hodnotí jako zakázku pro svého přítele a dále jej podrobně popsal. Následně se věnoval epitafu Mikuláše Müllera, který důsledně popsal. Spranger v tomto díle použil soudobé malířské postupy–zejména kompoziční schéma, barevnost a techniku šerosvitu. Henning porovnal souvislost modelace s epitafem Peterleho a Correggiův vliv. Stručně zmínil osud znovunalezení epitafu M. Müllera. Další kapitola „Die Neunziger Jahre“ obsahuje soupis obrazů vzniklých v 90. letech 16. století. Do tohoto období zařadil Henning několik mytologických obrazů ze zahraničních sbírek. V kapitole „Zur problematik des Spätwerks“ zmínil obraz Tří Marií jdoucích od hrobu Krista z roku 1598. Zároveň upozornil na vliv Josepha Heintze st. Henning se poté zaměřil na obraz Sebevražda Sofonisby, který byl namalován v kontrastující modelaci a s použitím šerosvitu. Do stejného období zařadil Henning Portrét ženy z NG v Praze. Zdůvodňoval to shodnou modelací a šerosvitěm hlavy ženy a ještě ji porovnal s obrazem Venuše z Norimberku. Henning dále připomenul obraz se sv. Šebestiánem z kostela sv. Tomáše v Praze, který poté komparoval s Umučením sv. Jana rovněž od Sprangera. Popsal obraz Alegorie osudu sochaře Hanse Monta z roku 1607. V této souvislosti se stručně zmínil o životě Monta a jeho přátelství se Sprangerem. Obraz detailně popsal ikonograficky a porovnal jej v detailu výstavby postavy se sv. Markétou z Rožmberku. Samostatnou kapitolou je problematika portrétů, do které badatel zařadil také autoportréty a Portrét Zdeňka Popela z Lobkovic, který datoval rokem 1599. V závěrečné kapitole „Der Stil Bartholomäus Spranger“ se zabýval vývojem stylu malířovy malby. Povšiml si změny Sprangerovy palety a komplikovanosti kompozic. Kapitola pod titulem Katalog se zabývala stručným zhodnocením obrazů. Henning zde uvedl obrazy, které nebyly zařazeny do textu, mj. portrét muže (Albrecht Libštejnský z Kolovrat), který byl zařazen do katalogu nejistého připsání. Do katalogu děl připisovaných zapsal Henning obrazy Venuše a Adónis z Duchcova, již zmíněný dvojportrét sv. Zikmunda a sv. Vojtěcha, Paridův

⁴¹ Henning pokládal za sv. Víta za sv. Václava a sv. Václava za sv. Jiřího.

soud ze zámku z Českého Krumlova, Venuše a Adónis z NG v Praze, Proměnění Krista s neznámou rodinou, Pallas Athénu, sv. Moniku a sv. Alžbětu. Zařadil zde také epitaf Michaela Peterleho a obraz Juny.

Téhož roku pokročil v bádání Josef Janáček a představil císaře Rudolfa II. v historických souvislostech. Historickou práci „Rudolf II. a jeho doba“⁴² pojal autor v několika kapitolách. Ve stati zabývající se uměleckým prostředím dvora, zmínil malíře B. Sprangera. Dále se zmínil o triumfálním oblouku z roku 1577, který byl postaven při příležitosti vjezdu císaře Rudolfa II. do Vídně. Janáček připomněl Sprangerovu výzdobu v Neugebäude. V kapitole Císařský dvůr Janáček popsal Sprangerův příchod do Prahy. Zmínil i zajímavost, že obchodní agent Hans Krafft byl roku 1584 proveden Sprangerem po Rudolfových sbírkách. Historik uvedl, že Spranger žil v Praze až do smrti. V kapitole Mecenáš a sběratel znovu uvedl v souvislosti s Krafftem silné postavení Sprangerovo. Poté se Janáček věnoval tématickým obsahům Sprangerových obrazů, které z hlediska českého prostředí byly novátorské v pohledu na lidské tělo. Publikace je dále doplněna reprodukcemi a vybranými uměleckými díly Sprangera. Můžeme zmínit kresbu Paridova soudu, kterou badatel zařadil po r. 1580. V kapitole Císařský dvůr jsou reprodukce Sprangerovy podobizny, mědiryt Vzpomínkového listu na smrt Kristiny Sprangerové, obrazy Herkula a Deianeiry a Salmacia a Hermafrodita z KHM ve Vídni. V kapitole Rudolfova první kapitulace je zařazen portrét Zdeňka V. Popela z Lobkovic.

Roku 1988 proběhla ve Vídni a v Essenu výstava zabývající se Prahou okolo roku 1600, ke které byl vydán obsáhlý katalog. Z obrazů od B. Sprangera bylo vybráno ze sbírek v ČR Zmrtvýchvstání Krista, Epitaf Mikuláše Müllera a Alegorie osudu sochaře Hanse Monta. Zmíněné exempláře v katalogových heslech podrobně popsala Eliška Fučíková. V katalogu kresby byla badatelkou Teréz Gerszi prezentována kresba Paridova soudu a Herkula s Omfalé od B. Sprangera z Národní galerie. Katalog rovněž obsahoval vybrané mědiryty podle Sprangerových předloh. Ze sbírky Szépmuveszétí Muzeum v Budapešti byla představena T. Gerszi rytina Svatba Amora a Psýché od H. Goltzia, kterou vyryl podle B. Sprangera. Citovaná badatelka rovněž napsala následující kat. heslo, ve kterém se zabývala Vzpomínkovým listem B. Sprangera na jeho ženu od Sadelera.⁴³ Následně zařadila do publikace grafiku Amora a Psýché od Jana Mullera, který se inspiroval Sprangerovým

⁴² Druhé vydání r. 1997 vyšlo v nakladatelství Paseka.

⁴³ I když obě uvedené grafiky jsou ze sbírek Muzea v Budapešti (Svatba Amora a Psýché; inv. č. 60 922, Vzpomínkový list B. Sprangera na jeho ženu; inv. č. 30 054), objevují se i ve sbírkách Národní galerie v Praze.

reliéfem.⁴⁴ Lubomír Konečný v tomto katalogu připomenul grafiku Famy vedoucí Umění na Olymp od Jana Mullera inspirovanou předlohou od Sprangera.⁴⁵

Thomas da Costa Kaufmann roku 1988 napsal obsáhlou studii „The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.“.⁴⁶ Kaufmann se věnoval prostředí Pražského pozdního manýrismu, kde obsáhle čtenářům představil B. Sprangera a vyzdvihl několik jeho uměleckých děl v širších souvislostech. Autor představil B. Sprangera v samostatném katalogu, v němž uvedl životopis dle předchozí systematizace.⁴⁷ Kaufmann dále publikoval katalogový soupis dosud známých uměleckých děl podle data jejich vzniku. V tomto seznamu uvedl obrazy, kresby a grafiky umístěné mimo Českou Republiku. Nejprve upozornil na obraz Zmrtvýchvstání ze Strahova.⁴⁸ Dále pak zveřejnil portréty sv. Voršily, sv. Alžběty, sv. Moniky a sv. Kateřiny. V soupise jmenoval také rozdělenou desku sv. Václava a sv. Víta s sv. Zikmundem a sv. Vojtěchem. Následně publikoval obrazy neznámých Světic ze zámku Rožmberk. Stručně také zhodnotil figurální výmalbu na domě Sprangera v Thunovské ul. č.19. Také upozornil na fresku Herma a Athény v Bílé Věži na Pražském hradě. Kaufmann si rovněž povšiml epitafů Michaela Peterleho a Mikuláše Müllera. Z dalších uměleckých děl zmínil obraz Nanebevzetí P. Marie, Erb staroměstského malířského cechu, Sebevraždu Sofonisby a Portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic. Kaufmann zahrnul do oeuvre také obrazy Dvě ženské hlavy a Hlavu ženy. Následně publikoval obraz se sv. Šebestiánem z kostela sv. Tomáše. Kaufmann v závěru katalogu prezentoval obrazy Alegorii ctnosti vítězí nad osudem a Venuše a Adónis z Duchcova.⁴⁹ Katalog Kaufmann doplnil obrazy a výjevy, které známe jen z archiválií a literatury. Autor uvedl vyobrazení Justice z malostranské radnice v Praze a obraz sv. Jakuba a Erasma z kostela sv. Jakuba v Praze.⁵⁰

Národní galerie v Praze roku 1988 vydala katalog „Staré české umění“, do kterého přispěl Pavel Preiss kapitolou Manýrismus a České umění barokní, která je rozdělena do dvou částí.⁵¹

⁴⁴ Publikovaná grafika byla ze sbírky Muzea v Budapešti, inv. č. 32 946, která se také nalézá ve sbírce grafiky v Národní galerii v Praze.

⁴⁵ Konečný prezentoval grafiku z Národní galerie v Praze, inv. č. R 137 654.

⁴⁶ Kaufmannova publikace byla prvně vydána roku 1985 ve francouzštině. První vydání se odlišuje v soupisu obrazů v podrobnější analýze. Kaufmann v publikaci z roku 1985 zařadil do Sprangerova díla portrét muže (Albrecht Libštejnský z Kolovrat), který poté určil za dílo Hanse von Aachena.

⁴⁷ Thomas da Costa Kaufmann zde uvedl v pasáži věnované Sprangerově ženě Kristýně, že byla dcerou zlatníka Jana Mullera. Ovšem její otec se jmenoval Mikuláš. Kaufmann omylem uvedl jméno rytce Jana Mullera.

⁴⁸ Kaufmann neuvedl předchozí umělecká díla z italského období. Ze sbírek v ČR postrádáme v soupise obraz Kládení Krista do Hrobu a Obraz Herkula a Omfalé. Na druhou stranu samotný titul publikace „Pražská škola“ je ohraničujícím segmentem bádání.

⁴⁹ V otázce grafických reprodukcí Kaufmann neuvedl sbírku ani instituci.

⁵⁰ Kaufmann neuvedl v soupise obraz Nanebevzetí Panny Marie z kostela sv. Salvátora v Praze.

⁵¹ Katalog byl sestaven pro expozici Starého umění v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě. Tehdy katalog zahrnoval ještě gotické sbírky, které byly roku 1999 přesunuty do areálu kláštera sv. Anežky na Starém Městě

Preiss první kapitolu nadepsal Manýrismus, kde ocitoval B. Sprangera. Z římského období vyzdvihl malbu Kladení Krista do hrobu, která byla namalována po roce 1566. Z prostředí císaře Maxmiliána II ve Vídni zdůraznil malbu Zmrtvýchvstání Krista. Analyzoval rovněž epitaf Mikuláše Müllera, který byl podle něj namalován okolo roku 1590 a portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic.⁵²

Téhož roku (1988) napsal Jiří Kropáček s Pavlem Preissem publikaci „Praha na úsvitu nových dějin“, kde je v kapitole o malířství stať věnovaná malíři B. Sprangerovi. Kropáček s Preissem uvedli život umělce a uvedli, že během pobytu ve Francii podnikl cestu do zámku Fontainebleau. Zabývali se i jeho cestou do Itálie a povoláním do Vídně. V této kapitole se zaměřili na obraz Věrnosti triumfující nad osudem, jenž připomíná osud Sprangerova přítele Hanse Monta. Dále jsou v textu zmíněny vídeňské práce v Neugebäude a na Triumfálním oblouku z roku 1577. Preiss s Kropáčkem ocitovali pramen, který informuje, že Spranger měl ateliér přímo na Hradě v Praze. Badatelé také zmínili epitaf Mikuláše Müllera, datovaný před rok 1590 a epitaf Michaela Peterleho z roku 1588. Z pozdního období autoři uvedli obraz Venuše a Adonis. V kapitole věnované nástěnným obrazům uvedli figurální výzdobu Sprangerova domu v Thunovské ulici v Praze a fresku Herma a Athény v Bílé věži na Pražském hradě, kterou zařadili do období okolo roku 1585.

Odlišný pohled na dílo B. Sprangera zvolila Jarmila Vacková. V publikaci „Nizozemské malířství 15. a 16. století–Československé sbírky“ se zabývala holandským uměním ve zdejších sbírkách jako celkem. Vacková napsala o malíři B. Sprangerovi stať, ve které zdůraznila italský vliv na jeho dílo. Ke kapitole o Sprangerovi přiřadila i osud rytce a malíře H. Goltzia. Vacková zopakovala důležitá životní data malíře a uvedla, že se stal původcem sprangerovské revoluce v Haarlemu a v Utrechtu (Joachim Wtewael). Rovněž připomenula vliv na Goltzia, který později odcestoval do Itálie (1590 až 1591). Vacková v této stati dodatečně napsala, že Goltzius opustil Sprangerův vliv a okolo roku 1600 začal malovat. Uvedla, že umělec Anthonis Blockland maloval pod vlivem Sprangera zhruba od roku 1585. Vacková se také zabývala obrazy, které byly dříve určeny jako dílo B. Sprangera. Mj. uvedla obraz Paridova soudu Jacoba Backerse z Českého Krumlova a menší obrázek Zvěstování pastýřům od Abrahama Bloemaerta.

v Praze. Manýristické a barokní sbírky byly v roce 2008 přeneseny do Schwarzenberského paláce na Hradčanském náměstí.

⁵² Seznam katalogu obsahuje ještě obraz Sebevražda Sofonisby, který je ale publikován až pod číslem 333. jako inventární soupis. Celkově katalog zanedlouho zastaral, poněvadž některé obrazy Sprangera byly restituovány původními vlastníky.

V syntézní publikaci „Dějiny Českého výtvarného umění II/1“, jež byla vydána roku 1989, napsala E. Fučíková kapitolu „Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze“, v níž se zabývala také malířem B. Sprangerem. V úvodu uvedla životopisné údaje a vliv učitelů. Na základě znalosti díla van Mandera se podrobněji věnovala Farneské vile v Caprarole. Dále také upozornila na římské práce a jeho inspiraci Parmigianinem či současníky Zuccariů a Salviatiho. Do tohoto období řadí obraz Kladení Krista do hrobu z NG v Praze, jež porovnávala s dvěma krajinomalbami z Karlsruhe. Povoláním do Vídně ohraničuje jak výzdobou v Neugebäude tak Zmrtvýchvstání Krista ze Strahovské obrazárny. Fučíková pak detailně popsala období ve Vídni a vliv na H. Goltzia. Po přesídlení do Prahy uskutečnil na poč. 80. let 16. století zakázku pro svatojiřský klášter. V tomto období podle autorky Spranger namaloval pro Rudolfa II. mytologické obrazy inspirované Ovidiem. Fučíková také uvedla fresku Hermaatheny v Bílé věži, které mají reminiscence na Caprarolu a Neugebäude. Dále se zmínila o epitafu Mikuláše Müllera, který považovala za práci z 90. let. Porovnáním mezi van Aachenem a Sprangerem dospěla k názoru, že pozdní styl lze vymezit rokem 1598. Autorka argumentovala pastóznějším stylem a mohutnými těly. Z tohoto období vyzdvihla obrazy Venuše a Adónis z Duchcova, Alegorii osudu sochaře Hanse Monta, Sofonisbu, Poprsí antického božstva a sv. Šebestiána. Ze Sprangerových kreseb uvedla Herkula a Omfalé z r. 1599 z NG v Praze. Závěrem nastínila vliv Sprangera na české prostředí, např. Thomase Ruweida a z wollfenbüttelských následovníků uvedla Christopha Gertnera a H. G. Wolffa.

Veronique Bücken napsala roku 1990 zajímavou studii „Deux flamands dans l'atelier de Jacopo Bertojia: Joos van Winghe et Bartholomäus Spranger“ otištěnou ve sborníku „Lelio Orsi e la cultura del suo tempo“. V úvodu článku Bücken shrnula Sprangerovo učení u Mandijna a van Dalema. Dále připomněla příchod do Itálie roku 1566 a výpomoc Bernardinu Gattimu v Parmském kostele Sta Maria Steccata. Bücken zaznamenala změnu stylu malování postav u Sprangera. Spranger poté zamířil do Říma, kde se seznámil s G. Cloviem a kardinálem Farnese. Kardinál si ho vyžádal na výzdobu své rezidence v Caprarole. Badatelka zdůraznila, že Sprangerova výzdoba není zcela určena. Spranger postupoval podle vedení a pokynů Jacopa Bertoji a později Federica Zuccariho. Bücken podotkla, že Spranger pracoval v Caprarole v místnosti zv. Sala della Penitenza. Zde autorka upozornila na to, že malíř mohl snad namalovat obrazy Vidění sv. Antonína a Pokání sv. Hilária, které se odlišují od Bertojova rukopisu.

Když byla roku 1988 uspořádána výstava „Prag um 1600“, byla při té příležitosti vydána Nakladatelstvím Artia v Praze publikace „Umění na dvoře Rudolfa II.“ v německé verzi. V roce 1991 byla tato publikace vydána v české verzi. Hlavní autorkou byla Eliška Fučíková,

kteřá se v kapitole Malířství a sochařství nejprve zabývala faktem doporučení Sprangera s Montem do Vídně od Giambologni. Zmínila zakázky v Neugebäude a práci na vídeňském Triumfálním oblouku z roku 1577. Z předchozích působení Sprangera, Fučíková uvedla výzdobu ve vile v Caprarole a součinnost s Montem. Malíř Spranger je pak představen v detailním rozboru uměleckých počátků, které završil pobyt v Itálii. Stručně popsala umělecká díla z římského období a podíl ve vile v Caprarole. Následně je zmíněno doporučení do Vídně a uvedla obraz Zmrtvýchvstání z NG v Praze.⁵³ Autorka zaznamenala Pražské období, ve kterém Spranger pracoval na velkém množství zakázek. Fučíková připomněla zejména torzální oltář ze svatojiřského kláštera, který označila za dílo s přispěním pomocníků. Upozornila na Krafftovu návštěvu a Sprangerovy obrazy inspirující se v textech z Ovidiových Proměn. Analyzovala fresku Hermathény jako alegorii moudrosti a bdělosti. V období 90. let 16. století upozornila na Sprangerovy práce věnující se cyklu ze života Venuše a epitafu Mikuláše Müllera. V této etapě tvorby zaznamenala změnu stylu malby, která se stala plastičtější a expresivnější. Z tohoto období uvedla Alegorii triumfu věrnosti nad osudem a Venuše a Adónis. V závěru zmínila jeho usazení v Praze a jeho česky psanou poslední vůli.

U příležitosti vrácení uměleckých děl premonstrátům na Strahově v Praze, byl roku 1993 sepsán autory Ivanou Kyzourovou a Pavlem Kalinou nový katalog Strahovské obrazárny. V katalogu nové expozice zařadili autoři také obrazy Zmrtvýchvstání Krista a portrétů sv. Alžběty a sv. Voršily od B. Sprangera.⁵⁴ Autoři vyslovili názor, že obraz Zmrtvýchvstání Krista byl inspirován kompozicí z cyklu Velkých pašijí od A. Dürera. Argumentovali především rozvržením obrazu a postavami vojáků. Nicméně se domnívali, že Spranger předlohu parafrázoval. Dále pak obraz stručně analyzovali a v závěru kat. hesla dodali, že byl součástí vídeňského Císařského špitálu. V následném kat. hesle se Kyzourová s Kalinou zabývali obrazy sv. Alžběty a sv. Voršily, které datovali po roce 1580. Stručně byla zhodnocena historie maleb, které byly získány po roce 1836 z Jiřského kláštera na Pražském hradě. Připomněli podobnost se Sprangerovým obrazem Představení v chrámu z Univerzitního muzea ve Würzburgu, ale nevyvrátili pochybnosti o Sprangerovu autorství.⁵⁵

Z důvodu pořádání výstavy „Nizozemské kresby 16–17. století“ konané od 19. 10. 1993 do 2. 1. 1994 byl vydán katalog, který napsala Anna Rollová. Badatelka vybrala ze sbírky kresby Národní Galerie také tři kresby B. Sprangera. Nejprve krátce připomněla malířův životopis. Poté ve formě stručných kat. hesel upozornila na kresby Paridova soudu, Venuše, Marse a

⁵³ Dnes Strahovská obrazárna.

⁵⁴ U obrazů sv. Alžběty a sv. Voršily je chybně uveden popis, který oba zaměňuje.

⁵⁵ V katalogu Strahovské obrazárny u obrazů sv. Alžběty a sv. Voršily postrádáme srovnání s obrazy sv. Kateřiny a sv. Barbory z NG v Praze.

Amora a Herkula a Omfalé. Ke katalogu přičlenila obrazovou přílohu, kde můžeme nalézt reprodukci kresby Venuše, Marse a Amora.⁵⁶

Teréz Gerszi v Bulletinu Nationalmusea ve Stockholmu z roku 1993 zveřejnila článek „Italian Impulses in Newly Identified Drawings by Bartholomäus Spranger and Hans von Aachen“, kde analyzovala Sprangerův styl kresby v návaznosti na italské umělce. Nejprve Gerszi uvedla na základě van Manderova životopisu studium u Marca Duvala a Cornelise van Dalem. Gerszi dále uvedla, že Spranger se sám zaměřil na figurální témata místo krajinných výjevů. Uvedla příklad kresby hlavy Cheruba od Sprangera s hlavou Cheruba v Parmské katedrále od Correggia. Autorka článku dodala, že Spranger chvíli zůstal v Miláně a pak odešel roku 1566 do Parmy, kde poznal dílo Parmigianina, Bertoji, Correggia a Bedoliho. V rámci popisu Parmského pobytu zmínila Bernardina Gattiho, u kterého Spranger působil jako asistent. Způsob kresby hlavy Cheruba, vzniklé snad na základě vlivu Correggia, pak Spranger, podle názoru Gerszi, použil v dalších malbách. Mj. uvedla příklad sv. Rodiny s malým Janem Křtitelem z Herzog Anton Muzea v Braunschweigu a další malby. Kapitulu věnující se B. Sprangerovi T. Gerszi uzavřela statí zabývající se kopií Fra Angelicova Posledního soudu a vlivu Giulia Clovia.

Olbrich Harald v Lexikon der Kunst z roku 1994 napsal heslo věnované B. Sprangerovi. Harald v úvodu uvedl narození a úmrtí Sprangera, jeho učení u Mandijna, Mostaerta a van Dalema. Poté zaznamenal cestu do Paříže a do Itálie. Následně uvedl doporučení do Vídně a poté do Prahy. Připomněl také cestu do Nizozemí (1602). Harald uvedl Sprangerovo ovlivnění F. Florisem a školou z Fontainebleau. Autor hesla považoval za zásadní vliv Italského pobytu, kde čerpal z Parmigianina, J. Zucchiho a bratrů Zuccari. Z uměleckých děl uvedl příklad Alegorie triumfu věrnosti nad osudem z roku 1507 a Svatbu Amora a Psýché od H. Goltzia.⁵⁷ Poté Harald analyzoval stylovou vymezenost pražského dvora lpící na alegoriích a kompozičních formách. V závěru popsal Sprangerův styl, který začal manýrismem a skončil ranným barokem.

Na předchozí výzkum o malíři B. Sprangerovi navázala Eliška Fučíková heslem ve slovníku „Nová encyklopedie Českého výtvarného umění“ z roku 1995. V úvodu hesla napsala životopis Sprangera podle vzoru van Mandera. V další části hesla připomněla, že malíř byl ovlivněn tvorbou Cornelise van Dalem. Také zdůraznila vliv Parmigianina, Correggia a Bertoji. Uvedla případ H. von Aachena a J. Heinze, kteří Sprangera ovlivnili barokními tendencemi převzatými z Itálie. Fučíková také publikovala názor, že malířovo dílo má

⁵⁶ V předešlých publikacích a katalozích tato kresba nebyla reprodukována a jen stručně analyzována.

⁵⁷ Harald zřejmě chybně uvedl datum 1507 namísto 1607 u obrazu Alegorie triumfu věrnosti nad osudem.

retrospektivní charakter, tzn., že se vrátil k rannému dílu. Pro ilustraci uvedla epitaf Michaela Peterleho z roku 1588.

Thomas da Costa Kaufmann se v rámci publikace z roku 1995 „Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800“ věnoval manýristickému umění v období vlády Rudolfa II. v Praze. Sprangera zařadil do kontextu s podporou Rudolfa II. a uvedl fresku Herma a Athény v Bílé věži na Pražském hradě. O Sprangerovi se vyjádřil, jako o malíři, který namaloval důmyslné alegorie a dále připomenul vzájemné kontakty s Hansem von Aachen, Heintzem a Vredemanem de Vries. Autor si povšiml, že Spranger použil poetických prostředků v mytologických obrazech.⁵⁸ „Svatbu Amora a Psýché“, grafiku vyrytou H. Goltziem, zařadil do vlivu pražského dvorského umění.

Zajímavou studii napsal Marcin Fabiański pro časopis „Apollo“ v roce 1995 pod titulem „Spranger and Italian painting. Mannerism versus early Baroque in Central Europe“. Badatel se věnoval Zmrtvýchvstání Krista od B. Sprangera.⁵⁹ Fabianski zastával názor, že obraz byl namalován během pobytu malíře v Římě a ve Florencii okolo roku 1574 až 1575. Také upozornil na podobný motiv Zmrtvýchvstání od Huberta Gerharda z roku 1581 až 1584, který pobýval ve Florencii. Dále si povšiml obrazu od Santi di Tita Zmrtvýchvstání namalovaného v letech 1572 až 1574 v Santa Croce ve Florencii. Obraz Zmrtvýchvstání porovnal s epitafem Mikuláše Müllera a Vítězstvím Moudrosti. Z italských prací zmínil Fabianski obraz Zmrtvýchvstání od Girolama Romanina v Capriole a Zmrtvýchvstání od Tiziana v kostele SS Nazaro e Celso v Brescii.

Eliška Fučíková roku 1996 publikovala v časopise „Bulletin of the National Gallery in Prague“ článek „New Rudolfine paintings in Prague Collections“, ve kterém uvedla nově získaný obraz pražskou NG Herkula a Omfalé od B. Sprangera. Fučíková datovala obraz kolem roku 1590 a určila ho jako typický pro rudolfínský dvůr. Porovнала jej se shodným motivem Herkula a Omfalé z KHM ve Vídni z téhož období a kresbou Herkula a Omfalé z NG v Praze. Uvedla, že v kresbě se objevil jiný přístup k pojetí motivu. Drobný obraz na mědi Fučíková detailně analyzovala a uvedla, že se jedná o typickou kabinetní malbu. Autorka zmínila, že obraz nebyl umístěn v Rudolfově galerii.

Velká umělecko–encyklopedická řada „The Dictionary of Art“, která uvedla vybrané umělce, se ve svazku 29 zabývala v lexikálním heslu malířem Sprangerem, jenž sestavil C. Höper. Badatel se věnoval malíři a kreslíři v kapitole pojmenované „Bartholomeus Spranger“.

⁵⁸ Kaufmann citoval obraz Herkula, Deianeiry a Nesa z KHM ve Vídni, cca 1580.

⁵⁹ Fabianski zde uvedl původní umístění v Národní galerii v Praze, ačkoliv roku 1992 byl obraz vrácen do Strahovské obrazárny. Viz KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 55.

Autor hesla na úvod stručně vyložil život B. Sprangera a označil ho za nejdůležitějšího malíře Rudolfa II. vedle Hanse von Aachena a Josefa Heintze st. Zdůraznil, že kombinoval nizozemské a italské umění. Höper nastínil život Sprangera, jenž rozdělil nejprve na školení a ranné období. Tato kapitola se zabývá životní dráhou Sprangera až do období vlády císaře Maxmiliána II. Dále Höper připomněl obraz Zmrtvýchvstání v NG v Praze z jeho vídeňského období. Autor hesla pak uvedl kapitolu Práce na dvoře Rudolfa II. V těchto souvislostech Höper citoval důležitá životní data. Z podkapitoly Obrazy badatel posoudil vliv von Aachena a Heintzeho na Sprangera. C. Höper dále poukázal na další obrazy od Sprangera nacházející se v zahraničních sbírkách. Z obrazů v ČR připomněl epitaf Mikuláše Müllera a sv. Voršily. Höper se v lexikonu zabýval Sprangerovými sochařskými díly. Na závěr autor zhodnotil grafiky a uvedl, že podle předloh postupovali Ae. Sadeler, H. Goltzius a L. Kilian. Z širokého výběru grafik vybral. Vzpomínkový list na smrt Sprangerovy ženy Kristýny. Ke konci kapitoly se Höper věnoval vlivu Sprangerova umění na ostatní malíře, ze kterých jmenoval Bloemaerta, Wtewaela, Goltzia ad.

V roce 1997 napsala disertaci Sally Ann Metzler s názvem „The Alchemy of Drawing, Bartholomäus Spranger at the Court of Rudolf II“.⁶⁰

Téhož roku 1997 proběhla v Praze výstava Rudolf II. a Praha–Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, ke které byla vydána kniha „Urbs Aurea–Praha císaře Rudolfa II.“ Publikaci společně napsali Jaroslava Hausenblasová a Michal Šroněk roku 1997.⁶¹ V kapitole „Sběratel a mecenáš“ autoři uvedli obraz Sofonisby, kterou charakterizují jako práci z pozdního období. Také zmínili nejstarší zprávu o sbírce Rudolfa II., jenž je vedena v zápise, který provedl Hans Ulrich Krafft. Ten zapsal, že ho po sbírce provedl B. Spranger. Dále pak autoři citovali francouzského právníka Jacquese Esprinchara, jenž také napsal zprávu o sbírkách, a uvedl, že jej prováděl B. Spranger společně s Hansem von Aachnem. Ze stati věnující se malíři B. Sprangerovi se dovídáme, že byl představitelem římsko–parmského stylu malby. Z jeho obrazů vybrali epitaf Mikuláše Müllera a portrét Z. Vojtěcha Popela z Lobkovic. V závěrečné kapitole Rudolfínskou Prahou uvedli fresku Merkura a Minervy z Bílé věže na Pražském hradě, jejíž vznik kladli do období 80. let 16. století. Dále vyslovili názor, že se jednalo o motiv ztělesňující údajně Umění, Moudrost a Bdělost. Hausenblasová se Šroněkem uvedli kresbu Herkula jako předlohu pro freskovou

⁶⁰ Tato disertace napsaná v Princetonu v USA nebyla vydána.

⁶¹ Publikace byla vydána jako katalog výstavy: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy 30. květen–7. září 1997.

výzdobu Sprangerova domu v Thunovské ulici a naznačili, že Spranger se podílel na výzdobě Vlašské kaple v Klementinu.⁶²

K výstavě z roku 1997 byl vydán výstavní katalog „Rudolf II a Praha–Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy“, který napsal kolektiv autorů. Katalog byl vydán ve dvou svazcích, jehož první část byla publikace stručně uvádějící hlavní umělecké postavy období vlády Rudolfa II.⁶³ U krátkého hesla, jenž čtenáře seznamuje s malířem B. Sprangerem, nalezneme stručně shrnutý život umělce a jeho působení v Itálii. Dále jsou zhodnocena díla v pražském období. Druhý díl je orientován na katalogový soupis uměleckých děl v jednotlivých expozicích. Katalog byl koncipován ve formě katalogových hesel. V oddělení věnovaném malířství katalog sestavila E. Fučíková, která představila obrazy Kladení Krista do hrobu, Zmrtvýchvstání Krista, bývalý svatojiřský oltář, Sv. Václav a sv. Vít a sv. Zikmund a sv. Prokop.⁶⁴ Dále cituje epitaf Mikuláše Müllera a Herkula a Omfalé.⁶⁵ Fučíková v katalogu publikovala obrazy Alegorie ctností vítězí nad osudem, Sebevraždu Sofonisby a Venuše a Adónis. V kapitole kresby se věnovala Herkulovi a Omfalé. V katalogu byly prezentovány kresebné návrhy Sprangera, jenž byly předlohami rytin. Teréz Gerszi analyzovala Svatbu Amora a Psýché od Hendricka Goltzia. Lubomír Konečný vyzdvihl grafiky od Lucase Kiliana Spoutání Merkura a Herkula s Antaiem. Uvedl také grafiky od Jana Mullera Oreadu odstraňující trn z nohy Fauna, Apoteózu Umění a Bakcha a Cery opouštějící Venuši. Dále zařadil od Jana Mullera Venuši a Merkura, Persea vyzbrojovaného Minervou a Merkurem a Amora s Psýché. Dorothy Limouze shrnula předlohy, které vyryl Aegidius Sadeler. Badatelka uvedla Venuši přijímající dary, Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou, Moudrost vítězí nad Nevědomostí, Alegorický portrét Sprangera s Kristýnou Müllerovou, Tři Marie vracející se od hrobu, Herkula a Omfalé a portrét Pietera Brueghela ml. V kapitole malířství Limouze napsala heslo k Sadelerově obrazu Venuše a Adónis z NG v Praze. V následující kapitole věnované písemnostem a rukopisům, byla vystavena listina „Reverz k zemi malíře B. Sprangera“.⁶⁶ V další kapitole věnované měšťanstvu a městu byl L. Sršněm publikován sejmutý strop na prknech ze Sprangerova okruhu. Martin Halata napsal heslo o erbu cechu malířů staroměstských. V katalogu věnovanému církvi byla ze

⁶² Prezentované reprodukce ovšem autoři doplnili jen krátkými popiskami s ikonografií. Technické parametry jsou vypsány v seznamu vyobrazení Viz HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 246–250.

⁶³ V anglickém vydání katalogu (1. svazek) schází u některých kat. hesel reprodukce.

⁶⁴ Obraz z hlediska atributů ukazuje na sv. Vojtěcha.

⁶⁵ Obraz Herkula a Omfalé je ještě v katalogu veden jako zápůjčka z Ženevské soukromé sbírky.

⁶⁶ HAUSENBLASOVÁ 1997, k.č.III/117.

Sprangerova díla vybrána dvě epitafia Michaela Peterleho a Proměnění Krista s neznámou rodinou.⁶⁷

Ústavem dějin umění byla roku 1997 vydána práce Michala Šronka „Pražští malíři 1600–1656“, ve které shrnul své bádání v knize Staroměstského malířského cechu a jejich členů. U hesla B. Spranger nejprve shrnul ve zkratce malířův život. Šroněk připomněl Sprangerův vstup do cechu a jeho zásluhu na novém cechovním erbu z roku 1595. Citoval, že byl v prostředí cechu váženou osobou a dokládá to případem J. Widmanna, který chtěl vstoupit do cechu. Šroněk citoval záznamy v cechovní knize, v kterých je napsáno, že autorem erbu cechovního byl Spranger. Badatel citoval z bibliografie archivního průzkumu L. Janstové. V textu zmínil majetkové poměry B. Sprangera.

Po znovuotevření Obrazárny pražského hradu po rekonstrukci interiérů roku 1998 byl vydán nový katalog. Shrnutí stavebního průzkumu a restaurovaných prostor popsali Petr Chotěbor a Zdeněk Lukeš. Historii sbírky Rudolfa II. a katalog uměleckých děl sestavila Eliška Fučíková. Je v něm uveden i B. Spranger. V katalogu stálé expozice je uveden obraz Alegorie triumfu Věrnosti nad osudem, alegorie osudu sochaře Hanse Monta. Dále byl stručně popsán život Sprangera a okolnost, při které se sochař H. Mont zranil. Katalog také obsahoval portréty sv. Kateřiny a sv. Moniky, které byly původně ve svatojiřském klášteře.

Po výstavě z roku 1997 byla v Praze pořádána mezinárodní konference, jejíž příspěvky a názory byly vydány roku 1998 ve sborníku „Rudolf II, Prague and the World“. Na konferenci konané 2. až 4. září 1997 vystoupil Michal Šroněk s tématem „Painters in Prague between the Guild and the Court ca. 1595–1650“, které navazovalo na předchozí práci z roku 1997. Citovaný autor se zabýval vydaným privilegiem z roku 1595, které udělil Rudolf II. pražskému malířskému cechu. Šroněk se dále zabýval nedochovanými privilegii od Ludvíka Jagellonského a Ferdinanda I. Badatel zmínil strukturu cechu a připomenul povinné členství v cechu pro umělce, kteří přišli z ciziny. Uvedl, že Rudolf II. malířství považoval za umění nikoliv za řemeslo a povýšil jeho erb. Dále badatel zmínil předchozí názory Konečného a Hessela Miedemy na dvorské umělce a malíře z cechu. Šroněk uvedl, že B. Spranger, který se po příchodu do Prahy stal Malostranským měšťanem byl přijat r. 1584 za člena cechu. Autor zmiňoval jeho styky se spoluobčany a vytvoření erbu cechovního. Šroněk také citoval Widmanovo doporučení do cechu, které podepsal Spranger. Autor poté zmínil samotný erb, který se dochoval v kopii od G. G. Mayera z roku 1632. V další části článku badatel uvedl

⁶⁷ Soupis uměleckých děl B. Sprangera je rozdělena na kapitoly „Malířství“, „Kresba“, „Grafika“, „Měšťanstvo a město“ a „Církevní okruh“, které byly v jednotlivých od sebe oddělených expozicích.

odpor ostatních cechů k privilegii cechu malířského. Závěrem Šroněk opět citoval z cechovní knihy část o vstupu Andrease Weedmana.

Další příspěvatelkou do sborníku byla Anette Strech, která napsala kapitolu „Spranger inventor: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken“. Autorka se v článku zabývala šířením Sprangerova stylu umění pomocí grafických technik okolo roku 1600. Strech dále upozornila na vztah předlohy a rytiny. Uvedla, že odkaz na předlohu lze vyhledat v nápisech u rytin. Následně publikovala, že rytci ovlivnění Sprangerem byli většinou Nizozemci. Za příklad zmínila rytinu Svatby Amora a Psýché od H. Goltzia z roku 1587.

Katalog Kroměřížské galerie z roku 1978 svým stručným soupisovým zaměřením již nespĺňoval nové interpretace a bádání, bylo tedy nutné vydat nový katalog. Ten sestavil roku 1998 Milan Togner. V katalogu byly zmíněny tři obrazy od Sprangera, které zpracoval Antonín Jirka, jeden z autorů předchozího katalogu z roku 1978. Ve stati zabývající se Sprangerem byly zařazeny obrazy Salvátora Mundi (dříve sv. Jan Křtitel), Hlavy dvou žen a Venuše a Amora. Jirka uvedl odkaz o Sprangerovi jeho stručným životopisem a popsal jeho dílo.⁶⁸ U popisu obrazu Salvátor Mundi poznamenal, že je Sprangerovi jen připisován. Následně napsal o obraze stručné kat. heslo, kde rozebral ikonografii. Dále se zabýval obrazem Hlav dvou žen, který pokládal za kopii z roku 1650. Obraz Venuše a Amora, jež badatel pokládal za kopii, posunul do období kolem pol. 17. století.

Národní galerie v Praze začala vydávat soupisové katalogy svých sbírek obrazů a uměleckých děl. Jeden ze soupisových katalogů sestavila roku 1999 Olga Kotková pod titulem „The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600“. Kotková se mj. zabývala malířem B. Sprangerem. Umělce představila v kontextu jeho díla, které bylo prezentováno katalogovými hesly. Kotková nejprve uvedla obrazy Kladení do hrobu, Epitaf Mikuláše Müllera, Sebevraždu Sofonisby, sv. Václava se sv. Vítem a sv. Zikmunda se sv. Vojtěchem. Následně publikovala obrazy, nad kterými vznáší otazníky: Hlavu ženy a Herkula s Omfalé. Poté poprvé publikovala obrazy z okruhu B. Sprangera, a to sv. Kateřinu, Personifikaci Justice a Pallas Athénu. Závěrem uvedla obraz, který označila jako kopie Fámy vedoucí umění na Olymp.⁶⁹ Obraz Juny v oblacích zařadila jako kopii H. Goltzia ze 17. Století. Dva obrazy Zajatí Krista a Křižování Krista od Tomáše Ruhrweyda, byly původně

⁶⁸ V úvodním shrnutí je mezi učiteli Sprangera zařazeno jméno Gillis Mostaert, který jej ovšem neučil. JIRKA 366.

⁶⁹ Olga Kotková v katalogu Národní galerie u jednotlivých děl spíše uvedla stávající výzkum ve stručných kat. heslech. Pozitivní bylo zpracování dosud nepublikovaných obrazů Personifikace Justice a portrét sv. Kateřiny (okruh).

označovány jako díla okruhová B. Sprangera. V závěru badatelka sepsala obrazy, které byly v majetku Národní galerie a po roce 1989 byly navraceny původním majitelům. Z uvedených Sprangerových děl to byly obrazy Zmrtvýchvstání, Epitaf s Neznámou rodinou a dvojice portrétů sv. Alžběty se sv. Voršilou, které byly vráceny premonstrátům ze Strahova.

Lothar a Sigrid Dittrich napsali roku 2000 článek „Tiere auf Tafenbildern von Bartholomäus Spranger und ihre Sinnbildbedeutung“ zveřejněný v časopise „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“, kde analyzovali detailně obrazy se zvířaty, jež Spranger namaloval v letech 1585 až 1600 v Praze. Autoři připomněli mytologické a alegorické obrazy, které si objednával císař. Také význam zvířat v obrazech Sprangera podléhal speciální ikonografii. Badatelé zmínili obraz Bakcha a Venuše z Hannoveru namalovaný okolo roku 1590, kde jsou zachyceni Gepard a Antilopa. Následně poukázali na význam Geparda, jež lze vysvětlit jako atribut Bakcha. Badatelé se zaměřili na předchozí vyobrazení Geparda či Leoparda z antiky a vyobrazení Geparda z roku 1568. Autoři se pozastavili nad vyobrazení Antilopy, kterou vyhodnotili jako speciální atribut Venuše. Vzájemné vyobrazení zvířat tedy má význam personifikované lásky. Poukázali na obrazy Odyssea a Kyrké či Venuše a Adónida. U prvního obrazu Odyssea a Kyrké z KHM ve Vídni, který detailně popsali, se zabývali motivem prasete. Vyzdvihli téma Venuše a Adónida v obraze z Rijksmusea. Hlavní postavy jsou namalovány v krajině a u postavy Adónida jsou namalováni psi. Následně uvedli další příklady zobrazení zvířat ve Sprangerových dílech. Pro ilustraci je k článku připojena kresba ze soukromé sbírky Prvotní hřích, jež zachycuje kromě Adama a Evy také hada, psa, zajíce, antilopu, slona a srnu v pozadí.

I když byl vydán Národní Galerií soupisový katalog, chyběl především výstavní průvodce po expozici.⁷⁰ Proto roku 2005 vyšel katalog „Umění manýrismu a baroka v Čechách“, který byl publikován v konceptu expozice v klášteře sv. Jiří. Katalog je rozdělen do několika období. Umění rudolfinského manýrismu, jak zní název kapitoly věnující se malířství, napsali Andrea Rousová a Tomáš Hladík. Úvodem autoři napsali, že Spranger maloval alegorické a mytologické obrazy s erotickou tematikou, které byly pověšeny v soukromých pokojích císaře. Pozastavili se nad tím, že figurální kánon byl zčásti pod vlivem sochaře Adriena de Vries. Uvedli, že se Spranger prostřednictvím van Aachena seznámil s ranně barokním šerosvitem. Z obrazů B. Sprangera vybrali epitaf Mikuláše Müllera, který odhadovali jako práci mezi roky 1592 až 1593 a obraz Sofonisby z let 1603 až 1607. V další kapitole „Malířská dílna v barokních Čechách“ je zařazena kopie „Fámy vedoucí Umění na Olymp“

⁷⁰ Starší katalog Národní galerie v Praze z roku 1992 (viz KESNER 1992) ještě obsahoval Zmrtvýchvstání Krista, jež bylo téhož roku vráceno Strahovské obrazárně.

z 1. pol. 17. století. K barokní kopii je přiložena reprodukce grafiky od Jana Mullera inspirovaná B. Sprangerem.⁷¹

Během roku 2006 vyšel v Ústavu dějin umění sborník věnovaný k poctě profesora Lubomíra Konečného pod titulem „Pictura verba cupit“. Sborník příspěvků obsahoval také článek Elišky Fučíkové „K římskému pobytu B. Sprangera“, který se zabýval italským obdobím Sprangera v souvislosti se zachovanými obrazy. Fučíková se v článku věnovala této problematice z hlediska prezentace kreseb pašijového cyklu zadaného papežem Piem V. Porovnávala své závěry s van Manderovým životopisem. Autorka článku se pozastavila u dvou krajinomaleb z římského období, kopie Posledního soudu od Fra Angelika a Obrácení sv. Pavla. Fučíková dále čerpala z van Mandera a uvedla obraz Mučení sv. Jana Evangelisty. Do tohoto období zařadila obraz Kladení do hrobu. Ve své práci zveřejnila obrázek na mědi s námětem Bičování Krista z Galerie Koller v Zürichu, jež zařadila do římského období. Obrázek srovnala s obrazem Zmrtvýchvstání ze Strahovské obrazárny. Fučíková se ještě pozastavila u Alegorie osudu Hanse Monta a díla Bolestného Krista, jež určila jako stylově shodná. Obrázek Bolestného Krista porovnávala s Bičováním Krista.

Na článek ve sborníku „Pictura verba cupit“ navázal Thomas Da Costa Kaufmann, jež se v kapitole „Spranger before Prague. Additions and Reconsiderations“ zajímal o Sprangera. Kaufmann se v článku zabýval rannými uměleckými díly z italského období. Zároveň také upozornil na znalost Sprangerova životopisu podle van Mandera. Detailně analyzoval obrazy Umučení sv. Jana Evangelisty a kopii obrazu podle Fra Angelikova Posledního soudu. Kaufmann popsal dosud neznámé obrazy Útěku do Egypta, Pietu s anděly a Bičování Krista, které snad byly namalovány v Itálii ke konci jeho pobytu. Na závěr Kaufmann představil obraz Mystického sňatku sv. Kateřiny s postavami sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou z londýnské soukromé sbírky, který patrně namaloval Spranger okolo r. 1575.

V roce 2006 byla uspořádána výstava „Slezsko perla v české koruně“, jež se konala ve Valdštejnské jízdárně v Praze. Při této příležitosti byl vydán katalog, který byl tematicky rozdělen na několik kapitol. Jednou z kapitol byla stať „V září rudolfínské Prahy“ napsaná Piotrem Oszczanowským, jež se zabývala uměním doby Rudolfa II. spojeným se Slezskem. V podkapitole „Slezané v císařské Praze“ byl Eliškou Fučíkovou představen obraz Zmrtvýchvstání Krista (Epitaf Nicolause von Pückler), který byl původně určen za dílo Sprangera. V následující kapitole je v souvislosti s rytým portrétem Melchiora Rederna od Lucase Kiliana podle Hanse von Aachena a Redernovským náhrobkem ve Frýdlantu je

⁷¹ V katalogu Národní galerie se u obrazů nenacházejí odkazy na literaturu. Výstavní průvodce se spíše věnuje prezentaci vybraných děl, než detailní analýze. U tohoto katalogu můžeme ocenit vysokou kvalitu reprodukcí.

zmíněna kopie epitafu M. Müllera. Piotr Oszczanowski v katalogu zařadil motiv kresby Hostiny ze skicáku se 161 kresbami, kterou porovnal se Sprangerovu kresbou sv. Martina a obrazem sv. Alžběty. Další dvě Sprangerovy kresby v katalogu jsou z Polských sbírek.

K výstavě vybraných kreseb a grafik z Národní Galerie v Praze z 11. až 18. století byl vydán roku 2008 katalog „Mistrovská díla 101/I. Sbírký grafiky a kresby“. Kolektivní autorské dílo editovala ředitelka sbírky kresby a grafiky Alena Volrábová. V této expozici byly vystaveny čtyři díla B. Sprangera, která vybraly Eliška Fučíková a Petra Zelenková. Zelenková vybrala z bohatého fondu Národní galerie grafiku Aegidia Sadelera Vzpomínkový list na smrt Sprangerovy ženy Kristýny. Zelenková shrnula osud E. Sadelera a jeho podíl na rytině, kterou ikonograficky analyzovala. Eliška Fučíková se v katalogu věnovala kresbám, ze kterých prezentovala Paridův soud a Herkula a Omfalé. Petra Zelenková na závěr vybrala rytinu od Jana Mullera, který podle kresby Sprangera vyryl Fámu vedoucí Umění na Olymp. Dále shrnula život Jana Mullera a detailně vyložila složitou ikonografii alegorického námětu.⁷²

V tématické edici Kunst–Epochen vydávané vydavatelstvím Reclam, byl Manfred Wundram požádán, aby napsal „Manierismus“, který vyšel roku 2008. Wundram navázal na svoji publikační činnost a z hlediska Rudolfínského manýrismu postupoval v intencích práce z roku 1985. Wundram se ovšem zabýval všeobecně manýrismem v Evropě. Badatel zařadil do Německého malířství i dvůr Rudolfa II. v Praze. Zmínil zde B. Sprangera, který poznal dílo Parmigianina, Correggia a Tintoretta. Ze Sprangerových obrazů uvedl Minervu vítězíci nad nevědomostí z KHM ve Vídni. Dále krátce charakterizoval malířův styl. V další části kapitoly knihy věnované určitému typickému dílu každého s uvedených umělců se v malířství objevuje od Sprangera obraz Zmrtvýchvstání Krista ze Strahovské obrazárny.⁷³ Wundram obraz detailně analyzoval a připomněl, že obraz s tímto tématem byl vlastní benátskému malířství. Rozebral kompoziční schéma a použití barev. Na závěr dodal, že Spranger vycházel při stavbě těla z Michelangela a pozdního Tiziana či Parmigianina a Correggia. V kapitole „Umělci“ se autor věnoval osobnosti Sprangera z pohledu životních dat. Rozebral jeho prvotní učení, cestu do Itálie, službu u kardinála Farnese a u papeže Pia V., doporučení do Vídně a dostavení se ke dvoru do Prahy. Dále Wundram cituje Sprangerovo povýšení do šlechtického stavu v r. 1595 a cestu do Holandska r. 1602. Analyzoval vliv díla Michelangela a orientaci na benátsko–emiliánský umělecký okruh 16. stol. V tomto pohledu představil

⁷² Navzdory spíše syntézní publikaci věnované kresbě a grafice ze sbírek NG v Praze, jsou kat. hesla napsána s velmi detailním popisem a kvalitními reprodukcemi.

⁷³ WUNDRAM 2008, 206. V publikaci badatel uvedl starší umístění Zmrtvýchvstání Krista do Národní Galerie.

Zmrtvýchvstání Krista ze Strahova. Závěrem dodal, že Spranger nebyl epigon italských mistrů, ale tvůrčím způsobem zpracovával zakázky. K tomu Wundram ještě připomněl, že Spranger se inspiroval i mladšími umělci, mj. Hans von Aachenem a Josephem Heintzem st. Badatel uvedl stručný soupis uměleckých děl.⁷⁴

Výsledky oddělení Studia Rudolphina v rámci Ústavu dějin umění v Praze byly od roku 2000 zveřejňovány ve formě ročenky. Zajímavý příspěvek napsali Eliška Fučíková s Lubomírem Konečným s názvem „A New Painting by Bartholomäus Spranger“ v Bulletinu Studia Rudolphina z roku 2008. Fučíkovou s Konečným zaujalo objevení obrazu s tématem „Alegorie vlády Rudolfa II“ z roku 1592 v Americké soukromé sbírce. Autoři objevenou malbu přirovnali ke shodnému výjevu z KHM ve Vídni a k obrazu Alegorie osudu sochaře Hanse Monta z roku 1607. Srovnali jej i s Alegorií na turecké války, Venuší a Adónidem z Duchcova a Venuší ve Vulkánově kovárně v Bystadu, díly ze stejného časového období. Fučíková s Konečným se poté věnovali Sprangerovým alegorickým kompozicím. Z nich uvedli mj. Triumf moudrosti z KHM ve Vídni. Následně analyzovali obraz v americké soukromé sbírce a zároveň upozornili na Alegorii vlády Rudolfa II. od Dirka Quade von Ravesteyna. Stylově příbuzné byly také obrazy Personifikace Dobré vlády Rudolfa II. a Alegorie na Turecké války z roku 1610. Na závěr přiřadili obraz Dobré vlády Rudolfa II. k ideově blízké alegorii vlády Rudolfa II.

V téže ročence Studia Rudolphina z roku 2009 napsala Evelyn Reitz článek „Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis zwischen Herkunft und Fremde“. Autorka se v úvodu pozastavila nad tím, že portrét a autoportrét v rudolfinském malířství ovládl Hans von Aachen a Josef Heintz st. Autoportrét B. Sprangera v rytině „Vzpomínka na svou ženu“, poté Reitz analyzovala jako dílo vzniklé za spolupráce s Ae. Sadelerem. Rytinu detailně popsala. V další části stati poukázala na obraz Sprangerovy ženy Kristýny z KHM ve Vídni z roku 1582. V textu lze najít odkaz na dva autoportréty Sprangera z raných 80. let 16. století. Reitz se rovněž zabývala obrazy typu k divákovi promlouvajících zvané „ritratto parlante“ a použití tohoto smyslu Sprangerem. Z dalších děl uvedla v textu Fámu vedoucí Umění na Olymp od Jana Mullera, který postupoval podle Sprangera. Tuto rytinu badatelka analyzovala a porovnála ji s Mnichovským studijním listem s několika náčrtů lidských postav, kde se také objevují tři ženské figury. Reitz dále připomněla tendence z parmského období, které díky

⁷⁴ Zde jsou zapsány obrazy: Kladení do hrobu (NG v Praze), Zmrtvýchvstání Krista (Strahovská obr.), freska Herma a Athény, Epitaf Mikuláše Müllera (NG v Praze). Dále jsou zde uvedeny obrazy z KHM ve Vídni a dalších sbírek.

Parmigianinovi Sprangera zasáhly. Na závěr článku Reitz popsala a analyzovala obraz sv. Lukáše malující Madonu z Alte Pinakothek v Mnichově.

III. 1. Prostředí Rudolfínského manýrismu

Pokud se chceme zabývat malířem, kreslířem a také příležitostným sochařem Bartholomeem Sprangerem, musíme zmínit kulturně–historické reálie a příčiny, proč opustil tak inspirující Itálii. Jedním z těchto důvodů proč opustil Řím bylo doporučení sochaře Giovanni Bologni k císaři Maxmiliánovi II., který Sprangera později zahrnul zakázkami. Sídlo císaře Maxmiliána II. ve Vídni se Sprangerovi stalo určujícím od roku 1575 do roku 1576.

Po úmrtí císaře Maxmiliána II. nastoupil na císařský trůn jeho první syn Rudolf (vládl v letech 1576 až 1612), který se narodil 18. července 1552 a zemřel 19. ledna 1612.⁷⁵ Nejdříve se musíme věnovat okolnostem, které předcházely korunovaci. Ve 12. letech byl poslán společně s mladším bratrem Arnoštem svým otcem ke svému strýci králi Filipu II., jež patřil k vládnoucím španělským Habsburkům.⁷⁶ U Madridského dvora krále Filipa II. byl vychováván v letech 1564 až 1571 mladý princ jako budoucí vladař.⁷⁷ Mladý Rudolf v Madridu krom učení poznal také bohatý španělský dvůr a sídlo v Escorialu. Následník trůnu se vrátil do Vídně roku 1571 ke svému otci Maxmiliánovi II.⁷⁸ O rok později byl korunován Rudolf za uherského krále a roku 1575 se stal českým králem. Téhož roku 1575 byl zvolen za římského krále v Řezně. Nedlouho poté otec Rudolfa II. odjel na říšský sněm do Řezna, ačkoliv nebyl zdravotně v pořádku. Krátce po ukončení sněmu 12. října 1576 zemřel Maxmilián II. Po smrti svého otce se stal Rudolf roku 1577 císařem svaté říše Římské.⁷⁹ Volba císaře se odehrála v jihoněmeckém Augsburgu, kde byl také císař korunován.

Mladý císař musel nejprve politicky a administrativně přebrat po otci správu říše. To znamenalo přijímat velvyslance, vést jednání s rádci, účastnit se stavovských sněmů, podepisovat či potvrzovat předcházející práva apod. Mladý panovník, ačkoliv byl vychován na dvoře španělského krále, byl nestálé povahy. Také rozhodnost a role vůdce nepatřily k jeho nejsilnějším vlastnostem. Rudolf II. byl, ač jistě inteligentní a nesmírně zvědavý, spíše introvertním než sebevědomým panovníkem. Povinností dbát o blaho říše mu rovněž nepomohlo větší rozšíření protestantů a požadavky stavů. Dále se také musel vyrovnat s postupující ofenzívou Turků, která ohrožovala Habsburskou monarchii z jihovýchodu.

⁷⁵ O císaři Rudolfu II. jako historické postavě bylo napsáno několik vynikajících publikací. Viz NOVÁK 1935; JANÁČEK 1973; EWANS 1973; JANÁČEK 1997.

⁷⁶ JANÁČEK 1987, 30–31.

⁷⁷ Tamtéž, 30–45.

⁷⁸ Tamtéž, 46–47.

⁷⁹ Tamtéž, 169–181.

Ambicí Rudolfa II. bylo porazit tohoto nepřítele a vyhnat jej s obsazených teritorií. Nicméně jeho vize ale vzaly za své, protože měl nedostatek financí na vypravení armády.

Rudolfův vztah k církvi, byl stejný jako postoj jeho otce, tedy, že byl tolerantní k protestantům a židům. Tento postoj ovšem narážel na nepochopení a zklamání katolíků. Naopak výhodou bylo, že císař si více považoval lidí, kteří ho něčím zaujali a nehleděl na jejich vyznání víry.

Za vlády jeho otce Maxmiliána II., jak již bylo uvedeno výše, byla hlavním sídlem Vídeň, kterou také zvelebil za hradbami letoviskem zvaným Neugebäude. Když otec Rudolfa zemřel, váhal následník ve volbě svého sídla. Během období 1577 až 1583 zvažoval zda zůstat ve Vídni či se přesunout do již provinční Prahy.⁸⁰ Nakonec se roku 1583 rozhodl, snad také z důvodu pokračujícího vojenského postupu Turků k Vídni, pro bezpečnější Prahu.⁸¹ Další variantou proč zvolil Prahu za své sídlo bylo to, že se chtěl co nejméně stýkat se svou rodinou, která mu připomínala povinnosti. Toto doporučení činila zejména jeho matka Marie, jenž kladla synovi na srdce katolický postoj Habsburků.

Jelikož mladý císař přesídlil do Prahy, nechal ukončit nedokončenou stavbu letoviska svého otce. Přesídlením do Prahy se město stalo centrem politiky, velvyslanců, vysoké šlechty a také umění. Za císařova sídlení byli u dvora účastni také papežští nunciové. Důsledek přesunu Prahu významově povýšil, jako v období své vlády Karel IV. Když přesídlil panovník do Prahy na trvalo, musely být části Pražského hradu přestavěny, aby splňovaly rezidenční a prezentační úroveň císařství. Můžeme poukázat na stavbu paláce pro Rudolfa v rámci Pražského hradu, která byla snad dostavěna roku 1579.⁸² Při této příležitosti také vysoká šlechta a měšťané své zvelebili nemovitostí.

Rudolf II. ovšem ještě před definitivním usídlením v Praze ke konci roku 1580 vážně onemocněl.⁸³ Císař trpěl psychickými poruchami a melancholií. Dalším negativním jevem, který svým chováním způsoboval, bylo vzrůstající nedůvěra ostatních členů rodu Habsburků. Jeho bratr Matyáš rovněž nepatřil k jeho podporovatelům. Roku 1584 obdržel od krále Filipa II. řád zlatého rouna. Nesnadná role císaře vyvrcholila řešením války s Turky, která byla dlouhodobým problémem. Od roku 1593 až do roku 1606 trvala s drobnými přerušeními válka mezi Habsburky a nájezdníky.

⁸⁰ JANÁČEK 1987, 195–205

⁸¹ Tamtéž, 195–205.

⁸² Tamtéž, 187.

⁸³ EWANS 1973, 77–78.

Během posledních let 16. století prodělal Rudolf II. velkou osobní krizi, kterou také způsobovala jeho psychická nemoc a netečnost k okolí.⁸⁴ Projevem této nemoci byla nedůvěřivost a podezřívavost.

Krom turecké otázky vyvstávalo další rozhodnutí, které rozdělovalo Habsburskou monarchii. Byla to otázka náboženská, jež právě v Českém království rozdělovala společnost. Mírná většina utrakvistů, Jednoty Bratrské, Luteránů a nově také Kalvínů chtěla větší privilegia. Proti tomu samozřejmě brojili ve vysokých funkcích katolíci. Samotný Rudolf byl v nezáviděníhodné situaci, poněvadž byl jednak tlačěn papežskými nuncií a členy svého rodu aby nepovolil, a z druhé strany slyšel větší požadavky šlechticů a měšťanů s vzrůstajícím sebevědomím. Rovněž Rudolfův bratr Matyáš nadále přibíral své podporovatele. Citelnou porážkou pro Rudolfa II. byla ztráta Moravy. Pokud si chtěl Rudolf II. ještě udržet nějaké pozice, musel požádat o podporu Českých stavů. Stavby nicméně požadovaly aby uznal náboženské svobody, které byly roku 1609 formulovány v proslulém majestátu.⁸⁵ O dva roky později na pozvání Rudolfa II. přišlo ku Praze vojsko z Pasova, kterým měla být vyřešena otázka jeho nepřátel a posílení katolické církve.⁸⁶ Vpád pasovských vojsk roku 1611 však postihlo jen Malou Stranu, kde však žoldnéři se dopouštěli násilí i na katolicích.⁸⁷ Hlavním hybatelem byl arcikníže Leopold Pasovský, jenž byl bratrancem Rudolfa II. Tímto krokem ovšem Rudolf II. ztratil u stavů poslední důvěru. Téhož roku byl za Českého krále korunován Matyáš, jež odsunul Rudolfa II. do pozadí. Na konci roku 1611 pak panovník, který abdikoval na Českého krále a žil v izolaci, těžce onemocněl.⁸⁸ Po těžké nemoci pak 20. ledna roku 1612 zemřel.⁸⁹ Za několik dní byl pohřben do hrobky v chrámu sv. Víta v Praze.

Mezi hlavními zájmy císaře Rudolfa II. bylo sbírání starého umění, současného umění, kuriozit, soch, bohatě zdobených kalichů, pohárů, zlatnických prací a astronomických přístrojů.⁹⁰ Rudolf II. tím navázal na svého otce Maxmiliána II., jenž sbíral staré antické sochy a umění 16. století.⁹¹ Také v době svého mládí u dvora španělského krále Filipa II., zaujala Rudolfa sbírka obrazů malířů, kteří malovali v průběhu 16. století. Z italských umělců

⁸⁴ Tamtéž, 86–87, 97.

⁸⁵ Blíže Rudolfův majestát rozebral: KROFTA 1909.

⁸⁶ Problematiku posledních let vlády Rudolfa II. zpracoval Jan B. Novák: NOVÁK 1935. Na Novákovu práci navázal až Josef Janáček. JANÁČEK 1973.

⁸⁷ NOVÁK 1935,

⁸⁸ JANÁČEK 1987, 490–492.

⁸⁹ EWANS 1973,

⁹⁰ Této otázce se přímo věnuje část badatelů při Ústavu dějin umění AV ČR, kteří vydávají své statě a dosavadní bádání v ročence *Studia Rudolphina*. Tato vědecko–výzkumná činnost, která se zaobírá uměním období Rudolfa II., byla založena roku 2000.

⁹¹ FUČÍKOVÁ 1989, 182.

ve sbírkách krále Filipa II. byly umístěny obrazy od malířů Tiziana a Correggia.⁹² V obrazárně strýce se také nalézaly obrazy od Hieronima Bosche a Pietera Brueghela st.⁹³ Zájem o umění rovněž projevil bratr Maxmiliána II. Ferdinand Tyrolský, který sídlil na zámku Ambras a byl také místodržící v Čechách. Strýc Ferdinand Tyrolský sbíral portréty a umělecky zpracovanou zbroj, které ve své rezidenci vystavoval a také si pořídil její soupis.⁹⁴ Rudolf II. také navázal na dvory italských městských států, které svou proslulost stavěly na prezentaci umění. Můžeme uvést příklady Florencie za vlády rodu Medici, Mantovy za vlády rodu Gonzagů, Ferrary za vlády rodu D'Este, měst Parmy, Janova apod. Samostatnou kapitolou byl papežský Řím a uměnímilovní kardinálové Alessandro Farnese, Ippolito d'Este a Ippolito Aldobrandini. Zcela mimořádné postavení i na uměleckém poli měli Benátky, které v období 16. století dosáhly svého vrcholu.

Záliba v umění a zájem o různé vědní obory poskytoval Rudolfovi II. únik od vladařských povinností.⁹⁵ Podivínský mlčenlivý panovník začal prostřednictvím poradců a umělců podporovat umění. Například využíval služeb vyslance u španělského dvora Hanse hraběte Khevenhüllera, který byl také agentem provádějícím nákupy.⁹⁶ Hlavním uměleckým poradcem se stal nejprve Jacopo Strada (1515–1585), který měl již zkušenosti ze dvora Ferdinanda I., jenž byl dědem Rudolfa II. a otcem Maxmiliána II.⁹⁷

Sbírání uměleckých předmětů se stalo takovou Rudolfovou vášní, že sbírkám přestaly stačit prostory nedávno dokončeného paláce na Pražském hradě. Proto se rozhodl panovník vystavět další komnaty na umístění svých bohatých artefaktů. Rozšíření bylo realizováno do několika částí, které byly dostavěny až na začátku 17. století. Můžeme poukázat na již výše uvedenou stavbu paláce a také na stavbu Španělského sálu a přestavby starých koníren. Hlavní spojnicí byla dlouhá chodba a k ní připojené komnaty zvaná též jako Rudolfova galerie. V komnatách a na chodbě byly postupně umisťovány vzácné předměty a umění, které se nevešly do paláce. Předchozí badatelé se zabývali důležitou otázkou, zda sbírání souviselo s prezentací panovníka nebo s prostou zálibou v umění. Rudolfova galerie je také známa pod pojmenováním „Kunstkamora“. Rudolf II. postupně dostavěné prostory po celý život doplňoval.⁹⁸

⁹² SCHEICHER 1979, 188–190. Odkaz z FUČÍKOVÁ 1989, 221.

⁹³ Tamtéž, 188–190.

⁹⁴ SCHEICHER 1979, 73–135.

⁹⁵ NEUMANN 1977, 415.

⁹⁶ PEŠEK 1989, 255.

⁹⁷ FUČÍKOVÁ 1991, 62, 63–64.

⁹⁸ Problematiku Rudolfovy Kunstkamory blíže zpracovala Beket Bukovinská: BUKOVINSKÁ 2007, 143–156, 157–167.

V prostorách dvora se také kromě umělců pohybovali vzdělanci, matematici, humanisté a alchymisté. Z nejproslulejších badatelů, kteří zde pobývali, byli dánský matematik a astronom Tycho de Brahe, jeho nástupce Johannes Kepler a další.⁹⁹

Rudolfův zájem o umění vyvrcholil zaměřením se na sbírání obrazů proslulých italských mistrů renesance. Podle inventárních soupisů obsahovala dokonce Rudolfova „Kunstkomořa“ umělecká díla Leonarda da Vinci (1452–1519) a Raffaela Santiho (1471–1528).¹⁰⁰ Od Leonarda byl ve sbírce zastoupen obraz Dámy s hranostajem. Z umělců 16. století činných v Itálii byla ve sbírce zastoupena díla od Antonia Allegriho zv. Correggia (1489–1534) a Francesca Mazzoly zv. Parmigianina (1503–1540), kteří působili převážně v Parmě. Z uměleckých děl Correggia byly ve sbírce obrazy Ío, Danaé a Ganymeda. Parmigianino pak byl zastoupen obrazem Amora řezajícího luk a autoportrétem v konvexním zrcadle. Giorgione (cca 1478–1510) prezentoval v Kunstkomoře malíře z italských Benátek.¹⁰¹ Dále byly v prostorách panovníkova paláce umístěny obrazy Tiziana (1477 nebo 1489/1490–1576), Andrey del Sarta (1486–1530) a Giulia Romana (1499–1546). Rudolf II. také zadával objednávky současným italským malířům. Můžeme poukázat na Paola Cagliariho zv. Veronese (1528–1588), jenž namaloval pro Rudolfa II. cyklus Alegorie lásky.¹⁰² Od Jacopa Robusti zv. Tintoretta (1518–1594) objednal císař čtyři mytologické obrazy.¹⁰³ Dále můžeme zmínit objednávku Útěku Aenea z Tróje od Federica Barocciho (1535–1612), který jej namaloval roku 1598.¹⁰⁴ Ze současných malířů v období vlády Rudolfa II. pak byly ve sbírkách obrazy a umělecká díla od rodiny Bassanů, bratrů Taddea a Federica Zuccari a Carracciů a Cavaliera d'Arpina.¹⁰⁵ Rovněž ve sbírce Rudolfa II. byl také i obraz Caravaggia.¹⁰⁶

Ve sbírce na pražském hradě byly umístěny také sochařské práce z antiky, sochy itala Leone Leoniho (1509–1590) a sochaře Jeana de Boulogneho zv. Giovanni da Bologna (1529–1608).

Dalším zájmem Rudolfa II. bylo malířství a umění Albrechta Dürera (1471–1528), jeho současníka Lucase Cranacha st. (1472–1553) a Lucase von Leydena (1494–1533). V souvislosti s umělcem A. Dürerem můžeme zmínit známou koupi Růžencové slavnosti

⁹⁹ EWANS 1973, 99.

¹⁰⁰ Jak Neumann připomněl v rámci sbírky Rudolfa II. se objevily kopie Raffaela a Leonarda. NEUMANN 1964, 25–27.

¹⁰¹ MORÁVEK 1937, 8.

¹⁰² KATALOG 1998, 20.

¹⁰³ Tamtéž, 20.

¹⁰⁴ Obraz Barocciho je dnes v majetku Galerie Borghese v Římě. Viz: HERRMANN–FIORE 2005, 113.

¹⁰⁵ KATALOG 1998, 24.

¹⁰⁶ FUČÍKOVÁ 1991, 244.

z Benátek z německého kostela San Bartolomea a obrazu Všech svatých.¹⁰⁷ Také portrétní umění Hanse Holbeina (1497–1543) Rudolf II. velmi oceňoval. Zájem o umění v Holandsku a styl realismu byl doložen přítomností maleb Pietera Brueghela st., Franse Florise, Pietera Aertseny a Maerteena van Heemskercka ve sbírkách.

Své místo měly v Rudolfově „Kunstkomoře“ také staré rukopisy a tištěné knihy. K nejvýznamnějším rukopisům zařazených do sbírek byl Codex Argenteus, který byl napsán v 6. století. Zcela mimořádným rukopisem, který byl před nedávnem představen v Praze díky zapůjčení ze Švédska, je Codex Gigas, jenž pocházel z benediktínského kláštera v Podlažicích z přelomu 12. až 13. století.¹⁰⁸

Panovník také sbíral staré umělecké předměty, kterými obohatil své komnaty. V jeho sbírce také byla zařazena naturália a vycpaná zvířata. Z přírodnin můžeme uvést na tehdejší dobu vzácné exempláře ulit, korálů a korýšů. Rovněž si pořizoval Rudolf II. drahokamy, polodrahokamy, acháty, jaspisy a jiné vzácné kameny, které byli broušeny a dále zušlechťovány.

Další součástí sbírek Rudolfa II. byla umělecká díla malířů, sochařů, kreslířů, intarzistů, zlatníků a dalších řemeslníků, které přímo panovník zaměstnával u dvora. Tito dvorští umělci pocházeli z nejrůznějších částí starého kontinentu. Jeho dvorem prošlo několik stovek umělců, kteří ovládali své řemeslo. Z umělců, kteří využili Rudolfova zájmu o umění, byli původem Holanďané, Němci, Italové a Švýcaři. Dalšími přispěvateli do dvorského umění byli naturalizovaní Italové a Němci. To samozřejmě vyvolávalo spory s umělci působícími v nejrůznějších cechách, které byli převážně v Praze. Například člen cechu musel umět mluvit česky a právě jazyková bariéra budila vleklé spory. Konkrétněji Staroměstský malířský cech ovšem posílilo na vážnosti vylepšení starších privilegií císařem. Vladař vylepšil cechu erb a povýšil jej z řemesla na umění. Právě vylepšení erbu Staroměstského cechu malířského dostal od císaře jako zakázku Bartholomeus Spranger. Rudolf II. měl snad ke Sprangerovi ze všech malířů u dvora nejbližší. Zadával mu zakázky, rozmlouval s ním a byl zvědav jak postupuje při malbě obrazů.¹⁰⁹

Součástí náruživé záliby Rudolfa II. bylo zejména umělecké řemeslo.¹¹⁰ Jeho podporu využívali na realizaci zakázek zejména zlatníci, skláři, brusiči drahých kamenů apod. Jedním z celé řady vynikajících řemeslníků byl holandský zlatník, medailér a kreslíř Paulus van

¹⁰⁷ KOTKOVÁ 2006.

¹⁰⁸ Rukopis byl vystaven roku 2007 a při této příležitosti byla vydána publikace. Viz UHLÍŘ 2007.

¹⁰⁹ Svědectví o tom podal sám Spranger obchodníku Hansi U. Krafftovi. Viz též JANÁČEK 1973, 97, 99.

¹¹⁰ Otázce uměleckého řemesla se dlouhodobě věnuje výzkum Studia Rudolphina při Ústavu dějin Umění. Viz BUKOVINSKÁ 1991, 141.

Vianen, který pocházel z Utrechtu (cca 1570–1613).¹¹¹ Vianen na zakázku provedl několik konvic a pohárů. Dalším zručným řemeslníkem byl Anton Schweinberger pocházející z Augsburgu, byl slavný tím, že montoval na přírodniny kovové součásti mj. ucha, víka a nohy.¹¹² Rozhodně mimořádným zlatnickým počinem byla zakázka na císařskou korunu Rudolfa II., která byla dokončena roku 1602. Dalším neopomenutelným řemeslníkem byl medailér Antonio Abondio (1538–1591).¹¹³ Neméně proslulá díla z drahých kamenů uskutečňoval Ottavio Miseroni. Císaře Rudolfa II. zaujal další italský umělec Giovanni Castrucci, který se orientoval na intarzii s motivy vedut měst. Pozoruhodné přístroje, astronomické pomůcky, měřidla a hodiny zhotovoval Erasmus Habermehl. Podpory ze strany Rudolfa II. využívali také rytci. K nejpřednějším rytcům patřil Aegidius II. Sadeler (1570–1629), který pocházel z Antverp.¹¹⁴ Sadeler vyryl mj. na zakázku Rudolfa II. jako vítěze nad Turky. Dále využíval v pražském prostředí uměleckého talentu Hanse von Aachena, Roelandta Saveryho a Bartholomea Sprangera. V případě posledně jmenovaného ho spojovala také umělecká spolupráce, která vyvrcholila v mědirytině Vzpomínkového listu na smrt Sprangerovy ženy.

Rudolf II. dal příležitost vyniknout zejména malířům. Při sbírání jej zaujala tvorba Milánského malíře Giuseppe Arcimbolda (1527–1593), který své portréty skládal z tématických předmětů.¹¹⁵ Můžeme uvést příklad portrétu Rudolfa II. jako Vertumna z roku 1590, který je složen z ovoce, zeleniny a květin. Dále Arcimboldo maloval alegorické portréty čtyř ročních dob složené podle přírodních cyklů. Můžeme dále zmínit portrét učence složeného z knih apod. Dále po dlouhou dobu usiloval císař také o služby Hanse von Aachena (1552–1615) rodáka z Kolína nad Rýnem, který působil v Praze až od roku 1597, avšak od roku 1592 byl jmenován jeho dvorním malířem.¹¹⁶ Předchozí léta strávil v Itálii, kde pobýval v Římě a ve Florencii. Poté pracoval ve službách Wittelsbachů v Mnichově a v Augsburgu. Krom malířské práce, jenž mu zadával Rudolf II., si jej považoval jako agenta, který pro něj v Itálii vybíral a kupoval obrazy a sochy. Dvorní malíř Hans von Aachen v období pražského pobytu maloval alegorické a mytologické obrazy. Můžeme uvést příklady výjevů z antické mytologie, žánrových obrazů a portrétů. Pro Rudolfa II. také maloval cyklus Alegorie bitev a Alegorii na Turecké války. Hans von Aachen také měl velice blízko k Bartholomeu

¹¹¹ BUKOVINSKÁ 1989, 226–227.

¹¹² Tamtéž, 226–227.

¹¹³ FUČÍKOVÁ 1979, 491–492; VÁCHA 2007, 59–74.

¹¹⁴ Grafiky Ae. II. Sadelera zhodnotila mj. v monografické disertaci Dorothy Limouze: LIMOUZE 1990.

¹¹⁵ Malíře G. Arcimbolda zpracovali v monografiích například: PREISS 1967; KRIEGESKORTE 1994.

¹¹⁶ Můžeme poukázat na monografie zabývající se H. von Aachenem: PELTZER 1911–1912, 59–182; JACOBY 2000; FUSENIG 2010.

Sprangerovi jak po umělecké stránce tak i po stránce sousedské. Rovněž švýcarský malíř Josef Heintz st. (1564–1609) vstoupil do služeb císařského dvora v Praze.¹¹⁷ Heintz st. také poznal Itálii, kde se inspiroval malíří italské renesance. Ke dvoru v Praze se dostal až roku 1591. Jeho předností byly malby náboženské a menší obrázky mytologické. K význaným malířům dvora Rudolfa II. byl holanďan Dirck de Quade van Ravesteyn, jenž například obdržel zakázku na téma Alegorii Míru a spravedlnosti.¹¹⁸ Dalším holandským malířem a kreslířem byl Roelandt Savery (1576–1639), který maloval krajiny se zvířaty, samotná zvířata a veduty.¹¹⁹ Savery působil v Praze až od roku 1603 kdy vstoupil do služeb císaře. Jeho předchůdcem, který se tématicky věnoval krajině, byl jeho rodák Pieter Stevens (cca 1567–1624).¹²⁰ Z krajinomaleb lze připomenout obraz Krajiny s mlýnem z Národní galerie v Praze. Mimořádným umělcem byl také miniaturista a humanista Joris Hoefnagel (1542–1600), který proslul díky výzdobě knih a realistické kresbě. Samozřejmě se v prostorách dvora pohybovali další malíři. Můžeme zmínit Augsburského miniaturistu Daniela Fröschla (1563–1613), který například nakreslil po roce 1604 motiv Satyra, bakchantky a starce.¹²¹ Vynikajícím kopistou Albrechta Dürera proslul norimberský rodák Hans Hoffmann (cca 1530–1591/1592).

Rozhodně nelze také nezmínit Hanse a Paula Vredemann de Vries. Otec Hans Vredemann de Vries (1546–1606) a jeho syn Paul (1567–1630) spolupracoval se Sprangerem a s Hansem von Aachenem na oltáři v kapli Všech svatých na Pražském hradě, jenž se dochoval jen z části.¹²² Pokračovatelem v tradici Sprangera a van Aachena byl malíř Matthäus Gundelach (1566–1654), který maloval zejména náboženské motivy.

Rudolf II. si také nechal malovat četné kopie význačných italských mistrů renesance, které byly nedostupné či neprodejně. Tehdejší kopie však byly brány v pohledu vyrovnání se vzoru a dokázání pozdějších kopistů, že dosáhly jejich dokonalosti v umění.

Na rozdíl od uměleckého řemesla a malířství byly mírně v pozadí zájmu císaře zastoupeno sochařství. Na krátkou dobu se u dvora objevil žák Giovanni Bologni Hans Mont, který ovšem kvůli zranění oka nenaplnil svůj talent.¹²³ Od Monta se dochovalo do dnešních dnů jen několik soch. Dalším sochařem, který rovněž jako Mont pocházel z Holandska a prošel školením či spoluprací s Giovanni Bolognou, byl Adriaen de Vries (1545–1626). Do Prahy přišel až roku 1593 a pro císaře například roku 1603 zhotovil reprezentativní bustu.

¹¹⁷ Postavou malíře Josefa Heintze st. se dlouhodobě zabýval Jürgen Zimmer. ZIMMER 1968, ZIMMER 1971.

¹¹⁸ NEUMANN 1978, 340.

¹¹⁹ KOTKOVÁ 2010.

¹²⁰ FUČÍKOVÁ 1986, 28–30.

¹²¹ FUČÍKOVÁ 1979, 496–498.

¹²² FUČÍKOVÁ 1989, 207–209.

¹²³ ALPINI 1996.

Neopomenutelnou roli sochaře také zastal Ital Giovanni Battista Quadri, jež například vyřezal výjev Klanění tří Králů.¹²⁴

V období vlády císaře Rudolfa II. bylo z významných architektonických projektů, krom přestaveb v rámci Pražského hradu, realizovány stavby císařského mlýna s grottou. Stavba Císařského mlýna v Bubenči zaměstnala architekty Giovanni Mariu Filippiho a Giovanni Gargioliho. Giovanni Maria Filippi pak navrhl stavbu původně Luterského kostela sv. Salvátora na Malé Straně, který byl později zasvěcen Panně Marii Vítězné. Ještě před výstavbou tohoto kostela byl v Praze vystavěn další svatostánek pro Luterány tentokráte na Starém Městě v Praze. Menší kostel vystavěný na začátku 17. století sv. Rocha na Strahově v Praze vycházel ze zdejší tradice gotiky.¹²⁵

Podle písemných zpráv návštěvníků sbírek císaře na Pražském hradě můžeme rozpoznat jejich ohromení z rozsahu vzácností. Můžeme poukázat na příklad toho jak Bartholomeus Spranger prováděl roku 1584 jako komorní malíř Rudolfa II. po „Kunstkomoře“ prohlídku s ulmským obchodníkem Hansem Ulrichem Kraffttem.¹²⁶ Dalším návštěvníkem, který navštívil Rudolfovu sbírku byl roku 1597 Jacques Esprinchar.¹²⁷ Po sbírce Esprinchara provedli dvorní malíři Hans von Aachen a Bartholomeus Spranger. Rovněž se zachovala zpráva Pierra Bergerona, jež navštívil Pražský hrad roku 1603. Po smrti Rudolfa II. navštívil sbírku roku 1612 právník Melchior Goldast.¹²⁸

Vliv Rudolfského umění, neboli dvorského umění za vlády Rudolfa II. bylo v dalších letech inspirující. Pozdním pražským manýrismem byli ovlivněni holandsští umělci z Haarlemu a Utrechtu a umělci z dnešního Německa. Lze uvést příklad ovlivnění malíře a rytce Hendricka Goltzia, malíře, básníka a teoretika Karla van Mandera, kteří působili v Haarlemu. Dále můžeme konstatovat, že byl ovlivněn Rudolfským uměním také v Haarlemu malíř Cornelis Cornelisz. van Haarlem. V Utrechtu byli zasaženi uměním z dvora Abraham Bloemaert a Joachim Wtevael. Celkově holandsští umělci jako malíř Hans I. van Coninxloo a rytec Jan Harmensz. Muller využívali předloh vzniklých na dvoře v Praze. V oblasti střední Evropy pak reagovali na umění Rudolfa II. malíř Bartholomeus Strobel a rytec Lucas Kilian. Vliv umění byl na pozdější léta pro region Českého království inspirující.

Pokud můžeme shrnout Rudolfovu donátorskou činnost, jež pramenila s touhou po poznání a uměnilovnosti, vytvořila ideální podmínky pro umění. Ohromné částky vynakládané na

¹²⁴ Rudolfskému sochařství bylo více věnováno v: LARSSON 1982, 219–234.

¹²⁵ Pozdně renesanční architektura za vlády Rudolfa II. byla publikována v hojných příspěvcích Jarmily Krčálové. Viz KRČÁLOVÁ 1975, 499–526; KRČÁLOVÁ 1989, 160–181.

¹²⁶ EWANS 1973, 215.

¹²⁷ Tamtéž, 215.

¹²⁸ Tamtéž, 215.

sbírkové předměty ovšem nestačily pokrývat Rudolfovu životní úroveň. Z velké části byly peníze poskytnuté císaři generovány z Českého království. Císař si rovněž finance půjčoval, aby ukojil svoje záliby a vysoký standart.

Již zmíněný malíř Daniel Fröschl se stal nástupcem Jacopa Strady, který radil a koncipoval sbírku Rudolfa II. Fröschl nechal sestavit mezi roky 1607 až 1611 inventář sbírek v Kunstkomoře.¹²⁹ Soupis uměleckých děl byl rozčleněn podle přírodnin, uměleckých děl a vědeckých výtvorů ve formě katalogu.¹³⁰

Když císař Rudolf II. na začátku roku 1612 zemřel, jeho sbírka byla později rozdělena na několik částí mezi dědici.¹³¹ Hlavní část si ponechal Rudolfův bratr Matyáš a menší přenechal svým bratrům Maxmiliánovi a Albrechtovi. Na základě svědectví velvyslance z Benátek Giacoma Soranzy obsahovala Rudolfova sbírka na 3000 obrazů.¹³² Císař Matyáš sice přebral po svém bratrovi například malíře Hanse von Aachena, Roelandta Saveryho, sochaře Adriaena de Vries, Aegidia II. Sadelera a další řemeslníky, ale takovou podporu jako Rudolf II. neposkytoval. Matyáš spíše než obrazy a sochy sbíral zlatnické předměty a drahokamy.¹³³ Panovník také poprvé nechal roku 1619 sestavit soupis sbírek. Když roku 1619 zemřel také císař Matyáš a místo Habsburského nástupce na Český trůn Ferdinanda II. byl stavy zvolen Friedrich Falcký, byl o něco později roku 1621 sestaven inventář sbírek na Pražském hradě.¹³⁴ Tento soupis pořídili Jan Karel König a Ottavio Miseroni. Ze soupisů z roku 1621 můžeme poukázat na to, že sbírka měla 949 obrazů a 250 plastik a soch. Krom odvozů do staronového sídelního města Vídně, utrpěla bývalá Rudolfova sbírka hlavně při švédském obsazení Pražského hradu roku 1648. Během obsazení Švédy byly odvezeny četné obrazy italských mistrů, staré rukopisy a sochy. V průběhu 18. století pak byly obrazy a umělecké předměty postupně odváženy a prodávány. Poslední zbytky sbírky Rudolfa II. byly v rámci aukce roku 1782 prodány do nejrůznějších soukromých sbírek.¹³⁵ Když dražba skončila, byla neprodaná umělecká díla umístěna na Pražském hradě. Plná renesance původních sbírek nastala až ve 2. polovině 19. století a poté založením Československa roku 1918, kdy byl postupně fond sbírek doplňován.¹³⁶

¹²⁹ NEUMANN E. 1966, 262–265.

¹³⁰ NEUMANN 1977, 418.

¹³¹ O samotné sbírce bylo napsáno několik pojednání: SVÁTEK 1891; MORÁVEK 1937, 3–15; BAUER/HAUPT 1976; PEŠEK 1989, 252–260.

¹³² BAUER/HAUPT 1976, sv. 20, reg. 17 099.

¹³³ SCHEICHER 1979.

¹³⁴ Inventář byl přepsán: DUDÍK 1867. Spíše komentář napsal: MORÁVEK 1932–1935, 3–15

¹³⁵ Problemtikou rozprodeje sbírek se zabýval: HERAIN 1910, 492.

¹³⁶ KATALOG 1998, 38–39.

III. 2. Život Bartholomea Sprangera

Rudolf II., který se obklopil na Pražském hradě obrazy, kresbami, knihami, sochami, uměleckými předměty a naturáliemi, měl snad nejbližší vztah s Bartholomeem Sprangerem. Jak již bylo v předcházející kapitole krátce zmíněno, císař si Sprangera tak oblíbil, že s ním rozmlouval a pouštěl do svých sbírek. Spranger se podle svého současníka a životopisce Karla van Mandera narodil před květnou nedělí 3. března 1546.¹³⁷ Poněvadž došlo později k úpravě kalendáře, bylo posunuto datum Sprangerova narození na 21. března 1546. Jeho rodiči byli Joachim Spranger a Anna Roelants, kteří byli měšťané Antverp. Podle van Manderova traktátu byl Joachim povoláním obchodník, který procestoval Itálii, pobýval dlouhou dobu v Římě a snad i zavítal do Afriky.¹³⁸ Dodnes není zřejmé, s čím otec Bartholomea obchodoval.¹³⁹ Joachim a Anna měli krom Bartholomea také dva syny, Quirina a Matyáše a dceru se jménem Anna. Další záznamy o Sprangerovi nalézáme, až když mu bylo 11 nebo 12 let tedy v roce 1558. V tomto věku vstoupil do učení otcova přítele Jana Mandijna, který jej vedl až do jeho předčasné smrti roku 1559.¹⁴⁰ Životopisec posléze uvedl, že díky známosti otce s Gillisem Mostaertem, který zařídil aby studoval u jeho bratra Franse Mostaerta.

Na základě tvrzení zmíněného životopisce využil Spranger pomoci Gillise Mostaerta, který zkontaktoval šlechtice a příležitostného malíře Cornelise van Dalem. Spranger pravděpodobně vstoupil do jeho učení během roku 1560.¹⁴¹ U Cornelise van Dalem Spranger působil nejprve dva roky a poté své studium protáhl opět na dobu dvou let. Podle Karla van Mandera se mladý Spranger zabýval v prostředí příležitostného malíře van Dalema studiu literatury a grafických předloh.¹⁴² U šlechtice četl údajně mimo jiné bibli a další náboženské knihy. Mander se zmínil, že Spranger nebyl spokojen se svým vzděláním a malým pokrokem a opustil van Dalema začátkem roku 1565.

¹³⁷ Poprvé napsal životopis jeho současník Karel van Mander roku 1604. Viz MANDER 1604. Dodnes má platnost ve zkoumání životopisu malíře Bartholomea Sprangera. Manderem napsaná kniha byla přeložena do německého jazyka. MANDER/FLOERKE 1906. Stať, kterou věnoval van Mander B. Sprangerovi, byla později přeložena do češtiny: MANDER/PETR 1932, 147.

¹³⁸ Tamtéž, 175.

¹³⁹ Ačkoliv to v pohledu na povolání otce Joachima se může zdát marginálním, je důležité vědět, z jakého prostředí Bartholomeus vyrostl. Jelikož byly Antverpy vypleněny během náboženských válek, archivní podklady mj. zápis křtu při narození B. Sprangera scházejí. Tady také nastává otázka, jakého byl B. Spranger vyznání víry. Názory předchozích badatelů se shodovali, že byl protestant (výstava Umění české reformace 1380–1620, od 16.12.2009–4.4.2010). R. J. Ewans se domníval, že byl nedogmatický katolík. EWANS 1997, 203. Sprangerovo rodiště, město Antverpy, bylo převážně katolické a jeho odchod do Itálie, kde působil u papeže a ve Vatikánu, prozrazuje trhliny v názorech předchozích badatelů. Ačkoliv umělecké dílo nemusí být nutně provázáno s charakterem malíře, můžeme v této souvislosti připomenout podobiznu papeže v grafice a obraze Fámy vedoucí umění na Olymp. Těžko by podobiznu papeže vytvořil Luterán či Calvinista.

¹⁴⁰ MANDER/PETR 1932, 176. Během dvou let v učení patrně Spranger získal prvotní výtvarně–technické vzdělání.

¹⁴¹ MANDER/PETR 1932, 176.

¹⁴² Tamtéž, 176.

Zásadním přelomem pro Antverpského rodáka bylo rozhodnutí odcestovat společně s Jacobem Wickramem, který jej značně ovlivnil. Wickram rodák z německého Špýru se Sprangerem odešel do Paříže. Do Paříže pravděpodobně přišli oba mladí umělci na jaře roku 1565. Spranger s ním byl v učení snad šest týdnů v dílně francouzského miniaturisty Marca Duvala.¹⁴³ Ten je znám také pod pseudonymy Le Sourd anebo Bertin. Van Mander poté se zmínil, že si Spranger v Paříži vyhledal jiného mistra.

Po zkušenosti s dílnou miniaturisty Marca Duvala se Spranger rozhodl odcestovat do jiho-francouzského Lyonu.¹⁴⁴ Zde byl podle Mandera zkontaktován dvěma malíři, kteří mu nabízeli práci. I přes nabídky od neznámých umělců, jak vyplývá z traktátu, odešel zanedlouho poté Spranger z Lyonu do severoitalského města Milána. Pravděpodobně do Milána dorazil na podzim roku 1565, kde vytrval osm měsíců.¹⁴⁵

Po prvotním italském působení v hlavním městě Lombardie Miláně se vydal na jaře 1566 Bartholomeus do nedalekého města Parma, ve kterém strávil podle van Mandera tři měsíce. V Parmě Spranger působil u Bernardina Gattiho zv. Sojara, jenž vymaloval společně s ním a se svým synem kupoli chrámu Santa Maria della Steccata.¹⁴⁶ Téhož roku zamířil malíř z Antverp do Říma, kde nejprve pobýval podle van Mandera u bezvýznamného malíře, pak u arcibiskupa Maximia a u Michiela Jonquoye.¹⁴⁷ Díky zakázce pro Giovanniho Spindolu si jej všiml Giulio Clovio. Ten jej doporučil kardinálu Alessandru Farnese, jenž ho ubytoval ve svém paláci Cancellaria. Následně pak v Římě vstoupil do služeb k papeži Piu V. roku 1570, který ho otituloval papežským malířem. Po smrti papeže roku 1572 nadále Spranger pobýval v Římě a maloval zakázky pro kostely.

Dalším zlomovým okamžikem bylo pro Sprangera doporučení od sochaře Giambologni, který pocházel z Holandska. Původně se sochař jmenoval Jan de Bologne či Jean Bologne. Tento umělec, který dostal od císaře Maxmiliána II. žádost o mladého malíře a sochaře, mu právě poslal jméno Sprangera, kterého znal z Říma. Společně se Sprangerem doporučil Giambologna i holandského sochaře Hanse Monta.¹⁴⁸ Jak se zmínil van Mander, Spranger s Montem odcestovali do Vídně k císaři roku 1575. Spranger tedy po devíti letech změnil své působiště a zamířil ke dvoru císaře. Z důvodu úmrtí Maxmiliána 12. října 1576 zůstalo letovisko za Vídní Neugebäude nedokončeno. Nástupcem Maxmiliána II. se stal Rudolf II.,

¹⁴³ MANDER/PETR 1932, 178.

¹⁴⁴ Není dodnes zcela vyjasněno kolik času Spranger strávil v Lyonu. Nicméně časový rozdíl mezi odchodem z Paříže a příchodem do Milána čítá cca 4 měsíce. Z toho lze dedukovat, že malíř cestoval postupně po menších úsecích.

¹⁴⁵ MANDER/PETR 1932, 181.

¹⁴⁶ Tamtéž, 181–182.

¹⁴⁷ Tamtéž, 182.

¹⁴⁸ Tamtéž, 198. Hans Mont se narodil okolo roku 1550, jak napsal ve svém traktátu Karel van Mander.

jenž měl jiné priority než dokončit rozdělanou Neugebäude. Z roku 1579 se objevuje písemná zpráva či dopis zasláný Rudolfem II. Davidu Hagenovi, který měl zaplatit Hansi Montovi a Sprangerovi za práci na Neugebäude.¹⁴⁹

První velkou zakázkou byla pro Sprangera stavba triumfálního oblouku pro příjezd Rudolfa II. 17. července 1577 do Vídně.¹⁵⁰ Tuto bránu nechali postavit vídenští konšelé pro Rudolfa II. přijíždějícího z Řezna z korunovace na císaře. Na triumfálním oblouku, který byl umístěn na Bauermarktu, společně Spranger pracoval se sochařem Hansem Montem a z Itálie přicházejícím Karlem van Manderem. Později jak Mander uvedl, chtěl Spranger opustit prostředí dvora, poněvadž se mu nedostávalo odpovídajících zakázek. Dále na Sprangera negativně zapůsobilo to, že Rudolf II. si nejprve ke dvoru vzal sochaře Hanse Monta.¹⁵¹ Začal tedy si hledat nové mecenášsky opatřené působiště. Sprangerovo hledání zkrátil až nejvyšší komoří Baron Wolfgang Rumpf von Wielroo, jenž odeslal Sprangera do nového místa, do Prahy.

Když císař Rudolf II. zvolil za své nové sídlo Prahu, Spranger jej zanedlouho následoval. Pravděpodobně během roku 1580 tedy odcestoval do Prahy, kde pracoval nadále ve službě císaře Rudolfa II. Někteří badatelé uvádějí příchod Sprangera do Prahy na jaře roku 1581, protože van Mander se o tom v textu nezmínil.¹⁵² Rozhodně ale roku roku 1581 se stává již plnohodnotným dvorním malířem Rudolfa II. Podle svého životopisce, se Spranger oženil s Kristýnou, jenž byla dcerou Mikuláše Müllera.¹⁵³ I když se van Mander nezmínil jménem o Mikulášovi Müllerovi, uvedl, že to byl zlatník, který pocházel z Německa. Nicméně z písemných pramenů víme o jménech Müllerovy rodiny. Tento zlatník měl za ženu Julianu van Brandychen, která rovněž jako Spranger pocházela z Holandska.¹⁵⁴ Juliana však nepřišla do Prahy s Mikulášem, ale se svým prvním manželem Janem Rebennikem, který také byl zlatníkem.¹⁵⁵ Juliana kromě dcery Kristýny měla s Mikulášem i syna Mikuláše mladšího.

Téhož roku 1582 odešel na přechodnou dobu Spranger s Kristýnou do Augsburgu. Malíř odcestoval z důvodu konání říšského sněmu, kterého se zúčastnil císař Rudolf II. se svým doprovodem.¹⁵⁶

¹⁴⁹ DIEZ 1909–1910, 144. Dopis byl napsán 14. ledna 1579.

¹⁵⁰ MANDER/PETR 1932, 199–200.

¹⁵¹ Tamtéž, 200.

¹⁵² MÁDL, 1906–1908, 186.

¹⁵³ MANDER/PETR, 198. Zajímavé na zprávě je, že citovaný badatel nepojmenoval Sprangerova tchána ani manželku.

¹⁵⁴ ŠRONĚK 1997, 98–99.

¹⁵⁵ Tamtéž, 98.

¹⁵⁶ MANDER/PETR 1932, 202.

Po návratu z Vídně jak lze z jeho životopisu vyčíst, se roku 1584 usadil natrvalo v Praze. Téhož roku 24. června vstoupil do Staroměstského malířského cechu, jak je poukázáno v zápisech v cechovní knize.¹⁵⁷ Pokud se vrátíme ještě k jeho trvalému usazení, pomohlo mu významně manželství s Kristýnou, jejíž otec Mikuláš sídlil v dnešní ulici Thunovská na Pražské Malé Straně. Spranger se rozhodl, že si v sousedství svého tchána opatří dům, jenž se dnes nachází v ulici Thunovská 19.¹⁵⁸ Sprangerův tchán Mikuláš Müller koupil dům roku 1572.¹⁵⁹ Když Sprangerův tchán roku 1588 zemřel, stal se malíř z části dědicem. Müllerův majetek byl rozdělen mezi vdovu, syna Mikuláše Müllera ml. a dceru Kristýnu.¹⁶⁰ Krom již uvedeného domu v Thunovské ul. bylo do dědictví zahrnuta vinice a další dva domy. Celkově nemovitost připadla Sprangerovi až roku 1598, kdy M. Müller ml. zemřel.¹⁶¹

Další nemovitostí, kterou rovněž pořídil jeho tchán byl dům v Nerudově ulici 10.¹⁶² Pražský zlatník jej koupil roku 1576, a po jeho smrti připadl zeti Bartholomeovi Sprangerovi. Jelikož oba domy sousedily s dvory, nechal je nabyvatel stavebně propojit.

Již připomínané úmrtí tchána Mikuláše Müllera, který nesepsal svoji poslední vůli, zapříčinilo také majetkové nesrovnalosti a četné spory. Nicméně movitý a nemovitý majetek byl podle inventární pozůstalosti rozdělen mezi vdovu, již provdanou dceru Kristýnu a jejího nezletilého bratra Mikuláše.¹⁶³ Ten byl dle dochovaných pramenů svěřen do opatrování Sprangerovi.¹⁶⁴ Z archivních dokumentů víme, že Spranger musel uhájit majetek před krejčím Hendrychem de Boniquem, který měl za ženu nevlastní dceru Juliany.¹⁶⁵ Později se musel vypořádat s dalším soudním jednáním, tentokráte s obviněním od doktora Petra Wandreysena, který ho neoprávněně vinil z nenáležitého prodeje sirotčí zahrady.¹⁶⁶

Rudolfova náklonost a vážnost k umění B. Sprangera byla natolik velká, že byl roku 1588 na zemském sněmu na Pražském hradě povýšen do šlechtického stavu.¹⁶⁷

Nedlouho po smrti Mikuláše zemřela roku 1591 také matka Kristýny Juliana a její třetinová část nemovitého majetku připadla dětem. Sprangerova tchyně na rozdíl od svého zesnulého

¹⁵⁷ KUCHYNKA 1919, 16. Viz též: ŠRONĚK 1997, 98–99. V záznamech cechovní malířské knihy Staroměstské se objevuje až do roku 1611.

¹⁵⁸ VLČEK 2000, čp. 196.

¹⁵⁹ Tamtéž, čp. 196.

¹⁶⁰ ŠRONĚK 1997, 99.

¹⁶¹ VLČEK, čp. 196.

¹⁶² Tamtéž, čp. 196.

¹⁶³ JANSTOVÁ dle AMP, sbírka rkp., č. 1217, 79 v–83r, pátek po sv. Matěji roku 1586. Tento pramen také cituje ŠRONĚK 1997, 99.

¹⁶⁴ Tamtéž, 99.

¹⁶⁵ WINTER 1909, 175.

¹⁶⁶ Tamtéž, 175.

¹⁶⁷ MANDER/PETR 1932, 202.

manžela však sestavila pozůstalost. V této poslední vůli je zaznamenáno sdělení, že musel být vyplacen její syn Jan Rebennik ml. z prvního manželství, který byl povoláním zlatníkem.

Zajímavým dokladem sepětí s městem Prahou a konkrétně se čtvrtí Malou Stranou je vydaný „Reverz k zemi malíře Bartholomea Sprangera“, který byl vydán 2. 11. 1592.¹⁶⁸ Sprangera dokument opravňoval zapsat své nemovitosti do zemských desek, jenž upevňovaly také jeho práva a povinnosti. Touto listinou se stal definitivně poddaným Českého krále a císaře Rudolfa II.

Následujícího roku 1593 se stal Bartholomeus měšťanem Menšího města Pražského, jak vyplývá z tvrzení předchozích badatelů.¹⁶⁹ Z tohoto důvodu snad koupil téhož roku část sousedícího domu v „ulici“ Zámecké schody od krumplíře Eliáše Pffefferera.¹⁷⁰ V jednom domě, který Spranger koupil, pronajal prostory rytcí a grafikovi Aegidiu II. Sadelerovi.¹⁷¹ Dalším mimořádným úspěchem, ke kterému mu vydatně pomohl jeho mecenáš Rudolf II, bylo vylepšení jeho erbu a opětovné povýšení do šlechtického stavu. Císař mu tento šlechtický titul udělil roku 1595.¹⁷² Jak poznamenal Mander, ke stávajícímu jménu Spranger přijal přídomek–van den Schilde.

Van Manderův životopis B. Sprangera neobsahuje odkaz, kdy mu zemřeli rodiče a kdy přišli jeho nezajištění sourozenci do Prahy. Zřejmě museli bratři Quirin a Matyáš i se sestrou Annou přijít před rokem 1598. První záznamem o jejich pobytu v Praze je, že se stali měšťany Pražské čtvrti Malá Strana, právě v tomto roce. Císařův dvorní malíř, který již byl přijat do cechu a byl měšťanem, rovněž v rámci městské samosprávy postoupil. Umělec krom toho, že se stal 24. 11. 1598 členem měšťanské rady Malé Strany v Praze, vystupoval ještě před tím ve sporu zlatníka Šimona Millera či byl svědkem Mikuláše Burgera.¹⁷³

Vzácnou ukázkou toho, jak byl Spranger císařem Rudolfem II. Ceněn, jsou finanční obnosy, které dostával za odvedenou práci. Jak uvádějí dokumenty, měl Spranger ze začátku 80. let plat 15 zlatých za měsíc. Posléze od roku 1591 byl jeho plat zvýšen na 25 zl. Následně císař Rudolf II. mu dále od roku 1605 vyplácel 45 zl. za měsíc. Rovněž císař Sprangerovi přispíval částečně na obydli.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Praha, Státní ústřední archiv v Praze, RkZ, č. 151. Publikován regest HAUSENBLASOVÁ 1997, k. č. III/117.

¹⁶⁹ NIEDERSTEIN 1937, 404.

¹⁷⁰ DIEZ 1909–1910, 146.

¹⁷¹ HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 200.

¹⁷² PREISS 1974, 146.

¹⁷³ Při vstupu do rady musel umět B. Spranger velmi dobře česky. Bohužel dnes nezjistíme z archiválií, kdy začal rozumět češtině. Muselo to být tedy odhadem v 80. letech 16. století.

¹⁷⁴ DIEZ 1909–1910, 144. Listina je datována 6. listopadu 1581.

Mander se sice v traktátu zmínil o tom, že Spranger ztratil svou ženu Kristýnu i děti, nicméně neuvedl kdy skonala.¹⁷⁵ Sprangerova žena zřejmě zemřela roku 1600 během porodu. Rovněž nesouhlasí Manderovo sdělení, že mu zemřely děti, které by byly ve známých písemných pramenech zmíněny. Konkrétněji by se snad úmrtí potomků řešilo v závěti, kde se ovšem jeho zemřelé děti neobjevují. Malíř zřejmě nesl úmrtí ženy velmi těžce. Můžeme poukázat na grafiku „Vzpomínkový list na smrt ženy Kristýny“, který vyryl Aegidius II. Sadeler, kde se objevuje i to, že uvažoval o sebevraždě.

Z archivního průzkumu vyplývá, že následujícího roku 1601 Bartholomeus koupil pozemek v Lazarovské zahradě, jenž poté byl přepsán na bratra Quirina.¹⁷⁶ Téhož roku se usadil v sousedství Sprangerova domu proslulý malíř Hans von Aachen, který byl také dvorním malířem císaře Rudolfa II. Hans von Aachen měl ke Sprangerovi blízký vztah a po umělecké stránce se vzájemně inspirovali. S tím také souvisí otázka, jaký vztah měl Spranger ke svým rodákům. Snad zřejmě nejvíce rodina Sprangera byla spojena s rodinou amsterdamských kupců Geerartsenů.¹⁷⁷

Pojednání od Mandera se poté věnovalo tomu, že roku 1602 se Spranger rozhodl navštívit svoje rodiště. Sám citovaný badatel napsal, že Spranger nebyl v Holandsku 37 let.¹⁷⁸ Krátce s malířem cestoval i Hans von Aachen. Spranger zřejmě cestoval z Prahy přes Drážďany, Kolín nad Rýnem a Amsterdam. Jeho konečnou zastávkou bylo holandské město Haarlem, kde byl přivítán Karlem van Manderem ve zdejší akademii.¹⁷⁹ Rovněž při návštěvě Holandska podnikl cestu i do svého rodného města Antverp, kde jej uvítali. Úspěšná cesta, završená respektem k tvorbě od současníků, potvrdila, že Spranger byl váženou osobností nejen v Čechách. Bartholomeus se poté vrátil ke dvoru císaře Rudolfa II. přes Kolín nad Rýnem do Prahy. V posledních letech života mu Rudolf II. dovolil malovat i v soukromí svého domu. Ve svém obydlí Spranger maloval snad až do své smrti 27. září roku 1611. Nevyřešenou otázkou je zejména to, zdali byl dům během vpádu pasovských vojk nějak zasažen. S tím také souvisí otázka zda byl majetek malíře nějak poškozen.

¹⁷⁵ MANDER/PETR 1932, 227.

¹⁷⁶ ŠRONĚK 1997, 99.

¹⁷⁷ HORST 2005, 560.

¹⁷⁸ MANDER/PETR 1932, 226–227.

¹⁷⁹ Svobodná Haarlemská akademie nejspíše založená z popudu Hendricka Goltziuse, Cornelise Cornelisze van Haarlem a Karla van Mandera roku 1583, byla pro další generace malířů (17. století) významným zdrojem poznání. Viz např. Frans Hals.

Ještě před svým skolem Spranger nechal sepsat 11. ledna 1611 svou poslední vůli v češtině.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Poslední vůli B. Sprangera publikoval již Zikmund Winter. WINTER 1898–1899, 271–273. Samotná závět je napsaná v knize č. 2176 fol. A 23. v archivu hlavního města Prahy. Důležitost písemného pramene je hodno opětovně citace.

„Ve jménu božím Amen. Já Bartolomeus Spranger, římsk. Cís. J. M. služebník, komorní malíř a měšťtín Menšího města Pražského, vyznávám..., že sem často...s pilností přemýšlel, kterak člověku na tomto pomínutelném světě nic jistějšího jako smrt, ale nic nejistšího jako hodina její není...protož, aby mne ten nejistý čas smrti...neopatřené a nepřipravené přistihnouti nemohl,...tento můj kšaft... sem učinil...Jest má konečná vůle, aby po smrti mé všichni moji dluhové přede všemi věcmi zaplacený a potomně následující odkazové vypravení byli. Jako předně kšaftuji chudým lidem 50 tolarů. K kostelu sv. Matěje kde pohřeb svůj máme, též 50 tol. Faráři u sv. Mikuláše zde na Malý Straně 10. tol. Do špitála malostranského též 50. tol. Jakubovi Millerovi, zlatníku v Prešpurce, a dětem jeho 100. tol. Paní Kristině Millerovy, Jana Salmusa knihaře manželce, která od někdy my nejmilejší manželky vychována jest a pro její věrné dobré chování odkazují 300. tol. Myho milýho panna švagra Jana Rebenika pozůstalému synu Matoušovi, kterýž nyní na učení jest (pán Bůh rač mu dáti dlouhý zdraví) odkazují všecky latinsky a řecky knihy, které můj švagr Mikuláš Miller po sobě zanechal. Panně Julianě, dotčeného Rebenika dceři, odkazují 50. tol. Hadriana z Brandigens dětem, jichž buď mnoho nebo málo, odkazují všeho 50. tol. Jana Bartoloměje, J. M. C. sedláře, manželce Barboře Millerovy odkazují 25. tol. Pana Abrahama Morsellys manželce Johanně de Bock 25. tol. Panně Kateřině, někdy Barbory z Boks pozůstalé dceři 25. tol. Hendrichovi de Bock 25. tol. Někdy Matouše Sprangera bratra myho nejstarší dceři Kateřině Halewyn aneb, kdyby ona toho nedočkala, dědicům jejím (poněvadž sem viděl, jak jest ona Kateřina otce svého jakožto bratra myho v jeho prodloužené nemoci opatrovala a tolikýž jak upřimě ona ještě s chudými svými sestrami a přátely mými, item jak velikou práci s někdy sestry my dětmi jměla a ještě má) má jakožto přední odkaz dáno býti 50. tol. Bratra myho Kwirina manželce Alžbětě, švagrový my, odkazují (protože jest mně hospodářství my dobře a věrně schraňovala a opatrovala) 150. tol. Někdy paní matky my sestry Kláry synu Bartolomějovi Snoys odkazují 25. tol., však dědicové jeho, kdyby bez dětí a přirozených dědiců přede mnou umřel, takových 25. tol. ráda i moci nebudou. Toho dotčeného Bartol. Snoys vlastní sestře Marii, řádným dětem jejím 50. tol. Valentinovi Prannegkovi písaři odkazují 15. tol. Zuzaně služebnici my, kteráž za dlouhý čas u mne byla a sprostna jest, odkazují z křesťanské lásky 30. tol. Pana Linharta Wehe, římsk. Cís. J. M. registrátora a taxatera při apellacích, manželce Sabině, rozené Ssenaurové, poněvadž on Wehe mně přátelství prokázal a v rozličných mých věcech nápomocen byl, odkazují 15. tol. Potom po všem ustanovují za myho pravýho...dědice všeho statku myho, mohovitého a nemohovitého, stálého i běžného,...což by ho po zaplacení dluhů mých a vypravení odkazů, též nákladů na pohřeb zbylo, k těm penězům, kteréž při chvalitebných dskách tohoto království Česk. tak i komoře česky pojištěny mám, rovně též toho všeho, což mně v J. M. C. calambtu služby mé dlužní budou, totižto myho milýho bratra Quirina Sprangera, vedle něho a s ním někdy též myho bratra Mathouše, jako i mé milé sestry Anny pozůstalé děti, tak a na ten způsob, kdyby... bratr Quirin mne živobytím přečkal, povinnen bude (jakož mně, že to učiniti chce, ústy i rukou připověděl) dětem co nejdříve po smrti mé psáti, jim o smrti mé znáti dáti a sem do Prahy povolati, a mezi tím pozůstalost mou spravovati, a po smrti mé v domě mém zůstati tak dlouho až by dědicové moji aneb plnomocník jejich sem přijel. Potom má Quirin jim pokoj v dotč. domě mém dáti a svůj stůl míti, též postelemi a líháním tak dlouho, ažby statek můj pořádně na tři rovny díly rozdělen byl...Quirin jeden třetí díl k sobě a dotčenýho bratra a sestry děti ostatní dva díly k sobě přijíti...mají...Jestli žeby můj bratr Quirin přede mnou umřel...tehdy jemu odkázaný třetí díl při všem statku zůstati má a takový po mně pozůstalý statek mezi dotčené děti podle počtu osob in capita a ne in stirpes aby rozdělen byl...Za věrné exekutory této vůle zvolil sem sobě slovat. a poctivé p. Pavla Suttera z Sutterpachu a p. Gerharda de Bois obouch dvorských zlatníků, jubilirů a měšťanův Menšího m. Praž....s tou při tom vejminou, jestli žeby první neb druhý z dědiců mých proti tomuto kšaftu se stavěti chtěl aby statku dokonce zbaven byl. Za takovou jich p. exekutoru práci...odkazují jednomu každému z nich na památku stříbrný pozlacený koflík za 50. tol. A aby tato vůle stále...zdržena byla, tedy slovatně a vzácné poctivosti p. purkmistra a rady tohoto Menš. Města (jakožto mou milou představenou vrchnost) prosím, že nad tímto kšaftem ochranou ruku držeti budou. Však této dokonalé moci sobě zanechávám, tohoto mého kšaftu ustanovení ujíti, k němu něco přidati, změnit, zrušiti. Na potvrzení toho...svou rukou podepsal a sekrytem mým zpečetil. Pány taxatory Pavla Suttera a Gerharda de Bois sem se dožádal, že svou též sekryty své přitiskli... Což se stalo v domě mém při stupních Hradu pražského, po naroz. Krista P. 1611 léta 19 dne měsíce ledna.

Tento kšaft p. purkmistr a rada Menš. m. Pražského, poněvadž témuž v šesti nedělích od řádného na odpor nastoupeno nebylo, jej sou k žádosti dědicu Bartoloměje Sprangera stvrdili a jemu místo dali, aby do kněh měst. sepsán byl 27. sept. 1611.“

Pokud prostudujeme podrobně Sprangerovu poslední vůli dozvíme se, že odkázal většinu majetku bratru Quirinovi a potomkům bratra Matyáše.¹⁸¹ Menší částky peněz pak ještě rozdělil mezi další příbuzné a podaroval i svou služebnou. Bartholomeus Spranger byl poté 27. září 1611 pohřben do rodinné hrobky v kapli sv. Matěje v kostele sv. Jana Křtitele na Malé Straně v Praze. Kostel sv. Jana Křtitele na Jánském vršku na Malé Straně byl pak v rámci Josefínských reforem roku 1784 zrušen a zbourán.¹⁸² Při likvidaci kostela i zanikla hrobka kde byl pohřben Spranger.¹⁸³

¹⁸¹ Při studiu Sprangerovy závěti se nikde neuvádějí jeho děti, jak také správně připomněl Michael Šroněk. Avšak musíme připomenout, že jeho žena Kristina zemřela právě při porodu. Úmrtnost byla v této době značně vyšší než dnes. Viz ŠRONĚK 1997, 99.

¹⁸² VLČEK 2000, 423–425.

¹⁸³ Součástí hrobky byl i epitaf zlatníka Mikuláše Müllera, který byl pak v rámci dražby či koupě prodán do neznámé soukromé sbírky.

III. 3. Sprangerův umělecký vývoj

Sprangerův vývoj během pražského pobytu nelze analyzovat bez znalosti předchozího uměleckého pozadí v Nizozemsku, Francii a Itálii. Především Itálie, jak prozrazuje van Manderova publikace, formovala a přetvářela Sprangerův Zaalpský realismus. V předchozí kapitole bylo krátce upozorněno na učitele B. Sprangera. Prvním uměleckým učitelem byl Jan Mandijn (1500–1560), který svým stylem malby navazoval na proslulého malíře moralistu Hieronima Bosche. Ovlivnění Boschem bylo u Mandijna tak silné, že například v obrazech sv. Křištofa z Ermitáže a sv. Antonína lze analyzovat shodný přístup kompozice. Nicméně se van Mander nezmínil o tom, co mladý Spranger u Mandijna maloval či kreslil. Zanedlouho Mandijn po přijetí mladého Sprangera umírá. Aniž by pokročil k dalšímu studiu, Sprangerův druhý mistr Frans Mostaert roku 1560 umírá na mor. Krátký pobyt u malíře, jenž byl jako předchozí mistr krajinář, způsobilo, že si musel najít nového mistra.¹⁸⁴ Z důvodu krátkého čtrnáctidenního studia Sprangera u Franse Mostaerta rovněž Mander neuvedl co namaloval. Samotný malíř Frans Mostaert byl ovlivněn tradicí franko-flámského realismu Rogiera van der Weyden a Dirka Boutse, které lze nejlépe doložit malbou Krista s Marií a sv. Janem Evangelistou ze zámku Marienburg. Poté přešel Spranger, jak již bylo výše zmíněno, ke šlechtici a příležitostnému malíři Cornelise van Dalem (1530/1535–1573/1576), který byl ovlivněn malbou svého současníka Pietera Brueghela st. (1525/1530–1569). Nově nabyté znalosti Sprangera vyústily u van Dalema v poznání italského soudobého malířství. Poučením mu byly grafické reprodukce italských mistrů, podle kterých prováděl snad grafické a kresebné kopie.¹⁸⁵

Na Sprangera zapůsobil Jacob Wickram, který mu poradil aby kreslil. Mander ovšem nepoukázal jmenovitě co mladý Spranger nakreslil. Životopisec pouze zmínil, že Spranger kreslil uhlem na modrý papír podle grafik Franse Florise st. (1519/1520–1570)¹⁸⁶ a Parmigianina. Dále můžeme v textu Mandera najít sdělení, že Spranger kreslil šerosvitové kresby. Ranná kresebná díla B. Sprangera ovšem dodnes nejsou popsána ani identifikována. Konkrétněji Frans Floris st., jenž působil také v Antverpách, následně svým malováním mytologických námětů ovlivnil další generaci holandských malířů. Na Florise navázali

¹⁸⁴ Tady se zcela opíráme o van Manderův životopis, poněvadž se nedochovalo jakékoliv Sprangerovo umělecké dílo z ranného období. Nicméně ranné dílo také může existovat, ale není dosud rozpoznáno. Můžeme také říci, že umělecké dílo je známo a již zanalyzováno, ale je přisouzeno někomu jinému z důvodu přeměny rukopisu apod.

¹⁸⁵ Rovněž v tomto bodě se odvoláváme na knihu van Mandera, ve které tuto informaci poskytl. Pokud se kopie podle starších italských mistrů zachovaly a taktéž se zachovaly italské předlohy, bylo by velmi zajímavé je porovnat. Nicméně van Manderova stať postrádá jakoukoliv zmínku jaké motivy kopíroval.

¹⁸⁶ ZUNTS 1929.

například rytec a malíř Hendrick Goltzius a malíř a kreslíř Abraham Bloemaert. Důležitost ranné výuky a ovlivnění učiteli se stalo pro Sprangera základem technických dovedností kresby a komponování kompozice. Studium u van Dalema bylo prohloubeno o teoretické zkušenosti a preferování realismu. V ranných pracech Sprangera pak hrál vliv van Dalema klíčové postavení zejména v krajinomalbě.

Ještě před odchodem do Francie, na radu Jacoba Wickrama kopíroval, jak již bylo v předcházející kapitole zmíněno, Spranger rytiny od Franse Florise a Parmigianina. Společný odchod s Wickramem do Paříže k Marcu Duvalovi, jenž proslul miniaturními portréty, naučilo Sprangera odlišnému pojetí, než byl zvyklý v Antverpách. Podle studií u Duvala můžeme usuzovat, že si Spranger zkoušel kreslit menší obrazy s různými kompozicemi, snad portréty či postavy. Van Mander ve svém traktátu ovšem uvedl jen to, že Spranger byl proti tomu, aby tyto drobné podobizny kreslil. Po odchodu z dílny Marca Duvala zamířil podle van Manderu Spranger k francouzskému mistrovi, kde nakreslil například Vzkříšení Krista na modrém papíře.¹⁸⁷

Ačkoliv ve van Manderově traktátu se o tom nedozvíme, pravděpodobně Spranger mohl také navštívit proslulé letovisko francouzských králů Fointanebleau, které vystavěl František I. z Valois (cca 1485–1541) za přispění italských umělců.¹⁸⁸

Naprosto klíčovým rozhodnutím pro Sprangera, bylo to, že opustil Paříž a odhodlal se odcestovat a uspět v Itálii. Jak již bylo uvedeno v životopise připomenutém výše, Spranger nejprve zakotvil v Miláně, kde epizodně pobýval. V Miláně se Spranger naučil malovat technikou akverelu na plátno. Po krátké anabázi v Miláně mohl navštívit severo-italské město Mantova. Zde snad poznal přístupná díla Andrey Mantegni a Guilia Romana. V Mantově také působil kreslíř a rytec Giorgio Ghisi zv. Mantuano (1499–1546), který brilantně zobrazoval mytologické a antické výjevy v jedinečných kompozicích, jenž navázal na Raffaela a Giulia Romana.¹⁸⁹ Vliv italského malířství a otevřenost novým možnostem jej zdokonalila v technice malby. Spranger obohatil svůj dosavadní způsob malování o techniku malby akvarelem na plátně. Tato technika vyžaduje jemné vrstvení barev od světlých tónů po tmavší.

Daleko větší význam byl pro Antverpského rodáka pobyt v Parmě, kde pomáhal italskému malíři Bernardinu Gattimu zv. Sojaro (cca 1493–1575) při malbě fresky v kupoli kostela

¹⁸⁷ MANDER/PETR 1932, 179.

¹⁸⁸ Zda Spranger navštívil Fointanebleau se u Manderu nedočteme. Nicméně zámek známý svými uměleckými pamětihodnostmi vzniklý díky Italským umělcům, musel Spranger i z hlediska školení soudobých italských umělců u C. van Dalema navštívit.

¹⁸⁹ ZLATOHLÁVEK 1997, 159.

Santa Maria della Steccata.¹⁹⁰ Co konkrétně Spranger v kupoli kostela namaloval a jaký je podíl jeho a syna Gattiho na fresce je těžko určitelné. Bernardino Gatti byl žákem slavného Antonia Allegriho zv. Correggia (před 1489–1534), který rovněž v Parmě namaloval většinu obrazů a fresek. Známé obrazy např. Únos Ganymeda, Zeus a Antiopé a freska v kupoli kostela San Giovanni Evangelista s výjevem Vidění sv. Jana Evangelisty, které Correggio namaloval, nepochybně Spranger poznal.¹⁹¹ Dalším parmským umělcem byl Francesco Mazzola zv. Parmigianino (1503–1540), kterého Spranger znal od mládí, kdy jej kopíroval.¹⁹² Rovněž se s jeho autoportrétem v konvexním zrcadle (cca 1524) setkal později ve sbírkách Rudolfa II. Parmigianino proslul obrazem Madony s dlouhým krkem, který namaloval roku 1534. Ve stejném kostele Santa Maria della Steccata namaloval Parmigianino fresky, které spadají do závěru jeho tvorby v třicátých letech 16. století. Na základě parmského období malíř získal vědomosti o novém způsobu zobrazení postavy. Odvážné nerealistické vykroucení postav a nedodržování klasických kánonů lidského těla se stalo atributem parmského manýrismu. V období kdy Spranger působil v Parmě navazovali na Parmigianina malíři Girolamo Mazzola, Michelangelo Anselmi a Giorgio Gandini.¹⁹³

Když putoval roku 1566 do Říma, Spranger se pravděpodobně zastavil ve Florencii. Zde mohl vidět klasická díla renesance a současnou uměleckou portrétní tvorbu Agnola Bronzina (1503–1572). Bronzino krom reprezentativních portrétů maloval také mytologické a alegorické výjevy. Dalším představitelem florentského pozdního manýrismu byl proslulý teoretik Giorgio Vasari (1511–1574), který vymaloval kupoli Florentského dómu. Dále můžeme zmínit dalšího florentského malíře Francesca Salviatiho (1510–1563), který navštívil Řím a působil od roku 1554 na zámku ve Fontainebleau. Nesmíme opomenout také malíře Jacopa Zucchiho (cca 1541–cca 1590), který také působil ve Florencii a mohl případně ovlivnit Sprangera.¹⁹⁴ Z florentského manýrismu Sprangera zřejmě ovlivnilo poznání práce se světlem a modelace figurálních forem.

Spranger nebyl jediným z řady nizozemských malířů, který zamířili do Říma. Před ním uskutečnili cestu například Jan Gossaert zv. Mabusse (1477/1480–1532) a již citovaný Maarten van Heemskerck (1498–1574). Ovšem na druhou stranu Gossaert stejně jako později Brueghel st., který procestoval Itálii si uchoval svůj záalpský realismus. Zcela zásadním pro Sprangera bylo setkání v Římě s Hansem Speckaertem, který jej zpočátku obohatil o kresebné

¹⁹⁰ MANDER/PETR 1932, 181–182.

¹⁹¹ PEČÍRKA 1942; GOULD 1976. B. Spranger mohl některé obrazy poznat i ve sbírkách Rudolfa II. (např. již uvedený motiv Únosu Ganymeda).

¹⁹² DI GIAMPAOLO 1991.

¹⁹³ DIEZ 1909–1910, 101.

¹⁹⁴ BIALOSTOCKI/REZNICEK 1970, 180.

kompozice. Speckaert vycházel z pojetí parmského stylu pozdního manýrismu, který navazoval na dílo Parmigianina.

Ačkoliv Bartholomeus Spranger byl ve svém rodném městě Antverpy vyučen malíři–krajináři, pak byl seznámen s tvorbou miniaturisty v Paříži a poté se naučil malovat jiným způsobem v Miláně, v Parmě při malbě fresky v kupoli, i když jako pomocník, ukázal svou malířskou komplexnost. S talentem rychle se naučit novým technikám zamířil v červnu roku 1566, jak uvádí Karel van Mander do Říma.¹⁹⁵ Příchod do Říma znamenal pro Sprangera, že musel také pracovat na menších zakázkách. Do dnešních dnů se nám například zachovaly dvě krajiny uchované v Kunsthalle v Karlsruhe s tematikou s poustevníka a s postavami z roku 1569.¹⁹⁶ Jak již bylo van Manderem zmíněno, Spranger napřed bydlel v Římě u svého krajana Michela Jonquoye. Společně s ním Spranger vymaloval freskami kostel San Silvestro in Capite. Jeho hlavním motivem je Poslední večeře Páně a čtyři Evangelisté. Tyto zachovalé fresky v římském kostele jsou datovány rokem 1567. Do konce 60. let byl některými badateli zařazen také obraz Kladení Krista do Hrobu z Národní galerie v Praze.¹⁹⁷

Ohromnou pomoc pro Sprangera představoval šlechtic Giulio Clovio (zemřel roku 1578), který podle svědectví van Mandera chtěl aby zůstal v jeho společnosti.¹⁹⁸ Zanedlouho poté jej doporučil Giulio Clovio uměnímilovnému kardinálovi Alessandru Farnese. Kardinál Sprangera přijal a ten se ubytoval v jeho paláci Cancellaria, ve kterém pracoval pod patronací Clovia. Samotný Giulio Clovio byl proslulý malíř miniatur, jenž je maloval podle Michelangela a Raffaela Santiho. Clovio se mj. přátelil s malíři El Grecem a Pieterem Brueghelem st.

Alessandro Farnese, který měl v držení i vilu v Caprarole, zadal Taddeovi Zuccari (1529–1566) roku 1561 výmalbu této vily.¹⁹⁹ Ještě před zadáním od kardinála Farnese namaloval několik obrazů a fresek v římských kostelech. Můžeme například uvést kapli Mattei v kostele Santa Maria della Consolazione, kde namaloval Taddeo pašijový cyklus. Další zajímavou prací Taddea Zuccariho byly příběhy sv. Pavla, jenž namaloval v kapli Frangipane v kostele San Marcello al Corso v letech 1558 až 1559. Když Taddeo předčasně skonal pokračoval v jeho pracech mladší bratr Federico Zuccari (1540–1609). Ve farneském letovisku v Caprarole vymaloval část fresky v Camera del Torrione. Federico Zuccari významný

¹⁹⁵ MANDER/PETR 1932, 182.

¹⁹⁶ FUČÍKOVÁ 2006a, 414.

¹⁹⁷ Tamtéž, 416.

¹⁹⁸ MANDER/PETR 1932, 195.

¹⁹⁹ MACHÁLOVÁ 2010, 272–297.

představitel římského malířství zakázku přijal na jaře roku 1570.²⁰⁰ Tento malíř také vymaloval svůj palác zv. Palazzo Zuccari v Římě a dále po Vasarim domaloval kupoli florentského dómu. V již zmíněné vile v Caprarole v prostoru zvaném „Sala della Penitenza“ bylo zadáno Jacobu Bertojovi její vyzdobení nástěnnými obrazy. Vydátně mu snad pomáhal při realizaci fresek i Bartholomeus Spranger, který roku 1570 zde pracoval.²⁰¹ Autorství malíře připomínají připsané fresky se svatými Hiláriem a Antonínem.²⁰²

Téhož roku začal pracovat ve službě Papeži Pavlu V. Svatý Otec Sprangerovi udělil titul–papežský malíř, jenž mu dovolilo přebývat v prostorách belvedéru Vatikánu. V období, kdy pracoval pro Pavla V., tedy od roku 1570 až do smrti papeže 1. 5. 1572, u něj objednal cyklus kreseb k Pašijím.²⁰³ Následujícího roku 1573 dokončil několik maleb v římských kostelech.²⁰⁴ Například namaloval obraz Martyria sv. Jana Evangelisty pro kostel San Giovanni alla porta Latina. Spranger zřejmě namaloval také obraz z kostela San Luigi de' Francesci.²⁰⁵

Římské období bylo pro Sprangera nesmírně inspirativní. Mohl poznat umělecká díla pocházející z období antického Říma. Z pozice papežova malíře mohl studovat malby a sochy umělců klasické renesance. Lze poukázat na Sprangerovu kopii Fra Angelikova Posledního soudu, která byla umístěna do hrobky papeže Pia V. v klášteře Bosco u Pavie.²⁰⁶ Dalšími mistry, které mohl Spranger vidět byl Michelangelo, který zemřel dva roky před jeho příchodem do Itálie a Raffael.

Ze soudobých malířů jej mohli ovlivnit již zmínění bratři Taddeo a Federico Zuccari, kteří Sprangera inspirovali esovitým protažením těla a stylem drapérie. Rovněž v Římě působil malíř Marco Pino (1525–1587). Během devíti let pobytu realizoval několik zakázek, které byly ovlivněny již jmenovanými umělci. V Římě završil své školení a začal postupně získávat svůj nezávislý projev.²⁰⁷

Spranger opustil Itálii kvůli doporučení Giovanni Bologni na císařský dvůr Maxmiliána II. ve Vídni. Jak van Mander poznamenal, císař, který byl právě v tuto dobu na Říšském sněmu, jej po návratu zaúkoloval několika pracemi. Jedním z prací byl snad obraz Zmrtvýchvstání, který je dnes umístěn ve Strahovské obrazárně v Praze. Během deseti měsíců se věnoval

²⁰⁰ KAUFMANN 1988a, 249.

²⁰¹ BÜCKEN 1990, 49–60.

²⁰² Tamtéž 49–60.

²⁰³ MANDER/PETR 1932, 196.

²⁰⁴ FUČÍKOVÁ 2006, 413–420.

²⁰⁵ MANDER/PETR 1932, 198.

²⁰⁶ DIEZ 1909–1910, 102–103.

²⁰⁷ Několik badatelů se zabývalo tímto obdobím v Římě: FUČÍKOVÁ 2006, 413–420. KAUFMANN 2006, 403–412.

Spranger společně s Hansem Montem na výzdobě zámku v zahradě známé jako Neugebäude. Jednalo se především o štukovou a malířskou výzdobu, která byla v 18. století zabílena.²⁰⁸

Po povolání Rudolfem II. do Prahy nastal zásadní zlom ve Sprangerově umění. Stal se z něho umělec na vrcholu, zhodnocující Italské zkušenosti. Spranger byl v kombinaci s vědomostmi a schopností vytvářet inovativní kompozice v popředí malířského prostředí. Rozhodně však Spranger neuzavřel své zpracování, zejména s figurální tematikou, v neměnné formě.

Společně s Rudolfem II. odcestoval dvůr roku 1582 a s ním i Spranger do Augsburgu na říšský sněm.²⁰⁹ Zajímavou otázkou je zda malíř přišel do styku s umělci působícími v Augsburgu či uměleckými díly, které pro Hanse Fuggera uskutečňoval Friedrich Sustris. Po skončení sněmu pak Spranger zamířil společně s císařem na krátkou dobu do Vídně, kde se mu připisuje fresková výzdoba několika pokojů v císařském paláci Hofburg. Výmalba v části Hofburgu, známá jako Amalienburg, byla datována do období konce roku 1583.²¹⁰ V 19. století tyto nástěnné malby byly necitlivě restaurovány.

Dalším zdrojem inspirace pro Sprangera byly také postupně budované sbírky Rudolfa II., kde mohl Spranger studovat díla italských umělců. Ve sbírkách panovníka byla známá díla proslulých malířů např. Jacopa Robusti zv. Tintoretta či Paola Veronesa. Z uvedených severoitalských umělců mohl Spranger čerpat kompozice, styl malby a modelace či se inspirovat odlišnou paletou barev.

Z přicházejících umělců ke dvoru do Prahy se blíže seznámil s německým malířem Hansem von Aachenem (1552–1615), který také působil v Itálii. Aachen přišel do Itálie až v 80. letech 16. století kde byl považován za malíře portrétů.²¹¹ Stejně jako Spranger se setkal s Hansem Speckaertem, jenž pečlivě studoval jeho kresby. Dále pobýval v Benátkách, ve Florencii, a v Římě, kde například namaloval pro kostel Il Gesù obraz Narození Krista. Aachenův přínos pro Sprangera byl klíčový pro seznámení s novějšími italskými postupy. Tyto nové postupy zprostředkoval také Aachen díky stylu Federica Barocciho, který používal při práci modelace kontrastu světla se stíny. Blízkost Aachena k malíři Sprangerovi názorně poukazuje jeho portrét B. Sprangera ve Florentské Galleria degli Uffizi a kresebná předloha Podobizny B. Sprangera, podle které postupoval rytec Jan Harmensz. Muller. Aachenův vliv na Sprangera byl takový, že malíř díky tomu částečně změnil v pozdním období svůj styl.

²⁰⁸ MANDER/PETR 1932, 198. Podle svědectví autora se jednalo o výzdobu freskovou, která byla doplněna štuky a reliéfy.

²⁰⁹ MANDER/PETR 1932, 202.

²¹⁰ KAUFMANN 1988a, 249.

²¹¹ FUSENIG 2010.

Dalším malířem v prostředí dvora, který rovněž navštívil Řím v 80. letech 16. století, byl švýcarský malíř Josef Heintz st. Tento malíř stejně jako Spranger studoval díla Raffaela, Correggia a Taddea Zuccariho.²¹² Heintze st. stejně jako von Aachena ovlivnil také Federico Barocci. V dílech Heintze st. se snažil malovat podle současných postupů a tím také inspiroval Sprangera v pozdním období. Z tohoto období můžeme zmínit obrazy Venuše a Adónida z Duchcovského zámku a Sebevraždu Sofonisby z Národní galerie v Praze. Zmíněný obraz Sebevražda Sofonisby od Sprangera můžeme porovnat s Aachenovým obrazem Sebevražda Lukrécie, který navozuje již caravaggiovský přístup modelace.

Spranger se také začal věnovat oboru sochařství, kde vytvořil několik plastik.²¹³ V tomto odvětví se mohl inspirovat jednak samotným Giovanni Bolognou, který ho doporučil k otci Rudolfa Maxmiliánovi II. a také přátelstvím s Hansem Montem. Ze sochařské práce jej také ovlivnil Adriaen de Vries, který s ním spolupracoval na výzdobě hrobký svého tchána M. Müllera v kostele sv. Jana Křtitele.

Dalším jeho novým oborem byla grafická technika leptu, se kterou ovšem na rozdíl od malby a kresby měl málo zkušeností. S technikou leptu jej mohl seznámit na dvoře působící Aegidius II. Sadeler nebo jiný na dvoře Rudolfa II. činný rytec a grafik.

Jeho způsob malby, jak v kompoziční skladbě, tak v zajímavé paletě barev, byl inspirativní pro několik umělců v Čechách, v Holandsku a také v Evropě. Spranger ovlivnil také proslulého rytce, grafika a později malíře Hendricka Goltzia, který podle něj vyryl například Svatbu Amora a Psýché, sv. Rodinu a Adama a Evu s hadem.²¹⁴ Dále již zmíněný holandský malíř a kreslíř Abraham Bloemaert byl tak Sprangerem ovlivněn, že některé kresby či obrazy byly vzájemně zaměňovány. Také již uvedený Joachim Wtevael, který působil v Utrechtu, byl díky grafikám Goltzia rovněž seznámen s dílem Sprangera. U příkladu kopie epitafu M. Müllera, který se dnes nachází v muzeu ve Frýdlantě, lze dokázat vliv Sprangera na umělce. V 17. století vliv Sprangera mohl působit i na barokní malíře. Můžeme zmínit proslulého Karla Škrétu, který mohl vidět některé Sprangerovy malby v Praze i v Římě. Později ze Sprangera mohli vycházet malíři z období rokoka jako např. Francois Boucher. V oblasti Čech a Moravy, vliv Sprangerova umění dosahoval až do 19. století. Konkrétněji můžeme uvést příklady prací barokních kopií podle Sprangera. Dále byli ovlivněni jeho tvorbou umělci druhého rokoka v Čechách a jmenovitě Josef Mánes. Můžeme poukázat na figurální výjevy a

²¹² ZIMMER 1971.

²¹³ Sochařská díla B. Sprangera detailně analyzoval. REZNICEK 1968, 370–375. Jelikož se ve sbírkách v ČR nenachází žádná socha, v katalogu nejsou zmíněna Reznicekovo určení. Samotné téma soch B. Sprangera by mohlo být zajímavou písemnou prací ve srovnání s kresbou či grafikou.

²¹⁴ REZNICEK 1961, 150–159.

kompozice z období druhého rokoka Josefa Mánesa. Sprangerova umělecká díla mohla ovlivnit také malbu Františka Ženíška.

III. 4. B. Spranger ve sbírkách císařských, šlechtických a v muzejních institucích

Pokud se chceme zabývat sbírkami, ve kterých byl zastoupen Bartholomeus Spranger, musíme nejprve uvést hlavního zadavatele a příjemce, jímž byl samotný císař Rudolf II. Císař zadával malíři řadu uměleckých prací z mytologie. Po úmrtí Rudolfa II. roku 1612 nenásledoval okamžitý rozprodej a odvoz do Vídně. Zásadním argumentem jest především sestavený inventář z roku 1619 a hlavně podrobnější soupis roku 1621.²¹⁵ Tyto práce pak byly v průběhu 17. až 18. století převezeny v rámci císařských sbírek do staronového centra do Vídně. Můžeme uvést příklady Sprangerových obrazů Odyssea a Kirke, Salmacia s Hermafroditem, Triumfu Moudrosti či Venuše a Adónida z KHM ve Vídni. Další Sprangerovy obrazy byly poté v důsledku darování, prodeje či zcizení rozptýleny po celé Evropě. Příkladem může být obraz Bakcha a Venuše z Hannoveru apod. Jedním z dochovaných obrazů z původní Obrazárny Rudolfa II. je malba Alegorie osudu Hanse Monta, která je uvedena v záznamech z roku 1685.²¹⁶ V posledních letech pak Obrazárnu doplnil Sprangerův obraz Alegorie na Turecké války, do které se přes soukromé sbírky ve Švédsku a v Obrazárně v Münsteru, dostal zápůjčkou. Poslední redukci obrazů a uměleckých sbírek Pražského hradu nařídil císař Josef II., kdy byly poslední zbytky rozprodány během aukce konané roku 1782. Toto se zřejmě týkalo také několika Sprangerových obrazů, které se tímto rozhodnutím dostaly do šlechtických sbírek.

Nicméně ještě za života Sprangera byla obohacena sbírka Lobkoviců o obraz Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic, který byl od namalování mezi roky 1598 až 1603 ve sbírkách na zámku v Nelahozevsi.

Pozoruhodnou sbírkou byla obrazárna na zámku v Duchcově, kterou založil Jan Josef z Valdštejna (1684–1731).²¹⁷ V průběhu 18. století byla do sbírky pořízena malba Českých patronů sv. Václava se sv. Vítem a sv. Zilmunda se sv. Vojtěchem, kterou Spranger maloval pro některý pražský kostel. Dalším obrazem ve sbírce je mytologický obraz Venuše a Adónis z pozdního období Sprangera, který snad byl i v Rudolfově „Kunstkomoře“.

Další významnou šlechtickou sbírkou byla Kolovratská obrazárna v zámku Rychnov nad Kněžnou.²¹⁸ Předchozí bádání v rámci sbírky poukazovalo na Sprangerovy dva portréty neznámých mužů, které později byly určeny za dílo Hanse von Aachena.²¹⁹ Když byla sbírka

²¹⁵ Později byl inventář z roku 1621 přepsán v: DUDÍK 1867, 33–44.

²¹⁶ NEUMANN 1964, 186–187.

²¹⁷ ŠAFAŘÍK/PREISS 1967.

²¹⁸ NOVOTNÝ 1942, 8–32.

²¹⁹ Tamtéž, 11.

roku 1956 přebudována, O. J. Blažíček posoudil, že obrazy Alegorie smyslů byly dílem Sprangera.²²⁰ Dalším bádáním se ovšem přiklonil k autorství malíře pocházejícího z Itálie.²²¹ Obdobnou problematikou byl obraz Holdu Venuše, který Blažíček určil jako dílo napodobitele B. Sprangera.²²²

Neméně významnou šlechtickou soukromou obrazárnou byla pražská sbírka Ervína hraběte Nostitz–Rieneck, která obsahovala umělecká díla z období rudolfínského manýrismu. V Ervínově sbírce na přelomu 19. až 20. století byly zaznamenány zejména četné rytiny a obrazy z tohoto období. Můžeme zmínit obrazy Giacoma Bassana a Roelandta Saveryho. Hrabě Nostitz–Reineck se také zaměřil na sbírání grafik od Aegidia Sadelera, Lucase Kiliana a jiných rytců. Konkrétněji můžeme uvést rytiny Herkula s Antaiem a Spoutání Merkura od Lucase Kiliana vzniklé podle B. Sprangera.²²³

V průběhu 18. století pak byla obohacena sbírka Kroměřížské obrazárny, jenž byla letoviskem olomouckých arcibiskupů.²²⁴ Obrazárna obsahuje mj. dodnes Sprangerovy obrazy Salvátora Mundi, kopií Venuše s Amorem a portrétem Hlav dvou Marií.

Reformy Josefa II., který zrušil také klášter sv. Jiří na Pražském hradě, způsobily to, že oltář v kostele byl rozdělen a postupně rozprodán. Dva obrazy sv. Alžběty a sv. Voršily z bývalého oltáře byly pořízeny do Strahovské premonstrátské obrazárny. Premonstrátská sbírka byla obohacena také o obraz Zmrtvýchvstání Krista, který byl původně v císařském špitále ve Vídni. Dalším cenným dílem ve Strahovské sbírce pak je Epitaf neznámé rodiny. Pokud se vrátíme k oltáři ze sv. Jiří další obrazy světic (Světice a Světice snad sv. Markéta) koupil v průběhu aukce hrabě Buquoy, který jej umístil do své sbírky na zámku Rožmberk. V majetku kostela pak zůstaly obrazy sv. Kateřiny a sv. Moniky, které pak byly přemístěny do znovuobnovené Obrazárny Pražského hradu.

Vzácným zdrojem Sprangerových maleb v rámci sbírek v České republice jsou obrazy umístěné do pražských kostelů, které odolaly reformám za Josefa II., válečným konfliktům a znárodněním. Můžeme jmenovitě připomenout Epitaf Michala Peterleho z Annabergu, který je od svého počátku umístěn v kostele sv. Štěpána v Praze. Rovněž obraz sv. Šebestiána z kostela sv. Tomáše v Praze je typickým příkladem uchování na původním místě.²²⁵ Chrám sv. Víta v Praze obsahuje malbu Nanebevzetí Panny Marie, která byla ovšem přenesena

²²⁰ BLAŽÍČEK 1956a.

²²¹ BLAŽÍČEK 1956b, 8.

²²² Tamtéž, 8.

²²³ CHYTIL 1904, 10–13, 21–22.

²²⁴ JIRKA 1998, 366–368.

²²⁵ NEUMANN 1953, 27–32.

v rámci kostela v období stavebních úprav.²²⁶ Ačkoliv další obraz či Epitaf Mikuláše Pycklera lze považovat za dílo problematické zřejmě vycházející ze Sprangera, můžeme také jej najít v chrámu sv. Víta.

Samostatným a výjimečným vyobrazením je Epitaf Mikuláše Müllera, který byl Sprangerovým tchánem. Jak již bylo napsáno, Epitaf byl v důsledku zrušení kostela Jsv. Jana Křtitele prodán a později umístěn do soukromých sbírek a až roku 1936 získán Národní galerií v Praze.

Důležitým okamžikem bylo založení Společnosti vlasteneckých přátel umění roku 1796 z popudu šlechticů, kteří kupovali z předchozích císařských aukcí obrazy. SVPU neboli současná Národní galerie pak v pozdějších letech realizovala koupě či dary Sprangerových uměleckých děl. Můžeme poukázat na miniaturu Sprangerova erbu cechu Staroměstských malířů z roku 1595, která se ztratila roku 1858.

Další institucí založenou roku 1888 šlechtici bylo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Nejvýraznější postavou byl rytíř Vojtěch Lanna, který mj. sbíral také kresby, jenž byly určeny za dílo Sprangera. Dodnes se ve sbírkách díky daru Lanny z roku 1910 nachází rytina Bakcha a Cery od Jana Mullera a pozdější kopie téhož výjevu. Lanna daroval Národní galerii ke konci 19. století několik kreseb považovaných dříve za dílo Sprangera. Můžeme uvést příklady Krista s apoštoly, Jupitera a Juny, Paridova soudu, Neptuna a Amfritity, Neptuna s Anymonou a Venuši s Amorem.²²⁷

V období 19. století a začátku 20. století se také konstituovaly sbírky měšťanů, ve kterých se objevily později určené obrazy B. Sprangera. Jedna z nejvýznamnějších sbírek byla soukromá obazárna Rudolfa Ryšavého, ve které se nacházely obrazy Hlavy ženy a Pallas Athény. Později tyto obrazy koupila roku 1949 do sbírky Egida Neradová. Další pražské soukromé sbírky obsahovaly obrazy významného dvorního malíře Rudolfa II. Zejména můžeme zmínit Sebevraždu Sofonisby, kterou vlastnil Otto Reichl. Dále pražská sbírka manželů Flaschnerových měla v majetku obraz Personifikace Justice. Nebo další sbírka Eleonory Dotzauerové, ve které byl umístěn obraz Fámy vedoucí Umění na Olymp. Tyto uvedené obrazy pak byly opět převedeny do Národní galerie v Praze. Proslulý sběratel Jindřich Waldes vlastnil kresbu „Útěku sv. Rodiny do Egypta“, která byla původně připisována k B. Sprangerovi.

Z mimopražských sbírek proslula také Brněnská soukromá sbírka Artura Feldmannna, ve které byla kresba Apollóna a Dafné, jenž byla dříve určena za dílo B. Sprangera. Dále

²²⁶ PODLAHA 1906–1908, 482–483.

²²⁷ BARVITIUS 1889, 269–270.

bychom mohli připomenout kresbu Herkula a Omfalé ze sbírky E. Šafaříka, kterou roku 1972 získala Národní galerie v Praze.

Bartholomeus Spranger byl žádaným umělcem již za svého života. Posléze se jeho vliv uplatnil na začátku 17. století zejména v grafice, kde jeho kompozice a výjevy reprodukovali vyjímeční rytci jako byli Jacob Matham, Jan Harmensz. Muller, Lucas Kilian, Andrea Scacciati a další. Dalším grafikem, který působil v 18. století přímo v Českém království, byl Jan Jiří Balzer. Ačkoliv několik grafik bylo později označeno jako dílo Sprangera, které neuskutečnil, vypovídá to o neutuchajícím zájmu a zálibě o tohoto malíře. Celkově pozdní baroko či rokoko čerpalo z díla Sprangera, jenž například kopii zhodnotil F. J. Greill v kresbě Bakchus a Ceres opouštějící Venuši.

Stručné zhodnocení sbírání obrazů, kreseb a grafik vzniklých podle B. Sprangera v českém prostředí poukazuje na důležitou okolnost přijetí malíře. Podle všeho jeho díla byla umístěna v předních sbírkách a na základě dochovaných exemplářů také opatrována. Ačkoliv tento názor lze opřít jen o již uvedený výběr uměleckých děl, můžeme předpokládat, že ostatní obrazy, kresby a grafiky mohly být také ve šlechtických a měšťanských soukromých sbírkách. Malby, kresby a grafiky Sprangera samozřejmě i dnes mohou být v soukromých sbírkách. Za příklad můžeme uvést malbu z aukce Galerie Arcimboldo v Praze Alegorii krásy, která je sice určena jako Bartholomeus Spranger–škola, ale není zcela prokázáno, že by obraz namaloval. Další umělecká díla Sprangera (grafiky a kresby) se mohou nacházet ve zdejších soukromých sbírkách, které v této práci nejsou zmíněny.

IV. Závěr

Téma diplomové práce Bartholomeus Spranger ve sbírkách v České Republice, by rozhodně vyžadovalo detailnější analýzu sbírkového fondu a daleko hlubší bádání o samotném malíři. Jak bylo v předcházejících kapitolách uvedeno, malíř B. Spranger byl vůdčí postavou dvorského umění Rudolfa II., jehož centrem byl Pražský hrad. Antverpský rodák B. Spranger proslul zejména jako malíř a kreslíř. Během svého života vyzkoušel techniku plastiky a také grafickou techniku leptu. Spranger v pražském období, tj od roku 1581 až do roku 1611, představil svůj vrchol umění, které čítá desítky brilantních uměleckých děl.

Samotná diplomová práce byla rozčleněna na několik zásadních kapitol. V rámci kapitoly „Prostředí Rudolfinského manýrismu“ jsem chtěl upozornit na jedinečné prostředí období vlády císaře Rudolfa II. v Praze, jenž Spranger dokonale využil. Ačkoliv se v této části diplomové práce neřešily palčivé otázky interpretace, bylo nezbytné z důvodu objasnění čtenářům krátce analyzovat dvorské prostředí v císařově rezidenci na Pražském hradě. Detailnější přístup je aplikován v kapitole „Život Bartholomea Sprangera“, kde na základě tvrzení Sprangerova současníka Karla van Mandera, je sestaven jeho život. Na životopis, jenž napsal zmíněný badatel, je nahlíženo kritickým přístupem. Životopis malíře je v dalších bodech doplněn o archivní průzkum, který zaplňuje Manderovy mezery. Typickou ukázkou Manderova textu, je vynechání údaje úmrtí Sprangerovy ženy Kristýny. Další neznámé kapitoly v životě B. Sprangera od Mandera můžeme objevit v neurčení ranných prací u prvních učitelů v Antverpách. Následující kapitola „Sprangerův umělecký vývoj“ poukazuje z jaké umělecké tradice malíř vyrůstal a kteří malíři jej v začátcích ovlivnili. Velký prostor je v této kapitole věnován italskému období, kde se malíř vyrovnával s umělci v Parmě a v Římě. Další kapitola s názvem „B. Spranger ve sbírkách císařských, šlechtických a v muzejních institucích“ se zabývala uměleckými díly malíře, které se po jeho smrti a skonu císaře Rudolfa II. rozplynuly do zdejších sbírek.

Samotná postava umělce B. Sprangera není ovšem zdaleka do detailu probrána. Pokud vezmeme jeho uměleckou činnost, můžeme upozornit na několik neznámých otázek. Například Sprangerova eventuální dílna s tovaryši a učni. V tomto případě mohl Spranger použít služeb svého bratra Quirina a pomocníků, kteří mu připravovali materiál (dřevěné desky a plátna–šepsy). Otázka tvůrčí individuality malíře Quirina Sprangera a jeho hypotetická provázanost s jeho starším bratrem Bartolomeem nadále bude zahalena tajemstvím.

Naprosto jinou otázkou, která se spíše zabývá samotnou osobou malíře, je to, kdy začal Spranger aktivně rozumět češtině. Rozhodně to muselo být před rokem 1598, kdy se stal představeným pražské Malé Strany. Dokladem může být také již několikrát zmíněná poslední vůle z roku 1611. Domnívám se, že neurčitelné datum jazykové vybavenosti, je sice důležité pro pražský pobyt Bartholomea Sprangera, ale nepodstatné z hlediska vědeckého bádání.

Diplomová práce významně uvádí katalog uměleckých děl v České republice, který byl sice předchozími badateli prozkoumán, ale v souvislosti s monografickým vymezením nebyl detailně analyzován. Samotný katalog obrazů, kreseb a grafik vzniklých podle Sprangera však i do budoucna řeší několik otázek. Pokud vezmeme rozčlenění katalogu závěsných obrazů, který se rozděluje na části prokazatelně pramenně či výtvarně zdůvodněné, na díla okruhová a díla problematická, v úvahu, tak i pro další bádání se jedná o jasnou metodu. Další otázkou je problematika pozdějších převážně barokních kopií Sprangerových obrazů.

V katalogu byl také použit termín B. Spranger-okruh. Chtěl jsem tímto vysvětlit, že portrét Pallas Athény apod. vycházely z díla Sprangera. Můžu to vysvětlit tím, že obraz či umělecké dílo, které malíř namaloval, se v jednotlivých detailech například v esovitém prohnutí těla, natočení hlavy, detaily helem či korun apod. hodně přibližují ke Sprangerově stylu. Tyto uvedené obrazy okruhové se odlišují také výtvarnými aspekty tj. například problematika rukopisu, modelace, detailů drapérie a barevnosti. Naopak obrazy okruhové s obrazy od Sprangera mají společného jmenovatele v kompozici a stylu esovitého protažení těla.

Otázku autorství obrazů Juna v Oblacích, Zajetí Krista a Křižování Krista nechám nadále otevřenou. Nicméně lze podotknout, že uvedené obrazy spíše vycházely ze Sprangerova stylu a pravděpodobně nejsou jeho dílem.

Velký prostor v katalogu byl věnován také kresbě v Národní galerii v Praze, která v některých případech nebyla dosud detailně zpracována. Katalog kresby zahrnul exempláře, které jsou prokazatelně určené jako dílo Sprangera. Také grafika, která by rozsahem mohla tvořit samostatnou práci, je zde ve stručnosti uvedena. Domnívám se, že přiřčením různých rytců (Jan Jiří Balzer, Christophorus Blanco, Cornelius Cort, Zacharias Dolendo, Hendrick Goltzius, Pieter de Jode st., Lucas Kilian, Jacob Matham, Jan Harmensz. Muller, Serv. Raeven, Aegidius II. Sadeler, Johann Sadeler, Rafael I. Sadeler, Andrea Scacciati a Antonius Wierx), kteří použili Sprangerovy kresby, je zajímavou analýzou jak jednotlivě reprodukovali jeho návrhy. Jak již pozorný čtenář zaznamenal citované grafické listy jsou jen z Národní galerie a otázka soukromých sbírek v České republice zůstává otevřena.

Diplomovou prací jsem také chtěl přiblížit čtenářům Sprangerův rozsah a jedinečný talent. Samozřejmě závěry, které jsou v diplomové práci u jednotlivých kapitol a katalogových hesel

mohou být v budoucnu vyvráceny, podrobeny novým bádáním a zcela přehodnoceny. Také se mohou objevit nové archiválie, které poskytnou zprávy o ztracených uměleckých dílech B. Sprangera, nebo se obraz pokládaný za ztracený může opětovně objevit jako se to stalo s Epitafem Mikuláše Müllera.

Přistupoval jsem k tématu B. Spranger ve sbírkách v České republice s určitou představou, která měla popsat umělecký materiál a snad napomoci budoucímu bádání. Nicméně i přesto, že jsem věděl, že se jedná o náročný úkol, jsem byl při studiu a vyhledávání zaskočen objemem obrazů, kreseb a grafik, nalézajících se na našem území.

V. Katalog závěsných obrazů

1.1 KLADENÍ KRISTA DO HROBU

Olej na dřevě, 16 x 11, 3 cm

Okolo roku 1576

Signatura: Spranger me fecit. hier war ein R. B. Hi. Pro Simplici Patris Prosperi 1764

Provenience: 1949 převod z Národního fondu obnovy.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 10564

Literatura: OBERHUBER 1958, 30–32, 225; OBERHUBER 1964, 177; PREISS 1976, 2; NEUMANN 1984, 70; HENNING 1987, 24–26, kat. č. A6; PREISS 1988, 105, 131; FUČÍKOVÁ 1995, 778; FUČÍKOVÁ 1997, 33; KOTKOVÁ 1999, 101; FUČÍKOVÁ 2002, 95–96; FUČÍKOVÁ 2006a, 416; FUČÍKOVÁ 2006b, 92.

Ačkoliv se ve státní sbírce obraz objevil roku 1949, publikoval jej poprvé až Konrad Oberhuber.²²⁸ Ve své práci vyslovil názor, že se jedná o italsky inspirovanou malbu odvislou od znalosti Correggia a Parmigianina.²²⁹ Oberhuber se domníval, že Kladení Krista do hrobu vzniklo 70. letech 16. století za římského pobytu a zařadil obraz do období vlivu J. Bertojji, jež doložil obrazem Vjezd Krista do Jeruzaléma z Parmské Galleria Nazionale.²³⁰ Dále Oberhuber obraz zařadil do stejného období jako malby z Karlsruhe, které vyobrazují krajinomalbu s poustevníkem a krajinu se stafáží.²³¹ Rovněž Neumann s Oberhuberem názorově souhlasil.²³² Zajímavý názor vyslovil Michael Henning, který obraz porovnal s malbou Zmrtvýchvstání Krista ze Strahovské obrazárny.²³³ Protože tato malba vznikla během Pražského pobytu, posunul Henning dataci Kladení do hrobu k 80. létům 16. století.²³⁴ E. Fučíková v katalogu z roku 1997 dataci upravila mezi roky 1575 až 1580.²³⁵ Odůvodňovala to srovnáním obrazů ze 70. let, a to zejména obrazy Merkura uvádějícího Psýché na Olymp, Oplakávání a sv. Lukášem malující Madonu.²³⁶ Fučíková dále napsala, že obraz Kladení do hrobu přineslo ve Sprangerově tvorbě osamostatnění od vlivů.²³⁷

²²⁸ OBERHUBER 1958, 30-32.

²²⁹ Tamtéž 30-32.

²³⁰ Tamtéž 30-32.

²³¹ OBERHUBER 1964, 175.

²³² NEUMANN 1984, 69.

²³³ HENNING 1987, 24-26.

²³⁴ Tamtéž 24-26.

²³⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 33.

²³⁶ Tamtéž 33.

²³⁷ FUČÍKOVÁ 2006a, 416.

Mrtvý Ježíš Kristus je kladen do sarkofágu Josefem z Arimatije a sv. Janem Evangelistou [1]. Při pohřbu jim pomáhá Máří Magdalena, kterou doplňuje Panna Marie. Kamenný sarkofág je namalován v mírné diagonální poloze. Nahé tělo bez duše je kladeno stojícím sv. Janem Evangelistou, skloněný Josef z Arimatije přidržuje nohy. Tento pohyb zaznamenává horní část těla a dokumentuje Sprangerovu znalost italské soudobé malby. Tento italizující prvek ještě podtrhuje zakloněná hlava k levému ramenu. Bezvzádná hlava Ježíše, kterou zdobí svatozář v podobě kříže, má přivřené oči. Spranger při podobě v obličejí použil tradičního kánonu. Kristus má krátké vousy a světle hnědé vlasy.

Důležitým motivem je zachycení levé ruky, která je bezvládná. Pravou ruku Kristovu společně přidržují sv. Jan Evangelista a sv. Máří Magdalena, kterou poskytují důraz kladení do hrobu. Nahé tělo Krista zdobí jen bílá bederní rouška, která je bohatě zřasena. Neméně zajímavým motivem je vyobrazení pohybu nohou. Levá noha, která zcela zakrývá pravou, je zachycena Josefem z Arimatije. Josef Arimatijský přidržuje Kristovu nohu za lýtko a tím vysouvá dominující koleno. Tento motiv zcela vyvažuje kompozici těla. Kamenný sarkofág, do kterého je kladeno tělo, zdobí látka bílé barvy. Látka v sarkofágu je tak zřasena, že cíp spadá přes hranu. Zřasení látky také ovlivňují při přidržení pohřbívající. Postava sv. Jana Evangelisty je vyobrazena ve svrchním červeném oděvu. Spodní oděv je namalován zelenou barvou. Pohyb pravé ruky sv. Jana odhaluje právě tento šat. Hlava sv. Jana je vyobrazena z profilu. Sv. Máří Magdalena je znázorněna se zakloněnou hlavou s pohledem vzhůru. Její světle oranžový svrchní šat nebo plášť je skasán pohybem rukou. Pod svrchníkem lze spatřit červený oděv. Josef Arimatijský, jehož hlavu zdobí turban a plnovous, je namalován v tmavém šatu. Jeho pohyb ovlivňuje držení nohou Krista. Tuto scénu doprovází v pozadí plačící Panna Marie. Marie si přidržuje u obličejí bílou látku zadržující slzy. Matka Ježíše je zobrazena ve svrchním modrém plášti. Celá scéna je zobrazena v neutrálním prostoru, které vytváří tmavě hnědé pozadí. Při popisu samozřejmě hraje i skutečnost velmi špatného stavu obrazu.

Kladení Krista do hrobu můžeme pokládat za dílo z římského období. Konkrétně se mohlo jednat o práci před odchodem do Vídně. Zcela závažnými argumenty pro toto určení jsou italizující prvky kompozice. Důležitým prvkem při zařazení jsou vyobrazené drapérie látek. Obraz můžeme porovnat také s leptem Kladení Krista do hrobu od Parmigianina z roku 1524 až 1527, jenž je zrcadlově obrácen.²³⁸ Namalovaný sarkofág u Parmigianina je namalován

²³⁸ Grafika je v majetku Národní galerie v Praze, inv. č. R 140 416.

horizontálně a Krista obklopují apoštolé s Pannou Marií a se Sprangerovým Kladením Krista do hrobu spojuje jen kompoziční pojetí hlavního motivu.

Námět:

Motiv Kladení Krista do hrobu se inspiruje textem ve všech čtyřech evangeliích Nového Zákona. Kristus byl po smrti na kříži sňat a díky Josefu z Arimatije mu byl opatřen hrob. Jeho hrob byl vytesaný do skály. Josef z Arimatije také zakoupil plátno na zavinutí těla. Po uložení mrtvého těla uzavřel hrob ve skále kamenem. Evangelia dále zmiňují, mj. Matouš (27, 61) a Marek (15, 47), že při ukládání do hrobu byly přítomny Máří Magdalena a Marie, matka Josefova. V případě evangelia sv. Lukáše (23, 55), je v textu zaznamenáno jen, že při pohřbu byly účastny ženy, které přišly s Ježíšem z Galileje.²³⁹

²³⁹ ROYT 2006, 108–110.

1.2 ZMRTVÝCHVSTÁNÍ KRISTA

Olej na dřevě, 112, 5 x 85 cm

Po roce 1576

Provenience: Snad císařský špitál ve Vídni; do roku 1941 ve Strahovské obrazárně; Mezi lety 1941 až 1992 v Národní galerii v Praze, Po roce 1992 opět ve Strahovské obrazárně.

Strahovská obrazárna, inv. č. O 542

Literatura: MANDER 1604; PARTHEY 1864, 572, č. 6; CHYTIL 1904, 21; DIEZ 1909–1910, 115; CHYTIL 1912, kat. č. 12; NIEDERSTEIN 1937, 403, 404; OBERHUBER 1958, 72, 225; NEUMANN 1978, 317; NEUMANN 1984a, 70; NEUMANN 1984b, 282–283; KAUFMANN 1985, 288–289; WUNDRAM 1985, 318; HENNING 1987, 27–28, kat. č. A7; KAUFMANN 1988a, 249; FUČÍKOVÁ 1988, kat. č. 152; PREISS 1988, 105, 131; FUČÍKOVÁ 1989, 186, 188; FUČÍKOVÁ 1991, 73; 186, 188; KALINA/KYZOUROVÁ 1993, 55; FUČÍKOVÁ 1997, 33; FUČÍKOVÁ 2002, 97; FUČÍKOVÁ 2006b, 62, 123–124; WUNDRAM 2008, 206–208.

Zmrtvýchvstání Krista bylo zprvu zaznamenáno ve Van Manderově traktátu *Het Schilder Boek* z roku 1604, který určil, že obraz byl součástí vybavení císařské nemocnice ve Vídni od roku 1576.²⁴⁰ Malba se později objevila v soupise uměleckých děl od G. Partheye z roku 1864.²⁴¹ Obraz dále publikoval Ernst Diez kde jej určil jako dílo B. Sprangera.²⁴² Roku 1912 byl uveden obraz v katalogu výstavy, kterou sestavil K. Chytil.²⁴³ Stručně publikovaný popis však postrádal datum vzniku.²⁴⁴ Niederstein v lexikálním hesle obraz stačil jen citovat, nicméně identifikoval van Manderovu zprávu se strahovským obrazem.²⁴⁵ Oberhuber ve své disertaci publikoval obraz se zřetelem na základní charakter figurální složky.²⁴⁶ Na rozdíl od jiných maleb ve Zmrtvýchvstání dominuje prostor a postavy nejsou tak monumentální, jak uvedl již citovaný badatel. Dále zmínil, že obraz spadá do vídeňského období. Neumann v časopise umění z roku 1978 v kapitole o rudolfínských umělcích obraz jen citoval, že byl předstupněm pražského období.²⁴⁷ Dále Neumann napsal, že obraz upomíná na obrazy ve

²⁴⁰ MANDER 1604. Viz MANDER/PETR 1932, 198.

²⁴¹ PARTHEY 1864, 572.

²⁴² DIEZ 1909/1910, 115.

²⁴³ CHYTIL 1912, nepag. č. 12.

²⁴⁴ Tamtéž, č. 12.

²⁴⁵ NIEDERSTEIN 1937, 403.

²⁴⁶ OBERHUBER 1958, 72–74, 225.

²⁴⁷ NEUMANN 1978, 70. Dále pak je stejným badatelem malba citována. NEUMANN 1982, 18. obr. 2. NEUMANN 1984a, 70.

Studiolu v Palazzo Vecchio a na Jacopa Zucchiho.²⁴⁸ Wundram vznik obrazu kladl do roku 1576.²⁴⁹ Argumentoval především kontrastem světla a stínů, které byly příznačné pro italskou pozdní renesanci.²⁵⁰ Henning Zmrtvýchvstání vyhodnotil jako ranné dílo.²⁵¹ Argumentoval zejména použitím barev a jejich kontrastů. Badatel pak analyzoval kompozici a jednotlivé postavy vojáků. Kaufmann upozornil na předchozí výzkum a obraz v kat. hesle stručně analyzoval.²⁵² Fučíková určila dobu vzniku na začátek působení Sprangera u císařského dvora okolo roku 1575.²⁵³ Následně uvedla, že pro toto období je charakteristický figurální typ. Malbu zhodnotila jako epitaf bez portrétů donátorů, který spíše odkazuje na císařskou zakázku. Kalina a Kyzourová v katalogu Strahovské obrazárny zastávali názor, že Spranger použil Dürerových předloh z cyklu Velkých pašijí.²⁵⁴ Marcin Fabianski k obrazu uvedl, že je vychází ze stylu Michelangela.²⁵⁵ Dále badatel obraz porovnal s plastikou Zmrtvýchvstání od Huberta Gerharda z Viktoria Albert musea a také se Zmrtvýchvstáním od Santi di Tita z kostela Sta Croce ve Florencii. Fučíková v katalogu z roku 1997 napsala, že obraz byl určen spíše pro sběratele než pro kapli.²⁵⁶ V článku uvedla srovnání mezi Zmrtvýchvstáním a motivem Merkura uvádějící Psýché na Olymp.²⁵⁷ Fučíková dále ve sborníku z roku 2006 porovnála obrázek na mědi s výjevem Bičování Krista, který označila jako stylově nejbližší ke Zmrtvýchvstání.²⁵⁸

Zmrtvýchvstalý Kristus je zpodobněn jako protáhlá šroubovitá postava [2]. Hlava Krista je mírně zakloněna. Ježíšův pohled míří vzhůru. Tento motiv je doprovázen pohybem levé ruky, jejíž dlaň míří nahoru. Druhá ruka, jenž je připažena, přidržuje žerď zakončený křížem. Světlý žerď je ozdoben bílým praporem se zlatým křížem. Kristus je oděn pouze do bílé bederní roušky a červeného pláště upnutého zlatým páskem pod krkem. Pohybem však upnutí sklouzlo po pravém rameni dolů. Červený svrchní plášť pak vytváří mohutnou drapérii zakončenou vlajícím cípem. Tento svrchník rovněž působí jako tvůrce dynamiky a barevné kompozice obrazu. Kristus je obklopen v prostoru jeskyně světlem, které kontrastuje se spodní částí obrazu. Pod Kristem je zobrazen diagonální sarkofág, který je obestoupen vojáky. Čtyři vojáci v různých pozicích spějí. Dva hlídající jsou namalováni za hrobem a částečně

²⁴⁸ NEUMANN 1984b, 282–283.

²⁴⁹ WUNDRAM 1985, 318.

²⁵⁰ Tamtéž, 318.

²⁵¹ HENNING 1987, 27–28, 178, k. č. A 7.

²⁵² KAUFMANN 1988a, kat. č. 20.1.

²⁵³ KATALOG ESSEN/WIEN 1988, 274.

²⁵⁴ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 55. Zde starší literatura.

²⁵⁵ FABIANSKI 1995, 20.

²⁵⁶ FUČÍKOVÁ 1997, 33.

²⁵⁷ Tamtéž, 33.

²⁵⁸ FUČÍKOVÁ 2006b, 418.

skryti stínem. Další spící voják, jehož lze analyzovat, leží před sarkofágem. Je ošacen pouze do bílé tkaniny a opírá se o oštěp. Voják položil před sebe štít a helmu. Za jeho zády se objevuje jiný voják se právě probudil a sleduje vznášejícího se Krista zakloněnou hlavou. Důležitá postava je figura vojáka, který stojí zády k divákovi. Voják pohledem na Krista je vyděšen a míří směrem k východu. Jeho hlavu zdobí helma s pavím pérem. Vyděšený hlídač je oděn do žlutého pláště, který pohybem se dynamicky vznáší směrem ke Kristu. Okolo pasu má upnut pás s mečem. Spodní část těla je ošacena do bílých kalhot. Jeskyně je prorostlá vegetací, jenž je naznačena nad vchodem či východem. Tento vstup otvírá průhled do krajiny s městem (Jeruzalém) a kopci, jenž je namalováno světle modře. Oblohu malíř zobrazil v momentu časného rána, když slunce vychází.

Námět:

Motiv Zmrtvýchvstání Krista je inspirován texty evangelií z Nového zákona (Mt 28, 1–10; Mk 16, 1–8; L 24, 1–9; J 20, 1–18). Ukřižovaný Kristus byl sňat a přenesen do sarkofágu ve skalním hrobě. V evangeliu sv. Matouše je napsáno, že hrob byl hlídán z příkazu Piláta Pontského vojáky, aby apoštolé tělo Kristovo neukradli.

1.3 SV. VÁCLAV A SV. VÍT

Olej na dřevě, 127 x 72 cm

Po roce 1585

Provenience: Valdštejnská obrazárna, zámek Duchcov, zámek Doksy. Od roku 1945 akvizice Národní galerie v Praze, inv. č. O 11160

Literatura: ŠIMÁK 1920, 42; WALDSTEIN LIST 1945, č. 12; ŠAFAŘÍK/PREISS 1967, 10, kat. č. 2; FUČÍKOVÁ 1972, 158–162; NEUMANN 1984, 72; NEUMANN 1985, 50–51; KAUFMANN 1985, 294; HENNING 1987, 46–47, 180; KAUFMANN 1988a, 255–256; FUČÍKOVÁ 1997, 35; KOTKOVÁ 1999, 104; KOTKOVÁ 2006, 192; FUČÍKOVÁ 2006b, 93; KOTKOVÁ 2010, 42–43.

Z původních inventářů se dovídáme, že malba se zemskými patrony nebyla od začátku pokládána za dílo Sprangera.²⁵⁹ Předchozí sestavitelé inventářů se domnívali, že autorem byl Hans von Aachen nebo anonym německé školy. Josef V. Šimák publikoval, že obraz namaloval Hans von Aachen. V inventáři z roku 1945 bylo určeno, že autorem byl italský mistr z 16. století.²⁶⁰ Preiss se Šafaříkem určili obraz za dílo malíře Hanse von Aachena.²⁶¹ Až E. Fučíková roku 1972 v časopise *Umění* určila dvojportrét za dílo malíře Sprangera.²⁶² Argumentovala znalostí Dürerových dřevořezb pašijí a Rakouských zemských patronů.²⁶³ Neumann později poznamenal, že Spranger využil služeb dílny či pomocníka.²⁶⁴ O něco později Neumann poupravil svůj názor, že motiv dvou světců maloval sám Spranger.²⁶⁵ Thomas Da Costa Kaufmann souhlasil s Fučíkovou a dodal, že Dürerovskou inspiraci mohl Spranger získat na základě cesty do Augsburgu.²⁶⁶ Michael Henning po podrobném popise v podstatě navázal na Fučíkové interpretaci.²⁶⁷ Fučíková dále datovala vznik desky po roce 1585²⁶⁸, ale jmenovala jen neurčitě, že tehdy Spranger maloval sakrální obrazy. Olga Kotková navázala na předchozí výzkum a potvrdila, že bez znalosti Dürera nemohl obraz vzniknout.²⁶⁹ Dále připomněla, že neznáme původní funkci obrazu.

²⁵⁹ ŠIMÁK 1920, 41–46.

²⁶⁰ WALDSTEIN LIST 1945, č. 12.

²⁶¹ ŠAFAŘÍK/PREISS 1967, 10.

²⁶² FUČÍKOVÁ 1972, 158–159.

²⁶³ Tamtéž 158–159.

²⁶⁴ NEUMANN 1984 72.

²⁶⁵ NEUMANN 1985, 50–51.

²⁶⁶ KAUFMANN 1985, 294.

²⁶⁷ HENNING 1987, 46–47.

²⁶⁸ FUČÍKOVÁ 1997 35.

²⁶⁹ KOTKOVÁ 2006, 192.

Obraz s tématem sv. Václava a sv. Víta je namalován v neutrálním tmavě hnědém prostoru se světlou podlahou [3]. Postava zemského patrona sv. Václava je vyobrazena v černém plátovém brnění se zlatým pokovením okrajů a ornamentů. Tento typ brnění byl ve výzbroji ještě v průběhu 16. století. Sv. Václav drží pravou rukou oštěp s bílým praporem s císařskou orlicí. Černé brnění kontrastuje s červeným pláštěm upnutý pod krkem bohatě zdobenou sponou. Plášť spadá po ramenech a při pohybu ruky držící oštěp a štít se rozhaluje. Druhou rukou drží světlý volutový štít rovněž s černou císařskou orlicí. Pod rukou je namalován čepel meče ze 16. století. Postoj sv. Václava, který je namalován v principu kontrapostu, využívá mírně dopředu nakročené pravé nohy. Levá noha je skryta pravou a posunuta pohybem dozadu. Pohybem levé nohy získala celá postava stabilitu. Spranger zpracoval figuru sv. Václava v protáhlé formě s pohybem převzatým zv. serpentinata. Ačkoliv tělo je mírně pootočeno doleva, hlava je namalována z en face. Pohled sv. Václava je upřen na diváka. Obličej zdobí tradičně světle hnědý plnovous. Jemná modelace světlého obličejce kontrastuje s tmavým pozadím a knížecí čapkou lemovanou zlatým prošitím. Nad pokrývkou hlavy je namalována svatozář.

Figura sv. Víta, jenž je zobrazena v protáhlé formě, je mírně posunuta. Spranger využil již klasický postoj kontrapostu s vysunutým kolenem. Sv. Vít je oděn ve svrchním tmavě žlutém plášti, který má upnut pod krkem sponou a spodním tmavě modrém plášti. Na rozdíl od sv. Václava, jenž je namalován ve zbroji 16. století, sv. Vít je zobrazen v antickém oděvu, které podporují opánky na nohou. Spodní tmavý šat je přepásán červeným pásem. Sv. Vít v pravé ruce drží svůj atribut s palmovou ratolestí a s bílým císařským jablkem se zlatým křížkem. Při držení atributů svrchní žlutý oděv je na pravém rameni skasán. Levé rameno je světlým pláštěm zakryto. Pohybem pravé ruky sv. Vít přidržuje kromě ratolesti i loktem při těle žlutý svrchní šat. Hlavu Spranger namaloval v mírném poloprofilu. Mladistvou bezvousou tvář, jenž je také sama o sobě atributem, zdobí dlouhé světlé vlasy se svatozáří.

Námět:

Motiv zemského patrona sv. Václava, který je prvním českým světce, byl častou inspirací mnoha umělců před Bartholomeem Sprangerem. Jak připomíná několik životopisných legend, narodil se křesťanskému knížeti Vratislavovi a jeho manželce Drahomíře z pohanského kmene Stodoranů. Okolo roku 923 se stal knížetem, tedy ve věku 20 let. V průběhu vlády založil v areálu dnešního Pražského hradu rotundu sv. Víta. V důsledku politických rozbrojů a z vůle části rodiny byl svým bratrem Boleslavem roku 929 nebo 935 ve Staré Boleslavi

zavražděn. Po třech letech jeho bratr ostatky Václava nechal ze Staré Boleslavi přenést na Pražský hrad.²⁷⁰

Postava mučedníka sv. Víta, jenž zemřel okolo roku 304 v Italské Lukánii, je dalším světce ctěným již od doby sv. Václava. Sv. Václav ostatek části paže sv. Víta získal na říšském sněmu od císaře Jindřicha Ptáčníka. Sv. Vít byl původem patricij, který však byl křesťansky vychován chůvou a učitelem. Při Diokleciánovým pronásledováním křesťanů byl mučen. Nejprve byl ponořen do kotle s vařícím olejem, mučení však bylo zmařeno deštěm, pak byl předhozen lvům, Zvěř jej ale nechala být. Sv. Vít podlehl, až když byl zmrskán a poté byl pověšen na kříž.²⁷¹

²⁷⁰ RULÍŠEK 2005, nepag.

²⁷¹ Tamtéž.

1.4 SV. ZIKMUND A SV. VOJTĚCH

Olej na dřevě, 127 x 72 cm

Po roce 1585

Provenience: Valdštejnská obrazárna, zámek Duchcov, zámek Doksy. Od roku 1945 akvizice Národní galerie v Praze, inv. č. O 11159

Literatura: ŠIMÁK 1920, 42; WALDSTEIN LIST 1945, č. 13; ŠAFAŘÍK/PREISS 1967, 10, kat. č. 1; FUČÍKOVÁ 1972, 158–162; NEUMANN 1984a, 72; NEUMANN 1985, 50–51; KAUFMANN 1985, 294; HENNING 1987, 195, kat. č. C5; KAUFMANN 1988a, 255–256; FUČÍKOVÁ 1997, 35; KOTKOVÁ 1999, 105; KOTKOVÁ 2006, 192; FUČÍKOVÁ 2006b, 93; KOTKOVÁ 2010, 42.

Ve stejném případě jako sv. Václav a sv. Vít byl pokládán za dílo Hanse von Aachena a nebo také za dílo mistra německé školy.²⁷² V inventáři z roku 1945 bylo autorství přiřčeno italskému mistru ze 16. století. J. V. Šimák dvojportrét zemských patronů označil za dílo malíře Hanse van Aachena.²⁷³ Preiss se Šafaříkem v katalogu duchcovského zámku určili za původce malby Hanse von Aachena.²⁷⁴ V článku z roku 1972 Fučíková určila, že autorem byl Spranger.²⁷⁵ Zdůvodnila to znalostí pašijového cyklu a dřevořezem Rakouských zemských patronů od Albrechta Dürera.²⁷⁶ Kaufmann s určením autorství Sprangera souhlasil.²⁷⁷ Michael Henning obraz zařadil do připisovaných obrazů B. Sprangera.²⁷⁸ Hlavním argumentem bylo pro Henninga srovnání s dalšími obrazy s komplikovaným propletením postav, které se u této malby nevyskytuje. Jaromír Neumann tvrdil, jak již v předchozí kapitole sv. Václav a sv. Vít bylo uvedeno, že obraz byl dílenského původu.²⁷⁹ Později svůj názor Neumann poupravil a prohlásil, že se jedná o dílo čistě Sprangerovo, jenž mohlo být torzem původního oltáře.²⁸⁰ Thomas da Costa Kaufmann souhlasil s názorem Fučíkové a uvedl, že po Sprangerově stylové stránce se mohlo jednat o dílo okolo roku 1580.²⁸¹ Dále však celkově obrazy určil jako inspiraci vyvěrající z cesty z Augsburgu. Olga Kotková shrnula dosavadní bádání a podotkla, že obrazy vznikly podle Sprangerovy inspirace

²⁷² WALDSTEIN LIST 1945, č. 13.

²⁷³ ŠIMÁK 1920, 41–46.

²⁷⁴ ŠAFAŘÍK/PREISS 1967, 10.

²⁷⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 158–159.

²⁷⁶ Tamtéž 158–159.

²⁷⁷ Srov. KAUFMANN 1985, 294; KAUFMANN 1988a, 255–256.

²⁷⁸ HENNING 1987, 47, 195.

²⁷⁹ NEUMANN 1984a, 73.

²⁸⁰ NEUMANN 1985, 50–51.

²⁸¹ KAUFMANN 1985, 294.

Dürerem.²⁸² Kotková pak posoudila, že neznalost nedovoluje přesné určení funkce desek. Eliška Fučíková následně označila postavu sv. Vojtěcha za sv. Prokopa.²⁸³

Král sv. Zikmund, jehož pohled míří k nebi, je namalován v en face [4]. Hlava světce, jenž je jemně modelována, zdobí dlouhé světle hnědé vlasy a plnovous. Vlasy splývají až na ramena. Sv. Zikmund je vyobrazen se zlatou korunou s drahými kameny na hlavě. Nad ní malíř zobrazil svatozář. Oděv sv. Zikmunda je složen s hermelínového našití na svrchním šedém plášti a spodním světle červeném šatu. Svrchní plášť je rozhrnut levou rukou, která přidržuje velké zlaté říšské jablko s křížem. Pravá ruka, která pohybem vzhůru, drží dlouhé zlaté žezlo. Tímto pohybem se rovněž odhaluje spodní šat. Svrchní šat, jehož délka spadá pod kolena, podhaluje červený oděv. Spodní oděv splývá na podlahu a nakročenou nohou sv. Zikmunda odkrývá i část světlého koženého obutí.

Postava biskupa sv. Vojtěcha, která jen z nepatrné části zakrývá sv. Zikmunda, uzavírá tento dvojportrét. Sv. Vojtěch je natočen tělem a hlavou v poloprofilu. Biskup se zakloněnou hlavou čte v bibli či rukopisu, kterou drží pravou rukou. Na hlavě sv. Vojtěch má bílou mitru se zlatým olemováním a dvěma stuhami vzadu. Nad biskupem se nachází svatozář. Skloněnou hlavu nad knihou doplňuje šedý plnovous, který zcela zakrývá krk. Sv. Vojtěch je oděn do světle modrého pluvíálu se zlatým olemováním obsahující figurální výjevy. Pohybem rukou biskup rozevírá pluvíál, který je sepnut pod plnovousem zlatou sponou. Sv. Vojtěch drží v pravé ruce, kterou má zahalenu v bílé rukavici, bibli nebo rukopis. Levou rukou přidržuje rovněž v bílé rukavici biskupskou berli. Berla je zakončena rozvilinovým motivem do oválu. Zlaté ukončení je doplněno bílou páskou látky na držení berle. Sv. Vojtěch držící atributy svého úřadu rozhaluje tedy pluvíál. Pod ním je ošacen červenou tunikou se zlatým olemováním, která končí pod koleny. Sv. Vojtěch ještě je oděn do bílé tuniky, která spadá až na podlahu. Bílý oděv vytváří pohybem levé boty splývající záhyby.

Postavy světců Zikmunda a Vojtěcha jsou vyobrazeny v neutrálním prostoru, kterému dominuje tmavé pozadí. Jedná se o stejný postup jako u předchozího dvojportrétu sv. Václava se sv. Vítem. Prostor je vyjádřen jen světlou podlahou na které svatí stojí.

Z předchozí literatury známe tedy kompoziční vzorec od Dürera (viz dřevořez Rakouských zemských patronů). Svatí jsou namalováni z en-face v úplných postavách. Rovněž tak je to v případě obrazů sv. Víta se sv. Václavem a sv. Zikmunda se sv. Vojtěchem. Pokud tedy rozvedeme názor Jaromíra Neumanna o oltáři jako celku, jehož retabulum bylo vyjmuto či odříznuto, lze jen předjímat a spekulovat jaký byl jeho námět. S největší pravděpodobností,

²⁸² KOTKOVÁ 2006, 192.

²⁸³ FUČÍKOVÁ 2006b, 93.

s ohledem na namalované zemské patrony, to mohl být portrét Ježíše Krista, nebo Madony a Piety. Ačkoliv se pohybujeme ve sféře spekulací a neověřitelných domněnek, lze si představit tuto eventualitu. Další neznámou otázkou je, ve které kapli či kostele tato snad oltářní malba byla umístěna. Úplný obraz se zemskými patrony jednoznačně musel být v pražském kostele nebo kapli. Jeho objednavatel, pokud to nebyl Rudolf II., musel být poměrně dosti majetkově zajištěn, aby zaplatit tuto velkou zakázku. Také můžeme připomenout, že donátor musel mít určitý vztah k Českému království, z pohledu zemských patronů.

Další neznámou otázkou je kdy desky se sv. Vítem a sv. Václavem potažmo se sv. Zikmundem a sv. Vojtěchem vznikly. Můžeme souhlasit s tím, že desky mohly vzniknout v ranném období Sprangerova pobytu u dvora v Praze tedy snad během 80. let 16. století. Potvrzuje to jednak přejímání kompozičních předloh od předchozího malíře, tak i srovnatelnost s postavami světic z bývalého klášterního oltáře od sv. Jiří. V pozdějších letech pak tento styl pasivního přejímání předloh Spranger přehodnotil a začal propracovávat kompozice ve vlastní invenci.

Námět:

Postava sv. Zikmunda, který pocházel z burgundské královské rodiny, je ctěna v Čechách od doby Karla IV., který okolo roku 1365 přenesl ostatky do chrámu sv. Víta v Praze. Sv. Zikmund byl od roku 516 burgundským králem. Během vlády se dopustil omylu a nechal zabít svého syna Sigerika pro podezření z organizování vzpoury. Kvůli rodinné tragédii založil klášter St. Maurice-en-Valais. Později byl král Zikmund zajat v bojích franským králem Chlodomirem. Ten jej poté nechal zabít s jeho manželkou a dvěma potomky. Nebožtíky pak shodili do studny.²⁸⁴

Postava sv. Vojtěcha, který pocházel z rodu Slavníkovců, se narodil roku 956 v Libici. Po studiích byl zvolen roku 982 nástupcem za prvního biskupa Dětmara. Vysvěcen byl v Mohuči arcibiskupem Willigisem. Při cestě do Itálie se seznámil s učením z Cluny. Roku 993 společně s knížetem Boleslavem II. založil benediktinský klášter v Břevnově. Kvůli dalším rozporům, které vyvrcholily vyvražděním Slavníkovců, se rozhodl pro misionářskou činnost. Chtěl christianizovat pohanské Prusy. Ti ho při misii zabili a až Polský král Boleslav Chrabrý jeho ostatky vykoupil a přenesl do Hnězdna.

²⁸⁴ RULÍŠEK 2005, nepag.

1.5 SV. ALŽBĚTA DURYŇSKÁ

Po roce 1585

Olej na dřevě, 153, 7 x 91, 5 cm

Provenience: Klášter sv. Jiří na Pražském hradě. Od roku 1836 ve Strahovské obrazárně. V letech 1941–1992 v držení Národní galerie (inv. č. O 7257). Poté byl obraz vrácen.

Strahovská obrazárna, inv. č. O 540 (staré inv. č. 952)

Literatura: PARTHEY 1864, 573; CHYTIL 1904, 21; DIEZ 1909–1910, 142; CHYTIL 1912, 25; NIEDERSTEIN 1937, 404; OBERHUBER 1958, 26; KOŘÁN/ŠÍP/UCHALOVÁ 1973, č. 11; KAUFMANN 1985, 292; HENNING 1987, 41–43, 199; KAUFMANN 1988a, 254; FUČÍKOVÁ 1989, 188; FUČÍKOVÁ 1991, 73; KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 56; FUČÍKOVÁ 1997, 34; KOTKOVÁ 1999, 155.

Spranger sv. Alžbětu namaloval v rámci cyklu světic, který se nacházel v bývalém klášteře benediktinek u sv. Jiří na Pražském hradě. Již z uvedeného zdroje víme, že se zde společně s ostatními obrazy, tj. sv. Kateřinou, sv. Monikou a dále sv. Uršulou, ještě roku 1836 nalézal. Po tomto roce byl odkoupen nebo darován Premonstrátskému klášteru na Strahově v Praze. Poprvé obraz sv. Alžběty citoval G. Parthey v soupisu z roku 1864.²⁸⁵ Teprve až roku 1910 jej badatel Ernst Diez prezentoval v ročence uměleckých sbírek odborné veřejnosti.²⁸⁶ Roku 1912 portrét světice vybral Karel Chytil na výstavu Rudolfa II., jenž stručně popsal a připsal také majitele.²⁸⁷ K. Oberhuber portrét sv. Alžběty uvedl v širším kontextu s dalšími portréty světic.²⁸⁸ U tohoto obrazu Oberhuber zastával tvrzení, že Spranger namaloval sv. Alžbětu s přispěním jeho dílny. Obraz sv. Alžběty byl také stručně publikován v katalogu Strahovské obrazárny z roku 1973.²⁸⁹ Michael Henning poznamenal, že obraz v obličejí je odlišný od sv. Kateřiny.²⁹⁰ Dále Henning připomenul, že téma sv. Alžběty vyryl také Jacques de Gheyn a poté analyzoval nepatřičné rysy Sprangerovy malby.²⁹¹ Dalším badatelem, který se podrobně věnoval tomuto obrazu, byl T. da Costa Kaufmann, který v soupisu Sprangerových obrazů uvedl, že obraz je srovnatelný se sv. Voršilou.²⁹² Kaufmann dodal, že obraz vzbuzuje otázky určení autorství. Fučíková v publikaci z roku 1991 připomněla původní oltář od sv. Jiří a

²⁸⁵ PARTHEY 1866, 573.

²⁸⁶ DIEZ 1909–1910, 142.

²⁸⁷ CHYTIL, 1912, č. 67. Stručná charakteristika však neobsahuje ani přibližnou dataci.

²⁸⁸ OBERHUBER 1958, 26.

²⁸⁹ KOŘÁN/ŠÍP/UCHALOVÁ 1973, č. 11, 12.

²⁹⁰ HENNING 1987, 42–43.

²⁹¹ Tamtéž, 199.

²⁹² KAUFMANN 1988a, 253–254.

napsala, že byl dílem pomocníků, kteří pracovali podle předlohy.²⁹³ Fučíková argumentovala nižší uměleckou kvalitou a nedvorskou zakázkou. Roku 1993 byl vydán katalog Strahovské obrazárny, který sestavili Ivana Kyzourová a Pavel Kalina.²⁹⁴ Rovněž autoři přistupovali k obrazům jako k celku a dodali, že obraz sv. Alžběty a sv. Voršily byly srovnávány s Představením v chrámu z Würzburgu. Na závěr kat. hesla vznášeli pochybnosti o autorství, přičemž citovali předchozí bádání. Kyzourová s Kalinou se nakonec usnesli, že se jedná o dílo umožňující připsání.²⁹⁵ Ačkoliv portrét sv. Alžběty E. Fučíková nezařadila do katalogu z výstavy z roku 1997, zhodnotila jej nepřímo v kapitole věnované sv. Monice.²⁹⁶

Malíř zachytil stojící sv. Alžbětu v momentě kdy podává pololežícímu chudému muži chléb [5]. Majestátní postoj zpodobňuje urozenou s pohledem k muži. Sv. Alžběta je namalována v protáhlé šroubovitě formě s hlavou v profilu. Spranger vyobrazil světici v bohatém šatě složeném ze spodní tmavě zelené sukne přes který má přehozen svrchní světle bílou suknicí. Tato světlá suknice je částečně zahalena světle růžovým pláštěm upnutým na ramenou, který spadá dolů a je zachycen pravým předloktím ruky. V plášti sv. Alžběta ukrývá chléb pro chudé. Krom držení pláště v pravé ruce svírá světice peníz. Již zmíněná světlá suknice je rozhalena z boku upnutým červeným měšcem. Chudý pololežící muž vyobrazený k divákovi zády, se podpírá rukou a druhou rukou přijímá od světice dar. U sebe má opřenu berlu symbolizující jeho nemohoucnost. Na zemi u pravé strany je zobrazena koruna sv. Alžběty symbolizující pokoru. Celkově scéna je namalována v neutrálním pozadí složeného z tmavé palety.

Námět:

Sv. Alžběta Duryňská známá také jako Uherská se snad narodila roku 1207 v dnešní Bratislavě jako dcera uherského panovníka Ondřeje II. Sv. Alžběta pak byla ve čtyřech letech poslána za vyjednaným budoucím nápadníkem, kterým byl nejstarší syn duryňského lankraběte Heřmana. Sv. Alžběta bydlela tehdy na hradě Wartburg. Vyjednaný ženich však po několika letech nečekaně skonal. Ve věku 14 let byla provdána za mladšího syna Heřmana, Ludvíka. Sv. Alžběta porodila tři děti a začala se věnovat péči o sirotky, chudé a nemohoucí. Sv. Alžběta je podporovala prodejem svých šperků a šatů i rozdáním obilí ze sýpek.

²⁹³ FUČÍKOVÁ 1991, 73.

²⁹⁴ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 56.

²⁹⁵ Tamtéž, 56, kat. č. 28 a 29. V Katalogu Strahovské obrazárny je reprodukován obraz sv. Alžběty pod sv. Voršilou. Nicméně popisek pod reprodukcemi informuje o opaku.

²⁹⁶ FUČÍKOVÁ 1997, 34.

1.6 SV. KATEŘINA ALEXANDRIJSKÁ

Po roce 1585

Olej na dřevě, 152 x 91, 8 cm

Provenience: Až do roku 1952 v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě.

Obrazárna Pražského hradu, inv. č. J 208

Literatura: NOWAK 1836, 19; CHYTIL 1912, č. k. 51; PODLAHA 1919, 102;

NIEDERSTEIN 1937, 404; OBERHUBER 1958, 113–114; NEUMANN 1966, 235–237;

KAUFMANN 1985, 292–293; HENNING 1987, 43–44; KAUFMANN 1988a, 254;

FUČÍKOVÁ 1991, 75, 77; FUČÍKOVÁ 1997, 34; KATALOG 1998, 84.

Dříve byla podobizna sv. Kateřiny umístěna v prostoru baziliky sv. Jiří v areálu bývalého benediktinského kláštera na Pražském hradě. Ještě roku 1836 byl obraz na stejném místě, jak uvedl Ignaz Eugen Nowak ve svém traktátu.²⁹⁷ Později byl obraz v bazilice sv. Jiří přesunut do kaple sv. Anny. Obraz sv. Kateřiny byl součástí cyklu světic pro klášter sv. Jiří. Dnešní známý rozsah cyklu obsahuje dále postavy světic sv. Moniku, sv. Alžbětu a sv. Voršilu. Lze jen dnes dedukovat, jestli se jednalo o oltář nebo o jednotlivé obrazy. Karel Chytil, který roku 1912 sestavil katalog k výstavě, obraz označil jako sv. Barboru.²⁹⁸ Antonín Podlaha obraz sv. Kateřiny situoval do kostela sv. Jiří, kde byl pověšen nad náhrobkem abatyše Kunhuty.²⁹⁹ Konrad Oberhuber obraz zahrnul pod již citovaný obraz sv. Alžběty z původního oltářního celku.³⁰⁰ Domníval se, že obraz sv. Kateřiny spadal do období mezi roky 1580 až 1585 a byl namalován za přispění dílny. Michael Henning posoudil obraz sv. Kateřiny v kontextu s dalšími obrazy světic z býv. kláštera sv. Jiří.³⁰¹ Podrobně vyložil jednotlivé detaily malby, kterou datoval po roce 1580. Kaufmann rovněž připomněl souvislost s klášterním kostelem sv. Jiří a ostatními portréty.³⁰² Badatel obraz porovnal s portrétem sv. Moniky a s nedávno objeveným obrazem sv. Lukáše malující Madonu. Na závěr souhlasil s tvrzením, že okolo roku 1582 jej ovlivnil Friedrich Sustis. Eliška Fučíková portrét publikovala v rámci celku bývalého oltáře a určila, že původní oltář byl namalován za účasti pomocníků.³⁰³ Fučíková

²⁹⁷ NOWAK 1836, 19.

²⁹⁸ CHYTIL 1912, č. k. 51.

²⁹⁹ PODLAHA 1919, 102.

³⁰⁰ OBERHUBER 1958, 113–114.

³⁰¹ HENNING 1987, 41–42.

³⁰² KAUFMANN 1988a, 254.

³⁰³ FUČÍKOVÁ 1991, 75, 77.

prezentovala názor, že by mohl být namalován na začátku působení Sprangerera v Praze, tedy po roce 1585.³⁰⁴

Portrét sv. Kateřiny Alexandrijské je Sprangerem namalován do iluzorního zlatého rámu zakončeného obloukem s pandantivy s rostlinnými motivy květů na každé straně a patkami [6]. Postava sv. Kateřiny je namalována v protáhlé šroubovité formě. Světiče má ve tváři zoufalý výraz blízké mučednické smrti. Její hlava je natočena směrem doleva a posazena na úzký dlouhý krk. Světle hnědé sčesané vlasy zdobí koruna. Sv. Kateřina je oděna do svrchního žlutého pláště, který je rozevřen pravou rukou. Žluto-zlatý svrchník spadá až na podlahu. Pod žlutým pláštěm má sv. Kateřina namalovanu světle červenou sukni s bílým šátkem sepnutým uzlem na prsou. Na těle pak malíř zobrazil zlatý závěsný šperk. Červená sukne spadá až po kolena, pod kterou má sv. Kateřina světle šedo-zelenou spodní sukni. Již zmíněný žlutý svrchník, je rozevřen pohybem rukou. V levé ruce u těla přidržuje světiče palmovou ratolest, symbolizující mučednictví a panenství. V pravé ruce sv. Kateřina drží opřen o podlahu dlouhý meč, kterým byl na ní vykonán trest smrti. Figurální scéna je zasazena do neutrálního prostoru.

Námět:

Sv. Kateřina Alexandrijská, jenž byla egyptskou princeznou na přelomu 3. až 4. století, byla umučena císařem Maxentiem. Kateřina byla nejprve zmrskána a poté následoval trest na mučícím kole, které se ovšem díky zásahu bleskem rozbilo. Kateřina pak byla popravena mečem a její tělo pak bylo anděly přeneseno na horu Sinaj.

³⁰⁴ FUČÍKOVÁ 1997, 34.

1.7 SV. MONIKA

Po roce 1585

Olej na dřevě, 150, 5 x 92 cm

Provenience: Až do roku 1952 v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě.

Obrazárna Pražského hradu, inv. č. J 70

Literatura: NOWAK 1836, 15; CHYTIL 1912, č. k. 52; PODLAHA 1919, 102;

NIEDERSTEIN 1937, 404; OBERHUBER 1958, 113–114; NEUMANN 1984, 72;

KAUFMANN 1985, 292–293; HENNING 1987, 41–46, 198; KAUFMANN 1988a, 254;

FUČÍKOVÁ 1997, 34; KATALOG 1998, 84.

Portrét světice byl namalován pro ženský benediktinský klášter sv. Jiří na Pražském hradě snad jako součást oltáře. V publikaci o klášteře sv. Jiří z roku 1836 od Ignaze Eugena Nowaka lze najít, že portrét sv. Moniky byl zde umístěn.³⁰⁵ Podobizna sv. Moniky byla v 19. století přesunuta do kaple sv. Anny. Obraz sv. Moniky byl roku 1912 zapůjčen na výstavu „Rudolf II. výstava jeho dvorních umělců a podobizen osobností jeho dvora“.³⁰⁶ Autor katalogu Karel Chytil portrét stručně popsal, nicméně v katalogu výstavy neuvedl dataci.³⁰⁷ Antonín Podlaha portrét sv. Moniky popsal ještě v kostele sv. Jiří nad vchodem do kaple sv. Martina.³⁰⁸ Oberhuber k obrazu sv. Moniky přistoupil jako k celku, tedy v rámci dalších obrazů tj. sv. Kateřiny, sv. Alžběty a sv. Voršily.³⁰⁹ Zařadil je do období prvních let pražského pobytu tj. mezi roky 1580 až 1585.³¹⁰ Obrazy s náměty světic charakterizoval jako statické a ve vertikální stabilitě. Neumann uvedl, že obraz sv. Moniky je blízký obrazu sv. Kateřiny.³¹¹ Dále se Neumann zmínil, že zde byla uplatněna hluboká barevnost, která evokovala benátské umění a tvorbu malíře F. Sustrise. Henning zařadil obraz sv. Moniky pod kapitolou přípisu ke Sprangerovi.³¹² Argumentoval zejména odlišnostmi mezi obrazem sv. Kateřiny a odlišnou modelací světél se stíny.³¹³ Kaufmann obraz sv. Moniky popsal a porovnal s obrazem sv. Kateřiny.³¹⁴ Fučíková sv. Moniku datovala po roce 1585.³¹⁵ Odvolávala se na usazení Sprangera v Praze, který zřejmě použil dílenských pomocníků. Na závěr katalogového hesla

³⁰⁵ NOWAK 1836, 15.

³⁰⁶ CHYTIL 1912, kat. č. 52.

³⁰⁷ Tamtéž kat. č. 52.

³⁰⁸ PODLAHA 1919, 102.

³⁰⁹ OBERHUBER 1958, 113–114.

³¹⁰ Tamtéž 113–114.

³¹¹ NEUMANN 1984, 72.

³¹² HENNING 1987, 41.

³¹³ Tamtéž, 198.

³¹⁴ KAUFMANN 1988a, 254.

³¹⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 34.

uvedla, že se jedná o dílo z počátku 90. let 16. století a srovnala kresbu sv. Martina, jenž se dělí se žebrákem o plášť, u které byla naznačena architektura údajného oltáře.

Portrét zachycuje světici v esovitě prohnuté figuře, jenž má sklopenou hlavu doleva [7]. Vlasy sv. Moniky zakrývá velký světlý šátek, který spadá dolů. V obou rukách sv. Monika přidrží velkou knihu se zlatým zdobením a sponami. Tmavý svrchní oděv světice, jenž splývá dolů, je narušen jen závěsným křížkem u pasu. Za postavou sv. Moniky můžeme zpozorovat pobřežní krajinu. U pobřeží v pozadí se rýsuje postava sv. Augustina s berlí a malým dítětem. Celkově tmavá paleta barev se také dotkla oblohy, která je projasněna jen několika tahy štětce světle žluté barvy oddělující mořskou hladinu od oblohy.

Neobvykle tmavá paleta barev a jednoduché řešení nadále zahaluje prokazatelné určení autorství. Obraz sv. Moniky můžeme posoudit jako dílo Sprangera. Zásadním argumentem je především to, že kvalita malby a návaznost na další portréty světic, by byla pro jiného malíře nesmírně náročným úkolem.

Námět:

Sv. Monika se narodila okolo roku 330 ve městě Tagaste v dnešním Alžírsku. Sv. Monika byla dcerou křesťanských rodičů. Když dospěla provdala se za pohanského decuria Patricia. S ním měla jednu dceru a dva syny. Zasloužila se také o to, že její manžel byl krátce před smrtí pokřtěn. Roku 383 odešel starší syn Augustin z provincie do Říma vyučovat rétoriku. Matka sv. Monika ho při cestách do centra říše následovala. Společně došli až do Milána, kde se setkala s biskupem sv. Ambrožem. Tam mu sdělila své trápení se synem, který před cestou vedl vášnivý život. Sv. Monika se dočkala roku 387, když Augustin přijal křest. Ve stejném roce se spolu vydali na cestu domů do Tagaste. Sv. Monika, ale při čekání na plavidlo skonala v Ostii, kde byla později pohřbena. Kult sv. Moniky se rozšířil, když byly její ostatky přeneseny roku 1430 do Říma.

1.8 SV. VORŠILA

Po roce 1585

Olej na dřevě, 144, 8 x 78, 5 cm

Provenience: Klášter sv. Jiří na Pražském hradě. Po roce 1836 ve sbírkách Strahovského kláštera. V letech 1941 až 1992 v Národní galerii v Praze (inv. č. O 7258).³¹⁶

Strahovská obrazárna, inv. č. O 541, (staré inv. č. 965)

Literatura: NOWAK 1836, 15; CHYTIL 1904, 21; DIEZ 1909–1910, 142; CHYTIL 1912, č. k. 69; NIEDERSTEIN 1937, 404; OBERHUBER 1958, 26; KOŘÁN/ŠÍP/UCHALOVÁ 1973, č. 12; KAUFMANN 1985, 292; HENNING 1987, 43–44; KAUFMANN 1988a, 253–254; FUČÍKOVÁ 1989, 188; FUČÍKOVÁ 1991, 73; KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 56; HÖPER 1996, sv. 29, 430; FUČÍKOVÁ 1997, 34; KOTKOVÁ 1999, 155.

Portrét sv. Voršily byl součástí jednoho celku jako výše uvedené obrazy sv. Alžběty, sv. Kateřiny a sv. Moniky. Od již citovaného Ignaze Nowaka víme, že obraz byl ještě roku 1836 v původním prostoru, kterým byl klášter benediktinek u sv. Jiří na Pražském hradě.³¹⁷ Ernst Diez obraz stručně zařadil do Sprangerova období okolo roku 1588.³¹⁸ Karel Chytil vybral obraz k výstavě z roku 1912 a v katalogu jej uvedl jako sv. Kateřinu.³¹⁹ Konrad Oberhuber k portrétu krátce poznamenal, že se mohlo jednat o dílenskou práci.³²⁰ Následně napsal, že obdobný výjev se nacházel v obchodě s uměním Nebehay ve Vídni. Thomas da Costa Kaufmann portrét sv. Voršily stručně popsal ve společném hesle se sv. Alžbětou.³²¹ Autor se přiklonil ke srovnání s tiskem „Uvedení do chrámu“ od Sadelera z roku 1581. Michael Henning obraz sv. Voršily, která ochraňuje mladé ženy a papeže Cyriaka, detailně analyzoval.³²² Následně usoudil, že stylisticky je obraz shodný s obrazem sv. Kateřiny. Fučíková obraz se sv. Voršilou určila jako součást oltáře, ke kterému přistoupila jako k dílenské práci.³²³ Kyzourová s Kalinou obraz sv. Voršily publikovali v širších souvislostech s býv. oltářem u sv. Jiří.³²⁴ Dále se pak pozastavili nad uctíváním sv. Voršily, které propagoval opat Strahovské kanonie Jan Lohel po roce 1586. Badatelé se přiklonili ke

³¹⁶ Nicméně HÖPER 1996, uvedl, že roku 1996 byl obraz ještě ve sbírce Národní galerie.

³¹⁷ NOWAK 1836, 15.

³¹⁸ DIEZ 1909–1910, 142.

³¹⁹ CHYTIL 1912, č. k. 69.

³²⁰ OBERHUBER 1958, 26, č. k. 29.

³²¹ KAUFMANN 1985; KAUFMANN 1988, 253–254.

³²² HENNING 1987, 43–44.

³²³ FUČÍKOVÁ 1991, 73.

³²⁴ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 56. U reprodukcí je obrácený popisek, který sv. Voršilu označuje za sv. Alžbětu.

srovnání s obrazem „Uvedení do chrámu“. Na závěr vznesli pochybnosti o autorství Sprangera. Fučíková obraz krátce zmínila v rámci původního oltáře ze sv. Jiří, který zařadila do období po roce 1585.³²⁵

Figura sv. Voršily byla namalována rovněž způsobem protáhlé formě [8]. Světiče je vyobrazena v neutrálním prostředí s dalšími menšími postavami žen, které ji doprovázely na cestě. Voršila se gestem přimlouvá a symbolizuje také ochranný princip. Voršilin pohled směřuje na diváka. Skloněná hlava na pravou stranu a vytočené tělo vyjadřuje typické rysy Sprangerovy malby.

Portréty světic „sv. Alžběta, sv. Kateřina, sv. Monika a sv. Voršila“ se mohou pokládat za jediné dílo, které musel namalovat B. Spranger z hlediska zadané objednávky. Výtvarné aspekty potvrzují jistotu autorství a zakrývají pochybnosti připisat některé portréty dílenskému pomocníkovi. Samozřejmě při přípravách desek a podmaleb mohl Spranger použít nějakého spolupracovníka. Hypotetický neznámý dílenský malíř se pak tedy musel někde uplatnit a získat další zakázky, které by navazovaly na získané zkušenosti. Přestože van Mander napsal, že Spranger dílnu ve smyslu dílny s učedníky neměl, přistupovat na práci pomocníka je těžko doložitelné.

Námět:

Svatá Uršula je známa také jako Voršila byla podle legendy mučednicí, která byla dcerou anglického vladaře. Když zestárla, měla si vzít anglického prince Conona. Z důvodu, že budoucí nastávající byl pohan, vznesla požadavek, aby dostala tříleté období, v kterém měl Conon prokázat, že se stal křesťanem. Později se s Cononem vydala na pouť do Říma. Spolu s ní putovalo deset její družek. Podle legendy ji doprovázelo deset družek jeden tisíc panen. Sv. Uršula či Voršila byla přijata papežem Cyriakem. Po vykonání pouti se vracela světiče do Anglie plavbou po Rýnu. V blízkosti města Kolína nad Rýnem byla přepadena vojáky hunského náčelníka, kterého zmanipulovali dva římské pohanští velmoži. Přepadení byli bez milosti povražděni.

³²⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 34.

1.9 NEZNÁMÁ SVĚTICE

Po roce 1585

Olej na dřevě, grisaille, 93 x 73, 5 cm

Provenience: Klášter sv. Jiří na Pražském hradě až do 18. století.

Zámecká obrazárna Rožmberk, inv. č. 2101

Literatura: CHYTIL 1912, k. č. 55; OBERHUBER 1958, 230; KAUFMANN 1985, 290; HENNING 1987, 51–56; KAUFMANN 1988a, 258–259; FUČÍKOVÁ 1997, 35.

Původně snad byl obraz součástí vnější strany křídla oltáře. Hypoteticky mohl být z oltáře kláštera benediktinek u sv. Jiří na Pražském hradě. Prvně neznámou světici publikoval v katalogu výstavy z roku 1912 Karel Chytil.³²⁶ Světici pojmenoval jako sv. Barboru a stručně portrét popsal. Thomas da Costa Kaufmann určil malbu jako údajný portrét sv. Cecílie, který argumentoval atributy knihy a koruny na hlavě světice.³²⁷ Michael Henning uvedl obraz pod pojmenováním ženská světice s mučednickou korunou.³²⁸ Neurčenou světici porovnal s ikonografií se sv. Cecílií a zároveň s grisaillovou malbou světice snad sv. Markéty. Henning poté srovnal malbu s dalšími díly Sprangera s obrazy sv. Kateřiny z Berlína a se sv. Barborou z Karlsruhe. Později Kaufmann obraz přirovnal k portrétu světice snad sv. Markétě.³²⁹ Citovaný badatel podobiznu velmi stroze popsal. Fučíková obraz s neznámou světicí prezentovala v rámci hesla s údajně sv. Markétou.³³⁰ Autorka se domnívala, že obraz tvořil vnější křídlo oltáře z kostela sv. Jiří a k nim byly přičleněny obrazy sv. Barbory (Karlsruhe) a sv. Kateřiny (Berlín).³³¹

Neidentifikovaná postava světice je namalována ve formě portrétu po kolena v tmavém interiéru [9]. Hlavu světice malíř namaloval v profilu s pohledem před sebe nalevo. Světice má pootevřená ústa a její má obličej jako by reagoval na výjev protějšího neznámého obrazu. Malíř ozdobil spletené kadeře korunou. Hlava světice je mírně vytočena na podlouhlém krku posazeném na těle, která je namalována v mírném vyosení doleva. Podlouhlé tělo s vytočenou hlavou do profilu vytváří charakteristický šroubovitý pohyb tak příznačný pro Sprangera. Světice je vyobrazena ve svrchním plášti, který má přehozen přes záda. Tento svrchník pak od krku splývá dolů a rozevívá se rukama. Pod ním má světice spodní šat, který má upnut v pase opaskem. Přes opasek spadá drapérie, která odkrývá levé ňadro. Horní díl spodního oděvu

³²⁶ CHYTIL 1912, 8. č. k. 55.

³²⁷ KAUFMANN 1985, 296.

³²⁸ HENNING 1987, 52.

³²⁹ KAUFMANN 1988a, 258–259.

³³⁰ FUČÍKOVÁ 1997, 35.

³³¹ Tamtéž, 35.

splývá od krku a mísovým záhybem přepadává přes opasek. Pod páskem suknice vytváří napravo mohutnou dynamické řasení, která zprava diagonálně spadá doleva. Světice v levé ruce před sebe přidržuje rozevřenou knihu. V pravé ruce světice u těla drží dvěma prsty palmový list.

Jelikož dosud neznáme identifikaci světice, musíme se opřít o již zmíněné atributy (tj. koruna, kniha, palmová ratolest). Z hlediska ikonografické analýzy to musela být světice, která byla urozená, vzdělaná a byla mučednicí. Tato charakteristika je však příliš všeobecná a neurčitá.

1.10 SVĚTICE, CCA SV. MARKÉTA

Po roce 1585

Olej na dřevě, grisaille, 94, 5 x 59, 5 cm

Provenience: Klášter sv. Jiří na Pražském hradě. V průběhu reforem Josefa II. snad prodán.

Zámecká obrazárna Rožmberk, inv. č. 2100

Literatura: CHYTIL 1912, 54; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 230;

KAUFMANN 1985, 290; HENNING 1987, 51–56; KAUFMANN 1988a, 258–259;

FUČÍKOVÁ 1997, 35.

Rovněž jako výše uvedený motiv Neznámé světice (viz 1.9) byl obraz Světice asi sv. Markéty také součástí oltáře. Snad byl umístěn jako pohyblivé vnější křídlo oltáře kláštera benediktinek u sv. Jiří na Pražském hradě. Světice, zřejmě sv. Markéta, byla v době Josefských reforem snad podstoupena ke koupi.

Prvním kdo publikoval tento obraz byl Karel Chytil roku 1912, který světici ale nazval sv. Barborou.³³² Také Niederstein s autorstvím Sprangera a rovněž s určením světici za sv. Barboru souhlasil.³³³ Michael Henning označil obraz jako sv. Markétu s palmovým listem.³³⁴ Kaufmann publikoval portrét v souvislosti s obrazy sv. Barbory z Berlína a sv. Kateřiny z Karlsruhe.³³⁵ Badatel si povšiml stejné techniky a namalování korun na hlavě. Kaufmann pak následně analyzoval obraz sv. Kateřiny, který datoval okolo roku 1583. Na závěr upozornil a také vzápětí si položil řečnickou otázku, zda mohl být obraz sv. Voršily z Vilnius ústředním obrazem oltáře od sv. Jiří. Eliška Fučíková porovнала portrét Světice snad sv. Markéty s podobným obrazem neznámé světice (viz katalog 1.9).³³⁶ Autorka napsala, že tato deska byla vnější křídlem oltáře ze sv. Jiří. Dále Fučíková přiřadila obrazy sv. Barbory z Karlsruhe a sv. Kateřiny z Berlína–Dahlemu, které byly umístěny do vnitřní strany oltáře. V závěru Fučíková prezentovala širší souvislosti s oltářem a obraz tím zařadila do téhož období.³³⁷

Světice zřejmě sv. Markéta je namalována ve formě polopostavy po kolena [10]. Světice je vyobrazena v protáhlá šroubovitě figuře otočené směrem doprava. Předkloněná hlava je namalována téměř v profilu. Hlavu světice zdobí koruna usazená na spletené kadeře. Pohled

³³² CHYTIL 1912,

³³³ NIEDERSTEIN 1937, 405.

³³⁴ HENNING 1987, 51–52.

³³⁵ KAUFMANN 1988a, 258–259.

³³⁶ FUČÍKOVÁ 1997, 35.

³³⁷ Eliška Fučíková se v souvislosti s oltářem zmínila o Sprangerově dílně. Spranger ale dílnu v pražském období neměl jak se dovídáme z van Manderovy kapitoly o malíři.

světice míří dolů doprava směrem ke křížku, který přidržuje pravou rukou. Namalovanou hlavu, jenž spočívá na dlouhém krku, umělec tak brilantně vymaloval, že v malbě je evidentní Sprangerův rukopis. V levé ruce, jenž je v lokti ohnuta, světice přidržuje palmový list. Tato ruka je zakryta balónovým rukávem. Malíř světici ošatil do svrchního šatu, který je upnut v pase. Dominantním na svrchním oděvu je drapérie, která odhaluje spodní sukni. Tím se odhaluje pohyb nohou a kolena. Obraz světice, jenž je namalována netradiční technikou grisaille, je umístěna do neutrálního tmavého pozadí, ve kterém světlo barev modeluje postavu.

1.11 EPITAF MICHAELA PETERLEHO

1588

Olej na dřevě, 150 x 120 cm

Signatura: B/Sprangers/Antus/F.³³⁸

Provenience: Kostel sv. Štěpána v Praze

Literatura: MANDER 1604; MIKOVEC 1864, 23; EKERT 1883, 116; CHYTIL 1904, 19; WINTER 1909, 174; DIEZ 1909–1910, 114; CHYTIL 1920, 25; ŽÁKAVEC 1931, 404; MANDER/PETR 1932, 201–202; NIEDERSTEIN 1937, 404; TOMAN 1950, 477; PEŠINA 1954, 290; OBERHUBER 1958, 132–134, 228; JANÁČEK 1973, obr. ; NEUMANN 1978, 318; KAUFMANN 1985, 301; HENNING 1987, 78–81, 183–184; KAUFMANN 1988a, 264; KROPÁČEK/PREISS 1988, 215; VACKOVÁ 1989b, 100; FUČÍKOVÁ 1995, 778–779; KNEIDL 1995, 107–119; FUČÍKOVÁ 1997, 455; HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 103.

Sprangerův současník Karel van Mander ve svém pojednání uvedl tento obraz, který se nacházel v kostele sv. Jiljí v Praze.³³⁹ Ferdinand B. Mikovec epitaf dal do souvislosti s malířem B. Sprangerem a ocitoval také označení.³⁴⁰ Mikovec dále obraz popsal a zmínil se, že nápisová tabule byla při opravě roku 1856 odstraněna.³⁴¹ Pozdější literatura stručně ocitovala epitaf.³⁴² František Ekert obraz zahrnul v seznamu uměleckých děl v kostele sv. Štěpána a upozornil, že epitaf byl pověšen nad náhrobkem u hl. oltáře.³⁴³ Ekert dále stručně epitaf popsal a zhodnotil.³⁴⁴ Karel B. Mádl si povšiml nesrovnalosti s umístěním epitafu od van Mandera a napsal, že se epitaf nachází v kostele sv. Štěpána.³⁴⁵ Mádl pak dodal, že neodpovídá popisu od van Mandera. Ernst Diez v ročence z roku 1910 publikoval v kapitole o Sprangerovi epitaf, který poté srovnal se třemi Dürerovými dřevořezami z roku 1511.³⁴⁶ Diez srovnal tyto dřevořezy zejména s postavou anděla.³⁴⁷ Badatel si všiml obličejových typů,

³³⁸ Epitaf měl ještě nápisovou tabulku, která obsahovala latinský nápis: Michael Peterle de Annaberg civis et typographus Pragensis qui XVII Die mensis seiteb. Anno MDLXXXVIII. Aetatis vero svae LI. Vita functus animam Deo corpus humo redidit hoc monumentum paulo ante obitu suum sibi suisque memoriae ergo F. F.

³³⁹ MANDER 1604. Viz MANDER/PETR 1932, 201–202. Van Mander zde situoval kostel sv. Jiljí do Nového Města, který se ovšem nachází ve Starém Městě.

³⁴⁰ MIKOVEC 1864, 23.

³⁴¹ Tamtéž, 23.

³⁴² ŽÁKAVEC 1931, 404.

³⁴³ EKERT 1883, 116.

³⁴⁴ Tamtéž, 117.

³⁴⁵ MÁDL 1908, 187.

³⁴⁶ DIEZ 1909, 114.

³⁴⁷ Tamtéž 114.

kteřá mu připomněla Dürerův vliv.³⁴⁸ Rovněž Sprangerova kompozice se odvolávala na Dürera. Na závěr statě o epitafu zhodnotil postavy před Kristem. Napsal, že se jedná o špatně provedené portréty. Karel Chytil v publikaci z roku 1920 analyzoval stručně epitaf, kde se zmínil, že byl namalován okolo roku 1588.³⁴⁹ Jaromír Neumann krátce epitaf zmínil v souvislosti s obrazy v pražských kostelech od B. Sprangera.³⁵⁰ Jaroslav Pešina napsal v článku Umění z roku 1954, že epitaf M. Peterleho byl namalován roku 1588.³⁵¹ Dále Epitaf charakterizoval jako schematické dílo, které bylo běžné v tehdejší době.³⁵² Konrad Oberhuber napsal o epitafu, že byl namalován v období let 1587 až 1588.³⁵³ Epitaf pak badatel porovnal s obrazem od Martina de Vos, jenž znázorňuje obdobné téma Zmrtvýchvstání. Oberhuber upozornil na Krista, který má charakter apokalyptického typu. Zejména je připomenuta postava anděla a Boha otce v nástavci. Michael Henning upozornil na zprávu van Mandera, že obraz se shoduje s tím, který byl v kostele sv. Jiljí.³⁵⁴ Kaufmann shrnul epitaf v krátkém katalogovém hesle.³⁵⁵ Nejprve zhodnotil dosavadní výzkum a následně ikonograficky vyložil epitaf. V následných publikacích byl epitaf jen stručně citován.³⁵⁶ Eliška Fučíková obraz zařadila do katalogu k výstavě z roku 1997. Uvedla skutečnost, že Peterle se roku 1584 usadil v sousedství Sprangerově a že si obraz objednal roku 1587. Fučíková publikovala názor, že nejdříve byl namalován motiv Krista a poté umělec namaloval členy rodiny.

Epitaf Michaela Peterleho z Annabergu, jehož hlavním motivem je zmrtvýchvstalý Kristus triumfující nad stínem a smrtí, obsahuje také identifikační portréty zadavatele a jeho rodiny [11]. Ústředním výjevem je figura Ježíše Krista, jenž je dynamicky namalována v esovité protáhlé postavě. Hlava Krista je nakloněna k levé paži a mírně předkloněna. Samotnou hlavu zdobí světle hnědé vlasy, které spadají až po ramena. Pohled Spasitele míří dolů k fundátorovi M. Peterlemu. Levá ruka Krista míří vzhůru v gestu přijmutí vůle od Boha Otce, kdežto pravá ruka je téměř skryta za tělem. Samotné tělo je ošaceno pouze do bederní látky, která obtéká nakročenou pravou nohu dopředu k divákovi. Bederní roucho Kristus má také přehozenu přes levý bok, jehož cíp právě spadá přes nohu dolů. Nakročená pravá noha spočívá na lebce.

³⁴⁸ DIEZ 1909–1910, 114.

³⁴⁹ CHYTIL 1920, 25.

³⁵⁰ NEUMANN 1953, 29.

³⁵¹ PEŠINA 1954, 290.

³⁵² Tamtéž, 291.

³⁵³ OBERHUBER 1958, 132–134.

³⁵⁴ HENNING 1987, 78–81, 183–184.

³⁵⁵ KAUFMANN 1985, 301; KAUFMANN 1988a, 264.

³⁵⁶ Další literatura: FUČÍKOVÁ 1995, 778–779; HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 103; NEUMANN 1978, 318.

Námět:

Michael Peterle z Annabergu byl povoláním knihtiskař a knižní iluminátor, který přišel do Prahy ze Saska.³⁵⁷ Narodil se roku 1537 v saském městě Annaberg. Do Prahy přišel okolo roku 1562. V záznamech pražského malířského cechu je uveden prvně roku 1565. Jeho řemeslná činnost spočívala ve vydávání knih, které byly sepsány českými humanisty v latině, a také letáků či vedut. Roku 1584 se nastěhoval do stejné ulice kde bydlel B. Spranger. Peterle zde působil v období vlády Rudolfa II. až do své smrti 12. září 1588. B. Spranger namaloval epitaf před rokem 1588, jak lze vyvodit z již citovaného nápisu. Objednavatelem epitafu byl samotný Peterle.³⁵⁸ Jeho podobu můžeme srovnat s bronzovou medailí s jeho portrétem z profilu od Antonia Abondia z let 1570 až 1580.³⁵⁹

³⁵⁷ KNEIDL 1995, 107–119. Autor článku se monograficky zabýval Peterlem včetně seznamu výtisků jeho dílny.

³⁵⁸ Srov. JANÁČEK 1973; KROPÁČEK/PREISS 1988, 215; TOMAN 1950, 477; WINTER 1909, 174.

³⁵⁹ Medaile je dnes ve sbírce Numismatického oddělení Národního muzea v Praze (inv. č. H5–115 960) Viz KATALOG 1997, II/99.

1.12 EPITAF MIKULÁŠE MÜLLERA

Po roce 1592

Olej na plátně, 243 x 160 cm

Provenience: Kaple sv. Matěje v kostele sv. Jana Křtitele na Malé Straně v Praze. Z důvodu zrušení roku 1784 snad prodán do neznámé sbírky. Od roku 1864 ve sbírce Josefa Čermáka.

Roku 1936 ve sbírce Ludwiga Köppela.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1574

Literatura: CHYTIL 1904, 19, 64; MANDER/FLOERKE 1906, 159; MÁDL 1908, 186;

WINTER 1909, 174; DIEZ 1909–1910, 115; KUCHYNKA 1922–1923, 150–152;

MATĚJČEK 1936, 91; HLAVÍN 1936, 91–96; NIEDERSTEIN 1937, 404, 405; NEUMANN 1953, 27–32; PEŠINA 1954, 290–291; OBERHUBER 1958, 138–140, 151; PREISS 1976, 2;

NEUMANN 1977, 424; NEUMANN 1981, 55–56; NEUMANN 1982, 19; NEUMANN

1984a, 71; NEUMANN 1984b, 284–285; HENNING 1987, 86–87, 184; FUČÍKOVÁ 1988, 279–280; KAUFMANN 1988a, 264; PREISS 1988, 105, 131; FUČÍKOVÁ 1989, 191, obr.

20; FUČÍKOVÁ 1991, 78, obr. 61; KESNER 1992, 99; FABIANSKI 1993, 461–465;

FABIANSKI 1995, 20–24; FUČÍKOVÁ 1997, 36; KOTKOVÁ 1999, 102;

OSZCZANOWSKI 2002, 54–57; FUČÍKOVÁ 2006b, 94; DOBALOVÁ 2010, 30–31.

Epitaf Mikuláše Müllera doplňoval menší obraz Boha Otce, který byl v nástavci a sochařská výzdoba od Adriaena de Vries, jenž obsahovala putti. V důsledku reformy roku 1784 byl epitaf prodán do neznámé soukromé sbírky. Menší obraz Boha Otce a sochařská výzdoba od Adriaena de Vries je dnes ztracena. Zda byl epitaf prodán v kompletním stavu nebo po jednotlivostech není známo. Po určité době, teprve až roku 1864, se objevuje obraz v majetku stavitele a pražského radního Josefa Čermáka. Ten olejomalbu použil jako výzdobu své rodinné hrobky na Olšanských hřbitovech [12].

Epitaf, který byl přenesen do soukromé hrobky Čermáka, se v očích veřejnosti ztratil. Ačkoliv byl obraz pokládán za ztracený, vědělo se, že byl namalován. Jeho existenci bylo možno ověřit v Manderem vydaném traktátu o životě umělců.³⁶⁰ Karel B. Mádl ještě roku 1908 citoval Karla van Mandera a popsal epitaf díky jeho poznání.³⁶¹ Rovněž E. Diez prohlašoval epitaf za ztracený.³⁶² Malbu znovu objevil až roku 1922 Rudolf Kuchynka a svůj

³⁶⁰ Jak Kuchynka uvedl v poznámce: MANDER/FLOERKE 1906, 159.

³⁶¹ MÁDL 1908, 186.

³⁶² DIEZ 1909–1910, 115.

poznatek také publikoval.³⁶³ Kuchynka vznik epitafu kladl do období smrti Mikuláše Müllera (1587) a poukázal na shodný popis s již citovaným van Manderem. Národní galerie epitaf zlatníka Müllera koupila roku 1936, jak informoval A. Matějček.³⁶⁴ Téhož roku proběhla oprava obrazu, kterou provedl restaurátor Jindřich Hlavín.³⁶⁵ Pešina souhlasil s tvrzením, že epitaf byl namalován roku 1587 a porovnal jej s epitafem Michaela Peterleho.³⁶⁶ Autor zhodnotil epitaf M. Müllera jako obraz s vyšší uměleckou kvalitou než uvedený epitaf M. Peterleho. Zajímavou skutečností je, že všechny stavy oprav byly zdokumentovány fotograficky. Roku 1998 proběhla další oprava z rukou restaurátora J. Čobana.³⁶⁷

Objev epitafu rozproudil dialog, kdy vznikl. Základním datem bylo úmrtí Mikuláše Müllera roku 1586. Někteří badatelé označují smrt zlatníka rokem 1587, v kterém Spranger sestavil jeho závěť. Nicméně další poukazují skon do roku 1588.³⁶⁸ Preiss epitaf stručně popsal a připomněl jeho zaniklé sochy a nástavec.³⁶⁹ Jaromír Neumann kladl vznik epitafu do období před rokem 1590.³⁷⁰ Dále Neumann doplnil, že neznámé děvčátko mohlo být dcerou Sprangera.³⁷¹ Michael Henning se zabýval obrazem z hlediska modelace světla se stíny, které znamenalo pro Sprangera přelom.³⁷² Badatel se pak zabýval kompozicí obrazu a všiml si zejména podřízenosti postav navzdory Kristu. Dále upozornil na kontakty s tvorbou Hanse von Aachena a to především na obraz Ukřižování Krista. Marcin Fabiański epitaf porovnal s obrazem Vítězství Moudrosti z KHM ve Vídni a zejména s obrazem Zmrtvýchvstání Krista od Santi di Tita ze Santa Croce ve Florencii.³⁷³ Následně také epitaf srovnal s obrazem se shodným tématem od Girolama Romanina. Fučíková zařadila obraz v katalogu „Prag um 1600“ do období okolo r. 1592.³⁷⁴ Argumentovala sochařskou výzdobou A. de Vriese ze zač. 90. let 16. stol. Dalším datem tedy 1593, o které se opírá Fučíková, je vznik sochařské výzdoby putti od de Vriese, jenž působil v Praze od 90. let 16. století.³⁷⁵ Argumentovala rovněž stářím zobrazené Kristýny, která byla ženou Sprangera. Piotr Oszczanowski

³⁶³ KUCHYNKA 1922–1923, 150–152.

³⁶⁴ MATĚJČEK 1936, 91.

³⁶⁵ Jeho postup práce a závěry byly publikovány: HLAVÍN 1936, 91–96.

³⁶⁶ PEŠINA 1954, 290–291.

³⁶⁷ KOTKOVÁ 1999, 102. Zde také ostatní literatura.

³⁶⁸ NEUMANN 1953, 27–32.

³⁶⁹ PREISS 1976, 2.

³⁷⁰ NEUMANN 1982, 19. obr. 3; NEUMANN 1984a, 71.

³⁷¹ NEUMANN 1984b, 284–285.

³⁷² HENNING 1987, 86–87.

³⁷³ FABIANSKI 1995, 20–24. Marcin Fabianski ještě před tím publikoval krátký článek z roku 1993 kdy malbu přirovnal k G. Romaninovi. Viz FABIANSKI 1993, 461–465.

³⁷⁴ FUČÍKOVÁ 1988, 279–280.

³⁷⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 36. Můžeme také ovšem namítat při této domněnce, že sochy byly dodatečně přidány k epitafu a Jan Muller vyryl ideální pohled podle kresebné předlohy B. Sprangera. Nicméně jak uvádí správně Fučíková, rytina Jana Mullera podle soch A. De Vriese uvádí rok 1593.

připomenul v návaznosti mezi Slezskem a Prahou okolo roku 1600 vliv epitafu M. Müllera na kresbu Zmrtvýchvstání z Weimaru od Davida Heidenreicha.³⁷⁶ Datum vzniku epitafu můžeme, tedy v souvislosti s již zaniklou nebo ztracenou sochařskou výzdobou poupravit mezi roky 1590 až 1593. Revize datace uměleckého díla tedy souvisí s pobytem sochaře de Vriese v Praze.

Epitaf znázorňuje téma zmrtvýchvstalého Ježíše Krista, který stojí na tumbě či sarkofágu. Pod Kristem je vyobrazen zlatník Mikuláš Müller s chotí Julianou z Branteghem a třemi dětmi. Na straně Mikuláše je namalován syn Mikuláš mladší a na straně Juliany je zobrazena dcera Kristina, která jak již bylo napsáno byla manželkou Sprangera. Na epitafu je namalována také malá dívka, která není dodnes identifikovaná. Mikuláš, Juliana, jeho syn a dcera Kristina jsou oděni v černém oděvu s bílým krajkovým krajzlem. Neznámá dívka je oděna do světle červeného šatu. Mikuláš je namalován zády a k divákovi otáčí svou tvář. V rukách drží modlitební knížku. Ostatní členové rodiny jsou natočeni směrem k divákovi.

Rodina Mikuláše Müllera je zachycena v úrovni Kristových chodidel, jenž stojí na sarkofágu. Kristus je Sprangerem namalován ve šroubovitě protáhlé formě a oděn pouze do bílé bederní roušky s červeným pláštěm. Levá noha, jenž vyvažuje stabilitu pravé, která je položena na skleněné zemské báni s lebkou Adamovou, je namalována od kolena po kotník protáhle nežli stehno po koleno. Pravá noha položená na skleněné zemské báni šlape na žlutého hada. Dalším neopomenutelnou skutečností je, že samotná pravá noha je v kolenu posunuta pohybem směrem k levé noze. Pohyb těla v oblasti břišní části vyvažuje postavení nohou. Spranger zvýraznil břišní svaly, které částečně zakrývá červený plášť. Svršek je ovlivněn pohybem pravé žehnající ruky a levé ruky, která přidržuje žerď s bílým papírem nebo látkou.³⁷⁷ Hlava Kristova je natočena na levou stranu s pohledem vzhůru. Spranger namaloval hlavu téměř v profilu. Vousy a tmavé vlasy kontrastují se světlou svatozáří. Po stranách v úrovni hlavy scénu doplňují polopostavy a hlavy andělů v dětském věku. Na levé straně jsou čtyři andělci v různorodém pohybu. Na pravé straně je pět andělků namalováno rovněž tímto způsobem.

Pod nápisovou páskou je zobrazen spící římský voják, který je opřen o meč. Hlava je zakryta tmavou přilbou se zlatými ornamenty. Scénu Zmrtvýchvstání doplňuje anděl s modrým spodním šatem a žlutou agrafou na rameni. Ta je ozdobena šperkem. Andělova levá ruka je zakryta pod Kristovým červeným pláštěm.

³⁷⁶ OSZCZANOWSKI 2002, 55.

³⁷⁷ Původně látka obsahovala latinský nápis „Te deum laudamus“, jenž byl při první opravě odstraněn. HLAVÍN 1936, 96.

Celkově scéna je namalována v neutrálním tmavém pozadí, které zcela zakrývají postavy. Epitafy byly v době 16. století v zemích koruny České a okolních státech značně oblíbeny. Měly většinou za motiv Zmrtvýchvstání, Poslední soud aj. Příklad lze najít v tvorbě Chrudimského malíře Matouše Radouše, který působil v téže době jako B. Spranger. V stejném období v prvních letech 17. století na Moravě vynikají epitafy Eliase Hauptnera.³⁷⁸ V poslední době byl obraz prezentován v rámci výstav „Česká reformace 1380–1620“ a „Karel Škréta a jeho doba“.³⁷⁹

Námět:

Motiv Zmrtvýchvstání Krista je inspirován texty Novozákonních evangelií (Mt 28, 1–10; Mk 16, 1–8; L 24, 1–9; J 20, 1–18) a také texty deuterokanonickými.³⁸⁰ Ježíš Kristus, který byl ukřižován, byl pohřben do skalního hrobu v sarkofágu. Kristus po pohřbu za tři dny vystoupil z hrobu.

³⁷⁸ Epitafům z doby manýrismu se věnoval článek v časopise Umění. Viz JAKUBEC/MILTOVÁ 2009, 148–171.

³⁷⁹ Výstava Umění České reformace 1380 až 1620 upozornila na rozsáhlé období, které zahrnovalo umělecká díla od pozdní gotiky k rannému baroku. Epitaf M. Müllera byl na výstavu zařazen z důvodu Sprangerova protestantského vyznání víry, které ovšem není prokazatelně dokázáno.

³⁸⁰ ROYT 2006, 313.

1.13 SALVÁTOR MUNDI–SV. JAN KŘTITEL

1595 až 1598

Olej na dřevě, 48 x 38 cm

Signatura: Opus Sprangeri Pictoris celeberrimi Rudophi II. Caes.³⁸¹

Provenience: Koncem 18. století součást panelové galerie Trůnního sálu v zámku Kroměříž

Zámecká obrazárna Kroměříž, inv. č. KE 3210, O 117

Restaurace: E. Gerisch 1903.

Literatura: BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. k. 117; OBERHUBER 1958; TOMÁŠEK 1964, 68; TOGNER 1967, 127–129; JIRKA/KRSEK/SLAVÍČEK 1978, č. k. 95; JIRKA 1998, 366–367.

Teprve roku 1925 byl proveden inventární soupis uměleckých děl v zámecké obrazárně Kroměříž, který byl o pět let později vydán Antonín Breitenbacherem a Eugenem Dostálem.³⁸² Uvedli, že obraz byl chybně pojmenován jako sv. Jan Křtitel. Obraz byl dlouhé období znám pod tímto titulem. V Oberhuberově disertaci byl obraz veden jako portrét sv. Jana Křtitele.³⁸³ Milan Togner roku 1967 publikoval článek, kde rozebral obraz, který pojmenoval jako sv. Jana Křtitele.³⁸⁴ Detailně portrét popsal a doplnil několik variant názvů z inventárních seznamů.³⁸⁵ Následně uvedl, že obraz mohl být získán až v 18. století.³⁸⁶ Na závěr stati věnované Sprangerovi srovnal Togner obraz sv. Jana Křtitele se Sprangerovými obrazy Herkula a Omfalé, Venuše a Mars, Vítězství Moudrosti z KHM a s obrazem Vanitas z Krakova.³⁸⁷ Togner poté odhadl vznik malby do období let 1595 až 1598.³⁸⁸ V katalogu z roku 1978 byl ještě veden ve stejném názvu.³⁸⁹ Nicméně Sprangerovo autorství bylo uvedeno z otazníkem. Až roku 1998 bylo určeno Antonínem Jirkou, že se jedná o obraz s tematikou Ježíše jako Salvátora mundi, který uvedl, že malý Ježíš je namalován jako spasitel světa a rovněž tak jako druhý Bakchus.³⁹⁰ Otázku autorství Sprangerova probírá z hlediska

³⁸¹ JIRKA 1998, 366. Badatel určil, že nápis byl domalován v 17. století

³⁸² BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, 244–290, č. k. 117.

³⁸³ OBERHUBER 1958,

³⁸⁴ TOGNER 1967, 127–129.

³⁸⁵ Togner mj. srovnal několik inv. záznamů. Prvním citovaným záznamem je údaj z 9. 4. 1691 „Die heylige Johannes Kopf, klein in schwarz Randl von Rubens“, které bylo vedeno jako č. 103. Dále pak Togner připomněl záznamy u obrazu č. 75 „Eine kleiner Johannes Baptista in einer ziervergoldten Rahmb“ a č. 54 „Johannes Babtista“.

³⁸⁶ Tamtéž, 128.

³⁸⁷ Tamtéž, 128.

³⁸⁸ Tamtéž, 128.

³⁸⁹ JIRKA/KRSEK/SLAVÍČEK 1978, č. k. 95.

³⁹⁰ JIRKA 1998, 366.

výtvarné modelace a zjevné manýristické kompozice. Připomněl další Sprangerovy malby světic a domnívá se, že obraz měl předlohu, která není zjištěná. A. Jirka zastával názor, že obraz vznikl okolo roku 1600.

Polopostava Krista je namalována v dětském věku v prostředí krajinném [13]. Hlava malého Ježíše je mírně zakloněna s tříčtvrtečním profilem. Hlavu zdobí světle hnědé kudrnaté vlasy spadající až po ramena. Dominujícím prvkem růžové baculaté tváře je výraz, jenž je umocněn pohledem do leva nahoru a pootevřenými ústy. Před malým Ježíšem malíř namaloval zátiší z ovoce, které je tvořeno jablky a hrozny. Jeden z hroznů drží Ježíš pravou rukou s vykrouceným zápěstím. Pravou rukou rovněž přidržuje žerd' zakončený křížem. Levá ruka je položena na koruně. Z koruny vylézá had, který se plazí směrem k ovoci. Malý Ježíš je oděn do modrého šatu. Pod ním má světlý šat, který lze identifikovat v límci a rukávu. Malíř pak figurální motiv a zátiší doplnil krajinou v pozadí, které umocňuje průhled za hlavou malého dítěte. Bujná vegetace se zarostlými skalisky a zátiší je u Sprangera tak netypické, že obraz postrádá jakoukoliv předchozí návaznost.

Obraz *Salvator mundi* můžeme srovnat se Sprangerovou malbou sv. Rodiny s malým Janem Křtitelem z muzea Herzog Anton–Ulrich z Braunschweigu [14].³⁹¹ Panna Marie je obrácena zády k sv. Janu, poněvadž drží malého Ježíše. Otáčí hlavu k sv. Janu, který má shodnou fyziognomii a proporce, ba dokonce je hlava stejně namalována v záklonu. Sv. Jan nese podnos s ovocem, ve kterém jej můžeme srovnávat s obrazem Salvátora. Jisté formální znaky můžeme také identifikovat v obraze Merkura, Venuše a Amora z Norimberského GNM. Zvláště se zaměříme na postavu Amora, kde sice má zakloněnu hlavu, ale jeho proporce, vlasy a modelace, mohou být srovnány s obrazem Salvátora Mundi. Zátiší s ovocem pak můžeme porovnat s detailem rytiny sv. Rodiny od Lucase Kiliana či mědirytu Bakcha a Venuše.

Námět:

Titul *Salvator Mundi* je také znám jako Spasitel světa, jenž je používán pro Ježíše Krista, který svou smrtí všechny spasil a vykoupil.³⁹²

³⁹¹ LUCKHARDT/ŠEVČÍK 1998, 34, 48. Inv. č. 57.

³⁹² ROYT 2006, 120–121.

1.14 HERKULES A OMFALÉ

90. léta 16. století

Olej na dřevě, 28 x 22, 5 cm

Provenience: Vídeň, Dorotheum až do roku 1994.³⁹³ Prodej do soukromé sbírky v Ženevě. Zapůjčeno roku 1994 do Národní galerie. Roku 1997 koupeno 1. Rentiérským investičním fondem. Opět zapůjčeno Národní galerii v Praze, inv. č. VO 1828.

Literatura: AKVIZICE 1993–1994, 144; FUČÍKOVÁ 1995–1996, 40, 42–43, 45;

FUČÍKOVÁ 1997, 36; METZLER 1998, 596; HLADÍK 1998, 3; KOTKOVÁ 1999, 107.

Menší obrázek určila za dílo B. Sprangera teprve roku 1996 Fučíková a následně svůj názor publikovala.³⁹⁴ Jejím rozhodujícím argumentem byla obdobná Sprangerova kresba Herkula a Omfalé z roku 1599.³⁹⁵ Při bádání uvedla, že se jedná o menší formát, který by mohl souviset s předchozí tvorbou, která se věnovala miniaturám. Rovněž malbu srovnala s návrhem pro rytinu od Aegidia Sadelera z roku 1600.³⁹⁶ Vznik obrazu Fučíková kladla do pražského období 90. let 16. století. S určením autorství B. Sprangera nesouhlasila Sally Metzler a oponovala protikladným ztvárněním motivu.³⁹⁷ Malbu spíše zhodnotila jako dílo školní nebo okruhové.³⁹⁸ Tomáš Hladík se nejprve pozastavil nad získáním obrazu do Národní galerie a pak se věnoval ikonografii výjevu.³⁹⁹ Hladík porovnal obraz s malbou se shodným motivem z KHM ve Vídni, kresbou z NG z roku 1599 a Sadelerovou rytinou okolo roku 1600. Autor článku upozoroval shodné rysy s malbou z Vídně. Dále pak Hladík souhlasil s předchozími výsledky od Fučíkové a její vřazení do pol. 90. let 16. století. Kotková v katalogovém hesle stručně zhodnotila dosavadní bádání a posoudila Sprangerovu malbu s otazníkem.⁴⁰⁰

Polopostavu Herkula a lýdské královny Omfalé zachytil malíř při předení přize [15]. Scéna je namalována opět v neutrálním prostoru vyjádřeném tmavě hnědém pozadím. Herkulovo tělo v ženských šatech je zachyceno ve vytočeném pohybu. Nicméně hlavu umělec namaloval v profilu. Hlavu zdobí průsvitný závoj s čelenkou zdobenou bílými perlami a zlatými ornamenty. Ze závoje upnutém na hlavě spadá na čelo závěsný šperk. Obličej namalovaný v profilu kontrastuje plnovous a mužské rysy. Protiklad zdůrazňuje náušnice s perlou. Tělo je oblečeno v tmavě zelených šatech se zlatým lemováním. Ramínka šatů odhalují mužskou

³⁹³ V aukčním katalogu byl obraz uveden jako Spranger–škola nebo okruh.

³⁹⁴ FUČÍKOVÁ 1995–1996, 40–45.

³⁹⁵ Tamtéž 40–45.

³⁹⁶ Tamtéž 40–45.

³⁹⁷ METZLER 1998, 596.

³⁹⁸ Tamtéž 596.

³⁹⁹ HLADÍK 1998, 3.

⁴⁰⁰ KOTKOVÁ 1999, 107.

muskulaturu. Oděv doplňuje červený svrchní plášť upnutý zlatými sponami k ramínkům k tmavě zelenému šatu. Lýdská královna Omfalé je namalována za Herkulem, který svou tváří jí zakrývá obličej. Omfalé je vyobrazena téměř z en face. Její pohled směřuje na Herkula. Při předání příze mu klade jednu ruku na rameno a druhou drží předitivo. Její pleť je světlejší než Herkulova, která je světle hnědá.

V obraze Herkula a Omfalé je zde procováno z pohybem zv. *Serpentinata*, který byl více uplatňován v Itálii v období manýrismu. Když použijeme metodu srovnání detailů z jiných maleb (mj. šperky, červená barva, pohyby rukou), přesvědčí nás, že se jedná o dílo Sprangerovo. Jestliže zahrneme obraz do okruhu dvora v Praze, určení uměleckého díla je opodstatněné.

Námět:

Motiv Herkula a Omfalé je inspirován bájí, ve které musel Herkules splnit jeden ze dvanácti úkolů od svého strýce mykénského krále Eurysthea. Ten Herkulovi uložil, že na rok musí sloužit lýdské královně Omfalé. Pro Herkula bylo ztížením úkolu, aby svou jednoroční zkoušku vykonal v ženských šatech.⁴⁰¹

⁴⁰¹ MARTIN 1993,

1.15 OBRAZ ŽENSKÉ HLAVY

Konec 16. století

Olej na plátně, 50 x 38 cm

Provenience: Sbirka Rudolfa Ryšavého (1876–1949). Sbirka Egidy Neradové (cca 1949–1964). Získáno Národní galerii roku 1964 a roku 1997 vráceno pův. majitelům. Roku 1998 zapůjčeno.

Národní galerie v Praze, O 9859

Literatura: KATALOG PRAHA 1938, 65; OBERHUBER 1958, 227; KAUFMANN 1985, 309; HENNING 1987, 139; KAUFMANN 1988a, 273; FUČÍKOVÁ 1989, 192; KOTKOVÁ 1999, 106.

Neznámý portrét byl poprvé veřejnosti představen na výstavě Pražského baroka, kterou roku 1938 uspořádala Umělecká beseda.⁴⁰² Toto sdružení si obraz zapůjčilo ze soukromé sbírky Rudolfa Ryšavého.⁴⁰³ Obraz hlavy neznámé ženy K. Oberhuber zařadil do období okolo roku 1590.⁴⁰⁴ S tímto názorem nebyl spokojen Kaufmann a posunul dataci okolo roku 1600.⁴⁰⁵ Argumentoval tmavou paletou a modelací obvyklou pro pozdní období.⁴⁰⁶ Michael Henning rozebral detailně portrét a povšiml si dynamiky světla a stínu.⁴⁰⁷ Dále podobiznu z tohoto pohledu porovnal s obrazem Sebevraždy Sofonisby a zařadil jej do pozdního období.⁴⁰⁸ Fučíková v katalogu výstavy z roku 1997 zařadila obraz ženské hlavy k vyobrazení Diany ze Szépművészeti Múzeum v Budapešti, který patrně vznikl po roce 1600.⁴⁰⁹ Ačkoliv v textu přímo nezmínila Fučíková obraz ženské hlavy, zařadila zde jeho charakteristiku portrétního otočením zády k divákovi.⁴¹⁰ Kotková v katalogu Národní galerie v Praze shrnula dosavadní bádání ve stručném katalogovém hesle.⁴¹¹ K obrazu však Kotková nenabídla svou interpretaci.

Hlava ženy nebo antické bohyně, jak již bylo zmíněno, je k divákovi otočena zády [16]. Podobizna je namalována v neutrálním prostoru vyjádřeném tmavým pozadím. Tmavost narušuje jen dopadající světlo. Polopostava neznámé, jejíž hlavu Spranger namaloval v profilu, zaujímá svým pohybem. Otočenou hlavu zdobí světle hnědé bujné kadeře. Pohled

⁴⁰² KATALOG PRAHA 1938, 65.

⁴⁰³ Obraz byl představen jako: Hlava šlechtičny.

⁴⁰⁴ OBERHUBER 1958, 227.

⁴⁰⁵ KAUFMANN 1985, 309; KAUFMANN 1988a, 273.

⁴⁰⁶ Tamtéž, 273.

⁴⁰⁷ HENNING 1987, 139–140.

⁴⁰⁸ Tamtéž, 140.

⁴⁰⁹ FUČÍKOVÁ 1997, 38.

⁴¹⁰ Tamtéž, 38.

⁴¹¹ KOTKOVÁ 1999, 106.

míří na pravou stranu. Obličej je modelován kontrastem mezi světlem a stínem. Malíř ženu namaloval v oděvu ze 16. století se zlatým olemováním. Šaty ještě doplnil svrchním pláštěm, který je sepnut na levém rameni. Od spony pak spadá látka po zádech dolů. Drapérie je naznačena jen několika záhyby a modelována dopadajícím světlem.

Obraz hlavy ženy vzbuzuje několik otázek, které nejsou zodpovězeny. Nejprve můžeme zmínit, že dosud neznáme význam zobrazené. Předchozí badatelé, kteří chtěli obraz určit, zaznamenali pouze, že se jedná o podobu bohyně.⁴¹² Nicméně jejich tvrzení není prokazatelně zdůvodněno.

⁴¹² FUČÍKOVÁ 1989, 192.

1.16 SV. ŠEBESTIÁN

Před rokem 1602

Olej na dřevě, 156 x 118 cm

Provenience: Kostel sv. Tomáše v Praze

Literatura: MANDER 1604; MÁDL 1908, 187; WINTER 1909, 174; MANDER/PETR 1932, 202; NEUMANN 1953, 27–32; NEUMANN 1978, 318–319; NEUMANN 1984a, 73; NEUMANN 1985, 52; KAUFMANN 1985, 309; HENNING 1987, 150–154; KAUFMANN 1988a, 273; FUČÍKOVÁ 1989, 192; OSZCZANOWSKI 2006, 216.

Podobiznu sv. Šebestiána můžeme nalézt v kostele sv. Tomáše na Malé Straně v Praze [17]. Postava sv. Šebestiána v pražském kostele je označována jako druhá verze téhož námětu. První podobiznu s figurou sv. Šebestiána císař Rudolf II. daroval bavorskému vévodovi.

Bartholomeův obraz poprvé zapsal jeho současník Karel van Mander, který jej zahrnul do svého pojednání o něm.⁴¹³ Van Mander připomenul první variantu obrazu sv. Šebestiána, jenž byl v kostele asi 3 až 4 roky pověšen.⁴¹⁴ Následně uvedl informaci o zadání druhé varianty sv. Šebestiána.⁴¹⁵ Tento van Manderův poznatek pak později citoval K. B. Mádl.⁴¹⁶ V článku napsal zajímavou skutečnost, že obraz se sv. Šebestiánem byl ztracen.⁴¹⁷ Jaromír Neumann roku 1953 zveřejnil článek, v kterém popsal znovuobjevení obrazu sv. Šebestiána.⁴¹⁸ Při studiu malby srovnal Neumann inventární záznamy a zjistil, že roku 1608 proběhla menší fundace u oltáře sv. Šebestiána. Dále připomněl, že starší oltář byl roku 1671 vyměněn za nový, který pak ovšem byl roku 1767 za přispění F. X. Palka zmodernizován v rámci rokokových úprav. Neumann následně v článku znovuobjevené desky formálně analyzoval obraz. Také připomněl ikonografii mučedníka a zejména pak srovnání s dalšími díly od Sprangera. Dále Neumann v dalším článku zopakoval van Manderovo svědectví o obraze sv. Šebestiána v kostele sv. Tomáše.⁴¹⁹ Kaufmann zopakoval v krátkém kat. hesle stav bádání, jenž počítá s malbou jako druhou variantou.⁴²⁰ Kaufmann se dále domníval, že Van Mander se asi tuto zprávu dozvěděl Sprangerovou návštěvou v Holandsku roku 1602. Badatel poznamenal, že obraz nese znaky sochařské modelace vlivem od A. de Vriese z let 1601 až

⁴¹³ MANDER 1604. Viz MANDER/PETR 1932, 202.

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Tamtéž.

⁴¹⁶ MÁDL 1908, 187.

⁴¹⁷ Tamtéž 187.

⁴¹⁸ NEUMANN 1953, 27–32.

⁴¹⁹ NEUMANN 1985, 52.

⁴²⁰ KAUFMANN 1985, 309; KAUFMANN 1988a, 273. V kapitole uvedl Kaufmann nepřesnou citaci (ZPP 1956) Neumannova článku z roku 1953.

1602. Michael Henning zastával názor, že se jednalo o druhou variantu obrazu sv. Šebestiána.⁴²¹ Následně si badatel povšiml tmavého koloritu obrazu, který podrobně popsal. Podle způsobu namalování pozadí připomněl Henning obraz umučení sv. Jana Evangelisty z ranného období Sprangera. Rovněž upozornil, že obraz musel být namalovaný před rokem 1602, kdy Spranger odcestoval do Holandska. Piotr Oszczanowski obraz sv. Šebestiána porovnal s obrazem Ukřižování z kostela sv. Mikuláše a sv. Františka z Otmuchowě.⁴²²

Spoutaný sv. Šebestián je připoután ke kmeni listnatého stromu, který se nalézá vpravo. Jeho tělo je namalováno v protáhlém šroubovitém pohybu, která je tak vlastní k tvorbě B. Sprangera. Mučedník je oděn jen do bílé bederní roušky. Jeho tělo je probodáno šípy, které vystřelili římsí vojáci. Tělo v bolestech je vypnuto a hlava zabořena do kmene stromu. Nad sv. Šebestiánem se vznáší anděl, který v pravé ruce drží vavřínový věnec nad hlavou světce. V druhé ruce anděl přidržuje palmovou ratolest. Krajinné pozadí namalované za figurálním motivem poukazuje na tradiční budování prostoru holandské malby. Krajina vyobrazuje horizont kopců stoupající směrem na levou stranu s bujnou vegetací a s klidnými oblaky.

Styl a způsob malby prozrazuje syntézu holandské tradice se Sprangerovou italskou zkušeností. Italizující prvky lze najít ve figurálním typu sv. Šebestiána a anděla. Holandský vliv se uplatnil v realismu krajiny.

Námět:

Sv. Šebestián byl rodákem z Narbonne, které se nachází v dnešní Francii. Jeho výchova proběhla ale v Miláně. Když vyrostl, stal se vysokým vojenským důstojníkem gardy. Gardu, v níž sloužil, používal císař Dioklecián v rámci služby navštěvoval věznice, které byly hojně obsazeny pronásledovanými křesťany. Voják sv. Šebestián uvězněným pomáhal a dodával jim odvahy a byl za to později udán odpadlíkem. Císař, který byl proslulý pronásledováním křesťanů, jej nechal nemilosrdně prostřílet šípy. Kruté mučení přežil, když jej sv. Irena našla polomrtvého a vyléčila. Později se sv. Šebestián vydal k Diokleciánovi, kterému chtěl sdělit kruté zacházení s křesťany. Rozzlobený císař jej ale nechal opět mučit. Druhé mučení sv. Šebestián nepřežil, byl utlučen sochory. Jeho tělo bylo pak vhozeno do městské stoky v Římě. Sv. Lucina později ze stoky tělo vytáhla a odnesla jej pohřbít do katakomb u silnice Via Appia. V místech katakomb u silnice poté byla vybudována bazilika San Stefano fuori le mura tedy Sv. Štěpán za hradbami.

⁴²¹ HENNING 1987, 150.

⁴²² OSZCZANOWSKI 2006, 216.

1.17 PODOBIZNA ZDEŇKA POPELA Z LOBKOVIC

1598–1603

Olej na plátně, 60 x 45 cm

Provenience: Lobkovická sbírka do roku 1948 v Roudnici nad Labem. Po roce 1952 ve sbírce Středočeské galerie na zámku Nelahozeves (VO 383). Roku 1978 zapůjčeno Národní galerii z Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Praze. Vráceno roku 1997.

Lobkovická sbírka na Pražském hradě.

Literatura: DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, sv. 27, 89; WINTER 1909, 173; CHYTIL 1912, k. 85; CHYTIL 1920, 26; NIEDERSTEIN 1937, 405; TOMAN 1950, 477; KUBÁTOVÁ 1952, nepag.; STRETTIOVÁ 1957, nepag.; OBERHUBER 1958, 206–207, 229; PREISS 1976, 2; NEUMANN 1978, 319; NEUMANN 1981, 56–57; NEUMANN 1984a, 73; KAUFMANN 1985, 308; JANÁČEK 1987, obr. 124; HENNING 1987, 170–171; KAUFMANN 1988a, 272; PREISS 1988, 105, 131; RUSSELL/DE BARBIERI 2001, 2–3.

Portrét byl zřejmě objednan Zdeňkem Vojtěchem ke konci 16. století nebo v prvních letech 17. století. Karel Chytil v katalogu výstavy z roku 1912 obraz citoval a poukázal také na Roudnický inventář.⁴²³ Tento inventář sestavili Max Dvořák a Bohumil Matějka roku 1907.⁴²⁴ V další publikaci z roku 1920 Chytil portrét stručně popsal, nicméně neuvedl datum vzniku.⁴²⁵ Oberhuber jej zahrnul ve své disertaci, ale rovněž obraz přesně nedatoval.⁴²⁶ Nicméně Oberhuber podobiznu zařadil do pozdního období od roku 1590.⁴²⁷ Pavel Preiss stručně uvedl portrét v katalogu NG v Praze a poznamenal, že Spranger mohl obraz namalovat okolo r. 1600.⁴²⁸ Ve svém pojednání Jaromír Neumann podotýká, že není bezpečně jasné jestli se jedná o portrét Vojtěcha z Lobkovic.⁴²⁹ Henning detailně analyzoval portrét a následně zdůraznil světelnou modelaci.⁴³⁰ Ve způsobu malby portrét porovnal badatel se Sprangerovým autoportrétem. Citovaný badatel poté zařadil podobiznu okolo roku 1599. Argumentoval především kancléřstvím a Sprangerovým maliřským stylem modelace. Kaufmann se přikláněl k názoru, že portrét vyobrazuje snad Z. Vojtěcha Popela, který byl namalován okolo roku 1600.⁴³¹ V katalogu Lobkovické sbírky byl obraz datován rokem 1603

⁴²³ CHYTIL 1912, k. 85.

⁴²⁴ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907.

⁴²⁵ CHYTIL 1920, 26.

⁴²⁶ OBERHUBER 1958, 204.

⁴²⁷ Tamtéž, 204.

⁴²⁸ PREISS 1976, 2.

⁴²⁹ NEUMANN 1984a, 73.

⁴³⁰ HENNING 1987, 170–171.

⁴³¹ KAUFMANN 1985, 308; KAUFMANN 1988a, 272.

a uveden pod pojmenováním Vojtěcha z Lobkovic.⁴³² Zdeněk Vojtěch je v pohledu vzezření stár okolo 30 až 35 let. Můžeme se tedy domnívat, že malíř portrétovaného zachytil v letech 1598 až 1603.⁴³³

Portrét v životní velikosti poukazuje na vysoké postavení šlechtice [18], čemuž napovídá i sebevědomé provedení portrétu. Portrétovaný je vyobrazen v neutrálním prostoru. Neutrální pozadí je provedeno v hnědém tónu. Zaznamenané jen vržené stín hlavy od dopadajícího světla. Spranger namaloval hlavu v mírném poloprofilu. Obličej má ostře řezané rysy. Vysoké čelo a nos s tváří tvaruje vržené světlo. Modré oči jsou upřeny na diváka. Tvář zdobí světle hnědá bradka s bohatým knírem. Světle hnědé vlasy jsou krátce střiženy a kontrastují se světlým čelem. Vlasy, jenž se prosvětlují u čela, jsou efektem modelace tmavší. Důležitým bodem oděvu, který nese barevný kontrast a kompozici, je krajkový krajzl okolo krku. Krajzl odděluje hlavu od tmavého oděvu, který byl v oblibě ve Španělsku. Tuto módu převzal od své manželky Polyxeny. Černý svrchník je zdoben zlatými knoflíky s naturálním ornamentem. Zlaté knoflíky lemují také rukávy tmavého oděvu. Významnost šlechtice potvrzuje závěsný šperk, jenž je upnut za krkem. Tento zlatý šperk či řád je bohatě zdoben také naturálním ornamentem s kameny.

Jestliže srovnáme portrét prvního knížete z Lobkovic s jeho manželkou Polyxenou, s poněkud starším portrétem Polyxeny od následovníka Allonsa Sáncheze Coella, vyjde nám konzervativně realistický výjev dvorského stylu [19].

Podobizna šlechtice je pro Bartholomea Sprangera zakázkou, která vypadává z vlivu Rudolfa II. Ačkoliv zaznívaly či zaznívají pochybnosti o určení portrétu, badatelé dosud neuvedli, kdo by eventuálně mohl být portrétováným. Pokud vezmeme v úvahu, že objednavatel musel mít prostředky a určité postavení, vyplývá, že nám mnoho variant nezbyvá. Rovněž by se obraz neobjevil v Lobkovické sbírce v Roudnici, kdyby jím byl jiný šlechtic. Dalším argumentem k určení podobizny hraje roli i oděv, inspirující se španělskou módou, kterou nosili členové české katolické šlechty.

Námět:

Jak již nadpis napovídá, jedná se o profánní portrét šlechtice. Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic (1568–1620/1628) byl manželem Polyxeny z Pernštejna (1566–1642). Polyxena byla nejprve manželkou bohatého šlechtice Viléma z Pernštejna. Po smrti Viléma (1592), který byl starší o 30 let než Polyxena, žila několik let v osamění. Až roku 1603 se provdala za Vojtěcha Popela knížete z Lobkovic. Zdeněk Vojtěch a jeho žena Polyxena patřili

⁴³² RUSSELL/DE BARBIERI 2001, 2-3.

⁴³³ Slabinou této teorie je, že se mohl namalovat Sprangerem mladší vzezření.

k představitelům katolické církve, která byla v Čechách v minoritě. Samotný Zdeněk Vojtěch dosáhl postu kancléře Českého království. Toto výsadní postavení získal roku 1599. Post kancléře vykonával v době vlády Rudolfa II., Matyáše a Ferdinanda II. Z důvodu stavovského povstání roku 1618 mu byl zkonfiskován majetek. Po bitvě na Bílé Hoře se dočkal odškodnění a navrácení majetku. Dále také získal zpět postavení českého kancléře, který zastával až do své smrti roku 1628.

1.18 ALEGORIE CTNOSTI VÍTĚZÍCÍ NAD OSUDEM

1607

Olej na dřevě, 52, 5 x 43, 5 cm

Signatura: Iniqua fata (ita) decus hoc, orbi et Belgio, ereptum itis?, fides aequa, quae etiam, nocte sua iam, involutum, patriae et luci, restituis. Adpictum archetypo ioh de Mont gandavensis inter primos aevi huius et Augusti Caesaris statuarios descripsit B. Sprangers a DCVII.

Provenience: Ve sbírkách Pražského hradu doložen od roku 1685. Později od roku 1924 do roku 1964 zápůjčka do Národní galerie. Roku 1964 vrácen do Obrazárny Pražského hradu, inv. č. O 259.

Restaurace: A. Vlček 1919, Mojmír Hamsík 1964.

Literatura: KRAMÁŘ 1936, č. 102; KRAMÁŘ 1938, č. 92; PEŠINA/MAŠÍN 1949, 79; OBERHUBER 1958, 197–198, 227; BURIAN 1959, 54–55; NEUMANN 1964a, 186–187; NEUMANN 1964b, 31–32; NEUMANN 1966, 232–235; CHADRABA 1970, 289–297; FUČÍKOVÁ 1979, 489–514; KAUFMANN 1985, 310; KAUFMANN 1988a, 275; FUČÍKOVÁ 1997, 39; KATALOG 1998, 83; FUČÍKOVÁ 2006a, 419; FUČÍKOVÁ 2006b, 105; FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 2008a, 73–75.

Alegorie ctnosti vítězící nad osudem nebo také Alegorie triumfu věrnosti nad osudem je známa také pod pojmenováním Alegorie osudu sochaře Hanse Monta [20]. B. Spranger se při této alegorii inspiroval nešťastnou náhodou, která potkala jeho krajana Hanse Monta. Během nevinné míčové hry si sochař Mont poranil oko takovým způsobem, že musel zanechat svého povolání. Musel tedy vystoupit z císařských služeb a odejít. Badatelé uvedli, že asi odešel okolo roku 1582.⁴³⁴ Údajně se vyskytoval v jižním Německu a ve Švábsku. Od roku 1584 v souvislosti s Montem nenalzáme žádné zprávy. Dalším otazníkem u této alegorie je jeho vznik (rok 1607). Předchozí badatelé se tím také zabývali a pokládali si otázku z jakého důvodu se obraz namaloval. Může existovat několik okolností. Buď se jednalo o časové vytížení Sprangera, kdy nemohl obraz namalovat dříve, nebo o vzpomínku po dávném přátelství, umocněnou návštěvou dávného přítele, nebo také ohlášení smrti Monta.⁴³⁵ Samozřejmě se jedná o hypotetické závěry, které nejsou podpořeny žádným relevantním pramenem. Při dosud neobjeveném zdroji poznání lze říci, že vše je možné.

⁴³⁴ BURIÁN 1959, 55.

⁴³⁵ FUČÍKOVÁ 2006a, 419. Eliška Fučíková napsala, že to mohlo být zprávou o úmrtí Monta.

Alegorie ctnosti vítězí nad osudem byl od počátku, kdy se vyskytl ve sbírkách v inventářích či pozdějších katalogích Obrazárny společnosti. Alegorie rovněž byla zaznamenána stručně v katalogích Národní galerie.⁴³⁶ Oberhuber Alegorii zařadil do figurálního stylu vídeňských kreseb.⁴³⁷ Obraz pak stručně popsal a srovnal s tvorbou Josefa Heintzeho a s Baroccim.⁴³⁸ Roku 1959 napsal Jiří Burian článek v časopise Umění, kde Alegorii, jehož symbol byl dlouhou dobu neznámý, detailně analyzoval.⁴³⁹ Nejprve v článku uvedl historii vlastnictví obrazu odvolávaje se na inventáře a katalogy. Připomenul neznalost díla a také informaci, že obraz byl zrentgenován. Dále rozebral autor článku latinské nápisy, které prozrazují sochaře Hanse Monta. Burian se pak věnuje osobě sochaře, jehož příjmení bylo na uměleckém poli velmi časté. Neumann v katalogu Obrazárny pražského hradu shrnul dosavadní bádání.⁴⁴⁰ Připomenul Montovo zranění a dodal že obraz je složitým příkladem manýristické alegorie ze Sprangerova pozdního stylu. Eliška Fučíková krátce obraz připomenula k tvorbě Hanse Monta a tvrdila, že se jednalo o dílo na jeho památku.⁴⁴¹ Kaufmann ve stručném katalogovém hesle rovněž cituje předchozí výzkum.⁴⁴² Fučíková v uvedla nejdříve Montův osud a následně podle nápisu v obraze Spranger postupoval podle přítelovy předlohy.⁴⁴³ Autorka kat. hesla dodala, že tato předloha se nedochovala. Fučíková také zastává názor, že předloha se mohla týkat výzdoby v Neugebäude. V dalším článku obraz Fučíková napsala, že obraz Spranger namaloval podle svých uměleckých děl ze sedmdesátých let 16. století.⁴⁴⁴ Fučíková s Lubomírem Konečným Alegorii publikovala společně s dalšími obrazy s alegorickým motivem (mj. Alegorii na Rudolfovu vládu, Alegorii na Turecké války a obraz Venuše a Adónis z Duchcova).⁴⁴⁵ Poté zdůraznili kompoziční specifika obrazu. Následně v článku analyzovaly ostatní obrazy.

Alegorie zobrazuje personifikovanou Věrnost, jenž stojí na piedestalu, obklopená šesti ženskými postavami znázorňující Ctnosti. Nad Věrností se vznáší okřídlený genius, který nad ní drží vavřínový věnec. Pod piedestalem je namalován kompars lidí, který je rozdělen na část v popředí kde debatují dvě ženy se dvěma starými muži a za nimi jsou muži a ženy dívající se na piedestal. Kompoziční rámeček vyvažuje vzrostlý strom. V pozadí pak je namalován obelisk

⁴³⁶ Např. KRAMÁŘ 1936, č. 102; KRAMÁŘ 1938, č. 92; PEŠINA/MAŠÍN 1949, 79.

⁴³⁷ OBERHUBER 1958, 197–198

⁴³⁸ Tamtéž 197–198.

⁴³⁹ BURIAN 1959, 54–56.

⁴⁴⁰ NEUMANN 1964a, 186–187, NEUMANN 1964b, 31–32.

⁴⁴¹ FUČÍKOVÁ 1979, 489–514.

⁴⁴² KAUFMANN 1988a, 275

⁴⁴³ FUČÍKOVÁ 1997, 39.

⁴⁴⁴ FUČÍKOVÁ 2006, 418.

⁴⁴⁵ FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 2008a, 73–75.

s ženskou postavou. Za ním se v dalším plánu pozadí rýsuje architektura budov s věží. Oblaka jsou namalována temně modrou paletou.

Je jisté a předchozí badatelé to již naznačili, že kresba Hanse Monta s pěti stojícími postavami z Amsterdamské soukromé sbírky se shoduje s postavami z obrazu Sprangerera. Zajímavou otázkou je, co znamená pět postav, které Mont nakreslil. Mohlo se jednat o přípravnou kresbu pro plastiku či reliéf, nebo Mont začal pod vlivem Sprangerera malovat anebo se jedná čistě o návrh? Těžko odpovíme na jakoukoliv otázku. Nicméně Spranger u Alegorie použil zcela jiný princip kompozice, než u Montovy kresby. Na rozdíl od Montových staticky stojících své postavy rozvinul v pohybu a ve vzájemné komunikaci. K obrazu a jeho celkové kompozici však ještě panují mnohé nevyjasněné otázky. Jedna z otázek jest ta, zda mohl Spranger obdobné alegorie znát. Další neznámou otázkou pro koho namaloval tento obraz, jestli pro sebe nebo pro Rudolfa II.

1.19 SEBEVRAŽDA SOFONISBY

Okolo roku 1610

Olej na plátně, 125, 5 x 97 cm

Provenience: Sbírka Dr. Otty Reichla do roku 1938

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1593

Literatura: KATALOG PRAHA 1938, 65; OBERHUBER 1958, 173, 227; PREISS 1976, 2; NEUMANN 1978, 342; NEUMANN 1984a, 74; NEUMANN 1985, 52; KAUFMANN 1985, 307; HENNING 1987, 137–139, 188; KAUFMANN 1988a, 271; PREISS 1988, 105, 131; FUČÍKOVÁ 1989, 192; FUČÍKOVÁ 1997, 25; KOTKOVÁ 1999, 103; ROUSOVÁ/HLADÍK 2005, 16–18; FUČÍKOVÁ 2006b, 95.

Obraz sebevraždy Sofonisby byl poprvé veřejnosti prezentován na výstavě Pražské baroko roku 1938.⁴⁴⁶ Tato výstava se konala pod záštitou Umělecké besedy, která k tomu vydala také katalog. Obraz Sebevraždy Sofonisby pak připomenul veřejnosti v disertaci o 20 let později Konrad Oberhuber. Sprangerův obraz porovnal s Tizianovými obrazy, jenž zdůvodnil použití barevnosti. Zejména uvádí těžkou purpurovou červeň a lehkou oranžovou u postavy Sofonisby. Dále badatel obraz srovnal se Sprangerovým vyobrazením Tří Marií jdoucích od hrobu z KHM ve Vídni. Oberhuber obraz sebevraždy Sofonisby datoval okolo roku 1610.⁴⁴⁷ Pavel Preiss obraz zařadil do pozdního období a připomenul temnosvitnou tendenci.⁴⁴⁸ Jaromír Neumann, který se v několika článcích věnoval tomuto obrazu, jej stručně charakterizoval.⁴⁴⁹ Neumann se zmíněnou datací souhlasil a upravil ji před nebo okolo roku 1610.⁴⁵⁰ Michael Henning obraz detailně analyzoval a upozornil na tvář v pozadí.⁴⁵¹ Badatel si povšiml tmavé barevnosti, ze které kontrastuje modelace Sofonisby. Henning poukázal na tendence barokního malířství, které v obraze působí. Následně badatel porovnal Sofonisbu s obrazem Tří Marií z KHM ve Vídni, malbou Justice a Prudencie z Louvru a portrétem ženy z NG v Praze.⁴⁵² Kaufmann obraz na základě předchozího výzkumu zařadil také do pozdního období Sprangera. Badatel poté porovnal Sofonisbu s výjevem Jaela a Sisery z téhož období.⁴⁵³ Fučíková zmínila, že obraz evokuje nový barokní sloh, avšak má ještě z hlediska kompozice manýristické esovité provedení. Fučíková dataci posunula mezi roky 1603 až

⁴⁴⁶ KATALOG PRAHA 1938, 65.

⁴⁴⁷ OBERHUBER 1958, 173.

⁴⁴⁸ PREISS 1976, 2.

⁴⁴⁹ NEUMANN 1978, 342. NEUMANN 1985, 52.

⁴⁵⁰ NEUMANN 1984a, 74.

⁴⁵¹ HENNING 1987, 137–138.

⁴⁵² Tamtéž, 138–139.

⁴⁵³ KAUFMANN 1988a, 271.

1607.⁴⁵⁴ K úpravě datace badatelka argumentovala temnosvitím s kontrastem namalovaného světla na těle Sofonisby. Kotková v katalogu Národní galerie obraz opatřila stručným katalogovým heslem.⁴⁵⁵ V dalším katalogu Národní galerie se autoři přikláněli k dataci Fučíkové.⁴⁵⁶ Následně obraz Rousová s Hladíkem stručně popsali a usoudili, že se jedná o Sprangerovo dílo z pozdního období.

Sebevražda Sofonisby jak již bylo naznačeno spadá do Sprangerova pozdního období [21]. Nezpochybnitelným argumentem je malířovo temnosvitné zpracování tématu. Spranger namaloval sedící Sofonisbu v pohybu serpentiny s vytočenou hlavou. Hlava je mírně zakloněna. Obličej je namalován se zoufalstvím brzké smrti. Zrak míří vzhůru pod tíhou okamžiku. Královninu hlavu zdobí zlatá koruna s drahými kameny a perlami. Sofonisba má dlouhé vlnité světle hnědé vlasy, které do pozadí tmavnou. Hlava s dramatickým výrazem ve tváři je posazena na dlouhý krk, přes který má pověšeny perly spadající do klína. Malíř namaloval Sofonisbu s odhaleným poprsím, které je odkryto bílým spodním šatem. Tento šat je zauzlen u srdce a napravo částečně zakrývá poprsí. Bílý oděv je zobrazen pod prsy mísovitými záhyby, z nichž jeden je dále zachycen levou skrčenou rukou.⁴⁵⁷ Přes záda má přehozen svrchní rudý plášť, který je namalován napravo nad pravou rukou, jež se bezvládně opírá o sedadlo. Královna je opřena levým loktem o tmavě červenou podložku, drží zlatý pohár s jedem, který si přibližuje k ústům. Dále je ošacena do zeleno–šedého horního svrchního dílu se šperkem a perlou na břicho. Pod tímto oděvem má upnutu světle červenou suknicí, která je vykasána. Pod svrchní červenou suknicí má spodní tmavě šedou suknicí, která je ovlivněna levou nohou směřující diagonálně doprava. Pravá noha je překryta levou.

V pozadí je vyobrazen sluha, který ji doručil neblahý dar. Pohybem muž rozhrnul zelený závěs, který můžeme vidět na obraze jen v náznaku drapérie v jeho ruce. Hlava muže je nakloněna dopředu a ve snaze přiblížit se ke královně. Sluha si levou ruku klade na tělo, které je rovněž v mírném předklonu. Tímto pohybem je postava v pozadí v protáhlé formě. Dále scénu doplňuje postava, která je namalována v profilu napravo. Postava ženy zřejmě namalována v kleče si klade v zoufalství nad osudem své paní ruce na hlavu. Jednu ruku má položenou na hlavu a druhou si křečovitě drží tvář.

Obraz Sebevraždy Sofonisby B. Spranger namaloval zřejmě podle von Aachenova nového stylu, který je zřejmý na příkladě Sebevraždy Lukrécie z roku 1601 a na dalších jeho

⁴⁵⁴ FUČÍKOVÁ 1997, 25.

⁴⁵⁵ KOTKOVÁ 1999, 103. Autorka citovala v kat. hesle starší literaturu.

⁴⁵⁶ ROUSOVÁ/HLADÍK 2005, 16–18.

⁴⁵⁷ Podobný motiv můžeme nalézt na obraze Minervy vítězí nad nevědomostí (KHM) namalovaném okolo r. 1595. Tamtéž FUČÍKOVÁ 1997, 36.

obrazech.⁴⁵⁸ Hans von Aachen tento nový šerosvitný vliv načerpal během svého italského pobytu.⁴⁵⁹ Spranger se od Hanse von Aachena inspiroval a sestavil svou kompozici do postmanýristické intence.

Námět:

Samotné téma sebevražda Sofonisby je inspirována příběhem z Punských válek. Kartaginská královna Sofonisba, která byla dcerou krále Hasdrubala, byla provdána za numidského krále Syfaka. Později se stala ženou dalšího významného představitele Kartága Masinisse, který ji poslal po sluhovi jed v poháru. I když byl Masinissa posluhovačem nepřátelského Říma, nechtěl, aby Sofonisba upadla do římského područí. Sofonisba přijala tento nechtěný dar. Spranger zachytil královnu v momentě zoufalství nad nelehkým osudem blízké sebevraždy. Samotný výraz zoufalství mladé královny je vyobrazen tak, jako by již požila smrtelnou dávku jedu.

⁴⁵⁸ Obraz Sebevražda Lukrécie je dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze, inv. č. O 17 169.

⁴⁵⁹ Jedním z umělců využívající šerosvit byl Federigo Barocci (1526–1612). Viz např. Obraz Adorace malého Ježíše z roku cca 1593 z Prada v Madridu.

1.20 VENUŠE A ADÓNIS

Okolo roku 1610

Olej na plátně, 110 x 175 cm

Provenience: Sběrka na zámku Duchcov

Literatura: ŠIMÁK 1920, 41–46; FUČÍKOVÁ 1972b, 347–358; NEUMANN 1977, 410–411; NEUMANN 1981, 57; FUČÍKOVÁ 1982, 93, obr. 10a; NEUMANN 1984a, 73–74; NEUMANN 1985, 52–53; KAUFMANN 1985, 312; HENNING 1987, 195; KAUFMANN 1988a, 278–279; KROPÁČEK/PREISS 1988, 214–215; FUČÍKOVÁ 1989, 192, obr. 21; FUČÍKOVÁ 1991, 78, obr. 172; FUČÍKOVÁ 1997, 40.

Josef V. Šimák publikoval z 19. století inventář, v kterém obraz popsal, jenž ovšem zařadil do oeuvre Hanse von Aachena.⁴⁶⁰ Fučíková určila za autora Sprangera, který jej namaloval v pozdním období, tedy mezi roky 1607 až 1611.⁴⁶¹ Domnívala se, že byl z posledních let Sprangerova života. Odůvodňuje to zejména použitím šerosvitu a barevné modelace. Dále obraz Venuše a Adónida porovnávala s rytinou s obdobným tématem od Giorgia Ghisiho, jenž upřednostnil moment loučení dvou milenců. Neumann s Fučíkovou souhlasil a publikoval rovněž názor, že obraz spadl také do tohoto období.⁴⁶² Nicméně upravil dataci vzniku okolo roku 1610.⁴⁶³ Neumann dále v jiném článku upozornil, že obraz byl namalován v pozdním období B. Sprangera.⁴⁶⁴ Kaufmann napsal, že obraz byl vlastní Sprangerově stylu.⁴⁶⁵ Připomenul také předchozí bádání. Henning k tomu dodal, že obraz Venuše a Adónis vzbuzuje otázky z hlediska obličeje Putti a namalovaných zbraní.⁴⁶⁶ K pozdnímu období Sprangera obraz Venuše a Adónis zařadil i Kaufmann.⁴⁶⁷ Dalšími, kteří se přiklíněli k tomuto období byli Preiss s Kropáčkem.⁴⁶⁸ Fučíková obraz zahrnuje do syntézy z roku 1991, kde publikovala názor, že dílo vzniklo na základě přemýšlení o smyslu života a moraliť.⁴⁶⁹ Autorka poté navázala dalším příspěvkem, v němž se zabývala třemi variantami Venuše a Adónis namalovanými Sprangerem.⁴⁷⁰ Duchcovský obraz badatelka vyložila jako dílo pozdní,

⁴⁶⁰ ŠIMÁK 1920, 41–46.

⁴⁶¹ FUČÍKOVÁ 1972b, 347–358. Autorka se malbou později zabývala (viz FUČÍKOVÁ 1982, 93, obr. 10a) a posunula namalování Sprangerem po roce 1605.

⁴⁶² NEUMANN 1977, 410–411.

⁴⁶³ NEUMANN 1984a, 73–74.

⁴⁶⁴ NEUMANN 1985, 52–53.

⁴⁶⁵ KAUFMANN 1985, 312.

⁴⁶⁶ HENNING 1987, 195.

⁴⁶⁷ KAUFMANN 1988a, 278–279.

⁴⁶⁸ KROPÁČEK/PREISS 1988,

⁴⁶⁹ FUČÍKOVÁ 1991, 78, obr. 172.

⁴⁷⁰ FUČÍKOVÁ 1997, 40.

jenž je charakterizováno modelací světla. Fučíková krátce ikonograficky vyložila význam obrazu.

Spranger namaloval nahou Venuši jak se ležíc opírá o nohu Adónida [22]. Světlé protáhlé tělo kontrastuje s tmavší pletí Adónida. Pohled Venuše míří na pozorovatele. Svěšená ruka Venuše je opřena o koleno Adónida, zatímco pravá ruka zdvíhá jeho bradu. Adónis se opírá jednou rukou za zády a druhou rukou objímá prs Venuše. Scéna je zasazena do tmavě červeného závěsu se střapci. Vpravo svírá závěs malý satyr, který tím odkrývá hlavní dvojici. V pozadí můžeme rozpoznat tvář dalšího malého satyra. Venuše a Adónis spočívá na bíle látce, která je kontrastujícím elementem vůči tmavému pozadí.

Námět:

Figurální motiv Venuše a Adónis je inspirován textem z Ovidiových Metamorfóz. Původně byl Adónis symbolem syrského božstva přírody, která se rodí a umírá. V řecko-římském období byl Adónis považován za dvojpohlavního, přičemž ho ctili jak Dionýsos tak Afrodíte/Venuše. Arés bůh války však chtěl lásku Afrodity k Adónisovi překazit, poslal proti němu kance, který ho zabil. Afrodíte/Venuše si po úmrtí Adónida vyprosila u Persefony, že může se malý okamžik (každý rok dvakrát) vrátit z okovů smrti na zemský povrch.

1.21 ALEGORIE NA TURECKÉ VÁLKY

Okolo roku 1610

Olej na dřevě, 165, 1 x 104, 5 cm

Provenience: Snad sbírka Rudolfa II. Po Švédském vpádu roku 1648 na Pražský hrad odvezena. Sbírká Harryho Wahlina ve Stockholmu.⁴⁷¹ Sbírká Nilse Rappa ve Stockholmu.⁴⁷²

Roku 1981 koupeno Stadtmuseem v Münsteru z aukce Christie's. 29. 8. 2007 koupeno neznámým sběratelem ze Švýcarské Galerie Koller a zapůjčeno Obrazárně Pražského hradu.⁴⁷³

Literatura: GRANBERG 1929, vol. 1; OBERHUBER 1958, 200–201, 230; KAUFMANN 1978, 71, 74–75; KAUFMANN 1985, 311; HENNING 1987, 161–162, 191; FUČÍKOVÁ 1988, 283; KAUFMANN 1988a, 277; FUČÍKOVÁ 1997, 39.

Konrad Oberhuber zařadil malbu do období okolo roku 1610.⁴⁷⁴ Následně uvedl souvislost mezi Alegorií a rytinou sv. Jeronýma od Lucase Kiliana, který ji provedl podle B. Spranger. Oberhuber si povšiml jisté kompoziční provázanosti pohybu a stylu.⁴⁷⁵ Thomas da Costa Kaufmann se věnoval v článku císařské Alegorie Adriaena de Vries ikonografii Rudolfa II. Při této příležitosti se zmínil také o obrazu Alegorie na Turecké války, který zařadil do období roku 1610.⁴⁷⁶ Na článek dále Kaufmann navázal a zopakoval, že Spranger vycházel z A. de Vriese.⁴⁷⁷ Michael Henning podrobně Alegorii popsal a vysvětlil ji jako vyobrazení Minervy a Viktorie.⁴⁷⁸ Dále citovaný autor porovnal malbu s alegorií Triumfu Moudrosti a obraz zařadil do Sprangerova díla. Eliška Fučíková připomenula, že téma císařských alegorií zpracovával Hans von Aachen.⁴⁷⁹ Spranger se alegoriemi zabýval v posledních letech a autorka také dodala, že obraz na první pohled vyzařuje nostalgii a pesimismus. Posléze Fučíková obraz ikonograficky vyložila. Thomas Da Costa Kaufmann ocitoval předchozí výzkum a Alegorii porovnal také s rytinou se sv. Jeronýmem.⁴⁸⁰ Badatel upozornil, že Alegorie je blízká jiným dílům od von Aachena a A. De Vriese. Eliška Fučíková napsala obsáhlou analýzu obrazu,

⁴⁷¹ GRANBERG 1929, vol. 1.

⁴⁷² Tamtéž 1929, vol. 1.

⁴⁷³ Neznámý český sběratel jej koupil snad 23. 3. 2007 za 142 000 euro.

⁴⁷⁴ OBERHUBER 1958, 200–201, 230.

⁴⁷⁵ Tamtéž, 200–201, 230.

⁴⁷⁶ KAUFMANN 1978, 71–72.

⁴⁷⁷ KAUFMANN 1985, 311.

⁴⁷⁸ HENNING 1987, 161–162, 191.

⁴⁷⁹ FUČÍKOVÁ 1988, 283.

⁴⁸⁰ KAUFMANN 1988a, 277.

který označila jako dílo namalované okolo roku 1610.⁴⁸¹ Rovněž poznamenala, že alegorie není obvyklá pro Sprangera a je v ní prostoupena tragédie a skepse. Fučíková dále porovnála Alegorii s obrazem Venuše a Adónida a nastínila, že obraz byl vytvořen po roce 1606 kdy Rudolf II. uzavřel s Turky mír.

Obraz „Alegorie na Turecké války“ od Sprangera je motivem, který obtížně identifikujeme [23]. Malíř vyobrazil ženskou postavu Viktorii, které překonala Turka, jenž leží na zemi. Okřídlená Viktorie, otočená zády k divákovi, drží v jedné ruce vavřínový věnec symbolizující vítězství a v druhé ruce přidržuje palmovou ratolest. Viktorie má skloněnou hlavu s melancholickým výrazem. Ležící turek, jehož Viktorie sráží k zemi stoupanutím na koleno, však třímá v ruce meč a ohrožuje Viktorii. Toto symbolizuje nesnadnost války s protivníkem, se kterým se musel potýkat Rudolf II. V popředí je pak namalován putti s deskou obsahující popis. Na druhé straně v popředí je zobrazena zemská báně. Nad bání je zachycen císařský orel s žezlem. Naproti Viktorie se pak vznáší Fama s trubkami ozdobenými císařskými prapory, která rozhlašuje zvěst vítězství. Za ženskou postavou Viktorie se rýsují vzrostlé stromy, které dominují pozadí. V dalším plánu pozadí jsou zachyceny koně pronásledující nepřátele v krajině s vodní plochou.

Obraz stylem stínování a motivem spíše patří k pozdnímu dílu B. Sprangera. Můžeme předpokládat, že alegorie byla namalována do roku 1610, kdy malíř ještě mohl pracovat. Další neznámou otázkou jest z jaké příčiny namaloval tento motiv. Snad Rudolf II. se chtěl prostřednictvím umění a své personifikované Viktorie vyrovnat s přechodným mírem s Turky. Samozřejmě jako císař chtěl být oslavován jako vítěz a triumfátor nad pohany. Nicméně nezdar a neskonalá melancholie obrazu jako by symbolizovala Rudolfovu náladu.

⁴⁸¹ FUČÍKOVÁ 1997, 39.

Katalog závěsných obrazů okruhových

1.22 SV. KATEŘINA

Začátek 80. let 16. století

Olej na dřevě, 37 x 59, 5 cm

Provenience: Zámecká obrazárna Konopiště do roku 1939.⁴⁸²

Národní galerie v Praze, inv. č. O 11905 (DO 814)

Literatura: KONOPIŠTSKÝ INVENTÁŘ 1920, č. 300 20; KONOPIŠTSKÝ SEZNAM 1939, č. 814; KOTKOVÁ 1999, 108.

V Konopištském zámeckém inventáři z roku 1920 byl obraz uváděn jako dílo německého mistra z konce 16. století.⁴⁸³ Ve stejné době kdy obraz sv. Kateřiny získala Národní galerie byl autor určen jako německý mistr druhé poloviny 16. století.⁴⁸⁴ Tento názor státní instituce převzala od inventáře zámku Konopiště z roku 1939.⁴⁸⁵ Názorová změna nastala až roku 1999, kdy Olga Kotková v katalogu Národní galerie obraz určila jako okruhové dílo B. Sprangera.⁴⁸⁶ Odůvodnila to především srovnáním se Sprangerovým obrazem sv. Barbory z budapeštského Szépművészeti Múzeum. Shledala stejné kompoziční schéma a určila, že obraz byl pravděpodobně namalován v období let 1578 až 1581. Porovнала také jednotlivé detaily s obrazem sv. Markéty ze zámku Rožmberk. Nicméně na závěr dodává, že v otázce autorství je ještě hodně neznámého.

Sv. Kateřinu Alexandrijskou malíř namaloval v interiéru [24]. Polopostava světice má mírně předkloněnou hlavu, kterou zdobí zlatá koruna s perlami. Její světle hnědé vlasy jsou sčesány. Výraz v obličejí je neutrální a pohledem míří doleva nahoru. V levé ruce drží palmový list, jenž přidržuje prsty. Tento pohyb podhaluje část levé ruky s ramenem. Pravá paže či rameno je zahalena svrchním pláštěm. Svrchník je částečně zachycen za zády a poté dvoj–mísovitým záhybem odkrývá rameno. Dále pak splývá přes paži dolů. Světice je pak ošacena ve světlém spodním oděvu, který kontrastuje s tmavým pozadím interiéru. Světlému oděvu dominuje výstřih s bohatým olemováním a uprostřed namalovanou hlavičkou putti. Ozdobení šatu s totožným motivem hlavičky putti malíř namaloval na ramenou. Za zády sv. Kateřiny je vyobrazen rozhrnutý závěs, který odhaluje okno s figurálním námětem umučení sv. Kateřiny.

⁴⁸² KOTKOVÁ 1999, 108. V katalogovém hesle je dále citován Inventář ze zámku Konopiště z roku 1920 a Inventární seznam z roku 1939.

⁴⁸³ KONOPIŠTSKÝ INVENTÁŘ 1920, č. 300 20.

⁴⁸⁴ Tamtéž

⁴⁸⁵ KONOPIŠTSKÝ SEZNAM 1939, č. 814.

⁴⁸⁶ KOTKOVÁ 1999, 108.

Námět:

Sv. Kateřina z Alexandrie se narodila do prostředí vznešeného postavení. Když budeme citovat Zlatou legendu, sv. Kateřina byla vzdělanou egyptskou princeznou. Později když dospěla se pod vlivem poustevníka stala křesťankou. V období vlády císaře Maxentia se v městě Alexandrii odehrávala pohanská slavnost. Legenda praví, že sv. Kateřina císařovi vytkla jeho pohanství. Nejdříve císař světici chtěl přesvědčit, aby obrátila. Z tohoto důvodu povolal 50 filozofů, kteří se měli snažit o její vystoupení z křesťanství. Nicméně sv. Kateřina v učeném dialogu filozofy přesvědčila o konverzi. Povolání filozofové, kteří zklamali císaře, byly poté za své selhání krutě potrestáni upálením. Císař Maxentius sv. Kateřinu nejdříve nechal zmrskat a poté ji vsadil do vězení. Nad sv. Kateřinou byl vznesen rozsudek trestu smrti na mučícím kole. Během mučení bylo kolo zničeno úderem blesku a Kateřina byla popravena setnutím hlavy. Mrtvé umučené tělo světice pak přenesli podle Zlaté legendy andělé na horu Sinaj.

1.23 PALLAS ATHÉNA

90. léta 16. století

Olej na mědi, 56 x 43 cm

Provenience: V letech 1876 až 1949 ve sbírce Rudolfa Ryšavého. Sbírká Egidy Neradové, asi od roku 1949 až do roku 1964. Od roku 1964 v Národní galerii v Praze (starší inv. č. VO 2077). Roku 1997 vráceno pův. majitelům a následně zpět zapůjčeno.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 9857

Literatura: KATALOG PRAHA 1938, 65; OBERHUBER 1958, 241; HENNING 1987, 198; KOTKOVÁ 1999, 110.

Ze soukromé sbírky Rudolfa Ryšavého byl zapůjčen obraz Pallas Athény vystaven roku 1938 v expozici Pražského baroka.⁴⁸⁷ V katalogu výstavy bylo uvedeno že autorem byl Bartholomeus Spranger. Badatel Konrad Oberhuber portrét ve své monografii zařadil do vyobrazení problematických.⁴⁸⁸ Poznamenal totiž, že se může jednat o obraz italské proveniencie.⁴⁸⁹ Michael Henning obraz bohyně posoudil jako přípis ke Sprangerovu oeuvre.⁴⁹⁰ Olga Kotková připsala obraz ze Sprangerova okruhu a srovnala ho s jiným obrazem Pallas Athény z Kolína nad Rýnem.⁴⁹¹

Malíř namaloval polopostavu bohyně v neutrálním tmavém pozadí [25]. Athéna drží pravou rukou oštěp ovázaný pruhem látky, který jej opírá o levé rameno. Zakloněná hlava je namalována z profilu. Otočením hlavy se deformuje obličej. Pohled Athény je upřen do strany. Bohaté kadeře zakrývá helma s ptačím pérem. Ucho bohyně malíř ozdobil zlatou náušnicí. Šroubovitý pohyb hlavy na pravou stranu s protaženým krkem je důležitým poznávacím hlediskem při určování autorství. Zároveň můžeme připomenout, že tento pohyb vzešlý z Itálie, byl později často kopírován.

Antikizující svrchní oděv Pallas Athény je zřasen jen v pohybu pravého ramena. Drapérie oděvu jinak není tak dynamická jako u dalších děl Bartholomea Sprangera. Ve srovnání s dalšími díly Sprangera se v obraze objevuje pro něj neobvyklá chyba. Malířské znehodnocení spočívá v obličej, který je v podobě profilu špatně namalován.

Můžeme tedy hypoteticky předpokládat, že se jedná o dílo z okruhu nebo také z blízkého okruhu Sprangera. To by znamenalo, že by mohl být autorem obrazu „Pallas Athéna“ bratr

⁴⁸⁷ KATALOG PRAHA 1938, 65.

⁴⁸⁸ OBERHUBER 1958, 241.

⁴⁸⁹ Tamtéž 241.

⁴⁹⁰ HENNING 1987, 198.

⁴⁹¹ KOTKOVÁ 1999, 110.

Bartholomea Quirin Spranger, který je ostatně zmíněn ve van Manderově životopise jako malíř. Dalším argumentem jest, že pobýval u bratra v Praze. Této hypotéze by také nahrával fakt, že ve van Manderově životopisu je zpráva, že B.Spranger neměl v Praze dílnu. Také poslední vůle B. Sprangera neobsahuje sdělení, aby „dílenský“ malíř převzal jeho ateliér.⁴⁹² Nicméně otázka spoluautorství Quirina v obrazech Bartholomea není dosud zcela vyřešena a objasněna.

Obraz Pallas Athény však můžeme porovnat s obrazem od Francesca Salviatiho „Charitas“ z roku 1543 až 1545 z galerie degli Uffizi ve Florencii, kde malíř namaloval polopostavu ženy s protaženým krkem a hlavou z profilu.⁴⁹³ V samotném obraze Charitas jsou namalováni dva putti. Ačkoliv se jedná o naprosto rozdílné motivy, můžeme na tomto obraze vyhledat předpoklady k inspiraci. Obdobné natočení hlavy do profilu namaloval také Frans Floris v obraze „Studie hlavy mladé ženy v bílém“ z Národní galerie v Praze.⁴⁹⁴ Podobiznu Pallas Athény také můžeme srovnat s figurálním motivem od Hanse von Aachena „Pallas Athéna, Venuše a Juno“ z roku 1593 z Museum of Fine Arts v Bostonu. Tato olejomalba zachycuje Athénu s otočenou hlavou doleva. Její hlava je zakryta helmou stejně jako u Pallas Athény z NG v Praze. Nicméně její hlava není tak vytočena a spíše klesá dolů. Pravděpodobně byl obraz namalován během pražského období rudolfinského manýrismu do 90. let 16. století. Podrobnější datace může být zjištěna v rámci opravy obrazu a následná dendrochronologie. Vzhledem k formálnímu posouzení lze dataci zpřesnit 1595 až 1600.

Námět:

Starořecká bohyně Pallas Athéna nebo také Athéna v době městského státu Athény byla jeho ochránkyní. Byla však uctívána již v době Mykénské uměleckými díly z Knóssu. Dalším jejím atributem byla sounáležitost v boji s králem či vladařem. Athénu rovněž rozpoznáme díky častému vyobrazení sovy. Socha bohyně byla také ve Spartě, kde měla také ochrannou funkci. Také se jí přisuzuje předání několika řemesel lidem. V době Helénské kultury byla označována jako bohyně Vítězství a řemesel. Homér v trójské válce v Iliadě a Odyssee bohyni postavil na stranu Řeků.

⁴⁹² Při tak detailní závěti schází vyrovnání se s jeho domnělým či domnělými dílenskými spolupracovníky.

⁴⁹³ BONFANTE–WARREN 2006, 158–159.

⁴⁹⁴ Inv. č. DO 4300. Viz KOTKOVÁ 1999, 63.

1.24 PERSONIFIKACE JUSTICIE

Konec 16. století

Olej na dřevě, 51 x 38, 5 cm

Provenience: Sběrka Františka a Olgy Flaschnerové. Od roku 1939 do roku 1974 ve sbírce Greta Helgy Munzové.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 13446

Literatura: KOTKOVÁ 1999, 109.

Portrét „Personifikace Justice“ nebyl dříve známý z důvodu umístění v soukromé sbírce a odborná veřejnost se s ním seznámila až po roce 1974. Teprve roku 1999 Olga Kotková v katalogu Národní galerie publikovala tento obraz.⁴⁹⁵ Badatelka nejprve v katalogovém hesle srovnala s Personifikací Justice další obrazy s podobnou tematikou.⁴⁹⁶ Mj. poukázala na analogii s Personifikací hmatu ze sbírky Grzimek, který je posuzován jako dílo Hanse von Aachen. Pak citovala Kotková dvě další díla a to Personifikaci víry a čichu z Mnichova jako díla Sprangera. Právě u těchto dvou maleb se Kotková pozastavila nad podobností kompozice. Na závěr kat. hesla srovnala obraz Personifikace Justice s obrazem Pallas Athény.⁴⁹⁷

Polopostavu Personifikace Spravedlnosti malíř namaloval v neutrálním tmavě hnědém prostoru, které je doplněno jen nápisem „Ivstitia“ [26]. Polopostava symbolizující spravedlnost je zobrazena v esovitém pohybu. Tomuto pohybu napomáhá také mírně zakloněná hlava doleva. Hlavu zdobí světle hnědé vlasy, které jsou ozdobeny zlatými čelenkami s kameny a perlami. U čela upnutu čelenku se čtyřmi putti zdobí perly. Pohled zosobněné Justice míří na pravou stranu nahoru. Obličej je namalován bez grimas. Hnědé dlouhé vlasy spadají až po ramena. Personifikace spravedlnosti v levé ruce přidržuje své atributy meče a váhu. Meč je znázorněn jen fragmentárně a váhy lze jen vidět zčásti. Zosobněná spravedlnost pak je ošacena do světlého oděvu sepnutého zlatou sponou na pravém rameni. Sepnutý šat vytváří celkem jednoduché vrstvení drapérie, která spadá diagonálně k ruce držící atributy.

Pokud srovnáme obraz „Personifikace Spravedlnosti“ s obrazem „Pallas Athéna“, můžeme poznamenat, že prvně citovaný obraz je výtvarně na vyšší úrovni než druhý. Zejména se jedná o jednotlivé detaily mj. zlaté čelenky a pohyb prstů levé ruky. V obraze Pallas Athéna je pravá ruka přidržující žerď namalována ve značně jednodušším stylu. Daleko vyspělejší

⁴⁹⁵ KOTKOVÁ, 109.

⁴⁹⁶ Tamtéž, 109.

⁴⁹⁷ Tamtéž, 109.

oproti obrazu Pallas Athéna je také modelace a šroubovitý pohyb hlavy. Obraz tedy lze připsat k výtvarným počínům Bartholomea Sprangera. Hypotetické autorství můžeme dokázat velice těžko. Snad jen oprava obrazu a s ní související vedlejší chemická analýza barev a dendrochronologie může prozradit více.

Závěsný obraz „Personifikace Justicie“ také mohl souviset s freskou v malostranské radnici. Jestli se mohlo jednat o návrh, studii či kopii fresky dnes nezjistíme, protože malba v radnici se nedochovala.

1.25 HLAVY DVOU MARIÍ

1. pol. 17. století

Olej na plátně, 60 x 61 cm

Restaurováno: V. Jasperem roku 1895 a M. Černou roku 1983

Provenience: Ze sbírky bratrů Imstenraedů z Kolína nad Rýnem koupeno Karlem z Lichtensteina.

Zámecká obrazárna Kroměříž, inv. č. KE 2901, O 310

Literatura: BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. k. 310; TOGNER 1967, 127; JIRKA 1985, 251; NEUMANN 1985, 53; KAUFMANN 1988a, 273; JIRKA 1998, 367.

V inventárním soupisu Kroměřížské zámecké obrazárny byl zaznamenán až roku 1925, který A. Breitenbacher a E. Dostál vydali o pět let později.⁴⁹⁸ Jaromír Neumann se pokusil kopii obrazu zařadit k roku 1600.⁴⁹⁹ Argumentoval zejména dominujícím šerosvitem a stylem malby. Kaufmann uvedl nezvyklost v kompozici komplikovanosti Sprangerova obrazu.⁵⁰⁰ Převratné tvrzení publikoval Antonín Jirka, který obraz zhodnotil jako dílo kopisty okolo roku 1650.⁵⁰¹ Zejména se opíral o oltář s výjevem Tří Marií jdoucí od hrobu Kristova v kapli Všech svatých na pražském hradě, na kterém se také podílel Spranger.⁵⁰² Okolo roku 1600 vyryl podle oltáře A. Sadeler reprodukci. A. Jirka uvedl, že obraz je napodobeninou malířovy kompozice, která byla provedena z rukou kopisty.

Původce malby zobrazil poprsí dvou Marií v neutrálním abstraktním prostoru vyjádřené tmavým pozadím [27]. Malíř namaloval jednu ženu v profilu a druhou z en-face. Marie blíže k divákovi, která je namalována z profilu, se hlavou obrací k druhé ženě. Hlavu zdobí světle hnědé vlasy stočené do drdolu a její tvář je zastíněna. Malíř hlavu ženy nasadil na dlouhý krk, jenž dominuje portrétu. Krk ženy je mírně nakloněn dopředu. Neznámá je namalována v oděvu přelomu 16. až 17. století s bohatými ornamenty. Pozoruhodným detailem je vystihnutí pohybu ramena, které oproti hlavě zasunuto na druhou stranu. Druhá žena s obličejem mířícím k pozorovateli má zahalenu hlavu šátkem. Hlava je mírně předkloněna dopředu a také trochu posunuta nakloněním doleva. Zajímavým prvkem portrétu je bohatě zřasená pokrývka hlavy, který spadá až po ramena.

⁴⁹⁸ BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. k. 310.

⁴⁹⁹ NEUMANN 1985, 53.

⁵⁰⁰ KAUFMANN 1985, ; KAUFMANN 1988a, 273.

⁵⁰¹ JIRKA 1998, 367.

⁵⁰² Tamtéž, 367.

Formální prvek figurálního protipólu profilu a en-face můžeme u B. Sprangera najít v několika obrazech. Např. lze jej najít v obraze Odysea a Kyrké z KHM ve Vídni. Důležitým srovnáním může být také obraz Hlava ženy z Národní galerie v Praze z přelomu 16. až 17. století, jenž B. Spranger namaloval v částečném profilu. Nicméně grafický list, který vyryl Aegidius Sadeler stále patří k hlavním vodítkům (viz katalog 6.35). Nejdůležitější pro nás je srovnání fragmentu býv. oltáře z kaple Všech svatých, kde Spranger namaloval jedno křídlo s námětem Tří Marií.⁵⁰³ Již zmíněná část oltáře byla doplněna motivem s Kristem se dvěma apoštolý na cestě do Emauz od Josefa Heintze st.⁵⁰⁴

Obraz s motivem dvou Marií nám neobjasňuje kdo jej mohl namalovat a za jakým účelem. Nejspíše na základě grafiky a zřejmě rannější malby to mohl být někdo v prostředí pražského malířského cechu či pravděpodobně ze Sprangerova okruhu. Mohlo se také jednat o studijní motiv, inspirovaný protipólem tváří, či individuální zakázku, která požadovala z oltářního křídla vybranou výseč.

⁵⁰³ Dnes je obraz vystaven v Kunsthistorische museu ve Vídni.

⁵⁰⁴ Oltářní křídlo je také součástí expozice KHM ve Vídni.

1.26 JUNO V OBLACÍCH

Počátek 17. století

Olej na plátně, 108 x 93 cm

Provenience: Dorotheum, aukční katalog 1929. Do roku 1981 sbírka Gabriely Bauerové v Praze.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 14957

Literatura: HENNING 1987, 200; KOTKOVÁ 1999, 73.

Poprvé byl obraz zaznamenán v aukčním katalogu z roku 1929 v Dorotheu ve Vídni.⁵⁰⁵ Michael Henning obraz zařadil k malbám připisovaných Sprangerovi.⁵⁰⁶ Dále poznamenal, že předchozí umístění je neznámé. Olga Kotková obraz určila jako kopii Hendricka Goltzia ze 17. století.⁵⁰⁷ Argumentovala zejména rytinou od Saenredama na shodné téma inspirovanou obrazem H. Goltzia. Rovněž Kotková uvedla dvě kresby z Amsterdamu na také obdobné téma. Dále pak v souvislosti s malbou zmínila badatelka rytinu Juny a Merkura od Egberta van Panderena a Pietera de Joda, kterou vyryli podle návrhu B. Sprangera. V evidenci Národní galerie je obraz určen jako dílo následovníka B. Sprangera.

Na oblaku sedící bohyně Juna je doprovázena pávem [28]. Světlovlasá Bohyně má hlavu ozdobenu korunou. Otočená hlava je posazena do mírného profilu na vysoký úzký krk. Juna je oděna do svrchního světlého oděvu, jenž odhaluje poprsí. Spodní tmavší suknice zahaluje nohy až ke kotníkům. Bohyně Juna přidržuje zlaté žezlo. V druhé ruce, jenž je také ozdobena zlatým náramkem, bohyně prsty kontroluje zlatý náramek spadající od pasu dolů. Za Junou v pozadí v nebesích je namalován povoz tažený dvěma pávy. Pod sedící bohyní na oblaku se rýsuje realisticky zachycená krajina s bujnou vegetací. Přímo pod Junou je namalován Merkur s okřídlenou helmou. Merkur v jedné ruce drží meč a v druhé svírá uťatou hlavu. Za Merkurem leží bezvládné tělo. Na pravé straně od Merkura je zobrazen býk otočený zády k divákovi.

Obraz zřejmě nemaloval B. Spranger. Můžeme argumentovat zejména stylem malby a detaily s tváře Juny. Na druhou stranu v detailech jako jsou prsty rukou, koruna na hlavě a natočení hlavy, můžeme vysledovat ovlivnění Sprangerem. Nicméně lze posoudit, že malíř postupoval na základě inspirace Sprangerem a Hansem von Aachen.

⁵⁰⁵ KOTKOVÁ 1999, 73.

⁵⁰⁶ HENNING 1987, 200.

⁵⁰⁷ KOTKOVÁ 1999, 73.

Námět:

Výjev Juny, která byla římskou bohyní oblohy, světla a ochránkyní žen, byl také ztotožněn s řeckou bohyní Hérkou. Samotná Juno byla dcerou Saturna a Rhey a později manželkou Jova.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ MARTIN 1993, 138.

1.27 ZAJETÍ KRISTA

Přelom 16. až 17. století

Olej na plátně, 206 x 158 cm

Provenience: Sbírka Pavla Goldreicha v Praze do roku 1965.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 11127

Literatura: FUČÍKOVÁ 1979, 504; ŠRONĚK 1997, 93; KOTKOVÁ 1999, 96; FUČÍKOVÁ 2007, 410–411.

Eliška Fučíková na základě tvrzení Iva Kořána obraz připsala Tomáši Ruhrweydovi.⁵⁰⁹ Michal Šroněk hypoteticky připsal obraz Zajetí Krista Tomáši Ruhrweydovi, který byl snad žákem B. Sprangera.⁵¹⁰ Olga Kotková připsala pašijový obraz s otazníkem k Tomáši Ruhrweydovi, který jej mohl namalovat do některého pražského kostela.⁵¹¹ Badatelka upozornila na evidentní inspiraci stylem B. Sprangera. Eliška Fučíková obraz zhodnotila v rámci cyklu maleb z jičínského regionálního muzea Ukřižování a Přibíjení na kříž a Nesení kříže a Posmívání Kristu z kaple pod Zebínem. Zajetí Krista Fučíková interpretovala jako Sprangerova škola.⁵¹² V centrální evidenci uměleckých děl v Národní galerii je obraz Zajetí Krista zaznamenán jako Sprangerův okruh.

Malíř namaloval výjev Zajetí Krista ve chvíli kdy jej políbil Jidáš [29]. Ten je vyobrazen v profilu u Krista v pozadí. Vedle Jidáše je namalován sv. Petr, který mečem zranil vojáka, jenž se skácel k zemi. Kristus mezi Jidášem a Petrem všemu přihlíží. Za Kristem jsou namalováni další apoštolové. V popředí dominují dva vojáci. Jeden voják je zobrazený zády k divákovi a otáčí se k druhému. Druhý voják s helmou na hlavě, s vousy a štítem s prvním gesty komunikuje. Voják na koni, jenž kompozičně propojuje apoštoly a dva vojáky, míří k Ježíšovi. Zády zachycený voják svírá v jedné ruce oštěp. Druhou rukou přidržuje uzdu koně.

Scénu Zajetí Krista malíř namaloval v souvislosti se znalostí Sprangerových maleb. Můžeme především poukázat na esovitě prohnuté postavy, otočení hlav do protipohybu, detaily helem.

Námět:

Výjev „Zajetí Krista“ je inspirován zradou Jidáše na Kristovi. Jidáš byl doprovázen vojáky, kteří s ním šli na Olivetskou horu. Ježíš se na Olivetskou horu šel pomodlit a nechal spící

⁵⁰⁹ FUČÍKOVÁ 1979, 504.

⁵¹⁰ ŠRONĚK 1997, 93.

⁵¹¹ KOTKOVÁ 1999, 96.

⁵¹² FUČÍKOVÁ 2007, 410–411.

apoštoly v povzdálí. Když dokončil svou modlitbu, přišel Jidáš, a polibkem Ježíše označil vojákům.⁵¹³

⁵¹³ ROYT 2006, 309.

1.28 KŘIŽOVÁNÍ KRISTA

Přelom 16. až 17. století

Olej na plátně, 206, 5 x 160 cm

Provenience: Sbírka Pavla Goldreicha v Praze do roku 1965.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 11126

Literatura: FUČÍKOVÁ 1979, 504; ŠRONĚK 1997, 93; KOTKOVÁ 1999, 96;

FUČÍKOVÁ 2007, 410–411.

Eliška Fučíková určila podle názoru Iva Kořána, že obraz Křižování Krista byl snad dílem Tomáše Ruhrweyda.⁵¹⁴ Michal Šroněk posoudil obraz jako dílo Tomáše Ruhrweyda, který snad byl žákem B. Sprangera.⁵¹⁵ Olga Kotková obraz určila jako dílo Tomáše Ruhrweyda s otazníkem.⁵¹⁶ Badatelka uvedla, že pašijový obraz mohl být v nějakém pražském kostele. Eliška Fučíková obraz pojmenovala jako Přibíjení na kříž a určila, že byly v cyklu maleb z jičínského regionálního muzea (Ukřižování a Přibíjení na kříž) a z kaple pod Zebínem (Nesení kříže a Posmívání Kristu).⁵¹⁷ Fučíková dále posoudila, že obrazy nenamaloval jeden malíř. Obraz Křižování Krista je posouzen na základě centrální evidence Národní galerie jako umělecké dílo okruhu B. Sprangera.

Ukřižování Krista malíř zachytil v momentě kdy byl Spasitel přibíjen na kříž [30]. Tělo Krista, spočívající přibité na dřevěném kříži jež je ještě neukotven, je ošaceno jen v bílé bederní roušce. Esovitě prohnuté tělo, jemuž dominuje pohyb skrčených nohou, upnutí pravé ruky a ještě volná levá ruka, je typickým slohovým ovlivněním B. Sprangera. Kristova hlava je zakloněna. V popředí obrazu se rýsují dvě postavy vojáků, kteří mezi sebou komunikují. První voják zády k pozorovateli s helmou na hlavě se otáčí k druhému. Tento voják s knírem a rovněž s helmou mu gesty rukou odpovídá. Za Kristem na bílém koni je zobrazen další voják, jenž přidržuje popruh, kterým vytáhne kříž k upevnění. Pod ním vyobrazený skrčený muž s plnovousem a prořídlymi vlasy zatlouká hřeb do pravé ruky Kristovy. Na druhé straně další skrčený muž s kloboukem na hlavě teprve probodává levou ruku Krista.

Z hlediska určení autorství můžeme posoudit obraz jako dílo některého malíře, který se inspiroval B. Sprangerem.

⁵¹⁴ FUČÍKOVÁ 1979, 504.

⁵¹⁵ ŠRONĚK 1997, 93.

⁵¹⁶ KOTKOVÁ 1999, 96.

⁵¹⁷ FUČÍKOVÁ 2007, 410–411.

Námět:

Křížování Krista či spíše Ukřížování je inspirováno evangelií (Mt 27, 32–55, Mk 15, 20–41, L 23, 26–49 a J 19, 17–37). Ukřížování Krista se stalo v pátek, kdy scházela jen noc od svátku pesach. Kristus byl Ukřížován na vrchu Golgota v Jeruzalémě.⁵¹⁸

⁵¹⁸ ROYT 2006, 296–300.

Katalog závěsných obrazů s problematickým určením

1.29 EPITAF MIKULÁŠE PYCKLERA

1579

Olej na dřevě, 138 x 110 cm

Signatura: dnes nečitelná, přepis z 19. století: „Nicolao Pyckler a Grodicz in Qia, Gansersdorf et Falkenberg ex antiqua apud silesios Familia, qui cum duorum summorum Imp. Divi Maximiliani II. Rodolphi deinde Augusti aulan a pueris secutus non repirire in quo mens alteriora petens aquiescerat ad coelestem tandem illam aspirans extremum clausit diem fratri Beneremito Balthazar frater Moestissimus P: C: vixit annos XXXII. Obiit prid. Cal. Aug. Anno M.D.L.XXIX.“⁵¹⁹

Provenience: Kůrová kaple v chrámu sv. Víta v Praze. Vyjmut z rámu a poté odložen.

Opětovně nalezen a umístěn do Schwarzenberské kaple v chrámu sv. Víta v Praze.

Literatura: HONSATKO 1833, 172; CIBULKA 1931, 164–167; NIEDERSTEIN 1937, 404; OBERHUBER 1958, 98–99, 222; HENNING 1987, 199; VACKOVÁ 1989b, 100; ŠRONĚK 1994, č. 41; FAJT/ROYT 1994, 63; ŠRONĚK/KRAMÁŘ 1998, 15; ROHÁČEK/ŠRONĚK 2000, 111; FUČÍKOVÁ 2006b, 82; FUČÍKOVÁ 2006c, 236–237.

Poprvé o epitafu Mikuláše Pycklera napsal roku 1833 Anton Honsatko krátkou zprávu, že obraz obsahuje Pycklerův znak.⁵²⁰ Dále stručně obraz charakterizoval, že zachycuje Zmrtvýchvstání s ozbrojeným rytířem.⁵²¹ Josef Cibulka roku 1931 publikoval epitaf v časopise Umění.⁵²² Autorův zájem o obraz a renesanční rám vzbudila okolnost výměny obrazu za Horejcovy plastiky. Retabulum epitafu obsahuje výjev Kalvárie, predella vyobrazuje Krista v hrobě a na nástavci na vrcholu oltáře je socha Krista vstávajícího z hrobu. Obraz se však jak autor napsal se během času ztratil. Cibulka popsal samotné technické podrobnosti vyobrazení a se věnoval samotné Horejcově výzdobě, která byla dokončena na svatováclavské milénium roku 1929. Na závěr napsal autor článku, že obraz Pycklerův byl šťastně nalezen.⁵²³ Konrad Oberhuber se v bádání opřel o předchozí popis Cibulkův.⁵²⁴ Oberhuber poznamenal, že se jedná o dílenskou práci Sprangerovu. Argumentoval zejména nestejností kvality jednotlivých detailů. Michael Henning epitaf zařadil do obrazů, nad

⁵¹⁹ Úplnou transkripci votivního nápisu provedl HONSATKO 1833.

⁵²⁰ Tamtéž, 172.

⁵²¹ Tamtéž, 172.

⁵²² CIBULKA 1931, 164–167.

⁵²³ Josef Cibulka ovšem určil autora malby neznámého Rudolfínského malíře. Viz též 167.

⁵²⁴ OBERHUBER 1958, 222.

kterými se vznášejí pochybnosti.⁵²⁵ Upozornil na stylistickou odlišnost epitafu od uměl. děl Sprangera. Badatel konstatoval jistou prostorovou neohebnost, kompoziční nejednotnost a u Krista a vojáků se projevuje nemohoucnost. Jediným pojátkem připsání ke Sprangerovi je modelace barvou. Michal Šroněk v publikaci „Katedrála sv. Víta v Praze“ z roku 1994 se věnoval vnitřní výzdobě, kde zmínil epitaf.⁵²⁶ Badatel dále určil, že obraz byl namalován po roce 1579 malířem z okruhu B. Sprangera.⁵²⁷ Téhož roku vyšel průvodce, ve kterém autoři určili, že se jednalo o epitaf ze Sprangerova okruhu.⁵²⁸ V uměleckých památkách Prahy z roku 2000 Michal Šroněk napsal ve spolupráci s Jiřím Roháčkem o Pycklerově epitafu, jehož obraz byl vyjmut z původního renesančního rámu, že je umístěn ve Schwarzenberské kapli na západní stěně.⁵²⁹ Autoři se domnívali, že se jedná o okruhové dílo Sprangerovo. Eliška Fučíková porovnala epitaf z obrazem Zmrtvýchvstání ze Strahovské obrazárny a vyhodnotila, že epitaf není dílem Sprangera.⁵³⁰ Badatelka určila, že se jedná o dílo holandského malíře, který poznal Řím a italský styl malby. Dále Eliška Fučíková zhodnotila, že autorem obrazu musel být holandský malíř, který navštívil Florencii a Řím.⁵³¹ Poté badatelka obraz porovnala s dílem Masa di San Friano ve studiu Francesca I. v Palazzo Vecchio ve Florencii.⁵³² Následně uvedla, že autor nepatřil ani ke Sprangerově dílně.

Epitaf Mikuláše Pycklera má tedy hlavní výjev Zmrtvýchvstání Ježíše Krista, který se vznáší nad kamenným sarkofágem v jeskyni [31]. Kristus je namalován v protáhlé esovitě prohnuté postavě. Pohled směřuje dolů k donátorovi. Kristova levá ruka má gesto žehnání. Pravou rukou přidržuje u boku žerď zakončený křížem s bílým praporem na kterém je namalován kříž. Vykupitel je ošacen v bílé bederní roušce a vlajícím svrchním pláštěm, který pohybem vzhůru vytváří nalevo velký záhyb. Tento záhyb je ovlivněn přidržením pravé ruky nad loktem a dalším přidržením pravé dlaně. Malíř Krista namaloval ve svatozáři, která kontrastuje s tmavou jeskyní. Pod Kristem jsou namalováni římsí vojáci. Na levé straně obrazu je zobrazen voják se šroubovitým pohybem, který napřahuje ruku vzhůru. Druhou rukou drží meč. Pod ním je zobrazen muž ve zbroji ze 16. století. Jedná se o zadavatele tedy M. Pycklera, který klečí na klekátku a má sepjaté ruce k modlitbě. Pyckler je namalován

⁵²⁵ HENNING 1987, 199, kat. č. C 25. Michael Henning poukázal na to, že Epitaf M. Pycklera zmínil i Ernst Diez (Viz DIEZ 1909–1910, 115). Nicméně tento badatel uvedl, že se ve sbírce Strahovského kláštera nacházejí dvě malby Zmrtvýchvstání, ale samotný epitaf M. Pycklera neuvedl.

⁵²⁶ ŠRONĚK 1994, č. 41. Viz též ŠRONĚK/KRAMÁŘ 1998, 15.

⁵²⁷ Tamtéž, č. 41.

⁵²⁸ FAJT/ROYT 1994, 63.

⁵²⁹ ROHÁČEK/ŠRONĚK 2000, 111.

⁵³⁰ FUČÍKOVÁ 2006b, 82.

⁵³¹ FUČÍKOVÁ 2006c, 236–237.

⁵³² Tamtéž, 236.

z poloprofilu, dívající se směrem před sebe na svou helmu. Další římský voják, jenž je namalován přímo pod nohy Krista, je opřen o sarkofág ve spánku. Zkroucená sedící postava přidržuje oštěp. Dominující voják, který prchá zděšen pryč od Krista, je zachycen ve složitém pohybu. Hlava vojáka míří ke Kristovi, kdežto tělo je šroubovitě protaženo. Voják překračuje dalšího probouzejícího drába, jenž zvedl hlavu a svalnatou rukou zachytil meč. Poslední voják za jmenovanými hlídači je namalován ve stínu s pohledem z en-face. Tmavá jeskyně je zobrazena s průhledem do krajiny s bujnou vegetací.

Motiv jeskyně s průhledem je uplatněn také v obraze Zmrtvýchvstání Krista od B. Sprangera z roku 1576 ze Strahovské obrazárny [2]. Shodný formální projev lze sledovat také v postavě Krista. Ačkoliv Kristus Pycklerova epitafu jednou nohou stojí na víku sarkofágu a Kristus ze Zmrtvýchvstání se již vznáší, určité kompoziční shody můžeme uvést. Např. se jedná o držení žerdě jednou rukou, gesto levé ruky, diagonální umístění sarkofágu, skloněná hlava spícího vojáka a samotné téma scény v tmavé jeskyni. Tyto konotace mohou objasnit autora epitafu, který stejně jako Spranger mohl poznat soudobé malířství v Itálii. Můžeme tedy hypoteticky předpokládat, že malíř znal obraz Zmrtvýchvstání ze Strahova (1576) a byl z prostředí pražského cechu. Argumentem proč mohl být umělcem malíř z cechu je již předchozími badateli zmíněná nižší výtvarná kvalita epitafu.

1.30 EPITAF NEZNÁMÉ RODINY S PROMĚNĚNÍM KRISTA

80. až 90. léta 16. století

Olej na dřevě, 159, 5 x 118, 5 cm

Provenience: Sběrka knížete Lobkovice v zámku Šopka u Mělníka. Sběrka guberniálního rady Janka. Od roku 1842 ve sbírce Strahovské obrazárny. V letech 1950 až 1992 ve sbírce Národní galerie v Praze (inv. č. O 6822). Vraceno původním majitelům.

Strahovská obrazárna, inv. č. O 707

Literatura: CHYTIL 1904, 20; DIEZ 1909–1910, 115; CHYTIL 1912, 30; NIEDERSTEIN 1937, 404; PEŠINA 1954, 291; OBERHUBER 1958, 226; VACKOVÁ 1969, 146; HENNING 1987, 198, kat. č. C 21; VACKOVÁ 1989b, 100; KYZOUROVÁ 1997, 455.

Ernst Diez epitaf s Proměněním Krista dal do souvislostí s obrazem Zmrtvýchvstání Krista ze Strahovské obrazárny.⁵³³ Karel Chytil epitaf vybral ze Strahovské obrazárny na výstavu v roce 1912.⁵³⁴ K příležitosti výstavy byl vydán katalog, v němž je obraz stručně připomenut. Epitaf byl také uveden v Niedersteinově soupisu z roku 1937, kde jej badatel charakterizoval jako kopii.⁵³⁵ Jaroslav Pešina se krátce pozastavil nad tímto obrazem a poznamenal, že se jednalo o práci po roce 1600 a nám se zachovala v kopii ze 17. století.⁵³⁶ Konrad Oberhuber stručně prezentoval epitaf jako zcela jasnou okruhovou práci.⁵³⁷ Jarmila Vacková přiřadila epitaf do období r. 1579, kdy vznikl Pycklerův epitaf.⁵³⁸ Michael Henning na základě Oberhuberova tvrzení přiřadil obraz k dílům připisovaným Sprangerovi.⁵³⁹ Citovaný badatel vyslovil pochybnosti autorství v postavách apoštolů a Krista. Rovněž se pozastavil nad tělesnou toporností a banálním kopírováním Sprangerových gest. Ivana Kyzourová napsala v katalogu výstavy z roku 1997, že tento epitaf je ze Sprangerova okruhu z let 1610 až 1620.⁵⁴⁰ V kat. hesle dále pak popsala stručný předchozí vývoj bádání a samotnou ikonografii. Kyzourová epitaf srovnala s epitafem Mikuláše Müllera a s obrazem Vidění Ezechielovo od M. Gundelacha ve hřbitovním kostele ze Žebráku.

Malíř rozdělil motiv na sféru nebeskou, kde centrální osou kompozice je postava Krista ve svatozáři [32]. Kristus je namalován v protáhlé formě s gesty rukou. Levá ruka je téměř připažena k tělu a pravá je napřažená nahoru. Hlava Krista se otáčí k rozmluvě se

⁵³³ DIEZ 1909, 115.

⁵³⁴ CHYTIL 1912, 30.

⁵³⁵ NIEDERSTEIN 1937, 404.

⁵³⁶ PEŠINA 1954, 291.

⁵³⁷ OBERHUBER 1958, 226.

⁵³⁸ VACKOVÁ 1969, 146.

⁵³⁹ HENNING 1987, 198, kat. č. C 21.

⁵⁴⁰ KYZOUROVÁ 1997, k. č. V/514.

starozákonním prorokem Mojžíšem. Na druhé straně je také prorok Eliáš. Oba proroci a Ježíš jsou zobrazeni v nebeské sféře. Pod nimi umělec zobrazil tři apoštoly sv. Petra, sv. Pavla a sv. Jana Evangelistu. Učedníci, kteří jsou namalováni přímo pod nebesy, ohromeně pozorují tento úkaz. Posledním rozdělením je pozemská sféra, která je prezentována rodinou donátora. Významný muž v oděvu přelomu 16. až 17. století je otočen směrem k divákovi. Levou rukou přidržuje pamětní medaili snad s portrétem Rudolfa II. Tohoto muže doprovázejí portréty s jeho manželkou, která je obklopena dvěma dcerami. Ženy mají sepjaté ruce k modlitbě a jsou ošaceny do oděvu z téže doby jako muž.

Identifikace donátora není dosud věrohodně objasněna. Lze tedy předpokládat, že se mohlo jednat o významného představitele u dvora (viz medaile s Rudolfem II.) a movitého zadavatele. Rovněž také si musíme položit otázku, v jakém kostele se epitaf nacházel. Další důležitou konstantou je, zda můžeme pokládat tento epitaf za dílo Sprangerovo. Mohlo se také jednat o nápodobu a určitý stupeň inspirativního ovlivnění předchozími epitafy M. Müllera a M. Peterleho, kterou provedl jiný malíř. Můžeme také hypoteticky předpokládat, že tento epitaf mohl vzejít z ruky Sprangerova bratra Quirina. Mladší sourozenec mohl navázat na kompoziční schémata a dále pak je rozvinout. Nicméně pro tyto domněnky nejsou relevantní důkazy aby se jistotou dalo určit Quirina za autora.⁵⁴¹ Pokud se vrátíme k eventualitě, že malířem byl cechovní malíř, který znal B. Sprangerovo dílo, je určení velmi nejasné.

⁵⁴¹ Slabinou této teorie je, že Quirin nebyl členem malostranského cechu malířů a další jeho dílo není známo.

1.31 ALEGORIE KRÁSY–HLAVA VENUŠE

Přelom 16. až 17. století

Olej na plátně, 51, 2 x 42 cm

Provenience: Aukce galerie Arcimboldo v Praze

Dosud nepublikováno

Obraz Alegorie krásy byl v rámci aukce Galerie Arcimboldo v Praze z 11. 12. 2010 označen jako dílo školy Bartholomea Sprangera.⁵⁴²

Samotný výjev zachycuje motiv poprsí ženy snad Venuše [33]. Hlava ženy je natočena na pravou stranu, jenž prozrazuje charakteristiku Sprangerova stylu. Žena, jejíž pohled míří vzhůru, je v tváři jemně modelována. Ve tmavých vlasech ženy je namalován šperk složený ze světlých perel. Perly má také žena zavěšené jako naušnice. Hlava je posazena na dlouhý krk, jenž je „naražen“ na tělo. Venuše či neznámá žena je oděna pouze do bíle průsvitné látky, kterou přidržuje mezi odhaleným poprsím a na pravém rameni. Celkově výjev je zasazen do tmavého pozadí, které je laděno do hnědočervené barvy.

Malířský styl v obraze Alegorie krásy–hlava Venuše lze považovat jako dílo, které zřejmě čerpalo ze Sprangerova pozdního období. Můžeme poukázat na Sprangerův obraz Sebevraždy Sofonisby [21]. Rovněž také můžeme porovnat Alegorii krásy s obrazem Hanse von Aachena Sebevraždu Lukrécie z Národní galerie. Dalším eventuálním malířem mohl být někdo z okruhu dvorních malířů Rudolfa II. Například pokračovatelem Sprangera Matthäus Gundelach či Josef Heintz st.

⁵⁴² www.arcimboldo.cz/aukce-cze, vyhledáno 6. 4. 2011

Katalog kopií obrazů podle B. Sprangera

1.32 KLANĚNÍ PASTÝŘŮ

1606

Olej na dřevě, 49, 5 x 34, 4 cm

Signatura: M. G.

Provenience: Sbírka hraběte Buquoye v Praze do roku 1912. Roku 1945 obraz ve sbírce zámku Rožmberk.

Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4577

Literatura: CHYTIL 1912, č. 44; KATALOG PRAHA 1938, 65; BENDER 1981, 157.

ZIMMER 1988, 230–231; KAUFMANN 1988a, 180; ZIMMER 1997, 340.

Obraz Klanění pastýřů sice nelze zahrnout do oeuvre Sprangerova, nicméně je důležité jej zde uvést. Malířem obrazu byl Matthäus Gundelach, který jej podle již zmíněného malíře provedl. Obraz Klanění pastýřů byl prvně zařazen na výstavu roku 1912.⁵⁴³ Později obraz byl vystaven v rámci expozice Pražského baroka 1600–1800, kde se v katalogu ve stručnosti objevuje a je datován do zač. 17. století.⁵⁴⁴ Elizabeth Bender v souvislosti s předlohou, kterou vyryl Muller, upozornila na dvě malované kopie.⁵⁴⁵ Malba pak byla roku 1988 vybrána a zapůjčena na výstavu do Essenu a poté téhož roku do Vídně.⁵⁴⁶ Jürgen Zimmer krátce poznamenal, že malba byla inspirována Mullerovou rytinou z roku 1606 vzniklou podle předlohy Sprangera. Zimmer se domníval, že se jednalo o zakázkovou práci.⁵⁴⁷ Dále připomněl, na základě názoru Elizabeth Bender, dvě kopie z Národní galerie v Praze a posléze oltář z Wiener Neustadtu od Hanse von Thurna. Rovněž Zimmer poukázal na obraz Klanění tří králů od Gundelacha, který také byl ve sbírce Buquoye. Jürgen Zimmer obraz v katalogu výstavy z roku 1997 v Praze představil stručně veřejnosti jako dílo M. Gundelacha namalované podle B. Sprangera.⁵⁴⁸

Gundelach namaloval výjev „Klanění pastýřů“ v prostředí přístřeší složeného z nebes, pod nimiž se skrývá sv. Josef, Panna Marie a malý Ježíš [34]. Uprostřed kompozice je namalován malý Ježíš spočívající v jeslích na bílé látce. Okolo jeho hlavičky se rozplývá záře. Nad ním sedí Panna Marie v modrém šatě s mírně nakloněnou hlavou. Za Pannou Marií v pozadí stojí

⁵⁴³ CHYTIL 1912, č. 44.

⁵⁴⁴ KATALOG PRAHA 1938, 65.

⁵⁴⁵ BENDER 1981, 157.

⁵⁴⁶ ZIMMER 1988, 230–231.

⁵⁴⁷ Tamtéž, 230.

⁵⁴⁸ ZIMMER 1997, 340. Jürgen Zimmer uvedl jen technické údaje bez popisu, ikonografie a zkoumání.

v dřevěné bráně z dvou pilířů sv. Josef, který na ně shlíží. Josefa doprovází býk, kterého částečně zakrývají pastýři v popředí. Pastýři na pravé straně jsou namalováni v několika pózách. Dva pastýři klečí u jeslí, z nichž jeden položil na zem malého beránka. Druhý pastýř pozoruje upřeně malého Ježíše. Další stojící pastýř s trubkou, vakem a holí je namalován ve zvláštním postoji. Za ním je vyobrazena ženská postava ve žlutém oděvu a pastýřem zčásti namalovaném. Tyto postavy jsou namalovány před antickým sloupem se soklem. Na druhé straně je zachycena skupina pěti pastýřů. Šestý pastýř klečí aby uviděl malého Ježíše. Nad hlavami pastýřů a sv. Rodiny se rýsují nebesa složená do formy imaginární střechy. Na nebesích jsou vyobrazeni zpívající andělé doprovázení varhany a loutnou v pravé straně malby. Na levé straně malíř spodobnil několik menších andílků. Na nebesích uprostřed je namalována bílá páska s nápisem: Gloria in Excessis Deo.

1.33 ZMRTVÝCHVSTÁNÍ

Cca 17. století

Olej na plátně.

Provenience: Sbírka Kristiána Krištofa Clam-Gallase. Roku 1819 darováno do frýdlantského děkanského kostela Nalezení sv. Kříže. Později obraz přemístěn do frýdlantského okresního muzea.

Literatura: NEMÉTHY 1818, 158; NIEDERSTEIN 1937, 404; WIRTH 1957, 169; OBERHUBER 1958, 237; KOTRBA 1959, 38; ANDĚL/KABÍČEK 1962, 235; POCHE 1977, 354; KAUFMANN 1988a, 264; FILIPOVÁ 2006/4, 31; OSZCZANOWSKI 2006, 237–238; DOBALOVÁ 2010, 30.

Franz Neméthy se v kapitole „Die Monumente in der Friedlander Stadtkirche“ krátce pozastavil nad obrazem Zmrtvýchvstání, které posoudil jako dílo Hanse von Aachena ze 16. století.⁵⁴⁹ Albrecht Niederstein obraz Zmrtvýchvstání stručně uvedl v soupise obrazů B. Sprangera.⁵⁵⁰ V Uměleckých památkách Čech zabývající se výzdobou kostela sv. Kříže ve Frýdlantě je obraz Vzkříšení Krista zmíněn jako dílo B. Sprangera vzniklé po roce 1600.⁵⁵¹ Konrad Oberhuber obraz zařadil do katalogu problematických obrazů B. Sprangera a výše uvedené okolnosti ocitoval.⁵⁵² Viktor Kotrba v průvodci sbírkou zmínil předchozí názor, že obraz byl namalován jedním z malířů z Rudolfského dvora a to buď Hansem von Aachenem nebo B. Sprangerem.⁵⁵³ Kotrba určil epitaf jako dílo B. Sprangera.⁵⁵⁴ Rudolf Anděl se přiklonil k názoru, že obraz Zmrtvýchvstání namaloval Spranger.⁵⁵⁵ Emanuel Poche napsal, že v městském muzeu ve Frýdlantu se nachází barokní kopie obrazu Vzkříšení od B. Sprangera z 2. pol. 18. století, který původně byl v děkanském kostele.⁵⁵⁶ Thomas da Costa Kaufmann připomněl v souvislosti s Epitafem M. Müllera druhou verzi ve Frýdlantě, kterou posoudil jen podle fotografie a pokládal obraz za těžko určitelný.⁵⁵⁷ Dana Filipová připomenula obraz Zmrtvýchvstání Krista v rámci expozice muzea ve Frýdlantě.⁵⁵⁸ Autorka zastávala názor, že obraz je kopií či snad samotným dílem Sprangera. Piotr Oszczanowski

⁵⁴⁹ NEMÉTHY 1818, 158.

⁵⁵⁰ NIEDERSTEIN 1937, 404. Viz Frýdlant.

⁵⁵¹ WIRTH 1957, 169.

⁵⁵² OBERHUBER 1958, 237.

⁵⁵³ KOTRBA 1959, 38.

⁵⁵⁴ Tamtéž, 38.

⁵⁵⁵ ANDĚL/KABÍČEK 1962, 235. Autoři uvedli nesprávně rok 1608 jako rok úmrtí Sprangera.

⁵⁵⁶ POCHE 1977, 354.

⁵⁵⁷ KAUFMANN 1988a, 264.

⁵⁵⁸ FILIPOVÁ 2006/4, 31.

poznámenal, že obraz mohl být dílem slezského malíře, který jej namaloval podle Sprangerova.⁵⁵⁹ Dále se badatel zmínil o tom, že jej mohl zakoupit baron M. Redern majitel panství Frýdlant. Sylva Dobalová se přiklání k názoru, že obraz je kopií z 18. století.⁵⁶⁰

Hlavním motivem obrazu, jenž je kopií známého Sprangerova Epitafu Mikuláše Müllera, je Zmrtvýchvstání Krista [35]. Podobně jako u epitafu Kristus stojí na kamenném sarkofágu v esovitě prohnuté postavě. Tento postoj posiluje natočená hlava do profilu, která spočívá na těle. Shodně s originálem zahaluje Krista jen červený plášť a bílá bederní rouška. Kopista také zachytil stojící nohu na báni s hadem a lebkou. Kristus v jedné ruce přidržuje kříž, na který je připevněn bílý prapor. Stejně jako u originálu je na pravé straně zobrazen stojící anděl, který zachycuje Kristovo červené roucho. Na druhé straně pak identifikujeme spícího vojáka. Celkově kopista scénu zasadil do tmavých oblaků, ze kterých vykukují malí andělci. Významným prvkem odlišující obraz z Frýdlantu od epitafu je vynechání rodiny M. Müllera.

Zajímavou otázkou je, kdy mohl malíř obraz namalovat. Pravděpodobně neznámý umělec mohl přípravnou kresbu či skicu nakreslit v kostele sv. Jana Křtitele na Malé Straně v Praze, již za Sprangerova života. Tento názor můžeme podložit tím, že styl malby a modelace malby by zhruba odpovídalo období v ranném 17. století. Další neznámou otázkou u obrazu Zmrtvýchvstání je, kdo si jej objednal. Zřejmě to musel být dobře postavený měšťan či šlechtic, který znal epitaf z kostela sv. Jana Křtitele.

Námět:

Zmrtvýchvstání Ježíše Krista po třech dnech od pohřbení do sarkofágu je inspirováno tradičním výkladem textů evangelií (Mt 28, 1–10; Mk 16, 1–8; L 24, 1–9; J 20, 1–18)

⁵⁵⁹ OSZCZANOWSKI 2006, 238.

⁵⁶⁰ DOBALOVÁ 2010, 30.

1.34 VENUŠE A AMOR

17. století

Olej na plátně, 44 x 54 cm

Provenience: panelová výzdoba galerie Trůnního sálu v Kroměřížském zámku ke konci 18. století

Zámecká obrazárna Kroměříž, inv. č. KE 1007, O 77

Literatura: BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. k. 77; TOGNER 1967, 127; JIRKA 1998, 367–377.

Roku 1898 byla provedena oprava obrazu z ruky V. Jaspersa. Téměř o sto let později byla roku 1993 oprava zopakována. Rekonstrukce byla svěřena Věře Frömlové, která obraz z důvodu vložení do paneláže vpravo o 7 cm zvětšila a na dalších stranách plátno seřízla.

Obraz s tématem Venuše a Amora byl prvně zmíněn v inventárním soupise z roku 1925, které Breitenbacher s Dostálem poté prezentovali roku 1930.⁵⁶¹ Obrazu se pak věnoval Eugen Dostál, který napsal, že Venuše a Amor se může zařadit k dílům od Sprangera.⁵⁶² Následně však uvedl, že předloha se kterou pracoval malíř není známa. Milan Togner obraz stručně charakterizoval a připojil se k předchozímu bádání.⁵⁶³ Antonín Jirka napsal v katalogu obrazárny v Kroměříži kat. heslo, ve kterém nejprve shrnul technické údaje a pak v úvodu hesla se zabýval dosavadním bádáním.⁵⁶⁴ Uvedl, že malba je barokní kopií podle neznámého originálu. Jirka porovnal postavu Venuše respektive její účes s kresbou Venuše z Berlína, další kresbou Venuše z Szépművészeti Múzeum z Budapešti a kresbou Venuše a Amora z Troyes.

Portrét Venuše a Amora zachytil malíř v polopostavách v neutrálním pozadí provedené tmavou barvou [36]. Venuše je namalována v profilu doleva. Hlavu umělec zobrazil s pohledem k postavě menšího Amora. Bohaté světle hnědé kudrnaté kadeře jsou ještě ozdobeny korunkou a závěsným šperkem s kamenem na čele. Obličej je namalován bez výrazu. Venuše je ošacena tmavým šatem, které má přehozeno jen přes pravé rameno. Amorek, jenž je zobrazen jako dítě, je rovněž namalován v profilu na pravou stranu. Obličej Amora je přimknut k Venuši, a jeho rty se téměř dotýkají její rtů. Amor má stejně namalovány vlasy. Zajímavý pohyb Amorovy pravé ruky, která je napražená k pravé tváři

⁵⁶¹ BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. k. 77.

⁵⁶² Tamtéž, č. k. 77.

⁵⁶³ TOGNER 1967, 127.

⁵⁶⁴ JIRKA 1998, 367–377.

Venuše, zcela zakrývá její krk. Amorova levá ruka je položena na odhalené levé rameno Venuše. Malíř namaloval levou ruku Venuše jak přidržuje částečně Amorovu paži a oděv.

Domnělý kopista nebo napodobitel Sprangerova figurálního stylu musel dobře znát jeho obrazy, grafiky nebo kresby, aby pochytil jeho způsob malování.

1.35 FÁMA VEDOUCÍ UMĚNÍ NA OLYMP

1. pol. 17. století

Olej na plátně, 158 x 113 cm

Provenience: Sbíрка Müller v. Nordegg v Praze roku 1866. Sbíрка Eleonory Dotzauerové do roku 1915.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1166

Literatura: PARTHEY 1864, 573; CHYTIL 1918, 3–10; BABELON 1970, 216; PREISS 1974, 148; HENNING 1987, 196; SEKYRKA 1997, 97–98; KOTKOVÁ 1999, 110; ROUSOVÁ/HLADÍK 2005, 106. č.k. 97–98.

V soupisu od Gustava Partheye je uveden obraz „Alegorie malířství, architektury a sochařství vyzdvihnuté k Olympu“.⁵⁶⁵ Obraz publikoval později Karel Chytil v rozsáhlé studii.⁵⁶⁶ Badatel obraz popsal v souvislosti s grafikou od Jana Mullera z roku 1597 a citoval verše od Harmana Mullera, které odhalují ikonografii. Následně autor výjev detailně popsal a porovnal s obrazem z Grenoblu a Mullerovou grafikou. Dodatečně pak Chytil zjistil, že obraz je v další kopii v Praze.⁵⁶⁷ Následně jej porovnal v textu s obrazem z Grenoblu a s grafikou. Jean Babelon v kapitole „Manýrismus v severní Evropě a Fontainebleauská škola“ vybral ze Sprangerova oeuvre reprodukci kopie Apoteózy umění z muzea v Grenoblu.⁵⁶⁸ Babelon zařadil vznik obrazu po roce 1597. Preiss porovnal kopii Sprangerova obrazu s kopií z Grenoblu a rytinou od Jana Mullera se stejným výjevem.⁵⁶⁹ Stručně charakterizoval kompozici a upozornil na totožné téma tří větví Umění se třemi Gráciemi. Preiss pak obraz či grafiku popsal. Michael Henning zaznamenal v katalogu jen obraz z Grenoblu, který zařadil do obrazů připisovaných Sprangerovi.⁵⁷⁰ Tomáš Sekyrka poznamenal u obrazu z Prahy, že se jedná o kopii obrazu.⁵⁷¹ Uvedl také souvislost mezi grafikou od Jana Mullera a kopií z Grenoblu. Sekyrka publikoval názor, že obraz vznikl díky povýšení malířství na umění roku 1595. Badatel článek uzavřel ikonografickou analýzou a barevnou reprodukcí. Olga Kotková souhlasila, že obraz je pozdější kopii.⁵⁷² Ve stručném kat. hesle citovala malbu z Grenoblu a grafiku od Jana Mullera. Autorka se zmínila o třech přípravných kresbách publikovaných v Mnichovském katalogu grafických sbírek. Andrea Rousová v katalogu Národní galerie

⁵⁶⁵ PARTHEY 1864, 573.

⁵⁶⁶ CHYTIL 1918, 3–10.

⁵⁶⁷ Tamtéž 59–60.

⁵⁶⁸ BABELON 1970, 216.

⁵⁶⁹ PREISS 1974, 148.

⁵⁷⁰ HENNING 1987, 196.

⁵⁷¹ SEKYRKA 1997, 97–98.

⁵⁷² KOTKOVÁ 1999, 110.

obraz charakterizovala jako kopii z pol. 17. století a krátce se zmínila o dvou kopiích z Grenoblu a z Château de Chenonceau.⁵⁷³ Dále uvedla autorka srovnání s rytinou od Jana Mullera. Na závěr stručně výjev analyzovala.

Při analýze obrazu z Národní galerie musíme využít srovnání rytiny Jana Mullera, která vznikla na základě Sprangerovy kresby. Rytina nám odhalí pozdější nedostatky v malbě a v kompozici.⁵⁷⁴ Ústředním motivem obrazu je vyobrazení třech Grácií personifikující Architekturu, Malířství a Sochařství, jež má význam těsného propojení uměleckých odvětví [37]. Tři Grácie mají podobu třech ženských aktů s atributy jednotlivých umění. Vznášejí se nad pozemskou sférou a míří na nebesa a při tom se vzájemně drží. Postava Sochařství, která je otočená zády k divákovi má protáhlou figurou s mírně zakloněným trupem, za zády přidržuje své atributy umění. Druhou rukou se přidržuje za bok s postavou Malířství, která má v rukou paletu se štětcem. Malířství se dívá směrem k Sochařství a je šroubovitě vytočena. Architektura je schována za obě dvě Grácie a vykukuje mezi nimi. Architektura přidržuje na zádech Sochařství své atributy. Nad třemi Uměními je namalována Fáma, která ohlašuje jejich vstup na Olymp. Fáma je namalována ve formě ženské postavy s křídly, která ohlášení u Bohů vytrubuje. Druhou rukou za předloktí nese tři Grácie na nebesa. Zajímavým prvkem vznášející se Fámy je pohyb nohou, které jsou dynamicky namalovány. Levá noha je skrčena a částečně odhalena, kdežto pravá noha je zastíněna a směřuje diagonálně k pozemské sféře. Nalevo nahoře je v nebesích zobrazeno Olympské božstvo v čele s Diem a dalšími bohy. Pod třemi personifikovanými uměními je zobrazen vznášející se Amor, který jednou rukou přidržuje vavřínový věnec a druhou rukou u těla drží štít. V pozemské sféře, která je rozdělena na dvě části oblaky, se nachází zcela rozdílné scény. Nalevo je vyobrazena krajina, jemuž vévodí stavba domu a vítězného oblouku- symbol Architektury. Pod stavbou domu a oblouku maluje malíř (Spranger) na plátně postavu s věncem, jehož při práci sleduje panovník s papežem a jejich doprovod s prapory (císařský prapor s orlicí)-symbol Malířství. Před komparem je vyobrazeno několik soch-symbol Sochařství. Druhá část pozemské sféry znázorňuje postupující Turky s turbany a zbrojí. Jeden z Turků míří lukem na tři Grácie a další drží své standarty-symbol Barbarství.⁵⁷⁵ Alegorický výjev pak malíř zasadil do krajiny s průhledem na vodní hladinu na pravé straně pozemské sféry a na levé straně pak namaloval skaliska s vegetací a stromy.

⁵⁷³ ROUSOVÁ 2005, 106. č.k. 97–98.

⁵⁷⁴ Samozřejmě zcela nemůžeme srovnávat lineární formu grafiky s modelační formou malby. Nicméně je velmi zajímavé porovnávat mezi předlohou a obrazem některé rozdíly.

⁵⁷⁵ Detailní popis napsal: CHYTIL 1918, 6–8.

Obraz, jenž je určen jako kopie, je svým způsobem zajímavým exponátem, u kterého známe již uvedenou další kopii z Grenoblu [38].

Jiří Gabriel Mayer podle Bartholomea Sprangera

1.36 ERB STAROMĚSTSKÉHO MALÍŘSKÉHO CECHU

1626–1631

Pergamen, 70 x 59 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. AA 1268

Literatura: KATALOG 1858, č. 1355; CHYTIL 1904, 23–24; KUCHYNKA 1915, 43–44; CHYTIL 1918, 5; ŽÁKAVEC 1931, 404; NIEDERSTEIN 1937, 404; KAUFMANN 1985, 305; JANÁČEK 1987, obr. 95; FUČÍKOVÁ 1988, k. č. 88; KAUFMANN 1988a, 269; HALATA 1996, 136; ŠRONĚK 1997, 98; HALATA 1997, k.č. V/189; ŠRONĚK 2002, 16–28.

Erb Staroměstského a malostranského malířského cechu v Praze byl navržen B. Sprangerem 27. 4. 1595 u příležitosti potvrzení a vylepšení privilegií cechu Rudolfem II. Rudolf II. tímto posunul malířský cech do sféry umění. B. Spranger navrhl nový erb, který byl až do roku 1858 ve sbírce Společnosti Vlasteneckých Přátel umění.⁵⁷⁶ Téhož roku byl návrh prodán V. Dimerovi, který vlastnil knihkupectví. Ve své sbírce měl tento návrh po nějaký čas. Následně se erb od B. Sprangera ztratil a do dnešních dnů nebyl objeven.

Erb Staroměstského malířského cechu známe jen podle kopie návrhu B. Sprangera od Jiřího (Georga) Gabriela Mayera, který jej namaloval na listinu z pergamenu [39]. Jméno malíře miniatury je označeno vpravo dole: G. G. Meyer. Tento znak od J. G. Mayera je archívně doložen do období let 1626 až 1631.⁵⁷⁷

Erb zařadil do své publikace poprvé Karel Chytil, který ovšem neuvedl autorství.⁵⁷⁸ Rudolf Kuchynka se roku 1915 zmínil v souvislosti malířského cechu o znaku, který namaloval Spranger.⁵⁷⁹ Odvolával se při tom na listinu z roku 1644, kdy štolíře O. Wedmanna odkázali představitelé cechu na privilegium od císaře Rudolfa II.⁵⁸⁰ Karel Chytil erb připomněl v souvislosti s článkem věnující se Apoteóze umění.⁵⁸¹ Autor potvrdil znalost privilegia od Rudolfa II. a následně rozebral znak a jeho atributy. Rovněž zaznamenal kopii od G. G.

⁵⁷⁶ KATALOG 1858, č. 1355. Zde je stručně uvedeno, že znak byl navržen B. Sprangerem, díky udělení privilegia od Rudolfa II. roku 1595. Viz CHYTIL 1918, 5.

⁵⁷⁷ Odkaz najdeme jednak v literatuře (Viz HALATA 1996, 136; HALATA 1997, k. č. V/189), tak i v knize protokolů ze schůzí cechu v těchto letech.

⁵⁷⁸ CHYTIL 1904, 23–24.

⁵⁷⁹ KUCHYNKA 1915, 43–44.

⁵⁸⁰ Tamtéž, 43–44.

⁵⁸¹ CHYTIL 1918, 4–5.

Meyera a listinu z roku 1644. O znaku malířského cechu se zmínila také další literatura.⁵⁸² Eliška Fučíková publikovala, že znak byl vydán při příležitosti povýšení cechu.⁵⁸³ Rovněž připomněla, že původní znak byl ztracen po roce 1858. T. da Costa Kaufmann publikoval znak cechu v katalogu děl B. Sprangera.⁵⁸⁴ Badatel potvrdil znalost kopie od G. G. Mayera a privilegia císaře z roku 1595. Rovněž zaregistroval ztracený originál a v závěru hesla analyzoval ikonograficky výzdobu. Šroněk roku 1997 krátce poznamenal, že Spranger nakreslil předlohu, podle které G. G. Mayer zhotovil kopii.⁵⁸⁵ Šroněk to také doložil zprávou z knihy staroměstského malířského cechu z roku 1644.⁵⁸⁶ Martin Halata v katalogu výstavy z roku 1997 napsal kat. heslo, kde prezentoval dosavadní bádání a rozbor erbu.⁵⁸⁷

Kopie znaku je namalována ve čtverhranné formě se silnou zlatou linkou oddělující písemné sdělení. Znak je namalován na tmavě šedém neutrálním podkladě. Uprostřed je zobrazen erb, jemuž dominuje červená kartuše se třemi bílými obdélníky zakončené směrem dolů půlkruhem. Kartuše je pak ozdobena okolo červeno–bílymi rozvilinami. Pod červenou kartuší je namalován světle šedou barvou maskaron. U vrcholu kartuše je vyobrazena helma s korunou a parožím. Nad helmou je namalována polopostava Pallas Athény v brnění se štítem a oštěpem v protáhlé formě. Nad hlavou Athény je upnut v rozích v ústech maskaronů naturální věnec, na kterém spočívá putto. Sedící putto drží levou rukou nad hlavou Athény vavřínový věnec. Pravou rukou, kterou se putti opírá přidržuje dlouhý zelený palmový list, který míří napravo do strany. Znak obklopuje také z obou stran dvě postavy na piedestalech. Na pravé straně je vyobrazena personifikace Fámy se dvěma trubicemi. Ženská postava Fámy je oděna do antikizujícího oděvu s odhaleným poprsím. Druhá postava symbolizuje Herma, který ukazuje jednou rukou na erb. Spranger namaloval Herma otočeného zády k divákovi ve protáhlém šroubovitém pohybu. Hlavu Herma, která je otočena k divákovi, zdobí okřídlená helma. Za zády drží Hermés svůj atribut a je částečně skryt růžovým pláštěm. Dále je Hermés oděn do světle modrého oděvu a žluto–zelených kalhot. Jedna noha je opřena o rozvilinu a druhá noha je stojná.

Spranger při malbě Pallas Athény využil zkušenosti z učení miniatur od Giulia Clovia. Zároveň také se mohl inspirovat freskou Pallas Athény od Federica Zuccariho ve farneské vile Caprarola.

⁵⁸² Srov. ŽÁKAVEC 1931, 404; NIEDERSTEIN 1937, 404; JANÁČEK 1987;

⁵⁸³ FUČÍKOVÁ 1988, k.č. 88.

⁵⁸⁴ KAUFMANN 1988a, 269.

⁵⁸⁵ ŠRONĚK 1997, 98.

⁵⁸⁶ Tamtéž, 98.

⁵⁸⁷ HALATA 1997, k.č. V/189.

Katalog závěsných obrazů dříve připisovaných k B. Sprangerovi

Hans von Aachen

1.37 PORTRÉT UROZENÉHO MUŽE

Počátek 17. století

Olej na plátně, 51, 5 x 38, 5 cm

Provenience: Sběrka zámku Rychnov nad Kněžnou, inv. č. RK 186/365

Literatura: CHYTIL 1912, 35; NOVOTNÝ 1942, 11; BLAŽÍČEK 1956a, č. k. 9, 11; BLAŽÍČEK 1973, č. 9; OBERHUBER 1958, 238; HORSKÝ 1980, 129; POCHE 1980, 272–273; KAUFMANN 1985, 294; HENNING 1987, 193–194; KAUFMANN 1988a, 154; FUČÍKOVÁ 1991, 21; HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 214, obr. 205; JACOBY 2000, č. 72.; FUČÍKOVÁ 2007, 397–398; KOTKOVÁ 2009, 34–35; KOERNER 2010, 66–67.

Karel Chytil portrét zařadil do katalogu k B. Sprangerovi, který se zde objevil jako Albrecht Liebsteinský z Kolovrat.⁵⁸⁸ Vladimír Novotný portrét neznámého zařadil do okruhu Sprangerova z druhého desetiletí 17. století.⁵⁸⁹ Oldřich J. Blažíček v katalogu Rychnovské obrazárny uvedl dva portréty neznámých postav.⁵⁹⁰ Portrét neznámého muže či šlechtice byl v katalogu reprodukován a zařazen do období poč. 17. století.⁵⁹¹ Konrad Oberhuber obraz zařadil do katalogu Sprangerových problematických obrazů.⁵⁹² Připomněl, že podobné obrazy byly vystaveny v expozici z roku 1912, který byly označeny jako Albert Liebsteinský z Kolovrat. Zároveň publikoval také obraz jeho ženy, který byl namalován také Sprangerem. Zdeněk Horský připsal obraz neznámého k Janu Keplerovi z ruky Hanse von Aachena.⁵⁹³ V publikaci „Umělecké památky Čech“ byl portrét připsán B. Sprangerovi.⁵⁹⁴ Thomas da Costa Kaufmann označil Sprangerův obraz jako portrét muže (Alberta Libštejnského z Kolovrat) z let 1580 až 1582.⁵⁹⁵ Michael Henning zařadil podobiznu k nejistým dílům Sprangerovým a shrnul ve stručnosti předchozí vývoj bádání.⁵⁹⁶ Kaufmann posléze změnil názor a zařadil portrét k Hansi von Aachenovi.⁵⁹⁷ Joachim Jacoby portrét zařadil do díla

⁵⁸⁸ CHYTIL 1912, 35.

⁵⁸⁹ NOVOTNÝ 1942, 11.

⁵⁹⁰ BLAŽÍČEK 1956, č. k. 9, 11. Blažíček pak změnil připsání ze Sprangera na Hanse von Aachen. Viz BLAŽÍČEK 1973, č. 9.

⁵⁹¹ Tamtéž, Obrazová příloha.

⁵⁹² OBERHUBER 1958, 238.

⁵⁹³ HORSKÝ 1980, 129.

⁵⁹⁴ POCHE 1980, 272–273.

⁵⁹⁵ KAUFMANN 1985, 294.

⁵⁹⁶ HENNING 1987, 193–194.

⁵⁹⁷ KAUFMANN 1988a, 154.

Hanse von Aachena a identifikoval jej jako Jana Keplera.⁵⁹⁸ Eliška Fučíková obraz zařadila do díla Hanse von Aachen a pojmenovala jej portrét Johannese Keplera namalovaný okolo roku 1612.⁵⁹⁹ Olga Kotková připsala obraz Hansi von Aachenovi jako podobiznu muže, snad možná Johanna Keplera.⁶⁰⁰ Autorka analyzovala předchozí výzkum a podotkla, že určení nelze doložit archiváliemi. Kotková porovnála obraz s grafikou Jana Keplera a zjistila, že rysy obličeje a móda odpovídá učenci. Joseph Leo Koerner pojmenoval portrét jako Podobiznu muže namalovanou Hansem von Aachenem.⁶⁰¹ Badatel poznamenal, že se může jednat o Jana Keplera.

Poprsí muže bylo malířem zachyceno v neutrálním tmavém pozadí prozářené jen vrženým světlem [40]. Muž je namalován v mírném pootočení doleva s hlavou mírně natočenou k levému rameni. Hlavu muže zdobí krátké vlasy, velké čelo a velká bradka spadající dolů. Pohled míří směrem k divákovi. Důležitým kontrastem je světlý límeček šatů zakrývající krk. Šlechtic je ošacen ve svrchní košili s knoflíky a prošívány rukávy.

Portrét neznámého není pravděpodobně dílem Sprangerovým. Můžeme argumentovat především nepropracovaností v detailech, skrovnou paletou barev a modelační nekomplikovaností. V tomto případě portrét šlechtice můžeme porovnat s podobiznou Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic od Sprangera, který je namalován modelačně kvalitněji. Porovnáme-li portrét neznámého se samotným Sprangerovým autoportrétem, můžeme konstatovat totéž co u obrazu s Vojtěchem Popelem z Lobkovic. Hypoteticky mohl tuto zakázku uskutečnit malíř z pražského cechu, znaje Sprangerův portrét Lobkovic. Neznámý šlechtic či vysoce postavený mohl jej vidět i v místnostech Vojtěcha z Lobkovic a kvůli tomu projevil zájem.

Slabinou výše uvedené teorie neznámého malíře z okruhu malířského cechu je, že neznáme další příklady umělecké produkce. Podle kvalit portréту lze usuzovat, že malířem byl snad Hans von Aachen nebo Joseph Heintz st. tj. tedy dvorští umělci.

⁵⁹⁸ JACOBY 2000, č. 72.

⁵⁹⁹ FUČÍKOVÁ 2007, 397–398.

⁶⁰⁰ KOTKOVÁ 2009, 34–35.

⁶⁰¹ KOERNER 2010, 66–67.

1.38 PORTRÉT NEZNÁMÉHO

Počátek 17. století

Olej na plátně, 51, 5 x 38, 5 cm

Provenience: Sběrka zámku Rychnov nad Kněžnou

Literatura: NOVOTNÝ 1942, 11; BLAŽÍČEK 1956a, č. k. 9, 11; BLAŽÍČEK 1973, č. 11; OBERHUBER 1958, 236; POCHE 1980, 272; KAUFMANN 1988a, 154–155; PAUKRT 1990, nepag.; KOERNER 2010, 66–67.

Vladimír Novotný portrét publikoval v rámci předchozího portrétu (viz kat. 1.37) a zařadil jej do okruhu Sprangerova.⁶⁰² Oldřich J. Blažíček obraz pojmenoval stručně „portrét neznámého II“ a zařadil jej v katalogu k dílu Sprangerově ze zač. 17. století.⁶⁰³ Konrad Oberhuber zmínil portrét v souvislosti s obrazem Janem Keplerem, jenž namaloval B. Spranger.⁶⁰⁴ Portrét pak v dalším katalogu obrazárny připsal O. J. Blažíček k dílu Hanse von Aachen.⁶⁰⁵ V publikaci „Umělecké památky Čech“ jsou zmíněny dva portréty B. Sprangera, z nichž jedna podobizna již byla určena jako portrét neznámého muže a byla zreprodukována.⁶⁰⁶ Druhá podobizna v rámci stručného soupisu nebyla citována a patrně se jedná o portrét neznámého. Thomas da Costa Kaufmann portrét zařadil do obrazů Hanse von Aachena.⁶⁰⁷ Badatel na základě předchozích protikladných názorů Blažíčka a Oberhubera nechal určení otevřené. Václav Paukert v průvodci expozicí zdůraznil dva portréty neznámých mužů od Hanse von Aachena ze začátku 17. století.⁶⁰⁸ Joseph L. Koerner obraz posoudil jako dílo Hanse von Aachena.⁶⁰⁹ Portrét podle badatele zachycuje možnou podobu Jana Keplera.

Malíř namaloval portrét neznámého muže v tmavém pozadí [41]. Tvář muže je zachycena ve tříčtvrtečním natočení na pravou stranu. Pohled míří k pozorovateli. Obličejové části dominuje vyklenuté čelo, vrásky pod očima a nehnuté rty. Krom krátce střižených vlasů zdobí tvář neznámého i bradka spadající ke krku. Neznámý je namalován v tmavém oděvu s bílým ohrnutým límcem. Oproti portrétu Hanse von Aachena, který byl popsán několika badateli jako podobizna Jana Keplera, se výrazně odlišuje. Můžeme uvést hlavní rozdílnosti, které spočívají např. ve vyklenutí čela a celkové formě obličeje. Dále můžeme uvést rozdílnosti,

⁶⁰² NOVOTNÝ 1942, 11.

⁶⁰³ BLAŽÍČEK 1956, 7.

⁶⁰⁴ OBERHUBER 1958, 236.

⁶⁰⁵ BLAŽÍČEK 1973, č. 11.

⁶⁰⁶ POCHE 1980, 272. Označený jako portrét od Hanse von Aachena.

⁶⁰⁷ KAUFMANN 1988a, 154–155.

⁶⁰⁸ PAUKRT 1990, nepag.

⁶⁰⁹ KOERNER 2010, 66.

keré nezáleží na namalování stejného člověka v časovém rozpětí a to zejména rozdílné zobrazení ucha a anatomii nosu.

Když se budeme zabývat otázkou kdo mohl neznámého muže namalovat, můžeme vyvodit ze stylu malby a jasné kvality, že se mohlo jednat o dílo pražského dvorního malíře v období vlády Rudolfa II. Konkrétně můžeme považovat portrét spíše za obraz Hanse von Aachena.

Jacob de Backer

1.39 PARIDŮV SOUD

Cca 1. polovina 17. století

Olej na plátně, 115 x 60 cm

Provenience: Zámecká sbírka Český Krumlov, inv. č. 3626

Literatura: BLAŽÍČEK 1956b, 10; OBERHUBER 1958, 69–70, 222; NEUMANN 1985, 53; HENNING 1987, 197; VACKOVÁ 1989a, 176–177, obr. 137; FUČÍKOVÁ 2002, 135.

Oldřich J. Blažíček upozornil na obraz Paridova soudu z pohledu zámecké instalace.⁶¹⁰ Autor přiřadil rudolfskou malbu k barokním kopiím. Obraz přiřadil prvně k Sprangerovi badatel Konrad Oberhuber, který rovněž upozornil na to, že se jedná o kopii z 18. století.⁶¹¹ Jaromír Neumann obraz „Paridova soudu“ určil jako práci Jacopa de Backerse.⁶¹² Nicméně Michael Henning, jenž obraz také citoval v souvislosti se Sprangerem, stručně shrnul v soupise připisovaných uměleckých děl.⁶¹³ Dále badatel poznamenal, předchozí přiřazení obrazu k Sprangerovi. Jarmila Vacková podotkla, že Backer navázal na Florise v pojetí lidského těla a jedinečnou formou výjev namaloval.⁶¹⁴ Vacková dále uvedla, že Backerův obraz byl namalován před rokem 1600. Eliška Fučíková malbu připsala k umělci Jacobu de Backerovi, kterou porovnala s kresbou B. Sprangera na obdobné téma.⁶¹⁵

Paris namalovaný v pozadí na pravé straně obrazu, jenž je zachycen v momentě, kdy si rozmyslel svou volbu a předává jablko Afrodité, je namalován ve stylu Sprangera [42]. Sedící Paris je oděn pouze do látky, kterou má přehozenou přes stehno. Před ním stojí Afrodité, která jablko přijímá rukou. Mezi Paridem a Afroditou je zachyceno malé dítě. Za sedícím Paridem je snad vyobrazen Hermés s okřídlenou čapkou. V popředí se pak rýsují dvě ženské postavy Héry a Athény. Héra natočena tělem v profilu pozoruje volbu. Sedící Athéna otočená zády k divákovi je namalována s helmou na hlavě. Pallas Athéna drží dále v jedné ruce oštěp. Scénu pak doplňuje akt ležící mužské postavy vylévající z džbánu její obsah. Mužská postava spočívá na světlé látce. Celkově motiv je namalován v prostoru krajinném.

Celkově obraz lze zhodnotit jako dílo umělce čerpajícího z tradice Sprangerova stylu malby. Forma šroubovitě figury, detaily muskulatury a drapérie jsou důkazem, že Spranger ovlivnil i

⁶¹⁰ BLAŽÍČEK 1956, 10.

⁶¹¹ OBERHUBER 1958, 69–70, 222.

⁶¹² NEUMANN 1985, 53.

⁶¹³ HENNING 1987, 197.

⁶¹⁴ VACKOVÁ 1989a, 176–177.

⁶¹⁵ FUČÍKOVÁ 2002, 135.

další umělce. Otázku, zda se jedná o malíře Jacoba de Backer (cca 1540–cca 1600), můžeme nechat otevřenou.

Námět:

Paris byl synem trójského panovníka Priama a jeho ženy Hekaby. Paris v mládí byl vychován na hoře Ídē mezi pastevci, z důvodu věštby, která pravila, že se stane zkázou pro Tróju. Paridův soud se inspiroval sporem o jablko Eridino mezi bohyněmi Hérrou, Athénou a Afroditou. Paris zvolil Afroditu, která mu slíbila nejkrásnější ženu na světě Helenu.

Abraham Bloemaert

1.40 ZVĚSTOVÁNÍ PASTÝŘŮM

Před rokem 1593

Olej na dřevě, 32, 5 x 43, 2 cm.

Provenience: Sbírka zámku Bezděkov na klatovsku.

Blatná, hradní obrazárna, inv. č. 55.

Literatura: VANĚK/HOSTAŠ 1899, 7; HERAIN 1915, 14–15; OBERHUBER 1958, 237; VACKOVÁ 1971, 519–522; VACKOVÁ 1989a, 364–365, obr. 318.

Prvně byl žánrový obraz publikován Ferdinandem Vaňkem a Karlem Hostašem v soupise uměleckých památek.⁶¹⁶ Citovaní badatelé napsali jen, že obraz s pastýřskou scénou upomínal na J. H. Roosa a jiné malíře. Karel V. Herain obrázek zmínil jako méně známou práci Sprangera ze zámku Bezděkov.⁶¹⁷ Konrad Oberhuber obraz zařadil k problematickým vycházející spíše z předchozí literatury.⁶¹⁸ Jarmila Vacková připsala autorství obrazu k Abrahamu Bloemaertovi.⁶¹⁹ Vacková argumentovala gesty rukou pastýřů, které připomínají obraz JUDITY s HOLOFERNEM od Bloemaerta z KHM ve Vídni a z Frankfurtu. Rovněž badatelka upozornila na obraz POŽÁR TRÓJE od Bloemaerta, který stylem světla a formálně odpovídá.⁶²⁰ Vacková Zvěstování pastýřům zařadila do ranného období Bloemaerta před rokem 1593.

Ústředním motivem v menším obrázku je stojící pastýř, jenž je otočen zády k pozorovateli [43]. Postava pastýře je ovlivněna tím, že jeho levá noha spočívá na kmeni ležícího stromu. Esovitě prohnuté figuře dopomáhá také natočená hlava s velkým širákem a pohledem směřující ke světlu. Rovněž ruka napřažená k ostatním spícím pastýřům se snahou vzbudit je, významně posiluje dojem pohybu. Druhou rukou pastýř svírá hůl, která je diagonálně zapřená před kmen ležícího stromu. Muž je oděn do modrého šatu s červeným svrchním pláštěm, který jeho pohybem vlaje. Pod červeným oděvem má u boku upnutu láhev. Stojícího pastýře doprovázejí tři spící pastýři. Ležící pastýř hlavou k divákovi připomíná jiné obrazy A. Bloemaerta. Tento pastýř má hlavu opřenou o svou ruku a druhou rukou se chytá za zátylek. Nad ním polosedící pastýř má hlavu rovněž opřenou o položenou ruku. Také v tomto případě si pastýř druhou rukou podpírá hlavu. Mezi stojícím pastýřem a ležícími postavami se objevuje další pastýř, jenž se právě probudil a poohlíží se směrem ke světlu. Celkově scéna je

⁶¹⁶ VANĚK/HOSTAŠ 1899, 7.

⁶¹⁷ HERAIN 1915, 14–15.

⁶¹⁸ OBERHUBER 1958, 237.

⁶¹⁹ VACKOVÁ 1989a, 364–365.

⁶²⁰ Tamtéž, 364.

zasazena do setmělé krajiny se stromy a bujnou vegetací. Jediným světlem probleskující mezi ztmavělými mraky osvětluje postavy, které vrhají stíny připomínající již nový styl malby Barocciho či Caravaggia.

Rozhodně lze souhlasit s tím, že B. Spranger zřejmě obraz nenamaloval. Argumentem může být již Vackovou avizovaný fakt, že obraz poukazuje rysy z dalších uměleckých děl Bloemaerta. Dále můžeme poukázat na odlišné celkové pojetí, drapérie a křečovitě pohyby rukou. Rovněž netradiční přístup zaujímá vržené světlo a odlišná paleta barev.

Aegidius II. Sadeler ?

1.41 VENUŠE A ADÓNIS

Začátek 17. století

Olej na mědi, 26 x 30, 5 cm

Provenience: Sběrka Christopha Rosenkranze

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1642

Literatura: LORIŠ 1939–1940, 154; OBERHUBER 1958, 226; NEUMANN 1978, 321; NEUMANN 1984, 124; KAUFMANN 1985, 319; HENNING 1987, 198; KESNER 1992, 92–93; LIMOUZE 1997, 28; FUČÍKOVÁ 2006b, 100; IRMSCHER 2010, 112–119.

Jan Loriš obraz Venuše a Adónis publikoval v časopise *Umění* z roku 1939–1940 jako dílo neznámého rudolfínského umělce.⁶²¹ Později Konrad Oberhuber obraz zařadil do katalogu uměleckých děl připsaným Sprangerovi.⁶²² Jaromír Neumann obraz připsal k dílu monogramisty HS.⁶²³ Následně Neumann zařadil obraz k dílu Hanse Strohmayera.⁶²⁴ Thomas da Costa Kaufmann obraz Venuše a Adónis zařadil do katalogového soupisu Hanse Strohmayera.⁶²⁵ Michael Henning obraz uvedl v katalogu připisovaných uměleckých děl.⁶²⁶ Argumentoval, že nepatří k dílům Sprangerovým, protože modelace, pojetí tématu, obličejové typy a krajinomalba nemá oprávněný ekvivalent. Henning tedy souhlasil s určením Neumanna. Ladislav Kesner obraz určil jako dílo monogramisty HS a snad konkrétněji Hansi Strohmayerovi.⁶²⁷ Dorothy Limouze připsala obraz Aegidioví Sadelerovi, který jej namaloval okolo 1606 až 1610.⁶²⁸ Limouze poukázala zejména na Sadelerovu kresbu Venuše a Amora ze zámku Friedenstein. Dále porovnávala postavy Adónida s kresbou Herkula v Albertině a Venuše s kresbami téhož výjevu z Toronta a Moskvy. Postava Amora byla podle Limouze inspirována Sprangerovými kresbami. V katalogovém soupise Národní galerie v Praze je autorství malby připsáno Aegidioví Sadelerovi, který jej namaloval okolo roku 1600. Eliška Fučíková zastávala názor, že malířem byl Ae. Sadeler, jenž jej musel namalovat koncem 80. let 16. století.⁶²⁹ Günter Irmscher poukázal v souvislosti na obraz Ae. Sadelera, který maluje sebe, Paula van Vianena a Hanse von Aachena z Landesmusea v Münsteru. Irmscher posléze

⁶²¹ LORIŠ 1939/1940, 154.

⁶²² OBERHUBER 1958, 226.

⁶²³ NEUMANN 1978, 321.

⁶²⁴ NEUMANN 1984, 124.

⁶²⁵ KAUFMANN 1985, 319.

⁶²⁶ HENNING 1987, 198.

⁶²⁷ KESNER 1992, 92–93.

⁶²⁸ LIMOUZE 1997, I/57.

⁶²⁹ FUČÍKOVÁ 2006b, 100.

konstatoval, že Sadeler obraz Venuše a Adónida z Národní galerie nenamaloval.⁶³⁰ Argumentoval zejména monogramem IS, JS, SI či SJ. Dalším názorem Irmschera byla podobná malba Diany a Acteona s monogramem SI P(inxit) a datovaná rokem 1619.

Výjev Venuše a Adónis, jež malíř zobrazil ve společném objetí, je namalován v krajinném prostředí [44]. Nahá stojící Venuše, která je zachycena v esovitém pohybu těla, se rukou přidrží Adónida. Druhou ruku má položenu na těle malého Amora. Zvýraznění protažené formy těla Venuše využil autor kontrastu. Venuše hledí do tváře Adónida. Stojící Adónis namalovaný rovněž v esovitém pohybu a protáhlé formě se naklání k Venuši. Oděný muž v hnědém svrchním šatě se žlutou tunikou a zeleným pláštěm sepnutým na ramennou přidrží Venuši za hlavu. Adónis, který má hlavu ozdobenu vavřínovou korunou zobrazenou z profilu, v druhé ruce svírá kopí. Již zmíněný malý okřídlený Amor je opřen na břichu na podkladě tvořeného tmavě zelenou látkou. Amor drží volně v jedné ruce šíp, který míří na Venuši. Druhou rukou má Amor opřenu hlavu. Pod ním leží na zemi luk se šípy v toulci. Na levé straně se rýsuje za figurální scénou vzrostlý strom, na kterém je uvázána červená látka. Scénu ještě na pravé straně doplňují dva psi. První bílý pes, který sedí, pohledem sleduje Adónida. Druhý hnědý pes, který stojí, čichá k zemi. Namalované pozadí zachycuje rozpadající se trosky, které obrůstá bujná vegetace.

Pokud porovnáme tento obraz s malbou Venuše a Adónis od B. Sprangera z Duchcova [20] a s obrazem téhož námětu z KHM ve Vídni vyjde nám, že obraz zřejmě nemaloval Spranger. Můžeme argumentovat například použitou paletou barev, jednotlivými detaily a zjevnou nekomplikovaností gest a drapérie. Sadeler či jakýkoliv neznámý malíř mohl především ze Sprangera čerpat inspiraci a svým způsobem přepracovat mytologický výjev. Určení za autora Ae. II. Sadelera nicméně ztěžuje vyobrazený monogram IS, JS, SI či SJ, který rytec nepoužíval. Otázku původce obrazu necháme otevřenou pro následný výzkum.

Námět:

Hlavním inspiračním podnětem figurálního tématu „Venuše a Adónis“ jsou Ovidiovy Metamorfózy. Do Adónida, který symbolizuje počátek i skon přírody a také dvojpohlavnost, se zamilovala Afrodita či Venuše. Lásku překazil až Arés, který na Adónida vypustil kance a ten zahynul. Adónis se mohl na zemském povrchu objevit načas na zásah Venuše a její domluvě u Persefony.⁶³¹

⁶³⁰ IRMSCHER 2010, 118–119, obr. 5.

⁶³¹ SVOBODA 1977, 32.

Katalog ztracených závěsných obrazů

2.1 SV. JAKUB A ERASMUS Z KLÁŠTERNÍHO KOSTELA SV. JAKUBA

Do roku 1602

Cca olej na plátně

Provenience: Původně v klášterním kostele sv. Jakuba na Starém Městě v Praze

Literatura: MANDER/PETR 1932, 202; MÁDL 1908, 187; WINTER 1909, 174;

NEUMANN 1953, 29; KAUFMANN 1985, 312; KAUFMANN 1988a, 278.

Karel van Mander obraz sv. Jakuba a Erasma od Sprangerera zařadil do kostela sv. Jakuba na Starém Městě v Praze.⁶³² Podle Mandera byl Erasmus namalován v životní velikosti v biskupském ornátu. Van Mander stručně zaznamenal, že v pozadí za Erasmem bylo namalováno jeho mučení. Karel B. Mádl publikoval názor, že obraz byl umístěn na hlavním oltáři.⁶³³ Autor statě pak analyzoval figurální námět sv. Jakuba a sv. Erasma, jenž byli namalováni v biskupském ornátu. Odvolával se při tom na katalog SVPU z roku 1835, který připisoval stejný motiv Sprangerovi. Zikmund Winter roku 1909 napsal, že Spranger namaloval obraz pro pražský kostel sv. Jakuba.⁶³⁴ Jaromír Neumann se také zmínil o tomto obraze a pokládal ho za ztracený.⁶³⁵ Kaufmann zařadil Sprangerův oltářní obraz do kapitoly uměleckých děl zmíněných v ranných dokumentech.⁶³⁶ Kaufmann vycházel z přípisu van Mandera. Autor krátce poté podotkl, že oltářní obraz byl snad v 17. až 18. století vyměněn za nový.

Pravděpodobnost, že oltářní obraz sv. Jakuba a Erasma byl vyměněn, prodán či sešlostí časem zničen, je velmi vysoká. Z písemných znalostí můžeme sestavit jen neúplnou definici skutečného uměleckého díla. Hlavní neznámou jest, kdy Spranger namaloval oltářní obraz. Muselo to být v rámci pobytu v Praze do roku 1602, kdy odcestoval do Holandska. Také z hlediska nedvorské zakázky lze hledat konotace s původním oltářem z klášterního kostela sv. Jiří namalovaným v 80. letech 16. století.

⁶³² MANDER/PETR 1932, 202.

⁶³³ MÁDL 1908, 187.

⁶³⁴ WINTER 1909, 174.

⁶³⁵ NEUMANN 1953, 29.

⁶³⁶ KAUFMANN 1985, 312; KAUFMANN 1988, 278.

2.2 NANEBEVZETÍ PANNY MARIE ZE SV. SALVÁTORA

Do roku 1602

Cca olej na plátně

Provenience: původně v jezuitském kostele sv. Salvátora v Praze

Literatura: MANDER/PETR 1932, 202; MÁDL 1908, 187–188; WINTER 1909, 174;

NEUMANN 1953, 29.

Prvně na Nanebevzetí Panny Marie upozornil Sprangerův současník Karel van Mander. Vyobrazení Panny Marie s dvanácti apoštolů a s anděly vysokými sedm stop, bylo podle Mandera namalováno výjimečným způsobem.⁶³⁷ Karel B. Mádl obraz určil jako oltářní a krátce upozornil na dvanáct apoštolů s anděly.⁶³⁸ Zikmund Winter ve stati o Sprangerovi opět velmi stručně poznamenal tento ztracený obraz Nanebevzetí.⁶³⁹ Jaromír Neumann se krátce pozastavil nad tímto velkým obrazem a uvedl, že byl dokončen roku 1601.⁶⁴⁰

Zda se obraz Nanebevzetí Panny Marie shodoval s dalšími podobnými tématy od Sprangera, dnes nemůžeme posoudit. Lze tedy předpokládat, že se jednalo o významný obraz, který byl buď zničen nebo vyměněn za nový oltář.

⁶³⁷ MANDER/PETR 1932, 202.

⁶³⁸ MÁDL 1908, 187–188.

⁶³⁹ WINTER 1909, 174.

⁶⁴⁰ NEUMANN 1953, 29.

Katalog nástěnné malby

3.1 HERMÉS A ATHÉNA V BÍLÉ VĚŽI NA PRAŽSKÉM HRADĚ

Okolo roku 1585

Freska, poloměr 275 cm

Provenience: Bílá věž na Pražském hradě

Literatura: NEUMANN 1970, 142; BERGER 1970, 170–171; PREISS 1977, 133–136; NEUMANN 1984a, 70; KAUFMANN 1985, 299; PREISS/KROPÁČEK 1988, 213, 216; KAUFMANN 1988a, 262; FUČÍKOVÁ 1989, 191; FUČÍKOVÁ 1990, 41–45; FUČÍKOVÁ 1991, 76; CHOTĚBOR 2000, 157–158; FUČÍKOVÁ 2006b, 90–91; IRMSCHER 2009, 77–101.

Jaromír Neumann fresku připisal k dílu B. Sprangera, který ji určil za dílo vzniklé okolo roku 1585.⁶⁴¹ Argumentoval především rytinami Juna a Merkura, Venuše s Amorem a Athénou s Herkulem vzniklých podle předloh Sprangera. Dále Neumann vysvětlil, že malba vycházela v podstatě z prací z Capraroly v Stanza del Torrione, v kterých spolupracoval Spranger s Cesarem Rossettim. Pavel Preiss později napsal, že fresku Spranger namaloval po roce 1585.⁶⁴² Preiss také připomněl souvislost grafik Merkura s Junou, Venuše s Amorem a Athénu s Herkulem. Následně Preiss fresku podrobně ikonograficky analyzoval. Jaromír Neumann uvedl, že nástěnná malba byla namalována okolo roku 1585.⁶⁴³ Ve stručném hodnocení publikoval názor, že byla provedena klasickým italským způsobem a že byla snad součástí celého cyklu. Neumann v dalším článku určil, že se jedná o syntézu římsko–parmsko–benátského stylu.⁶⁴⁴ Badatel také vysvětlil vyobrazení kohouta, který byl symbolem bdělosti vojenské, protože v Bílé věži byla umístěna sbírka zbraní. Pavel Preiss a Jiří Kropáček napsali u nástěnné malby, že se jednalo o ideové přiblížení římského vzoru a přiklonili se k názoru, že vznikla okolo roku 1585.⁶⁴⁵ Téhož roku publikoval Kaufmann fresku v soupisu uměleckých děl.⁶⁴⁶ V úvodu se vrátil k bádání předchůdců a následně popsal podíl Hanse Ulricha Kraffta při možné malbě. Dále pak Kaufmann souhlasil s Neumannovou interpretací. Fučíková napsala, že freska s motivem Herma a Athény, která se jediná

⁶⁴¹ NEUMANN 1970, 142.

⁶⁴² PREISS 1977, 133–136.

⁶⁴³ NEUMANN 1984a, 70.

⁶⁴⁴ Tamtéž, 70.

⁶⁴⁵ PREISS/KROPÁČEK 1988, 216.

⁶⁴⁶ KAUFMANN 1988, 262.

zachovala z období Rudolfa II byla namalována v 80. letech 16. století.⁶⁴⁷ Rovněž upozornila na ikonografii námětu v umístění zbrojnice v Bílé věži. Rozhodujícím argumentem Fučíkové byla nesporná kvalita fresky, kterou s největší pravděpodobností namaloval Spranger.⁶⁴⁸ Petr Chotěbor stručně popsal fresku, kterou Spranger namaloval okolo roku 1580, v souvislosti se stavbou Bílé věže.⁶⁴⁹ Günter Irscher analyzoval ikonologicky samotný výjev Herma a Athény.⁶⁵⁰ Badatel poukázal na výjev v Ovidiových *Metamorfózách* a poté podrobně prozkoumal spojení Hermathény v umění. Irscher uvedl například fresku Hermatheny od Zuccariů v *Gabinetto dell'Ermatena* v Caprarole z roku 1573, kterou mohl znát i Spranger.⁶⁵¹ Dále badatel zaměřil pozornost na Mnichov, ve kterém uvedl rytiny Sadelera. Fresku Hermathény z Pražského hradu datoval Irscher do období let 1580 až 1590.⁶⁵²

Hlavním motivem na fresce jsou postavy Herma s Athénou, které se vznášejí v šedobílých nebesích [45]. Šroubovitě protáhlá postava Herma byla Sprangerem namalována v aktu. Hlava mladého Herma zdobí okřídlený klobouk. Malíř hlavu vyobrazil téměř z úplného profilu. Pohledem Hermés se dívá doleva nahoru, za gestem pravé ruky, která míří vzhůru doprava nad jeho hlavu. Levou rukou u těla přidržuje žerď zakončený kulatými ornamenty. Pod levou rukou u ramene přidržuje rudý plášť, který vytváří řasením bohatou drapérii. Červená látka pak za zády diagonálně splývá až doprava, kde řasení je vymodelováno ve velký mísovitý záhyb, který pak směřuje až k levé noze. Pod levou rukou Herma, která přidržuje žerď, je namalován další cíp látky, která je řasena mezi předmětem a levou nakročenou nohou. Chodidla jsou ještě ozdobena okřídlením. Sedící bohyně Athéna na nebesích pozoruje Herma s mírně předkloněnou hlavou. Malíř namaloval hlavu z en-face a helmou se zlacením, která zakrývá světlé vlasy, jenž jen v několika pramenech se vlní z pokrývky. Sedící postava je komplikovaně esovitě namalována. Levé rameno je vytrčeno vysunutím nahoru, jelikož levá ruka přidržuje oštěp. Zároveň levá ruka se opírá o oblak. Pravé rameno je naopak posunuto dolů, protože bohyně má upnut štít na ruce. Dalším dominantním prvkem je zobrazení nohou. Levá noha je natlačena na tělo, kdežto pravá noha směřuje dolů. Bohyně je oděna ve zlatožlutém brnění s odhaleným poprsím. Spodní suknice bohyně, jenž zahaluje pravou nohu a levé stehno, je v bílé barvě. Kontrastem mezi světlou suknicí je světle červená drapérie svrchního pláště, který má Athéna přehozenu přes opřenou levou ruku. Tento plášť je namalován pod sedící bohyní. Dále řasení svrchníku je zakončeno esovitým

⁶⁴⁷ FUČÍKOVÁ 1991, 76. Autorka uvedla fresku pod titulem Hermaathéna.

⁶⁴⁸ FUČÍKOVÁ 1990, 42.

⁶⁴⁹ CHOTĚBOR 2000, 157–158.

⁶⁵⁰ IRMSCHER 2009, 77–101. Zde další literatura.

⁶⁵¹ Tamtéž, 83.

⁶⁵² Tamtéž, 93.

záhybem, spadající dolů z oblaků. Na nebesích na pravé straně od Herma a Athény, je na vymodelovaném obláčku namalována trojice kohoutů, které symbolizují ostražitost.⁶⁵³ Malíř ptactvo namaloval in natura.

Jestliže se vznášely pochybnosti, zda se jedná o Sprangerovu malbu, můžeme porovnat několik podstatných projevů s jeho dalšími uměleckými díly. Pokud tedy srovnáme postavu Herma s Kristem ze Zmrtvýchvstání ze Strahova a dalších obrazech od Sprangera, můžeme zaznamenat shodné formální proporce a esovité prohnutí trupu. Složitě namalovaná postava Athény je formálně sice jedinečná, ale návaznost na Sprangerovu tvorbu je evidentní.⁶⁵⁴ Dalším argumentem k určení je kvalitní výtvarný projev, který nemohl jiný malíř namalovat bez znalosti soudobého italského malířství. Na závěr můžeme dodat, že obraz z hlediska kompozice, barevnosti a figury serpentinity je nutno považovat za hlavní ve Sprangerově díle.

Námět:

Freska Herma a Athény nebo Merkura a Minervy je inspirována starořeckými ideály. Hermés, jehož významem je ostražitost, je namalován v našem případě jako hoch s okřídleným kloboukem a okřídlenými opánky, byl vyobrazován od 5. stol př. n. l. Athéna, symbolizující moudrost a vzdělanost, byla také inspirací z časů starého Řecka, je na fresce tradičně pojata se štítem, helmou a oštěpem.

⁶⁵³ Můžeme také nalézt další význam symbolizující kohouta a to věrnost.

⁶⁵⁴ Tuto stylovou návaznost lze zaznamenat např. v detailech (zakloněná hlava s helmou, oštěp, gesta rukou).

3.2 FRESKOVÁ VÝZDOBA SPRANGEROVA DOMU, THUNOVSKÁ 19

80. léta 16. století

Freska na průčelí domu

Provenience: Thunovská ul. 19, Praha

Literatura: MANDER/PETR 1932, 157–159; MÁDL 1908, 187; DIEZ 1909–1910, 113; WINTER 1909, 174; LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1971, 168–176; PREISS 1974, 146; POCHE/PREISS 1977, 136; GERSZI 1983, č. k. 12. (obr.); JANÁČEK 1987, obr. 105; KROPÁČEK/PREISS 1988, 215–216; HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 202, obr. 190.

Prvně o výzdobě Sprangerova domu napsal jeho současník Karel van Mander ve své knize „Het Schilder Boek“ z roku 1604 kde exteriérové figurální malby popsal a také se zmínil, že byly provedeny v bronzové barvě.⁶⁵⁵ Dále poznamenal, že malby byly první větší prací Sprangerova v Praze. Tyto malby na domě v ulici Thunovské 19. byly pak v důsledku knihy van Mandera přisouzeny Sprangerovi. Mádl použil van Manderovo připsání Sprangerovi, jenž popsal fresky.⁶⁵⁶ Diez rovněž souhlasil, že freska byla malována Sprangerem.⁶⁵⁷ Dále pak citoval v plném znění van Manderův přípis a detailní popis. Winter freskovou výzdobu přisoudil rovněž Sprangerovi a velmi stručně ji analyzoval.⁶⁵⁸ Lejsková–Matyášová analyzovala stav fresky při restauraci, která byla ovlivněna přestavbami.⁶⁵⁹ Původní Sprangerova fasáda byla přemalována v baroku. Autorka článku pak popsal restaurátorskou práci K. Mezery, jenž odhalil starší vrstvy. Dále autorka analyzovala nynější fresky s tématy biblickými. Preiss souhlasil s van Manderovým připsáním Sprangerovi a krátce komentoval jeho zprávu.⁶⁶⁰ Dále Preiss vyhodnotil výzdobu Sprangerova domu jako východisko ze znalosti Lelia Orsiho, který také provedl výzdobu svého domu.⁶⁶¹ Gerszi k fresce na domě Sprangerově porovnávala perokresbu Herakla z Budapešti, jenž mohla být skicou.⁶⁶² Badatelka pak detailně analyzovala výjev a připomněla jej k vlivu římsko–florentského směru pozdního manýrismu. Kropáček s Preissem pak fresku zmínili ve stati o malířství.⁶⁶³ Autoři ji v zásadě popsali podle van Mandera a uvedli, že se jednalo o nejvýraznější manifest umělectví do tváře města. Dále ve stati figurální malbu analyzovali a potvrdili, že pod vlysem bylo ještě jedno

⁶⁵⁵ MANDER/PETR 1932, 157–159.

⁶⁵⁶ MÁDL 1908, 187.

⁶⁵⁷ DIEZ 1909–1910, 113.

⁶⁵⁸ WINTER 1909, 174.

⁶⁵⁹ LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1971, 168–176.

⁶⁶⁰ PREISS 1974, 146.

⁶⁶¹ POCHE/PREISS 1977, 136.

⁶⁶² GERSZI 1983, č. k. 12. (obr.).

⁶⁶³ KROPÁČEK/PREISS 1988, 215–216.

putto. Kropáček s Preissem pak interpretovali, že motiv válečných trofejí symbolizoval triumfující podtext nad Turky. Tento motiv také přisuzovali také jako protiklad umění a papežství. Následně autoři ještě připomněli pod lunetovým pásem postavu Fámy s orlem, jenž symbolizoval zosobnění Říma či impéria. Fresku z domu Sprangerově pak autoři porovnali s freskou Herma a Athény z Bílé věže na Pražském hradě.

Výzdoba domu snad v Thunovské ulici 19 byla podle van Mandera strukturována následovně [46]. Na fasádě v posledním patře bylo namalováno několik postav putti, které představují na pravé straně malbu a kresbu. Odlišovali se zejména předměty v rukou. Na levé straně bylo putti ve formě sochařství a kresby. Centrálním motivem fresky byl Merkur, který byl zachycen v momentě letu. Další důležitá část venkovní výzdoby vyobrazovala personifikovanou bohyni Fámu a pod ní také bohyni Romu, která stála na kouli nesené orlem. Tento motiv dosahoval až ke vlysu, kde byly vyobrazeni zajatci a s nimi také kořist a trofeje. Dále tento výjev obsahoval postavy Herkula a Spravedlnosti po jeho stranách. Pod uvedeným vlysem byla namalována postava putti s nápisovou tabulkou.

Stav fresky na původním Sprangerově domě je takový, že lze rozpoznat jen jednotlivé fragmenty barokní malby, která odhalují pozdější výjevy inspirované Biblií. Předchozí výzdoba utrpěla také zejména umístěním pozdně barokní fresky s motivem Piety v kasulovém orámování. Dnešní neutěšený stav krom povětrnostních vlivů ovlivňuje rovněž okapový svod, kterým zatéká v levém horním rohu do fasády. Z toho důvodu je zřejmá destrukce malty a horních vrstev omítky v již zmíněné oblasti mezi druhým patrem a střechou.

3.3 NANEBEVZETÍ PANNY MARIE V CHRÁMU SV. VÍTA

1593

Freska přenesená na dřevěnou desku, 307 x 212 cm

Signatura: Ora pro populo interueni pro clero, intercede pro devoto foemineo sexu sentiant omnes tuum iuwaren quicumque celebrant tuam Assumptionem 1593.⁶⁶⁴

Provenience:

Chrám sv. Víta v Praze, arcibiskupská kaple či kaple probošta Hory

Literatura: PEŠINA 1837, 1–28; PODLAHA 1906–1908, 482–483; WINTER 1909, 174;

NIEDERSTEIN 1937, 404–405; OBERHUBER 1958, ;FUČÍKOVÁ 1972a, 158;

NEUMANN 1984a, 72; NEUMANN 1985, 50–51; KAUFMANN 1988a, 268, kat. č. 20.55;

FUČÍKOVÁ 1990, 41–45; KRČÁLOVÁ 1994, 147; FAJT//ROYT 1994, 63;

ŠRONĚK/KRAMÁŘ 1998, 14; ROHÁČEK/ŠRONĚK 2000, 111; FUČÍKOVÁ 2006b, 63,

81; ŠIROKÁ 2010.

Z důvodu stavebních úprav a dostavby chrámu sv. Víta byla freska z původního zazděného západního portálu svatováclavské kaple roku 1889 sňata.⁶⁶⁵ Freska byla uložena do dřevěné bedny a odnesena do svatojiřského kláštera. Roku 1907 byla freska opět přenesena do chrámu sv. Víta.⁶⁶⁶ Teprve roku 1970 byl obraz s motivem Nanebevzetí Panny Marie restaurován. Při úkonu opravy byly odstraněny mladší olejové přemalby z 18. století, které zakrývaly původní obraz [47].

V latinském nápise, již výše citovaném, je uvedeno datum 1593, které nám odtajňuje vznik Nanebevzetí. Daleko složitější otázkou je určení autorství. V. M. Pešina roku 1837 určil za autora B. Sprangeru.⁶⁶⁷ S tímto tvrzením nesouhlasil A. Podlaha, který uvedl, že malba postrádá ve srovnání s dílem Sprangerovým uměleckou kvalitu.⁶⁶⁸ Následně také připomenul, že obraz Nanebevzetí obsahuje iniciály V. S. a nesouhlasí tedy se Sprangerovými.⁶⁶⁹ Winter jen připomenul, že nástěnný obraz je Sprangerovi připisován.⁶⁷⁰ Niederstein nástěnnou malbu stručně publikoval a přiřkl ji Sprangerovi.⁶⁷¹ Dále pak stroze informoval čtenáře, že freska je

⁶⁶⁴ Iluzivní rám ještě obsahuje erby pražské metropolitní kapituly a arcibiskupa Zdeňka Berky z Dubé.

⁶⁶⁵ PODLAHA 1906–1908, 482–483.

⁶⁶⁶ Tamtéž, 482–483.

⁶⁶⁷ PEŠINA 1837, 1–28.

⁶⁶⁸ PODLAHA 1906–1908, 482–483.

⁶⁶⁹ Tamtéž, 482–483.

⁶⁷⁰ WINTER 1909, 174.

⁶⁷¹ NIEDERSTEIN 1937, 404–405.

tak přemalována a poškozena a tím se komplikovalo určení autorství.⁶⁷² Oberhuber připomněl eventuální identifikaci s Nanebevzetím namalované pro „bratry Jezuity“, které sloužilo jako oltářní obraz.⁶⁷³ Nicméně dodal, že zjistit tuto skutečnost je těžké. Eliška Fučíková publikovala, že nástěnný obraz se odlišuje od ostatních stylově.⁶⁷⁴ Autorka považovala Nanebevzetí jako ohlas na Dürerovu uměleckou činnost. Jaromír Neumann fresku pokládal za dílo Sprangerovy dílny nebo okruhu.⁶⁷⁵ Argumentoval tím, že malba nemá obvyklou kvalitu mistrovských děl. Rovněž při interpretaci díla se domníval, že obraz obsahuje Sprangerův identifikační portrét v postavě apoštola se svíci.⁶⁷⁶ Kaufmann vyhodnotil dosavadní výzkum ve stručném kat. hesle.⁶⁷⁷ Připustil, že Spranger musel pracovat podle malby či kresby Dürerovy. Eliška Fučíková obraz vyhodnotila jako problematický a kriticky analyzovala van Manderův traktát, ve kterém poukázala, že Spranger namaloval Nanebevzetí pro otce Jezuity a vznesla otázku zda se nejedná o obraz z chrámu sv. Víta.⁶⁷⁸ Poté porovnála fresku Hermaathény s Nanebevzetím a zjistila odlišnou techniku malby. Obraz pak Fučíková určila jako dílo Mistra V. S. Jarmila Krčálová se nástěnné malbě, která byla dvakrát přenesena, detailně věnovala.⁶⁷⁹ Nejprve přednesla dosavadní výzkum a přiklonila se k tvrzení, že autorem byl B. Spranger. Krčálová také použila Fučíkové interpretace odvolávající se na Dürerovy grafické předlohy. Šroněk s Roháčkem stručně v popisu výzdoby kaple probošta Hory obraz zařadili k uměleckým dílům B. Sprangera.⁶⁸⁰ Eva Jana Široká poukázala na kresbu Nanebevzetí Panny Marie od Hanse Speckaerta, který zřejmě znal B. Spranger.⁶⁸¹

Malíř namaloval Nanebevzetí Panny Marie v kompozičním schématu rozděleném na nebeskou a pozemskou úroveň. Na nebeské úrovni se vznáší P. Marie obklopena čtyřmi anděly. Panna Marie je namalována směrem k věřícím z en face. Jemně namalovaný obličej má ušlechtilé rysy. Světle hnědé vlasy, které z části zakrývá bílá rouška na hlavě, spadají až pod ramena. Marie má gesto zkřížených rukou na prsou. Matka Ježíše je namalována v červeném spodním šatu, který je sepnut opaskem. Důležitým pohybem jest pravá polovykročená noha, kterou dominuje protáhlá forma postavy. Kontrastem mezi světlým pozadím je svrchní tmavě modrý plášť, který částečně přidržují andělé. Modrý svrchník je

⁶⁷² Tamtéž, 405.

⁶⁷³ OBERHUBER 1958,

⁶⁷⁴ FUČÍKOVÁ 1972a, 158.

⁶⁷⁵ NEUMANN 1984a, 72.

⁶⁷⁶ Tamtéž, 72.

⁶⁷⁷ KAUFMANN 1988a, 268, kat. č. 20.55.

⁶⁷⁸ FUČÍKOVÁ 1990, 43–45.

⁶⁷⁹ KRČÁLOVÁ 1994, 147. Ve stejné publikaci napsal seznam, kde uvedl tento obraz. ŠRONĚK 1994, č. 40.

Viz též ŠRONĚK/KRAMÁŘ 1998, 14.

⁶⁸⁰ ROHÁČEK/ŠRONĚK 2000, 111. Další literatura jen stroze uvádí Nanebevzetí. FAJT//ROYT 1994, 63.

⁶⁸¹ ŠIROKÁ 2010.

také zachycen Marií pod loktem. Tímto pohybem se vytváří velký mísovitý záhyb. Marie je vznášena oblakem nad hlavami apoštolů. Dva vznášející se andělé na obou stranách Marii nad hlavou drží korunu. Další dva andělé rovněž z obou stran přidržují svrchník. Na pozemské sféře jsou namalováni apoštolé, kteří to pozorují s údivem. Dvanáct učedníků je kompozičně provázáno barevně a formálně. Dominujícím prvkem je apoštol sv. Petr, který je namalován klečící zády k divákovi. Pohybem jedné ruky ukazuje nad sebe k Marii, kdežto druhou rukou u těla přidržuje knihu. Ostatní učedníci stojí a dívají se vzhůru na nebesa. Jedním z apoštolů, který se tímto vymyká, je apoštol se svící, který se dívá na pozorovatele. Jedná se s největší pravděpodobností o identifikační portrét B. Sprangera. Tímto se tedy přikláním k názoru, že se mohl malíř inspirovat grafickými předlohami A. Dürera.

Spranger zkompletoval zřejmě obraz nejprve v přípravné kresbě, kde využil své schopnosti výstavby kompozice. Znalosti s obrazovým rozvržením získal během italského období, jenž syntetizoval s Dürerovými reprodukcemi. Rovněž nesmíme opomenout skutečnost, že právě v Itálii Spranger poprvé maloval technikou freska. Předchozí badatelé zastávali názor, že malba byla dílenskou prací nebo z okruhu. Můžeme tedy říci, že Spranger byl malířem, který sice jasně preferoval císařské zakázky na rozdíl od ostatních, nicméně pokud získal nedvorskou zakázku rozhodně ji neodmítl. Lze to také interpretovat, že Spranger z ryze finančních důvodů nemohl odmítnout další nabídky k vypracování obrazů.⁶⁸² U malby Nanebevzetí Panny Marie, která mu byla zadána, nezpracoval do důkladnosti figurální kompozici, v důsledku již zmíněných okolností.

Námět:

Nanebevzetí Panny Marie symbolizuje akt pozdvihnutí do nebeské slávy. Marie byla nanebevzatá s tělem a duší z Boží vůle.

⁶⁸² Téhož roku koupil Spranger díl domu od Eliáše Pffefferera za 1125 kop g. m. Viz ŠRONĚK 1997, 99.

3.4 MALOVANÝ STROP Z THUNOVSKÉ ULICE ČP. 200

Po roce 1596

Nabílené dřevěné patro s malováním zelenou temperou, 700 x 700 cm

Provenience: Malovaný strop v Thunovské ulici čp. 200. Následné zakrytí omítkou v 18. století a objeveno roku 1932 při rekonstrukci domu. Tomáš Šašek ve vlastnictví až do roku 1947.

Národní muzeum v Praze, inv. č. H2–26589/8–27.

Literatura: MERHOUT 1956, 151; LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1963, 195–210;

POCHE/PREISS 1977, 132–133; SRŠEŇ 1997, 366.

Cyril Merhout napsal, že v domě čp. 200 pod Novými zámeckými schody je malovaný strop, který datoval do poslední třetiny 16. stol.⁶⁸³ Merhout malbu krátce popsal a uvedl okolnost prodeje domu roku 1596, kdy jej krejčí Linhart Kechl přenechal pozlacovači Laurenciu Nerrovi. Následně si položil otázku zda malbu mohl provést B. Spranger, který byl sousedem Nerra. Milada Lejsková-Matyášová znovuobjevila strop v domě čp. 200 v Thunovské ulici, který dala do souvislosti s výzdobou Sprangerova domu, jenž mohlo vyvolat určité napodobení.⁶⁸⁴ Badatelka popsal detailně strop a uvedla italské ovlivnění světlem, které nebylo neznámé pro Sprangera. Dále strop datovaný okolo roku 1600 badatelka porovnávala s grafikami a kresbami od Sprangera. Mj. uvedla svatbu Amora a Psýché, Fámu vedoucí Umění na Olymp a další výjevy z mytologie. Citovaná baadtelka zvažila soudobý vliv italského umění, které také poznal Spranger. Autorka článku zmínila zájem o detail, který je typický pro Nizozemce a posléze uvedla, že Spranger mohl zobrazit předlohu podle které postupovala jeho dílna. Pavel Preiss strop zhodnotil jako projev měšťanského umění ovlivněného dvorským uměním Rudolfa II. Preiss dílo zařadil do doby okolo roku 1600 a zastával názor, že návrhy mohl provést B. Spranger.⁶⁸⁵ Argumentoval zejména výtvarnými aspekty mj. modelací a scénami z antické mytologie. V katalogu z roku 1997 bylo dřevěné patro představeno v rámci kapitoly „Měšťanstva“.⁶⁸⁶ Lubomír Sršeň popsal strop pod názvem Bakchův průvod, které se týkalo malovaného stropu v domě, který prodal Linhart Kechl roku 1596 Laurenciu Nerrovi. Citovaný badatel se domníval, že autorem mohl být B. Spranger,

⁶⁸³ MERHOUT 1956, 151.

⁶⁸⁴ LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1963, 195–210.

⁶⁸⁵ POCHE/PREISS 1977, 132–133, reprodukce 134–135.

⁶⁸⁶ SRŠEŇ 1997, k. č. V/132. V katalogovém hesle je sice zmíněná literatura, ale v použité literatuře nejsou citace uvedeny. Dále je zreprodukován v kat. hesle jen fragment stropu.

kteřý bydlel v sousedství. Dále autor popsal stručně umělecké dílo a dodal, že Spranger mohl navrhnout kompozici a provedení nechal pomocníkům.

Původní strop je rozdělen na šest segmentů [48]. První část obsahuje mytologickou scénu označovanou jako Rej nymf v krajině tvořené dubovým lesem. Postavy sedmi nymf, které tancují podle hrajícího Pana na píšťalu. Krajinu pak v pozadí doplňuje antický chrám. Druhá část stropu zachycuje boj Kentaurů s Lapithy, kteří bojují proti Herkulovi a Théseovi, kteří pomáhají Peirithovi. Ten bojoval kvůli únosu své nastávající ženy Hippodamety. Třetí část zřejmě podle Merhouta obsahuje bojové šiky z Trojské války či Alexandrovo tažení. Ve výjevu je vyobrazeno antické vojsko na koních, které se vydává na zteč. Čtvrtý segment stropu obsahuje výjev Bakchova průvodu. Scéna zachycuje různorodé postavy dětí, žen, Faunů a kněžek, kteří jsou pod vlivem oslav. V rukách drží džbány a poháry s vínem, které zapříčiňují jejich vrávoravé postoje. Pátý segment stropu vyobrazuje Poseidona a jeho svět vod a moří. Na stropě můžeme zpozorovat dcery Nereeovi, ryby a mořské živočichy. Motivů vévodí velká Neptunova loď. Vedle Poseidona je zachycena jeho manželka Amfritite. V posledním stropním segmentu se objevuje motiv triumfální Neptunovy jízdy s vozem, který je tažen Tritony. Na pobřeží je namalován starý Nereus.⁶⁸⁷

Laurencius Nerro, který pocházel z Itálie, mohl také využít svých vědomostí a na základě toho mohl programovou část stropu zaštitit. Spranger pak skutečně mohl být jen invenčním umělcem, který kompozice jen nakreslil v menším měřítku. Proti této verzi však lze postavit to, že se nedochovala či nebyla doposud určena jakákoliv přípravná kresba. Předchozí badatelé spíše vycházeli z děl Sprangera, které mají podobné prvky. Další pochybnosti mohou nastat, když připustíme možnost, že si Nerro dovezl z Itálie již nakreslené scény, které mohl Spranger podle svého stylu přepracovat.

⁶⁸⁷ Podrobnější popis viz LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1963, 199–201. Autorka článku zmínila návaznost v jednotlivých částech a uvedla také, že literární předlohou byly Metamorfózy od Ovidia.

Katalog nedochované nástěnné malby

4.1 POSTAVY JUSTICIE S GÉNIÍ V MALOSTRANSKÉ RADNICI

Cca 90. léta 16. století

Freska

Provenience: Radniční síň Malostranské radnice v Praze.

Literatura: MANDER/PETR 1932, 202; MÁDL 1908, 188; MERHOUT 1938, 35;

KAUFMANN 1985, 312; KAUFMANN 1988a, 278; KIBIC 2000, čp. 35.

Karel van Mander vyobrazení Justice zařadil k dílu B. Sprangera pod pojmenováním „Justice, s několika dětmi“, kterou daroval pražské radnici.⁶⁸⁸ Karel B. Mádl krátce připomněl malbu Justice s Putti či Genii a odhadoval umístění Sprangerova obrazu na malostranskou radnici spíše na staroměstskou.⁶⁸⁹ Merhout v soupise vnitřního vybavení uvedl, že malba od B. Sprangera zdobila radniční síň.⁶⁹⁰ Thomas Kaufmann da Costa připomenul vyobrazení v souvislosti s Mandeovým svědectvím, kde obraz Justice datoval okolo roku 1590.⁶⁹¹ Karel Kibic ve stručnosti shrnul předchozí bádání.⁶⁹²

Jak již bylo výše naznačeno v hesle „Personifikace Justice“ mohl závěsný obraz souviset s nástěnnou malbou. Avšak na závěr musíme dodat, že se jedná o nepodloženou hypotézu.

⁶⁸⁸ MANDER/PETR 1932, 202.

⁶⁸⁹ MÁDL 1908, 188.

⁶⁹⁰ MERHOUT 1938, 35.

⁶⁹¹ KAUFMANN 1985, 312; KAUFMANN 1988, 278.

⁶⁹² KIBIC 2000, čp. 35.

Katalog kresby

5.1 PARIDŮV SOUD

Okolo roku 1575

Kresba štětcem s prosvětlením bělobou, 16 x 27, 9 cm

Provenience: Sbírka Vojtěcha Lanny. V. Lanna daroval NG v Praze kresbu roku 1888.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1132

Literatura: WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, č. 261/5; KRAMÁŘ 1934, č. 5; ROUČEK 1943–1944, 234; OBERHUBER 1958, 254; FUČÍKOVÁ 1967, 168–169; KATALOG PRAHA 1976, č. k. 5; NEUMANN 1981, 62; FUČÍKOVÁ 1986, 16; JANÁČEK 1987, obr. 61; FUČÍKOVÁ 1988, 387; ROLLOVÁ 1993, 12–13; FUČÍKOVÁ 1997, 81; FUČÍKOVÁ 2002, 135; FUČÍKOVÁ 2008, 114–115.

Alfred Würzbach v soupisovém katalogu kreseb Paridův soud určil za dílo Sprangera.⁶⁹³ Vincenc Kramář rovněž kresbu pokládal za dílo Sprangera.⁶⁹⁴ Kresbu publikoval také Rudolf Rouček, který jej stručně charakterizoval a v rámci rudolfinského období srovnal s kresbami Hanse von Aachena.⁶⁹⁵ K. Oberhuber kresbu datoval do období vídeňského pobytu.⁶⁹⁶ Připomenul rovněž Speckaertův vliv na kompozici a figurální typy. Dále byla kresba vybrána na výstavu roku 1976 a publikována v katalogu Národní galerie v Praze, kde byla zařazena do období let 1600 až 1610.⁶⁹⁷ E. Fučíková v katalogu Národní galerie připomenula formální stránku kresby s podrobným popisem.⁶⁹⁸ Paridův soud srovnala s kresbou Venuše a Amora z vídeňské Albertiny a Amora a Psýché z Leydenu. Fučíková vyslovila názor, že kresba vznikla mezi roky 1570 až 1580 a že kresba mohla být předlohou některého neznámého obrazu. Jaromír Neumann připomněl, že kresba pocházela ze sbírky Lanny.⁶⁹⁹ Posléze Neumann dodal, že kresba je italského stylu a upozornil jmenovitě na Giambolognu a Hanse Speckaerta. Posléze Neumann upozornil na obdobné kresby Amora a Psýché z Leydenu a Venuše a Amora z Albertiny. Anna Rollová zařadila kresbu do začátku vídeňského období

⁶⁹³ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649.

⁶⁹⁴ KRAMÁŘ 1934, 7.

⁶⁹⁵ ROUČEK 1943–1944, 233–234. Nicméně již roku 1912 byla kresba vystavena v rámci výstavy z téhož roku a začleněna do kat. výstavy, který sestavil Karel Chytil. Ten ale kresbu velice stručně charakterizoval jen po technické stránce.

⁶⁹⁶ OBERHUBER 1958, 254.

⁶⁹⁷ KATALOG PRAHA 1976, č. k. 5.

⁶⁹⁸ FUČÍKOVÁ 1978, nepag.

⁶⁹⁹ NEUMANN 1981, 62.

okolo roku 1575, která měla vztah k tvorbě Parmigianina a k římskému okruhu Zuccariů.⁷⁰⁰ Eliška Fučíková dále kresbu srovnala v souvislosti s malbou Paridova soudu z Českého Krumlova a poté poukázala na vliv Parmigianina, Correggia a Michelangela.⁷⁰¹ Fučíková kresbu zařadila do období po roce 1575 tedy v době pobytu v Neugebäude. Následně v dalším příspěvku Fučíková posoudila kresbu ze Sprangerova období, jenž mu byl vlastní na začátku 80. let 16. století.⁷⁰² Dále badatelka naznačila, že kresba by mohla být studií pro nedochovanou výzdobu v Neugebäude.

Spranger Paridův soud nakreslil podle tradiční kompozice, která interpretovala scénu tak, že uprostřed sedící Paris je obklopen bohyněmi [49]. Sedící Paris na kmeni v pohybu inspirovaném podle Laokona či Michelangela je tělem vytočen podávaje jablko Afrodité. Jeho pravá ruka zdůrazňuje pohyb. Upoutá rovněž pohyb hlavy, která je otočena k Hére a Athéně. Paridova levá paže přidržující se za kmen je skryta za tělem. Tímto přidržením vyrovnává stabilitu. Nahý Paris je oděn pouze látkou přehozenou přes koleno, která pohybem splývá na zem. Bohyně Afrodité přijímá jablko. Afrodita, jenž je nakreslena bez oděvu, zaujímá pohybem zv. *Serpentinata* a celkovou protáhlostí těla. Bohyni doprovázejí dvě malé nahé děti, nakreslené jen skicovitě. Pallas Athéna opírající se o strom, je také nakreslena v protáhlé formě. Athéna má nakreslenou nohu přes nohu. Levá stojná noha je částečně zakryta uvolněnou pravou. Postava nahé Athény, která drží levou rukou oštěp, je nakreslena ještě s helmou na hlavě. Kompozice kresby ještě doplňuje bohyně Héra, která je nakreslena zády k divákovi. Nahá sedící postava zaujímá hlavně také protáhlým pohybem.

Zadní strana kresby obsahuje přípravné figurální studie ke kresbě již popsané. Drobné kresby zobrazují studie pěti postav k Paridově soudu. I když jsou studie nakresleny pomocí několika čar, jsou nesmírně živé a prozrazují Sprangerův talent.

Motiv ženských aktů s vychýleným těžištěm postoje s nastrčeným bokem použil B. Spranger v několika dalších obrazech. Můžeme uvést příklad maleb z KHM ve Vídni: Venuše a Adónis, Vulkána a Maja a Salmacia a Hermafrodita. Spranger se zřejmě inspiroval tímto stylem již v období, kdy se nacházel v Parmě. Mj. ho mohl ovlivnit Correggio obrazem *Dia a Antiopé* z roku 1528 (Paříž, Musée du Louvre) a rovněž již citovaný Parmigianino. Když pak dorazil do Říma jeho projev již dozrál pod inspirací bratrů Zuccariů.

Námět:

⁷⁰⁰ ROLLOVÁ 1993, č. k. 12.

⁷⁰¹ FUČÍKOVÁ 2002, 135.

⁷⁰² FUČÍKOVÁ 2008, 114.

Ve stručnosti můžeme popsat antickou legendu o Paridovi. Paris nebo také Alexandros byl synem trójského krále Priama a jeho manželky Hekaby. Jeho matka měla před jeho narozením sen, že Paris bude neštěstím pro Tróju. Paris proto byl opuštěn a nechán na hoře Ídě mezi obyčejnými pastýři. Později musel rozhodnout spor mezi bohyněmi Hérrou, Athénou a Afroditou o jablko Eridino. Paris se měl rozhodnout mezi nabídkou Héry, která mu slibovala moc, Athény, která mu slibovala válečnou slávu a Afrodity, která mu slibovala nejkrásnější ženu. Paris zvolil, že jablko dal Afroditě. Ta mu poté pomohla unést Helenu ze Sparty do Tróje. Kvůli tomu nastala dlouhotrvající trójská válka.

5.2 VENUŠE, MARS A AMOR

90. léta 16. století

Kresba hnědou tuší s hnědým lavírováním, 9, 6 x 8, 4 cm

Provenience: Sbíрка Dr. Prokopa Tomana. Sbíрка MUDr. F. Macháčka v Praze. Získáno odkazem F. Macháčka roku 1946.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 9409

Literatura: FUČÍKOVÁ 1986, 17; ROLLOVÁ 1993, 13.

Poprvé kresbu určila za dílo B. Sprangera až roku 1968 E. Fučíková, kterou publikovala v katalogu z roku 1978, kde napsala, že se jednalo u Sprangera o ikonograficky opakující se motiv.⁷⁰³ Dále ve stručné analýze uvedla, že se nejspíše mohlo jednat o některou ze studijních přípravných kreseb pro sérii mytologických obrazů z 90. let 16. století. Fučíková tuto nedochovanou výzdobu situovala do císařského paláce Pražského hradu. V katalogu z roku 1986 rovněž E. Fučíková prezentovala shodné určení.⁷⁰⁴ Anna Rollová v návaznosti na znalosti předchozí badatelky napsala krátké kat. heslo.⁷⁰⁵ Zde srovnala tuto kresbu s kompozicí kresby Mladého umělce před Minervou ze sbírky Albertiny ve Vídni.

Oproti jiným kresbám je tato perovka jen schématicky načrtnuta a nepropracována stínováním ani lavírováním [50]. Stroze nakreslený motiv „Marse, Venuše a Amora“ se spíše vyrovnává s kompozicí. Ústředním výjevem je znázornění sedící ošacené Venuše s opřeným zrcadlem, do kterého se dívá malý Amor. Za zády Venuše rozpoznáváme hlavu Marse, který hlavou spočívá na jejím rameně. Scéna je doplněna načrtnutým nábytkem, o který se opírá rukou Venuše. Za figurální složkou je načrtnuto pozadí složené ze splývající drapérie závěsu.

Motiv Venuše, Marse a Amora tak častý u B. Sprangera zřejmě podle badatelů souvisel s interiérovou výzdobou císařských komnat na Pražském hradě. Je velmi těžko dokazatelné, že by tuto kresbu Spranger použil k eventuální nástěnné výzdobě. Spíše se mohlo jednat o návrh kompoziční varianty motivu Venuše, Marse a Amora. Samotný stav zachovalosti kresby není dobrý.⁷⁰⁶

⁷⁰³ FUČÍKOVÁ 1978, č. 21.

⁷⁰⁴ FUČÍKOVÁ 1986, 17.

⁷⁰⁵ ROLLOVÁ 1993, č. k. 13.

⁷⁰⁶ Zjevné jsou přehyby papíru a potřhané okraje.

5.3 HERKULES A OMFALÉ

1599

Kresba hnědou tuší s lavírováním a vysvětlena křídou, 20, 3 x 14 cm

Signatura: Bartholomeus Spranger fecit per l'anno 1599 cio per compiaser.

Provenience: Bratislavská sbírka Dr. E. Šafaříka. Převedeno roku 1972 z národního podniku

Knihna

Národní galerie v Praze, inv. č. K 42835

Literatura: WEYDE 1928, 26–27; PIGLER 1956, 114; OBERHUBER 1958, 174–175, 254; FUČÍKOVÁ 1967, 166–167; KATALOG PRAHA 1976, k. č. 4; FUČÍKOVÁ 1978, k. č. 22; NEUMANN 1981, 63; FUČÍKOVÁ 1986, 17; GERSZI 1988, 390–391; FUČÍKOVÁ 1996, 42, 44; FUČÍKOVÁ 1997, 89; FUČÍKOVÁ 2006b, 187; FUČÍKOVÁ 2008, 116–117.

Poprvé kresbu zaznamenala ještě v soukromé sbírce Gisela Weyde roku 1928.⁷⁰⁷ V této publikaci rovněž zveřejnila reprodukci kresby. Dále kresbu publikoval A. Pigler roku 1956.⁷⁰⁸ O pár let později si ji všiml při sestavování katalogu kresby i K. Oberhuber, který sepsal technické údaje.⁷⁰⁹ Citovaný autor se pak domníval, že se jedná o variantu přípravné kresby pro rytinu od B. Dolenda. Kresba byla také zahrnuta v katalogu NG v Praze.⁷¹⁰ Fučíková roku 1978 v katalogu NG v Praze stručně popsala kresbu a poznamenala, že je typickou ukázkou kreseb na památku.⁷¹¹ Ve stejném názorovém přístupu kresbu publikovala roku 1986. T. Gerszi v katalogu z roku 1988 uvedla, že kresba byla pod vlivem obrazu Marse a Venuše od Veroneseho, který byl k vidění v Rudolfových sbírkách.⁷¹² Anna Rollová roku 1993 poznamenala, že kresba byla tématem velmi oblíbená.⁷¹³ Autorka reagovala na srovnání od T. Gerszi a dospěla k názoru, že se jedná o volnou návaznost k Veronesově obrazu. Rollová si pak všimla protikladných atributů u fig. výjevu z hlediska kompoziční výstavby. Fučíková dále v katalogu z roku 1997 rozšířila svůj názor, jenž prohloubila o srovnání s obrazy se shodným motivem.⁷¹⁴ Dále se přiklonila Fučíková k interpretaci, že Spranger použil trojúhelníkovou kompozici tří postav. Na závěr kat. hesla připomněla ještě grafiku na obdobné téma od A. Sadelera [123]. Fučíková dále v publikaci sbírky grafiky a kresby z NG v Praze napsala heslo, kde poupravila svůj názor, že kvůli vlivu Hanse von Aachena a Heintze

⁷⁰⁷ WEYDE 1928, 26–27.

⁷⁰⁸ PIGLER 1956, 115.

⁷⁰⁹ OBERHUBER 1958, 174–175, 254.

⁷¹⁰ KATALOG PRAHA 1976, č. k. 4.

⁷¹¹ FUČÍKOVÁ 1978, č. 22.

⁷¹² GERSZI 1988, 390–391.

⁷¹³ ROLLOVÁ 1993, 13.

⁷¹⁴ FUČÍKOVÁ 1997, 89.

došlo k stylové změně, která se realizovala v naší kresbě.⁷¹⁵ Fučíková se dále zabývala samotným fig. Motivem, kde upozornila na časté kopírování. Rovněž v závěru připomenula ikonografii kresby.

Herkules sedící zády je nakreslen v ženských šatech smotávající rukama přízi [51]. Hlavu má natočenu na pravou stranu. Kreslíř vyobrazil oděv několika tahy perem a vymodeloval jej prosvětlením. Za předoucím mužem je nakreslena nahá Venuše, která jednou rukou drží Herkulovu zbraň. Venuše v protáhlém šroubovitém pohybu, který umocňuje ještě ruka nad hlavou, má také otočenu hlavu na pravou stranu. V dolní části kyje ji pomáhá malý Amor, který předmět nazdvihá oběma rukama. Celkově figurální typ a postavení těl odpovídá Sprangerově stylu.

Kresba mohla snad být předstupněm či následnou kopií obrazu z NG v Praze. Zakázka či požadavek o kresbu na památku také mohla hypoteticky vzejít z městského okruhu. Dnes nezjistíme ani z dochovaných pramenů zda vznikla z podnětu Sprangera nebo další osoby.

Podobná kresba je dnes uschována v Goethe Nationalmuseum ve Weimaru [52].⁷¹⁶ Lavírovaná kresba je nakreslena ve světle šedých tónech a je bez označení.

Námět:

Samotný motiv Herkula a Omfalé je inspirován jedním z dvanácti uložených úkonů od jeho strýce mykénského krále Eurysthea. Nesnadný úkol spočíval v tom, že Herkules musel rok sloužit u lýdské královny v ženských šatech.

⁷¹⁵ FUČÍKOVÁ 2008, 116–117.

⁷¹⁶ Inv. č. 895.

5.4 SV. ŠEBESTIÁN

Konec 16. století

Kresba hnědou tuší, 19 x 9, 2 cm

Signatura: zrcadlově otočené: B. Sprangers Ant^{vs} F.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 1289

Literatura: NEUMANN 1953, 32.

Jaromír Neumann v souvislosti s grafikou se sv. Šebestiánem upozornil na perokresbu, kterou pokládal za kopii.⁷¹⁷

Postava sv. Šebestiána, jenž kreslíř vyobrazil z profilu, je esovitě prohnutá [53]. Sv. Šebestián je upnut na větev nad hlavou, kterou má skloněnou. Hlava sv. Šebestiána nicméně je otočena téměř z en-face. Tělo je zachyceno v naznačení muskulatury. Spoutaný mučedník je oděn pouze do bederní roušky. Tento šat volně spadá pod kolena. Jednoduše načrtnutý listnatý strom několika tahy pera zaujímá atribut světce kolem, kterého je dále upnut provazy. Pozadí je kreslířem poté jednoduše nakresleno horizontálními linkami. Na pohled je zcela evidentní zájem o vyobrazení postavy na rozdíl od podružné krajinné složky kresby.

Kresba sv. Šebestiána se shoduje se Sprangerovým leptem sv. Šebestiána, který je datován Jaromírem Neumannem rokem 1589.⁷¹⁸ Neumann zastával názor, že Sprangerova grafika se shoduje s obrazem sv. Šebestiána z kostela sv. Tomáše v typologii a slohu. Hlavní rozdílnost leptu Sprangera spočívá ve zrcadlovém otočení kresby. B. Spranger obraz sv. Šebestiána namaloval prokazatelně nejméně dvakrát, jak odkazoval Karel Van Mander ve svém traktátu.⁷¹⁹ Druhá varianta obrazu sv. Šebestiána se dnes nalézá v kostele sv. Tomáše v Praze. Na první pohled je zřejmá rozdílnost obrazu a kresby. Nicméně kresba mohla být předstupněm či studijním návrhem obrazu. Další variantou je, že kresba mohla být samostatně volnou studií. Rovněž připsání B. Sprangerovi se jeví jako opodstatněné. Můžeme jednak argumentovat samotným označením, které lze srovnat s označením u leptu sv. Jana Evangelisty s Orlem, tak i detaily mj. drapérie, styl kresby a forma korpusu mučedníka.

⁷¹⁷ NEUMANN 1953, 32.

⁷¹⁸ Tamtéž, 30, 32. Viz starší soupisy NAGLER 1847, 182; NIEDERSTEIN 1931, 33; NIEDERSTEIN 1937, 405; WÜRZBACH 1906–1911, 650.

⁷¹⁹ MANDER/PETR 1932, 202.

Námět:

Sv. Šebestián byl vojenským důstojníkem za císaře Diokleciána. Císař ale nevěděl, že pomáhá vězněným křesťanům. Později byl udán a odsouzen k prostřelení šípy. To zázrakem přežil také díky sv. Ireně, která ho ošetřila. Následně však byl ubit k smrti, když se vydal k císaři.⁷²⁰

⁷²⁰ RULÍŠEK 2006, nepag.

5.5 NEPTUN A KLEČÍCÍ ŽENA

Přelom 16. a 17. století

Kresba modrou tuší s lavírováním, 19, 7 x 27, 3 cm

Provenience: Borovský–menší kulaté razítko. M. G. G 817–obdelníkové razítko.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 4488

Dosud nepublikováno

Kresbě dominuje stojící Neptun na svém mořském povoze s koňmi [54]. Stojící nahý Neptun, jenž jednou rukou přidržuje opratě a druhou rukou drží před sebou trojzubec, se pohledem ohlíží na pololežící akt ženy. Zarostlá tvář Boha moře je detailně vykreslena. Za zády Neptuna vlaje pruh látky, který má navléknut na ruku, držící opratě. Tato dynamická drapérie je zajímavou kompoziční protiváhou pohybu těla Neptuna, který je mírně shrbený. Pod nohama Boha moře jsou nakresleny dvě postavy žen. Již zmíněná pololežící žena je nakreslena zády k divákovi. V levé ruce přidržuje žena hůl či břevno. Pod aktem ženy je položen toulec se šípy. Za Neptunem je nakreslena sedící druhá žena Amfritite, která se zakloněnou hlavou pozoruje Boha. Amfritite je oděna pouze do šatu, který ji zakrývá boky. Sedící žena se opírá levou rukou, kdežto pravou rukou přidržuje štít. Před povozem je spřežení dvou koní, které ovládá také malý okřídlený putti s hůlkou. Za povozem je dále nakreslen další mořský kůň. Před ním je ještě vyobrazen malý putti bubnující na bubínek, sedící na velké rybě.

Z druhé strany papíru je nakreslena neznámá klečící žena se sepjatýma rukama k modlitbě. Oděv z konce 16. století prozrazuje zejména krajzl a čepec na hlavě ženy. Stroze nakreslené postavě ženy dominuje svrchní oděv spadající dolů a záhyby kolem kolenou. Kresba by eventuálně mohla mít souvislost se Sprangerovým obdobím v Praze. Hypoteticky by se mohlo jednat o studijní portrét z blízkého okruhu Sprangera. Kresba byla zřejmě přehnuta a tím došlo k otištění klečící ženy na druhou polovinu papíru.

Kresbu Neptuna můžeme porovnat s jinou variantou obrazu označovanou také jako Neptun a Venuše či Amfritite ze sbírky Metropolitního muzea v New Yorku. Výjev z New Yorku se od kresby odlišuje v postoji Amfritity a Neptuna, kteří sedí na povozu, jenž je zrcadlově otočen [55]. Dále v kresbě jsou doplněny postavy vymořující se z moře a putti nad hlavami Neptuna a Amfritite.

Námět:

Neptun byl označován jako Bůh moří a vodních živelů. Vycházel z řecké tradice úcty Poseidona, který také ochraňoval rybáře a lodníky.⁷²¹

⁷²¹ MARTIN 1993, 169.

5.6 MYTOLOGICKÝ VÝJEV

Konec 16. století

Tušová kresba s lavírováním

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 7501

Dosud nepublikováno

Původně byl Mytologický námět hodnocen jako dílo neznámého holandského umělce 16. století. Nicméně v rámci evidence Národní galerie je určeno autorství B. Sprangerovi. Na paspartě kresby je napsáno: Abraham Bloemaert kopie.

Mytologický výjev či studie dvou postav zpodobňuje ženskou postavu s mužskou [56]. Neidentifikovaná žena je nakreslena ve formě polopostavy otočené k divákovi. Ženský akt je vyobrazen ve formě figury serpentinity, které dominuje natočená hlava s pohledem vzhůru. Nad hlavou přidrží levou rukou dlouhý předmět. Druhou rukou nepřirozeným pohybem prstů kontroluje objetí muže. Nakreslený muž níže posazený než žena se upřeně dívá do jejího obličeje. Hlava muže nakreslena z profilu je nasazena na tělo. Pohyb ruky, která objímá ženu, ovlivnil také anatomii zad. Druhou rukou objímá muž ženu za hlavu. Muž je pod lopatkami ošacen látkou, která spadá dolů. Figurální motiv je zachycen na pozadí tvořeného jednoduchým šrafováním.

Základní otázkou je, co vlastně tento výjev znamená a kdo jej nakreslil. Přesné určení nám znemožňuje absence jakéhokoliv známého detailu či atributu. Lze tedy dedukovat, že se jedná o výjev z antické mytologie. Původce kresby uplatnil styl B. Sprangera, tedy protaženost formy těla, upřednostnění postav na úkor pozadí a pohyb rukou. Kresbu označovanou jako Mytologický výjev můžeme srovnat s kresbou muže a ženy (snad Venuše a Marse) z British musea v Londýně, která je zapsána jako dílo vzniklé podle B. Sprangera [57]. Na kresbě z Londýna shledáme shodné kompoziční, formální a stylové prvky. Kresbu dále také můžeme porovnat se Sprangerovou kresbou Herkula s Omfalé z Národní galerie v Praze. Zaujme především shodný pohyb rukou ženy držící předmět nad hlavou, stavba těla a otočená hlava oproti tělu. Samozřejmě kresba označovaná jako Mytologický výjev mohla a nemusela být dílem Sprangera. Proti tomu lze argumentovat tím, že kresba mohla být dílem napodobitele, který pasivně přejal Sprangerův styl. Dále ji můžeme porovnat s obrazem Venuše a Adónida z KHM ve Vídni. Z téměř stejného období také byl namalován obraz Jupitera s Antiopé z téže sbírky. Společným pro výše uvedené malby je pohyb ruky ženy nad hlavu a objetí muže.

5.7 MADONA SE SVĚTICEMI

Přelom 16. a 17. století

Kresba hnědou tuší s hnědým lavírováním, 31, 7 x 40, 8 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 8679

Dosud nepublikováno

Na paspartě je napsáno označení z roku 1964, který kresbu charakterizuje jako Víru, Naději a Lásku.⁷²² Dále na paspartě je napsáno 24. 4. 1967 od Konrada Oberhubera označení: Kopie nach Bellange.

Kresba tedy nejspíše zachycuje Madonu, která je snad doprovázena sv. Barborou a sv. Alžbětou [58]. Na nebesích vznášející se světice s Madonou vytvářejí téměř kruhovou kompozici. Uprostřed výjevu je nakreslena sedící Madona, která se s mírně natočenou hlavou se svatozáří dívá směrem nahoru. Je oděna do šatu složeného ze spodního a svrchního pláště. Po žehnající levici Madony je nakreslena postava neznámé světice. Světice zobrazena v protažené šroubovitě formě je posazena výše než Madona. Zaujme především kalich s hostií na základě kterého lze snad určit její jméno. Bohatě nakreslený šat s dynamickou drapérií kopírující pohyb těla, odkrývá jen kotníky. Na druhé straně je zpodobněna snad sv. Anna, která přidržuje na klíně sv. Jana Křtitele a je posazena výše než Madona. Světice se od pozorovatele pohledem odvrací. Sv. Anna je ošacena v mohutném dvojrstevném oděvu, který ji zakrývá. Postava světice je nakreslena téměř v profilu, druhou rukou přidržuje malé dítě, které podává Madoně klíč.

Z hlediska kompozice a výtvarné stránky můžeme kresbu Madony se světicemi analyzovat jako práci kreslíře, který se pohyboval v prostředí Rudolfova dvora. Můžeme argumentovat zejména protažením formy těla, drapériemi látek, specifickými gesty rukou a stylem kresby. Pokud přistoupíme na názor, že původce kresby je B. Spranger, lze to dokázat srovnáním jeho umělecké tvorby. Kresbu jednak můžeme porovnat s freskou Nanebevzetí Panny Marie z chrámu sv. Víta v Praze. Ačkoliv výjev vyobrazené stojící Panny Marie zdaleka nesouhlasí se sedící Marií v kresbě, můžeme najít shodné rysy ve formě drapérie a kruhové kompozice.

⁷²² Jméno nelze identifikovat

5.8 ŽENSKÁ POSTAVA

Přelom 16. a 17. století

Kresba modrou tuší s modrým lavírováním, 21, 3 x 12, 7 cm

Provenience: neznámá, na zadní straně napsáno: Bartol Spranger (Sprangher) 1546–1611.

Obdelné razítko s nápisem NGGS Praha.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 25677

Dosud nepublikováno

Na paspartě kresby je uveden přípis: After a print by Matham after Goltzius–Virtue (Spes). Autor popisu opomenul svůj podpis.

Modrá perovka tedy zpodobňuje neznámou ženskou stojící postavu, která je nakreslena v protáhlé formě [59]. Figura stojící na pravé špičce nohy je vyobrazena téměř v profilu. Kontrastem obvyklým pro Sprangera je vytočení hlavy téměř do en face s pohledem vzhůru. Neurčená ženská postava má zajímavě řešenou stavbu gest rukou. Levá ruka zastíněná tělem je přitisknuta prsty k tělu, kdežto pravá ruka je nakreslena před tělem s nepřirozenými pohyby prstů. Celkově postava je oděna v šatě spadajícím až ke kotníkům. Gesty rukou a spadlým ramínkem je narušena struktura pláště. Také oděv za zády postavy je nakreslen dynamickou drapérií. Pohyb pravé nakročené nohy také ovlivňuje tvar látky.

Zajímavým detailem v kresbě je na levém okraji vyobrazený motiv podobný snad erbu či emblematickému symbolu, který snad byl odstřižen. Nakresleným torzálním tvarem připomíná kedlubnu či podobnou zeleninu.

Celkově kresba se dá charakterizovat jako dílo vzešlé z italské tradice. Kresbu ženské postavy můžeme snad považovat za dílo Sprangera. Lze argumentovat především rozpracováním drapérie, gesta rukou a detaily obličeje. Nicméně otázku určení můžeme ponechat otevřenou.

5.9 ŽENA S LOUTNOU

Přelom 16. a 17. století

Kresba hnědou tuší s lavírováním, 35, 5 x 21, 2 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. 42432

Dosud nepublikováno

Ve sbírce grafiky Národní galerie je kresba zaznamenána jako dílo vzniklé podle B. Sprangera.

Ženu s loutnou nakreslil umělec v doprovodu dalších tří ženských postav [60]. Hrající stojící žena je vyobrazena z profilu v protažené šroubovitě formě. Pohyb aktu figury ovlivňuje zejména stojná noha a částečně zakrytá levá noha, která je opřena o snad kamenný sokl. Žena otočená zády k divákovi otáčí hlavu. Pohyb hlavy a zvláštní pohled nalevo evokuje detail použitý v několika pracích Sprangera. Pravou rukou žena za hmatník přidržuje loutnu, kterou vidíme jen částečně. Jediným oděvem ženy je šat upnutý na zádech pásem, který spadá od prsou až ke kotníkům. Za postavou hrající na loutnu, je pak nakreslena žena se zpěvníkem. Figura je jen stroze nakreslena. Nad zpívající ženou je dále zpodobněna další ženská postava v profilu a v antických šatech. Poslední zmíněná žena, která je nakreslena nad všemi ostatními ženami, se pohledem dívá dolů.

V případě této kresby nevíme koho přesně zachycuje. Postavu hrající na loutnu můžeme porovnat s postavou Cery z kresby „Venuše, Juna a Cery“ z vídeňské Albertiny. Téměř shodný styl kresby postavy je změněn jen v detailech.

5.10 ALEGORIE MALÍŘSTVÍ

Před rokem 1597

Perová kresba, 47, 7 x 29, 3 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 1288

Dosud nepublikováno

Alegorie Malířství či spíše výjev tří Umění zpodobňuje tři ženské postavy tažené vzhůru okřídlenou Fámou k Olympu [61]. Společné objetí personifikovaných Umění, tedy Malířství, Sochařství a Architektury, má zjevnou souvislost s grafikou od Jana Mullera a pozdějšími malovanými kopiemi Fámy vedoucí Umění na Olymp. Tři ženské postavy jsou nakresleny v protažené formě. Každá postava drží svůj atribut umění. Malířství drží v natažené ruce paletu se štětcem. Sochařství otočené směrem k divákovi přidržuje za zády Malířství sochu a Architektura nakreslená mezi oběma postavami drží v ruce úhelník. Vznášející se Fáma jednou rukou zachycuje Umění a druhou rukou drží trubku, kterou ohlašuje jejich velikost. V kresbě je také zachycena postava malého Amora, který na výjev poukazuje.

Alegorie Malířství či tří Umění můžeme snad považovat za studijní návrh B. Sprangera k finálnímu rozvržení kompozice kresby. Spranger zřejmě kresbu dlouho konstruoval a kreslil postupně jednotlivé detaily. Obdobný výjev „Alegorie Umění“ zachycené Fámou lze vyhledat v Miláně ve sbírce Finarte (inv. č. 1975-04-21) [62]. Kresba neobsahuje postavu malého Amora a je značně poškozená.

Katalog kreseb s problematickým určením

5.11 APOLLÓN A DAFNÉ

Přelom 16. a 17. století

Kresba hnědou tuší s hnědým lavírováním, 22, 9 x 19, 5 cm

Provenience: Sběrka Artura Feldmanna. Roku 1942 získáno Zemským muzeem v Brně.

Převedeno do Moravské galerie v Brně roku 1961 (inv. č. B 3272). Vraceno vnukovi pův. majitele roku 2003.⁷²³

Neznámá zahraniční soukromá sbírka

Literatura: NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 264; KAZLEPKA/PELOUŠKOVÁ 1998, 9

Albrecht Niederstein označil kresbu Apolla a Dafné jako dílo B. Sprangera a stručně ji zařadil do brněnské Feldmannovy sbírky.⁷²⁴ Konrad Oberhuber vyhodnotil výjev Apolla a Dafné jako problematickou kresbu Sprangera.⁷²⁵ Nicméně badatel neuvedl jakékoliv argumenty.⁷²⁶ Zdeněk Kazlepka a Zora Peloušková připsali výjev Giovanni Battistu Paggiovi, který byl současník Sprangera.⁷²⁷

Kresba Apollona a Dafné zachycuje postavy v pohybu tak charakteristickém pro styl pozdního manýrismu [63]. V pohybu Dafné, jenž dominuje ve vyobrazení, uniká Apollónovi. Na esovitě protažené tělo je posazena nepřirozeně malá hlava z en face. Únik před pronásledovatelem zdůrazňují gesta rukou. Jedna ruka natažená před sebe zabraňuje zachycení a druhá ruka v pohybu dozadu zesiluje pocit pohybu. Šroubovitou formu ještě vyjadřuje to, že Dafné stojí jednou nohou na špičce nohy. Druhá noha naznačuje pohyb tím, že je nakreslena nad zemí. Dafné je oděna pouze do naznačené látky, která jejím pohybem vlaje. Za Dafné je vyobrazen Apollón, jenž se natahuje po ní rukou, je zachycen v pohybu, na který poukazuje zejména nakročená noha, jenž spočívá jen špičkou na zemi. Protažené tělo Apollóna, a jeho hlava, za níž vlají vlasy, je oproti Dafné vyobrazena v detailnějším realistickém poměru. Tělo muže, které je nakloněno soustředěním k zachycení, zdobí jen

⁷²³ Díky upozornění Zdeňka Kazlepky, jenž je kurátorem sbírky staré kresby v Moravské galerii, byla kresba v aukci označena jako dílo „Augsburské školy kolem roku 1600“ a prodána za 7075 euro roku 2005 v Londýně u Sotheby's

⁷²⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁷²⁵ OBERHUBER 1958, 264.

⁷²⁶ Oberhuber spíše vycházel z předešlé soupisové literatury (viz Nagler 1847, Niederstein 1937). Musíme také brát v úvahu tehdejší politické reálie 50. let v ČSR a jisté těžkosti při ověřování a analýze uměleckého díla.

⁷²⁷ KAZLEPKA/PELOUŠKOVÁ 1998, 9.

toulec se šípy. Druhou rukou svírá Apollón luk. Za postavou Dafné je několika tahy pera zobrazen sedící říční polobůh Peneios.

Ačkoliv kresba Apolla a Dafné již ve sbírkách Moravské galerie v Brně není, nemůžeme ji jen z tohoto důvodu opomenout. Exemplář můžeme vyhodnotit jako dílo, které má málo společného s dílem B. Sprangera. Srovnáním rukopisu kresby, který má zcela odlišnou charakteristiku od dalších děl B. Sprangera např. v drapérii, stínováním lavírováním, přerušovaném rukopisu, stylu šrafury a celkového projevu, vyjde nám, že kresba spíše vykazuje styl jihoněmecký nebo holandský.

Námět:

Motiv Apolla a Dafné vycházel z mytologie, které později přepsal do svých *Metamorfóz* Ovidius. Apollón byl zamilovaný do nymfy Dafné, která mu však unikla tím, že byla na základě svého přání proměněna svým otcem, říčním polobohem Peneiose, ve vavřínový strom.⁷²⁸

⁷²⁸ MARTIN 1993, 67.

5.12 CARLO A UBALDO ODVÁŽEJÍ RINALDA DO ZAHRADY ARMIDINY

Přelom 16. a 17. století

Kresba hnědou tuší s hnědým lavírováním, 17 x 22 cm

Signatura: Prenoer gli cerla all hor la Destra o'l manto supplichevole in atto, e quei sarresta

Provenience: na přední straně kulaté razítko s písmenem K.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 16103

Dosud nepublikováno

Kresba je v rámci centrální evidence Národní galerie spíše hodnocena jako Sprangerovo umělecké dílo s otazníky. Na paspartě kresby je určen za kreslíře B. Spranger. Na téže paspartě je transkripce nápisu a označení: Molto Vicino a A. Boscoli (M.M.).⁷²⁹

Rinaldo stojící na pravé straně je nakreslen v antickém oděvu s opřeným štítem o zem a mečem u pasu [64]. Rinaldo je zpodobněn v profilu, opíraje se o kámen před sebou. Za Rinaldem stojí Ubaldo, který ho přesvědčuje k cestě. Carlo se blíží k Rinaldovi, jenž se otáčí k ženě otočené zády k divákovi. Žena poukazuje na Rinalda a se zřetelnými gesty odpovídá Carlu. Za stojícím Rinaldem a Ubaldem je vyobrazena v pozadí na pravé straně sedící ženská figura. V dalším plánu pozadí je pak zachycena loď, která má odvézt Rinalda do zahrady Arimidiny. Rozevlátá plachta lodi odhaluje tři postavy tvořící doprovod. Na souši je ještě nakreslena stojící postava muže a ležící akt ženy. Kreslíř scénu zasadil do krajiny naznačené lavírováním.

Jestliže vezmeme v úvahu, že autorem kresby mohl být B. Spranger, lze ji označit za jednu z prvních kreseb inspirovaných touto literární předlohou. Nicméně proti autorství B. Sprangera můžeme postavit nápis, který byl napsán snad v italském dialektu. Zároveň se vznášejí pochybnosti nad tím zda měl Rudolf II. či sám B. Spranger Tassovu knihu Osvobozeného Jeruzaléma. Spíše můžeme uvažovat o neznámém italském umělci činném na přelomu 16. až 17. století v sev. Itálii. Dalším argumentem, který můžeme zmínit, jsou výtvarné aspekty. Zejména můžeme uvést příklad jisté kompoziční nerovnováhy figurální složky oproti jiným dílům B. Sprangera, tj. například neobvyklé řešení detailů a zmenšení postav na úkor krajiny.

⁷²⁹ Lze přeložit: Velmi blízké k A.Boscolimu. A.Boscoli (1560–1607) pobýval ve Florencii a maloval pod vlivem Santi Di Tita a dalších pozdních manýristů.

Námět:

Poměrně složitý výjev Carla a Ubalda, odvázející Rinalda do zahrady Armidiny, je dosti ojedinělým a vzácným exemplářem ilustrace literární předlohy Osvobozený Jeruzalém od Torquata Tassa.⁷³⁰ Tento hrdinný epos imaginárního příběhu, inspirovaný první křížovou výpravou, vyšel roku 1580 ve Ferrarě.

⁷³⁰ Český překlad Jaroslava Pokorného vyšel roku 1980. Viz též TASSO 1980.

5.13 VENUŠE S AMOREM

Přelom 16. a 17. století

Kresba hnědou tuší s hnědým lavírováním, pol. 17 až 17,3 cm

Provenience: na zadní straně volutové písmeno M.

Národní galerie v Praze, inv. č. 7502

Literatura: WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, 72.

Alfred Würzbach kresbu Venuše a Amora zařadil v soupisu k oeuvre Sprangera.⁷³¹ Karel Chytil kresbu také připsal Sprangerovi.⁷³² Původně byla kresba s Venuší a Amorem pokládána za práci anonymního holandského umělce z období 16. století. Určitý rozpor se jeví v tom, že kresba je v centrální evidenci Národní galerie označena jako dílo Sprangera a přitom na paspartě je snad od K. Oberhubera napsána atribuce: Kopie nach Bloemaert.

Sedící Venuše, na jejímž klíně je nakreslen malý Amor, je zachycena v interiéru, kterému dominuje patka sloupu v pozadí a dále šrafurou naznačené pozadí [65]. Samotná Venuše se hlavou naklání k Amorovi. Její šat splývá dolů a odhaluje poprsí. Venuše v jedné ruce přidrží šíp a druhou rukou má položenou na Amorově ramínku. Okřídlený nahý Amor, který právě tuto ruku svírá za prsty, má vyvrácenu hlavu dozadu a zrakem hledí do očí Venuše. Malý Amor má připnut u boku toulec se šípy.

Námět:

Figurální námět Venuše s Amorem se inspiroval tradicí zobrazování starořeckých mytologických bohů. Venuše symbolizovala bohyni lásky a plodnosti. Amor někdy také známý jako Éros či Kupido symbolizoval smyslnou touhu.⁷³³

⁷³¹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649.

⁷³² CHYTIL 1912, 72.

⁷³³ MARTIN 1993, 86–87.

5.14 STUDIE HLAV

Konec 16. století

Kresba černou tuší zv. Bistr s lavírováním, 18, 3 x 29 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 1270

Literatura: KRAMÁŘ 1934, 7.

Vincenc Kramář kresbu považoval za dílo Sprangera, které pojmenoval titulem Studie pěti hlav vojáků.⁷³⁴ K. Oberhuber na paspartu kresby napsal: Kopie nach Goltzius.

Studie hlav pojímá spíše typologii a natočení v různých pohledech [66]. První hlava nahoře na levé straně nakreslená v podhledu, vyobrazuje vojáka s antickou helmou s ptačími pery. Jeho tvář je nakreslena v poloprofilu a je ozdobena bradkou. Uprostřed v horní řadě je nakreslen voják s bujným knírem, který na helmě má vyvedeného koně s třásněmi. Poslední v horní řadě je voják s helmou, která je ozdobena okřídlenou postavou. U této kresby vojáka zaujme jeho pohled a také bujný knír. Ve spodní řadě na levé straně kreslíř zobrazil vojáka s mírně skloněnou hlavou a s helmou ozdobenou snad sfingou. Poslední nakreslený voják s plnovousem má skloněnou hlavu ve tříčtvrtečním profilu. Jeho rovněž antickou helmu zdobí snad lví tvář.

Lavírovanou perokresbu můžeme vyhodnotit jako dílo kreslíře, jenž byl současníkem B. Sprangera. Hlavním argumentem je, že rukopis v detailech tváří vojáků je odlišný od stylu Sprangera. Podrobněji můžeme poukázat na tři vojáky nahoře, kteří mají hlavu posazenu na značně mohutné krky a detailně nakresleny helmy.

⁷³⁴ KRAMÁŘ 1934, 7.

Kresby Abrahama Bloemaerta

5.15 ÚTĚK DO EGYPTA

Přelom 16. a 17. století

Kresba, 39, 2 x 31 cm

Provenience: Sběrka Ant. Neumanna v Praze. Sběrka J. Hlavy. Roku 1917 koupeno za 125 korun Jindřichem Waldesem. Získáno Národní galerii v Praze (inv. č. K 5457). Roku 2002 vráceno potomkům J. Waldese.

Neznámá soukromá sbírka

Literatura: ŠIMON 2001, 167, 169.

Patrik Šimon zařadil kresbu „Útěk do Egypta“ mezi údajnou práci B. Sprangera.⁷³⁵ Nicméně kresba Útěk do Egypta je stále pokládána v rámci centrální evidence Národní galerie v Praze za dílo B. Sprangera, ačkoliv byla vrácena jako dílo pokládané za kopii podle Abrahama Bloemaerta.

Motiv Útěku sv. Rodiny do Egypta vyobrazuje v popředí sedící Pannu Marii [67]. Hlava Marie je zakloněna a mírně vyosena. Naznačená tvář Marie hledí nahoru. Kreslíř opatřil Marii bohatým šatem, který je rozčleněn záhyby látky. Marie má jednu ruku položenu na koleně a druhou rukou přidržuje malého Ježíše, který jí stojí na stehně. Za zády Marie je nakreslena schoulená postava starého sv. Josefa. Tato pozemská část je doplněna nebeskou sférou, kde jsou v oblacích nakresleni andělé. V popředí se vyjímá zejména anděl vznášející se nad hlavou Ježíše, který svírá v rukou naznačené rostliny. Za ním jsou ukryti další andělé. V pozadí na oblacích je nakreslen další kompars složený z andělů.

Styl kresby, modelace a odlišný způsob kompozice spíše potvrzuje domněnku, že výjev byl dílem A. Bloemaerta. Dalším argumentem pro určení k Bloemaertovi je především odlišný způsob stínování a odlišný rukopis.⁷³⁶

Námět:

Podle Matoušova evangelia (2, 13) se Josefovi zjevil ve snu anděl, který mu sdělil, že má odvést Marii s malým Ježíšem do Egypta. Pokud by tak neučinil Ježíš byl by zabit Herodesovými vojáky. Josef, Marie a Ježíš se vrátili až po Herodově smrti.⁷³⁷

⁷³⁵ ŠIMON 2001, 167.

⁷³⁶ Podrobnější analýza je limitována tím, že kresba byla vyhodnocena podle xerokopie.

⁷³⁷ ROYT 2006, 300–301.

5.16 HOSTINA BOHŮ

Po roce 1587

Kresba hnědou tuší s lavírováním

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 36809

Literatura: NIEDERSTEIN 1931, 32.

Albrecht Niederstein označil kresbu jako kopii podle Abrahama Bloemaerta a zapsal inv. č. 11 730.⁷³⁸ Původní hypotetické určení autorství kresby se odvolávalo na neznámého holandského kreslíře ze 16. století. Centrální evidence Národní galerie v Praze uvádí kresbu jako autora Abrahama Bloemaerta, který se inspiroval předlohou B. Sprangera.

Motivem kresby je slavnostní tabule obklopená Bohy, která je hlavním kompozičním konstrukčním prvkem kresby [68]. V popředí se rýsuje mohutná sedící mužská postava obrácená zády, jež se vzpírá rukou. Na pravé straně jsou tři ženské postavy, snad symbolizující tři Umění, nakresleny ve společném objetí. Jedna žena s nataženou rukou třímá pohár, jenž plní vínem snad Bacchus. V pozadí nad nimi jsou dvě stojící ženské figury. Na levé straně je zachycena pololežící ženská postava, kterou snad můžeme považovat za Venuši s Amorem. Slavnostní tabule je zakreslena v pozadí stolovníků, kteří jsou zachyceni po dvojicích. Nad hlavním motivem se vznáší postava Fámy s trubkami a Merkur. Kresba celkově spíše řeší formální rozvržení několika tahy.

Kresba zřejmě vychází z kresebného návrhu B. Sprangera svatba Amora a Psýché, který také použil Hendrick Goltzius jako předlohu k rytině. Pokud připišeme kresbu k dílu Abrahama Bloemaerta, můžeme zde poukázat na již výše zmíněnou Sprangerovskou revoluci. Závažnou otázkou je kdy Bloemaert nakreslil tuto kresbu, jestli už roku 1587 kdy Goltzius vyryl motiv svatby, či až roku 1602, kdy odcestoval Spranger do Holandska. K určení kresby můžeme zmínit motiv svatby Thetise a Peley ze sbírky Bibliothèque Municipale v Rouenu, jenž je shodná v kompozici a v rukopise [69].

⁷³⁸ NIEDERSTEIN 1931, 32.

5.17 POSEIDON S ANYMONE

16. století

Kresba hnědou tuší s lavírováním, pol. 19 cm

Provenience: Sbírka Vojtěcha Lanny, dar před rokem 1889

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1129

Literatura: BARVITIUS 1889, 269; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, 72; KRAMÁŘ 1934, 7.

V katalogu obrazárny SVPU v Rudolfinu v Praze byla kresba určena jako dílo B. Sprangera.⁷³⁹ Alfred Würzbach kresbu s pojmenováním „Neptun a Anymone“ stručně uvedl v soupise uměleckých děl Sprangera.⁷⁴⁰ Karel Chytil „Neptuna s Anymone“ zařadil do kreseb od Sprangera.⁷⁴¹ Vincenc Kramář určil kresbu za autora Sprangera a zařadil ji do výstavního katalogu.⁷⁴² Na paspartě kresby je napsáno, že se jedná o kopii Abrahama Bloemaerta.

Nakreslený motiv sedícího Poseidona, který je k divákovi natočen zády, výrazně poodhaluje Sprangerův styl [70]. Bůh moří a vod, jenž sedí z profilu, je natočen k Anymone. Zarostlá tvář Poseidona zakrývá rysy obličeje. Anymonu zachycuje svalnatou rukou, kterou ji objímá. Žena nakreslená za Poseidonem, jejíž obličej zakrývají jeho bujné kadeře, je ošacena v antickém rouchu. Mírně zakloněná hlava Anymony poukazuje rovněž na způsob Sprangerova stylu. Žena klade na rameno muže svou ruku. Druhou rukou napřaženou před sebe jako by souhlasila s vzájemným objetím. Za zády Poseidona je pak nakreslen jeho atribut trojzubce. V detailech pak zaujme drapérie šatu Anymony, jenž je budován naznačením šrafury a dále lavírován. Rovněž také muskulatura Poseidona je několika čarami zachycena.

Kresbu Poseidona a Anymony můžeme posoudit jako dílo A. Bloemaerta, který se inspiroval výtvarným stylem B. Sprangera. Lze argumentovat zejména šrafurou a modelací lavírováním.

Námět:

Poseidon byl ve starém Řecku bohem moře a ochránce rybářů. Později byl uctíván také v římském impériu pod pojmenováním Neptun.⁷⁴³

⁷³⁹ BARVITIUS 1889, 269.

⁷⁴⁰ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649.

⁷⁴¹ CHYTIL 1912, 72, kat. č. 261/4.

⁷⁴² KRAMÁŘ 1934, 7.

⁷⁴³ MARTIN 1993, 169.

Kresba Jana van der Straeta zv. Stradana

5.18 ALEGORIE MÍRU

Polovina 16. století

Kresba světle hnědou tuší s lavírováním, 20, 5 x 30, 4 cm

Signatura: číslice 2 vpravo dole, na rubní straně nápis: Auction Klinkosch, Wien 1889. Kat. n. 894 Stradan, Spranger

Provenience: J. C. von Klinkosch (L.577). Vojtěch Lanna. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze do roku 1951.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 36808

Literatura: FUČÍKOVÁ 1967, 64; KATALOG PRAHA 1977, č. 72; ROLLOVÁ 1993, 15; ZLATOHLÁVEK 1997, 234.

Kresba byla poprvé veřejnosti prezentována v aukčním katalogu Gutekunst-aukce 1910, č. 521. Za autora kresby byl považován Spranger, ke kterému se připojil Karel Chytil.⁷⁴⁴ Teprve roku 1967 bylo připsání pozměněno díky E. Fučíkové, která určila za kreslíře Jana van der Straeta zv. Stradana.⁷⁴⁵ K. Oberhuber souhlasil s novým připsáním a potvrdil jej nápisem na paspartu kresby. Anna Rollová se přiklonila k předchozímu výzkumu a velmi podrobně výjev analyzovala.⁷⁴⁶ Následně kresbu porovнала s dalšími z cyklu ve vídeňské Albertině. Rollová dospěla k názoru, že kresba Alegorie míru pochází ze sedmdesátých let 16. stol.⁷⁴⁷ Zdůraznila především osvobození se od vlivu Vasariho. Na závěr Rollová uvedla, že kresba mohla být součástí cyklu vztahujícímu se k rodu Medici. Martin Zlatohlávek se rovněž přiklonil k autorství Stradanově.⁷⁴⁸ Dále kresbu stručně popsal a námět srovnal s obdobným od Francesca Salviatiho z Palazzo Vecchio ve Florencii na oslavu rodu Medici.⁷⁴⁹ Zlatohlávek také připomenul Vasariho a jeho styl, který ovlivnil tvorbu Stradana až do konce šedesátých let 16. stol.

Výjev Alegorie Míru vyobrazuje ženskou postavu, která je obklopena zbrojí, kterou taví svou pochodní [71]. Brnění, meče, štíty a kopí přinášejí mladí chlapci. Dále gestem pravice osvobozuje vězněné muže. Za nimi se objímají dva ozbrojenci. Z Antického paláce nebo domu vycházejí rovněž ženy a starci.

⁷⁴⁴ CHYTIL 1912, 52.

⁷⁴⁵ FUČÍKOVÁ 1967, 64.

⁷⁴⁶ ROLLOVÁ 1993, 15, č.k. 19.

⁷⁴⁷ Tamtéž, 15.

⁷⁴⁸ ZLATOHLÁVEK 1997, 234. Obr. 235.

⁷⁴⁹ Tamtéž, 234.

Kresbu „Alegorie Míru“ lze považovat za dílo Jana van der Straeta zv. Stradana. Argumentem může být samotný styl ztvárnění motivu v městské scéně, kterou Spranger málokdy nakreslil. Dalším bodem určení autorství pro Stradana se jeví zjevná souvislost s jeho tvorbou. Rovněž kresba musela být součástí většího cyklu, který potvrzuje číslice 2 vpravo dole.

Kresba Adriaena de Vries

5.19 HERKULES

Konec 16. Století

Kresba červenou rudkou, 29, 5 x 14, 8 cm

Provenience: na rubní straně nápis: Car 43 a nerozlučitelný nápis

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1967

Literatura: NIEDERSTEIN 1931, 32; KRAMÁŘ 1934, 9; NIEDERSTEIN 1937, 405;

OBERHUBER 1958, k. č. 46.

Albrecht Niederstein perokresbu stručně popsal a analyzoval ji jako kopii podle Sprangerova návrhu z poloviny 80. let 16. století.⁷⁵⁰ V. Kramář kresbu Herkula označil za pozdější kopii Sprangera.⁷⁵¹ Motiv Herkula byl A. Niedersteinem zaznamenán v soupise katalogu kreseb Sprangera.⁷⁵² Konrad Oberhuber kresbu zařadil do období okolo r. 1575.⁷⁵³ Argumentoval především jistým vlivem Speckaertovým a také připomenul rytinu Herkula a Dejaniry.

Kreslíř vyobrazil Herkula svírajícího za hlavou v levé ruce kyj, jímž chce udeřit hydu [72]. Herkules jednou nohou položenou na těle nestvůry a druhou postavenou na zemi, drží hydu mezi nohama. Muž je zachycen v pohybu a je esovitě prohnut také díky pohybu ruky s kyjem. Druhou rukou mohutně svírá jednu hlavu jež chce urazit dřevem a pohledem kontroluje sevřenou hlavu příšery. Tělo zvířete, jehož korpus je odvozen od lva, je okřídleno a nakresleno se čtyřmi ptačími hlavami. Dále místo tlap má ptačí pařáty, z nichž jeden se rýsuje za Herkulovým lýtkem.

Kresba Herkula zabíjející Hydu není dílem B. Sprangera. Můžeme argumentovat rytinou Jana Harmensz. Mullera, který vyryl Herkula zabíjející hydu ve stejném postoji a v detailech navržené podle Adriaena de Vries [73]. Oproti kresbě rytina, která je ve sbírce grafiky Národní Galerie v Praze, obsahuje sokl a nápis na němž je zřetelně vyryt autor návrhu. Z hlediska návaznosti další tvorby Adriaena de Vries je kresba Herkula, který zabíjí Hydu, opodstatněná. Styl a pohyb těla Herkula můžeme sice pokládat za projev Sprangerovského vlivu, ale naturalismus a trojúhelníková kompozice spíše napovídá na styl Adriaena de Vries.

⁷⁵⁰ NIEDERSTEIN 1931, 32.

⁷⁵¹ KRAMÁŘ 1934, 9.

⁷⁵² NIEDERSTEIN 1937, 405

⁷⁵³ OBERHUBER 1958, k. č. 46.

Pro popření autorství B. Sprangera hovoří také další argumenty, mj. je to použití červené kresby a jiného papíru.

Námět:

Herkules byl ctěn pro své hrdinské (12 Eurystherových prací) a nadlidské (rozboření Tróje) činy. Herkulovým otcem byl Zeus a matkou byla Alkméné, která byla vnučkou Persea.⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ MARTIN 1993, 113–116.

Kresebné kopie podle B. Sprangera

5.20 ALEGORIE CÍSAŘE RUDOLFA II.

První polovina 17. století

Kresba hnědým perem s barevným kolorováním, 31 x 21, 3 cm

Signatura: V nakreslené kartuši Rudolpho II. Caes Auf, Diva. Potens Charitesque. Tuum diademante Cinctum. Iam caput esse Velint.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. K 25682

Dosud nepublikováno

V centrální evidenci Národní galerie je kresba určena jako kopie podle B. Sprangera [74]. Alegorie císaře Rudolfa II. či Alegorie vlády Rudolfa II. je poměrně složité vyobrazení. Uprostřed alegorie je nakreslena ženská postava spočívající na zemské báni. Na hlavě má položenou helmici. Postava zaujímá hlavní motiv, kolem jsou zakresleny další figury. Zřejmě se jedná o postavu symbolizující Bellonu personifikaci Svaté Říše římské. Bellona v jedné ruce přidrží skulpturu anděla. Na levé straně v popředí jsou postavy Venuše a Bakcha s vavřínovým věncem na hlavě. Bacchus třímá v ruce pohár a druhou rukou má položenou na ruce Venuše. Před sedící Venuší je nakreslena postava malého Amora, který se opírá o kámen. Na pravé straně je zachycena postava Cery představující hojnost. Před Ceres leží mužská figura snad symbolizující Herkula. V pozadí za sedící Bellonou stojí na pravé straně bohyně Moudrosti Pallas Athéna a na levé straně neznámá ženská postava s rozpraženými rukama. V pozadí je zachycena krajina s bohatým rostlinstvem, naznačeným hradem a vodním tokem snad symbolizující rozsah říše Rudolfa II.

Kresba, jež je pokládána za kopii podle B. Sprangera, je kreslena podle obrazu v KHM ve Vídni. Tento obraz namaloval Spranger roku 1592, jak poukazuje označení na kameni o který je opřen Amor. Badatelé zabývající se obrazem řešili zejména otázku určení významu jednotlivých postav. Základní ikonografické určení provedl Ernst Diez, který analyzoval jednotlivé postavy.⁷⁵⁵ Jaromír Neumann malbu vyložil jako alegorii na Turecké války, a vyobrazení města s řekou a určil jako Konstantinopoli.⁷⁵⁶ Kaufmann napsal, že se jednalo o alegorii Vítězství nad Turky nebo světovlády.⁷⁵⁷

Jestliže posoudíme kresbu jako kopii malby a její stávající symbol vlády Rudolfa II., schází nám vysvětlení, proč byla malba kopírována. Další nevyjasněnou otázkou je, zda kreslíř byl

⁷⁵⁵ DIEZ 1909–1910.

⁷⁵⁶ NEUMANN 1978, 318.

⁷⁵⁷ KAUFMANN 1985, 304; KAUFMANN 1988a, 267–268.

současníkem Sprangera či až pozdějším, zhruba v 17. století činným umělcem. Pravděpodobně se mohlo jednat o kopii z okruhu malířského cechu.

5.21 BAKCHUS A CERES I

Po roce 1610

Kresba tmavou tuší s lavírováním, 47, 5 x 35, 5 cm

Signatura: na rubové straně kulaté červené razítko a fragment dopisu v holandštině.

Provenience: Od roku 1910 ve sbírce Vojtěcha Lanny.

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 11729a.⁷⁵⁸

Literatura: CHYTIL 1912, 105; NIEDERSTEIN 1937, 405; KONEČNÝ 1983, 93.

Karel Chytil označil kresbu Bakcha a Cery jako původní skicu B. Sprangera.⁷⁵⁹ Stručně kresbu zařadil k dalším kresbám (Neptuna a Alegorie míru). Albrecht Niederstein kresbu zařadil do soupisového seznamu.⁷⁶⁰ Lubomír Konečný připomněl kresbu v souvislosti s grafikou Jana Mullera, kterou posoudil, že byla kopií mědirytu uvedeného rytce.⁷⁶¹

Výjev Bakcha a Cery, jenž opouští Venuši, nakreslil umělec v póze kráčejících [75]. Vyobrazený Bakchus je zachycen v momentě s hlavou v profilu natočenou na pravou stranu. Hlava je posazena na esovité protažené tělo, oděné pouze do látky volně spadající přes boky. V jedné ruce Bakchus drží hrozen vína, který je jeho atributem. Druhou rukou svírá ruku Cery. Bohyně Ceres je nakreslena s natočenou hlavou a pohledem mířící do tváře Bakcha. Rovněž protažené tělo s esovitým prohnutím je oděno do svrchního šatu, jenž je upnut za krkem. Svrchní oděv odhaluje poprsí a vytváří za ramenem mohutný záhyb. Ceres u těla drží srp. Za kráčejícími se objevuje v pozadí sedící postava Venuše u ohně s malým Amorem. Nad hlavou Venuše splývá z větve stromu látka, vytvářející drapérii. V pozadí za figurou bohyně Ceres je nakreslen kmen stromu.

Námět:

Bakchus známý také jako Dionýsos bůh hojnosti a plodnosti byl synem Dia a Semely. Ceres byla bohyně zemědělství a žní. Zjevná souvislost s Bohem hojnosti a Bohyní zemědělství má svou vnitřní ideu vzešlou z tradice zobrazování na Rudolfově dvoře.⁷⁶²

⁷⁵⁸ Dále na inv. kartě je zaznamenána další kresba Bakcha a Cery a rytina Jana Mullera.

⁷⁵⁹ CHYTIL 1912, 105, k. č. 103.

⁷⁶⁰ NIEDERSTEIN 1937, 405. Nejsou rozlišeny jednotlivé kopie.

⁷⁶¹ KONEČNÝ 1982, 93.

⁷⁶² MARTIN 1993, 59, 67.

Kresba F. J. Greilla podle B. Sprangera

5.22 BAKCHUS A CERES II

1750

Kresba modrou tuší s modrým lavírováním, 44, 2 x 36, 1 cm

Signatura: v pravém dolním rohu nápis: Bart. Spranger invent. Coll. F. J. Greill 1750.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. 8875

Literatura: OBERHUBER 1958, 265; KONEČNÝ 1983, 93.

Konrad Oberhuber roku 1958 kresbu zařadil do kreseb, jejíž autorství je problematické či neodůvodněné.⁷⁶³ Kresbu stručně charakterizoval z hlediska technických údajů. Lubomír Konečný barokní kopii Bakcha a Cery od F. J. Greilla zmínil v souvislosti s rytinou Jana Mullera.⁷⁶⁴

Kresba od F. J. Greilla vyobrazuje krácející Bakcha a Ceru ve vzájemném držení se za ruce [76]. Postava Bakcha nakreslená v typicky šroubovitě formě těla a s hlavou v profilu je oděna pouze do pláště sepnutého u levého ramene. Bakchus se dívá nad svou družku. Levou rukou zapřenou o bok přidržuje Bakchus hrozen a pravou svírá ruku Cery. Rovněž krácející Bohyně Ceres ve stejném stylu nakreslená, se dívá ve tříčtvrtečním profilu na Bakcha. Je nakreslena v několika vrstevném oděvu, kterému dominuje svrchní plášť a spodní suknice s odhaleným poprsím. Bohyně Ceres v pravé ruce svírá srp, jenž je atributem sklizně. Za Bakchem a Cerou je vyobrazena sedící Venuše u ohně s malým Amorem. Nad Venuší je zachycena drapérie látky splývající z kmenu stromu. Na zemi před Venuší je nakreslen atribut Amora luk se šípy.

Na základě přípisu v pravém dolním rohu kresby je evidentní, že se jedná o pozdně barokní kopii.

⁷⁶³ OBERHUBER 1958, 265. Badatel kresbu z Národní galerie označil inv. č. 11729a., které ale patří ke kresbě z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

⁷⁶⁴ KONEČNÝ 1982, 93.

5.23 ALEGORIE LÁSKY

19. století

Kresba hnědou tuší s lavírováním a kolorováním, 19, 6 x 12, 3 cm

Provenience: na rubní straně razítka NGGS Praha.

Národní galerie v Praze, inv. č. K 24538

Dosud nepublikováno

Kresbu prvně publikoval Konrad Oberhuber, který Alegorii lásky určil s otazníkem.⁷⁶⁵ Badatel pak poznamenal, že Alegorie lásky vycházela z kopie návrhu Sprangera z let 1581 až 1582. V evidenci Národní galerie je Alegorie lásky zařazena jako dílo vycházející ze Sprangera.

Neznámý umělec nakreslil ženskou postavu, jenž má význam personifikované Alegorie Lásky [77]. Postava je nakreslena v esovitě protáhlé formě. Hlava ženy je mírně skloněna a natočena k rameni. Figura je ošacena do svrchního šatu prosvětleného modrým lavírováním. Spodní vrstva oděvu, jenž je také laděna do modrého lavírování, končí pod koleny. Nejspodnější červený oděv splývá až ke kotníkům. Za zády Alegorie Lásky je zachycena drapérie látky, která je inspirována typickým prvkem Sprangera. Žena v jedné ruce přidržuje dlouhý šíp, jehož ostří končí u hlavy. V druhé ruce svírá žena u prsou namalované srdce.

Hlavním prokazatelným důkazem, že se jedná o kopii jest to, že z druhé strany jsou knihtiskem vytištěné tři fragmenty ženských šatů snad z 19. století a s nápisem odkazující na „pařížskou módu černých obrazů“. Jedná se tedy i z hlediska papíru a již uvedených skutečností o kopii neznámého kreslíře, inspirujícího se Sprangerem.⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ OBERHUBER 1958, 268.

⁷⁶⁶ Dnešní stav papíru je ze strany kresby poškozen vlhkostí.

Kresby původně připisované k B. Sprangerovy

5.24 KRISTUS S APOŠTOLY, MARKUS CURTIUS A VENUŠE, MARS A AMOR

1593

Kresba tuší s lavírováním a bílým prosvětlením, 27, 2 x 40, 1 cm

Signatura: 1593 Januari Wihnn, na rubní straně: 1593 in Wienn

Provenience: Sběrka Vojtěcha Lanny

Národní galerie v Praze, inv. č. 1133

Literatura: BARVITIUS 1889, 269; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, k. č. 1167; OBERHUBER 1958, 267–268; SEKEROVÁ 1969, 100.

V soupise katalogu SVPU předchůdci Národní galerie je kresba zaznamenána pod B. Sprangerem.⁷⁶⁷ Kresbu zahrnul do svého soupisu A. Würzbach, který ji pojmenoval „Kristus s apoštolý“.⁷⁶⁸ Kresba byla prvně prezentována v Praze na výstavě Rudolfa II. z roku 1912.⁷⁶⁹ Při této příležitosti Karel Chytil sestavil katalog, kde ji zařadil k jménu Sprangerově. Roku 1958 Konrad Oberhuber tuto kresbu zařadil do oddělení kreseb, které jsou kopiemi kreseb Sprangerových.⁷⁷⁰ Dále Oberhuber poznamenal, že kresba Jupitera a Cery se inspirovala Sprangerovým obrazem Jupitera a Cery z KHM ve Vídni. Badatel pak vznesl pochybnost, že Jupiter může být Herkules. Oberhuber pak uzavřel stat' tvrzením, že obě další vyobrazení jsou kopiemi podle jiných umělců. Anděla Sekerová kresbu označila jako dílo Jaunnauri Wihna, který jej okopíroval od Sprangera.⁷⁷¹ V databázi Národní galerie je určena kresba „Krista uzdravující deset malomocných“ jako kopie díla N. Vincentina.

Na jedné straně papíru je nakreslen výjev Krista obklopeného apoštolý, jenž žehná nemocným a malomocným lidem [78]. Stojící Kristus se otáčí hlavou k davu složenému z šesti klečících mužských postav a dalších stojících, kteří na scénu poukazují, modlí a dívají se. Ježíš je v popředí nakreslen v protažené formě, kterou ještě zvýrazňuje otočená hlava v profilu a gesto ruky. Druhou rukou si Kristus přidržuje oděv, jemuž dominuje svrchní plášť. Na pravé straně u Ježíše poznáváme jen sv. Jana Evangelistu. Další apoštolové se zarostlými

⁷⁶⁷ BARVITIUS 1889, 269.

⁷⁶⁸ WÜRZBACH 1906, 649.

⁷⁶⁹ CHYTIL 1912, k. č. 1167.

⁷⁷⁰ OBERHUBER 1958, 267–268.

⁷⁷¹ SEKEROVÁ 1969, 100.

obličejů na počínání Krista pohlížejí. V pozadí motivu je pak naznačena antická architektura domu a arkád.

Z druhé strany papíru je vyobrazen voják Marcus Curtius na koni, který se řítí do propasti. Antický voják v plné zbroji s upnutým štítem na rameni a helmou na hlavě se dívá dolů na dno neznáma. V jedné ruce třímá uzdu koně a v druhé ruce svírá oštěp. U těla má upnutý krátký meč. Nakreslený kůň ve skoku má vytrčeny přední nohy, kdežto zadní jsou zachyceny po odrazu mírně dozadu. Za jezdcem na koni, jsou na skále nakresleny postavy vyděšených vojáků. Další motiv na druhé straně papíru je motiv Venuše, Marse a Amora, který je vyobrazen na pozadí interiéru v němž se částečně rýsuje lože. Postava Venuše s esovitě prohnutým tělem, jež je posíleno vytrčeným kolenem a zakloněním těla, je nakreslena bez oděvu. Zakloněná Venuše se podpírá jednou rukou, kdežto druhou rukou přidržuje nadloktí Marse. Mars o něhož se Venuše opírá přidržuje jednou rukou Venuši pod prsy a druhou ji prsty svírá pod krkem. Scénu pak doplňuje stojící malý Amor, který má ruku položenu na rameni Venuše. V druhé ruce okřídlený nahý Amor svírá luk.

Hlavním argumentem proč B. Spranger není pokládán za kreslíře Krista s apoštoly a malomocnými je označení místa a roku. V této době byl Spranger plně zaměstnán v Praze u Rudolfa II. Nicméně můžeme také zvážit to, že kreslíř místo a datum dopsal dodatečně. Kresba Venuše a Marse vzbuzuje otázky, protože Spranger podobný motiv nakreslil. Můžeme jej srovnat s kresbou Venuše a Marse ze sbírky městského uměleckého institutu ve Frankfurtu nad Mohanem [79].

5.25 JUPITER A JUNO

50. léta 16. století

Kresba hnědou tuší s bělobou vysvětlována, 26, 8 x 27, 3 cm.

Provenience: Sběrka Vojtěcha Lanny

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1128

Literatura: BARVITIUS 1889, 269; BERGNER 1912, k. č. 1167/2, CHYTIL 1912, k.č. 261/7; FUČÍKOVÁ 1967; ZLATOHLÁVEK 1997, 272–263.

V katalogu SVPU neboli v současné NG v Praze byla kresba zařazena pod B. Sprangerem.⁷⁷² Alfred Würzbach uvedl stručně motiv v soupisu kreseb B. Sprangera.⁷⁷³ Dále na výstavě z roku 1912 byla kresba určena jako dílo B. Sprangera.⁷⁷⁴ Eliška Fučíková později kresbu analyzovala a dospěla k závěru, že nakreslený výjev není dílem B. Sprangera.⁷⁷⁵ Autorka určila, že kresba je dílem modenského rodáka Nicola dell'Abate (1509/1512–1571?). Martin Zlatohlávek atribuci Fučíkové potvrdil a dodal, že styl kresby například u Juny poukazuje na vliv Parmigianina a v jednotlivých detailech také na vliv uměleckých děl Giulia Romana a Pordenona.⁷⁷⁶ Badatel kresbu zařadil do období Abateho v Bologni, kde působil i nástupce Parmigianina Biagio Pupini.⁷⁷⁷ Zlatohlávek vznik kresby odhadoval okolo poloviny 16. století.

Kresba antických mytologických Bohů Jupitera a Juny je zachycuje v oblacích [80]. Stojící postava Jupitera nakreslená z profilu, jež je jednou nohou opřena o mrak, směřuje k Juně. Jupiter, jenž rukou se natahuje k Juně, je oděn do šatu přehozeného přes jedno rameno. V druhé ruce Jupiter svírá dřevěnou hůl a je doprovázen orlem, který sedí za ním u nohou. Zarostlá tvář Jupitera vousy a vlasy kontrastuje s tváří Juny. Sedící postava Juny komunikuje gesty rukou. Bohyně je nakreslena v dlouhých šatech s pláštěm za zády.

Celkově kresba se může zhodnotit jako dílo italského stylu kresby. Předchozí připsání ke Sprangerovi bylo snad ovlivněno esovitým protažením postav, gesty rukou a stylem drapérie. Kresbu spíše můžeme považovat za dílo Nicola dell'Abate než za dílo B. Sprangera. Autorství B. Sprangera můžeme vyvrátit odlišným rukopisem, rozdílností ve šrafuře a stylu kresby. Nicolo dell'Abate nakreslil obdobný motiv Jupitera a Juny, jenž se nachází v Musée du

⁷⁷² BARVITIUS 1889, 269.

⁷⁷³ WÜRZBACH 1906, 649.

⁷⁷⁴ CHYTIL 1912, 72.

⁷⁷⁵ FUČÍKOVÁ 1967.

⁷⁷⁶ ZLATOHLÁVEK 1997, 272–273.

⁷⁷⁷ Tamtéž, 273.

Louvre v Paříži [81] (inv. č. HDLS 155). Varianta v Louvru zachycuje Jupitera stojícího nad Junou, která sedí na oblaku. V kresbě z Louvru dále můžeme porovnat s kresbou z NG v Praze shodný rukopis v drapérii, v detailech tváří a v modelaci.

5.27 NEPTUN A AMFRITITE

16. století

Kresba červenou rudkou, 20, 5 x 22, 1 cm

Provenience: Sběrka Vojtěcha Lanny

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1131

Literatura: BARVITIUS 1889, 269; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, 72.

V katalogu sbírky obrazárny v Rudolfinu v Praze byla kresba posouzena jako dílo B. Sprangera.⁷⁷⁸ Alfred Würzbach uvedl výjev ve stručném soupise kreseb.⁷⁷⁹ Ve výstavním katalogu z roku 1912 byla rovněž kresba označena jako dílo B. Sprangera.⁷⁸⁰ Dnes je kresba připsána F. X. Wagenschönovi jak dokumentuje přepis na paspartě kresby.

Právě vyobrazení delfína, na jehož těle stojí Neptun s Amfrititou, hraje v kresbě hlavní roli [82]. Neptun jednou nohou stojí na hlavě plující ryby a druhou nohou drží rovnováhu těla, které je tím pohybem vyváženo mírně dozadu. Neoděný Neptun v levé ruce svírá trojzubec a pravou přidržuje za bok Amfrititu. Za pravou nohou Neptuna spočívající na hlavě ryby stojí Amfritita, jenž se k němu tiskne. Amfritita Neptuna také objímá jednou rukou. V levé ruce přidržuje pruh látky, který vlaje v kruhovém tvaru. Za hlavní scénou plujících jsou nakresleny ve vlnách moře postavy dvou mužů, mezi kterými je zachycena žena. První muž přidržuje nad hlavou ulitu, na kterou usilovně fouká. Další postavou je žena, která se v pololežící póze dívá směrem dolů. Poslední postava zarostlého muže je skryta mezi ženou a stojící Amfrititou.

Kresbu můžeme hodnotit jako dílo, které pravděpodobně nenakreslil B. Spranger. Můžeme argumentovat odlišným pojetím detailů, drapérie, šrafury a také jiné typologie obličejů. Společnou se Sprangerem má kresba naopak kompozici a formu postav.

Námět:

Výjev Neptuna a Amfritity, jenž je inspirován starořeckou mytologií, jejíž tradice pokračovala i v Římské říši. Poseidon se zamiloval do Amfritity, mladé bohyně, jenž byla dcerou Nérea a Doridy. Amfritité před Poseidonem utekla k obru Atlantovi. Poseidon ovšem její úkryt odhalil díky delfínu, který ji přivezl. Později se bůh moří s Amfrititou oženil.⁷⁸¹

⁷⁷⁸ BARVITIUS 1889, 269.

⁷⁷⁹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649.

⁷⁸⁰ CHYTIL 1912, 72.

⁷⁸¹ MARTIN 1993, 31–32.

5.28 VENUŠE A AMOR

Přelom 16. a 17. století

Kresba tuší, 9 x 7 cm

Provenience: Sběrka Vojtěcha Lanny

Národní galerie v Praze, inv. č. K 1130

Literatura: BARVITIUS 1889, 270; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; CHYTIL 1912, 72; FUČÍKOVÁ 1986, 23–24.

Katalog obrazárny sestavený V. Barvitiem určil za původce kresby B. Sprangera.⁷⁸² K autorství Sprangera se také přiklonil A. Würzbach.⁷⁸³ Na výstavě z roku 1912 byla kresba určena jako dílo Sprangera.⁷⁸⁴ Eliška Fučíková později zařadila kresbu k Dircku de Quade van Ravesteynovi.⁷⁸⁵ Argumentovala především inspirací Hansem von Aachenem a jeho kresbou Venuše a Satyra z Michiganské univerzitní sbírky v USA.

Výjev zachycuje sedící Venuši, která je esovitě protažena [83]. Dominujícím prvkem protažení těla jest nakreslení hlavy v profilu, která je otočena na levou stranu. Hlava Venuše je posazena na dlouhý krk. Nahé tělo bohyně zakrývá jen plášť přehozený přes levé rameno, jenž přidržuje rovněž gestem ruky natažené před sebe. Malý stojící okřídlený Amor se tiskne k Venuši. Amor, který svírá v ruce šíp, hrotem tiskne palec Venuše. Celkově scéna je zasazena do krajiny naznačené v popředí několika tahy pera.

V kresbě je použit na rozdíl od Sprangerových kreseb zjevně odlišný rukopis. Lze uvést příklad těla Venuše, která je nakreslena v podstatně zdeformovaném stylu. Další odlišnosti od kreseb B. Sprangera můžeme rozpoznat v odlišném šrafování, v modelaci lavírováním a především v rukopise. Detailní analýza tedy odhalila, že kresba se podobá stylu kreslení Dircku de Quade van Ravesteynovi.

⁷⁸² BARVITIUS 1889, 270.

⁷⁸³ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649.

⁷⁸⁴ CHYTIL 1912, 72.

⁷⁸⁵ FUČÍKOVÁ 1986, 23–24.

Katalog grafických listů Jana Jiřího Balzera podle B. Sprangera

6.1 ALEGORIE PODOBENSTVÍ O ROZSÉVEČI

2. polovina 18. století

Akvatinta, 19 x 25, 6 cm

Signatura: Nach einer zeichnung von Spranger. gestochen v. Johann Balzer

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 34030, R 232934

Literatura: WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650; OBERHUBER 1958, 277; KOŘÁN 1998, 287.

Jan Jiří Balzer st (1736–1799) se narodil v Chroustníkově Hradišti. Balzer byl činný v okruhu hraběte Šporka a pravděpodobně se školil v akademiích v cizině. Po návratu ze studií založil Balzer ryteckou dílnu, kde obchodoval a uzavíral zakázky. Balzer se také přátelil s Janem Quirinem Jahnem. Grafik a rytec kopíroval a reprodukoval umělecká díla podle řady umělců. Jedním z nich byla i díla B. Sprangera.⁷⁸⁶

Alegorii podobenství o rozsévači vytvořil Jan Jiří Balzer (1736–1799) podle kresebného návrhu B. Sprangera. Alfred Würzbach grafiku uvedl v soupise rytin vzniklých podle maleb a kreseb.⁷⁸⁷ Podobenství o rozsévači označil pouze Alegorií.⁷⁸⁸ Konrad Oberhuber zařadil podobenství o rozsévači do sbírky Národního muzea.⁷⁸⁹ Dále poznamenal, že grafika byla známa jen v Praze. Ivo Kořán v rámci historické studie „Rudolfínsche Lichten und Schatten“ zveřejnil nepřímo rytinu ve formě reprodukce.⁷⁹⁰ Kořán se spíše věnoval literárním předlohám a grafiku uvedl jako názornou reprodukci.

Ústředním tématem alegorie je sedící muž na kameni, který má esovitě prohnuté tělo [84]. Dalším projevem Sprangerova vlivu je vyobrazení levé nohy, kterou má muž skrčenou. Neoděný muž má vyvrácenou hlavu a pohledem míří vzhůru. Pod sedícím mužem je vyryt nápis „Qui super petrosa“. V pravé ruce svírá řepu. Druhou ruku má položenou na noze sedící ženské postavy s trubkou a mečem. Ženská postava je výše posazena a z boku je vyryt nápis symbolizující její pojmenování „Verbum“. Na druhé straně je vyryta stojící ženská postava s netopýřimi křídly a rohy na hlavě. V jedné ruce drží louč, kterou ohrožuje řepu a v druhé přidržuje neurčitý předmět. Pod stojící ženskou postavou je vyryt nápis „Persecutio“.

⁷⁸⁶ Jan Jiří Balzer je stručně představen v: BROŽKOVÁ 1968.

⁷⁸⁷ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650.

⁷⁸⁸ Tamtéž 650.

⁷⁸⁹ OBERHUBER 1958, 277.

⁷⁹⁰ KOŘÁN 1998, 287. U vyobrazené rytiny schází inv. č. a rozměry.

V pozadí je vyobrazen rozsévač na poli. V dalším plánu pak je znázorněno město se stromy. Naznačená oblaka, slunce s vrženými paprsky a téměř svatozář u sedící ženské postavy dodávají grafice dynamický rys.

Sedící mužská postava vychází také z postoje Sprangerovy kresby Paridova soudu.⁷⁹¹ Rovněž obsahově se Podobenství a Paridův soud protínají ve volbě a následku. Volba slova proti postihu a volba mezi bohyněmi dává projevem v přeneseném významu přístup a promyšlenost.

⁷⁹¹ Paridův soud, inv. č. K 1132. Národní galerie v Praze.

6.2 ZLATÝ DÉŠŤ / DANAÉ

2. polovina 18. století

Akvatinta, 16, 2 x 21, 2 cm

Signatura: Spranger del. J. Balzer Sc.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 34019, R 34020

Literatura: NIEDERSTEIN 1931, 22; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 282.

Albrecht Niederstein zdůraznil u Balzerovy grafiky uspořádání hlavní postavy.⁷⁹² A. Niederstein v soupise grafik mytologických poukázal stručně na grafiku od J. Balzera pojmenovanou jako Danaé.⁷⁹³ Konrad Oberhuber grafiku zmínil v katalogu jako Danaé, který mu při studiu nebyl poskytnut ze sbírky Národní Galerie v Praze.⁷⁹⁴

Zlatý déšť neboli motiv s pololežící Danaé se sedícím mužem otočeným zády, je mimořádnou ukázkou toho, jak Spranger zapůsobil i na prostředí pozdního baroka či rokoka [85]. Pololežící akt ženy, jež se opírá levou rukou o pohovku a druhou rukou si stíní oči před září vycházející z pozadí, se dívá směrem k divákovi. Ležící žena je zachycena na pohovce z několika vrstev látek, z nichž dominuje spadající látka až na podlahu. Na pravé straně je zpodobněn muž oděný z období 18. století, který ač zády, má otočenu hlavu směrem k ženě. Pozadí grafiky naznačené snad pohořím či náznakem přírody tvoří zejména kapky, podle kterých se grafika nazývá.

Grafiku můžeme porovnat s odlišnou malbou Diany po lovu z Szépművészeti Múzeum v Budapešti. Diana má sice obě ruce pod hlavou, je namalována ve společnosti dvou postav a zvěře, a v bujné vegetaci, ale základní rozložení aktu ležícího na pohovce lze posoudit jako společný jmenovatel.

Námět:

Zlatý déšť lze také ztotožnit s motivem Danaé, za kterou přišel Zeus převtělený do formy deště. Danaé z důvodu věštby, že zhyne rukou dítěte své dcery, žila v osamění. Když pak přišel Zeus zplodila mu syna Persea.⁷⁹⁵

⁷⁹² NIEDERSTEIN 1931, 22.

⁷⁹³ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁷⁹⁴ OBERHUBER 1958, 282.

⁷⁹⁵ MARTIN 1993, 69.

6.3 VENUŠE, AMOR A NEPTUN

2. polovina 18. století

Kombinovaná technika leptu a akvatinty, 21, 1 x 16, 3 cm

Signatura: Spranger del. J. Balzer sc.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 2331

Literatura: NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 285.

Figurální námět zařadil do soupisu A. Niederstein, který jej označil jako Neptuna, Thetis a Amora.⁷⁹⁶ Konrad Oberhuber rovněž použil předchozí název a stroze uvedl v soupise grafik.⁷⁹⁷

Výjevu z antické mytologie vévodí v popředí vyobrazené postavy Venuše a Amora [86]. Stojící Venuše je zachycena v momentě kdy má hlavu skloněnu směrem dolů k Amorovi. Hlava je posazena na tělo v esovitém prohnutí. Venuše je jednou rukou opřena o skálu a druhou ukazuje směrem k Neptunovi. Akt ženy zdobí jen volně vznášející se drapérie látky, kterou má upnutu okolo rukou. Autor Venuši zobrazil v kontrastu, který podtrhuje styl figury serpentiny. Malý stojící okřídlený Amor opětuje pohled Venuše. Rovněž jako postava Venuše je Amor zachycen ve shodném stylu postoje. Nahý Amorek drží v jedné ruce luk a druhou rukou vytahuje z toulce šíp. V pozadí pak je zakreslena postava Neptuna, který ovládá spřežení ze dvou koní. Neptun jednou rukou drží opratě a v druhé ruce svírá trojzubec.

⁷⁹⁶ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁷⁹⁷ OBERHUBER 1958, 285.

6.4 ANTICKÁ POSTAVA

2. polovina 18. století

Akvatinta, 21, 7 x 18 cm

Signatura: Spranger del. J. Balzer fc. Dále v horním rohu listu je číslice 52.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 33962

Dosud nepublikováno

Jan Jiří Balzer zreprodukoval Sprangerovu předlohu stojící mužské postavy, která je oděna v antickém šatu [87]. Ve studii lidské postavy je muž nakreslen ve formě figura serpentinata. Důležitým pohybem jest opření nohy o sokl, kterým kontrapost zdynamizoval celkové rozložení těla. Druhá noha, jež drží stabilitu, je jen mírně vytrčena. Protipohyb horní poloviny těla směrem na pravou stranu rovněž poukazuje na ovlivnění Sprangerem. To ještě zvýrazňuje natočená hlava v profilu. Postava je oděna do dlouhého svrchního pláště, který rozrušuje levá ruka. Pravá ruka taktéž narušuje strukturu pláště gestem, jež přidržuje plášť. Dále je postava oděna do tuniky nad kolena.

U této grafiky je mnoho nejasností. První závažnou otázkou je, co tento figurální námět vlastně zobrazuje. Další otázkou, která navazuje na předchozí je, kdy předloha vznikla a zda byla kresba uvedena v některých inventářích. Neméně zajímavou otázkou je, proč se objevuje v rohu listu číslice 52.

Podobný motiv stojící postavy opřené o schod můžeme u B. Sprangera spatřit v kresbě sv. Pavla ve sbírce v British Museu [88]. Jestliže odhlédneme od srovnání kompozic a přesuneme pozornost na výjev, můžeme konstatovat, že předloha leptu mohla s kresbou sv. Pavla souviset i ideově. Výjev pokládaný za „Antickou postavu“ by mohl být postavou sv. Jana Evangelisty. Ačkoliv scházejí atributy a jiné určující detaily, můžeme, i z hlediska leptu sv. Jana Evangelisty (NG v Praze) od B. Sprangera, toto určení pokládat za možné.

Katalog grafických listů Christophora Blanca podle B. Sprangera

6.5 SVATÁ RODINA A ANDĚLÉ

1595

Mědiryt, 32 x 21, 4 cm

Signatura: Barto^{us} Sprangers inventor. Christophorus Blancus Sculp 1595.⁷⁹⁸

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 37183

Literatura: LE BLANC 1854, sv. 1, 332.

Christoforo Blanco či Bianchi byl rytec a obchodník s grafikami, který žil na přelomu 16. a 17. století v Římě a Miláně. Bianchi vyryl grafiky podle předloh A. Caracciho a B. Sprangera.⁷⁹⁹

Grafický soupis od Ch. Le Blanca zařadil tuto mědirytinu pod jméno Christofano Bianchi, jenž ji vyryl roku 1595.⁸⁰⁰

Christophorus Blanco použil stejné předlohy B. Sprangera jako Lucas Kilian [89]. Obě rytiny se odlišují jen tím, že Ch. Blanco na rozdíl od L. Kiliana motiv vyryl obráceně. Sv. Rodina je zachycena v momentě, kdy Marie přidržuje malého Ježíše rukou. Neoděný Ježíš, který spočívá na klíně své matky, drží v jedné ruce květinu a druhou rukou žehná. Marie je vyobrazena ve chvíli, kdy otevřela knihu a pohledem sleduje svého syna. Centrální výjev ještě doplňuje sv. Josef, který se opírá rukou o stolec. Za Pannou Marií je vyobrazen anděl hrající na loutnu. Nad scénou pak dominuje zpívající anděl s rozevřeným zpěvníkem, který má roztažená křídla.

Blanco použil předlohy B. Sprangera stejně jako Jan Harmensz. Muller a již zmíněný Lucas Kilian. Můžeme proto tedy považovat původní kresebnou předlohu jako svým způsobem za úspěšnou, protože ji reprodukovali hned tři grafici.

Neznámou otázkou je, kdy nakreslil Spranger předlohu, podle které postupovali rytci. Pravděpodobně ji mohl nakreslit v období pražského pobytu. Zásadním argumentem je především samotný styl kompozice a tmavší odstíny pozadí.

Námět:

Motiv sv. Rodiny vychází z tradičního zobrazení Marie, Josefa a malého Ježíše. Obvyklé reprezentativní vyobrazení bylo doplněno anděly.⁸⁰¹

⁷⁹⁸ Dále je grafika doplněna nápisem: Ut sacer hic parili resonat modulamine caetus. Migerum Maria qui Duce latus agit. Unamini sic nos studio Ratione magistra. Hoc ..vitae perficiamus iter.

⁷⁹⁹ WIEDMANN 1995, sv. 30, 410.

⁸⁰⁰ LE BLANC 1854, sv. 1, 332.

Katalog grafického listu Corneliuse Corta podle B. Sprangera

6.6 SV. DOMINIK

1573

Mědiryt, 33,4 x 21,8 cm

Signatura: Bartholomee Sprangers inve. Corneli Cort fe. 1573

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 43656, R 188262, R 196791

Literatura: WILLIAMSON 1816, sv. 1, 334; LE BLANC 1854, sv. 1, 52; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 342; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 5, 52; OBERHUBER 1958, 278; OBERHUBER 1964, 173; KAUFMANN 1982, 138–140; BARTSCH/STRAUSS 1986, sv. 52, 148, obr. 127.

Cornelius Cort (1533/1536–1578) byl malířem a rytcem, který se narodil v Holandském Hoornu a zemřel v Římě. Cort byl žákem Hieronima Cocka. Posléze Cort přesídlil do Benátek a do Říma. Cort většinou v rytinách reprodukoval například díla Correggia, Franse Florise, B. Sprangera a Federica Zuccara.⁸⁰²

Alfred Würzbach zařadil rytinu Corneliuse Corta vzniklou roku 1573 podle předlohy B. Sprangera.⁸⁰³ Albert Niederstein grafiku zaznamenal v soupise a podle označení určil vznik roku 1573.⁸⁰⁴ Konrad Oberhuber světce představil v katalogu s přepisem označení a rozměrů.⁸⁰⁵ Badatel poté doložil kresbu z Louvru, jenž byla kopií Cortovy rytiny. Dále K. Oberhuber rytinu zmínil v souvislosti s otázkou krajiny v ranných dílech Sprangera, kterou označil jako dílo čerpající ze stylu Parmigianina a Bertoji⁸⁰⁶ Kaufmann se zajímal především o kresebnou předlohu sv. Dominika od Sprangera ze sbírky The Art Institute of Chicago.⁸⁰⁷ Kresbu sv. Dominika zhodnotil jako nejpravděpodobnější pro předlohu grafiky Corneliuse Corta. Dále Kaufmann připomněl, že kresba připomíná styl Jacopa Bertoja a kontrapost vliv Zuccariů. Sv. Dominik byl také uveden v reprodukci v grafickém soupise Corneliuse Corta od Adama Bartsche.⁸⁰⁸

⁸⁰¹ ROYT 2006, 272–273.

⁸⁰² WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 341–342.

⁸⁰³ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 342. Dále předchozí soupisy: WILLIAMSON 1816, sv. 1, 334; LE BLANC 1854, sv. 1, 52.

⁸⁰⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸⁰⁵ OBERHUBER 1958, 278.

⁸⁰⁶ OBERHUBER 1964, 173.

⁸⁰⁷ KAUFMANN 1982, 138–140.

⁸⁰⁸ BARTSCH/STRAUSS 1986, sv. 52, 148, obr. 127.

Sv. Dominik s tradičními atributy lilií, otevřenou knihou a hvězdou na prsou je zachycen pod vzrostlým stromem s bohatým větrovím [90]. Postava mnicha, který založil řád dominikánů, je vyobrazena v protáhlé formě. Pohyb ovlivňuje kontrast pravé nohy. Dominik, který levou rukou přidržuje knihu a v druhé drží spolu s pláštěm květinu, je zachycen při četbě. V pozadí, které je děleno do dvou plánů, můžeme nejprve zpozorovat krajinu se stromy a dále naznačenou architekturu města snad Toulouse, kde byl r. 1215 založen klášter.

Jak již publikoval Thomas da Costa Kaufmann, dochovala se také kresba podle B. Sprangera v Musée du Louvre v Paříži.⁸⁰⁹ Neznámý kreslíř rozkreslil motiv hnědou tuší v kompozičním rámci Sprangera [91]. Kresba také obsahuje rastr, podle které mohl dále pracovat rytec či malíř.

Jak již ze zmíněné datace vyplývá, B. Spranger nakreslil světce ještě v římském období. Zřejmě vycházel z uměleckých děl svých současníků. Z grafiky Cornelia Corta mohl vycházet Antonio Tempesta, který také vyryl tohoto světce.

Námět:

Sv. Dominik (1170–1221) byl knězem, který se rozhodl žít v naprosté chudobě. Sv. Dominik později studoval v Palencii, kde byl roku 1195 vysvěcen a poté odešel do Dánska a pak do Říma. Když světec poznal pohodlí některých kněží, rozhodl se založit nový řád, který měl být chudobný a šířit křesťanství. Sv. Dominik se také setkal se sv. Františkem z Assisi roku 1217.

⁸⁰⁹ Tamtéž, 140.

Katalog grafických listů Zacharia Dolenda podle B. Sprangera

6.7 ADAM A EVA

Okolo roku 1598

Mědiryt, 18, 7 x 13 cm

Signatura: B. S.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 45212

Literatura: WILLIAMSON 1816, sv. 2, 79; NAGLER 1847, sv. 17, 176; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 412–413; NIEDERSTEIN 1931, 3; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 5, 260; OBERHUBER 1958, 173–174, 271; KONEČNÝ 2007, 112.

Zacharias Dolendo byl holandský grafik a rytec, který se narodil v Leydenu mezi roky 1561 a 1573. Dolendo podle dostupných zdrojů zemřel asi před rokem 1604 ve svém rodišti. Jeho učitelem byly Jacques de Gheyn a Gerrit Dou. Dolendo reprodukoval rytiny a kresby H. Goltzia a B. Sprangera.⁸¹⁰

Gustav Nagler grafiku zapsal do soupisového katalogu zabývajícího se Sprangerem.⁸¹¹ Alfred Würzbach stručně grafiku vřadil do díla Z. Dolenda, který postupoval podle B. Sprangera.⁸¹² Albrecht Niederstein rytinu Z. Dolenda analyzoval a podle označení zařadil do roku 1598.⁸¹³ Grafiku badatel porovnal s kresbou Adama a Evy od Sprangera ze sbírky ve Stuttgartu. Niederstein poté grafiku zařadil do seznamu starozákonních vyobrazení a určil, že grafika pocházela z roku 1598.⁸¹⁴ Konrad Oberhuber mědiryt Z. Dolenda zařadil do katalogu grafik vzniklých podle Sprangera.⁸¹⁵ Badatel krom přepisu označení připomněl také kresebnou předlohu ve Stuttgartu.⁸¹⁶ Lubomír Konečný grafiku porovnal s identickou kresbou Adama a Evy ze Stuttgartské Staatsgalerie, která je datovaná rokem 1598.⁸¹⁷ Grafiku Konečný srovnal s obrazem Adama a Evy z KHM ve Vídni a s obrazem v Rize.

Grafika vystihuje moment kdy Adam objímá Evu [92]. Adam je zachycen v protaženém postoji s otočenou hlavou k Evě. Žena má nataženu nohu dopředu a má rovněž vytočený postoj. Eva má jednu ruku na Adamově rameni, druhou rukou se natahuje po jablku, které

⁸¹⁰ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 412–413.

⁸¹¹ NAGLER 1847, sv. 17, 176. Viz předchozí soupis WILLIAMSON 1816, sv. 2, 79.

⁸¹² WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 412.

⁸¹³ NIEDERSTEIN 1931, 3.

⁸¹⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸¹⁵ OBERHUBER 1958, 271.

⁸¹⁶ Tamtéž, 271. Oberhuber také uvedl, že grafika byla provedena ve dvou stavech.

⁸¹⁷ KONEČNÝ 2007, 112

svírá v ústech had na stromě poznání. V pozadí je pak zobrazena bujná vegetace zahrady Eden. Vedle Adama je znázorněn pes, který si nohou škrábe za uchem. Kompozice motivu a styl je ovlivněn parmským a římským pobytem Sprangera.

Zacharias Dolendo reprodukoval výjimečným způsobem Sprangerův styl. Ačkoliv se kresba nedochovala nebo je ztracená, můžeme porovnat rytinu s dalším obdobným motivem malby od B. Sprangera z KHM ve Vídni. Obraz Adama a Evy se však liší od grafiky, tím že Adam objímá Evu a má rozkročené nohy. Eva je zachycena se skloněnou hlavu a jednou rukou trhá jablko a ve druhé ruce svírá látku. Další varianta Adama a Evy, kterou namaloval Spranger, je dnes v muzeu v Rize.

Námět:

Motiv Adama a Evy vychází z první knihy Bible „Genesis (1, 26–31)“, kde je napsáno, že Adam byl stvořen v 6 dní a Eva byla stvořena z žebra Adamova.⁸¹⁸

⁸¹⁸ ROYT 2006, 13.

6.8 SVATÝ MARTIN

Kolem roku 1602

Mědiryt, 25 x 13, 6 cm

Signatura: B. Spranger Inven. Z. Dolendo sculp. JDG excud. Dále je silněji vyryt nápis: S. Martinvs

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 151186 a R 169991

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 412;

NIEDERSTEIN 1931, 11, 25; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 5, 262;

OBERHUBER 1958, 187–188, 281; FUČÍKOVÁ 1997, 88.

V soupisové literatuře můžeme najít odkaz na grafiku s tématem sv. Martina.⁸¹⁹ Alfred Würzbach uvedl rytinu sv. Martina v díle Zacharia Dolenda.⁸²⁰ Albrecht Niederstein napsal, že kresba postavy sv. Martina v podstatě vycházela z díla svatby Amora a Psýché od H. Goltzia.⁸²¹ A. Niederstein se zmínil, že podle kresby Sprangerera vyryl pravděpodobně okolo roku 1587 Z. Dolendo postavu sv. Martina.⁸²² Poté A. Niederstein rytinu stručně zaznamenal v lexikálním soupise.⁸²³ Konrad Oberhuber grafiku zařadil do katalogu grafiky a připsal transkripci označení.⁸²⁴ Později se Eliška Fučíková zabývala kresbou sv. Martina z Rijksmusea v Amsterdamu, kterou považovala jako předstupeň nedochovaného oltářního obrazu.⁸²⁵ Fučíková zmínila v této souvislosti také grafiku Dolenda, kterou badatelka pokládala za dílo vzniklé okolo roku 1602. Argumentovala tím, že grafiku vydal J. de Gheyn a cestou do Holandska kresbu mohl s sebou Spranger vzít.

Stojící voják sv. Martin byl vyryt Z. Dolendem do prostoru výklenku či niky [93]. Martin byl zachycen v momentě, kdy svým mečem odřezává svůj plášť. Anticky oděná postava světce odpovídá Sprangerově stylu esovitě protažené figury s kontrapostem. V jedné ruce Martin svírá meč a druhou rukou křečovitě přidržuje svůj svrchník. Hlava sv. Martina je otočena směrem dolů, kde pohledem se dívá na polonahého žebráka. Pololežící chudřas je opřen jednou rukou za zády. Druhou rukou se natahuje po plášti. Žebrák nataženou ruku

⁸¹⁹ NAGLER 1847, 178.

⁸²⁰ WÜRZBACH 1906, 412.

⁸²¹ NIEDERSTEIN 1931, 11, 25.

⁸²² Tamtéž, 3.

⁸²³ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸²⁴ OBERHUBER 1958, 187–188, 281.

⁸²⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 88.

sleduje pohledem. Celkově předloha vzniklá z ruky Sprangera poukazuje na jednoduchost kompozice dvou postav.⁸²⁶

Námět:

Sv. Martin, který byl římským vojákem v Galii, podaroval žebráka svým pláštěm u vojenského tábora v blízkosti Amiensu. Následně se mu zjevil Kristus oděný do jeho svrchníku. Martin se po tomto zjevení dal pokřtít a přihlásil se na misii k pohanům do Panonie. Později se stal biskupem v Tours.⁸²⁷

⁸²⁶ Na paspartě grafiky je tužkou napsáno: Bartholomaeus Spranger van den Schilden 1546 Antverpy–1625 Praha Michelangelo dvora Rudolfa II. dvorní malíř. Dále je označen rytec: Zacharias Dolendo (1561–1604 Leyden).

⁸²⁷ RULÍŠEK 2006, nepag.

Katalog grafických listů Hendricka Goltzia podle B. Sprangera

6.9 SVATÁ RODINA

1585

Mědiryt, 19, 5 x 14, 3 cm

Signatura: B. Spranger Inuen. H. Goltzius scup. et Ezeu A° 1585⁸²⁸

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 85539⁸²⁹

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 177; NIEDERSTEIN 1937, 403, 405; OBERHUBER 1958, 272; REZNICEK 1961, 154; HIRSCHMANN 1976, 140; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 241; BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3 (Commentary), 303–304.

Hendrick Goltzius byl slavný rytec a kreslíř již za svého života. Narodil se roku 1558 v Mühlbrechtu a zemřel roku 1617 v Haarlemu. V letech 1590 až 1591 navštívil Itálii, kde musel cestovat pro svou proslulost inkognito. Ještě před příchodem do Itálie byl ovlivněn okolo roku 1585 uměním B. Sprangera. Goltzius vynikal v mědirytu a v kresbě. Po roce 1600 snad ze zdravotních důvodů začal malovat obrazy. V Goltziově dílně se učili významní grafici, mj. Jan Harmensz. Muller, Jacob Matham a Jan Saenredam. Dále Goltzius ovlivnil například Pietera de Joda st. a další.⁸³⁰

Goltziova rytina byla zařazena do grafik inspirovaných se Sprangerovou předlohou.⁸³¹ Konrad Oberhuber připomněl Goltziovu grafiku v souvislosti s předlohou B. Sprangera.⁸³² Emil Reznicek uvedl rytinu jako jednu z prvních Goltziových inspirovaných podle Sprangera.⁸³³ Badatel motiv posoudil jako pohyblivější než předchozí rytiny Goltzia. Reznicka rovněž upoutal použitý kontrapost, který nebyl v Holandsku tak rozšířen. Otto Hirschmann, jenž sestavil katalog Goltziových grafik, zmínil sv. Rodinu s předlohou Sprangera a podle označení ji zařadil do roku 1585.⁸³⁴ Badatel krátce rytinu popsal a zapsal i technické parametry.

Svatá Rodina byla podle předlohy B. Sprangera nakreslena v momentě kdy se malý Ježíš postavil na nohy [94]. Nahé dítě, jehož tělo je esovitě prohnuto, nakračuje nožkou dopředu, kdežto druhou stojí na špičce. Ještě nemotorný Ježíš je přidržován rukama Marie. Stojící dítě

⁸²⁸ Vydavatelem byl J. C. Visscher, jenž byl také na rytině označen ICV excu. Dále pod obrazem je vyryt nápis: *Infans ille piae qui pendet ad vbere Matris, Est Deus, in terras celso domissus olympto.*

⁸²⁹ Další exempláře v NG v Praze mají odlišné rozměry papíru: R 146883 (28 x 21 cm), R 146928 (16, 5 x 11, 7) a R 160414 (17 x 12, 3 cm).

⁸³⁰ REZNICEK 1961.

⁸³¹ NAGLER 1847, sv. 17, 177; NIEDERSTEIN 1937, 403, 405.

⁸³² OBERHUBER 1958, 272.

⁸³³ REZNICEK 1961, 154.

⁸³⁴ HIRSCHMANN 1976, 140.

se natahuje jednou rukou rovněž před sebe a druhou svírá jablko. Hlava Ježíše je vyvrácena a natočena s pohledem do strany. Sedící Marie na kamenném podstavci je natočena horní částí těla ke svému dítěti. Předkloněná hlava Marie kontroluje pohyb malého Ježíše a její ruce jej jistí při prvních krůčcích. Natočené tělo Marie je posazeno na nohy, jež jsou zahaleny sukni. Za ústředním motivem Marie s malým Ježíšem se skrývá na levé straně starý Josef, který má položeny skřížené ruce. Celkově scéna sv. Rodiny je zachycena v architektuře antického sloupu s průhledem do krajiny s městem u řeky.

Námět:

Svatá Rodina byla inspirována textem a tradicí navazující na reprezentativní zobrazení Marie, sv. Josefa a malého Ježíše.

6.10 ADAM A EVA S HADEM

1585

mědiryt a lept, 21, 2 x 15, 5 cm

Signatura: Bartholomeus Sprang. Inuent./H. Goltzius sculp./et excud. 1585.⁸³⁵

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160413

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 176; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 601;

NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 82–83, 270; REZNICEK 1961, 154;

HIRSCHMANN 1976, 139–140; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 238;

BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3 (Commentary), 300–301; KONEČNÝ 2007, 110–111.

Goltziova rytina, která se inspirovala Sprangerovou předlohou, byla stručně představena v soupisové literatuře.⁸³⁶ Teprve až roku 1958 Konrad Oberhuber grafiku podrobně analyzoval.⁸³⁷ Badatel vyhodnotil motiv Adama a Evy, jenž připomíná postavy Venuše s Adónidem. Oberhuber v grafice upozoroval obzvláštní harmonii vedení linií a jistotu vyrovnaného držení mezi postavami. Poté se badatel zabýval motivem z pohledu stylové proměny Goltzia, zapříčiněné vlivem Sprangera. Emil Reznicek poukázal také na rytinu z roku 1585, kterou nazval „Hřích“.⁸³⁸ Reznicek si povšiml přirozeného postavení, které můžeme zaregistrovat u Florise a u Blocklandta. Rozdíl mezi díly uvedených umělců jenž badatel uvedl, byl v energii napjatých těl Adama a Evy. Citovaný autor pak rytinu srovnal se Sprangerovým obrazem Venuše a Adónis z Rijksmusea. Otto Hirschmann v rámci soupisu Goltziových grafik zařadil rytinu Adama a Evy vzniklých podle B. Sprangera do roku 1585, kterou krátce popsal a doplnil technickými údaji.⁸³⁹ Walter Strauss zhodnotil v grafice detaily zobrazující zvířata popisující povahy (pes–melancholik, lev–cholerik, jelen–sangvinik a ježek–flegmatik).⁸⁴⁰ Lubomír Konečný upozornil na grafiku, jehož předlohu od Sprangera vlastnil Karel van Mander. Konečný posoudil výjev Adama a Evy jako decentní a bez fyzického kontaktu, mezi kterými je strom poznání. Badatel dále porovnal grafiku s Dürerovou rytinou Adama a Evy z roku 1504.

Postavy Adama a Evy, jež jsou od sebe odtaženy, jsou pojaty v protáhlém postoji [95]. Adamova hlava otočená k Evě v profilu je posazena na tělo natočené k divákovi. Adam, který

⁸³⁵ Dále pod obrazem je vyryt nápis: Dum gustant primi letalia poma parentes, Interit humanum demonis arte genus.

⁸³⁶ NAGLER 1847, sv. 17, 176; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 601; NIEDERSTEIN 1937, 403, 405.

⁸³⁷ OBERHUBER 1958, 81–82.

⁸³⁸ REZNICEK 1961, 154.

⁸³⁹ HIRSCHMANN 1976, 139–140.

⁸⁴⁰ BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3, 301.

se za zády opírá rukou o skálu, se otáčí k Evě. Druhou ruku má Adam nataženu před sebe, směřující k Evě. Toto gesto ruky je kompozičním spojením obou tak odtažitých postav. Postoj nohou Adama ovlivňuje kontrast z mírného profilu. U postavy Evy, jež je jako Adamova esovitě prohnuta, budí pozornost zejména ruka natahující se pro jablko. Protáhlou formu také ovlivňuje kontrast a dlouhé splývající vlasy ženy. Nad hlavou Evy se obtáčí okolo větve had s jablkem v tlamě. Významnou úlohu motivu tvoří vzrostlý strom „Poznání“, který je včleněn mezi Adama a Evu. Na zemi uprostřed mezi prarodiči je vyryt malý pes. Na pravém okraji je zobrazen ježek. V pozadí za postavou Evy se rýsuje podoba lva. V dalším plánu pozadí je zachycen jelen obklopený bujnou vegetací.

6.11 JUDITA A HOLOFERNES

Okolo roku 1585

Mědiryt, poloměr 17, 2 cm

Signatura: B. Spranger. Inue./ H.Goltzius sculp.⁸⁴¹

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 17222, R 85538

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 176; NIEDERSTEIN 1931, 17; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 271; REZNICEK 1961, 23; ŠÍP 1969, 88; HIRSCHMANN 1976, 140; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 302; BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3 (Commentary), 301; KAUFMANN 1997, 90.

Gustav Nagler rytinu zapsal v soupisu Sprangerových biblických motivů.⁸⁴² Albrecht Niederstein porovnal grafiku Judity a Holoferna s kresbou z Louvru na obdobné téma.⁸⁴³ V soupisu A. Niedersteina lze grafiku vyhledat ve starozákonních motivech.⁸⁴⁴ Konrad Oberhuber mědiryt zařadil do soupisu, ve kterém uvedl také přepis označení a předchozí literaturu.⁸⁴⁵ Emil J. K. Reznicek stručně grafiku zařadil do uměleckých děl Goltzia, který se inspiroval Sprangerem.⁸⁴⁶ Jaromír Šíp na mědiryt upozornil v širší kapitole věnované manýristické grafice.⁸⁴⁷ Otto Hirschmann v soupisu grafik H. Goltzia popsal krátce grafiku, nápisy a označení.⁸⁴⁸ W. Strauss zařadil rytinu do edice „The Illustrated Bartsch“ a odhadl vznik rytiny okolo roku 1585.⁸⁴⁹ Thomas da Costa Kaufmann rytinu Goltzia porovnal s kresbou Judita a Holofernes z Musée du Louvre v Paříži.⁸⁵⁰

Ústředním motivem jest Judita, která v pravé ruce třímá uťatou hlavu Holoferna [96]. Protážené tělo Judity je esovitě prohnuto. Hlava ženy je zakloněna podle Sprangerova kánonu a pohledem sleduje zarostlou hlavu muže. Judita useknutou hlavu muže přidržuje za vlasy. V druhé ruce u těla přidržuje Judita meč, kterým usekla hlavu Holoferna. V pozadí se pak rýsuje bezvládné torzo muže na posteli. Scéna je zasazena do interiéru, složeného z drapérií

⁸⁴¹ Další nápis v rámu okolo obrazu sděluje tento text: Nemo suis nimium confidat viribus, ausis. Nemo suis tenere, docet hoc Holophernis amarus exitus, en diri cesa Ceruice Tyranii te saluam Judith memoranda. Bethulia fecit.

⁸⁴² NAGLER 1847, 176.

⁸⁴³ NIEDERSTEIN 1931, 17.

⁸⁴⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸⁴⁵ OBERHUBER 1958, 271.

⁸⁴⁶ REZNICEK 1961, 23.

⁸⁴⁷ ŠÍP 1969, 88.

⁸⁴⁸ HIRSCHMANN 1976, 140.

⁸⁴⁹ BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 302.

⁸⁵⁰ KAUFMANN 1997, 90. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. č. 20.474.

látěk. Z hlediska Goltziovy techniky mědirytu se jedná o jedinečnou práci. Můžeme poukázat na práci s detailem a výstavbu záhybů látek.

Porovnáme-li rytinu s kresbou z Louvre, zjistíme, že postoj Judity je obrácen do profilu a je zde přítomna služka. Shodným motivem grafiky a kresby je ležící torzo Holoferna. Spranger zřejmě nakreslil několik variant kompozičních schémat. Goltzius si poté vybral podle svého uměleckého vkusu.

Námět:

Judita, která chtěla zachránit město Betúlii před vpádem Asyřanů, se dostala se služkou do tábora nepřítele. Pronikla až k veliteli Holofernovi, kterého opila a poté mu uťala hlavu jeho vlastním mečem. Následně žena hlavu odnesla do svého města. Holofernova hlava pak byla vyvěšena na hradbách Betúlie. Poté Izraelci vnikli do ležení Asyřanů a většinu pobili.⁸⁵¹

⁸⁵¹ RULÍŠEK 2006, nepag.

6.12 SVATBA AMORA A PSÝCHÉ

1587

Mědiryt, 43 x 85, 6 cm

Signatura: Bartovs Sprangers antvs Inven. Anno 1587, H. Goltzius sculp. et excud.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 137657⁸⁵²

Literatura: MANDER/PETR 1932, 226; SANDRART 1925, 141; NAGLER 1847, sv. 17, 178; DIEZ 1909–1910, 113–114; CHYTIL 1918, 8; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 126; REZNICEK 1961, 70, 155–156; HIRSCHMANN 1976, 142–143; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 244; BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3 (Commentary), 305–307; NEUMANN 1984a, 70; GERSZI 1988, 420; GERSZI 1997, 101; STRECH 1998, 201–202; KOTKOVÁ 1999, 56.

Karel van Mander grafiku zapsal jako Svatba Psyche či Hostinu bohů od Goltzia, kterou podrobně popsal.⁸⁵³ Grafiku můžeme vyhledat v soupisové literatuře, ve které je krátce uvedena.⁸⁵⁴ Ernst Diez napsal, že rytina byla nejlepší mědirytinou H. Goltzia.⁸⁵⁵ Dále zhodnotil působivost kompozice a malířskou výzdobu. Diez se zmínil o barokním námětu v souvislosti s grafikou a následně připomenul, že touto grafikou byl ovlivněn Abraham Bloemaert. Karel Chytil rytinu zmínil v návaznosti s rytcem Jana Mullera, který byl žákem H. Goltzia.⁸⁵⁶ Dále citovaný badatel poznamenal, že grafika má téměř barokní kompozici hodící se na fresku, a že byla věnována Wolfgangu Rumpfovi. Rytina byla později zaznamenána v publikovaných soupisech.⁸⁵⁷ Konrad Oberhuber poznamenal, že Goltzius naposled v této rytině postupoval podle Sprangera a následně v katalogu napsal, že kompozice je ovlivněna křivkovou osnovou, podle které je pohyb postav v labilní rovnováze.⁸⁵⁸ Emil K. J. Reznicek grafiku označil jako vrchol vývoje ovlivnění Sprangerem.⁸⁵⁹ Autor uvedl, že Svatba Amora a Psýché byla vyryta roku 1587 a byla jednou z nejlepších prací Goltzia. Dále autor poznamenal, že grafika se stala přelomovou předlohou pro holandské umělce. Otto Hirschmann Goltziovu grafiku krátce analyzoval a posléze rozebral označení.⁸⁶⁰ Následně Hirschmann dodal, že Sprangerova předloha je uložena ve sbírce grafiky v Amsterdamu.

⁸⁵² V rámci Centrální evidence Národní galerie v Praze grafika H. Goltzia není zaznamenána.

⁸⁵³ MANDER/PETR 1932, 226.

⁸⁵⁴ NAGLER 1847, 178.

⁸⁵⁵ DIEZ 1909–1910, 113–114.

⁸⁵⁶ CHYTIL 1918, 8.

⁸⁵⁷ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸⁵⁸ OBERHUBER 1958, 126.

⁸⁵⁹ REZNICEK 1961, 70, 155–156.

⁸⁶⁰ HIRSCHMANN 1976, 142–143.

Autor také upozornil na to, že kresbu již roku 1592 kopíroval Hans van Coninxloo. Jaromír Neumann ve stručném popisu grafiku citoval v katalogu.⁸⁶¹ Poznamenal, že se jedná o nejslavnější rytinu manýrismu, která byla inspirací pro Haarlemsko–Utrechtský umělecký okruh. Teréz Gerszi v katalogu Prag um 1600 napsala, že Goltzius grafiku vyryl podle kresby Sprangera.⁸⁶² Dále poznamenala, že Goltzius tím ukázal volný styl mědirytu. Následně Gerszi poukázala, že motiv se inspiroval italskými mistry mj. Rafaelem. Gerszi analyzovala kompozici a ikonografii tématu. Teréz Gerszi napsala v katalogu z výstavy z roku 1997 stručné heslo k grafice svatby Amora a Psýché ze sbírky Budapešťského Szépművészeti Muzea.⁸⁶³ Badatelka pokládala rytinu za vrchol umění manýrismu. Zaujala ji figurální kompozice v několika uskupeních ve dvou diagonálních osách a jednotlivé pohyby postav. Na závěr upozornila na seznámení rytce Goltzia se Sprangerem prostřednictvím van Mandera roku 1585.

Ústředním motivem grafiky jsou postavy Amora a Psýché u stolu [97]. Jsou zachyceny v momentě stolování v nebesích. Dvě postavy obklopují antičtí olympští bohové Hermés, Poseidon, Afrodita, Pallas Athéna a další postavy z mytologie. V popředí v centrálním listě je pak vyryt Bacchus lijící víno z amfory do poháru. Dále pak je zde zachycen Apellés hrající na hudební nástroj. Nad hlavami svatebčanů se vznášejí putti. V levé části rytiny jsou vyznačeny postavy žen přinášející dary a také postava Herkula s kyjem. Nad ním sedí na mraku Fama s trubkami. V pravé části rytiny je pak vyryt výjev kovárny Vulkána s mužem s kosou a satyrem. Pod nebeskou bání je pak v pozadí naznačena pozemská krajina. Celkově je kompozice složena z diagonál, které se uprostřed přibližují. Spodní část je tvořena mraky a vrchní část mraky a postavami. Složitý výjev s mnoha figurami překonává dosavadní postupy a rovněž také z kompozičního hlediska.

Hendrick Goltzius grafiku vyryl brilantní ryteckou technikou. Můžeme zde upozornit na jemné detaily pozadí a téměř kresebné pojetí.

Grafikou se nejspíše inspiroval Abraham Bloemaert, který nakreslil Hostinu Bohů, jenž je v držení sbírky grafiky Národní galerie v Praze [68]. Dále ze stejné sbírky můžeme poukázat na již několikrát publikovaný obraz Herkula na Olympu od Hanse I. van Coninxloo z roku 1592, který okopíroval Goltziovu grafiku. Coninxloo v namalované levé části zobrazil stojícího Herkula a další postavy směřující na Olymp.⁸⁶⁴

⁸⁶¹ NEUMANN 1984a, 70.

⁸⁶² GERSZI 1988, 420. Teréz Gerszi prezentovala grafický list z Szépművészeti Muzeum v Budapešti (inv. č. 60 922).

⁸⁶³ GERSZI 1997, 101.

⁸⁶⁴ KOTKOVÁ 1999, 56. Viz starší literatura.

Námět:

Motiv svatby Amora a Psýché je inspirován podle Apuleiovy starověké pohádky. Psýché, která byla dcerou krále, se vdala za boha lásky Amora. Amor ale ji navštěvoval jen v noci, poněvadž jej neměla vidět. Psýché toto pravidlo porušila a poté byla zavržena. Po určité době však byla omilostněna a vstoupila mezi bohy.⁸⁶⁵

⁸⁶⁵ SVOBODA 1973, 51.

6.13 ANTICKÝ JEZDEC–TITUS MANLINUS

Přelom 16. století a 17. století

Mědiryt, 33, 5 x 23, 1 cm

Signatura: Victa Mezi ingido tua dextra Latine duello, Manlinus hoc proles fecit honesta Titi, Atroce meruit si vincere Manlinus hostem, Fortuna meruit num meliore frui. K nápisu je připojena číslice 8

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 143401

Literatura: BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 102, BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3, 100–101.

Na paspartě grafiky se nachází nápis: ryl Perier 1685. V rámci centrální evidence NG v Praze je rytina zapsána jako Sprangerovo dílo.⁸⁶⁶

Mědirytina zachycuje jezdce na koni, který je otočen zády [98]. Antický voják má mírně natočenou hlavu na pravou stranu. Jeho hlava je ozdobena pozdně antickou helmou. V jedné ruce třímá kovový štít a v druhé snad prapor či oštěp, který opírá o sedlo. Tento oštěp je částečně zakryt látkou, která vlaje volně. Látka je upnuta okolo ramen a je sepnuta u levého ramene. Na první pohled nás upoutají nepřirozeně velká svalnatá záda, které prosvítají přes svrchní oděv. U pravého boku má voják upnut meč. Jezdcův kůň natočený na pravou stranu v diagonálním pojetí se pohledem odvrací ze svého pohybu snad díky povelu vojáka. Kůň, jehož pohled míří k divákovi, je vyryt v poměru k jezdcovi ve značně deformovaném stavu. Můžeme uvést za příklad značně svalnaté krátké zvířecí nohy. Nicméně autor díla měl dobře nastudovanou anatomii, kterou lze doložit na pohybu nohou koně. Přední nakročená noha a zadní též vypovídá o detailním zkoumání. V zadním plánu pozadí pak je spodobněna scéna z jezdeckého boje. Jezdec na koni držící oštěp sráží protivníka z koně. Výjev doplňuje vyobrazení hradu s bastionem a velkým palácem.

Mědirytina nepochází z ruky B. Sprangera, protože technická úroveň rytí jednoznačně poukazuje na rytce–odborníka ne rytce–příležitostného. Lze tedy souhlasit s tím, že se mohlo jednat o rytce H. Goltzia.⁸⁶⁷ Nápis na paspartě, který obsahuje, že motiv vyryl Perier roku 1685, je z pohledu určení autorství chybným závěrem. Této atribuci ovšem odporuje v soupise

⁸⁶⁶ Předchozí určení autorství Sprangera navozuje na Winterův záznam, že Spranger obdržel roku 1609 za neurčenou rytinu 100 tolarů od Petra Voka z Rožmberka. Viz WINTER 1909, 174.

⁸⁶⁷ Rytina z NG v Praze na rozdíl od ostatních grafik Tita Manlia neobsahuje signaturu HG fecit. Ostatní grafiky postrádají číslici 8 v textu pod obrazem. Grafika mohla být vtištěna před vyrytím signatury a posléze již se signaturou.

grafik H. Goltzia od A. Bartsche, jenž vyobrazuje stejný motiv antického vojáka Tita Manlina, který byl Konzulem na Sardinii.⁸⁶⁸

Námět:

Voják Titus Manlius byl konzulem na Sardinii v období 3. století n. l. Goltzius jej vyryl v cyklu antických vojáků ve zbroji.

⁸⁶⁸ BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 3, 102. Viz BARTSCH/STRAUSS 1982, sv. 3, 100–101.

Katalog grafických listů Pietera de Joda st. podle B. Sprangera

6.14 SVATÁ RODINA

Po roce 1595

Mědiryt, 23, 6 x 16, 7 cm

Signatura: B. Spranger, P. D. Iode sculp.

Provenience: Národní galerie v Praze⁸⁶⁹

Literatura: NIEDERTSEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 273; ŠÍP 1969, 88–89;

ŠTĚPÁNEK 1981, 24.

Pieter de Jode st. se narodil roku 1570 v Antverpách a zde také roku 1634 zemřel. Během svého učení navštívil Řím a Paříž. Pieter de Jode byl žákem proslulého rytce a kreslíře Hendricka Goltzia. Jode st. byl vynikajícím kreslířem a grafikem, který reprodukoval také obrazy jiných umělců, mj. také B. Sprangera.⁸⁷⁰

Grafiku se sv. Rodinou vyrytou Pieterem de Jodem st. zapsal v soupise A. Niederstein.⁸⁷¹ Konrad Oberhuber grafiku sv. Rodiny zařadil ke škole H. Goltzia.⁸⁷² Krátké soupisové heslo opatřil badatel prepisem označení a uvedením předchozí literatury.⁸⁷³ Jaromír Šíp v kapitole zabývající se manýristickou grafikou upozornil na sv. Rodinu od P. de Joda st. a určil, že byla provedena po roce 1595.⁸⁷⁴ Rytina pak byla prezentována na výstavě „Grafika čtyř století a Delftská fajáns“.⁸⁷⁵ Ve výstavním katalogu je sv. Rodina od P. de Joda stručně uvedena.

Sv. Rodina od Pietera de Joda st., který byl žákem H. Goltzia, je zachycena v interiéru místnosti [99]. Ústředním motivem je ležící malý Ježíš, který spočívá na polštáři. Tělíčko Ježíše je esovitě prohnuté a je otočeno zády k pozorovateli. Nahý Ježíš má zakloněnu hlavu a postoj vyrovnává rukou za zády. Druhou rukou přidržuje ovoce, které pojídá. Nad Ježíšem je vyobrazena Marie, která se k němu sklání hlavou. Jednou rukou přidržuje látku, kterou má dítě pod hlavou. V téže ruce také drží plod, který probodla Marie ukazováčkem. Druhou rukou přidržuje pod dítětem podušku. Za Marií stojí starý sv. Josef, který pozoruje Ježíše. Sv. Josef přidržuje v jedné ruce květinu. V popředí před Ježíšem je vyryta miska s ovocem.

⁸⁶⁹ Grafiku zařadil do sbírek NG v Praze Jaromír Šíp (viz ŠÍP 1969), který ji ovšem neopatřil inventárním číslem. V soupise centrální evidence Národní galerie v Praze grafika není zařazena.

⁸⁷⁰

⁸⁷¹ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁸⁷² OBERHUBER 1958, 273.

⁸⁷³ Tamtéž, 273.

⁸⁷⁴ ŠÍP 1969, 88–89.

⁸⁷⁵ ŠTĚPÁNEK 1981, 24. Badatel ovšem rytinu zapsal jako Narození Krista s odlišnými rozměry 16, 2 x 12, 5 cm a ze sbírky Středočeské galerie.

Původní kresebný návrh B. Sprangera vykazuje parmský italizující styl provedení postav. Zejména je evidentní u postavy malého Ježíše. Figuru dítěte můžeme porovnat s díly Correggia a Parmigianina.

Námět:

Motiv sv. Rodiny vychází z tradice reprezentativního vyobrazení malého Ježíše, Marie a sv. Josefa.⁸⁷⁶

⁸⁷⁶ ROYT 2006, 272–273.

Katalog grafických listů Lucase Kiliana podle B. Sprangera

6.15 RODINA PÁNĚ

Po roce 1595

Mědiryt, 52, 1 x 39, 2 cm

Signatura: „Ut sacer hic parili resonat modulamine caetus aligerum Maria qui duce laetus agit.“

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 54 805, R 54 814, R 54 822, R 54 827⁸⁷⁷ a R 54 828

Literatura: WÜRZBACH 1906–1911, sv. 1, 650; HÄMMERLE 1927, sv. 20, 295–297; NIEDERSTEIN 1937, 405.

Lucas Kilian se narodil roku 1579 v Augsburgu a zde také roku 1637 zemřel. Kilian byl ovlivněn zejména holandským uměním a také svým nevlastním otcem Domenikem Custem, který byl rytec z Antverp. Během svého učení stejně jako další navštívil roku 1601 Itálii. Zde reprodukoval umění Tiziana, Veroneseho a Tintoretta. Po návratu roku 1604 do Augsburgu začal rýt podle dalších předloh B. Sprangera.⁸⁷⁸

Alfred Würzbach roku 1906 zapsal stručně grafiku pod rytiny Lucase Kiliana podle obrazů a kreseb B. Sprangera.⁸⁷⁹ Albert Hämmerle rovněž stroze upomenul v soupisovém katalogu Lucase Kiliana na sv. Rodinu podle kresby B. Sprangera.⁸⁸⁰ Albrecht Niederstein rytinu zařadil do soupisu Sprangerových grafik z Nového Zákona.⁸⁸¹

Rodinu Páně neboli také sv. Rodinu, jejíž hlavním motivem je zachycená sedící Panna Marie na klíně s malým Ježíšem, doplňují kromě sv. Josefa ještě dvě postavy hrajících andělů [100]. Malý Ježíš spočívající na klíně Marie jednou rukou žehná a v druhé přidržuje květinu. Pololežící malé dítě je vzpíráno díky ruce Marie. Pohledem se Ježíš dívá do otevřené knihy, v níž Marie ukazuje. Marie, jejíž hlava je zachycena v profilu, se naklání k Ježíšovi. K madoně je nakloněn ještě sv. Josef, který si opírá hlavu o nábytek. Se sv. Rodinou je vyobrazena dvojice andělů. Za zády Marie je zpodobněn anděl hrající na loutnu. Druhý anděl s otevřeným zpěvníkem pěje a pohledem míří vzhůru.

⁸⁷⁷ U tohoto exempláře R 54827 jsou odlišné rozměry papíru 38 x 50 cm.

⁸⁷⁸ ROSSACHER 1981.

⁸⁷⁹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650.

⁸⁸⁰ HÄMMERLE 1927, sv. 20, 295–297.

⁸⁸¹ NIEDERSTEIN 1937, 405.

Se shodnou předlohou B. Sprangera krom Lucase Kiliana pracoval i Jan Harmensz. Muller [113] a Christophorus Blanco, který ale motiv zrcadlově obrátil [89]. Tyto grafiky byly vyryty s označením roku 1595.

6.16 SPOUTÁNÍ MERKURA

1600 až 1605

Mědiryt, 37, 8 x 25, 3 cm

Signatura: S. C. M. Pictor B. Spranger pinxit. L. Kilian: Augae, sculps. et excudit.⁸⁸²

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160403 a R 199824

Literatura: CHYTIL 1904, 13; DIEZ 1909–1910, 14; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/ANZELEWSKY 1954, 145; OBERHUBER 1958, 288; NEUMANN 1977, 429; ROSSACHER 1981, 3; KAUFMANN 1985, 310; KAUFMANN 1988a, 274; KONEČNÝ 1997, 102.

Ernst Diez ve svém soupise uvedl, že rytina na rozdíl od obrazu byla Lucasem Kilianem ve formě pozměněna k nepoživatelnosti.⁸⁸³ Jaromír Neumann rytinu označil jako symbol lásky svazující rozum.⁸⁸⁴ Dále Neumann vyložil téma Merkura a Venuše jako císařskou nepřemožitelnou invenci a mistrovství umění. Kurt Rossacher grafiku analyzoval a detailně porovnal s dalšími díly B. Sprangera.⁸⁸⁵ Zejména srovnal tuto grafiku s obrazem Spoutání Merkura.⁸⁸⁶ Rovněž poznamenal, že základní rozličnost zůstala v uměleckém pojetí. Rossacher inspiraci zařadil do rudolfínského ornamentního stylu mezi roky 1590 až 1600. Připomenul také u detailu toulce chrupavčitý styl. Citovaný autor dále poznamenal, že nejdříve mohla rytina vzniknout roku 1605. Na závěr dodal že nejprve vznikl obraz a poté rytina. Thomas da Costa Kaufmann grafiku zhodnotil s odvoláním na bádání Kurta Rossachera.⁸⁸⁷ Souhlasil tedy s názorem, že grafika vznikla v rozmezí let 1602 až 1605.⁸⁸⁸ Lubomír Konečný napsal, že předlohou grafiky „Spoutání Merkura“ byl obraz ze začátku 17. století.⁸⁸⁹ Konečný vznik grafiky odhadl okolo roku 1610 a následně určil ikonografii námětu s textem pod obrazem, jenž byl inspirován Vergiliovými veršy. Můžeme tedy srovnat verš s již citovaným textem: *Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori*“. Závěrem dodal, že se jedná o zásadní přístup k této tezi, který ovlivnil i Caravaggia.

⁸⁸² Pod obrazem se nalézá vyrytý lat. nápis: *Cedit Amor nulli Sapientia cedit amori: Mercurio cernis ciincula ut indat Amor. Mercurio demum feliciter ergo litabis. Quum tua placatus sacra adamabit Amor.*

⁸⁸³ DIEZ 1909–1910, 14.

⁸⁸⁴ NEUMANN 1977, 429.

⁸⁸⁵ ROSSACHER 1981, 3.

⁸⁸⁶ Tamtéž, 3.

⁸⁸⁷ KAUFMANN 1988a, 274.

⁸⁸⁸ Tamtéž, 274.

⁸⁸⁹ KONEČNÝ 1997, 102.

Malý Amor, v esovitěm prohnutí stojící na jedné noze, zneschopňuje provazem Merkura [101]. Druhou nohu pokládá na ruku Merkura, který ji má za zády. Svazovaný Merkur je zachycen v poloze klečící a s další rukou nataženou k Amorovi. Tělo je esovitě vykrouceno a na chodidlech má jen křídla. Merkur má hlavu skloněnou s pohledem mířícím dolů. Před ním zachycen luk a toulec se šípy. Dále také je položena v popředí Merkurova okřídlená helma a standarta s hady. Nad Merkurem je zachycena stojící Venuše, která jej nechala spoutat. Postavení těla je protáhlé a stylově vlastní Sprangerovi. Pravou ruku má napřaženou směrem k Amorovi a gestem mu signalizuje svou vůli. Venuše je levou rukou opřena o skalisko. V pozadí pak je vyobrazen vzrostlý strom. V pozadí je vyryt sloupový centrální chrám s Merkurem a obětiště.

Námět:

Merkur neboli řecký Hermés, byl nejprve uctíván jako ochránce stád. Později se Hermés stal ochráncem posílů a spánku. V případě výjevu „Spoutání Merkura“ Amorem, jenž byl synem Venuše, který vyryl L. Kilian, se spíše jedná o alegorický motiv lásky vítězí nad výmluvností.

6.17 SVATÁ RODINA SE SV. JANEM A ANDĚLEM

1605

Mědiryt, 27, 9 x 33, 5 cm

Signatura: „Dialogismus“.⁸⁹⁰

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 154 750 a R 160 402

Literatura: DLABACŽ 1815, 186; CHYTIL 1904, 14; HÄMMERLE 1927, 297;

HOLLSTEIN/ANZELEWSKY 1954, 19; OBERHUBER 1958, 274; KAUFMANN 1988a, 274–275.

Dlabacž v soupise uměleckých děl od Sprangera zapsal grafiku sv. Rodiny s jedním andělem od L. Kiliana.⁸⁹¹ V katalogu výstavy z roku 1904 je grafika zapsána jako Madona s beránkem a hruškou, která se nacházela v král. Kanonii na Strahově v Praze.⁸⁹² Albert Hämmerle grafiku uvedl v soupisovém katalogu Lucase Kiliana jako sv. Rodinu.⁸⁹³ Konrad Oberhuber rytinu sv. Rodiny s Janem a jedním andělem podrobně popsal včetně transkripce nápisů.⁸⁹⁴ Thomas da Costa Kaufmann zařadil rytinu podle nápisu do období roku 1605.⁸⁹⁵ Badatel uvedl dvě varianty sv. Rodiny s malým Janem Křtitelem. První varianta obsahuje dva hrající anděly, kdežto druhá obsahuje krom jednoho anděla také odlišné pojetí motivu.

Grafika zachycuje sv. Rodinu u tabule [102]. Hlavním motivem je postava Panny Marie, která přidržuje malého Ježíše. Skloněná Marie přidržuje Ježíše ze spodu za nohy, přičemž mu svým pláštěm zakrývá hlavičku. Ve stejné ruce drží nohu malého beránka, kterého přináší malý sv. Jan Křtitel. Ve druhé ruce Marie svírá v prstech malou hrušku. Malý sv. Jan Křtitel je od hlavní scény oddělen stolem na němž je zachyceno zátiší z pohárem, ovocem a hrozny. Na levé straně ve směru pohledu malého Ježíše stojí starší sv. Josef, který je vyryt zády a pohledem pozoruje Marii s dítětem. Sv. Josef je opřen jednou rukou o nábytek s polštářem. V druhé ruce svírá hrozny, které jsou eucharistickým symbolem budoucího osudu Ježíše. Za Marii je zpodobněn hrající Anděl na harfu. Anděl je zachycen s rozpaženými křídly a

⁸⁹⁰ Dále rytina obsahuje latinsky vyryté verše z Bible: „Homo. Quid tibi coelesti tentatae fibra. Respondent filiceri (ANGELUS) nil nisi. Nomen amat. Homo. Da mihi dive chelyn nostros Deus induit aefus, Immortale imagit nos modo Numen amat.“ Uprostřed je nápis „Dialogismus“. Ang. Tu cane mortalis mortales Nominis actus. Immortalis ego Nimunis acta cane. Homo. Est meus iste Deus. Ang. Meus est Deus iste (AMBO) cenam. Est utrisque salus est utriusque Deus. Pod tím následuje nápis: Adm. Reverendo Domino Domino Iacobo Chimarrhaeo S. R. E. Protont. Comiti Palat. Aplico et Imp. Equiti Auratae Militiae Elermosunamo Cae. Mai. Maiori. Submess. Observ. Ergo Dominicus Custos Riconogh. et Bibliopola Aug. vind. DDDCBBCV.

⁸⁹¹ DLABACŽ 1815, 186.

⁸⁹² KATALOG 1904, 14.

⁸⁹³ HÄMMERLE 1927, 297.

⁸⁹⁴ OBERHUBER 1958, 274.

⁸⁹⁵ KAUFMANN 1988a, 274–275.

s pohledem vzhůru. Celkově scéna je pojata v prostředí interiéru s otevřeným oknem za zády anděla.

6.18 SVATÁ RODINA S DVĚMA ANDĚLY A SV. JANEM KŘTITELEM

1605

Mědiryt, 47, 5 x 32, 3 cm

Signatura: „S. C. M. Pictor B. Spranger invent.“⁸⁹⁶

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160574, R 170 749

Literatura: DLABACŽ 1815, 186; HOLLSTEIN/ANZELEWSKY 1954, 18; OBERHUBER 1958, 188–189; 273; KAUFMANN 1988a, 274.

Dlabacž zařadil grafiku L. Kiliana do soupisu Sprangerových uměleckých děl.⁸⁹⁷ Konrad Oberhuber kladl tuto rytinu jako dílo z pozdního období B. Sprangera.⁸⁹⁸ Badatel pokládal předlohu Sprangerově vyrovnání se s vlivem Federica Barocciho a zřetelným italským projevem.⁸⁹⁹ Thomas Da Costa Kaufmann shrnul rytinu sv. Rodiny s dvěma anděly a sv. Janem Křtitelem společně s předchozí rytinou sv. Rodiny s andělem a sv. Janem Křtitelem.⁹⁰⁰

Ústředním motivem jest sedící Panna Marie, která přidržuje nataženou rukou již staršího stojícího malého Ježíše [103]. Druhou rukou mu u nosu drží květinu. Marie svůj pohled odvrací směrem k sv. Josefu, jenž je zachycen za jejími zády. Malý Kristus má nakročenou nožku směrem dopředu symbolizující snad odchod do Egypta. Již zmíněný sv. Josef zachycený v pozici sedící a opřený jednou rukou o nábytek k Marii promlouvá. Z pravé strany k Madoně přichází malý sv. Jan Křtitel s beránkem v náručí a křížem. Výjev doprovází v popředí vyrytý anděl s harfou, který je zpodobněn zády k divákovi. Druhý anděl je jako by schován za sloupem. Hrající anděl drží loutnu oběma rukama. Tohoto anděla doprovází světlo, které osvětluje postavy. Scéna se sv. Rodinou je zasazena do interiéru, jemuž dominuje již zmíněný sloup se soklem a rozčlenění prostoru stupni na podlaze.

⁸⁹⁶ Dále pod obrazem je vyryt nápis: H. O puere o mater. Deus ille, Dei isra, quid addam, Addere quid psalte quid est hareode potes. A. Cernis ut altis omnis placidunt sit versus in agnum. Agnus ut ille famus sit tua sífgus sitis. Dále majuskulí vyrytý nápis: Adm. Reverendo Domino Domino Jacopo Chimarraeo S. R. E. Protonot. Comiti Palat. Aplico. Et Imp. Equiti Auratae. Militiae Eleemosynario Caes. Mai Maiori Submissi obseru. Ergo Lucas Kilianus chalcograph civis Aug. D. D. D. cidbcV. Venundant in officina Doc. Custodis A. V.

⁸⁹⁷ DLABACŽ 1815, 186.

⁸⁹⁸ OBERHUBER 1958, 188, 273.

⁸⁹⁹ Tamtéž, 188–189.

⁹⁰⁰ KAUFMANN 1988a, 274.

6.19 HERKULES A ANTAIOS

1610

Mědiryt, 45, 5 x 31, 5 cm

Signatura: S. C. M. pictor. B. Spranger pinxit. Lucas Killianus Glyptes, civis August: Vindel...1610. L. K. ex. cum S. C. M. privilegie.

Provenience: Sběrka Ervína hraběte Nostitz–Reineck v Praze

Národní galerie v Praze, inv. č. R 736, R 44400, R 44591, R 160573

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 179; CHYTIL 1904, 10; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/ANZELEWSKY 1954, 142; OBERHUBER 1958, 201, 282; KAUFMANN 1988a, 277; KONEČNÝ 1997, 102; KONEČNÝ 2005, 41–42.

V katalogu z roku 1904 byla rytina stručně zapsána a nacházela se ve sbírce Ervína hraběte Nostitz-Rieneck v Praze.⁹⁰¹ Albrecht Niederstein grafiku s motivem Herkula a Antaia zmínil ve svém soupise rytin ve stati *Mytologie*, ke které přiřadil dataci a jméno rytce.⁹⁰² Další badatelé rytinu zařadili do svého seznamu.⁹⁰³ Konrad Oberhuber ve své práci rytinu určil jako později uskutečněnou.⁹⁰⁴ Thomas da Costa Kaufmann se přiklonil k dataci okolo roku 1610.⁹⁰⁵ Kaufmann upozornil na uvedené označení B. Sprangera a posléze dodal, že rytina má kompozici obrazu z pozdního období Sprangerova. Závěrem upozornil na krajinou výstavbu v rytině se lvem. Lubomír Konečný v katalogu z roku 1997 napsal kat. heslo, kde nejprve analyzoval ikonografii výjevu.⁹⁰⁶ Autor hesla zmínil, že návrh od Sprangera byl úspěšně kopírován, jelikož Jasper Isac jej použil jako ilustraci v knize *Imagines* od Filostrata. Na závěr Konečný dodal, že rytina byla inspirována výkladem soudobé literatury, která evokovala boj Herkula s Antaiem jako boj rozumu s chtíčem.⁹⁰⁷

Rytec postupující podle Sprangerovy předlohy zachytil Herkula v momentě, kdy vyzdvihl Antaia rukama **[104]**. Mohutný Herkules otočený, zády k divákovi, svírá protivníka. Ten se vzpírá a snaží se ze sevření uniknout. Herkules, v esovitě prohnutém postoji s nohou položenou na noze mužské postavy ležící na zemi, je bez oděvu. V popředí je vyryt Herkulův kyj opřený o kámen. Za Antaiem se rýsuje vzrostlý strom tak typický pro krajinou

⁹⁰¹ KATALOG 1904, 10.

⁹⁰² NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁹⁰³ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650. Mj. rytinu můžeme vyhledat také v: NAGLER 1847, 179.

⁹⁰⁴ OBERHUBER 1958, 282.

⁹⁰⁵ KAUFMANN 1988a, 277.

⁹⁰⁶ KONEČNÝ 1997, 102.

⁹⁰⁷ KONEČNÝ 2005, 41–42. Badatel pak rytinu prezentoval v časopise *Studia Rudolphina* 2005, kde ji stručně představil v souvislosti s pozdním obdobím B. Sprangera.

kompoziční výstavbu B. Sprangera. V průhledu za bojujícími je vyryt souboj Herkula se lvem a stromoví s rozeklanými skalami. Pod obrazem je vyryt nápis:

Spranger se mohl při realizaci předlohy inspirovat obrazem Herkula s Antaiem od Jacopa Tintoretta ze sbírky z Hartfordu. I když lze najít odlišné prvky, kompoziční schéma hlavních postav mohlo být předpokladem rozpracování Sprangerovy varianty mytologického výjevu.

Námět:

Motiv Herkula s Antaiem vychází z inspirace Herkulovými činy. Antaios, syn Poseidona a Gáie, byl libyjský obr, který po příchozích chtěl aby s ním bojovali. Libyjský kolos podle mytologie získával sílu, když se dotýkal Země (matka Gáia). Herkules tuto jeho přednost rozpoznal a v boji s ním jej nadzdvihl a rozmačkal.⁹⁰⁸

⁹⁰⁸ SVOBODA 1973, 55–56.

Katalog grafických listů Jacoba Mathama podle B. Sprangera

6.20 ROMULUS A REMUS

1608

Mědiryt, 35, 5 x 39, 5 cm

Signatura: B. Spranger Inuen. I. Matham sculp. 1608

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160575

Literatura: DLABACŽ 1815, 186; NAGLER 1847, sv. 17, 180–181; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 123; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 181, 291; THE NEW HOLLSTEIN 1993, díl II., k.č. 195.I; BARTSCH, 21 sv. 183, 203; WIDERKEHR 1998, 198–206

Jacob Matham se narodil roku 1571 v Haarlemu a zemřel tamtéž roku 1631. Matham byl povoláním rytec a kreslíř, který získal vzdělání u Hendricka Goltzia. Rovněž jako další holanďtí umělci navštívil Itálii a Řím. Následně se vrátil zpět do Haarlemu, kde ryl podle předloh proslulých italských a holandských mistrů.⁹⁰⁹

V lexikonu Dlabáče byla rytina J. Mathama podle B. Sprangera pojmenována Romulus a Remus.⁹¹⁰ Grafiku Jacoba Mathama podle předlohy B. Sprangera s výjevem Romula a Rema nazval Nagler „Alegorií opatrování vědy v Římě“ a ještě krátce doplnil, že v rytině je Vestalina Tucia a Romulus a Remus u vlčice.⁹¹¹ A. Würzbach nazval Mathamovu grafiku „Vestalia Tucia prosévá vodu sítem a tím svou nevinnost prokazuje“.⁹¹² V Niedersteinově soupise se objevuje název „Alegorie na založení Říma“.⁹¹³ Konrad Oberhuber poznamenal, že výjev poukazuje na malbu z roku 1576 až 1577, kterou uvedl van Mander ve svém traktátu.⁹¹⁴ Oberhuber si všiml také dvojitého popsání Naglera, jenž pojmenoval jako Alegorii na Řím a historii Tucie. Podrobněji se Oberhuber věnoval grafice v textu, kde vyslovil názor, že výjev byl ovlivněn Hansem von Aachen.⁹¹⁵ Například uvedl ztuhlé pohyby a zdůraznění siluet. Pozdější soupisy spíše grafiku inspirovanou Sprangerem pojmenovaly jako „Romulus a Remus“.⁹¹⁶ Léna Widerkehr popsala Mathamovu grafiku inspirovanou podle Sprangerovy

⁹⁰⁹ WIDERKEHR 1998, 198–206.

⁹¹⁰ DLABACŽ 1815, 186.

⁹¹¹ NAGLER 1847, sv. 17, 181.

⁹¹² WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 123.

⁹¹³ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁹¹⁴ OBERHUBER 1958, 291.

⁹¹⁵ Tamtéž, 181.

⁹¹⁶ HOLLSTEIN 1993, 195. I; BARTSCH, sv. 21, 183, 203.

kompozice. Badatelka upozornila, že grafika evokuje podle kompozice a koncepce na obraz Alegorie věrnosti vítězí nad osudem z roku 1607 z Obrazárny pražského hradu.⁹¹⁷

Ústředním motivem alegorie jest vzrostlý strom, pod kterým se schovává vlčice, jenž se ujala dvou malých chlapců Romula a Rema [105]. Skrčené zvíře se pod tíhou jednoho chlapce prohýbá. Druhý chlapec je právě kojen vlčicí. Tomu asistuje sedící mužská postava, jež vlčici drží za hřbet a druhou rukou postrkuje kojeneho chlapce. Mužská postava s bujným vousem má vyvrácenou hlavu do strany a jako by se od vlčice odkláněl pohledem. Tuto scénu pozoruje stojící ženská postava snad Vestalia Tucia s nádobou, ve které je voda. Vestalia je zachycena v momentě kdy kráčí směrem od stromu a je otočena jen hlavou. Na levé straně je vyryt kompars tří ženských postav s džbány s vodou. Nad hlavami žen se v úrovni koruny stromu vznáší postava Fámy, která ohlašuje budoucí proslulost města. V pozadí, které je budováno v několika plánech, se rýsují honosné budovy, antické paláce a obelisk. Město je oživeno zástupy vojáků a jezdců na koni, kteří symbolizují rozšíření slávy nového mocného sídla.

Námět:

Otcem Romula a Rema byl Bůh Mars a matkou vestálka Rhea Silvia. Krátce na to jejich matka byla utopena v Tiberu a děti puštěny po proudu do vody. Chlapci se zachránili a poté se jich ujala vlčice, která je odkojila. Později, když vyrostli, chtěli založit nové město. To se povedlo Romulovi, jenž vymezil obvod města. Při tomto aktu ovšem v hněvu zabil Rema, který z posměchu přeskočil vyrytou brázdu, jenž značila hranici města.

⁹¹⁷ WIDERKEHR 1998, 203.

6.21 NEPTUN A THÉTIS

1610

Mědiryt, 24, 7 x 40, 5 cm

Signatura: B. Spranger Inventor. Jac. Matham sculp. et Exud. 1614. Cum privil. Sc. Caes. M.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 57438

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 179; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 123;

NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 288; WIDERKEHR 1998, 198–206; THE NEW HOLLSTEIN, díl II., k.č.180.

Grafika inspirovaná podle předlohy B. Sprangera byla stručně zaznamenána jako Triumf Neptuna a Thétis v Naglerově soupise.⁹¹⁸ Další soupis grafik Jacoba Mathama od A. Würzbacha rovněž stručně poukazuje na výjev.⁹¹⁹ Niedersteinův soupis díla B. Sprangera pojmenoval grafiku jako Triumf Venuše či Galathey z moře.⁹²⁰ Konrad Oberhuber označil též titulem Mathamovu grafiku.⁹²¹ Badatel krátce poznamenal, že výtisk vlastnila soukromá sbírka de Boer v Amsterdamu. Léna Widerkehr napsala, že Mathamova grafika z roku 1610 čerpala z pozdního kompozičního období B. Sprangera.⁹²² Grafiku pojmenovala jako výjev Triumfu Venuše nad Neptunem, jenž vycházel z okruhu rudolfinského umělce.

Poměrně složitý mytologický výjev zachycuje v popředí ženskou stojící postavu na mužské postavě s rybím ocasem v moři [106]. Nymfa dále přidržuje další mužská postava. Nahá ženská postava se přidržuje ruky muže s rybím ocasem. Nad hlavou v obou rukách svírá látku, jež vytváří oblouk. Nad nymfou se vznáší na oblaku Hermés se svými atributy. Na pravé straně je v popředí vyobrazen kentaur, jež plave v moři a na zádech mu spočívá nymfa s malým puttem. Další dvojice nymfy a muže je mezi uvedenými v pozadí. Dále v pozadí je dominantním prvkem Neptunův povoz. Neptun s trojzubcem stojí a objímá rukou Thétis. Za Neptunem v pozadí se rýsují další nymfy. Nad hlavou boha moře se vznášejí putti. Na horizontu moře pak v zadním plánu pozadí můžeme vidět rysy ostrovů a další skupinu nymf na pravé straně rytiny.

⁹¹⁸ NAGLER 1847, sv. 17, 179.

⁹¹⁹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 123.

⁹²⁰ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁹²¹ OBERHUBER 1958, 288.

⁹²² WIDERKEHR 1998, 203.

Námět:

Poseidon či Neptun starořecký bůh vod a moří, jenž vládnul svým trojzubcem, byl synem Krona a Rhei. Poseidon usiloval o Thétis, která byla jedna z nejznámějších Néreoven tedy nymf. Později Thétis měla se smrtelníkem Peléem syna Achillea.

Katalog grafických listů Jana Harmensz. Mullera podle B. Sprangera

6.22 OREADA ODSTRAŇUJÍCÍ TRN Z NOHY FAUNA

Okolo roku 1590

Mědiryt, 26, 7 x 20, 7 cm

Signatura: B. Sprangers Ant.us inven. Joan Muller sculp., Harman Muller excud.⁹²³

Provenience: Národní galerie v Praze, R 160 343

Literatura: DLABACŽ 1815, 187; WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380; NAGLER 1847, sv. 17, 179; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 146, 286; REZNICEK 1968, 372; SCHNACKENBURG 1970, 150; BARTSCH 1980, sv. 4, 504; KONEČNÝ 1997, 102; THE NEW HOLLSTEIN, díl II., 195.

Jan Harmensz. Muller se narodil roku 1571 v Amsterdamu a ve svém rodišti také roku 1628 zemřel. Muller byl synem obchodníka a vydavatele knih, který se učil u proslulého rytce Hendricka Goltzia do roku 1589. Mezi roky 1594 až 1602 pobýval Muller v Římě a v Neapoli. Mědirytec a kreslíř Muller byl pod vlivem Giambogni a A. de Vriese. Rovněž rozhodující vliv na něj měl Spranger, kterého v Praze navštívil. Podle Sprangera vyryl několik vynikajících grafik.⁹²⁴

Johann G. Dlabacž pojmenoval grafiku Jana Mullera jako mladého Fauna.⁹²⁵ G. Nagler uvedl v seznamu grafik mytologických výjevů rytinu Fauna se Satyrem, kterou vyryl Jan Muller.⁹²⁶ F. Hollstein výjev v soupisovém katalogu stručně zařadil k dílům Jana Mullera s přepisem označení.⁹²⁷ Konrad Oberhuber rytinu analyzoval podle označení rytce a autora předlohy v katalogu grafika.⁹²⁸ Samotnou grafiku Oberhuber pojmenoval jako Satyra nechající si vytrhnout trn z paty. Dále se badatel zmínil, že předlohou byla červená kresba podobného motivu ze sbírky de Grez v Bruselu datovaná rokem 1590.⁹²⁹ Emil Reznicek rytinu rovněž označil jako Satyra.⁹³⁰ Dále však se zmínil, že Sprangerův návrh mohl vzniknout podle předchozích děl. Poukázal také na totožný reliéf od H. Goltzia. Bernhard Schnackenburg publikoval reprodukcii kresby téhož výjevu, jenž ale pojmenoval jako rodina

⁹²³ Viz THE NEW HOLLSTEIN, I–III.

⁹²⁴ KONEČNÝ 1997, 102–104.

⁹²⁵ DLABACŽ 1815, 187.

⁹²⁶ NAGLER 1847, 179. Ze stručného popisu je zjevné, že se jedná o grafiku Oreada odstraňující trn z nohy Fauna. Starší soupis WILLIAMSON 1816, 380.

⁹²⁷ HOLLSTEIN 1949, sv. 14, 68.

⁹²⁸ OBERHUBER 1958, 286.

⁹²⁹ Tamtéž, 146.

⁹³⁰ REZNICEK 1968, 372.

Satyra.⁹³¹ Autor uvedl kresbu z Bruselské soukromé sbírky v souvislosti s obrazem Bakcha, Cery a Venuše z KHM ve Vídni.⁹³² V další literatuře je krátce grafika citována a reprodukována.⁹³³ Lubomír Konečný v katalogu výstavy z roku 1997 napsal, že se jedná o neobvyklý výjev vyrytý po roce 1590.⁹³⁴ Citovaný badatel dále analyzoval ikonografii a připomenul návaznost k antické literatuře. Poznamenal příběh o pastýřích Coridona a Batta z díla Teokrytových Idyl. Na závěr Konečný také dal do souvislostí s grafikou antickou sochu chlapce vytahující si trn z paty.

Sedící Faunus v protáhlé šroubovitě figuře nastavuje chodidlo k ošetřující Oreadě [107]. Ta mu klečíc u paty odstraňuje trn. Oreada či nymfa má oslí uší a kopyta. Nohu Fauna pak podpírá malý satyr s kopyty. Faunus ošetření pozoruje s obavami. Za rameno ho drží plačící ženská postava snad také Oreada. Za zády Fauna a stojící Oready je vyryt vzrostlý strom. V pozadí pak Muller vyryl procházku Fauna a Oready na lesní pěšině. Dalším momentem vyprávění je zaznamenání zraněného Fauna, který je nesen Oreadou.

Přípravná kresba Oready vytrhávající trn z nohy Fauna ze sbírky Hessisches Landesmuseum v Darmstadtu poukazuje na promyšlenost a propracovanost figurální složky kompozice. Muller podle kresby rudkou propracoval jednotlivé detaily rytiny.⁹³⁵

Námět:

Faunus či Satyr byl personifikovaným božstvem plodnosti v přírodě a ochránce domestikovaných zvířat před dravou zvěří. Faunus si od Oready či Nymfy nechal vyndat trn z chodidla.⁹³⁶

⁹³¹ SCHNACKENBURG 1970, 150.

⁹³² Tamtéž 150–151.

⁹³³ BARTSCH 1980, sv. 4, 504.

⁹³⁴ KONEČNÝ 1997, 102.

⁹³⁵ Reprodukce a krátké připsání lze najít: www.rkd.nl. Viz: Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie.

⁹³⁶ SVOBODA 1973, 191.

6.23 BAKCHUS A CERES OPOUŠTĚJÍ VENUŠI

90. léta 16. století

Mědiryt, 50 x 35 cm

Signatura: Bart. Sprangers Ant.us inventor. Johan. Muller sculpsit. Dole uprostřed: Harman. Muller. excud. Amsterd.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160577, R 169 512⁹³⁷

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 176; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 14, k.č. 49; OBERHUBER 1958, 290; NEUMANN 1977, 429–430; KOCKS 1979, 117–142; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 4, 507; KONEČNÝ 1982, 93; KAUFMANN 1988a, 265; KONEČNÝ 1997, 103; THE NEW HOLLSTEIN, díl II., 202.

G. Nagler grafiku v soupise z roku 1847 krátce zaznamenal v kapitole mytologických scén.⁹³⁸ Prvně upozornil na souvislost s obrazem Bakcha a Cery opouštějící Venuši z KHM a obě díla zařadil do období r. 1590.⁹³⁹ F. W. Hollstein grafický list s mytologickým motivem uvedl v seznamu rytin od Jana Mullera inspirovaných Sprangerem.⁹⁴⁰ Konrad Oberhuber rytinu zveřejnil pod názvem „Sine Cerere et Baccho priget Venus“.⁹⁴¹ Ve stručnosti zmínil badatel přepis označení a poukázal na obraz Bakcha a Cery opouštějící Venuši, podle kterého byla grafika okopírována. Následně Oberhuber uvedl dvě kopie rytiny Jana Mullera od jiných autorů. Jaromír Neumann sice rytinu ve svém článku neuvedl, nicméně se věnoval ikonografii Bakcha, Cery a Venuše.⁹⁴² Dirk Kocks se výjevu Bakcha a Cery věnoval v podrobné ikonografické analýze.⁹⁴³ Badatel motiv vnímal jako moralitu s komplikovaným pozadím. Spranger se podle Neumanna odvolával na Praxitelovu Venuši Knidskou a Giambolognovu sochu Bakcha ve Florencii. Grafika byla dále reprodukována v seznamu rytin Jana Mullera, který se inspiroval Sprangerovou předlohou.⁹⁴⁴ Thomas da Costa Kaufmann grafiku uvedl do souvislosti s obrazem Venuše, Cery a Bakcha z KHM ve Vídni.⁹⁴⁵ Také upozornil, že toto téma se nalézá v díle Hanse von Aachena. Lubomír Konečný publikoval tento tisk jako Mullerovu reprodukci obrazu téhož výjevu z KHM ve Vídni z pol. 90. let 16. století.⁹⁴⁶

⁹³⁷ V databázi NG v Praze má tento exemplář jiné rozměry (56, 8 x 43, 8 cm).

⁹³⁸ NAGLER 1847, 176.

⁹³⁹ Tamtéž 176.

⁹⁴⁰ HOLLSTEIN 1949, sv. 14, k. č. 49.

⁹⁴¹ OBERHUBER 1958, 290.

⁹⁴² NEUMANN 1977, 429–430.

⁹⁴³ KOCKS 1979, 117–142.

⁹⁴⁴ BARTSCH 1980, sv. 4, 507.

⁹⁴⁵ KAUFMANN 1988a, 265.

⁹⁴⁶ KONEČNÝ 1997, 103.

Rovněž uvedl Konečný souvislost mezi Terenciovou komedií „Kleštěnec“ a rytinou. Dále pak badatel vyložil ikonografický význam a srovnal figurální motiv s obrazem z Grazu.

Grafika vyobrazuje Bakcha a Ceru jak kráčejí v téměř objetí po pěšině [108]. Protáhlé postavy jsou esovitě prohnuty. Nahý bakchus přidržuje hrozny v ruce, kterou si opírá o bok. Hlava Bakcha je otočena k druhé postavě, nicméně pohledem míří nad hlavu. Ceres je vyobrazena v oděvu se svrchním rouchem. Spodní šat obepíná tělo Ceres. V levé ruce drží srp a druhou drží ruku Bakcha. Ceres se dívá na Bakcha. V pozadí sedí Venuše pod přístřeší z drapérie látky upnuté na strom. U Venuše je vyobrazen malý Amor, který se hřeje u ohně.

Sprangerem navrženou kresbou „Bakcha a Cery opouštějící Venuši“ se inspiroval H. Goltzius, který figurální motiv překreslil [109]. Do dnešních dnů se v British muzeu v Londýně zachoval pouze horní díl, který vyobrazuje torzálně Bakcha a Ceru. V pozadí je pak nakreslena sedící Venuše. Další kopii Bakcha a Cery nakreslil F. J. Greill roku 1750, která je dnes ve sbírce Národní galerie v Praze [76].⁹⁴⁷ Můžeme tímto příkladem poukázat na vliv stylu Sprangera, který se díky reprodukční technice rozšířil.

Námět:

Postava Bakcha symbolizující Boha plodnosti, jenž byl synem Dia a Semely, kráčí společně s Ceres, která byla Bohyní země a obilí. Výjev je inspirován Terenciovou komedií „Kleštěnec“, jenž poukazuje na to, že bez Bakcha a Cery Venuše mrzne.

⁹⁴⁷ KONEČNÝ 1982, 93.

6.24 VENUŠE A MERKUR

Po roce 1595

Mědiryt, 40, 2 x 27, 9 cm

Signatura: B. Sprangers Ant.us invent. Joan Muller sculp. Vpravo dole: Muller excud. Amster.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 59441, R 160342.

Literatura: WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205;

NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 288; ŠTĚPÁNEK 1981, 19, 29;

KONEČNÝ 1997, 104; THE NEW HOLLSTEIN, díl II, k. č. 68.

Mědirytina Jana Mullera vyrytá podle B. Sprangera byla také zaznamenána v soupisech bez podrobnější analýzy.⁹⁴⁸ Konrad Oberhuber rytinu Jana Mullera stroze analyzoval.⁹⁴⁹ Na základě označení určil autorství a dále poukázal na to, že rytina je kopií varianty vzoru z Karlsruhe. Pavel Štěpánek motiv Venuše a Merkura zařadil do výstavního katalogu, který stručně analyzoval.⁹⁵⁰ Lubomír Konečný motiv Venuše a Merkura popsal ikonologicky výjev.⁹⁵¹ Konečný navázal na předchozí výzkum, že ikonografie čerpala ze Sprangerova obrazu z roku 1595 a odhadl vznik okolo roku 1600. Obraz Venuše a Merkura obdobného motivu sloužil jako volná součást mytologického celku. Dále pak Konečný uzavřel tvrzením, že výjev Venuše a Merkura lze dáti do souvislosti s traktátem „Le imagini delli dei de gl'antichi“ od Vincenza Cartaciho. Dvojice Venuše a Merkura byla v této knize posuzována tak, že láska (Venuše) a výmluvnost (Merkur) je dvoujedinná. Rovněž také Konečný interpretoval, že láska je podněcována darem výmluvnosti.

Jan Muller vycházel z tradiční předlohy B. Sprangera, která poukazovala na ikonografii Venuše a Merkura [110]. Sedící Merkur na křesle je ošacen pouze kusem látky přes hrud'. Nad ním stojí Venuše vyrytá v profilu bez šatů. Merkur drží Venuši za levé rameno a ona přidržuje jeho za krk. Scénu doprovází trojice okřídlených Amorů. První Amor stojící za Venuší je její rukou odstrkován. Tento malý Amor drží napřaženou rukou šíp. Druhý Amor stojící u Merkura mu odebírá žezlo s hady. Poslední Amorek se vznáší a přidržuje oběma rukama závěs. V popředí jsou vyobrazeni dva sedící ptáci, kteří evokují Merkura a Venuši.

⁹⁴⁸ Srov. WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1993, 74.1.

⁹⁴⁹ OBERHUBER 1958, 288.

⁹⁵⁰ ŠTĚPÁNEK 1981, 19, 29.

⁹⁵¹ KONEČNÝ 1997, 104.

Grafiku Venuše a Merkura můžeme také porovnat s Amorem a Psýché od B. Sprangera, kterou vyryl také Jan Muller [116]. V určitých detailech se shoduje noha křesla, drapérie a charakterizující typ figur. Mullerovu grafiku můžeme také porovnat s lavírovanou perokresbou z Musée du Louvre v Paříži, která vyobrazuje jen část výjevu [111]. Tato kresba je posouzena jako kopie podle Sprangera ze začátku 17. století.

Námět:

Postavy bohů Venuše a Merkura či Afrodity a Herma vzešly ze starořecké mytologie. Bůh Merkur je označován často jako ochránce stád a lásky. Venuše je pak známa jako bohyně smyslné lásky a milostného půvabu.⁹⁵²

⁹⁵² SVOBODA 1973, 378, 667.

6.25 SV. RODINA S ANDĚLSKÝMI HUDEBNÍKY

Mědiryt, 27, 9 x 33, 5 cm

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 6929, R 176 506

Literatura: DLABACŽ 1815, 186; WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 150, 274.

Sv. Rodinu s andělskými hudebníky vyryl Jan Muller podle navržené kresby od B. Sprangera. Johann G. Dlabacž poukázal v soupisu Sprangerových uměleckých děl na sv. Rodinu s dvěma anděly.⁹⁵³ Albrecht Niederstein sv. Rodinu přiřadil k vyobrazení z Nového Zákona.⁹⁵⁴ Konrad Oberhuber grafiku detailně analyzoval pod sv. Rodinou s dvěma anděly.⁹⁵⁵

Ústředním motivem grafiky je vyrytá Panna Marie s malým Ježíšem a sv. Josefem [112]. Za nimi jsou pak vyobrazeni dva hrající andělé. Panna Marie, která sedí, má na klíně svého syna. Mariinu hlavu zdobí koruna s hvězdami. Bohatě zřasený šat splývá podle anatomie sedící postavy. Marie jednou rukou přidržuje roucho k malému Ježíši a druhou rukou mu ukazuje na otevřený kodex. Neoblečený Ježíš drží v ruce karafiát a druhou má napřaženou dopředu. Sv. Josef vyobrazený vpravo listu mimo hlavní motiv se naklání k Madoně. Přísným pohledem pozoruje dvojici andělských hudebníků. Hrající anděl na loutnu, jenž je za zády Panny Marie soustředěným pohledem sleduje hmatník nástroje. Nad Madonou je pak vyryt zpívající anděl se zpěvníkem a pohledem mířícím vzhůru. Za zpívajícím andělem je pak naznačeno slunce s paprsky.⁹⁵⁶

Námět:

Sv. Rodina představuje postavy Marie, sv. Josefa a malého Ježíše, které jsou tradičním vyobrazením, jež poukazuje na odkaz rodiny hodný následování.

⁹⁵³ DLABACŽ 1815, 186. Nejsou rozlišeny obě varianty rytiny sv. Rodiny od Jana Mullera.

⁹⁵⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405. Z předchozí soupisové literatury není zřejmé zda se jedná o uvedenou grafiku. Viz soupis WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380.

⁹⁵⁵ OBERHUBER 1958, 274.

⁹⁵⁶ Pod obrazem je vyryto označení: Ut sacer hic parili resonat modulamine caetusMaria qui Duce latus agit. ...sic nos studio ratione magistra ... Hoc ...vitae perficiamus iter

6.26 SV. RODINA S ANDĚLSKÝMI HUDEBNÍKY II

Po roce 1595

Mědiryt, 31, 9 x 21, 7 cm

Signatura: Barto^{us} Sprangers Ant.^{us} Inventor Joan Muller Sculp. Na pravé straně: Harman Muller excud. Amsterodamij.⁹⁵⁷

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 59 443 a R 147 309

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 177; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205; DIEZ 1909–1910, 136–137; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 274; THE NEW HOLLSTEIN, díl. II., 180–181.

Odlišnost obou sv. Rodin od Jana Mullera spočívá v odlišném označení pod obrazem a také jiným návrhem. Gustav Nagler grafiku zařadil do soupisu děl B. Sprangera.⁹⁵⁸ Alfred Würzbach pojmenoval grafiku Jana Mullera jako Marii s dítětem, sv. Josefem a hrajícími anděly.⁹⁵⁹ Ernst Diez ve své práci upozornil na rytinu od Jana Mullera a porovnal ji s pozdější kopii obrazu vzniklé podle rytiny.⁹⁶⁰ Diez ovšem rytinu bral jako názorný příklad stylu Sprangera a jeho další vliv na umělce.⁹⁶¹ Albert Niederstein zapsal sv. Rodinu do vyobrazení z Nového zákona.⁹⁶² Konrad Oberhuber v katalogu detailně analyzoval odlišnost motivů a nápisů.⁹⁶³

Centrem kompozice jest Panna Marie s malým Ježíšem, který je doprovázen sv. Josefem a dvěma anděly [113]. Sedící Panna Marie je otočena bokem a oděna v bohatém rouchu. Na jejím klíně spočívá malý Ježíš. Dítě pohledem pozoruje knihu, kterou listuje Marie. Ježíš přidržuje v ruce květinu a roucho, které Marie mu přidržuje u boku. Starší sv. Josef opírající si hlavu o ruku je nakloněn k Madoně, ale pozoruje spíše hrajícího anděla na pravé straně listu. Sv. Josef má ruku opřenu o dřevěnou polici a ve druhé ruce přidržuje prkno poukazující na jeho povolání truhláře. Za Madonou je vyryt anděl, který hraje na loutnu. Téměř uprostřed nad Marií je vyobrazen další anděl se zpěvníkem.

⁹⁵⁷ Uprostřed je vyryt nápis: Ut sacer hic parili resonat modulamine caetus Aligerum Maria qui Duce latus agit Unamini sic nos studio. Ratione magistra. Hoc alaors vitae perficiamus iter. BARTSCH 1980, sv. 4, 499.

⁹⁵⁸ NAGLER 1847, sv. 17, 177. Pro objasnění citoval badatel zlomek nápisu pod obrazem uprostřed.

⁹⁵⁹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205.

⁹⁶⁰ DIEZ 1909–1910, 136–137.

⁹⁶¹ Tamtéž, 137. Ernst Diez v textu rytinu nezmínil, nicméně v kapitole „Der Manierismus und Sprangers stil“ poukázal v reprodukci na vývoj Sprangerova umění.

⁹⁶² NIEDERSTEIN 1937, 405. V soupisu jsou sice poznamenány dva stavy rytiny sv. Rodiny, ale není zřejmé jejich rozlišení.

⁹⁶³ OBERHUBER 1958, 274.

Zpívající anděl se dívá vzhůru s otevřenými ústy. Celková figurální kompozice je uzavřena ve sevřené formě. Prostor je jen naznačen vrženým stíny postav.⁹⁶⁴

⁹⁶⁴ Odlišnost dvou variant Sv. Rodiny od Jana Mullera spočívá jednak v otočení motivu a detailech (první varianta: P. Marie má hlavě korunu, hlava P. Marie je zaznamenána v poloprofilu, sv. Josef držící roucho, slunce s paprsky a nápisové označení pod obrazem).

6.27 FÁMA VEDOUCÍ UMĚNÍ NA OLYMP

1597

Mědiryt, 67, 8 x 49, 8 cm

Signatura: B. Spranger inven. Zaznamenáme také v dedikaci rok provedení: 1610.⁹⁶⁵ Joannes Mullerus sculpsit. Harman Muller excudebat. Ger: Valk ex.

Provenience: Národní galerie v Praze, R 137 654⁹⁶⁶, R 170750, R 170751

Literatura: DIEZ 1909–1910, 127, 132; CHYTIL 1918, 7–8; HOLLSTEIN 1949, sv. 14, 72; OBERHUBER 1958, 169–170; SCHNACKENBURG 1970, 151–152; PREISS 1974, 148; BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 4, 509; HERRMANN–FIORE 1982, 249; KONEČNÝ 1988, 197–198; KONEČNÝ 1997, 103; SEKYRKA 1997, 97; KOTKOVÁ 1999, 110; THE NEW HOLLSTEIN, díl II, 206; ŠRONĚK 2002, 21; ROUSOVÁ/HLADÍK 2005, 106–107; ZELENKOVÁ 2008, 118–119; REITZ 2009, 42–44.

Karel Chytil publikoval rytinu Jana Mullera a napsal, že rytina byla věnována představeným města Antverpy.⁹⁶⁷ Dále ocitoval verše vyryté podle Harmana Mullera a pak detailně popsal výjev. V článku dále autor porovnával s grafikou obrazy z Grenoblu. Chytil vyzdvihl Sprangerovu kompozici a ocenil práci rytce Jana Mullera. V dodatku pak Chytil porovnal grafiku s obrazem z Prahy, kde byla vynechána dedikační kartuše.⁹⁶⁸ Oberhuber připomenul rytinu také v hesle, kde jsou zmíněny obrazy.⁹⁶⁹ Analyzoval jednotlivé vyobrazené postavy mj. například Minervu a personifikaci Sochařství, Malířství a Architektury, kterou porovnal s vlivem A. de Vriese. Kristina Herrmann Fiore rytinu krátce publikovala v souvislosti s motivem Tří Grácií a porovнала ji s předchozími uměleckými díly od Goltzia a F. Zuccara.⁹⁷⁰ Preiss rytinu zmínil v souvislosti s obrazy a pak se zabíral složitou ikonografií motivu.⁹⁷¹ Lubomír Konečný v katalogu Prag um 1600 určil grafiku vyrytou roku 1597.⁹⁷² Následně uvedl, že rytina komentovala stav umění za Rudolfa II. Autor se poté zabýval

⁹⁶⁵ Úplné znění dedikace, která je napsána ve verších od Harmana Mullera zní: Postquam Barbaries tractus populata feracis–Florentes Asiae, florentesque Helladis oras, –Africam et ardentem, maqnam Europaeque potentis–Invasit partem, multo truculentior ausu: – Pictura, artificis sculpturaeque, culta Lysippo, Archi-que-tectura, vultu praecone venustae–Tres Nymphone, Comites individuaeque sorores, –Conteptae prorsus, per nubes Palladis almae–Se suasu profugae sevant, quas propria Fama–Delinet, ac afflans Zephyrus, dum paret Amori, – Aura sustentat, donec diro hoste fugato–Auscipiis Jovis, obtineant sua pristina Regina.

⁹⁶⁶ Grafika je velmi dobře reprodukována v. BARTSCH/STRAUSS 1980, sv. 4, 509. DIEZ 1909–1910, 127.

⁹⁶⁷ CHYTIL 1918, 7–8.

⁹⁶⁸ Tamtéž, 59–60.

⁹⁶⁹ OBERHUBER 1958, 169–170.

⁹⁷⁰ HERRMANN–FIORE 1982, 249.

⁹⁷¹ PREISS 1974, 148.

⁹⁷² KONEČNÝ 1988, 197–198.

válkou s Turky vedenou od roku 1592 a udělení povýšení malířskému cechu na umění roku 1595. Následně Konečný grafiku Jana Mullera představil ikonograficky i v detailní analýze kompozice.⁹⁷³ Pozastavil se u porážky císařských vojsk Turky u Györu a jejího včlenění do rytiny. Dále autor se detailně věnoval třem Gráciím (Architektura, Malířství a Sochařství) a dalším figurálním motivům v rytině. Na závěr Konečný připomenul tři přípravné kresby od Sprangera, které jsou v Mnichově. Tomáš Sekyrka grafiku stručně uvedl ve stati věnované obrazu.⁹⁷⁴ Olga Kotková grafiku krátce srovnala s obrazem na obdobné téma.⁹⁷⁵ Petra Zelenková napsala, že vyrytou grafiku Muller věnoval Antverpám z vděčnosti.⁹⁷⁶ Následně upozornila na ohrožení ze strany Osmanů, kteří narušují císařovu zálibu v umění. Evelyn Reitz grafiku zhodnotila jako alegorický slovník s intencí italského umělce konce 16. století.⁹⁷⁷ Dále připomenula spis F. Zuccariho o vizuálním zobrazení. Nicméně odlišnost Sprangera a Zuccariho spočívalo ve smyslovosti rudolfinského umělce. Grafiku Reitz poté porovnávala se studijním listem z Mnichovské grafické sbírky, která obsahuje jednotlivé segmenty tří žen, vzájemně se držících. Dále badatelka upozornila na Michelangelovský vliv a také na Parmigianina.

Krátce můžeme motiv shrnout jako Fámu, která vyzdvihá personifikované Umění (Sochařství, Architekturu a Malířství) ve třech ženských postavách na Olymp, kde sídlí Zeus a ostatní bohové [114]. Pod třemi Gráciemi je vyryt Amor se štítem obráceným směrem k Turkům, kteří ohrožují samu podstatu císařské kultury. V další části rytiny je pak zachyceno kulturní prostředí, jenž je soustředěno na stavbu paláce a vítězného oblouku. Mezi domem a obloukem je vyobrazen malíř (Spranger), kterého obdivuje císař, papež a dvořané či vojáci. Také je zde zaznamenáno sochařství s vyobrazenými sochami. Ideový záměr rytiny lze interpretovat jako ohrožení císařské uměnilovné prezentace ze strany postupujících Turků.

Předpokladem rytiny je kresba Fámy vedoucí tří Umění na Olymp od Sprangera, která ovšem vyobrazuje jen Fámu a tři postavy umění. Poměrně velká kresba (47 x 30,5 cm) zachycuje také Sprangerovo označení.⁹⁷⁸

⁹⁷³ KONEČNÝ 1997, 103.

⁹⁷⁴ SEKYRKA 1997, 97.

⁹⁷⁵ KOTKOVÁ 1999, 110.

⁹⁷⁶ ZELENKOVÁ 2008, 118.

⁹⁷⁷ REITZ 2009, 42–44.

⁹⁷⁸ Reprodukce je dobře zpracována na internetové adrese: www.rkd.nl.

6.28 PERSEUS VYZBROJOVANÝ MINERVOU A MERKUREM

1604

Mědiryt, 56, 5 x 39, 5 cm

Signatura: B. Sprangers inventor. Ianus Muller Sculptor. Vpravo dole: JH Muller excud. Amstelodami 1604

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 87212, R 112449

Literatura: DLABACŽ 1815, 187; WILLIAMSON 1816, sv. 3, 380; NAGLER 1847, sv. 17, 180; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 14, 59; OBERHUBER 1958, 186, 283–284; KONEČNÝ 1988, 422; FILEDT KOK 1994–1995, 250, 17–18; KONEČNÝ 1997, 106; THE NEW HOLLSTEIN, díl II., 189.

Perseus vyzbrojovaný Minervou a Merkurem byl vyryt Janem Mullerem podle kresby B. Sprangera, jenž Gustav Nagler zařadil do katalogu mytologických vyobrazení Sprangera.⁹⁷⁹ Dále byla grafika stručně uvedena v soupisové literatuře.⁹⁸⁰ Konrad Oberhuber zařadil rytinu do holandského vlivu na Sprangera.⁹⁸¹ K mytologickému výjevu z r. 1604 připomenul zdůraznění kontrapostů a mohutné postavy. V katalogu grafiky pak autor sepsal transkripce označení a předchozí soupisy, kde byla grafika zveřejněna.⁹⁸² Lubomír Konečný napsal, že tento výjev byl pod vlivem jisté divadelnosti.⁹⁸³ Dále podrobně analyzoval mytologický výjev a jeho přesah do manýrismu. Filedt Kok Mullerovu grafiku podle Sprangera uvedl v soupisovém katalogu, který doplnil nápisy na rytině.⁹⁸⁴ Posléze si Konečný povšiml ikonograficky neobvyklé scény, která je inspirována Ovidiovými Metamorfózami.⁹⁸⁵ Konečný se poté zaměřil na význam štítu, který mohl symbolizovat humanistu Hendricka Spieghela, jemuž Muller věnoval jeden výtisk. Autor kat. hesla připomenul, že slovo Spiegel znamená zrcadlo. Konečný pak v závěru poznamenal, že kompozice se scénou vítězství Persea nad Medúzou znamenalo v pozdní renesanci vítězství Rozumu nad Smyslností.

Výjev vyobrazuje moment, kdy Perseovi Minerva navléká lesklý oválný štít a Merkur mu připevňuje na nohy okřídlené opánky [115]. U pasu má Perseus dále zavěšen meč a hlavu zakrytou helmou. Perseus je otočen zády a jen hlavou se otáčí k divákovi. Figura Persea má šroubovitý protažený pohyb. Minerva držící štít je vyryta ve stejném pojetí postavy a

⁹⁷⁹ NAGLER 1847, 180.

⁹⁸⁰ Srov. DLABACŽ 1815, 187; WILLIAMSON 1816, 380; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205 (pod heslem Muller Jan); NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, 59.

⁹⁸¹ OBERHUBER 1958, 186.

⁹⁸² Tamtéž, 283–284.

⁹⁸³ KONEČNÝ 1988, 422.

⁹⁸⁴ FILEDT KOK 1994–1995, 250, 17–18.

⁹⁸⁵ KONEČNÝ 1997, 106.

s nakloněnou hlavou k Perseovi. Merkur v pokleku vlevo je vyobrazen na vyvýšeném soklu. Nad hlavou Minervy na pahorku jsou zachyceny postavy nymf v bujné vegetaci. Tyto nymfy Perseovi věnovaly helmu, která člověka učinila neviditelným. Dále rytinu zdobí nad hlavou Merkura dva stromy. Pod nohama Minervy je vyryta postava malého cherubína z oštěpem. V pozadí je pak zachycena dvojice postav, které vyzbrojování pozorují.

Námět:

Perseus vyzbrojovaný Minervou a Merkurem nebo spíše Athénou a Hermem je inspirovaný alegorickou antickou bájí. Persea, syna Dia a Danay, král Polydektés vyslal zabít a přivést hlavu Medúzy, jejíž pohled každého proměnil v kámen. Muller Persea zastihl v momentě kdy Athéna a Hermés mu předávali zbroj.⁹⁸⁶

⁹⁸⁶ MARTIN 1993, 196–198.

6.29 AMOR A PSÝCHÉ

Do roku 1610

Mědiryt, 36, 7 x 52, 6 cm

Signatura: B. Sprangers in argilla, forma hemisphaerica, prius effinxit Joan: Mullerus in aere incidebat.⁹⁸⁷ Harman Mul. excu.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160 576

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 205, kat. č. 70; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 182–183, 191; REZNICEK 1968, 371; NEUMANN 1978, 320; GERSZI 1988, 423–424; KONEČNÝ 1997, 106; THE NEW HOLLSTEIN, díl II., 189.

Gustav Nagler zařadil výjev do mytologických vyobrazení a následně napsal, že Amor kráčí k ležící Psýché.⁹⁸⁸ Alfred Würzbach grafiku pojmenoval Amor jdoucí k Psýché, kterou vyryl Muller podle reliéfu B. Sprangera.⁹⁸⁹ Albrecht Niderstein grafiku zařadil do soupisu mytologického.⁹⁹⁰ Konrad Oberhuber zařadil rytinu k reakci na sochařské práce Adriaena de Vries.⁹⁹¹ Autor poznamenal, že rytina je plasticky provedena podle terakotového reliéfu B. Sprangera. Dále badatel zhodnotil v rytině klidnost, plasticitu a formální iluzi interiéru. Oberhuber dále v soupisovém katalogu mědirytinu krátce představil v technických údajích.⁹⁹² Emil Reznicek označil rytinu jako dílo vzešlé z plastiky Sprangera.⁹⁹³ Jaromír Neumann v souvislosti s výjevem Amora s Psýché uvedl sochařské práce B. Sprangera.⁹⁹⁴ Tereza Gerszi grafiku Mullera podle Sprangerovy plastiky detailně analyzovala a posléze přiřadila k sochařské práci „Mrtvý Kristus“, od Sprangera.⁹⁹⁵ Rovněž se zabývala vlivem A. de Vriesa a jeho sochou Bakcha a Ariadny a Giambolognovou Nymfou. Posléze si povšimla určitého vlivu Taddea Zuccariho na anděla. Lubomír Konečný rovněž připomenul reliéf B. Sprangera podle, kterého J. Muller zhotovil rytinu.⁹⁹⁶ Konečný k sochařské práci Sprangera uvedl

⁹⁸⁷ Dále je v rámečku pod obrazem nápis: Qui venit ...preceptos Matris honores, Filius in... .. ipse suis. Ut Psychen vidit vilant ...sacius ardet, ... in affectum pana parata fuit. Nec modus hanc sociat sibi deinde ingali, Quae vinit Veneri post quoque gratae nurus. ...felix Psyche est, quam sanctior ille Cupido, ... suo praesens sine thoroque Souet.

⁹⁸⁸ NAGLER 1847, sv. 17, 178.

⁹⁸⁹ WÜRZBACH 1906, sv. 2, 205, kat. č. 70.

⁹⁹⁰ NIEDERSTEIN 1937, 405.

⁹⁹¹ OBERHUBER 1958, 182–183.

⁹⁹² Tamtéž, 281.

⁹⁹³ REZNICEK 1968, 371.

⁹⁹⁴ NEUMANN 1978, 320.

⁹⁹⁵ GERSZI 1988, 423–424.

⁹⁹⁶ KONEČNÝ 1997, 106.

příklad Andělské piety z terakoty. Badatel na závěr zařadil grafiku do období let 1605 až 1610. Argumentoval kompozičním schématem obrazu Venuše a Adónis.

Mullerova rytina kopírující Sprangerovu plastiku jedinečným způsobem vyobrazuje spící Psýché na pohovce [116]. Nad ní stojí okřídlený Amor, který se do Psýché zamiloval. Postava Amora je vyryta z profilu s vytrčenou nohou. Za postavou Amora vpravo je vyobrazen malý satyr s křídly, který mu odebírá toulec se šípy. Za spící Psýché přidržuje další satyr látkovou zástěnu.⁹⁹⁷ Stojící satyr vlevo v popředí opírající se o křeslo drží rukou cíp závěsu. Druhou rukou vylévá z nádoby tekutinu na hořící pochodeň. Před pohovkou nebo postelí je diagonálně položen Amorův luk. V popředí je také vyryta vpravo velká váza, která je vyobrazena jen z části.

Námět:

Výjev Amora a Psýché je inspirován příběhem od Apulia. Psýché, pocházející z královského rodu, se stala ženou boha lásky Amora. Bůh lásky přicházel jen v noci, poněvadž Psýché ho neměla vidět. Psýché pravidlo porušila a byla poté zavržena. Nicméně později byla vzata na milost a povznesena mezi bohy.⁹⁹⁸

⁹⁹⁷ Tento motiv se také objevuje v několika rytinách Giorgia Ghisiho. Např. v rytině Venuše a Adónida z NG v Praze.

⁹⁹⁸ SVOBODA 1973, 51.

Katalog grafického listu Serv. Raevena podle B. Sprangera

6.30 SV. LUKÁŠ MALUJÍCÍ MADONU

Po roce 1582

Mědiryt, 18, 8 x 11, 5 cm

Signatura: B. Spranger invent. Serv. Raeven Sculptor.⁹⁹⁹

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 75028

Literatura: NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 280.

Servitius Raeven byl holandský grafik a rytec, který žil na přelomu 16. a 17. století. Raeven reprodukoval proslulá díla umělců.

Rytina malujícího sv. Lukáše byla zařazena prvně do soupisů bez podrobnějšího rozboru.¹⁰⁰⁰ V Oberhuberově disertaci byla grafika porovnána s obdobným motivem sv. Lukáše od Rafaela Sadelera.¹⁰⁰¹ Badatel rytinu Serv. Raevena vyhodnotil jako její pozdější kopii.

Sedící sv. Lukáš je zachycen v momentě kdy maluje Madonu [117]. Před evangelistou jsou postaveny štafle s plátnem, na který klade štětec. Starý muž kontroluje malbu pohledem na Marii s malým Ježíšem umístěné v pravém horním rohu. Hlava světce zdobí dlouhý plnovous se svatozáří. Sv. Lukáš je oděn do dlouhého šatu, který je zřasen pohybem nohy opřené o rozporku štafle. Madona je obklopena světelnou září a oblaky s malými andílky. Za sv. Lukášem je vyobrazena dvojice andělů, kteří jeho počínání pozorují. První anděl gestem ruky poukazuje na malbu a naklání se hlavou dozadu k druhému. Za štaflemi je pak vyryt motiv okřídleného tura na němž spočívá malý anděl.

Námět:

Sv. Lukáš malující Madonu odkazuje na legendu, podle které byl malířem, jenž vyobrazil Pannu Marii s Ježíšem. Sv. Lukáš byl autorem stejnojmenného evangelia a Skutků apoštolských. Motiv sv. Lukáše malujícího Madonu se pak stal vstupním požadavkem do cechů malířů, který byl jejich patronem.

⁹⁹⁹ Pod obrazem je vyryt nápis: An pueri, an magna genitricis imagine vultum, Aspiciam LVCA; reddis utrumque bene, Blandulus est natus; blanda est virgincula mater, Artificum dextra quodque imitentur habent.

¹⁰⁰⁰ NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹⁰⁰¹ OBERHUBER 1958, 280.

Katalog grafických listů Aegidia II Sadelera podle B. Sprangera

6.31 VENUŠE PŘIJÍMÁ DARY

Po roce 1591

Mědiryt, 28, 6 x 18, 2 cm

Signatura: Bartol. Sprangers In: et figuravit, G: sadler, scal.¹⁰⁰² Na pravé straně na toulci je vyryt nápis Cum prae a také monogram Jorise Hoefnagela

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 78 001, R 160567

Literatura: DLABACŽ 1815, 188; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536; DIEZ 1909–1910; VAN DEN BRANDE 1950; OBERHUBER 1958, 289; HOLLSTEIN/BOON 1980, 21, k.č. 110; WIDERKEHR 1988, k. č. G 2; LIMOUZE 1990, 44–45; LIMOUZE 1997b, 107; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 177–178.

Aegidius II. Sadeler se narodil roku 1570 v Antverpách a zemřel roku 1629 v Praze. Již roku 1579 odcestoval se svým strýcem Johannem I. Sadelerem do Kolína nad Rýnem. Aegidius II. Sadeler pak se vrátil do své vlasti roku 1585. Po vyučení v dílně svého strýce Johanna navštívil roku 1593 Řím kde se setkal s Hansem Speckaertem. Sadeler pak zamířil do Mnichova a snad okolo roku 1597 se usadil v Praze. Aegidius II. Sadeler byl významným kreslířem, rytcem a také malířem. Jeho rytiny reprodukovaly řady proslulých umělců. Můžeme zmínit díla Tiziana, Rafaela, Tintoretta, A. Dürera, R. Saveryho a B. Sprangera.¹⁰⁰³

Johann Dlabáč grafiku Sadelera pojmenoval jako Nymfy a Satyrové podarovávají Venuši plody.¹⁰⁰⁴ Ernst Diez Sadelerovu grafiku určil jako dílo z roku 1592.¹⁰⁰⁵ Dále byla v soupisové literatuře grafika stručně uvedena.¹⁰⁰⁶ V soupise F. Hollstein byla grafiku zařazena do seznamu Sadelerových rytin, inspirovaných podle předlohy B. Sprangera.¹⁰⁰⁷ Badatelka Van den Brande se zmínila, že grafika byla provedena během Sprangerova mnichovského období v 80. letech 16. století.¹⁰⁰⁸ Konrad Oberhuber mědiryt zařadil do období kolem r. 1592.¹⁰⁰⁹ Léna Widerkehr popsala grafiku a vyložila ikonograficky

¹⁰⁰² Grafiku můžeme rozeznat pod označením dole pod obrazem: APOSTROPHE AD VENEREM. Primitiis gnata faecunda fertilis anni Oblatis Dominam te VENVS alma, colunt. Omnia seruitiis obstricta tencatur amoris, Qui vinculum vita cuncta creata ligat. Viz BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 177–178.

¹⁰⁰³ LIMOUZE 1990.

¹⁰⁰⁴ DLABACŽ 1815, 188.

¹⁰⁰⁵ DIEZ 1909–1910, 130.

¹⁰⁰⁶ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536.

¹⁰⁰⁷ HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 110.

¹⁰⁰⁸ VAN DEN BRANDE 1950.

¹⁰⁰⁹ OBERHUBER 1958, 289.

výjev.¹⁰¹⁰ Citovaná badatelka publikovala názor, že báseň pod motivem je oslavou přírody a lásce. Dorothy Limouze poukázala na grafiku ve stručném hesle, ve kterém se opírala o dosavadní badatelské poznání.¹⁰¹¹ Dále pak poznamenala, že stejné téma vyryl také Jan Muller okolo roku 1591. Badatelka argumentovala označením Jorise Hoefnagela v grafice. Dále upozornila na to, že Sadelerové ryli podle Sprangera v 80. letech 16. století. Limouze pak motiv ikonograficky analyzovala a doplnila jej o domněnky Lény Widerkehr.

Hlavním motivem je Venuše, která je vyobrazena v protáhlé postavě [118]. Vytočené tělo pozoruje dvě nymfy a satyra, kteří jí přináší na tácech dary. Klečící nymfa v popředí drží táč s plody ze stromů. Druhá stojící nymfa se skloněnou hlavou přináší táč s rostlinnými dary. Vousatý satyr v pozadí drží na podnose dva ptáky symbolizující živočichy. Malý putti zachycený na stromě odebírá víno z hroznů, které svírá v rukou za zády Venuše. Před polonahou Venuší je pak vyobrazen stojící putti, který ji z části zahaluje látkou. V popředí je zachycen toulec se šípy s již uvedeným označením a luk. Pozadí je poté budováno dvěma vzrostlými listnatými stromy.

Námět:

Venuše přijímající dary je interpretována jako bohyně plodnosti, která je od satyrů a nymf podarována prvními plody léta.¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ WIDERKEHR 1988, k. č. G 2.

¹⁰¹¹ LIMOUZE 1997b, 107.

¹⁰¹² SVOBODA 1973, 667.

6.32 KRISTUS JAKO ZAHRADNÍK S MÁŘÍ MAGDALENOU

Po roce 1591

Mědiryt, 29 x 23, 8 cm

Signatura: B. Spranger Invent.–E. Sadeler Sculp.¹⁰¹³

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 9745, R 77922, R 77923, R 77934, R 77935

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 177; OBERHUBER 1958, 276; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 61; KAUFMANN 1988a, 266–267; LIMOUZE 1997b, 109; BARTSCH/STRAUSS, 1997, sv. 72, 102–104.

Gustav Nagler námět uvedl v hesle lexikonu věnující se Sprangerovi.¹⁰¹⁴ F. Hollstein jej roku 1949 uvedl v soupise grafik E. Sadelera.¹⁰¹⁵ Konrad Oberhuber zhodnotil technické údaje u rytiny E. Sadelera.¹⁰¹⁶ Rovněž také připomenul, že stejné téma ryl také Jan Sadeler. Ve stručné analýze si všimneme, že se jednalo o grafiku E. Sadelera z Amsterdamu. Dále pak badatel uvedl grafiku od Jana Sadelera a E. d. Boise. T. da Costa Kaufmann publikoval grafiku ve srovnání s obrazem z Bukurešti (datováno S. F. 1591).¹⁰¹⁷ Kaufmann v závěru statě podotkl, že E. Sadeler mohl výjev vyrýt podle další kompozice od Sprangera. Dorothy Limouze rytinu publikovala a zjistila, že přesná datace je neznámou otázkou.¹⁰¹⁸ Dále připomněla, že E. Sadeler a Jan Sadeler vyryli stejný motiv. Jan Sadeler vyryl výjev během italského pobytu mezi roky 1595 až 1600 a E. Sadeler zhotovil rytinu v období 90. let 16. století. Limouze také uvedla, že Sadelerové mohli užívat císařské privilegium až od roku 1580. Rovněž badatelka zvažovala na možnost jiné verze malby, která mohla posloužit během italského období Sadelerů. Na závěr prezentovala srovnání motivu s malbou od malířů L'ortolana a Lavinia Fontany. Isabelle de Raimax v rámci soupisu Bartsch publikovala stručně grafiku z pohledu rytce Aegidia Sadelera.¹⁰¹⁹ Zároveň připomněla, že grafika byla provedena ve dvou variantách, které lze odlišit podle nápisu pod obrazem a oproti první variantě¹⁰²⁰ (typ z NG v Praze) ve druhé schází také další označení rytce Sadelera.¹⁰²¹

¹⁰¹³ Nad signaturou je vyryt nápis: Te simul abscondis; simul et vis Christe videri; Hinc flet teq.unam, quaviv Amans, et habet. Ludere gestit Amor; turpes abscedite lusus; Belle et Divinus ludere nouit Amor.

¹⁰¹⁴ NAGLER 1847, sv. 17, 178. V soupise bohužel se nedozvíme zda se jedná o obraz či již uvedenou grafiku.

¹⁰¹⁵ HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 61.

¹⁰¹⁶ OBERHUBER 1958, 276.

¹⁰¹⁷ KAUFMANN 1988a, 266–267.

¹⁰¹⁸ LIMOUZE 1997b, 109.

¹⁰¹⁹ BARTSCH/STRAUSS, 1997, sv. 72, 102–104.

¹⁰²⁰ Tamtéž, 102. Citovaná badatelka zjistila i z uvedené starší literatury, že dosud se zachovalo 18 exemplářů.

¹⁰²¹ Tamtéž, 102. Z druhé varianty se dosud zachovalo 9 výtisků.

Výjev Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou, jak již bylo uvedeno Kaufmannem, známe také jako obraz, který byl označen monogramem a datací: S. F. 1591.

Ježíš Kristus je vyryt ve formě polopostavy s odhalenou hrudí [119]. Hlavu má zakrytu kloboukem. Pohledem Kristus míří dolů na nádobku. V pravé ruce drží lopatu, kterou si opírá o rameno. Gestem levé ruky odpovídá Máří Magdaleně. Pohybem rukou Kristus odhaluje plášť, který je sepnut pruhem látky směřujícím zprava dolů diagonálně. Před Kristem je vyryta zahalená Máří Magdalena v profilu s jednou rukou v nádobce. Gestem druhé ruky se dotýká svého těla. Kristus a Máří Magdalena je zachycena v krajině se starým stromem. V pozadí lze rozeznat kamenný plot, zástavbu a bohatý porost, kterému dominuje Golgota se třemi kříži.

Obdobný motiv Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou vyryl podle B. Sprangera také Johann Sadeler. Ve sbírce Národní galerie v Praze jsou umístěny tři grafiky.¹⁰²²

Námět:

Samotný motiv vychází z evangelia sv. Jana (20, 15–18), ve kterém se praví, že Marie Magdaléna mylně Zmrtvýchvstalého Krista považovala za zahradníka. Kristus se nechal poznat a zvolal: *Noli me tangere*, poněvadž Marie Magdalena na něj chtěla sáhnout.¹⁰²³

¹⁰²² Viz inv. č. R 15470, R 78029, R 77921.

¹⁰²³ ROYT 2006, 150.

6.33 MOUDROST VÍTĚZÍCÍ NAD NEVĚDOMOSTÍ

Po roce 1591

Mědiryt, 48 x 35, 7 cm

Signatura: B. Spranger inuent. Eg. Sadeler sculp.¹⁰²⁴

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 7283, R 10001, R 160579

Literatura: WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 292; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 115; NEUMANN 1984a, 71; GERSZI 1988, 280, k. č. 159; LIMOUZE 1990, 149; LIMOUZE 1997b, 109. BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 184–185; STRECH 1998, 204.

Alfred Würzbach zařadil dílo „Umění a Věda vítězí nad Nevědomostí a Barbarstvím“ do profánních a mytologických scén Ae. Sadelera podle B. Sprangera.¹⁰²⁵ F. Hollstein grafiku stručně popsal v publikaci věnované Sadelerům a poznamenal srovnání s obrazem se shodným výjevem z KHM.¹⁰²⁶ Konrad Oberhuber grafiku popsal a připomněl obraz se stejným motivem z KHM ve Vídni.¹⁰²⁷ Jaromír Neumann tuto grafiku stručně rozebral a porovnal ji rovněž s obrazem z KHM.¹⁰²⁸ Dále publikoval názor, že grafika musela vzniknout podle kresby. Oddůvodnil to zejména odlišností pohybů postav v grafice. Na závěr se Neumann věnoval ikonografickému popisu. Dorothy Limouze poukázala na rytinu, kterou porovnávala s obrazem z KHM a rovněž zmínila souvislost s Epitafem Mikuláše Müllera.¹⁰²⁹ Dorothy Limouze napsala dále, že grafika vznikla mezi roky 1598 až 1600.¹⁰³⁰ Jí prezentovaný názor se odvolával na příchod Sadelera do Prahy v těchto letech. Dále interpretovala námět jako alegorický motiv sloučení Herma a Athény a devět Múz. Badatelka napsala, že se kompozice mohla považovat za politickou prezentaci Rudolfa II. jako ochránce umění a věd. Na závěr zhodnotila technickou zručnost Sadelera.

Grafika souvisí s obrazem Triumfu Moudrosti z KHM ve Vídni nebo je jeho zreprodukovanou variantou [120]. Rytina se odlišuje od obrazu především postojem Minervy, která se sklání k ležící postavě. Esovitě vytočené tělo bohyně stojí na piedestalu. Jednou nohou stojí na ležícím mužském těle, které symbolizuje zosobněnou Nevědomost, jenž má

¹⁰²⁴ Dále grafika obsahuje nápis pod obrazem. Non datur eximias veneret ut INSCIVS ARTES, Solus cas quarens noscere gestit AMOR. INSCIVS NON HONORABITur. Sed datur, ut spreta iaceat calcatus ab ARTE INSCIVS, et solido honore ruat. Viz BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 184–185.

¹⁰²⁵ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536, č. k. 82.

¹⁰²⁶ HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 115.

¹⁰²⁷ OBERHUBER 1958, 292.

¹⁰²⁸ NEUMANN 1984a, 71.

¹⁰²⁹ LIMOUZE 1990, 149.

¹⁰³⁰ LIMOUZE 1997b, 109.

spoutané ruce značí překonání. Mužská zakloněná hlava má oslí uši, což znamená nevědomost. Tyto hlavní protiklady jsou obklopeny alegorií umění a věd. Z nich můžeme uvést vlevo vystupující Athénu, která má za zády v pozadí Herma a snad personifikaci Astronomie. V pravé části scény je vyobrazena postava čtoucí v knize s perem v ruce. V pozadí jsou pak vyobrazeny personifikace třech Umění (Malířství, Sochařství a Architektura s atributy). Nad hlavou Minervy se vznáší Amor, který ji korunuje vavřínovým věncem znamenající vítězství.

Grafiku Moudrosti či Minervy vítězí nad Nevědomostí můžeme porovnat s kresbou z roku 1604.¹⁰³¹ Spranger motiv nakreslil perem na papír. Kresbu zredukoval pouze na sedící Minervu na piedestalu, kterou obklopují z každé strany klečící postavy. Z hlediska návaznosti kresby na grafiku z období 90. let 16. století Spranger zjednodušil motiv na tři ústřední postavy. Výjev postavy probodávající protivníka v protipohybu můžeme také vysledovat v přístupu Rafaelova Archanděla Michaela.

Námět:

Moudrost vítězí nad Nevědomostí symbolizuje alegorii na vládu Rudolfa II. Jejím východiskem je Minerva personifikovaná moudrost, která vítězí nad ležící postavou značící Nevědomost.

¹⁰³¹ Grafika se nachází v Kunsthalle Karlsruhe, inv. č. 1967–21. Viz www.rkd.nl.

6.34 VZPOMÍNKOVÝ LIST NA SMRT SPRANGEROVY ŽENY KRISTÝNY

1600

Mědiryt, 29, 3 x 41, 8 cm

Signatura: Privatas lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratus artem et amantem radamus, publicas fecit. Christina Mullerina uxor B. Spranger.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 10060, R 115116¹⁰³²

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 188; NAGLER 1847, sv. 17, 176; CHYTIL 1904, 43;

WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; WINTER 1909, 173; CHYTIL 1918, 9;

NIEDERSTEIN 1937, 404, 405; OBERHUBER 1958, 177–178, 275–276; REZNICEK 1968, 371; ŠÍP 1969, 88; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 332; NEUMANN 1984a, 73;

JANÁČEK 1987, obr. 66; LECHNER 1987, 88–89; GERSZI 1988, 420–421; LIMOUZE 1990, 151; LANG 1994, 14; HÖPER 1996, 431; LIMOUZE 1997b, 110;

HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 54, obr. 36; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 101–102; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, díl 2., 188–189; ZELENKOVÁ 2008, 110–111;

REITZ 2009, 40–41.

Karel Chytil roku 1904 popsal stručně rytinu Vzpomínkového listu na smrt Sprangerovy ženy, která byla v publikaci doplněna reprodukcí.¹⁰³³ Albrecht Niederstein grafiku uvedl v seznamu rytin ve stati autoportrétů, kde je pojmenoval jako Spranger a žena.¹⁰³⁴ Další literatura či soupisy grafiku krátce citují.¹⁰³⁵ Jaromír Neumann Vzpomínkový list stručně ikonograficky analyzoval.¹⁰³⁶ Upozornil zejména na portrét manželky v oválném medailonu obklopenou symboly Víry a Minervy. Neumann popsal další personifikované postavy smrti (tj. Thanata, Chrona a kostlivce) a pojmenoval další postavy Putta, Fámy a Pověsti. Martin Lechner se detailně věnoval rytině z pohledu malíře Sprangera a jeho portrétu v grafice.¹⁰³⁷ Nejprve nastínil badatel stručně analogie a spolupráci Aegidia Sadelera. Lechner pak rozebral detailně latinské nápisy a následně ji popsal. Teréz Gerszi se obsáhle věnovala Vzpomínkovému listu, který zařadila jako mistrovské dílo pozdně manýristického portrétního umění.¹⁰³⁸ Následně analyzovala podrobně ikonografii listu ze sbírky z Budapeštského muzea.

¹⁰³² NEUMANN 1984, 73. Neumann na rozdíl od E. Fučíkové uvedl inv. č. GS, R 115116.

¹⁰³³ CHYTIL 1904, obr.

¹⁰³⁴ NIEDERSTEIN 1937, 405. Albrecht Niederstein však nepublikoval, z jaké grafika byla sbírky či instituce.

¹⁰³⁵ Srov. WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 649; WINTER 1909, 173; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 332; JANÁČEK 1987, nepag.; HÖPER 1996, 431; BARTSCH 1997, sv. 72 díl 2., 188–189.

¹⁰³⁶ NEUMANN 1984a, 73.

¹⁰³⁷ LECHNER 1987, 88–89. Viz další literatura.

¹⁰³⁸ GERSZI 1988, 420–421.

Dorothy Limouze rytinu detailně analyzovala a ikonograficky popsala.¹⁰³⁹ Martin Lang usuzoval, že grafika navazovala na tradici italských manželských dvojportrétů a dále určil, že se jedná o přechodnou formou mezi alegorickým portrétem a „*ritratto parlante*“ tedy promlouvající podobiznou.¹⁰⁴⁰ Autoři katalogu „*Urbs Aurea*“ z roku 1997 publikovali rytinu pod pojmenováním „*Pamětní list Bartoloměje Sprangera*“.¹⁰⁴¹ Stručný popis pod reprodukcí objasňoval ikonografii grafiky. Dorothy Limouze napsala, že se u této grafiky nenašla žádná přípravná studie.¹⁰⁴² Autorka odvolává se na nápisy, publikovala názor, že mědiryt z hlediska kompozice byl společnou prací Sprangera a Sadelera. Limouze pak popsala ikonografii výjevu. Dále pak zhodnotila nápisy v grafice a jejich myšlenky. Limouze na závěr posoudila Sadelerovu ryteckou techniku, kterou ohodnotila jako výjimečnou. Petra Zelenková popsala v publikaci z roku 2008 kresby a grafiky ze sbírek NG v Praze grafiku.¹⁰⁴³ Badatelka si rovněž všimla, že Sadeler se věnoval také v určité fázi kompozici. Dále Zelenková rytinu ikonograficky analyzovala a následně napsala, že se jedná o nejproslulejší rytinu z prostředí rudolfínského manýrismu. Evelyn Reitz nejprve analyzovala alegorickou rytinu a posoudila, že Spranger a Kristýna vypadají živěji než alegorické postavy, které snad vytvořil Sadeler.¹⁰⁴⁴ Reitz dále připomněla, že se Sadeler v alegorických postavách propojil s dílem Sprangera. Rovněž také Reitz zaznamenala souvislost s tradicí italských manželských obrazů a usoudila, že obrazy malíře a jeho ženy jsou z období svatby.¹⁰⁴⁵

Vzpomínkový list vyobrazuje na pravé straně portrét zemřelé manželky B. Sprangera Kristýnu dívající se na pozorovatele [121]. Podobizna je umístěna v medailonu s nápisem „*Christina Mullerina uxor B. Spranger*“. Pod ním se nachází iluze sarkofágu o který se opírá z každé strany ženské postavy zpodobňující Zbožnost a Minervu. Před náhrobkem stojí malý Thanatos, který odkrývá lebku a stojí na přesypajících hodinách. Opřená paleta o hodiny symbolizuje, že by se Spranger vzdal všeho pro svou ženu. Pod rukou Thanata spočívá nápis „*Animus mariti animam tuam assequitur et licet secum sua abiiciat: Te non recolligit*“. O náhrobek má také opřenu uhašenou pochodeň. Nad bohatě zdobeným vrcholem medailonu a s naturálním závěsným ornamentem je vyryt nápis „*Mors iniqua quid tantum decus rapis pietas Aequa quae et mortuam servas*“. Na levé straně je vyobrazen B. Spranger dívající se na

¹⁰³⁹ LIMOUZE 1990, 152–153.

¹⁰⁴⁰ LANG 1994, 14.

¹⁰⁴¹ HAUSENBALSOVÁ/ŠRONĚK 1997, 54. Uvedený tisk byl zapůjčen ze Státního ústředního archivu v Praze.

¹⁰⁴² LIMOUZE 1997, 110.

¹⁰⁴³ ZELENKOVÁ 2008, 110–111.

¹⁰⁴⁴ REITZ 2009, 40–41.

¹⁰⁴⁵ Tady můžeme argumentovat, že se také mohlo jednat o idealizovaný pohled na podobu malíře Sprangera a jeho ženu. Názor, že se jedná o svatební podobiznu lze těžko dokázat.

diváka a ukazující na Kristýnu. Zoufalství symbolizuje smrt, která napřahuje šíp do hrudi Sprangera a nad ní vyobrazení Chrona s kosou a přesýpacími hodinami. Spranger je dále obklopen postavami symbolizující Architekturu, Malířství a Sochařství, které vytrvají a překonají smrt. Nad nimi se vznáší Fáma, která zosobněné umění v umělci rozhlásí „Vivat numine et nomine“.

Grafika sice byla předchozími badateli detailně analyzována, nicméně hlavní otázka nebyla vyřešena. Proč zvolil Spranger a Sadeler formu rytiny nikoliv formu malby nebo kresby? Můžeme jen odhadovat, že grafika napomohla k reprodukci zprávy (smrt ženy) známým a snad mohla naplnit funkci parte 16. století.

6.35 TŘI MARIE VRACEJÍCÍ SE OD HROBU

Okolo roku 1600

Mědiryt, 51, 5 x 36, 6 cm

Signatura: Bart. Sprangers Inventor a Egidius Sadeler...Sculptor...anni 1600.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 77989, R 160578, R 166590

Literatura: DLABAČ 1815, sv. 3, 188; WILLIAMSON 1816, sv. 5, 4; NAGLER 1847, sv. 17, 176; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 60; OBERHUBER 1958, 172–173, 275–276; ŠÍP 1969, 88; LIMOUZE 1990, 151; LIMOUZE 1997b, 110; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 101–102.

V seznamech soupisové literatury je grafika Tří Marií stručně uvedena.¹⁰⁴⁶ Konrad Oberhuber pojmenoval grafiku jako „Tři ženy u hrobu“ a zařadil ji do katalogu rytin.¹⁰⁴⁷ Badatel poukázal na nové formy, které jsou u vysokých postav a v jednoduché kompozici. Následně se věnoval spíše předloze, která byla ovlivněna Tizianem. Posléze v katalogovém soupisu vyzdvihl dvě varianty, které se odlišují v nápisech.¹⁰⁴⁸ Uvedl, že rytina se inspirovala oltářem z kaple Všech Svatých. Jaromír Šíp motiv uvedl jako dílo Sprangera, který vyryl Ae. Sadeler okolo roku 1600.¹⁰⁴⁹ Šíp porovnal výjev s leptem Tří Marií od Jacquese Bellange, který pokládal za diametrálně odlišný v přístupu. Thomas da Costa Kaufmann upozornil na malbu z kaple s odvoláním na tvrzení van Mandera.¹⁰⁵⁰ Rovněž v krátkém hodnocení zaznamenal také rytinu od Sadelera z roku 1600. Dorothy Limouze v disartaci krátce zmínila rytinu, kterou vřadila do období po namalování oltáře v kapli Všech Svatých z roku 1598.¹⁰⁵¹ Dorothy Limouze napsala, že grafika byla reprodukcí části oltáře v kapli Všech svatých na Pražském hradě, kterou namaloval B. Spranger.¹⁰⁵² Na tomto oltáři se účastnili další přední malíři mj. to byli Hans von Aachen, Hans Vredeman de Vries a Joseph Heintz st. V závěru Limouze zhodnotila kvalitu reprodukční techniky na kterou pak navázal lepty Jacques Bellange. Isabelle de Ramaix uvedla grafiku v souvislosti s rytcem Aegidiem Sadalerem.¹⁰⁵³ Krom reprodukce uvedla krátce souvislost mezi grafikou a malbou v kapli Všech svatých na Pražském hradě. Dále upozornila na dvě varianty téhož výjevu.

¹⁰⁴⁶ Srov. DLABAČ 1815, 188; WILLIAMSON 1816, sv. 5, 4; NAGLER 1847, sv. 17, 176. NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 60.

¹⁰⁴⁷ OBERHUBER 1958, 172.

¹⁰⁴⁸ Tamtéž, 275–276.

¹⁰⁴⁹ ŠÍP 1969, 88.

¹⁰⁵⁰ KAUFMANN 1988a, 270.

¹⁰⁵¹ LIMOUZE 1990, 151.

¹⁰⁵² LIMOUZE 1997b, 110.

¹⁰⁵³ BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 72, 101–102.

První varianta obsahuje již citovaný nápis, kdežto druhá je doplněna nápisem: Marco Sadeler excudit.

Sadeler podle předlohy vybral tři ženy, které krácejí po pěšině [122]. Ukazující žena vpravo je vyryta v protáhlém šroubovitým tvaru těla podle vzoru Sprangera. Protáhlé tělo je ještě zdůrazněno mírným zakloněním hlavy do strany a gesto ruky snad ukazující ženám cestu. Žena je ustrojena v několika vrstvách šatu, jemuž dominuje dlouhá sukně, pod kterou se rýsuje anatomie nakročeného kolena. Žena stojí na cestě na špičkách nohou. Druhá žena vlevo rovněž poukazuje na stavbu a kompozici drapérie k témuž zaměření. Žena je vyobrazena v profilu s pohledem směřující k první. V jedné ruce přidržuje malý pohár a druhou rukou svírá svůj svrchní plášť. Třetí žena je vklíněná mezi oběma ženami. Žena s nakloněnou zahalenou hlavou je zachycena z en face. V rukách drží menší pohár, jenž podobný s pohárem druhé ženy, kterému odklápí víko. Za třemi Mariemi Sadeler vyryl kmen stromu obrostlý větvemi. V pozadí pak v dalším plánu jsou zachyceny dvě ženské postavy na cestě směřující kolem Golgoty. Na kopci jsou vyryty tři prázdné kříže. Preciznost Ae. Sadelera tkví v jedinečném provedení detailů, vržených stínů a propracovanosti v krajinné složce rytiny. Jemná modelace Sadelerovy rytecké techniky prozrazuje význam jeho mistrovství v možnosti reprodukce obrazů.

Námět:

Výjev Tří Marií vracející se od hrobu je inspirován evangelií (Mt 27, 28; M 16, 1; L 24, 10), kde andělem bylo zvěstováno, že Kristus už v hrobě není.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵⁴ ROYT 2006, 313–314.

6.36 HERKULES A OMFALÉ

Okolo roku 1600

Mědiryt, 43, 8 x 31, 5 cm

Signatura: Bar. Sprangers Inventor/ Eg. Sadeler Sculpsit.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160 571

Literatura: DLABAČZ 1815, sv. 3, 188; WILLIAMSON 1816, 5 sv., 4; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, 30; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 52, 169, 172; OBERHUBER 1958, 283, kat. č. 46; NEUMANN 1984a, 71–72; KAUFMANN 1988a, 261; LIMOUZE 1990, 150; LIMOUZE 1997b, 111. BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 52, 169, 172.

V soupisové literatuře byla grafika Herkula a Omfalé od Ae. Sadelera stručně zaznamenána.¹⁰⁵⁵ Konrad Oberhuber rytinu uvedl v soupisovém katalogu s označením.¹⁰⁵⁶ Dále Oberhuber rytinu analyzoval a popsal a porovnal ji v souvislosti s obrazem z KHM ve Vídni. Jaromír Neumann rytinu prezentoval v krátké katalogové stati, ve které upozornil na ikonografii motivu.¹⁰⁵⁷ Dále pak rytinu porovnal s obrazem Herkula a Omfalé z roku 1576 od Sprangera, který se nalézá ve Vídni.¹⁰⁵⁸ Neumann v závěru poznamenal, že rytina z hlediska kompozičního řešení spadá do 80. let. 16. století. Thomas da Costa Kaufmann rytinu Herkula a Omfalé zahrnul do hesla obrazu Herkula a Omfalé z KHM ve Vídni.¹⁰⁵⁹ Upozornil zde na oblíbený výjev v rudolfinském umění. Dorothy Limouze poukázala na rytinu, kterou porovnávala s malbou na mědi z KHM a kresbu z roku 1599 z Národní galerie v Praze.¹⁰⁶⁰ Dorothy Limouze dále napsala o grafice v souvislosti se Sprangerovými díly na totožné téma.¹⁰⁶¹ Porovnávala obraz z KHM ve Vídni, skicu z Florentské Uffizi a kresbu z NG v Praze a zjistila, že se od sebe odlišují. Limouze se domnívala, že skica pocházela ze stejného období jako obraz tedy okolo roku 1600 a poté se v textu věnovala ikonografii.

Sedící Herkules v ženských šatech přede přízi pod dohledem sedící Omfalé [123]. Herkules má mírně vytočenou hlavu a pohledem se dívá k předení. Pohyb rukou, jenž spojuje nit a opřená noha o kyj vytváří dynamickou formu postavy, kterou ještě umocňuje bohatá drapérie

¹⁰⁵⁵ Srov. DLABAČZ 1815, 188; WILLIAMSON 1816, 5 sv., 4; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, 30; BARTSCH/STRAUSS 1997, sv. 52, 169, 172;

¹⁰⁵⁶ OBERHUBER 1958, 283, kat. č. 46.

¹⁰⁵⁷ NEUMANN 1984a, 71–72.

¹⁰⁵⁸ Tamtéž, 71.

¹⁰⁵⁹ KAUFMANN 1988a, 261.

¹⁰⁶⁰ LIMOUZE 1990, 150.

¹⁰⁶¹ LIMOUZE 1997b, 111.

oděvu. Před Herkulem je vyryt košík s klubky a nůžky. Královna Omfalé sedící na vyšším trůně, je vyobrazena zády k divákovi. Nicméně panovnice má k pozorovateli zvláště otočenou hlavu a pohledem se na nás dívá. Za Omfalé stojí starší žena zřejmě dvorní dáma. Za Herkulem je vyryt stůl s hrozny a vázou, o kterou se opírá žena. Tato žena v pozadí gestem komentuje událost s další ženou. Nad nimi se vznáší putti, který přidržuje látku odhalující jim Herkula s Omfalé. Drapérie látky, která spadá seshora dolů omotává dříví sloupu. V interiéru znázorněna iluze antického paláce se dvěma sloupy a otevřeným oknem.

Rytinu můžeme porovnat s kresbou Herkula a Omfalé z Galerie degli Uffizi z Florencie, která mohla být předstupněm konečného návrhu. Kresba Herkula a Omfalé se odlišuje jen tím, že Omfalé stojí a není dokreslen interiér.¹⁰⁶² Z hlediska srovnání s dalšími rytinami se můžeme domnívat, že se jedná o dílo z pozdního období Sprangera. Rytinu můžeme považovat podle návrhu, který snad malíř nakreslil v období mezi roky 1595 až 1600, kdy začal používat šerosvit v pozadí. Sadeler rytinu mohl vyrýt také v tomto období.

Námět:

U grafiky s tématem Herkula a Omfalé nemusíme připomínat ikonografii, poněvadž se tím Spranger často inspiroval. Můžeme zde připomenout ze zdejších sbírek kresbu z Národní galerie v Praze (viz katalog 5.3) a obraz taktéž z NG v Praze (viz kat. 1.14). Herkules, který v ženských šatech předl přízi, byl okouzlen krásou Omfalé. Omfalé je zachycena v momentě, kdy drží Herkulovu zbroj.¹⁰⁶³

¹⁰⁶² Herkules a Omfalé, Galerie degli Uffizi, inv. č. 2362. Kresba je připomenuta v souvislosti s obrazem v: LIMOUZE 1997b, I/351.

¹⁰⁶³ MARTIN 1993, 113–116.

6.37 VENUŠE A KUPIDO

Okolo roku 1600

Mědiryt, 20 x 13, 8 cm

Signatura: B. Spranger Invent. Eg. Sadeler Sculp.¹⁰⁶⁴

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 77925 a R 160568

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 187–188; NAGLER 1847, sv. 17, 180; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 536; NIEDERSTEIN 1931, 3, 8, 24; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 184–185, 250; ŠÍP 1969, 91; KAUFMANN 1982, 142–143; NEUMANN 1984a, 72; WIDERKEHR 1998, 200.

Dlabacž grafiku uvedl jako ženskou postavu s Kupidem v soupise grafik.¹⁰⁶⁵ Gustav Nagler zařadil grafiku do mytologického soupisu děl Sprangera.¹⁰⁶⁶ Nicméně k Venuši místo Kupida přiřadil Amora. Alfred Würzbach grafiku Venuše s Kupidem zařadil do soupisu mytologických a profánních děl.¹⁰⁶⁷ Albrecht Niederstein nejprve grafiku označil jako Venuši s Amorem od Sadelera, která vznikla na základě kresby Sprangera.¹⁰⁶⁸ Badatel výjev zařadil do období roku 1587, kdy vznikla rytina svatby Amora s Psýché od H. Goltzia. Dále Niederstein grafiku dle analogie s kresbou popsal a poukázal na příbuznost s Goltziovou rytinou.¹⁰⁶⁹ Konrad Oberhuber zastával názor, že rytina vykazuje znaky reliéfní kompozice Jana Mullera.¹⁰⁷⁰ Dále Badatel pokládal motiv za přední zv. „Ohrenschel stil“. Jaromír Šíp motiv Venuše a Kupida od Sadelera, který postupoval podle předlohy Sprangera, zařadil do období po roce 1600.¹⁰⁷¹ Thomas da Costa Kaufmann Venuši a Kupida porovnal s kresbou Venuše a Kupida z Metropolitního muzea v New Yorku, která je s rytinou shodná.¹⁰⁷² Opravil tedy předchozí názory Niedersteina a Oberhubera. Jaromír Neumann publikoval grafiku v oeuvre Sprangera.¹⁰⁷³ Následně se věnoval technickým náležitostem a krátce výjev popsal. Dále upozornil na pohyb Venuše, který evokuje pozdější Rubensovy obrazy.

Sadeler podle návrhu vyryl figurální scénu v interiéru se sloupem a rozevlátou zástěnou, která je omotaná kolem dřívku sloupu [124]. Sedící nahá Venuše s rozpuštěnými vlasy, které si

¹⁰⁶⁴ Pod obrazem následuje nápis: *Expedit in celum flammas ferrumque Cupido: Ne nimium, si me torreat igne; querar.*

¹⁰⁶⁵ DLABACŽ 1815, 187–188.

¹⁰⁶⁶ NAGLER 1847, sv. 17, 180.

¹⁰⁶⁷ WÜRZBACH 1906, sv. 2, 536, kat. č. 64.

¹⁰⁶⁸ NIEDERSTEIN 1931, 3.

¹⁰⁶⁹ Tamtéž, 8.

¹⁰⁷⁰ OBERHUBER 1958, 184–185, 250.

¹⁰⁷¹ ŠÍP 1969, 91.

¹⁰⁷² KAUFMANN 1982, 142–143.

¹⁰⁷³ NEUMANN 1984a, 72.

češe hřebenem, je vyryta v esovitém protáhlém tvaru. Pod sedící Venuší se rýsuje volně spadající látka. Na pravé straně je zobrazen stojící Kupido, který má opřenu nohu před sebe o sokl. Tento kontrast ovlivňuje následně pohyb těla. Kupido napíná rukama luk se šípem, kterým míří vzhůru nad sebou. V popředí je opřen o sokl toulec se šípy, lasturová miska a bohatě zdobená konvice, které jsou atributem Kupida a Venuše.

Příklad kresby Venuše a Kupida z The Metropolitan museum of Art poukazuje na předlohu podle, které postupoval Ae. Sadeler. Brilantní zachycení detailů Sadelerovy techniky mědirytu souzní s kompozicí Sprangerovy předlohy.

Námět:

Postava Kupida vychází ze starořeckého Éróta, jenž byl bohem lásky a smyslné touhy. Kupido byl malován v několika typech. Příklad Kupida od Sprangera vycházel z tradice chlapce se šípy a pochodní, z nichž podněcuje vášeň. Venuše neboli také Afrodita personifikovala lásku všech živočichů.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷⁴ MARTIN 1993, 18–21.

6.38 PORTRÉT PIETERA BRUEGHELA ML.

1606

Mědiryt, 30, 4 x 21, 3 cm

Signatura: Bar. Sprangers Inventor a Sac. Caes. Mai. Sculptor Egidius Sadeler, exhibet

Provenience: Sběrka Vojtěcha Lanny. Národní galerie v Praze, inv. č. R 776

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 181–182; WINTER 1909, 173; NIEDERSTEIN 1937, 405; TOMAN 1950, 477; BEDAUX/VAN GOOL 1974, 133–156; LIMOUZE 1990, 154–155; LIMOUZE 1997b, 112; LIMOUZE 1997a, 20; KASCHEK 2007, 44–58.

Rytinu podobizny Pietera Brueghela ml. zmínil v lexikonu z roku 1847 Gustav Nagler.¹⁰⁷⁵ Dále byla rytina zahrnuta ve stručnosti v další literatuře.¹⁰⁷⁶ Bedaux a van Gool představili rytinu v kontextu tvorby P. Brueghela ml. na návaznost na jeho otce.¹⁰⁷⁷ Upozornili především na téma umění, které se inspiroje přírodou. Následně Dorothy Limouze připomenula rytinu Pietera Brueghela ml., kterou Sadeler vyryl podle koncepce Sprangera.¹⁰⁷⁸ Dorothy Limouze dále napsala kat. heslo, kde ikonograficky analyzovala grafiku.¹⁰⁷⁹ Rovněž zmínila alegorické souvislosti mezi postavami okolo medailonu s portrétem. Dále pak citovala předchozí výzkum Bedauxe a van Goola. Na závěr Limouze upozornila na okolnost, že tato grafika mohla vzejít ze spolupráce s rytcem a latinského humanisty na Pražském hradě. Ve stejném roce byla grafika reprodukována v časopise *Grapheion*, kde se autorka Dorothy Limouze zabývala grafikou z pohledu umění rytiny v prostředí rudolfinského umění.¹⁰⁸⁰ Bertram Kaschek napsal článek pojednávající o malíři P. Brueghelovi st., kterého uznával Rudolf II.¹⁰⁸¹ V závěru článku publikoval rytinu P. Brueghela ml. a poté ji popsal.

Portrét ve formě poprsí Pietera Brueghela ml. je vyryt podle předlohy do medailonu, který obklopuje nápis: „Pictor aevi huius inter principes Pieter Bruegel ex ambivaritis Belga“ [125]. Ve vytištěném exempláři je celková dispozice těla posunuta mírně doprava. Brueghel ml. se pohledem dívá před sebe. Tvář zdobí vrásky a krátké zastříhnuté vlasy. Obličej je částečně zakryt dlouhým plnovousem, který zakrývá téměř celý krk s krajzlem. Brueghel ml. je oděn do košile s knoflíky. Zajímavě je řešeno také pozadí, ve kterém je vidět vržený stín portrétovaného a probleskující vržené světlo. Medailon je umístěn na kamenném sarkofágu,

¹⁰⁷⁵ NAGLER, 1847, sv. 17, 174–182.

¹⁰⁷⁶ Srov. WINTER 1909, 173; TOMAN 1950, 477; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21.

¹⁰⁷⁷ BEDAUX/VAN GOOL 1974, 133–156.

¹⁰⁷⁸ LIMOUZE 1990, 154–155.

¹⁰⁷⁹ LIMOUZE 1997b, 112.

¹⁰⁸⁰ LIMOUZE 1997a, 20.

¹⁰⁸¹ KASCHEK 2007, 44–58.

pod kterým je postava Thanata, jenž pláče a jednou rukou při zemi přidržuje lebku a zároveň pochodeň, která uhasíná pádem na podlahu.¹⁰⁸² Vedle Thanata je napravo opřena o zemskou bání malířská paleta se štětcí. Vlevo u nohou Athény jsou vyryty měřidla a kovová váza pravděpodobně na olej. Na pravé straně od medailonu je vyobrazena postava Fámy, která je opřena o sarkofág a stojí na zemské bání. Protáhlá postava Fámy je zobrazena v aktu a směrem nahoru přidržuje pravou rukou u úst trubku hlásající zvěst staro–nového malíře. Levou rukou přidržuje stejný hudební nástroj na sarkofágu. Na druhé straně je vyryta postava Pallas Athény, která stojí na podlaze. Protáhlá postava má šroubovitou formu a pohledem sleduje Herma, který je namalován na vrcholu medailonu. Athéna je vyryta ve tváři v profilu, avšak její tělo je vytočeno směrem k divákovi. Jednou rukou Athéna přidržuje o sarkofág svůj atribut. Před ním je vyryt kahan s věčným světlem. Hermés posazený na vrcholu medailonu hledí na Brueghela ml. Hermés je zachycen jako mladík s okřídlenou helmou a s atributem v pravé ruce, která se opírá o nápisovou pásku medailonu. Hermés je oděn do pláště, který se nad ním vzlíná. Za Hermem je vyryt rostlinný věnec zachycený v rozích se dvěma stuhami na každé straně, které se volně vlní. Za výzdobou je celkový výjev vyryt do pozadí architektury niky s naznačenou římsou. Pod obrazem je pak vyryta báseň, která navazuje na Senecův dopis o napodobování.¹⁰⁸³

¹⁰⁸² Dorothy Limouze to vysvětluje, že ve svém synovi se Brueghel znovu narodil.

¹⁰⁸³ Viz plné znění básně: *Ars Nactram. Ac erat nisi et Ars per Nactram ..set Natura Artem aeterurat nisi et Natura nihil aeterii ..set Aluminus Altricent.*

6.39 ODPOČINEK SV. RODINY NA ÚTĚKU DO EGYPTA

Mědiryt, 21, 2 x 15, 7 cm

Signatura: B. Spranger Inue. G. Sadl: sc:

Provenience: Národní galerie v Praze, inv.č. R 188676, R 160569, R 77933

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 177; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 534;

NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 272; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21;

BARTSCH 1997, sv. 72.

Rytina Odpočinku na Útěku sv. Rodiny do Egypta, kterou zhotovil Aegidius II. Sadeler podle předlohy B. Sprangera, byla mj. uvedena v Naglerově soupise.¹⁰⁸⁴ V soupise byla grafika zapsána s připomínkou alegorického olemování. V následujících soupisech byla grafika jen stručně pojmenována Útěk do Egypta.¹⁰⁸⁵ Konrad Oberhuber ve svém soupise grafik vzniklých podle Sprangera, zmínil Naglerův popis.¹⁰⁸⁶ Grafické soupisy upozornily na Sadelerovu grafiku bez rozsáhlejší analýzy.¹⁰⁸⁷

Hlavním motivem rytiny „Útěku do Egypta“ je vyobrazení odpočívající sv. Rodiny [126]. Panna Maria je zachycena v momentě kdy sedí na zemi. Ačkoliv je vyobrazena sedící, a přesto je zjevná protažená forma těla. Tento motiv protažení vyzdvihuje nakloněná Mariina hlava do strany. Marie má hlavu částečně zakrytou šátkem. Její pohled míří k divákovi. Hlava je posazena na úzký krk. Marie je oděna do svrchního pláště a spodního oděvu, který ji zakrývá až po kotníky. Hlavním motivem, který zaujme jsou nohy a zejména kolena sedící Marie. Ježíš je přidržován na pravém boku jednou rukou své matky. Druhou rukou Marie vytahuje z misky ovoce hrušku. Přes nohy Marie se předklání z pravé strany malý Ježíš, jenž v jedné ruce svírá jablko a druhou má nataženu k misce s ovocem. Za Marií a Ježíšem je vykreslena postava starého Josefa, který je nad nimi nahrben a částečně zakryt pláštěm. Z pod pláště se vynořuje Josefova ruka, která uchopuje stopku jablka, jenž drží malý Ježíš. V pozadí za sv. Rodinou se rýsuje bujná vegetace a stromové. V průhledu do dalšího plánu pozadí se objevuje vodní plocha s jelenem, který pije. Nad ním na rozvětveném stromě sedí malý anděl.

Motiv sv. Rodiny na Útěku do Egypta je umístěn do alegorického rámu tvořeného několika detaily. Uprostřed nahoře je vyryt nápis IHS v kruhu složeného se symboly. Nad nápisem symbolizujícím Krista je další označení: Solum quod salvet nomen. Pod nápisem v kruhu je

¹⁰⁸⁴ NAGLER 1847, sv. 17, 177.

¹⁰⁸⁵ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 534; NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹⁰⁸⁶ OBERHUBER 1958, 272.

¹⁰⁸⁷ HOLLSTEIN 1980, sv. 21; BARTSCH 1997, sv. 72.

další nápis: Habet. Z obou stran jsou vyryty motivy dvou sedících andělů. První anděl na levé straně, který sedí na girlandě s označením EMMA, přidržuje v jedné ruce lebku a druhou ukazuje na nápis IHS. Druhý anděl na pravé straně, jenž také sedí na girlandě, jež pokračuje nápisem NUEL, také ukazuje do středu a místo lebky přidržuje symbol slunce. Na girlandy z obou stran jsou navěšeny rostlinné motivy a zakončeny ulitami. Levý závěs obsahuje snad alegorický motiv universa za kterým jsou do kříže vyryté větve. Na jedné větvi se objevuje obtočený had. Na pravé straně je zavěšen motiv hvězdy, ve kterém je uprostřed řecký symbol Krista XP. V cípech hvězdy a ve výsečích jsou vyrytá písmena. Pod obrazem sv. Rodiny je pak vyryt nápis, jež vertikálně tvoří na obou okrajích nápis IESUS.¹⁰⁸⁸

Odpočinek na Útěku do Egypta však souvisí s dalšími výjevy z Kristologického cyklu, jenž vyryl Aegidius II. Sadeler, jenž se dá právě identifikovat podle alegorických rámců.

¹⁰⁸⁸ Samotné sdělení nápisu lze přepsat takto: In rebus tantis Trina Coniuncto mundiI, Erigit humanum sensum loudare ventustE, Sola salus nobis, et mundi summa potestaS, Venit peccati nodum dissoulere fructV, Summa salus cunctis nituit per secula terriS.

Katalog grafických listů Johanna Sadelera podle B. Sprangera

6.40 SV. FRANTIŠEK

1580

Mědiryt, 14, 6 x 10, 2 cm

Signatura: B. Spranger inventor. I. Sadeler scalpsit Antuer.¹⁰⁸⁹

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 76197, R 77678

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538;

NIEDERSTEIN 1937, 403, 405; OBERHUBER 1958, 279; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 365; BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 153–154.

Johann I. Sadeler byl holandský grafik, kreslíř a vydavatel, který se narodil roku 1550 v Bruselu a zemřel roku 1600 v Benátkách. Pravděpodobně se školil v dílně vydavatele Christofa Plantina v Antverpách. Posléze odcestoval s rodinou roku 1579 do Kolína nad Rýnem. V letech 1582 až 1586 působil opět v Antverpách. Následně v letech 1593 či 1594 odcestoval do Italských Benátek. V pozdější době pak zamířil do Říma a i do Mnichova. Dílo J. Sadelera bylo ovlivněno současnými umělci, mj. můžeme uvést i předlohy B. Sprangera.¹⁰⁹⁰

Grafiku sv. Františka můžeme vyhledat ve starších soupisech, které ovšem o samotném exempláři nic nenapovídají.¹⁰⁹¹ Teprve až Konrad Oberhuber rozlišil dvě varianty rytin sv. Františka od Johanna Sadelera.¹⁰⁹² První varianta, která je také v Národní galerii, byla opatřena výše uvedenou signaturou. Druhou variantu, kterou Oberhuber rozpoznal, se odlišuje vyrytým nápisem S. Franciscus. Toto rozčlenění na dvě verze grafiky od Johanna Sadelera také použila editorka grafického soupisu Bartsch I. de Raimax.¹⁰⁹³

Kresebná předloha B. Sprangera, kterou použil Johann Sadeler k rytí výjevu sv. Františka, se ztratila. Sv. František z Assisi je vyobrazen v polopostavě [127]. Snad sedící světec má skloněnou hlavu a pohledem sleduje malý kříž s Kristem, jež přidržuje rukou. Světcova hlava se svatozáří je napůl zakryta kapucí hábitu. Františkova hlava je posazena na vysoký krk, jež se vynořuje z oděvu. Jak již bylo zmíněno světec drží v jedné ruce křížek, na který se dívá. V druhé ruce přidržuje prsty rozevřenou knihu, od které se odvrací. Neopomenutelným detailem jsou stigmata ran na rukou po hřebecích a propíchnutý bok navozující utrpení Krista.

¹⁰⁸⁹ Pod obrazem pak je vyryt nápis: *Christe sciant quecunque abj, mihi sufficis una, Cognitoque mei, cognitioque tuj.*

¹⁰⁹⁰ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2,

¹⁰⁹¹ NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹⁰⁹² OBERHUBER 1958, 279.

¹⁰⁹³ BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 153–154.

Celkově je postava světce zachycena v krajině vyjádřené skalním masívem a vzrostlým stromem, s bohatým listovým.

Námět:

Sv. František s Assisi (1181–1226), jenž pocházel z obchodnické bohaté rodiny, se rozhodl, že bude pomáhat chudým a nemocným. Světec, jež prosazoval chudobu jako přiblížení se Kristu, později založil řád, jenž potvrdil roku 1210 papež. Roku 1224 v období pobytu na hoře Verna se mu na těle objevila stigmata.

6.41 SVATÁ RODINA

1581

Mědiryt, 25 x 18 cm

Signatura: B. Sprangers inu. I.Sadl. fec et exc. Cu. Gratia et Priuil. Sac. Caes. M. 1581.¹⁰⁹⁴

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 193165, R 76386

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 177; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 403, 405; OBERHUBER 1958, 274; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 300; BARTSCH/RAIMAX 1999, sv. 70, díl 1, 191–192.

Jako v předchozích případech grafiku sv. Rodiny od Johanna Sadelera, který postupoval podle Sprangera, uvedli badatelé ve stručném soupise.¹⁰⁹⁵ Konrad Oberhuber se krátce zmínil o grafice Johanna Sadelera, kterou označil jako sv. Rodinu s Janem a třemi anděly.¹⁰⁹⁶ Badatel uvedl grafiku v pohledu formální analýzy a přiřadil další kopie rytiny J. Sadelera. Grafika poté byla stejným způsobem zhodnocena v rámci soupisů rytin Johanna Sadelera včetně jejich pozdějších kopií.¹⁰⁹⁷

Motiv svaté Rodiny, který vyryl Johann Sadeler podle Bartholomea Sprangera, vyobrazuje jak již bylo naznačeno i postavy sv. Jana Křtitele a figury tří Andělů [128]. Ústředním bodem kompozice je ovšem sedící Panna Maria na trůně, která má nakloněnou hlavu. Marie se naklání s pohledem mířící k polosedícímu sv. Josefovi, který se opírá o trůn. Hlava Marie je posazena na dlouhý krk, který spočívá na prohnutém sedícím těle. Jednou rukou Marie přidržuje knihu a druhou ruku má položenu na zádech klečícího malého Jana Křtitele. Ten je opřen o dlouhý kříž a sleduje malého Ježíše. Malý Ježíš podpírán také kolenem Marie listuje v knize. Na zemi pod Marií a mezi Ježíšem je vyryt beránek. Výjev doplňuje sv. Josef, který pozoruje počínání malého Krista. Stařecká tvář s vousy a hůl vyjadřuje věkový rozdíl mezi ním a Marií. Sv. Josef stojí jednou nohou na dřívku korintského sloupu povaleného na zemi. Hlavice sloupu je položena před dřívkem. V pozadí za sedící Marií jsou vyobrazeni tři hrající andělé. V dalším plánu pozadí se rýsuje architektura brány či oblouku a antický sloup na

¹⁰⁹⁴ Pod obrazem je vyryt nápis: *Ecce senex, et virgo Dei Rectoris Olympi, In genus humanum, munera facta canunt. Hic Baptista sedes. Hic in complexibus almae. Matris, CHRISTE, sedes, Biblia sacra docens; Hos circumfusi sacrum Pacana canontes. Aligeri coetus, turbaque larga poli.* Pod textem je vyryt další nápis: *Illustri et Generoso D. D. Wolfgango Rumpf, Baroni in Wierlos, Sac. Caes. M. Consil. Et Supremo cubiculi Praefecto. Observantiae ergo Bartholomeus Spranger Invent: D. D. Eidemque se Joannes Sadlerus Sculptor, perofficiose commendat. D LXXXI*

¹⁰⁹⁵ DLABACŽ 1815, 186; NAGLER 1847, sv. 17, 177; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹⁰⁹⁶ OBERHUBER 1958, 274.

¹⁰⁹⁷ HOLLSTEIN 1980, sv. 21, 300; BARTSCH/RAIMAX 1999, sv. 70, díl 1, 191–192.

podezdívce. Prostor je ještě prohlouben průhledem do krajiny s pokrouceným stromem na skalisku.

Předlohou grafiky byl Sprangerův obraz sv. Rodiny ze sbírky Musée des Beaux Art v Palais Flesch ve městě Ajaccio ve Francii (inv. č. MFA 852.1.422) [129].

6.42 KRITUS JAKO ZAHRADNÍK A MÁŘÍ MAGDALENA

Po roce 1591

Mědiryt 26, 5 x 20 cm

Signatura: Pinxit Barth. Sprager. Ioan Sadeler scalps et dedic.¹⁰⁹⁸

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 78029, R 77921,

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 276; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, č. 255; KAUFMANN 1985, 303; KAUFMANN 1988a, 266–267; LIMOUZE 1997, 109; BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 271, obr. 219.

Johann Sadeler vyryl podle B. Sprangerova motiv Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou. Prvně byla grafika zařazena do stručných soupisů bez hlubší analýzy.¹⁰⁹⁹ Toto částečně napravil až Konrad Oberhuber, který přepsal nápisy a analyzoval technické parametry.¹¹⁰⁰ Thomas da Costa Kaufmann krátce zmínil v souvislosti se Sprangerovým obrazem grafiku Johanna Sadelera.¹¹⁰¹ Dorothy Limouze kladla vznik rytiny J. Sadelera do období 1595 až 1600 kdy pobýval v Itálii.¹¹⁰² V grafickém soupise Bartsch, který editovala I. de Raimax, byla grafika zreprodukována a stručně popsána.¹¹⁰³ Raimax krátce v hesle uvedla, že obdobný motiv vyryl Aegidius II. Sadeler.

Výjev vyobrazuje stojícího Krista se sedící Máří Magdalenou [130]. Stojící polopostava Ježíše je zachycena v en face. Hlavu spasitele zdobí svatozář, jež obkružuje velký klobouk. Klobouk částečně zakrývá dlouhé vlasy Krista a je naražen tak, že ukrývá i čelo. Mírně nakloněná hlava Krista se pohledem dívá dolů k Máří Magdaleně. Kristus je oděn do dlouhého šatu, který je asi v pasu rozdělen diagonální drapérií. Kristus v jedné ruce přidržuje lopatu, kterou má opřenu o rameno. Druhá ruka symbolizuje vztyčeným ukazováčkem výrok „Noli me tangere“. Sedící Máří Magdalena, jež je zachycena v profilu. Hlava ženy je zakloněna a pohledem se dívá do očí Krista. Hlava Magdaleny je posazena na dlouhý krk, na který spadají dlouhé vlasy. Žena je ošacena ve svrchním plášti a spodním oděvu. Svrchník je rozevřen pohybem Magdaleniny ruky, jež se dotýká poháru položeném na kameni. Druhou rukou si Máří tiskne k tělu. Výjev je zasazen do prostoru krajiny, která je rozčleněna do

¹⁰⁹⁸ Pod motivem je vyryt nápis: Pro Illius ac genero Domino D. Ioanni Alberto Libe Baroni a Sprizenstain et Neuhaus. S. C. M. et sereniss Ferdinando Archiduci Austr erca Cons.

¹⁰⁹⁹ DLABACŽ 1815, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹¹⁰⁰ OBERHUBER 1958, 276.

¹¹⁰¹ KAUFMANN 1985, 303; KAUFMANN 1988a, 266.

¹¹⁰² LIMOUZE 1997, 109.

¹¹⁰³ BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 271, 273.

několika plánů. Za postavou Krista se rýsují obrostlá skaliska se stromy. V průhledu do pozadí za Máří Magdalenou se rýsuje stavení a kopec s třemi kříži. V dalším plánu můžeme zaregistrovat architekturu města s kopci.

Obdobný motiv Krista jako zahradníka s Máří Magdalenou vyryl také Johannův synovec Aegidius II. Sadeler [119].

6.43 KAJÍCÍ SE SV. JERONÝM

Mědiryt, 16, 6 x 12, 2 cm

Sign: B. Sprangers IV. I. Sadelers sculps.¹¹⁰⁴

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 76207

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 280; HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, 146; BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 162.

Grafika Johanna I. Sadelera vzniklá podle předlohy B. Sprangera byla prvně zaznamenána v soupisech, ve kterých byl výjev jen pojmenován bez bližší analýzy.¹¹⁰⁵ Konrad Oberhuber poukázal také ve stručnosti na rytinu.¹¹⁰⁶ V grafickém soupise Hollstein byla grafika stručně zařazena ovšem bez reprodukce.¹¹⁰⁷ Rovněž v dalším soupise edice Bartsch byla grafika Johanna I. Sadelera stručně představena.¹¹⁰⁸

Sadelerova rytina vyobrazuje světce v polopostavě, jenž je tělem natočen do profilu [131]. Hlava světce je ozdobena řídnoucími vlasy a dlouhým plnovousem spadajícím až k hrudi. Tvář hlavy a pohled míří vzhůru k paprskům, jež symbolizuje Boží přítomnost. Jeroným oděný pouze do dlouhého pláště, který má přehozený přes jedno rameno, pohybem ruky držící kámen, odhaluje svou muskulaturu. Druhou ruku má položenou na lebku s knihou Vulgáty. Prsty ruky ještě přidržuje malý křížek s Kristem. Před sebou má světec postaveny přesýpací hodiny. Za zády světce se rýsuje strom s opadanými listy. Na stromě je pověšen Jeronýmův velký klobouk.

Námět:

Sv. Jeroným je jedním z církevních Otců, jenž z pověření papeže Damase přeložil do latiny Bibli. Světec se okolo roku 348 narodil v Dalmácii a později studoval v Římě. Následně odcestoval do Palestiny, kde se stal poustevníkem. Během pobytu na poušti se učil hebrejštinu. Po návratu do Říma sloužil jako tajemník papeže Damase. Jeroným později zamířil zpět do Palestiny a trvale se usadil v Betlémě.

¹¹⁰⁴ Pod námětem je vyryt nápis: Dum saxa pectus, Dum pectore mollio Numen, Dum digitis mortem, pollice tango cruce[m], Spem mihi fert saxum, spes complet Numine pectus; Mors uitam, uitam, crux bona cuncta parit.

¹¹⁰⁵ DLABACŽ 1815, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 538; NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹¹⁰⁶ OBERHUBER 1958, 280.

¹¹⁰⁷ HOLLSTEIN/BOON 1980, sv. 21, 146.

¹¹⁰⁸ BARTSCH/RAIMAX 2001, sv. 70, díl 2, 162.

Katalog grafického listu Rafaela I. Sadelera podle B. Sprangera

6.44 SV. LUKÁŠ MALUJE P. MARIÍ

Po roce 1582

Mědiryt, 20, 1 x 13, 2 cm

Signatura: B. Spranger invent. R. Sadeler sc.¹¹⁰⁹

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 77686

Literatura: DLABACŽ 1815, sv. 3, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178; NIEDERSTEIN 1937, 405; AN DER HEIDEN 1976, 34–37; KAUFMANN 1985, 293; HENNING 1987, 48–49; KAUFMANN 1988a, 255; FUČÍKOVÁ 1997, 33; BARTSCH/RAIMAX 2006, sv. 71, díl 1, 78, obr. 060; REITZ 2009, 46.

Rafael I. Sadeler, který se narodil roku 1560 v Antverpách a zemřel roku 1632 v Mnichově, byl bratrem Johanna I. Sadelera. Stejně jako Johann se odstěhoval s celou rodinou roku 1579 do Kolína nad Rýnem. Posléze jako ostatní členové rodiny Sadelerů navštívil Mnichov a Itálii. Rytec a malíř R. I. Sadeler byl rovněž ovlivněn H. Goltziem a B. Sprangerem.¹¹¹⁰

Rytina sv. Lukáše malující Pannu Marii, kterou vyryl podle obrazu Sprangera Rafael I. Sadeler, byla prvně zaznamenána v soupisech bez detailní analýzy.¹¹¹¹ Grafika Rafaela Sadelera pak byla prezentována v příspěvku R. an der Heidena v souvislosti s obrazem sv. Lukáše od Sprangera z Alte Pinakothek v Mnichově.¹¹¹² An der Heiden se pozastavoval nad tím, že se nedochovala předloha, podle které by rytec postupoval. Nicméně připustil, že obraz byl pro grafiku předlohou. Rytinu vyryl Rafael Sadeler podle tvrzení badatele mezi roky 1582 až 1583 v Antverpách. Michael Henning v popisu obrazu sv. Lukáše upozornil rovněž na rytinu R. Sadelera.¹¹¹³ Thomas da Costa Kaufmann připomněl v rámci obrazu sv. Lukáše grafiku R. Sadelera a také předchozí výzkum An der Heidena.¹¹¹⁴ Eliška Fučíková v souvislosti s obrazem sv. Lukáše zmínila krátce také grafiku R. Sadelera.¹¹¹⁵ V soupise grafik The illustrated Bartsch, který editovala I. de Raimax také zařadila grafiku sv. Lukáše, jenž krátce analyzovala a poukázala rovněž na Sprangerovu předlohu z Alte Pinakothek.¹¹¹⁶

¹¹⁰⁹ Pod obrazem je vyryt nápis: An pueri, an magna genitricis imagine vultum, Aspiciam LVCA; reddis utrumque bene, Blandulus est natus; blanda est virgincula mater, Artificum dextra quodque imitentur habent.

¹¹¹⁰ BARTSCH/RAIMAX 2006, sv. 71, díl 1.

¹¹¹¹ DLABACŽ 1815, 187; NAGLER 1847, sv. 17, 178.

¹¹¹² AN DER HEIDEN 1976, 36.

¹¹¹³ HENNING 1987, 49.

¹¹¹⁴ KAUFMANN 1988a, 255.

¹¹¹⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 33.

¹¹¹⁶ BARTSCH/RAIMAX 2006, 78.

Podle předlohy sv. Lukáše, který namaloval Spranger 24 září 1582, postupoval Rafael Sadeler v naprostém souladu [132]. Ústředním motivem rytiny je sedící postava sv. Lukáše. Sedící světec, jež je zobrazen v esovité formě těla, má zakloněnou hlavu a pohledem pozoruje svoji předlohu Madony. Sv. Lukáš přidržuje v jedné ruce štětec, kterým maluje motiv Madony. V druhé ruce u těla svírá paletu s barvami, kterou si podpírá nohou, jež má položenu o štafle. Předlohou jest vznášející se Madona ve svatozáří. Panna Marie přidržuje malého Ježíše, kterého světci ukazuje. Dále je výjev Madony zasazen do oblaků, na kterých spočívá malý anděl. Za sv. Lukášem se objevují dva stojící andělé. První anděl s rozpřaženými křídly komentuje gestem a nakloněnou hlavou Lukášovo počínání. Mezi štaflemi na pravé straně se objevuje okřídlený tur s vyplazeným jazykem. Na jeho těle spočívá malý anděl.

Sv. Lukáše vyryl podle grafiky Rafaela I. Sadelera také rytce Servicius Raeven, jež předlohu obdivuhodně napodobil [117].

Katalog grafického listu Andrea Scacciatiho podle B. Sprangera

6.45 APOLLO A MIDAS

18. století

Kombinovaná technika leptu s akvatintou, 29, 4 x 42, 8 cm

Signatura: Spranger inventor, Scacciati sculp.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 160 374

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 178; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650;

NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 294.

Andrea Scacciati se narodil roku 1725 ve Florencii a zde také zemřel r. 1771. Kreslíř a grafik Scacciati byl žákem J. A. Schwieckarta.¹¹¹⁷

V soupise Gustava Naglera se grafika od A. Scacciatiho objevuje pod označením Apolla s Midem.¹¹¹⁸ Alfred Würzbach grafiku pojmenoval jako závod Apolla a Marsya v soupisu rytin.¹¹¹⁹ Albrecht Niederstein rytinu stručně zapsal jako „Midův soud“ v mytologických výjevech.¹¹²⁰ Konrad Oberhuber lept „Midova soudu“ zapsal do katalogu Sprangerových grafik zařazených podle A. Niedersteina.¹¹²¹ Badatel posoudil lept od A. Scacciatiho jako dílo z 18. století, které vzniklo na základě zfalšované kresby připisované Sprangerovi.

Ústředním motivem grafiky je v pozadí sedící král Midas, který po pravici má vyobrazeného venkovana s pišťalou a po levici Apollóna s lyrou [133]. Gestem Apollónovi vysvětluje král své rozhodnutí. Druhou rukou Midas přidržuje žezlo. V popředí na pravé straně jsou zachyceny tři postavy Satyrů s rohy a kopyty. Naproti nim jsou nakresleny postavy čtyř Nymf. Dále pak je nad nimi nakreslené dvě ženské postavy. Scéně, která je zachycena v krajině, dominují vzrostlé stromy na každé straně. Za králem a dvojicí hrajících postav je znázorněna další část pozadí, jemuž dominuje skála.

Celkově výjev Apollo a Midas navazuje na tradiční styl Sprangera. Protážené formy postav, drapérie látek, detaily obličejů figur a také celková kompozice poukazují jednoznačně na již zmíněného původce. Spranger jedinečným způsobem namaloval olejem na mramorovou desku rovněž téma Apolla a múz či známý pod pojmenováním „rozsouzení Mida“, které je dnes v KHM ve Vídni.

¹¹¹⁷ THIEME/BECKER 1935, sv. 29, 518.

¹¹¹⁸ NAGLER 1847, sv. 17, 178.

¹¹¹⁹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650.

¹¹²⁰ NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹¹²¹ OBERHUBER 1958, 294.

Námět:

Spor mezi Midem a Apollónem vznikl tím, že Midas prohlásil, že hráč hrající na venkovskou píšťalu předčí hudbu a zvuk Apollónovy lyry. Král Midas posoudil, že hráč byl lepší než Apollón. Ten se ale nespokojil s porážkou a pomstil se králi tím, že mu nechal narůst oslí uši.¹¹²²

¹¹²² MARTIN 1993, 162.

Katalog grafického listu Antoniuse Wierxe podle B. Sprangera

6.46 KRISTUS SEDÍCÍ MEZI SV. PETREM A PAVLEM

Před rokem 1604

Mědiryt, 27, 4 x 20, 2 cm

Signatura: Bartholomeus Spranger invent. Antonius Virix fecit. Joannes Baptista vrints excudit.¹¹²³

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 83382

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 177; LE BLANC 1854, sv. 2, 211; ALVIN 1866, 297; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650; NIEDERSTEIN 1937, 405; OBERHUBER 1958, 270; HOLLSTEIN 2004, sv. 16, díl 1–2, 1215.I

Kreslíř a mědirytec Antonius Wierx se narodil okolo roku 1552 a pravděpodobně zemřel roku 1624. Antonius Wierx pocházel z rodu rytců a kreslířů. Jeho tři bratři stejně jako Antonius byli rytci.¹¹²⁴

Mědiryt sedícího Ježíše Krista mezi sv. Petrem a Pavlem byl v literatuře uveden ve stručných soupisech.¹¹²⁵ V Niedersteinově soupise byla grafika uvedena jako vyobrazení Jana Křtitele mezi sv. Petrem a sv. Pavlem.¹¹²⁶ Stejně grafiku nazval i Konrad Oberhuber, který připomenul, že v soupise Naglera, byla grafika uvedena dvakrát.¹¹²⁷ V rámci soupisů grafik Antonia Wierixe, byla tato grafika vzešlá z inspirace B. Sprangerem, stručně uvedena.¹¹²⁸

Jak již bylo naznačeno předchozími badateli, kompozici vévodí sedící postava Krista či Jana Křtitele [134]. Hlavním důvodem pochybností je to, že sedící figura přidržuje dlouhý kříž, který je právě atributem Jana Křtitele. Tomuto určení také nahrává tvář ozdobená dlouhými vlasy a vousy a také šat přehozený přes jedno rameno, evokující kožešinu. Oproti tomu kontrastuje gesto ruky poukazující na Ducha Svatého, jenž má nad sebou. Rovněž dalším faktem zvláštním na této grafice je vyobrazení dvou apoštolů sv. Petra a sv. Pavla, které poukazují spíše na Krista. Sedící sv. Petr, který částečně zastihuje postavu Krista či Jana Křtitele, pohledem míří k Duchu Svatém. Hlava vyrytá v profilu je ozdobena řídnoucími vlasy a vousy. Sv. Petr je oděn do bohatého roucha spadající až ke kotníkům. Své svrchní roucho rozhaluje tím, že kolenou přidržuje knihu a gestem se sv. Petr ptá Ducha Svatého. Z pod

¹¹²³ Pod obrazem je vyryt nápis: EGO VOBISCUM SUM, ET SPIRITUS MEUS ERIT IN MEDIO VESTRI. Agg. II. Dále pod tímto nápis je následně vyryto sdělení: Quanta fuit quondam, mortales cura salutis, Vatribus athercis, picta tabella docet, Aspictis ut sedeat totis ea sola medullis, Corpora terra tenet, meus colit alta Poli.

¹¹²⁴ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 880.

¹¹²⁵ NAGLER 1847, sv. 17, 177; LE BLANC 1854, sv. 2, 211; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 880.

¹¹²⁶ NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹¹²⁷ OBERHUBER 1958, 280.

¹¹²⁸ HOLLSTEIN 2004, sv. 16, díl 1–2, 1251.I.

pláště u nohou jsou položeny klíče, jenž jsou atributem sv. Petra. Za postavou Krista či Jana Křtitele je zachycen sv. Pavel, jenž je vyobrazen z en face. Mírně shrbená hlava apoštola s tváří zdobenou vousem, je posazena bez zvýraznění krku na tělo. U sv. Pavla zaujme pohled mířící před sebe a držení pruhu papíru s perem a karafou. Rovněž jako sv. Petr je sv. Pavel oděn do svrchního pláště a spodních rouch. Před sebou má apoštol položen meč, který je jeho atributem. Celkově je výjev zasazen do prostoru architektury, jemuž dominuje sokl s patkou sloupu, který je vyobrazen za zády sv. Pavla. Protiváhou sloupu je rýsující se roh zdi za zády sv. Petra.

Katalog grafik od B. Sprangera

7.1 SV. JAN EVANGELISTA PÍŠÍCÍ SVÉ EVANGELIUM

90. léta 16. století

Lept, 15, 4 x 20, 5 cm

Signatura: zrcadlově obrácené: B. Sprangers: Ant. F.

Provenience: Národní galerie v Praze, inv. č. R 812

Literatura: NAGLER 1847, sv. 17, 182; LE BLANC 1854, sv. 2, 576; WÜRZBACH 1906–1911, sv. 2, 650; NIEDERSTEIN 1931, 33; NIEDERSTEIN 1937, 405; HOLLSTEIN 1949, sv. 21; OBERHUBER 1958, 270.

Gustav Nagler sv. Jana Evangelistu uvedl v soupise leptů Sprangera.¹¹²⁹ V dalším grafickém soupise od Charlese Le Blanca je grafika stručně uvedena.¹¹³⁰ Alfred Würzbach publikoval evangelistu v soupise leptů.¹¹³¹ Albrecht Niederstein lept přiřadil ke grafikám Sprangera.¹¹³² Badatel stručně charakterizoval grafiku a také upozornil na označení autora. Dále A. Niederstein sv. Jana Evangelistu zařadil stručně do soupisu seznamu leptů.¹¹³³ F. W. H. Hollstein lept také stručně zapsal v soupise grafik Sprangera.¹¹³⁴ Konrad Oberhuber rovněž zařadil lept do Sprangerova díla.¹¹³⁵ Grafiku Oberhuber porovnal s kresbou v Londýnském British Museu.¹¹³⁶ V centrální evidenci Národní galerie je stručně grafika uvedena a je k ní přiložena reprodukce.

Sv. Jan Evangelista, který píše své evangelium, je vystihnut v momentě, kdy má v ruce pero [135]. Sv. Jan sedí opřen o stěnu a odhlíží hlavou od textu jako by přemýšlel o dalším sdělení. Knihu drží levou rukou na stehně a pravou přidržuje brk. Evangelista je ošacen v antickém oděvu. Sv. Jan, který hledí doprava, je vyobrazen s orlem s rozpaženými křídly. Prostor, v němž je scéna umístěna, je naznačen šrafováním.

Tato grafika je jednou z mála, kterou můžeme pokládat za dílo Sprangera. Jednoduchost provedení šrafury a kresebnost dokazuje, že se nejedná o dílo rytce či grafika. Můžeme to dokázat na zrcadlově obrácenému označení. Lept se vyznačuje uvolněností a precizním zachycením momentu. Lze poukázat na drapérii rukávu, který je naznačen několika čarami.

¹¹²⁹ NAGLER 1847, sv. 17, 182. Ze soupisové literatury se bohužel nedozvíme jaký byl náklad, kolik se zachovalo exemplářů, a provenienci leptu z NG v Praze.

¹¹³⁰ LE BLANC 1854, sv. 2, 576.

¹¹³¹ WÜRZBACH 1906–1911, sv. 650.

¹¹³² NIEDERSTEIN 1931, 33.

¹¹³³ NIEDERSTEIN 1937, 405.

¹¹³⁴ HOLLSTEIN 1949, sv. 21,

¹¹³⁵ OBERHUBER 1958, 270.

¹¹³⁶ Tamtéž, 270.

Závažnou otázkou u tohoto leptu je kdy sv. Jan Evangelista byl vytvořen. Pravděpodobně mohl lept vzniknout po roce 1590 jak také dokládá další exemplář z British musea.¹¹³⁷ Další výtisk sv. Jana Evangelisty se nachází v Metropolitním muzeu v New Yorku, který je datován okolo roku 1596.¹¹³⁸ Z British musea také pochází kresba s motivem sv. Jana Evangelisty s orlem [136].¹¹³⁹ Návrh se odlišuje jen seříznutými horními rohy a technikou hnědé tušové kresby. Na rozdíl od grafiky kresba postrádá označení autorství Sprangera. Zda byla kresba sv. Jana Evangelisty provedena jako předloha či pozdější kopie dnes ztěží rozpoznáme. Další neznámou otázkou v případě leptu je vznik jeho provedení. Pravděpodobně to mohlo být v Pražském období 90. let 16. století, kdy se snad stýkal s Ae. Sadelerem, od kterého se asi dozvěděl o nové technice. Není pravděpodobné, že by začal malíř bez vnější inspirace jen tak zabývat nevyzkoušenou technikou.

Námět:

Postava sv. Jana Evangelisty je důležitá i z pohledu autora čtvrté knihy evangelia a i jednoho z apoštolů Krista.¹¹⁴⁰ Sv. Jan Evangelista byl kanonicky vyobrazován bez vousů a jeho atributem je orel.

¹¹³⁷ The British museum, reg. n. 1874, 0808.2104. www.britishmuseum.org.

¹¹³⁸ The Metropolitan museum of Art, New York. www.metmuseum.org.

¹¹³⁹ The British museum, reg. n. SL, 5236.5

¹¹⁴⁰ ROYT 2006, 89–92.

Přehled použitých zkratk a symbolů

AMP – archív hlavního města Prahy
cm – centimetr
bd. – band (svazek)
ČR – Česká republika
ČVSM – Časopis vlastivědného spolku muzejního v Olomouci
Dr. – doktor
ed. – editor
GS – grafická sbírka
In – v, ve
inv. č. – inventární číslo
JKSW – Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien
K – kresba
k. č. – katalogové číslo
KHM – Kunsthistorisches museum ve Vídni
mj. – mimo jiné
ml. – mladší
nepag. – nestránkováno
NG – Národní galerie
O – obraz
op. cit. – opakovaná citace
PA – Památky archeologické
Poč. – počátek
r. – rok, roku
R – rytina
Reg. n. – registration nummer
Srov. – srovnej, srovnejte
st. – starší
sv. – svatá, svatý (před jmény)
sv. – svazek (v literatuře)
tj. – to je
tzn. – to znamená
USA – United States of America
VMK – Věstník muzea v Kroměříži
vyd. – vydavatel
zač. – začátek

VII. Seznam vyobrazení

1. Bartholomeus Spranger: Kladení Krista do hrobu, okolo roku 1576, olej na dřevě, 16 x 11, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
2. Bartholomeus Spranger: Zmrtvýchvstání Krista, po roce 1576, olej na dřevě, 112, 5 x 85 cm, Strahovská obrazárna–Královská kanonie premonstrátů na Strahově v Praze. Foto: Strahovská obrazárna
3. Bartholomeus Spranger: Sv. Václav a sv. Vít, po roce 1585, olej na dřevě, 127 x 72 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
4. Bartholomeus Spranger: Sv. Zikmund a sv. Vojtěch, po roce 1585, olej na dřevě 127 x 72 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
5. Bartholomeus Spranger: Sv. Alžběta Duryňská, po roce 1585, olej na dřevě, 153, 7 x 91, 5 cm, Strahovská obrazárna–Královská kanonie premonstrátů na Strahově v Praze. Foto: Strahovská obrazárna
6. Bartholomeus Spranger: Sv. Kateřina, po roce 1585, olej na dřevě, 152 x 91, 8 cm, Sběrka Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1991, 59
7. Bartholomeus Spranger: Sv. Monika, po roce 1585, olej na dřevě, 150, 5 x 92 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: KAUFMANN 1988, 254
8. Bartholomeus Spranger: Sv. Voršila, po roce 1585, olej na dřevě, 144, 8 x 78, 5 cm, Strahovská obrazárna–Královská kanonie premonstrátů na Strahově v Praze. Foto: Strahovská obrazárna
9. Bartholomeus Spranger: Neznámá světice, po roce 1585, olej na dřevě–grisaille, 93 x 73, 5 cm, Rožmberk, státní zámek. Reprodukce z: KAUFMANN 1985, 296
10. Bartholomeus Spranger: Světice cca sv. Markéta, po roce 1585, olej na dřevě–grisaille, 94, 5 x 59, 5 cm, Rožmberk, státní zámek. Reprodukce z: KAUFMANN 1988, 259
11. Bartholomeus Spranger: Epitaf Michaela Peterleho, 1588, olej na dřevě, 150 x 120 cm, kostel sv. Štěpána v Praze. Reprodukce z: KAUFMANN 1985, 301
12. Bartholomeus Spranger: Epitaf Mikuláše Müllera, po roce 1592, olej na plátně, 243 x 355 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
13. Bartholomeus Spranger: Salvátor Mundi, 1595 až 1598, olej na dřevě, 48 x 38 cm, Zámecká obrazárna Kroměříž. Reprodukce z: TOGNER 1998, 379
14. Bartholomeus Spranger: Svatá Rodina s malým Janem Křtitelem, kolem 1587–1588, olej na plátně, 63, 5 x 51 cm, Herzog Anton Ulrich–Museum Braunschweig. Reprodukce z: LUCKHARDT/ŠEVČÍK 1998, 34, obr. 25
15. Bartholomeus Spranger: Herkules a Omfalé, 90. léta 16. stol., olej na dřevě, 28 x 22, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
16. Bartholomeus Spranger: Obraz ženské hlavy, Konec 16. století, olej na plátně, 50 x 38 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
17. Bartholomeus Spranger: Sv. Šebestián, před rokem 1602, olej na dřevě, 156 x 118 cm, kostel sv. Tomáše v Praze. Reprodukce z: OSZCZANOWSKI 2006, 216, obr. II. 3. 31/2
18. Bartholomeus Spranger: Podobizna Zdeňka Popela z Lobkovic, 1598 až 1603, olej na plátně, 60 x 45 cm, Lobkovická sbírka, Lobkovický palác na Pražském hradě. Foto:
19. Allonso Sánchez Coello–napodobitel: Alžběta z Fürstenberka, poslední čtvrtina 16. století, olej na plátně, Lobkovická sbírka. Reprodukce z: HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 142, obr. 128
20. Bartholomeus Spranger: Alegorie Ctnosti vítězí nad Osudem, 1607, olej na dřevě, 52, 5 x 43, 5 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1991, 56.

21. Bartholomeus Spranger: Sebevražda Sofonisby, okolo roku 1610, olej na plátně, 125, 5 x 97 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
22. Bartholomeus Spranger: Venuše a Adónis, okolo roku 1610, olej na plátně, 110 x 175 cm, Duchcov, zámecká obrazárna. Foto: www.wikipedia.cz
23. Bartholomeus Spranger: Alegorie na Turecké války, okolo roku 1610, olej na dřevě, 165, 1 x 104, 5 cm, Obrazárna Pražského hradu. Foto: www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne_zprava/375035
24. Bartholomeus Spranger–okruh: Sv. Kateřina, začátek 80. let 16. století, olej na dřevě, 37 x 59, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
25. Bartholomeus Spranger–okruh: Pallas Athéna, 90. léta 16. století, olej na dřevě, 56 x 43 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
26. Bartholomeus Spranger–okruh: Personifikace Justice, konec 16. století, olej na dřevě, 51 x 38, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
27. Bartholomeus Spranger–okruh: Hlavy dvou Marií, 1. polovina 17. století, olej na plátně 61 x 60 cm, Zámecká obrazárna Kroměříž. Reprodukce z: TOGNER 1998, 367, obr. 380.
28. Bartholomeus Spranger–okruh: Juno v oblacích, počátek 17. století, 108 x 93 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
29. Bartholomeus Spranger–okruh: Zajetí Krista, přelom 16 až 17. století, olej na plátně, 206 x 158 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
30. Bartholomeus Spranger–okruh: Křížování Krista, přelom 16. až 17. století, olej na plátně, 206, 5 x 160 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
31. Bartholomeus Spranger ?: Epitaf Mikuláše Pycklera, 1579, olej na dřevě, 138 x 110 cm, chrám sv. Víta v Praze. Reprodukce z: OSZCZANOWSKI 2006, 236, obr. II. 4.1.
32. Bartholomeus Spranger ?: Epitaf neznámé rodiny s Proměněním Krista, olej na plátně, 159, 5 x 118, 5 cm, Strahovská obrazárna. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 1997, V/514
33. Bartholomeus Spranger ?: Alegorie krásy–hlava Venuše, přelom 16. až 17. století, olej na plátně, 51, 2 x 42 cm, Aukce Galerie Arcimboldo v Praze. Foto: www.arcimboldo.cz
34. Matthäus Gundelach podle Bartholomea Sprangera: Klanění pastýřů, 1606, olej na plátně, 49, 5 x 34, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
35. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Zmrtvýchvstání Krista, olej na plátně, Městské muzeum Frýdlant. Reprodukce z: OSZCZANOWSKI 2006, 238, obr. II. 4. 2./3
36. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Venuše a Amor, 17. století, olej na plátně, 44 x 54 cm, Zámecká obrazárna Kroměříž. Reprodukce z: TOGNER 1998, 367, obr. 381.
37. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Fáma vedoucí Umění na Olymp, 1. pol. 17. stol., olej na plátně, 158 x 113 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
38. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Fáma vedoucí Umění na Olymp, dle rytiny z roku 1597, olej na plátně, 144 x 110 cm, Museum Grenoble. Foto: www.culture.gouv.fr.
39. Jiří Gabriel Meyer kopie podle B. Sprangerova návrhu z roku 1595: Erb staroměstského malířského cechu, 1626 až 1631, 70 x 59 cm, pergamenová listina, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
40. Hans von Aachen: Portrét urozeného muže, počátek 17. stol., olej na plátně, 51, 5 x 38, 5 cm, Rychnov nad Kněžnou–zámecká obrazárna. Reprodukce z: FUSENIG 2010, 67, obr. 74
41. Hans von Aachen: Portrét neznámého, počátek 17. století, olej na plátně, 51, 5 x 38, 5 cm, Rychnov nad Kněžnou–zámecká obrazárna. Reprodukce z: KAUFMANN 1988, 55, obr. 1.63

42. Jacob de Backer: Paridův soud, 1. polovina 17. století, olej na plátně, 115 x 60 cm, Zámek Český Krumlov. Foto: www.rkd.nl
43. Abraham Bloemaert: Zvěstování pastýřům, před rokem 1593, olej na dřevě, 32, 5 x 43, 2 cm, hradní obrazárna Blatná. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 360, obr. 318
44. Aegidius II. Sadeler?: Venuše a Adónis, začátek 17. století, olej na mědi, 26, 2 x 30, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
45. Bartholomeus Spranger: Hermes a Athéna, okolo roku 1585, freska, poloměr 275 cm, Pražský hrad, Bílá věž. Foto: www.wga.hu
46. Bartholomeus Spranger: Fresková výzdoba Sprangerova domu, Thunovská ul. č. 19, 80. léta 16. století, freska, Praha Malá Strana. Foto: autor
47. Bartholomeus Spranger: Nanebevzetí Panny Marie, 1593, freska na dřevěné desce, 307 x 212 cm, Chrám sv. Víta v Praze, Nová arcibiskupská kaple–Kaple probošta Hory. Reprodukce z: ŠRONĚK 1994,
48. Bartholomeus Spranger–okruh: Malovaný strop z Thunovské ulice čp. 200, po roce 1596, dřevo, 700 x 700 cm, Národní muzeum v Praze. Reprodukce z: LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1963, 195–210
49. Bartholomeus Spranger: Paridův soud, okolo roku 1575, kresba, 16 x 27, 9 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
50. Bartholomeus Spranger: Venuše, Mars a Amor, 90. léta 16. století, kresba, 9, 3 x 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
51. Bartholomeus Spranger: Herkules a Omfalé, 1599, kresba, 20, 3 x 14 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
52. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Herkules a Omfalé, kresba, 20, 7 x 16, 4 cm, Weimar, Goethe Nationalmuseum. Foto: www.rkd.nl
53. Bartholomeus Spranger: Sv. Šebestián, konec 16. století, kresba, 19, 8 x 9 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
54. Bartholomeus Spranger: Neptun a Klečící žena, přelom 16. a 17. století, kresba, 19, 7 x 27, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
55. Bartholomeus Spranger: Neptun a Amfritite, kresba, 26, 2 x 19, 1 cm, Metropolitan museum New York. Foto: www.metmuseum.org
56. Bartholomeus Spranger: Mytologický výjev, konec 16. století, kresba, Národní galerie v Praze. Foto: autor
57. Kresba podle Bartholomea Sprangera: Muž a žena, snad Venuše a Mars, kresba, 11, 3 x 9 cm, British museum London. Foto: www.britishmuseum.org
58. Bartholomeus Spranger: Madona se světlicemi, přelom 16. a 17. století, kresba, 31, 7 x 40, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
59. Bartholomeus Spranger: Ženská postava, přelom 16. a 17. století, kresba, 21, 3 x 12, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
60. Bartholomeus Spranger: Žena s loutnou, přelom 16. a 17. století, kresba, 35, 5 x 21, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
61. Bartholomeus Spranger: Alegorie Malířství, před rokem 1597, kresba, 47, 7 x 29, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
62. Bartholomeus Spranger: Alegorie Umění, před rokem 1597, kresba, 47 x 30, 5 cm, Finarte Milano. Foto: www.rkd.nl
63. Jihoněmecký či holandský kreslíř: Apollón a Dafné, přelom 16 a 17. století, kresba, 22, 9 x 19, 5 cm, Neznámá soukromá sbírka. Foto: Moravská galerie Brno
64. Italský kreslíř: Carlo a Ubaldo odvázejí Rinalda do zahrady Arimidiny, přelom 16 až 17. století, kresba, 17 x 22 cm, přelom 16. a 17. století, Národní galerie v Praze. Foto: autor

65. Holandský kreslíř: Venuše s Amorem, přelom 16. a 17. století, kresba, r. 17–17, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
66. Holandský kreslíř: Studie hlav, konec 16. století, kresba, 18, 3 x 29 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
67. Abraham Bloemaert: Útěk do Egypta, přelom 16. a 17. století, kresba, 39, 2 x 31 cm, Soukromá sbírka v Praze. Foto: Národní galerie
68. Abraham Bloemaert: Hostina Bohů, po roce 1587, kresba, Národní galerie v Praze. Foto: autor
69. Abraham Bloemaert: Svatba Thetis a Pelea, po roce 1587, kresba, 30,8 x 40,2 cm, Bibliothèque Municipale Rouen. Foto: www.rkd.nl
70. Abraham Bloemaert podle Bartholomea Sprangera: Poseidon s Anymone, 16. století, kresba, r. 19 cm. Národní galerie v Praze. Foto: autor
71. Jan van der Straet zv. Stradanus: Alegorie Míru, polovina 16. století, kresba, 20, 5 x 30, 4 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
72. Adriaen de Vries: Herkules, konec 16. století, kresba, 29, 4 x 14, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
73. Jan Harmensz. Muller podle Adriaena de Vries, Herkules zabíjí Hydru, mědiryt, 51 x 36, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
74. Kresebná kopie podle B. Sprangera: Alegorie císaře Rudolfa II., 1. polovina 17. století, kresba, 31 x 21, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
75. Kresebná kopie podle B. Sprangera: Bakchus a Ceres I., po roce 1610, kresba, 47, 5 x 35 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto: autor
76. Kresba F. J. Greilla podle B. Sprangera: Bakchus a Ceres II., 1750, kresba, 44, 2 x 36, 1 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
77. Kresebná kopie podle B. Sprangera: Alegorie lásky, 19. století, kresba, 12, 4 x 19, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
78. N. Vincentino?: Kristus s apoštoly, Marcus Curtius a Venuše, Mars a Amor, 1593, kresba, 27 x 39, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
79. Bartholomeus Spranger: Venuše a Mars, 1596, kresba, 22,5 x 20,3 cm, Frankfurt am Main. Foto: www.rkd.nl
80. Nicolo dell'Abate: Jupiter a Juno, 50. léta 16. století, kresba, 26, 8 x 27, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
81. Nicolo dell'Abate: Jupiter a Juno, polovina 16. století, kresba, 32, 8 x 25, 7 cm, Musée du Louvre Paris. Foto: www.louvre.fr
82. F. X. Wagenschön?: Neptun a Amfritite, 16. století, kresba, 20, 5 x 22, 1 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
83. Dirck de Quade van Ravesteyn: Venuše a Mars, přelom 16. a 17. století, kresba, 9 x 7 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: FUCÍKOVÁ 1986, obr. 31
84. Jan Jiří Balzer podle Bartholomea Sprangera: Alegorie podobenství o Rozsévači, 2. pol. 18. století, akvatinta, 19 x 25, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
85. Jan Jiří Balzer podle Bartholomea Sprangera: Zlatý déšť, 2. pol. 18. století, lept, 16, 2 x 21, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
86. Jan Jiří Balzer podle Bartholomea Sprangera: Venuše, Amor a Neptun, 2. pol. 18. století, lept, 21, 1 x 16, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
87. Jan Jiří Balzer podle Bartholomea Sprangera: Antická postava, 2. pol. 18. století, lept, 21, 7 x 18 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
88. Bartholomeus Spranger: Sv. Pavel, kresba, 13, 2 x 8, 7 cm, British museum London. Foto: www.britishmuseum.org

89. Christophorus Blanco podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina a andělé, 1595, mědiryt, 32 x 21, 4 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
90. Cornelius Cort podle Bartholomea Sprangera: sv. Dominik, 1573, mědiryt, 33, 4 x 21, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
91. Kopie podle Bartholomea Sprangera: sv. Dominik, tmavohnědá perovka, 26, 3 x 18, 5 cm, Musée du Louvre Paris. Foto: www.louvre.fr
92. Zacharias Dolendo podle Bartholomea Sprangera: Adam a Eva, okolo roku 1598, mědiryt, 18, 7 x 13 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
93. Zacharias Dolendo podle Bartholomea Sprangera: sv. Martin, kolem roku 1602, mědiryt, 25 x 13, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
94. Hendrick Goltzius podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina, 1585, mědiryt, 19, 5 x 14, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
95. Hendrick Goltzius podle Bartholomea Sprangera: Adam a Eva s hadem, 1585, mědiryt, 21, 2 x 15, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
96. Hendrick Goltzius podle Bartholomea Sprangera: Judita a Holofernes, okolo roku 1585, mědiryt, r. 17, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
97. Hendrick Goltzius podle Bartholomea Sprangera: Svatba Amora a Psýché, 1587, mědiryt, 43 x 85, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.metmuseum.org
98. Hendrick Goltzius: Antický jezdec–Titus Manlius, přelom 16. a 17. století, mědiryt, 33, 5 x 23, 1 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
99. Pieter de Jode podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina, po roce 1595, mědiryt, 23, 6 x 16, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
100. Lucas Kilian podle Bartholomea Sprangera: Rodina Páně, po roce 1595, mědiryt, 52, 1 x 39, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
101. Lucas Kilian podle Bartholomea Sprangera: Spoutání Merkura, okolo roku 1600–1605, mědiryt, 37, 8 x 25, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
102. Lucas Kilian podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina se sv. Janem a andělem, 1605, mědiryt, 27, 9 x 33, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
103. Lucas Kilian podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina s dvěma anděly a sv. Janem Křtitelem, 1605, mědiryt, 47, 5 x 32, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
104. Lucas Kilian podle Bartholomea Sprangera: Herkules a Antaios, 1610, mědiryt, 45, 5 x 31, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
105. Jacob Matham podle Bartholomea Sprangera: Romulus a Remus, 1608, mědiryt, 35, 5 x 39, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
106. Jacob Matham podle Bartholomea Sprangera: Neptun a Thétis, 1610, mědiryt, 24, 7 x 40, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
107. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Oreada odstraňující trn z nohy Fauna, po roce 1590, mědiryt, 26, 7 x 20, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní Galerie
108. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Bakchus a Ceres opouštějí Venuši, 90. léta 16. století, mědiryt, 50 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
109. Hendrick Goltzius podle Bartholomea Sprangera: Bakchus a Ceres opouštějí Venuši, přelom 16. a 17. století, kresba, 24, 9 x 34, 3 cm, British museum London. Foto: www.britishmuseum.org
110. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Venuše a Merkur, po roce 1595, mědiryt, 40, 2 x 27, 9 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org

111. Kopie podle Bartholomea Sprangera: Merkur, Venuše a Amor, začátek 17. století, lavírovaná kresba perem, Musée du Louvre Paris. Foto: www.louvre.fr
112. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina s andělskými hudebníky, mědiryt, 27, 9 x 33, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní Galerie
113. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina s andělskými hudebníky II., po roce 1595, mědiryt, 31, 9 x 21, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní Galerie
114. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Fáma vedoucí Umění na Olymp, 1597, mědiryt, 67, 8 x 49, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
115. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Perseus vyzbrojovaný Minervou a Merkurem, 1604, mědiryt 56, 5 x 39, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
116. Jan Harmensz. Muller podle Bartholomea Sprangera: Amor a Psýché, do roku 1610, mědiryt, 36, 7 x 52, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
117. Serv. Raeven podle Bartholomea Sprangera: Sv. Lukáš, po roce 1582, mědiryt, 18, 8 x 11, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
118. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Venuše přijímá dary, po roce 1591, mědiryt, 28, 6 x 18, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.wga.hu
119. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Kristus jako zahradník s Máří Magdalenou, 1591, mědiryt, 29 x 23, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
120. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Moudrost vítězí nad Nevědomostí, po roce 1591, mědiryt, 48 x 35, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
121. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Vzpomínkový list na smrt Sprangerovy ženy Kristíny, 1600, mědiryt, 29, 3 x 41, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
122. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Tři Marie vracející se od hrobu, 1600, mědiryt, 51, 5 x 36, 6 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
123. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Herkules a Omfalé, okolo roku 1600, mědiryt, 43, 8 x 31, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
124. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Venuše a Kupido, po roce 1600, mědiryt, 20 x 13, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
125. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Portrét Pietera Brueghela ml., 1606, mědiryt, 30, 4 x 21, 3 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
126. Aegidius II. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Odpočinek na Útěku do Egypta, mědiryt, 21, 2 x 15, 7 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
127. Johann I. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Sv. František, 1580, mědiryt, 14, 6 x 10, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
128. Johann I. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Sv. Rodina, 1581, mědiryt, 25 x 18 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
129. Bartholomeus Spranger: Sv. Rodina, před rokem 1581, olej na plátně, 150 x 75 cm, Palais Fleisch Ajaccio. Foto: www.musee-flesch.com

130. Johann I. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Kristus jako zahradník a Máří Magdalena, po roce 1591, mědiryt, 26, 5 x 20 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
131. Johann I. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Kající se sv. Jeroným, mědiryt, 16, 6 x 12, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
132. Rafael I. Sadeler podle Bartholomea Sprangera: Sv. Lukáš maluje P. Marii, po roce 1582, mědiryt, 20, 1 x 13, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
133. Andrea Scacciati podle Bartholomea Sprangera: Apollo a Midas, 18. století, lept a akvatinta, 29, 4 x 42, 8 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor
134. Antonius Wierx podle Bartholomea Sprangera: Kristus sedící mezi sv. Petrem a sv. Pavlem, před rokem 1604, mědiryt, 27, 4 x 20, 2 cm, Národní galerie v Praze. Foto: www.britishmuseum.org
135. Bartholomeus Spranger: sv. Jan Evangelista, 90. léta 16. století, lept, 15, 4 x 20, 5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie
136. Bartholomeus Spranger: sv. Jan Evangelista, 90. léta 16. století, kresba, 15, 7 x 24, 2 cm, British museum London. Foto: www.britishmuseum.org

VIII. Seznam použitých pramenů a literatury

- AKVIZICE 1994 — Akvizice Národní galerie v roce 1993–1994. In: Bulletin of the National Gallery in Prague, 1993–1994, 144
- ALPINI 1996 — Cesare ALPINI: Giovanni da Monte. Un Pittore da Crema all'Europa. Bergamo 1996
- AN DER HEIDEN 1976 — Rüdiger AN DER HEIDEN: Bartholomäus Sprangers Lukas-Madona. In: Pantheon 24, 1976, 34–37
- ANDĚL/KABÍČEK 1962 — Rudolf ANDĚL/Jan KABÍČEK: Hrady a zámky severočeského kraje. Liberec 1962, 235
- BABELON 1970 — Jean BABELON: Manýrismus v severní Evropě a Fontainebleauská škola. In: René HUYGHE: Umění renesance a baroku. Praha 1970, 216
- BALDINUCCI 1811 — Filippo BALDINUCCI: Notizie dei professori dei Disegno. Milano 1811, sv. 5, 174
- BARTLOVÁ 1997 — Milena BARTLOVÁ: Svatý Vojtěch. Tisíc let svatovojtěšské tradice v Čechách. Praha 1997, 114
- BARTSCH/STRAUSS 1978 — Adam von BARTSCH/Walter STRAUSS (ed.) The Illustrated Bartsch. New York 1978, sv. 3, 52, 70, 72
- BARVITIUS 1889 — Viktor BARVITIUS: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinům v Praze. Praha 1889, 269–270
- BAUER/HAUPT 1976 — Rotraud BAUER/Herbert HAUPT: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611. In: JKSW 72, 1976
- BENDER 1981 — Elizabeth BENDER: Matthäus Gundelach–Leben und Werk. Frankfurt am Main 1981
- BEDAUX/VAN GOOL 1974 — J. B. BEDAUX/A. VAN GOOL: Bruegel's Birthyear: motive of an ars/natura transmutation. In: Simiolus 7, 1974, 133–156
- BERÁNEK 1916 — Miloslav BERÁNEK: Z literatury o malířích doby rudolfínské. In: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění. 1916, 16–19
- BERGER 1970 — Alena/Vlastimil BERGER: Technologische Erkenntnisse die Ausführung des Deckenmaldes „Hermes und Athene“ von B. Spranger. In: Umění 1970, 170 – 171
- BIALOSTOCKI/REZNICEK 1970 — Jan BIALOSTOCKI/Emil K. J. REZNICEK: Malerei. In: Georg KAUFFMANN: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, band 8, Berlin 1970, 200
- BIALOSTOCKI 1970a — Jan BIALOSTOCKI: Two types of International Mannerism Italian and Northern. In: Umění 1970, 105–109
- BLAŽÍČEK 1956a — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Rychnovská zámecká obrazárna. Praha 1956, 7
- BLAŽÍČEK 1956b — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Obrazárny státních zámků. Praha 1956
- BLAŽÍČEK 1973 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Rychnovská zámecká obrazárna. Praha 1973
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J. BLAŽÍČEK/Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991, 73
- BONFANTE–WARREN 2006 — Alexandra BONFANTE–WARREN: The Uffizi Gallery Museum. New York 2006
- BREITENBACHER/DOSTÁL 1930 — Antonín BREITENBACHER/Eugen DOSTÁL: Paběrky k arcibiskupské obrazárně v Kroměříži. In: Časopis vlasteneckého spolku musejního v Olomouci, XLI–XLII, 1929, 244–290
- BROŽKOVÁ 1968 — Libuše BROŽKOVÁ: Jan a Antonín Balzer. Praha 1968
- BÜCKEN 1990 — Veronique BÜCKEN: Deux flamands dans l'atelier de Jacopo Bertoja: Joos van Winghe et Bartholomäus Spranger. In: J. BENTINI: Lelio Orsi e la Cultura del suo tempo. Bologna 1990, 49–60
- BUKOVINSKÁ 1989 — Beket BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: DČVU II/1, 1989, 223–247

- BUKOVINSKÁ 1991 — Beket BUKOVINSKÁ: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991
- BUKOVINSKÁ 2007 — Beket BUKOVINSKÁ: Die Kunstkammer Rudolfs II. Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie. In: *Studia Rudolphina* 2007, 143–167
- BURIAN 1959 — Jiří BURIAN: Sprangerova alegorie z roku 1607. In: *Umění* 7, 1959, 32
- CIBULKA 1931 — Josef CIBULKA: Pycklerův epitaf a Horejcovy oltářní plastiky u sv. Víta. In: *Umění* 1931, 164–167
- DACOS 1966 — Nicole DACOS: Spranger e i pittori Rudolfini. Milano 1966
- DEHIO 1935 — Georg DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. 2. Abt. Wien 1935
- DIEZ 1910 — Ernst DIEZ: Der Hofmaler Bartholomäus Spranger. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses* 28, 1909–1910, 93–151
- DI GIAMPAOLO 1991 — Mario DI GIAMPAOLO: Parmigianino. *Catalogo completo dei dipinti*. Firenze 1991.
- DITTRICH 2000 — Lothar DITTRICH/Sigrid DITTRICH: Tiere auf Tafelbildern von Bartholomäus Spranger und ihre Sinnbildbedeutung. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 2000, 79–97
- DLABACŽ 1815 — Johann Gottfried DLABACŽ: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum theil auch für Mähren und Schlesien. 3. band. Prag 1815, 179–185
- DOBALOVÁ 2010 — Sylva DOBALOVÁ: Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera. In: *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*. Praha 2010
- DUDÍK 1867 — Beda DUDÍK: Die Rudolfinische Kunst – und Raritätenkammer in Prag. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 7, 1867, 33–44
- DVOŘÁK/MATĚJKA 1907 — Max DVOŘÁK/Bohumil MATĚJKA: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém II*. Praha 1907
- DVOŘÁK 1908 — Max DVOŘÁK: *Österreichische Kunsttopographie*, 2, 1908, 16
- DVOŘÁK 1914 — Max DVOŘÁK: *Österreichische Kunsttopographie*, 14, 1914, 126
- EKERT 1883 — František EKERT: *Posvátná místa král. hl. města Prahy II*. Praha 1883, 116–117
- EWANS 1973 — Robert J. W. EWANS: *Rudolf II and his World*. Oxford 1973
- FABIAŃSKI 1993 — Marcin FABIAŃSKI: Spranger and Romanino. A new light on the Rudolphine Artist. In: *Biuletyn Historii Sztuki* 4, 1993, 461–465
- FABIAŃSKI 1995 — Marcin FABIAŃSKI: Spranger and Italian painting. Mannerism versus early Baroque in Central Europe. In: *Apollo* 1, 1995, 20–24
- FILIPOVÁ 2006 — Dana FILIPOVÁ: Stodesetiletá tradice muzea ve Frýdlantě. In: *Krkonoše, Jizerské Hory* 4, 2006, 30–31
- FUČÍKOVÁ 1967 — Eliška FUČÍKOVÁ: *Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách*. Praha 1967
- FUČÍKOVÁ 1972a — Eliška FUČÍKOVÁ: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: *Umění* 20, 1972, 149–166
- FUČÍKOVÁ 1972b — Eliška FUČÍKOVÁ: Sprangerův obraz Venuše a Adónis v zámecké galerii v Duchcově. In: *Umění* 20, 1972, 347–358
- FUČÍKOVÁ 1975 — Eliška FUČÍKOVÁ: Spranger Bartholomeus. In: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975, 484–486
- FUČÍKOVÁ 1978 — Eliška FUČÍKOVÁ: *Rudolfinská kresba NG*. Praha 1978, nepag.
- FUČÍKOVÁ 1979 — Eliška FUČÍKOVÁ: *Studien zur Rudolfinischen Kunst. Abbenda et Corrigenda*. In: *Umění* 27, 1979, 489

- FUČÍKOVÁ 1982 — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomeus Spranger, Venuše a Adónis. In: *Antické tradice v českém umění*. Praha 1982, 93, obr. 10a
- FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfinská kresba. Praha 1986, 16–19
- FUČÍKOVÁ 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomäus Spranger. In: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II*. Wien/Essen 1988
- FUČÍKOVÁ 1989 — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. In: *DČVU II/1*, Praha 1989, 182–222
- FUČÍKOVÁ 1990 — Eliška FUČÍKOVÁ: Einige Bemerkungen zur Wandmalerei am Hofe Rudolfs II. In: *JKSW*, bd. 85/86, 1989–1990, 41–45
- FUČÍKOVÁ 1991 — Eliška FUČÍKOVÁ: Umění na dvoře Rudolfa II. *Malířství a sochařství*. Praha 1991², 61–140
- FUČÍKOVÁ 1995 — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomeus Spranger. In: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, 778–779
- FUČÍKOVÁ 1996 — Eliška FUČÍKOVÁ: New Rudolfine Painting in Prague Collections. In: *Bulletin of the National Gallery in Prague V-VI*, 1995–1996, 36–45
- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997, 33–40, 87, 89
- FUČÍKOVÁ 2002 — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomeus Spranger. In: Ladislav DANIEL (ed.): *The Florentines. Art from the Time of the Medici Grand Dukes*. Praha 2002, 95–97, 134–135
- FUČÍKOVÁ 2006a — Eliška FUČÍKOVÁ: K římskému pobytu Bartholomäa Sprangera. In: *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Praha 2006, 413–420
- FUČÍKOVÁ 2006b — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomeus Spranger. In: *Rudolfinská Praha*. Praha 2006.
- FUČÍKOVÁ 2006c — Eliška FUČÍKOVÁ: Zmrtvýchvstání Krista. In: *Slezsko–perla v české koruně*. Praha 2006
- FUČÍKOVÁ 2007 — Eliška FUČÍKOVÁ: Albrecht z Valdštejna a jeho doba. Praha 2007, 397–398, 411
- FUČÍKOVÁ 2008a — Eliška FUČÍKOVÁ: Bartholomeus Spranger. In: Alena VOLRÁBOVÁ (ed.): *101 Mistrovská díla sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze*. Praha 2008, 114–117
- FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 2008b — Eliška FUČÍKOVÁ/Lubomír KONEČNÝ: A New Painting by Bartholomäus Spranger. In: *Studia Rudolphina* 8, 2008, 73–76
- FUSENIG 2010 — Thomas FUSENIG (ed.): *Hans von Aachen (1552–1615). Malíř na evropských dvorech*. Berlin/München 2010
- GALEN 2001 — H. GALEN: Bartholomäus Spranger Allegorie auf den Türkenkrieg Kaiser Rudolf II. In: D. DOMBROWSKI: *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Festschrift zum 60 Geburtstag*. Weimar 2001, 138–145
- GARLAS 1970 — Klara GARLAS: Zur geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II. In: *Umění* 1970, 134–141
- GERSZI 1983 — Teréz GERSZI: Dvě století Nizozemské kresby. Praha 1983, 12
- GERSZI 1988 — Teréz GERSZI: Aegidius Sadeler. In: *Prag Um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II*. Wien/Essen 1988
- GERSZI 1993 — Teréz GERSZI: Italian Impulses in Newly Identified Drawings by Bartholomäus Spranger and Hans von Aachen. In: *National Bulletin*. Stockholm 1993, 21–30
- GERSZI 1997 — Teréz GERSZI: Hendrick Goltzius. In: *Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. Praha 1997, 101
- GOULD 1976 — Cecil GOULD: *The Paintings of Correggio*. London 1976.
- GRANBERG 1929 — Olof GRANBERG: *Svenska konstsamlingarnas historia fran Gustav Vasas tid till vara dagar*. Stockholm 1929

- GROHN 1968 — H. W. GROHN: Bartholomäus Spranger. In: Kinders lexikon. 1968, 408–410
- HALATA 1996 — Martin HALATA (ed.): Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600–1656. Praha 1996
- HALATA 1997 — Martin HALATA: Majestát Rudolfa II., jímž panovník potvrzuje staroměstskému a malostranskému cechu malířů a dalších řemesel privilegium Ludvíka Jagellonského a Ferdinanda I. In: FUČÍKOVÁ 1997, V/189
- HÄMMERLE 1927 — Albert HÄMMERLE: Lucas Kilian. In: Ulrich THIEME/Fred BECKER (ed.): Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig 1927, sv. 20, 295–297
- HARALD 1994 — Olbrich HARALD: Bartholomäus Spranger. In: Lexikon der Kunst, Band 6. Leipzig 1994, 818–819
- HARLAS 1905 — František Xaverský HARLAS: Bartholomeus Spranger. In: Ottův slovník naučný. Praha 1905, 909–910
- HARLAS 1921 — František Xaverský HARLAS: Rudolf II. Milovník umění a sběratel. Praha 1921
- HAUSENBLASOVÁ 1997 — Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: Reverz k zemi malíře Bartholomea Sprangera. In: FUČÍKOVÁ 1997,
- HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997 — Jaroslava HAUSENBLASOVÁ/Michal ŠRONĚK: Urbs Aurea. Praha 1997
- HENNING 1987 — Michael HENNING: Die tafelnbilder Bartholomäus Spranger (1546–1611). Höfische malerei zwischen „Manierismus“ und Barock. Essen 1987
- HERAIN 1910 — Jan HERAIN: Dražba na pozůstatky sbírek z královské klenotnice na Hradčanech r. 1782. In: PA 24, 1910–1912, 492
- HERAIN 1915 — Karel V. HERAIN: České malířství od doby Rudolfínské do smrti Reinerovy. Praha 1915, 14–19.
- HERRMANN-FIORE 1982 — Kristina HERRMANN-FIORE: Disegno and Giuditio. Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti. In: Master of Drawings 20, 1982, 247–256
- HERRMANN-FIORE 2005 — Kristina HERRMANN-FIORE: Führer durch die Borghese Galerie. Roma 2005, 114
- HIRSCHMANN 1976 — Otto HIRSCHMANN: Verzeichnis des graphisches Werks von Hendrick Goltzius 1558–1617. Braunschweig 1976
- HLADÍK 1998 — Tomáš HLADÍK: Bartholomeus Spranger. Herkules a Omfalé. In: Ateliér 11/6, 1998, 1
- HLAVÍN 1936 — Jindřich HLAVÍN: Poznámky k opravě Sprangerova epitafu. In: Umění 9, 1936, 91–96
- HOFSTEDE/GAEHTGENS — Justus Müller HOFSTEDE/Thomas W. GAEHTGENS: Flämische und Holländische Malerei. In: Erich HUBALA: Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Berlin 1970
- HOLLSTEIN/ANZELEWSKI 1954 — Friedrich W. H. HOLLSTEIN/Fadja ANZELEWSKI: Lucas Kilian. German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700. Amsterdam 1954
- HOLLSTEIN/BOON 1980 — Friedrich W. H. HOLLSTEIN/K. G. BOON: Sadeler family. Dutch and Flemish Ethings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Amsterdam 1980, sv. 21
- HONSATKO 1833 — Anton HONSATKO: Metropolitankirche zu St. Veit. Budweis 1833
- HÖPER 1996 — C. HÖPER: Bartholomäus Spranger. In: Jane TURNER: The Dictionary of Art 29, 1996, 428–431
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- HOUBRAKEN 1880 — Arnold HOUBRAKEN: Arnold Houbrakens grosse schoubrugh der Niederländische Maler und Malerinnen, Bd. I. Wien 1880

- CHADRABA 1970 — Rudolf CHADRABA: Die Gemma Augustea und die Rudolfinische allegorie. In: Umění 1970, 289
- CHOTĚBOR 2000 — Petr CHOTĚBOR: Bílá věž I. In: Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000, 157–158
- CHYTIL 1904 — Karel CHYTIL: Die Kunst in Prag zu Zeit Rudolf II. Prag 1904
- CHYTIL 1904 — Karel CHYTIL: Umění v Praze za Rudolfa II. Praha 1904
- CHYTIL 1912 — Karel CHYTIL: Umění a umělci na dvoře Rudolfa II. Praha 1912
- CHYTIL 1918 — Karel CHYTIL: Apoteosa umění od B. Sprangera. In: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1918, 59–60
- CHYTIL 1920 — Karel CHYTIL: Kunst und Künstler am Hofe Rudolfs II. Praha 1920
- IRMSCHER 2009 — Günter IRMSCHER: Hermathena in der Hofkunst Prags und Münchens um 1600. In: München–Prag um 1600. 2009, 77–101
- IRMSCHER 2010 — Günter IRMSCHER: Wer ist wer und warum. Aegidius Sadeler: der Paulus van Vianen Tondo und eine Abschreibung. In: Studia Rudolphina 2010, 112–121
- JAKUBEC/MILTOVÁ 2009 — Ondřej JAKUBEC/Radka MILTOVÁ: Elias Hauptner a Matouš Radouš–malíři umírajícího času. Manýristické epitafy v českých zemích kolem roku 1600. In: Umění 2, 2009, 148–171
- JACOBY 2000 — Joachim JACOBY: Hans von Aachen, 1552–1615. München/Berlin 2000
- JANÁČEK 1973 — Josef JANÁČEK: Pád Rudolfa II. Praha 1973
- JANÁČEK 1987 — Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba. Praha 1987
- JIRKA 1998 — Antonín JIRKA: Bartholomeus Spranger. In: Milan TOGNER (ed.): Kroměřížská obrazárna. Kroměříž 1998, 366–368
- KADLEC 1993 — Jaroslav KADLEC: Dějiny katolické církve III. Olomouc 1993. 335–354
- KASCHEK 2007 — Bertram KASCHEK: Brueghel in Prag: Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels d. Ä. um 1600, In: Studia Rudolphina 2007, 54
- KATALOG 1858 — KATALOG: Galerie společnosti vlasteneckých přátel umění. Praha 1858, č. 1355
- KATALOG ESSEN/WIEN 1988 — KATALOG ESSEN/WIEN: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Essen/Wien 1988.
- KATALOG PRAHA 1938 — Pražské Baroko 1600–1800. Praha 1938, 17–19, 65
- KATALOG PRAHA 1976 — 100 starých českých kreseb z Grafické sbírky Národní galerie v Praze. Praha 1976
- KATALOG PRAHA 1977 — 100 starých českých kreseb z Grafické sbírky Národní galerie v Praze. Praha 1977
- KATALOG WIEN 1995 — Eros und Mythos. Kunst am Hof Rudolfs II. Wien 1995, 20, 65–69
- KATALOG 1998 — Obrazárna Pražského hradu. Průvodce expozicí. Praha 1998, 82–84
- KAUFMANN 1978a — Thomas Da Costa KAUFMANN: Remarks on the Collections of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of Representatio. In: Art Journal 38, 1978, 22–28
- KAUFMANN 1978b — Thomas Da Costa KAUFMANN: Empire Triumphant: Notes on an Imperial Allegory by Adriaen de Vries. In: Studies in the History of Art 8, 1978, 63–75
- KAUFMANN 1982a — Thomas Da Costa KAUFMANN: Drawings from the Holy Roman Empire 1540 – 1680. Princeton 1982, 138–143
- KAUFMANN 1982b — Thomas Da Costa KAUFMANN: The Elequent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1982, 119–139
- KAUFMANN 1985 — Thomas Da Costa KAUFMANN: L'école de Prague–la peinture à la cour de Rudolphe II. Paris 1985
- KAUFMANN 1988a — Thomas Da Costa KAUFMANN: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Chicago-London 1988, 249–279

- KAUFMANN 1988b — Thomas Da Costa KAUFMANN: Art and Architecture in Central Europe. An annotated Bibliography. Boston 1988
- KAUFMANN 1995 — Thomas Da Costa KAUFMANN: Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800. London 1995
- KAUFMANN 1997 — Thomas Da Costa KAUFMANN: Bartholomeus Spranger. In: FUČÍKOVÁ 1997, 90.
- KAUFMANN 2006 — Thomas Da Costa KAUFMANN: Spranger before Prague. Additions and Reconsiderations. In: Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, 403–412
- KAZLEPKA/PELOUŠKOVÁ 1998 — Zdeněk KAZLEPKA/Zora PELOUŠKOVÁ: Italská kresba a malba 16.–18. století. Brno 1998
- KESNER 1992 — Ladislav KESNER: Monogramista HS. Bartholomeus Spranger. In: Národní galerie v Praze. Staré české umění. Praha 1992, 92–93, 98–100
- KIBIC 2000 — Karel KIBIC: Umělecké památky Prahy. Malá Strana. Praha 2000, čp. 35
- KNEIDL 1995 — Pravoslav KNEIDL: Michael Peterle, přední pražský dřevorytec a tiskař 16. století. In: Bibliotheca Strahoviensis 1, 1995, 107–119
- KOCKS 1979 — Dirk KOCKS: Sine Cerere et Libero Friget Venus: Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten Kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 24, 1979, 117–142
- KOERNER 2010 — Joseph Leo KOERNER: Portréty přátel. In: FUSENIG 2010, 66–67
- KONEČNÝ 1982 — Lubomír KONEČNÝ: Umění v Českých zemích v letech 1490–1626 a Antika. Bartholomeus Spranger. In: Antické tradice v českém umění. Praha 1982, 93
- KONEČNÝ 1988 — Lubomír KONEČNÝ: Jan Muller. In: Prag Um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II. Wien/Essen 1988
- KONEČNÝ 1990 — Lubomír KONEČNÝ: Sources and Significance of two Mythological paintings by Bartholomäus Spranger. In: JKSW, bd. 85/86, 1989–1990, 47–56
- KONEČNÝ 1997 — Lubomír KONEČNÝ: Lucas Kilian. Jan Muller. In: Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997, 102–106
- KONEČNÝ 2003 — Lubomír KONEČNÝ: Eine Randbemerkung zum Spätwerk Bartholomäus Sprangers. In: Studia Rudolphina 2003, 41–42
- KONEČNÝ 2007 — Lubomír KONEČNÝ: Adam and Eve in Rudolfine Art. In: Studia Rudolphina 2007, 110–118
- KOŘÁN/ŠÍP/UCHALOVÁ 1973 — Ivo KOŘÁN/Jaromír ŠÍP/Eva UCHALOVÁ: Strahovská obrazárna I. Praha 1973
- KOŘÁN 1998 — Ivo KOŘÁN: Rudolfinische Lichter und Schatten. In: Rudolf II., Prague and the World. Praha 1998, 287
- KOTKOVÁ 1999 — Olga KOTKOVÁ: The National Gallery in Prague. Netherlandisch painting 1480–1600. Praha 1999, 101–110
- KOTKOVÁ 2006 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006,
- KOTKOVÁ 2009 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Mistrovská díla z kolowratské obrazárny v Rychnově nad Kněžnou. Praha 2009
- KOTKOVÁ 2010 — Olga KOTKOVÁ: Sv. Václav a sv. Vít. In: Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo. Praha 2010
- KOTRBA 1959 — Viktor KOTRBA: Frýdlant. Státní hrad a památky v okolí. Praha 1959, 38
- KRAMÁŘ 1934 — Vincenc KRAMÁŘ: Výstava kreseb Českých mistrů XVII. a XVIII století. Praha 1934, 7–9

- KRAMÁŘ 1936 — Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Obrazárnou vlasteneckých přátel umění v Čechách. Praha 1936
- KRAMÁŘ 1938 — Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Obrazárnou vlasteneckých přátel umění v Čechách. Praha 1938
- KRČÁLOVÁ 1989 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Architektura doby Rudolfa II. In: DČVU II/1, 160–181.
- KRČÁLOVÁ 1994 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesance. In: Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994, 147
- KRIEGESKORTE 1994 — Werner KRIEGESKORTE: Giuseppe Arcimboldo. Köln 1994
- KROFTA 1909 — Kamil KROFTA: Majestát Rudolfa II. Praha 1909
- KROPÁČEK/PREISS 1988 — Jiří KROPÁČEK/Pavel PREISS: Malířství. In: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, 199, 206, 208, 212–216
- KRSEK/JIRKA/SLAVÍČEK — Ivo KRSEK/Antonín JIRKA/Lubomír SLAVÍČEK: Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny. Kroměříž/Brno 1978, č. k. 95
- KROUPA 2007 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 2007
- KUBÁTOVÁ 1952 — Taťána KUBÁTOVÁ: Roudnická galerie na státním zámku v Nelahozevsi. In: Edice sbírky na státních hradech a zámcích. Praha 1952
- KUCHYNKA 1913 — Rudolf KUCHYNKA: Peterle–Epitaph. In: La Richesse d'art de la Bohême 1913, 30
- KUCHYNKA 1915 — Rudolf KUCHYNKA: Manuál pražského pořádku malířského z let 1600–1656. In: PA 27, 1915, 43–44
- KUCHYNKA 1919 — Rudolf KUCHYNKA: Fahrenschnovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského. In: PA 31, 1919, 14–24
- KUCHYNKA 1923 — Rudolf KUCHYNKA: Sprangerův domněle zničený epitaf zlatníka Müllera byl nalezen. In: PA 33, 1922–1923, 150–152
- KYZOUROVÁ/KALINA 1993 — Ivana KYZOUROVÁ/Pavel KALINA: Strahovská obrazárna od gotiky po romantismus. Praha 1993, 55–56
- KYZOUROVÁ 1997 — Ivana KYZOUROVÁ: Bartholomeus Spranger–okruh, Epitaf neznámé rodiny s proměněním Krista. In: Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997, k. č. V/514
- LANG 1994 — Martin LANG: Künstlervita inszeniert: Bartholomäus Sprangers Gedenkblatt für seine verstorbene Frau (nepublikovaná diplomová práce FU v Berlíně). Berlin 1994
- LARSSON 1982 — Lars Olof LARSSON: Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Kaiser Rudolfs II. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1982, 219–234
- LE BLANC 1854 — Charles LE BLANC: Manuel de L'amateur d'estampes. Paris 1854, sv. 1–2
- LECHNER 1987 — Martin LECHNER: Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung. Göttweig 1987, 88–89
- LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1963 — Milada LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ: K otázce autorství renesančního malovaného stropu v Thunovské ulici. In: Časopis Národního Muzea, 1963, 195–210
- LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ 1971 — Milada LEJSKOVÁ–MATYÁŠOVÁ: Malované průčelí Sprangerova domu „pod stupni Hradu pražského“ a jeho restaurace. In: Památková péče 31, 1971, 168–176
- LIMOUZE 1988 — Dorothy LIMOUZE: Aegidius Sadeler (1570–1629). Drawnings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude. In: Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. 1988, 183–192
- LIMOUZE 1990 — Dorothy LIMOUZE: Aegidius Sadeler (ca. 1570–1629): Drawnings, Prints and Art Theory. Princeton 1990

- LIMOUZE 1997a — Dorothy LIMOUZE: Umění rytiny na císařském dvoře v Praze. In: *Grapheion* 1997, 19–25
- LIMOUZE 1997b — Dorothy LIMOUZE: Aegidius Sadeler. In: *Rudolf II a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. Praha 1997, 108–112
- LORIŠ 1940 — Jan LORIŠ: Výstava přírůstků ve státní sbírce starého umění v Praze. In: *Umění* 13, 1939–1940, 154
- LUCKHARDT/ŠEVČÍK 1998 — Jochen LUCKHARDT/Anja K. ŠEVČÍK: Dvorské umění pozdní renesance. Brunšvicko–Wolfenbüttelsko a císařská Praha kolem roku 1600. Praha 1998, 34–35
- MÁDL 1908 — Karel B. MÁDL: Obrazárna a umělci Rudolfa II. In: *PA* 22, 1906–1908, 171
- MACHÁLOVÁ 2010 — Jana MACHÁLOVÁ: Příběhy slavných italských vil. Praha 2010, 272–297
- MANDER 1604 — Karel van MANDER: *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtscheen Hooghduytsche Schilders*. Haarlem 1604
- MANDER/FLOERKE 1906 — Karel van MANDER/Hanns FLOERKE: *Das leben der Niederlandischen und Deutschen Maler*. München/Leipzig 1906
- MANDER/MIEDEMA 1973 — Karel van MANDER/Hessel MIEDEMA: *Den Grondt der edel vry Schilder–Const*. Utrecht 1973²
- MANDER/PETR 1932 — Karel van MANDER/František PETR: Bartholomeus Spranger, vynikající malíř z Antverp. Překlad statí Karla van Mander. In: *Dílo* 24, 1932, 174–182, 195–202, 226–227
- MARTIN 1993 — René MARTIN (ed.): *Slovník Řecko–Římské mytologie a kultury*. Praha 1993
- MATĚJČEK 1936 — Antonín MATĚJČEK: Sprangerův epitaf pražského zlatníka Müllera. In: *Umění* 9, 1936, 91
- MATĚJKA 1896 — Bohumil MATĚJKA: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše. In: *PA* 17, 1896, 81–156
- MERHOUT 1938 — Cyril MERHOUT: *Malá Strana za starodávna*. Praha 1938, 35
- METZLER 1997 — Sally METZLER: *The Alchemy of Drawing: Bartholomäus Spranger at the Court of Rudolf II* (disertační práce v Princetonu). Princeton 1997
- METZLER 1998 — Sally METZLER: Rudolf II and Prague. The Court and the City. In: *Kunstchronik* 51, 1998, 593–596
- MICHALSKI 1998 — Sergiusz MICHALSKI: Katalog publikationen zur Prager Ausstellung „Rudolf II und Prag“. In: *Kunstchronik* 51, 1998, 596–598
- MICHIELS 1868 — A. MICHIELS: Barthelémy Spranger. In: *Gazette des Beaux Arts* 25, 1868, 31–55
- MIKOVEC 1864 — Ferdinand B. MIKOVEC: *Starožitnosti a Památky země České*. Praha 1864, 23
- MORÁVEK 1937 — Jan MORÁVEK: Sbírký Rudolfa II a jejich osudy. In: *Sbírký Rudolfa II. pokus o jejich identifikaci. Katalog městského muzea v Praze*. Praha 1937
- MÜLLER 1933 — Jürgen MÜLLER: *Concordia Pragensis*. Karel van Manders kunsttheorie im Schilder Boek. München/Oldenburg 1933, 164–198
- NAGLER 1847 — Gustav K. NAGLER: Bartholomeus Spranger. In: *Neues allgemeines Künstler–Lexicon*, 17 band. München 1847, 174–182
- NEMÉTHY 1818 — Franz NEMÉTHY: *Das Schloss Friedland in Böhmen*. Prag 1818, 157–158
- NEUMANN 1966 — Erwin NEUMANN: *Das Inventar der rudolfinischen Kunstammer von 1607/1611*. In: *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies, Analecta Reginensia* 1, 1966, 262–265

- NEUMANN 1953 — Jaromír NEUMANN: Nově objevený obraz Bartholoměje Sprangera. In: Zprávy památkové péče 13, 1953, 27–32
- NEUMANN 1964a — Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu. Praha 1964, 186–187
- NEUMANN 1964b — Jaromír NEUMANN: Průvodce Obrazárnou Pražského hradu. Praha 1964, 31–32
- NEUMANN 1966 — Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu. Praha 1966
- NEUMANN 1970 — Jaromír NEUMANN: Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen. In: Umění 13, 1970, 142–151
- NEUMANN 1977 — Jaromír NEUMANN: Rudolfské umění I. In: Umění 25, 1977, 400
- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Rudolfské umění II. Portréty malířů a sochařů. In: Umění 16, 1978, 303–347
- NEUMANN 1981 — Jaromír NEUMANN: Bartholomeus Spranger. In: Le baroque en Bohême. Paris 1981, 55–57, 62–63
- NEUMANN 1982 — Jaromír NEUMANN: Die Rudolfinische Malerei und ihre Entwicklung. Delft 1982
- NEUMANN 1984a — Jaromír NEUMANN: Rudolfská Praha. Praha 1984, 69–74
- NEUMANN 1984b — Jaromír NEUMANN: Bartholomeus Spranger. In: Národní Galerie v Praze I. Praha 1984, 282–285
- NEUMANN 1985 — Jaromír NEUMANN: Die rudolfinische Kunst und Niederlanden. In: Netherlandish Mannerism. Stockholm 1985, 47–60
- THE NEW HOLLSTEIN — The New Hollstein: The Muller Dynasty. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Rotterdam 1996–1999, díl II.
- THE NEW HOLLSTEIN — The New Hollstein: Jacob Matham. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Rotterdam 1996–1999, díl II.
- NIEDERSTEIN 1931 — Albrecht NIEDERSTEIN: Das graphische Werk des B. Spranger. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1931, 1–33
- NIEDERSTEIN 1937 — Albrecht NIEDERSTEIN: Bartholomeus Spranger. In: Ulrich THIEME/Fred BECKER (ed.): Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler. 31. Bd. Leipzig 1937, 403–406
- NOVÁK 1935 — Jan B. NOVÁK: Rudolf II. a jeho pád. Praha 1935
- NOVOTNÝ 1942 — Vladimír NOVOTNÝ: Obrazárna zámku Rychnova nad Kněžnou. In: Umění 14, 1942, 11
- NOWAK 1836 — Ignaz Eugen NOWAK: Erinnerungen an Sanct Georg. Prag 1836, 19.
- OBERHUBER 1958 — Konrad OBERHUBER: Die Stilistische Entwicklung im werk Bartholomeus Spranger (disertační práce). Wien 1958
- OBERHUBER 1964 — Konrad OBERHUBER: Die Landschaft im Frühwerk von Bartholomäus Spranger. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg I., 1964, 173–187
- OBERHUBER 1970 — Konrad OBERHUBER: Anmerkungen zu Bartholomeus Spranger als Zeichner. In: Umění 18, 1970, 213–222
- OSTEN/VEY 1969 — Gert van der OSTEN/Horst VEY: Painting and sculpture in Germany and The Netherlands: 1500–1600. In: Pelican history of Art 1969, 344–345
- OSZCZANOWSKI 2002 — Piotr OSZCZANOWSKI: Prague Goes to Wrocław: Two Notes on Artistic Contacts between the Capital of Silesia and Prague around 1600. In: Studia Rudolphina 2002, 54–57
- OSZCZANOWSKI 2006 — Piotr OSZCZANOWSKI: V záři rudolfské Prahy. In: Slezsko perla v české koruně. Praha 2006

- PARTHEY 1863/1864 — Gustav PARTHEY: Deutsche Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen I.–II. Berlin 1863 – 1864
- PEČÍRKA 1942 — Jaromír PEČÍRKA: Correggio. Praha 1942
- PELTZER 1912 — Rudolf Arthur PELTZER: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 30, 1911–1912, 59–182
- PEŠEK 1989 — Jiří PEŠEK: Sbíрка obrazů a její místo v mecenátu a sběratelství císaře Rudolfa II. In: Umění 1989, 252–260
- PEŠINA/MAŠÍN 1949 — Jaroslav PEŠINA/Jiří MAŠÍN: Národní galerie v Praze. Sbíрка starého umění. Praha 1949
- PEŠINA 1954 — Jaroslav PEŠINA: Skupinový portrét v českém renesančním malířství. In: Umění 2, 1954, 269–295
- PEŠINA 1837 — Václav Michal PEŠINA: Krátké popsánj kr. chrámu Páně pražského sv. Wjta: s přiloženým plánem od Wáclawa M. Pešiny. Praha 1837, 1–28
- PODLAHA 1908 — Antonín PODLAHA: Nástěnný obraz „Nanebevzetí P. Marie“ v kapli sv. Václava na hradě Pražském z r. 1593. In: PA 22, 1906–1908, 482– 483
- PODLAHA 1919 — Antonín PODLAHA: Opravné práce provedené v chrámu sv. Jiří na hradě Pražském v letech 1917 až 1919. In: PA 31, 1919, 100
- POCHE/PREISS 1977 — Emanuel POCHE/Pavel PREISS: Pražské paláce. Praha 1977, 133–136
- POCHE 1980 — Emanuel POCHE: Umělecké památky Čech. Praha 1980, 272–273
- PREISS 1967 — Pavel PREISS: Giuseppe Arcimboldo. Praha 1967
- PREISS 1973 — Pavel PREISS: Amor omnibus idem. In: Umění 1973, 369–396
- PREISS 1974 — Pavel PREISS: Panoráma Manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století. Praha 1974
- PREISS 1976 — Pavel PREISS: Staré české umění II. Manýrismus a Baroko. Praha 1976
- PREISS 1988 — Pavel PREISS: Manýrismus a české umění barokní. In: Staré české umění. Praha 1988
- PAUKRT 1990 — Václav PAUKRT: Rychnov nad Kněžnou. Pardubice 1990
- REITZ 2009 — Evelyn REITZ: Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis zwischen Herkunft und Fremde. In: Studia Rudolphina 9, 2009, 39–52
- REZNICEK 1961 — Emil K. J. REZNICEK: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog. Utrecht 1961
- REZNICEK 1968 — Emil K. J. REZNICEK: Bartholomäus Spranger als Bildhauer. In: Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin 1968, 370–375
- ROLLOVÁ 1989 — Anna ROLLOVÁ: Eliška Fučíková. Rudolfínská kresba. In: Umění 1989, 165–168
- ROLLOVÁ 1993 — Anna ROLLOVÁ: Holandská kresba 16.–17. století. Praha 1993, 12–13, 44–45
- ROSSACHER 1981 — Kurt ROSSACHER: Die weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe. In: Alte und Moderne Kunst, heft 177, Wien 1981, 1–6
- ROUČEK 1944 — Rudolf ROUČEK: Kresba od Sprangera k Antonínu Mánesovi. In: Dílo 33, 1944, 233–245
- ROUSOVÁ/HLADÍK 2005 — Andrea ROUSOVÁ/Tomáš HLADÍK: Umění rudolfínského manýrismu. In: VLNAS Vít (ed.): Umění manýrismu a baroka v Čechách. Praha 2005, 16–18, 106–107
- RULÍŠEK 2005 — Hynek RULÍŠEK: Slovník křesťanské ikonografie, Postavy, atributy, symboly. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie 2005, nepag.

- RUSSELL/DE BARBIERI 2001 — William B. RUSSELL/Laura DE BARBIERI: Lobkovické sbírky. Umění šesti století. Praha 2001, 2–3
- SANDRART 1925 — Joachim von SANDRART: Academie der Bau -, Bild -, und Mahlerey Künste von 1675; Leben der Berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. München 1925²
- SCHEICHER 1979 — Elisabeth SCHEICHER: Die Kunst – und Wunderkammern der Habsburger. Wien/München/Zürich 1979, 188–190
- SCHNACKENBURG 1970 — Bernard SCHNACKENBURG: Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 9, 1970, 143–160
- SEKYRKA 1997 — Tomáš SEKYRKA: Umění a mistrovství. Národní Galerie v Praze. Praha 1997, 97–98
- SEKEROVÁ 1969 — Anděla SEKEROVÁ: Rudolf II. a výtvarné umění. In: Výtvarné Umění 1969, 100
- STRAUSS 1980 — Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, 4. Netherlandish Artist. New York 1980
- STRECH 1998 — Annette STRECH: Spranger inventor: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken. In: Lubomír KONEČNÝ (ed.): Rudolf II., Prague and the World. Praha 1998, 201–210
- STRETTIOVÁ 1957 — Olga STRETTIOVÁ: Baroque portraits. Praha 1957, nepag.
- SVÁTEK 1879 — Josef SVÁTEK: Die Rudolphinische Kunstammer in Prag. In: Culturhistorische Bilder aus Böhmen. Wien 1879
- SVOBODA 1973 — Ludvík SVOBODA: Encyklopedie antiky. Praha 1973
- ŠAFAŘÍK/PREISS 1967 — Eduard ŠAFAŘÍK/Pavel PREISS: Zámecká obrazárna v Duchcově. Duchcov 1967, 10
- ŠIMÁK 1920 — Josef Vítězslav ŠIMÁK: Soupis obrazů někdejší galerie duchcovské. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých 28, 1920, 41–46
- ŠIMON 2001 — Patrik ŠIMON: Jindřich Waldes sběratel umění. Praha 2001, 167, 169
- ŠÍP 1969 — Jaromír ŠÍP: Grafická produkce v období manýrismu. In: Výtvarné umění 1969, 87–97
- ŠIROKÁ 2010 — Eva Jana ŠIROKÁ: A Fresh Glance at Speckaert's Drawings. In: International conference. Hans von Aachen and new research in the transfer of artistic into Central Europe. Praha 2010, nepublikovaný příspěvek
- ŠRONĚK 1994 — Michal ŠRONĚK: Vnitřní výzdoba. In: Jarmila KRČÁLOVÁ: Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994, č. 40, 41
- ŠRONĚK 1997 — Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1656. Praha 1997, 93, 98–99
- ŠRONĚK 1998 — Michal ŠRONĚK: Painters in Prague between the Guild and the Court ca. 1595–1650. In: Lubomír KONEČNÝ (ed.): Rudolf II., Prague and the World. Praha 1998, 216–219
- ŠRONĚK 2002 — Michal ŠRONĚK: Privileg Rudolfs II. von 1595–nochmals und anders. In: Studia Rudolphina 2002, 16–28
- ŠRONĚK/ROHÁČEK — Michal ŠRONĚK/Jiří ROHÁČEK: Katedrála sv. Víta. In: Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000, 111
- ŠTĚPÁNEK 1981 — Pavel ŠTĚPÁNEK: Grafika čtyř století a Delftská fajáns. Praha 1981, 24, 29
- TASSO 1980 — Torquato TASSO: Osvobozený Jeruzalém. Praha 1980
- THIEME/BECKER 1935 — Ulrich THIEME/Fred BECKER (ed.): Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler. 29. Bd. Leipzig 1935, 518
- TOGNER 1967 — Milan TOGNER: Umělci Rudolfa II. ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Kroměříži. In: VMK, 1967, 125–132

- TOMAN 1950 — Prokop TOMAN: Bartholomeus Spranger. In: Nový slovník Československých výtvarných umělců. Praha 1950
- TOMAN 2000 — Rolf TOMAN: Umění italské renesance. Praha 2000
- UHLÍŘ 2007 — Zdeněk UHLÍŘ: Codex Gigas, ďáblová bible. Tajemství největší knihy světa. Praha 2007
- VACKOVÁ 1969 — Jarmila VACKOVÁ: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. In: Umění 17, 1969, 141–142
- VACKOVÁ 1971 — Jarmila VACKOVÁ: Zvěstování pastýřům od Abrahama Bloemaerta. In: Umění 19, 1971, 519–522
- VACKOVÁ 1989a — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století, Československé sbírky. Praha 1989
- VACKOVÁ 1989b — Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620. In: DČVU II/1, 100
- VÁCHA 2007 — Štěpán VÁCHA: Antonio Abondio und die Feldherrnmedaille all' antica. In: Studia Rudolphina 2007, 59–74
- VAN DEN BRANDE 1950 — Remilda VAN DEN BRANDE: Die Stilentwicklung im graphischen Werke des Aegidius Sadeler, Wien 1950, 52–53
- VANĚK/HOSTAŠ 1899 — Ferdinand VANĚK/Karel HOSTAŠ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském. Praha 1899, 7
- VOCELKA 1985 — Karl VOCELKA: Rudolf II. und seine Zeit. Wien/Köln/Graz 1985, 124–125
- VALDŠTEJNSKÝ INVENTÁŘ 1922 — Verzeichnis der verkauften, der fehlenden und der in Dux verbleibenden Bilder. StOA Praha 1922
- WALDSTEIN LIST 1945 — Seznam uměleckých děl převzatých z majetku Valdštejna v zámku v Doksích 1945
- WEYDE 1928 — Gisela WEYDE: Barockzeichnungen in Pressburg. In: Graphische Künste, 1928, 26–27
- WIDERKEHR 1988 — Léna WIDERKEHR: Contributions essentiellement iconographiques a l'étude de quelques gravures d'Egidius Sadeler. Strasbourg 1988
- WIDERKEHR 1998 — Léna WIDERKEHR: Jacob Matham, un Épigone Haarlémois et ses rapports avec l'art de la cour de Rudolphe II. In: Umění, 46, 1998, 198–206
- WIEDMANN 1995 — Gerhard WIEDMANN: Bianchi Christoforo. In: Allgemeines Künstlerlexikon, band 30. München/Leipzig 1995
- WILLIAMSON 1816 — Georg C. WILLIAMSON: Bryan's Dictionary of Painters and engravers, 1–5 sv. Washington N. Y. 1816
- WINTER 1899 — Zikmund WINTER: Kšaft malíře Bartoloměje Sprangera. In: PA 18, 1898–1899, 271–273
- WINTER 1909 — Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Praze. Praha 1909, 172–176
- WIRTH 1957 — Zdeněk WIRTH (red.): Umělecké památky Čech. Praha 1957, 33, 169, 665–667
- WOERMANN 1922 — Kurt WOERMANN: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig 1922, sv. 5, 412, 418
- WUNDRAM 1985 — Manfred WUNDRAM: Malerei. In: SEIBT Ferdinand: Renaissance in Böhmen. München 1985, 317–320, 329
- WUNDRAM 2008 — Manfred WUNDRAM: Kunst–Epochen Manierismus. Stuttgart 2008, 206–208, 301–304
- WÜRZBACH 1906–1911 — Alfred WÜRZBACH: Bartholomäus Spranger. In: Niederländisches Künstler–Lexikon 1–3. sv., Wien 1906–1911, 648–650

- ZELENKOVÁ 2008 — Petra ZELENKOVÁ: Egidius Sadeler. Jan Harmensz. Muller. In: Alena VOLRÁBOVÁ (ed.): 101 Mistrovská díla sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Praha 2008, 110–111, 118–119
- ZIMMER 1971 — Jürgen ZIMMER: Joseph Heintz der Ältere als Maler. Weissenhorn 1971
- ZIMMER 1988 — Jürgen ZIMMER: Matthäus Gundelach. In: Prag um 1600. Essen/Wien 1988, 230–231
- ZIMMER 1997 — Jürgen ZIMMER: Matthäus Gundelach. In: FUČÍKOVÁ 1997, 340.
- ZLATOHLÁVEK 1996 — Martin ZLATOHLÁVEK: Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika. Praha 1996
- ZUNTS — D. ZUNTS: Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Strassbourg 1929.
- ŽÁKAVEC 1931 — František ŽÁKAVEC: Dluh Čech Belgickému umění v 19. století. In: Umění 1931, 404–406, 409

Prameny

JANSTOVÁ — L. JANSTOVÁ: Rešeršní soubory v Archivu ÚDU AV ČR

Anotace

Diplomní práce obsahuje popis osobnosti malíře Bartholomea Sprangera a jeho tvorbu v Českých sbírkách. Umělec Bartholomeus Spranger žil od roku 1546 do roku 1611. Narodil se v Antverpách a pak cestoval Evropou. Nejdříve zamířil do Francie (Paříž a Lyon) a poté šel do Itálie (Parma, Milán a Řím). Roku 1575 je povolán do Vídně a nato roku 1580 do Prahy. Cílem práce je analyzovat dílo v Českých sbírkách a zhodnotit jejich autorství. Dále pak cílem práce je prozkoumání písemných pramenů a také kritické zhodnocení použité literatury.

Klíčová slova: Bartholomeus Spranger; malířství; Rudolf II.; 16. – 17. století; Praha

Abstract

Diploma work contains the description of the personality of the painter Bartholomeus Spranger and his work in the Czech collections. The portrait painter Bartholomeus Spranger lived from the year of 1546 to year of 1611. He was born in Antwerp and afterwards headed for Europa. First was going he for France (Paris and Lyon) and then was going he for Italy (Parma, Milano and Roma). Year of 1575 is called up he for Vienna and afterwards year of 1580 for Prague. The object of this work is a analyse of production in Czech collections and evaluate of their Authorship. Futher on then the object of this work is exploration the sources of Documentary and also a critical evaluation of the used literature.

Keywords: Bartholomeus Spranger; Painting; Rudolph II.; 16.–17. Century; Prague

Bibliografická citace

Bartholomeus Spranger ve sbírkách v České republice [rukopis]: Diplomová práce / Jan Liška vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD. -- Praha, 2011. -- 340 s.

Počet slov

Slova: 93 873 (včetně pozn. 103 717)

Znaky bez mezer: 521 012 (včetně pozn. 574 777)

Znaky včetně mezer: 617 145 (včetně mezer 681 582)