

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta

Ondřej SLANINA

Sakrální předměty dvorských zlatníků Rudolfa II. -
typy a ikonografie

Vedoucí bakalářské práce: Doc. PhDr. Jiří Kropáček

PRAHA 2006

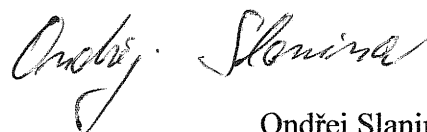
Poděkování

Tato bakalářská práce vychází z intenzivního bádání a přemítání nad tématem rudolfínského dvorského zlatnictví. Jsem povinován poděkovat za cenné podněty nejen při psaní této práce panu Doc. PhDr. Jiřímu Kropáčkovi.

Musím poděkovat za dar katalogu k výstavě Rudolf II. a Praha paní PhDr. Elišce Fučíkové i za její úžasnou přednášku o rudolfínské Praze a podobě Pražského Hradu. Mé díky směřuje k paní Doc. Marii Mžkové za trpělivé zodpovězení mých dotazů a přínosné návštěvě zámku Nelahozeves. Musím poděkovat za laskavé zapůjčení obou katalogů Schatzkammer der Residenz München a možnosti podívat se do pokladu metropolitní katedrály Sv. Víta v Praze panu PhDr. Karlu Otavskému. Rád bych poděkoval za možnost dlouhodobého zapůjčení katalogů rudolfínských výstav a za hodnotnou návštěvu Kunsthistorisches Musea ve Vídni panu Doc. PhDr. Jiřímu Dvorskému. Touto cestou bych také rád poděkoval za předání znalostí v užitém umění a za nezapomenutelné cesty do významných sbírek užitého umění Drážďan, Norimberka a Paříže panu PhDr. Miloslavu Vlkovi. V neposlední řadě musím poděkovat panu PhDr. Tomáši Petráčkovi, který mi byl nápomocen dobrými radami při vytváření historického úvodu této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a v seznamu literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze dne 19. 4. 2006



Ondřej Slanina

Úvod

Sakrální zlatnické předměty v době Rudolfa II. je spojení bezesporu nezvyklé a pro mnohé dozajista i zarážející. Rudolf II. přeci žije v představách jako vousatý pomatenec s bolavými zuby, který si nechával vyrábět zlato ze švestek, měl na dvoře podivíny z celé Evropy a navíc bláhově věřil starým mýtům a podivným individuím. Kunsthistorikům se vytýká, že berou osobu Rudolfa II. nekriticky a někteří, že ho dokonce adorují. Ve starší historické literatuře je však vyličen právě naopak a možná právě proto se občas dnešní kunsthistorici snaží tohoto štědrého mecenáše ospravedlnit. Ve své práci se však nechystám nikoho soudit ani ospravedlňovat.

Téma práce *Sakrální předměty dvorských zlatníků Rudolfa II. – typy a ikonografie* jsem si vybral, proto že se již delší dobu věnuji rudolfínskému umění a přijde mi nesmírně zajímavé. Jedná se o téma světové a z hlediska zastoupení ve světových sbírkách opravdu významné. Dosud jsem se věnoval rudolfínskému zlatnictví z hlediska kategorizace všech typů a myslím, že nejsem jediný badatel, kdo pochopil, že je to běh na dlouhou trať. Navíc mám pocit, že této éře ještě hodně dlužíme jistým přehlížením a podceňováním její důležitosti. Stav bádání se ovšem poslední dobou výrazně zlepšuje.

Cílem této práce by mělo být vytvoření obrysu sakrálního dvorského zlatnictví podle typů a ikonografie, což je téma úplně nové. Zaměřím se na druhy a typy uměleckých předmětů sakrálního charakteru, jejich tvůrce, technologii zpracování, originální přístupy, způsoby výzdoby, ornamentiku a oblíbené ikonografické náměty. Pokusím se načrtnout život světský a sakrální tehdejších Pražanů, kteří tvořili kolorit Malé Strany a Pražského Hradu. Zajímavou úvahou nad otázkou se rovněž jeví, zda byli zlatníci stále ještě pouhými řemeslníky nebo-li „ars mechanica“, nebo se považovali za tvůrce „artes liberales“, která bude procházet celou prací. Pokusím se rovněž o vyjádření k vědecké otázce spolupráce napříč jednotlivými obory u dvora císaře Rudolfa II.

Studijní část – metodika

Práce Sakrální předměty dvorských zlatníků Rudolfa II. – typy a ikonografie navazuje na práci ze semináře novověku, kde jsem se zabýval rudolfínským zlatnictvím jako celkem, vzhledem k závěrům Tridentského koncilu, ve které jsem dospěl k této finální sumarizaci. Umění na dvoře Rudolfa II. bylo mimořádně plodným obdobím, kdy se z provinčního umění stalo opět jako v dobách císaře Karla IV. umění světové. Vzhledem k tomu, že se nacházel v Praze císařský dvůr byla Praha centrem kulturního, hospodářského a politického života. Dvorští zlatníci se tak stali součástí neobyčejně aktivního uměleckého systému ve kterém mohli důmyslně tvořit s vyhlídkou na tvůrčí klid a pohodlnou spolupráci napříč obory. V Praze paralelně existovaly dvě skupiny zlatníků. Ta první byla domácí - pražská, určující tón zlatnických prací celé země a tou druhou byla prominentní skupina dvorských zlatníků čítající 45 osob, kteří pracovali na dekret vydaným samotným císařem. Navzájem si však obě skupiny nekonkurovaly, protože máme důkazy o tom, že Rudolf II. objednával po zkušebních pracích i od zlatníků pražských. Rozdělil jsem zlatnická díla do pěti kategorií podle užití - nádoby, šperky, korunovační klenoty, astronomické a vědecké předměty a poslední skupinou byla glyptika, která musí být samostatnou kategorií, protože se liší technologickým zpracováním. Glyptika byla však téměř vždy vyráběna se zlatnickou asistencí a navíc samotnými zlatníky.

Téma sakrální předměty dvorského umění Rudolfa II. je bezesporu originální a o to více pionýrské, rozhodně však nemůže být kvůli rozsahu a časovému omezení bakalářské práce ucelenou syntézou tématu. Cílem by však měl být zasvěcený orientační vhled do tématu zpracovaný na základě vybraných uměleckých děl a klíčové odborné literatury s důrazem na akribii v termínech užitého umění a křesťanské nauky.

Mezi autory z kterých čerpám je chronologicky na prvním místě Zikmund Winter, který přehledně zpracovával umělecké řemeslo a cechy podle pramenů a vytvořil tak obrysy tématu. Karel Chytil je světově uznávanou veličinou v oblasti rudolfínské éry, který do tématu přinesl mnoho zajímavých pohledů a většina jeho určení autorství a datací nebyla dodnes zpochybněna. Ve své době dal impuls k první výstavě rudolfínského umění a odstartoval vlnu zájmu o toto umělecky zajímavé období. Ve starší literatuře čerpám z profesora FF UK Karla Stloukala, který se podrobněji zabýval historií papežské nunciatury v Praze. Pro historický background používám profesora Josefa Janáčka, který se k tématu Rudolfa II. během své dráhy s láskou vracel o čemž svědčí velkolepá monografie *Rudolf II. a jeho doba* a poutavá historická práce *Pád Rudolfa II.*. Využívám také poznatků respektovaného R. J. W.

Evanse, jednoho z nejznámějších zahraničních bohemistů, a to publikace *Vznik habsburské monarchie 1550–1700*, která obsahuje zajímavý úhel pohledu na sakrální a světskou politiku Evropy. Recentně se k tématu rovněž vyjádřil v sedmém svazku *Velkých dějin zemí Koruny české* historik Petr Vorel.

Okrajově se Prahou v době Rudolfa II. zabýval Jaromír Neumann. Rudolf Distelberger působí na jednom z největších zdrojů rudolfínského umění a to v Kunsthistorisches Museum ve Vídni a středobodem jeho zájmu je právě rudolfínské zlatnictví, na jehož poli vybídal celou řadu objevů. Profesor Pavel Preiss vytvořil dílo *Panoráma manýrismu* a jeho práce *Italští umělci v Praze* systematicky osvětluje problematiku, která je pro tuto práci klíčovou. Muzejní pracovník Jan Diviš, který působil v Národním muzeu a poté v Muzeu hlavního města Prahy bádá na poli uměleckého řemesla jako celku a jeho příspěvky v oblasti zlatnictví jsou velmi cenné. PhDr. Emanuel Poche se věnoval užitému umění jako celku, ale napsal i několik kratších zajímavých prací o rudolfínském zlatnictví. Beket Bukovinská je specialistka na oblast uměleckého řemesla v období rudolfínského umění. Publikovala celou řadu výjimečných badatelských počinů a její přínos pro rudolfínské užité umění nejen v českých sbírkách je obrovský. Eliška Fučíková společně s Ivanem Muchkou a Beket Bukovinskou publikovala *Umění Rudolfa II.*, která je mimořádně ucelenou kvalitní syntézou tématu. Dana Stehlíková je vědeckou pracovnící Národního muzea a její *Encyklopedie zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví* je precizní příručkou obsahující základní informace o tomto oboru užitého umění. Pro ikonografickou část čerpám z díla profesora Jana Royta působícího na KTF UK a FF UK, pro něhož je 17. století jedním ze zájmů jeho rozsáhlé badatelské činnosti a z *Výkladového slovníku výtvarného umění* PhDr. Jana Baleka, recenzovaném PhDr. Emanuelem Pochem, který působil v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV.

Zvláštní kapitolu pak tvoří katalogy k výstavám. Jürgen Schultze byl kurátor rudolfínské výstavy v Essenu a Vídni, které proběhly v osmdesátých letech minulého století. Eliška Fučíková byla kurátorkou obsáhlé a nesmírně významné výstavy *Rudolf II. a Praha* v roce 1997. Gerhard Bott organizoval výstavu o zlatnících z rodu Jamnitzerů konané v Norimberku roku 1985.

Objektivními potížemi při bádání je zřejmá roztržitost sbírek. Kunstkomora Rudolfa II. byla čarokrásným místem plná předmětů, které byly terčem neutuchajícího zájmu sběratelů, ale i docela obyčejných handlířů. Se vzrůstajícím zájmem o toto historické období se však časem vynořily celé soubory děl, u kterých není pochyb, že vznikaly na dvoře Rudolfa II. Důkazem budiž objednávky znaleckých posudků z USA, ale i správné identifikace v českých sbírkách. Vzhledem k tomu, že zlatnická díla všeobecně patří do rizikových uměleckých děl

z hlediska zabezpečení je zcela zřejmé, že díla nejen v českých soukromých sbírkách budou méně dostupná. Bohužel to však platí i o dílech ve fundovaných zahraničních muzejních institucích, vzpomeňme na ztrátu Slánky s Poseidonem pro Františka I. od věhlasného Benvenuto Celliniho uloženou v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, která svou pyšnou nádherou zdobila kdejakou věhlasnou kunsthistorickou publikaci. Tato krádež však měla v lednu 2006 šťastnou dohru, když se zloděj sám přihlásil policii a udal místo, kde je slánka schována. Dnes je opět ve sbírkách vídeňského Kunsthistorisches Musea.

Pro čtení práce je důležité uvědomit si, že téma není ještě ani zdaleka uzavřené a závěry, které vyvozují jsou ze stávající míry poznání. Vzhledem k tomu, že pracuji skutečně pouze se známými a většinou kunsthistorické obce respektovanými závěry připsaných děl dvorských zlatníků je možné, že v otázce typologie dojde v brzkém čase k přidání nových typů. Jsem si toho dobře vědom a pokusím se o co možná nejpřesnější analýzu míst, kde máme v bádání ještě poměrně značná bílá místa.

Názvy děl uvedených v této práci jsou povětšinou v literatuře ustálené, ale někdy se drobně odchylují. Klíčové jsou pro mě nejčastější varianty názvu nebo uvedení v katalogu Rudolf II. a Praha z roku 1997. Dovoluji si však poupravovat, alespoň v závorce, termíny Madona s děckem, dítětem nebo Ukřižovaný na smysluplné názvy, které je třeba respektovat z důvodů, které jsou nabíledni.

Pro úspěch práce jsem navštívil celou řadu muzejních a výstavních institucí. Z těch hlavních jsou to v Čechách Uměleckohistorické muzeum v Praze, poklad v Katedrále sv. Víta, Loretu Praha Řádu Menších bratří kapucínů, zámek Nelahozeves, v Německu Grünes Gewölbe v Drážďanech a v Rakousku Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Život a víra v době Rudolfa II.

Náboženská situace v Čechách byla poplatná známému „cuius regio, eius religio“, tedy o konfesi poddaných rozhodovala příslušná zemská vrchnost¹. Roku 1575 doputovala od papežského nuncia do Říma zpráva o náboženské situaci v Českých zemích. Nuncius zde našel mnohem méně katolíků než očekával. 304 000 obyvatel byli katolíci, zbytek husité a podobojí. Rožmberkové, Pernštejnové, Popelové a Berkové patřili ke katolíkům, o zbytku se vyjádřil jako o pitvartech, jen jeden je ještě navíc husita. „Tyto země jsou tedy skutečný Babylón“, poznamenal².

Názorová roztržičnost katolické církve byla Římu a věrným panovnickým silným rodům trnem v oku. Snaha o opětovné scelení a návratu ke kořenům slova katolický měl proběhnout na Tridentském koncilu (1545–1563), který znamenal historický mezník ve vnímání církve. Řešilo se na něm obrovské množství otázek velmi širokého rozsahu. Římskokatolická církev se musela vyrovnat hlavně s protestanty a to nejen v otázkách víry, ale i majetku. Otázky koncilu se týkaly jednak změn v liturgii a na XXV. zasedání v roce 1563 se řešil pro nás důležitý programový bod jednání zabývající se vztahem k ostatkům a svatým obrazům. Dekret, který tento vztah řeší se nazývá *De Invocatione, veneratione, Reliquis Sanctorum, sacris imaginibus*. Podstatou dokumentu je důraz na tradici, kterou věnovala církev uměleckým předmětům především v době Karla Velikého v tzv. *Libri Carolini* a vymezení nových pojmů adoratio a veneratio, když se v něm uvádí: „úcta, která je jim [obrazům] prokazována se vztahuje na vzory, které obrazy představují a před nimiž smekáme nebo klekáme, klaníme se (adoremus) Kristu a uctíváme (veneremur) svaté, jejichž podoby obrazy nesou“.³ V dekretch Tridentského koncilu však nejsou formulovány žádné příkazy nebo zákazy týkající se obrazů, ale píše se zde pouze o jistém přání Svatého koncilu, aby do znázorňování nepronikala neuvážená zneužití vedoucí k omylu neznalých či náměty s heretickým obsahem⁴.

V praxi měly výsledky Tridentského koncilu účinek až po schvalování synodálních dekretů na úrovních jednotlivých zemí. V ustanovení pražské synody (Synodus Archidioecisana Pragensis) z roku 1605, které předsedal pražský arcibiskup Zdeněk Berka z Dubé, se v jedné poznámce kapitoly *De Sacris Imaginibus* setkáváme s odkazy na závěry Tridentského

¹ Herbert HAUPT: Ve jménu Boha–Říše ve století náboženských válek 1555–1648, in: Rudolf II. a Praha, Praha/Londýn/Milán 1997 p.72 .

² Karel STLOUKAL: Papežská politika a císařský dvůr pražský na předělu XVI. A XVII. věku, Praha 1925 p.30 .

³ Petra NEVÍMOVÁ: in: <http://www.souvislosti.cz/~1/2001>, vyhledáno 16. 5. 2005.

⁴ Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách, Praha 1999 p.12 .

koncilu. Duchovní, věřící i tvůrci děl jsou v ní nabádání k vhodným formám a umístěním obrazů a jejich účtě.⁵

Českým králem, který ovšem sídlil ve Vídni, byl rakouský Habsburk Maxmilián II. (1564-1576), který sympatizoval s protestanty, což katolická církev viděla nerada a měl za ženu svou sestřenicí, což církevní zákony zakazovaly⁶. Díky nevyjasněným postojům však nebyl po chuti ani protestantům. Maxmiliánovou vyvolenou chotí byla sestřenice Marie, dcera mocného císaře Karla V. Rakouská větev respektovala nadřazenost Madridu, ale musím zde konstatovat, že Habsburkové většinou vždy kladli důraz na vzájemnou pospolitost jednotlivých domů⁷.

Zajímavou událostí bylo poskytnutí doprovodu mladému páru, který byl v očekávání narození syna Rudolfa, z Janova roku 1551 a to 53 mladými českými šlechtici. Za ty nejvýznamnější členy doprovodu jmenujme - Vratislava z Pernštejna, Viléma z Rožmberka, Zachariáše z Dubé, příslušníky Berků z Dubé, Lobkoviců, Smiřických, Šternberků, Švamberků, Vartemberků a dalších, kteří v následujících letech sehraji klíčové role⁸. Šlechticům v této skupině bylo průměrně kolem 20 let a mohli se konfrontovat s Italským uměním, které řadu z nich esteticky povzbudilo ke stavební činnosti a navíc strávili společně celých 8 měsíců, což mezi nimi muselo zřetelně vyprofilovat vztahy.

Rakouští Habsburkové rozhodli, že by měl korunní princ Rudolf strávit své dětství ve Španělsku a proto ho příbuzní vyslali na podzim roku 1563 okázalou flotilou s jeho bratrem Arnoštem z Itálie do Španělska. Pro oba mladíky to musel být nesmírný zážitek. Bylo to přeci jenom poprvé, kdy mohl Rudolf na vlastní oči vidět moře a všechny jeho nádherné poklady, které bude o pár let později pro své potěšení shromažďovat do svých sbírek. Lodě přistály v Barcelonském přístavu 17. 3. 1564. Veškeré značně nemalé náklady flotily platila rakouská

⁵ Jan ROYT, (pozn. 4) 17.

⁶ Petr ČORNEJ: Panovníci svaté říše římské, Praha 1994 p. 51.

⁷ Zlatník Peter Flötner zhotovil medaile třech vnuků Maxmiliána I. Na lici byl dvojportrét Karla V. s Ferdinandem I. a na rubu Marie Uherská. Flötner zakázku zhotovil bez idealizace s důrazem na společné genetické znaky, což při habsburské fyziognomii neznamenal zrovna žádnou přehlídku nádhery.

⁸ Jaroslav PÁNEK: Šlechta v Českých zemích 1550–1650, in: Rudolf II. a Praha, Praha/Londýn/Milán p. 270–274 – Nejvýznamnější čeští šlechtici své doby byli – Vilém z Rožmberka; v roce 1557 mu patřilo 6, 4% z veškerého šlechtického majetku a plnil funkci purkrabího, Poláci jej dokonce chtěli zvolit za krále; Jáchym z Hradce a především Vratislav z Pernštejna se postupně vystřídali ve funkci úřadu nejvyššího kancléře České koruny. Rozvinutou soustavu sídel měli nejvýznamnější velmožské rody: Rožmberkové, Pernštejnové, Lobkovicové, Žerotínové, Lichtenštejnové a čelní preláti šlechtického původu – především pak olomoučtí biskupové; Josef JANÁČEK: Pád Rudolfa II., 1995 s.110–114; Vnitropolitické záležitosti měl na starosti Kryštof Želinský ze Sebusína, od 24. 8. 1599 zastávali nejvyšší funkce tito šlechtici - Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic byl nejvyšší hofmistr, Václav Berka z Dubé zastával funkci nejvyššího komorníka, Adam ze Šternberka byl nejvyšší soudí a Volf Novohradský z Kolovrat byl dvorským soudím.

větev Habsburků včetně následujícího vzdělání, kterým pověřili Adama z Dietrichštejna a jež přišlo na úctyhodných 350 000 zlatých⁹.

Před příchodem Rudolfa II. byla Praha provinčním městem, kterému převládala pozdně gotická architektura. Čeští stavové, kteří měli při řešení vnitrostátních politických událostí v Čechách velmi silnou pozici kladli na Zemském sněmu 23. 2. 1575 jako jednu z podmínek, že pokud by měli přijmout korunního habsburského prince Rudolfa za českého krále přesídlí se i se svým dvorem do Prahy¹⁰. Rudolf II. byl korunován na českého krále v katedrále Sv. Víta 22. 9. 1575 a korunu na hlavu mu vlastnoručně nasadil purkrabí Vilém z Rožmberka¹¹. O měsíc později 27. 10. 1575, tedy ještě za Maxmiliánova života, byl Rudolf zvolen říšskými kurfiřty za nového císaře. Neuplynul však ani rok a 12. 10. 1576 Maxmilián II. zemřel.

Císařský dvůr se do Prahy přestěhoval roku 1583 a město se tak podruhé stalo obdivovanou říšskou metropolí „Praga caput regni“. Rudolfínský dvůr neměl v novověké střední Evropě obdoby, protože císaři Svaté říše římské nevyužívali trvalého sídla, při kterém by mohl takový císařský dvůr vzniknout¹². Čeští stavové se tak mohli intenzivně zapojovat do císařské politiky a Rudolf II. vytvořil z panovnického dvora převážně českou a moravskou enklávu, která po většinu jeho vlády fungovala, i když zde převládala jako dorozumívací řeč němčina. Pro potřeby panovníka a jeho dvora bylo nutné provést celou řadu úprav na Pražském Hradě¹³. Bohužel díky souhře nepříznivých okolností se celkově nedochovalo příliš Rudolfových fundací a proto se využívá především analogií a komparací, ve kterých však nenajdeme grotesknost manýristických tvarů jako v jiných odvětvích rudolfínského umění¹⁴.

Praha byla tehdy městem s asi 50 000 obyvateli a 3 300 domy¹⁵, kde žila vedle sebe celá řada názorových skupin. Rudolf II. z metropole vybudoval nejen výstavní sídlo, ale rovněž relativně stabilizovanou oázu, kde mohli dohromady přežívat katolíci, protestanti, Židé a husité. Praha se stala hlavním městem říše a zařadila se po bok třech hlavních evropských měst - Madridu, Paříže a Říma.

⁹ Josef JANÁČEK 1995 (pozn. 8) 21–22.

¹⁰ Josef JANÁČEK, 1995 (pozn.8) 44.

¹¹ Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987 p.139.

¹² Petr VOREL: Velké dějiny zemí Koruny české (1526–1618), Praha/Litomyšl 2005 p. 345

¹³ Předchozí Habsburkové Pražský Hrad spíše zanedbávali, což se za Rudolfa II. mělo změnit. Už při prvním vybírání daní věnoval Rudolf II. část výnosu na dostavbu kaple Sv. Vojtěcha na Pražském Hradě podle plánů Bonifáce Wohlmuta. Dále pak nechal mmj. vybudovat konírny pro své vzácné španělské koně, nad nimi dvě spojovací chodby, rozšířil severní křídlo Hradu a nechal postavit sál, kterému se později začalo říkat Španělský, ovšem nikoliv kvůli přijatému španělskému poselství, ale právě kvůli blízkosti jeho ustájených koní. – Milada VILÍMKOVÁ: Architektura–Období rudolfínské, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988 p. 68-94.

¹⁴ Ivan MUCHKA: Styl architektury za Rudolfa II., in: Rudolf II. a Praha, Praha/Londýn/Milán p. 90.

¹⁵ Karel STLOUKAL (pozn. 2) 29.

Rudolf II. zaujímá pozitivní stanovisko k sběratelským aktivitám svých předků a příbuzných. Za všechny jmenujme osobnost Ferdinanda Tyrolského, který byl zcela jistě alespoň v tomto oboru vzorem pro svého synovce Rudolfa II. Tento ambiciózní Habsburk, který od roku 1547 doposud působil v Praze jako místodržící vybudoval velmi zajímavou sbírku¹⁶. Ferdinandova sbírka byla nakonec koncipována do kunstkomory na zámku Ambras a její podobu známe z inventáře sepsaného roku 1596, který jí invenčně rozděloval podle materiálů¹⁷.

Rudolf II. začíná zvat nové umělce a umělecké řemeslníky do Prahy ke dvoru, aby mohli znovu zakládat zrušené cechy a vytvářet pro něj různorodá díla, do kterých zasahoval nejen jako movitý odběratel, ale častokrát i jako autor námětu a odborný konzultant. Projevuje se rovněž jako trpělivý pozorovatel, což je pro úspěch ve sbírání hlavní předností. Mezi šedévry patřily díla Albrechta Dürera, Antonia Correggia, Michelangela Buonarrotti, Rafaella Santi, Tiziana Vecelli, Leonarda da Vinci, Jacopa a Leandra Bassana, Pordenoneho, Paola Veronese, ale projevoval zájem i o Hieronyma Bosche¹⁸. Rudolfova sběratelská vášeň se obracela především k antice a oblastem Dálného Východu. Sbíral medaile, mince, šperky, gemmy, grafiky i kresby, kabinety, stoly s deskami pietre dure a dalo by se říci, že se držel mentality pozdní renesance a životního motta - vlastnit, znamená poznávat¹⁹. Zajímal se o kosmologii a astronomii, avšak ani tento výčet zájmů a aktivit nemůže být úplný.

V kunstkomoře vzniká pozoruhodná kolekce artificiálií (uměleckých předmětů), naturálií (přírodnin) a scientific (vědeckých předmětů), kterou Rudolf II. umístil do areálu Pražského hradu v 1. patře spojovacího křídla mezi císařským palácem, obráceným k jihu, a oběma velkými sály, které uzavíraly hradní areál na severu²⁰. Kunstkomora měla čtyři místnosti a její celková délka byla kolem 100 metrů při šířce 5, 5 metru. Její podobu známe z několika dobových soupisů.

Roku 1584 bylo rozhodnuto o vybudování jezuitské koleje na Starém Městě²¹, kde se začali poctivě vychovávat mladí budoucí úspěšní císařští úředníci plně oddaní Římu, aby splňovali podmínky zdravého dorostu. V Praze v té době mezi protestanty kolovaly zvěsti o tom, že jezuité ve svých nových prostorách skladují zbraně a chystají se provést bartolomějskou noc,

¹⁶ Josef JANÁČEK, 1995 (pozn.8) 13.

¹⁷ Jiří KROPÁČEK: O ambraské sbírce Ferdinanda Tyrolského, in: Cour d'honneur/hrady, zámky, paláce I, 1998 p. 72–76.

¹⁸ Josef JANÁČEK, 1995 (pozn.8) 100 – Rudolf II. se netajil tím, že středověk je mu estetickým vnímáním přece jen trochu vzdálenější.

¹⁹ Jaroslava HAUSENBLASOVÁ/Michael ŠRONĚK: Urbs Aurea–Praha císaře Rudolfa II., Praha 1997 p. 39

²⁰ Beket BUKOVINSKÁ: Kunstkomora–neúplný obraz složený z fragmentů, in:Umění a řemesla 2/97, Praha 1997, p. 20.

²¹ Rozmách nově zřízeného jezuitského řádu byl už od počátku obrovský. Koleje vznikaly souběžně na celé řadě míst. Nejvýznamnější byly v Escorialu a v Mnichově.

kteřá jim byla v té době nesprávně přisouzena jako iniciátorům. Ve skutečnosti jezuité vzdělávali i protestanty a citlivým přístupem je přesvědčovali o pravém římském katolicismu. V areálu byly vybudovány hned tři kostely-český, německý a vlašský.²²

Zajímavým fenoménem byly papežské nunciatury. První byla kolem roku 1500 v Benátkách, důležitá byla i v Kolíně nad Rýnem zřízená roku 1584. Nunciatury měly v církvi od počátku dva důležité úkoly a to prosazování závěrů Tridentského koncilu a boj s protestanty, který měl vést k jednotné víře a pochopitelně návratu majetku²³. V sousedství Rudolfova dvora se od roku 1592 usazuje papežský nuncius Cesare Speziona, který má na císaře dohlížet a připomínat mu papežské zájmy v říši. Speziona, který se okolí jevil jako člověk tvrdý a nesmlouvavý, již po pěti letech sám zažádal o odvolání z Prahy. Na jeho místo byl vybrán roku 1597 Ferrante Farense, bratr vévody Ranuccia, ženicha papežovy neteře, který se však projevil hned v několika důvodech jako nevhodný kandidát a navíc byl už neschopen absolvovat dalekou cestu. 21. 8. 1598 se stal papežským nunciem ambiciózní pětatřicátník Filip Spinelli. Spinelli informoval Řím o Rudolfovi touto zprávou „Císař sám má dobrou vůli, ale je obklíčen kacířskými rádci, kteří ho vědomě zrazují. Nejednou se ukázalo, že publikovali nařízení čelící proti církvi přes vůli císařovu, ta bez jeho vědomí.“²⁴ Řím reaguje na zprávu doporučením laskavosti a připomíná, aby nuncius nezapomínal, že papež nechce nic jiného než jejich dobro, čest a velikost. Nezvratitelným faktem je, že císař měl s papežem dobré vztahy, protože i od něj získával nemalé finanční prostředky na podporu svých sběratelských činností.

Císařova sběratelská vášeň byla podpořena psychickými potížemi, které byly natolik závažné, že ho často sklátily i po fyzické stránce. Rudolf II. pocházel z rodu, kde byli čas od času zaznamenáni psychopatičtí jedinci a on sám se stal rovněž obětí genetické duševní poruchy.²⁵

Rudolf II. byl jediným vládcem Svaté říše římské národa německého a zatímco někteří jeho příbuzní dostali svůj vlastní majetek, někteří jeho sourozenci dostávali pouze pravidelnou

²² Eliška FUČÍKOVÁ/ Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991 p. 44 .

²³ Klaus SCHATZ: Dějiny papežského primátu, Brno 2002 p. 134.

²⁴ Karel STLOUKAL (pozn. 2) 97.

²⁵ Duševní porucha Rudolfa II., je zcela nevyvratitelný fakt. Zatímco starší bádání Mnichovského profesora Luxenburgera považuje Rudolfa za schizofrenika, jsou současné diagnózy poněkud odlišné. MUDr. Emanuel Vlček, DrSc. objevil při zkoumání císařových ostatků na dolní čelisti tzv. gumu, což považuje za přesvědčivý důkaz lues, čímž vznikla jeho domněnka, že Rudolf protrpěl progresivní paralýzu, čímž si vykládá jeho netradiční jednání. Císař se věnoval spíše ženám než lovu. Jeho osobní lékaři ve svých správách dokládají léčení měkkého vředu, který je projevem tehdy velmi časté syfilis. Prof. MUDr. Eugen Vencovský, DrSc., psychiatr, emeritní přednosta lékařské fakulty v Plzni však diagnózu stanoví na geneticky kódovanou periodickou schizoafektivní psychózu a přesvědčivě vysvětluje, že guma se v čelisti mohla objevit i jinak než propuknutím lues.

apanáž, která ovšem byla velmi nepravidelně vyplácena. Tato situace se změnila dvěma zásadními faktory. Rudolf II. neměl manželku ani potomka, který by dával naději na pokračování linie²⁶ a navíc se v Uhrách musel vojensky řešit konflikt s útočícími hordami Turků. Arcivévoda Matyáš, který byl v roce 1606 řádně zvolen hlavou habsburského domu uzavřel v listopadu stejného roku smíření s Turky v Žitvě-Tobruku²⁷. Matyášovy nemalé politické ambice a zákulisní politika podpořená četnými úspěchy budou mít za následek 25. června 1608 podstoupení Uher, Rakous a Moravy. Jenom díky podpoře českých stavů Rudolfovi zůstanou Čechy a pochopitelně císařská koruna.

Meritem politických událostí byla otázka náboženství. Rudolf II. byl zbožný katolík, který vždy podporoval zájmy katolické církve a nikdy nekoketoval s protestanty, protože neměl zájem o otevřený konflikt²⁸. Rudolfská Praha byla rovněž mocenskou základnou rekatolizačních snah²⁹. 9. července 1609 Rudolf podepisuje Majestát náboženských svobod povolující tzv. Českou konfesi, který v podstatě zabráňuje persekuci kvůli náboženství.

O dva roky později dochází k nešťastné události, když žoldáci Rudolfova bratrance pasovského biskupa Leopolda, které do metropole navíc sám pozval, v únoru a březnu plení Prahu, protože jim nebyl zaplacen slíbený žold. Rudolf II. nebyl schopen žádné razantnější odezvy a nezabránil volně se pohybujícím žoldněřům, což ho zbaví i poslední podpory, kterou mu poskytovali čeští stavové. Rudolf II. se tak musí vzdát i titulu českého krále a 11. 4. 1611 se stahuje do ústraní³⁰. Matyáš se stal symbolem úspěchu a Rudolf II. těžce onemocněl. Kurfiřti, kteří byli pořád tradičními voliteli říšského císaře začali otevřeně hovořit o nové korunovaci a volba koho z habsburského domu vybrat za jeho nástupce byla všem naprosto jasná.

Rudolf II. opět vážně onemocněl. Podle lékařské zprávy z 11. ledna 1612 císař trpí plicní chorobou, zvracením krve, zánětem jater, vodnatelností a trombózou a 20. ledna téhož roku umírá.

30. ledna 1612 se vrací do Prahy z líbánek Matyáš s chotí Annou Tyrolskou³¹ a od 8. února do 1. října je v kostele Všech svatých na Pražském Hradě vystavena Rudolfova nabalzamovaná mrtvola³².

²⁶ Neznamená to však, že by Rudolf neměl celou řadu potomků a partnerek. Snahy o jeho smysluplné ožení v rámci habsburské dynastie začaly už za Filipa II., který ho chtěl oženit s tříletou Isabelou Clarou, jeho mladšího bratra Arnošta chtěl oženit dokonce s dvouletou Kateřinou. – JANÁČEK 1987 (pozn. 11) 39.

²⁷ Herbert HAUPT (pozn. 1) 76.

²⁸ Josef JANÁČEK 1995 (pozn.8) 52.

²⁹ Petr VOREL 2005 (pozn.12) 346.

³⁰ Josef JANÁČEK 1987 (pozn. 11) 491.

³¹ Josef JANÁČEK 1987 (pozn. 11) 504.

³² Josef JANÁČEK 1995 (pozn.8) 183.

Nastupující císař Matyáš nedokáže vyřešit krizi říše ani náboženskou situaci a bude jen otázkou času, kdy místo slov přijdou na řadu zbraně a následující tři generace Habsburků budou splácet Rudolfovy dluhy.

Osobnosti sakrálního rudolfínského dvorského zlatnictví

Pokud jste byl talentovaným a zručným zlatníkem, který v sobě nepotlačoval ambice byla práce u panovnického dvora Rudolfa II. v rámci „dvorské čeládky“ vysoce lukrativní pozicí. Nejedem ze zlatníků zde prožil svůj americký sen.

Zlatnické cechy v Praze vznikaly postupně. První byl založen na Starém Městě v roce 1324, další na Novém Městě roku 1478 a na Malé Straně za období vlády Rudolfa II. v roce 1577.³³

Řečeno dnešním termínem pražští zlatníci vystupovali jako jedna právnická osoba.

Staroměstští zlatníci byli cechem zemským, takže všichni čeští zlatníci podléhali jeho jurisdikci. Praha měla rovněž tu zvláštnost, že se v ní nikdy nerozlišovali stříbrníci, jako v ostatních městech³⁴. Zlatnické cechy nejen v pražských městech byly uzavřené společnosti a uznávaly tzv. numerus clausus, což znamenalo, že nepřijímaly nové mistry, dokud někteří z dosavadních členů nezemřeli. Stát se zlatníkem vyžadovalo 5 až 8 let vyučení, 3 roky tovaryšské služby v dílně cizího mistra a povinné vycestování mimo zemi nebo město, kde se zlatník vyučil³⁵. I přes přísná kritéria pro členství v cechu se zlatníci netěšili nejlepší pověstí už od dob založení svých profesních asociací. Během 16. století se museli neustále potýkat s kritikou na zemských sněmech (cechy měly přemrštěné ceny a občas se dopouštěly podvodů s kameny), jejíž důsledkem byla ztráta privilegií. Pražské zlatnické cechy byly obnoveny v roce 1562 jako jedna společná korporace bez dělení na městské části³⁶. S osobou císaře Rudolfa II. přišla velká zadávací činnost, protože poptávka po zlatnických dílech znatelně vzrostla s výstavbami a vnitřními úpravami nových i stávajících sakrálních prostorů a nemalý počet zakázek byl od samotného císařského dvora.

Počet dvorských zlatníků se pohyboval kolem čtyřiceti, přičemž z Maxmiliánových služeb jich u dvora zůstalo 6, kteří pracovali na „dvorské privilegium“, což nebylo nic jiného než živnostenská koncese. Ti ostatní byli pozváni na dekret, který jim zaručoval: "...že mohou provozovat své řemeslo s čeledí dokud je císař s dvorem v Praze, kdyby se dvůr odstěhoval a zlatník tu zůstal, musí zavřít dílnu kvůli cechům Pražským."³⁷ Dvorští zlatníci si tak od domácích vysloužili nelichotivou přezdívku "škůdci zemští". Ve skutečnosti však Rudolf objednával i od regulérních pražských zlatníků³⁸. Nesmíme však zapomínat, že jsme v Praze,

³³ Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách(1526-1620), Praha 1909 p. 414.

³⁴ Jan DIVIŠ: Pražské cechy, Praha 1992, p. 132.

³⁵ Dana STEHLÍKOVÁ: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003 p. 309.

³⁶ Zikmund WINTER, 1909 (pozn. 33) 414.

³⁷ Zikmund WINTER, 1909 (pozn. 33) 401 - odkazuje na zprávu Valentina Wagnera z roku 1600 Jahrbuch XIX. 16186.

³⁸ Zikmund WINTER, 1909 (pozn. 33) 6.

protože ačkoliv byl císař velkou osobností a milovník umění jeho komorníci Makovský a Lang vybírali velké provize za dodávání zakázek³⁹.

Rudolf II. pro své zlatníky vytvořil dobré podmínky. Nechal jim zajistit stálý měsíční finanční příjem s možností zakoupit si časem dům na prominentním místě v lokalitě Malé Strany.

Jako v každém odvětví lidské činnosti se brzy vyprofilovalo, kdo je skutečným mistrem svého oboru. Právě vynikající pověst většinou doprovázená doporučením nějakého dvorského umělce byla předzvěstí pozvání Rudolfa II. k pražskému císařskému dvoru. Zvláštní kategorií tvořili umělci, kteří setrvali ve dvorských službách už od Maxmiliána II. a pochopitelně ti, kteří pro císaře pracovali aniž by se v Praze natrvalo usadili. Byli to Wenzel a Christoph Jamnitzerové, Christoph Lencker, Hans Petzold nebo David Altenstätter⁴⁰. Následující osobnosti rudolfínského dvorského zlatnictví řadím podle klíče chronologicky podle údajů, kdy se vyskytují u císařského dvora.

Rod významných milánských zlatníků Miseroni působil v Praze již od roku 1560 a vydržel tam po tři generace až do roku 1661, kdy zlatníci svou dílnu vyprodali⁴¹. Lombardie odkud pocházeli měla ve své zeměpisné poloze zvláštní význam. Umožňovala rychlé spojení mezi střeozemním a německým světem, což z ní činilo nejdůležitější článek habsburského mocenského systému. V roce 1592 měl Milán 112 000 obyvatel a díky janovským bankéřům, kteří si tam stavěli honosné paláce byl ve městě i mohutný řemeslný vývoj⁴². Pražští Miseroniové si zřídili dílnu na Pražském hradě, ale paralelně pracovali v mlýně v Praze-Bubenči, jehož podobu známe z obrazu Karla Škréty. V Rudolfínské době byl nejdůležitější osobností Ottavio (Oktavián) Miseroni (1567, Milán – 6. 7. 1624, Praha), který byl u dvora od 22. ledna 1588. Ottavio Miseroni proslul jako glyptik a brusič kamenů. Bydlel na Malé Straně v domě č. p. 261/III. Se svou ženou Laurou nechali křtít děti v katedrále sv. Víta. Činným autorem byl v oblasti plasticky modelovaných nádob z drahokamů a horského křišťálu, portrétních kamejí, mozaik, drobných reliéfů, reliéfů z drahokamů, zlatnických montáží a pracích s emailem. Pracemi, kde uplatnil sakrální náměty jsou oltářky, reliéfní commessi di pietre dure⁴³, sošky a kameje. Ostatní Miseroniové tvořili v rámci dvorské dílny, ale je velmi

³⁹ Zikmund WINTER: 1909 (pozn. 33) 401.

⁴⁰ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecká řemesla, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991 p. 153.

⁴¹ Dana STEHLÍKOVÁ, 2003 (pozn. 35) 308.

⁴² Giuliano PROCACCI: Dějiny Itálie, p. 134.

⁴³ Comesso di pietre dure – původní specifická záležitost pražských dvorských zlatníků vychází z tzv. florentské mozaiky. Principem je namísto využití různých vrstev barevného kamene vkládání různobarevných drahých kamenů, které umocňují naturalistický dojem díla. Commessi patří do posledního vývojového stupně manýristické glyptiky. – Beket BUKOVINSKÁ/Eliška FUČÍKOVÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 163.

těžké přiřazovat jim jednotlivé předměty. Víme, že Giovanni Ambrogio se v Praze objevil v roce 1598 a byl specialistou na řezby figur, v čemž Ottavio nijak zvlášť nevynikal.⁴⁴

Miseroniovská dílna se podílela např. na *Růženci s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií*, který je v chrámovém pokladu metropolitní kapituly u Sv. Víta.

Specialitou dvorských zlatníků Antonia (1538, Riva di Trento –1591, Vídeň) a jeho syna Alessandra Abondiniových (1570, Praha – před 29. 4.1648, Mnichov) byly ozdobné řetězy a prsteny, ale především zlaté mince, medaile a medailónky zdobené perlami a drahými kameny. Právě v kategorii zlatých medailí najdeme sakrální náměty. Antonio Abondio byl pravděpodobně žákem medailéra a sochaře Leona Leoniho. Studoval ve Florencii a techniku ceroplastiky si osvojoval u G. A. Rossiho. Nejprve vytvářel díla pro císaře Maxmiliána II. po jehož smrti přešel k císaři Rudolfovi II. Původně pracoval ve Vídni, ale na opakované naléhání císaře se přestěhoval do Prahy ke dvoru, kde ho však nebylo snadné udržet i přes povýšení do šlechtického stavu, neustálého umořování jeho vysokých dluhů především z hazardu a trvalý přísun zakázek⁴⁵. Alessandro na Antoniovu tvorbu plynule navázal a udržel vysokou kvalitu i tradici⁴⁶. Alessandro se nejprve vyučil v Praze u svého otce a poté odešel do Innsbrucku. V období 1606 – 1612 působil v podnájmu v Praze s platem 20 zlatých rýnských. Jeho služby využívaly jak Rudolf II., tak posléze i jeho bratr Matyáš I. Podle zpráv máme doloženo, že byl několikrát křestním kmotrem v katedrále Sv. Víta, mezi lety 1608 –1611 a v roce 1612 svědčil na Pražském Hradě. Později odešel přes Vídeň do Mnichova⁴⁷.

Potomci toskánského rodu působícího v Praze se jmenovali Castrucciové a byli to mimořádně invenční zlatníci. Jejich působení je doloženo pro období 1592 až asi 1620, kdy se zúčastňovali i společenských akcí, které pořádali císaři Rudolf II. a Matyáš. Nejvýznamnější představitelé byli především otec Cosimo (Cosman) se synem Giovannim (Janem). Cosimo Castrucci se u dvora objevil před rokem 1592, protože v propouštěcím listě z roku 1592 je již označen jako „jeho císařské Výsosti řezáč drahých kamenů“. Giovanni Castrucci se v Praze objevil nejpozději v roce 1598. Jejich přínosem je paralela florentské mozaiky, kdy ji uvedl jako první na světě v Praze. *Commessi di pietre dure*, vycházející z jejich dílny mají zvláštní

⁴⁴ Rudolf DISTELBERGER: Mísa na noze s Tritonem, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha, Praha 1997 (katalog vystavených exponátů) p. 130.

⁴⁵ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecká řemesla, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 156.

⁴⁶ Oba tvůrci rovněž velmi dobře pracovali s voskem. V inventáři sbírek se vyskytuje přes 120 ceroplastik a většina z nich je přisuzována právě Abondiniům. Náměty drobných voskových sošek a reliéfů byly výjevy z bible nebo antické mytologie a portréty Habsburků. Bohužel nestabilní materiál odsoudil většinu těchto drobných předmětů k zániku – Emanuel POCHE: Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1 Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989 p. 235.

⁴⁷ V roce 1616 se ještě stihl oženit s dcerou hudebníka Orlanda di Lassa, která byla od roku 1615 vdovou po Hansu von Aachen - Dana STEHLÍKOVÁ, 2003 (pozn. 35) 13.

specifický charakter s náměty krajin a byly vytvářeny převážně z drahých kamenů z českých nalezišť. Tato technika se pak stala pro členy rodu příznačnou. V deskách užívají drahé kameny jako jaspis, achát, karneolachát, ametyst nebo granát v kombinaci s mramorem.

V pražských sbírkách jsou díla *Krajina s řekou, Veduta nebo Pražský Hrad*⁴⁸, které se nachází ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea. Na comessi od Cosima Castrucciho se objevují kromě vedut a krajin také sakrální motivy.

S biografickými údaji o rodu Castrucciů jsme poněkud na štíru. Víme, že Cosimo při příležitosti druhé svatby v roce 1596 obdržel od císaře dar 10 zlatých, což se rovnalo měsíčnímu platu. Prameny o tomto mistrovi končí v roce 1600⁴⁹. Giovanni se po roce 1600 stal velmi bohatým mužem. Zatímco v roce 1605 vydělával 1000 zlatých, tak o tři roky později si už mohl koupit za svůj roční plat 2270 zlatých dům u Hvězdy na Starém Městě. V roce 1606 si u Giovanni Castrucciho objednal desku commessi s námětem Abraham se třemi anděly velkovévoda Ferdinand I. Medici pro oltář v rodinné kapli San Lorenzo ve Florencii⁵⁰. V roce 1610 byl Giovanni zaměstnán jako dvorský řezáč kamenů (Edelsteinschneider) s platem 20 zlatých měsíčně. Poslední zmínka o něm je z roku 1611, která bohužel nepotvrzuje skutečnost zda z Prahy odešel nebo zemřel.⁵¹ Údaje o dílech jsou však známy z inventářů rudolfínských sbírek, takže si můžeme udělat představu o zakázkách a námětech.

Jan Vermeyen (před 1555, Brusel = před 15. 10. 1606, Praha) byl špičkový umělec. Narodil se jako syn císařského dvorního malíře Jana Cornelisze Vermeyena. Vyučil se v Antverpách, takže se někdy uvádí s přídomkem von Anttorf=Antverp, kde se oženil s vdovou po antverpském mistru Adamu Bacharochovi Adrianou. Roku 1590 byl jako antverpský zlatník zapsán mezi měšťany ve Frankfurtu nad Mohanem a stal se tam členem zlatnického cechu. Do služeb císaře Rudolfa II. vstoupil v roce 1597, kde získal prestižní funkci komorní zlatník. V roce 1602 koupil dům v Letenské ulici ve Svatotomášské jurisdikci a zplodil dvě dcery, které se úspěšně provdaly za klenotníka a stříbrníka. Vermeyen často spolupracoval s Ottavio Miseronim⁵², ale zasazoval do montáží i díla jiných zlatníků jako např. milánského glyptika

⁴⁸ Návrhy pro tato vrcholná díla pocházely z větší části od dvorského malíře Pietera Stevensse (* Mechelen kol.1567. - Praha po 1624).

⁴⁹ Rudolf DISTELBERGER: Pokus o „rudolfínské“ v umění „pražských dvorských dílen“, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha, Praha 1997 (katalog k výstavě) p. 192-193.

⁵⁰ V roce 1615 žádal Cosimo II. Medici, aby na nedokončené práci pokračoval jeho syn Cosimo Castrucci ml. a zeť Giuliano di Pietro Pandolfini. – Beket Bukovinská, 1997 (pozn. 9) p. 144.

⁵¹ Beket BUKOVINSKÁ/Eliška FUČÍKOVÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 165-166; Rudolf Distelberger uvádí datum smrti až na rok 1615 - Rudolf DISTELBERGER: Pokus o „rudolfínské“ v umění „pražských dvorských dílen“, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha, Praha 1997 (katalog k výstavě) p. 193.

⁵² Dana STEHLÍKOVÁ, 2003 (pozn. 35) 526.

Alessandra Masnaga. Vermeyen vyvinul charakteristický pražský styl emailů na zlatě. V plošném dekoru vycházel částečně ze známých ornamentálních předloh (tzv. Schwarzornament⁵³), které byly v oběhu mezi autory, ovšem v barevnosti a formě vykazoval originální přístup⁵⁴. Vermeyen vyniknul především v montážích nádob z drahých kamenů, rovněž mu bývá připisováno většina autorství na *Koruně císaře Rudolfa II.*, která patří mezi nejcennější díla manýrismu.⁵⁵

Významnou osobností pražského rudolfinského sakrálního zlatnictví byl Paulus van Vianen (1570, Viana – 16. 4. 1613, Praha). Vianen pocházel z holandské zlatnické rodiny a mistrem se stal roku 1599 v Mnichově. Kolem roku 1600 pracoval ve službách salzburského arcibiskupa Wolfa Dietricha von Raitenau. Paulus von Vianen byl poprvé honorován 1. 1. 1603 na dvoře Rudolfa II., kde je zanesen jako dvorský sochař, kreslíř a zlatník. V roce 1608 se oženil s Kristinou Kaufmanovou s níž měl několik dětí. Křtu dcery Marie byl za svědka dvorní malíř Roelant Savery. V roce 1609 křtil syna Viléma a svědky byly Adrien de Vries, Bartholomeus Spranger a Marie Fröschlová, příbuzná malíře Daniela Fröschla. O dva roky později Vianenovi křtili jiného chlapečka Viléma, protože první syn bohužel zemřel. Vianenovi chodili rovněž velmi často jako svědci na křty a to Aachenům a Fröschlům⁵⁶. Vianen měl v okruhu Rudolfových umělců celou řadu přátel jako například Zachariase Peltzera, Caspara Lehmana nebo Hanse von Aachen⁵⁷. Paulus van Vianen byl velmi schopný návrhář a jeho zlatnické práce patří do kategorií nádob. Vytvářel rovněž montáže, drobné reliéfy a medailónky. Nejznámější pak jsou jeho plakety s náboženskými náměty. V rudolfinském zlatnictví patří k vůdčím osobnostem. V roce 1608 přichází s boltcovým ornamentem, který vytváří kombinací ze zoomorfních a antropomorfních motivů. Souběžně s ním pracuje jeho bratr Adam I. van Vianen a následně i syn Adam II. van Vianen. Rodinná zlatnická tradice pak pokračuje aktivní činností v Holandsku.

Poslední klíčovou osobností byl dvorský zlatník Andreas Osenbruck, jehož osoba nám bohužel zůstává do velké míry skryta. Víme, že byl zpětně placen v roce 1613 za dílo odvedené v roce 1612, takže není vyloučeno, že byl ve službách již Rudolfa II. Každopádně

⁵³ Schwarzornament – drobná předlohová grafika sloužící především pro výzdobu prováděnou barevnými emaily na zlatých montážích nádob a kamejí. Mezi autory grafik patří Herzich van Bein, Hans de Bull, monogramista GB, Corwinian Saur nebo Mathias Beitler. Vazby nejen mezi hlavními dvorskými zlatníky Janem Vermeyenem nebo Andreasem Osenbruckem jsou dosud předmětem kunsthistorického bádání – Beket Bukovinská: Skica, návrh, předloha, dokument, in: FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 44) 194.

⁵⁴ Rudolf DISTELBERGER: Pokus o „rudolfinské“ v umění „pražských dvorských dílen“, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha 1997 (katalog k výstavě) p. 191.

⁵⁵ Beket BUKOVINSKÁ/Eliška FUČÍKOVÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 147-148.

⁵⁶ Dana STEHLÍKOVÁ, 2003 (pozn. 3) 527.

⁵⁷ Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 145.

byl ve službách císaře Matyáše a stal se autorem dokončení korunovačních klenotů a to žezla a jablka⁵⁸. Jeho montáže a práce s emaily jsou na nejvyšší úrovni.

Dvorští zlatníci měli dobrou pověst po celé Evropě a nezdržovali se neustále jenom v Praze. Castrucciové měli dobré obchodní vazby s Florencií, Miseroniové s Milánem a Abondiové s Vídní a Mnichovem. Jelikož měli zlatníci od císaře značnou svobodu, mohli se pohybovat od dvoru k dvoru. Císař jim umožňoval dobré podmínky vydáváním dekretů, které jim zaručovaly přednostně výběr z drahých kamenů z celé země, finanční a jiné benefity. Zlatníci tak byli značně privilegovanými členy dvora. Zlatníci skvěle zvládali technologie a často experimentovali s jejich vylepšením, někteří dokonce sami vytvářeli umělecká díla i bez objednávky. Invence znatelně rostla a manýry některých zlatníků rovněž. Někteří se označovali za svobodné umělce a nikoliv za „pouhé“ řemeslníky.

⁵⁸ Beket Bukovinská: Umělecká řemesla, in: Beket BUKOVINSKÁ/Eliška FUČÍKOVÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 40) 148.

Sakrální zlatnická díla dvorských zlatníků = typy

Jaromír Neumann velmi trefně definoval manýrismus jako umění přívrženců manýry pojmávané jako krásné způsoby, jako styl kulturní grácie, elegantní dokonalosti a vybrané jemnosti, který odpovídal nazírání vzdělané elity a zvláště dvorské společnosti a byl provázen kulturním a teoretickým liberalismem a epikureismem⁵⁹. V rudolfinském umění tato definice beze zbytku platí. Císař a dvořané se obklopovali drahocennými předměty s náměty, s kterými se ztotožňovali.

Rudolf II. měl ideu prosperující říše, která za vznešenými cíli moudrosti a míru skýtala tři základní potřeby - hojnost, lásku a umění⁶⁰. Císařovu moudrost a úctu ke stvořenému světu zaznamenali přicházející vyslanci a učenci z celého světa. Spatřovali ji především ve sběratelských aktivitách, ale i v na objednávku dělaných předmětech. Rudolf II. se však nejenom kochal, ale rovněž neustále vzdělával a se svými umělci byl v permanentním těsném kontaktu. Dokonce se někdy sám aktivně podílel na „disegno interno“, předcházejícímu provedení díla⁶¹. A ačkoliv umělci pracovali ve svých dílnách odděleně a nepodléhali nadřízenému intendantovi, jako například u florentského dvora, měli jasnou představu o tom, co ten druhý dělá⁶². Důležitým fenoménem byla jistě i kooperace mezi jednotlivými dílnami.

Prvním typem, kterým se budeme zabývat jsou oltářiky. Oltářiky byly pro dvorské zlatníky častými objednávkami. Většinou mají podobu drobné architektury s ústředním motivem na hlavním obraze, který je zpravidla reliéfem z drahých kamenů, nebo se můžeme setkat s typem „Spectaculum“ – nejstarším manýristickým typem dvorských jesliček v podobě miniaturního oltáříku⁶³.

Lobkovicko-pernštejnský domácí oltářík se sv. Markétou (viz kat. č.1) je ve tvaru renesanční architektury vytvořený z ebenového dřeva s vkládanými mozaikami „pietre dure“ z polodrahokamů. Oltářík byl darován císařem Rudolfem II. ke svatbě Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna roku 1603 a byl vyroben v Praze⁶⁴. Autorským určením a ikonografickým výkladem především střední desky se již zabývala celá řada odborníků. Dílo

⁵⁹ Jaromír NEUMANN: Rudolfinské umění I., in: Umění XXV, Praha 1977 p. 404.

⁶⁰ Jaromír NEUMANN: Rudolfinská Praha, Praha 1984 p.11.

⁶¹ Rudolf II. dokonce patřil mezi panovníky, kteří vyráběli tvarově komplikované a technicky náročné nádoby z rohoviny a slonoviny. Tzv. drechslování byla oblíbená zábava, kdy se panovník postavil k soustruhu a ve své malé vybavené dílničce sám pracoval. Rudolf II. vyrobil dodnes dochovaný signovaný pohár z rohu nosorožce, který je umístěn v dánských sbírkách.

⁶² Rudolf DISTELBERGER: Pokus o „rudolfinské“ v umění „pražských dvorských dílen“, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha 1997 (katalog k výstavě) p. 189.

⁶³ Dana STEHLÍKOVÁ: Domácí oltářík s Klaněním pastýřů, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: Rudolf II. a Praha 1997 (katalog vystavených exponátů) p.473.

⁶⁴ Beket BUKOVINSKÁ: Další florentské mozaiky z Prahy, in: Umění XX, Praha 1972 p.366

je z okruhu dílny rodiny Castrucci.⁶⁵ Typově analogický je *Domácí oltářík se sv. Jeronýmem* (viz kat. č.2) z kláštera v Kremsmünsteru. Je to opět drobná architektura domácího oltáříku ve středním poli s deskou sv. Jeronýma na kterou upozornil Erwin Neumann. Autor patřil do bezprostředního okruhu Giovanniho Castrucciho a není vyloučena ani spolupráce Miseroniovské dílny⁶⁶.

Musím na tomto místě zmínit ještě *Oltářík se Zvěstováním a Navštívením Panny Marie* ze Staré Boleslavi, který je součástí „Palladium Boemiae“. Ačkoliv je dílo značně heterogenní pozdějšími dodělavkami, správkami a neodbornými zásahy v průběhu staletí, můžeme podle úsudku Dany Stehlíkové připustit jako možnost pražský původ podle typu oltáříku, který ač v Praze nemá obdobu, je příkladem manýristického dvorského umění, použitím domácích polodrahokamů a obrazů připomínající výrazně rudolfinskou malbu⁶⁷.

Dalším typem jsou portrétní medaile. Portrétní medaile byly buď oválné nebo kulaté většinou s vyobrazeními na aversu i reversu s užitnou funkcí šperku. Náměty na obou stranách spolu velmi často korespondovaly. Zpravidla měly i závěsná ouška. Důvodem tvorby medailí je vzpomínka na nějakou významnou událost, připomínka majestátu podobiznami šlechticů nebo memento zobrazující vyšší než pozemskou moc portréty se sakrálními motivy.

Typ portrétních medailí dorazil za Alpy ze severní Itálie, kde byl velmi oblíbený a jeho významným představitelem byl Leone Leoni. Antonio Abondio, který byl jeho žákem, vynikl ve vytváření portrétních medailí pro pražský císařský dvůr⁶⁸. Kromě portrétních medailí s portréty Habsburků a důležitých šlechticů vytvářel i medaile se sakrálními náměty. Víme, že vytvořil několik signovaných variant Kristova portrétu s trnovou korunou nebo i bez ní, s hebrejským textem v různých částech pole. Známá je jeho litá *Salvátorská medaile* (viz kat. č.3) ze zlaceného stříbra a závěsným ouškem. Ukázkou použití této medaile jako ozdoby oděvu je obraz Gotharda de Wedig, *Podobizna pána*, 1627, ze zámku Orlík⁶⁹.

Frekventovaným motivem bylo znázornění Rudolfa II. na aversu a na reversu s motivem Panny Marie nebo Ježíše Krista. *Zlatá medaile s Rudolfem II. (avers) a Pannou Marií (revers)* (viz kat. č. 4) je oválným klenotem, který patří do skupiny tří medailí s identickým poprsím

⁶⁵ Beket BUKOVINSKÁ: Domácí oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.: (pozn. 63) 432.

⁶⁶ Beket BUKOVINSKÁ: Domácí oltářík se sv. Jeronýmem, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.(pozn. 63) 144.

⁶⁷ Dana STEHLÍKOVÁ: Oltářík se Zvěstováním a navštívením Panny Marie: Eliška FUČÍKOVÁ a kol.(pozn. 63) 473.

⁶⁸ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991 p.156.

⁶⁹ Zdenka MÍKOVÁ: Salvátorská medaile, in: Eliška FUČÍKOVÁ (pozn. 63) 150.

císaře Rudolfa II. s motivem zlatého rouna na řádovém řetězu, které svědčí o dataci po roce 1585 jako o termínu postquem⁷⁰.

Plakety s motivem Madony byly u Antonia Abondia rovněž velmi časté. Známa je jich celá řada a existují v různých tvarových, ale i rozměrových variantách. *Madona s Ježíškem* (viz kat. č.5) je jednostranná litá plaketa s bronzou a patří numizmatickému oddělení Národního muzea v Praze⁷¹.

Originální plakety Paula van Vianen jsou velmi složitě koncipované kompozičně, ale i ikonograficky. Jejich provedení však bezesporu dokládají invenčního a originálního tvůrce s mnoha talenty. Ve sbírkách v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze se jich nachází hned několik, převážně darovaných Vojtěchem Lanou roku 1909. Na místě je však zmínit, že určení autorství u řady Vianenových děl je častým zdrojem střetů kunsthistorických hypotéz.⁷²

Plaketa s Klaněním pastýřů (viz kat. č.6) značená pod sebou iniciály P V s vročením 1607 je ze stříbra tepaného a litého. Pro optimální dosažení prostorové hloubky odlil Paulus van Vianen figury pastýřů samostatně a posléze šrouby připevnil na desku, na které je komplexní námět proveden v mimořádně subtilním nízkém reliéfu. Právě tento typ kompozice byl častokrát napodobován, ale povětšinou ve zjednodušenější formě⁷³.

Plaketa s výjevem *Zuzana a starci* (viz kat. č.7) ve sbírkách UPM v Praze je v literatuře uváděná jako olovená plaketa. Jedná se však o cínový odlitek ze dna stříbrné misky, která je v současnosti ve sbírkách Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu, ve starší literatuře nesprávně datovaná na rok 1617 kvůli čitelnosti signatury⁷⁴. Samotná *Miska s výjevem Zuzany se starci* má průměr 20,5 cm a je značená iniciálami P V s vročením 1612 a zaručeně vznikla v Praze⁷⁵. Podrobněji se jí budeme věnovat v kapitole o způsobu výzdoby a ornamentice.

⁷⁰ Wolfgang STEGUWEIT: Rudolf II. (averz), Panna Marie (reverz), in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 150.

⁷¹ Zdenka MÍKOVÁ: Madona s dítětem, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 150.

⁷² Věra VOKÁČOVÁ: Paulus van Vianen v Uměleckoprůmyslovém muzeu, in: ACTA UPM VIII, C.Commentationes 1, Praha 1973, p.38.

⁷³ Příklady jsou buď kulatá stříbrná mísa, vyrobená v Antverpách v roce 1617, která byla používána jako zadní strana svícnu v kostele v Aarschotu, nebo dva mramorové reliéfy od sochaře Hanse van Milderta, které vytvořil pro kostel v 's-Hertogenboschu za použití vzoru této Vianeovy plakety, kde uplatnil i další Vianenovo dílo a to Zmrtvýchvstání Krista z roku 1605. – J. R. ter MOLEN: Plaketa s klaněním pastýřů, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 128.

⁷⁴ Věra VOKÁČOVÁ: (pozn. 72) 38.

⁷⁵ Na spodní straně misky je vyryt anglický text, z kterého vyplývá, že v roce 1821 byl podnos doplněn spodní deskou a podstavcem, které jsou s největší pravděpodobností díly londýnského zlatníka Williama Elliotta. Odlitky tohoto zobrazení, z nichž jeden měl i ve sbírkách anglický král Karel I. byly používány i jinými zlatníky, kteří přebírali tuto kompozici do svých prací. Známe například stříbrnou mísu amsterodamského

Plaketa se sv. Rodinou (viz kat. č.8) je z tepaného stříbra a znázorňuje Svatou Rodinu, vedle které klečí v pravé části Alžběta přidržující stojícího malého Jana Křtitele. I tato plaketa se dočkala celé řady více či méně povedených odlitků v rámci celé Evropy⁷⁶.

Dalším typem jsou portrétní kameje. Kameje s poprsím Krista byly v 17. století velmi oblíbenými a navazují na předchozí typ zlatých medailí. Krásným příkladem je *Růženec s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií* (viz. kat. č.10), který je součástí pokladu metropolitní kapituly u Sv. Víta v Praze. Oboustranná kamej vyrobená z lapis lazuli⁷⁷ s poprsím Krista na aversu a poprsím Panny Marie na reversu, je fasována hladkým zlatým rámečkem zdobeným bílým emailem s vegetabilními motivy. Přívěsek je spojen s růžencem kuličkami z téhož kamene, proložených dutými kuličkami ze zlatého plechu, s řezaným křížkem a ozdobený šňapcem ze zlatého dracounu⁷⁸. Dílo je uloženo v pokladu od roku 1797, ale jeho přesný původ neznáme. Typ oboustranného medailónu využil jako předlohu dílo Antonia Abondia. Autorství je zatím předmětem domněnek, ale jako velmi pravděpodobné se jeví buď přímo Ottavio Miseroni, kvůli analogiím s jeho již určenými a signovanými díly a nebo někdo z miseroniovské dílny. Spojení medailonu s růžencem proběhlo pravděpodobně až později, nicméně kvalita provedení jednoznačně dokládá náročnou a významnou zakázku⁷⁹.

Kamej *Panna Marie* (viz kat. č.11) datovaná do doby kolem roku 1600 nese stejné znaky jako podobné signované commessi znázorňující Máří Magdalénu od Ottavia Miseroniho, na jehož základě byla zařazena jako dílo stejného autora. Kamej je vyrobená z achátu a zasazená do zlaté montáže s emailem. Jemně rytý podklad a barevnost se podobá emailům na pruzích mitry na koruně Rudolfa II., takže je připisována jako dílo Jana Vermeyena, který jej pravděpodobně vytvořil na základě vzorníku Corwiniana Saura, aniž by ho přitom kopíroval⁸⁰.

Zajímavou kamejí je o trochu mladší *Madona* (viz. kat. č.12), datovaná kolem roku 1610, která je rovněž z achátu a zasazená do zlaté montáže s emailem. Na toto dílo již poukázal

zlatníka Lucaesa Draefa z roku 1657 nebo víko pivního korbelu, který vznikl kolem roku 1670 ve Stockholmu - J. R. ter MOLEN: Miska s výjevem Zuzany se starci, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 129.

⁷⁶ Jeden z bronzových odlitků se nacházel v majetku Johanna Wolfganga Goetha. Dále známe odlitek amsterodamského zlatníka Johannese Bogaerta z roku 1659. Postavy Panny Marie s Ježíškem na klíně převzal do reliéfu ze slonoviny Wilhelm Krüger a dnes jej najdeme v Grünes Gewölbe v Drážďanech. - J. R. ter MOLEN: Plaketa se sv. Rodinou, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 181.

⁷⁷ Lapis lazuli nebyl typickým kamenem, který by se v glyptice často využíval, protože nedovoluje modelaci jemnějších detailů. Byla mu však připisována jistá magická moc týkající se zahnání melancholie a byl doporučován k nošení těhotným ženám.

⁷⁸ Bekeť BUKOVINSKÁ: Rudolfská kamej ze Svatovítského pokladu, in: Umění XXII, Praha 1974 p. 60.

⁷⁹ Bekeť BUKOVINSKÁ: Růženec s oboustranným medailonem s Kristem a P. Marií, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 136.

⁸⁰ Rudolf DISTELBERGER: Panna Marie, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 138.

Ernst Kris, který poukázal na stylistickou příbuznost s dílem Ottavia Miseroniho. Mezi oběma kamejemi je však rozdíl na první pohled a to citelnější profilací jemnějších detailů a hlubšího výrazu tváře. U Ottavia Miseroniho totiž nenajdeme tak zřetelné oblouky obočí, oční víčka či profilaci kolem úst. Do Milánského prostředí se ovšem zasadit nedá, takže vznikl v Praze, kde jej mohl vytvořit některý z Ottaviových bratrů u kterých si ještě nejsme jisti přiřazením žádného díla. Zlatá montáž, které chybí osazení drahými kameny patří do série Andrease Osenbrucka⁸¹.

Kamej *Madonna s dítětem (malým Ježíškem) v oblacích* (viz kat. č.13) byla vytvořena pro Rudolfa II. v Miláně zlatníkem Alessandrem Masnagem. Kámen, který už svou vlastní kresbou jakoby naznačoval, co má být jeho námětem je jedním z typických ukázek kabinetních kusů. Rudolf Distelberger půvabně vystihl toto spojení mezi materiálem a umělcem: „Vlastní mirabilium je dar přírody, neboť svědčí o vládě Boha; člověk který v umění Stvořitele napodobuje, může pouze jeho krásu oživit a nechat promlouvat.“ Autorství Alessandra Masnaga je podloženo zprávou Morigii v jeho *Nobilita di Milano*, kde popisuje že: „Madonna col Bambolino Giesú in braccio, posta in una nuvola.“ Montáž byla připisována Janu Vermeyenovi na základě srovnání se zlatnickou prací na koruně Rudolfa II.⁸²

Volná plastika je v rudolfínském zlatnictví spíš zajímavým typem než typickou charakterovou skupinou, ale pro úplnost by zde neměla chybět drobná soška *Kající Máří Magdalény* (viz kat. č.14) z achátu, která je signovaná Ottaviem Miseronim a datovaná do posledního desetiletí 16. století. I když se na první pohled může jevit poněkud staticky a nevýrazně nesmíme zapomínat na charakter tvrdého materiálu, který výrazně ovlivňuje jeho zpracování. Autor zde potvrzuje, že dovede využít barevnosti kamene pro kompozici díla a patří mezi neustálé experimentátory⁸³. Soška je určena pouze pro pohled zpředu. Zada pokrývají v širokém pruhu husté prameny vlasů. Přestože mistr svá díla často nesignoval, umístil zde své značení Ott.M.F. vpředu dole na skále. Soška byla zřejmě ceněna, protože se vyskytuje v soupisu pozůstalosti pro císaře Matyáše z roku 1619, kde je popsána slovy „Gahr konstrich gemacht.“⁸⁴

Oblíbenými sběratelskými kusy kunstkamor byly tzv. handštajny, což jsou vyvřeliny různých kovů, které byly upravovány a dotvářeny zlatníky figurální výzdobou s nejčastějšími

⁸¹ Rudolf DISTELBERGER: Madona, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 141.

⁸² Rudolf DISTELBERGER: Madona s dítětem v oblacích, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 139.

⁸³ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA (pozn. 68) 163.

⁸⁴ Rudolf DISTELBERGER: Kající Máří Magdaléna, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 135.

náměty znázorňující Ukřižování Krista, poustevníky nebo důlní práce⁸⁵. Handštajny byly často upravovány jako drobné ozdobné podstavce, stolní fontány a často byly doplňovány zlatnickou výzdobou prováděnou dvorskými zlatníky, nejčastěji ovšem zlatníky z Jáchymova, kde byly tyto práce tradiční již od času místodržícího Ferdinanda. Ferdinand Tyrolský je pak umístil do své kunstkomory v Ambrasu. Rudolf II. podle zápisů v inventáři mezi lety 1607 – 1611 propadl stejnému koníčku jako jeho strýc.⁸⁶

Commessi di pietre dure s krajinnými motivy jsou originálním pražským typem florentské mozaiky, ve které vynikali rodoví příslušníci Castrucciů⁸⁷. *Krajina s obětováním Izáka* (viz kat. č.15) je vrcholným mistrovským kusem Cosima Castrucciho. Dílo má rozměry 43, 3 x 57, 7 cm a patří tak mezi nejmonumentálnější výtvořiny rudolfínské glyptiky. *Commeso di pietre dure* je vyrobeno z achátů a jaspisů, které jsou nasazeny na břidlici a dojem volného malířského díla umocňuje dřevěný rám. Kompozice má mimořádnou prostorovou hloubku, která vychází z osy vycházející zpredu zleva, která směřuje doprava dozadu a protíná obrazovou diagonálu dělicí popředí vytvořené z velkých pestrobarevných kusů od světlobarevného pozadí z drobných destiček. Dramatická figurální scéna je zasazena do tmavé skalní scenérie kontrastující se světlou krajinou. Právě tato monumentální krajina dokazuje, že si v ničem nezadá s vrcholy rudolfínské malířské dílny Pietra Stevense, která byla tehdy vysoko na žebříčku oblíbenosti u císařského dvora⁸⁸. O ikonografii a způsobu výzdoby tohoto commessa bude pojednáno v další kapitole.

Reliéfní commessi di pietre dure jsou mimořádnou ukázkou zručnosti rudolfínských glyptiků. V těchto převážně drobných oválných medailonech, které jsou zpravidla fasovány do zlatých montáží zdobených emailem, nalezneme pestrou škálu portrétů sakrálních a mytologických postav.

Reliéfní commesso di pietre dure Ottavia Miseroniho (signované dole Ott. M.) *Máří Magdalena* (viz kat. č.16) je vytvořeno z 50 drobných dílků achátu, jaspisu, karneolu a chalcedonu na pozlaceném stříbře. Tříčtvrteční figura Máří Magdalény je v živém pohybu na

⁸⁵ Beket BUKOVINSKÁ: Kunstkomora / Neúplný obraz složený z fragmentů, in: Umění a řemesla 2/XXXIX, Praha 1997, p. 23.

⁸⁶ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA (pozn. 63) 233-235.

⁸⁷ Florentská mozaika vznikla v 16. století ve Florencii a dodnes se tam vytváří. Rozlišujeme dvě kategorie a to: 1) pietre dure, z tvrdých kamenů – achát, jaspis, chalcedon, zkamenělé dřevo, ale i sklo a 2) pietre tenere – vápenec, mramor, hadec. Výrobní tajemství je v rozřezání kamenů na tenké destičky. Z nich se pak vybrousí jednotlivé díly mozaiky a sesadí k sobě tak, že spáry jsou téměř neviditelné. Pro dosažení výtvarného efektu se využívá barva a kresba přírodního kamene. Z důvodu náročnosti technologie pietre dure se často stává, že pokud je v commessu třeba jen jeden typ tvrdého kamene a zbytek z měkkého bývá určován jako pietre dure. Od toho se pak odvíjí pochopitelně i ceny předmětu, které jsou logicky mnohem vyšší. –

<http://www.revuekamen.cz/florentska-mozaika.htm> - vyhledáno 4. 4.2006.

⁸⁸ Rudolf DISTELBERGER: Krajina s Obětováním Izáka, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 5) 143.

způsob figura serpentinata a je znázorněna stejně jako obraz truchlící Artemis připisovaný rudolfínskému malíři Josephu Heintzovi st. (1564 – 1609). Jürgen Zimmer, který shodu mezi oběma díly objevil se domnívá, že pravděpodobně měli oba umělci k dispozici zatím neznámý grafický list. Rudolf Distelberger vyslovil názor, že Ottavio měl k dispozici buď sám obraz nebo alespoň skicu. Ernst Kris však vidí v tomto výjimečném commessu jistou souvislost s mladšími oválnými commessi na monstrancích ve Vídeňské šackomoře a proto datoval dílo až do doby kolem roku 1620. Analogie s jinými díly Ottavia Miseroniho však toto commesso posouvá do doby kolem let 1602 – 1605.⁸⁹

Dalším typem je kalich. Samotná typologie kalichů by vydala na vlastní objemnou práci, ale v práci o dvorských zlatnících Rudolfa II. jí musíme alespoň zmínit. Nejčastější formou středoevropského renesančního kalicha je typ s bohatě tvarovanou patkou, dříkem se zdobeným nodem (ořechem) a kupou zpravidla bez dekorace. V manýrismu se můžeme setkat s prořezávanou kupou, motivy andílčích hlaviček nebo ornamentem ovocného festonu⁹⁰. V liturgickém náčiní přežívá gotické tvarosloví a s přibývajícím časem se i kalichy často stávají dalším předmětem úprav – přidáním aplik, montáží či výměnou některé části. Je celkem logické, že se nám nedochovaly nějaké konkrétní mimořádné manýristické kalichy⁹¹. Vzpomeňme na válečné kořisti, rabování pasovských, aukce Josefa II., které připomínaly tragické jarmarky se skvostnými uměleckými díly evropského umění a také na dvorský dekret o odevzdání zlatých a stříbrných kultovních předmětů z kostelů a církevních institucí z 16. 12. 1809. Rakouský císař tehdy vyjádřil naději, že duchovenstvo v německých dědičných zemích, které vždy a při každé příležitosti projevovalo svou oddanost habsburskému domu splní přesně a urychleně vydané direktivy. Odevzdávat se mělo tehdy téměř všechno zlato a stříbro vyjma melchisedechů z monstrancí, kup kalichů s paténami, cibórií a nádob na svatý olej⁹².

Typ závěsného, procesního nebo volně stojícího kříže s ukřižovaným Ježíšem Kristem je jistojistě základním typem sakrálního zlatnictví. *Kříž arcibiskupa Medka* (viz kat. č.17) je 72, 5 cm vysoký ebenový kříž s odlitým stříbrným korpusem Ježíše s dříkem z tepaného stříbra a bohatě zdobenou patkou zoomorfními a architektonickými motivy, rovněž

⁸⁹ Rudolf DISTELBERGER: Máří Magdalena, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 134.

⁹⁰ Dana STEHLÍKOVÁ: Poklad Vyšehradské kapituly a klenoty vyšehradských prelátů, in: Královský Vyšehrad II. Sborník příspěvků ke křesťanskému miléniumu a k posvěcení nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla, Praha 2001 p.202.

⁹¹ Samozřejmě i toto tvrzení má své výjimky. Máme dochovaný starší kalich Uršuly z Proskova, rozené z Lobkowicz, signovaný 1575 pokrytý vinným větvořím, který je dnes v Charlottenburgu v Berlíně. Možným kalichem, který vytvořel zlatník pro Pražský Hrad ve stylu Wenzela Jamnitzera z doby kolem roku 1590 je kalich v Hospozíně s dříkem zdobeným arabeskami darovaný Janem z Hrobčic – in: Emanuel POCHE: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988 p. 256.

⁹² Josef HRÁZSKÝ: Zlatníci pražského baroka, in: Acta UPM XVIII. – D5, Supplementa, Praha 1987 p. 168-169.

z tepaného stříbra. Autorství je dosud neurčeno, připadá v úvahu někdo z okruhu produkce Jamnitzerovy dílny, který byl každopádně vyučený v německém prostředí. Soška Ukřižovaného Krista je dílem jiného autora, který navázal na typ vycházející z michelangelovské tradice. V roce 1570 věnovala arcivévodkyně Johanna Rakouská do Loretta stříbrný korpus od Giambogni. Jeho žáci P. Tacca, A. Susini a mnozí další odlévali podle mistrova i vlastních modelů celé série Ukřižovaného Krista, který pak sloužil převážně k soukromé zbožnosti objednavatelů. Odlišnosti se zpravidla naleznou až v cizelování. Datace je rovněž otázkou diskuse. V úvahu přichází rok 1587 jako *postquem* nebo 1600 jako *antequem*. V inventáři pokladu metropolitní kapituly u sv. Víta je zaznamenán v dnešní podobě v roce 1615, předtím je zde veden pod číslem 1. Ovšem pouze jako samotný kříž s korpusem Krista ze slonoviny.⁹³

Mimořádně náročným, nákladným, komplikovaným a především prestižním typem ve zlatnictví jsou monstrance. Jejich tvarová a ikonografická složitost svědčí o dlouhodobém záměru a při určování si můžeme být téměř jisti, že nikdy nevznikaly všechny části najednou.⁹⁴ Typologicky rozlišujeme monstrance na architektonické a sluncové (symbolizující svatozář), které se posléze v barokním období dělí do dalších kategorií. Jenom v Čechách nalezneme pestrou škálu typů s rozličnými materiály podle návrhů významných zlatníků a architektů.

Relikviářová monstrance s Madonou a Ježíškem (viz kat. č.18) vznikla v Praze kolem roku 1620. Zařazuji ji sem pro příkladnou ukázkou manýristické monstrance a samozřejmě pro to, že je dílem Rudolfových dvorských zlatníků. Monstranci objednala Anna, manželka císaře Matyáše ve své závěti z 10. 11. 1618. Na monstranci je signované centrální *commesso* na destičce z chalcedonu zhotovené ze čtyř druhů drahých kamenů od Ottavia Miseroniho s motivem Madony s Ježíškem, které je značené Ott. M. pod loktem Madony. Monstrance je vytvořena ze zlata, pozlaceného stříbra s barevnými emaily, achátů, jaspisů, karneolu, křišťálu, lapis lazuli, diamantů, rubínů a perel. Podle charakteristického nodu a dřívku se však můžeme domnívat, že autorem celé monstrance byl právě Ottavio Miseroni. Pro architekturu

⁹³ Eliška FUČÍKOVÁ: Kříž arcibiskupa Medka, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 181.

⁹⁴ Soubor sedmnácti přívěsků umístěných na barokní monstranci probošta Jana Dlouhoveského (1674 – 1701) rozhodně není autentický a dokonce ani nepochází z ozdob svatebních šatů Johanna Christiana Eggenberga s Ernestinou Schwarzenbergovou z února 1672, jak je uvedeno v poznámce, která doprovázela relikvie. Jeho mimořádné provedení, barevné emaily a námětová koncepce přivedla v minulém století kunsthistoriky před problém zda není z rudolfínské doby. Pravděpodobně jsou tedy ověsky z dlouhého zlatého řetězu, který Rudolf Distelberger zařadil podle analogií s císařským žezlem do díla Andream Osenbrucka. Druhotné použití šperku na monstranci však bylo při poslední restauraci ukončeno a sejmuto pro samostatnou prezentaci budoucím divákům. – Beket BUKOVINSKÁ: Sedmnáct přívěsků z figurálními motivy, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 141.

edikuly posloužil milánský oltářík z ebenového dřeva a jaspisu, který do Prahy poslala císařovna Anna, aby byl v Miseroniho dílně vyroben jeho protějšek. Mariánská relikvie „von unnser Liewen Frauen Hemet“ je uložena v okénku z křišťálu na soklu edikuly. K ostensoriu existuje protějšek s relikvií sv. Anny se zobrazením světice v oválném commessu, také signované Ottaviem, který vznikl rovněž z popudu císařovny Anny. Autorem zlatnické práce bude pravděpodobně Andreas Osenbruck, který byl tehdy dvorským zlatníkem císaře Matyáše a pracoval v podobném stylu.⁹⁵

V Rudolfínské době se setkáváme s celou řadou typů zlatnických děl sakrálního charakteru, které vytvářeli dvorští zlatníci. V první řadě jsou to domácí oltáříky s originálními commessi z okruhů rodin Castrucciů a Miseroniů, dále portrétní medaile rodiny Abondiů, kameje především Miseroniů a Alessandra Masnaga se špičkovými montážemi světové úrovně Jana Vermeyena nebo Andrease Osenbrucka, samostatné rozsáhlé commessi di pietre dure se sakrálními náměty umístěných do fantastických i reálných krajin od Castrucciů, mimořádné plakety Paula von Vianen, volné plastiky Ottavia Miseroniho, kalichy, krucifixy a v neposlední řadě monstrance připisované Miseroniům a Andreasi Osenbruckovi. V druhotném užití můžeme naleznout na pozdějších liturgických předmětech zlatnické práce z kategorie šperků.

⁹⁵ Rudolf DISTELBERGER: Relikviářová monstrance s Madonou a děckem, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol. (pozn. 63) 135.

Ikonografické náměty, způsoby výzdoby a ornamentika

Český kunsthistorik Jan Diviš napsal: „Pro věřícího člověka je nejvyšší hodnotou Bůh, který je Láskou, Pravdou i Krásou současně. Proto se ve všech dobách snažil, aby předměty, které mají sloužit Bohu i Boží oslavě byly ty nejkrásnější.“⁹⁶

Ikonografické náměty v sakrálních zlatnických dílech podléhaly stejně jako jiná odvětví rudolfinského umění dvorskému vkusu, který si žádal náměty christologické, mariánské, starozákonní, novozákonní a s kulty světců.

Christologické náměty se vyskytovaly prakticky na všech typech zlatnických děl. Častým zobrazením Krista bylo poprsí jeho profilu, které se vyskytovalo hlavně na oválných medailonech, kulatých medailích a portrétních kamejích. Setkáme se však i se zobrazením Ukřižovaného Krista na reversu medaile od Antonia Abondia k profilu císaře Rudolfa II.

Na *Salvátorské medaili* (viz kat. č.3) od Antonia Abondia je Kristus zobrazen na aversu jako Salvátor formou poprsí z profilu, na kterém je zřetelná drapérie šatů a svazek paprsků symbolizující svatozář. Na reversu je Kristus jako trpitel, v pravé části kompozice dva andělé drží kříž, vlevo přehozený plášť⁹⁷. Abondio vytvořil celou řadu Kristových portrétů lišících se v drobných nuancích např. umístěním trnové koruny nebo odlišnou lokací hebrejských nápisů.⁹⁸ Portrétní kamej Ježíše Krista, která je umístěná na *Růženci s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií* (viz kat. č.10), znázorňuje poprsí Krista z profilu. Autor využil jako předlohu dílo Antonia Abondia.

Rozměrnější plakety umožňovaly složitější náměty. *Plaketa s Klaněním pastýřů* (viz kat. č.6) je dílem Paula von Vianen. V centru se sklání Panna Marie nad Ježíškem v košíčku. Vedle nich zaplňuje plochu až ke krajům plakety početná skupina venkovánů a hospodářských zvířat, před kterými jsou v popředí dva pastýři a sv. Josef. Na obloze září velká hvězda pod kterou je anděl s rozvinutou mluvící páskou symbolizující oznámení narození Páně. Na oblacích je chór andělů. Pozadí dotváří rozbořená architektura, kde jsou další ženské postavy. Právě ty se nachází na zadní straně jedné z Vianenových skic, které si črtal v plenéru okolí Prahy mezi skutečnými venkovany.⁹⁹ S námětem Klanění pastýřů pracoval nejméně čtyřikrát malíř Josef Heintz st.

⁹⁶ Jan DIVIŠ: Pražské cechy, Praha 1991

⁹⁷ Zdenka MÍKOVÁ: Salvátorská medaile, in: Eliška FUČIKOVÁ a kol: Rudolf II. a Praha (katalog vystavených exponátů), Praha 1997, p. 150.

⁹⁸ Podrobně je zpracoval G. Habich v Deutsche Medailleure des 16. Jahrhunderts, Halle a.d. Saale, 1916 nebo Die Deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, München, 1919-1934.

⁹⁹ J. R. ter Molen: Plaketa s Klaněním pastýřů, in: Eliška FUČIKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 128.

Jednostranná litá plaketa z bronzu od Antonia Abondia má za námět *Madonu s Ježíškem* (viz kat. č.5). V horní a spodní části jsou otvory a na horní hraně jsou vidět patrné stopy po ulomeném závěsu.¹⁰⁰ Ikonograficky se jedná o námět Lactatio Christí, kdy malý Ježíšek saje mateřské mléko z prsu Panny Marie.

Plaketa se sv. Rodinou (viz kat. č.8) z tepaného stříbra je také z dílny Paula von Vianen. Nalevo sedí Panna Marie, která má na klíně malého Ježíška. Vpravo klečí Alžběta, která přidržuje stojícího malého Jana Křtitele. Uprostřed v pozadí přihlíží sv. Josef. K této plaketě se nám dochovala kresba, která je obecně považována za studii k této kompozici sv. Rodiny.

S motivem Zmrtvýchvstání Krista se můžeme v rudolfinském umění setkat na obraze a skicách od Hanse von Aachen nebo na rozměrném oleji na dřevě od Bartolomea Sprangera. Plaketa *Zmrtvýchvstání Krista* (viz kat. č. 19) od Paula von Vianen je další zlatnickou prací rudolfinské Prahy s jejíž citací se setkáme i v zahraničí. Nesmírně expresivnímu výjevu dominuje vznášející se Kristus v rozvlněném plášti, který pravou rukou ukazuje vzhůru a v levé svírá korouhev s křížem a vlajícím praporem. V popředí spí strážci hrobu a napravo stojí probuzený voják s lukem směřující svůj pohled ke Spasiteli. Nalevo je Boží hrob u jehož právě odvaleného kamenu z vchodu je vidět anděl. K vyniknutí zmrtvýchvstalého Krista, který se nachází ve volném prostoru tvarovaném do písmene V je po levé straně nad Božím hrobem strom a napravo skála s architekturou.

Mariánská tématika byla v rudolfinské době velmi oblíbená. Antonio Abondio byl autorem návrhů Madon, které sloužily jako předlohy i ostatním dvorským umělcům. Oválný klenot zlaté medaile *Rudolf II. (avers) a Panna Marie (revers)* (viz kat. č.4) z malé série tří medailí identického poprsí císaře Rudolfa II. Madona má na této medaili podobu poprsí z profilu, přičemž je zahalena do našaseného závoje a kruhovou svatozáří kolem hlavy.

S vyobrazením Madony z en face se setkáme na achátové kameji Ottavia Miseroniho *Panna Marie* (viz kat. č.11). Madona stojí lehce s natočenou hlavou zahalena bílým závojem jako přízrak před bílým pozadím. Inkarnát má růžový nádech, který koresponduje s měkkou kresbou nízkého reliéfu.¹⁰¹ Stylistickou i námětovou příbuznost s tímto dílem má *Madona* (viz kat. č.12), kterou Ernst Kris na základě odlišnosti ve zpracování především ostřejší a výraznější řezbou všech detailů dodávající kameji hlubší výraz připsal dílně Miseroniů¹⁰².

¹⁰⁰ Zdenka MÍKOVÁ: Madona s dítětem, in: Eliška FUČIKOVÁ a kol, 1997 (pozn. 97) 150.

¹⁰¹ Rudolf DISTELBERGER: Panna Marie, in: Eliška FUČIKOVÁ a kol, 1997 (pozn. 97) 138.

¹⁰² Rudolf DISTELBERGER: Madona, in: Eliška FUČIKOVÁ a kol, 1997 (pozn. 97) 141.

Madona s Ježíškem v oblacích (viz kat. 13) je pro manýrismus velmi specifickou kamejí. Vychází totiž ze samotné kresby kamene, která se tak stává pouze uměleckým zvýrazněním předlohy představovanou samotným autorem¹⁰³.

Na oválném *commeso* Ottavia Miseroniho, které je centrálním obrazem *Relikviářové monstrance s Madonou a Ježíškem* (viz kat. č.18). Madona drží levačkou malinkého Ježíška a pravou ruku si tiskne k srdci.

Kající Máří Magdaléna (viz kat. č.14) je signovaná volná soška Ottavia Miseroniho. Máří Magdaléna klečí na skále oblečená do splývavých šatů s trochu těžkopádnou drapérií s rukama překříženými na prsou. Ikonografii trpitelky doplňují dlouhé splývající vlasy přes celé tělo, což byl oblíbený ikonografický námět v období 15.–18. století.¹⁰⁴

Reliéfní *commeso di pietre dure* s postavou *Máří Magdalény* (viz kat. č.16) je rovněž dílem Ottavia Miseroniho. Tříčtvrteční figura zachycená v pohybu na způsob figura serpentinata má tradiční ikonografické atributy. Máří Magdaléna drží v levé ruce nádobku na mast, která znamená odevzdání vlastního JÁ¹⁰⁵ a pravou má přitisknutou k prsům. Dlouhé vlasy jsou bohatě propracovány a zvýrazněny vlajícím šátkem.

Krajina s Obětováním Izáka (viz kat. č.15) od Cosima Castrucciho je obdélníkové *commeso di pietre dure*, které je rozměrnou krajinomalbou s mimořádným malířským účinkem. Starozákonní motiv se odehrává v tmavé levé části obrazu nahoře na skále. Abrahám svírá v pravačce dýku a levačkou drží za hlavu klečícího Izáka, který se dívá ze skály do prostorné krajiny. Abrahám se právě chystá obětovat svého syna Izáka (Gn 22,1-14). Zrakem však už spočinul do pravého horního rohu, odkud přilétává anděl.

Zajímavý námět skýtá i *commeso di pietre dure* od Giovanniho Castrucciho, který byl dodělán jeho následovníky Cosim di Giovanni Castruccim a Giulianem di Pietrim Pandolfinim *Abraham se třemi anděly*. Scéna popisuje stojícího Abrahama jak hostí u stolu tři anděly (Gn 18, 1-15). Postavy jsou zasazeny do typické castrucciovské krajiny.¹⁰⁶

Miska s výjevem Zuzany se starci (viz kat. č.7) z pozlaceného tepaného stříbra je od Paula von Vianen. Výjev zobrazuje starozákonní motiv koupající se Zuzanu sledovanou dvěma starci (Da 13). V pozadí je skalnatá krajina s několika budovami, z nichž jednou je Letohrádek královny Anny v Praze.¹⁰⁷

¹⁰³ Rudolf DISTELBERGER: *Madona s dítětem v oblacích*, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 139.

¹⁰⁴ Jan BALEKA: *Marie Magdaléna*, in: *Výtvarné umění – výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997, p.215.

¹⁰⁵ Manfred LURKER: *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999, p.155.

¹⁰⁶ Beket BUKOVINSKÁ: *Abraham se třemi anděly*, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 144.

¹⁰⁷ J. R. ter Molen: *Miska s výjevem Zuzany se starci*, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 129.

Domáci oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců (viz kat. č.1) je ve tvaru renesanční architektury vytvořený z ebenového dřeva s vkládanými mozaikami „pietre dure“ z polodrahokamů. Oltářík byl darován císařem Rudolfem II. ke svatbě Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna roku 1603 a byl vyroben v Praze¹⁰⁸. Autorským určením a ikonografickým výkladem především střední desky se již zabývala celá řada odborníků.

Uprostřed obrazu klečí před jeskyní s drakem cenícím zuby světice se svatozáří a korunkou, která se modlí obrovskému kříži, který má v křížení břevna a ramena Kristovu korunu. Nad ním je mluvící páska s nápisem IN HOC SIGNO VINCES. V pozadí je ubíhající krajina se štíhlou vysokou věží kostela.

Původní určení desky se přiklánělo k znázornění světice jako panny mučednice sv. Markéty, která byla jednou z nejpopulárnějších světic středověku. I když neexistuje věrohodný doklad toho, že skutečně žila, legenda spravuje o tom, že byla dcerou pohanského kněze z Antiochie. Odmítla prefekta Olybria, který se o ní marně ucházel a on jí za to udal jako křesťanku. Legenda dále popisuje její mučení, které obsahuje i barvitě popsání spolknutí drakem-ďáblem. Nakonec byla sřata. Jejím atributem je drak.¹⁰⁹ V osmdesátých letech minulého století M. Hagenmannová vyslovila domněnku, zda postava s korunkou a svatozáří, kterou z jeskyně ohrožuje drak není spíše Sv. Helena. Helena byla císařovna žijící asi v letech 255–330. Byla manželkou Konstantia Chlora, kterému porodila syna Konstantina. Její jméno je především spojováno s nálezem Kristova kříže poblíž vrchu Kalvárie. Atributem sv. Heleny je právě kříž.¹¹⁰ Další možný ikonografický výklad je od prof. Pavla Preisse, který vyslovil hypotézu zda není motiv obecnou alegorií mezi spásou a zmarem. Dílo je z okruhu dílny rodiny Castrucci. Zajímavé je také doložení tvorby figurálních kompozic Giovannim Castruccim C. Przyborowskou. Kdyby se totiž podařilo prokázat, že oltářík vznikl před rokem 1603 byl by právě výjev na tomto oltáříku prvním známou figurální kompozicí technikou pietre dure¹¹¹.

Domáci oltářík se sv. Jeronýmem (viz kat. č.2) je na základě upozornění Erwina Neumanna zařazen do pražských dvorských dílen kolem rodiny Castrucci. Střední deska je kompozičně podobně laděná jako *Domáci oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců*, polonahý kajícník klečí ve skalnaté krajině. Atribuce kajícníka jako sv. Jeronýma není tak problematická, protože se na oltáříku vyskytuje většina jeho atributů, výjevů a symbolů

¹⁰⁸ Beket BUKOVINSKÁ: Další florentské mozaiky z Prahy, in: Umění XX, Praha 1972 p.366

¹⁰⁹ Donald ATTWATER: Markéta, in: Slovník svatých, Praha 1993, p.264.

¹¹⁰ (pozn. 13) 169.

¹¹¹ Beket BUKOVINSKÁ: Domáci oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 432.

známých z jeho ikonografického zobrazení, kterými jsou jeskyně, bičování, kámen, kardinálský klobouk, krucifix, lebka, trní a lev.¹¹²

K základnímu pochopení způsobu výzdoby děl rudolfínského zlatnictví patří znalost císařských korunovačních klenotů, které jsou signované a ozdobené četnými charakteristickými barevnými smalty a drobnými zlatnickými pracemi. Korunovační koruna Rudolfa II. je tvořena ze čtyř sférických trojúhelníků, přičemž na každém z nich je samostatný reliéf znázorňující - korunovaci v Praze u metropolitní katedrály Sv. Víta, korunovaci na Uherského krále, císařskou korunovaci v dómě v Řezně¹¹³ a čtvrtým je motiv Rudolf jako vítěz nad Turky. Autorství bylo připísáno Karlem Chytillem vynikajícímu dvorskému zlatníku Janu Vermeyenovi a současné bádání dosud tuto informaci nezpochybnilo. Výzdoba samé koruny je motivisticky neobyčejně rozmanitá. Nespočetné drobné ozdoby jsou ve tvaru plasticky ztvárněných volut, festonů, kartuší a rollwerků, které jsou zdobeny transparentními i neprůhlednými barevnými emaily. Emaily jsou buď na zlatém nebo barevném podkladu a vyskytují se na nich charakterističtí ptáčekové, ovoce, závěsy, čabraky apod.¹¹⁴ Koruna je dnes uložena v rámci Kunsthistorisches Musea v Hoffburgu ve Vídni, protože se stala roku 1804 oficiální korunou Rakouska. Po jeho smrti se s největší pravděpodobností stal jeho nástupcem Andreas Osenbruck, protože to byl on, kdo dodělával Rudolfovy korunovační klenoty. Žezlo zhotovené z rohu narvala totiž v roce 1924 odkrylo totiž dlouholeté tajemství Arpadu Weixlgärtnerovi signaturou „Andreas Osenbruck fecit 1615“. Starší badatelé odhalili jisté odlišnosti mezi výzdobou jablka a žezla. Jablko je zlaté a hladké, přepásané ozdobným pruhem s plastickým dekorem ozdobeném barevnými emaily a perlami. Na vrcholu je kříž završený velkým safírem. Žezlo je zakončené komplikovanou hlavicí ze zlata a na konci rukojeti opatřené destičkou s monogramem císaře Matyáše a datací 1612.¹¹⁵

Císařské insignie vytvořené v pražských dvorských dílnách rozdělil Ernst Kris zhruba do dvou skupin. První je okruh mistra koruny a druhou okruh mistra žezla. První skupina se vyznačuje kompaktnějším, těžkopádnějším plastickým dekorem, uplatněným především na orámování kamejí, dále hladkým zlatým fasováním, zdobeným barevnými emaily s motivy grotesek, baldachýnů, ptáčků, hmyzu, květin a plodů ovoce a zeleniny, inspirovaných soudobou grafikou. Tyto hladké montáže, používané zejména na okrajích nádob, bývají

¹¹² Rudolf PFLEIDERER: Atributy světců, Praha 1991, p.117.

¹¹³ Korunovace v Řezně byla zajímavá událost při které se pekl celý vůl a mezi lid se házely stříbrné mince – Josef JANÁČEK: Pád Rudolfa II., Praha 1995, p. 46.

¹¹⁴ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecká řemesla, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991, p.146.

¹¹⁵ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecká řemesla, in: Eliška FUČÍKOVÁ/Beket BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA, 1991 (pozn. 114) 148.

pokryty souvislou vrstvou bílého emailu. Tyto montáže nalezneme u *Madony s Ježíškem v oblacích*¹¹⁶ (viz kat. č.13) nebo *Panny Marie*¹¹⁷ (viz kat. č.11).

Druhou skupinou označovanou jako díla okruhu mistra žezla charakterizuje vylehčení plastického dekoru převedeného do komplikovaného systému drobných volutek, pásek, rozvilin, závěsů a terčů ze zlata, které jsou zdobeny barevnými emaily. Často se užívala bílá barva jako podklad jemných zlatých ornamentů vyhotovených i na těch nejmenších ploškách. Originální je i užití černé barvy, která se na koruně nevyskytuje.¹¹⁸ Práce s výzdobou mistra žezla nalezneme na *Madoně*¹¹⁹ (viz kat. č.12).

Noha z tepaného stříbra na *Kříži arcibiskupa Medka* (viz kat. č.17) je zajímavě vyzdobena a to zcela odlišným způsobem než jsou předchozí dva nejrozšířenější způsoby. Symbolickou formou ztvárňovanou ještěrkami, žábami, kuličkami a stylizací chrámu Božího hrobu na noze kříže připomínají Kristovu smrt a Zmrtvýchvstání Krista, z čehož vyplývá, že se váží k Velikonočním obřadům¹²⁰.

Otázku ornamentiky a vůbec vzniku ornamentu se zabýval slavný kunsthistorik E. H. Gombrich, který napsal, že ornament nemůže vzniknout z ničeho. Vzory se najdou v přírodě a mohou jimi být květiny, peří, ulity nebo kamínky musí se však najít, sesbírat a předpřipravit k použití.¹²¹ Vezmeme-li v úvahu naturalistický ráz rudolfínského umění je ornamentika naprosto logická. Stylovou osobou pro tvorbu ornamentů byl dvorský zlatník Hertzich van Bein, který je doložen v Praze v letech 1598–1618. Vytvořil celou řadu předloh, které pak byly vzory pro zlatníky v Praze, ale i Augsburgu, kde je kopíroval a vydal rovněž činný zlatník a rytec předloh Corwinian Saur. Předlohové grafické listy (viz kat. č.23, 24) určovaly tón ornamentiky pro šperky, zadní strany kamejí a medailónů.¹²² Mezi zlatníky kolovaly ornamentální listy i ostatních zlatníků jakými byli Johannes Van Selen, Hans de Bull, monogramista GB nebo Mathias Beitler. Specifické rudolfínské ornamenty byly tvořeny důvtipnou kombinatorikou motivů např. ptáčků, hmyzu, festonů nebo vegetabilních motivů.

Frekventovaným ornamentem v rudolfínském zlatnictví byl rollwerk – pozdně renesanční a do raného baroku zasahující ornament s okraji, které jsou jakoby nastřížené a dopředu i

¹¹⁶ Rudolf DISTELBERGER (pozn. 103).

¹¹⁷ Rudolf DISTELBERGER: Panna Marie, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) p. 138.

¹¹⁸ Beket BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1 – Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989, p. 231–233.

¹¹⁹ Rudolf DISTELBERGER (pozn. 102).

¹²⁰ Eliška FUČÍKOVÁ: Kříž arcibiskupa Medka, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 181.

¹²¹ Ernst Hans GOMBRICH: The Sense of Order, Oxford 1979, p.65.

¹²² Rudolf Alexander SCHÜTTE: Umělecké řemeslo a kunstkomora, in: Eliška FUČÍKOVÁ a kol., 1997 (pozn. 97) 199.

dozadu se zavíjejí, tedy rolují.¹²³ Ornament rollwerku se objevil poprvé ve Florencii v 30. letech 16. století odkud se šířil skrz grafické předlohy rychle přes Nizozemí, Německo a Skandinávii odkud se dostal i do zlatnictví.¹²⁴

Sakrální ikonografie v rudolfínském zlatnictví nabízela četné náměty, s kterými se setkáme i v jiných uměleckých odvětvích a znázorňovala témata biblická, ale i s kultem světců. Originální osobnosti jako Paulus von Vianen nebo Antonio Abondio byly dokonce autory námětů, které byly často napodobovány zlatníky, ale i sochaři. Způsoby výzdoby, které jsou pro rudolfínské umění charakteristické vychází z pestrobarevné škály rozličných motivů naturálního charakteru, které kolovaly na grafických ornamentálních listech tvořených samotnými zlatníky. Určování montáží vychází z porovnání okruhu významných zlatnických děl rudolfínské doby – císařských korunovačních insignií, kterými jsou císařská korunovací koruna Rudolfa II, vytvořená Janem Vermeyenem a žezlo s jablkem vytvořené Andreasem Osenbruckem.

¹²³ Jaroslav HEROUT: Zavíjený ornament, in: Slabikář návštěvníků památek, Praha 1994, p. 301.

¹²⁴ Erik FORSSMANN: Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Gerhard Bott: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700 (katalog k výstavě), München 1985, p.2.

Závěr

Přítomnost císařského dvora s uměnímilovným císařem v jeho čele byla pro Prahu a její kulturní život nesmírně důležitá. Zlatníci pozváni do Prahy na dekret vytvářeli umělecká díla, která zanechala nesmazatelnou stopu v dějinách českého výtvarného umění. V oblasti sakrálního zlatnictví vytvářeli velmi specifické typy. V první řadě jsou to domácí oltářiky s originálními *commessi di pietre dure* z dílen rodin Castrucciů a Miseroniů, které vznikaly v kombinaci s dalšími materiály a tvůrci, dále portrétní medaile rodiny Abondiů, kameje především Miseroniů a Alessandra Masnaga se špičkovými montážemi evropské úrovně Jana Vermeyena nebo Andrese Osenbrucka, samostatné rozsáhlé *commessi di pietre dure* se sakrálními náměty umístěných do fantastických i reálných krajin od Castrucciů, mimořádné plakety a dna mís Paula von Vianen, volné plastiky Ottavia Miseroniho, kalichy, krucifixy a v neposlední řadě monstrance připsané Miseroniům a Andreasi Osenbruckovi. V druhotném užití můžeme naléznout na pozdějších liturgických předmětech zlatnické práce z kategorie šperků jakými jsou například ověsky na *Monstranci probošta Dlouhoveského*. Úhel pohledu, který uplatňovali na vytváření těchto děl byl odlišný než v předcházející gotice a následujícím baroku, které jsou nejčastějšími slohy pro křesťanské umění. Rudolfínská díla se vyznačují ojedinělou jemností, pestrou kresbou a plasticitou s originálními způsoby výzdoby a ornamentikou, které souvisí i s dokonalým zvládnutím tehdejších špičkových evropských technologií zpracování.

Dvorští zlatníci měli dobrou pověst po celé Evropě a nezdržovali se neustále jenom v Praze. Castrucciové měli dobré obchodní vazby s Florencií, Miseroniové s Milánem a Abondiové s Vídní a Mnichovem. Jelikož měli zlatníci od císaře značnou svobodu, mohli se pohybovat od dvoru k dvoru. Císař jim umožňoval jedinečné podmínky vydáváním dekretů, které jim zaručovaly přednostně výběr z drahých kamenů z celé země, finanční a jiné benefity. Zlatníci tak byli značně privilegovanými členy dvora. Zlatníci experimentovali s formami, technikami a někteří dokonce sami vytvářeli umělecká díla i bez objednávky. Invence zdatně rostla a manýry některých zlatníků rovněž. Někteří se pro někoho troufale označovali za svobodné umělce a nikoliv za „pouhé“ řemeslníky.

Sakrální ikonografie v rudolfínském zlatnictví nabízela četné náměty, s kterými se setkáme i v jiných uměleckých odvětvích této epochy a znázorňovala jako jednu z možných variant témata biblická. Častá byla christologická a mariánská tematika počínaje různými portréty a konče složitými kompozicemi s tématy Zmrtvýchvstání, Zvěstování nebo Klanění pastýřů. Ze Starého zákona se objevují témata Obětování Izáka, Abrahám se třemi anděly či Zuzana a

starci. Kult světců zaznamenal radikální změnu až s obdobím baroka. V rudolfinském dvorském zlatnictví se setkáme se sv. Jeronýmem, ale například v malířství nebo sochařství se vyskytuje celá řada oblíbených světců.

Originální osobnosti jako Paulus von Vianen nebo Antonio Abondio byly dokonce autory předloh sakrálních námětů, které byly často napodobovány zlatníky, ale i sochaři.

Způsoby výzdoby, které jsou pro rudolfinské umění charakteristické vychází z pestrobarevné škály rozličných motivů naturálního charakteru, které kolovaly na grafických ornamentálních listech tvořených samotnými zlatníky. Špičkovou osobností stylotvorného významu je Hertzich van Bein. Jedním z charakteristických ornamentů ve zlatnictví je rollwerk.

Určování montáží vychází z porovnání okruhu významných zlatnických děl rudolfinské doby – císařských korunovačních insignií, které pak tvoří dvě komparační skupiny. První okruh tvoří císařská korunovací koruna Rudolfa II, vytvořená Janem Vermeyenem vyznačující se kompaktnějším, těžkopádnějším plastickým dekorem, uplatněným především na orámování kamejí. Mají hladké zlaté fasování zdobené barevnými emaily s motivy grotesek, baldachýnů, ptáčků, hmyzu, květin a plodů ovoce a zeleniny. Zpravidla bývají pokryty silnou vrstvou bílého emailu. Druhý okruh je kolem žezla s jablkem vytvořeným Andreasem Osenbruckem. Díla okruhu mistra žezla charakterizuje vylehčení plastického dekoru převedeného do komplikovaného systému drobných volutek, pásek, rozvilin, závěsů a terčů ze zlata, které jsou zdobeny barevnými emaily. Často se užívala bílá barva jako podklad jemných zlatých ornamentů vyhotovených i na těch nejmenších ploškách. Originální je i užití černé barvy, která se na koruně nevyskytuje.

Kooperaci mezi zlatníky pak dokazuje i samotný charakter děl. Řezáči kamenů si nechávali dodělávat montáže u jiných mistrů a špičkové kabinetní kusy dokazují, že na nich pracovalo vícero lidí. Zajímavý je rovněž i fakt, že zlatníci chodili na křty a jiné významné události dvorským sochařům a malířům. Některá zpracování námětů dokonce vykazují společné znaky.

Po skončení zlaté éry císařovou smrtí měli zlatnické rodiny dvě možnosti. Pokud v Praze nashromáždily majetek, zapustily kořeny a koupily si nějakou nemovitost, tak v Praze jednoduše zůstaly. Jejich pověst byla slušnou reklamou mezi objednateli z řad církevních hodnostářů a šlechty. Právě potomci rudolfinských zlatníků byly aktivně činní na celé řadě barokních děl. Myslím si, že je rovněž důležité zmínit, že právě kvalita a nové technologie v pražské glyptice položily základ slavnému českému baroknímu rytému sklu. Jestliže však zlatníci získali nabídku na přestěhování dílny k solventnímu dvoru zcela pochopitelně odjeli.

Pro nové objevy v bádání problematiky rudolfínského zlatnictví bude zapotřebí určit některá rozporuplná díla v českých sbírkách. Jisté naděje nabízí i chrámové poklady především klášterních institucí, které podle zevrubného průzkumu skrývají četná nevydaná tajemství. Zapotřebí bude jistě i zamýšlení nad některými určenými předměty v zahraničních výstavních institucích, které již několikrát změnilo autora a provenienci.

Seznam použité literatury

- ATTWATER Donald, Slovník svatých, Praha 1993.
- BALEKA Jan, Výtvarné umění – výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997.
- BUKOVINSKÁ Beket: Ammerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseronis, in: Umění XVIII, Praha 1970, p.185-198.
- BUKOVINSKÁ Beket: Další florentské mozaiky z Prahy, in: Umění XX, Praha 1972, p. 367-368.
- BUKOVINSKÁ Beket: Rudolfská kamej ze Svatovítského pokladu, in: Umění XXII, Praha 1974, p. 58-64.
- BUKOVINSKÁ Beket: Pražský hrad na „florentských mozaikách“ z rudolfských dílen, in: Umění XXXI, Praha 1983, p. 444-446.
- BUKOVINSKÁ Beket: Neznámá kamej s portrétem Rudolfa II., in: Umění XXXIV, Praha 1986, p. 129-131.
- BUKOVINSKÁ Beket: Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1 Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989.
- BUKOVINSKÁ Beket: Kunstkomora/Neúplný obraz složený z fragmentů, in: Umění a řemesla 2/XXXIX, Praha 1997.
- DISTELBERGER Rudolf: Gold und Silber, Edelsteine und Effenbein, in: Renaissance in Böhmen, ed. Ferdinand SEIBT, München 1985.
- DIVIŠ Jan: Poklady pražských cechů, Praha 1984 (katalog k výstavě).
- DIVIŠ Jan: Pražské cechy, Praha 1992 (nečíslováno).
- EVANS R. J. W.: Vznik habsburské monarchie 1550-1700, Praha 2003.
- FRÖLICH Roland: Dva tisíce let dějin církve, Praha 1999.
- FUČÍKOVÁ Eliška/BUKOVINSKÁ Beket/MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991.
- FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy, Praha/Londýn/Milán 1997 (katalog k výstavě).
- FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy - katalog vystavených exponátů, Praha/ Londýn/Milán, 1997.
- GOMBRICH Ernst Hans: The Sense of Order, Oxford 1979.

- HAUSENBLASOVÁ Jaroslava/ŠRONĚK Michal: URBS AUREA - Praha císaře Rudolfa II., Praha 1997 (katalog k výstavě).
- HEROUT Jaroslav: Slabikář návštěvníků památek, Praha 1994.
- HRÁSKÝ Josef: Zlatníci pražského baroka, in: Acta UPM XVIII. – Supplementa D5, Praha 1987.
- JANÁČEK Josef: Obrázek ze života rudolfínské Prahy, Praha 1958.
- JANÁČEK Josef: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987.
- JANÁČEK Josef: Pád Rudolfa II., Praha 1995.
- KROPÁČEK Jiří: O ambraské sbírce Ferdinanda Tyrolského, in: Cour d'honneur/hrady, zámky, paláce I, Praha 1998, p. 72–76.
- LURKER Manfred: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999.
- MORÁVEK J.: Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Hradě Pražském, in: Památky archeologické II. a III., Praha 1937.
- NEUMANN Jaromír: Rudolfínská Praha, Praha 1984.
- NEUMANN Jaromír: Rudolfínské umění I. a II., in: Umění XXV, Praha 1977, p.400-448 a Umění XXVI, Praha 1978, p. 303-347.
- PFLEIDERER Rudolf: Atributy světců, Praha 1992.
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988.
- POCHE Emanuel: Barokní umělecké řemeslo 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1-Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989.
- PREISS Pavel: Panoráma manýrismu, Praha 1974.
- PREISS Pavel: Italští umělci v Praze, Praha 1986.
- PROCACCI Giuliano: Dějiny Itálie, Praha 1997.
- ROYT Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999.
- SCHATZ Klaus: Dějiny papežského primátu, Brno 2002.
- SCHULTZE Jürgen: Prag um 1600 Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen 1988 (katalog k výstavě).
- STEHLÍKOVÁ Dana: Poklad vyšehradské kapituly a klenoty vyšehradských prelátů, in: Královský Vyšehrad II. Sborník příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcení nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla, Praha 2001 p. 193-208.
- STEHLÍKOVÁ Dana: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003.
- STLOUKAL Karel: Papežská politika a císařský dvůr pražský na předělu XVI. a XVII. věku, Praha 1925.

THOMAS Hans/BRUNNER Herbert: Schatzkammer der Residenz München, München 1964.

UREŠOVÁ Libuše: Barokní zlatnictví ze sbírek UMPRUM v Praze, Praha 1974 (katalog k výstavě).

VLK Miloslav/ASSMAN Jan: Stolničení a výtvarné umění pěti staletí, Nelahozeves u Kralup 1988 (katalog k výstavě).

VLK Miloslav: Z dějin uměleckého řemesla – Renaissance a manýrismus, in: Starožitnosti 9/96, Praha 1996 p.15-18.

VLK Miloslav: Z dějin uměleckého řemesla – Barok, in: Starožitnosti 10/96, Praha 1996.

VOKÁČOVÁ Věra: Práce Paula van Vianen ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, in: Acta UPM VIII, C. Commentationes 1, Praha 1973, p. 37-50.

VOREL Petr: Velké dějiny zemí Koruny české VII. (1526-1618), Praha/Litomyšl 2005.

WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526-1620), Praha 1909.

Internet

Petra NEVÍMOVÁ: in: <http://www.souvislosti.cz/~1/2001>, vyhledáno 16. 5. 2005

Petr MACHEK: Florentská mozaika, in: [revuekamen](http://www.revuekamen.cz/florentska-mozaika.htm), <http://www.revuekamen.cz/florentska-mozaika.htm>, vyhledáno 4.4.2006.

Obrazová část

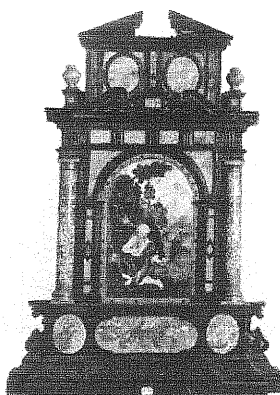
Katalog předmětů

Seznam čísel v katalogu:

- č. 1 Castrucci dílna – Domácí oltářík se znakem Pernštejnů a Lobkoviců
- č. 2 Castrucci dílna – Domácí oltářík se sv. Jeronýmem
- č. 3 Antonio Abondio – Salvátorská medaile
- č. 4 Antonio Abondio – Rudolf II. (avers), Panna Marie (revers),
- č. 5 Antonio Abondio – Madona s Ježíškem
- č. 6 Paulus van Vianen – Plaketa s klaněním pastýřů
- č. 7 Paulus van Vianen – Miska s výjevem Zuzany se starci
- č. 8 Paulus van Vianen – Plaketa se sv. Rodinou, stříbro tepané
- č. 9 Paulus van Vianen – Sv. Rodina
- č.10 Miseroni – dílna, Praha – Růženec s oboustraným medailonem s Kristem a Pannou Marií
- č.11 Ottavio Miseroni, Jan Vermeyen (montáž, zadní strana) – Panna Marie
- č.12 Miseroni – dílna, Praha, Andreas Osenbruck (montáž) – Madona
- č.13 Alessandro Masnago, Jan Vermeyen (montáž), Madona s Ježíškem v oblacích
- č.14 Ottavio Miseroni – Kající Máří Magdaléna
- č.15 Giovanni Castrucci – Krajina s Obětováním Izáka
- č.16 Ottavio Miseroni –Máří Magdaléna
- č.17 Rudolfský zlatník před rokem 1587, dvorský zlatník po roce 1600 – Kříž arcibiskupa
Medka
- č.18 Ottavio Miseroni - Relikviářová monstrance s Madonou a Ježíškem
- č.19 Paulus van Vianen – Zmrtvýchvstání Krista
- č.20 Jan Vermeyen - Koruna Rudolfa II.
- č.21 Andreas Osenbruck - Žezlo Rudolfa II.
- č.22 Andreas Osenbruck - Přívěsek (jeden z osmi)
- č.23 Hertzich van Bein – Tři listy ornamentální série
- č.24 Hertzich van Bein – Titulní list ornamentální série



**Castrucci dílna – Domácí oltářík se znakem Pernštejnů a Lobkoviců, ebenové dřevo, commessi di pietre dure, Praha před 1603 (?), Roudnická lobkowiczská sbírka, X1.Ea.I
LR 5272
Kat. č. 1**



**Castrucci dílna – Domácí oltářík se sv. Jeronýmem, lakované dřevo, commessi di pietre dure, acháty, ametyst, granáty, Praha zač. 17. stol., Kremsmünster, Benediktinerstift Kremsmünster Kunstsammlungen, N 31 660
Kat. č. 2**



**Antonio Abondio – Salvátorská medaile, medaile litá, zlacené stříbro, závěsné ouško, mezi 1550 – 1600, Praha, Národní muzeum, numizmatické oddělení, H5-150 932
Kat. č. 3**



**Antonio Abondio – Rudolf II. (avers), Panna Marie (revers), medaile, zlato, Praha (?) po 1585, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, b. č.
Kat. č. 4**



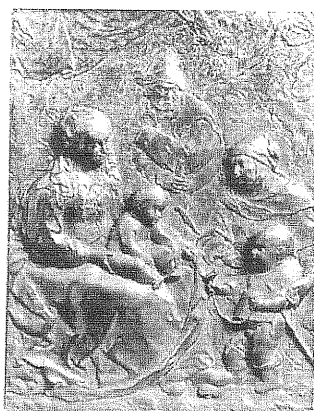
**Antonio Abondio – Madona s Ježíškem, plaketa jednostranná litá, bronz, kolem 1575 – 1600, Praha, Národní muzeum, numizmatické oddělení, H5-150 928
Kat. č. 5**



**Paulus van Vianen – Plaketa s klaněním pastýřů, cín, Praha 1607, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1979-101
Kat. č. 6**



**Paulus van Vianen – Miska s výjevem Zuzany se starci, pozlacené stříbro tepané, Praha 1612, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, MBZ 198
Kat. č.7**



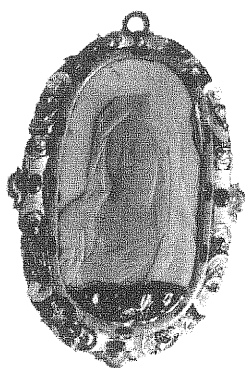
**Paulus van Vianen – Plaketa se sv. Rodinou, stříbro tepané, Praha 1610, soukromé vlastnictví, původ kunstkomora Rudolfa II., inventář 1607-1611, inv. č. 1693
Kat. č. 8**



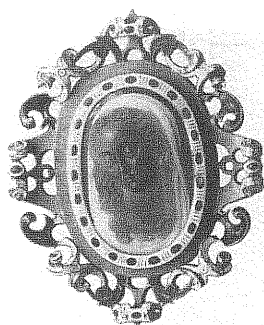
**Paulus van Vianen – Sv. Rodina, hnědá křída šedě lavírovaná na tmavošedém papíře,
Praha kol. 1610, soukromé vlastnictví
Kat. č. 9**



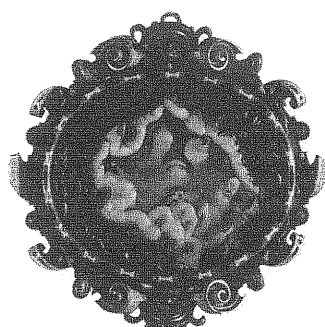
**Miseroni – dílna, Praha – Růženec s oboustraným medailonem s Kristem a Pannou
Marií, lapis lazuli, zlato, hedvábná stuha, kamej, Praha poč. 17. stol., montáž pozdější
Praha, metropolitní kapitula u sv. Víta, K 251
Kat. č.10**



**Ottavio Miseroni, Jan Vermeyen (montáž, zadní strana) – Panna Marie, kamej, achát,
zlato, email, Praha kol. 1600, Vídeň, KHM, Kunstkammer, XII 21
Kat. č. 11**



**Miseroni – dílna, Praha, Andreas Osenbruck (montáž) – Madona, kamej, zlato, email, achát, Praha kol. 1610, Vídeň, KHM, Kunstammer, XII 31
Kat. č.12**



**Alessandro Masnago, Jan Vermeyen (montáž), Madona s Ježíškem v oblacích, kamej, achát, zlato, email, Milán 1590, montáž Praha, kol. 1602, Vídeň, KHM, Kunstammer, XII 31
Kat. č. 13**



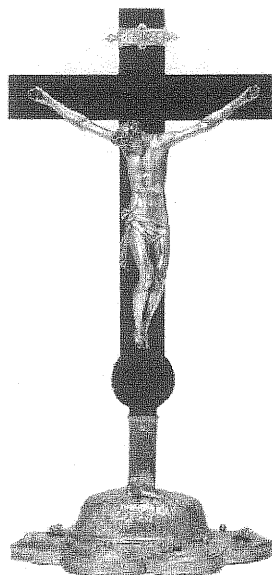
**Ottavio Miseroni – Kající Máří Magdaléna, achát, Praha 1590 –1600, Vídeň, KHM, Kunstammer, 1723
Kat. č.14**



**Giovanni Castrucci – Krajina s Obětováním Izáka, commesso di pietre dure, acháty, jaspisy na břidlici, rám dřevo, Praha kol. 1600, Vídeň, KHM, Kunstkammer, 3411
Kat. č.15**

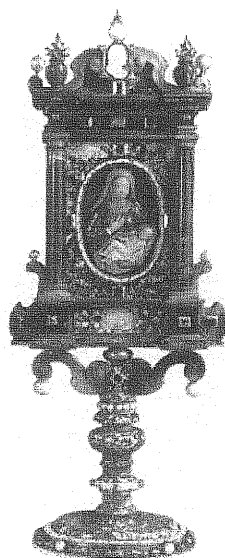


**Ottavio Miseroni – Máří Magdaléna, reliéfní commesso di pietre dure, acháty, jaspis, karneol, chalcedon, pozlacené stříbro, Praha 1602 -1605, Vídeň, KHM, Kunstkammer, XII 820
Kat. č.16**



Rudolfínský zlatník před rokem 1587, dvorský zlatník po roce 1600 – Kříž arcibiskupa Medka, korpus stříbrný litý a cizelovaný, noha stříbrná tepaná, kříž z ebenu, Praha, metropolitní kapitula u sv. Víta, K 109

Kat. č. 17



Ottavio Miseroni - Relikviářová monstrance s Madonou a Ježíškem, acháty, jaspisy, karneol, křišťál lapis lazuli, diamanty, rubíny, perly, zlato, email, pozlacené stříbro, Praha, kol. 1620, Vídeň, KHM, Kunstkammer, Kap. 219

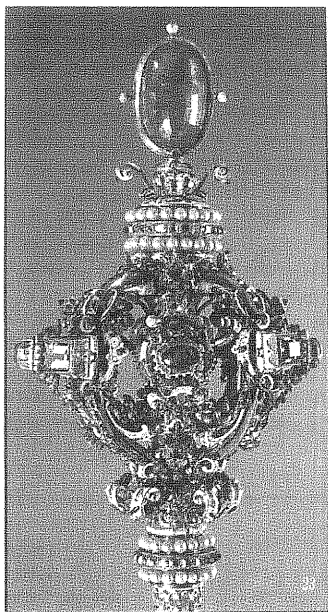
Kat. č. 18



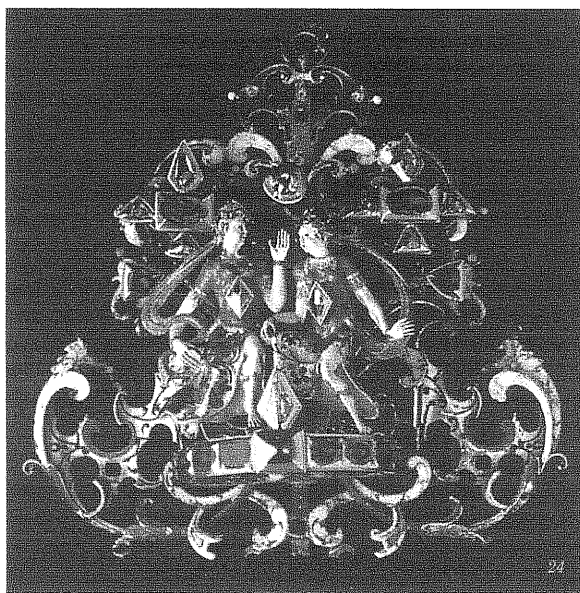
Paulus van Vianen – Zmrtvýchvstání Krista, Praha 1607, Amsterdam, Rijksmuseum, Kat. č. 19



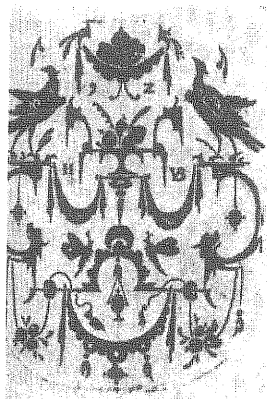
Jan Vermeyen - Koruna Rudolfa II., zlato, email, drahokamy, v. 28, 3 cm, 1602, KHMW, i. č.XIa1 kat. č. 20



**Andreas Osenbruck - Žezlo Rudolfa II., roh narvala, zlato, emaily, rubíny, safír, perly,
d.75, 5 cm, 1615, KHMW, i. č. XIa 2
kat. č. 21**



**Andreas Osenbruck - Přívěsek (jeden z osmi), zlato, email, drahokamy, perly, Praha,
kol. 1610, Svatovítský poklad, Praha, i. č. 177
kat. č. 22**



Hertzich van Bein – Tři listy ornamentální série, rytina, autor doložen v Praze od 1589-1617

Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, D 270

Kat č. 23



Hertzich van Bein – Titulní list ornamentální série, rytina, Praha 1592, London, The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum. E 1034–1023

Kat č. 24

Obsah

Úvod	2
Studijní část	3
Život a víra v době Rudolfa II.	6
Osobnosti sakrálního rudolfínského dvorského zlatnictví	13
Sakrální zlatnická díla dvorských zlatníků – typy	19
Ikonografické náměty, způsoby výzdoby a ornamentika	28
Závěr	35
Seznam použité literatury	38
Katalog	41