

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Veronika Wanková

**Osudy obrazů Palmy il Giovane  
ve sbírkách Království českého až do dnešních dnů**

Diplomová práce

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

2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny a literaturu jsem řádně citovala.

V Praze dne 1. 7. 2010

.....

## **Poděkování**

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala doc. PhDr. Martinovi Zlatohlávkovi, Ph.D. za vedení diplomové práce a řadu cenných připomínek během mého studia.

Zvláštní poděkování pak patří italským profesorům z univerzity Ca' Foscari za mimořádné přijetí, vlídnost, kvalitní výuku a spoustu námětů, které mi zprostředkovali během mého půlročního pobytu v Benátkách.

Tato práce by však nemohla vzniknout bez podpory rodiny a mého nejbližšího okolí, za což jsem všem vděčna a vroucně jim děkuji.

## Obsah

Úvod.....	5
<b>Přehled literatury .....</b>	<b>7</b>
<b>Stručný životopis Palmy il Giovane.....</b>	<b>9</b>
<b>Vztah Palmy il Giovane k dílně Tizianově a Tintoretově.....</b>	<b>13</b>
O Palmovi a <i>Pietě</i> jako důležitém prameni.....	13
O Palmově působení / nepůsobení v dílně Tiziana .....	16
O Tintoretově přízni.....	19
<b>Hlavní sběratelské osobnosti 17. století.....</b>	<b>21</b>
Rudolf II. Habsburský (1552–1612) .....	21
Leopold I. Vilém Habsburský (1614–1662) .....	23
František Antonín Berka z Dubé (1649–1706).....	24
Humprecht Jan Černín (1628–1682).....	26
Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684).....	27
<b>Ztracená Palmova díla známá z pramenů .....</b>	<b>29</b>
<b>Katalog Palmových obrazů .....</b>	<b>30</b>
Samson a Dalila.....	31
Kristus a cizoložnice .....	35
Smrt dětí Niobiných .....	43
Poslední večeře.....	48
Pomazání Davida za krále.....	53
Zázrak v Káně Galilejské .....	56
Svatá Trojice se zjevuje světcí .....	59
Pieta.....	63
Umučení sv. Vavřince .....	68
<b>Závěr.....</b>	<b>74</b>
<b>Obrazová příloha .....</b>	<b>76</b>
<b>Seznam vyobrazení.....</b>	<b>120</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury.....</b>	<b>131</b>
<b>Resumé .....</b>	<b>138</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>139</b>

## Úvod

Tato diplomová práce se zabývá obrazy ze sbírek Království českého, které byly spojovány se jménem benátského malíře Palmy il Giovane. Tento umělec se po generace považoval za posledního představitele vrcholné éry benátského malířství 16. století. Byl to právě on, kdo rozšiřoval, ať již záměrně nebo podvědomě, odkaz maleb trojice benátských velikánů Tiziana, Tintoretta a Veroneseho. Všechny tři poznal, měl možnost setkat se s jejich díly a jejich inovace pak použil ve svých pracích. Přitom si však zachovává svou identitu a mistry nenapodobuje. Až po určité době, kdy začal získávat obrovské množství zakázek, se v jeho dílech čím dál více projevují zásahy malířů z jeho dílny.

Cílem práce nebylo rozhodovat o autorství obrazů, které jsou buď vedeny jako Palma nebo se nikomu konkrétnímu nepřipisují či již nesou jméno jiného autora, ale má demonstrovat nutnost dokumentace a identifikace děl na našem území. O mnohých z nich se dnes skoro nic neví anebo o nich dosud nebylo nic publikováno. Přitom jejich poznání by zajisté vedlo k většímu probádání samotné osoby Palmy, jeho asistentů a současníků.

Množství Palmových potencionálních obrazů nám dostatečně ukazuje, že díla pocházející z Benátek byla za Alpami velmi oblíbená a žádaná. Musíme mít však na vědomí, že se ve sbírkách na našem území nachází ještě velké množství děl, jež jednoznačně pocházejí z benátské oblasti, ale zatím nedošlo k jejich identifikaci.

Praha patřila za života Palmy il Giovane k centrům kulturního života, takže o díla vysoké kvality zde nebyla nouze. Tehdy, ale i později v 17. století, se daly získat obrazy benátské provenience hned z několika center – buď přímo z Benátek nebo z Vídně či Norimberku. Jak si následně představíme na archivních záznamech, zájem o benátské umění měl nejen císař Rudolf II., ale také Karel Eusebius Liechtenstein, Leopold Vilém nebo Humprecht Jan Černín a mnozí další milovníci umění.

Svou práci jsem rozdělila na několik částí, v úvodu jsem se krátce věnovala životopisu Palmy il Giovane. V této souvislosti jsem se pak zaměřila na jeho vztahy k jednotlivým dílnám a osobám mistrů Tiziana a Tintoretta. Doplnila jsem také malý exkurz do problematiky Palmova slavného dokončení Tizianova obrazu *Pieta*. Následně jsem zařadila krátké kapitoly o sbírkách a sběratelství jednotlivých aristokratů, kde jsem neopomenula zmínit díla nám známé jen z archivních pramenů, která dnes již nemůžeme dohledat. Největší částí diplomové práce je však katalog děl Palmy il Giovane. Rozhodla jsem se uvést všechny dostupné informace jak o inventárních číslech, tak o proměnách

rozměrů děl, o změnách atribucí nebo o pramenech a literatuře. Po těchto úvodních bodech jsem svou pozornost zasvětila ikonografii děl, jejich zhodnocení v rámci Palmovy tvorby a konfrontaci s díly vzniklými ve stejné epoše. Neomezovala jsem se však jen na benátské prostředí, jelikož inspirační zdroje Palma nacházel např. v dílech bratří Zuccariů nebo Michelangela. Nakonec jsem dodala rozsáhlou obrazovou přílohu, pomocí které jsem se názorně pokusila vysvětlit souvislosti mezi jednotlivými díly. Dále pak nabízím k posouzení jednotlivá obrazová srovnání, ať již publikována badateli nebo mé vlastní, jež mohou být častokrát daleko výmluvnější než sám text. Tímto způsobem jsem se v mé diplomové práci pokusila o co nejpodrobnější zaznamenání obrazů, o kterých bychom mohli uvažovat jako o Palmových dílech.

Na závěr bych snad už jen uvedla, že mým záměrem bylo také představit Palmu il Giovane jako skutečně významného benátského malíře konce 16. století, jenž by si zasloužil větší pozornost, abychom se alespoň částečně zbavili nezodpovězených otázek týkajících se jeho života a tvorby, ucelili si jeho osobu a něco se dozvěděli o jeho dílně.

## Přehled literatury

Hlavními prameny pro poznání Palmy il Giovane a jeho tvorby jsou práce Carla Ridolfiho<sup>1</sup> a Marca Boschiniho,<sup>2</sup> kteří ho poznali osobně. Oba se ve svých údajích zmiňují jak o Palmově životě, tak i o jeho dílech, u nichž se častokrát objevuje i popis a umístění. Dokumenty vázající se k Palmovi utřídil Georg Gronau.<sup>3</sup>

Další a také jediné publikace, jež zaznamenávají kompletně život i tvorbu Palmy, představují dvě monografické studie Nicolò Ivanoffa a Pietra Zampettiho<sup>4</sup> z roku 1980 a Stefanie Mason Rinaldi<sup>5</sup> z roku 1984. Přestože jsou tyto publikace téměř třicet let staré, dosud nevzniklo žádné jiné kompendium. K jednotlivým dílům zde můžeme najít základní popis a nastolení jejich problematiky. Avšak nedostatkem těchto velkých souborných knih zůstává to, že sice nastolí nějakou spekulaci o autorství nebo původním umístění, nikdo ale na ně nenaváže, takže se bádání nikam neposouvá. Jen občas se můžeme setkat s kvalitně uměnovědně zpracovaným Palmovým dílem. Většinou se tedy Palmova osoba řeší v rámci prestižnějších témat jako díla Tiziana nebo Tintoretta. Palma totiž patří k problematickým osobám, máme u něj hned několik nejasností, jež badatelům ztěžují jejich práci. Nevíme, co se dělo před jeho odjezdem do Říma, stejně tak jako nerozumíme jeho vztahu k Tizianovi či Domenicu Tintorettovi. Nové tendence v dějinách umění však směřují k podpoře zkoumání dosud nepoznaného a ne tak prestižního, tudíž se snad do budoucna můžeme těšit na nové příspěvky o Palmovi. Nanejvýš užitečné by bylo vytvořit knihu věnující se Palmově dílně ve stejném duchu, jako to učinil Giorgio Tagliaferro v případě Tizianovy dílny.<sup>6</sup> Jeho studie klade důraz na poznání funkce a role dílny, která nebyla jen pomocnou silou umělce, ale častokrát plnila funkci manažerského oddělení a výrazně usnadňovala práci svému mistru.

Pro poznání benátského malířského prostředí za života Palmy bychom zajisté neměli zapomenout na katalog výstavy z roku 1981,<sup>7</sup> jež nás uvede do složitosti doby

---

<sup>1</sup> RIDOLFI 1648b.

<sup>2</sup> BOSCHINI 1664a, BOSCHINI 1666.

<sup>3</sup> GRONAU 1936.

<sup>4</sup> IVANOFF / ZAMPETTI 1980.

<sup>5</sup> MASON RINALDI 1984.

<sup>6</sup> TAGLIAFERRO / AIKEMA 2009.

<sup>7</sup> PALLUCCHINI 1981b.

a představí umělce, se kterými se Palma v poslední třetině 16. století a na počátku 17. století setkával. Editorem tohoto katalogu byl Rodolfo Pallucchini, velký znalec italského umění.<sup>8</sup> V Čechách se Palmovi věnoval Eduard Šafařík,<sup>9</sup> Jaromír Neumann<sup>10</sup> a Ladislav Daniel,<sup>11</sup> kresbě pak Zdeněk Kazlepka.<sup>12</sup> Nikdo z nich však nevytvořil ucelený přehled všech hypotetických děl Palmy il Giovane.

K tématu obrazů Palmy il Giovane patří také sběratelství, jelikož právě díky této zálibě a vášni se jeho díla dostala do Čech. Rudolfinským sběratelstvím se zabývá především Eliška Fučíková a Beka Bukovinská.<sup>13</sup> Od doby barokního sběratelství až do 20. století zasvětil své studie Lubomír Slavíček.<sup>14</sup>

K ikonografickým a ikonologickým otázkám se váže velmi zajímavá práce, kterou publikovala Beatrice Peria ve významném benátském periodiku Venezia Cinquecento.<sup>15</sup> Stejně tak jsou zajímavé poznatky Augusta Gentiliho v tomtéž časopise.<sup>16</sup>

Materiálů k Palmovi il Giovane neexistuje mnoho, ale postupným shromažďováním menších studií si lze vytvořit alespoň základní představu o jeho tvorbě.

---

<sup>8</sup> PALLUCCHINI 1981a.

<sup>9</sup> ŠAFAŘÍK 1968.

<sup>10</sup> NEUMANN 1964, NEUMANN 1969.

<sup>11</sup> DANIEL 1996a.

<sup>12</sup> KAZLEPKA 2003.

<sup>13</sup> FUČÍKOVÁ / BUKOVINSKÁ / MUCHKA 1991.

<sup>14</sup> SLAVÍČEK 1993, SLAVÍČEK 2007.

<sup>15</sup> PERIA 1997, PERIA 1998.

<sup>16</sup> GENTILI 2008.



## Stručný životopis Palmy il Giovane

Giacomo Negretti známý spíše jako Palma il Giovane se narodil Antoniovi a Giulii de' Pitati zřejmě roku 1548 v Benátkách. Jednalo se o rodinu s velkou malířskou tradicí, jelikož otec, malíř Antonio Negretti (Nigretti), nikterak slavný, převzal příjmení Palma od svého strýce, velmi slavného malíře, Jacopa Palmy il Vecchio. Strýc z matčiny strany Bonifacio de' Pitati, zvaný Bonifacio Veronese, byl také malířem. Po Bonifaciově smrti se Antonio Palma stal dědicem právě této dílny, a tudíž se mladičkému Palmovi vytvořilo to nejlepší prostředí k získávání svých prvních malířských zkušeností.

Když v roce 1564 Guidobaldo II. della Rovere, vévoda urbinský, pobýval v Benátkách společně se svými bratry kardinálem Giuliem a Francescem Mariou, setkal se i s mladičkým Palmou il Giovane. Ten se ve svých patnácti letech, jak se dozvídáme u Carla Ridolfiho, představil vévodovi urbinskému v kostele dei Crociferi, kde právě kopíroval Tizianovo dílo *Umučení sv. Vavřince*.<sup>17</sup> Kopie mistrova obrazu se vévodovi velmi líbila, takže si Palma ihned získal jeho přízeň. Zřejmě také proto se Guidobaldo zasloužil o to, aby Palmovi bylo umožněno studovat v Římě. Nutno však dodat, že rodina della Rovere mu zůstala nakloněna až do konce jeho života.

Zda-li jel Palma do Říma rovnou z Benátek nebo pobýval ještě na dvoře Guidobalda, dnes kvůli nedostatku pramenů nelze zjistit. Avšak všichni Palmovi životopisci jako Borghini, Baglione i Ridolfi mluví o jeho pobytu v Pesaro, ke kterému mělo dojít v letech 1564–1567. Zampetti však tvrdí, že Guidobaldo poslal Palmu rovnou do Říma v roce 1567 a také uvažuje nad možností, že tuto Palmovu cestu mu mohl doporučit sám Tizian. Guidobaldo byl totiž velkým mecenášem a obdivovatelem Tizianova umění. Mějme však na paměti, že k Palmově vyslání do Říma nedošlo hned po prvním seznámení s vévodou v roce 1564, ale až při následné opětovné schůzce roku 1566.<sup>18</sup>

Otázkou však zůstává, proč by nebyl povolán na Guidobaldův dvůr do Urbina, který oplýval množstvím děl prvotřídní kvality. Tento dotaz si můžeme klást, jelikož nemáme o jeho zdejším pobytu žádné zmínky. Absence pramenů však nedokazuje, že by k Palmově pobytu nemohlo dojít. Tento spor bohužel bez poznání dosud neobjevených dokumentů nemůžeme rozhodnout. Pro Palmovu budoucí kariéru je však v konečném

---

<sup>17</sup> RIDOLFI 1648a, II, 172.

<sup>18</sup> IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 403.

důsledku důležitější existence podpory rodiny della Rovere, než zda-li byl či nebyl na tomto dvoře.

Oproti neznalosti Palmových počátků se můžeme velmi dobře orientovat v jeho pobytu v Římě. Dochovala se nám totiž korespondence Traiana Maria, velvyslance vévody urbinského Guidobalda II. della Rovere. Traiano přesně uvádí den Palmova příjezdu do papežského města, jímž byl 19. květen roku 1567.<sup>19</sup> Další zprávy pak pocházejí z 27. prosince 1567, kdy Traiano ujišťuje vévodu, že je o Palmu dobře postaráno, ale také se zmiňuje o jeho izolovanosti.<sup>20</sup> Z následných dopisů však již lze rozpoznat, že se Palma postupně sžívá s novým prostředím, seznamuje se se svými vrstevníky a pracuje u blíže nespécifikovatelného mistra. Podle Ridolfiho se Palma učil kresbou antických soch, kopírováním Michelangelových kartónů a děl Polidora da Caravaggio. Baglione zase poznamenává, že Palma pracoval na dílech pro Vatikánský palác, že vytvořil pro kostel dei Crociferi alla fontana di Trevi obraz *Andělé oslavující Nejsvětější svátost* a pro kostel Santi Vincenzo e Anastasio fresku *Panny Marie*. Žádné z těchto děl se nám však nezachovalo a jeho podíl na freskách v lóži Řehoře XIII. *Kristus napomínající farizeje*, lze v současnosti také těžko posoudit, jelikož tato freska byla již mnohokrát restaurována, takže nám její stav neumožňuje rozpoznat autora.

Při hodnocení Palmovy tvorby je mu často vytýkáno, že nijak nezužitkoval potenciál svého římského pobytu, že zůstal věrný tradicím benátské malby. Na druhou stranu však období druhé poloviny 16. století v Římě nebylo tím, co na počátku tohoto století. Město již nepatřilo k uměleckým tahounům, chyběla mu osoba nějakého génia. Přesto však Palmův kreslířský styl ovlivnili Federico a Taddeo Zuccari.

Palma zůstal v Římě až do roku 1570 a ještě téhož roku se vrátil do Benátek. Svůj římský pobyt přerušil jen jednou, a to roku 1568, aby se vydal do Pesara, kde se účastnil oslav návratu Francesca Maria della Rovere ze Španělska. V tomto roce se také nakrátko objevil v Benátkách<sup>21</sup> a pak se vrátil do Říma.<sup>22</sup> Alessandro Ballarin však po analýze všech souvisejících pramenů došel k závěru, že Palmův římský pobyt trval zřejmě osm let, tedy od 1567 do 1575 a tedy tvrdí, že se do Benátek dostal až o pět let později.

---

<sup>19</sup> GRONAU 1936, 149, dok. CLXXXVIII.

<sup>20</sup> GRONAU 1936, 149, dok. CLXXXIX.

<sup>21</sup> GRONAU 1936, 151, dok. CXCIII.

<sup>22</sup> GRONAU 1936, 149sq., dok. CXC.

V 70. letech 16. století se Palma il Giovane ocitá na benátské scéně, které dominoval uctívaný mistr Jacopo Tintoretto. Pro mladého začínajícího umělce bylo ale velmi těžké prosadit se vůči tomuto mistrovi. Palmovi však určitou měrou napomohla náhoda. V roce 1574 a 1577 totiž došlo ke dvěma požárům Dóžecího paláce v Benátkách, při kterých byla zničena velká část jeho výzdoby. A tak Palma il Giovane společně s Tintorettem, Veronesem a dalšími mistry vyhrává konkurz na výzdobu zničených sálů a vytváří pod silným vlivem Tintorettovy tvorby tři malby pro strop Sala del Maggior Consiglio.<sup>23</sup> Přestože by se dalo očekávat, že se u něj nejprve prosadí tizianovský styl, nedochází k tomu, jelikož prvně reaguje na Tintoretta, a tak tato fáze, jež se inspiroje Tizianem, dle Alessandra Ballarina nastává až v letech 1580–81.

V roce 1588 se Palma il Giovane zapisuje do fraglia pittorica (malířského bratrstva)<sup>24</sup> a prostřednictvím vlivného přítele Alessandra Vittoria (1525–1608) získává mnoho církevních i státních zakázek. Po Tintorettově smrti 1594 se stává nejváženějším malířem v Benátkách. Podobného statusu si v oblasti sochařství užíval také sochař Alessandro Vittorio, se kterým Palma mnohokrát spolupracoval (např. kostel San Giuliano). Dalším Palmovým oblíbeným umělcem a přítelem se stal Giacomo Franco (1550–1620), jenž vydával grafická díla a učebnice kreslení, např. *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* v Benátkách 1611. Čím dál tím víc vzrůstající Palmova sláva mu pak umožnila tvořit nejen pro benátské objednavatele, ale také pro dalmatské, pro vévodu z Mirandoly, vévodu Savojského, pro císaře Rudolfa II. Habsburského nebo polského krále Zikmunda II.<sup>25</sup>

Při hodnocení Palmovy poměrně dlouhé kariéry musíme zmínit, že vytvořil obrovské množství děl, avšak nestejně kvality. Tato skutečnost svědčí o tom, že měl svou dílnu, která mu pomáhala uspokojit potřeby trhu. Bohužel však o ní nic nevíme, a tudíž bychom o jejích členech mohli jen polemizovat. Často tak můžeme v dílech připisovaných Palmovi jasně identifikovat předlohu, jelikož se ji nesnažil nijak zvlášť přetvářet a jednoduše použil to, co viděl nebo co měl k dispozici.

Výtvarné klima posledních let 16. století a počátku 17. století bylo spíše konzervativní, bez fantazie, s opakováním zaběhlých gest a kompozic. Avšak Palma il

---

<sup>23</sup> MASON RINALDI 1984, 14.

<sup>24</sup> FAVARO 1975, 148.

<sup>25</sup> KAZLEPKA 2003, 18.

Giovane se stal jedním z mála, kdo se dokázal oprostít od těchto schémat. Představuje tvůrčí podobu využití kompozic vymyšlených Jacopem Tintorettem, zjednodušuje bohaté vyprávění Veronesových děl a maluje i žánrové obrazy pod vlivem Bassanů.<sup>26</sup> Vlivy protireformačních snah se v jeho tvorbě naplno projevují až po roce 1600, kdy vytváří obrazy především s mariánskou, pašijovou a mučednickou tematikou. Většinou se jedná o jednodušší kompozice s důrazem na jasnost vyobrazené scény.

Palma umírá roku 1628 a svou tvorbou uzavírá fázi, ve které se nacházelo benátské umění cinquecenta po úmrtí Tiziana, Tintoretta a Veroneseho, kdy docházelo k postupnému vyčerpávání tvůrčí nálady. Po jeho smrti mu byl vytvořen pomník v kostele Santi Giovanni e Paolo v Benátkách, jenž se skládá ze tří bust: Palmy il Giovane, jeho strýce Palmy il Vecchio a Tiziana.<sup>27</sup> Toto spojení osob nám jasně dokazuje Palmovo vysoké společenské postavení a velký obdiv jeho současníků. Autorskou malbou nad bustami potvrzuje svou výjimečnost, kterou mají po věky rozšiřovat do světa andělé troubící na trubky z palmového stromu – aby oslavily jeho jméno Palma.

---

<sup>26</sup> FREEDBERG 1993, 560sq.

<sup>27</sup> MASON RINALDI 1990, 34.

# Vztah Palmy il Giovane k dílně Tizianově a Tintorettové

## O Palmovi a *Pietě* jako důležitém prameni

Přestože nám prameny příliš mnoho neříkají o tom, kde a kdy se školil Palma il Giovane, jeho vztah k Tizianovi je prokazatelný. A to právě díky obrazu *Pieta* z Gallerie dell'Accademia v Benátkách, na kterém se nachází známý nápis: QUOD TITIANUS INCHOATUM RELIQUIT | PALMA REVERENTER ABSOLVIT | DEOQ. DICAVIT OPUS. Toto dílo určené pro kapli zasvěcenou Kristu v kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách mělo Tizianovi přislíbit místo jeho spočinutí právě ve františkánském chrámu, pro který již dříve vytvořil dva oltářní obrazy. Toto původní umístění obrazu potvrzuje i dokument ze soukromého vatikánského archivu, jenž se zmiňuje o *Pietě* zde vystavené v roce 1575. Zároveň informuje o podání stížnosti papežského velvyslance, který žádal o její navrácení Tizianovi k přepracování a přemístění, jelikož františkánští mniši se nechtěli vzdát zde umístěného kříže.<sup>28</sup> A tak se Tizian znovu vrátil k tomuto dílu, jemuž se věnoval od léta roku 1575, kdy vypukla morová epidemie v Benátkách, až do své smrti 27. srpna následujícího roku.

Pro vysvětlení, proč se *Pieta* následně dostala k rukám Palmy il Giovane a ne nějakého člena Tizianovy dílny, nemáme žádné prameny. Jisté však je, že po období rabování Tizianova domu, k němuž došlo ihned po jeho smrti v roce 1576, syn Pomponio dům se vším všudy prodal Cristoforovi Barbarigo 27. října roku 1581. To, že ještě nebyl zcela vybrakován a nacházely se v něm obrazy, nám dosvědčuje Barbarigova poslední vůle, ve které zanechal svému bratrovci Domenicovi čtyři Tizianova díla – *Kristus nesoucí kříž*, *Magdaléna*, *Madona v ebenovém rámu* a *Venuše*. Žádná zmínka o *Pietě* se zde neobjevuje, takže se zřejmě již od mistrovy smrti nacházela u Palmy il Giovane, kde nejpravděpodobněji zůstala až do jeho smrti roku 1628.

První zpráva o jejím umístění nás přivádí do kostela Sant'Angelo v Benátkách, kde měla být přemístěna asi roku 1631 jako poděkování za ukončení moru. Dokladem, že se zde nenacházela dříve, jsou *Visite Pastorali* (Pastýřské návštěvy) z Archivio Patriarcale v Benátkách popisující interiér tohoto kostela, v nichž se tento obraz v letech 1581–1622

---

<sup>28</sup> SCIRÉ–NEPI 2009, 10.

vůbec neobjevuje. Obraz je zmíněn až 25. dubna 1690 s tím, že se zde nacházel již necelých šedesát let.<sup>29</sup>

Nyní se však vraťme k úvaze, proč právě Palma il Giovane? Dá se považovat za pravděpodobné, že by mistr již dlouhou dobu spolupracující s řadou malířů, svěřil své poslední dílo mladíkovi, jenž se nedávno vrátil z Říma? Nebo hraje nějakou roli staré přátelství Tiziana s Palmou il Vecchio? Dal by se Tizianův portrét *Muže s palmou* (signován a datován 1561), který zřejmě zpodobňuje Antonia Palmu, otce Palmy il Giovane a synovce Palmy il Vecchia,<sup>30</sup> pokládat za dobrý důvod k Tizianově preferenci Palmy il Giovane? Jednalo se tedy o sázku na „staré známé“ nebo lze hledat spojitost mezi Tizianem a Palmou v postavě vévody Guidobalda z Urbina, který v 60. a 70. letech 16. století podporoval oba tyto umělce? Je však možné, aby se vévoda postaral o dostatečnou propagaci Palmových schopností, jež by započala spolupráci těchto malířů?<sup>31</sup> Na tyto otázky pro velkou absenci pramenů nejsme schopni jasně odpovědět.

I když Palmův zásah do *Piety* nebyl nikterak zásadní, nemůžeme si ho dovolit opomenout. Kompozici již jasně určil Tizian, navíc toto dílo bylo příliš významné, známé a již mnohokrát spatřené na to, aby Palma něco pozměnil. Limitoval se tedy pouze na druhotné zásahy, jakési „kosmetické“ úpravy, jež měly dílo zcelit. Palma také samozřejmě nesměl opomenout dodat onen nápis vysvětlující celou situaci. Vytvořil tedy letícího andělíčka s hořící pochodní, jíž přizpůsobil výraz šatu Maří Magdalény, a doplnil mihotající se světélka v konše. To, čeho se však nedotkl, byla poměrně mohutná postava Panny Marie s Kristovým tělem na kolenou, Magdaléna s výrazem v tváři vyjadřující obrovskou bolest a v neposlední řadě autoportrét umělce, který se vtělil do jedné z blíže neurčených postav: Josefa Arimatejského, sv. Joba, sv. Jeronýma nebo Nikodéma.<sup>32</sup> Ať již se Tizian identifikoval s kterýmkoliv z nich, význam obrazu zůstává zřejmý – šlo o závěť umírajícího umělce, který se přimlouvá u Boha Otce za život současný i budoucí. Naléhavost jeho prosby ještě umocňuje nebývale dělené a energetické tahy širokého štětce a známky po dotecích jeho prstů.

Mezi další zdroje o vztahu Palmy a Tiziana patří texty Marca Boschiniho, žáka Palmy. Ten v roce 1664 cituje učitelova slova, že ústřední šerosvitnou část obrazu *Pieta*

---

<sup>29</sup> SCIRÉ–NEPI 1990, 373sq.

<sup>30</sup> IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 413.

<sup>31</sup> FISHER 1977, 50sq.

<sup>32</sup> GENTILI 2008, 224.

vytvořil sám Tizian, ostatní figury, přemalby a dodělávky měl pak na starosti Palma.<sup>33</sup> V *Breve Istruzione* z roku 1674 také zmiňuje Palmovy přesné popisy mistrových postupů a jeho techniku malby. Dále pak to, jak viděl způsob práce s nemalou barevnou vrstvou, že při tvorbě do děl Tizian zasahoval i prsty, zvláště když chtěl prolnout světla se středními tóny, a že při posledních dotecích častokrát spoléhal už jen na své prsty. Boschini také vypráví o Palmově vyhovění žádosti mistra, aby dokončil jeho díla, která pro svůj věk a špatný zrak již sám nemohl zvládnout.<sup>34</sup> Tento popis, jak by se mohlo zdát, by mohl dosvědčovat Palmův přímý vztah k Tizianovi. (Z této teorie vyšel Roy Fisher, který ve své disertační práci klade až přehnaný důraz na Palmův význam v Tizianově dílně, a dokonce řadu jeho děl přisuzuje právě Palmovi.<sup>35</sup>) Tento vztah se podle Fishera nezakládal na tom, že by Palma vstoupil do Tizianovy dílny, ale na tom, že se stal jakýmsi jeho asistentem, který byl vždy po ruce, když bylo zapotřebí, v opačném případě však pracoval jako samostatný malíř.<sup>36</sup>

Boschiniho vyprávění o Palmově výsadním postavení, však nelze opřít o žádný jiný písemný doklad, který by jeho jakoukoliv přítomnost v dílně Tiziana potvrdil.<sup>37</sup> A tak musíme tuto zprávu brát s velkou rezervou, jelikož být považován za přímého žáka Tiziana, zajišťovalo nejen společenské uznání, ale i příliv zakázek. Právě Augusto Gentili vidí za Palmovým důkladným popisem Tizianovy techniky spíše záměr vytvořit jakési vodítko, či návod pro umělce, kteří chtěli napodobovat mistrův styl pozdního věku a vytvářet jakási „impresionistická“ díla ve formě „non finito“, která byla i dlouho po jeho smrti velmi žádaná. Dále Gentili uvažuje: „Kdo jiný než právě Palma by si neměl tuto přesně popsanou mistrovu techniku chtít někde vyzkoušet? Nedošlo k tomuto právě v případě obrazu z kroměřížské obrazárny *Apollo a Marsyas*, kdy byl bez pochopení

---

<sup>33</sup> BOSCHINI 1664a, 119sqq.

<sup>34</sup> BOSCHINI 1664b, cc. B4v–b5r.

<sup>35</sup> FISHER 1977, 43–114.

<sup>36</sup> FISHER 1977, 50.

<sup>37</sup> MASON RINALDI 1984, 14.

ikonologického významu přidán hráč na violu da braccio?<sup>38</sup> Nebo v obličejí sv. Šebestiána z Ermitáže v Petrohradu?<sup>39</sup>

V souvislosti s Tizianem se objevila další otázka, a to datace „tizianovské fáze“ v tvorbě Palmy il Giovane. Nejprve se mělo za to, že nastala ihned po Palmově příjezdu do Benátek, kdy měl pracovat po boku Tiziana. Alessandro Ballarin (v letech 1973–1974) však na základě studia maleb a především kreseb raného Palmova období posouvá tuto fázi až za zakázku pro Sala del Maggior Consiglio v dóžecím paláci v Benátkách, tedy do let 1581–1582. Tento posun zdůvodňuje i tím, že právě tehdy Palma dokončoval *Pietu*, jež mu zprostředkovala přímé poznání Tizianovy techniky. Onen přímý styk pak rozvíjel ve své tvorbě v dílech jako *Ukřižování s Maří Magdalenou* (Ca' d'Oro), *Navštívení* (Santa Maria del Giglio) nebo *Sv. Paterniano starající se o nemocné* (nyní v San Cassiano del Meschio). V těchto dílech se zabývá atmosférickými jevy, hmotou barvy i hrou různých hloubek světla a stínů. Samozřejmě však nemohl nepotlačit známky římského školení, které potvrzuje v popředí vyobrazená dokonale propracovaná figura, již ale kombinuje s mihotavým světlem, které se vpíjí do figur a rozostřuje linku mezi postavami a pozadím. Tato kombinace následně vrcholí v dvou plátnech *Apokalypsy* a v dekoraci staré sakristie kostela San Giacomo dall'Orio, jejíž cyklus objednal kněz Jacopo da Giovanni Maria da Ponte propagující závěry Tridentského koncilu a kterou Palma dokončil roku 1581.<sup>40</sup>

## O Palmově působení / nepůsobení v dílně Tiziana

Otázkou kdo, kdy a jak tvořil v Tizianově dílně, se v současnosti zabývá mnoho badatelů, takže se snad v nejbližších letech můžeme těšit na případné objasnění mnoha neznámých. Celá již tak komplikovaná situace, kdy jsme odkázáni jen na střípky různých zpráv, se ještě ztěžuje touhou institucí, které chtějí mít ve svých sbírkách raději dílo Tizianovo než nějakého jeho pomocníka. Takže odmítají změnu statusu svých děl. Pojďme se však pokusit najít to správné místo Palmy il Giovane v Tizianově dílně, pokud však vůbec existovalo.

---

<sup>38</sup> Možný zásah Palma il Giovane do obrazu *Apollo a Marsyas* byl však odmítnut Giorgiem Tagliaferrem na přednášce věnující se pozdní tvorbě Tizianově na jaře 2009, hrajícího muže považuje za dílo jiného malíře z Tizianovy dílny.

<sup>39</sup> GENTILI 2008, 224.

<sup>40</sup> MASON RINALDI 1984, 15,18.



Tizianovu dílnu, zvláště v posledních letech jeho života, tvořila skupina umělců, kteří již nebyli jen obyčejnými pomocníky, ale zřejmě získali daleko důležitější funkce. Během 60. let 16. století se totiž upevnila pozice rodinné základny v jeho dílně, jež mu poskytovala zázemí, zaručovala vysokou úroveň, společenskou prestiž a finanční jistotu, především díky různým soukromým investicím. Pokud bychom tedy pátrali po zprávách o vůdčí osobnosti nebo o hierarchii osob v posledních asi patnácti letech aktivity této dílny, nenašli bychom žádné. Zdá se tedy, že čím byl umělec starší a ubývalo mu sil, tím více se dílna uzavírala před veřejností a navenek vystupovala jako jedna jednotka.

Dá se však vycházet z dřívějších zmínek o důležitých členech dílny, jimiž byli Tizianův druhorozený syn Orazio (1525–1576) a bratranec Cesare (1521–1601).<sup>41</sup> Vzhledem k tomu, že se zapojovali do chodu dílny už ve čtyřicátých letech 16. století, není důvod si myslet, že by spolupráci s Tizianem nějak přerušili. Tato činnost je nijak neomezovala, nebránila jim mít své vlastní zakázky. Dílna totiž fungovala na jakémsi otevřeném principu, kdy každý mohl mít ještě své vlastní zájmy. Jako důkaz významnosti Orazia Vecellia, již se zřejmě dočkal v posledních letech funkce dílny, nám může posloužit zpráva o jeho setkání s Giovannim Francesco Agatone, poslem vévody Guidobalda da Montefeltra, za účelem sjednání objednávky pláten u Tiziana, k čemuž došlo v Benátkách roku 1567.<sup>42</sup> Posel ho tedy musel považovat za dostatečně váženého, aby s ním o této nemálo významné zakázce hovořil.<sup>43</sup> Když Tizian rozšiřuje svou dílnu, sází na mladé muže a přibírá Marca Vecellia (1545–1611) a Němce Emanuela Ambergra (1533 nebo 1536 – po roce 1580). Tito dva umělci se pak společně s Oraziem stávají agenty Tizianova podnikatelského života.<sup>44</sup> K nim se následně ještě přidává Girolamo Dente, jenž vytvořil pro Filipa II. kopii mistrova *Umučení sv. Vavřince*.<sup>45</sup>

Na významnost role Orazia a dalších jako byli Cesare a Marco Vecellio, Dente, Mazza a Amberger upozornila roku 1946 Erica Tietze–Conrat,<sup>46</sup> která popisuje vše, čím se tito umělci zabývali: dělali kopie Tizianových děl, dodělávali jeho plátna, na kterých mistr již to hlavní vyhotovil, dále pak pracovali pro objednavatele z menších měst a častokrát

---

<sup>41</sup> TAGLIAFERRO 2007, 163.

<sup>42</sup> GRONAU 1936, 105–107.

<sup>43</sup> TAGLIAFERRO 2006, 31.

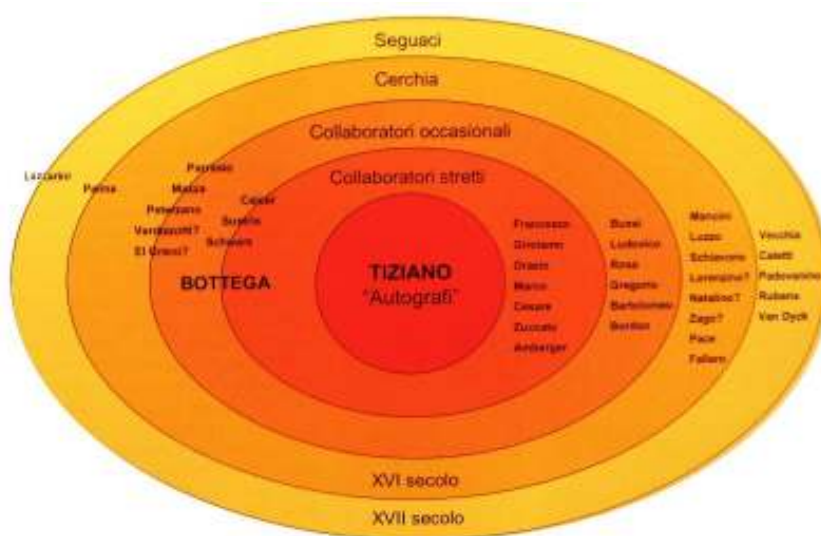
<sup>44</sup> TAGLIAFERRO 2007, 166sq.

<sup>45</sup> TAGLIAFERRO 2006, 34.

<sup>46</sup> TIETZE–CONRAT 1946, 76–88.

měli i navrhnout kompozici obrazů. Na činnosti dílny popř. více dílen se tedy podíleli členové rodiny Vecellio: Francesco, Orazio, Cesare, Marco a ostatní jako Girolamo Dente, Damiano Mazza, Lambert Sustris, Palma il Giovane, Polidoro da Lanciano, Emmanue Amberger, Gian Paolo Pace a Sante Zago.<sup>47</sup> Po jejím zániku se pak většina těchto umělců rozptýlila do dílen ostatních mistrů, jako byly Bassanova, Caliarho a Tintorettova, anebo pracovali samostatně.

Enrico Maria Dal Pozzolo se pokusil o vytvoření přehledu, jak jednotlivý umělec měl blízko k mistrovi. Svou teorii postavil na aplikaci systému sluneční soustavy, kdy Tizian představuje Slunce, kolem něhož obíhají planety, planetky, a objevují se zde i meteority a měsíce. V jeho systému také funguje přitažlivost, která se zmenšuje s rostoucí vzdáleností od jádra.<sup>48</sup>



Pojďme si tedy projít tuto soustavu podrobněji. V jádru je Tizian a jeho originální díla, za která považujeme ta se signaturou TITIANVS. (Připomeňme však, že mohlo docházet ke stejné situaci jako u Giovanniho Belliniho, jehož podpis se nachází i na dílech, která nevytvořil.)<sup>49</sup> Jádrem nejvíce přitahovaná skupina umělců představuje jeho úzké spolupracovníky: čtyři členy rodiny Vecellio a s nimi dále Girolamo Dente, Zuccato a Amberger. Ve druhé elipse se nachází šestice příležitostných spolupracovníků, kteří byli povoláni, když bylo potřeba: Buxei, Ludovico, Rosa, Gregorio, Bartolomeo a Bordon. Na rozhraní se vyskytují Claeer, Sustris a Schwarz, kteří byli o něco častěji zváni k zakázkám

<sup>47</sup> TAGLIAFERRO 2006, 19.

<sup>48</sup> DAL POZZOLO 2006, 53–98.

<sup>49</sup> DAL POZZOLO 2006, 53–98.

než zmíněná šestice. Až ve třetí elipse od jádra se vyskytují: Mancini, Luzzo, Schiavone, Lorenzino?, Natalino?, Zago?, Pace, Fallaro – tedy ti, co pro dílnu přímo nepracovali, ale její činnost je významně ovlivňovala. O jakémisi školení u mistra by se dalo uvažovat u malířů z rozhraní mezi příležitostnými pomocníky a okruhem, jedná se o Parrasia, Mazzu, Peterzana, Verdizzotti? a El Greca?. Ještě dále, mezi předposlední a poslední elipsou, se nachází Palma, který nepařil do Tizianovy dílny, ale prostřednictvím *Piety* dobře poznal jeho styl. Další malíři jako Vecchia, Caletti, Padovanino, Rubens, Van Dyck a v podstatě i Lazzarini tvořící v 17. století se inspirovali Tizianovými díly a navazují na jejich rukopisné pojetí.

Palma il Giovane se tedy nejnověji nepovažuje za člena Tizianovy dílny. I když díla mohou budít opačný dojem, jeho práce vychází ze zkušenosti odpozorované z dokončených obrazů, ne tedy z jeho přítomnosti v Tizianově dílně. Tudíž patří do jiné kategorie, jež se váže na fázi rozpadu dílny a dodělávky pláten, která zůstala započatá v Tizianově domě v Biri Grande.

## **O Tintoretově přízni**

Přesuňme se nyní do konce 70. let 16. století a sledujme, jak se Palmovi dařilo uplatňovat se ve velké konkurenci mistrů Tintoretta a Veroneseho. I přesto, že hlavní zájem se soustředil na tyto velikány, se podařilo Palmovi na benátském trhu prosadit. V důsledku toho získával mnoho zakázek a aby tento nápor zvládal, musel mít i svou dílnu. O ní se ale z pramenů nic nedovídáme. Můžeme však rozpoznat alespoň jednoho z jeho žáků, Sante Perandu (1566–1638). Ten po školení u Paola Fiamminga přešel do dílny Palmy a vypracoval se až na jeho velmi dobrého spolupracovníka.<sup>50</sup> Podle vzpomínek Boschiniho s ním musel spolupracovat velmi dlouhou dobu<sup>51</sup> a to nám dosvědčuje i jejich blízké výtvarné vyjadřování. U řady děl se ještě dnes nedá zcela s jistotou určit, kdo je autorem jakého díla, pokud nemáme pramenné podklady.

V mnoha Palmových dílech se nezapře inspirace Tintorettovými obrazy. Oba pracovali na podobných námětech, ale rozdíl mezi nimi byl v tom, že zatímco Tintoretto inovoval a vnášel naprosto neotřelé pojetí do tradičních témat, Palma častokrát použil to, co mistr vymyslel. Neobjevuje se tedy u něj nic nového, ale dokáže zkombinovat jednotlivé prvky z různých obrazů. To ale trvalo jen do Tintorettovy smrti v roce 1594,

---

<sup>50</sup> PALLUCCHINI 1981, 62.

<sup>51</sup> BOSCHINI 1666, 71.

čímž Palma přišel o svůj významný inspirační zdroj. Ani poté se však nezbavil zájmu o narativnost, různé zkroucení figur, neobvyklé pozice a kontrasty světla a stínů, které měly zdůraznit děj obrazu. Počátky tohoto směřování můžeme vidět již v dílech vytvořených pro starou sakristii benátského kostela San Giacomo dall'Orto, kde poprvé využívá velkých kontrastů mezi světlem a stínem.

Během devadesátých let pak Palmův styl získává svou nezávislost a vzdaluje se od předchozího opojení obrazy velikánů. Pod vlivem Tiziana pracoval s barevnou hmotou, jež byla založena na velké kumulaci jednotlivých skvrn. To mu dávalo možnost vyjádřit tělesnost nebo hmotnost zobrazovaných věcí, ale i jejich duchovní stránku. Tintorettovy stylem malby se inspiroval daleko méně, ale zajisté na něj působil použitím masivních skvrn a tahů štětcem, které jsou vzájemně propojené a vytvářejí jakousi jednotnou dráhu.<sup>52</sup> Od toho všeho se však odklání a jeho nastávající směr tvorby dokládá blížící se konec 16. století, kdy pod vlivem obrovského množství zakázek, které musel zvládnout vytvořit za nesmírně krátký časový úsek, vykryštalizuje do akademičnosti založené na šerosvitu a skladebnosti. Díla této doby jsou pak charakteristické živými barvami, často se opakujícími schémata a poměrně malými formáty.<sup>53</sup>

Ještě se však vraťme k důležitému období, kdy měl možnost pracovat na stejném projektu jako Veronese nebo Tintoretto, a to do let 1579 a 1582, kdy maluje tři plátna pro strop Sala del Maggior Consiglio v benátském Dóžecím paláci. Ze zpráv Carla Ridolfiho, autora životopisu Jacopa Tintoretta, víme, že Palma choval velkou úctu právě k tomu mistrovi, jelikož měl možnost vidět, s jakou bravurou pracoval. Mimo jiné s ním spolupracoval i v letech 1588–98 na kartonech s výjevy ze života sv. Zuzany pro kostel San Marco, proto také v kresbě působí jako následovník Tintoretta, oproti práci s barvou, kde na něj zanechal větší stopu Tiziana.<sup>54</sup> Úzký vztah Jacopa Tintoretta a Palmy je zaznamenán v jeho závěti z roku 1627, kde se píše o jeho velmi blízkém vztahu k rodině Jacopa Tintoretta, o obdivu k němu a pocitu vděčnosti za náklonnost, jakou ho za svého života Jacopo zahrnoval. Proto také v ní odkazuje své čtyři kresby jeho synovi Domenicovi Tintorettovi,<sup>55</sup> se kterým navázal také přátelský vztah.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> ROSAND 1996, 136.

<sup>53</sup> PALLUCCHINI 1981, 60.

<sup>54</sup> BOSCHINI 1666, 740.

<sup>55</sup> MASON RINALDI 1984, 70, Regesto, alla data 1627 (1. dubna).

<sup>56</sup> PALLUCCHINI 1981a, 31.

## Hlavní sběratelské osobnosti 17. století

### Rudolf II. Habsburský (1552–1612)

Rudolf II. se narodil jako nejstarší syn císaře Maxmiliána II. a Marie Habsburské. Ve dvaceti letech se stal uherským králem, roku 1575 českým králem a králem říše římské a o rok později po smrti svého otce římským císařem. Zájem o umění a vědy vypěstovalo v Rudolfovi už samo prostředí, v němž byl vychován. První dojmy získal nepochybně jako dítě na vídeňském dvoře. I jeho otec Maxmilián II. sbíral umělecká díla. Ale rozhodující vliv na utváření Rudolfovy osobnosti mělo sedm let strávených v Madridu, kam byl poslán na výchovu k Filipovi II., bratru své matky. Filipovy sbírky, uložené v Madridu a na Escorialu, který se právě budoval, byly rozsáhlé a vybrané. Srovnáme-li složení těchto sbírek s pozdějšími Rudolfovými sběratelskými zájmy, je patrné, že pro utváření Rudolfova vkusu měly Filipovy sbírky určující význam.<sup>57</sup>

Zásadním objevem pro poznání významu Rudolfovy kunstkomy byl nález jejího inventáře, který byl sepsán ještě za císařova života.<sup>58</sup> Začal se sepisovat v roce 1607 a jeho zápisy pokračovaly až do roku 1611. Jak se dnes již všeobecně předpokládá, zpracoval jej císařský miniaturista a dvorní antikvář Daniel Fröschl. Na základě soupisu kunstkomy pořízeného stavu v roce 1619<sup>59</sup> se dá usoudit, že kunstkoma se členila na čtyři místnosti, které na sebe navazovaly a označovaly se jako „Kunstkammer“, „erstes, zweites und drittes Gewölb“ neboli „vordere Kunstkammer“. Jan Morávek předpokládal, že vlastní „Kunstkammer“ je totožná s dnešní Rudolfovou galerií.<sup>60</sup>

Císaře Rudolfa II. stálo obrovské peníze nakoupení obrazů od slavných mistrů jako byli Tizian, Raffael, Correggio, Paolo Veronese, Tintoretto, Lucas Cranach nebo Albrecht Dürer. Tyto obrazy a plastiky pro něj skupovali zvláštní agenti a velvyslanci v zahraničí, kteří nakupovali dle císařova přání a jeho dvorních antikvářů. Hned z počátku Rudolfovy vlády kupuje pro něj malíř Arcimboldo různé starožitnosti a exotické přírodniny z majetků augsburských Fuggerů a Welserů nebo velvyslanec hrabě Furstenberk dostává rozkaz k nákupu obrazů Tiziana a Parmegiana.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> BROŽKOVÁ / CIRKL / DRAHOTOVÁ / ROUS / SLAVÍČEK 1983, 48.

<sup>58</sup> NEUMANN 1966, 262–265.

<sup>59</sup> MORÁVEK 1937a, 1–34.

<sup>60</sup> BUKOVINSKÁ 1997, 199sq.

<sup>61</sup> MORÁVEK 1937b, 5.

Pozornosti císaře–sběratele nemohla uniknout ani Itálie, nejbohatší zásobnice umění celé Evropy. Informace o uměleckém trhu a o italských sbírkách získával Rudolf II. prostřednictvím rozvětvené sítě agentů, kteří tam pro něj pracovali. Byli to lidé nejrůznějších profesí – diplomaté, specializovaní obchodníci s uměleckými díly, jeho vlastní dvorní mistři, které tam vyslal, a také domácí italští umělci, s nimiž byl v písemném styku.

Už v 80. letech 16. století pracoval pro Rudolfa II. Jakob König. Němec usazený v Benátkách, obchodující s uměním a různými vzácnými materiály. Byl to přítel mnoha umělců – Giovanniho da Bologna, Tintoretta či Paola Veroneseho, z jehož ruky se dochoval Königův portrét. V roce 1586 navštívil Jakob König císařskou rezidenci, sprátelil se s dvorními umělci a Rudolf II. mu při té příležitosti ukázal svou sbírku drahých kamenů. Od té doby zůstal s Prahou v trvalém kontaktu, pravidelně sem zajížděl a nakupoval pro císaře umělecké díla.<sup>62</sup>

Císař ovšem v Itálii nenakupoval jen umělecká díla, která se shodou okolností ocitla na trhu. Objednával i přímo u žijících umělců. A od devadesátých let 16. století pak narůstal počet přímých jednání s italskými umělci, především zásluhou malíře Hanse von Aachen, kterého císař snad nejčastěji ze všech posílal na jih, aby pro něho plnil různá diplomatická i jiná posláná.

Smutný osud rudolfinských sbírek se začal naplňovat okamžitě po smrti jejich majitele 20. ledna 1612. 5. listopadu 1612 poznamenává benátský vyslanec Soranzo, že mnoho z Rudolfových pokladů dal už nový císař Matyáš odvést tajně a s velkou péčí do Vídně.<sup>63</sup> V roce 1623 bylo vybráno 23 obrazů, které se puritánským majitelům zdály příliš frivolní, a prodáno obchodníku s obrazy Danielu de Bries za 10 040 tolarů.<sup>64</sup> Byly mezi nimi obrazy Tintorettovy, Parmigianinovy, Cambiasovy a mnoho děl rudolfinských malířů a dalších. Také odvozy do Vídně pokračovaly systematicky – všechno to, o čem noví majitelé měli povědomí, že je vzácné a co odpovídalo jejich vkusu, přestěhovali do nové císařské rezidence ve Vídni. Definitivní zkázu rudolfinských sbírek však znamenal vpád švédských vojsk do Prahy v roce 1648, jehož jediným cílem měla být bohatá kořist.

---

<sup>62</sup> FUČÍKOVÁ / BUKOVINSKÁ / MUCHKA 1991, 118sqq.

<sup>63</sup> JAHRBUCH 1899, Reg. 17169.

<sup>64</sup> ZIMMERMANN 1905 LI–II.

Královna Kristina, která tolik milovala umění, si přála získat sbírky, jimž se podle pověsti nic nemohlo vyrovnat.

### **Leopold I. Vilém Habsburský (1614–1662)**

Pro mnohé milovníky umění a znalce představovala sbírka arcivévody Leopolda Viléma, biskupa olomouckého, místodržícího v Nizozemí a bratra císaře Ferdinanda III. zásadní zdroj inspirace. Jeho výjimečná kolekce, v níž hlavní postavení připadlo obrazům nizozemského a italského malířství 16. a 17. století, vznikla v době arcivévodova politického působení v jižním Nizozemí. Kromě toho získal řadu kvalitních výtvarných děl, která původně tvořila součást sbírkových celků významných anglických sběratelů konfiskovaných v průběhu anglické revoluce a následné občanské války, zejména popraveného krále Karla I., Thomase Howarda lorda Arundela nebo Jamese vévody z Hamiltonu.<sup>65</sup>

Vzniklá sbírka, kterou na konci jeho nizozemského pobytu tvořilo 517 italských, 888 německých a nizozemských obrazů, 542 soch a 343 kreseb, se již v místě svého původního umístění, v arcivévodově místodržitelství rezidenci v Bruselu, těšila značné pozornosti zahraničních návštěvníků, mezi nimiž nechyběli ani cestovatelé z řad české šlechty. Bezprostřední vliv této kolekce na středoevropské sběratelství ještě zesílil po roce 1656, kdy došlo k přemístění této příkladné sbírky raného baroka do Vídně, kde se pak po smrti arcivévody Leopolda Viléma stala jedním ze základů postupně se formující císařské pinakotéky.<sup>66</sup>

Jiným závazným vzorem, který navíc čeští sběratelé měli přímo na očích, byla obrazárna budovaná ve druhé polovině padesátých let 17. století v prostorách Pražského hradu. Při sestavování tohoto souboru totiž využil císař Ferdinand III. mimořádných znaleckých schopností a sběratelských zkušeností svého bratra Leopolda Viléma. Ten při akvizicích pro svou vlastní sbírku pamatoval i na obrazárnu Pražského hradu. Tyto paralelní nákupy, vedené jednotným sběratelským názorem i vkusem a navíc mnohdy čerpající ze stejných zdrojů, se pochopitelně projeví v příbuzném autorském i námětovém složení obou sbírek.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> GARAS 1967, 39–59.

<sup>66</sup> GARAS 1968, 181–190.

<sup>67</sup> SLAVÍČEK 2007, 19sq.

## **František Antonín Berka z Dubé (1649–1706)**

Sběratelské sklony měly u starobylého lužicko–slezského rodu Nosticů určitou tradici. Jeho členové se od konce 16. století stále výrazněji prosazovali v politickém i kulturním životě Slezska a Čech.

Na vzniku budoucí nostické obrazárny, jejíž počátky byly nepochybně ovlivněny vzrůstajícím dobovým zájmem o sbírání kvalitních obrazů středoevropskou šlechtou, inspirované příkladem obrazárny arcivévody Leopolda Viléma, se však nepodílely pouze akvizice z malířských dílen žijících umělců, ale také nákupy z mezinárodního uměleckého obchodu.

Významný předěl v dějinách nostického sběratelství představuje převzetí početné a ve své kvalitě vynikající kolekce obrazů, kterou Antonín Jan Nostic zdědil v roce 1706 po svém nevlastním bratru hraběti Františku Antonínu Berkovi z Dubé. Pevný základ této pozoruhodné sbírky položily na začátku sedmdesátých let 17. století Berkovy cílevědomé nákupy ve vyhlášeném Forchondtově vídeňském obchodě s obrazy.

Spolu s nejvýznamnějším soudobým sběratelem knížetem Karlem Eusebiem z Liechtensteina sídlícím ve Valticích a s českým hrabětem Ferdinandem Arnoštem Herhersteinem, jehož sběratelské aktivity neznáme, zakoupil v této době František Antonín Berka z Dubé ve Forchondtově obchodě jednu z nejrozsáhlejších kolekcí výtvarných děl. Charakter a složení tehdy získaného souboru, který byl zřejmě doplňován i později, svědčí o tom, že v případě Františka Antonína Berky z Dubé již nešlo jen o příležitostnou nebo dokonce náhodnou koupi většího počtu obrazů. V souladu s hlavním zaměřením forchondtovské nabídky tvořila jádro získané kolekce díla protagonistů nizozemské malířské školy 16. a 17. století, bohatě byla také zastoupena tvorba antverpských malířů 17. století a k tomu ještě díla připisovaná například italským a německým mistrům.

Nákupy většího počtu umělecky hodnotných obrazů ve Forchondtově vídeňském obchodě položily pevný základ sbírky, o jejíž vytrvalé doplňování pečoval hrabě František Antonín Berka z Dubé i v dalších letech během častých diplomatických pobytů v zahraničí. O podobě jeho obrazárny v pozdější fázi její existence vydává svědectví několik závažných archivních dokladů. Patří k nim především seznam obrazové části sbírky z května roku 1692, kdy byla ve Vídni nabídnuta k prodeji milovníku umění knížeti Johannu Adamovi Andreasi z Liechtensteina. Pro vyhraněné sběratelské zaměření tohoto knížete je příznačné, že autory obrazů, o jejichž nákupu uvažoval, byli téměř výhradně italští mistři 16. a 17. století – Tintoretto, Francesco Albani nebo Tizian. Prodej se nakonec ale



neuskutečnil, snad i proto, že se požadované ceny zdály knížeti příliš vysoké. Není tedy vyloučené, že po neúspěchu s prodejem knížeti z Liechtensteina se František Antonín Berka z Dubé pokusil část své kolekce, která byla umístěna zřejmě ve Vídni, případně v Praze, nabídnout jinému potenciálnímu zájemci. Možná, že tento pokus učinil před rokem 1692. Přímé doklady o tom však prozatím nemáme k dispozici. Jedinou, navíc značně hypotetickou stopu představuje seznam čtyřiceti obrazů, který se dochoval v písemné pozůstalosti olomouckého biskupa a rovněž zaujatého shromažďovatele vzácných obrazů Karla z Liechtensteina–Castelkorna. Hlavním důvodem, který nutil hraběte Berku zvažovat prodej obrazové sbírky, byla nepochybně jeho neutěšená finanční situace.<sup>68</sup>

Mimořádně závažný pramen, jenž přispívá k poznání berkovské a později i nostické obrazárny, představuje konvolut 113 lavírovaných perokreseb a kreseb štětcem, které byly snad zamýšleny, podobně jako tomu bylo v případě známějších černínských *Imagines Galeriae*, jako základ připravovaného kresleného inventáře. Podnět k jejich vytvoření dal nepochybně František Antonín Berka z Dubé. Kresby vzniklé kolem roku 1700 nebo o něco dříve pak ještě doplnily kresby, jejichž předlohami se staly obrazy získané až hrabětem Antonínem Janem Nosticem. Charakter některých kreslířských záznamů dovoluje dokonce uvažovat o tom, že jejich autorem mohl být sám vlastník obrazového kabinetu hrabě Berka z Dubé.

Při budování své obrazové sbírky se podobně jako další sběratelé, ovlivnění příkladem arcivévody Leopolda Viléma, i hrabě František Antonín Berka zaměřil především na díla nizozemských a italských malířů 16. a 17. století. Zatímco převážná část obrazů vlámských malířů pocházela především z nákupů ve vídeňském obchodě Forchondtů, u děl italské provenience je možno předpokládat, že je jejich majitel získal nejspíše přímo v Itálii. A to nejen v době své ambasády v Benátkách na konci 17. století, ale již v průběhu svých předchozích cest do Itálie.

Dostupné prameny k Berkovu obrazovému kabinetu, především nabídkový seznam knížeti z Liechtensteina z roku 1692 a fragment kresleného inventáře, bezpečně dokládají, že hrabě Berka byl ve svém zájmu o italské umění, starší i moderní, nepochybně ovlivněn převládajícím dobovým názorem.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> SLAVÍČEK 1993, 172sq.

<sup>69</sup> SLAVÍČEK 2007, 57–69.

## Humprecht Jan Černín (1628–1682)

Humprechtovi Janu Černínovi se navzdory nepříznivé ekonomické situace rodiny dostalo náležitého vzdělání na právnické fakultě, završeného kavalířskou cestou do Itálie, Francie a jižního Nizozemí. Po skončení cest po jižní a západní Evropě odešel v roce 1650 na vídeňský dvůr pozdějšího císaře Leopolda I. Viléma Habsburského. Ten ho roku 1659 pověřil diplomatickým posláním v Benátské republice, takže strávil v Benátkách tři roky od roku 1630 do roku 1633, které přispěly ke zrození významného barokního sběratele a mecenáše umění.

Benátky, v nichž se v dubnu roku 1660 hrabě Humprecht Jan Černín uvedl slavným vjezdem jako nový císařský ambasador, byly nepochybně ideálním místem pro rozvíjení sběratelských a mecenášských aktivit. V době Černínova pobytu získal věhlas vynikající expert Marco Boschini, který sám obchodoval s obrazy a současně působil jako soudní poradce, ale byl také respektovaným znalcem benátské malby i místních obrazových sbírek. Hrabě Humprecht si objednával obrazy přímo od malířů. V Benátkách jich pro něj malovalo nejméně dvacet jedna. Pokud byl hrabě v Benátkách, navštěvoval ateliéry malířů, kteří pro něj pracovali, a sledoval postup prací od náčrtů. Nebyl-li v Benátkách, činili tak jeho manželka a domácí hofmistr Leoncelli. Ti mu pak podávali zprávy, když byl na cestě do Říma nebo v Římě. Právě díky tomuto máme povědomí o jeho mecenášské vášni v době od října 1662 do dubna 1663.<sup>70</sup>

Nejspíše souběžně se skončením Černínova diplomatického působení v Benátkách byla jeho tamní obrazová sbírka pečlivě zabalena a nejpozději roku 1664 přestěhována do Prahy. Zde nechal hrabě Černín roku 1668 obrazy své sbírky prozatímně uspořádat ve dvoraně a dalších třech místnostech svého tehdejšího pražského sídla v tzv. Rožmberském domě na Hradčanech.

V této době také vznikl kreslený inventář *Imagines Galeriae*, který zachycoval podobu jeho sbírky. Kreslíř–kopista se snažil nejen o přesné zachycení základního kompozičního řešení obrazů, ale také o co nejvěrnější postižení osobitých výrazových prostředků a charakteristických rysů kopírované předlohy. Po dokončení práce na kreslířském inventáři Černínovy obrazárny byly jednotlivé kresby svázaný do tří svazků, posléze opatřeny hnědými koženými vazbami s vytlačeným a zlaceným supralibros majitele. *Imagines Galeriae* stvrzují, že hlavní podíl opravdu měly obrazy italských mistrů

---

<sup>70</sup> NOVÁK 1915, 127.

pozdní renesance a raného baroka, mezi kterými nechyběly jména jako Giogione, Tizian nebo Pordenone. Definitivního umístění obrazů ve zvláštních, speciálně vybudovaných prostorách Černínského paláce na Hradčanech se však Humprecht Jan Černín nedočkal. Zemřel v roce 1682 ve věku 54 let.<sup>71</sup> Za pozdějších pokračovatelů rodu Černínů sbírka postupně začala chátrat a v důsledku nedostatku finančních prostředků byla obrazárna rodu Černínů roku 1778 vydražena.

### **Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684)**

Karel Eusebius, syn Karla Liechtensteina, studoval na jezuitské klementinské koleji a na počátku třicátých let 17. století, jak bývalo dobrým zvykem, se vydal se svým bratrancem Hartmannem na kavalírskou cestu po Evropě. Po pěti letech se vrátili, Karel Eusebius převzal správu svých panství a k roku 1665 se stal vrchním zemským hejtmanem ve Slezsku. Jako katolík podporoval činnost jezuitů a jejich školy.

Valtice, malé město na rakousko–moravském pomezí, patřily v 17. století jako rezidenční sídlo knížete Karla Eusebia z Liechtensteina k významným kulturním a uměleckým střediskům středoevropského regionu. Současně se staly i místem, z nějž kolem poloviny století právě zásluhou Karla Eusebia vzešly významné podněty také pro rozvoj barokního sběratelství. Především s jeho jménem jsou pevně spjaty počátky liechtensteinských sbírek.

Pravým iniciátorem vzniku a soustavného budování rodinných, později evropsky věhlasných sbírek, se stal právě kníže Karel Eusebius z Liechtensteina, který podobně jako jeho vrstevník arcivévoda Leopold I. Vilém Habsburský, byl již z generace zasvěcených milovníků umění barokního období.

Zatímco v počátcích své sběratelské vášně se kníže Karel soustředil zejména na shromažďování výtvorů sochařského umění, od konce šedesátých a zejména v průběhu sedmdesátých let se s nemenším zaujetím zaměřil na budování sbírky obrazů. Z pramenů, které se vztahují především k hojným nákupům uskutečněným mezi léty 1669 až 1684 u uvedených vídeňských, norimberských a augsburských malířů a obchodníků s uměním, případně k akvizicím menších sbírek získaných od jiných sběratelů, lze odvodit, že jeho dychtění po kvalitních uměleckých kusech uspokojovala obzvláště díla nizozemských, italských a německých umělců 17. století.

---

<sup>71</sup> SLAVÍČEK 2007, 39–48.

Navzdory této intenzivní a hlavně soustředěné sběratelské činnosti knížete Karla Eusebia z Liechtensteina není možné její výsledky v současné době bezpečně dohledat ve stávajících fondech Liechtensteinské obrazárny. Přispěly k tomu nepochybně četné přesuny, k nimž na konci 17. století došlo mezi zámek ve Valticích a vídeňskými paláci Liechtensteinů, stejně jako složitá a ve svém výsledku nejasná dědická dělení obrazového majetku.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> SLAVÍČEK 2007, 95–100.

## Ztracená Palmova díla známá z pramenů

### Sbírka Rudolfa II.

#### Venuše<sup>73</sup>

Prameny a literatura: RIDOLFI 1648b, II, 194, RIDOLFI 1648a, II, 195, MASON RINALDI 1984, 179, pozn. 3

#### Diana a Kallistó<sup>74</sup>

Prameny a literatura: RIDOLFI 1648b, II, 195, RIDOLFI 1648a, II, 194 (pozn. 2 ve sbírce v Düsseldorfu), MASON RINALDI 1984, 179, pozn. 2: ve sbírce v Düsseldorfu podle Von Hadela

#### Apollón mezi múzami<sup>75</sup>

Prameny a literatura: RIDOLFI 1648b, II, 195, RIDOLFI 1648a, II, 194, MASON RINALDI 1984, 179

### Sbírka Humprechta Jana Černína

80. Ein Mittlers stuckh Herodias gantzer Figur mit den Haupt Joannis, von [Bal] Pal:<sup>76</sup>  
jedná se o Salome s hlavou Jana Křtitele

98. Mittleres stück: Diana undt Calista helber figuren, von den [Balama Diovone] Palama Giovane<sup>77</sup>

139. Ein kleins stuckh Ein Naketes Weibsbildt halber Figur von [Balama] Palama:<sup>78</sup>  
vyobrazena je nahá žena

239. Ein Mittlers Stuckh Ein Weib mit andern Figuren, undt Einen Hindt auf der Schoß, von [Bolama] Palamajovine:<sup>79</sup> výjev matky s dítětem na klíně

---

<sup>73</sup> Originální znění: *Alcune Veneri*.

<sup>74</sup> Originální znění: *Un bagno di Diana con Calisto*.

<sup>75</sup> Originální znění: *Apollo nel mezzo delle Muse*.

<sup>76</sup> BERGNER 1907, 140.

<sup>77</sup> Takto uvedeno v inventáři roku 1722, ale v inventáři z roku 1766 pod č. 45 jako Palma Vecchio, NOVÁK 1915.

<sup>78</sup> BERGNER 1907, 142.

<sup>79</sup> BERGNER 1907, 145.

## Katalog Palmových obrazů

Do katalogu jsou zařazena jak díla, jež se v současnosti připisují Palmovi il Giovane (*Samson a Dalila, Kristus a cizoložnice, Poslední večeře, Svatá Trojice se zjevuje světcí, Pieta*), tak i to, které se dnes považuje za práci jiného malíře (*Smrt dětí Niobiných*). Třetí část tvoří obrazy uváděné jako benátský mistr 16. století (*Pomazání Davida za krále, Zázrak v Káně Galilejské, Umučení sv. Vavřince*). U všech těchto děl však můžeme pochybovat o Palmově autorství nebo naopak se k němu přiklánět. Proto je katalog obohacen o obrazovou přílohu, jež díla řadí do benátského kontextu a vzájemně je srovnává. Všechny mají něco společného s Palmovou tvorbou, objevují se v nich určité prvky typické pro jeho malbu (barevnost, modelace, výrazy v obličejích), avšak nedosahují takových kvalit, s jakými se setkáváme u jeho autorských děl. Zřejmě bychom tedy tuto skupinu obrazů mohli zahrnout pod pojem „díla z Palmovy dílny“, která bohužel dosud není probádaná. Avšak případné budoucí vytvoření mezinárodního katalogu děl pocházejících z Palmovy dílny by napomohlo k pochopení její činnosti. Zajisté by v něm nemohla chybět níže uvedená plátina, která v různých dobách byla považována za práce mistra.

Jediné dílo, které jsem nezařadila do katalogu bylo *Narození (Klanění pastýřů)*, jež díky přemalbám bylo považováno za práci mistra 17. století. Avšak po jejich sejmutí byla rozpoznána ruka Jacopa Tintoretta.<sup>80</sup> Jinak jsem všechna díla, která se mi podařilo objevit a byla spojována se jménem Palma il Giovane uvedla.

K objevení jednotlivých děl jsem využila katalogů obrazáren a galerií, inventářů a seznamů sbírek a také konzultací s historiky umění.

---

<sup>80</sup> *Narození, Klanění pastýřů*, olej na plátně, 129 × 192 cm, Konopiště 21216, jako mistr 17. století (staré číslo 1); nyní umístěno v depozitáři Obrazárny Pražského hradu, Inv. č. OPH 165, nyní uloženo pod inv. č. OPH 11, nesignováno; provenience: rakouský inventář, od roku 1980 Jacopo Robusti zv. Tintoretto; prameny a literatura: inventář z roku 1685, n. 519; inventář 1737; KULTZEN–EIKEMEIER 1971, NEUMANN 1980, STRETTI 1980, PALLUCCHINI / ROSSI 1982, FUČÍKOVÁ 1994.

## Samson a Dalila

[1.0]

Olej na plátně, 166 × 116 cm

Soukromá sbírka

Inv. č. 28207

Nesignováno

Provenience:

Sbírka Colloredo–Mannsfredů (získáno před 1829), 1996 zapůjčeno Národní galerií na zámek Mělník, v roce 2000 navraceno do rukou Colloredo–Mannsfredů (přemístěno ze zámku Opočno)

Prameny a literatura:

HORČIČKA 1829, č. 57 (Tintoretto), LANDA 1929, č. 57 (Jacopo Giovanni Palma), MATĚJČEK / WIRTH 1936, č. 57, MATĚJČEK 1937, 20 (Benátský mistr kolem 1600), ŽDÁRSKÝ 1968, č. 42 (Palma Giovane), DANIEL 1996, 30 (Jacopo Palma il Giovane)

Námětem obrazu je příběh o Samsonovi a Dalile, jenž můžeme najít v Knize Soudců (16, 4–20). Starozákonní soudce Samson, kterého Bůh obdařil značnou tělesnou silou, snadno podléhal ženským svodům.<sup>81</sup> A tak se stalo, že potkává ženu jménem Dalila, které Filištinští slíbili odměnu za to, že zjistí, v čem spočívá jeho síla. Dalila se tedy pokouší získat Samsonovu důvěru, aby se jí nebál svěřit tajemství své síly. Po jejím naléhání jí prvně odvětil, že svou sílu ztratí, když bude spoután sedmi sýrovými houžvemi, ty však lehce zpřetrhal. Toto se následně opakovalo ještě dvakrát s novými provazy a s prameny vlasů, které také převal. Nakonec jí však Samson prozradí, že o svou sílu přijde jen tehdy, když mu někdo ostříhá vlasy. A tak ho Dalila uspala na svém klíně a následně zavolala Filiština, jenž již čekal venku. Ten v tichosti ostříhal prameny Samsonových vlasů. A tak se Samson po probuzení stal bezmocnou kořistí svých nepřátel.

---

<sup>81</sup> HALL 2008, 395.

V raně renesančních dílech malíři pracující s tímto námětem odívají Dalilu do šatů dle soudobé módy. V pozdějších letech se pak již objevuje nahá, aby malíř mohl znázornit krásu ženského těla. Opodál se často vyskytuje džbánec s vínem nebo váza jako náznak, že Samson se vyspává ze svého opojení. Mezitím Filištin nebo sama Dalila drží nůžky, kterými chtějí ostříhat Samsona a zbavit ho jeho síly. Toto znázornění mohlo mít hned dva podtexty, jednak se po dlouhá staletí věřilo, že tělesná síla muže tkví v jeho vlasech, a jednak má tento námět v renesanční době znázorňovat nadvládu ženy nad mužem.<sup>82</sup> Možná právě proto je na Palmově obraze *Samson a Dalila* z Accademia di San Luca položen důraz na Dalilinu ruku, jež nám proti oknu demonstrativně ukazuje pramen Samsonových vlasů [1.2].<sup>83</sup>

Palmův opočenský obraz zachycuje Dalilu, jak stříhá spícího Samsona. Není zde přítomna žádná další přihlížející či napomáhající postava, jako tomu je například v dílech téhož námětu z Floridy [1.7]<sup>84</sup> a z Derbyshire [1.6]<sup>85</sup> od Jacopa Tintoretta. Na těchto obrazech se vyskytují další přihlížející i pomocník Dalily. Tintorettova volba horizontální kompozice mu totiž dovolila věnovat se také vyobrazení okolního prostoru. Můžeme si však všimnout, že na všech třech zmíněných obrazech má Dalila obdobně sčesané vlasy, krk jí zdobí perlový náhrdelník a ruce vzácné náramky.

Tím, že se Palma omezil jen na dvě postavy, se stala celá scéna daleko intimnější. Spící Samson se něžně drží Dalilina levého kolena a je jí zcela oddán. Tato kompozice zřejmě vychází z kresby uložené v Accademia Carrara v Bergamu [1.1],<sup>86</sup> za jejíž autora se považuje rovněž Palma il Giovane. Malba i kresba se od sebe příliš neliší, došlo jen k pokrčení Samsonových nohou, změně pozice Daliliných noh, elegantnějšímu prohnutí její ruky, k přeměně naklonění její hlavy. V pozadí se místo mísy s karafou objevuje stolní zrcátko, látka a malé flakónky, zrcadlo pak nahradilo okno s průhledem ven. Stejného okna si můžeme povšimnout i u dalšího díla Palmy il Giovane, *David a Betsabé* z Accademia di

---

<sup>82</sup> HALL 2008, 395sq.

<sup>83</sup> Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, olej na plátně, kolem 1610–1615, 180 × 114 cm, Accademia di San Luca, Řím.

<sup>84</sup> Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, olej na plátně, 127 × 146 cm, Ringling Museum, Sarasota (Florida).

<sup>85</sup> Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, olej na plátně, 161, 9 × 228 cm, Chatsworth House, Derbyshire.

<sup>86</sup> připsáno Palmovi il Giovane, *Samson a Dalila*, lavírovaná kresba, rudka, bílá křída, 21 × 28 cm, Dis. 2322, Accademia Carrara, Bergamo.



San Luca v Římě [1.3].<sup>87</sup> Okno nám však v tomto případě zprostředkovává průhled na další dům, z něhož David pozoruje Betsabé. Za další prvek, který spojuje oba tyto obrazy, lze považovat jejich naturalisticko–vypravěčské podání velmi typické pro Palmu v období po roce 1600.

Jinou variantou téhož námětu představuje Palmova malba z florentské soukromé sbírky [1.4],<sup>88</sup> k níž existuje rytina také od Palmy Giovane pro knihu Giacoma Franca z roku 1611 [1.5].<sup>89</sup> Florentský obraz vysvětluje biblický příběh daleko více než opočenské dílo, jelikož hlavní scénu se Samsonem spícím na nohou Dalily v pozadí obohacují dva Filištínští, kteří netrpělivě čekají, co se stane se Samsonem. Opět se zde nachází stoleček s různými pomůckami jako je mísa, ručník a dóza. Na rytině se však při pohledu na stolec shledáme s loutnou. Přirozeně také došlo ke zjednodušení celého prostoru tím, že se za Dalilou vytratily architektonické prvky, byla místo nich zavěšena drapérie a z výklenku nebo okna se stal spíše obraz či zrcadlo.

Jelikož se obraz *Samson a Dalila*, jenž se nacházel v zámecké obrazárně v Opočně,<sup>90</sup> nejvíce přibližuje právě tomu z florentské soukromé sbírky, který Palma

---

<sup>87</sup> Palma il Giovane, *David a Betsabé*, olej na plátně, kolem 1610–1615, 116 × 100 cm, Accademia di San Luca, Řím.

<sup>88</sup> Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, olej na plátně, kolem 1610–1615, soukromá sbírka, Florencie, značeno: IACOBVS PALMA F.

<sup>89</sup> Giacomo Franco, *Samson a Dalila*, rytina, nachází se ní nápis: JACOBUS FRANCO CON PRIVILEGIO–PALMA.

<sup>90</sup> Zámecká obrazárna v Opočně patří k šlechtickým sbírkám v Čechách, jejíž zakladatelem byl František Gundakar Colloredo–Mannsfeld (1731–1807), říšský kníže a státní ministr rakouský, který připojil znak a jméno své choti rozené Mannsfeldové k znaku a jménu Colloredů. Ten umístil první soubor obrazů v tereziánském zámečku v Döblingu u Vídně, který získal roku 1795. Galerie se podstatně rozšířila roku 1808, kdy ji syn Gundakarův, Rudolf, přenesl do Prahy. Obohatil ji kusy sveznými z knížecích zámků a připojil k rodinnému majetku. Tehdy také došlo k jejich inventarizaci, aby se díla mohla prezentovat veřejnosti v colloredo–mannsfeldském paláci v Praze (č.p. 189–I.), svezl absolvent pražské Akademie, malíř František Horčíčka, roku 1810 na 200 obrazů z colloredo–mannsfeldských zámků. Také ještě roku 1820 zajel do Salcburku, aby přivezl do Prahy obrazy z pozůstalosti arcibiskupa Jeronýma Colloredo–Mannsfelda. Tehdy (1829) byl i pořízen rukopisný katalog galerie. Sběrka čítala 485 položek. Roku 1828 přesídlil kníže Rudolf do Vídně, jelikož byl jmenován dvorním hofmistrem. Tím došlo k četným prevozům děl do tohoto města. Ani zbytek galerie se neudržel pohromadě, poněvadž si obrazy po Rudolfově smrti roku 1843 rozdělili dědicové. Nejvíce se jich však soustředilo v Opočně. K zastavení rozkladu galerie došlo až roku 1895, kdy bylo Opočno určeno jako sídlo galerie. V opočenském zámku se zřídily dva galerijní sály, do nichž se snesla

signoval, lze považovat také toto dílo za autorské. A také po analýze všech souvisejících děl jej lze zařadit do Palmovy tvorby kolem roku 1610. I když nevíme, jak a kdy se obraz dostal do českých sbírek, můžeme předpokládat na základě námětu i velikosti, že musel vzniknout pro soukromého objednavatele do nějakých soukromých prostor. Možná byl objednan přímo u Palmy na základě děl, jež se mohly vyskytovat v jeho dílně. Na tuto otázku však dnes bohužel již neumíme odpovědět.

---

většina obrazů. Toto se událo pod dohledem akademického malíře Huberta Landy z Vídně, jenž je také autorem katalogu z roku 1929 vycházejícího z katalogu o sto let staršího. Jednalo se o 471 čísel bez ilustrací. Mezi hojně zastoupené obrazy patřily ty z okruhu benátského (i když se mnohdy jednalo o kopie). V popise obrazárny Antonína Matějčka můžeme najít zmínku také o díle *Samson a Dalila* (č. 57), jež definuje jako eklektické spojení vlivu Tintorettova, Veroneseho a Schiavoneho, in: MATĚJČEK / WIRTH 1936, 20–27.

## **Kristus a cizoložnice**

**[2.0]**

Olej na plátně, 122 × 181 cm, na zadní straně plátna vlevo dole červenou barvou štětcem:

Nro: 141

Praha, Národní galerie

Inv. č. DO 4277 (Z 604)

Nesignováno

Provenience:

Sbírka hraběte Františka Antonína Berky z Dubé před 1692–1706, Nostická obrazárna v Praze 1706–1945, Národní galerie v Praze od 1945

Prameny a literatura:

SEZNAM 1692, č. 92 (Quadro del Tintoretto. la donna adultera), SUROGÁT 1738, č. 323 (Ein ofene Sünderin), INVENTÁŘ 1819, č. 169/141 (Pau Verones, Die Ehebrecherin, Christus schreibt im Sandel), BERGNER 1905, 45, č. 175, PALLUCCHINI 1981, I., 33 (Palma Giovane), SLAVÍČEK 1983, 234, 242, pozn. 110, DANIEL 1996, 136, č. 30

Námět obrazu vychází z Janova evangelia (8, 2–11), kdy zákoníci a farizeové přivedou cizoložnici před Krista, aby ho vyzkoušeli a našli záminku k jeho obžalování. Bylo totiž zvykem, že se tyto ženy kamenovaly. Když ji přivedli před Krista, který právě učil lid v chrámu, a žádali po něm odpověď, nic neříkaje začal psát prstem po zemi. Až po dalším naléhání, promluvil: „Kdo z vás je bez hříchu, ať po ní hodí kamenem.“ Nikdo se neodvážil nic udělat a postupně se všichni vytratili. Zůstala před Kristem jen cizoložnice. Obrátil se na ni s tím, že ji nikdo neodsoudil, a tudíž ani on ji nezavrhne. Propustil ji tedy s ponaučením, aby již více nehřešila.

Na pražském díle vidíme Krista, který pozvedá svůj zrak k cizoložnici, aby pronesl větu o hříchu. To, co napsal na zem, nelze přečíst. Zřejmě se totiž malíř ani nesnažil vložit do obrazu nějaký text. Dle sv. Augustina Kristus píše na zem: EORUM VIDELICET QUI ACCUSABANT, ET OMNIUM PECCATA MORTALIUM. Snad by se v nápise na zemi

pražského díla přece jen dalo najít písmeno M, ostatní písmena posledního slova však již nelze dobře identifikovat, a proto se domnívám, že se jedná jen o simulaci textu [2.1].

Všichni kolem Krista evidentně netrpělivě čekají na jeho reakci. Cizoložnice stojí spoutána naproti němu a se sklopenýma očima očekává zapuzení. Na ruce má náramek s perlami a rubíny, v uších náušnice, ale jinak její oděv nepůsobí nijak bohatě. Po její pravé ruce stojí farizej, který napřahuje ruku ke Kristovi, aby ho vyrušil od výuky a upozornil ho, že musí vyřešit závažnou věc. Po levé straně cizoložnice se nachází holohlavý zákoník, jenž svým gestem ruky upozorňuje na to, abychom dávali pozor. Drží se za opasek, který by mohl naznačovat, že se jedná o znalce práva,<sup>91</sup> jenž je zvědav na výsledek Kristova soudu. Skupinu napravo doplňují další tři muži v pozadí. Na zemi ve středu obrazu klečí muž, který si čte to, co Kristus napsal. Za ním si můžeme všimnout ženy oděné v červených šatech, která v náručí drží dítě. O této postavě se evangelium nezmiňuje, jedná se zřejmě o dobovou aktualizaci. Tato osoba může upozorňovat na problém chudoby vzniklé po moru, jenž Benátky zachvátil roku 1575. Právě v obrazech poslední čtvrtiny 16. století se často objevuje upomínka na milosrdenství a štědrost lidí. Jde tedy o paralelu: tak jako Kristus se slitoval nad cizoložnicí i diváci tohoto obrazu by měli být ohleduplní a štedří.

Krista obklopují ještě další čtyři muži, kteří představují jeho posluchače vyrušené příchodem farizejů a zákoníků. Dále si na obraze můžeme všimnout průhledu do prostoru, ve kterém na zemi leží žebrák nebo nemocný, k němuž se přibližují dvě mužské postavy, z nichž jedna má pozdviženou ruku. Směrem k těmto dvěma kráčí farizej s turbanem. Scénu pak doplňují další figury, z nichž lze vyzpozorovat jen siluety [2.2]. Tento výjev nebyl dosud identifikován. Mohlo by se tedy jednat o příběh ze Skutků apoštolů (3, 1–11), aby došlo ještě k většímu zdůraznění nutnosti následování Kristova milosrdenství. Tento příběh pojednává o apoštolech Petrovi a Janovi, kteří přicházejí do chrámu. Těsně před jejich příchodem byl před chrámovou bránu položen chromý, aby prosil o almužnu. Petr a Jan mu však sdělili, že pro něj zlato ani stříbro nemají, jediné, co mu mohou dát, je uzdravení. A tak když ho Petr vzal za ruku, chromý začal chodit. Všichni pak viděli a slyšeli, jak chromý za to chválí Boha. A jelikož se stále držel Petra a Jana, lidé se v úžasu sběhli ke sloupoví... Proto jsou dvě zadní siluety postav u zábradlí, aby svolali ostatní?

---

<sup>91</sup> GREVEMBROCH 1981, I, n. 51.

Nebo by mohlo jít o Kristův zázrak, kdy v sobotu v synagoze uzdraví člověka s odumřelou rukou (Mk 3, 1–6). I o tomto vysvětlení scény by se dalo uvažovat, jelikož se objevuje znovu motiv zkoušky Krista stejně jako při jeho setkání s cizoložnicí. Nebo jednoduše na obraze dochází k uzdravení malomocného bez záměru odkázat na jiný příběh z biblických knih? Nejvíce bych se ale přikláněla k teorii, že se jedná o motiv následování Krista, a tedy o apoštoly Petra a Jana uzdravující ve jménu Krista, už jen z toho důvodu, že postava pozvedající ruku je jinak oděna než Kristus a také by se vysvětlila přítomnost dvou postav u zábradlí, které odkazují na šíření skutků Krista i jeho učedníků.

Plátno se ve sbírce Františka Antonína Berky z Dubé považovalo za dílo Jacopa Tintoretta, následně za dílo Paola Veroneseho, když jej získala Národní galerie, zařadila jej pod Tintorettovu školu. Od doby, kdy tento obraz Rodolfo Pallucchini určil jako dílo Palmy il Giovane,<sup>92</sup> se tato atribuce nezměnila. Pallucchini pražský obraz přiřazuje k Palmově rané tvorbě a srovnává ho s díly, která vznikla pro benátský kostel San Giacomo dall'Orio.

Roku 1566 se stal správcem tohoto kostela kněz Giovanni Maria Da Ponte, který vedl celou farnost padesát let a snažil se v ní prosazovat závěry Tridentského koncilu. Stal se také objednavatelem výzdoby pro starou sakristii tohoto kostela, již vyzdobil Palma il Giovane během let 1575–1581. Cyklus maleb vychází z předem daného teologického rozvrhu, jehož autorem byl zřejmě také Da Ponte.<sup>93</sup>

Pallucchini díla z této kaple *Madona se třemi světcí a farář Giovanni Maria da Ponte* [2.4],<sup>94</sup> *Přechod přes Rudé moře* [2.3]<sup>95</sup> a *Židovské obětování beránka* [2.5]<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> PALLUCCHINI 1981a, 33.

<sup>93</sup> Hlavním tématem je přijímání eucharistie podobojí, které definoval Tridentský koncil. Objevuje se zde také ikonografická novinka v duchu potridentské doby. Již synoda sv. Karla Boromejského totiž chtěla, aby v sakristii byl alespoň jeden svatý výjev, aby se kněz i při přípravě na mši mohl pomodlit u nějakého svatého výjevu. Tato stará sakristie je koncipována zcela v duchu těchto nových požadavků, jelikož se všechny obrazy nějakým způsobem pojí k eucharistické problematice, in: NIERO 1979, 82–87.

<sup>94</sup> Palma il Giovane, *Madona se třemi světcí a farář Giovanni Maria da Ponte*, olej na plátně, 1580–81, 143 × 175 cm, San Giacomo dall'Orio, Benátky – jedná se o svatého papeže Silvestra, apoštola Jakuba a sv. Marka, který představuje kněze Giovanniho Mariu da Ponte Panně Marii. Tento obraz narušuje eucharistický cyklus staré sakristie, jde totiž o sebeoslavu kněze – objednavatele, in: MASON RINALDI 1984, 122, n. 388, fig. 34.

<sup>95</sup> Palma il Giovane, *Přechod přes Rudé moře*, olej na plátně, asi 1580–81, 140 × 490 cm, San Giacomo dall'Orio, Benátky – tato scéna má eucharistický význam, jelikož Kristus svou obětí osvobodil lid od

přirovnává k pražskému obrazu. Pokud ho srovnáme s prvně jmenovaným, tak zjistíme, že sv. Marek si je s Kristem z pražského obrazu podobný – oba mají tmavé vlasy a plnovous, oba se také nacházejí na podestě. Liší se však plastickým pojetím, kdy u benátského díla lze vyzorovat daleko větší snahu po objemu a po modelaci. Další obraz ze sakristie *Přechod přes Rudé moře* má stejnou koncepci jako *Kristus a cizoložnice*, ve předu se odehrává hlavní děj a v pozadí obrazu příběh dále pokračuje. Rozvržení stínů se velmi podobá, avšak pražské dílo není pojato tak dramaticky a gesta všech aktérů působí klidně. Také *Židovské obětování beránka* s téměř bassanovským osvětlením, které vychází z louče v pozadí, vyniká klidností a působí, jako by figury konaly vše s rozmyslem a dle předem daného scénáře. Takže se osm figur uspořádalo kolem stolu a v popředí se objevila žena s dítětem, jež upomíná na milosrdenství. Takovéto „nedění“ se objevuje i u pražského obrazu, jehož výtvarné provedení je však daleko méně zdařilé.

Ladislav Daniel dílo klade do vztahu k obrazu Palmy il Giovane *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobených národům* [2.6]<sup>97</sup> pro Sala del Maggior Consiglio v Dóžecím paláci z doby kolem 1578–79.<sup>98</sup> Všiml si zde postavy ženy nacházející se na schodišti zcela vpravo, jež si látkou chce otřít obličej a která se svým nakloněním hlavy, účesem a celkovým pojetím velmi blíží cizoložnici [2.7], nebo Krista vzhlížícího k cizoložnici srovnává se sedícím evangelistou z ermitážského plátna *Apoštolové u hrobky Panny Marie* z roku 1582 [2.8]<sup>99</sup> a připomíná, že se jedná o velmi příbuzný přístup k figuře.

---

morálního otroctví, stejně jako Mojžíš, který vyvedl Izraelity z Egypta, takže prolitá Kristova krev upomíná na Rudé moře. Tento obraz však může mít také význam politický, protože ho lze považovat za upomínku na vítězství u Lepanta, ke kterému došlo jen před několika málo lety (1571) před vznikem díla, v níž Benátčané porazili Turky, nepřátele víry, in: MASON RINALDI 1984, 121sq., n. 383, fig. 28.

<sup>96</sup> Palma il Giovane, *Židovské obětování beránka*, olej na plátně, 140 × 235 cm, San Giacomo dall'Orio, Benátky, in: MASON RINALDI 1984, 121sq., n. 381, fig. 26, tav. I.

<sup>97</sup> Palma il Giovane, *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobených národům*, olej na plátně, asi 1578–79, 940 × 580 cm, Dóžecí palác, Benátky, in: MASON RINALDI 1984, 140, n. 528, fig. 12.

<sup>98</sup> DANIEL 1996a, 136.

<sup>99</sup> Palma il Giovane, *Apoštolové u hrobky Panny Marie*, olej na plátně, léto 1582, 349 × 880 cm, Ermitáž, Petrohrad, jedná se o fragment spodní části *Nanebevzetí Panny Marie* pro Sala dell'Albergo ve Scuola di Santa Maria della Giustizia, jejíž modelleto se nachází v Obrazárně Querini Stampalia v Benátkách, in: MASON RINALDI 1984, 89, n. 125, fig. 72.

Ať již bychom s různými konfrontacemi badatelů souhlasili nebo ne, všichni se shodují na dataci a pražský obraz kladou do doby kolem roku 1575–82. Mohlo by se tedy jednat o příklad Palmovy rané tvorby, po návratu z Říma do Benátek, kdy ho především inspirovala tvorba Tintorettova. Také se však seznamoval s díly Paola Veroneseho.

Pokud důkladně projdeme všechna dříve uvedená srovnání obrazu *Kristus a cizoložnice* se skutečně autorskými díly Palmy, musíme začít pochybovat o jeho autorství. Oproti nim je pražský obraz velmi statický a dle mého názoru se jen v určitých momentech přibližuje Palmovi. Nelze také najít žádný světelný akcent velmi typický pro Palmu jeho časného období. Tudíž bych dílo zařadila buď do kategorie „Palmova díla“ (o které bohužel zatím nebylo nic zjištěno) nebo bych začala uvažovat o autorství jiného benátského malíře Sante Perandy, jenž se školil u Palmy. Tímto způsobem by se vysvětlila blízkost pražského obrazu k již zmíněným dílům i poměrně málo živé pojetí dějové stránky obrazu.

Vraťme se však k inspiračním zdrojům tohoto díla. Tintoretto ve svých obrazech se stejným ikonografickým námětem neustále přetvářel staré kompoziční schémata a inovoval je. Tento ikonografický námět nemá příliš mnoho variant, které by se v průběhu století nějak zásadně měnily. Od 6. až do 15. století se toto téma příliš často nezobrazovalo a spíše docházelo k jeho ignoraci.<sup>100</sup> Nutno ovšem podotknout, že v Benátkách v 16. století se obrazy tohoto námětu vyskytovaly poměrně často. Zřejmě toto rozšíření souviselo s antisemitismem a tento námět byl využíván k dobové aktualizaci, kdy se turecká hrozba přirovnávala k židovské nevraživosti vůči Kristu.

Objednavatelé v obrazech Krista s cizoložnicí hledali způsob, jak legitimizovat svůj milostný vztah a svým způsobem si vyprošovali určitou shovívavost ke svým milostným aférám, i když v 16. století byla mužská nevěra poměrně běžnou záležitostí. Nastal ovšem problém v případě, když se nevěry dopustila žena. Proto i ve výkladech obrazů s tématem Kristus a cizoložnice jsou někdy ženy představovány jako rozvracečky rodiny a ničitelky rodinného štěstí a klidu.<sup>101</sup> Jejich nevěra se neakceptovala.

Nejčteněji se obrazy tohoto námětu vyskytují u benátských malířů Rocca Marconiho, Bonifacia Veroneseho a Jacopa Tintoretta. Nemáme žádnou zmínku o tom, že by se někdy vyskytovaly na oltářích, a tak můžeme usuzovat, že se vytvářely buď pro

---

<sup>100</sup> ZANUSSO 2001, 23.

<sup>101</sup> ZANUSSO 2001, 168.

soukromé objednavatele do salónů, nebo tvořily pandány dílům s tematikou milosrdenství. Takovýto příklad můžeme najít např. v Cremoně, kde Camillo Boccaccino asi v roce 1535 namaloval *Krista a cizoložnici* oproti *Vzkříšení Lazara*. Nebo Bonifazio Veronese v roce 1533 vytvořil obrazovou dvojici ke *Kristovi a cizoložnici* pro Magistrato del Sale v Benátkách v podobě *Šalamounova soudu*.<sup>102</sup> Od 30. let 16. století se tento námět už nevyužívá k zobrazení soudu, ale spíše upomíná na milosrdenství.

Ke Kristu a cizoložnici se vyjadřují i církevní otcové. Sv. Augustin v *De coniugis adulterinis* příběh z Janova evangelia rozvádí a uvádí ho jako příklad hodný následování. Zdůrazňuje na tomto vzoru, že znovusmíření manželů po nevěře je možné a že k tomu, aby došlo k odpuštění, je potřeba lítosti.<sup>103</sup> Příběh má také demonstrovat, že hříchy farizejů jsou daleko větší než hřích cizoložnice. Ona totiž předstoupila před Krista s pokorou a lítostí narozdíl od farizejů, kteří jsou pyšní a dychtiví po moci. Lze tedy námět číst i jako dvojí reakci na hřích – nepřiznání si vlastní slabosti nebo lítost.

Sv. Ambrož se zase zabýval právníkou stránkou příběhu Krista a cizoložnice, kdy říká, že ani v našich soudech by neměla chybět žádná z částí: obvinění, žaloba, soud a rozsudek. Právníké stránce se v 16. století věnoval Francesco Panigarola, jehož spisy se těšily v této době velké oblibě.<sup>104</sup> Takže by se dalo uvažovat nad spojením Krista a cizoložnice s Šalamounovým soudem právě v dobovém kontextu. Nabízí se tedy otázka, zda-li k pražskému obrazu existoval pandán v podobě Šalamounova soudu. Bohužel o žádném takovémto obraze v současné době nevíme.

Za hlavní inspirační zdroj pražského obrazu lze považovat Tintorettova díla. Jedním z nich je obraz *Kristus a cizoložnice* [2.9] z milánské arcibiskupské obrazárny.<sup>105</sup> Obrazy mají mnoho společného, jednak dochází k souzení cizoložnice, jednak se objevuje zobrazení dobového problému chudinství. V pravé části milánského obrazu si můžeme všimnout ženy s dítětem v červeném šatu (upomínka na lásku a dobromyslnost) a muže, který přinesl ke Kristovi nemocného. Kristus oděn stejně jako na pražském díle se otáčí mezitím k cizoložnici, jejíž přeložení rukou přes sebe je totožné s uvázáním rukou cizoložnice od Palmy [2.10]. Další variantu milánského obrazu představuje Tintorettovo

---

<sup>102</sup> ZANUSSO 2001, 4.

<sup>103</sup> AUGUSTINUS 1978, 2, 284.

<sup>104</sup> PANIGAROLA 1597, 285.

<sup>105</sup> Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, olej na plátně, 1546–47, 158 × 278 cm, Pinacoteca dell'Arcivescovado, Milano, in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994, 151, n. 115, fig. 144.



dílo z Drážďan [2.11],<sup>106</sup> jehož kompozice se takřka neliší. Vpravo se nachází skupinka lidí, jež žádá Krista o pomoc, v pozadí se pak tlačí ještě větší skupina čekající na pomoc. Vlevo farizejové přivádějí cizoložnici, jež má jinak uspořádané ruce než na pražském obraze, ale nápis na zemi se s ním shoduje stejně jako podlaha tvořená čtvercovými dlaždicemi [2.12].

Pražské dílo se kompozičně nejvíce blíží obrazu z Amsterdamského muzea [2.13].<sup>107</sup> Kristus se nachází v jeho levé části, sedí na vyvýšeném pódiu a muž oblečený jako Turek pod schody Kristu představuje cizoložnici, jež má oči sklopené k zemi. V pravé části obrazu se pak Tintoretto věnuje chudým a nemocným, kteří přišli za Kristem. V pozadí vidíme průhled do dále, jež vychází z kapitoly *Scema tragica* v Traktátu o architektuře Sebastiana Serlia. Rozvrh obou obrazů je tedy velmi blízký i právě kvůli průhledu (i když ne tak hlubokému), o který se pokusil Palma.

Dalšími vlivnými obrazy, z nichž některé figury mohly zapůsobit na Palmu, jsou obraz *Kristus a Magdalena v domě farizeje Šimona* z Escorialu [2.14]<sup>108</sup> a obraz *Mytí nohou* z Madridu [2.15]<sup>109</sup> nebo ze sbírky hrabat Pembroke a Montgomeryho.<sup>110</sup> Palmův Kristus se jen více předklání [2.16], jinak se však velmi podobá oběma Kristům nebo Magdaleně myjící Kristovy nohy. V pozadí díla *Kristus a Magdalena v domě farizeje Šimona* se u sloupoví nachází žena ve velmi podobné poloze jakou zaujímá žena s dítětem v červeném šatu z pražského obrazu, u které si po bližším zkoumání můžeme všimnout, že poloha její hlavy byla ještě trochu pozměněna.

Všechny tyto obrazy tedy dokazují, že pražský obraz připisovaný Palmovi il Giovane jasně zapadá do benátského prostředí a bere si za vzor Tintorettova plátna, k nimž má daleko blíže než např. k obrazu stejného námětu signovaným Palmou [2.14].<sup>111</sup> I když

---

<sup>106</sup> Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, olej na plátně, asi 1547, 189 × 355 cm, Gemäldegalerie, Drážďany, in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994: 154, n. 125, fig. 160.

<sup>107</sup> Jacopo Tintoretto: *Kristus a cizoložnice*, olej na plátně, kolem 1546, 160 × 225 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994, 149, n. 108, fig. 135, 136.

<sup>108</sup> Jacopo Tintoretto, *Kristus a Magdalena v domě farizeje Šimona*, olej na plátně, 1546–1547, 145 × 205 cm, Nuevos Museos, Escorial, in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994, 152, n. 120, fig. 151.

<sup>109</sup> Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, olej na plátně, 1547–48, 210 × 533 cm, Museo del Prado, Madrid, in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994, 156, n. 128, fig. 167, 168.

<sup>110</sup> Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, olej na plátně, 1546–47, 147 × 253 cm, sbírka hrabat Pembroke a Montgomery, Wilton House (Salisbury), in: PALLUCCHINI / ROSSI 1994, 153, n. 122, fig. 153.

<sup>111</sup> Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, olej na plátně, Galleria di Palazzo Rosso, Janov.

autor pražského díla jako by použil postavu Anny z Palmou signovaného obrazu *Narození Panny Marie* z kostela San Trovaso v Benátkách [2.18],<sup>112</sup> je jeho malba více strnulá a např. vlasy nepodal s takovou jemností jako to uměl Palma [2.19]. Proto si myslím, že dílo nacházející se v Národní galerii v Praze není autorskou prací Palmy il Giovane, ale že jedná o dílenskou malbu pocházející z jeho ateliéru. Podobnou kompozici má obraz nižší kvality *Kristus a cizoložnice* od Jacopa Bassana [2.20],<sup>113</sup> kde Kristus vlevo ve velmi příbuzné poloze píše na zem a vpravo před ním stojí cizoložnice. Celý děj Bassano zasadil do lidového prostředí, takže se z něj vytrácí biblická vážnost a spíše to připomíná nějaký měšťanský spor. Tato raná Bassanova práce tedy dosvědčuje, že toto téma nebylo benátským malířům cizí a spíše jen finanční možnosti objednavatele určovaly složitost výjevu.

---

<sup>112</sup> Palma il Giovane, *Narození Panny Marie*, olej na plátně, kostel San Trovaso, Benátky, in: IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 449, 583, n. 356.

<sup>113</sup> Jacopo Bassano, *Kristus a cizoložnice*, olej na plátně, 1535, 141 × 225 cm, Museo Civico, Bassano del Grappa.

## Smrt dětí Niobiných

[3.0]

Olej na plátně, 249 × 276,5 cm

Obrazárna Pražského hradu, Andrea Michieli zv. Vicentino

Inv. č. O 101

Nesignováno

Provenience:

Obraz pochází ze sbírky arcivévody Leopolda Viléma z Vídně, kde je zaznamenán v inventáři z roku 1659 jako č. 258 (jako Palma il Giovane, 264 × 285 cm). Roku 1732 bylo toto dílo přemístěno společně s dalšími 43 obrazy náhradou za díla předtím odvezená z Vídně na Pražský hrad a 1737 (č. 488) učeno jako dílo malíře Luca da Mura. Roku 1768 (č. 143) se nachází v radní místnosti bez uvedení autora, roku 1781 (č. 177) ve 12. místnosti, roku 1797 (č. 174) v audienční místnosti. Roku 1832 (č. 161, o rozměrech 252, 8 × 295, 5 cm) umístěno v malé audienční místnosti, kde byl rozpoznán námět a došlo k připsání Tintorettovi. Roku 1838 (č. 174) se pod stejnými údaji objevuje jako dílo 3. stupně hodnoty. Roku 1860 (č. 174) bez autora, 1875–90 (č. 174) jako Tintoretto. V inventáři 1880–1944 (č. 174–101) dodatečně označeno jako benátský mistr 16. století. Roku 1910 (č. 174–113–101) opět jako dílo anonymního autora, v úřední evidenci 20. století jako benátský mistr 16. věku. Roku 1922 bylo zapůjčeno do Obrazárny Společnosti, záhy však vráceno. Od roku 1925 na Pražském Hradě.

Prameny a literatura:

INVENTÁŘ 1659, INVENTÁŘ 1737, BALLARIN 1963, 248–249, NEUMANN 1964, 156–158, BALLARIN 1965, 60, NEUMANN 1967, 200–205, n. 48, IVANOFF–ZAMPETTI 1980, 551–552, n. 166, NEUMANN 1980, 219–221, PALLUCCHINI 1981a, 40, PALLUCCHINI 1981b, 234, 89, FUČÍKOVÁ 1994, 84, FUČÍKOVÁ / CHOTĚBOR / LUKEŠ 1998, 92, FUČÍKOVÁ 2001, 158

Obraz líčí scénu z Ovidiových Proměn, kdy thébská královna Niobé urazila bohyni Latónu, jelikož se nad ni vyvyšovala větším počtem svých dětí. Proto děti Latóniny, Apollo a Diana, za trest zastřelily šípem nejprve všech sedm Niobiných synů, manžela

a pak i všech sedm dcer. Když to uviděla Niobé, zkameněla žalem a tuto plačící sochu odnesl vichr do Lýdie, kde pláče a z mramoru se roní slzy.<sup>114</sup>

Obraz se poměrně věrně drží Ovidiova textu, takže některé postavy můžeme přímo identifikovat. Horní část obrazu pokrytá mraky vytváří základnu pro střelce, Apolla a Dianu. Diana v modrých šatech střílí na lidi v pozadí, Apollo, otočen směrem k divákovi, právě vypustil šíp na jednoho z Niobiných synů jedoucího na koni. Pod mraky se dokonává zkáza. Niobé uprostřed si rukou kryje obličej a svým tělem zakrývá svou nejmladší dceru, pro kterou žádala milost. Odpovědi se však nedočkala, jelikož šíp byl na ni již vypuštěn, takže i když se schovávala pod matčin plášť, šíp se jí zabodnul do hlavy (na obraze ji šíp zasáhl do zad a neschovává se pod plášť, ale matka se jí snaží chránit svým tělem). V popředí se vyskytují další dvě Niobiny dcery, které ještě nejsou zasaženy šípy. Jedna ohledává těla svých bratrů a druhá utíká přes střelami. Malíř se v jejich případě příliš nedržel Ovidiovy předlohy, jelikož nemají černý šat a ani nejsou zastřeleny, šaty se naopak barokně vlní a hýří různými barvami. Synové Niobé rámuji celý výjev, někteří z nich ještě na koních, jiní z nich již spadli. Nejstarší, Isménos, byl zasažen, právě když chtěl otočit svého oře zpátky. Mohli bychom ho ztotožnit s mužem ležícím ve stínu přímo pod Niobé. Jeho bratra Sipyla, který mu byl nejbližší, dle textu zasáhl šíp do šíje, a tak by se dala považovat za tuto osobu figura, která padá z černého koně hlavou dolů se šípem zabodnutým v šíji. Otázkou zůstává identifikace dvou bratrů Faidima a Tantara, kteří spolu bojovali a při svém mladickém zápase je Apollo a Diana naskrz probodli. Alfrénór měl přiběhnout a uvolnit jejich spojení, přičemž ho také zasáhli šípem. Tuto scénu však opět nelze identifikovat, jelikož se na obraze žádná skupinka tří mladíků neobjevuje. Mladistvý chlapec Damasichthón, který byl raněn do třísla, a poslední, Ilioneus, vzpínaje paže prosil bohy o pomoc, když však již Apollo vypustil střelu. Tento případ by s mohl týkat muže na bílém koni, který vzpíná ruku k Apollovi. Částečně lze tedy některé figury identifikovat, jiné však zůstanou předmětem dohadů.

Obraz se dělí na tři plány, v prvním nejbarevnějším plánu výjevu vévodí červená s modří v kontrastu s bílými (ženskými) a tmavými (mužskými) těly. Druhý plán tvoří nebeské patro provedené v jemnějších tónech. Poslední třetí plán malíř opět pojal velmi barevně a dramaticky, avšak kvůli iluzi prostoru barvy zjemnil; v dále ještě lze vidět hory, které upomínají na znalost benátských malířů holandských krajinomaleb. Pražský obraz je

---

<sup>114</sup> OVIDIUS NASO 1974, 165–170.

pojat výpravně a dramaticky. Dle Rodolfa Pallucchiniho tímto svým provedením plně koresponduje s malířskými tendencemi konce 16. století.<sup>115</sup> Pokud ho srovnáme s obrazy Andrey Vicentina *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*<sup>116</sup> [3.2] z 90. let 16. století nebo s *Venuší v kovárně obrů*<sup>117</sup> [3.1], které vznikly pro Dóžecí palác, můžeme si všimnout podobně pojaté muskulatury a vojenského brnění [3.3], [3.4], [3.5]. Pražské dílo v tomto porovnání však je ještě detailněji promalováno, jelikož každé z figur malíř věnoval velkou pozornost.

Vraťme se však do dob, kdy se *Smrt dětí Niobiných* považovala za dílo Palmy il Giovane a byla srovnávána s ostatními Palmovými dramatickými plátny. *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*<sup>118</sup> [3.6] z kostela Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách patří k jeho nejdramatičtějším dílům. Figura hlavou dolů [3.8] velmi připomíná jednoho z Niobiných synů padajícího z koně [3.7] a rozevláté drapérie postav za sv. Kateřinou se blíží těm látkám, které se nachází v pozadí pražského obrazu. Podobné zpracování koní, kteří jednájí až splašeně, lze zase vypožorovat u obrazu *Triumf smrti*<sup>119</sup> [3.9], jenž vznikl po třech letech od vypuknutí moru v Benátkách. Svou spleťostí a zamotaností figur i využitím krajinné složky lze pražské plátno přiřadit i k pětimetrovému dílu<sup>120</sup> [3.10] z kostela San Bartolomeo v Benátkách, jehož průběh diagonál je typický právě pro konec 16. století. Pokud sledujeme linii dramatických kompozic Palmy, nelze se divit, že pražský obraz se dlouho považoval za Palmovo dílo. Už také proto, že v inventáři sbírky (1659) Leopolda I. Viléma Habsburského, velkého mecenáše umění, je vedeno jako dílo Palmy il Giovane znázorňující „Regina Niobe in lotta con gli dei“.<sup>121</sup> Podle tohoto díla vytvořil rytinu Jan van Ossenbeck pro obrázkový inventář Leopolda Viléma, *Theatrum Pictorium* (1660, č. 174), kde se u tohoto díla uvádí Palmovo jméno. Obraz byl v roce 1735

---

<sup>115</sup> PALLUCCHINI 1981b, 234.

<sup>116</sup> Andrea Vicentino, *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*, olej na plátně, asi 1590, Sala dello Scrutinio, Dóžecí palác, Benátky.

<sup>117</sup> Andrea Michieli zv. Vicentino, *Venuše v kovárně obrů*, olej na plátně, Dóžecí palác, Benátky.

<sup>118</sup> Palma il Giovane, *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*, olej na plátně, asi 1590–95, 482 x 243 cm, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Benátky.

<sup>119</sup> Palma il Giovane, *Triumf smrti*, olej na plátně, 1581, 245 x 445 cm, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Benátky.

<sup>120</sup> Palma il Giovane, *Bronzový had*, olej na plátně, asi 1595–1600, 529 x 490 cm, kostel San Bartolomeo, Benátky.

<sup>121</sup> Královna Niobé bojuje s bohy.

Stampartem a Prennerem reprodukován v *Prodromu* neboli Úvodu k *Theatrum Artis Pictoriae* (tab. XIII, vlevo dole). Toto zobrazení vycházelo ze staršího nedokončeného díla *Theatrum Artis Pictoriae* z roku 1728. Přestože ještě v *Prodromu* se u obrazu objevuje jméno Palma, po převozu do Prahy v roce 1732 se zmínka o tomto autorství vytrácí.

Podle archivních zpráv měl obraz v roce 1659 rozměry 285 cm × 264 cm. Do Prahy byl přivezen roku 1732 a roku 1734 byla jeho velikost 282 cm × 257, v roce 1832 275,5 cm × 253 cm. O devět let později podstoupil tento obraz restaurování, kdy se pomačkaný zbavil dablovaného plátna a starého kleistru. Po více než sto letech v roce 1963 pak došlo k odstranění přibližně deseticentimetrového pruhu nepůvodního plátna zcela jiné struktury (plátěná vazba ze 17. století) a nevhodných vlastností, a tak se obraz dostal na velikost 249 × 276,5 cm.

Následně až v šedesátých letech 20. století se Jaromír Neumann vrátil k atribuci Palma il Giovane, kterou zdůvodňoval existencí záznamů o sbírce arcivévody Leopolda Viléma<sup>122</sup> a viděl v něm reakci na dílo *Vraždění nevinátek*<sup>123</sup> [3.11] od benátského mistra Tintoretta ze Scuola di San Rocco. Avšak autoři Palmovy monografie Nicola Ivanoff a Pietro Zampetti<sup>124</sup> odmítli toto určení a Rodolfo Pallucchini přiřadil obraz k dílům Andrey Michieliho zvaného Vicentino.<sup>125</sup> Bohužel však život a tvorba Andrey Vicentina dosud není nijak systematicky zdokumentována, tudíž máme jen málo jistých autorských děl k tomu, abychom přístup jednotlivých malířů srovnali.

Andrea Vicentino (asi 1542 – 1617) se narodil ve Vicenze a v sedmdesátých letech 16. století se přemístil do Benátek. Roku 1583 se stává členem místní malířské školy,<sup>126</sup> čímž také pravděpodobně začala jeho malířská činnost v Benátkách. Stejně jako Palma spolupracoval s největšími mistry své doby na výzdobě Dóžecího paláce po těžkém požáru v roce 1577. Vicentino se poté proslavil především jako dokumentátor dávných i soudobých událostí.<sup>127</sup> Umělci, kteří ovlivnili jeho styl, byli Palma il Giovane a Hans Rottenhammer, jenž do Benátek přijel asi v roce 1595 a zdržel se zde asi deset let. Díky

---

<sup>122</sup> NEUMANN 1964, 156–158, č. 50.

<sup>123</sup> Jacopo Tintoretto, *Vraždění nevinátek*, olej na plátně, 1583–87, 422 x 526 cm, Sala Inferiore, Scuola di San Rocco, Benátky.

<sup>124</sup> IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 551sq.

<sup>125</sup> PALLUCCHINI 1981a, 40.

<sup>126</sup> FUČÍKOVÁ 2001, 158.

<sup>127</sup> PALLUCCHINI 1981b, 234.

němu měl možnost poznat severské umění, což ho zajisté muselo poznamenat. *Smrt dětí Niobiných* lze zařadit mezi díla Vicentina, jelikož spojuje dramatickou složku Palmova umění se znalostí severského krajinářství a použitím barevné perspektivy v souvislosti s dobou, ve které žil – doznívajícím 16. stoletím, které již směřovalo k baroku. Dílo se tedy datuje do posledních let 16. století.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> PALLUCCHINI 1981b, 234sq.

## Poslední večeře

### [4.0]

Olej na plátně, 88 × 100 cm, na zadní straně plátna nahoře uprostřed červenou barvou štětcem: Nro. 148; na zadní straně napínacího rámu nahoře uprostřed červenou barvou štětcem: 214 P.; na zadní straně rámu nahoře uprostřed černou barvou štětcem: N.148

Praha, Národní galerie

Inv. č. DO 4210 (Z 537), získáno 1945

Nesignováno

### Provenience:

sbírka hraběte Františka Antonína Berky z Dubé, před 1692–1706; Nostická obrazárna, Praha 1706–1945, Národní galerie v Praze od 1945

### Prameny a literatura:

SEZNAM 1692, č.127 (Una cena del Tintoret); SUROGÁT 1738, č. 308 (Ein Abendmal Christi); INVENTÁŘ 1819, n. 138/148 (unbekannt Abendmahl, Christus reicht an seine Jünger das Brot). BERGNER 1905, 45, č. 174 (102); KESNER 1965, 38; ŠAFAŘÍK (Dresden) 1968, 74–75, č. 67 (Palma il Giovane); ŠAFAŘÍK (Warszawa) 1968, 122–123, č. 123; ŠAFAŘÍK (Budapest) 1968, č.123; ŠAFAŘÍK (Praha) 1968, 13, č. 67; PALLUCCHINI 1981, 35; MASON RINALDI 1984, 171, č. A 62 (asi Sante Peranda); KRSEK in Praha 1988, 76, 88, č. 125, DANIEL 1996, 138

Námět tohoto obrazu patří k nejčastěji vyobrazovaným v křesťanské ikonografii, a proto byla jeho podoba církvemi vždy velmi důsledně sledována. Poslední večeři popisují první tři evangelia (Mt 26, 17–30; Mk 14, 12–26; L 22, 7–23). Kristus se svými učedníky zasedl k tradiční židovské hostině v předvečer svátku pesach, jenž byl slaven na paměť osvobození Židů z egyptského zajetí. Jako večeřadlo ke konání hostiny vybral Ježíš dům, který byl posvátným místem, neboť se v něm nacházel hrob Davidův. Nejčastěji bývají zobrazovány tři ideově zásadní momenty Poslední večeře – ohlášení Jidášovy zrady, ustanovení eucharistie a její rozdělování.



Pražský obraz zachycuje ustanovení eucharistie, což bylo na konci 16. století velmi aktuálním tématem. Právě od roku 1500 se totiž začala objevovat „heretická“ vyobrazení večeře Páně, kde se např. apoštolové v opojném stavu přidržovali holí. Proto Tridentický koncil věnoval eucharistii velkou pozornost a dbal na „kanoničnost“ vyobrazení Poslední večeře.<sup>129</sup>

Téma Poslední večeře se také v Benátkách 16. století těšilo velké oblibě. Díla tohoto námětu zdobila především oltáře a kaple kanovníků. Největším inovátorem byl benátský malíř Jacopo Tintoretto, který vytvořil ikonografickou typologii Poslední večeře, jež zdůrazňovala Nejsvětější svátost. O Kristově podstatě v eucharistii se diskutovalo právě díky reformaci, takže Tintorettova díla vznikala také jako reakce na protestantské pojetí Poslední večeře.<sup>130</sup> Na pražském obraze se nachází dvanáct apoštolů a Kristus. Zajímavostí a výjimečností je postavení stolu, jenž není podle tradic umístěný horizontálně na šíři celého obrazu, ale malíř ho namaloval vertikálně, ubíhá tak dozadu až ke Kristu. Naproti němu sedí dva apoštolové, jeden ve žluto–červeném šatu se otáčí pro džbán a druhý v modro–hnědém se nahýbá přes stůl k muži s dlouhým vousem a plešatou hlavou. Za ním se nacházejí další čtyři apoštolové, z nichž dva spolu diskutují a další vzhlíží k nebesům, zatímco ten úplně vzadu sleduje Krista podávajícího kus chleba sv. Janovi. Jan Evangelista se právě chystá přijmout Kristův chléb a jako znamení pokory před tímto aktem má překřížené ruce na hrudi. Zprava tento čin pozoruje stojící apoštol ve fialovém šatu. Před ním sedí další tři apoštolové, dva se společně baví a třetí se jako by snaží zmizet od stolu. Otázkou zůstává identifikace Jidáše, jenž se tradičně na obrazech Poslední večeře odlišoval od ostatních, buď tím, že se mu za pasem houpal měsíc s penězi nebo svým žlutým oděvem. Ovšem od dob Tintoretta se rozpoznání Jidáše zkomplikovalo, jelikož Tintoretto nedává jasně najevo, kdo je Jidášem, aby se diváci zamysleli. Skoro každý z apoštolů na jeho dílech tedy může být Jidášem – i každý z nás může být zrádcem – a nelze to lehce rozpoznat. Na pražském díle se setkáváme s dvěma osobami, které by se daly považovat za Jidáše. Může jím být muž, jenž se snaží vzdálit od stolu, anebo pravděpodobněji muž ve žluto–červeném naproti Kristu, který se sklání pro džbán. Jako by se již chtěl napít a nepočkat, až Kristus dokončí rozdělování chleba. Jeho spěch naznačuje Jidášovu nervozitu a tíhu svědomí, se kterou se bude muset po zrazení Krista vyrovnávat. Celý

---

<sup>129</sup> ROYT 2006, 244sqq.

<sup>130</sup> PERIA 1998, 147.

výjev se odehrává v uzavřeném prostoru. Velmi lehký styl malby, jenž působí až skicovitě, propůjčuje obrazu velkou živost. K tomu přispívá i použití živých barev. Jelikož obraz nepatří k velkoformátovým dílům, můžeme o něm uvažovat jako o přípravné malbě (i stylem provedení by to odpovídalo, malíř se nevěnuje detailům) pro nějaký nám neznámý obraz. Víme však o dvou kresbách, jež nějakým způsobem korespondují s pražským obrazem. Jedna se nachází ve Stuttgartu<sup>131</sup> [4.2] a druhá ve Florencii<sup>132</sup> [4.1]. Florentská, připisovaná Alessandrem Ballarinem Palmovi il Giovane, se s pražským obrazem plně shoduje. Kompozice stolu, rozmístění apoštolů a dokonce i gesta jsou totožné. Nemůže se však jednat o přípravnou kresbu pro pražské plátno, poněvadž kresbu autor daleko více propracoval, nalezneme zde detaily jako cihly na stěně. Proto Eduard Šafařík zdůraznil význam stuttgartské kresby skicovitěho charakteru, připisované Domenicu Tintorettovi, k níž se dosud nenalezl obraz, kterému by předcházela. V porovnání s florentskou je daleko vzdálenější pražskému plátnu, i když stůl kreslíř opět pojal vertikálně. Ostatní figury se mu svými gesty ani pozicemi však nijak nepřibližují. Zřejmě tedy ani jednu z těchto kreseb nelze považovat za přípravnou pro pražský obraz. Můžeme však uvažovat o tom, že florentská kresba ho kopírovala. Mohl tedy někdo z Palmovy dílny vytvořit kresebnou kopii pražské kompozice? Jelikož však pochybujeme i o Palmově autorství pražského obrazu, můžeme vznést hypotézu, že někdo z Palmovy dílny vytvořil skicovitou malbu a následně ji on nebo spolupracovník zkonkretizoval na kresbě. Pražské dílo totiž mohlo vzniknout v dílně jako varianta k *Poslední večeři*<sup>133</sup> [4.3] z benátského kostela San Moisé,<sup>134</sup> která se vzdálila Tintorettovu malířskému vlivu a scénu se snaží zachytit jako všední událost, k níž může dojít v každém benátském domě. Obrazy jsou si příbuzné rozvířenou drapérií, použitím jasných barev i postavením džbánů v popředí. Benátský obraz přirozeně zachycuje daleko větší prostor naplněný množstvím

---

<sup>131</sup> Domenico Tintoretto, *Poslední večeře*, kresba, hnědá tuš, bílá barva, Inv. č. III/2080, 370 x 510 mm, Sammlung Freiherr Koenig–Fachsenfeld, Staatsgalerie, Stuttgart, in: UNBEKANNTE HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER. 15.–18. JAHRHUNDERT (kat. výst.) 1967, 84.

<sup>132</sup> Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, lavírovaná (černá, hnědá, bílá) kresba, 278 x 382 mm, 732E., Alessandro Ballarin ji připsal Palmovi il Giovane, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencie, in: PETRIOLI TOFANI 1991, 320.

<sup>133</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, 1585, 280 x 580 m, na podestě napsáno: INSTAVRATAM ANNO MDCCXXXVII a o něco dále MDLXXXV, kostel San Moisé, Benátky.

<sup>134</sup> COSTANTINI 1999, nepag.

figur, avšak Kristus s Janem Evangelistou odpovídají pražské dvojici, stejně tak jako dva apoštolové sedící naproti Krista (z kombinace jejich poloh bychom dostali pražskou variantu mužů v popředí). Časově po obraze ze San Moisè přišla *Poslední večeře* pro kostel San Barnaba<sup>135</sup> [4.4], pro kostel San Nicolò dei Tolentini<sup>136</sup> [4.5], pro dóm v Cividale del Friuli<sup>137</sup> [4.6], pro farní kostel v Rovato<sup>138</sup> [4.7] a dalmatskou baziliku v Poreči<sup>139</sup> [4.8]. Kompozice většiny těchto děl vychází z horizontálního postavení stolu, které použil Palma již u San Moisè. Muž ze San Nicolò, jenž se otáčí směrem k divákovi a sedí na opačné straně stolu než Kristus, svým gestem, vratkým posedem i spirálovitým vytočení těla opět odkazuje k pražskému obrazu. Podobný mu je i Kristus, Jan Evangelista a traktace oděvů z obrazu v Cividale del Friuli. Dalším souvisejícím dílem je *Poslední večeře* ze soukromé sbírky v Bergamu<sup>140</sup> [4.9]. Malíř pojal stůl vertikálně, jenž vymezil prostor pro ostatní postavy. Dílo propracoval do detailů a vytvořil v něm příběh. Dějovost této scény odkazuje na velký Palmův vzor – Tintoretta. Palma totiž nikdy nedosáhl takové dramatickosti jako benátský velikán a ani neinovoval části příběhu. Jednou z jeho velkých předností však bylo, že dokázal vhodně zkombinovat a použít to, co Tintoretto vymyslel bez toho, aniž by ztratil svůj vlastní malířský styl. Tintorettova *Poslední večeře*<sup>141</sup> [4.10] z kostela Saint François–Xavier v Paříži představuje asi nejvlivnější Tintorettův obraz vzhledem k vertikální kompozici pražského stolu. Toto ne příliš časté postavení stolu však záhy pochopíme, když si připomeneme, pro jaký prostor se obraz původně maloval. Obraz byl totiž umístěn nalevo od kaple kostela San Felice v Benátkách. Takže když k ní divák přicházel, působil na něj stůl horizontálně. Tintoretto tímto perspektivním trikem dosáhl

---

<sup>135</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, 1587, 330 x 350 cm, kostel San Barnaba, Benátky.

<sup>136</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, asi 1606–10, 200 x 380 cm, kostel San Nicolò Dei Tolentini, Benátky.

<sup>137</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, asi 1606, 215 x 290 cm, značeno: IACOBVS PALMA, dóm Cividale del Friuli (Udine).

<sup>138</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, asi 1600–10, 245 x 360 cm, značeno: IACOBVS PALMA/F, farní kostel Rovato (Brescia).

<sup>139</sup> Palma il Giovane, *Poslední večeře*, olej na plátně, 350 x 450 cm, bazilika Eufrosiana, Poreč.

<sup>140</sup> Sante Peranda, *Poslední večeře*, olej na plátně, asi 1611, 96 × 129, 5 cm, soukromá sbírka Bergamo, dříve považováno za Palma il Giovane – Rodolfo Pallucchini 1981, ale Stefania Mason Rinaldi 1984 – Peranda okolo 1611.

<sup>141</sup> Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, olej na plátně, 1559, 240 x 335 cm, kostel Saint François–Xavier, Paříž.

efektu podélného stolu, aniž by ve skutečnosti podélný byl. K jeho další inovaci patří umístění Jidáše do osy s Kristem. Jidáš totiž jako jediný sedí na druhé straně stolu naproti Kristovi. Všichni apoštolové vyjadřují úžas, zatímco Jidáš v esovitém protočení se snaží zmizet ze scény. U jeho nohou si pak lze všimnout dvou psů, kteří mezi sebou soupeří o kost. Jinými díly, které Palmu zajisté inspirovaly, jsou např. *Poslední večeře* z benátských kostelů San Polo<sup>142</sup> [4.11] a San Trovaso<sup>143</sup> [4.12]. Pojal je jako obřad, významnou událost ustanovující tradici podávání eucharistie a přetrvávající bezejmenné vyobrazování Poslední večeře dále rozrušil přidáním druhotných postav. Tintoretto se tak ve všech dílech tohoto námětu snažil zachytit okamžik, ve kterém vše kulminuje. Naléhavost a působivost obrazů založil na dynamice kontrastů mezi gesty, kompozičních linií i různých emocí postav.<sup>144</sup> Palma nikdy nedokázal dosáhnout efektu, který by převyprávěl dogma tak dramatickým způsobem, jelikož jeho díla se snaží až příliš vysvětlovat. Klade důraz na Kristovu kněžskou roli a všechny figury tvoří součást didaktického programu demonstrujícího ustanovení eucharistie. Pokud bychom si chtěli uvést příklad Poslední večeře jiného autora než Tintoretta, velmi blízkým dílem by pražskému obrazu byla *Poslední večeře*<sup>145</sup> [4.13] od El Greca. Ten v roce 1568 vytvořil temperový obraz na dřevě se závěsem nad celou scénou, vertikálním stolem a s Jidášem oproti Kristu. El Greco použil maličkový formát k znázornění této scény, ale jejím pojetím dokázal, že se orientuje v soudobé malbě a reaguje na vnější podněty.

Na autorství pražské *Poslední večeře* se názory různí. Atribuci Eduarda Šafaříka potvrdil Rodolfo Pallucchini, ale Stefania Mason Rinaldi ho v malířově monografii odmítla a navrhla možnost, že obraz namaloval Sante Peranda.<sup>146</sup> Nejnověji ho však Ladislav Daniel stále řadí pod jméno Palma Giovane. Obraz datoval Eduard Šafařík na počátek 17. století, Pallucchini pak tuto dataci zpřesnil na dobu kolem roku 1590 a upozorňuje na nutnost konfrontovat pražský obraz s plátnem pro benátský kostel San Moisè, které se váže k roku 1585.<sup>147</sup> Toto datum lze tedy dle Ladislava Daniela považovat za *terminus ante quem* pro pražské plátno.

---

<sup>142</sup> Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, olej na plátně, 1568–69, 228 x 535 cm, kostel San Polo, Benátky.

<sup>143</sup> Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, olej na plátně, 1566, 221 x 413 cm, kostel San Trovaso, Benátky.

<sup>144</sup> PERIA 1997, 83sqq.

<sup>145</sup> El Greco, *Poslední večeře*, tempera na dřevě, 1568, 43 x 52 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

<sup>146</sup> MASON RINALDI 1984, 171.

<sup>147</sup> PALLUCCHINI 1981a, 35.

## **Pomazání Davida za krále**

**[5.0]**

Olej na plátně, 132 × 180,5 cm

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, dlouhodobě zapůjčeno z Oblastního muzea v Litoměřicích

Inv. č. DO – O33

Nesignováno

Provenience:

Dar manželů Krühlingových z Vídně, kteří žili v Litoměřicích

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Námět tohoto obrazu vychází z úryvku z První knihy Samuelovy (16, 1–13), kdy na Hospodinův rozkaz pomáže Samuel nejmladšího Jišajova syna, aby kraloval místo zavrženého Saula. Příběh začíná tím, že se Samuel na přání Hospodina vypraví do Betléma, aby mu mohl ukázat nového krále. V Betlémě Samuel vyzve Jišaje, aby k obětnímu stolu zavolal všechny syny. Když je Jišaj představitel a Hospodin si žádného nevybere, zeptá se Samuel, zda-li jsou opravdu přítomni všichni jeho synové. Jišaj odvětlí, že ještě chybí nejmladší, který pase stádo. Tak si jej nechali zavolat. Jakmile se ukázal, Hospodin si ho ihned vybral. Proto Samuel vzal roh s olejem a pomazal ho uprostřed bratrů.

Litoměřický obraz přesně vyobrazuje tento příběh. V centru klečí David opírající se o pastýřskou hůl, aby přijal Samuelovo pomazání. Samuel s čepcem oděný ve zlatém rouchu, přes které má ještě přehozenou červenou pláštěnku, pomazává pravicí Davida a v levé ruce drží otevřenou nádobku s olejem. Přímo nad Davidem údivem rozpíná ruce jeho otec Jišaj, jenž má bílý dlouhý vous i vlasy. Tuto trojici obklopuje sedm překvapených Davidových bratrů, kteří nevědí, jak reagovat na nečekanou událost. Celý výjev pak lemují dvě postavy, karyatidy, provedené jen v šedavých odstínech, aby připomínaly mramorové sochy.

Šerosvitné postavy se u Palmy vždy objevují jako doplněk určitého výjevu a v podstatě nahrazují štukový dekor nebo plastickou sochu. Tohoto využil např. v postavách *Náboženství* a *Svornosti*<sup>148</sup> [5.1] v Dóžecím paláci, které symbolizují ctnosti zde vyobrazeného dóžete Marcantonia Memma. Podobně pro Sala dell'Albergo Scuoly di Santa Maria della Giustizia e di San Gerolamo šerosvitně namaloval *Proroka*<sup>149</sup> [5.3], jenž byl následně přemístěn do Sala del Consiglio ve Scuola di San Fantin. Palma pojal *Proroka* se sochařskou monumentalitou a malířsky byl ovlivněn římským manýristou Polidorem da Caravaggiem. Pro stejnou Salu dell'Albergo vznikly i dvě *Sibyly*<sup>150</sup> [5.4], jež se dnes nachází v kostele San Gerolamo v Benátkách. Tyto postavy patří do skupiny nejlepších Palmových děl. Jsou malířsky živé a barevně příbuzné *Assunté*<sup>151</sup> [5.2] ze stropu Ospedaletta dei Crociferi z roku 1598, jež se považuje za jeden z nejlepších obrazových celků, které Palma namaloval. Jejich šroubovitě štíhlé figury pak odkazují na štukové *Sibyly* od Palmova přítele Alessandra Vittoria z kaple del Rosario v kostele Santi Giovanni e Paolo. I karyatidy z litoměřického obrazu zapadají do kontextu těchto šerosvitných figur. Zřejmě měl být tento obraz začleněn do nějakého architektonického prostoru, možná i sochařsky pojatého, aby tyto figury měly co nést. Pravděpodobně se obraz vyskytoval na nějakém oltáři nebo byl součástí nástrovní výzdoby. Zde se nabízí hypotéza, zda-li nepředstavuje jedno ze ztracených děl, které bylo součástí výzdoby pro kostel San Martino na ostrově Murano poblíž Benátek, o níž se zmiňuje Carlo Ridolfi i Marco Boschini. Palma měl vyzdobit místní varhany *sv. Petrem a Pavlem, Zvěstováním* a jinými příběhy, pro strop pak namaloval *Narození Panny Marie*, dvě šerosvitné figury a nad dveře *Krále Davida a Krále Šalamouna*.<sup>152</sup> Lze si tedy poměrně reálně představit, že by se tento výjev nacházel nade dveřmi. Tím by se vysvětlovala i přítomnost dvou karyatid – podpíraly by strop. Zajímavé také je, že dílo se nastavovalo o 5 cm nahoře a 5 cm dole (zřejmě původní

---

<sup>148</sup> Palma il Giovane, *Náboženství, Svornost*, olej na plátně, 1615, 330 x 370 cm (obě), Dóžecí palác, Benátky.

<sup>149</sup> Palma il Giovane, *Prorok*, olej na plátně, před 1584, 256 x 132 cm, Sala del Consiglio, Scuola di San Fantin (dnes Ateneo Veneto).

<sup>150</sup> Palma il Giovane, *Sibyly*, olej na plátně, asi 1590–93, 253 x 73 cm, kostel San Gerolamo (dnes depozitář Galleria dell'Accademia), Benátky.

<sup>151</sup> Palma il Giovane, *Assunta*, olej na plátně, 1589, 250 x 250 cm, strop Ospedaletta dei Crociferi, Benátky.

<sup>152</sup> Publikováno jako ztracená díla, MASON RINALDI 1984, 186.

zásah), tudíž se mohla zakázka během úprav prostoru pro obraz nad dveře změnit a malíř musel obraz zvětšit.

Neznáme jiné Palmovo dílo, které by znázorňovalo Davidovo pomazání. Dokonce ani u jeho malířského vzoru Tintoretta nevíme o žádné malbě tohoto námětu. Nejpravděpodobnější inspirací se proto autorovi litoměřického díla mohlo stát *Pomazání Davida za krále*<sup>153</sup> [5.8] od Paola Veroneseho. Veronese výjev zasadil do přírody a do středu nahromadil všechny postavy. David klečí na zemi, avšak bez hole. Nad ním si Samuel připravuje olej k pomazání králů. Celému dění přihlíží více postav než jen bratři a otec Davidův.

V seznamu Palmových děl lze však objevit jiný námět týkající se Davida, a to jak David poráží Goliáše. Jedno plátno tohoto námětu dnes můžeme vidět v sakristii kostela San Zaccaria<sup>154</sup> [5.6] (původní umístění však bylo na varhanách) a druhé v Madridu<sup>155</sup> [5.5]. Madridské dílo narozdíl od varhanní kompozice pojímá více krajiny i částečně zobrazuje architekturu. Působí prostorověji, zakládá se na velké plasticitě těl a oděvy jsou znázorněny, jako by čelily větru. Se stejným pojetím se setkáváme např. v obraze také z devadesátých let 16. století, *Trest hadů*<sup>156</sup> [5.7], ze sakristie kostela Gesuiti. Při srovnání těchto děl s litoměřickým pochopíme, že si nejsou nijak příbuzná. Litoměřický obraz zcela opomíjí krajinnou složku, nezabývá se prostorem a věnuje se jen figurám – především pak čtveřici Davidovi, Samuelovi, Jišaji a jeho synovi.

Dílo je vedeno v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích jako práce severoitalského malíře 1. poloviny 16. století. Tuto dataci bych posunula a v jeho případě bych uvažovala spíše o devadesátých letech 16. století. Autorem díla mohl být někdo z okruhu Palmy, on sám jim však zřejmě nebyl.

---

<sup>153</sup> Paolo Veronese, *Pomazání Davida za krále*, olej na plátně, 1550–60, 173 x 365 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>154</sup> Palma il Giovane, *David poráží Goliáše a je oslavován jeruzalemskými dívkami*, olej na plátně, 1595, 650 x 330 cm, kostel San Zaccaria, Benátky.

<sup>155</sup> Palma il Giovane, *David poráží Goliáše*, olej na plátně, asi 1590–95, 207 x 235 cm, Museo del Prado, Madrid.

<sup>156</sup> Palma il Giovane, *Trest hadů*, olej na plátně, 1592–93, 200 x 480 cm, kostel Gesuiti, Benátky.

## Zázrak v Káně Galilejské

[6.0]

Olej na plátně, 133 × 202 cm, nesignováno

Zámek Hořovice

Inv. č. 3659

Nesignováno

Provenience:

Zbiroh,<sup>157</sup> zřejmě po roce 1945 depozitář zámku Hořovice<sup>158</sup>

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Za námět obrazu je považována evangelijní událost, kdy Kristus zázračně proměnil vodu ve víno. Podle Janova evangelia (2, 1–11) se Ježíš zúčastnil společně se svojí matkou Marií svatby v Káně Galilejské. Když došlo víno, Marie to oznámila Ježíšovi a ten pak

---

<sup>157</sup> Hrad Zbiroh převzali po husitských válkách Kolovratové. Ti zde provedli pozdně gotické úpravy, v nichž pokračovali Lobkovicové po polovině 16. století. Následně po konfiskaci majetku Ladislava Popela z Lobkovic, získal sídlo kolem roku 1609 císař Rudolf II., který naváže na renesanční úpravy v sále a nechal jej vytáfovat. V této době vzniká také kazetový strop. Po požáru z roku 1634 byl zámek upraven. V roce 1868 koupil zámek železářský a železniční podnikatel baron Bethel Henry Strousberg, který ho razantně přestavěl. Baron však brzy zkrachoval a zámek byl věřiteli doslova vydrancován. Roku 1879 kupují prázdný zámek Colloredo–Mannfeldové, kteří byli držiteli až do roku 1945. Ti zde bydleli a zároveň některé jeho části pronajímali. V letech 1943–1945 byl zámek sídlem štábu SS a od roku 1945 přechází zámecký areál do majetku Československého státu a začala ho využívat armáda. Po opuštění areálu armádou došlo k předání zámku městu Zbiroh, které jej odprodalo v roce 2004 společnosti Gastro Žofín.

<sup>158</sup> Roku 1945 byl zámek Hořovice zestátněn a k přesné inventarizaci majetku došlo až o rok později. Soupis čítal 2241 předmětů, chybějící část inventáře byla rozkradena či zničena. V budově zámku byl umístěn poštovní úřad a ve zbývajících místnostech bylo uloženo zařízení učitelského ústavu a část inventáře. Do roku 1951 spravovala zámek Národní kulturní komise. V této době se zde střídají různé organizace od Musejního spolku po úřady státní správy, které zde měly sídlo nebo i depozitáře. Koncem roku 1951 vzniká při ministerstvu školství, věd a umění výkonný orgán – Památková péče – Státní památková správa, do jejíž kompetence spadal v této době i hořovický zámek. V roce 1954 vznikla v jihozápadním křídle zámku expozice, jež v téměř nezměněném stavu zůstala až do roku 1974, kdy byl zámek pro havariní stav uzavřen.



poručil naplnit šest nádob vodou, kterou proměnil ve víno. Mnoho církevních badatelů tuto scénu vidí jako symbol eucharistie (např. sv. Ambrož nebo sv. Cyprian), jiní však vztahují proměnění vody ve víno ke křtu (např. Maximus Turínský).<sup>159</sup>

Ve středu hořovického obrazu se nachází Kristus v černobílém rouchu. Rukou ukazuje na nádobu s vodou a dívá se přitom na služebníky třímající karafy. Na zemi mezi nimi leží světlé džbány. V levé části obrazu pak sedí mužská postava. Figura napravo si zavazuje nebo rozvazuje opánky, jako by upomínala na jinou biblickou scénu – Kristovo mytí nohou. Za ním se spolu baví dvě ženy. Druhý plán obrazu tvoří stůl, u něhož sedí další čtyři postavy. Stůl je začleněn do architektonického prostoru, kde si můžeme všimnout ruin antického chrámu s íónskými hlavicemi světle šedé barvy. Všechny osoby mimo Krista a Pannu Marii (červeno–modrý plášť) jsou oděny šedě, žlutě a červeně.

Hořovické dílo se shoduje s lunetovým obrazem *Mytí nohou*<sup>160</sup> [6.1], který vznikl pro kostel San Zaccaria v Benátkách společně s *Kristem v předpeklí*.<sup>161</sup> Pokud se podíváme pozorně na obě díla, hořovickou *Svatbu v Káně Galilejské* a benátské *Mytí nohou*, zjistíme, že jsou téměř totožná. Liší se od sebe jen formátem, se kterým souvisejí určité změny. Figury nalevo se různí svou pozicí a mírou propracování architektury za nimi. Centrální scéna s Kristem myjícím nohy apoštolům zůstává stejná. Zouvající se muž má kolem sebe více prostoru a dvě ženy za ním jsou opět beze změny stěně jako výjev u stolu. Po tomto srovnání bychom si měli položit hned několik otázek. Co je námětem hořovického obrazu? Jedná se o scénu mytí nohou nebo o svatbu v Káně Galilejské? Je Palma autorem obou těchto děl nebo se v hořovickém případě setkáváme s dílenskou prací?

Dle mého názoru se na hořovickém obraze setkáváme s výjevem Krista, jenž myje nohy apoštolům. Pokud bychom totiž zůstali u předpokladu, že se jedná o svatbu, narazili bychom na osoby, které by se staly v rámci tohoto biblického příběhu nevysvětlitelné (muž s opánky). Navíc Kristus na svatbě v Káně Galilejské většinou sedí za stolem nebo v jeho blízkosti.

Scéna z Janova evangelia (13, 4–17) vypráví o tom, jak Ježíš vstal od stolu (v pozadí), odložil si svrchní šat, vzal lněné plátno a přepásal se jím, pak nalil vodu do umyvadla a začal učedníkům umývat nohy a utírat je plátnem. Když přišel na řadu sv. Petr,

---

<sup>159</sup> ROYT 2006, 273.

<sup>160</sup> Palma il Giovane, *Mytí nohou*, olej na plátně, 1620–1628, 150 x 350 cm, kostel San Zaccaria, Benátky.

<sup>161</sup> Palma il Giovane, *Kristus v předpeklí*, olej na plátně, 1620–1628, 150 x 350 cm, kostel San Zaccaria, Benátky.

vzpíral se proti tomu, aby se Kristus pokořoval (proto má muž naproti Kristovi odmítavé gesto). Učedník napravo si zavazuje opánek, což odkazuje na Jidáše a jeho budoucí zradu.

Při srovnání kvalit malířských provedení těchto dvou děl lze usoudit, že hořovický obraz má o něco nižší kvalitu, a tudíž se zřejmě jedná o práci některého Palmova dílenského spolupracovníka. Pravděpodobně se s Palmovým dílem setkal v dílně a jako učedník jej kopíroval nebo mohl vytvořit jeho kopii pro nějakého objednavatele, kterému se velmi líbil obraz *Mytí nohou* v kostele San Zaccaria.

Pro identifikaci námětu jako *Mytí nohou* také svědčí jiný Palmův obraz stejného námětu<sup>162</sup> [6.2] z kostela San Giovanni in Bragora. Kde Kristus chce umýt nohy sv. Petrovi a ten to odmítá. Ostatní učedníci si sundávají opánky, v pozadí se nachází stůl, sloupoví a architektura. Přestože je toto dílo jinak malířsky pojato – kompozičně vyváženější a malířsky složitější – typem postav se blíží hořovickému obrazu (který má nižší výtvarnou kvalitu a barevnost není tak výrazná [6.2]).

Pokud bychom hledali Palmův vzor pro obrazy *Mytí nohou*, našli bychom je opět u benátského mistra Jacopa Tintoretta, který vytvořil obraz *Mytí nohou* pro presbytář benátského kostela San Marcuola<sup>163</sup> [6.3]. Obraz má neobvykle složité prostorové řešení, které navíc cituje serliovskou architekturu. O dvě desetiletí později Tintoretto namaloval plátno stejného námětu pro kostel San Trovaso<sup>164</sup> [6.4], které se zakládá na temnosvitné atmosféře s důrazem na rozhovor Krista se sv. Petrem. Taktéž konal Palma, který vložil akcent na konání Krista. Jelikož hořovický obraz zajisté vznikl až po *Mytí nohou* z kostela San Zaccaria, musel Palma a jeho dílnští spolupracovníci znát i plátno pocházející z dílny Paola Veroneseho<sup>165</sup> [6.5], které se nyní nachází v Obrazárně Pražského hradu. S podivem však zůstává tlumená barevnost hořovického obrazu, kdy Kristus je oděn v černobílém, Panna Maria (jedná-li se skutečně o Pannu Marii, jak se uvádí v popise) v červeno–modrém a ostatní figury autor ladil do šedo–žluto–červené.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Palma il Giovane, *Mytí nohou*, olej na plátně, asi 1591, 163 x 378 cm, San Giovanni in Bragora, Benátky.

<sup>163</sup> Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, olej na plátně, 1547, 210 x 533 cm, Museo del Prado, Madrid.

<sup>164</sup> Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, olej na plátně, po roce 1566, 200,6 x 408 cm, National Gallery, Londýn.

<sup>165</sup> Paolo Veronese a dílna, *Mytí nohou*, olej na plátně, 1580, 139 x 283 cm, Obrazárna Pražského hradu, Praha.

<sup>166</sup> Přístup k obrazu, jenž se nachází v depozitáři hořovického zámku, mi byl památkovou péčí zamítnut, tudíž jsem mohla vycházet jen z poměrně podrobného popisu na inventární kartě obrazu a z jeho černobílé fotografie.

## Svatá Trojice se zjevuje světcí

[7.0]

Olej na plátně, 64 × 95 cm

Praha, Národní galerie

Inv. č. O2915

Nesignováno

Provenience: rakouský inventář

Prameny a literatura: dosud nepublikováno

Obraz *Svatá Trojice se zjevuje světcí* si můžeme rozdělit na dvě části, na Nejsvětější Trojici obklopenou svatými a svěťce, jenž nemá žádný atribut a nachází se mezi dalšími figurami. Od středověku byla nejrozšířenějším typem zobrazení Boha Otce, Krista a Ducha svatého tzv. Žaltářová Trojice. Korunovaný Syn (většinou s křížem v ruce nebo vzácně ukazující rány) trůní po pravici korunovaného Otce a mezi nimi se vznáší holubice Ducha svatého. Její vyobrazení se opírá o texty Žalmů: „Ty jsi můj syn a já jsem tě dnes zplodil...“ (2,7) a „Zasedni po mé pravici...“ (110,1). Žaltářový typ Trojice na společném trůně obklopený chóry andělů a svatých, tzv. typ Trojice ve Slávě, použil se svých malbách Tizian v letech 1551–54 na přání císaře Karla V. a své dílo nazval *La Gloria*<sup>167</sup> [7.1]. Její kompozici tvoří *Gloria, Credo* a *Te Deum*.<sup>168</sup>

Pražský obraz znázorňuje Žaltářový typ Nejsvětější Trojice, která je po stranách obklopena zástupy svatých. Ze svatých v první řadě lze rozpoznat sv. Vavřince s roštem, vedle něj zřejmě sedí Jan Evangelista, poněvadž drží orla. Za ním si můžeme všimnout muže s mučednickou palmou, žádný jiný další atribut však u něj nelze rozpoznat. Ale podle důležitosti osob v první řadě by se snad dal tento muž považovat za sv. Kryštofa, jenž ji užíval jako hůl. Tito tři muži jsou alespoň částečně čitelní, ostatní za nimi však již nerozeznáme. Protějšek světcům tvoří skupina světic vpravo. Z nich bohužel nelze žádnou přesněji určit.

---

<sup>167</sup> Tiziano Vecellio: *La gloria*, olej na plátně, 1551–54, 345 x 240 cm, Museo del Prado, Madrid.

<sup>168</sup> ROYT 2006, 173sqq.

Pod nebeskou sférou se modlí světec, který je oblečen v řeholním rouchu hnědé barvy. Žádné jiné vodítko k jeho přesnější identifikaci však nemáme. Můžeme jen spekulovat o tom, zda-li se jedná o františkána a popř. o jakého...

Na pravé straně obrazu sedí na zemi žena, která přelévá tekutinu z jedné nádoby do druhé. Mohlo by se jednat o Mírnost, jednu z „kardinálních ctností“. Mírnost znamenala zdržení se alkoholických nápojů, proto se zobrazovala jako žena přilévající vodu do vína.<sup>169</sup> Za ní by mohla stát Spravedlnost, druhá z „kardiálních ctností“, opírající se o meč. Tuto skupinku doplňuje muž se ženou, která se od něj odvrací. Pokud bychom uvažovali o tom, že by malíř chtěl ztvárnit čtyři „kardinální ctnosti“, museli by tito dva znázorňovat Statečnost a Obezřetnost. Avšak žádný z atributů těchto ctností se zde nevyskytuje. Proto bychom mohli tuto dvojici ztotožnit s neřestí – Hněvem, který tradičně stával proti Mírnosti. Zobrazoval se jako rozhněvaná osoba napadající bezbrannou postavu. Pokud bychom tedy vzali v potaz tuto úvahu, tak by se vysvětlilo, proč se žena od onoho muže odvrací. Přesto se mi toto ztotožnění nezdá pravděpodobné, jelikož muž je poměrně klidný a nijak na ni neútočí. Identifikace těchto dvou tedy zůstává otevřená.

Skupina nalevo je tvořena třemi postavami řeholnicí, andělem s křídly dívajícím se na kříž a mužem s pastýřkou holí, oděným poměrně bohatým způsobem. Vysvětlení této trojice je opět problematické. Snad by se mohlo jednat o nějakou předchozí scénu ze světceva života, kdy anděl naznačuje jeho obrácení ke křesťanství a řeholnice jeho vstup do řádu. Na druhé straně by pak byly ctnosti, kterými se celý život řídil. Nebo bychom také mohli uvažovat, že malíř chtěl vyjádřit sedm ctností tohoto světce. Rozpoznání, která postava co znamená, ještě ztěžuje ta skutečnost, že obraz skicovitěho charakteru je jen malého formátu, a tudíž atributy jednotlivých figur ještě nemusely být domalovány a také malíř ještě nemusel mít jasnou představu o všech figurách.

Eduard Šafařík přirovnává toto dílo k Palmově *Ukřižování sv. Petra*<sup>170</sup> [7.2], která je pravděpodobně přípravnou malbou pro strop neznámého kostela. V centru obrazu vládnu společně Bůh Otec, Syn ukazující na kříž nesený anděly a Duch svatý v podobě holubice. O něco níže se vyskytuje Panna Marie a pod ní Adam a Eva. Pozemská scéna se pak věnuje ukřižování sv. Petra. Palma v tomto díle opakuje kompozici obrazu ze

---

<sup>169</sup> HALL 2008, 277.

<sup>170</sup> Palma il Giovane, *Ukřižování sv. Petra*, olej na plátně, asi 1614, 168 x 132 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky.

soukromé sbírky v Římě<sup>171</sup> [7.3]. Jedná se o zobrazení ráje, takže Bůh Otec a Syn mají mezi sebou sféru, pod nimi se nachází Panna Marie a naproti ní Jan Křtitel s Adamem a Evou. Více v pozadí jsou apoštolové a nejnižší pak malíř vyobrazil světce (např. sv. Vavřince, sv. Bartoloměje), světice a významné postavy ze Starého zákona. Někteří badatelé vidí v tomto díle Palmovu reakci na Michelangelovo *Umučení sv. Pavla* v kapli Paolina ve Vatikánském paláci.<sup>172</sup>

Další příležitost k inspiraci, jak pojmout Nejsvětější Trojici, se Palmovi naskytl při výzdobě Dóžecího paláce v Benátkách. Pro výzdobu stěny Sala del Maggior Consiglio, kde se nyní nachází Tintorettův *Ráj*<sup>173</sup> [7.4] (se kterým mu pomáhal jeho syn Domenico), vzniklo hned několik návrhů od různých malířů, jako byl Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese či Francesco Bassano. Paolo Veronese pro svůj návrh<sup>174</sup> [7.5] zvolil trojúhelníkovou kompozici a jeho usazení figur na oblacích asi nejvíce ze všech návrhů koresponduje s Palmovým zobrazením světců a světic na pražském obraze. Kompozice malby Francesca Bassana *Korunovace Panny Marie*<sup>175</sup> [7.6] se paprskovitě sbíhá až k aktu korunovace, jenž je zvýrazněn zlatavou barvou, zatímco Tintoretto zvolil elipsoidní hierarchii figur<sup>176</sup> [7.7]. S těmito obrazy srovnatelné dílo o něco menších rozměrů se nachází v přílehlé Sala dello Scrutinio, jež se používala pro volby do Gran Consiglio. Tuto objednávku získal Palma il Giovane ihned po smrti Jacopa Tintoretta. Velmi dramaticky zde znázornil přes celou jednu stěnu *Poslední soud*<sup>177</sup> [7.8], kdy jednotlivé postavy padají, mají rozpřažené ruce, ještě větší hloubky obrazu Palma dosáhl barevným potlačením některých figur. Usazení některých svatých nám může připomenout pražskou skicu, která však naprosto postrádá dramatickosti a dějovost. O něco bližší je jí spíše modeletto k *Ráji*

---

<sup>171</sup> Palma il Giovane, *Ráj*, olej na plátně, 1615, 190 x 138 cm, signováno IACOBVS PALMA/F, soukromá sbírka, Řím.

<sup>172</sup> MASON RINALDI 1984, 106.

<sup>173</sup> Jacopo Tintoretto, *Ráj*, olej na plátně, 1588–1594, Sala del Maggior Consiglio, Dóžecí palác, Benátky.

<sup>174</sup> Paolo Veronese, *Ráj*, olej na plátně, asi 1578–82, 87 x 234 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille.

<sup>175</sup> Francesco Bassano, *Korunovace Panny Marie*, zv. *Ráj*, olej na plátně, asi 1582, 127 x 352 cm, Ermitáž, Petrohrad.

<sup>176</sup> Jacopo Tintoretto, *Korunovace Panny Marie*, zv. *Ráj*, olej na plátně, 1564 (znovu na něm pracoval 1582), 143 x 362 cm, Louvre, Paříž.

<sup>177</sup> Palma il Giovane, *Poslední soud*, olej na plátně, asi 1594–1595, 395 x 1565 cm, Sala Scutinio, Dóžecí palác, Benátky.

(jenž měl konkurovat již zmíněným návrhům Veroneseho, Bassana a Tintoretta)<sup>178</sup> [7.9], kde jednotlivé postavy gestikulují klidněji. Anděl nalevo hrající na hudební nástroj [7.10] se velmi přibližuje andělovi z pražského díla s křížem [7.11] a figura k divákovi zády [7.10] připomíná muže, kterého jsme ztotožnili s Janem Evangelistou [7.12].

Palmovo plátno *Nanebevzetí Panny Marie*<sup>179</sup> [7.13] působí prostorným dojmem, a přestože je vertikální, rozdělení jednotlivých sfér odpovídá pražskému obrazu. Ten má o jedno nebeské patro méně, jelikož světec se nachází ještě na zemi a nenesou ho andělé k nebi, k čemuž již dochází na jiném Palmově obraze<sup>180</sup> [7.14] z kostela San Antonio v Benátkách. Sv. Saba doprovázen čtveřicí andělů vzhlíží vzhůru k nebi. Jeho pohled i typ obličeje nám připomene našeho neurčeného světce, bohužel je však nemůžeme ztotožnit, neboť sv. Saba patřil k benediktinům, kdežto našeho světce považujeme za františkánského mnicha.

Svým typem se pražská skica nejvíce podobá *Apoteóze sv. Juliána*<sup>181</sup> [7.15], která se inspiroje v díle *Triumf Benátek, vládkyně moří*<sup>182, 183</sup> ze Sala del Senato v benátském Dóžecím paláci [7.16]. Na obou obrazech se totiž vyskytuje světec jako hlavní postava výjevu, dále pak Nejsvětější Trojice a všichni z nebeského království. Také jsou zde namalovány ctnosti, které vyhotovil Leonardo Corona (1561–1605), kterého Boschini ve významnosti malířů řadí hned za Palmu il Giovane. Přítomnost ctností podporuje tedy teorii, že do popředí pražského díla malíř zasadil sedm ctností.

---

<sup>178</sup> Palma il Giovane, *Modeletto k Ráji*, olej na plátně, asi 1588, 125 x 410 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

<sup>179</sup> Palma il Giovane, *Nanebevzetí Panny Marie*, olej na plátně, léto 1582, 141 x 105 cm, Pinacoteca Querini Stampalia, Benátky.

<sup>180</sup> Palma il Giovane, *Sv. Saba nesen anděly do nebe*, olej na plátně, 240 x 160 cm, 1593, kostel San Antonio, Benátky.

<sup>181</sup> Palma il Giovane, *Apoteóza sv. Juliána*, olej na plátně, 1588–89, 600 x 600 cm, kostel San Zulian, Benátky.

<sup>182</sup> Jacopo Tintoretto, *Triumf Benátek, vládkyně moří*, olej na plátně, 1584, 810 x 420 cm, Sala del Senato, Dóžecí palác, Benátky.

<sup>183</sup> O autorství obrazu se vedou spory, zda-li se jedná o dílo Jacopa Tintoretta nebo jeho syna Domenica.

## Pieta

[8.0]

Olej na plátně

Soukromá sbírka

Nesignováno

Provenience: neznámá, v roce 1925 v katalogu brněnské výstavy vlastníkem uveden Ivan [sic] Beran (sběratele se nepodařilo průkazně zjistit<sup>184</sup>)

Prameny a literatura:

STEIF 1925, 40, Katalog brněnské výstavy z roku 1925, č. 89

Pieta patří mezi jedny z nejčteněji zobrazovaných ikonografických motivů. V německé oblasti se pro ni používal název *Vesperbild*, který byl odvozen od večerního času vyhrazeného tzv. nešporní modlitbě (*vespera*), v níž jsou připomínány poslední chvíle Ježíše. Po snění z kříže bylo Kristovo tělo položeno do klína Panny Marie, k čemuž došlo právě navečer. Tento motiv, v němž Panna Maria prožívá bolest ze ztráty milovaného syna, má podtrhnout její spoluúčast na Božím utrpení, a tudíž i na spáse lidstva.<sup>185</sup>

Obrazy s námětem piety se v Palmově tvorbě objevují v hojném počtu, a proto máme k dispozici velké množství srovnávacího materiálu. Obraz soukromého majitele prezentovaný na brněnské výstavě v roce 1925 zobrazuje Krista, kterého zleva podpírají dva malí andělci. Nad Kristem pak poletují ještě další dva malí s nástroji Kristova umučení. Jeden andílek odnáší trnovou korunu a druhý přilétá s královskou korunou. Malíř se tímto způsobem mohl pokusit vyjádřit myšlenku o konci utrpení a počátku věčného království. Před figurou s rozevlátou drapérií klečí modlící se Panna Marie. Mohlo by se jednat o Pannu Marii s sv. Janem Evangelistou, jenž se měl o ní po Kristově smrti postarat. Chybí však Maří Magdalena, jež je přítomna společně se sv. Janem Evangelistou a Pannou Marií na všech ostatních Palmových *Pietách*. Také by se mohlo jednat o řeholnici, jež by byla objednavatelkou obrazu.

---

<sup>184</sup> SLAVÍČEK 1999, 113.

<sup>185</sup> ROYT 2006, 207.

Kristovo vertikální tělo v esovitém prohnutí připomíná stejnou siluetou obraz *Pieta s anděly* od Federica Zuccariho z Galleria Borghese [8.1].<sup>186</sup> Toto svislé zobrazení Krista nacházející se v obou výše uvedených příkladech vychází z Michelangelových kompozic. V podstatě se jim věnoval celou svou kariéru, ale v posledních letech svého života bylo pro něj toto téma nejaktuálnější. Kristovo tělo neleží na matčině klíně, ale ze všech stran ho podpírají buď andělé, Josef Arimatijský, Nikodém, sv. Jan Evangelista, Maří Magdalena, některá z Marií nebo Panna Marie. Jako jeden z příkladů této Michelangelovy tvorby si můžeme uvést *Pietu Palestrina*<sup>187</sup> [8.2], u níž si lze všimnout lukovitého prohnutí bezvládného těla a hlavy spadlé na rameno. Tyto dva prvky nacházíme i u Palmovy brněnské *Piety*.

Pokud začneme se srovnáváním brněnského plátna s ostatními Palmovými díly, ať již s *Pietami* nebo *Oplakáváním Krista*, jedním z kompozičně příbuzných je *Oplakávání mrtvého Krista* z doby asi kolem roku 1620<sup>188</sup> [8.3]. Celý obraz protíná linie Kristova těla, jehož hlava spadá do mírného záklonu na jedno rameno. Toto pozdní dílo založené na děleném rukopise reaguje na Tizianovu tvorbu, jelikož se Palma asi deset let před svou smrtí (†1628) vrací k malíři, kterého měl možnost poznat za svého mládí.

Jiným zajímavým motivem, jehož si můžeme všimnout na brněnském obraze je ruka, již má Kristus položenou přes andílka. Jeho tělo působí velmi lehce, takže ho andílci zvládají nadzvednout a odnášejí ho do nebes. Stejně tak pozvedávají andělé Krista na díle z Belluna, kdy se výjev omezuje jen na tři anděly, kteří se starají o Kristovo bezvládné tělo<sup>189</sup> [8.4]. Podobně Kristovy ruce vytvářejí půlměsíc na obraze *Oplakávání mrtvého Krista*<sup>190</sup> [8.5] z bellunského dómu a jeho replice z Benátek<sup>191</sup>. Sv. Jan Evangelista se modlí se sepjatýma rukama, stejně jako tomu je na brněnském díle v případě Panny Marie.

---

<sup>186</sup> Federico Zuccari, *Pieta s anděly*, olej na plátně, 1566–70, 232 × 142 cm, Galleria Borghese, Řím.

<sup>187</sup> Michelangelo, *Pieta Palestrina*, 1550, 253 cm, Galleria dell'Accademia, Florencie.

<sup>188</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, olej na plátně, asi 1620, 165, 5 × 103, 5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera.

<sup>189</sup> Palma il Giovane, *Kristus podpírán třemi anděly*, olej na plátně, asi 1613, 106 × 128 cm, Museo Civico, Belluno.

<sup>190</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, olej na plátně, asi 1622, signováno: IACOBVS PALMA F, 310 × 155 cm, Duomo, Belluno.

<sup>191</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, olej na plátně, asi 1622, 112 × 56 cm, soukromá sbírka, Benátky.



Nad oplakáváním poletují dva malí andílci, kteří nesou Kristovy nástroje umučení – hřeby s kladivem a trnovou korunou.

Když bychom sledovali typologii horní poloviny Kristova těla z brněnského plátna, nemohli bychom zapomenout na obrazy z benátských kostelů Ognissanti<sup>192</sup> [8.6] nebo ze San Zaccaria<sup>193</sup> [8.7]. Vyskytují se na nich andělské bytosti, těla jsou stejně nakloněna a také zavínuté bederní roušky se shoduje.

Co se týče brněnské Panny Marie a postavy za ní, analogii bychom mohli hledat v kompozici Panny Marie a figury za ní z malby z benátské privátní sbírky<sup>194</sup> [8.9], kterou Palma zcela ponořil do tmy. Dramatičnost zdůraznil nehybným světlem a ostrými profily, jež vychází z jeho dřívější práce, která se nyní nachází ve Würzburgu<sup>195</sup> [8.8]. Tato malba naznačuje budoucí malířský vývoj v 17. století a patří k nejkvalitnějším výtvorům mistrova stáří, kdy využíval velmi svítivé barvy až perleťového charakteru (zeleň na plášti Panny Marie, okr u Maří Magdaleny a až přehnaně červená u sv. Jana).

Na následujících čtyřech příkladech můžeme vysledovat, že brněnský obraz zapadá do jejich vývojové řady. Pokud si je totiž zrcadlově převrátíme, zpozorujeme stejný sklon hlavy i stejný úhel padajících ramen. Nejprve bychom se zastavili u *Oplakávání mrtvého Krista*<sup>196</sup> [8.11] z dómu v Reggio Emilia. Obraz je figurálně bohatší, jelikož kolem Krista se utvořila skupinka osmi lidí, nad nimiž poletuje šestice andílků se svícemi, které postrádají andílci z brněnského plátna. Přítomnost všech shromážděných naznačuje, že se jedná o výjimečnou situaci, která předchází budoucí oslavě Kristova zmrtnýchvstání. Při zakázce na vyhotovení tohoto díla si objednavatel přál, aby malíř namaloval krásnou Pannu Marii, ale přiměřeného věku. Tudíž měla být zobrazena jako asi padesátiletá. Tento požadavek jasně odráží dobové tendence po věrohodnosti a opravdovosti zobrazované scény. Celý výjev Palma ponořil do tmy. Z tohoto díla vychází obraz poměrně malé

---

<sup>192</sup> Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, olej na plátně, asi 1613–14, 390 × 224 cm, kostel Ognissanti, Benátky.

<sup>193</sup> Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, olej na plátně, kolem 1600, kostel San Zaccaria, Benátky.

<sup>194</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, olej na plátně, asi 1620–28, 180 × 103 cm, soukromá sbírka, Benátky.

<sup>195</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, olej na plátně, signováno: IACOBVS PALMA F/1620, 153 × 110 cm, Staatsgalerie, Würzburg.

<sup>196</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, olej na plátně, asi 1612, 253 × 158 cm, signováno IACOBVS PALMA, dóm, Reggio Emilia.

velikosti z Kunsthistorisches Museum ve Vídni [8.13],<sup>197</sup> který byl pravděpodobně umístěn v neznámém kostele na tabernáklu. Scéna se omezuje jen na Krista podpíraného jedním andělem. Stejně tak tomu je i u malby na měděné podložce z kapucínského tridentského konventu, jež byla na základě stylové analýzy v osmdesátých letech 20. století zařazena mezi Palmova díla, jejichž kompozice se po roce 1600 začínala opakovat [8.16].<sup>198</sup> Za modeletto obrazu pro dóm v Reggio badatelé považují *Oplakávání mrtvého Krista* z místního muzea [8.17].<sup>199</sup> Tento obraz se zakládá na prolínání několika trojúhelníků. Jeden z nich tvoří Panna Marie, Maří Magdalena a vrchol představuje hlava Nikodémova. Druhý zkomponovali dva malí andělci a Kristovo diagonální položení těla. Jeho vrcholem je tudíž Kristovo koleno. Celé dílo Palma ponořil do temnosvitné atmosféry, z níž vyniká kontrastní popředí díky světlého těla Krista a použití rudé na šatech Panny Marie a Maří Magdaleny. Při zrcadlovém převrácení těchto děl [8.12], [8.14], [8.18] si ještě více uvědomíme, že esovitě zahnutý Krista plně odpovídá brněnské kompozici [8.10], [8.15]. Tudíž můžeme uvažovat o tom, že by se v našem případě také mohlo jednat o modeletto k nějakému oltářnímu obrazu.

Jako poslední z řady *Piet* vytvořených Palmou si zmíníme *Oplakávání mrtvého Krista s Bohem Otcem a anděly nesoucími symboly Kristova umučení* ze sbírky Harrachů na rakouském zámku Rohrau, jež získal v roce 1824 hrabě Johann Nepomuk Ernst [9.19].<sup>200</sup> Jelikož není tak šerosvitné jako dříve prezentovaná díla, uvažuje se o tom, že by se na jeho dokončení mohla podílet Palmova dílna. Jedná se o kompozici, která se v rámci požadavků protireformační doby snaží být jasná a vysvětlující – např. nad Kristem bdí Bůh Otec, pod kterým létají andělci, kteří názorně ukazují nástroje umučení.

Brněnský obraz bych zařadila do doby kolem roku 1614, jelikož v něm Palma využil temnosvit stejným způsobem jako u ostatních děl, jež se datují kolem tohoto roku. Ale také již pod tlakem protireformačních požadavků vysvětluje dění na obraze tím, že

---

<sup>197</sup> Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, olej na plátně, 1612, 75 × 47 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>198</sup> Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, olej na plátně, asi 1600, 39 × 20 cm, malba na mědi, konvent kapucínů, Trident.

<sup>199</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, olej na plátně, asi 1612, 128 × 106 cm, Museo Civico, Reggio Emilia.

<sup>200</sup> Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista s Bohem Otcem a anděly nesoucími symboly Kristova umučení*, olej na plátně, asi 1620, 103 × 72 cm, signováno IACOBVS PALMA/F, zámek Rohrau, Rakousko.

andílci nedrží louče jako v předchozích dílech, ale dvě koruny. Přítomnost dvou korun – trnové a královské – se na žádném jiném obraze Palmy neobjevuje. Obraz tedy objasňuje motiv Kristovy smrti – jeho utrpení pro lidi, aby mohlo nastat Boží království. Bohužel není známo, kdo byl objednavatelem tohoto plátna.

Jediným zdrojem, ze kterého se dovídáme o tomto obraze, je brněnská výstava, díky které se toto dílo dostalo alespoň na krátkou dobu do povědomí veřejnosti. Na sklonku jara roku 1925 překvapil Moravský umělecký spolek své příznivce i celou brněnskou veřejnost výstavou asi stopadesáti obrazů starých mistrů.<sup>201</sup> Tato díla byla zapůjčena ze soukromého majetku na Moravě, především z Brna. Jádrem vystaveného obrazového souboru tvořila díla holandských malířů (např. Jan Steen, Dirck Hals, Jacob von Ruisdael). Mnohem menším počtem se na podobě expozice podílely obrazy italských a německých malířů 15. – 18. století (např. Jacopo Tintoretto, Leandro Bassano, Giovanni Domenico Tiepolo, Lucas Cranach). Jedním z cílů, který výstava podle záměru organizátorů sledovala, bylo podat spolehlivé svědectví o bohatství uměleckého majetku, který v Brně shromáždili tamní sběratelé a milovníci umění německé národnosti. I když výstavní katalog až na výjimky neuvádí jména individuálních zapůjčitelů, dnes bezpečně víme, že šlo většinou o majetné brněnské textilní podnikatele a zástupce politického a uměleckého světa. Z aristokratických kruhů se výstavy kromě knížete z Liechtensteina zúčastnila vcelku ojedinělou zápůjčkou pouze baronka Leopoldina Streeruwitz–Kleinová, dcera známého podnikatele se sběratelskými sklony Franze II. Kleina.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> SLAVÍČEK 1999, 105sqq.

<sup>202</sup> SLAVÍČEK 2007, 207sq.

## Umučení sv. Vavřince

[9.0]

Olej na plátně, 199,5 × 132 cm, neznačeno

Na zadní straně napínacího rámu uprostřed nahoře tužkou: *Olmütz*, vlevo dole na papírovém lístku perem: 77

Arcibiskupství olomoucké (od roku 1967 dlouhodobě zapůjčeno do Muzea umění Olomouc)

Inv. č. 647

Provenience:

Zřejmě získáno před rokem 1691 biskupem Karlem II. z Lichtenštejna, v případě, že by se toto dílo ztotožnilo s dílem z inventáře z roku 1691 v dolní galerii: *6° History des heyl. Laurentii in geschnittener und vergolter Ram von Tintorett*; v inventáři obrazů z roku 1895 jako č. 22: *Martyrium des Hl., 202 × 131 cm*, v inventáři obrazů k restauraci 1895 jako č. 18: *Martyrium des heil. Sebastian [sic!], 202 × 131 cm*.

Prameny a literatura:

INVENTAR 1904, č. 124, BREITENBACHER 1925, s. XXX, seznam IX., č. 6°, BREITENBACHER 1925, s. LXXX, seznam XIX, č. 22, BREITENBACHER 1925, s. LXXXIV, seznam XXI. b, č. 18, BREITENBACHER 1925, s. CIX, seznam XXVII, č. 63, IVENTÁŘ 1955, č. 647, NEUMANN / ŠAFAŘÍK / MACHYTKA 1967, 130–132, č. 39, obr. na str. 131, NEUMANN 1969, 15–17, obr. 6, DANIEL 1996, 41–43, obr.11

Sv. Vavřinec byl křesťanským mučedníkem španělského původu, jenž zemřel v Římě v roce 258. Od 4. století se stal jedním z nejvíce uctívaných křesťanských světců. V době papežské vlády Sixta II., který ho ustanovil arcijáhenem, začalo další pronásledování křesťanů. Sám papež byl roku 258 zajat a hned druhý den sťat. Vavřinec svou mučednickou smrt podstoupil krátce po papežově popravě. Podle tradice mu uvězněný papež nařídil, aby rozdal chudým církevní poklady, které se skládaly ze vzácných nádob a peněz, za něž Vavřinec jako arcijáhen odpovídal. Sotvaže tak učinil, přikázal mu římský prefekt, aby mu všechny církevní poklady vydal. Vavřinec tedy

shromáždil chudé a nemocné a ukázal je prefektovi se slovy: „Zde jsou poklady církve.“<sup>203</sup> Za tuto urážku byl odsouzen k opékání na roštu. Vavřinec však muka snášel s klidem a jen poznamenal: „Jedna strana je již dost opečena, nyní mě obrať a opeč na druhé.“<sup>204</sup>

Ikonografická podoba zobrazování sv. Vavřince se ustanovila již v prvních stoletích. Nejčastěji byl prezentován jako jáhen mladického vzhledu s tonzurou, oblečen v dalmatice. K nejvíce frekventovaným atributům patřil kříž, kniha Žalmů, rošt různých velikostí a v pozdějších staletích poklad, který rozdával chudým. Často ho doprovázeli svatí: papež Sixtus II., vězeňský dozorce Ippolito a jáhni Cyriak a Štěpán.<sup>205</sup> Ze života sv. Vavřince je nejběžnější scénou jeho mučednická smrt na roštu. Pod ním hoří oheň a popravčí ho právě obracejí na druhý bok. Další osoby přinášejí palivo, přikládají do ohně nebo obsluhují měchy. Celé této scéně přihlíží prefekt Publio Cornelio Secolare (258–260 prefektem v Římě) společně s ostatními diváky.

Také olomoucký obraz zachycuje sv. Vavřince na roštu. Vavřinec, který je zahalen jen v bederní roušce, již zřejmě požádal o otočení na druhý bok, jelikož ho jeden z popravčích s poměrně velkou námahou obrací. Jeho oči vzhlíží k nebesům. V popředí obrazu se objevuje muž s měchem, kterým rozdmýchává oheň pod rostem. Přitom komunikuje s asistentem celým zahaleným v bílém oděvu s červeným pláštěm, který přinesl dřevo. V prvním plánu stojí voják v brnění, jenž dohlíží nad situací. Za ním přihlíží dvě ženy, z nichž jedna, oděná v růžovém šatě, má zahalenou hlavu šátkem, a druhá, se staženými vlasy, je oblečena do černých šatů. Obě poměrně netečně jen tak z povzdálí pozorují, co se děje. Jelikož mají soudobý šat, může jít o dobovou aktualizaci – narážku na nebezpečí Turků a jejich nekřesťanský svět. Obraz by nám tedy mohl předávat poselství: tak jako sv. Vavřinec poznal skutečnou víru, i Turci (přítomnost zahalené ženy – muslimské) musí poznat křesťanskou víru (žena v černém šatu). V dále si můžeme všimnout na trůnu sedícího prefekta Publia Cornelia Secolareho, který čekal na Vavřincovo odevzdání církevních pokladů, a jelikož mu Vavřinec ukázal lid, tak jej nechal upálit. Tato postava zajisté upomíná na Piláta, jenž odsoudil Krista. Celý výjev uzavírá architektura, jež nám zprostředkovává pohled na město. Sdružené sloupy a okulus vycházejí z palladiovské architektury.

---

<sup>203</sup> BIBLIOTHECA SANCTORUM 1967, 110.

<sup>204</sup> HALL 2008, 471.

<sup>205</sup> BIBLIOTHECA SANCTORUM 1967, 122.

Toto dílo se svým stylem přibližuje tvorbě Tiziana, jde o malířské zpracování velmi lehkého charakteru. Nezapírá však ani znalost Tintoretových postav a Veroneseho architektonických rámců. Celkově dílo působí nedokončeně. Určité části jako např. Vavřincovy oči jako by byly dovedeny do konce, ale postavy vlevo, již příliš velkou dokonalostí neoplývají. Oproti nim muž s měchem a se dřívím patří k práci vysoké kvality. Autor obrazu se tedy zřejmě věnoval především centrální scéně umučení. Možná právě Palma namaloval tuto scénu a následně jeho dílna obraz dokončila.

Poloha Vavřincova těla, které tvoří kompoziční trojúhelník s nahým tělem muže s měchem a popravčím s vidlemi, odkazuje na Tizianův oltářní obraz *Umučení sv. Vavřince* z benátského kostela Gesuiti<sup>206</sup> [9.1]. Dokonce bychom mohli uvažovat o tom, zda-li se v olomouckém případě nejedná o nezvěstnou Palmovu kopii Tizianova obrazu z kostela dei Crociferi, o kterém se zmiňuje Carlo Ridolfi. Olomoucké dílo se sice kvalitativně spíše blíží dílenské práci, ale náročnost jeho kompozice nás může dovést až k Palmovi. Ten si jako nezkušený mladík mohl vybrat několik postav z Tizianova obrazu a následně je použít do svého díla, které bylo obdivováno vévodou Guidobaldem II. della Rovere. Restaurátorský průzkum z roku 1987 potvrdil, že olomoucký obraz vznikl v druhé polovině 16. století, že malíř modeluje skvrnami („alla Tizian“) a ne černobílou tintoretovskou podmalbou. Z technického hlediska však nedokázal rozhodnout, zda-li se jedná o Palmovo dílo.<sup>207</sup>

Tizianovo *Umučení sv. Vavřince* je ponořeno do tmy hluboké noci, takže scénu osvětlují jen louče a plápolající oheň zpod roštu. Sv. Vavřinec pozvedá ruku i tvář k nebi, kde zpoza mráček prosvítá božské světlo. Dílo se dle Erwina Panofského inspiruje textem z *Passio Sancti Laurenti* římského křesťanského básníka Prudenzia, kde je mučení svatého podáno jako odvrácení se od pohanství ke křesťanství, jako triumf nové víry.<sup>208</sup> Tizian dílo vytvořil krátce po svém pobytu v Římě, který mohl zvětšit jeho nadšení pro používání odkazů na římský antický svět. Palma však na rozdíl od Tiziana výjev aktualizuje a nepoužívá antické prvky. V druhé verzi Tizianova *Umučení sv. Vavřince*<sup>209</sup> [9.2], kterou si objednal Filip II. do kláštera v El Escorialu, dění neosvětlují jen pochodně, ale hlavním

---

<sup>206</sup> Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, olej na plátně, 1557–59, 493 × 277 cm, kostel Gesuiti, Benátky.

<sup>207</sup> DANIEL 1996b, 43.

<sup>208</sup> PANOFSKY 1969, 50.

<sup>209</sup> Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, olej na plátně, 1567, 440 × 320 cm, klášter San Lorenzo, El Escorial.

zdrojem světla se stal Měsíc. Také se vytratila architektura antického chrámu a ke sv. Vavřincovi přilétají andělci. Celkový rukopis díla se rozkládá na jednotlivé tahy štětcem. Nutno však dodat, že tento obraz nevytvořil Tizian sám, ale za pomoci svého syna a dílny.

Tak jako existují dvě verze *Umučení* od Tiziana, i Palma il Giovane namaloval více obrazů na toto téma. Jeden z nich se nachází v kapli sv. Vavřince<sup>210</sup> v kostele San Giacomo dall'Orio<sup>211</sup> [9.3] v Benátkách. Opět si bere za vzor Tizianův obraz z kostela Gesuiti, avšak celou scénu vysvětluje v duchu malířského vývoje konce 16. století. Děj se již neodehrává v noci a dochází ke spojování římských motivů s benátskými. Stylově pak obraz vychází z Tintorettova pojetí figur a Veroneseho architektonických pozadí. K tomuto obrazu existuje přípravná kresba<sup>212</sup> [9.4], jež se nyní nachází v Paříži. Je zrcadlově převrácená, její rozestavení figur si ale benátský obraz zachovává. Na malbě pak Palma přetvořil jednotlivé polohy paží a asi k největší změně došlo v případě sv. Vavřince, který již nerozpíná ruce, jako tomu je na kresbě. Celkově lze říci, že kresebný návrh je daleko dramatičtější, jelikož se v něm protínají dvě kompoziční linie. První tvoří rozpražené ruce sv. Vavřince v prodloužení s napjatými pažemi muže s vidlemi, druhá vychází od muže sklánějícího se u roštu k Vavřincově hlavě. Na malbě se tento střet dvou diagonál také vyskytuje, avšak je méně dramatický.

S další malířskou verzí *Umučení sv. Vavřince*<sup>213</sup> [9.5] se lze setkat v kostele sv. Bernardina v Carpi. Toto tintorettoovsky laděné dílo zachovává u sv. Vavřince rozpražení rukou, jež upomíná na Kristovo utrpení na kříži. Nad ním se rozestupují nebesa a po stranách se ze tmy vynořují přihlížející lidé nebo služebníci, kteří se starají o oheň. Tato kompozice i styl malby se již poměrně hodně vzdaluje od olomouckého díla, o čemž také svědčí časové zařazení obou děl. Olomoucký obraz patří do doby Palmových začátků, narozdíl od svatobernardinského, jenž zapadá do Palmovy tvorby po roce 1600.

---

<sup>210</sup> MASON RINALDI 1984, 122.

<sup>211</sup> Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, olej na plátně, 1581–82, 283 × 490 cm, kostel San Giacomo dall'Orio, Benátky.

<sup>212</sup> Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, lavírovaná kresba, 265 x 165 mm, inv. č. 5208, Louvre, Paříž.

<sup>213</sup> Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, olej na plátně, 1612–1614, 245 x 165 cm, kostel sv. Bernardina, Carpi (Modena).

Na tizianovský vzor pozvedávající se ruky sv. Vavřince na roštu k nebesům reagoval záhy i Tintoretto, který vytvořil obraz stejného námětu<sup>214</sup> [9.6]. Jedná se o temnosvitnou malbu s diagonálami vytvářejícími dynamickou kompozici, jež rodina Bononiova objednala pro kostel San Francesco della Vigna v Benátkách. Dílo však Bononiovi odmítli, a tak se později stalo majetkem prokurátora Morosiniho. Ve volbě postav se tento Tintorettův obraz shoduje s olomouckým. Nachází se zde čtveřice mužů, kteří obstarávají průběh Vavřincova upálení, o něco dále stojí dvě diskutující osoby a v pozadí sedí prefekt se svými poradci.

Jaromír Neumann olomoucké *Umučení sv. Vavřince* považuje za malbu Tintorettova žáka, který znal mistrova díla z různých fází jeho malířského vývoje. Postavy přihlížejících žen se podle něj podobají Tintorettovým typům ze čtyřicátých let, ale ostatní figury se dovolávají umělcových pozdějších prací. Dále tvrdí, že postava muže trůnícího ve stínu [9.9] nevznikla bez znalosti podobně pojatého Piláta [9.10] na Tintorettově obraze *Kristus před Pilátem*<sup>215</sup> [9.7] ze Scuola Grande di San Rocco v Benátkách. V celkové sestavě olomouckého plátna si jeho autor vzal i něco z obrazové inscenace Tintorettova *Zázraku sv. Marka*<sup>216</sup> [9.8]. Na zralých Tintorettových dílech je závislé světelné pojetí olomouckého obrazu, neboť jediné z Tintorettovy zralé tvůrčí fáze lze vyčíst malířskou schopnost spojovat přímé, velmi intenzivní světlo, jež padá na postavu světce, se složitým systémem odrazů, které vytvářejí ve zšeřelé místnosti, znázorněné proti oknům, magickou atmosféru a stupňují vnitřní dramatické napětí díla. Z malířského světa benátského mistra pochází i barevnost (zejména spojení růžových, zelených a zlatožlutých, které jsou podřízeny celkovému světelnému rozvrhu), jež na olomouckém díle vyznívá jen tlumeně a přidruženě v temném zelenohnědém zabarvení celku.<sup>217</sup>

Neumann uvažuje, že autorem byl samostatně pracující Tintorettův žák, současně těžící z různých vzorů. Opírá se totiž také o proslulou Tizianovu kompozici téhož námětu v kostele Gesuiti v Benátkách. Odtud je jen s malými změnami odvozena postava, která

---

<sup>214</sup> Jacopo Tintoretto, *Umučení sv. Vavřince*, olej na plátně, kolem 1570, 124 x 188 cm, Crist Church Art Collection, Oxford.

<sup>215</sup> Jacopo Tintoretto, *Kristus před Pilátem*, olej na plátně, 1566–67, 515 x 380 cm, Scuola Grande di San Rocco, Benátky.

<sup>216</sup> Jacopo Tintoretto, *Zázrak sv. Marka*, olej na plátně, 1548, 415 x 541 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky.

<sup>217</sup> NEUMANN 1969, 16.



měchem rozdmýchává plamen, a některé další podrobnosti. Třebaže pozice sv. Vavřince se odlišuje, přece jen lze v gestu vztažené ruky cítit znalost Tizianova nejtintorettovtějšího díla. Autor obrazu tedy čerpá z časné i zralé Tintorettovy tvorby a zároveň i z Tizianova umění. Tyto poznatky pak vložil do olomoucké kompozice plné trhlin v prostoru i vazbách figur. Dle Neumanna se tudíž jedná o umělce, který byl o něco starší než Tintorettoův syn Domenico, s jehož výtvořou lze obraz srovnávat po stránce barevné a zčásti i kompoziční. Zmíněné slohové okolnosti nás tedy vedou k tomu, abychom olomoucké dílo zařadili k okruhu bohaté a dodnes odborně nezpracované Tintorettovy následnosti, do počátku poslední čtvrtiny 16. století.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> NEUMANN 1969, 16sq.

## Závěr

Tato diplomová práce se pokusila zmapovat díla, která bychom mohli nějakým způsobem spojovat s velkou benátskou osobností konce 16. století, Palmou il Giovane.

Jelikož se dosud uvažovalo o tom, že v českých sbírkách existují jen tři jeho malby a tzv. rozptýlený skicář, přináší tato práce zcela nově informace o dalších dílech, které nelze opomíjet. V tomto ohledu jsou nejzajímavějšími díly *Pomazání Davida za krále* a *Zázrak v Káně Galilejské*, jež se nacházejí v depozitářích dosud nezpracovány a vyňaty z diskuze, poněvadž se o nich nic nevědělo.

Pokud díla prezentovaná v diplomové práci hodnotí nějaký italský badatel a znalec benátského umění, většinou se přiklání k tomu, že se nejedná o autorské práce mistra Palmy il Giovane, ale že vznikly v jeho dílně nebo je namaloval některý z jeho současníků. Zde se dostáváme k problému, jenž jsem zmiňovala v této diplomové práci již mnohokrát, a to k neznalosti Palmovy dílny. Tato velká kapitola ještě stále čeká na zpracování, což vyžaduje znovu se pokusit o shromáždění obrovského množství děl, jež se řadí k dílně Palmy. Jak můžeme vidět v obrazové příloze diplomové práce, k určitému námětu většinou existuje hned několik verzí. Příčinou této velké produkce byla velká poptávka po benátských dílech nejen v 16. století, ale i po celou éru barokního nadšení pro sběratelství. Vlastnit dílo nějakého z velkých benátských mistrů, za kterého se považoval i Palma il Giovane (hlavní představitel tradice benátské malby po smrti Tiziana, Tintoretta a Veroneseho), byla velká prestiž. Vzrůstající sláva a tím i vzrůstající zájem o Palmovy obrazy se promítá do kvality provedení jeho děl. Je pravděpodobné, že sám Palma by nestačil uspokojit potřeby trhu, a tak pro něj museli pracovat jiní umělci, kteří se však drželi jeho pověstného stylu. V některých dílech si můžeme všimnout např. vlivu holandské krajinomalby, proto můžeme předpokládat, že stejně tak jako v Tizianově dílně pracovali umělci přicházející ze Zaalpí, i Palma využíval jejich schopnosti pro svou malířskou produkci. Vzhledem k rozsahu diplomové práce jsem při srovnávání děl v obrazové příloze neuvadla vlivy Dürerových kompozic nebo antických soch a reliéfů. Tato problematika by totiž tvořila další obsáhlou kapitolu „recepte antických a severských vzorů“, jež by však odváděla pozornost od hlavního bodu našeho zájmu, který prezentuje obrazy Palmy.

Vztahy Palmy il Giovane k jednotlivým umělcům zůstávají stále neuzavřeny a čekají na další zpracování. Klademe si otázku, na jaké úrovni se pohybovalo přátelství

Domenica Tintoretta a Palmy il Giovane, zda-li se znali prostřednictvím otce Domenica, Jacopa Tintoretta, a jen o sobě věděli nebo spolu spolupracovali či si jen navzájem vypomáhali. Obdobnou otázku bychom si mohli položit v případě malíře Sante Perandy, o kterém dosud nevyšla žádná monografie a v různých publikacích se objevují jen slovníková hesla o jeho životě. K celkovému zdokumentování jeho tvorby ještě nedošlo, což se týká také Andrey Vicentina.

V mé práci jsem se neuchýlila jen k čisté identifikaci námětu obrazu, ale podrobně jsem zkoumala, zda-li obraz vsutku odpovídá textu. Najednou se tak vynořily nové nejasnosti, jež předtím žádný historik umění neřešil, jelikož dané postavy či výjev, jež nezapadaly do kontextu, odfiltrovali jako postavy či výjev doplňující kompozici. Takto však nelze uvažovat, malíř 16. století totiž věděl, jak na diváky zapůsobit a uměl s nimi prostřednictvím obrazu komunikovat.

Za hlavní přínos diplomové práce tedy považuji rozšíření povědomí o Palmových dílech u nás i o jejich počtu (vždy se uváděly jen tři). I kdybychom se shodli na tom, že se nejedná o autorská díla Palmy, všechna zaručeně vznikla v Benátkách na konci 16. století nebo na počátku 17. století. Dokazují zároveň zájem šlechticů o benátské umění, poněvadž byla nakupována jako cenné práce benátských mistrů. Devíti dílům, která jsem představila jako potenciální práce Palmy il Giovane, jsem věnovala pozornost z hlediska jejich ikonografie, stylu, technických parametrů, jejich cesty do našich sbírek i příbuznosti s autorskými pracemi Palmy il Giovane. Jednotlivé studie k těmto dílům však nepředstavují konečnou verzi, jež se dá založit do knihovny, ale jejich hlavním cílem je podnítit nápady a rozbourit diskuzi o jiném vysvětlení obrazů, jiné dataci či jiné identifikaci námětu. Mají být tedy impulzem k dalšímu bádání po italských obrazech v českých sbírkách. Snad úplně na závěr bych vyslovila přání, aby se povědomí o jejich existenci rozšířilo i do zahraničí a zmíněná díla byla v budoucnu při zkoumání tvorby Palmy il Giovane brána v potaz.

## Obrazová příloha



[1.0] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, soukromá sbírka



[1.1] Palma il Giovane?, *Samson a Dalila*, Accademia Carrara, Bergamo



[1.2] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, Accademia di San Luca, Řím



[1.3] Palma il Giovane, *David a Betsabé*, Accademia di San Luca, Řím



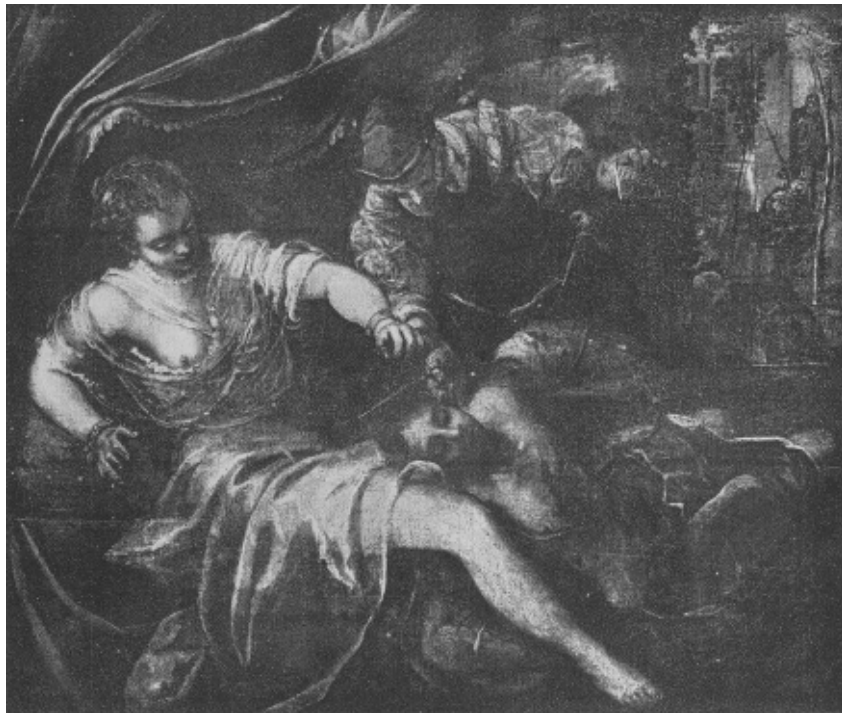
[1.4] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, soukromá sbírka, Florencie



[1.5] Giacomo Franco, *Samson a Dalila*, rytina



[1.6] Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, Chatsworth House, Derbyshire



[1.7] Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, Ringling Museum, Sarasota (Florida)



[2.0] Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha



[2.1] Detail nápisu na zemi, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha





[2.2] Detail výjevu v pozadí, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha



[2.3] Palma il Giovane, *Přechod přes Rudé moře*, San Giacomo dall'Orio, Benátky



[2.4] Palma il Giovane, *Madona se třemi světcí a farář Giovanni Maria da Ponte*, San Giacomo dall'Orio, Benátky



[2.5] Palma il Giovane, *Židovské obětování beránka*, San Giacomo dall'Orio, Benátky



[2.7] Detail ženy, Palma il Giovane, *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobeným národům*, Dóžecí palác, Benátky

[2.6] Palma il Giovane, *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobeným národům*, Dóžecí palác, Benátky



[2.8] Palma il Giovane, *Apoštolové u hrobky Panny Marie*, Ermitáž, Petrohrad



[2.9] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Pinacoteca dell'Arcivescovado, Milano



[2.10] Detail cizoložnice, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha



[2.11] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Gemäldegalerie, Drážďany



[2.12] Detail podlahy, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha



[2.13] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Rijksmuseum, Amsterdam



[2.14] Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Galleria di Palazzo Rosso, Janov



[2.15] Jacopo Tintoretto, *Kristus a Magdalena v domě farizeje Šimona*, Nuevos Museos, Escorial



[2.16] Detail Krista, Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, Museo del Prado, Madrid



[2.17] Detail Krista, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha



[2.18] Detail ženy s dítětem,  
Palma il Giovane, *Narození  
Panny Marie*, kostel San  
Trovaso, Benátky



[2.19] Detail ženy s dítětem,  
Palma il Giovane, *Kristus a  
cizoložnice*, Národní galerie,  
Praha



[2.20] Jacopo Bassano, *Kristus a cizoložnice*, Museo Civico, Bassano del Grappa

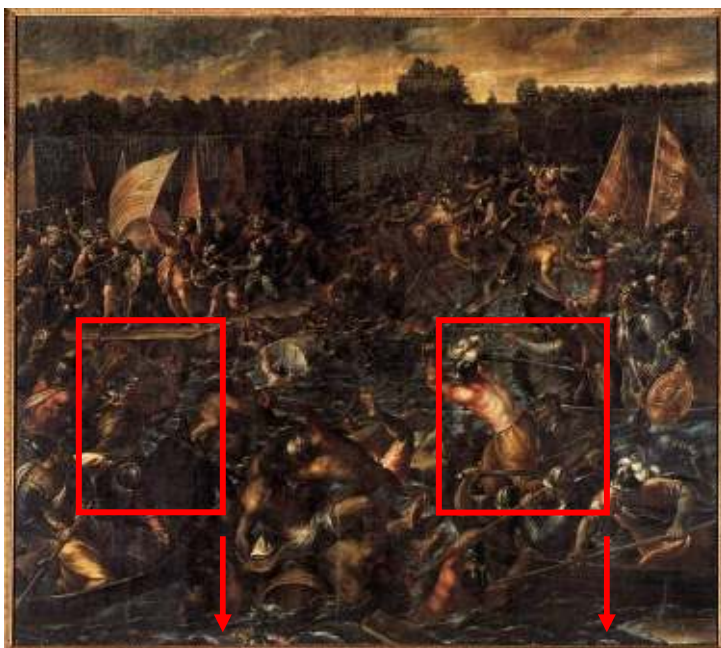


[3.0] Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha



[3.1] Andrea Michieli zv. Vicentino, *Venuše v kovárně obrů*, Dóžecí palác, Benátky





[3.2] Andrea Vicentino, *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*, Sala dello Scrutino, Dóžecí palác, Benátky



[3.3] Detail zad muže, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Venuše v kovárně obrů*, Dóžecí palác, Benátky



[3.4] Detaily mužů v brnění, Andrea Vicentino, *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*, Sala dello Scrutino, Dóžecí palác, Benátky



[3.5] Detail muže na koni, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha



[3.6] Palma il Giovane, *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Benátky



[3.7] Detail muže padajícího z koně, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha



[3.8] Detail muže ležícího na břiše, Palma il Giovane, *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Benátky



[3.9] Palma il Giovane, *Triumf smrti*, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Benátky



[3.10] Palma il Giovane, *Bronzový had*, kostel San Bartolomeo, Benátky



[3.11] Jacopo Tintoretto, *Vraždění neviňátek*, Sala Inferiore, Scuola di San Rocco, Benátky



[4.0] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, Národní galerie, Praha



[4.1] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencie



[4.2] Domenico Tintoretto, *Poslední večeře*, Staatsgalerie, Stuttgart



[4.3] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Moisè, Benátky



[4.4] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Barnaba, Benátky



[4.5] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Nicolò dei Tolentini, Benátky



[4.6] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, dóm Cividale del Friuli



[4.7] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, farní kostel v Rovato



[4.8] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, bazilika Eufrasiana, Poreč



[4.9] Sante Peranda, *Poslední večeře*, soukromá sbírka, Bergamo



[4.10] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel Saint François-Xavier, Paříž



[4.11] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel San Polo, Benátky



[4.12] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel San Trovaso, Benátky



[4.13] El Greco, *Poslední večeře*, Pinacoteca Nazionale, Bologna





[5.0] Severoitalský mistr, *Pomazání Davida za krále*, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice



[5.1] Palma il Giovane, *Náboženství, Svornost*, Dóžecí palác, Benátky



[5.2] Palma il Giovane, *Assunta*, 1589, strop Ospedaletta dei Crociferi, Benátky



[5.3] Palma il Giovane, *Prorok*, Sala del Consiglio, Scuola di San Fantin (dnes Ateneo Veneto), Benátky



[5.4] Palma il Giovane, *Sibyly*, kostel San Gerolamo (dnes depozitář Galleria dell'Accademia), Benátky



[5.5] Palma il Giovane, *David poráží Goliáše*, Museo del Prado, Madrid



[5.6] Palma il Giovane, *David poráží Goliáše a je oslavován jeruzalemskými dívkami*, kostel San Zaccaria, Benátky



[5.7] Palma il Giovane, *Trest hadů*, 1592-93, 200 x 480 cm, kostel Gesuiti, Benátky



[5.8] Paolo Veronese, *Pomazání Davida za krále*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



[6.0] Benátský malíř kolem 1600, *Zázrak v Káně Galilejské*, Hořovice



[6.1] Palma il Giovane, *Mytí nohou*, kostel San Zaccaria, Benátky



[6.1] Palma il Giovane, *Mytí nohou*, San Giovanni in Bragora, Benátky



[6.2] Detail Kristus se sv. Petrem, Palma il Giovane, *Mytí nohou*, San Giovanni in Bragora, Benátky



[6.3] Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, Museo del Prado, Madrid



[6.4] Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, National Gallery, Londýn



[6.5] Paolo Veronese a dílna, *Mytí nohou*, Obrazárna Pražského hradu, Praha



[7.0] Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcům*, Národní galerie, Praha



[7.1] Tiziano Vecellio: *La gloria*, Museo del Prado, Madrid





[7.2] Palma il Giovane, *Ukřižování sv. Petra*, Gallerie dell'Accademia, Benátky



[7.3] Palma il Giovane, *Ráj*, soukromá sbírka, Řím



[7.4] Jacopo Tintoretto, *Ráj*, Sala del Maggior Consiglio, Dóžecí palác, Benátky



[7.5] Paolo Veronese, *Ráj*, Palais des Beaux-Art, Lille



[7.6] Francesco Bassano, *Korunovace Panny Marie, zv. Ráj*, Ermitáž, Petrohrad



[7.7] Jacopo Tintoretto, *Korunovace Panny Marie, zv. Ráj*, Louvre, Paříž



[7.8] Palma il Giovane, *Poslední soud*, asi 1594-1595, 395 x 1565 cm, Sala Scutinio, Dóžecí palác, Benátky



[7.9] Palma il Giovane, Modeletto k *Ráji*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano



[7.10] Detail hrajícího anděla a muže sedícího zády, Palma il Giovane, Modeletto k *Ráji*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano



[7.12] Detail muže sedícího zády, Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcí*, Národní galerie, Praha



[7.11] Detail anděla s křížem, Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcí*, Národní galerie, Praha



[7.13] Palma il Giovane, *Nanebevzetí Panny Marie*, Pinacoteca Querini Stampalia, Benátky



[7.14] Palma il Giovane, *Sv. Saba nesen anděly do nebe*, kostel San Antonio, Benátky



[7.15] Palma il Giovane, *Apoteóza sv. Juliána*, kostel San Zulian, Benátky



[7.16] Jacopo Tintoretto, *Triumf Benátek, vládkyně moří*, Sala del Senato, Dóžecí palác, Benátky



[8.0] Palma il Giovane, *Pieta*, soukromá sbírka



[8.1] Federico Zuccari, *Pieta s anděly*, Galleria Borghese, Řím



[8.2] Michelangelo, *Pieta Palestrina*, Galleria dell'Accademia, Florencie



[8.3] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera



[8.5] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Duomo, Belluno



[8.4] Palma il Giovane, *Kristus podpírán třemi anděly*, Museo Civico, Belluno



**[8.6]** Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, kostel Ognissanti, Benátky



**[8.7]** Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, kostel San Zaccaria, Benátky



**[8.8]** Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, Staatsgalerie, Würzburg



**[8.9]** Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, soukromá sbírka, Benátky





[8.10] Palma il Giovane, *Pieta*, soukromá sbírka



[8.11] Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, dóm, Reggio Emilia



[8.13] Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, , Kunsthistorisches Museum, Vídeň



[8.12] Zrcadlově převrácený pohled, Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, dóm, Reggio Emilia



[8.14] Zrcadlově převrácený pohled, Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



[8.15] Palma il Giovane, *Pieta*,  
soukromá sbírka



[8.16] Palma il Giovane, *Kristus  
podpírán andělem*, konvent  
kapucínů, Trident



[8.17] Palma il Giovane,  
*Oplakávání mrtvého Krista*,  
Museo Civico, Reggio Emilia



[8.19] Palma il Giovane, *Oplakávání  
mrtvého Krista s Bohem Otcem a  
anděly nesoucími symboly Kristova  
umučení*, zámek Rohrau, Rakousko



[8.18] Zrcadlově převrácený pohled,  
Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého  
Krista*, Museo Civico, Reggio Emilia



[9.0] Benátský malíř poslední čtvrtiny 16. století, *Umučení sv. Vavřince*, Arcibiskupství olomoucké, Olomouc



[9.1] Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, kostel Gesuiti, Benátky



[9.2] Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, klášter San Lorenzo, El Escorial



[9.3] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, kostel San Giacomo dall'Orio, Benátky



[9.4] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, Louvre, Paříž



[9.5] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, kostel sv. Bernardina, Capri (Modena)



[9.6] Jacopo Tintoretto, *Umučení sv. Vavřince*, Christ Church, Oxford



[9.9] Detail muže na trůnu, Benátský malíř poslední čtvrtiny 16. století, *Umučení sv. Vavřince*, Arcibiskupství olomoucké, Olomouc Benátky

[9.7] Jacopo Tintoretto, *Kristus před Pilátem*, Scuola Grande di San Rocco, Benátky



[9.8] Jacopo Tintoretto, *Zázrak sv. Marka*, Gallerie dell'Accademia, Benátky



[9.10] Detail piláta, Jacopo Tintoretto, *Kristus před Pilátem*, Scuola Grande di San Rocco, Benátky

## Seznam vyobrazení

- [1.0] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, soukromá sbírka, reprodukce z: DANIEL 1996a, 30
- [1.1] Palma il Giovane?, *Samson a Dalila*, Accademia Carrara, Bergamo, reprodukce z: RAGGHIANI / COLLOBI RAGGHIANI 1962, obr.105
- [1.2] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, Accademia di San Luca, Řím, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 393
- [1.3] Palma il Giovane, *David a Betsabé*, Accademia di San Luca, Řím, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 394
- [1.4] Palma il Giovane, *Samson a Dalila*, soukromá sbírka, Florencie, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 395
- [1.5] Giacomo Franco, *Samson a Dalila*, rytina, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 395
- [1.6] Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, Chatsworth House, Derbyshire, reprodukce z: <http://www.bridgemanart.com/image/Tintoretto-Jacopo-Robusti-1518-94/Samson-and-Delilah-oil-on-canvas/ed620fd6fde24d0db6fa17ba0c2347d3?key=&location=5b3d6c3f-530f-4cff-aec0-12fb8b6389ba&thumb=x150&num=15&page=23> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [1.7] Jacopo Tintoretto, *Samson a Dalila*, Ringling Museum, Sarasota (Florida), reprodukce z: VON DER BERCKEN 1942, 210
- [2.0] Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137
- [2.1] Detail nápisu na zemi, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137
- [2.2] Detail výjevu v pozadí, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137
- [2.3] Palma il Giovane, *Přechod přes Rudé moře*, San Giacomo dall'Orio, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 198
- [2.4] Palma il Giovane, *Madona se třemi svěťci a farář Giovanni Maria da Ponte*, San Giacomo dall'Orio, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/p/palma/giovane/1/3orio3.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)



[2.5] Palma il Giovane, *Židovské obětování beránka*, San Giacomo dall'Orio, Benátky, reprodukce z:

[http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/palma/giovane/1/2passove.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/palma/giovane/1/2passove.html&usg=\\_\\_h6S0mgEYALjdAGzKxIfWrugU20U=&h=700&w=1203&sz=88&hl=cs&start=6&um=1&itbs=1&tbnid=5f4zYg0SRHie9M:&tbnh=87&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DSan%2BGiacomo%2Bdall%2527Orio,%2Bpalma%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/palma/giovane/1/2passove.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/palma/giovane/1/2passove.html&usg=__h6S0mgEYALjdAGzKxIfWrugU20U=&h=700&w=1203&sz=88&hl=cs&start=6&um=1&itbs=1&tbnid=5f4zYg0SRHie9M:&tbnh=87&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DSan%2BGiacomo%2Bdall%2527Orio,%2Bpalma%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.6] Palma il Giovane, *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobeným národům*, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.7] Detail ženy, Palma il Giovane, *Benátky korunované Vítězstvím přijímají hold podrobeným národům*, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.8] Palma il Giovane, *Apoštolové u hrobky Panny Marie*, Ermitáž, Petrohrad, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.9] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Pinacoteca dell'Arcivescovado, Milano, reprodukce z:

[http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Pallucchini\\_Tintoretto\\_352.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pallucchini\\_Tintoretto\\_352.jpg&usg=\\_\\_LEb0rg-1nXaVvh1jQUIeliC8acU=&h=1873&w=3315&sz=5591&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=gQXAEbQrNMvA5M:&tbnh=85&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DPinacoteca%2Bdell%2527Arcivescovado,%2Btintoretto%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Pallucchini_Tintoretto_352.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pallucchini_Tintoretto_352.jpg&usg=__LEb0rg-1nXaVvh1jQUIeliC8acU=&h=1873&w=3315&sz=5591&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=gQXAEbQrNMvA5M:&tbnh=85&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DPinacoteca%2Bdell%2527Arcivescovado,%2Btintoretto%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.10] Detail cizoložnice, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137

[2.11] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Gemäldegalerie, Drážďany, reprodukce z: BERNARI / DE VECCHI 1980, 91

[2.12] Detail podlahy, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137

[2.13] Jacopo Tintoretto, *Kristus a cizoložnice*, Rijksmuseum, Amsterdam, reprodukce z: [http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/t/tintoret/2\\_1550s/06adult.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/t/tintoret/2\\_1550s/index.html&usq=\\_\\_DFzEodp7Mu\\_Ufya49W2tsPYg-zA=&h=800&w=1118&sz=196&hl=cs&start=7&um=1&itbs=1&tbnid=ojJd\\_FO1sb8cxM:&tbnh=107&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dadultery,%2Btintoretto,%2BRijksmuseum%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/t/tintoret/2_1550s/06adult.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/t/tintoret/2_1550s/index.html&usq=__DFzEodp7Mu_Ufya49W2tsPYg-zA=&h=800&w=1118&sz=196&hl=cs&start=7&um=1&itbs=1&tbnid=ojJd_FO1sb8cxM:&tbnh=107&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dadultery,%2Btintoretto,%2BRijksmuseum%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.14] Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Galleria di Palazzo Rosso, Janov, reprodukce z: [http://www.museidigenova.it/IMG/jpg/s07\\_palmailgiovine\\_cristoeladultera.jpg](http://www.museidigenova.it/IMG/jpg/s07_palmailgiovine_cristoeladultera.jpg) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.15] Jacopo Tintoretto, *Kristus a Magdalena v domě farizeje Šimona*, Nuevos Museos, Escorial, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/The-Conversion-of-Mary-Magdalene.-1546-7.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.16] Detail Krista, Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, Museo del Prado, Madrid, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/Christ-Washing-the-Feet-of-His-Disciples-c.-1547.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[2.17] Detail Krista, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137

[2.18] Detail ženy s dítětem, Palma il Giovane, *Narození Panny Marie*, kostel San Trovaso, Benátky, reprodukce z: IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 499

[2.19] Detail ženy s dítětem, Palma il Giovane, *Kristus a cizoložnice*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 137

[2.20] Jacopo Bassano, *Kristus a cizoložnice*, Museo Civico, Bassano del Grappa, reprodukce z: [http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.bassano500.it/public/gallery/PhotogalleryOpere/09-CristoELAdultera.jpg&imgrefurl=http://www.bassano500.it/index.php%3Farea%3D88%26menu%3D9%26page%3D939%26IDPHOTO%3D9&usq=\\_\\_FhzQQzReftjyIkNSSStCZIX](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.bassano500.it/public/gallery/PhotogalleryOpere/09-CristoELAdultera.jpg&imgrefurl=http://www.bassano500.it/index.php%3Farea%3D88%26menu%3D9%26page%3D939%26IDPHOTO%3D9&usq=__FhzQQzReftjyIkNSSStCZIX)

[AutiA=&h=377&w=600&sz=43&hl=cs&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=cLXyhBRzLhK5UM:&tbnh=85&tbnw=135&prev=/images%3Fq%3Dbassano,%2Badultery,%2Bgrappa%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DYtT%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/v/vicentin/pippin.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/v/vicentin/pippin.html&usq=__Wm3LMoNwz0o1XQpvhHHJ3EHI4xs=&h=900&w=1005&sz=177&hl=cs&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=cLXyhBRzLhK5UM:&tbnh=85&tbnw=135&prev=/images%3Fq%3Dbassano,%2Badultery,%2Bgrappa%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DYtT%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[3.0] Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha, Foto: Obrazárna Pražského hradu, foto č. 04/300224

[3.1] Andrea Michieli zv. Vicentino, *Venuše v kovárně obrů*, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: PALLUCCHINI 1981a, 462

[3.2] Andrea Vicentino, *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*, Sala dello Scrutino, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z:

[http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/v/vicentin/pippin.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/v/vicentin/pippin.html&usq=\\_\\_Wm3LMoNwz0o1XQpvhHHJ3EHI4xs=&h=900&w=1005&sz=177&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=so1u\\_SZWzsk17M:&tbnh=133&tbnw=149&prev=/images%3Fq%3Dvicentino,%2Bpalazzo%2Bducale%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/v/vicentin/pippin.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/v/vicentin/pippin.html&usq=__Wm3LMoNwz0o1XQpvhHHJ3EHI4xs=&h=900&w=1005&sz=177&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=so1u_SZWzsk17M:&tbnh=133&tbnw=149&prev=/images%3Fq%3Dvicentino,%2Bpalazzo%2Bducale%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[3.3] Detail zad muže, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Venuše v kovárně obrů*, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: PALLUCCHINI 1981a, 462

[3.4] Detaily mužů v brnění, Andrea Vicentino, *Armáda krále Pipina dobývající Benátky*, Sala dello Scrutino, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z:

[http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/v/vicentin/pippin.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/v/vicentin/pippin.html&usq=\\_\\_Wm3LMoNwz0o1XQpvhHHJ3EHI4xs=&h=900&w=1005&sz=177&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=so1u\\_SZWzsk17M:&tbnh=133&tbnw=149&prev=/images%3Fq%3Dvicentino,%2Bpalazzo%2Bducale%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/v/vicentin/pippin.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/v/vicentin/pippin.html&usq=__Wm3LMoNwz0o1XQpvhHHJ3EHI4xs=&h=900&w=1005&sz=177&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=so1u_SZWzsk17M:&tbnh=133&tbnw=149&prev=/images%3Fq%3Dvicentino,%2Bpalazzo%2Bducale%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[3.5] Detail muže na koni, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha, Foto: Obrazárna Pražského hradu, foto č. 04/300224

- [3.6] Palma il Giovane, *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [3.7] Detail muže padajícího z koně, Andrea Michieli zv. Vicentino, *Smrt dětí Niobiných*, Obrazárna Pražského hradu, Praha, Foto: Obrazárna Pražského hradu, foto č. 04/300224
- [3.8] Detail muže ležícího na břiše, Palma il Giovane, *Umučení sv. Kateřiny Alexandrijské*, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [3.9] Palma il Giovane, *Triumf smrti*, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 211
- [3.10] Palma il Giovane, *Bronzový had*, kostel San Bartolomeo, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 292
- [3.11] Jacopo Tintoretto, *Vraždění neviňátek*, Sala Inferiore, Scuola di San Rocco, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/t/tintoret/3b/3ground/4massac.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [4.0] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, Národní galerie, Praha, reprodukce z: DANIEL 1996a, 139
- [4.1] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Florencie, reprodukce z: PETRIOLI TOFANI 1991, 320
- [4.2] Domenico Tintoretto, *Poslední večeře*, Staatsgalerie, Stuttgart, reprodukce z: UNBEKANNTE HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER. 15.–18. JAHRHUNDERT (kat. výst.) 1967, 82
- [4.3] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Moisé, Benátky, Foto: archiv autora
- [4.4] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Barnaba, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 225
- [4.5] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, kostel San Nicolò dei Tolentini, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 349
- [4.6] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, dóm Cividale del Friuli, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 350
- [4.7] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, farní kostel v Rovato, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 347

[4.8] Palma il Giovane, *Poslední večeře*, bazilika Eufrasiana, Poreč, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 472

[4.9] Sante Peranda, *Poslední večeře*, soukromá sbírka, Bergamo, reprodukce z: <http://s83.photobucket.com/albums/j294/thidarat2006/JunJul09/lastsupper.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[4.10] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel Saint François-Xavier, Paříž, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/The-Last-Supper-6.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[4.11] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel San Polo, Benátky, Foto: archiv autora

[4.12] Jacopo Tintoretto, *Poslední večeře*, kostel San Trovaso, Benátky, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/The-Last-Supper-5.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[4.13] El Greco, *Poslední večeře*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, reprodukce z: <http://www.lib-art.com/imgpainting/4/8/11584-the-last-supper-el-greco.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[5.0] Severoitalský mistr, *Pomazání Davida za krále*, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, reprodukce z: inventární karta obrazu, Severočeská galerie výtvarného umění

[5.1] Palma il Giovane, *Náboženství, Svornost*, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 250

[5.2] Palma il Giovane, *Assunta*, 1589, strop Ospedaletta dei Crociferi, Benátky, reprodukce z: <http://www.museumplanet.com/tour.php/venice/crc/2> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[5.3] Palma il Giovane, *Prorok*, Sala del Consiglio, Scuola di San Fantin (dnes Ateneo Veneto), Benátky, reprodukce z: IVANOFF / ZAMPETTI 1980, 520

[5.4] Palma il Giovane, *Sibyly*, kostel San Gerolamo (dnes depozitář Galleria dell'Accademia), Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 410

[5.5] Palma il Giovane, *David poráží Goliáše*, Museo del Prado, Madrid, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 273

[5.6] Palma il Giovane, *David poráží Goliáše a je oslavován jeruzalemskými dívkami*, kostel San Zaccaria, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 280

[5.7] Palma il Giovane, *Trest hadů*, 1592-93, 200 x 480 cm, kostel Gesuiti, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 261

[5.8] Paolo Veronese, *Pomazání Davida za krále*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, reprodukce z: <http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/186095/1/The-Anointing-Of-David,-C.1555.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[6.0] Benátský malíř kolem 1600, *Zázrak v Káně Galilejské*, Hořovice, reprodukce z: inventární karta, Hořovice

[6.1] Palma il Giovane, *Mytí nohou*, kostel San Zaccaria, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 464

[6.2] Kristus se sv. Petrem, Palma il Giovane, *Mytí nohou*, San Giovanni in Bragora, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 245

[6.2] Detail Kristus se sv. Petrem, Palma il Giovane, *Mytí nohou*, San Giovanni in Bragora, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[6.3] Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, Museo del Prado, Madrid, reprodukce z: [http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artchive.com/artchive/t/tintoretto/tintoretto\\_maundy.jpg&imgrefurl=http://www.artchive.com/artchive/t/tintoretto/tintoretto\\_maundy.jpg.html&usq=\\_\\_HSwGG2rvqN6D1E\\_mIXxDiyDSghs=&h=413&w=1065&sz=94&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=f5hW3KXYhJEJDM:&tbnh=58&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dwashing,%2Btintoretto,%2BMuseo%2Bdel%2BPrado%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artchive.com/artchive/t/tintoretto/tintoretto_maundy.jpg&imgrefurl=http://www.artchive.com/artchive/t/tintoretto/tintoretto_maundy.jpg.html&usq=__HSwGG2rvqN6D1E_mIXxDiyDSghs=&h=413&w=1065&sz=94&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=f5hW3KXYhJEJDM:&tbnh=58&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dwashing,%2Btintoretto,%2BMuseo%2Bdel%2BPrado%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[6.4] Jacopo Tintoretto, *Mytí nohou*, National Gallery, Londýn, reprodukce z: [http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/tintoretto-christ-washing-feet-disciples-NG1130-fm.jpg&imgrefurl=http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-christ-washing-the-feet-of-the-disciples&usq=\\_\\_RNcD4P45YyaCh05Dqjvi62TtUtw=&h=360&w=655&sz=85&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=T\\_pSDdbOdny8RM:&tbnh=76&tbnw=138&prev=/images%3Fq%3Dwashing,%2Btintoretto,%2Bnational%2Bgallery,%2Blondon%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/tintoretto-christ-washing-feet-disciples-NG1130-fm.jpg&imgrefurl=http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-christ-washing-the-feet-of-the-disciples&usq=__RNcD4P45YyaCh05Dqjvi62TtUtw=&h=360&w=655&sz=85&hl=cs&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=T_pSDdbOdny8RM:&tbnh=76&tbnw=138&prev=/images%3Fq%3Dwashing,%2Btintoretto,%2Bnational%2Bgallery,%2Blondon%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

- [6.5] Paolo Veronese a dílna, *Mytí nohou*, Obrazárna Pražského hradu, Praha, reprodukce z:  
[http://freechristimages.org/images\\_Christ\\_life/ChristWashingFeetDisciples\\_PaoloVerones e1580.jpg](http://freechristimages.org/images_Christ_life/ChristWashingFeetDisciples_PaoloVerones e1580.jpg) (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.0] Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcí*, Národní galerie, Praha, Foto: Národní galerie, Praha, fot. č. 32 406
- [7.1] Tiziano Vecellio: *La gloria*, Museo del Prado, Madrid, reprodukce z:  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/9/94/TizianoTrinitaGloria.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.2] Palma il Giovane, *Ukřižování sv. Petra*, Gallerie dell'Accademia, Benátky, reprodukce z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.3] Palma il Giovane, *Ráj*, soukromá sbírka, Řím, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 404
- [7.4] Jacopo Tintoretto, *Ráj*, Sala del Maggior Consiglio, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: <http://www.lib-art.com/imgpainting/0/6/17360-paradise-tintoretto.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.5] Paolo Veronese, *Ráj*, Palais des Beaux-Art, Lille, reprodukce z:  
<http://www.museiciviveneziani.it/frame.asp?pid=1434&z=2&tit=Percorsi%20e%20collezioni> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.6] Francesco Bassano, *Korunovace Panny Marie*, zv. *Ráj*, Ermitáž, Petrohrad, reprodukce z:  
<http://www.museiciviveneziani.it/frame.asp?pid=1434&z=2&tit=Percorsi%20e%20collezioni> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.7] Jacopo Tintoretto, *Korunovace Panny Marie*, zv. *Ráj*, Louvre, Paříž, reprodukce z:  
<http://www.museiciviveneziani.it/frame.asp?pid=1434&z=2&tit=Percorsi%20e%20collezioni> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [7.8] Palma il Giovane, *Poslední soud*, asi 1594-1595, 395 x 1565 cm, Sala Scutinio, Dóžecí palác, Benátky, Foto: autor
- [7.9] Palma il Giovane, Modeletto k *Ráji*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 228

- [7.10] Detail hracího anděla a muže sedícího zády, Palma il Giovane, Modeletto k *Ráji*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 228
- [7.11] Detail anděla s křížem, Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcí*, Národní galerie, Praha, Foto: autor
- [7.12] Detail muže sedícího zády, Palma il Giovane, *Svatá Trojice se zjevuje světcí*, Národní galerie, Praha, Foto: autor
- [7.13] Palma il Giovane, *Nanebevzetí Panny Marie*, Pinacoteca Querini Stampalia, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 213
- [7.14] Palma il Giovane, *Sv. Saba nesen anděly do nebe*, kostel San Antonio, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 283
- [7.15] Palma il Giovane, *Apoteóza sv. Juliána*, kostel San Zulian, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 227
- [7.16] Jacopo Tintoretto, *Triumf Benátek, vládkyně moří*, Sala del Senato, Dóžecí palác, Benátky, reprodukce z: <http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/189431/1/The-Triumph-Of-Venice,-Ceiling-Painting-In-The-Sala-Del-Senato.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [8.0] Palma il Giovane, *Pieta*, soukromá sbírka, reprodukce z: STEIF 1925, 40
- [8.1] Federico Zuccari, *Pieta s anděly*, Galleria Borghese, Řím, reprodukce z: <http://www.galleriaborghese.it/opere/maxi/La-pieta-degli-angeli-Fede.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [8.2] Michelangelo, *Pieta Palestrina*, Galleria dell'Accademia, Florencie, reprodukce z: <http://www.e-torricelli.it/pmm/marat/img/pieta-palestrina.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [8.3] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 427
- [8.4] Palma il Giovane, *Kristus podpírán třemi anděly*, Museo Civico, Belluno, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 404
- [8.5] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Duomo, Belluno, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 454
- [8.6] Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, kostel Ognissanti, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 406
- [8.7] Palma il Giovane, *Mrtvý Kristus podpírán anděly*, kostel San Zaccaria, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 311



- [8.8] Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, Staatsgalerie, Würzburg, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 437
- [8.9] Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, soukromá sbírka, Benátky, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 391
- [8.10] Palma il Giovane, *Pieta*, soukromá sbírka, reprodukce z: STEIF 1925, 40
- [8.11] Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, dóm, Reggio Emilia, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 389
- [8.12] Zrcadlově převrácený pohled, Palma il Giovane, *Oplakávání Krista*, dóm, Reggio Emilia, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 389
- [8.13] Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, , Kunsthistorisches Museum, Vídeň, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 391
- [8.14] Zrcadlově převrácený pohled, Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 391
- [8.15] Palma il Giovane, *Pieta*, soukromá sbírka, reprodukce z: STEIF 1925, 40
- [8.16] Palma il Giovane, *Kristus podpírán andělem*, konvent kapucínů, Trident, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 312
- [8.17] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Museo Civico, Reggio Emilia, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 390
- [8.18] Zrcadlově převrácený pohled, Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista*, Museo Civico, Reggio Emilia, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 390
- [8.19] Palma il Giovane, *Oplakávání mrtvého Krista s Bohem Otcem a anděly nesoucími symboly Kristova umučení*, zámek Rohrau, Rakousko, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 435
- [9.0] Benátský malíř poslední čtvrtiny 16. století, *Umučení sv. Vavřince*, Arcibiskupství olomoucké, Olomouc, Foto: Arcibiskupství olomoucké, inv. č. A 647
- [9.1] Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, kostel Gesuiti, Benátky, reprodukce z: [http://www.wga.hu/art/t/tiziano/05\\_1550s/07lawren.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiziano/05_1550s/07lawren.jpg) (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [9.2] Tiziano Vecellio, *Umučení sv. Vavřince*, klášter San Lorenzo, El Escorial, reprodukce z: [http://www.wga.hu/art/t/tiziano/06\\_1560s/12lawren.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiziano/06_1560s/12lawren.jpg) (vyhledáno dne 1.7. 2010)
- [9.3] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, kostel San Giacomo dall'Orio, Benátky, reprodukce z: <http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/palma/giovane/1/3orio2.jpg>

[http://www.wga.hu/html/p/palma/giovane/1/3orio2.html&usg=\\_\\_Fi93C6SaLH3hiVlRw09N7olgS34=&h=770&w=1308&sz=169&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=qBEs\\_IdYkaGTFM:&tbnh=88&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DSan%2BGiacomo%2Bdall%2527Orio,%2Bpalma%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1](http://www.wga.hu/html/p/palma/giovane/1/3orio2.html&usg=__Fi93C6SaLH3hiVlRw09N7olgS34=&h=770&w=1308&sz=169&hl=cs&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=qBEs_IdYkaGTFM:&tbnh=88&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3DSan%2BGiacomo%2Bdall%2527Orio,%2Bpalma%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1) (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[9.4] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, Louvre, Paříž, reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 210

[9.5] Palma il Giovane, *Umučení sv. Vavřince*, kostel sv. Bernardina, Capri (Modena), reprodukce z: MASON RINALDI 1984, 389

[9.6] Jacopo Tintoretto, *Umučení sv. Vavřince*, Christ Church, Oxford, reprodukce z: <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Tintoretto%20opere/48%20Tintoretto%20-%20il%20martirio%20di%20San%20Lorenzo.jpg> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[9.7] Jacopo Tintoretto, *Kristus před Pilátem*, Scuola Grande di San Rocco, Benátky, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/Christ-Before-Pilate-%28Cristo-davanti-a-Pilato%29.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[9.8] Jacopo Tintoretto, *Zázrak sv. Marka*, Gallerie dell'Accademia, Benátky, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/The-Miracle-of-St-Mark-Freeing-the-Slave-1548.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

[9.9] Detail muže na trůnu, Benátský malíř poslední čtvrtiny 16. století, *Umučení sv. Vavřince*, Arcibiskupství olomoucké, Olomouc Benátky, Foto: Arcibiskupství olomoucké, inv. č. A 647

[9.10] Detail piláta, Jacopo Tintoretto, *Kristus před Pilátem*, Scuola Grande di San Rocco, Benátky, reprodukce z: <http://www.jacopotintoretto.org/Christ-Before-Pilate-%28Cristo-davanti-a-Pilato%29.html> (vyhledáno dne 1.7. 2010)

## Seznam použitých pramenů a literatury

- AUGUSTINUS 1978 – Aurelius AUGUSTINUS: De adulterinis coniugiis ad Pollentium, Roma 1978
- BAGLIONE 1642 – Giovanni BAGLIONE: Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio 13. del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642, Roma 1642
- BALLARIN 1963 – Alessandro BALLARIN: Dipinti veneziani riscoperti a Praga, in: Arte Veneta XVII, 1963, 248–249
- BALLARIN 1965 – Alessandro BALLARIN: Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga, in: Arte Veneta XIX, 1965, 59–82
- BARTSCH 1970 – Adam BARTSCH: Le peintre graveur, Leipzig 1970
- BERGNER 1905 – Pavel BERGNER: Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde–Galerie zu Prag, Praha 1905
- BERGNER 1907 – Pavel BERGNER: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých: Acta regionalia, XV, 1907, 130–155
- BERNARI / DE VECCHI 1980 – Carlo BERNARI / Pierluigi DE VECCHI: Tintoretto, Praha 1980
- BIBLIOTHECA SANCTORUM 1967 – Bibliotheca sanctorum, VIII, Roma 1967, 108–130
- BOREAN / MASON 2007 – BOREAN Linda / Stefania MASON: Il collezionismo d arte a Venezia. Il seicento, Venezia 2007
- BOSCHINI 1664a – Marco BOSCHINI: Le minere della pittura, Venezia 1664
- BOSCHINI 1664b – Marco BOSCHINI: Le ricche minere della pittura veneziana, Francesco NICOLINI (ed.), Venezia 1674
- BOSCHINI 1666 – Marco BOSCHINI: La carta del navegar pitoresco, Anna PALLUCCHINI (ed.), Venezia / Roma 1966
- BREITENBACHER 1925 – Antonín BREITENBACHER: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Kroměříž 1925
- BROŽKOVÁ / CIRKL / DRAHOTOVÁ / ROUS / SLAVÍČEK 1983 – Helena BROŽKOVÁ / Jiří CIRKL / Olga DRAHOTOVÁ / Jan ROUS / Lubomír SLAVÍČEK: Sběratelství, Praha 1983
- BUKOVINSKÁ 1997 – Beket BUKOVINSKÁ: Kunstkomora Rudolfa II., in: Rudolf II. a Praha, Praha 1997, 199sq.

- CECCHINI 2000 – Isabella CECCHINI: Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte, Venezia 2000
- COSTANTINI 1999 – Attilio COSTANTINI: Chiesa di San Moisè, Genova 1999
- DACOSTA KAUFMANN 1994 – Thomas DACOSTA KAUFMANN: From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: The Cultures of Collecting, John ELSNER / Roger CARDINAL (ed.), Cambridge 1994, 137–154
- DAL POZZOLO 2006 – Enrico Maria DAL POZZOLO: La „bottega“ di Tiziano: sistema solare e buco nero, in: Studi Tizianeschi, IV, 2006, 53–98
- DANIEL 1996a – Ladislav DANIEL: Benátčané: malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek, Milano 1996
- DANIEL 1996b – Ladislav DANIEL: Benátský malíř poslední čtvrtiny 16. století, in: Olomoucká obrazárna I., Olomouc 1996, 41–43
- FAVARO 1975 – Elena FAVARO: L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti, Firenze 1975
- FISHER 1977 – Maurice Roy FISHER: Titian's assistants during the later years, New York / London 1977
- FLEISCHER 1910 – Victor FLEISCHER: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684), Wien–Leipzig 1910
- FREEDBERG 1993 – Sydney Joseph FREEDBERG: Painting in Italy, New Haven / London 1993
- FUČÍKOVÁ / BUKOVINSKÁ / MUCHKA 1988 – Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1988
- FUČÍKOVÁ / BUKOVINSKÁ / MUCHKA 1991 – Eliška FUČÍKOVÁ, Beket BUKOVINSKÁ, Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991
- FUČÍKOVÁ / CHOTĚBOR / LUKEŠ 1998 – Eliška FUČÍKOVÁ / Petr CHOTĚBOR / Zdeněk LUKEŠ: Obrazárna Pražského hradu: průvodce expozicí, Praha 1998
- FUČÍKOVÁ 1994 – Eliška FUČÍKOVÁ: Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga, Milano 1994
- FUČÍKOVÁ 2001 – Eliška FUČÍKOVÁ: Imperial Paintings from Prague, Praha 2001
- GARAS 1967 – Klara GARAS: Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, 63, 1967, 39–80
- GARAS 1968 – Klara GARAS: Das Schicksal der Sammlung des Erherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, 64, 1968, 181–231
- GENTILI 2006 – Augusto GENTILI: Tintoretto. I temi religiosi ,Milano 2006

- GENTILI 2008 – Augusto GENTILI: Descrizioni per il grande vecchio. Quadri finiti, infiniti, non finiti (veri e finti), e le ragioni dell'iconologia, in: Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura, XVIII, n. 36, 2008, 224
- GRASSI 1968 – Luigi GRASSI: Il libro dei disegni di Jacopo Palma il Giovane all'Accademia di San Luca, Roma 1968
- GREVEMBROCH 1981 – Giovanni GREVEMBROCH: Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII, Venezia 1981
- GRONAU 1936 – Georg GRONAU: Documenti artistici urbinati, Firenze 1936
- HALL 2008 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha / Litomyšl, 2008
- HORČIČKA 1829 – František HORČIČKA: Katalog Colloredo–Mannsfeldské obrazárny, 1829
- HORYNA 1996 – Mojmír HORYNA: Zámek Hořovice, Praha 1996
- INVENTAR 1904 – Inventar des Vermögens des Fürsterzbistums Olmütz, zusammengestellt auf Grund der vom Jahre 1892 bis einschliesslich 13. März 1904 eingetretenen Veränderungen, Zemský archiv Brno, pobočka Kroměříž
- INVENTÁŘ 1659 – Inventarium aller vnnndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleucht Herrn Herrn Leopoldt Wilhelmem... zue Wien vorhandenen Mahllereyen... (Anton van der Baren, 14. 6. 1659), A. v. Berger (ed.) in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1, 1883, LXXX–VI–CLXXVII, n. 495
- INVENTÁŘ 1737 – Inventar der Kunst– und Schatzkammer auf dem Prager Schloß, in: Jahrbuch der Kunsthistorisches Smmlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, X, 1889 CXLII
- INVENTÁŘ 1819 – inventur und Fideicommiss–Separation auf dem Familialen Fideicommiss der Reichsgrafen von Nostitz–Rieneck in dem Königreich Böhmen. Auf den 10. April 1819... nach Ableben des letzten Besitzers... Friedrich Reichsgrafen Nostitz Rieneck, SOA Plzeň, pobočka Žlutice, US Nostitz Jindřichovice
- INVENTÁŘ 1955 – Inventář arcibiskupské rezidence v Olomouci provedený podle skutečného stavu k 31. 7. 1955
- IVANOFF / ZAMPETTI 1980 – Nicola IVANOFF / Pietro ZAMPETTI: Giacomo Negretti detto Palma il Giovane, Bergamo 1980
- JAHRBUCH 1899 – Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XX, 1899, II, Reg. 17169

- KAZLEPKA 2003 – Zdeněk KAZLEPKA: Palma il Giovane: quaderno di disegni (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2003
- KESNER 1965 – Ladislav KESNER: Národní galerie v Praze : sbírky ve Šternberském paláci, Praha 1965
- KRSEK 1988 – Ivo KRSEK: Italské malířství 16. – 18. století, in: Staré evropské umění. Sbírkový Národní galerie v Praze, Praha 1988
- KULTZEN / EIKEMEIER 1971 – VON KULTZEN / Peter EIKEMEIER: Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1971
- LANDA 1929 – Hubert LANDA: Seznam Colloredo–Mannsfeldské obrazárny v Opočně, Opočno 1929
- LEVI 1900 – Cesare Augusto LEVI: Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo 14. ai nostri giorni, Venezia 1900
- MARINELLI 2003 – Sergio MARINELLI: Museo di Castelvecchio, Venezia 2003
- MASON RINALDI 1984 – Stefania MASON RINALDI: Palma il Giovane: l'opera completa, Milano 1984
- MASON RINALDI 1990 – Stefania MASON RINALDI: Palma il Giovane, 1548–1628: disegni e dipinti, Milano 1990
- MATĚJČEK / WIRTH 1936: Antonín MATĚJČEK / Zdeněk WIRTH: Umělecký majetek colloredo–mannsfeldských panství v Čechách, Praha 1936
- MATĚJČEK 1937 – Antonín MATĚJČEK: Zámecká galerie v Opočně, in: Umění X, 1937, 20
- MORÁVEK 1937a – Jan MORÁVEK: Nově objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském, Praha 1937
- MORÁVEK 1937b – Jan MORÁVEK: Sbírkový Rudolfa II. a pokus o jejich identifikaci, Praha 1937
- NEUMANN / ŠAFAŘÍK / MACHYTKA 1967 – Jaromír NEUMANN / Eduard ŠAFAŘÍK / Lubor MACHYTKA: Mistrovská díla starého umění v Olomouci. Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci, Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci, Olomouc 1967
- NEUMANN 1964 – Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1964
- NEUMANN 1966 – Erwin NEUMANN: Das Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607–11, in: *Analecta Reginensia, I: Queen Christina of Sweden: documents and studies*, Stockholm, 1966, Bauer–Haupt 1976, 262–265
- NEUMANN 1967 – Jaromír NEUMANN: The Picture Gallery of Prague Castle, Praha 1967

- NEUMANN 1969 – Jaromír NEUMANN: Neznámá díla italských mistrů v Olomouci, *Umění* 1969, 17, 1–49
- NEUMANN 1980 – Jaromír NEUMANN: Nový Tintorettův obraz na Pražském hradě, in: *Umění XXVIII*, 1980, 193–224
- NIERO 1979 – Antonio NIERO: Chiesa di San Giacomo dall'Orio, Venezia 1979
- NOVÁK 1915 – Josef NOVÁK: Prameny k studiu bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: *Památky archeologické*, roč. XXVII, 1915, 123–141, 208–221
- OVIDIUS NASO 1974 – OVIDIUS NASO Publius: *Proměny*, Praha 1974
- PALLUCCHINI / ROSSI 1982 – Rodolfo PALLUCCHINI Paola ROSSI: *Tintoretto: le opere sacre e profane*, I,II, Milano 1982
- PALLUCCHINI / ROSSI 1994 – Rodolfo PALLUCCHINI / Paola ROSSI: *Tintoretto: le opere sacre e profane*, Milano 1994
- PALLUCCHINI 1981a – Rodolfo PALLUCCHINI: *La Pittura veneziana del seicento*, I., Milano 1981
- PALLUCCHINI 1981b – Rodolfo PALLUCCHINI: *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540–1590*, Milano 1981
- PANIGAROLA 1597 – Francesco PANIGAROLA: *Prediche sopra gli Euangelij di Quaresima del Reuerendiss. Monsig. Panigarola vescovo d'Asti*, Venetia 1597
- PANOFSKY 1969 – Erwin PANOFSKY: *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969
- PERIA 1997 – Beatrice PERIA: Tintoretto e l'Ultima cena, in: *Venezia Cinquecento*, VII, 13, 1997, 79–139
- PERIA 1998 – Beatrice PERIA: Ancora sull'iconografia dell'Ultima cena, tra i Santacroce e Palma il Giovane, in: *Venezia Cinquecento*, VIII, 16, 1998, 147–177
- PEŠEK 1985 – Jiří PEŠEK: *Collezione dei quadri e il loro posto nel mecenatismo e nel collezionismo dell'imperatore Rodolfo II.*, Prato 1985
- PETRIOLI TOFANI 1991 – Anna Maria PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Firenze 1991
- PIETRANGELI 1974 – Carlo PIETRANGELI (ed.): *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974
- PIOVENE / MARINI 1984 – Guido PIOVENE / Remigio MARINI: *Veronese*, Praha 1984
- RAGGHIANI / COLLOBI RAGGHIANI 1962 – Carlo Ludovico RAGGHIANI / Licia COLLOBI RAGGHIANI: *Disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Firenze 1962

- RIDOLFI 1648a – Carlo RIDOLFI: Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, Detlev Freiherrn VON HADEL (ed.), I, II, Berlin 1914–24
- RIDOLFI 1648b – Carlo RIDOLFI: Le marauiglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato, Venetia 1648
- ROSAND 1996 – David ROSAND: Tintoretto e gli spiriti nel pennello, in: Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte, Venezia, 1996, 136
- ROSSI 1984 – Paola ROSSI: Il recupero di Jacopo Palma il Giovane, in: Arte Veneta XXXVIII, 1984
- ROSSI 1994 – Paola ROSSI: Tintoretto, Milano 1994
- ROYT 2006 – Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SAVINI BRANCA 1964 – Simona SAVINI BRANCA: Il collezionismo veneziano nel 600, Firenze 1964
- SCIRÉ NEPI / ROSENBERG / BÉGUIN 1998 – Giovanna SCIRÉ NEPI / Pierre ROSENBERG / Sylvie BÉGUIN: Le Tintoret: une leçon de peinture, Milano 1998
- SCIRÉ–NEPI 1990 – Giovanna SCIRÉ–NEPI: Pietà, in: Titian: prince of painters, Venice 1990, 373sq.
- SCIRÉ–NEPI 2009 – Giovanna SCIRÉ–NEPI: Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia 2009
- SEZNAM 1692 – Seznam hraběte Františka Antonína Berky z Dubé pro prince Adama Johanna von Liechtenstein (květen 1692), in: Neue Quellen zur Geschichte des fürstlich Liechtensteinschen Kunstbesitz. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes des K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege 5, Friedrich WILHELM (ed.), 1911, col. 115–120
- SLAVÍČEK 1993 – Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, Praha 1993
- SLAVÍČEK 1999 – Lubomír SLAVÍČEK: Brněnská výstava starých mistrů z roku 1925 a soukromé sběratelství v Brně 1918–1939, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, 1999, 55, 105–118
- SLAVÍČEK 2007 – Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007
- STEIF 1925 – Maxim STEIF: Alte Meister im mährischen Privatbesitz. Einleitende Worte zur Ausstellung in brünner künstlerhaus, in: Belvedere, 1925, I, 40–44
- STRETTI 1980 – Karel STRETTI: Průzkum restaurování a technologická výstavba Tintorettova „Klanění pastýřů“, Umění XXVIII, 1980, 231–245



SUROGÁT 1738 – SUROGÁT: Beyläufige Verzeichnuß derer jenigen Bilder So dermahlen  
Salva ulteriori Specificatione pro Surrogato derer in Fideicomess Instrument abgängigen  
golden Ketten und geschir angenohmen werden könnten, SÚA Praha, Zemské desky, 507,  
fol. B 12sq.

ŠAFAŘÍK 1968 – Eduard A. ŠAFAŘÍK: Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert (kat.  
výst.), Dresden 1968

TAGLIAFERRO / AIKEMA 2009 – Giorgio TAGLIAFERRO / Bernard AIKEMA: Le botteghe di  
Tiziano, Firenze 2009

TAGLIAFERRO 2006 – Giorgio TAGLIAFERRO: La Bottega di Tiziano: un percorso critico,  
in: Studi Tizianeschi, IV, 2006, 31

TAGLIAFERRO 2007 – Giorgio TAGLIAFERRO: Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di  
Tiziano nell'ultimo decennio, in: Tiziano. L'ultimo atto, Lionello PUPPI (ed.) Milano 2007,  
163

TIETZE–CONRAT 1946 – Erica TIETZE–CONRAT: Titian's Late Workshop, in: The Art  
Bulletin, XXVIII, 1946, 76–88

UNBEKANNTE HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER. 15.–18. JAHRHUNDERT (kat. výst.) 1967  
– Unbekannte Handzeichnungen alter Meister. 15.–18. JAHRHUNDERT. Sammlung Freiherr  
Koenig–Fachsenfeld. Ausstellungskatalog. Stuttgarter Galerieverein e. V. Staatsgalerie  
Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1967

VALCANOVER 1983 – Francesco VALCANOVER: Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di  
San Rocco, Venezia 1983

VON DER BERCKEN 1942 – Erich VON DER BERCKEN: Die Gemälde des Jacopo Tintoretto,  
München 1942

ZANUSSO 2001 – Federica ZANUSSO: Il tema di Cristo e l'adultera nella pittura veneta del  
XVI secolo, tesi di laurea in Lettere, Università Ca' Foscari di Venezia, 2001

ZIMMERMANN 1905 – Heinrich ZIMMERMANN: Das Inventar der Prager Schatz– und  
Kunstkammer vom 6. December 1621, in: Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen  
des Allerhochsten Kaiserhauses XXV, 1905, LI–II

ŽĎÁRSKÝ 1968 – Milan ŽĎÁRSKÝ: Zámecká obrazárna v Opočně, 1968

## Resumé

Diplomová práce „Osudy obrazů Palmy il Giovane ve sbírkách Království českého až do dnešních dnů“ se v prvních kapitolách věnuje vztahu Palmy k Tizianově a Tintoretově dílně. Přestože se od nepaměti uvádělo, že byl Tizianovým žákem, nejnovější bádání tuto skutečnost popírá a uvažuje o něm jako o umělci, který pracoval nezávisle na Tizianovi. Je však nutno poznamenat, že pokud Tizianova dílna potřebovala výpomoc se zakázkami, Palma nikdy neodmítl. S druhým benátským velikánem Jacopem Tintorettem měl Palma možnost setkat se při výzdobě Dóžecího paláce v Benátkách. Tímto se mu naskytlá příležitost poznat Tintorettův styl, pročež ho obdivoval, a také si k němu a jeho synovi Domenicovi Tintorettovi vytvořil velmi blízký vztah.

Druhá část práce dokumentuje Palmova díla. Jelikož byl po smrti mistrů Tiziana, Tintoretta a Veroneseho považován za jejich pokračovatele a nositele tradice kvalitní benátské malby, získával také velké množství zakázek a řada šlechticů toužila mít jeho obrazy. Tento zájem se týkal i českého prostředí. Palmova díla k nám proudila hned z několika center – jednak přímo z Benátek, jednak z Vídně, ale například i z Norimberku. V diplomové práci se mi podařilo zdokumentovat šestnáct obrazů, o kterých máme zmínky, že se nacházely ve sbírkách na území Království českého. Z těchto obrazů tři náležely Rudolfovi II. a čtyři Humprechtovi Janu Černínovi, jež jsou dnes nezvěstné, i přesto, že známe jejich náměty. Další skupina děl se v současnosti nachází v soukromých sbírkách, a tak je lze zkoumat jen prostřednictvím fotografií publikovaných v různých knihách či časopisech. A poslední soubor tvoří díla, která si můžeme prohlédnout i dnes, ať již v galeriích nebo depozitářích.

Diplomovou prací tohoto tématu jsem se pokusila zaplnit mezeru v poznání benátských děl na našem území. Tato cesta však skýtala řadu nesnází, jelikož ani zahraniční bádání o Palmově osobě během posledních třiceti let nijak zásadně nepokročilo. Velkým úkolem pro budoucnost tedy zůstává studium všech malířů činných v Benátkách po smrti velkých mistrů, jejichž styl se od sebe navzájem liší jen malými odchylkami. I přes tuto překážku práce upozorňuje na nová díla, která dosud nebyla s osobou Palmy spojována anebo se o nich nevědělo. Zabývá se také ikonografií děl a začleňuje je do italských souvislostí.

KLÍČOVÁ SLOVA: Palma il Giovane, Benátky, 16. století, malířství, české sbírky

## **Abstract**

### **A HISTORY OF THE PAINTINGS OF PALMA IL GIOVANE IN THE COLLECTIONS OF THE LANDS OF THE BOHEMIAN CROWN TO THE PRESENT DAY**

The diploma thesis deals in first part with the Palma's relationship to Titian's and Tintoretto's workshops. In spite of considering him as a Titian follower, the most latest research has denied this opinion and considers him as a painter working independently on Titian. However, Palma never refused to help to Titian's workshop if needed. He met Jacopo Tintoretto, another great Venetian painter of that time, during their common work on decoration of the Doge's Palace in Venice. This was an opportunity for Palma to get to know Tintoretto's style that he admired. At the same time, Palma created a very close relationship to Tintoretto and his son Domenico Tintoretto.

Second part of the thesis describes Palma's works. After deaths of Titian, Tintoretto and Veronese, Palma was considered their successor and representative of traditional high-quality Venetian painting. He acquired a lot of orders and dozens of noblemen desired to own his paintings. Also aristocrats from Czech lands were interested in his works. Palma's works were coming here from several places – both directly from Venice and indirectly from Vienna or Nuremberg. I described sixteen paintings that are known to be present in the collections of the Lands of the Bohemian Crown. Three of them belonged to Rudolf II of Austria, four of them to Humprecht Jan Černín; nowadays they can not be identified, in spite of their subjects are known. Another group of paintings is made up by works that are in private collections and that is why they can be investigated just through the photographs published in books or journals. The last group is represented by works that at present can be seen in galleries or depositories.

I tried to „fill the gap“ in the knowledge of Venetian works in the Czech lands. This effort was not easy and without problems because even foreign research on Palma has not progressed for last thirty years. A great aim for the future is going to be a study of all painters working in Venice after the death of the masters whose styles differ just in details. Despite above mentioned facts, this thesis presents new works that were not connected with Palma (not attributed to Palma) or were unknown. Last but not least, the thesis also deals with the iconography and iconology of works and tries to incorporate them in Italian connections.

KEYWORDS: Palma il Giovane, Venice, 16th century, painting, czech collections

Počet znaků

Znaky bez mezer: 172 042

Znaky včetně mezer: 201 326