

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Klára Adamová

**Malíř Jakob Seisenegger a jeho portrétní
tvorba v Čechách a na Moravě**

**S přihlédnutím k vývoji portrétní figurální malby
v Zápí**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Nespěšná PhD.

Praha 2012

Prohlášení

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

V Praze dne 17.4. 2012

Klára Adamová

Bibliografická citace

Malíř Jakob Seisenegger a jeho portrétní tvorba v Čechách a na Moravě. S přihlédnutím k vývoji portrétní figurální malby v Zápálpi. [rukopis]: bakalářská práce / Klára Adamová; vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Nespěšná PhD. -- Praha, 2012. -- s. 131

Anotace

Bakalářská práce se zabývá portrétní tvorbou rakouského malíře Jakoba Seiseneggera (1505–1567) v Čechách a na Moravě v rozmezí let 1529–1562. Jakob Seisenegger se ve své tvorbě věnoval zejména celofigurální portrétní malbě. Úvodní část se věnuje životopisu umělce a ukázkám vybraných portrétů vzniklých během Seiseneggerova působení jako dvorního malíře na dvoře císaře Ferdinanda I. Habsburského. Dále je tato část rozšířena o nastínění vývoje samostatného renesančního portrétu v Čechách. Hlavní část práce je věnována jednotlivým Seiseneggerovým podobiznám členů českých a moravských šlechtických rodů. Jednotlivé dílčí kapitoly nejprve představí portrétovanou osobu a poté se jejich pozornost věnuje popisu, ikonografii a stylovému zařazení díla v rámci umělcovy či ostatní blízké tvorby. Závěrečná část pojednává o vlivu Jakoba Seiseneggera na portrétní tvorbu v Čechách.

Klíčová slova

Jakob Seisenegger, 16. století, portrétní tvorba, celofigurální portrét, šlechta

Abstract

This bachelor thesis deals with the work of the Austrian portrait painter Jacob Seisenegger (1505-1567) in Bohemia and Moravia during the years 1529-1562. Jacob Seisenegger in his work focused mainly on life size portrait painting. The introductory part is devoted to the artist's biography and selected examples of portraits created during Seisenegger's work as a court painter at the court of Emperor Ferdinand I of Habsburg. In addition this part is extended with an outline of the development of Renaissance self-portraits in Bohemia.

The main part of the thesis is devoted to the individual portraits by Seisenegger of members of the Czech and Moravian aristocracy.

Each sub-chapters first introduces the portrayed person and then they focuses on the description, iconography and stylish classification of the artist's works or other contemporaries works. The final part discusses the influence of Jacob Seisenegger on portrait painting in our country.

Keywords

Jacob Seisenegger, 16th century, portrait creation, life size portrait, aristocracy

Počet znaků (včetně mezer): 164 298

Poděkování

Děkuji Mgr. Magdaléně Nespěšné PhD. za ochotnou pomoc a cenné rady a připomínky během vedení práce. Dále mé poděkování patří PhDr. Tomáši Horynovi, kastelánovi Státního zámku Červená Lhota, Mgr. Pavlovi Machovi z NPÚ ú.o.p v Josefově a kurátorce Lobkowiczských sbírek PhDr. Veronice Wolf. Děkuji též mé rodině, která mi byla oporou při psaní této práce.

Obsah

Úvod.....	8
Přehled literatury.....	10
1 Malíř Jakob Seisenegger.....	15
1.1 Životopis umělce.....	15
1.2 Malířská technika a pokus o odvození stylu portrétisty.....	19
1.3 Malířova signatura.....	21
2 Počátky celofigurálního portrétu v německých zemích.....	22
2.1 Vybraná díla Jakoba Seiseneggera vytvořená pro dvůr Ferdinanda I. Habsburského.....	24
2.2 Portrét arcivévodkyně Eleonory ve věku dvou let.....	25
2.3 Portrét arcivévodkyně Anny Habsburské z roku 1545.....	26
2.4 Portrét císaře Maxmiliána v chlapeckém věku.....	27
2.5 Portrét arcivévodky Ferdinanda Tyrolského z roku 1548.....	28
2.6 Portrét Wilhelma Neytharta z roku 1565.....	29
2.7 Celofigurální portrét císaře Karla V. se psem aneb otázka originálu a kopie.....	30
2.8 Vliv Seiseneggera na ostatní portrétisty vídeňského dvora.....	34
3 Počátky renesančního portrétu v Čechách a na Moravě.....	37
4 Portrétní tvorba Jakoba Seiseneggera v Čechách a na Moravě.....	41
4.1 „Věrný milý krále Ludvíka.“ Osobnost Adama I. z Hradce a jeho ženy Anny Hradecké roz. z Rožmitálu.....	42
4.2 Portrétní tvorba Jakuba Seiseneggera pro Adama I. z Hradce.....	43
4.2.1 Celofigurální portrét Adama I. z Hradce a Anny Hradecké z roku 1529.....	44
4.2.2 Dětský dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce ze zámku Červená Lhota.....	49
4.3 Portréty Jakoba Seiseneggera ve sbírkách knížat z Lobkovicz.....	54
4.3.1 Marie hraběnka Těšínská roz. z Pernštejna.....	56

4.3.2	Portrét Marie hraběnky Těšínské z roku 1550	57
4.3.3	„Z nás bratří nejpovědomější.“ Osobnost Jaroslava z Perštejna	59
4.3.4	Portrét Jaroslava z Pernštejna z roku 1558	61
4.3.4.1	Identifikace muže ze Seiseneggerova portrétu s Jaroslavem z Pernštejna.....	63
4.3.5	Španělská choť Vratislava z Pernštejna Marie Manrique de Lara	65
4.3.5.1	Dvojportrét Marie Manrique de Lara s nahým dítětem	66
4.3.5.2	Totožnost nahého dítěte a ikonografie dvojportrétu.....	67
4.3.5.3	Autorství Jakoba Seiseneggera	68
4.3.6	Protějškový portrét Vratislava z Pernštejna	69
4.3.7	„Všech cností a umění snažný ochránce.“ Osobnost Viléma z Rožmberka.....	71
4.3.8	Portrét Viléma z Rožmberka ve středním věku.....	73
4.3.8.1	Otázka autorství a datace portrétu Viléma z Rožmberka.....	75
4.4	Vliv Jakoba Seiseneggera na portrétní tvorbu v Čechách	78
	Závěr.....	84
	Obrazová příloha.....	86
	Seznam vyobrazení.....	121
	Seznam použitých pramenů a literatury.....	126

Úvod

Bakalářská práce nesoucí název „Portrétní tvorba Jakoba Seiseneggera v Čechách a na Moravě. S přihlédnutím k vývoji portrétní figurální malby v Zápálpi“ si klade za úkol seznámit čtenáře s osobu a tvorbou německého portrétisty Jakoba Seiseneggera. Jak již název napovídá, především s jeho portréty české šlechty dochovanými na území Čech a Moravy. Úvodní část přináší stav dosavadního bádání a přehled literatury významně se zabývající tímto tématem.

První část práce se věnuje nastínění umělceva života a jeho stylového východiska. Dále je tato část rozšířena o stručný přehled vývoje renesančního portrétu v německých zemích, k němuž dochází na přelomu 15. a 16. stol.. Můžeme říci, že v této době došlo ke zrodu samostatného světského portrétu. Rodící se renesanční portrét je nositelem důležitých významových poslán. Oproti dosavadní vzpomínkové povaze, vycházející ze středověkých votivních znázornění, získal portrét reprezentativní funkci. Ta dává na odiv společenské postavení, moc a sílu zpodobněné osoby. Zájem je s ohledem na umělcevu tvorbu zaměřen na celofigurální portrét.

Jakob Seisenegger se věnoval zejména malbě celofigurální a tím také v první polovině 16. stol. přispěl k jejímu rozšíření nejen v okruhu dvorské malby, ale i v okruhu šlechty a nakonec i měšťanské vrstvy. Druhá část práce představuje umělcevy vybrané celofigurální portréty z období jeho tvorby pro dvůr krále Ferdinanda I. Habsburkého. Dále je v této kapitole představena i ostatní portrétní malba Seiseneggerových současníků pohybujících se rovněž na královském dvoře. V tomto případě není opomenut známý autorský dialog mezi Jakobem Seiseneggerem a Tizianem v případě portrétní tvorby pro císaře Karla V.. Třetí kapitola se stručně věnuje počátkům renesančního portrétu v Čechách.

Čtvrtá hlavní část práce je koncipována podobně jako části předešlé, ale oproti nim se jednotlivé kapitoly věnují výhradně Seiseneggerovým portrétům představitelů české renesanční šlechty. Ústřední téma této části je v úvodu rozšířeno o stručné kapitoly z vývoje renesančního portrétu na území Čech a Moravy. Dále je zájem věnován jednotlivým umělceovým portrétům. Každá dílčí kapitola začíná úvodním medailonkem pojednávajícím o životě portrétované osoby, jelikož životní osudy portrétovaných jsou

mnohdy úzce svázaný s osudy jejich podobizen a informace z jejich života jsou mnohdy velmi důležité pro správný ikonografický výklad a identifikaci portrétovaného. Dotyčná díla jsou podrobně popsána a představena v širším uměleckém a kulturněhistorickém kontextu doby.

Závěrečná část této práce se věnuje vlivu portrétní tvorby Jakoba Seiseneggera na český renesanční portrét druhé poloviny 16. stol..

Cílem této práce je shromáždit dostupné informace týkající se Seiseneggerovy portrétní tvorby na našem území a vytvořit tak přehled umělcovy portrétní činnosti na území Čech a Moravy.

Přehled literatury

Vzhledem k monografickému zaměření této práce jsou významné publikace věnující se životu a tvorbě malíře Jakoba Seisenggera. Již roku 1864¹ zpracoval a poprvé vydal pramenné zprávy týkající se Jakoba Seiseneggera Ernst Birk, který zde dochované Seiseneggerovy písemné supliky uvádí v přepisu. Poprvé v na základě citování těchto suplik, se zde autor pokusil o rekonstrukci malířova života prostřednictvím písemností, které umělec sám vyhotovil a které ilustrují jeho působení na dvoře císaře Ferdinanda I. Habsburského. Z českých spisovatelů přispívá k nastínění umělcova života a zmapování jeho cest okrajově Karel Chytil ve své knize pojednávající o pražském malířském cechu vydané roku 1906.²

Podobně obsáhlé katalogové heslo věnované Jakobu Seiseneggerovi uvádí Kurth Rathe ve slovníku umělců autorů Ulricha Thiemera a Felixe Beckera z roku 1933.³ U hesla je uveden obsáhlý soupis jeho děl, avšak některá atribuce portrétů je později jinými autory přehodnocena či zpochybněna. Stěžejním a velice obsáhlou prací, která vychází dílem ze jmenovaných autorů, je první a doposud jediná monografie autora Kurta Löchera vydaná roku 1962.⁴

Autor zde podává ucelený a objektivní pohled na umělcův život. Cituje a přijímá Birkovy heuristické poznatky a k monografii připojuje černobílý katalog obsahující reprodukce Seiseneggerovy tvorby. Kurt Löcher je rovněž autorem přehledného hesla věnovanému umělci ve slovníku z roku 1996 editorky Jane Turner.⁵ V posledních letech se Seiseneggerovým životopisem zabýval Ludwig Igállfy–Igály ve své genealogické studii, jež je součástí sborníku příspěvků z kolokvia nesoucího název „Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit“, který se konal roku 2000 v Kunsthistorisches Museum ve Vídni a vydán byl o pět let později.⁶ Sborník přináší mnoho nových poznatků a interpretací článku E. Birka. Tento sborník je důležitý rovněž

¹ BIRK 1864, 70–94.

² CHYTIL 1906.

³ RATHE 1933, 464–466.

⁴ LÖCHER 1962.

⁵ LÖCHER 1996.

⁶ FERINO-PAGDEN/BEYER 2005.

z hlediska Seisenegerovy umělecké tvorby a historického pozadí jeho působení na Habsburském dvoře. V českém prostředí se zajímavým historickým spojitostem věnuje Ivan Glonek ve sborníku Masarykovy Univerzity v Olomouci z roku 2009.⁷ Tvorbě tzv. Dunajské školy se věnovala dvojice autorů J. Pešina a J. Homolka v článku otištěném v časopise Umění v roce 1966.⁸ Seiseneggerově signatuře se nejbližěji věnoval až Jaroslav Petřů ve svém článku z roku 1980, kde poprvé pojednával o jím nalezených celofigurálních portrétech Adama I. z Hradce a Anny z Rožmitálu na zámku ve Strážnici.⁹ Rovněž tak učinil roku 1989 ve Vlastivědném sborníku moravském, kde se podrobněji věnuje nalezeným portrétům a autorově signatuře s motivem sovy.¹⁰

Německá literatura popisující téma vývoje renesančního portrétního v německých zemích je velice obsáhlá. Z obecného hlediska se tomuto tématu ve své disertační práci věnovala Heidi Ebertshäuser roku 1974.¹¹ Autorka ve své práci podává ucelenou charakteristiku německého portrétního s důrazem na dvojportrétní zobrazení. Tématu vývoje německé celofigurální malby se okrajově věnují autoři Hana Slavičková a Lubomír Sršeň ve svém článku ze sborníku Národního muzea v Praze vydaném roku 2005.¹² Nejnověji se tematice portrétního kolem roku 1500 v německých zemích věnuje katalog výstavy s názvem „Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen“ vydaný roku 2011.¹³ Autoři v něm nastiňují vývoj portrétní malby na počátku 16. stol. v Záalpi, katalog je doplněn mnoha příklady rozmanitosti tohoto žánru. V případě představení dvojportrétního Lucase Cranacha st. z roku 1514 jsem vycházela z katalogu autorské dvojice Haralda Marxe a Ingrid Mössinger, obsahujícího ikonograficky velmi vyčerpávající popis tohoto dvojportrétního.¹⁴

Druhá část práce je věnována portrétní tvorbě Jakoba Seiseneggera pro dvůr Ferdinanda I. Habsburského a členy panovnického dvora. Této problematice se rozsáhle věnoval již

⁷ GLONEK 2009.

⁸ PEŠINA/HOMOLKA 1966, 334–377.

⁹ PETRŮ 1980, 190–194.

¹⁰ PETRŮ 1989, 32–39. Německá verze článku: JAROSLAV PETRŮ: „Seiseneggers Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rožmitál.“ in: UMĚNÍ XXIII, 1985, 193–203.

¹¹ EBERTSHÄUSER 1974.

¹² SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005.

¹³ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011.

¹⁴ MARX / MÖSSINGER 2006.

zmíněný K. Löcher roku 1996¹⁵ a rovněž nedávno v katalogu malby 16. stol. ze sbírek muzea v Norimberku vydaném roku 2005.¹⁶ Seiseneggerovými portréty, uloženými dnes ve sbírkách Kunsthistorisches Musea ve Vídni, se zabýval katalog autorů G. Heinze a K. Schütze z roku 1976.¹⁷ V případě portrétů nacházejících se v Budapešti se jedná o katalog Jánose Végha z roku 1978.¹⁸ Seiseneggerově portrétu císaře Maxmiliána, ze sbírek obrazárny Pražského hradu, se věnoval samostatně J. Neumann¹⁹ a nejnověji průvodcovská publikace autorského kolektivu Elišky Fučíkové, Petra Chotěboře a Zdeňka Lukeše z roku 1998.²⁰ r

Rozsah literatury věnující se problematice dvou celofigurálních portrétů císaře Karla V. se psem od Jakoba Seiseneggera a Tiziana je velmi obsáhlý. Vzhledem ke stručné povaze kapitoly bylo nutné zaměřit se na nejdůležitější práce věnující se této problematice. Mimo monografii K. Löchera jde zejména o sborník příspěvků vedený editory Sylvii Ferino–Pagden a Andreasem Beyerem z roku 2005 a v neposlední řadě publikace věnovaná umělecké dílně Tiziana nesoucí název „Le botteghe di Tiziano“ autorů Giorgia Tagliaferriho, Bernarda Aikema, Mattea Manciniho a Andrew Johna Martina vydaná roku 2009.²¹

Základní prací věnující se podrobněji vývoji českého renesančního umění je nepublikovaná kandidátská práce Evy Bukolské z roku 1968.²² Jde o první velice rozsáhlou přehlednou práci mapující renesanční portrét na našem území. Autorka se renesančním portrétem zabývá rovněž v dalších publikacích vydaných roku 1983²³, 1985²⁴ či ve spolupráci s Pavlem Štěpánkem roku 1980.²⁵ Vývoji renesančního portrétu v českých zemích se zabýval rovněž Jaroslav Pešina v letech 1955²⁶ a 1967²⁷, rovněž Jarmila

¹⁵ LÖCHER 1962, pozn. 4.

¹⁶ LÖCHER 2005.

¹⁷ HEINZ/SCHÜTZ 1976.

¹⁸ VÉGH 1978.

¹⁹ NEUMANN 1966.

²⁰ FUČÍKOVÁ/CHOTĚBOŘ/LUKEŠ 1998.

²¹ TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009.

²² BUKOLSKÁ 1968.

²³ BUKOLSKÁ 1983.

²⁴ BUKOLSKÁ 1985.

²⁵ ŠTĚPÁNEK/BUKOLSKÁ 1980.

²⁶ PEŠINA 1955.

²⁷ PEŠINA 1967.

Vacková.²⁸ Dále již jmenovaná dvojice autorů H.Slavíčková a L. Sršeň²⁹ a nejnověji Jiří Kuthan v publikaci věnované umění doby jagellonské vydané roku 2010.³⁰

Hlavní kapitola práce se podrobněji věnuje dochovaným portrétům Jakoba Seiseneggera na území Čech a Moravy. O sérii portrétů nejvyššího kancléře českého království Adama I. z Hradce pojednávají již uvedené články Jaroslava Petřů z roku 1980, 1985 a 1989. Zmínku o podobizně Jáchyma a zachariáše na zámku červená Lhota nalezneme v díle Augusta Sedláčka z roku 1885³¹ či J. Pešiny roku 1967.³²

Portrétům dochovaným do dnešních dnů ve sbírkách knížecího rodu pánů z Lobkowicz se po stránce inventární věnoval jako první Josef Dvořák roku 1844 vycházející, dle jeho slov, z archivu roudnického zámku a ústní tradice, čímž dochází k mnoha mylným atribucím těchto portrétů.³³ Z hlediska genealogického se portrétní sbírce věnoval Ferdinand Mikovec roku 1852 v časopise Lumír, kde se snažil rovněž o n zcela správné zařazení některých děl.³⁴ Velký význam mají uměleckohistorické dokumentační soupisy dvojice autorů Maxe Dvořáka a Bohumila Matějky z roku 1907³⁵ a v případě jindřichohradecké galerie rovněž soupis památek jindřichohradeckého zámku od Josefa Nováka z roku 1901.³⁶ Dále se lobkowiczským sbírkám věnuje článek Ch. Fritzové a Jindřicha Růžičky vydaný roku 1972³⁷, J. Růžičky roku 1978³⁸ a k roku 1963 nalezneme stručný výpis provedených restaurátorských zpráv od Josefa Kopečka.³⁹

V nejnovější době se velmi podrobně Seiseneggerovými portréty zabývala Blanka Kubíková ve svém článku v časopise Umění z roku 2008⁴⁰, jež nadále rozvinula ve své nepublikované disertační práci s názvem „Kapitoly z ikonografie renesančního portrétu v Čechách a na Moravě“ z roku 2010.⁴¹ Uvedené práce jsou v této oblasti velkým přínosem

²⁸ VACKOVÁ 1989.

²⁹ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005

³⁰ KUTHAN 2010.

³¹ SEDLÁČEK 1885.

³² PEŠINA 1967.

³³ DVOŘÁK 1844.

³⁴ MIKOVEC 1852

³⁵ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907.

³⁶ NOVÁK 1901.

³⁷ FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972.

³⁸ RŮŽIČKA 1978.

³⁹ KOPEČEK 1963.

⁴⁰ KUBÍKOVÁ 2008.

⁴¹ KUBÍKOVÁ 2010.

a poskytují nové ikonografické výklady a atribuce portrétů provedené umělcem na našem území. Tuto parketu B.Kubíková ani nadále neopouští a přispívá svým článkem o portrétní tvorbě na dvoře posledních Rožmberků do katalogu výstavy s názvem: „Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami“ vydaném v roce 2011.⁴² V ikonografickém výkladu mi byl pomůckou „Slovník symbolů“ autorů Jana Royta a Hany Šedinové vydaný roku 1998.⁴³

Životopisné údaje a informace týkající se šlechticů zachycených na Seiseneggerových portrétech, rovněž tak informace kulturněhistorické povahy důležité pro úvodní medailonek, jsou čerpány z publikací podrobně se věnujících životu v českém království na přelomu 15.-16.stol. a nemenší měrou také životu šlechticů na jejich sídlech. Mezi ně patří publikace zahrnující období vlády rodu Jagellonců od Josefa Macka z roku 1992⁴⁴ a 1994.⁴⁵ Dějinám rodu Pernštejnů se věnuje roku 1999 Petr Vorel⁴⁶ a Radim Jež ve své magisterské nepublikované práci z roku 2007.⁴⁷ Život a osudy představitelů Rožmberského rodu zachycuje autorská dvojice Václav Bůžek a Josef Hrdlička roku 1997⁴⁸ či Jaroslav Pánek v roce 1998 ve své monografii Viléma z Rožmberka.⁴⁹ Velkým přínosem pro poznání života posledních Rožmberků je zejména práce věnující se přepisům a výkladu rožmberských kronik kronikáře Václava Břežana od Anny Kubíkové z roku 2005.⁵⁰

Během popisu šatu portrétovaných osob a jeho stylového zařazení mi byla velkou oporou publikace Ludmily Kybalové, vydané roku 1997⁵¹, a příspěvek Lenky Vaňkové otištěný roku 2009 ve sborníku Historická Olomouc XVII.⁵²

⁴² KUBÍKOVÁ 2011.

⁴³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998.

⁴⁴ MACEK 1992.

⁴⁵ MACEK 1994.

⁴⁶ VOREL 1999.

⁴⁷ JEŽ 2007.

⁴⁸ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997.

⁴⁹ PÁNEK 1998.

⁵⁰ KUBÍKOVÁ 2005.

⁵¹ KYBALOVÁ 1996.

⁵² VAŇKOVÁ 2009, 363–374. Ve svém článku se autorka kriticky vyjadřuje k nesprávně užívaným termínům renesanční módy v publikaci L. Kybalové z roku 1996.

1 Malíř Jakob Seisenegger

1.1 Životopis umělce

Malíř Jakob Seisenegger se narodil roku 1505 v Rakousku.⁵³ Jeho příjmení nemělo jednotnou pravopisnou podobu a spíše podléhalo dobovému způsobu zápisu. Sám malíř se podepisoval jako *Seisenecker*, *Zeyssnecker* či *Seisenegger apod.*⁵⁴ Při pokusech o určení Seiseneggerova místa narození bývá právě příjmení v literatuře spojováno s vodním tokem jménem *Seisenegg* protékajícím dolnorakouským údolím mezi městy Amstetten a Blindenmarkt.⁵⁵ Kurt Löcher píše: „....Malíři byli v této době více či méně cestující řemeslníci. Otcem Jakoba Seiseneggera by mohl být tedy onen mistr Hans, který byl roku 1508 v Salzburku zanesen do občanské knihy města a byl nejspíše členem malířské rodiny Seiseneggerů....“ , čímž připouští možnost, že rodina malíře mohla své jméno odvodit od názvu místní řeky a později odejít do Horních Rakous.⁵⁶ Ludwig Igálffy-Igály ve své studii uvádí, že druhým možným místem původu je dolnorakouské město Waidhofen nacházející se v blízkosti města Ybbs, kde je během 16. století usazen rod obchodníků a tavičů železa Seiseneggerů.⁵⁷

O roce narození se dozvídáme ze Seiseneggerovy portrétní medaile zhotovené Mathesem Geblem v Norimberku roku 1543.⁵⁸ [1] Na kresbě medaile vidíme uprostřed vyobrazen portrétní profil muže doplněný obíhajícím nápisem uvádějícím jméno a věk osoby: „*IACOB. SEISNECKHER. XXXVIII.*“ Reversní strana medailonu nese uprostřed postavu ženy držící v levé ruce štít s vyobrazením okřídleného Pegase. V pravé ruce drží uzavřenou turnajovou helmici s klenotem orlích křídel. I zde čteme nápis znějící: „*IN.LIEB.VNANGENEM.M.D.XLIII.*“⁵⁹ Portrétní profil medaile je jediným dochovaným portrétem malíře. Vidíme muže zralého věku s výraznými obličejovými rysy. Čelo muže je

⁵³ BIRK 1864, 94.

⁵⁴ LÖCHER 1962, 9. Význam jména je možný přeložit spojením „*roh o který skučí vítr*“.(FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 77).

⁵⁵ RATHE 1936, 464.

⁵⁶ LÖCHER 1962, 9.

⁵⁷ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 79.

⁵⁸ RATHE 1936,464.,

⁵⁹ Poprvé kresbu publikoval BIRK 1864, 94.

vysoké a z profilu vystupuje výrazný ostrý nos. Muž má knírek spojený s vousem pokrývajícím tváře a rozděleným na dvě poloviny. Vlasy má upraveny dle dobově oblíbeného mužského účesu zvaného „*kolbe*“.⁶⁰ L. Igálffy–Igály vyslovuje hypotézu, že osobní heslo na této medaili vyjadřuje povahu umělce. Dle něj byl Seisenegger uzavřeným člověkem, k němuž si člověk našel přístup jen obtížně.⁶¹

Dochované záznamy týkající se Seiseneggerova života a umělecké činnosti před jeho vstupem do služeb krále Ferdinanda I. nejsou známy a proto je velmi obtížné sledovat jeho cesty před jeho účastí na říšském sněmu konaném roku 1530 v Augšpurku. Jako portrétista je činný již roku 1529 v Čechách, kde zhotovil portrétní sérii rodiny nejvyššího kancléře českého království Adama I. z Hradce. Portréty objevil v šedesátých letech 20. stol. J. Petru na zámku ve Strážnici.⁶²

Učednická léta umělce, rovněž umělecká dílna, ve které by se Seisenegger vyučil, nejsou známy. Hlavním pramenem poznání umělcova života jsou jeho dochované vlastnoručně psané supliky adresované císařskému dvoru ve Vídni.⁶³ Poprvé tyto písemné prameny publikoval a komentářem opatřil Ernst Birk roku 1864. K. Löcher uvádí z dochovaných zpráv, že Seisenegger nepůsobil pouze jako portrétista, ale rovněž jako dekoratér a umělecký řemeslník, což dokládá všestranné školení umělce.⁶⁴ Za možné místo vyučení uvádí Löcher dílnu Jörga Kölderera v Innsbrucku, jehož dílna pracovala pro dvůr císaře Maxmiliána I. a byla svou velikostí a anonymitou možným polem působnosti našeho umělce. Tato úvaha však není doložitelná.⁶⁵

Jak již bylo uvedeno výše, roku 1530 se Seisenegger účastnil říšského sněmu v Augšpurku, kam dorazil nejspíše v doprovodu arcivévody Ferdinanda I. Habsburkého.⁶⁶ Bylo obvyklé, že sněmů se účastnilo mnoho představitelů duchovní i světské sféry. Mimo účastníky řad církevních hodnostářů a šlechty se sněmu účastnili také umělci, kteří zde často získali umělecké zakázky. Na sněmu byl Seisenegger nejspíše

⁶⁰ KYBALOVÁ 1996, 46.

⁶¹ FERINO-PAGDEN 2005, 80.

⁶² PETRŮ 1989, 32.

⁶³ BIRK 1864, 70–94. Supliky jsou listiny, ve kterých umělec uvádí výčet svých portrétů zhotovených pro vídeňský dvůr, rovněž tak nevyplacené provize. Jsou tedy velmi důležitým zdrojem poznání Seiseneggerova života a jeho tvorby.

⁶⁴ LÖCHER 1962, 28.

⁶⁵ LÖCHER 1962, 28.

⁶⁶ BIRK 1864, 71.

úspěšný, jelikož zde zhotovil portréty rodiny českého krále Ferdinanda I.⁶⁷ Roku 1531 byl Ferdinand I. zvolen v Kolíně n. Rýnem římským králem a 5.1. 1531 jmenoval Jakoba Seiseneggera svým dvorním malířem.⁶⁸ Od této doby doprovází svého pána na jeho cestách. Roku 1531 se Seisenegger nacházel v PrazeS kde zhotovil olejovými barvami celofigurální portrét císaře Karla V. v černém sametovém kostýmu se zlatým lemováním, jež popisuje ve své suplice: *“Item zu Prag hat mir di königliche maiestat kayserliche maiestat in seiner rechten gaenzen und volkhomblichen gross auf ain tuech von ölfarben abezuconterfehen beuolhen..in ainem spanischen schwarzen mantl und unden hinymb verprümbt...“*.⁶⁹

K. Chytil uvádí, že na pražském dvoře měl být Seisenegger v kontaktu s malířem Gangolfem Herlingarem.⁷⁰ Odtud na žádost Ferdinandna spěchal do Brna, kde v této době král pobýval a zde mu byly portréty proplaceny.⁷¹

Právě město Brno bylo důležitým v životě Seiseneggera. Zde se roku roku 1531 oženil se Susannou Tscherte, dcerou v Brně usídleného dvorního královského architekta Johanna Tscherta.⁷²

Malířova technika se změnila před rokem 1532, kdy v Boloni zhotovil technikou olejomalby celofigurální portrét císaře Karla V. se psem.⁷³

⁶⁷ BIRK 1864, 72.

⁶⁸ NEUMANN 1966,222.

⁶⁹ BIRK 1864, 74.

⁷⁰ CHYTIL 1906, 71. Chytil dále uvádí, že malíř Gangolf měl být Seiseneggerovi nápomocen roku 1531 v Praze, kdy Seisenegger pohřešoval některé své věci a nářadí .

⁷¹ LÖCHER 1962, 9. Seisenegger ve své suplice z roku 1531 uvádí: „... *Item als ich solich der kayserlichen maiestat abconterfehrung cerfertigt het, hat mich di königlich maiestat in eyll durch den camerpoten zu seiner maiestat sambt den gemel von Prag aus gen Prün in mehren zu khomen eruordert...*“ Král byl portrétem svého bratra údajně nadšen a malíř tak musel ještě před svým pobytem v Boloni zhotovit ještě jeden portrét španělského císaře. (BIRK 1864, 74).

⁷² FERINO-PAGDEN 2005, 80. Tomuto Johannu Tschertovi navrhl Albrecht Dürer, s nímž pracoval na prostorových a geometrických kresbách, roku 1522 erb. Ten od roku 1517 nalezneme na vídeňských knižních vazbách. J.Tschert mimo jiné vystavěl pevnost Roggendorf. Od kdy znal Seisenegger J. Tscherta nevíme, ale možná ho uváděl do architektonické praxe. Král Ferdinand I. mohl schválením sňatku propůjčit lesk. (FERINO-PAGDEN 2005,80). S Johannem Tschertem udržoval přátelský vztah také norimberský učenec a filozof Willibald Pirckheimer, který si s Tschertem vyměňoval dopisy, o čemž vypovídá dochovaný Pirckheimerův dopis z roku 1525 uložený ve vědecké knihovně v Olomouci. Tomuto tématu blížeji: Jiří GLONEK: Neznámý dopis Willibalda Pirckheimera v Olomouci. in: Ivo HLOBIL/Marek PERŮTKA: Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516), Olomouc 2009, 65–74.

⁷³ LÖCHER 1996, 378.

a zhotovil pro něj jeho celofigurální portrét se psem. Provedení portrétů císaře oslnilo a jeho sekretář Francisco de los Covos mu nabídl vstup do císařových služeb a vysoký roční plat. Seisenegger však tuto velkorysou nabídku odmítl a zůstal i přes nízký plat a náročné výdaje na cestu věrný králi Ferdinandovi I.⁷⁴ V letech 1535-1545 jej zastihneme ve Vídni, Praze či Českých Budějovicích. V Norimberku se roku 1543 setkal s Augustem Hirschvoglem.⁷⁵ Do konce třicátých umělec navštěvoval panovnické sídlo v Madridu, dále pokračoval do Antwerpp a Gentu, kde portrétoval členy vládnoucího rodu.

K roku 1540–41 se účastnil sněmu v Augšpurku.⁷⁶ Poté se zřejmě zdržoval společně s královským dvorem v Praze, kde roku 1547 zemřela po porodu dcery Johanny královna Anna.⁷⁷ Při této příležitosti byl pověřen zhotovením oltáře s portrétem královny, který byl umístěn v katedrále sv. Víta na Pražském hradě, byl ale zničen během roku 1619.⁷⁸ Ku pomoci si přizval malíře Hanse ze Salzburku, který s ním od roku 1548 spolupracoval na přípravě později neuskutečněné celofigurální výmalbě velkého sálu Pražského hradu na přání arcivévody Ferdinanda Tyrolského.⁷⁹ V letech 1550–1551 se účastnil říšského sněmu v Augšpurku, kde se potkal s Tizianem, Lambertem Sustrisem a Lucasem Cranachem st.. Zejména prvně jmenovaný na Seiseneggera silně zapůsobil.⁸⁰ Během padesátých let pobýval bez bližšího určení v Čechách, kde portrétoval představitele české aristokracie.⁸¹

Roku 1558 byl Ferdinand I. zvolen císařem Svaté říše římské a při této příležitosti obnovil na žádost umělce jeho rodový erb [2] a povýšil jej s plnou platností do šlechtického stavu. K tomu mu byl přislíben doživotní plat dvorního malíře. Tento slib však nebyl nikdy zcela splněn.⁸² Ve čtvrceném erbu vidíme v prvním a čtvrtém poli tři čtverce různé velikosti, dotýkající se svými hranami. Dle L. Igálffy–Igályho jde

⁷⁴ BIRK 1864, 76.

⁷⁵ RATHE 1933, 464. Augustin Hirschvogel ve své knize *Geometria* uvádí, že „Seisenegger je iniciátor a ukazatel geometrie a architektury, což vypovídá o jeho dobrých teoretických a technických znalostech. ((FERINO-PAGDEN 2005, 72).

⁷⁶ LÖCHER 1962, 11.

⁷⁷ LÖCHER 1962, 12.

⁷⁸ BIRK 1864, 83.

⁷⁹ LÖCHER 1962, 13.

⁸⁰ LÖCHER 1962, 13.

⁸¹ LÖCHER 1962, 52. Portrétní tvorbě jakoba Sesienggera se věnuje druhá část této práce.

⁸² LÖCHER 1962, 15.

o znázornění Pythagorovy věty.⁸³ Ve druhém a třetím poli je znázorněn mytologický pták Pegas držící hada v levém drápu. Pegas byl považován za symbol síly a moudrosti a také nesmrtelnosti, kterou představovalo Seiseneggerovo umělecké dílo. V klenotu korunovaném křídly se objevuje meč na znamení šlechtického stavu.⁸⁴

Roku 1549 koupil umělec ve Vídni dům. Ve stejném roce žádal císařský dvůr o uhrazení nákladů za malířské potřeby a šatstvo, jelikož potřeboval lékaře pro svého nemocného syna, který se mu narodil.⁸⁵ Roku 1561 přesídlila rodina do Linze, avšak v této době se již rapidně zhoršuje Seiseneggerův zrak, což mu brání v plnění objednávek.⁸⁶ Od této doby žádá více či méně úspěšně císaře a následně jeho syna Maxmiliána o mimořádnou finanční výpomoc.⁸⁷ K roku 1564 byl stárnoucí umělec téměř slepý a polovina jeho obličeje byla ochrnuta. V obavě o manželčino zaopatření po své smrti uzavřel s Ferdinandem dohodu o doživotním vyplácení provize jeho manželce Susanně.⁸⁸ Koncem roku 1567 Jakob Seisenegger v Linci umírá.⁸⁹

1.2 Malířská technika a pokus o odvození stylu portrétisty

Vzhledem k úvaze K. Löchera, který předpokládá Seiseneggerovo vyučení v dílně Jörga Kölderera v Innsbrucku, je jedním z výchozích pramenů umělcovy tvorby umění tzv.

⁸³ FERINO-PAGDEN 2005, 77. Autor uvádí starší mylnou interpretaci těchto čtverců, které E. Birk považoval za tři kostky.

⁸⁴ FERINO-PAGDEN 2005, 78. Vzhledem k symbolickému významu erbu odmítá L. Igálffy–Igály jakoukoliv spojitost s dolnorakouským šlechtickým rodem Seiseneggerů.

⁸⁵ FERINO-PAGDEN 2005, 81. O synovi není po roce 1549 žádná dochovaná zmínka. L. Igálffy–Igály uvádí, že syn zřejmě zemřel brzy po porodu.

⁸⁶ BIRK 1864, 91.

⁸⁷ RATHE 1933, 464.

⁸⁸ BIRK 1864, 92.

⁸⁹ LÖCHER 1962, 16. Jetstli vdova Susanna nadále žila v Linzi či se přestěhovala do rodného Brna není známo. (FERINO-PAGDEN 2005, 81). Dolnorakouský šlechtic Hans Brem ml. roku 1593 úspěšně zažádal o spojení erbů rodu bez pokrevní příbuznosti. V Brně tedy nadále pokračuje jméno Brem–Seisenegger, které však není pokrevně příbuzné s malířem J. Seiseneggerem. (FERINO–PAGDEN 2005, 82). Ludwig Igálffy–Igály se ve svém článku věnuje genealogii tohoto rodu až do 17. stol.. Autor zmiňuje, že roku 1644 působí při katedrále sv. Štěpána ve Vídni vdova Ludmila Seysencker von Tarnowitz, manželka či vdova po statkáři Georgovi Seysenckerovi von Tarnowitz, který vlastnil panství u města Brandýs n. Labem. (FERINO–PAGDEN 2005, 83).

Tato skutečnost je zřejmě příčinnou mylné informace uvedené na internetových stránkách města Brandýs n. Labem, kde stojí: „*Třetím významným starousedlíkem se pak stal Jakob Seisenegger /1505-1567/, dvorní malíř císaře Ferdinanda I.*“ (<http://www.brandysko.cz/mesto/vyznamne-osobnosti-a-rodaci-regionu-s441.html>, vyhledáno dne 8.3. 2011).

dunajské školy.⁹⁰ Tento malířský styl se šířil kolem roku 1500 v oblasti dunajské kotliny od Řezna k Vídni. Typickým rysem tohoto směru je prvotní zájem umělce o zachycení atmosféry prostoru a přírody nad zobrazením člověka, který se v krajině složce téměř ztrácí a splývá s ní.⁹¹ Mimo jiné přispěla dunajská škola k rozvoji a osamostatnění krajinomalby na poli záalpské malířské tvorby.⁹² Právě rané Seiseneggerovy portréty dětí krále Ferdinanda I., které zhotovil roku 1532 v Řezně, považuje pro jejich řemeslné provedení, heraldickou popisnost a detailní pojetí kostýmu a šperků za znak poučení Seiseneggera tímto stylem.⁹³ Řezenské portréty měl zhotovit za pomoci předního německého malíře, za nějž je v literatuře velmi často považován řezenský portrétista a představitel dunajské školy Albrecht Altdorfer. V raných dílech se Seisenegger držel tradiční záalpské malířské techniky malby temperovými barvami na dřevěnou desku.⁹⁴ Stejnou technikou provedl sérii portrétů členů rodiny Adama I. z Hradce z roku 1529, které je v této práci věnována samostatná kapitola.

Během působení na dvoře Ferdinanda I. přijímal Seisenegger i objednávky uměleckořemeslného původu. V tomto případě byla skutečná cena provedených objednávek ze strany dvora vždy snižována.⁹⁵ Ve své suplice umělec uvádí: „*Erstlich hab ich der königlichen maiestat etc. in grosser eyl zu Praag zwelff panier, auch zwo heerpauckn, damit die an dem wetter, als regen oder schnee, bestendjg beleiben gemacht...*“⁹⁶

⁹⁰ LÖCHER 1962, pozn.15. K. Löcher uvádí jako příklad této zkušenosti s Innsbruckou dílnou modlitební knížky královn y Anny z roku 1524. Nalezneme zde bohatě pojaté zlacenné miniatury s pputti, zvířaty či vinou révou. Diváka zaujme celostránková miniatura na titulní straně rukopisu V ní jsou zobrazeny celfé postavy arcivévody Ferdinanda I. a jeho manželky Anny Jagellonské se společným erbem a letopočtem 1524. V pozadí čteme je uvedeno osobní motto arcivévodikyně Anny: „*WIE GOTT BILL*“.. Reprezentativní zobrazení páru je běžným heraldickým vyobrazením titulní strany modlitební knížky. Arcivévodské postavy mají spíše loutkovitý postoj bez náznaku tělesné proporce, ale zajímavým postřehem je snaha autora o zachycení tváře arcivévody Ferdinanda i jeho manželky. Tvář Ferdinanda je ostrých řezaných rysů s plnými rty a vystouplým spodním rtem, špičatou bradou a ostrým nosem. Obličej Anny je výrazně oválný a její pohled směřuje na věnec ve své ruce. (LÖCHER 1962, 29).

⁹¹ PEŠINA/HOMOLKA 1966, 340.

⁹² PEŠINA/HOMOLKA 1966, 340

⁹³ LÖCHER 1962, 27.

⁹⁴ LÖCHER 1997, 24.

⁹⁵ BIRK 1864, 82.

⁹⁶ BIRK 1864, 82. Český překlad: „*Nejdříve jsem vyhotovil královskému majestátu v Praze 12 praporců a dokonce dva tympány, takové tympány, aby odolaly takovému počasí jako déšť a sníh...*“

O Seiseneggerově dílně nejsou dochovány žádné zprávy. K. Löcher se vzhledem k častým umělcovým cestám za objednavateli domnívá, že využíval spíše cizích uměleckých dílen. Avšak množství zhotovených zakázek vypovídá o existenci dílny, jelikož veškeré práce by sám mistr nezvládl.⁹⁷ Z písemných pramenů víme, že během svého působení v královských službách si občas přizval ku pomoci některého z malířů, jako v Praze roku roku 1543, kdy pracoval na slavnostních praprocích a bubnech pro Ferdinanda I.⁹⁸ Dílenské učedníky, kteří by pokračovali v tomto řemeslném umění po jeho smrti, však neměl.

Malířova technika se změnila před rokem 1532, kdy v Boloni zhotovil technikou olejomalby celofigurální portrét císaře Karla V. se psem.⁹⁹ Touto italskou technikou malby vzbudil pozornost na sever od Alp již během pobytu v Řezně. Zvládnutá technika olejomalby svědčí o umělcově pobytu v Itálii, který musel podniknout ještě před rokem 1531.¹⁰⁰ Během čtyřicátých let 16. stol. přijímal ve své tvorbě manýristické tendence, které jeho portrétům ubírají svobodu pohybu a životnost.¹⁰¹ Na stylový projev Seiseneggera mělo zásadní vliv setkání s Tizianem během říšského sněmu v Augšpurku v letech 1550–1551. Vliv Tizianova portrétního umění můžeme spatřit v pozdních Seiseneggerových portrétech, z nichž jmenujme portrét Jaroslava z Pernštejna z roku 1558.¹⁰²

1.3 Malířova signatura

Stejně jako se vyvíjel Seiseneggerův malířský styl, měnila se částečně i jeho signatura. Svá díla autor od samého počátku signoval monogramem tvořeným propletenými iniciálami I a S.¹⁰³ Zajímavým příkladem rané podoby jeho signatury je signatura na *celofigurálním portrétu Adama I. z Hradce* z roku 1529 umístěného na zámku v Telči. **[3]** U propletené iniciály vidíme signet sovy. Ve svém článku z roku 1980 srovnává J. Petrů zvířecí motiv signetu se cranachovským signetem dráčka. Zároveň odmítá spojení motivu

⁹⁷ LÖCHER 1962, 59.

⁹⁸ LÖCHER 1962, 59.

⁹⁹ LÖCHER 1996, 378.

¹⁰⁰ LÖCHER 1962, 20.

¹⁰¹ LÖCHER 1996, 378.

¹⁰² LÖCHER 1996, 378.

¹⁰³ PETRŮ 1980, 192.

sovy s objednavatelskou stranou a za rozpačitý považuje starší výklad monografií vycházejících ze soudobé grafiky.¹⁰⁴ Později Seisenegger od signetu opouští a svá díla označuje jen propletenými iniciálami doplněnými motivem trojlístku, jak ukazuje autorova signatura *portrétu Marie hraběnky Těšínské* z roku 1550. [4]

2 Počátky celofigurálního portrétního v německých zemích

Celofigurální portrét v německých zemích se vyvíjí, stejně tak jako v jiných kulturních centrech, ze sakrální oltářní malby. V pozdním středověku byli donátoři zobrazeni samostatně většinou na epitafech, náhrobcích a pečetích. V případě začlenění portrétovaného do náboženského výjevu byla potlačena velikost postavy na základě významové hierarchie panující po celé středověké období.¹⁰⁵ Na přelomu 15. a 16. stol. se stáváme, vlivem renesančního vnímání člověka a umění, svědky proměny pojetí vyobrazení donátora, ze kterého se postupně stává samostatný umělecký žánr v podobě reprezentativního portrétního.¹⁰⁶

V časech Albrechta Dürera nesl portrét zejména funkci vzpomínkovou, kdy za tímto účelem vznikaly v měšťanském prostředí miniaturní portrétní medailony.¹⁰⁷ Na sklonku 15. stol. je již portrét chápán jako dokument společenského postavení zpodobněného.¹⁰⁸ Toto poslání je dobře patrné v portrétech Bernharda Strigela, který roku 1520 zvětšil rodinu císaře Maxmiliána I., mimo jiné se setkáváme již s autoportréty i samotných umělců.¹⁰⁹

Konkrétně se portrétní diptych vyvíjí z vyobrazení donátorských postav na oltářních křídlech arch. Velký krok kupředu v tomto směru podnikl již jmenovaný Albrecht Dürer.¹¹⁰ Ten zhotovil, na přání Stephana a Georga Paumgartnerových, mezi léty 1502–1504 do norimberského kostela oltářní archu, jejíž střední deska nese vyobrazení

¹⁰⁴ PETRŮ 1980, 192. K tomuto výkladu uvádí následující monografické publikace: J.F. Christ: *Anzeige und Auslezungen der Monogrammatum*, Lipzig 1747, 389 či publikaci G.K. Naglera: *Monogrammisten*, Band IV, München 1869, 145.

¹⁰⁵ EBERTSHÄUSER 1974, 8.

¹⁰⁶ EBERTSHÄUSER 1974, 7.

¹⁰⁷ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 246.

¹⁰⁸ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 245.

¹⁰⁹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 252.

¹¹⁰ EBERTSHÄUSER 1974, 26.

Narození Páně a postranní křídla zachycují postavy sv. Eustacha a sv. Jiří. [5] Tváře světců jsou však tvářemi samotných Paumgartnerů, do jejichž role je Dürer stylizoval. V roli sv. Eustacha je zachycen Lukas Paumgartner a sv. Jiří nese rysy Stephana Paumgartnera.¹¹¹

Celofigurální portrét v životní velikosti, i přes své počátky vývoje ze sakrálních portrétů a miniaturních podobizen, je odvozen zejména od svého účelu, kterému je forma podobizny podřízena.¹¹² Formát byl hojně proměnlivý.

Za nejvýznamějšího představitele nezávislosti a osamostatnění celofigurálního portrétu z náboženské tematiky v německém prostředí a tvůrce světského reprezentativního portrétu je považován Lucas Cranach st.¹¹³ Cestu samostatného portrétního žánru zahájil roku 1512, kdy zhotovil *dvojportréty saského vévody Jindřicha Zbožného a jeho manželky Kateřiny Meklenburské*.¹¹⁴ [6] Manželský pár je zobrazen celofigurálně, natočen čelem k divákovi. Sounáležitost portrétů k sobě značí stejné jednoduché pozadí tmavé barvy, před kterým je pár zachycen. Postoj Jindřicha Zbožného naznačuje lehký kontrast, který působí mírně ztuhlým dojmem.¹¹⁵ Jindřich je svým tělem natočen směrem vlevo, kam směřuje i vévodův meč naznačující existenci pandánového portrétu Kateřiny Meklenburské. Toto natočení těl směrem k sobě a další ikonografické motivy naznačují, že jde o svatební portrét páru.¹¹⁶ Vévoda je zachycen v momentě, kdy je připraven tasit svůj meč. Pravou rukou drží jílec meče, levou přidržuje pochvu. Reprezentativní charakter portrétovaných podtrhuje dekorativně zpracovaný pestrobarevný oděv novomanželů, jež vyniká na tmavém pozadí. Ve své barevnosti se pohybuje od zlatých přes červené až po zelené tóny. Vedle postoje vévody působí Kateřina lehce loutkovým dojmem. Lucas Cranach st. zachytil tváře s citem pro individualitu a jemnou idealizaci portrétované tváře. Tvář Jindřicha je modelována odstíny lehce snědé pleťové barvy, oproti tomu tvář Kateřiny působí mnohem světleji. Reprezentativnost a jedinečnost podtrhuje příčina vzniku

¹¹¹ MARX / MÖSSINGER 2006, 430.

¹¹² HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 245.

¹¹³ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

¹¹⁴ MARX / MÖSSINGER 2006, 428.

¹¹⁵ MARX / MÖSSINGER 2006, 428

¹¹⁶ MARX / MÖSSINGER 2006, 428

dvojportrétu, kterým byl sňatek uzavřený párem roku 1512.¹¹⁷ Tento aspekt dokládají další vyobrazené motivy. Karafiátový věnec na hlavě Jindřicha byl typickým poznávacím znamením ženicha.¹¹⁸ Rovněž přívěsek na klobouku Kateřiny opakuje motiv srdce obklopeného dvěma páry rukou, jejichž spojení je skrytým svatebním gestem a symbolem požehnaného a šťastného svazku. Použití motivu psů, který se opakuje u obou manželů, nese podobný význam. U nohou Jindřicha stojí lovecký pes symbolizující zálibu jeho pána v lovu, u Kateřininych nohou vidíme sedět malého palácového psíčka, který představuje manželskou věrnost.¹¹⁹

V dějinách portrétního malířství vystupují popsané podobizny jako první světské celofigurální portréty. Svou působivou dekorativností a formátem životní velikosti stojí na počátku celofigurální malby v německých zemích.

2.1 Vybraná díla Jakoba Seiseneggera vytvořená pro dvůr Ferdinanda I. Habsburského

Dvorním malířem krále Ferdinanda I. Habsburského se Seisenegger stává roku 1531.¹²⁰ Již o rok dříve se portrétista účastnil říšského sněmu konaného v Augšpurku, kde portrétoval potomky, tehdy ještě arcivévody, Ferdinanda I. Habsburského.¹²¹ V jeho službách působil Seisenegger až do roku 1557, kdy je mu vídeňským dvorem vyplaceno jako ocenění za jeho věrné služby 500 guldenů.¹²² Během svého působení v panovníkových službách vytvořil velký počet portrétů příslušníků královské rodiny, které jednotlivé osoby zachycují v různém věku jejich života. Seisenegger tak stojí na počátku tvorby souvislé rodové portrétní galerie.¹²³

Již jako děti jsou osoby malovány se všemi náležitými rysy dětského věku. Poté jsou zpodobněni jako svatebčané či jako následníci trůnu, to vše formou reprezentativního portrétu. Důkazem jsou podobizny králových dětí z roku 1530, které se však dochovaly pouze v dílenské kopii, dále portréty Ferdinandových dcer ze čtyřicátých let 16. stol.

¹¹⁷ MARX / MÖSSINGER 2006, 429.

¹¹⁸ KYBALOVÁ 1996, 69.

¹¹⁹ MARX / MÖSSINGER 2006, 42

¹²⁰ LÖCHER 1962, 9.

¹²¹ LÖCHER 1962, 9.

¹²² BIRK 1864, 87.

¹²³ HEINZ 1963, 100.

a pozdní podobizny císaře Ferdinanda I.¹²⁴ Svého pána doprovázel na mnoha cestách po habsburské říši a účastnil se zasedání říšských sněmů konaných v letech 1540–1541 a 1550–1551, kdy se setkal s ostatními portrétisty, mimo jiné také s Tizianem, který se sněmu v roce 1550–1551 rovněž účastnil jako dvorní portrétista císaře Karla V..¹²⁵ Do služeb Karla V. se Seisenegger dostal již roku 1532, když zhotovil celofigurální portrét císaře Karla V. se psem.¹²⁶

Během doby, kdy Seisenegger portrétoval představitele české šlechty, byl stále dvorním portrétistou. Je vhodné tedy představit několik vybraných děl zhotovených na přání jeho chlebodárců. Jednalo se většinou o celofigurální reprezentativní portréty, jenž se staly Seiseneggerovou doménou.¹²⁷

2.2 Portrét arcivévodkyně Eleonory ve věku dvou let

Portrétní poprsí malé arcivévodkyně Eleonory (1534–1594), druhé dcery krále Ferdinanda I. a Anny Jagellonské, zhotovil Seisenegger roku 1536.¹²⁸ [7] Arcivévodkyně je zde zobrazena na pomezí profilu a čelního zobrazení natáčející se tělem a pohledem svých očí směrem vlevo.¹²⁹ Ve spodní části portrétu vidíme nápisovou pásku identifikující portrétované dítě. Arcivévodkyně je zachycena před tmavým pozadím oděna v dekorativním světlém šatě odpovídajícím svým provedením módnímu stylu třicátých let 16. stol..¹³⁰ Šaty se čtvercovým výstřihem, z něhož vystupuje bílá košile, tvoří horizontálně vsazené pruhy černobílého a růžového hedvábí. Dlouhé rukávy jsou kruhovitě nabírané. Drahý oděv je posít perlami a prýmkami. Na hlavě má posazen zlatě vyšíváný čepec s průhledným závojem, který oplétá lokty arcivévodkyně. Čelo dívky zdobí perla a kolem krku se vyjímá přívěsek z drahokamů. Diváka zaujme výstižně podaná okrouhlá tvář malé dívky, která fyziognomicky ukazuje proporce dětského obličeje, kde dominuje vysoké

¹²⁴ LÖCHER 1962, 9.

¹²⁵ LÖCHER 1996, 377.

¹²⁶ LÖCHER 1996, 378.

¹²⁷ LÖCHER, 1996, 378.

¹²⁸ HEINZ /SCHÜTZ 1976, 95.

¹²⁹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 299.

¹³⁰ HEINZ /SCHÜTZ 1976, 95.

čelo, kulaté tváře, nos a brada. Obličej je stínován světlým inkarnátem a v oblasti tváří růžovým odstínem a červení úst. Hlavní modelační složkou je zde světlo a hra s jeho odlesky na šatě malé slečny. Tento popisný až řemeslně podaný styl malby odkazuje na poučení Seiseneggera uměním dunajské školy.

Možný původ formy portrétu s nápisovou páskou nalezneme v miniaturních podobiznách rozšířených mezi měšťany již od konce 15. stol., avšak zde doplněný o reprezentativní nádech svatebního portrétu.¹³¹

O rok později vyhotovil Seisenegger *sérii portrétních poprsí dětí Ferdinanda I. Habsburského*.¹³² [8] V barevnosti a řemeslnosti provedení portrétů, zejména popisného zachycení šperků a pozadí tvořeného perlovými výšivkami rostlinného motivu, považuje K. Löcher tuto sérii opět za ukázkou dunajské malby pronikající z okolí Salzburgu a Podunají.¹³³

Popsaný portrét arcivévodkyně Eleonory představuje další prohloubení zájmu umělce o modelaci obličeje a individualitu osoby. Důkazem toho je *dětský dvojportrét synů Adama I. z Hradce* z roku 1529.¹³⁴

2.3 Portrét arcivévodkyně Anny Habsburské z roku 1545

V suplice z roku 1545 píše Seisenegger králi Ferdinandovi o zhotovení celofigurálního portrétu arcivévodkyně Anny v Praze: „*Item zu Prag hab ich der kuniglichen maiestat gemalt...irer kuniglichen maiestat tochter, kinigin Anna conterfet...*“.¹³⁵ [9] Celá postava arcivévodkyně je zde zobrazena v neurčitém prostoru, stojící před zelenou našasenou drapérií, jež bývá častou součástí statických pozadí Seiseneggerových portrétů. Tělo se natáčí lehce vlevo. Stejným směrem hledí i její prázdný pohled. Ruce má staticky svěřeny podél těla. Oděna je ve stylu německé renesanční módy, ale už s prvky progresivní španělské módy.¹³⁶ Veškerý pohyb a emoce portrétované jsou

¹³¹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 199.

¹³² Série se skládá z celkem osmi portrétních poprsí. (LÖCHER 1981, 16–17).

¹³³ LÖCHER 1962, 18.

¹³⁴ BUKOLSKÁ 1968, 38.

¹³⁵ BIRK 1864, 80.

¹³⁶ HEINZ /SCHÜTZ 1976, 90.

potlačeny stříhem šatů, který vytváří lehce neproporcionální dojem těla.¹³⁷ Sukně je bohatě skládaná a ozdobená zlatým motivem čtyřlístku. Na hlavě má nasazen plochý baret zakrývající její vlasy. Obličej protáhlého tvaru nese výrazné portrétní rysy habsburského rodu. Jako jsou plné tváře, kulatý nos, plné rty a kulatá brada. Seisenegger portrét zhotovil patrně k zásnubní či svatební příležitosti, jelikož Anna byla roku 1544 zasnoubena s Karlem vévodou Orleánským. Nakonec byla provdána roku 1546 za Albrechta V. z rodu Wittelsbachů, což nevylučuje dokončení portrétu na mnichovském dvoře.¹³⁸

2.4 Portrét císaře Maxmiliána v chlapeckém věku

Roku 1894 byl převezen z habsburské galerie ve Vídni do obrazárny Pražského hradu obraz zprvu uváděný jako „*portrét prince ve španělském kroji*“. Od roku 1906 je dle vídeňských inventářů uváděn jako dílo Jakoba Seiseneggera a označován jako *portrét císaře Maxmiliána v chlapeckém věku*.¹³⁹ [10] Podobizna byla namalována nejspíše po roce 1540, jak ukazuje věk portrétovaného, jemuž není více než patnáct let.¹⁴⁰ Postava Maxmiliána, naznačující lehce loutkovitý kontrapost, působí plošně vůči světlému pozadí tvořenému šedou stěnou horizontálně členěnou římsou. V pravém horním rohu je oživeno drapérií. J. Neumann si všímá všeobecných znaků portrétu, kdy Maxmilián svým postojem na mramorové podlaze a zasazením před klasické architektonické pozadí se závěsem, reprezentuje v této době již etablované celofigurální portréty Seiseneggera.¹⁴¹ Císař je zahalen do černého sametového oděvu španělského střihu tvořeného kabátcem s dlouhými šosy. Pod nimi vystupují světlé proštrihávané kalhoty ke kolenům a „*krytí*“.¹⁴² Maxmiliánova pravá ruka je natažena podél těla, levá ruka je opřena o jílec kordu zavěšeného na opasku u pasu. Na hlavě má posazen černý baret ozdobený bílým pérem.

¹³⁷ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 283.

¹³⁸ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 283.

¹³⁹ NEUMANN 1966, 222. Tato identifikace se dlouho neudržela. Roku 1953–1963 je propůjčen Státní památkové správě jako dílo anonymního malíře. (NEUMANN 1966, 222).

¹⁴⁰ FUČÍKOVÁ/CHOTĚBOŘ/LUKEŠ 1998, 78. Kurt Rathe portrét datuje do roku 1545. (RATHE 1936, 446).

¹⁴¹ NEUMANN 1966, 223. Jako příklad můžeme uvést Seiseneggerův celofigurální portrét Karla V. se psem z roku 1532, celofigurální portrét arcivévody Ferdinanda Tyrolského z roku 1548 aj.. Uvedeným portrétům se věnují následující kapitoly.

¹⁴² KYBALOVÁ 1996, 101.

Stylové provedení portrétu, vyznačující se lineárností tahů, krouženou modelací obličeje a detailním podáním mramorové podlahy, odkazuje dle J. Neumanna na malířský rukopis Jakoba Seiseneggera.¹⁴³

2.5 Portrét arcivévody Ferdinanda Tyrolského z roku 1548

Ve službách arcivévody Ferdinanda Tyrolského působil Seisenegger již před rokem 1548. Arcivévodou byl pověřen zhotovením série portrétů habsburské rodiny a jejich předků, avšak tato zakázka nebyla nikdy uskutečněna.¹⁴⁴ Do léta roku 1548 se podílel na restaurátorských pracech ve velkém sále Pražského hradu. [11], není však známo, zda portrét vznikl přímo v Praze.¹⁴⁵

Na obraze čteme nápis: „FERDINANDVS.DE.GRATIA./ARCHIDVX.AVSTRIE. AETATIS.SVE.XIX./ANNO.DOMINI.M.D.XLVIII.“¹⁴⁶ Portrét je pod nápisem signován. Nejnověji se k dataci obrazu vyjadřuje kolektiv autorů katalogu výstavy s názvem „DÜRER-CRANACH-HOLBEIN“ z roku 2011, kde uvažují o zhotovení portrétu již roku 1547. V tomto roce byl jmenován arcivévoda místodržitelem českého království. Portrét byl dle autorů následně dokončen.¹⁴⁷ Podobizna je dalším charakteristickým typem Seiseneggerova celofigurálního reprezentativního portrétu. Útlá postava devatenáctiletého arcivévody stojí ze tříčtvrtečního profilu natočena směrem vlevo. Oči Ferdinanda se dívají přímo na diváka. Oděn je v honosně zdobeném španělském šatu tvořeném spodním kabátcem bílé barvy s krátkými šosy vyšívaným zlatými pruhy.

Krátké kalhoty jsou nastaveny bílými punčochami obepínajícími nohy arcivévody. Přes kabátec má oblečen tmavě fialový svrchní kabát s řasenými rukávy tvořícími mohutná ramena. Ruce jsou volně svěšeny podél těla. U pasu má zavěšen kord, o jehož jílec opírá svou levou ruku. Ruka diváka zaujme svou neobvyklou propracovaností svalů pomocí světla. Podobizna je svým pojetím a manýrou považována za zrcadlovou inspiraci

¹⁴³ NEUMANN 1966, 224.

¹⁴⁴ LÖCHER 1962, 13.

¹⁴⁵ LÖCHER 1962, 13.

¹⁴⁶ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 297. V českém znění: „FERDINAND Z BOŽÍ MILOSTI ARCIVÉVODA RAKOUSKÝ, V DEVATÉNÁCTÉM ROCE VĚKU SVĚHO V ROCE 1548“.

¹⁴⁷ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 297.

umělcovým starším portrétem *císaře Maxmiliána v chlapeckém věku [10]* ze sbírek Pražského hradu.¹⁴⁸

2.6 Portrét Wilhelma Neytharta z roku 1565

V závěru své umělecké činnosti měl Seisenegger dle J. Végha zhotovit roku 1565 portrétní poprsí lineckého měšťana Wilhelma Neytharta.¹⁴⁹ [12] Podobizna je provedena tentokrát neobvykle na pergamenovém papíře.¹⁵⁰ Muž je zachycen v portrétním poprsí ze tříčtvrtečního profilu natočen mírně vlevo. Oproti doposud užívaným architektonickým pozadím, stojí v tmavě hnědém neutrálním prostoru. V pravé natažené ruce drží skleněný pohár, levá spočívá mírně pokrčena podél těla. Oděn je v černém sametovém kabátci s bílými rukávy. Rezavé krátké vlasy má sčesány do lysého čela. Dlouhý vous a knír jsou rozděleny pěšinkou, pohled očí směřuje přímo k divákovi.

K. Löcher si všímá dobře vystiženého skleněného poháru a modelace obličeje. Vzhledem k dataci odkazuje na přímý vliv jemného portrétního projevu Tiziana, jak jej rovněž nalezneme v portrétu Vratislava z Pernštejna z roku 1558.¹⁵¹

¹⁴⁸ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 297.

¹⁴⁹ VÉGH 1978, 45. Na rubu pergamenu nápis: „*Wilhelm Neythart geborner Linttzer, In 30 Jar- gemacht Jm 15.65. Jar*“. VÉGH 1978, 45

¹⁵⁰ LÖCHER 1962, 55.

¹⁵¹ LÖCHER 1962, 55. Samotné problematice originálu a kopie Seiseneggerova a Tizianova portrétu císaře Karla V. se psem se věnuje široká literatura. Pro tuto kapitulu jsem čerpala především z této základní a novější literatury uvedené v seznamu použité literatury: BIRK 1864; LÖCHER 1962, NEUMANN; 1966, HEINZ/SCHÜTZ 1976; FERINO–PAGDEN/BEYER 2005; TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009; HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011. Další literatura věnující se této problematice či otázce dvorského renesančního portrétu: Niels von HOLST: *Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus*, Strasburg 1930 ; Harold E. WETHEY: *The paintings of Titian: complete edition II, The portraits*, London 1971; Fritz HEINEMAN: *La bottega di Tiziano*, in: Neri POZZA (ed.): *Tiziano a Venezia: convegno internazionale di studi*, Venezia 1980; Maria KUSCHE: *Der christliche Ritter und seine Dame - das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, in: *Pantheon XLIX*, 1991, 4-35; Günther SCHWEIKHART: *Tizian in Augsburg*, in: Klaus BERGDOLT / Jochen BRÜNING (ed.):

Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997; Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007;

2.7 Celofigurální portrét císaře Karla V. se psem aneb otázka originálu a kopie

Přesto, že jsou předešlé ukázky Seiseneggerovy tvorby řazeny dle datace vzestupně, věnuje se poslední kapitola části velmi známému ranému Seiseneggerovu portrétu. O jeho originalitě a původnosti bylo v uměleckohistorické sféře již mnoho napsáno a neustále jsou vedeny diskuze o jeho prvenství. Tuto diskuzi lze současně nazývat již polemikou. Jedná se o Seiseneggerův *celofigurální portrét císaře Karla V. se psem* datovaný rokem 1532 a doložený v umělcových suplikách.¹⁵² [13] Karel V. Habsburský (1500–1558) byl od roku 1519 římským králem. Roku 1530 byl v Boloni korunován papežem Klementem VII. císařem Svaté říše římské.¹⁵³ Na přelomu let 1531–1532 cestoval Seisenegger společně s Ferdinandem I. na říšský sněm do Innsbrucku, kde také strávil zimní měsíce tohoto roku a zhotovil několik portrétů královny rodiny.¹⁵⁴ Roku 1532 táhl císař Karel V. přes Vídeň opět do Boloně, kam přijel koncem tohoto roku a byl zde Seiseneggerem portrétován.¹⁵⁵ V Boloni pobýval císař do konce února roku 1533. Do této doby musel Seisenegger podobiznu zhotovit, jelikož již roku 1535 se nacházela ve vlastnictví krále Ferdinanda I.¹⁵⁶ E. Birk však uvádí skutečnost, že Seisenegger měl již roku 1530 v Praze zhotovit celofigurální portrét císaře olejovými barvami v černém kabátě se zlatým lemováním.¹⁵⁷

Oproti dosavadním portrétům, z nichž můžeme jmenovat celofigurální portréty Adama I. z Hradce a jeho ženy Anny Hradecké roz. z Rožmitálu z roku 1529, které jsou zhotoveny ještě v duchu tradiční záalpské techniky malby temperou na dřevěnou desku, je již *celofigurální portrét císaře Karla V. se psem* proveden technikou olejomalby.¹⁵⁸ Kurt Löcher na portrétu upozorňuje na první příklad vlivu mezinárodní portrétní malby na tvorbu Seiseneggera a zmiňuje, že olejomalba není malířovým prvním pokusem zvládnutí této techniky. Ba naopak je důkazem malířova poučení italskou malbou a jejím pochopením

¹⁵² NEUMANN 1966, 223. Porét je roku 1685 doložen v hradních sbírkách.

¹⁵³ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 270.

¹⁵⁴ LÖCHER 1962, 10.

¹⁵⁵ LÖCHER 1962, 10. Pověřen portrétováním císaře byl Seisenegger doslova : „...beflügelt durch den bedeutenden Bildnisauftrag...“. Tedy: „...okřídlen významným úkolem vytvoření portrétu...“(PETRŮ 1989, 39)

¹⁵⁶ BIRK 1864, 77.

¹⁵⁷ BIRK 1864, 74. Díla se nedochovala. Na poučení umělce italskou malbou před rokem 1532 upozorňuje níže K. Löcher.

¹⁵⁸ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 71.

principů olejomalby. Na základě tohoto rozboru Löcher konstatuje, že Seisenegger musel v Itálii pobývat již v rozmezí let 1529–30, tedy ještě před portrétováním císaře v Boloni.¹⁵⁹

Císař je zachycen v lehce ztuhlém kontrapostu stojící na mramorové podlaze. Pozadí je tvořeno v levé části vertikálně splývajícími zelenými nárasenými závěsem odhalujícími stěnu okrové barvy. Postava císaře je zobrazena z čelního pohledu, tělem lehce natočeným směrem vpravo, jak naznačuje nakročení pravé nohy. Stejným směrem se otáčí hlava a pohled očí. Pravá ruka je připažena k tělu a v dlani svírá dýku s ozdobným střípцем. Levou rukou drží široký obojek psa, který císaři stojí u nohou a dívá se nahoru na svého pána. Karel V. je oděn v šatu typicky španělského renesančního střihu. Ten je tvořen spodním kabátcem se stojatým límcem a krátkými obtaženými šosy, vše zhotoveno v kombinaci bílé a zlaté látky. Rukávy jsou balónovitě střižené doplněné dlouhými fáchy a kruhovým nabíráním obtahujícími paže císaře. Stejnou technikou jsou zhotoveny prostřihávané kalhoty sahající nad kolena císaře, z nichž nápadně vystupuje „krytí“.¹⁶⁰ Siluetu panovníka výrazně dotvářejí bílé obtažené punčochy. Přes spodní roucho má oděn černý kožešinový kabát bez rukávů, jenž odhaluje nádheru spodního oděvu. Obut je v dobově módních botech s prostřihy, které jsou pro svůj tvar zvané „hubaté“.¹⁶¹ Na hlavě má nasazen černý sametový baret s bílým pérem. Útlý pas císaře je zvýrazněn zlatým opaskem se zavěšeným mečem. Na hrudi císaři spočívá zlatý řetěz s Řádem zlatého rouna. Tvář císaře podaná utaženým kresebným stylem, působí naturalisticky a připomíná spíše vliv nizozemské realistické malby 15. stol..¹⁶² Gabrielle Goffriller upozorňuje na neobvykle strohou ikonografii císařova portrétu ve srovnání s jeho jinými podobiznami. Strohost je vyjádřena absencí symbolů jako jsou koruna, žezlo či říšské jablko. Jejich přítomnost by identifikovala portrétovaného jako prvního muže habsburské říše.¹⁶³

Tato Seiseneggerova práce by byla bez větších diskuzí považována za jednu z jeho prvních reprezentativních celofigurálních portrétů člena habsburského rodu, nebýt však existence jiného téměř identického *celofigurálního portrétu císaře Karla V. se psem* „jehož

¹⁵⁹ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 71. K tomuto pobytu nejsou dochovány žádné písemné záznamy. K pobytu naznačuje „dle autora této hypotézy, pouze technické provedení nemyslitelné bez zkušenosti z Itálie.

¹⁶⁰ KYBALOVÁ 1996, 101.

¹⁶¹ KYBALOVÁ 1996, 66.

¹⁶² FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 52.

¹⁶³ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 133.

autorem je Tizian.¹⁶⁴ [14] Císař se s Tizianem setkal patrně již roku 1530 prostřednictvím mantovského vévody Federica I. Gonzagy. Ten se ve stejném roce ucházel o císařovu přízeň a byl jím povýšen do vévodského stavu. Vévoda figuruje i během druhého setkání umělce a císaře v Boloni v letech 1532 respektive 1533.¹⁶⁵

Roku 1533 byl Tizian za své portrétní umění jmenován rytířem Řádu zlaté ostruhy a dvorním malířem císaře a to i přesto, že se na císařském dvoře nemohl často vyskytovat.¹⁶⁶ Alpy překročil Tizian v letech 1547–1548 a pak ještě roku 1550–1551, kdy se účastnil říšských sněmů v Augšpurku, aby portrétoval elitu evropské politiky. Tizian téměř nikdy necestoval sám, ale většinou za doprovodu svých dílenských spolupracovníků a učňů.¹⁶⁷

Při prvním pohledu na portréty obou umělců, které spojuje podání a ikonografická nevšednost habsburského portrétu, vyvstává problém jak určit, který z portrétů je tím prvním a který je kopií. Můžeme si zde položit otázku, zda jde v případě Tizianovy práce o originál nebo kopii zhotovenou na základě Seiseneggerovy matrice? Či se jedná pouze o banální příklad uměleckého vlivu rozvinutého do diskuze mezi umělci a promítnutého do jejich tvorby? Tento názor zastávají autoři publikace „La botteghe di Tiziano“ G. Tagliaferro, B. Aikema a M. Mancini.¹⁶⁸ Autoři rovněž upozorňují na typologii Karlova portrétu, která vzniká v německých zemích počátkem 16. stol. a jako příklad uvádějí *celofigurální portréty Jindřicha Saského a Kateřiny Mecklenburské z roku 1514*.¹⁶⁹ [6] Zároveň však konstatují: „.....*Siesenegger se ve svém portrétu Karla V. chlubil tizianismem naprosto nepřítomným v jeho předchozí tvorbě a který transformuje v dalších*

¹⁶⁴ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 270.

¹⁶⁵ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 32. dle diskutovaného dopisu vyslance z Urbina z roku 1530, který psal svému pánovi, mělo být první setkání umělce a císaře značně neutěšené. Císař měl Tiziana za jeho první portrét prý velmi bíděně odměnit. Navíc rozpory v dochovaných pramenech neumožňují tento portrét přesně identifikovat. (FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 32).

¹⁶⁶ F. Checa píše, že od roku 1530 se rodí silný vztah mezi Tizianem a císařem a pro zálibu a větší porozumění jeho tvorby si vybral právě Tiziana a ne například portrétistu Parmigianina. (FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 52).

¹⁶⁷ TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009, 133.

¹⁶⁸ K. Löcher považuje Tiziánův portrét za reprodukci zhotovenou na přání císaře. LÖCHER (1996, 378). Dle E. Birka se na první pohled vnucuje myšlenka, že Seisenegger Tizianův obraz, který ho údajně maloval ve stejnou dobu v Boloni, kopíroval pro svého pána krále Ferdinanda. Naproti tomu však dle Birka stojí Seiseneggerova svědomitost, se kterou vždy uvádí, když byl pověřen kopírovacími pracemi. (BIRK 1864, 77)

¹⁶⁹ TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009, 335.

portétech.¹⁷⁰ I přes Seiseneggerův „*tizianismus*“ je patrný rozdíl v podání portrétu. Tizian se v duchu italské portrétní malby 16. stol. soustředí zejména na individuálnost portrétovaného a zachycení vnitřní povahy člověka, vystižení šatu a okolí je v tomto případě druhotné. Seisenegger se drží spíše záalpské tradice realismu, když velice detailně a popisně pracovává kostým císaře a prostor, ve kterém je zachycen.

V pamětech Karla V. chybí jakýkoliv záznam o dojmu, který na něj oba jmenovaní umělci udělali.¹⁷¹ Absence datace a signatury Tizianova portrétu činí diskuzi o původnosti portrétu ještě problematictější.

Poslední rentgenové snímky obou děl ukazují, že v případě Tizianova díla jsou znatelné autorské přemalby, přičemž zejména hlava psa je několikrát změněna, jakoby umělec hledal správnou polohu a úhel pohledu psa na svého pána. Seiseneggerův portrét tyto přemalby nevykazuje, naopak je proveden celistvě.¹⁷²

Pokud prvenství celofigurálního portrétu patří německým zemím, přispěl Tizian svým uměleckým citem naplnit jej majestátným významem a dokázal ho rozvinout takovým způsobem, že se během 16.stol. stal nejoblíbenějším typem dvorského portrétu.

173

Zajímavou úvahu o prvenství císařova portrétu uvádí Diane H. Bodart, která si obou děl všímá v historickém kontextu.¹⁷⁴ Tizian i Seisenegger se nacházeli oba ve stejné době v Boloni, kde měli zhotovit císařův portrét. Dle D. H. Bodart mohli oba studovat obličej císaře dle skutečnosti a obě podobizny jsou v tomto směru originály. Na portrétech pracovali patrně ve stejné časové době a tvůrčí změny mohly ovlivnit portrét toho druhého, aniž by bylo možné tyto vlivy zpětně vysledovat.¹⁷⁵

Uvedená kapitola je jen stručným souhrnem těch nejdůležitějších poznatků týkajících se „*věčné*“ otázky originálu a kopie *portrétu císaře Karla V. se psem* od

¹⁷⁰ TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009, 335.

¹⁷¹ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 33. Ve prospěch Seiseneggera mluví dopis Ferdinandovy sestry Marie z roku 1532 z Bruselu, ve kterém prosí Ferdinanda I. o zaslání portrétu Karla V.. Bratr se jí roku 1532 omlouval s tím, že portrét nemůže být poslán, jelikož Seisenegger jej ještě nedokončil. (FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 37).

¹⁷² FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 52. Matteo mancini považuje výsledek rentgenových snímků za velmi důležitý. Dle něj snímky pokazují prvenství portrétu Tiziana a naopak za kopistu považuje Seiseneggera (FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 145).

¹⁷³ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005,52.

¹⁷⁴ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005,19–33.

¹⁷⁵ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005,32.

Jakoba Seiseneggera a Tiziana. Samotná problematika je stále živá a natolik obsáhlá, že přesahuje výrazně rámec této bakalářské práce.¹⁷⁶

2.8 Vliv Seiseneggera na ostatní portrétisty vídeňského dvora

Dle názoru G. Henize se habsburský dvorský portrét stal kolem poloviny 16. stol. hlavním žánrem malby na rakouských dědičných dvorech.¹⁷⁷ Portrétní galerie rodů na bázi politického spojení začínala hrát významnou roli. Již od počátku 16. stol. používal habsburský rod velké Strigelovy skupinové portréty ke své reprezentaci a manifestaci postavení.¹⁷⁸ Ve stejné době se ve službách krále Ferdinanda I. objevili další autoři ovlivnění Seiseneggerovým ideálním pojetím reprezentativního portrétu, kteří tento typ celofigurální podobizny nadále zjednodušili.¹⁷⁹ Kromě vlivu Seiseneggerova stylu, poučeného habsburskou portrétní malbou, zaznamenáváme ještě vliv španělského portrétního proudu, za jehož představitele můžeme považovat Lucase von Valckenbrocha.¹⁸⁰ Hojný počet umělců přicházejících na habsburský dvůr souvisí se změnou charakteru dvorního malířství a jeho postavení. Dvorní malíř se stává již samostatným podnikatelem, přejímá související zodpovědnost za kvalitu a včasnost provedení zakázky. Umělecká dílna se nacházela většinou v blízkosti dvora, což ztěžovalo spojení služby a tvorby. Vytíženost umělce byla mnohdy příčinou problémů mezi ním a královským zadavatelem.¹⁸¹

Nesmíme však zapomínat na pronikající vliv Tizianovské malby do okruhu panovníkova dvora. Tizian ovlivnil svou tvorbou nejen italské portrétisty jako byli Paris Bordone, Girolamo Romanino či Jacopo Tintoretto. Mezi jmenovanými umělci docházelo často k soupeření v imitaci a vylepšení soupeřova díla.¹⁸² Během konání říšského sněmu v Augšpurku roku 1548 došlo k setkání Tiziana a holandského portrétního mistra Anthonise Mora, učitele dvorního portrétisty španělského císaře Filipa II. Allonsa Sanchéz

¹⁷⁶ K tomuto tématu dále: P.G. Matthews: Jakob Seisenegger's portraits of Charles V, 1530–32. In: *The Burlington Magazine*, 143, 2001, 86–90.

¹⁷⁷ HEINZ 1963, 105.

¹⁷⁸ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 247.

¹⁷⁹ HEINZ 1963, 106.

¹⁸⁰ HEINZ 1963, 105.

¹⁸¹ HEINZ 1963, 101.

¹⁸² TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009, 335.

Coelly (1533–1588).¹⁸³ Jak nasvědčují jména, byla tvorba dvorních portrétistů značně stylově rozmanitá.

Z italských autorů se ve Vídni setkáme s Francescem Terziem, Bernardem Liciniem či Giuseppem Arcimboldem reprezentujícími rozvinutý manýristický styl.

Již od roku 1530 na dvoře potkáme portrétistu, mědirytcu a autora předloh pro dřevořezby Bartelem Behamem z Norimberka (1502–1540). V této době byla grafika velkým reprodukčním médiem a právě Beham zhotovoval reprodukce habsburských portrétů, které tak přispívaly k mocenskému upevnění Ferdinandovy vlády.¹⁸⁴ Známe jsou jeho rytiny portrétních poprsí císaře Karla V. a Ferdinanda I.¹⁸⁵ Z Behamovy rytiny císaře Karla V. vycházel Jakob Seisenegger při práci na medailonu panovníka zhotoveném kolem roku 1540.¹⁸⁶

Mimo zakázky pro panovníkův dvůr zhotovil sérii historických obrazů pro vévodu Viléma IV. Bavorského.¹⁸⁷ Dalším portrétistou na dvoře Ferdinanda I. byl německý malíř Johann Bocksberger st., který stejně jako Seisenegger vycházel ze záalpské malby a inspiroval se hornoitalskou portrétní malbou.¹⁸⁸ Bocksberger navazoval na Seiseneggerovu celofigurální malbu. Kolem poloviny 16. stol. vyhotovil *celofigurální portrét císaře Ferdinanda I.* [15] Ferdinand je na něm zobrazen v přejeté Seiseneggerově kompozici stojící před řasenou drapérií na mramorové podlaze. G. Heinz uvažuje, že jde o kopii ztraceného portrétu Francesca Terziia a uvádí názor K. Löchera, který portrét připisoval Seiseneggerovi.¹⁸⁹

Dále se celofigurálnímu portrétu v druhé polovině 16. stol. věnoval mnichovský portrétista Hans Mielich (1516–1573).¹⁹⁰ Mielich se vyučil v dílně svého otce a v Řezně se se seznámil s tvorbou Albrechta Altdorfera a okruhem dunajské školy. V závěru tvorby se opíral o hornoitalskou portrétní malbu.¹⁹¹ Roku 1556 zhotovil *celofigurální dvojportrét*

¹⁸³ TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009, 337.

¹⁸⁴ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 247.

¹⁸⁵ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 49–50.

¹⁸⁶ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 386.

¹⁸⁷ LÖCHER 2005, 62.

¹⁸⁸ HEINZ 1963, 106.

¹⁸⁹ HEINZ/SCHÜTZ 1976, 90, Kat. Nr. 27, Abb. 50.

¹⁹⁰ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 333.

¹⁹¹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 334.

*vévody Albrechta V. Bavorského a jeho ženy.*¹⁹² [16] Vévoda je zachycen v celé figuře před tmavým brokátovým závěsem natočen svým tělem vlevo. Na této straně se nachází pandán jeho manželky. Oděn je v dobově oblíbeném šatu obdobného střihu, který jsme si představili na předešlých portrétech. Na hlavě má plochý baret. Podobizna je dotvářena mnoha doplňky: rukavicemi či mečem zavěšeném na opasku, na jehož detailně zpracovaném jílci spočívá Albrechtova levá ruka. Na hrudi se vyjímá Řád zlatého rouna. Vévodův obličej s plným tmavým vousem je naturalisticky modelován světlem a odstínem pleťové barvy. Pohled je však prázdný. U nohou vévody vidíme malého psa, symbol manželské věrnosti.¹⁹³ U levé nohy spočívá poněkud neproporcionálně vystižený lev, který je nejen symbolem důstojnosti, moci a síly, ale i erbovním zvířetem bavorského vévody a královským emblémem.¹⁹⁴ Mielichův portrét je ukázkou knížecího celofigurálního portrétu, jehož hlavním posláním je ukázat moc a společenskou prestiž vévody na úkor zachycení emocí a individuálnosti.¹⁹⁵

Mezi mnoha anonymními portréty vídeňského dvora sluší se vyzdvihnout ještě sérii portrétů královských dcer, ve kterých se autor snaží zjednodušit Seiseneggerův rukopis či „formu“ portrétu. Jejich autorem není nikdo jiný než lombardský malíř Giuseppe Arcimboldo, který kolem roku 1563 zhotovil sérii portrétních poprsí arcivévodkyň, z nichž je uvedeno *portrétní poprsí arcivévodkyně Magdalény.*¹⁹⁶ [17] Arcimboldo ve své formě navazuje na starší Seiseneggerova dětská portrétní poprsí, ale v podání výrazu tváře, modelaci a jemné barevnosti se řadí již k manýristickému stylu malby druhé poloviny 16. stol.. V případě Arcimbolda se jedná o jakousi portrétní variaci, která bude přetrvávat na habsburském dvoře dlouho do 17. stol..¹⁹⁷

¹⁹² V obrazové příloze je uveden pouze vévodův portrét.

¹⁹³ Stejný motiv je popsán u dvojportrétu Jindřicha Zbožného a Kateřiny Meklenburské z roku 1514 od L. Cranacha st. v kapitole 2

¹⁹⁴ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 304.

¹⁹⁵ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 304.

¹⁹⁶ HEINZ 1963, 108.

¹⁹⁷ HEINZ 1963, 108. Dále ke srovnání tvorby Jakoba Seiseneggera a Giuseppe Arcimbolda : Arcimboldo 1526–1593. Katalog zur Ausstellung im Musée du Luxembourg, Paris 2007/2008 und im Kunsthistorischen Museum, Wien 2008.

3 Počátky renesančního portrétu v Čechách a na Moravě

První snahy umělců o zachycení portrétních cyklů členů panovnických rodů nacházíme již v období vlády Karla IV., tedy kolem poloviny 14. stol. V letech 1355–57 byl na Karlštejně zhotoven cyklus Lucemburského rodu, který se však nedochoval. Rovněž nemůžeme opomenout sochařskou výzdobu triforia katedrály sv. Víta na Pražském hradě, i když se jedná o sochařský cyklus.¹⁹⁸ Pokročíme-li ke konci 15. Stol., nalezneme v Písku hradní nástěnný cyklus z roku 1497 zobrazující postavy králů a královen doplněný identifikačními páskami, jež v této době byly zcela běžnou praxí.¹⁹⁹ V této době probíhá s i vývoj portrétní malby v rámci sakrálního prostoru, ze kterého se postupně vymaní a osamostatní.²⁰⁰

V období vlády Vladislava Jagellonského se setkáme s dobově ojedinělým reprezentativním celofigurálním portrétem vladaře ve svatovítské kapli sv. Václava na Pražském hradě.²⁰¹ [18] Na jejích stěnách vymaloval kolem roku 1509 Mistr Litoměřického oltáře nástěnný cyklus s náměty Svatováclavské legendy, do níž na východní stěně začlenil i postavy Vladislava II. Jagellonského a jeho manželky Anny de Foix.²⁰² Propojení představitelů vládnoucí dynastie s námětem Svatováclavské legendy zde dochází k symbolickému zpodobnění naddynastické kontinuity vlády, začínající postavou knížete Václava.²⁰³ Královský pár je vyobrazen v nesmírně reprezentativním čelním pohledu v celé postavě. Tento portrét považuje L. Sršeň za první klasický celofigurální portrét v malbě a srovnává jej s časově mladším typem svatebního portrétu saského vévody Jindřicha Zbožného s jeho ženy Kateřiny Meklenburské z roku 1514.²⁰⁴ Dle Sršně Lucas Cranach st. nevynechal tento typ podobizny v celé postavě, ale pouze přispěl svou masivní dílenskou produkcí k jeho rozšíření a oblibě.

¹⁹⁸ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

¹⁹⁹ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

²⁰⁰ BUKOLSKÁ 1985, 85.

²⁰¹ BUKOLSKÁ 1985, 85.

²⁰² SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

²⁰³ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

²⁰⁴ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

Zůstaneme-li v oblasti nástěnné malby, jistě musíme zmínit reprezentativní cyklus českých knížat a králů, který byl v podobě fresky vymalován na stěnách Pražského hradu během dvacátých let 16. stol.. Při požáru hradu roku 1541 byl cyklus zničen. Jeho podoba se dochovala pouze v kopiích tzv. Hasenburského kodexu. Byly zde vyobrazeny celé postavy, stojící i sedící, od dob bájného Přemysl Oráče až po portrét Ludvíka Jagellonského.²⁰⁵ Autorství cyklu není zcela jisté, za autora bývá považován Mistr Litoměřického oltáře a Mistr I.W. Podobný rodový cyklus se nacházel v sále zámku v Děčíně, kde byl roku 1539 vyobrazen genealogický celofigurální cyklus pánů z Bünau,²⁰⁶ přičemž L. Sršeň a H. Slavičková připisují autorství dílně L. Cranacha st. [19] Cyklus se však dochoval pouze v kvašových kopiích z roku 1775. Podíváme-li se do oblasti závěsné portrétní malby, setkáme se zde již v 15. stol. s prvními vyobrazeními členů panovnického dvora. Za připomenutí stojí portrét Ladislava Pohrobka z roku 1457, který A. Matějček a E. Bukolská považují za ukázkou českorakouského malířského stylu.²⁰⁷ Jak bylo uvedeno výše, souběžně s emancipací světského portrétního umění se vyvíjí i votivní portrét, který přispívá k jeho ukotvení. Kolem roku 1500 se ve votivním malířství objevují realistické tendence směřující k renesančnímu pojetí podobizny a epitafu.

Po roce 1505 zhotovil Mistr Chudenického oltáře tzv. *Votivní obraz Švihovských*.²⁰⁸ [20] Obraz pochází původně snad z kostela sv. Michaela v Horažďovicích.²⁰⁹ Na desce je zobrazen Kristus Trpitel mezi sv. Petrem a andělem a sv. Bartolomějem a Pannou Marií. U nohou sv. Bartoloměje vlevo klečí muž v brnění spínající své ruce ke Kristu. U nohou donátora je vyobrazen erb rodu Švihovských. Některými autory je obraz považován za epitaf Půty Švihovského.²¹⁰

Představitelem saského stylu malby a rukopisu Lucase Cranacha st. je malíř působící u nás se svou dílnou od roku 1520 označovaný obvykle Mistr I.W..²¹¹ Jeho

²⁰⁵ BUKOLSKÁ 1968, 168.

²⁰⁶ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 1–55.

²⁰⁷ BUKOLSKÁ 1968, 162.

²⁰⁸ PEŠINA, 1967, 369. Pravá heraldická strana byla považována za pozici důležitější a byla určena dle tradice muži. V sakrálních epitafních obrazech je Panna Marie na levé straně a donátor modlící se na pravé straně. Často byly rodinné portréty opatřeny nápisem či erbem určujícím zobrazené donátory. (HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 246).

²⁰⁹ KUTHAN 2010, 338.

²¹⁰ KUTHAN 2010, 339.

²¹¹ VACKOVÁ 1989, 92.

signaturu nese *Epitaf ze Pšovky u Mělníka*. [21] Druhotná úprava formátu desky poškodila čtvrtou číslici datace. Epitaf je datován roky 1530 či 1539.²¹² Vidíme na něm ústřední postavu Krista Trpitele ukazujícího své rány klečícímu donátorovi u jeho pravé nohy, který k němu spíná ruce v modlitbě. Muž je vypodobněn v honosné plátové zbroji doplněné řasenou tmavě červenou brokátovou suknicí. Styl vyobrazení donátora velmi silně připomíná rukopis Lucase Cranacha st., za jehož následovníka a žáka je Mistr I.W. pokládán.²¹³ Pomineme-li problematiku totožnosti donátora, můžeme si povšimnout velmi důkladně modelované tváře muže, o jehož individuálnost a obličejové rysy se autor snažil.

Na zámku v Rychnově n. Kněžnou, sídle rodu pánů z Kolovrat, nalezneme nejstarší závěsný renesanční portrét datovaný rokem 1506. Ten se dochoval v barokní kopii zhotovené kolem roku 1606.²¹⁴ Originál nalezneme ve sbírce Kisters v Německu.²¹⁵

Jedná se o *portrétní poprsí Albrechta z Kolovrat*, [22], jež je tradičně pokládáno za nejstarší dochovaný renesanční portrét šlechtice u nás. Za autora je považován Mistr Litoměřického oltáře.²¹⁶ Albrecht Libštejnský z Kolovrat zastával v letech 1503–1510 post nejvyššího kancléře českého království.²¹⁷ Na maloformátovém portrétu Albrechta z Kolovrat zachyceného z čelního pohledu, zrak upírá na diváka. Kancléř je oděn ve velmi honosném kabátě ze zlatého brokátu dekorovaného florálním motivem, jež je kolem ramen a výstřihu krumplován pásem tmavě hnědé kožešiny. V rukou, přitisknutých k hrudi, drží stočený svitek, který J. Pešina považoval za symbol svěřeného úřadu a moci.²¹⁸ Portrétovaný se na nás dívá přímým chladným pohledem z okrouhlé tváře s vysokým čelem a zdůrazněným obočím. Úzké rty muže jsou pevně sevřeny, odhalený krk ukazuje robustní šiji s náhrdelníkem na úzkém řetízku. Naše oči zaujmou dlouhé sukovité prsty ozdobené velkým množstvím prstenů. J. Pešina oceňuje na portrétu schopnost autora vyjádřit povahové rysy a vlastnosti šlechtice. Až o „*brutálním realismu portrétu*“ mluví J. Kuthan, přičemž odkazuje na soudobé italské a nizozemské malířství.²¹⁹

²¹² VACKOVÁ 1989, 92. Uvádí rok 1530.

²¹³ PEŠINA 1967, 369.

²¹⁴ VACKOVÁ 1989, 102.

²¹⁵ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38.

²¹⁶ PEŠINA 1955, 153.

²¹⁷ KUTHAN 2010, 444.

²¹⁸ PEŠINA 1955, 156.

²¹⁹ KUTHAN 2010, 444.

V Kolovratských sbírkách se nacházejí další portrétní poprsí členů rodu. Za všechny můžeme jmenovat *portrétní poprsí Jana Bezdružického z Kolovrat* datovaného rokem 1522. [23] Jedná se opět o barokní kopii.²²⁰ Formátem se podobá popsanému portrétu Albrechta z Kolovrat. Jan z Bezdružic je zde vypořádán z čelního pohledu. Hlavu má natočenu lehce vlevo a jeho pohled se dívá stejným směrem. Oproti propracovanému individualismu Kolovratova obličej, působí tvář Bezdružického spíše povrchně, bez hlubší snahy autora o zachycení rysů portrétovaného. Obličej je plošněji modelován světlým inkarnátem a růžovou barvou. Větší propracovanost vykazuje šat šlechtice. Jan je oděn v růžovém lesklém kabátci s dlouhými nabíranými rukávy. Přes něj má oblečen tmavě hnědý kožešinový kabát bez rukávů. Na hrudi se vyjímá zlatý řetěz s přívěskem koníka. Na hlavě má posazen široký klobouk červené barvy. Autorem portrétu je označován Hans Krell, dvorní malíř krále Ludvíka Jagellonského. Krell pobýval do roku 1526 na pražském dvoře.²²¹ Zmíněné dva portréty jsou prvními ryze světskými vyobrazeními, které jako hlavní námět zachycují portrétovanou osobu bez jejího zapojení do sakrálního výjevu, jak tomu bylo doposud.

Spornou výjimku tvoří *celofigurální portrét Štěpána Šlika* chovaného na zámku v Gripsholm ve Švédsku.²²² Portrét je datován po roce 1516 a kladen některými autory do okruhu Cranachovy dílny.²²³ Výrazný profil Šlikovy tváře, který působí až lehce nepřirozeně, může být výsledkem vlivu předlohy, kterou si malíř zhotovil. Ve své nejnovější studii J. Kuthan uvádí, že v roce 1526 bylo v Jáchymově ulito několik medailí s plným profilem Šlika a Ludvíka Jagellonského²²⁴. Není vyloučeno, že tyto medaile posloužily jako předloha pro zhotovení celofigurálního portrétu.

Výše uvedené příklady jsou většinou případů malé závěsné podobizny zachycující pouze poprsí šlechtice. V tomto směru je nástěnná malba v případě celofigurálního vyobrazení postavy progresivnější. Portrétní tvorba se vyvíjela přirozeně v centru uměleckého dění, kterým byl panovnický dvůr. V letech 1522–1525 působí na dvoře

²²⁰ VACKOVÁ 1989, 102.

²²¹ BUKOLSKÁ 1985, 86.

²²² SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 38. Není jisté, zda jde o originální zobrazení či pozdější kopii. Taktéž není podložen český původ portrétu.

²²³ KUTHAN 2010, 422.

²²⁴ KUTHAN 2010, 423.

Ludvíka Jagellonského malíř Jakub z Kapí Hory, který byl ve styku s Hansem Krellem.²²⁵ O Jakobovi z Kapí Hory není nic bližšího známo, E. Bukolská předpokládá, že tvořil již celofigurálně.

V závěru dvacátých let 16. stol. sev prostředí české šlechty setkáme s ojedinělými doklady samostatného závěsného celofigurálního portrétu. Mezi nejstarší příklady patří série portrétů, zhotovených právě Jakobem Seiseneggerem, z roku 1529. I když pod vlivem těchto portrétů nedošlo k rozšíření hradecké galerie o další portréty celých postav, jsou tato raná díla důkazem pronikání toho typu portrétu mezi českou aristokracii. Takto otevřeným přístupem přispěly české země dle E. Bukolské k rozšíření tohoto typu portrétu na sever Evropy.²²⁶

4 Portrétní tvorba Jakoba Seiseneggera v Čechách a na Moravě

Poprvé se setkáváme na území českého království s Jakobem Seiseneggerem roku 1529.²²⁷ V tomto roce zhotovil portrétní sérii rodiny nejvyššího kancléře českého království Adama I. z Hradce. V průběhu padesátých let 16. stol. se několikrát zdržoval v Praze v přítomnosti krále Ferdinanda I. a mimo jiné zhotovil podobizny pro rod pánů z Pernštejna. Roku 1550 namaloval *celofigurální portrét Marie hraběnky Těšínské roz. z Pernštejna* a dále pak portrét jejího bratra *Jaroslava z Pernštejna*. Na přelomu let šedesátých se potkáme se Seiseneggerem opět v Praze. Nyní portrétuje španělskou choť Vratislava z Pernštejna *Marii Manrique de Lara s nahým dítětem*. Tímto portrétem Seiseneggerovo působení ve službách Pernštejnů končí. Portrétista nejspíše na krátko přechází do služeb Viléma z Rožmberka, jehož maluje mezi léty 1558–1562. Pozdější podobizny signované Jakobem Seiseneggerem či objektivně mu připisované badateli na území Čech mi nejsou z literatury známy.

²²⁵ BUKOLSKÁ 1968, 166.

²²⁶ BUKOLSKÁ 1985, 86.

²²⁷ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 71.

4.1 „Věrný milý krále Ludvíka.“ Osobnost Adama I. z Hradce a jeho ženy Anny Hradecké roz. z Rožmitálu

Šlechtic Adam I. z Hradce (1494–1531)²²⁸ pocházel z významného českého šlechtického rodu pánů z Hradce. Správcem rodového majetku, zahrnujícího sídla v Jindřichově Hradci, Telči a Slavonicích, se stal roku 1511.²²⁹

Od roku 1523 byl jmenován králem Ludvíkem Jagellonským nejvyšším kancléřem českého království. O míře vážnosti šlechticova postavení svědčí fakt, že svou pečeti stvrzoval pravost králových listin vydaných pro české země a přicházejících z budínského sídla do Prahy.²³⁰ Po náhlé smrti krále roku 1526 a nástupu Ferdinandna I. Habsburského na český trůn, byl Adam I. z Hradce, vedle rodu pánů z Pernštejna, jedním z hlavních obránců a podporovatelů katolické strany v českém království.²³¹ Při Ferdinandově korunovaci českým králem nesl velmož říšské korunovační jablko. Později se stal kmotrem králova syna Maxmiliána. Za svého života započal s přestavbou rodového sídla v Jindřichově Hradci v pozdně gotickém duchu.²³² Roku 1515 se oženil s dcerou nejvyššího českého purkrabího Zdeňka Lva z Rožmitálu a Kateřiny Švihovské Annou z Rožmitálu (1500–1563).²³³ Její otec patřil v době vlády Ludvíka Jagellonského k nejvýše postaveným šlechticům. Situace se lehce změnila po nástupu Habsburků, kdy roku 1530 rezignoval na svůj post a uchýlil se na své sídlo v Blatné, kde o pět let později zemřel.²³⁴ Obrázek o manželství mladého páru si můžeme udělat z dochované korespondence šlechtice jeho ženě, kde píše: „*předkem urozenou paní paní Annu z Rožmitálu a z Blatné, ženu mou nejmilejší...*“.

²²⁸ PETRŮ 1985, 194. Adam I. byl synem Jindřicha IV. Z Hradce a Anny Hradecké z Münsterberku. (BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7).

²²⁹ MACEK 1992, 32. Ke starobylému původu rodu se vyjadřuje taktéž Bartoloměj Paprocký z Hlohol: „... Rod pánů z Hradce jest velice starožitný, jeho předkové z římských pánů vzešli a ještě s Čechem a Lechem, prvními knížaty, do těchto krajin zašli.“ (BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7).

²³⁰ MACEK 1992, 308.

²³¹ HLOBIL/PETRŮ 1992, 125.

²³² BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7.

²³³ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7. Vztah mezi Adamem z Hradce a Lvem z Rožmitálu byl zřejmě dobrý, jak vypovídá dopis Zdeňka Lva z Rožmitálu z roku 1515: „... Službu svú vzkazuji urozený pane, pane synu muoj milý! Byšte se dobře měli, zdrávi byli i s manželkú vaší, dcerou mú milú, toho bych vám věrně přál...“ (PETRŮ 1989, 37).

²³⁴ KUTHAN 2010, 389.

Ze sňatku Adama a Anny vzešlo pět potomků. Nejdříve se narodily dcery Magdaléna, Eliška a Voršila a poté dlouho očekávaní synové Jáchym a Zachariáš.²³⁵ Adam I. z Hradce zemřel roku 1531 během morové epidemie v Jindřichově Hradci.²³⁶ Anna Hradecká se po smrti manžela starala o své syny společně s příbuznými v Jindřichově Hradci. Po roce 1546, kdy se správy panství ujal starší Jáchym, se Anna uchýlila na sídlo v Kardašově Řečici, kde roku 1563 zemřela.²³⁷

4.2 Portrétní tvorba Jakoba Seiseneggera pro Adama I. z Hradce

Ze Seiseneggerovy tvorby pro Adama I. z Hradce se nám do dnešních dnů dochoval neúplný soubor tří portrétů zachycujících členy velmožovy rodiny. Konkrétně jde o celofigurální samostatné dva portréty *Adama I. z Hradce* [24,25,26] a *Anny Hradecké* [27, 28] z roku 1529, které jsou Seiseneggerem signovány.²³⁸ Obě podobizny byly do šedesátých let 20. stol. součástí schodištní baterie zámku ve Strážnici. Právě zde je roku 1960 objevil Jaroslav Petruš, který je nejen poprvé prezentoval na výstavě s názvem „Umělecké památky východní Moravy“ konané roku 1960 ve Zlíně, ale věnoval se jim i po stránce badatelské.²³⁹ Již tehdy předpokládal, že k portrétu náleží i nesignovaný *dětský dvojportrét synů Jáchyma a Zachariáše z Hradce* [32], nalézající se dodnes na zámku Červená Lhota.²⁴⁰ S ohledem na rozptýlenost portrétů a kompozici zobrazených postav usoudil, že portrétní celek není kompaktně dochován. Předpokládal také existenci čtvrtého skupinového portrétního tří dcer Magdalény, Elišky a Voršily, rozměry odpovídajícího portrétního chlapců.²⁴¹ Existenci dalších portrétů členů rodiny vyslovila dříve E. Bukolská ve své disertační práci z roku 1968, ve které se mimo jiné věnuje dvojportrétnímu a připisuje ho

²³⁵ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7. O radostné události píše Adam I. z Hradce roku 1519 Petrovi z Rožmberka: „Z toho pásku, kterýž ste mi ráčil poslati a ženě mé k porodu puojčiti Vmti příliš velmi děkuji, a toho já chci Vmti i s dětmi svými zasluhovati podle vsí možnosti. A jakž ženě mé milý pán Buoh pomuože a ráčí nás utěšiti, hned bez meškání a prvotně Vmti chci oznámiti...“ (PETRŮ 1989, 37.)

²³⁶ PETRŮ 1989, 34.

²³⁷ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 7.

²³⁸ Signatura propletených písmen I a S se symbolem sovy se nachází v pravém dolním rohu portrétního Adama I. z Hradce.

²³⁹ PETRŮ 1980, 190–194, PETRŮ 1989, 32–39. Německá verze tohoto článku s názvem „Seiseneggere Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rožmitál“ in: Umění III, 185, 193–203.

²⁴⁰ PETRŮ 1989, 34.

²⁴¹ PETRŮ 1989, 34.

Jakobu Seiseneggerovi. V této době však nebyly celofigurální portréty rodičů autorce známy.²⁴² Předpokládaný portrét dcer hradeckého pána nebyl do dnešních dnů nalezen. Jednotlivě se Seiseneggerovým dochovaným portrétům věnují následující kapitoly.

4.2.1 Celofigurální portrét Adama I. z Hradce a Anny Hradecké z roku 1529

Dva celofigurální portréty Adama I. z Hradce [24] a Anny Hradecké [27] od Jakuba Seiseneggera nalezneme dnes v tzv. Zlatém sále zámku v Telči. Dle stáří portrétovaných byly podobizny zhotoveny roku 1529.²⁴³ Dle L. Sršně stály podobizny na počátku rodové galerie pánů z Hradce, k jejímuž rozšíření však vlivem historických událostí již nedošlo.²⁴⁴ Objevitel portrétů J. Petrů se jim jako jediný obsáhle věnoval i po stránce badatelské.²⁴⁵ Na jejich nález okrajově reagovala E. Bukolská ve svém článku „Veduty na českých portrétech 16. a počátku 17. století“ roku 1983.²⁴⁶ Díla byla poprvé prezentována na zmíněné výstavě roku 1960 jako práce monogramisty I.S..²⁴⁷ Před jejich vystavením provedl malíř František Sysel restaurátorský zásah.²⁴⁸ Malba je provedena temperovými barvami na dřevěné desce, zpevněné na styčných místech plátnem na níž je nanesen slabý křídový poklad.²⁴⁹ Na podklad malíř nanosl hladkou tenkou vrstvu malby skrz níž prosvítá černá štětcová podkladová kresba.²⁵⁰

Na celofigurálním portrétu Adama I. z Hradce vidíme široce rozkročenou postavu šlechtice zachycenou z čelního pohledu. Portrétovaný spočívá svým pevným postojem na šachovnicové dlážděné podlaze před šedivou stěnou členěnou obíhající dvojitou

²⁴² BUKOLSKÁ 1968, 37.

²⁴³ FERINO–PAGDEN/BEYER 2005, 71.

²⁴⁴ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 39.

²⁴⁵ PETRŮ 1980, pozn. 12.

²⁴⁶ BUKOLSKÁ 1983, 516.

²⁴⁷ Petrů 1980, 191. V inventáři jindřichohradeckého zámku z roku 1692 jsou portréty uváděny jako součást mobiliáře zámku v Telči. (KUBÍKOVÁ 2010, 100)

²⁴⁸ PETRŮ 1989, 39. Autor J. Petrů zde cituje blíže neurčenou restaurátorskou zprávu Františka Sysla s názvem: „Zpráva o restaurátorských pracech na dvou deskových obrazech z roku po 1500 od monogramisty I.S.. V Kroměříži 9. prosince 1960.“ Citovaná restaurátorská zpráva není evidována archivem NPÚ v Brně, ani archivem Státního zámku v Telči.

²⁴⁹ J. Petrů odkazuje na mylné označení malířské techniky v katalogu výstavy s názvem Historický portrét na jindřichohradecku z roku 1983, kde byly portréty označeny za olejomalbu. (PETRŮ 1989, 38.).

²⁵⁰ PETRŮ 1980, 192.

kordonovou římsou. Nad římsou v levém horním rohu vidíme nápis „SEINES ALDERS“. V pravém horním rohu je uveden věk portrétovaného „XXXV IAR“. Velmož pravou, ruku pokrčenou v lokti, svírá v pěst u pasu. Levá ruka objímá kroužený jílec meče. Tělo a pohled šlechtice směřují vlevo jakoby tušily přítomnost manželky. Adam I. je zachycen v nákladném renesančním šatu. Ten se skládá ze spodního kabátce a kalhot zakončených pod koleny. Kostým je zhotoven z černého sametu a zlatého brokátu takovým způsobem, kdy jsou obě látky našity kontrastně na sebe a poté prostříhány, čímž prostříhy vždy prosvítá spodní opačná barva látky. Dochází k velmi dekorativnímu barevnému efektu. Na levé části šatu převládá černá barva a na pravé barva zlatá. Oči diváka zaujme vzorovaný motiv látky tvořený velmi dlouhodobě oblíbeným motivem granátového jablka.²⁵¹ Ke krátkým kalhotům má oblečeny pletené punčochy žluté a zelené barvy zvané „*miparti*“.²⁵² Ke kalhotům jsou přivázány podvazkovými stuhami růžové barvy. Obuty má černé nízké ploché boty přišité k punčochám.²⁵³ Z pod límce prosvítá na hrudi spodní bílá plizovaná košile s kruhovým stojacím límečkem a zlatou výšivkou. Na spodním šatě má přehozen tmavě hnědý kožešinový plášť, tzv. *šubu*. Na ramenou Adamovi spočívají dva zlaté řetězy překřížené na hrudi. Na hlavě má posazen baret tmavě červené barvy s obíhajícím světlejším motivem routy.²⁵⁴ Na pravé ruce je navlečen zlatý prsten. Prsteníček a ukazováček levé ruky jsou zdobeny každý dvěma prsteny s drahokamy. Velmožovy narezlé hnědé vlasy jsou střiženy do dobově oblíbeného účesu zvaného „*kolbe*“, kdy jsou vlasy zarovnány přísně v úrovni uší a na skráních přecházejí plynule v knír.²⁵⁵

Propracovaně je zachycena kulatá tvářmuže, kterou Seisenegger modeluje jemnými přechody inkarnátu pleťové barvy s růžovým odstínem tváří. Se zaujetím jsou zachyceny vladařovy oči tmavě modré barvy s náznakem únavy v podobě váček pod očima a lehce skleslými horními víčky. Tyto rysy dodávají mírně melancholický nádech portrétu. Velmi výrazné je tmavé obočí, stejně tak rovný nos stínovaný šedými tóny. Ty tvarují kulatou bradu šlechtice. V pravém spodním rohu, v místě obíhajícího obklad šedé stěny, vidíme

²⁵¹ PETRŮ 1989, 35.

²⁵² VAŇKOVÁ 2009, 364.

²⁵³ VAŇKOVÁ 2009, 374.

²⁵⁴ PETRŮ 1989, 33.

²⁵⁵ KYBALOVÁ 1996, 71.

Seiseneggerovu signaturu vzájemně propletených písmen I a S. Ta je zde doplněna o signet sovy. [3]

Skutečnost, že portréty Adama I. z Hradce a Anny Hradecké z Rožmitálu patří od počátku k sobě, podporuje stejný formát a prostředí, ve kterém je Anna zachycena. Šlechtična podaná v celé své figuře z čelního pohledu stojí na stejné podlaze její choť. Pozadí je tvořeno šedou stěnou členěnou obíhající kordonovou římsou doplněnou předstupujícím pilířem, vytvářejícím hloubku prostoru. Navazuje tak na manželův portrét. Na pilíři čteme verzálkami provedený nápis „IRES. ADLERS“ a věk portrétované XXIX.IAR. Dalším důkazem sounáležitosti portrétů je zadní strana Annina portrétu [29]. Na ní vidíme šestiřádkový nápis zhotovený verzálkami, informující nás o totožnosti portrétované. Nápis zní: „ANNA. VON .ROSENTHAL. GEMAHEL./ DES. WOLGEBORNEN. HERN. ADAMS./ HER. VON NEUENHAVS. DIE. CZEIT. OBERSTER. KANZLER. DES. KONIG/REICHS. BEHEM./ 1.5.2.9./“. Tedy: „*Anna z Rožmitálu, manželka vysoce urozeného pana Adama z Hradce, toho času nejvyššího kancléře království českého, 1529.*“²⁵⁶ J. Petru upozorňuje na detailní provedení znaku rodu pánů z Rožmitálu nacházejícího se pod nápisem, což dokládá řemeslnou zručnost a cit pro dekorativnost Seisneeggera.²⁵⁷

Erb je od nepaměti symbolem rodové urozenosti a od počátku 16. stol. se mění z podoby bojových štítů v okrasný erbovní podložku. Okraje se začínají prolamovat a ohýbat.²⁵⁸ Zároveň je už od dob středověku důležitým informačním motivem objevujícím se na donátorských obrazech, prostřednictvím něhož identifikujeme portrétovanou osobu.²⁵⁹ Erb pánů z Rožmitálu je tvořen čtvrceným štítem. První a čtvrté pole modré barvy nese symbol zlaté lvice. Druhé a třetí pole zlaté barvy nese sviní hlavu. Sviní hlava je zasazena také do horního klenotu erbu doplněného o rozevlátá příkrývadla. Znak je však dle heraldických zásad proveden chybně, jelikož lvici zobrazil malíř v modrém i

²⁵⁶ PETRŮ 1989,33.

²⁵⁷ PETRŮ 1989, 33. O řemeslné zručnosti Seiseneggera hovoří i malířovy dochované supliky, kde píše králi Ferdinandovi I.: „*Erstlich hab ich der königlichen maiestat etc. in grosser eyl zu Praag zwelff panier, auch zwo heerpauckn, damit die an dem wetter, als regen oder schnee, bestendjg beleiben , gemacht....*“ („*Nejdříve jsme vyhotovil královskému majestátu v Praze 12 praporců a dokonce dva tympány, takové tympány, aby odolaly takovému počasí jako déšť a sníh....*“). (BIRK 1864, 82).

²⁵⁸ MACEK 1994, 27.

²⁵⁹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 245.

černém poli, rovněž tak přilbice klenotu připomíná svým zlacením spíše královskou přilbici. Toto nedodržení heraldického kánonu si J. Petru vysvětluje tím, že nebyly dodrženy barevné tinktury, které v případě černé a zlaté barvy rozvíjely honosnost zachyceného šatu i na zadní skryté straně portrétu.²⁶⁰ Zajímavým motivem je snaha malíře o zachycení hloubky, které se snažil dosáhnout vrhnutým stínem vlajících příkrývadl.²⁶¹

Stejný heraldický prvek ostatně vyobrazil J. Seisenegger na zadní straně manželského portrétu Hanse a Anny Kleeplatových z roku 1537. [30] Na rubové straně ženina portrétu vidíme pod identifikačními nápisy spojené erby obou manželů podobně vyvedené jako na telčských podobiznách.

Anna stojí před hranou pilíře tělem natočena lehce vlevo, svým pohledem však směřuje přímo k divákovi. Ruce má založeny v pase. Střih a barevné řešení šatu je opět pojednáno ve stejné barevné kombinaci jako Adamův kostým. Šaty jsou tvořeny zužujícím se živůtkem se čtvercovým širokým výstřihem podloženým bohatě řasenou bílou plizovanou košilí. Dlouhé rukávy jsou volně řasené a zúžené v oblasti zápěstí. V horní části šatu se setkáme s převahou zlaté brokátové látky a dobově oblíbeným motivem granátového jablka, doplněného o decentní pruhy černého sametu. Dlouhá sukně šlechtičny je tvořena černým sametem doplněným v oblasti lýtek vodorovně vsazenými dvěma pruhy brokátové látky a bohatě našasena. Vysoký pas je opticky podpořen zlatým opaskem, jehož dlouhý konec splývá v přední části podél sukně k nohám. Ten společně s živůtkem podporuje siluetu ženského těla.²⁶² Oči diváka upoutá přísný pohled, jímž se Anna dívá. Kulatému obličejí s vysokými tvářemi, malou kulatou bradou, výrazným nosem a plnými malými rty, je stejně jako u Adama, věnována náležitá pozornost. Oči světle modré barvy jsou zasazeny do mírně přivřených víček překlenutých lehkým náznakem světlého obočí.

V bledém obličejí modelovaném světle růžovým nádechem, prostupuje skrz průsvitné vrstvy malby spodní černá podkresba. Ta je dle J. Petru důkazem jistého a

²⁶⁰ PETRŮ 1989, 33.

²⁶¹ LÖCHER 1962, 24.

²⁶² Nákladný šat, ve kterém jsou oba manželé zobrazeni, označuje L. Vaňková za typický příklad německé renesanční módy, která k nám významěji proniká po roce 1500. (VAŇKOVÁ 2009, 374). J. Petru nepovažuje oděv za nijak vyjímečný. Taktéž upozornil na orientovanost Adama I. z Hradce v dobové módě citací dopisu Jindřicha z Rožmberka Adamovi z Hradce z roku 1525, kde uvádí výčet látek, které Adamovi opatřil: „...a hned v ten čas, když ste vy u mne byli, už ted' vám hřebíčkového posielám sedmnáct loket a víc ho nemám ani temného ani světlého...“.(PETRŮ 1989, 39).

pevného rukopisu autora, který zde ukazuje pochopení pro uvolněnější styl malby a zejména zářivou barevnost, jež byla během restaurátorského zásahu částečně smyta společně s nánosem druhotných laků a lazur.²⁶³ Anniny vlasy světle hnědé barvy jsou sepnuty zlatě vyšívaným čepcem na němž má posazen široký kruhový baret černé barvy, spodní strana je zdobena třemi výraznými brožemi. V pravo je brož s kamejemi vsazena do zlatého listového podkladu rámovaného perlami. Levá brož silně evokuje podobu knížecí koruny posazené na dvou zlatých růžicích.²⁶⁴ Dekolt pokrývají tři náhrdelníky v podobě dvou zlatých řetízků. Krk obepíná náhrdelník sestavený z čtverhranných článků se stylizovaným motivem listů doplněných o motiv perlové či rubínové růže. Náhrdelník je doplněn výrazným perlovým přívěskem.²⁶⁵ Rovněž ruce složené u pasu jsou zdobeny několika prsteny.

Zajímavým symbolem se zdá být modrofialový květ, který Anna drží ve své levé ruce. Jedná se o květ bodláku pcháče obecného. Tato rostlina byla považována za léčivou bylinu. Proto je v pramenech nazýván jako požehnaný (*Carduus benedictus*), též mariánský (*Carduus marianus*) [28].²⁶⁶

V katalogu výstavy, věnované německému portrétu kolem roku 1500, jsou telčské celofigurální portréty srovnávány s celofigurálními *portréty Hanse Ulricha von Syrgenstein a Anny von Laubenberg* z roku 1525.²⁶⁷ [31] Portréty jsou v literatuře připisovány Christopherovi Arembergerovi, portrétistovi činnému v první polovině 16. stol. v Augšpurku. Nebo jsou kladeny do okruhu neznámého jihu německého malíře, možného následovníka Jakoba Seiseneggera.²⁶⁸ Technika provedení tempery na dřevěné desce je typická pro záalpskou praxi této doby.²⁶⁹ Samostatné celofigurální portréty manželů zachycují pár oděný v drahých šatech, které svým barevným laděním portetované spojují a zároveň poukazují na jejich společenské postavení. Kompozice a zasazení manželů do jednoduché architektury připomíná Seiseneggerovy charakteristické stafážové podobizny

²⁶³ PETRŮ 1989, 35.

²⁶⁴ PETRŮ 1989, 33.

²⁶⁵ PETRŮ 1989,33. J. Petřů se ve svém článku podrobně zabývá popisem zobrazených šperků. Výrazný přívěšek označuje za drahokam nazývaný almadin.

²⁶⁶ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 83.

²⁶⁷ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 267.

²⁶⁸ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 267

²⁶⁹ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 265.

před obdobným pozadím. Ovšem zde jde spíše o epitafní vyobrazení. Mělký výklenek edikulového typu, v němž jsou umístěny nápisové desky, evokuje sakrální účel portrétů, nahrazujících tak sochařskou výzdobu náhrobku.²⁷⁰

Postoj Adama I. z Hradce spojuje B. Kubíková se záalpskou starší portrétní vlnou reprezentovanou zejména Lucasem Cranachem st. Rovněž zobrazení Anny z Hradce a motiv založení rukou považuje B. Kubíková za již mizející způsobformu podobizny.²⁷¹

4.2.2 Dětský dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce ze zámku Červená Lhota.

Na zámku Červená Lhota dnes nalezneme *dětský dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce*, synů Adama I. z Hradce a Anny z Rožmitálu.²⁷² [32] Neobvyklého dětského portrétu si všiml již A. Sedláček, který jako první portrét, dle uvedeného věku obou synů, datoval do roku 1529. Sedláček upozornil na přenesení dětského portrétu z rodového sídla v Jindřichově Hradci sem na zámek. Rodová portrétní galerie utrpěla velké ztráty roku 1773, kdy zámek zachvátil požár.²⁷³ V soupise obrazů jindřichohradeckého zámku uvádí M. Dvořák kopii tohoto přeneseného portrétu. Dvořák zmiňuje, že kopie byla označena písmeny VJ hraběnou Josefínou Černínovou. Zároveň upozorňuje na vepsané jméno „SLAWATA“, které považuje za nepůvodní.²⁷⁴ Tomuto dětskému portrétu se věnuje rovněž J. Pešina v časopise *Umění* roku 1967. Zde potvrzuje Sedláčkovu domněnku původního umístění na jindřichohradeckém zámku.²⁷⁵ Autor zde odkazuje na provedení restaurátorského zásahu, který umožnil bližší studium portrétu a potvrdil renesanční původ malby. J. Pešina upozorňuje na ojedinělost dětského portrétu v české malbě první poloviny 16. stol. a německé nápisy nepovažuje za závažné ukazatele německého původu autora. Pešina připouští širokou škálu možností objednávky portrétní zakázky, např.

²⁷⁰ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 267.

²⁷¹ KUBÍKOVÁ 2010, 101.

²⁷² Portrét je proveden stejnou technikou jako portrét rodičů v Telči, tedy temperou na dřevěné desce, rozměry obrazu 149× 102 cm.

²⁷³ SEDLÁČEK 1885, 266.

²⁷⁴ DVOŘÁK 1901, 84.

²⁷⁵ PEŠINA 1967, 370. V soupisu pozůstalosti jindřichohradeckého panství z roku 1692 jsou dětské portréty uvedeny v majetku panství Chlumec, Kardašovy Řečice a části Jindřichova Hradce. (KUBÍKOVÁ 2010, 100).

prostřednictvím bohatých zahraničních styků pánů z Hradce. Konkrétně uvádí možnost vzniku na mnichovském dvoře vévody Viléma IV., kde byl portrét ve své době na vysoké úrovni a kde byli činní umělci jako Ludwig Refinger či Hans Schöpfer st..²⁷⁶

Poprvé se portrétu blížeji věnuje E. Bukolská ve své disertační práci, v níž na základě Adamových styků se dvorem krále Ferdinanda I., připisuje dvojportrét Jakubu Seiseneggerovi.²⁷⁷ Ale rok 1529 dokazuje, že Adam z Hradce si nechal zhotovit portrét svých dvou synů ještě před tím, než Seisenegger vstoupil do služeb Ferdinanda I.. Je tedy možné, že král si jej po shlédnutí Seiseneggerových prací pozval do svých služeb. Do nich byl uveden až roku 1530.²⁷⁸ Portrétní činnost Seiseneggera před vstupem do Ferdinandových služeb předpokládal také K. Löcher, jemuž nebyl tento dvojportrét znám.²⁷⁹

Portrétu se Bukolská věnovala v roce 1983 po stránce krajinné a stylového zařazení ve svém článku o vedutách na renesančních portrétech.²⁸⁰ Na základě sounáležitosti publikovaných telčských portrétů J. Petrů a lhotského se Bukolská pokouší o rekonstrukci původní podoby polyptichu dle znění Seiseneggerových suplik, ve kterých popisoval nedochovaný rodinný polyptich Ferdinandovy rodiny zhotovený v Innsbrucku roku 1532.²⁸¹ Tuto spojitost mezi portréty přejímá i J. Petrů ve svém článku z roku 1985.²⁸² Nejnověji se portrétnímu polyptichu a jeho rozptýlení z jindřichohradeckých sbírek věnuje B. Kubíková ve své disertační práci, ve které považuje celofigurální portréty Adama I. z Hradce a Anny z Rožmitálu za možné inspirační, ale dle autorky poněkud zastaralé, inspirační zdroje pro *portrét Viléma z Rožmberka ve středním věku*.²⁸³ S původním umístěním díla na zámek v Jindřichově Hradci lze souhlasit, jelikož jindřichohradecké sídlo pánů z Hradce bylo dědičným rodovým sídlem, kterého se rod nikdy nevzdal.²⁸⁴

Zachariáš a Jáchym z Hradce jsou zachyceni z nízkého pohledu v prvním plánu a na balustrádové terase paláce. V pravé části obrazu je zachycena část pilíře obíhaného

²⁷⁶ PEŠINA 1967, 370.

²⁷⁷ BUKOLSKÁ 1968, 38.

²⁷⁸ LÖCHER 1962, 28.

²⁷⁹ LÖCHER 1962, 28.

²⁸⁰ BUKOLSKÁ 1983, 516–520.

²⁸¹ BUKOLSKÁ 1983, 516.

²⁸² PETRŮ 1985, 193–201. Český překlad článku in: PETRŮ 1989, 32–39.

²⁸³ KUBÍKOVÁ 2010, 101. Portrétu Viléma z Rožmberka se věnuje jedna z následujících kapitol.

²⁸⁴ Za tuto informaci děkuji kastelánovi zámku Červená Lhota PhDr. Tomáši Horynovi.

dvojitou kordonovou římsou, která se objevuje též v pozadí rodičovských portrétů. Stejně tak je zde zopakován motiv čtvercové dlážděné podlahy. Popředí, kde se nacházejí chlapci, je tvořeno červenobílými šachovnicově poskládanými dlaždicemi. Naproti tomu zbylá část terasy je dlážděna bílomodrou šachovnicí. Terasa se otevírá do hlubokého okolního kraje.

Starší Jáchym z Hradce (1526-65), který později zastával post komorníka císaře Ferdinanda I. je zobrazen stojící vpravo. Mezi nohama třímá dřevěného koníka na hůlce.²⁸⁵ Jáchym, který se stal roku 1561 nositelem Řádu zlatého rouna a o čtyři roky později nešťastně zahynul v rozvodněném Dunaji nedaleko Vídně, je zde zachycen z mírného profilu směřující k levé části obrazu. Tímto směrem stáčí svůj pohled i Zachariáš z Hradce (1530–1580), druhorozený syn a budoucí správce a mecenáš umění na telčském sídle. Zachycen je zde ve stáří jednoho roku. Zachariáš je natočen k divákovi ze tříčtvrtečního profilu, sedí vlevo před starším bratrem na tmavě červeném poltáři. Levou nohu má nataženu před sebe, pravá je pokrčena a schována pod košilí. Pravou ruku vztahuje k levému okraji portrétu. V levé ruce drží cínový táč, z něhož se mu do klína vysypaly třešně. Mladí šlechtici jsou identifikováni nápisy. V pravo dole „IOACHIM .III .IAR“, vlevo na balustrádě „ZACHARIAS.I .l. IAR“. V pravo na zábradlí se objevuje nápis „SLAWATA“, ale jak již bylo uvedeno na začátku, tento nápis je považován za nepůvodní. Snad tímto dodatečným přípisem chtěl Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka, manžel Lucie Otýlie z Hradce, plně legitimitizovat své dědické právo vycházející ze spřízněnosti rodů.²⁸⁶

Dětský portrét je velmi pěknou ukázkou dobové dětské módy první poloviny 16. stol. Mladší Zachariáš je oblečen v bílé dlouhé košilce se zlatým krumplváním kolem krku a rukou. Přes ni má oděn tmavě hnědý náprsníček se zelenou podšívkou. Přímo na bosých nohách má obuty ploché střevíce šedé barvy. Oproti tomu starší Jáchym je zachycen v šatu připomínajícím již oděv dospělého šlechtice.²⁸⁷ Skládá se z tmavě hnědého kabátce, s dlouhými volnými rukávy, sahajícího ke kolenům. Kabátek je hojně řasen. Pod ním vystupuje bílá košile se zlatým krumplváním kolem krku a červené vycpávané

²⁸⁵ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 8.

²⁸⁶ Za poskytnutí této informace rovněž děkuji PhDr. Tomáši Horynovi.

²⁸⁷ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 136.

kalhoty s prostřihy v úrovni kolenou. Na nohou má nataženy pletené punčochy stejné barvy a černé nízké střevíce. Hlavu obrací stejným směrem jako jeho mladší bratr. Světle hnědé vlasy má zastřiženy do dobově oblíbeného účesu zvaného „kolbe“.²⁸⁸ V levé ruce drží otěže dřevěného koníka, jehož má mezi kolena, pravou ruku má pokrčenu lehce v lokti a drží v ní bílý předmět.

E. Bukolská si všímá opět jemné modelace okrouhlých tváří malých šlechticů, které nesou rysy dětské tváře, zároveň v nich spatřuje i náznaky pozdější podoby.²⁸⁹ Obličejům dominuje světle červený inkárnát a světlo dopadající z levé strany, které osvětluje tváře chlapců. V pozadí se otevírá průhled do krajiny orámovaný v přední části tmavými korunami stromů. Uprostřed krajiny je zachyceno selské stavení. Za ním se v dáli zvedá na skalnatém ostrohu hrad. Jak uvádí E. Bukolská, pokud byla na portrétu šlechtice vyobrazena veduta města či sídlo, většinou šlo o majetek zobrazené osoby. Dle Bukolské zde jde o jindřichohradecký zámek.²⁹⁰ Podoba zámku v první polovině 16. stol. však není známa, ale Bukolská upozorňuje na styčné stavební a krajinné body s rekonstrukcí hradeckého sídla před polovinou 16. stol.²⁹¹

Autorka považuje krajinu, znázorňující snad jindřichohradecké panství, za ukázkou vlivu umění tzv. Dunajské školy na počáteční tvorbu Seiseneggera.²⁹² Malířský směr šířící se kolem roku 1500 v oblasti dunajské kotliny mezi jehož předtvaitele patří Wolf Huber či Albrecht Altdorfer ad.²⁹³ Světlo dopadající z levé části obrazu oslňuje terasu a prosvěcuje obzor krajiny v pozadí. Detailní práce štětce, zachycující venkovnanasekajícího dříví se psem a jiné zachycené krajinné složky, ukazují, že Seisenegger vyšel právě z tvorby miniatur.²⁹⁴

²⁸⁸ KYBALOVÁ 1996, 71.

²⁸⁹ BUKOLSKÁ 1968, 38.

²⁹⁰ BUKOLSKÁ 1983, 517.

²⁹¹ BUKOLSKÁ 1968, 517. Bukolská uvádí, že k podobě zobrazeného sídla se velmi blíží novodobé stavební rekonstrukce zámku. Také krajinné dominanty a zobrazení města pod ostrohem s věží kostela odpovídá fresce Jindřichova Hradce z 18. stol. nacházející se ve farním kostele sv. Máří Magdalény. (BUKOLSKÁ 1983, 517).

²⁹² BUKOLSKÁ 1968, 39.

²⁹³ PEŠINA/HOMOLKA 1966, 334.

²⁹⁴ BUKOLSKÁ 1968, 39.

Nyní bych se ráda vrátila k předmětu, který drží Jáchym ve své pravé ruce. [33] Jedná se o bílý kulatý váček z tkaniny, jenž A. Sedláček považoval za dětský cumel.²⁹⁵ Vzhledem ke stáří Jáchyma považují zobrazení dětského cumlu za nepravděpodobné. Na výstavě, věnované německému renesančnímu portrétu, byl prezentován obraz z městského muzea ve Frankfurtu n. Mohanem neznámého mistra, snad činného v dílně Wolfa Hubera. Konkrétně se jednalo o *dětský portrét Ruprechta Thenna z roku 1516*.²⁹⁶ [34] Chlapec je zde zachycen v portrétní bustě držící v levé ruce bílý pytlík velmi podobný tomu, který drží Jáchym na lhotském portrétu. Autoři výstavy tento váček považují za možnou hračku určenou ptáčkovi, který chlapci sedí na pravé ruce. Zároveň upozorňují na návrat oblíbených dětských antických her v renesanční době, kdy byla hra se zvířaty jednou z nejpoblíbenějších dětských zábav.²⁹⁷

Stejný předmět ostatně Seisenegger zobrazil později na *dětském portrétu arcivévody Ferdinanda* z roku 1537.²⁹⁸ [35] Arcivévoda drží v pravé ruce stejný bílý váček, na němž se usadil ptáček, což potvrzuje výše zmíněnou povahu předmětu určeného ke hře.

Na základě srovnání s portrétem Ruprechta Thenna a arcivévody Ferdinanda by bylo možné považovat bílý váček v Jáchymově ruce za hračku určenou k zábavě s ochočeným dravcem, který však na portrétu není zachycen.

Za kompoziční předobraz hradeckého souboru považuje E. Bukolská Seiseneggerův portrétní soubor Ferdinandovy rodiny, který započal malovat roku 1532.²⁹⁹ Soubor se skládal ze tří portrétů. Konkrétně z *portrétu dvou synů krále Ferdinanda I. Maxmiliána a Ferdinanda*, ve středu se nacházel *celofigurální portrét královny Anny Jagellonské* a třetí část tvořil *skupinový portrét královských dcer Anny, Alžběty a Marie*. Dochovala se pouze malířova suplika z roku 1535, ve které v rámci žádosti o výplatu popisuje zhotovené portréty pro krále.³⁰⁰

²⁹⁵ SEDLÁČEK 1885, 266.

²⁹⁶ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 42, Kat. Nr. 16.

²⁹⁷ HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 42.

²⁹⁸ LÖCHER 1981, 15.

²⁹⁹ BUKOLSKÁ 1983, 516.

³⁰⁰ BUKOLSKÁ 1968, 38. Portréty se nedochovaly, pouze dílenské kopie skupinového portrétu královských dcer ve sbírkách Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Srovnání královského triptychu s portréty Adama I. z Hradce, jeho ženy a dětského portrétu dvou synů Zachariáše a Jáchyma jen potvrzuje existenci portrétní série. Ta byla dle E. Bukolské tvořena dochovanými celofigurálními portréty rodičů, které byly ve středu souboru. Na levé straně předpokládala přítomnost *portrétu tří dcer Voršily, Alžběty a Elišky*. V pravé části k portrétům rodičů náležel dochovaný *dvojportrét Zachariáše a Jáchyma z Hradce*, kteří svým natočením a výrazem vzbuzují oprávněně dojem přítomnosti další osoby po levé straně obrazu.

Zajímavé zjištění, týkající se portrétu hradeckých dcer, přináší B. Kubíková, která se ve své práci věnovala taktéž dochovanému soupisu inventáře hradeckého panství vytvořenému roku 1692 pro Viléma Slavatu z Košumberka.³⁰¹ Ve zmíněném soupise majetku panství Kardašova Řečice a Červená Lhota je uveden vedle portrétu chlapců pouze *portrét dvou hradeckých dcer*. Jak bylo uvedeno výše, Anna z Rožmitálu přivedla na svět dcery tři. V tomto případě B. Kubíková vyslovuje hypotézu, že nejstarší dcera Voršila mohla být zachycena na samostatném portrétu, což by znamenalo, že původně byla série tvořena pěti podobiznami.³⁰²

I přes skutečnost, že se série portrétů dochovala v rozptýleném a nepůvodním stavu, patří Seiseneggerovy portréty z roku 1529 k prvním kvalitním pokusům o portrétní malbu určenou výhradně do světského prostředí. Z hlediska vývoje českého renesančního portrétu považují H. Slavíčková a L. Sršeň podobizny za ojedinělý příklad uplatnění raně renesančního typu celofigurální podobizny u nás.³⁰³

4.3 Portréty Jakoba Seiseneggera ve sbírkách knížat z Lobkowicz

Nejvíce portrétů představitelů české renesanční šlechty zhotovených Jakobem Seiseneggerem nalezneme ve sbírkách pánů z Lobkowicz. Cestu podobizen do knížecí galerie ovlivnily zejména historické události a životní osudy zvěčněných aristokratů.

Z výčtu děl uvedených v úvodní kapitole působení umělce v Čechách a na Moravě je zřejmé, že portréty byly soustředěny ve dvou rodových galeriích– perštejnské a

³⁰¹ KUBÍKOVÁ 2010, 101.

³⁰² KUBÍKOVÁ 2010, 101.

³⁰³ SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 39.

rožmberské. Zatímco pernštejnská rodová galerie měla větší tradici, galerie pánů pětileté růže nebyla na počátku 16. stol. nijak obsáhlá. Rozrůstat se začala až v době panování Viléma z Rožmberka, který byl hlavním objednavatelem portrétů.³⁰⁴ Po prodeji rodového sídla v Českém Krumlově byla galerie převezena na zámek v Třeboni, kde došlo k částečnému rozptýlení podobizen.³⁰⁵

Velkým mezníkem ve vývoji obou rodových galerií je rok 1587, kdy se Vilém z Rožmberka oženil s dcerou Marie Manrique de Lara Polyxenou z Pernštejna (1567-1642).³⁰⁶ Po sňatku došlo ke sloučení rodových portrétních galerií obsahujících Seiseneggerovy portréty. Po smrti Viléma z Rožmberka se Polyxena z Pernštejna provdala za Zdeňka Popela z Lobkowicz. Těmito sňatky přešly rodové sbírky tří čelních šlechtických rodů do jedné společné. Po smrti manžela roku 1627 se Polyxena z Lobkowicz přestěhovala na roudnické panství, kde roku 1627 či 1637 vlastnoručně sepsala inventář uměleckých sbírek určený pro jejího syna Václava Eusebia z Lobkowicz.³⁰⁷

Portrétní galerie byla do období roku 1948 součástí mobiliářů lobkowiczských sídel v Nelahozevsi, Roudnici nad Labem a v rodovém paláci v Jiřské ulici na Pražském hradě. Během totalitního komunistického režimu došlo po roce 1948 k zestátnění veškerého rodového majetku knížat z Lobkowicz. Sbírký se nacházely v neucelém a rozptýleném stavu prakticky do roku 1989. Během státní správy majetku došlo k restaurátorským zásahům na některých portrétech.³⁰⁸ Začátkem devadesátých let 20. stol. došlo k restituci rodového majetku, který se po téměř půl století vrátil do rukou rodiny Lobkowiczů. Od návratu portrétů do Lobkowiczských sbírek neproběhl na Seiseneggerových portrétech žádný restaurátorský zásah, kromě neinvazivního restaurátorského průzkumu *dvojportrétu*

³⁰⁴ BUKOLSKÁ 1989, 88.

³⁰⁵ BUKOLSKÁ 1989, 88.

³⁰⁶ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 13.

³⁰⁷ BUKOLSKÁ /ŠTĚPÁNEK 1980, nepag, odstavec 3). B. Kubíková uvádí oba letopočty, rok 1627 je spojen s podstoupením panství Litomyšl synovci Vratislava z Pernštejna, kdy portrétní galerie přešla do vlastnictví Polyxeny či rok 1637, kdy svěčila panství svému synovi Václavu Eusebiovi z Lobkowicz. (KUBÍKOVÁ 2010, 103).

³⁰⁸ KOPEČEK 1963, 149. Uveden seznam děl restaurovaných v letech 1958–62.

Marie Manrique de Lara s nahým dítětem, o čemž bude pojednáno v následující kapitole.³⁰⁹

4.3.1 Marie hraběnka Těšínská roz. z Pernštejna

Marie z Pernštejna (1524–1566) byla nejmladší ze čtyř dcer Jana z Pernštejna a jeho první manželky Anny Kostkové z Postupic.³¹⁰ O jejím dětství mnoho nevíme. Nejspíše jej prožila na moravských rodových sídlech v Tovačově či Prostějově a o její výchovu se starala druhá choť Jana z Pernštejna Hedvika ze Šelemburka. Jak zmiňuje Petr Vorel, perňštejnské ženy se vdávaly velmi brzy, nečastěji při dovršení 15 let, a tak tomu také bylo i u Marie, která roku 1540³¹¹ uzavřela sňatek se stejně starým dědicem slezského knížectví Piastovcem Václavem III. Těšínským. Ten byl až do roku 1545 pod poručnictvím svého tchána.³¹² Marie od svatby pobývala v Těšíně a nebyla tedy v častém osobním kontaktu se svými nevlastními bratry Jaroslavem a Vratislavem. Svému choti Marie porodila již rok po svatbě syna Fridricha Kazimíra a následně dvě dcery, ty však velmi brzy zemřely.³¹³

Manželství Marie Pernštejnské nebylo příliš šťastné. Václav III. po vrcholících sporech s otcem manželky na Marii zcela zanevřel a po smrti Jana z Pernštejna roku 1548 museli sestře pomoci bratři Jaroslav a Vratislav.³¹⁴ Nejstarší Jaroslav se po smrti otce cítil vázán zodpovědností za osud své sestry a snažil se jí alespoň na dálku chránit. Zároveň se obával, aby problémy s Václavem III. nepokazily čest perňštejnského rodu před králem a ostatní aristokracií, což Radim Jež ilustruje částí Jaroslavova dopisu, kde stojí: „...*chtějíc sestru svou tak, jakž sem jí jakožto věrný bratr povinen, opatřiti, abych snad většího posměchu na ni, na sebe a pány bratří své i přátely krevní neuvedl, pro čež by ke mně*

³⁰⁹ Za tuto informaci děkuji kurátorce Lobkowiczských sbírek PhDr. Veronice Wolf.

³¹⁰ VOREL 1999, 218. Jan z Pernštejna se neklonil k narození ženských potomků zcela pozitivně, což dokládá úryvek jeho dopisu svému pozdějšímu zeti Václavovi Těšínskému při narození vnučky jak uvádí Petr Vorel: „...*ač bych raději viděl, kdyby se ta dcera byla v syna obrátila*,...“ (VOREL 1999, 217).

³¹¹ VOREL 1999, 218.

³¹² Poručnictví vykonával Jan z Pernštejna nad Václavem III. od roku 1528. O těšínská panství vedl dlouhé roky spor s Václavovým dědem Kazimírem a následně i s ním samotným. Jak uvádí Radim Jež, spor negativně zasáhl nejspíše také do manželského života Marie a Václava. (JEŽ 2007, 72–74.)

³¹³ JEŽ 2007, 75.

³¹⁴ VOREL 1999, 222. Radim Jež také uvádí, že Jaroslav se roku 1549 vydal za svou sestrou do Těšina a sepsal se svým švagrem dohodu o poskytnutí základního živobytí své manželce. Z této listiny cituje: „*Když jest ode mne, Jaroslava z Pernštejna, s jeho mi[losti] Václavem Těšínským z strany té nelásky*

manželské, kterou jest kníže Václav proti kněžně, manželce své a sestře mé a panův bratří, manžely vzíti...“ (JEŽ 2007, 80).

*nemalou těžkost nýsti. Však mne za toho míti neračte, že bych sestry své opatřiti zanedbával, nebo se pána Boha dokládám, žeť nad tou věcí srdečnou lítost mám, jako ten, kteréhož se vlastně dotejče...*³¹⁵

Vztah mezi manžely se snad počátkem šedesátých let 16. stol. lehce zlepšil. V této době má Marie konečně svůj fraucimor a navštěvuje ji i sestra Kateřina, která o zlepšení životní úrovně své sestry informovala své bratry, což bylo pro Jaroslava alepoň malou útěchou. Marie Těšínská zemřela roku 1566 v Těšíně, ale pohřbena byla v pardubickém kostele sv. Bartoloměje, i přesto, že v této době již Pernštejnům nenáležel.³¹⁶

4.3.2 Portrét Marie hraběnky Těšínské z roku 1550

Celofigurální portrét Marie hraběnky Těšínské [36] zhotovil Seisenegger roku 1550.³¹⁷ Datace portrétu je uvedena v levém horním rohu plátna společně s autorovou signaturou propletených písmen I a S doplněných motivem tří lístků [4].³¹⁸ Obraz byl druhotně osazen do novodobého rámu a není vyloučena ani dodatečná úprava seříznutím plátna. Josef Dvořák, ve svém katalogu portrétní galerie rodu Lobkowiczů, spojuje autorsky portrét Marie Těšínské s portrétní polopostavou Vratislava z Pernštejna.³¹⁹ Ferdinand Mikovec označuje autora za dobrého malíře a ztotožňuje jej s autorem portrétu Vratislava z Pernštejna z roku 1558, jelikož autor zanechal na obou obrazech svou signaturu.³²⁰ B. Matějka a M. Dvořák označují za autora Jakoba Seiseneggera.³²¹

Během padesátých let 16. stol. zastihneme Seiseneggera v Čechách, tedy v době, kdy vznikl portrét Marie Těšínské. Taktéž roku 1558 byl jím portrétován její bratr. Není však známo, zda portréty byly zhotoveny přímo na dvorech zmíněných šlechticů, či si Seisenegger načrtl pouze přípravné kresby a na konečené podobě pracoval ve své dílně ve

³¹⁵ JEŽ 2007, 84.

³¹⁶ JEŽ 2007, 86.

³¹⁷ Malba je provedena olejem na plátně, rozměry 181×80,5 cm, Lobkowiczské sbírky, inv. č. LR 5189

³¹⁸ LÖCHER 1962, 92, Kat. Nr. 57.

³¹⁹ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 301.

³²⁰ MIKOVEC, 1852, 737.

³²¹ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907,82.

Vídni či během říšského sněmu v Augšpurku.³²² Víme však, že od roku 1547 se na vídeňském dvoře pohyboval bratr Marie Jaroslav z Pernštejna a během roku 1550 se zde vyskytuje opakovaně.³²³ Je tedy možné, že se s dvorním královým portrétistou mohl setkat a objednat u něj portrét své sestry.

Na celofigurálním portrétu vidíme hraběnku zachycenou ve tříčtvrtečním profilu natočeném směrem vlevo. Také pohled portrétované směřuje vlevo. Marie stojí před tmavě zelenou a bohatě řasenou drapérií pokrývající téměř celé pozadí, vyjma stěny šedé barvy vlevo. Ruce jsou svěšeny podél těla, v levé svírá pár kožených rukavic. Hraběnka je oděna v renesančních šatech, které jsou ukázkou přijímání vlivu španělské renesanční módy českou šlechtou.³²⁴ Právě geometricky modelovaný střih kostýmu je opakem volné italské módy, protože vychází z přísné etikety španělského královského dvora dbajícího na důstojnost.³²⁵ Šaty se skládají ze dvou dílů látek, délkou sahajících až na zem a tím zabraňují nepřijatelnému odhalení nohou. Nezahalena zůstává pouze tvář a ruce. Svrchní díl z černého sametu tvoří úzký živůtek s vysokým límcem a krátkými rozšířenými rukávy. K němu je v místě pasu přišita rovná sukně kuželovitého střihu, která postrádá jakékoliv řasení. Na čelní straně je sukně opatřena širokým rozparkem odkrývajícím spodní díl šatů. Spodní díl šatů, zlaté barvy, svými dlouhými rukávy těsně obepíná Mariiny paže. Rukávy zakončují našasené manžety. Taktéž spodní sukně je hladce napnuta, čímž se podobá právě se rozšiřujícím španělským krinolínám.³²⁶ Svrchní černý šat je ozdoben na rukávech a podél rozparku zlatou výšivkou. Spodní díl pokrývá perlová výšivka tvaru křížku. Na krku vidíme dva perlové náhrdelníky doplněné masivními přívěsky s drahokamy. Útlý pas zdůrazňuje řetězový opasek. Na hlavě má posazen černý kruhový baret, pod ním jsou světle hnědé vlnité vlasy zakryty vyšívanou síťkou.

Seisenegger hraběnku zachytil bez vyjádření pohybu. Pouze elegantní odklon malíčku levé ruky vnáší do portrétu malý pohyb a manýru. Její ruce jsou strnule svěšeny podél

³²² LÖCHER 1962, 47.

³²³ PÁNEK 1999, 233.

³²⁴ KYBALOVÁ 1996, 113. Kultura a móda španělského dvora je spojena zejména s osobou Marie Manrique de Lara, která se roku 1555 provdala za bratra Marie Vratislava z Pernštejna. (KUBÍKOVÁ 2008, 194).

³²⁵ KYBALOVÁ 1996, 99.

³²⁶ Vyhlazení sukně se docílilo silným vystužením látky plstí či mořskou trávou. Častěji se však užívaly kovové obruče s destičkami podložené spodničkou (šp. *verdugado* , fr. *vertugadin* – strážce cnosti). (KYBALOVÁ 1996, 112).

boků a organičnost ženského těla zcela potírá popsaný španělský oděv. Ten tělo do beztvare kostýmní schránky. Hlava je posazena spíše na ramenou, než aby z nich přirozeně vyrůstala. To zdůrazňuje průsvitné okružní a límec kolem krku.³²⁷ Ostře rámovaná tvář hraběnky je plasticky modelována světlem a odstíny pleťové barvy, přesto celkový výraz tváře působí dojmem masky.³²⁸ Světelná modelace portrétní se uplatňuje v kostýmu. V něm autor klade silný důraz na světelný odraz látek.

Eva Bukolská řadí tento Seiseneggerův portrét mezi tzv. kostýmové podobizny. To dokládá podrobným podáním kostýmu. Po stránce kompoziční dílo přirovnává k Seiseneggerově staršímu *portrétní arcivévodě Maxmiliána v chlapeckém věku* z Obrazárny Pražského hradu.³²⁹ [10]

U Seiseneggerových portrétů nalezneme snahu o spojení portrétované osoby s prostředím, ve kterém je zachycena. Tento znak považuje Kurt Löcher za hlavní odlišnost Seiseneggera od dalšího současného dvorního portrétisty Hanse Mallera, který dle něj, ve svých portrétech královny Anny Uherské, klade důraz zejména na bohatou dekorativnost portrétní bez hlubšího zájmu o celkový prostor.³³⁰ V případě celofigurálního portrétní Marie Těšínské však toto své tvrzení odmítá a naopak upozorňuje na nesourodost postavy a okolí.³³¹ Oproti tomu nachází kompoziční spojitost ve strnulosti a rozevláté drapérie s portrétní *arcivévodě Ferdinanda Tyrolského z roku 1548* [11].³³²

4.3.3 „Z nás bratří nejповědomější.“ Osobnost Jaroslava z Pernštejna

Jaroslav z Pernštejna byl nejstarší ze tří synů Jana z Pernštejna zv. Bohatý (1487–1548)³³³ a jeho druhé ženy Hedviky ze Šemberka († 1535). Narodil se roku 1528 na rodovém panství v Moravském Krumlově. Kde prožil své dětství není známo. J. Pánek předpokládá, že Jaroslav, jako prvorozený syn a nástupce otce Jana, pobýval z tohoto

³²⁷ LÖCHER 1962, 30.

³²⁸ LÖCHER 1962, 53.

³²⁹ BUKOLSKÁ 1968, 33.

³³⁰ LÖCHER 1962, 30.

³³¹ LÖCHER 1962, 53.

³³² LÖCHER 1962, 53.

³³³ PÁNEK 1999, 156.

důvodu na studiích v severní Itálii již před rokem 1547.³³⁴ J. Růžička uvádí skutečnost, že Jaroslav jeho mladší bratr Vratislav působili na dvoře krále Ferdinandna I. Habsburského již od svých mladých let.³³⁵ Roku 1547 pobýval Jaroslav s králem na říšském sněmu v Augšpurku. Následujícího roku doprovázel arcivévodu Maxmiliána na cestě do Španělska, ale na naléhání nemocného otce arcivévodu v Janově opustil. Vrátil se zpět do Vídně, aby po blízké smrti otce stanul v čele pernštejnského rodu.³³⁶ Správa majetku byla svěřena otcovým úředníkům a rádcům, kteří se s plnou důvěrou mladých šlechticů starali o jedno z největších rodových dominií v zemi až do roku 1552, kdy bylo panství rozděleno mezi tři bratry.³³⁷ V témže roce uzavřel Jaroslav, s největší pravděpodobností na přání Ferdinanda, sňatek s Alžbětou Thurzovou z Bethlenfalvy, která připojila svým věnem k pardubickému sídlu hornorakouské panství Hlohovec a přinesla příbuzenské spojení s augšpurským bankéřským rodem Fuggerů.³³⁸

Mladý šlechtický pár zůstal po osmiletém manželství bezdětný, nikoliv však vinou Alžběty.³³⁹ Větších úspěchů se Jaroslavovi dostalo na dvoře Ferdinanda I., kde jeho postavení strmě stoupalo. Postupně tak zástaval funkci královského komoří a rady, od roku 1556 byl jmenován do funkce nejvyššího královského štolby. K životu na vídeňském dvoře patřila také reprezentace rodu a ta byla velmi nákladnou záležitostí. Jaroslav s výdejemi na reprezentaci své osoby a rodu nijak nešetřil. Tím započal nekonečnou cestu rozprodeje pernštejnského dominia a dluhů, kvůli kterým se stal trnem v oku věřitelům z řad české šlechty.³⁴⁰ I přes nátlak věřitelů a rodu odjel roku 1559 Jaroslav do Benátek a Padovy. Tam se nejspíše snažil o proniknutí na univerzitní půdu, což dosvědčují kontakty s benátským humanistou a tiskařem Paolem Manuzzim, který pro Pernštejna zhotovil překlady

³³⁴ PÁNEK 1999, 184.

³³⁵ RŮŽIČKA 1978, 154.

³³⁶ RŮŽIČKA 1978, 154.

³³⁷ PÁNEK 1999, 189. Mladší Vratislav doprovázel na cestách arcivévodu Maxmiliána a býval často pryč. Jaroslav i přes své povinnosti na vídeňském dvoře se snažil dostát své odpovědnosti jako nejstaršího následovníka, což mu připomněl i jeho nejmladší bratr Vojtěch píšíci mu roku 1550 toto: „*Nepochybuji, že jste....z nás bratří nejpovědomější myslili a myslíte...*“ (RŮŽIČKA 1978, 154).

³³⁸ RŮŽIČKA 1978, 154. Alžběta z Bethlenfalvy byla vlastně Jaroslavovou nevlastní sestrou, jelikož poslední manželkou Jaroslavova otce byla Magdalena z Ormsordu, matka Alžběty. (PÁNEK 1999, 229). Ani spřízněnost s vlivnými Fuggery již pozdějšímu rozpadu pernštejnského panství nepomohlo, jelikož samotný bankéřský rod byl již od poloviny 16. stol. ve finančním úpadku. (RŮŽIČKA 1978, 156).

³³⁹ PÁNEK 1999, 204. Alžběta z Pernštejna později porodila dceru.

³⁴⁰ PÁNEK 1999, 209.

antických autorů.³⁴¹ Po svém návratu z Itálie byl v Augšpurku konfrontován s císařem a ten jej poslal urovnat své dluhy do Prahy. Jaroslav císaře neuposlechl a odjel do Bratislavy. Přesto ho Ferdinand potvrdil v jeho dvorské funkci a znovu jej marně žádal o návrat do Prahy.³⁴²

Zpět do Čech se Jaroslav nikdy nevrátil. Zemřel v Itálii během léta roku 1560.³⁴³ Vzdělaný šlechtic, milovník a sběratel umění, se zálibou v humanistické literatuře, a kdysi jeden z oblíbených dvořanů císaře Ferdinanda I. Jaroslav z Pernštejna po sobě zanechal pouze rozdrolený rodový majetek a nelichotivou pověst marnotratníka.

4.3.4 Portrét Jaroslava z Pernštejna z roku 1558

Tříčtvrteční portrét Jaroslava³⁴⁴ z Pernštejna zhotovil Jakob Seisenegger roku 1558. [37] Datace portrétu se nachází v levé části obrazu v úrovni pravé ruky aristokrata. Pod ní je, stejně jako u předešlého portrétu, uvedena Seiseneggerova signatura propletených písmen I a S. Obraz je zasazen do novodobého rámu, přičemž byl dodatečně seříznut.³⁴⁵ Josef Dvořák uvádí Seiseneggerův portrét ve svém soupise z roku 1844 jako dílo benátské školy.³⁴⁶ F. Mikovec toto stylové určení přejímá a portrét popisuje slovy: „*druhý obraz od neznámého autora, který se podepsal jen písmeny I.S vedle letopočtu 1558 jest též pamětihodný*“.³⁴⁷ M. Dvořák a B. Matějka uvádějí signaturu jako

³⁴¹ RŮŽIČKA 1978, 158. Jejich přátelství však vlivem neshod končí a Jaroslav opouští Padovu. Pobývá ještě v Neapoli a Římě odkud se téhož roku vrací do Augšpurku. (RŮŽIČKA 1978, 159).

³⁴² RŮŽIČKA 1978, 159. Jaroslav se svěruje ve svém dopise z roku 1559 Vratislavovi, že je na konci svých duševních i fyzických sil. Po odkoupení panství Pardubic králem Ferdinandem roku 1560, prosí Jaroslav císaře o finanční pomoc ze zisku a jako hlavní příčinu svého nešťastného konce uvádí svou nákladnou službu na císařově dvoře. (RŮŽIČKA 1978, 160–161).

³⁴³ PÁNEK 1999, 209.

³⁴⁴ Portrétovaného muže ztotožnila s osobou Jaroslava z Pernštejna poprvé Blanka KUBÍKOVÁ ve svém článku s názvem „Interpretace dvojportrétu Marie Manrique de Lara s nahým dítětem. Pozdní dílo Jakoba Seiseneggera?“ v časopise *Umění* z roku 2008. (KUBÍKOVÁ 2008, 193–205). Nejnověji se této problematice věnovala autorka ve své disertační práci „Kapitoly z ikonografie českého renesančního portrétu v Čechách a na Moravě“ na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z roku 2010. (KUBÍKOVÁ 2010, 139–148).

³⁴⁵ LÖCHER 1962, 54. Portrét je vyhotoven technikou oleje na plátně, rozměry 105×84,5 cm, Lobkoviczké sbírky, inv. č. LR 5186. Ve sbírkách je však označen jako portrét Vratislava z Pernštejna.

³⁴⁶ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 53.

³⁴⁷ MIKOVEC 1852, 664

Seiseneggerovu.³⁴⁸ Portrétu se blížeji poprvé věnuje až K. Löcher ve své monografii Seiseneggera.³⁴⁹ Totožnost Vratislava z Pernštejna přejímá ve své práci i Bukolská.³⁵⁰ Na tento názor negativně reagují Ch. Fritzová a J. Růžička ve svém článku z roku 1972.³⁵¹ B. Kubíková považuje obraz za portrét Jaroslava z Pernštejna.³⁵²

Seisenegger zobrazil polopostavu šlechtice čelem k divákovi a tělem lehce se natáčejícím směrem vpravo. Pravou ruku má opřenu v bok, jeho levá ruka visí volně podél těla s dlaní položenou na levém stehně. Svůj pohled upírá aristokrat přímo na diváka. Portrétovaný stojí před pozadím tvořeným v levé části pilířem šedé barvy obíhaným dvojitou římsou. Na něm je umístěna datace a signatura Seiseneggera. V pravé části vystupuje z pozadí mohutně zvlněný zelený šanzantní³⁵³ závěs. Muž je zachycen v renesančním šatě španělského stříhu. Oděv tvoří kabátec z černého sametu, v břišní části vybíhající do tvaru oblouku, s krátkými šosy vystřiženými uprostřed do tvaru „*krytí*“ neboli poklopce.³⁵⁴ Dále je oděn do kalhot stejné barvy. Formát portétu nám však nedovoluje určit jejich délku.³⁵⁵ Je však patrné, že kalhoty jsou prostřihávané a našasené. U krku vyčnívá řasený límeček spodní bílé košile s tkaničkami. Šlechtic má kolem pasu černý opasek sepnutý stříbrnou sponou a na něm vlevo zavěšen kord. Vidíme pouze jílec z ocele.³⁵⁶ Přes tento oděv má oblečen černý plášť, v českém prostředí nazývaný „šuba“, podšíváný kožešinou světlé barvy, která plášť lemuje i na svrchní části.³⁵⁷ Velmi poutavou a výraznou dekorací oděvu je plošná stříbrná výšivka šatu. Florální motiv vystupující výšivky zdobí celý kostým. Malíř strukturu výšivky naznačil jemným tečkováním. [38]³⁵⁸

³⁴⁸ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 82, Tab. X.

³⁴⁹ LÖCHER 1962, 91, Kat. Nr. 52.

³⁵⁰ BUKOLKSÁ 1968, 18.

³⁵¹ FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 139–141.

³⁵² KUBÍKOVÁ 2008, pozn. 344.

³⁵³ Termín „šanzantní“ uvádí B. KUBÍKOVÁ (KUBÍKOVÁ 2008, 196). Šanzán je textilní tkanina s osnovní a útkovou přízí odlišných barev s měňavým barevným vzhledem. (Lumír KLIMEŠ: Slovník cizích slov, Praha 1983, 701).

³⁵⁴ KYBALOVÁ 1996, 101.

³⁵⁵ Dle dobového módního úzusu dosahovaly kalhoty délky ke kolenům. K nim byly přišity pletené obepnuté punčochy, které zdůrazňovaly, tehdy velmi akcentovanou část siluety, nohy. (KYBALOVÁ 1996, 104).

³⁵⁶ MIKOVEC 1852, 664.

³⁵⁷ KYBALOVÁ 1996, 108. F. Mikovec uvádí, že jde o kožešinu vlčí. (MIKOVEC 1852, pozn. 47). Oproti tomu J. Růžička a Ch. Fritzová uvádějí, že jde o srst rysí. (FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 140).

³⁵⁸ J. Růžička uvádí informaci vídeňského badatele O. Gambera, který v oděvu Jaroslava našel silnou podobu se stejným oděvem arcivévody Ferdinanda, dnes nacházejícího se na zámku Ambras. Uvádí také, že

Styl provedení výšivky srovnává K. Löcher s portrétním projevem Bronzina a Antonise Mora.³⁵⁹ Ruce Pernštejna jsou modelovány a zachyceny věcným způsobem, jak je pro pozdější portréty Seiseneggera charakteristické.³⁶⁰ O to působivěji podává Seisenegger tvář muže s pronikavým pohledem modrých očí. Blanka Kubíková si všímá modelace růžového inkarnátu tváře, který je podán jemnými a splývavými tahy štětce z nichž vystupuje rovný výrazný nos.³⁶¹ Obličej lemují vlasy světle rezavého odstínu a tváře plnovous s knírem.

Tento Seiseneggerův portrét považuje K. Löcher za nejvěrnější příklad porozumění manýristické pozdní tvorby Tiziana a upozorňuje zejména na celkovou působivost portrétu, kterých Seisenegger, poučen již benátskou portrétní malbou, dociluje světelnou modelací hlavy rukou teplými červenými tóny hlavy a rukou či jemnými přechody hnědých a šedých tónů kůžešiny.³⁶² Koloristických předností Seiseneggerova díla si všímá i E. Bukolská³⁶³, což rozvádí B. Kubíková. Ta vyzdvihuje soulad barev založený na kombinaci černé barvy a odstínů šedé a bílé s teplými tóny inkarnátu a zlaté barvy.³⁶⁴

4.3.4.1 Identifikace muže ze Seiseneggerova portrétu s Jaroslavem z Pernštejna

Seiseneggerův portrét je v literatuře tradičně spojován s Vratislavem z Pernštejna, mladším bratrem Jaroslava.³⁶⁵ První náznak možné problematiky určení portrétovaného jako Vratislava z Pernštejna přinesli Ch. Fritzová a J. Růžička ve svém článku z roku 1972.³⁶⁶ Sdělují zde skutečnost, že roku 1558 vlastnil již tři roky Vratislav z Pernštejna jedno z nejprestižnějších ocennění za věrné služby habsburskému dvoru, tedy odznak Řádu

tento oděv byl považován za ryze český módní styl a tím tedy Jaroslav demonstruje svou náklonnost k českému království a královskému dvoru. (FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 141).

³⁵⁹ LÖCHER 1962, 54.

³⁶⁰ LÖCHER 1962, 54.

³⁶¹ KUBÍKOVÁ 2010, 142.

³⁶² LÖCHER 1962, 54. Seisenegger se poprvé setkal s Tizianem na zasedání říšského sněmu v Augšpurku v roce 1550–51. (LÖCHER 1996, 378).

³⁶³ BUKOLSKÁ 1985, 89.

³⁶⁴ KUBÍKOVÁ 2008, 196. Badatelka považuje vliv Tiziana v důzrazu na reprezentativní monumentalitu obrazu, zájem autora o vystižení tváře portrétovaného v kombinaci třičtvrtěčního formátu a uvolněného rukopisu. (KUBÍKOVÁ 2008, 197).

³⁶⁵ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 53, MIKOVEC 1852, 664, DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 82, LÖCHER 1962, 54, Kat. Nr. 52, BUKOLSKÁ 1968, 18, Kat. č. 21, BUKOLSKÁ 1985, 89.

³⁶⁶ FRITZOVÁ/ RŮŽIČKA 1972, 141.

zlatého rouna. Absenci zobrazení tohoto vyznamenání považují za velmi neobvyklou, avšak neuvádějí zde možné vysvětlení.³⁶⁷ Teprve B. Kubíková se podrobněji věnuje této problematice ve svém článku z roku 2008³⁶⁸ a dále také ve své disertační práci z roku 2010, kde na základě kulturněhistorického kontextu přichází s novou identifikací portrétovaného.³⁶⁹ Vratislavovi z Pernštejna byl jako prvním českému šlechtici udělen, na zasedání kapituly řádu v Antwerpách, roku 1555 Řád zlatého rouna. Tato prestiž jej uvedla do společnosti vybrané skupiny jejích nositelů, mezi něž patřili zejména členové královských rodin.³⁷⁰ Vratislav jej obdržel z rukou španělského krále Filipa II., který tehdy zastával post suveréna řádu. Nositel tohoto řádu byl povinen nosit tuto insignii vždy na viditelném místě až do své smrti, kdy musela být vrácena zpět řádu. Odebrána byla nositeli v případě zbabělého chování v boji, zrady či pochybení ve víře, ale ani jeden z těchto prohřešků se Vratislava netýkal.³⁷¹ Proto je velmi nepravděpodobné, že by se Vratislav z Pernštejna dopustil tak závažného opomenutí zobrazit na portrétu insignii řádu. Jak uvádí B. Kubíková, pokud by portrét byl signován a opatřen datací později, bylo možné řád domalovat. Taktéž na portrétu není vidět jiný ikonografický náznak či odkaz na tento řád.³⁷² B. Kubíková, po porovnání zpráv a životních osudů obou bratrů, přichází s novou identifikací portrétovaného jako Jaroslava z Pernštejna.³⁷³ Jak již bylo nastíněno v předchozí kapitole, pobýval Jaroslav z Pernštejna velkou část svého života na císařském dvoře ve Vídni a měl tedy možnost objednat si reprezentativní portrét přímo u Jakoba Seiseneggera. Předešlé identifikace portrétovaného, jako mladšího Jaroslavova bratra

³⁶⁷ I přes pozastavení nad absencí zobrazení řádového odznaku, nepochybují o identifikaci šlechtice jako Vratislava z Pernštejna, která je stejně jasná jako autorství portrétu. Kompozičně jej srovnávají s jiným Seiseneggerovým portrétem arcivévodky Ferdinanda. (FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 140).

³⁶⁸ KUBÍKOVÁ 2008, pozn. 35.

³⁶⁹ KUBÍKOVÁ 2010, pozn. 35.

³⁷⁰ KUBÍKOVÁ 2010, 143.

³⁷¹ KUBÍKOVÁ 2008, 197. Řád byl založen roku 1430 vévodou Filipem Dobrým. Hlavním posláním řádu byla ochrana a šíření Boží slávy a Církve. Symbol řádu, tedy zlaté rouno, je spojeno s představou Argonautů jako nejstarších křesťanských rytířů, kteří se vydali zachránit symbol Svaté země, zlaté rouno. Dále pak B. Kubíková uvádí spojitost insignie řádu s pěstováním úcty k Panně Marii Vítězné a sv. Ondřeji, který byl patronem burgundských vévodů. Sňatkem maxmiliána I. s Marií Burgundskou přešel řád do držení Habsburků. (KUBÍKOVÁ 2010, 143–144).

³⁷² KUBÍKOVÁ 2008, 197. Uvádí také odkaz na článek Ch. Fritzové a J. Růžičky (FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, pozn. 58).

³⁷³ B. Kubíková zmiňuje práci P. Vorla, ve které portrétovaného muže označil na kopii obrazu z hradu Pernštejna za Jaroslava. (Petr VOREL : Velké dějiny zemí koruny české VII, 1526–1618, Praha–Litomyšl 2005, s. 113).

Vratislava, postavené na základě fyziognomické podoby bratrů jsou mylné a málo věrohodné. Nespolehlivost této komparace podob ukazuje B. Kubíková na jiném celofigurálním portrétu z Lobkowiczských sbírek, který je ve sbírkách označen jako portrét Jaroslava z Pernštejna. [39] Obraz je signován iniciálami HK a datován rokem 1567.³⁷⁴ Jaroslav z Pernštejna byl však v tomto roce již sedm let mrtev a vzhledem k neutěšené finanční situaci, kterou po sobě zanechal, nejeví se pravděpodobné, že by vdova Alžběta Thurzová nechala zhotovit posmrtný portrét manžela.³⁷⁵

Portrét Jakoba Seiseneggera z roku 1558 představuje, na základě umělecké a kulturněhistorické analýzy obrazu provedné B. Kubíkovou, Jaroslava z Pernštejna. Jedná se rovněž o jediný dosud známý portrét tohoto šlechtice.

4.3.5 Španělská choť Vratislava z Pernštejna Marie Manrique de Lara

Marie Manrique de Lara pocházela ze španělského rodu Mendozů a byla dcerou císařského guvernéra dona Garcii Manrique de Lara v Itálii.³⁷⁶ Od roku 1552 působila na vídeňském dvoře jako dvorní dáma Marie Habsburské, dcery císaře Karla V.³⁷⁷ Ve Vídni se zřejmě setkala s Vratislavem z Pernštejna, který zde působil ve službách krále Maxmiliána II. již od roku 1543.³⁷⁸ Sňatek uzavřeli na vídeňském dvoře roku 1555.³⁷⁹ Během manželství porodila Marie Vratislavovi celkem 21 dětí. Pernštejnský palác na Pražském hradě, který procházel za Vratislava již druhou renesanční přestavbou, se během jejího života stal hlavním centrem šlechtických rodů stojících na katolické straně a také příznivců španělské větve Habsburků.³⁸⁰ Marie Manrique de Lara ke konci svého života

³⁷⁴ RŮŽIČKA 1978, 178. J. Růžička u obrázku uvádí, že portrétovanou osobou není Jaroslav z Pernštejna, ale jiná osoba.

³⁷⁵ KUBÍKOVÁ 2010, 147.

³⁷⁶ KUBÍKOVÁ 2008, 198.

³⁷⁷ VOREL 1999, 224.

³⁷⁸ VOREL 1999, 237.

³⁷⁹ KUBÍKOVÁ 2010, 143. K tomuto sňatku nechal zhotovit Vratislav soupravu porcelánu s rodovými erby obou novomanželů. (VOREL 1996, 245) Nyní se nachází v Lobkowiczských sbírkách v Praze.

³⁸⁰ VOREL 1996, 249–250. Vratislav z Pernštejna od roku 1567 přestavuje pod vedením italského architekta Gioavanni B. Aostalliho také navrácené sídlo Litomyšl.

sídlila na zámku v Litomyšli, kde roku 1608 zemřela. Její osobnost je známá zejména ve spojení se soškou Jezulátka, jež si jako rodinnou relikvii přivezla s sebou do Prahy.³⁸¹

4.3.5.1 Dvojportrét Marie Manrique de Lara s nahým dítětem

Dvojportrét³⁸² zobrazující tříčtvrteční postavu Marie Manrique s nahým potomkem [40] uvádí J. Dvořák v katalogu z roku 1844.³⁸³ Také F. Mikovec popisuje dvojportrét Marie Manrique s datací po roce 1566.³⁸⁴ Ve svém soupise památek jej M. Dvořák a

B. Matějka neuvádějí.³⁸⁵ Jelikož dvojportrét nebyl dříve spojován s Jakobem Seiseneggerem, není signován ani nenes dataci, nezmiňuje se o něm ani K. Löcher.³⁸⁶ Teprve E. Bukolská poprvé připsala dvojportrét Jakobu Seiseneggerovi a datovala jej do roku 1558, kdy Seisenegger zhotovil portrét Jaroslava z Pernštejna, který Bukolská považovala za protější pandán k dvojportrétu Marie Manrique.³⁸⁷ Podrobně se dvojportrétu věnuje B. Kubíková, která navrhuje novou dataci portrétu, autorskou atribuci Bukolské přijímá.³⁸⁸

V pravé části obrazu vidíme tříčtvrteční postavu stojící Marie Manrique, která natáčí své tělo a ruce směrem vpravo, kde na červeném polštáři sedí nahé dítě. Marie dítě přidrží svou pravou rukou, v levé mu podává zlaté jablko.³⁸⁹ Marie je oděna v černých šatech španělského střihu s typicky vysokým stojícím límcem, rukávy šatů jsou balónovitě nabírané.³⁹⁰ U rukávů a kolem límce vystupuje spodní košile bílé barvy, která kolem krku tvoří malé okružní, v té době velmi oblíbené.³⁹¹ Světle hnědé vlasy šlechtičny jsou úhledně rozčesány pěšinkou a skryty pod průsvitným zlatě vyšívaným čepcem. Na ramenou jí

³⁸¹ Dcera Polyxena z Pernštejna tuto sošku věnovala roku 1631 karmelitskému řádu působícímu při kostele Panny Marie Vítězné. (VOREL 1999, 265).

³⁸² Portrét je proveden technikou oleje na plátně, rozměry 109×82,5 cm, Lobkowiczské sbírky, inv. č. LR 7231.

³⁸³ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 396.

³⁸⁴ MIKOVEC 1852, 664.

³⁸⁵ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907.

³⁸⁶ LÖCHER 1962.

³⁸⁷ BUKOLSKÁ 1968, 18, Kat. č. 22.

³⁸⁸ Poprvé KUBÍKOVÁ 2008, pozn. 35, dále pak KUBÍKOVÁ 2010, 129–157.

³⁸⁹ KUBÍKOVÁ 2010, 130. Autorka uvádí, že by mohlo jít také o zlatý pomeranč.

³⁹⁰ Černá barva doplněna šperky byla na španělském dvoře od počátku 16. stol. velmi oblíbenou kombinací. (KYBALOVÁ 1996, 100).

³⁹¹ KUBÍKOVÁ 2008, 193.

spočívá průsvitný šál spojený na hrudníku šperkem ladícím s náušnicemi. Kolem krku má dlouhý zlatý řetěz. Pohled Marie směřuje vpravo.

Nahé sedící dítě je tělem natočeno směrem k divákovi. Svou hlavu, stejně jako matka, otáčí k pravé straně obrazu. Pravou rukou svírá bílou látku pokrývající červený polštář, levou se dotýká zlatého jablka, jež mu matka podává. Dítě má výrazně rezavé kraké vlasy a modré oči. Partie slabin je znejasněna a tak nedovoluje určení pohlaví dítěte. Portrétované osoby jsou umístěny před tmavé pozadí oživené v levé části našaseným dlouhým závěsem zlatě červené barvy. Malíř tvář šlechtičny, osvětlenou světlem, modeluje světlým inkarnátem z něhož vystupují výrazné oči, tváře a úzké rty. Stejným způsobem modeluje světle růžové tělíčko a tvář dítěte.³⁹²

4.3.5.2 Totožnost nahého dítěte a ikonografie dvojportrétu

Postavu Marie Manrique de Lara idnetifikujeme pomocí nápisu umístěného v pravém horním rohu znějícím takto: „*D. MARIA MANRIQUE WRATISL/A PERNSTAIN BARONIS ET / AVREIVELLERIS MILITI. CON.*“ Dává nám informaci o tom, že na obraze je zpodobněna Marie Manrique, jejíž manžel Vratislav je nositelem Řádu zlatého rouna.³⁹³ Ikonografická výpověď obrazu je mnohem zajímavější, jelikož sděluje genealogické, politické a konfesní informace spojené s Marií Manrique a jejím manželem, jak uvádí B. Kubíková. Za velmi neobvyklý motiv v rámci reprezentativního portrétu katolické šlechty, považuje autorka zobrazení nahého dítěte.³⁹⁴ Role nahého dítěte na obrazech byla již v 16. stol. ryze informativní. Naznačené pohlaví dítěte ukazovalo, v případě narození mužského potomka, zachování rodové kontinuity.³⁹⁵ Ovšem vyobrazení odkrytých slabin, na portrétu manželky hlavního představitel katolické šlechty, by nebylo zcela adekvátní. Také pozice sedícího dítěte naznačuje, že se jedná o potomka mužského pohlaví, jehož B. Kubíková ztotožňuje s Janem z Pernštejna, Vratislavovým prvorozeným

³⁹² KUBÍKOVÁ 2010, 193.

³⁹³ KUBÍKOVÁ 2008, 193.

³⁹⁴ KUBÍKOVÁ 2010,129. Autorka uvádí i názor E. Bukolské, která motiv nahého dítěte považovala za přejatý z portrétů dam se psíkem. (KUBÍKOVÁ 2010, 129.)

³⁹⁵ K motivu uvádí Blanka Kubíková příklady zobrazení. Upozorňuje na protějškový portrét nizozemské rodiny van Santvoortů z roku 1563 od Bernarda de Rijckere, kde je chlapec kojeneckého věku zobrazen nahý mezi sestrami ad.,. Mimo jiné zmiňuje i Hanse Holbeina ml., který zhotovil nejspíše mezi léty 1526-1530 portrét rodiny radního Meyera, kde je mrtvý syn zachycen nahý a jeho nahota zde nabývá významu patronačního. (KUBÍKOVÁ 2008, 193)

synem.³⁹⁶ Do této doby bylo dítě v literatuře považováno většinou za jednu z prvorozených dcer Marie Manrique.³⁹⁷ Za dceru Johanu, narozenou v roce 1556, ji považovala E. Bukolská, jelikož dvojportrét popisovala jako pandán k Seiseneggerově portrétu Jaroslava z roku 1558.³⁹⁸ Dále B. Kubíková datuje portrét, s ohledem na narození dlouho očekávaného dědice Jana, do období přelomu let 1561–1562, čímž bylo pokračování rodové kontinuity zachováno a jistě náležitě reprezentováno.³⁹⁹ Zlaté jablko, jež předává matka synovi, vykládá Kubíková jako symbol plodnosti a rodové kontinuity, kterou Marie Manrique předává svému synovi, jedinému mužskému potomkovi a naději v novou generaci. Rovněž jablko považuje za možný symbol čistoty a lásky.⁴⁰⁰ Jako příklad této symboliky uvádí autorka Seiseneggerův skupinový portrét dcer Ferdinandna I., jež se dochoval pouze v dílenské kopii. [41] Spojíme-li význam nápisu, motiv nahého syna Jana, kompozici zobrazených postav a v neposlední řadě konfesní přesvědčení manželů, dojdeme k názoru, že dvojportrét je vlastně kryptoportrétem Marie Manrique jako Panny Marie a Jana jako Ježíška.⁴⁰¹ Zajímavé spojení mezi mariánským motivem dvojportrétu a Řádem zlatého rouna, kterým byl Vratislav členem, činí právě Panna Marie, která byla mimo jiné řádovou patronkou.⁴⁰²

4.3.5.3 Autorství Jakoba Seiseneggera

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, k autorství portrétu se poprvé vyjádřila E. Bukolská, která za autora označila Jakoba Seiseneggera. Autorství mu připisuje na základě spojitosti s protějškovou Seiseneggerovou tříčtvrteční podobiznou Jaroslava z Pernštejna z roku 1558. Rovněž stylové provedení tváře a těla nahého dítěte, u nějž si všímá anatomických nepřesností, považuje za velmi podobné Seiseneggerovým portrétům dětí

³⁹⁶ KUBÍKOVÁ 2008, 194. Autorka upozorňuje na rezavé vlasy chlapce a modré oči, které jsou Janovými typickými rysy na jeho pozdějších portrétech. (KUBÍKOVÁ 2008, 194).

³⁹⁷ DVORÁK 1844, 396.

³⁹⁸ BUKOLSKÁ 1968, 18, kat. č. 22.

³⁹⁹ KUBÍKOVÁ 2010, 135. Jiný mužský žijící potomek se do této doby v rodě Pernštejnů neobjevuje. (KUBÍKOVÁ 2008, 194).

⁴⁰⁰ KUBÍKOVÁ 2010, 136. B. Kubíková přikládá příklady vyobrazení stejného významu u předešlých Seiseneggerových děl. Jde například o skupinový portrét dcer císaře Ferdinanda I., dochovaný však v dílenské kopii. **obr.** 41. (KUBÍKOVÁ 2010, 136).

⁴⁰¹ KUBÍKOVÁ 2008, 196.

⁴⁰² KUBÍKOVÁ 2010, 152.

Ferdinanda I. Modelace tváře šlechtičny dle Bukolské ukazuje na podobizny vytvořené portrétistou v Augšpurku mezi léty 1540–1541.⁴⁰³ Nejnověji se k autorství vyjadřuje B. Kubíková, která autorství Bukolské přijímá, přičemž si všímá nejen Seiseneggerova typického měkkého stylu podání tváří, ale i popisného zachycení oděvu a charakteristické kompozice portrétovaných před zvlněnou drapérií. I přes malířův stylový posun k manýristickému projevu v pozdějších pracích, považuje B. Kubíková příbuznost dvojportrétu ostatním dílům za jednoznačně potvrzující autorství Jakoba Seiseneggera.⁴⁰⁴

4.3.6 Protějškový portrét Vratislava z Pernštejna

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, kompozice zobrazení dvojportrétu předpokládá existenci protějšního portrétu Vratislava z Pernštejna. Seiseneggerův domnělý portrét “Vratislava” z Pernštejna, za který jej považoval již J. Dvořák roku 1844⁴⁰⁵, můžeme po analýze B. Kubíkové vyloučit. V Lobkowiczských sbírkách se nacházejí dva portréty Vratislava z Pernštejna. Jedná se o *portrétní bustu Vratislava z Pernštejna v brnění* [43]. Vratislav je zde zachycen ve slavnostním brnění, kolem krku má výrazné okruží a svůj pohled směřuje k divákovi. Badatelé Ch. Fritzová a J. Růžička připisovali autorství malíři Martinu Rotovi a datovali jej do sedmdesátých let 16. stol.⁴⁰⁶ Při dataci se odkazují na informace Dr. O. Gambera, který identifikoval autora brnění jako plátněře Neymera a leptače Jörga Sörga ml., který byl činný v této době ve Vídni.⁴⁰⁷ Uvádějí i názor E. Bukolské, která ze autora portrétní busty považovala některého z domácích malířů ovlivněného Seiseneggerem.⁴⁰⁸

Nejvíce se protějškovému portrétu blíží *tříčtvrteční portrét Vratislava z Pernštejna v rouchu Řádu zlatého rouna*. [42] Vratislav je zde zachycen ve tříčtvrteční postavě z

⁴⁰³ BUKOLSKÁ 1968, 19.

⁴⁰⁴ KUBÍKOVÁ 2010, 155–157. Ve svém článku z roku 2008 uvádí autorka závěry zjištění restaurátorského průzkumu neinvazivní formou umělého osvětlení a UV luminiscencí během nichž byly zjištěny rozsáhlé zásahy do malby a silné druhotné nánosy laku. Obraz byl druhotně formátově upraven a nově podlepen. (KUBÍKOVÁ 2008, 205, pozn. 125). V letošním roce bude portrét vystaven na připravované výstavě věnované výročí Pernštejnskému rodu. Při této příležitosti bude dvojportrét restaurován. Za poskytnutí této informace děkuji kurátorce Lobkowiczských sbírek PhDr. Veronice Wolf.

⁴⁰⁵ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 53

⁴⁰⁶ FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 165.

⁴⁰⁷ FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 165.

⁴⁰⁸ BUKOLSKÁ 1968, 20. Bukolská spatřovala kolorit a modelaci plátového brnění za velmi blízkou Seiseneggerovi.

čelního pohledu. Levou rukou si přidržuje lem řádového roucha, pravá visí podél boku. Oblečen je ve slavnostním řádovém rouchu červené barvy složeném ze spodního kabátce a pláště, jehož lem je krumplován sametovou páskou nesoucí heslo Karla Smělého: „ *Je l'ai enprins.*“, tedy „ *Odvážil jsem se toho.*“⁴⁰⁹ Hlavu mu pokrývá červený baret špičatého střihu s třásněmi. V soupise Lobkowiczských sbírek jej J. Dvořák uvádí jako dílo vlámského malíře Huberta Goltzia.⁴¹⁰ Jakobu Seiseneggerovi jej připisuje M. Dvořák v soupise památek z roku 1907.⁴¹¹ K. Löcher připsání Seisneggerovi přejímá.⁴¹² Tuto atribuci odmítají Ch. Fritzová a J. Růžička. Ti upozorňují na starší věk zobrazeného šlechtice čímž jej řadí spíše do sedmdesátých let 16. stol. a autorství připisují Seiseneggerovu spolupracovníku Johannu Bocksbergerovi st.. Nevylučují ani autorství již zmíněného Martina Roty.⁴¹³ Ve své disertační práci Bukolská upozorňuje na nedostatek srovnávacích důkazů pro připsání portrétu Seiseneggerovi, který zemřel již roku 1567, a portrét řadí spíše do okruhu rudolfinských mistrů.⁴¹⁴ Ve své práci B. Kubíková považuje po stránce stylové za nejbližší dvojportrétu. Všimá si nejen modelace drapérie, popisně podaných rukou, syté barevnosti a jisté dávky manýry, ale i náznaku stáří ve Vratislavových rysech.⁴¹⁵ Dataci portrétu spojuje s roky konání řádových zasedání, během kterého byl portrét zřejmě namalován, přičemž v úvahu připadají dle autorky roky 1573 a 1581.⁴¹⁶

Za autora považuje portrétistu z okruhu nizozemských malířů, přičemž nevylučuje možnost zhotovení stávajícího portrétu jako náhrady za nedochovaný původní starší portrét.⁴¹⁷

⁴⁰⁹ FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 165.

⁴¹⁰ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 52.

⁴¹¹ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 82.

⁴¹² LÖCHER 1962, 91, Kat. Nr. 53.

⁴¹³ DVOŘÁK/MATĚJKA 1972, 165.

⁴¹⁴ BUKOLSKÁ 1968, 20, Kat. č. 24.

⁴¹⁵ KUBÍKOVÁ 2008, 201.

⁴¹⁶ KUBÍKOVÁ 2010, 154.

⁴¹⁷ KUBÍKOVÁ 2008, 202.

4.3.7 „Všech cností a umění snažný ochránce.“ Osobnost Viléma z Rožmberka

Předposlední vladař rožmberského dominia Vilém z Rožmberka se narodil roku 1535 jako nejstarší syn Jošta II. z Rožmberka a Anny z Roggendorfu.⁴¹⁸ Jošt II. však umírá o čtyři roky později a tím se Vilém a jeho sourozenci stávají svědky sporů o pozůstalost mezi svou matkou a strýcem Petrem V. Kulhavým. Snad tento zážitek již od dětských let podnítil Vilémovu zálibu v nákladné reprezentaci a velkorysém vystupování, čímž dával na odiv své postavení a bohatství.⁴¹⁹ Jako budoucí dědic rožmberského dominia nebyl „jako jeho mladší bratr Petr Vok se sestrami, vychováván v Jindřichově Hradci tetou Annou Rožmberskou, ale odjel na internátní školu do Pasova, kde pobýval do roku 1550.“⁴²⁰ Zde se setkal s mnoha syny z rakouských šlechtických rodů a jistě jej ovlivnila osobnost biskupa Wolfganaga ze Salmu.⁴²¹ Není vyloučeno, že Vilém mohl navštívit biskupovo renesanční sídlo v Hackelberku u Dunaje, které ho mohlo svou uměleckou výzdobou a přílehlými zahradami inspirovat v jeho pozdější stavební činnosti.⁴²² Z pobytu ve Vídni a Augšpurku roku 1551 se vrátil již jako plnoletý mladý cílevědomý šlechtic znalý velmožského vystupování, kterému král Ferdinand I. svěřil správu rodového panství, rozkládajícího se od Vyšebrodka, Třeboňska až po Miličínsko s důležitou obchodní tepnou nazývanou Zlatá stezka.⁴²³ Mezi léty 1554–1556 došlo ke sporu mezi Vilémem z Rožmberka s knížaty z Plavna o přední postavení rožmberského rodu v českém království a jeho privilegia. V tomto sporu Vilém zvítězil a na znamení vítězství začal užívat tzv. „rožmbersko

⁴¹⁸ KUBÍKOVÁ 2005, 176.

⁴¹⁹ PÁNEK 1998, 26.

⁴²⁰ PÁNEK 1998, 30. Během studií v Pasově si mladý Vilém zvolil své osobní motto inspirované latinským Životopisem božského Augusta, jež znělo: „*Festina lente.*“, tedy „*Pospíchej pomalu.*“ J. Pánek osobní heslo pokládá za výraz racionalismu a uvážlivého jednání, kterého se Rožmberk ve své politické kariéře snažil držet. (PÁNEK 1998, 39). Rovněž biskupovo ohodnocení Vilémova studia v Pasově vypovídá mnoho o mladém šlechtici: „*...vlasti své ozdoba, rodu svého okrášlení, všech cností a umění snažný ochránce...*“ (PÁNEK 1998, 38).

⁴²¹ KUBÍKOVÁ 2005, 177.

⁴²² PÁNEK 1998, 31.

⁴²³ PÁNEK 1998, 38–42.

ursinský erb”, odvozený od italského rodu Orsiniů, s nimiž měli být Rožmberkové domněle příbuzní.⁴²⁴

Od padesátých let byl Vilém v úzkém styku s arcivévodou Ferdinandem Tyrolským, účastnil se také říšského sněmu v Augšpurku roku 1555 a rovněž jeho politická kariéra stoupá. Brzy byl jmenován nejvyšším komorníkem a od roku 1570 zastával post nejvyššího purkrabí českého království.⁴²⁵ Tento zemský úřad mu uděloval privilegium nesení svatováclavské koruny během korunovace, kterého se zhostil při korunovaci Rudolfa II. českým králem roku 1575. Vilém z Rožmberka byl nejen šlechticem vysoké úrovně, čímž si získal sympatie polského lidu při hledání nového krále, ale i nadaným diplomatem, což prokázal při vyjednávání postupu katolické ligy proti tureckým vojskům.⁴²⁶ Za svou podporu habsburského rodu a katolické ligy byl roku 1584 španělským králem Filipem II. slavnostně přijat do společenství Řádu zlatého rouna, jež mu udělil arcikníže Ferdinand Tyrolský roku 1585 v Praze.⁴²⁷ Během života uzavřel Vilém celkem čtyři manželství a to převážně se ženami z německých či rakouských šlechtických rodů, v čemž byl od počátku podporován Ferdinandem I., který se snažil výhodnými sňatky podpořit svou říši. Jak je však známo, ani jedno manželství nenaplnilo Rožmberkovo očekávání mužského potomka a dějiny rodu se tak blížily ke svému konci.⁴²⁸

I přes svou nenaplněnou touhu v osobním životě a mnohá zklamání, zůstával Vilém do své smrti mecenášem na poli umělecké činnosti. Ovlivněn svými kavalírskými cestami z mládí, kdy navštívil mnohá sídla italských rodů, mezi nimiž nechyběly paláce ve Flórencii, Mantově či Miláně, započal s renesanční stavební činností na svém panství.⁴²⁹ V jeho službách působili architekti z nichž můžeme jmenovat Baltasara Maggiho, Domenica Benedeta Comettu či Gabriela de Blonde a malíři Georg Widmann či Bartoloměj Beránek

⁴²⁴ KUBÍKOVÁ 2005, 177. Rožmbersko-ursiniiovský erb byl složený ze dvou polí, v horní poli se nachází červená růže, dolní polovinu tvoří šikmé orsinovské pruhy oddělené zlatým břevnem s vlnicím se hadem. (KUBÍKOVÁ 2005, 177).

⁴²⁵ PÁNEK 1998, 108.

⁴²⁶ KUBÍKOVÁ 2005, 180.

⁴²⁷ KUBÍKOVÁ 2005, 180.

⁴²⁸ PÁNEK 1998, 23. Vilémovými manželkami se staly postupně tyto ženy: Kateřina z Brunšviku (1557–1559), Žofie Braniborská (1561–1564), Marie Bádenská (1573–1583) a Polyxena z Pernštejna (1587–1592), která se roku 1603 znovu provdala za Vojtěcha Popela z Lobkovic. (KUBÍKOVÁ 2005, 181–182).

⁴²⁹ PÁNEK 1998, 70.

a další.⁴³⁰ Na poli hudebním založil pověstnou *rožmberskou kapelu*, jediné šlechtické hudební těleso v soudobých Čechách.⁴³¹ Velmi slavnou byla Vilémova krumlovská knihovna, patřící ve své době k největším knihovním souborům v Čechách. Dle soupisů knihovníka Václava Břežana se v ní nacházely mimo jiné svazky o náboženství, vědě a umění.⁴³² Podnítil obnovení měšťanské školy v Českém Krumlově a na své dominium přivedl jezuitický řád, jemuž nechal stavět první řádovou kolej.⁴³³

Vilém z Rožmberka zemřel 31. srpna 1592 v Praze. Tělo rožmberského vladaře bylo za účasti velkého pohřebního průvodu převezeno do Českého Krumlova a uloženo v kostele sv. Víta.⁴³⁴

4.3.8 Portrét Viléma z Rožmberka ve středním věku

V Lobkowiczských sbírkách se dnes nachází několik portrétů rožmberského vladaře v různém věku.⁴³⁵ Mezi nimi nalezneme celofigurální portrét označený jako *celofigurální portrét Viléma z Rožmberka ve věku třiceti let*.⁴³⁶ [44] V soupise portrétní galerie z roku 1844 je pouze zaznamenán bez bližšího určení.⁴³⁷ O pár let později jej do svého článku zahrnul F. Mikovec, který obraz mezi ostatními šlechticovými podobiznami označuje jako podobiznu Viléma „v nejlepších letech”.⁴³⁸ Max Dvořák v soupise památek roudnického zámku připisuje autorství portrétu Jakobu Seiseneggerovi a stejně tak činí i s dalšími portréty.⁴³⁹ Dvořákovu atribuci uvádějí ve svém slovníku z roku 1933 i U. Thieme a F. Becker.⁴⁴⁰ V umělcově monografii K. Löcher datuje portrét kolem roku 1554, v případě atribuce uvádí rovněž Seiseneggera s odkazem na Dvořáka.⁴⁴¹ Pozdější datování portrétu, konkrétně do šedesátých let 16. stol., nalezneme v práci E. Bukolské. Autorka mluví o

⁴³⁰ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 33–36.

⁴³¹ PÁNEK 1998, 83.

⁴³² BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 156.

⁴³³ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 150.

⁴³⁴ KUBÍKOVÁ 2005, 182.

⁴³⁵ Dalším portrétům šlechtice se věnují následující kapitoly.

⁴³⁶ olej na plátně, 206 × 100 cm, Lobkowiczské sbírky, inv. č. LR 4764.

⁴³⁷ DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 416.

⁴³⁸ MIKOVEC 1852, 760.

⁴³⁹ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 82, Kat. č. 215. Autorství Seiseneggera uvádí i u portrétu Bertolda z Lipé, který však nese dataci rok 1570, tedy tři roky po malířově smrti. (DVOŘÁK /MATĚJKA 1907, 82, Kat. č. 214).

⁴⁴⁰ RATHE 1933, 465.

⁴⁴¹ LÖCHER 1962, 91–92, Kat. Nr. 56.

silném vlivu manýrismu a společných znacích s portrétem Vilémovy sestry Bohunky z Rožmberka, za jehož autora Seiseneggera považuje.⁴⁴² V publikaci P. Štěpánka a M. Vlka je uvedeno, že portrét byl restaurován malířem Förstrem roku 1913 a autoři za dobu vzniku pokládají první polovinu padesátých let 16. stol. Upozorňují na malířův důraz na dobově oblíbenou eleganci a vědomou strnulost postavy, příznačnou pro malbu poloviny 16. stol.⁴⁴³ V roce 1989 E. Bukolská uvádí konkrétní rok vzniku 1560 a autortství Jakoba Seiseneggera potvrzuje.⁴⁴⁴ Nejnověji se portrétu věnuje až B. Kubíková ve své disertační práci, kde předešlá fakta a názory podrobila bližšímu studiu.⁴⁴⁵ Na jeho základě a s vědomím přetrvávajících nejasností přijímá autorství J. Seiseneggera či někoho z malířova okruhu. Vznik portrétu klade do let 1558–1562.⁴⁴⁶

Vilém z Rožmberka je na celofigurálním podobizně zobrazen stojící natočen svým tělem směrem vpravo. Stejným směrem jde i jeho pohled. Postava je zasazena do jednoduché architektury, velmi typické Seiseneggerově, kterou tvoří šedá stěna rozdělená, přibližně v polovině obrazu, v pravé části horizontálně obíhajícími římsami, v levé části přecházejícími do vystupujícího pilíře. Šlechtic stojí na podlaze složené z geometricky řezaných dlaždic světle okrové a šedé barvy. Manýristického motivu izolovanosti postavy od okolí si všímá K. Löcher, když píše o kontrastu vertikality figury, zdůrazněné členěním stěny a horizontální dlažby posouvající postavu do hloubky prostoru.⁴⁴⁷ Šlechtic je zachycen v lehce strnulém postoji s náznakem ne zcela zřejmého kontrapostu. Ruce jsou volně spuštěny podél těla. V pravé ruce drží pár kožených rukavic s gestem nataženého ukazováčku. Levou spočívá na jílci meče. Hlava je podána plastickým dojmem. Tvář, v níž dominuje vysoké čelo a výrazný nos, modeluje malíř hladkým splývavým rukopisem.⁴⁴⁸ Tváře pokrývá plnovous s knírem lehce narezlé hnědé barvy. Na hlavě má posazen černý sametový baret s ozdobným zlatým řetězem. Oděn je v dobově oblíbeném kostýmu španělského střihu.⁴⁴⁹ Ten je tvořen svrchním bohatě vyšívaným černým sametovým

⁴⁴² BUKOLSKÁ 1968, 54, Kat. č. 65.

⁴⁴³ ŠTĚPÁNEK/VLK 1988, 59.

⁴⁴⁴ BUKOLSKÁ 1985, 89.

⁴⁴⁵ KUBÍKOVÁ 2010, 102–113.

⁴⁴⁶ KUBÍKOVÁ 2010, 113.

⁴⁴⁷ LÖCHER 1962, 53.

⁴⁴⁸ BUKOLSKÁ 1968, 55.

⁴⁴⁹ KYBALOVÁ 1996, pozn. 46.

kabátcem s rukávy dvojí délky, přičemž delší rukávy, žebrovitě nabírané, sahají až k zápěstí, kratší rukávy jsou balónovitěho střihu s prostřihy. V oblasti zápěstí vystupuje řasení spodní bílé košile, která v oblasti krku tvoří širší límec s nabíráním naznačujícím okruží. Z límce splývají na hrud' tkanice. Ze stejné látky jsou zhotoveny i balónovité kalhoty, s prostřihem pro krytí, zakrývající půli stehen. Siluetu vladaře výrazně rýsují nohy v tmavě šedých punčochách k nimž má obuty černé střevíce. U pasu má vlevo zavěšen meč na úzkém černém opasku se zlatou přeskou. Přes popsané roucho si velmož oblékl otevřený plášť černé barvy bez rukávů, jež lemují pás tmavě hnědé kožešiny. Spodní lem pláště zdobí stejný motiv výšivky objevující se na kabátci. Při pohledu na portrét naše oči zaujme právě zdobný zlatě stříbrný dekor pokrývající oděv. Výšivka je členěna vertikálně pruhy, ve kterých se objevuje florální motiv rozvilých palmet. Blanka Kubíková si všimá podobnosti nákladného Vilémova šatu s oděvem na *portrétu Jaroslava z Pernštejna z roku 1558*.⁴⁵⁰ [38] V tomto ohledu je velice zajímavé nahlédnout do soupisu šatníku Viléma z Rožmberka, kde mezi nákladnými oděvy figurují i kusy popisem velmi podobné portrétovanému.⁴⁵¹

4.3.8.1 Otázka autorství a datace portréту Viléma z Rožmberka

Již výše bylo zmíněno, že jako první připisuje autorství Jakobu Seiseneggerovi M. Dvořák v roce 1907.⁴⁵² Badatelé P. Štěpánek a E. Bukolská uvádí, na základě archivních zpráv, že portrét byl součástí španělsky psaného soupisu sbírek zhotoveném Polyxenou z Pernštejna v letech 1627 a 1637.⁴⁵³ Na tuto skutečnost reaguje B. Kubíková, která nevyklučuje špatnou interpretaci Polyxenina soupisu, kdy tímto označením mohla myslet mladší portrét Viléma z Rožmberka z roku 1589, kde je uveden přepis: „...mi marido di

⁴⁵⁰ KUBÍKOVÁ 2010, 103.

⁴⁵¹ V šatníku velmože se nacházelo devět krátkých kožichů ze sobolí kůže, dále svrchní dmaškové oděvy bez rukávů pošíité sukmem či plátnem. Kabátce se zapínaly sponou či knoflíčky a byly lemované zlatými tkanicemi. Taktéž kalhoty, dobově označované „ksasy“ z aksamitu či kanafasu prokládané hedvábím a prostřihávané. Krátké kabátce podšívány sukmem černé barvy. V pokrývkách hlavy nalezneme aksamitové kloboky a barety, rovněž kanafasové čepečky. (BŮŽEK/HRDLÍČKA 1997, 135–136).

⁴⁵² DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 82. Archivář J. Dvořák portrét uvádí, ale bez autorské atribuce a datace, rovněž jako ostatní Rožmberkovy podobizny. (DVOŘÁK 1844, Kat. Nr. 382,391, 416, 481).

⁴⁵³ ŠTĚPÁNEK/BUKOLSKÁ 1968, odstavec 4.) nepag.

Rosenbergh vivo...“, tedy „*můj manžel, pán Rožmberka, dokud byl živ...*“. ⁴⁵⁴ Rožmberkovy podobizny rozlišuje také F. Mikovec, který uvádí čtyři velmožovy portréty a zmíněný z roku 1589 pokládá za pozdější kopii. ⁴⁵⁵ V umělcově monografii K. Löcher autorství Dvořáka přejímá. ⁴⁵⁶ Nezapomíná upozornit na izolovanost postavy z okolního prostoru, čímž poukazuje na umělcovo poučení manýrismem. ⁴⁵⁷ Taktéž upozorňuje na srovnání se Seiseneggerovým starším *portétem Marie Těšínské z roku 1550 [36]*, což dokazuje silnější projev mezinárodního portrétního stylu. Za velmi blízkou podobiznu považuje z tohoto hlediska *podobiznu Hanse Christophera von Frickenhausen z roku 1552 od Lamberta Sustrise*. ⁴⁵⁸ [45] Sustrisův portrét se větší měrou soustředí na architektonické členění pozadí, s popisným zachycením fresek. Oproti tomu v Rožmberkově portrétu se autor zaměřuje více na samotnou postavu velmože a tím dochází k menšímu splynutí se šedě tónovaným pozadím. ⁴⁵⁹ Blanka Kubíková se v tomto srovnání všímá nejen výraznějšího uvolnění Vöhlina postoje a silnějšího poučení italskou malbou, ale i významového křížení kompozice, kdy se oči diváka soustředí téměř více na pozadí než na portrétovanou osobu. ⁴⁶⁰ Před tím obraz kladla E. Bukolská do spojitosti s rokem 1555, kdy si dle archivních zpráv měl Vilém z Rožmberka nechat zhotovit portrétní minci během návštěvy říšského sněmu v Augšpurku. Pokládala tedy za velmi pravděpodobné, že během svého pobytu se mohl nechat portrétovat rovněž na plátně. ⁴⁶¹ Později badatelka posouvá dataci do roku 1560. ⁴⁶² V instalaci Lobkowiczských sbírek je portrét kladen do roku 1565. ⁴⁶³

⁴⁵⁴ KUBÍKOVÁ 2010, 104.

⁴⁵⁵ MIKOVEC 1852, 760.

⁴⁵⁶ LÖCHER 1962, pozn. 132.

⁴⁵⁷ LÖCHER 1962, 53.

⁴⁵⁸ LÖCHER 1962, 53. Tuto komparaci uvádějí i P. Štěpánek a M. Vlk s odkazem na E. Bukolskou. (ŠTĚPÁNEK/VLK 1988, 59).

⁴⁵⁹ KUBÍKOVÁ 2010, 105.

⁴⁶⁰ KUBÍKOVÁ 2010, 105. Löcher pokládal Vilémově portrétu za příbuzný také portrét rodiny Maxmiliána II., nyní připisovaný Giuseppe Arcimboldovi, a na této spojitosti portrét datoval do doby kolem roku 1554. (KUBÍKOVÁ 2010, 105).

⁴⁶¹ BUKOLSKÁ 1968, 55.

⁴⁶² BUKOLSKÁ 1985, 89. Bez bližšího vysvětlení.

⁴⁶³ Tuto informaci uvádí identifikační nápis v instalaci sbírek Lobkowiczského paláce. Dle něj je velmož vyobrazen ve stáří 30 let. Tuto informaci uvádí ve své práci taktéž B. Kubíková s odkazem na kurátora Lobkowiczských sbírek Johna Sommervilla. (KUBÍKOVÁ 2010, 106, pozn. 487).

Nejnověji a nejobsáhleji se otázce datace a autortsví věnuje B. Kubíková. Rok 1554 považuje za velmi časný, jelikož velmož na portrétu vyzařuje dojmem staršího věku. Na nesnadný úkol datování se snaží nahlédnout ze stránky dobové módy, která je silně akcentovanou složkou obrazu a mohla by být pomocným vodítkem při určení vzniku.⁴⁶⁴ Badatelka uvádí, že typ mužského šatu s drobným límcem, naznačujícím okružím, se začíná u nás objevovat zejména ke konci padesátých let 16. stol. Proti dataci do šedesátých let mluví úprava mohutného vousu Viléma, který není sestřižen do podoby španělské bradky, což se dle Kubíkové objevuje na portrétech častěji až v šedesátých letech.⁴⁶⁵ I přes zmíněné styčné podobnosti s *podobiznou Jaroslava z Pernštejna* se přeci jen liší oba portréty svým provedením a rukopisem. Portrét Pernštejna dle B. Kubíkové přímo reaguje na uvolněné osobnostní portréty Tiziana, naopak pojetí celofigurálního portrétu Rožmberka odkazuje spíše na záalpský typ celé postavy s větším zájmem o detailní provedení, které již badatelka naznačila v případě A. Mora u *portrétu Jaroslava z Pernštejna*.⁴⁶⁶ Připsání portrétu Jakobu Seiseneggerovi ztěžují rovněž nedostatečné informace ohledně jeho malířské činnosti a případné dílny, činné během padesátých a šedesátých let 16. stol.⁴⁶⁷ Po roce 1558 odchází Seisenegger z Vídně do Lince, kde se usadil. Malíř si postupně stěžoval na zhoršení svého zdravotního stavu, které mu bránilo v umělecké činnosti.⁴⁶⁸ Víme však, že během padesátých let se Seisenegger několikrát zdržoval v Praze.⁴⁶⁹ Kurt Löcher datuje podobiznu kolem roku 1554. Naopak E. Bukolská posunula dataci do šedesátých let 15. stol. s upozorněním na stylovou podobnost s *portrétem Bohunky z Rožmberka* [48], který datuje do roku 1550 a připisuje ho rovněž Seiseneggerovi.⁴⁷⁰ Datování Rožmberkovy podobizny není zcela jednoduché, nicméně komparace s ostatními velmožovými portréty, jenž jej zachycují v jiném věku, se zdá být velmi přínosná.⁴⁷¹ Již F. Mikovec důrazně rozlišoval dochované čtyři vladařovy portréty v Lobkowiczských sbírkách dle věkového vzezření šlechtice. Portrét mladého Viléma z roku 1552 označil „*mladíkem*.“ [46] V této

⁴⁶⁴ KUBÍKOVÁ 2010, 107.

⁴⁶⁵ Španělský styl úpravy vousů demonstruje např. na *portrétu Ferdinanda I. od Johanna Bocksbergera* st. ze šedesátých let. 16. stol. (KUBÍKOVÁ 2010, 106).

⁴⁶⁶ KUBÍKOVÁ 2010, 107.

⁴⁶⁷ KUBÍKOVÁ 2010, 107.

⁴⁶⁸ BIRK 1864, 91.

⁴⁶⁹ LÖCHER 1962, 52.

⁴⁷⁰ BUKOLSKÁ 1968, 54.

⁴⁷¹ KUBÍKOVÁ 2010, 106.

kapitole představený portrét jako „šlechtice v nejlepších letech“.⁴⁷² Právě věkovému rozdílu na podobiznách a dataci se nejnověji věnuje B. Kubíková.⁴⁷³ *Podobiznu mladého Viléma z Rožmberka z roku 1552 [46]* považuje, po roce 1554 a 1556, kdy Vilém stoupal svým společenským postavením, již za málo reprezentující.

Za další příležitost, ke zhotovení portrétu, uvádí vladařovy dva sňatky uzavřené v letech 1557 a 1561 s členkami významných říšských rodů, ale upozorňuje na nedostatek dochovaných informací.⁴⁷⁴ Zároveň nezapomíná uvést, že k objednání a zhotovení portrétu mohlo dojít během Vilémových pobytů ve Vídni v letech 1556–57 či v Praze roku 1558 při příjezdu nově korunovaného císaře Ferdinanda I., kterého jeho dvorní malíř často doprovázel.⁴⁷⁵ Není však vyloučeno autorství dalšího dvorního malíře nazývaného Mistrem pánů z Rožmberka, kterému E. Bukolská připsala podobizny mladých rožmberských sourozenců z roku 1552–54.⁴⁷⁶

Po uvedení výše zmíněných okolností a nejasností s nimi spojených, souhlasí B. Kubíková u portrétu Viléma s autorstvím Jakoba Seiseneggera a datuje jej do rozmezí let 1558–62. Tento portrét, reprezentující sebevědomého šlechtice v drahocenném oděvu směřujícího svůj pohled mimo divákův, považuje rovněž za vyjádření duševní rozvážnosti, která byla v Rožmberkově době na piedestalu cností renesančního člověka.⁴⁷⁷

4.4 Vliv Jakoba Seiseneggera na portrétní tvorbu v Čechách

Portétní tvorba v Čechách v druhé polovině 16. stol. je ovlivněna hned několika stylovými prvky portrétní malby zejména německé, nizozemské a španělské.⁴⁷⁸ Jedním z představitelů portrétní malby poloviny 16. stol., která vychází ze stejného stylového základu jako Seisenegger, bývá označován anonymní mistr, pojmenovaný M. Dvořákem, jako Mistr pánů z Rožmberka.⁴⁷⁹ Dle M. Dvořáka prošel tento malíř školením v duchu

⁴⁷² MIKOVEC 1852, 760.

⁴⁷³ KUBÍKOVÁ 2010, 110.

⁴⁷⁴ KUBÍKOVÁ 2010, 111.

⁴⁷⁵ KUBÍKOVÁ 2010, 112.

⁴⁷⁶ Tento mistr je uváděn roku 1559 jako strážník na zámku v Českém Krumlově. (BUKOLSKÁ 1968, 53.)

⁴⁷⁷ KUBÍKOVÁ 2010, 114.

⁴⁷⁸ VACKOVÁ 1989, 102.

⁴⁷⁹ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 87.

saské a italské malby, ale ve své tvorbě vykazuje silný vliv celofigurálního portrétu Jakoba Seiseneggera.⁴⁸⁰ Tento názor přejímá i M. Saxl.⁴⁸¹

Portrétista je doložen prostřednictvím seznamu strážníků na krumlovském zámku k roku 1559.⁴⁸² Později je doložen ve službách Jáchyma z Hradce.⁴⁸³ V rozmezí let 1552–54 maluje sérii celofigurálních portrétů pěti rožmberských sourozenců. V roce 1552 zhotovil celofigurální portrét Viléma z Rožmberka a jeho mladšího bratra Petra Voka. O dva roky později portrétoval v celých postavách rožmberské sestry Alžbětu, Evu a Bohunku.⁴⁸⁴

Ze série portrétů je ikonografickým obsahem velice zajímavý portrét Viléma z Rožmberka. [46] Vilém je zde vyobrazen v celé postavě ve tříčtvrtečním profilu natočen směrem vlevo. Stojí v místnosti před šedým pozadím, z něhož vystupuje pilíř, podlaha je vykládána barevným mramorem. Oděn je v černém šatě s vysokým límečkem, přičemž kabátec je vyšíván zlatým dekorem, krk je ověšen zlatými řetězy a na hlavě mladíkovi spočívá nízký černý baret s bílým perem. U pasu je zavěšen meč, v pravé ruce svírá sňatou rukavici z druhé ruky. Mladý velmož levou rukou spočívá na stole, na kterém vidíme další předměty. Stejně tak jako ostatní portréty, je šlechticova tvář výrazných rysů modelována lehce žlutým inkarnátem a s citem pro vyjádření mladé tváře.⁴⁸⁵

Blanka Kubíková upozorňuje, že toto kompoziční schéma podobizny je kolem poloviny 16. století u nás zcela ojedinělé, byť navazuje na zformovaný reprezentativní portrét v okruhu vídeňského dvora, rozvinutý právě Seiseneggerem. Dle Kubíkové vychází v tomto případě Mistr pánů z Rožmberka rovněž z Tizianových portrétů z období čtyřicátých let 16. stol.⁴⁸⁶

Významnou výpovědní hodnotu nesou předměty zobrazené na stole, jejichž výkladu se poprvé věnovala B. Kubíková. Vidíme zde zvonek, kterým se přivolávalo služebnictvo, symbolizující Vilémovu roli pána rožmberského domu. Dále zde nacházíme

⁴⁸⁰ DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 87.

⁴⁸¹ SAXL 2011, 23.

⁴⁸² BUKOLSKÁ 1968, 53. Eva Bukolská považuje mistra pánů z Rožmberka svým projevem za bližšího Johannesovi Bocksbergerovi st., i když Bocksbergerovy portréty nepovažuje za tak plsatické. (BUKOLSKÁ 1968, 53).

⁴⁸³ BUKOLSKÁ 1985, 89.

⁴⁸⁴ BUKOLSKÁ 1968, 54; MIKOVEC 1852, 760.

⁴⁸⁵ BUKOLSKÁ 1968, 54.

⁴⁸⁶ KUBÍKOVÁ 2011, 483.

zlatou kazetu, snad symbol bohatství a majetku a také dopis nesoucí nápis v italském jazyce, což bezesporu naráží na vzdělanost a zcestovalost mladého velmože.⁴⁸⁷ Dle Kubíkové může být italský název rovněž odkazem na smyšlenou spřízněnost rodu s italským rodem Orsiniů.⁴⁸⁸

Poslední předmět ležící na stole přikrývá Vilém svou pravou rukou. Jedná se o kus stříbrné rudy, jež má být odkazem na obnovenou těžbu stříbra v oblasti Tábora.⁴⁸⁹

Dle B. Kubíkové portrét mladého šlechtice vznikl v roce, kdy se započal Rožmberkův spor o přední postavení a majetek rodu s knížaty z Plavna. Na svou dobu nesmírně reprezentativní pojetí podobizny, blížící se téměř dvorskému okruhu, je obrazem mladého muže vysokého postavení a sebevědomí.⁴⁹⁰ Blanka Kubíková píše, že Jakob Seisenegger ještě kolem poloviny 16. stol. rozvíjel typ cranachovské portrétní kompozice, pročež v této době působí jeho portréty již lehce zastarale.⁴⁹¹ Pojetí hovoří dle autorky o tom, že Vilém se při svých pobytech v Augšpurku setkal s již s progresivnějším typem reprezentativní celofigurální malby a pro svoji podobiznu si zvolil portrétistu z jihoněmeckého či přímo vídeňského okruhu, poučeného benátskou malbou.⁴⁹²

Druhou ukázkou této série je portrét Bohunky z Rožmberka z roku 1554. [47] Bohunka byla provdána roku 1556 za nejvyššího purkrabího českého království Jana ml. Popela z Lobkovicz, ale již rok po sňatku zemřela.

Jak dokazuje pozadí a kompozice portrétu, podobizny spolu souvisejí. Bohunka je zobrazena v celé postavě z poloprofilu otočena směrem vlevo. Ruce má pod pasem složeny do sebe a drží v nich rukavice, tradiční atribut renesančních portrétů vyjadřující ženskost stejně jako kapesník.⁴⁹³ Oděna je v černém sametovém šatě, který je v oblasti rukávů opatřen prostřihy bílé barvy. Bohunka má kolem krku pověšeny zlaté řetězy a náhrdelník,

⁴⁸⁷ KUBÍKOVÁ 2011, 483. Na svých cestách, kdy doprovázel arcivévodu a budoucího císaře Maxmiliána II., se Vilém musel setkat s mnoha reprezentativními šlechtickými galeriemi, které jej inspirovaly k založení stejně zaměřené portrétní galerie. Dle B. Kubíkové se mohl Rožmberk setkat již s reprezentativní podobiznou na sídle v Jindřichově Hradci, kde snad krátkou dobu pobýval. Zde se nacházely Seiseneggerovy celofigurální portréty Adama I. z Hradce a jeho rodiny. (KUBÍKOVÁ 2011, 484).

⁴⁸⁸ KUBÍKOVÁ 2011, pozn. 485.

⁴⁸⁹ KUBÍKOVÁ 2011, 483.

⁴⁹⁰ KUBÍKOVÁ 2011, 483.

⁴⁹¹ KUBÍKOVÁ 2011, 485.

⁴⁹² KUBÍKOVÁ 2011, 485. Zasedání říšského sněmu v Augšpurku v letech 1551–52 se mimo Seiseneggera účastnil Tizian, Christoph Amberger či Francesco Terzio.

⁴⁹³ KUBÍKOVÁ 2011, 483.

pas je obepnut zlatým páskem sahajícím svým koncem téměř k zemi. Světlé vlasy dívky jsou schovány pod zlatou síťkou a černým baretem. Tvář jemných rysů a růžových tváří je jemně modelována světlem. Dle B. Kubíkové styl Bohunčina oděvu odpovídá jihoněmecké módě padesátých let 16. stol., což dobu vzniku kolem roku 1554 jen potvrzuje.

Další příklad vlivu Seiseneggerovy tvorby na české prostředí spatřuje E. Bukolská rovněž v mladším portrétu Bohunky z Rožmberka. Dle Bukolské patří toto dílo k nejkrásnějším českým renesančním portrétům. V soupise památek z roku 1907 jej M. Dvořák připisuje Mistru lobkowiczských portrétů. Tuto atribuci však E. Bukolská odmítá s upozorněním na stáří portrétované, které je zde pouhých třináct či čtrnáct let, přičemž Mistr lobkowiczských portrétů je na našem území činný až koncem 16. stol. Bohunka je zobrazena z čelního pohledu natočena svým tělem směrem vlevo. Levá ruka je svěšena podél těla, pravou má pokrčenou v lokti a opřenu v úrovni pasu, drží v ní červenou růži. Pohled dívky směřuje přímo k divákovi. Její obličej je tvarován bledým odstínem pleťové barvy. I přes detailně podanou modelaci obličeje, zaujmou oči diváka zejména popisně podané Bohunčiny brokátové šaty tmavě červené a zlaté barvy, zdobené výrazným motivem rozvitých palmet. Vzhledem ke stáří dívky je portrét datován do roku 1550.⁴⁹⁴ Totožnost portrétované je podložena blízkou podobností s výše představeným mladším portrétem. Motiv červené růže, kterou dívka drží, symbolicky naznačuje spřízněnost portrétované s rožmberským rodem.⁴⁹⁵

Eva Bukolská upozorňuje na pozadí portrétu, které je tvořeno šedou architekturou z níž vlevo vystupuje osvětlený sloup zdobený festony. Dle Bukolské odpovídá popsaným pozadím v umělcových suplikách, přičemž nevyklučuje Seiseneggerovo autorství.

V Lobkowiczských sbírkách se nalézají ještě dva celofigurální portréty Viléma z Rožmberka. Nicméně vliv Seiseneggerovy tvorby zde již není téměř patrný. Prvním z nich je celofigurální portrét Viléma z Rožmberka s Řádem zlatého rouna zhotovený roku 1585, zřejmě některým z portrétistů okruhu pražského královského dvora.**[50]**⁴⁹⁶ Posledním je posmrtný portrét Viléma na katafalku z roku 1592. **[51]** Velmož, oděn v černém šatu s

⁴⁹⁴ KUBÍKOVÁ 2011, 487.

⁴⁹⁵ KUBÍKOVÁ 2011, 487.

⁴⁹⁶ KUBÍKOVÁ 2011, 485. Bukolská datuje portrét do roku 1589 a za autora obrazu považuje portrétistu z okruhu štýrského dvora Karla II. (BUKOLSKÁ 1968, 91). Portrét je v instalaci lobkowiczského plaáce ozančen jako dílo dílny Hanse von Aachena.

bílou vyšívánou korunou na hlavě, je ze zobrazen ležící na katafalku. Portrét musel vzniknout bezprostředně po smrti Rožmberka, zřejmě během vystavení velmožova těla v kostele sv. Jiří.⁴⁹⁷ Posmrtná podobizna je již dlouho rozšířena, ale pouze v podobě bust či polopostav. V případě velkých rozměrů rožmberkova posmrtného portrétu se jedná dle B. Kubíkové o ojedinělou a vyjímečnou ukázkou celofigurálního posmrtného portrétu konce 16. stol. u nás.⁴⁹⁸ Za autora bývá považován Bartoloměj Beránek, avšak vzhledem k malému množství zpráv o B. Beránkovi, nelze tuto atribuci potvrdit.⁴⁹⁹

Koncem 16. stol. zasahuje do Čech stále vliv saské malby. Za příklad projevu této malby je uváděn portrét mladšího Vilémova bratra Petra Voka z Rožmberka z roku 1580. [49] ⁵⁰⁰

Španělský portrétní proud se u nás rozvíjí zejména po roce 1555, kdy do Čech přichází španělská choť Vratislava z Perštejna Marie Amrique de Lara. Šlechtična si sebou přivezla i rodové podobizny zhotovené malíři královského španělského dvora. Takto se do Čech dostávají importy těchto malířů, působící na domácí portrétní tvorbu.

Základy španělské podobizny položil flámský malíř Antonis Moor (1517–1577) ovlivněný Tizianovými portréty španělského krále Filipa II., v nichž Tizian dle Bukolské vycházel ze Seiseneggerova dvorského portrétu.⁵⁰¹ Na Moora navazoval pak Alfonso Sánchez Coello (1515–90), který se ve svých popisných a barevnostně uvolněných portrétech úspěšně snaží o vystižení nejen vizuální individuality portrétovaného, ale i o vnitřní citovou stránku.⁵⁰² Žákem Sáncheze Coelly byl Juan Pantoja de la Cruz (1551–1609).⁵⁰³ Juanu Pantojovi de la Cruz byl připisován portrét Polyxeny z Pernštejna zhotovený po roce 1587 a nacházející se v Lobkowiczských sbírkách. [52] Tuto atribuci odmítla B. Kubíková a portrét Polyxeny připsala dvornímu savojskému portrétistovi Giacomu Vighovi zv. L 'Argenta.⁵⁰⁴

⁴⁹⁷ KUBÍKOVÁ 2011, 490.

⁴⁹⁸ KUBÍKOVÁ 2011, 485.

⁴⁹⁹ KUBÍKOVÁ 2011, 485.

⁵⁰⁰ KUBÍKOVÁ 2011, 487.

⁵⁰¹ BUKOLSKÁ/ŠTĚPÁNEK, 5).

⁵⁰² SAXL 2011, 25.

⁵⁰³ SAXL 2011, 26.

⁵⁰⁴ BUKOLSKÁ 1985, 90.

Španělská portrétní malba, reprezentovaná uvedenými autory, ovlivnila dle E. Bukolské v Čechách zejména portrétistu označovaného jako Mistr Alžběty Těšínské a Monogramistu HK, jehož Bukolská spojuje s portrétistou Hansem Krellem ml..⁵⁰⁵ V Lobkowiczských sbírkách se nachází podobizna šlechtice označeného jako Jaroslav z Pernštejna, datovaná rokem 1567 a signovaná monogramem HK.⁵⁰⁶

Na další proměny a formování českého portrétního druhého poloviny 16. stol. a počátku 17. stol. měli bezprostřední vliv malíři působící na pražském dvoře Rudolfa II.. Již od roku 1581 zde působí manýristicky založený malíř Bartolomeus Spranger, pocházející z Antwerp, či od roku 1592 vynikající portrétista Hans von Achen (1552–1615).⁵⁰⁷ Jimi ovlivněný portrétní projev doznívá v českém prostředí ještě po polovině 17. stol.

⁵⁰⁵ BUKOLSKÁ 1968, 181.

⁵⁰⁶ RŮŽIČKA 1978, pozn.372. Portrét byl již předatven v kapitole.....

⁵⁰⁷ BUKOLSKÁ 1968, 204.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala osobnosti malíře Jakoba Seiseneggera a jeho portrétům, vzniklým na území Čech a Moravy. Toto téma je rozšířeno o kapitoly seznamující čtenáře s vývojem žánru portréту v období 16. stol. v německých a českých zemích.

Jakob Seisenegger (1506–1567), tvůrce celofigurálního reprezentativního typu podobizny, ovlivnil svou portrétní tvorbou malířství 16. stol. nejen v německé oblasti, ale do jisté míry i v českých zemích. Tento portrét se stal na dlouhou dobu uznávaným vzorem královských a šlechtických podobizen.

Ve své tvorbě vycházel z malířského umění dunajské školy, kterou obohatil svým pobytem v Itálii. Tam se seznámil s hooitalskou, zejména benátskou, portrétní malbou a technikou olejomalby. Svou tvorbou pro císaře Ferdinanda I. Habsburského Seisenegger inspiroval ostatní dvorské malíře jako Giuseppe Arcimbolda, Francesca Terziu či Johanna Bocksbergera st.. Pro jeho schopnost naslouchat přání portrétovaného, dokázal Seisenegger dobře vystihnout portrétovanou osobu dle jejího přání. Na základě tohoto požadavku vzniká pod malířovým vedením v 16. stol. v habsburském dvorském okruhu portrét označovaný německou literaturou názvem „*Wunschbild*“. Jedná se o podobiznu, která z důvodu reprezentativnosti nezachycuje osobu ve zcela skutečné podobě. Seisenegger tímto položil základy ideálního šlechtického portréту v oblasti Zaalpí v 16. stol., který se pak dále rozvíjel. Během čtyřicátých let 16. stol. přijal ve své tvorbě lehce manýristické tendence. Zásadní vliv na Seiseneggera a jeho stylový projev mělo setkání s Tizianem během říšského sněmu v Augšpurku v letech 1550–1551. Tizianův vliv je výrazně znatelný v autorově práci se světelnou modelací, v jemné splývavé technice malby a zejména v koloristickém podání podobizny.

Popsané Seiseneggerovy portréty dochované v českých a moravských zámeckých či soukromých sbírkách, dokládají stylovou proměnlivost autorova projevu. Série podobizen, zhotovená na přání Adama I. z Hradce, je ukázkou vyzrálé portrétní galerie, která v roce svého vzniku nemá na našem území srovnání. Stejně reprezentativní charakter nesou portréty členů rodu Pernštejnů, mezi nimiž nalezneme značné stylové rozdíly provedení. Významné jsou rovněž po stránce genealogické a ikonografické, v případě

zvoleného motivu mariánského kryptoportrétu. Portrét Viléma z Rožmberka se sice blíží svou kompozicí habsburské dvorské podobizně, ale oproti ní je rozšířen o manýristický nádech .

Představené portréty Jakoba Seiseneggera tvoří významnou část české renesanční portrétní malby 16. stol. dochované na našem území. I přes poměrně malý vliv autora na českou portrétní tvorbu, jenž byl zapříčiněn zřejmě pouze krátkodobými pobyty umělce na našem území, dokládají Seiseneggerovy portréty úroveň a vzdělanost české šlechty v období 16. stol..

Obrazová příloha



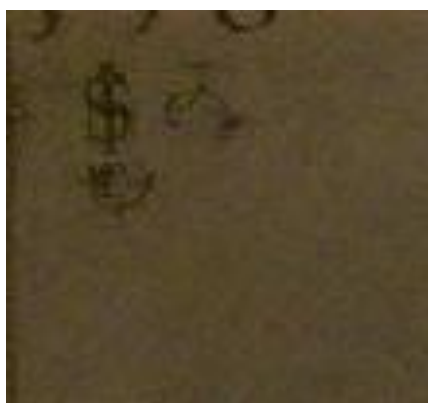
1. Kresba portrétní medaile Jakoba Seiseneggera z roku 1543. Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums, Wien.



2. Kresba erbu Jakoba Seiseneggera z roku 1558.



3. Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek Červená Lhota



4. Jakob Seisenegger: Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 181×80,5 cm,detail, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, Praha



5. Albrecht Dürer: Oltář Paumgartnerů, 1500-1502, Alte Pinakothek, München



6. Lucas Cranach st.: Dvojportrét vévody Jindřicha Saského (zv. Zbožný) a Kateřiny Meklenburské, 1514, 185× 165cm, olej na plátně, Gemäldegalerie, Dresden



7. Jakob Seisenegger: Arcivévodkyně Eleonora ve dvou letech, 1536, Kunsthistorisches Museum, Wien



8. Jakob Seisenegger: Série portrétů dětí Ferdinanda I. Habsburského, 1537, privátní sbírka, Wien



9. Jakob Seisenegger: Arcivévodkyně Anna, kolem 1544, olej na plátně, 190× 95cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



10. Jakob Seisenegger: Císař Maxmilián II. v chlapeckém věku, olej na plátně, po 1540, Obrazárna Pražského hradu



11. Jakob Seisenegger: Arcivévoda Ferdinand Tyrolský, 1548, olej na plátně, 185×84 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



12. Jakob Seisenegger: Wilhelm Neythart, 1565, Szépművészeti Múzeum, Budapešť



13. Jakob Seisenegger: Císař Karel V. se psem, 1532, olej na plátně, 205× 123cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



14. Tizian: Císař Karel V. se psem, olej na plátně, 192 × 111cm, Museo del Prado, Madrid



15. Johann Bocksberger st.: Císař Ferdinand I., polovina 16. stol., olej na plátně,
Kunsthistorisches Museum, Wien



16. Hans Mielich: Vévoda Albrecht V. Bavorský se lvem, 1556, olej na plátně,
Kunsthistorisches Museum, Wien

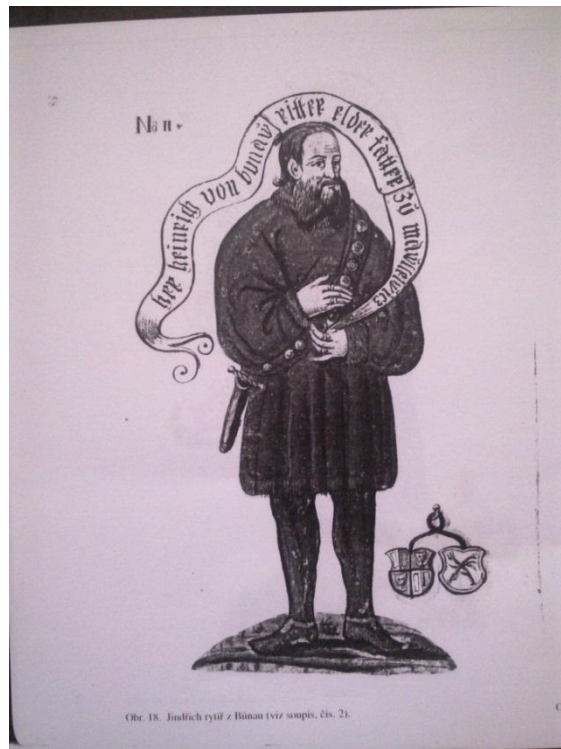


17. Giuseppe Arcimboldo: Portrétní poprsí arcivévodkyně Magdalény, kolem 1563,
Kunsthistorisches Museum Wien

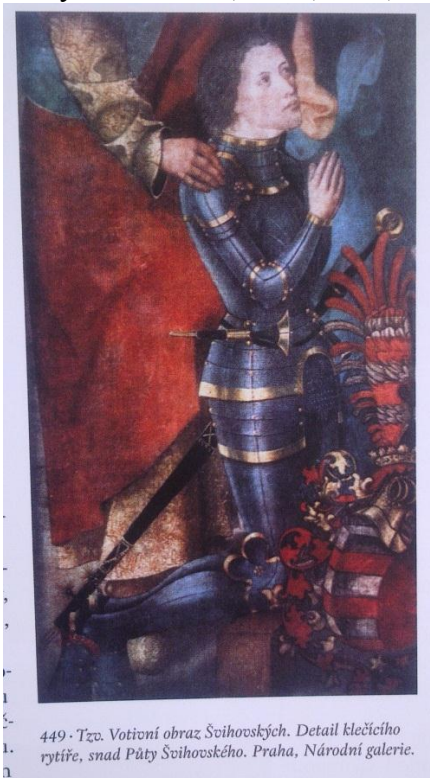


122 - Praha. Hrad. Katedrála sv. Víta. Svatováclavská kaple. Vybrazení Vladislava Jagellonského na východní stěně.
123 - Praha. Hrad. Katedrála sv. Víta. Svatováclavská kaple. Vybrazení králoovny Anny de Foix Candale, manželky Vladislava Jagellonského na východní stěně.

18. Mistr Litoměřického oltáře: Vladislav Jagellonský a Anna de Foix, před 1509?,
Svatováclavská kaple, chrám Sv. Víta, Praha



19. Podobizna Jindřicha rytíře z Bünau, 1775, kvaš, Národní muzeum, Praha



20. Mistr Chudenického oltáře: Votivní obraz Švihovských, detail donátora (Půta Švihovský?), po 1505, Národní galerie, Praha



21. Mistr I.W.: Epitaf z Pšovky u Mělníka, 153?, Galerie litoměřické diecéze, Litoměřice



611 · Podobizna Albrechta z Kolovrat. Kopie. Sbirky kolovratského zámku v Rychnově nad Kněžnou.

22. Mistr Litoměřického oltáře: Albrechta z Kolovrat, 1506, barokní kopie, zámek Rychnov

n. Kněžnou

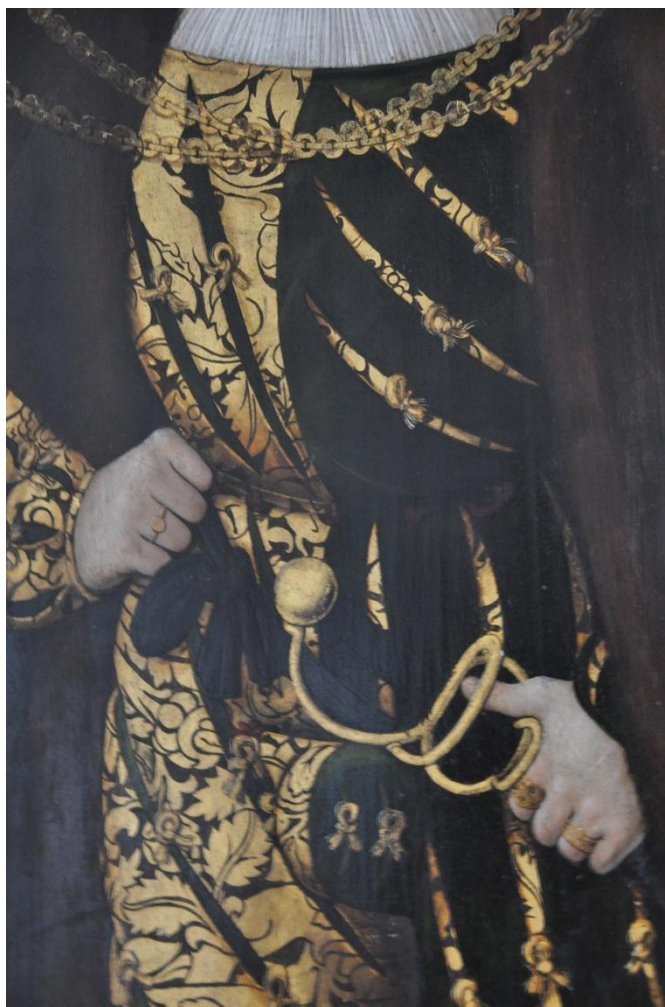


612 · Podobizna Jana Bezdružického z Kolovrat. Kopie. Sbírký kolovratského zámku v Rychnově nad Kněžnou.

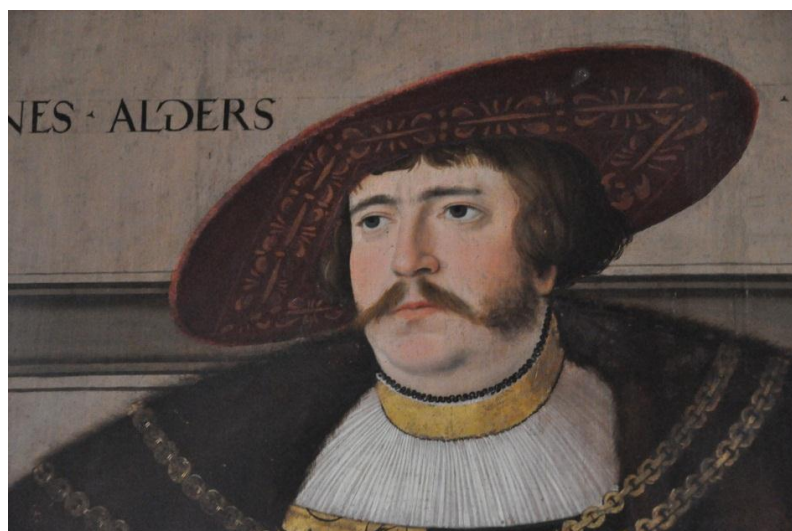
23. Podobizna Jana Bezdružického z Kolovrat, 1522, barokní kopie, zámek Rychnov n. Kněžnou



24. Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, Státní zámek v Telči



25. Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči



26. Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči



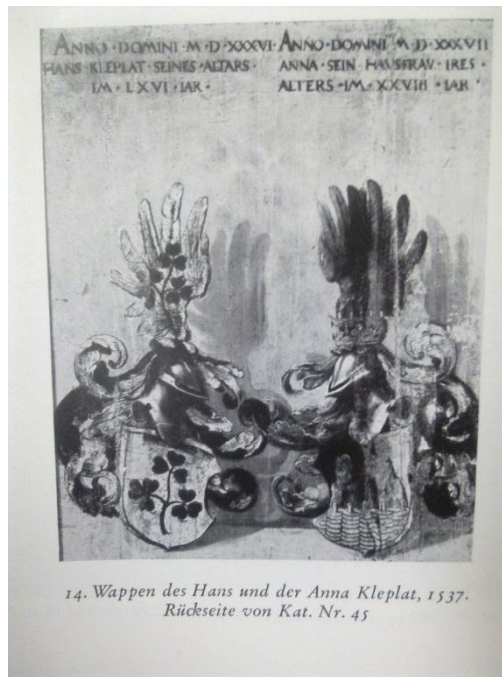
27. Jakob Seisenegger: Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, tempera na dřevě, 1529, 195×104cm, detail, Státní zámek v Telči



28. Jakob Seisenegger: Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, tempera na dřevě, 1529, 195×104cm, detail, Státní zámek v Telči



29. Jakob Seisenegger: Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, zadní strana desky, Státní zámek v Telči



30. Jakob Seisenegger: Portrét Anny Kleplat, 1537, zadní strana desky



31. Jihoněmecký mistr: Hans Ulrich Süring von Syrgenstein (?) a Anna von Laubenberg (?), 1525, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Wien



32. Jakob Seisenegger: Dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce, kolem 1529, tempera na dřevě, 149× 102cm, Státní zámek Červená Lhota



33. Jakob Seisenegger: Dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce, kolem 1529, tempera na dřevě, 149× 102cm, detail, Státní zámek Červená Lhota



34. Neznámý mistr (činný v dílně Wolfa Hubera(?)): Dětský portrét Ruprechta Thenna, 1516, Städel Museum, Frankfurt a. M.



35. Jakob Seisenegger: Dětský portrét arcivévody Ferdinanda, 1537, privátní sbírka, Wien



36. Jakob Seisenegger: Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 181×80,5 cm,
Lobkowiczké sbírky, Lobkowiczký palác, Praha



37. Jakob Seisenegger: Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, olej na plátně,
105×84,5 cm, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczký palác, Praha



38. Jakob Seisenegger: Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, 105×84,5 cm, detail,
Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczký palác, Praha



39. Monogramista HK: Vratislav(?) z Pernštejna, 1567, olej na plátně, Lobkowiczské
sbírky, Lobkowiczký palác, Praha



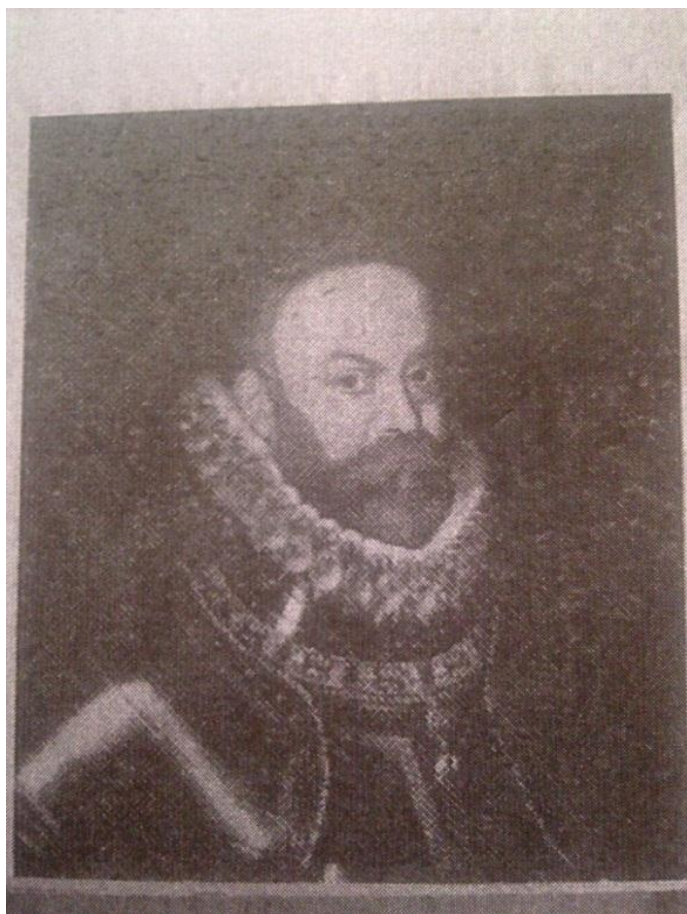
40. Jakob Seisenegger: Dvojportrét Marie Manrique de Lara se svým synem Janem z Pernštejna, 1561–62, olej na plátně, 109 × 82,5 cm, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, Praha



41. Dílna Jakoba Seiseneggera: Dcery císaře Ferdinanda I., Schönbrunn, Wien



42. Nizozemský malíř: Vratislav z Pernštejna v rouchu Řádu zlatého rouna, 70.–80. léta
16.stol. (?), olej na plátně, 114 × 89cm, Lobkoviczký palác, Praha



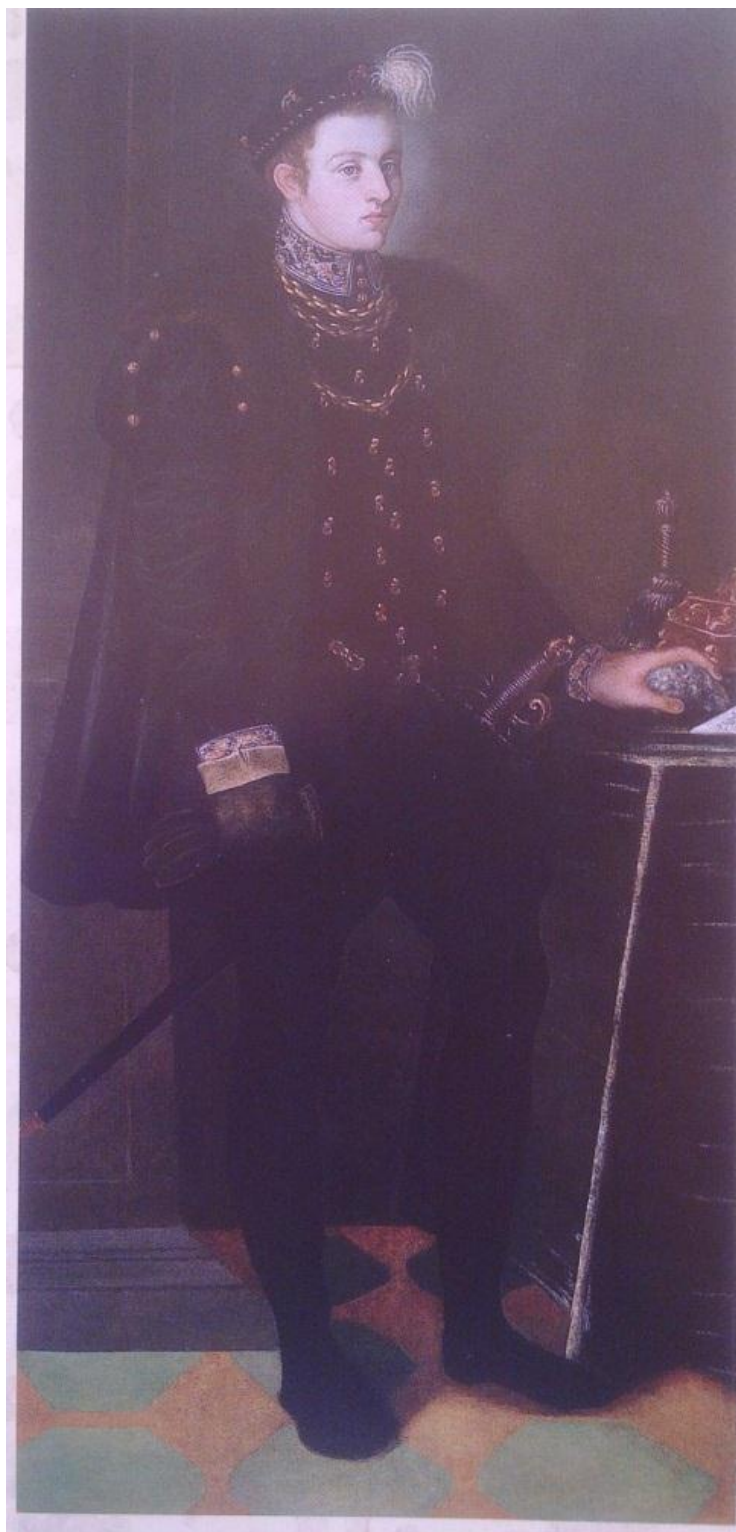
43.Martin Rota(?): Portrétní popsí Vratislava z Pernštejna, kolem 1570,olej na plátně,
65×45cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



44. Jakob Seisenegger: Vilém z Rožmberka, 1558-62(?), olej na plátně, 206 × 100cm,
Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, Praha



45. Lambert Sustris: Hans Christoph Vöhlín von Frickenhausen, 1552, Alte Pinakothek
München



46. Mistr pánů z Rožmberka: Vilém z Rožmberka, kolem roku 1552, olej na plátně,
Lobkoviczké sbírky



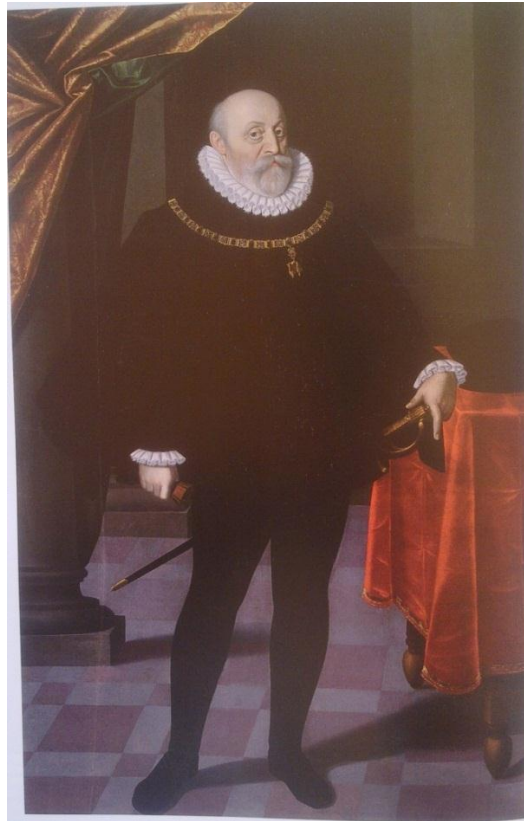
47. Mistr pánů z Rožmberka: Bohunka z Rožmberka, 1554, olej na plátně,
Lobkoviczké sbírky



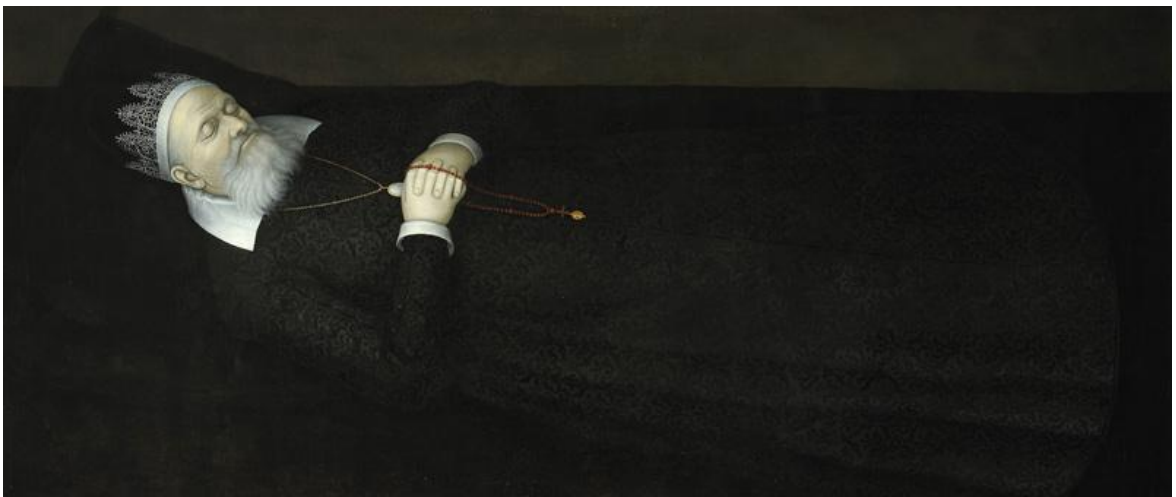
48. Mistr Lobkowických portrétů: Bohunka z Rožmberka, kolem 1556, olej na plátně,
Lobkowiczké sbírky



49. Saský malíř (?): Petr Vok z Rožmberka, 1580, olej na plátně, Lobkowiczké sbírky



50. Středoevropský malíř: Vilém z Rožmberka s Řádem zlatého rouna, 1589, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky



51. Zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku, 1592, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky



52. Giacomo Vighi zv. L'Argenta(?): Polyxena Rožmberská z Pernštejna, po 1587, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky

Seznam vyobrazení

1. **Kresba portrétní medaile Jakoba Seiseneggera** z roku 1543. Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums, Wien. Reprodukce z: FERINO–PAGDEN(ed.) 2005, 78, Fig.1
2. **Kresba erbu Jakoba Seiseneggera** z roku 1558. Reprodukce z: FERINO–PAGDEN(ed.) 2005, 78, Fig. 2
3. **Jakob Seisenegger:** Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek Červená Lhota. Foto: autor
4. **Jakob Seisenegger:** Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 181×80,5 cm,detail, Lobkoviczké sbírky, Lobkoviczký palác, Praha. Foto: Lobkoviczké sbírky
5. **Albrecht Dürer:** Oltář Paumgartnerů,1500-1502, Alte Pinakothek, München. Foto: archiv Mgr. Magdalény Nespěšné PhDr.
6. **Lucas Cranach st.:** Dvojportrét vévody Jindřicha Saského (zv. Zbožný) a Kateřiny Meklenburské, 1514, 185× 165cm, olej na plátně, Gemäldegalerie, Dresden. Foto: archiv Mgr. Magdalény Nespěšné Ph.D.
7. **Jakob Seisenegger:** Arcivévodkyně Eleonora ve dvou letech, 1536, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 300, Kat. Nr. 195
8. **Jakob Seisenegger:** Série portrétů dětí Ferdinanda I. Habsburského, 1537, privátní sbírka, Wien. Reprodukce z: LÖCHER 1981, 16, obr. 9–12
9. **Jakob Seisenegger:** Arcivévodkyně Anna, kolem 1544, olej na plátně, 190× 95cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 282, Kat. Nr. 180
10. **Jakob Seisenegger:** Císař Maxmilián II. v chlapeckém věku, olej na plátně, po 1540, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: KYBALOVÁ 1996, 105
11. **Jakob Seisenegger:** Arcivévoda Ferdinand Tyrolský, 1548, olej na plátně, 185×84 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: FERINO–PAGDEN(ed.) 2005, 62, Fig.3
12. **Jakob Seisenegger:** Wilhelm Neythart, 1565, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Reprodukce z: VÉGH 1978, 45.

13. **Jakob Seisenegger:** Císař Karel V. se psem, 1532, olej na plátně, 205× 123cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: FERINO–PAGDEN(ED.) 2005,67, Fig.10
14. **Tizian:** Císař Karel V. se psem, olej na plátně, 192 × 11cm, Museo del Prado, Madrid. Reprodukce z: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/online-gallery/zoom/1/obra/emperor-carlos-v-with-a-dog/oimg/0/>, vyhledáno 11.12. 2011
15. **Johann Bocksberger st.:** Císař Ferdinand I., polovina 16. stol., olej na plátně, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: GÜNTHER /SCHÜTZ 1967, Abb. 50, Kat. Nr. 27
16. **Hans Mielich:** Vévoda Albrecht V. Bavorský se lvem, 1556, olej na plátně, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 304, Kat. Nr. 198
17. **Giuseppe Arcimboldo:** Portrétní poprsí arcivévodkyně Magdalény, kolem 1563, Kunsthistorisches Museum Wien. Reprodukce z: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2337>. Vyhledáno 3.2. 2012.
18. **Mistr Litoměřického oltáře:** Vladislav Jagellonský a Anna de Foix, před 1509?, Svatováclavská kaple, chrám Sv. Víta, Praha. Reprodukce z: KUTHAN 2010, 111, obr. 122–123
19. **Podobizna Jindřicha rytíře z Bünau,** 1775, kvaš, Národní muzeum, Praha. Reprodukce z: SRŠEŇ/ SLAVÍČKOVÁ 2005, 58, obr. 18
20. **Mistr Chudenického oltáře:** Votivní obraz Švihovských, detail donátora (Půta Švihovský?), po 1505, Národní galerie, Praha. Reprodukce z: KUTHAN 2010, 337, obr. 449
21. **Mistr I.W.:** Epitaf z Pšovky u Mělníka, 153?, Galerie litoměřické diecéze, Litoměřice. Foto: Archiv Mgr. Magdalény Nespěšné Phd.
22. **Mistr Litoměřického oltáře:** Albrechta z Kolovrat, 1506, barokní kopie, zámek Rychnov n. Kněžnou. Reprodukce z: KUTHAN 2010, 445, obr. 611
23. **Podobizna Jana Bezdrůžického z Kolovrat,** 1522, barokní kopie, zámek Rychnov n. Kněžnou. Reprodukce z: KUTHAN 2010, 445, obr.612

24. **Jakob Seisenegger:** Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, Státní zámek v Telči. Foto: autor

25. **Jakob Seisenegger:** Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči. Foto: autor

26. **Jakob Seisenegger:** Adam I. z Hradce, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči. Foto: autor

27. **Jakob Seisenegger:** Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči. Foto: autor

28. **Jakob Seisenegger:** Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, tempera na dřevě, 1529, 195× 104cm, detail, Státní zámek v Telči. Foto: autor

29. **Jakob Seisenegger:** Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, zadní strana desky, Státní zámek v Telči. Foto: autor

30. **Jakob Seisenegger:** Portrét Anny Kleplat, 1537, zadní strana desky. Reprodukce z: LÖCHER 1962, s. Abb. 14,

31. **Jihoněmecký mistr:** Hans Ulrich Sürg von Syrgenstein (?) a Anna von Laubenberg (?), 1525, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Wien. Reprodukce z: HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011,268–269, Kat. Nr. 174–175

32. **Jakob Seisenegger:** Dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce, kolem 1529, tempera na dřevě, 149× 102cm, Státní zámek Červená Lhota. Foto: autor

33. **Jakob Seisenegger:** Dvojportrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce, kolem 1529, tempera na dřevě, 149× 102cm, detail, Státní zámek Červená Lhota. Foto: autor

34. **Neznámý mistr (činný v dílně Wolfa Hubera?):** Dětský portrét Ruprechta Thenna, 1516, Städel Museum, Frankfurt a. M. Reprudkce z:HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011, 42, Kat. Nr. 16

35. **Jakob Seisenegger:** Dětský portrét arcivévodý Ferdinanda, 1537, privátní sbírka, Wien. Reprodukce z: LÖCHER 1981, 16, obr.9

36. **Jakob Seisenegger:** Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 181×80,5 cm, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha. Foto: Lobkowiczské sbírky

37. **Jakob Seisenegger:** Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, olej na plátně, 105×84,5 cm, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha. Foto: Lobkowiczské sbírky

38. **Jakob Seisenegger:** Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, 105×84,5 cm, detail, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha . Foto: Lobkowiczské sbírky
39. **Monogramista HK:** Vratislav(?) z Pernštejna, 1567, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha. Reprodukce z: RŮŽIČKA 1978, 178
40. **Jakob Seisenegger:** Dvojportrét Marie Manrique de Lara se svým synem Janem z Pernštejna, 1561–62, olej na plátně, 109 × 82,5 cm, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha. Foto: Lobkowiczské sbírky
41. **Dílna Jakoba Seiseneggera:** Dcery císaře Ferdinanda I., Schönbrunn, Wien. Reprodukce z: LÖCHER 1962 , Kat. Nr. 11
42. **Nizozemský malíř:** Vratislav z Pernštejna v rouchu Řádu zlatého rouna, 70.–80. léta 16.stol. (?), olej na plátně, 114 × 89cm, Lobkowiczský palác, Praha. Reprodukce z: PÁNEK 1989
43. **Martin Rota(?):** Portrétní poprsí Vratislava z Pernštejna, kolem 1570, olej na plátně, 65×45cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972, 140,
44. **Jakob Seisenegger:** Vilém z Rožmberka, 1558-62(?), olej na plátně, 206 × 100cm, Lobkowiczské sbírky, Lobkowiczský palác, Praha. Foto: Lobkowiczské sbírky
45. **Lambert Sustris:** Hans Christoph Vöhlin von Frickenhausen, 1552, Alte Pinakothek München. Reprodukce z: <http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-9652.php>. Vyhledáno 3.2. 2012.
46. **Mistr pánů z Rožmberka:** Vilém z Rožmberka, kolem roku 1552, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 493, XXV.1
47. **Mistr pánů z Rožmberka:** Bohunka z Rožmberka, 1554, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 484
48. **Mistr Lobkowiczských portrétů:** Bohunka z Rožmberka, kolem 1556, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky. Reprodukce z: PÁNEK 1998, nepag.
49. **Saský malíř (?):** Petr Vok z Rožmberka, 1580, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 486
50. **Středoevropský malíř:** Vilém z Rožmberka s Řádem zlatého rouna, 1589, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 488

51. **Zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku**, 1592, olej na plátně, Lobkoviczké sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 493, XXV.7

52. **Giacomo Vighi zv. L'Argenta(?)**: Polyxena Rožmberská z Pernštejna, po 1587, olej na plátně, Lobkoviczké sbírky. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2011, 489

Seznam použitých pramenů a literatury

BIRK 1864– Ernst BIRK: Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand I. Hofmaler. 1531-1567. Eine Studie zur Österreichischen Kunstgeschichte aus bisher unbenützten Quellen, in: Mittheilungen der K.K.Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IX, 1864, 70-94

BUKOLSKÁ 1968– Eva BUKOLSKÁ: Renesanční portrét v Čechách a na Moravě. (nepublikovaná kandidátská práce na ČSAV), Praha 1968

BUKOLSKÁ 1983– Eva BUKOLSKÁ: Veduty na českých portrétech 16. a počátku 17. století, in: Umění XXXI, 1983, 516-520

BUKOLSKÁ 1985– Eva BUKOLSKÁ: Malovaný portrét v Čechách v období renesance, in: Ewa ZAWADSKA(ed.): Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Slowacji i na Wegrzech, Kraków 1985, 85-95

BUKOLSKÁ/ŠTĚPÁNEK 1980– Eva BUKOLSKÁ /Pavel ŠTĚPÁNEK: Španělské podobizny ve Středočeské galerii, Praha 1980

BŮŽEK/HRDLIČKA 1997– Václav BŮŽEK/ Josef HRDLIČKA: Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce, Praha 1997

DVOŘÁK 1844– Josef DVOŘÁK: Porträt Gallerie im Hochfürstlich– Lobkowitzischen Schlosse zu Raudnitz, Leitmeritz 1844

DVOŘÁK/MATĚJKA 1907– Max DVOŘÁK / Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu roudnickém. II. Zámek, Praha 1907

EBERTSHÄUSER 1974– Heidi EBERTSHÄUSER : Gattungen des Doppelporträts in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Inaugural Dissertation, Ludwig-Maxmilians Universität in München. 1974

FERINO–PAGDEN/BEYER 2005– Sylvia FERINO–PAGDEN/Thomas BEYER: Tizian versus Seisenegger: die Portraits Karls V. mit Hund, Ein Holbeinstreit. Turnhout 2005, 69-76

FRITZOVÁ/RŮŽIČKA 1972– Charlotte FRITZOVÁ/ Jindřich RŮŽIČKA: Bratislav z Pernštejna a jeho portréty, in: Kulturní měsíčník (Roudnice) VIII, 1972, 139-141

FUČÍKOVÁ/CHOTĚBOŘ/LUKEŠ 1998– Eliška FUČÍKOVÁ/Pavel CHOTĚBOŘ/ Petr LUKEŠ: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1998

GLONEK 2009– Jiří GLONEK: neznámý dopis Willibalda Pirckheimera v Olomouci. In: Ivo HLOBIL/Marek PERŮTKA: Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516), Olomouc 2009, 65–74

HAAG/LANGE/METZGER/SCHÜTZ 2011– Sabine HAAG/Christiane LANGE/ Christof METZGER/ Karl SCHÜTZ: DÜRER-CRANACH-HOLBEIN. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, München 2011

HEINZ 1963– Günther HEINZ: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 59, Wien 1963, 100–224

HEINZ/ SCHÜTZ 1976 – Günther HEINZ/Karl SCHÜTZ: Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien 1976

CHYTIL 1906– Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582, Praha 1906

JEŽ 2007– Radim JEŽ: Těšínští Piastovci a jejich vztahy s Pernštejnou v 16. Století. S edicí korespondence z let 1554–1581. (Nepublikovaná magisterská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2007.

KOPEČEK 1963– Josef KOPEČEK: Seznam restaurátorských prací ve Středočeském kraji v letech 1958-1962, část II., in: Památková péče XXIII, 1963, 149-156

KUBÍKOVÁ 2005– Anna KUBÍKOVÁ: Rožmberské kroniky. Krátký a summovní výtah od Václava Březana, České Budějovice 2005

KUBÍKOVÁ 2008– Blanka KUBÍKOVÁ: Interpretace dvojportrétu Marie Manriwue Pernštejnské de Lara s nahým dítětem. Pozdní dílo Jakoba Seiseneggera? In: Umění LVI, Praha 2008, 193–205

KUBÍKOVÁ 2010– Blanka KUBÍKOVÁ: Kapitoly z ikonografie renesančního portrétu v Čechách a na Moravě. (Nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2010

KUBÍKOVÁ 2011– Blanka KUBÍKOVÁ: Závěsné malířství v rezidencích posledních Rožmberků. In: Rožmberkové. Rod velmožů a jeho cesta dějinami. Katalog výstavy NPÚ ú.o.p. v Českých Budějovicích, 18.5. 2011–21.8. 2011 Vadršejnská jízďárna, Praha 2011

KUTHAN 2010– Jiří KUTHAN: Královské dílo Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první. Král a šlechta. Praha 2010

KYBALOVÁ 1996– Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání. Renesance (15. a 16. století), Praha 1996

LÖCHER 1996– Kurt LÖCHER: Jakob Seisenegger in: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art XXVIII, London / New York 1996, 377-378

LÖCHER 1962– Kurt LÖCHER: Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I., Berlin 1962

LÖCHER 1981– Kurt LÖCHER: Eine Bildnis-Serie der Kinder Kaiser Ferdinands I. von Jakob Seisenegger. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXV, 1981

LÖCHER 1997– Kurt LÖCHER : Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Germanisches National Museum Nürnberg, Stuttgart 1997

MACEK 1992– Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích. Hospodářská základna a královská moc. Praha 1992

MACEK 1994– Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích. Šlechta. Praha 1994

MARX / MÖSSINGER 2006– Harald MARX/ Indgrid MÖSSINGER: Cranach mit einem Bestandskatalog des Gemälde in dem Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden 2006, 425–430

MIKOVEC 1852– Ferdinand B. MIKOVEC: Obrazárna knížat z Lobkovic na Roudnici, in: Lumír II, 1852, 638-644,662-666,686-691,711-714,737-739,760-764,784-786

NEUMANN 1966– Jaromír NEUMANN : Obrazárna Pražského hradu, Praha 1966

NOVÁK 1901: Josef NOVÁK: Souois památek historických a uměleckých v politickém okrese jindřichohradeckém. Praha 1901

PÁNEK 1998– Jaroslav PÁNEK: Vilém z Rožmberka. Politik smíru, Praha 1998

PEŠINA 1955– Jaroslav PEŠINA: Nejstarší český renesanční portrét, in: Umění III, 1955, 153–158

PEŠINA 1967– Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450–1550. In: Umění IV, 1967, 325–376

PEŠINA/HOMOLKA 1966–, Jaroslav PEŠINA/ Jaromír HOMOLKA: K otázkám umění dunajské školy. In: Umění IV, 1966, 334–377

PETRŮ 1980– Jaroslav PETRŮ: K počátkům činnosti Jakuba Seiseneggra, in: Historická Olomouc a její současné problémy III, 1980, 190-194

PETRŮ 1985– Jaroslav PETRŮ: Seiseneggers Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rožmitál, in: Umění XXXIII, 1985, 193-203

PETRŮ 1989– Jaroslav PETRŮ: Seiseneggerovy portréty Adama I. z Hradce a Anny I. z Rožmitálu, in: Vlastivědný věstník moravský XLI, 1989, 32-39

RATHE 1933– Kurt RATHE: Seisenegger. In: Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst, Leipzig 1933, 464–467

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998– Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998

RŮŽIČKA 1978- Jindřich RŮŽIČKA: Italská cesta Jaroslava z Pernštejna roku 1559 (Příspěvek k otázce vztahu české šlechty k humanismu), in: Sborník prací východočeských archivů IV, 1978, 153-185

SAXL 2011– Miloš SAXL: Malířské tradice v Roudnici n. Labem. CD sborník, Roudnice n. Labem 2011

SEDLÁČEK 1885–August Sedláček Hrady, zámky a tvrze království Českého IV, Praha 1885.

SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005– Hana SLAVÍČKOVÁ/ Lubomír SRŠEŇ: Renesanční portrétní galerie rytířů z Bünau na hradě v Děčíně, in: Sborník Národního muzea v Praze, Řada A - Historie LIX, 2005, 1-72

ŠTĚPÁNEK/VLK– Pavel ŠTĚPÁNEK/ Miloslav VLK: Mistrovská díla 12.-19. století ze sbírek Středočeské galerie, Praha 1988

TAGLIAFFERO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2009– Giorgio TAGLIAFFERO/ Bernard AIKEMA/ Matteo MANCINI/ Andrew John MARTIN: „Le botteghe di Tiziano“ . Firenze 2009

VACKOVÁ 1989– Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: DČVU II/I, Praha 1989, 92-105

VAŇKOVÁ 2009– Lenka VAŇKOVÁ: Od gotiky k renesanci, proměna oděvů kolem roku 1500. In: Ivo HLOBIL/Marek PERŮTKA: Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516), Olomouc 2009,363–374

VÉGH 1978– János VÉGH: Deutsche Tafelbilder des 16. Jahrhunderts. Budapest 1978.

VOREL 1999– Petr VOREL: Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy,Praha 1999