

ZAPOMENUTÉ OBRAZY ADORACE KRISTA NA PRAŽSKÝCH HRADČANECH

MARIE VYMAZALOVÁ

Text interpretuje hlavní oltářní plátno z kostela Narození Páně v raně barokním komplexu pražské Lorety i celé poutní místo prostřednictvím učení o Neposkvrněném početí Panny Marie. Na základě záznamů kapucínských análů a dalších archivních pramenů otevírá doposud přehlíženou otázku vzniku samotného kostela Narození Páně, který byl výrazně a opakovaně přestavován v první polovině 18. století. Navzdory tomu zde bylo opětovně osazováno toto původní oltářní plátno, což svědčí o velké místní úctě k tomuto dílu či vyobrazení. Článek dále poukazuje na návaznost tohoto motivu na text *Vidění* (Revelationes) sv. Brigity Švédské (* 1303 – † 1373) a další literární zdroje spojené především s františkánskou spiritualitou, jak ji ve svém díle představuje např. sv. Vavřinec z Brindisi (* 1559 – † 1619). Oltářní plátno i jeho starší verze uložená ve sbírkách Pražského hradu jsou dále porovnány s lombardskou skupinou maleb stejného námětu interpretovanou jako netypické lokální znázornění učení o Neposkvrněném početí Panny Marie. Díky tomu, ale i díky dalším popisovaným souvislostem, je možné zhodnotit, že pražské malby, i uskupení samotného poutního místa, odkazují na tento teologický motiv.

FORGOTTEN PAINTINGS OF THE ADORATION OF CHRIST IN PRAGUE'S HRADČANY

The text interprets the main altar canvas from the Church of the Nativity of our Lord in the early Baroque complex of Prague's Loreta and the entire pilgrimage site through the doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. Based on the records of the Capuchin Annals and other archival sources, it opens up the hitherto overlooked question of the origin of the Church of the Nativity of Our Lord, which was significantly and repeatedly rebuilt in the first half of the 18th century. Despite this, the original altar canvas has been used again and again, which shows the great local respect for this work or motif. The article also points out the relation of this motif with the text of the Revelations of Saint Bridget of Sweden (* 1303 – † 1373) and other literary sources, especially those associated with Franciscan spirituality, such as the work of Saint Lawrence of Brindisi (* 1559 – † 1619). Comparison of the altar canvas and its older version in the Prague Castle collections with a Lombard group of paintings on the same theme, interpreted as an atypical local representation of the doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary, and other described features, allow to assess that the Prague paintings, as well as the layout of the pilgrimage site itself, refer to this theological motif.

Klíčová slova — Praha – Hradčany – Loreta – Neposkvrněné početí Panny Marie – františkánská spiritualita – barokní malířství – barokní poutní místo – sv. Brigita Švédská – sv. Vavřinec z Brindisi

Key words — Prague – Hradčany – Loreta – Immaculate Conception of Virgin Mary – Franciscan Spirituality – Baroque painting – Baroque pilgrimage site – St. Bridget of Sweden – St. Lawrence of Brindisi

Charakter Hradčan, jednoho z historických pražských měst, ovlivňovala jak bezprostřední blízkost Hradu, tak poloha při pražské periférii. Až do začátku 17. století zde stávalo popraviště, vedla tudy důležitá přístupová cesta k Hradu Strahovskou branou ze západu a další Špitálskou od severu, zástavba byla až do vybudování mariánských hradeb rozdělena linií městského opevnění ze 14. století, šlechta zde budovala své rezidence, bydleli tu dvorští dodavatelé a služebníci a útočiště nalézala řada významných církevních institucí (WACHSMANNOVÁ-JURSOVÁ 1941, [6]; BLÁŽKOVÁ 2011). A právě na Hradčanech nacházíme na dvou místech motiv adorace Krista, který je tématem tohoto textu. Kompozici několikrát nalézáme v prostoru pražské Lorety, významného poutního místa založeného a dlouhodobě podporovaného rodem Lobkoviců. Rozměrnou malbu s tímto tématem uchovávají také sbírky Pražského hradu. Cílem této studie je vysvětlit důvody zrodu samotné kompozice *Adorace Krista* a její význam, okolnosti vzniku jejích následných kopií a poukázat na vzájemné vztahy mezi těmito uměleckými díly. Jedinečností tohoto námětu je jednak jeho výskyt doposud zjištěný výhradně v Praze na Hradčanech a jednak do této doby nepovšimnutý detailně propracovaný náboženský obsah navazující na dobové teologické učení, jenž se navíc zrcadlí v celém uspořádání známého loretánského komplexu.

Nesporným centrem i středem pozornosti tohoto pražského mariánského poutního místa byla vždy Svatá chýše s milostnou sochou Panny Marie Loretánské. Nejen kvůli tomu bylo doposud zcela přehlíženo hlavní oltářní plátno zdejšího kostela Narození Páně (obr. 1).¹ Malba vyobrazuje Pannu Marii stojící v krajině, oděnou do tmavomodré tuniky se zlatým lemem. Maria je netradičně prostovlasá, rozpuštěné vlnité hnědé vlasy jí splývají na ramena. Její postoj s pokrčenými koleny a zkřížené ruce vyjadřují gesto pokory a adorace vůči malému Ježíškovi. Nahé dítě leží na bílém plátně, jehož jeden cíp má obmotaný kolem ruky, jiný cíp je zauzlován. Nad dítětem z odhalených kořenů vyrůstá rozeklaný strom. V horní části malby jsou vyobrazeny tři okřídlené

1 Kostel Narození Páně byl nejprve větší kaplí. V textu bude tento prostor označován jako kaple až do jeho poslední, největší přestavby ve 30. letech 18. století. Podrobněji ke stavebnímu vývoji prostoru viz dále v textu.



Obr. 1. Neznámý mistr, 40.–60. léta 17. století: *Adorace Krista*. Obraz z hlavního oltáře kostela Narození Páně, olejomalba na plátně, 320 × 192 cm (inv. č. Lor-002, Loreta, Praha-Hradčany; foto © Provincie kapucínů v ČR, 2022).

andílčí hlavičky. Plátno pravděpodobně nebylo v novodobé historii restaurováno. Při bližším průzkumu je však pouhým okem patrné, že bylo v horní a dolní části nastaveno.

Autorství a datace obrazu nebyly doposud zcela objasněny. Jan Florian Hammerschmid uvádí pouze existenci oltáře Narození Páně (HAMMERSCHMID 1723, 416). Jaroslav SCHALLER (1794) ani Jan Quirin Jahn (ANG Jahn) jej ve svých textech nezmiňují. Julius M. Schottky jej nejistě připisuje Janu

Jiřímu Heinschovi (*1647–†1712) jako kopii Raffaella Santiho (SCHOTTKY 1832, 239).² Toto autorství přebírá i Jan Diviš.³ V současném průvodci pražskou Loretou je obraz uveden jako dílo neznámého mistra před rokem 1700, snad kopie renesančního díla z okruhu Fra Filippa Lippiho (BAŠTA/BAŠTOVÁ/CVACHOVÁ 2020, 21). K autorství je tedy přístupováno rozdílně. Jednotlivé informace je pouze zpráva o vzniku malby na základě staršího díla. Problematickým faktem studia je to, že obraz je očividně starší než hlavní oltář i než samotný kostel, jehož postupné rozšiřování do dnešní podoby začalo roku 1717. Proto je třeba se s vývojem tohoto chrámového prostoru krátce seznámit.

Samotné poutní místo bylo založeno vně linie městského opevnění 3. června 1626 hraběnkou Benignou Kateřinou z Lobkovic (*1594–†1653) a do současného komplexu sestávajícího ze Svaté chýše, kostela Narození Páně, ambitů se šesti kaplemi a klenotnice se stavebně vyvíjelo více než sto let.⁴ Svatá chýše byla hotova již roku 1627. Vzhledem k problémům s vlastnictvím okolních pozemků však byla posvěcena až 25. března 1631 pražským arcibiskupem, kardinálem Arnoštem Vojtěchem z Harrachu (*1598–†1667). Ještě téhož roku nechala Benigna Kateřina z Lobkovic vyměřit základy pro okolní ambity, k jejichž výstavbě se přikročilo roku 1634. K roku 1640 se v provinčních análech nachází záznam o dokončení stavby kolem Svaté chýše „do čtverce“, tedy o dokončení ambitů. Dostavěny měly být také dvě věže při větší kapli, tj. při pozdějším poutním kostele.⁵ V roce 1651 Benigna Kateřina z Lobkovic pověřila duchovní správou Lorety kapucíny. O dva roky později zemřela a byla pohřbena do místní lobkovické hrobky. Patronát nad poutním místem přešel na následujících pět let na jejího syna Kryštofa Ferdinanda Popela z Lobkovic (*1614–†1658). Po jeho smrti převzala poručnictví společného nedospělého syna Václava Ferdinanda (*1654–†1697) druhá Lobkovicova manželka Marie Alžběta Apolonie hraběnka z Tilly (†1665), stejně tak i patronát nad Loretou. Alžběta Apolonie roku 1660 uzavřela smlouvu se zednickým mistrem Hansem Georgem Gottwieckem z Pohorlece (†1684) mimo jiné na vyhloubení dvou výklenkových kaplí sv. Františka a sv. Antonína v ambitech (DVOŘÁK 1883, 22). K roku 1663 je zaznamenáno zřízení tří oltářů do kaplí a dále pak krypty pro dobrodince kláštera před hlavním oltářem (k tomu přesněji viz dále). Dne 1. května 1664 byly oltáře posvěceny kardinálem Harrachem (KPK, inv. č. 391, Annalium, II, 638). V následující době se Loreta dále rozrůstá, například v 80. letech 17. století postupně vznikají nárožní kaple. Na počátku 18. století jsou prohloubeny kaple františkánských světců. Dne 17. července 1717 je pak položen základní kámen pro rozšíření kaple Narození Páně. Náklady stavby nesla významná podporovatelka kapucínů Marie Markéta hraběnka Valdštejnová, rozená Černínová z Chudenic (*1687–†1728). Smlouva o dílo byla uzavřena s Kryštofem Dientzenhoferem (*1655–†1722). Úpravy se týkaly prostoru středního klenebního pole dnešního kostela. Roku 1719 zde byl osazen nový oltář. Na náklad hraběnky Valdštejnové byla kaple rozšířena ještě roku 1722, a to na západ, tedy směrem ke Svaté chýši (jde o první klenební pole současného kostela s hudební kruchtou). Zakázku již provedl Kilián Ignác Dientzenhofer (*1689–†1751). Třetí rozšíření probíhalo v letech 1734–1735 pod vedením architekta Jana Jiřího Aichbauera (*1680–†1737), který prostor dobudoval směrem na východ o poslední klenební pole a závěr. Na výzdobě interiéru se pracovalo ještě do roku 1737.

Jednotlivé etapy stavebního vývoje dnešního kostela, které jsou díky doloženým smlouvám vcelku dobře dokumentovány, zastínily základní otázku, kdy kaple Narození Páně vůbec vznikla. V odborné literatuře je tato otázka buď tiše opomíjena, nebo se předpokládá vznik výklenkové kaple v 60. letech 17. století právě na základě smlouvy se zednickým mistrem Gottwieckem a zprávy o zřízení tří oltářů. Smlouva s Gottwieckem však hovoří pouze o dvou výklenkových kaplích (DVOŘÁK 1883, 75–76; DIVIŠ 1972, 41; DIVIŠ 1987, 15).⁶ Důležitým zdrojem informací

2 Tento názor pak přebírají i další autoři: DVOŘÁK 1883, 87; EKERT 1883, 162; WACHSMANNOVÁ-JURSOVÁ 1941, [26]; ZAP 1835, 92.

3 Ve své starší a obsáhlejší studii Jan Diviš obraz vůbec nezmiňuje (DIVIŠ 1972), v mladší práci tak činí pouze na okraj (DIVIŠ 1987, 15). Nejnovější Heinschova monografie obraz do jeho tvorby neřadí. Zaznamenává pouze kresbu *Panna Maria adorující Ježíška* (1708, kresba perem, 19,6 × 14,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 27933), která však zobrazuje odlišnou kompozici (ŠRONĚK 2006, 164).

4 Archivními zdroji k tématu Lorety jsou především fond Kapucini – provincie a konventy (Praha) v Národním archivu (ŘK), lobkovický archiv (LRRA, sign. R 7/43–49) a Kapucínská provinční knihovna v Praze na Hradčanech (zde především anály česko-moravské provincie, KPK, inv. č. 390–412, z let 1726–1787, pojednávající však o dějích už od roku 1600). Širší vzhled do pramenů přináší Marek BRČÁK (2022). Z uměleckohistorického hlediska jsou nejdůležitějšími pracemi DIVIŠ 1972; VILÍMKOVÁ 1974; BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016; 2017).

5 „Hoc tempore ad perfectionem suam pervenit structura circa Sacram Domum Lauretanam in quadro, quae ambitus circa circum appellatur [...] pariter in sublimi erigebantur duae turres, quae modo stant penes majus Sacellum, campanas pro necessitate Divinorum Officiorum in Laureta celebrari Solitorum Sustenbantes [...]“ (KPK, inv. č. 391, Annalium, II, 63; VILÍMKOVÁ 1974, 11).

6 Rozměr kaple sv. Františka zachycuje plánec zobrazující původní stav výklenkové kaple a plánovaný stav při rozšíření na počátku 18. století (BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017, 140–141).



o stavebním vývoji Lorety jsou tak grafické listy vyobrazující celý komplex. Nejstarší z nich (1682; obr. 2) zachycuje stav areálu, který lze vztáhnout k roku 1664 (BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017, 138). Vyobrazuje Svatou chýši, ambity, na západě průčelní budovu s věží a na východě druhou budovu s postranními věžemi (LIČENIKOVÁ 2017, 14–15; BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017, 138). Grafický list z roku 1694 zachycuje obdobnou situaci, navíc s přidánými nárožními kaplemi (obr. 3).⁷ Jan DVIŠ (1987, 36) si budovy ve východním křídle ambitů všimá, ale vysvětluje ji jako invenci rytce. Nejnovější studie, které vznikají pod vedením manželů Baštových, existenci druhé budovy nepopírají, její účel však zatím nechávají bez vysvětlení.

Domnívám se, že v prostoru dnešního kostela rozsáhlejší kaple Narození Páně existovala ještě před rokem 1717. Dokládá to právě již citovaný záznam v análech k roku 1640, který situuje dokončené dvě zvonice po stranách „větší kaple“, smlouva s mistrem Gottwieckem z roku 1660, a to pouze na dvě nové kaple, a roku 1663 zřízení tří oltářů (zřejmě tedy pro tři kaple) a stavba krypty před „hlavním oltářem“, který je právě s velkou kaplí spojován. Protože se žádný objekt, jež by bylo možné označit za kapli, neobjevuje na grafických listech, musela být architektonicky začleněna do zobrazené neidentifikované východní budovy, což dokládá i zdvo z nejstarší stavební etapy zjištěné v pláti kostela.⁸ O výstavbě kaple tak bylo pravděpodobně

Obr. 2. Anonym, 1682: Nejstarší známé vyobrazení Lorety vlepěné do rukopisu účetní knihy *Verzeichnusz desz jenigen Geldts*. Mědiryt na papíře, 153 × 75 mm (NA ŘK, inv. č. 69, s. p.; foto © Provincie kapucínů v ČR).

Obr. 3. Gerard de Groos, 1694: Loreta v Praze na Hradčanech. Frontispis průvodce po poutním místě *Prager Laureten-Büchlein*, mědiryt na papíře, 125 × 74 mm (převzato z COCHEM 1694; foto © Provincie kapucínů v ČR).

⁷ Rytina Gerarda de Groos (* asi 1650–†1730) na frontispisu díla Martina von Cochem (* 1634–†1712) *Prager Laureten-Büchlein* z roku 1694 (COCHEM 1694; viz BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017, 16, 17, 152–155, zde také další de Groosova grafická vyobrazení Lorety vycházejí z předlohy užité v Cochemově tisku).

⁸ Závěr kaple se pravděpodobně nacházel v dnešním středním poli kostela, v linii současné vnější obvodové zdi sakristie a adorační kaple. Na nároží těchto prostor sousedících s kostelem bylo zjištěno zdvo z nejstarší etapy stavby Lorety, jak dokládají plány stavebněhistorického průzkumu. O tom, že kaple existovala již v době vzniku ambitů, uvažuje už Milada VILIMKOVÁ (1974, 56–57, 104, plán přízemí, s. p.; cf. LIČENIKOVÁ 2017, 15–16), nikdo z dalších badatelů však na tento názor nenavázal.



Obr. 4. Grafické zobrazení oltářního plátna *Adorace Krista* v průvodci *Lauretanischer Blumen-Garten* z roku 1700 (převzato z BILOVSKÝ 1700, 159).

rozhodnuto již v době vyměřování ambity v roce 1631. Všechny tři hlavní části celého komplexu (Svatá chýše a okolní ambity s větší kaplí a dvěma věžemi) by tedy přináležely k aktu založení poutního místa Benignou Kateřinou z Lobkovic. Politicko-společenské okolnosti válečných let však stavbu a dokončení komplexu protahovaly. Samotná realizace kaple snad proběhla někdy v období 1634–1640. V dispozičně nezměněném stavu pak prostor větší kaple setrval až do roku 1717.

Rozměrné plátno *Adorace Krista* proto mohlo být určeno přímo do původní kaple. Podporou této hypotézy je fakt, že kompozice *Adorace Krista* byla v prostředí pražské Lorety známa již roku 1700, tedy v období před rozšířením kaple na kostel, jak dokládá dobový poutnický text *Lauretanischer Blumen-Garten* (BILOVSKÝ 1700, 157–161, vyobrazení 159). Ten nabízí poutníkovi formou modliteb zamyšlení se nad jednotlivými částmi Lorety i konkrétními uměleckými díly. Text modlitby v loretánské kapli Narození Páně přímo pracuje s vyobrazením adorace Krista Pannou Marií a je doplněn grafickým zpracováním oltářního plátna (obr. 4). Sledovaný motiv se tedy v prostředí Lorety již před rokem 1700 těšil velké úctě (VYMAZALOVÁ 2022a, 73). Datování samotné malby tak můžeme vložit do období 1640–1700. Vzhledem ke vzniku oltářů v 60. letech se domnívám, že je možné dataci specifikovat na léta 1640–1663.⁹ Tato datace by však s největší pravděpodobností vyloučila tolik opakované autorství Jana Jiřího Heinsche, který nebyl v této době ještě činný (první zprávy o něm jsou až z roku 1679; ŠRONĚK 2006, 137, 168). Rozpoznání jiného autorského rukopisu však ztěžuje i jasně patrná archaičnost malby a výše zmiňovaná zpráva o vzniku obrazu na základě staršího díla.¹⁰

Úctu k tomuto motivu v prostředí Lorety nám dokládají i jeho mnohá další zobrazení – na dvířkách stříbrného tabernáku¹¹ pro loretánský kostel (obr. 5), na Valdštejnské monstranci a Valdštejnském kalichu (obr. 6) z Loretánského pokladu.¹² Tabernákl i precióza byly vytvořeny díky již zmíněné štědrosti Marie Markéty hraběnky Valdštejnové, donátorky kostela. Vyobrazení adorace Krista nalezneme také na portrétu samotné hraběnky z 1. poloviny 18. století (obr. 7). Petr Bašta proto upozorňuje, že se jednalo o hraběnčin velmi osobní motiv. Avšak podle mého názoru je třeba uvažovat v širších souvislostech a nespojovat tuto adoraci Krista pouze s Marií Markétou Valdštejnovou. Interpretace oltářního obrazu totiž dokládá napojení na ikonografii celého poutního místa, jak bude doloženo později. Hraběnka Valdštejnová svými fundacemi na tuto tradici pouze navázala.

Před ikonografickým rozbořením malby je třeba připomenout fakt uvedený na začátku textu, že tento motiv lze v Praze vidět také v nedalekých sbírkách Pražského hradu. Zde se nachází malba s téměř totožnou kompozicí včetně jednotlivých detailů (např. dekoru lemu Mariiných šatů), datovaná kolem roku 1600 (obr. 8).¹³ Poprvé je malba v hradních sbírkách, konkrétně ve dvorní kapli, zaznamenána v roce 1832 jako velmi kvalitní dílo Josefa Heintze.¹⁴ Mezi lety 1880–1944 je uváděna jako kopie, střídavě v místodržitelské kanceláři, depozitáři kaple a skladu. Výrazným rozdílem mezi oběma malbami je barevnost šatů Panny Marie, jež jsou na hradní malbě světle modré, a jejích vlasů, jež jsou na hradní verzi plavé. Rozpoznat lze také určité ztěžknutí Mariiny postavy a rozdílný výraz malého Ježíška na loretánském obrazu. Malba z hradních sbírek naopak vykazuje zkušenější rukopis. Dalším rozdílným prvkem je pojetí detailnosti prostředí. Krajina hradního obrazu je neurčitá, jako by zahalená v mlze. Loretánská krajina obsahuje více detailů, domek, most, vinnou révu v kořenech stromu atd.

9 Do dnešní podoby byl pak obraz upraven někdy během přestaveb kostela v období let 1717–1737.

10 Určení autora či fundátora malby také velmi ztěžuje fakt, že strany 617–635, které se vztahují k roku 1634, kdy se započalo s výstavbou ambity, jsou v análech vyříznuty (VILIMKOVÁ 1974, 10).

11 Nejprve byl tabernákl umístěn ve druhé místnosti staré loretánské klenotnice. Do kostela se dostal až před rokem 1786. Nyní se opět nachází v expozici Loretánského pokladu (inv. č. N-107; BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016, 68). Autorem tabernáku byl Leopold Lichtenschopf snad podle návrhu Richarda Prachnera. Vyroben byl pravděpodobně mezi lety 1718–1725. Petr Bašta jeho vznik datuje po roce 1730. Max Dvořák však ve své historii Lorety podává přepis nadačního instrumentu Marie Markéty hraběnky Valdštejnové datovaný 15. června 1725. Odvolává se na roudnický lobkovický archiv, signaturu však neuvádí. Zde je již tabernákl zmiňován jako hotový. Dataci tabernáku je tedy třeba vymezit roky dokončení první přestavby kostela a vzniku instrumentu (DVOŘÁK 1883, 81–85; BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016, 68–69).

12 Loretánský poklad, inv. č. P-068C a P-070C, datováno 1721 (DÍVÍS 1987, 96, 109, 202, 203).

13 Obrazárna Pražského hradu, inv. č. O 161. Dílo je nyní uloženo v depozitáři Pražského hradu.

14 OPH 1832, položka inv. č. 350. Heintzovo autorství nelze prokázat. V rudolfinských inventářích obraz *Adorace Krista* uveden není. Zda lze ztotožnit záznam v nejobsažnějším hradním inventáři z roku 1621 pod číslem 508 („In der capell ist ein großes Marienbild“) s touto malbou, je otázkou (ZIMMERMANN 1905, 66). Kde se nalézala ona kaple, zřejmě císařova soukromá, není zcela jasné. Ivan Muchka předpokládá, že mohla být umístěna nedaleko lvice u Bílé věže, v blízkosti vlastních komnat císaře (MUCHKA 1991, 212). Dílo nelze v inventářích ztotožnit ani s žádným jiným obrazem připsaným Josefu Heintzovi. Nejnověji k hradním inventářům viz ZIMMER 2021.



Obraz ze sbírek Pražského hradu byl restaurován Radanou a Mojmírem Hamsíkovými v roce 1997, kdy byla poprvé rozpoznána návaznost na tvorbu boloňského malíře a zlatníka Francesca Francii (* 1447 – † 1517; HAMSÍKOVÁ/HAMSÍK 1997, s. p.). Olga Pujmanová malbu publikovala jako dílo benátské školy 2. poloviny 16. století (PUJMANOVÁ 2000; PUJMANOVÁ/PŘIBYL 2008, 407–408). Pujmanová pojednává obraz velmi detailně, upozorňuje na pojetí Panny Marie odkazující k typu *Maria Pia* a *Maria Sacerdos*. Konkrétně druhé označení stanovuje na základě oděvu Panny Marie, který připomíná liturgické roucho. Pojetí dítěte, konkrétně látka obmotaná okolo pravé ruky Ježíška, Pujmanovou přesvědčuje o benátském původu autora. Je si také vědoma návaznosti kompozice na lombardské zdroje a františkánský řád. V této souvislosti cituje článek Luisy Vertovy, v němž jsou konkrétní lombardské příklady rozebrány (VERTOVA 1969). Akvizici díla do Prahy předpokládá na počátku 19. století, kdy docházelo k přesunu uměleckých děl mezi pražským a vídeňským dvorem. Podle mého názoru doposud nepovšimnutá spojitost s loretánskou malbou, která je v Praze doložena před rokem 1700, však tento předpoklad znejišťuje.

Posloupnost sledovaného motivu adorace Krista lze tedy navrhnout takto: okolo roku 1600 vzniklo rukou mistra znalého benátského uměleckého prostředí hradní dílo *Adorace Krista*. Mezi lety 1640–1663 byl tento motiv znovu použit neznámým mistrem pro oltářní plátno kaple Narození Páně v Loretě. Na počátku 18. století byl oltářní obraz nastaven a opětovně osazen do novostavby kostela a motiv zopakován na dalších uměleckých dílech. Tato časová řada má v sobě ale velmi mnoho bílých míst. Určitým vodítkem může být ikonografický rozbor samotné kompozice a jeho návaznost na konkrétní řádovou spiritualitu.

Výjevy narození Krista vždy reagovaly na dobová učení církve a teologické otázky i osobní přání donátora či objednavatele. Zdrojem konkrétního zpracování mohla být jak kanonizovaná evangelia či pseudoevangelia o Ježíškově dětství, tak dobová teologická či mystická literatura (ROYT 2006, 164). Tak je tomu i v tomto sledovaném případě, navíc se zde pro české umělecké prostředí objevují nové literární i obrazové zdroje. Ikonografické zdroje kompozice jsou tedy velmi

Obr. 5. Leopold Lichtenschopf, Praha, mezi 1718–1725: Tabernákl. Stříbro, částečně zlacené, mosaz zlacená, dřevěná konstrukce, 186 × 132 cm (Loretánský poklad, inv. č. N-107, Loreta, Praha-Hradčany; foto © Provincie kapucínů v ČR, 2022). **Vlevo** – celek; **vpravo** – detail reliéfu *Adorace* na dvířkách.



Obr. 6. J. M. Schick, Praha, 1721:
Monstrance a kalich – souprava
zv. Valdštejnská.
Celek a detaily medailonů s *Adorací*:
kalich (**vpravo**) – stříbro částečně
zlacené, ametysty, křišťály, smalt;
v. 31 cm; monstrance (**dole**) –
stříbro částečně zlacené, křišťály,
ametysty, záhnědy, citríny, smalt;
v. 82,5; š. záře 40 cm (Loretánský
poklad, inv. č. P-068C a P-070C,
Loreta, Praha-Hradčany; foto
© Provincie kapucínů v ČR, 2022).



rozsáhlé. Již Olga PUJMANOVÁ (2000, 82) upozornila na základní z nich – *Vidění sv. Brigity Švédské* (*1303–†1373): „Panna sejmula boty ze svých nohou a odložila bílý plášť, který měla na sobě. Sňala si z hlavy závoj a položila jej vedle sebe, nechala si jen šaty, její nádherné vlasy se tak rozprostíraly přes její ramena jako zlato. Poté vyndala dvě lněná a dvě vlněná plátna, velmi čistá a jemně tkaná, která přinesla, aby do nich zavinula dítě, které se mělo narodit, a další dva malé lněné kusy látky, aby jej jimi přikryla a omotala mu do nich hlavu. Připravila vše vedle sebe, až přijde čas. Když bylo všechno připraveno, Panna s velkou úctou poklekla a začala se modlit. Byla otočena zády k jesličkám, ale zvedla hlavu k nebi, čelem k východu. [...] Narození dítěte bylo tak bezprostřední a náhlé, že jsem nebyla schopna vidět nebo rozeznat, jak, nebo dokonce kterou částí svého těla dala dítěti život. A přece jsem okamžitě uviděla to nádherné nemluvně ležící na zemi, nahé a zářící. Jeho tělo bylo zcela čisté od veškeré špíny a nečistot. [...] Když Panna poznala, že porodila, okamžitě sklonila hlavu, spojila ruce a s velkou zbožností a úctou se klaněla dítěti říkajíc mu: ‚Vítej, můj Bože, můj Pane a můj Synu!‘“ (MORRIS/SEARBY 2012, kn. 7, kap. 21, 250–251)¹⁵

Malba tedy navazuje na Brigitina *Vidění* pouze některými prvky – zlatými vlasy, bosýma nohama Panny Marie, nahým Ježíškem a bílou látkou pod ním.¹⁶ Pro celkové pochopení podstaty této specifické kompozice¹⁷ je třeba zaměřit se na její lombardské předobrazy. Systematicky, jako souvztažnou skupinu, je kromě Luisy Vertovy zpracovává ve své studii také Elena RAMPI

Obr. 7. Anonym, 1. polovina 18. století: Portrét Marie Markéty hraběnky Valdštejnové, rozené Černínové z Chudenic s modelem oltářního obrazu *Adorace*. Olejomalba na plátně, 230 × 144 cm (inv. č. P-002, Loreta, Praha-Hradčany; foto © Provincie kapucínů v ČR, 2022). **Vlevo** – celek; **vpravo** – detail zmenšené kopie *Adorace*.

15 Překlad autorka textu. Nejnověji k tématu OEN 2018.

16 Zde je nutno připomenout, že *Vidění sv. Brigity Švédské* nebyla pro pražské prostředí neznámým textem. Český překlad vznikl díky Tomáši Štítnému ze Štítného snad již v 90. letech 14. století (RYCHTEROVÁ 2009). Pro vysvětlení významu obrazu v pražské Loretě je to však marginální fakt, protože se jednalo o velmi populární a známou literaturu. Existence latinských vydání *Vidění* z let 1606 a 1626 je doložena například i v roudnické lobkovické knihovně (viz katalog knihovny sine 1898, s. p., sál IV.).

17 Odlišnost od předchozí tradice *Viděními* inspirovaného výjevu narození Krista či adorací dítěte, jak jej asi poprvé ztvárnil Niccolò di Tommaso (*Visione di santa Brigida della Natività*, po 1372, Pinacoteca Vaticana) spočívá mj. v absenci dalších postav a zasazení scény do otevřené krajiny bez náznaku interiéru.

Obr. 8. Neznámý benátský mistr, mezi 1600–1602: *Adorace Krista*. olej na plátně, 210 × 162 cm (Obrazárna Pražského hradu, inv. č. O 161; © Správa Pražského hradu, foto Jan Glöck, 2021).



(1996; obr. 9, 10, 11).¹⁸ Za původní předobraz považuje nedochovanou fresku z doby před rokem 1472 z kostela Santa Maria della Pace v Miláně, který byl klášterním kostelem amadeitů, tedy reformované odnože františkánského řádu. Zakladatelem amadeitů i zmíněného kostela byl Amadeo Menez de Sylva.¹⁹ Právě on měl být ideovým tvůrcem této fresky, která se pro řád

¹⁸ Mezi tuto skupinu řadí mimo jiné tyto obrazy Madony adorující Ježíška (ve výčtu autor, místo): anonym, bývalý klášter Santa Maria della Pace, Milán (obr. 9); Giovanni Ambrogio Bevilacqua, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany (obr. 11); anonym, Musei Civici di Pavia; Giovanni Ambrogio Bevilacqua (připsáno), Musei Civici di Pavia (obr. 10); anonym, Cappella delle Donne, opatství Chiaravalle, Milán; okruh Camilla Procacciniho, Pinacoteca di Brera, Milán; Ambrogio Bergognone (připsáno), Certosa di Pavia (RAMPI 1996).

¹⁹ Amadeo Menez de Sylva (* po 1427 – † 1482) vstoupil do františkánského řádu roku 1456. Později založil kongregaci amadeitů vycházející z františkánské řehole. Ti svůj první klášter založili v Bressanu u Castelleone díky podpoře Biancy Marie Visconti roku 1460. Následně byl roku 1468 založen již zmiňovaný klášter Santa Maria della Pace v Miláně. Roku 1472 tomuto klášteru i kongregaci přislíbil nový papež Sixtus IV. ochranu vzhledem k nespokojenosti s dalšími odnožemi františkánského řádu. Amadeo byl poté povolán do Říma a stal se osobním zpovědníkem Sixta IV., který je pro historii imakulárního učení velmi důležitou osobností. Amadeo zemřel roku 1482 v klášteře Santa Maria della Pace v Miláně během vizitace svých klášterů. Samotná kongregace amadeitů zanikla roku 1568, kdy bylo jejich všech třicet devět klášterů přičleněno k františkánům observantům. Nejnověji k Amadeově osobě viz DIAS ET AL. 2014, 5–9.

stala reprezentativním vyobrazením. Freska znázorňovala Pannu Marii adorující Krista ležícího na zemi a její šat byl poset slovem PAX – v odkazu na zasvěcení kostela. Veliká úcta k výjevu zapříčinila, že při přestavbě kostela byla freska přenesena v rámu na hlavní oltář. Navíc staré popisy kostela dokládají, že v prostoru chrámu poté vznikaly další kopie motivu (RAMPI 1996, 5–8). Mezi ty, které zachycují podobu původní fresky nejméně, Rampi řadí dvě anonymní malby, podle jejího názoru obě z 16. století. První z nich je uložena v bývalém klášteře Santa Maria della Pace v Miláně (obr. 9), druhá v Musei Civici di Pavia. Další malby námět fresky variují. Různě je pojímán podklad, na němž Ježíšek leží, někdy bez bílé látky, někdy ve zlaté záři připomínající bernardinské slunce. Variovány jsou ruce malého Ježíška. Převažuje přiblížení prstů jedné jeho ruky k jeho ústům, druhá je vztahována k Panně Marii jakoby jí žehnající. Někdy je oděv šatů Panny Marie poset slovem PAX, v určitých případech je ještě doplněn motivem klasu, jindy jsou šaty ponechány bez dekoru. Otevřená krajina výjevu se střídá s uzavřenou zahradou evokující *hortus conclusus*. Základním neměnným prvkem je však mírné pokrčení Mariiných nohou, pokorná úklona a široký šat, který je již v podání nejstarších kopií značně archaický. Rampi tuto archaičnost vysvětluje Amadeovým cíleným navázáním na starší františkánský motiv, k němuž Amadeo dodal specifické prvky a vytvořil tak pro klášter ikonické řádové dílo.²⁰ Vyústěním textu Eleny Rampi je označení této adorace Krista za specifické místní vyjádření motivu Neposkvrněného početí Panny Marie,²¹ které vzniklo na základě spolupráce umělce a teologa, ve snaze přiblížit věřícím diskutované a zároveň vizuálně těžko uchopitelné budoucí dogma (RAMPI 1996, 13).²² Toto své tvrzení staví především na obsahu Amadeova textu *Apocalypsis Nova*, který se mj. tímto mariánským tématem zabývá.²³

Na amadeitský motiv adorace Krista nelze pohlížet pouze jako na ojedinělé ikonografické zpracování tématu Neposkvrněného početí Panny Marie. Je důležité jej chápat v kontextu celé františkánské řádové spirituality. Již Brigitina *Vidění* – prvotní literární zdroj motivu – pravděpodobně vznikala pod značným františkánským vlivem. Právě tento řád se staral o poutníky ve Svaté zemi (OEN 2018, 223). Maria H. Oen zde uvažuje, že právě díky původnímu způsobu meditace a modlitby františkánů mohl vzniknout takto originální motiv narození Krista. Připomíná i spojitost textu Brigitiných *Vidění* se středověkým františkánským textem *Meditationes vitae Christi*,²⁴ který podává příběh narození Krista výpravněji s drobnými odlišnostmi i podobnými styčnými body (OEN 2018, 216–219).²⁵

20 Při výčtu návazných kopií původní fresky z Milána zmiňuje i fresku *Madonna Bianca* v klášterním kostele Santa Maria Bianca della Misericordia v Casorettu a díla Francesca Francii (např. *Madonna im Rosenhag*, po roce 1500, Alte Pinakothek, Mnichov). Fresku z Casoretty pro její značnou odlišnost vysvětluje jako výsledek šíření a transformace kultu amadeitské Adorace. V případě Franciovy tvorby uvažuje, zda se nejednalo o samostatné rozvinutí tématu bez návaznosti na milánskou fresku (RAMPI 1996, 10, 12).

21 Dogma o Neposkvrněném početí Panny Marie, tedy o početí Marie sv. Annou a sv. Jáchymem bez jejího zatížení dědičným hříchem, bylo vyhlášeno bulou Pia IX. *Ineffabilis Deus* až roku 1854. Tato zásadní otázka katolické víry zahrnující nejen problematiku dědičného hříchu, ale i Mariina panenství, prochází celými dějinami církve. Základními milníky jsou rok 1124, kdy anglosaský mnich Eadmer (*cca 1060 – †cca 1126) vydal traktát *De Conceptione Sanctae Mariae*, a následné rozšíření této nauky mezi benediktiny a později františkány ve Francii. Nicméně však například zavedení tohoto svátku kolem roku 1140 v lyonské katedrále vyvolalo velmi silný odpor Bernarda z Clairvaux, který se odvolával na sv. Augustina a jeho argument Kristovy univerzální vykupitelské úlohy vztahující se i na Pannu Marii. Další výraznou obhajobu učení sepsal John Duns Scotus (*1265/1266 – †1308) ve svém textu *Ordinatio* (1300–1304), stavící na argumentaci Boží všemohoucnosti „*potuit, deuit, ergo fecit*“. Dalším významným milníkem byl rok 1439, kdy bylo dogma schváleno koncilem ve Ferrare, kam se předchozího roku přesunul z Basileje, avšak v souvislosti se sporem ohledně nadřazenosti papeže nad koncilem se stal pouhou synodou bez možnosti vyhlásit dogma. Dále roku 1477 papež Sixtus IV. vydal apoštolskou konstituci *Cum praeexcelsa*, v níž schválil mešní formulář svátku Neposkvrněného početí. Tridentýský koncil se dogmatu jen nepřímo dotkl při jednání o dědičném hříchu. Dne 8. prosince 1661 vydal papež Alexandr VII. konstituci *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* taktéž podporující nauku o Neposkvrněném početí Panny Marie. Svou roli sehrály také katolické univerzity, které v průběhu 17. století zavedly v rámci akademických aktů povinnost skládat přísahu věrnosti immaculátní nauce. Základní vhled do tématu viz SEYBOLD/KÖSTER/LECHNER 1994; WOLF 2005.

22 V 17. století však nejen díky spisu španělského malíře Francisca Pacheca *Arte de la Pintura* (*Umění malby*, 1649) převážilo vyobrazení tohoto dogmatu jako apokalyptické ženy (ROYT 2006, 191). K ikonografii Neposkvrněného početí podrobně viz FRANCIA 2005.

23 Základní práce k tomuto spisu viz MORISI 1970; DIAS ET AL. 2014. Spis byl dobovými teology přijímán ambivalentně. Navzdory tomu je však nutno podotknout, že text i členové kongregace amadeitů měli velmi silný vliv na římskou a lombardskou uměleckou produkci, a to převážně v průběhu 16. století. To bylo způsobeno především tzv. odpečetěním Amadeova spisu roku 1502 a druhou vlnou zájmu o tuto kongregaci. Díky tomu můžeme Amadea nalézt například i na Raffaelově *Disputaci o Nejsvětější svátosti* ve vatikánských stanzích (FROMMEL 2019, 48–51). K umělecké produkci kongregace viz SINAGRA 2012; v kontextu českých sbírek viz ZLATOHLÁVEK 2013.

24 Autorem textu je snad františkánský bratr Johannes de Caulibus, který jej vytvořil pro nejmenovanou klarisku ve 14. století v oblasti Toskánska (FLORA 2009, 17).

25 Zde přehled vývoje ikonografie motivu až k diskusi Henrika Cornella a Erwina Panofského, zda nejprve vznikl text Brigitina vidění narození Krista a následně jeho vizuální zpracování (Cornell), anebo byl prvním iniciačním motivem právě vizuální úzus, na jehož základě Brigita svůj text vystavěla (Panofsky). Oen se také zaměřuje na principy tehdejší řádové meditace, která byla založena na vizuálním kontaktu s uměleckým dílem a zapojování osobních zkušeností meditujícího

Obr. 9. Neznámý italský mistr, nedatováno (16. století): *Adorace Krista (Madonna della Pace)*. Boční kaple kostela, bývalý klášter Santa Maria della Pace, Milán (foto Enrico Engelmann, 2016; dostupné na <<http://www.milanofotografo.it/englishFotografiaDettagliFoto.aspx?ID=1644>>).



I obrazové předstupně kompozice jsou navázány na františkánské prostředí. Rampi spojuje amadeitskou *Adoraci* s iluminací z frontispisu františkánského breviáře z poloviny 15. století uloženého v boloňské univerzitní knihovně,²⁶ na níž Panna Maria v uzavřené zahradě s rukama zkříženými na prsou klečí před malým Ježíškem. Oděna je ve světle modrých brokátových šatech. Ježíšek leží nahý na látce, prst pravé ruky má u úst.

Stejně tak souvisí s tímto spirituálním prostředím i ikonografický význam motivu. *Adorace Krista* je v prostředí františkánské spirituality s tématem Neposkvrněného početí Panny Marie spojena velmi brzy. Maria H. OEN (2018) o tomto propojení hovoří již v kontextu Brigitina textu. Její vize totiž popisuje

Mariin bezbolestný a panenský porod Krista vycházející z učení, že sama Panna Maria byla počata bez poskvrny prvotního hříchu (OEN 2018, 227–229), a stala se tak posvěceným „chrámem“ pro nový život „vtěleného Slova“, tedy Krista. Robert Calkins pak interpretuje frontispis boloňského františkánského breviáře již zcela tímto dogmatem, a to především díky nápisové pásce frontispisu s textem „Ecce tu pulcher es dilecte mi et decorum“ (Pís 1,16;²⁷ CALKINS 1971, 19). A jak upozorňuje Elena Rampi, i Amadeo Menez de Sylva, velký zastávce Neposkvrněného početí, toto téma zahrnul do svého spisu *Apocalypsis Nova*. Příběh narození Krista zde nalezneme v páté kapitole a autor v něm reflektuje tradici Brigitiných vidění. Na samotnou vizionářku se dokonce odvolává. Při vyprávění příběhu narození, ale i v jiných pasážích textu, akcentuje panenský porod Marie („Clausus itaque Virgo peperit, clauso eius utero Dominus exiuit, sicut clausis ianuis ad discipulos intrauit [...]“; DIAS ET AL. 2014, 306–307; RAMPI 1996, 10). Tento dílčí motiv tedy také chápal jako jeden z výrazů tajemství Neposkvrněného početí.²⁸

V tomto světle je tedy možné navrhnout, že obrazy ze sbírek Pražského hradu i z pražské Lorety vyobrazují téma Neposkvrněného početí Panny Marie, a to díky jejich návaznosti na františkánskou spiritualitu a lombardskou skupinu. V porovnání s jejími jednotlivými příklady je však patrné, že malba z Pražského hradu není kopií některého z nich. Jednobarevný šat Panny Marie více odkazuje k dílu z Casoretta či škole Camilla Procacciniho (viz pozn. 18 a 20). Na druhou stranu právě prst u Ježíškových úst²⁹ evokuje nejstarší lombardskou tradici. Obtočení tkaniny okolo

jedince. Určitou analogii tohoto přístupu lze vidět také ve vztahu loretského díla, textu Bilovského modlitby a poutníka (viz VYMAZALOVÁ 2022a).

26 Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 337 (RAMPI 1996, 9). Manuskript byl pravděpodobně vytvořen roku 1446 neznámým umělcem označovaným jako Mistr františkánského breviáře. Byl obeznámen s veronským uměním a měl přímý kontakt s iluminátory v Lombardii, především s dílnou Berbella da Pavia (CALKINS 1971, 17–21).

27 Biblické citace v textu neodkazují na žádný určitý překlad či redakci Bible.

28 K otázce vlivu Amadea na vývoj vyobrazení Immaculaty viz FRANCIA 2004, 48–50.

29 Motiv Ježíškova prstu u úst se ve výtvarném umění objevuje v různých oblastech a souvislostech. Kromě lombardských příkladů lze uvést třeba Peruginovu *Adoraci Krista* (kolem 1496–1499, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florencie) či opakovaný výskyt v díle Polidora da Lanciano (*Svatá rodina s andělem*, asi 1540, soukromá sbírka). V některých případech má na těchto dílech Ježíšek jak prst u úst, tak mívá obtočenu látku okolo ruky (Tizian – dílna, *Adorace Ježíška*, mezi lety 1500 až 1560, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencie; Cesare Vecellio – připsáno, *Madona adorující dítě mezi andělem a malým Janem Křtitelem*, soukromá sbírka, viz PUJMANOVÁ 2000, 22; dále dvě díla připsaná Polidorovi da Lanciano – *Madona s Ježíškem a malým Janem Křtitelem*, asi 1580, Museo San Pietro, Colle di Val d'Elsa, a *Madona adorující dítě*

Ježíškovy ruky, zmiřované Olgou Pujmanovou, navíc odkazuje k Benátkám. Zcela inovativní je začlenění stromu s odkrytými kořeny i Ježíškův pohled na diváka. Tyto jednotlivé odlišnosti od lombardské skupiny k sobě naopak o to víc přibližují pražské malby se zcela totožnou kompozicí obohacenou vůči lombardské skupině o nové výrazové prvky podporující myšlenku Neposkvrněného početí Panny Marie (k jejich výkladu viz dále).

Návaznost samotného motivu adorace Krista na františkánskou spiritualitu podle mého soudu není náhodná. Pro loretánský obraz představuje jasnou spojnicí přílehlý kapucínský klášter. V případě obrazu z hradních sbírek datovaného okolo roku 1600 lze hledat souvislosti opět s kapucínským řádem. V těchto letech totiž do Prahy přišla první kapucínská misie a založení hradčanského kláštera se stalo velkou „aférou“ s mnoha význačnými aktéry tehdejší politické scény.³⁰ V čele první zaalpské misie, která mířila do Prahy, stál Vavřinec z Brindisi (* 1559 – † 1619). Ten není v českém prostředí prozatím vnímán jako výrazná politická či duchovní osobnost. Odborný zájem o jeho osobu rozvíjející se v posledních letech a několik podrobnějších studií o jeho životě a teologickém díle však ukazují na velmi vzdělaného a politicky činného muže.³¹ Navzdory svému jihoitalskému původu vyrůstal od roku 1574 v Benátkách, kde přišel do kontaktu s kapucínským řádem. Studoval filozofii a teologii v Padově a v Benátkách, kde se s motivem adorace mohl seznámit (CATALANO 2020b, 54). Získal velmi dobré teologické vzdělání i jazykovou vybavenost, která byla pro jeho budoucí, velmi úspěšnou diplomatickou činnost nejen v Praze, ale i v Itálii a Španělsku klíčová. Byl velmi výmluvným kazatelem a opakovaně vedl polemiky s nekatolíky. S ohledem na námi sledované téma je třeba připomenout,



Obr. 10. Giovanni Ambrogio Bevilacqua (připsáno), konec 15./zač. 16. století: *Adorace Krista (Madonna in adorazione del Bambino)*. Olej na dřevěné desce, 144 × 85 cm (Musei Civici di Pavia, La Pinacoteca Malaspina, inv. č. P10; převzato z <<https://insidethevaticanpilgrimages.com/the-wondrous-exchange-between-divinity-and-humanity-part-3/#>>>).

obklopená dvěma anděly, soukromá sbírka). Snad nejbližší českému prostředí by se mohl jevit obraz anonymního benátského mistra *Adorace Ježíška* z poloviny 16. století, který byl roku 2022 dražen v Galerii KODL. Podle Olgy Pujmanové se však jedná o import do českých sbírek ve 20. století (PUJMANOVÁ 2000, 81, 85; dále PUJMANOVÁ ET AL. 1997, 52, 53; DONNÉ ET AL. 2022, 17, č. 21). Obecného zhodnocení této ikonografické figury se doposud v odborné literatuře nedostalo.

³⁰ Řád menších bratří kapucínů vznikl roku 1525 jako třetí odnož původního františkánského řádu, v té době již rozděleného na minority a observanty. Amadeité i kapucíni, ale i mnohé další kongregace vzešly ze snah o obnovu řádu. Avšak pouze kapucíni byli nakonec uznáni jako samostatný řád. Blízkost spiritualit obou řádů nám může napovědět například totožné motto amadeitského kostela Santa Maria della Pace i kapucínů: „Pax et Bonum“ (RAMPI 1996, 7). Do Prahy byl řád kapucínů neúspěšně pozván již roku 1575 arcibiskupem Antonínem Brusem z Mohelnice s podporou Jana V. Popela z Lobkovic. K uskutečnění záměru došlo až roku 1599 za arcibiskupa Zbyňka Berký z Dubé. Nejnověji k historii kapucínského řádu viz DRENAS 2018, 57–85; BRČÁK/WOLF 2020b; INGEGNERI 2021b.

³¹ Vavřinec z Brindisi, vlastním jménem Giulio Cesare Russo, žil v letech 1559–1619, blahorečen 1783, svatořečen 1881; roku 1959 mu byl udělen titul *doctor apostolicus*. Nástin Vavřincova života podává nejnověji DRENAS 2018, 17–51; CATALANO 2020b; ČERNUŠÁK 2021. Nejrozsáhlejší prací stále zůstává CARMIGNANO DI BRENTA 1960.

Obr. 11. Giovanni Ambrogio Bevilacqua, poč. 16. století (kolem 1500/1510): *Adorace Krista* (*Maria, das Kind anbetend*). Tempera na plátně, 152 × 107 cm (Gemäldegalerie Alte Meister, sign. Gal.-Nr. 68, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drážďany; foto Elke Estel, Hans-Peter Klut, © bpk).



že velmi ctil Pannu Marii. Byl přesvědčený, že právě na její přímluvu byl uzdraven z nemoci žaludku, kvůli níž roku 1580 přerušil studia (CARMIGNANO DI BRENTA 1960, 167–173; DRENAS 2018, 37). Byl také velkým zastáncem učení o Neposkvrněném početí Panny Marie, ke kterému se opakovaně vracel mimo jiné i ve svých kázáních *Mariale*.³² Vznik starší pražské malby tedy může souviset i s příchodem tohoto intelektuálně zdatného kapucína do Čech.

Vavřincova kázání *Mariale* nám mohou jako dobový příklad františkánské literární teologické produkce nabídnout určitou oporu pro specifické kompoziční prvky obou pražských maleb. Prst u úst (obr. 12) vysvětluje Olga Pujmanová odkazem na biblické texty proroků Izajáše a Jeremiáše, u nichž Bůh dotykem úst započal jejich kazatelské poslání (PUJMANOVÁ 2000, 22–23, 83–84;

Iz 6,7; Jr 1,9). Vavřincův text, kde se taktéž nacházejí odkazy na biblické zmínky o rtech, se však neopírá pouze o tyto starozákonní citace, ale i o novozákonní, a to v kontextu odpuštění, bázně před Bohem a upřímnosti víry v Boha, která nesmí vycházet pouze ze rtů, ale i ze srdce.³³ Možné je tento motiv – opakující se především na benátských malbách, jak rozvádí Pujmanová – ztotožnit také s novozákonními Vavřincovými citacemi hovořícími o nevinosti Krista: „On, hříchu neučinil a v jeho ústech nebyla nalezena lest“. (1 Pt 2,22, jenž cituje Iz 53,9) I o tento verš Vavřinec opírá svou obhajobu Neposkvrněného početí Panny Marie, která jen jako bezhříšná nemohla přenést hřích na svého syna.³⁴ Vavřinec ve svých textech opakovaně hovoří o líbezné tváři Panny

32 Anglický překlad těchto kázání viz LAWRENCE 2007. Nejnověji k jeho textům FACCIOLI 2021; VYMAZALOVÁ 2022b. Argumentačně Vavřinec navazuje na linii započatou již zmíněným Johnem Duns Scotem, též členem františkánského řádu, který se k tématu Neposkvrněného početí Panny Marie vyjadřuje především ve svém spise *Ordinatio*. Jeho argumentace této nauky, označovaná někdy též slovem „necdum“, stojí na výroku Písma (Př 8,24–26): „Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram, necdum fontes aquarum eruperant, necdum montes gravi mole constiterant, ante colles ego parturiebar. Adhuc terram non fecerat, et flumina, et cardines orbis terrae.“ Duns Scotus soudí, že bylo příhodné, aby se Kristus narodil z ženy počaté bez poskvrny prvotního hříchu, a Bůh ve své všemohoucnosti tak mohl i chtěl učinit, a tak se také stalo. Podrobněji k jeho kázání a návaznosti na umělecké zpracování teologické myšlenky Neposkvrněného početí Panny Marie viz VYMAZALOVÁ 2022b.

33 „Multi enim orant, sed sine spiritu, sine mente tantum ore: ‚Populus hic labiis me honorat; cor autem eorum longe est a me.‘ Multi orant spiritu, sed non mente, orantes magno cum affectu et spiritu devotionis, dum psalmos vel canunt vel recitant, persolventes horas canonicas, vel officium Beatae Virginis dicentes, aut rosarium recitantes; [...]“ (LAURENTIUS 1964, 275; odkaz na Mk 7,6; anglický překlad LAWRENCE 2007, 259). – „Orandus nobis est Deus, ut cor nostrum et labia nostra emundet sicut labia Isaiae, ne cum Oza sacrosanctam hanc arcam indigne tangentes mortis rei efficiamur.“ (LAURENTIUS 1964, 569; odkaz na Iz 6,6–7, 2 S 6,6–7; anglický překlad LAWRENCE 2007, 526)

34 Např. „Sed aliam adhuc, quaeso, considerationem audite. Divus Petrus ad ostendendam Christi innocentiam id tantum dixit: ‚Qui peccatum non fecit, nec inventus est dolus in ore eius.‘ Super quae verba Divus Augustinus, lib. 5 Contra Iulianum Pelagianum, cap. 15, ait: ‚Notandum est quod iudicaverit Apostolus sufficere ad ostendendum in Christo nullum fuisse peccatum, dicere nullum eum fecisse peccatum, ut doceret, quia qui non fecit, habere non potuit. Omnino verissimum est, profecto enim peccatum etiam maior fecisset, si parvulus habuisset, nam propterea nullus est hominum praeter ipsum qui peccatum non fecerit grandioris aetatis accessu, quia nullus est hominum praeter ipsum qui peccatum non habuerit infantilis aetatis exortu.‘ Ubi docet Augustinus quod omnis qui in originali peccato conceptus, aliquid commiserit adulta aetate actuale peccatum, nam originale radix est actualium. Sed Beata Virgo nullum actuale commisit, ergo nec originale contraxit. Et si ad probandum quod Christus originale peccatum non habuerit, iudicio Petri Apostoli



Obr. 12. Neznámý mistr, 40.–60. léta 17. století: *Adorace Krista*. Detail (obr. 1). Oltářní obraz v kostele Narození Páně (inv. č. Lor-002, Loreta, Praha-Hradčany; foto © Provincie kapucínů v ČR, 2022).

Marie, zlatých kudrlinkách Ježíška a snad i trochu nečekaně o uzlu, který je výrazným prvkem pražské malby, a akcentuje tak spojení Panny Marie s Bohem, jež je k němu připoutána uzlem lásky či uzlem dokonalosti.³⁵ Již Pujmanová chápala motiv přikrytí Ježíška látkou jako odkaz na Ježíšovu lidskou podstatu (PUJMANOVÁ 2000, 23, 84). I k té se Vavřínek ve svých kázáních opakovane vrací.³⁶ Výklad této ikonografické figury přinesl již Leo STEINBERG (1983). Vida J. Hull si však navíc všímá, že i tento motiv lze nalézt v textu Brigitiných *Vidění* (HULL 1993, zejména 77–79).³⁷ K lidské a božské podstatě dítěte by se mohl vztahovat také rozeklaný strom, který nad ním vyrůstá a který odkazuje ke stromu Jesse. Jeho odkryté kořeny připomínají Izajášovo proroctví, že z kořenů Jesse (Jišeje, otce krále Davida) vzejde výhonek, který vydá ovoce (Iz 11,1).³⁸ Navíc, strom Jesse je jedním z průvodních ikonografických témat Neposkvrněného početí (FRANCIA 2004, 36) a symbolem očekávaného příchodu Mesiáše.

sufficit dicere quod peccatum non fecerit; ergo similiter de Beata Virgine dicendum est, cum sine omni macula praedicetur in Divinis Scripturis." (LAURENTIUS 1964, 443–444, odkaz na Pís 4,7; dále např. s. 237; anglický překlad LAWRENCE 2007, 223, 409) – Motiv prstu u úst je možné propojit i s apelem na tajemství Neposkvrněného početí Panny Marie, které je během katolické liturgie zdůrazněno úklonou během vyznání víry, konkrétně u věty „Skrze Ducha Svatého přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem.“ („Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.“; MISÁL 2023–2024 online).

35 „Animus autem Virginis in primo instanti conceptionis eius tractus fuit ad Deum, adhaesit Deo indissolubili nodo caritatis, quae dicitur vinculum perfectionis, idest, vinculum perfectum, indissolubile: Quis nos separabit a caritate Christi? Qui [...] adhaeret Deo unus spiritus est cum Deo. Sicut Eva, statim ut formata extitit, adducta fuit ad Adam, eique arctissimo vinculo amoris coniuncta; sic anima Virginis, statim ut creata fuit, a Spiritu Sancto adducta fuit ad Deum.“ (LAURENTIUS 1964, 348, odkaz na Ko 3,14, Ř 8,35, 1 Kor 6,17; anglický překlad LAWRENCE 2007, 322)

36 Např. „Non utitur materna auctoritate, sciens illum esse suum non tantum Filium, verum etiam Dominum et Creatorem, modestissime loquitur [...]“ (LAURENTIUS 1964, 246; anglický překlad LAWRENCE 2007, 232) „[...] sed incarnatio coniunxit Deum et hominem; Deus autem infinitis partibus multo sublimior homine est quam coelum terra.“ (LAURENTIUS 1964, 326; anglický překlad LAWRENCE 2007, 304)

37 MORRIS/SEARBY 2012, 253. Naopak Pujmanovou vyřčená úvaha o motivu „kněžství Panny Marie“ se nejeví již jako dále obhajitelná. Určitý archaismus oděvu Panny Marie a tmavého spodního roucha připomínajících kleriku a albu bych spíše vysvětlila jasným přiznáním se k amadeitské *Adoraci*. Dokládá to i fakt, že spodní roucho se při mém osobním studiu díla ukázalo jako tmavě modré, nikoli černé.

38 „Hinc idem Vates quasi divinum miraculum Virginem introduxit: Dominus dabit ipse vobis signum: Ecce Virgo concipiet et pariet filium, sive, ut hebraice est: Ecce Virgo concipiens et pariens filium. Virginem autem hahalmah appellavit, idest, absconditam, secretam, incognitam, hebraica phrasi, qua mulierem cognoscere, licet maritali complexu, dicunt turpitudinem revelare, sicut in Levitico saepe legimus. Virgo haec vere abscondita, intacta etiam spiritu, quia a satana tacta nequaquam fuit, sed semper sancta extitit sicut et Christus. Hinc ipse idem Vates agens de plenitudine gratiae Christi, Mariam cum eo coniunxit dicens: Egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum Spiritus Domini, idest, omnis fons Spiritus Sancti. Sic etiam Gabriel Angelus Mariam cum Christo coniunxit: Ave, gratia plena, Dominus tecum.“ (LAURENTIUS 1964, 419, odkazy na Iz 7,14 a 11,1–2; další citace viz s. 11, 198, 214, 458; anglický překlad LAWRENCE 2007, 387) Další citace např. s. 23, 186, 202, 423. Obraz z Lorety v místech kořenů stromu obsahuje ještě hrozny vinné révy. Malba z Pražské hradu je v místech kořenů smytá, pravděpodobně odstraněním mladších laků a přemaleb. Nelze tedy říci, zda i hradní obraz původně vinnou révu obsahoval. I kdyby se v případě vinné révy jednalo o dodatek malíře loretského díla, podle uvedených analogií s teologickými texty je nutno upozornit, že by se nejednalo o náhodný motiv, ale o velmi precizně promyšlený dodatek objednavatelů obrazu nebo samotného jeho autora.

Rozbor specifické ikonografie obou pražských obrazů založené na františkánské spiritualitě jasně ukazuje hlavní námět děl – Neposkvrněné početí Panny Marie. Na otázku, proč bylo zvoleno pro hradní obraz, je třeba ještě stále hledat odpovědi dalším výzkumem. Je však nutné připomenout, že příchod kapucínů do Čech byl mnohostranným politickým krokem. Pro kapucínský řád měla být Praha jedním z opěrných bodů pro další misie. Katolická šlechta v něm mohla vidět podporu své náboženské politiky. Rudolf II. však se svolením ke stavbě kláštera velmi otálel, čímž vyvolal rozsáhlou diplomatickou „přestřelku“ napříč Evropou. Jak dokládá dochovaná korespondence, v řešení věci byli angažováni především arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé (*1551–†1606), dvorní rada a kancléř Království českého Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic (*1568–†1628) i osobní sekretář císaře Jan Antonín Barvitius (*cca 1555 –†cca 1620).³⁹ Je však těžko představitelné, že by obratný diplomat Vavřinec v nastalé politické situaci nekonal a čekal, až císařovo povolení ke stavbě kláštera zajistí místní aktéři. Vavřincova role v celé kauze však nebyla prozatím detailněji rozklíčována.⁴⁰ Jediným doposud zaznamenaným kapucínským politickým krokem, avšak ne přímo spojeným s osobou Vavřince z Brindisi, bylo darování obrazu *Klanění tří králů* od Paola Piazzy (*1560–†1620) Rudolfovi II. Právě na základě daru, který zcela určitě cílil na Rudolfovo zájem o výtvarné umění, měl císař vzít kapucíny na milost.⁴¹ Vzhledem k tomu, jak schopným diplomatem Vavřinec byl, je to však řešení velmi přímočaré. Tato informace je navíc doložitelná pouze k polovině 17. století,⁴² kdy byl tento příběh poprvé převyprávěn v rukopisu *Protocolum sive Liber provinciae*.⁴³ Navíc Alessandro CATALANO (2020a, 46) v obecné rovině upozorňuje na Vavřincovu specifickou metodu diplomatického jednání, při níž se snažil o přímou komunikaci s panovníkem, a nikoli s jeho rádci a zároveň cílil na náboženské svědomí vladařů na úkor státních zájmů. Tato charakteristika může postavit okolnosti pražské kapucínské krize i zapojení samotného Vavřince do mírně odlišného světla. Lze tedy předpokládat, že role Vavřince z Brindisi dojde ještě svého plného zhodnocení, stejně tak i bližší souvislost mezi hradním obrazem *Adorace Krista* a oltářním plátnem z Lorety. Ve starší literatuře opakovaná zmínka o vzniku loretánského plátna podle dřívějšího díla by k určité, dosud nespecifikované vazbě odkazovala.

Na otázku, proč hlavní oltářní plátno z loretánského kostela (původně kaple) nese téma Neposkvrněného početí Panny Marie, jak zde bylo doloženo, je možné zodpovědět již nyní. Loretánská Svatá chýše je upomínkou domku v Nazaretu, v němž došlo ke zvěstování, tudíž ke vtělení Krista, kdy se „Slovo stalo tělem“ a Maria se stala jeho chrámem. Jedná se o jeden ze základních argumentů učení o Neposkvrněném početí Panny Marie používaný jak v teologických textech, tak

39 Vybraná část korespondence týkající se tohoto problému viz TISCHER 1908, 20–55; CARMIGNANO DI BRENTA 1963. Starší zahraniční studie však nepracovaly s českými archivními fondy. Celou situaci znesnadňuje i fakt, že do kapucínské kauzy bylo zapojeno velmi mnoho osob. Dokumentaci lze tedy nalézt rozptýleně v českých archivních fondech pražského arcibiskupství (dopisy Zbyňka Berky z Dubé), Pražského hradu (dopisy Rudolfa II. a Jana Antonína Barvitia), rodu Lobkoviců (osobní záznamy a korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a dalších fundátorů kapucínů), v NA ŘK a v Kapucínské provinční knihovně. Ze zahraničních archivů se jedná především o Archivio Apostolico Vaticano (dříve Archivio Segreto Vaticano), fond Borghese (korespondence nunciů). O aktuálním psychickém stavu císaře byly průběžně informovány též jednotlivé evropské dvory. Papežský úřad například také stavěl k odpovědnosti za dlouhé průtahy a nepřátelské jednání Zbyňka Berky z Dubé (CARMIGNANO DI BRENTA 1963).

40 Více světla na Vavřincovu úlohu nepřináší ani jeho vlastní záznamy z pobytu v Čechách (cf. MATĚJKA 2012, 356–387).

41 K tomu v českém prostředí např. DVOŘÁK 1883, 4–10; TISCHER 1908, 14–15; RABAS 1937, 14, 19; ŠRONĚK 1991, 63; BARTUŠKOVÁ 2017, 98–100. Poslední jmenovaná však nepracuje s veškerou předchozí literaturou. K tématu v zahraničí např. CONTINI 2002, 63; PANCHERI 2003, 43–44. K posvěcení kapucínského kláštera a kostela Panny Marie Andělské nakonec došlo až roku 1602.

42 Pokud by odpovídala skutečnosti, mohla by v celé mozaice kusých zpráv nezanedbatelným způsobem osvětlit pátrání po autorovi hradního obrazu *Adorace*. Přijmeme-li možnost vzniku obrazu okolo roku 1600 na českém území, mohl by oním v Benátkách školeným umělcem být právě kapucínský bratr Paolo Piazza. Jeho život a dílo je na poli dějin umění stále diskutovanou otázkou, obzvláště jeho pobyt v českých zemích. Obraz *Tří králů* neměl být jediným, který pro císaře vytvořil (cf. DLABACZ 1815, 457; RIDOLFI 1965, 162). Je tedy otázkou, zda nelze i hradní *Adoraci* spojit právě s Piazzovou tvorbou, v níž lze určité analogie nalézt, například tvář Panny Marie ze *Zvěstování* pro kapucínský kostel San Nicolò v severoitalském Schio, která na rozdíl od většiny malířových děl nenese Piazzův výrazný prvek ostrého nosu (MARINELLI/MAZZA 2002, 50, 162). I jeho jemná modelace, výrazné zapadlé oči, drobná ústa a totožná pozice prstů se více blíží pražskému obrazu. I s dalšími Piazzovými díly lze najít určité analogie. Ne zcela typickou paprscitou svatozář ve formě kříže používal Piazza výhradně pro zobrazení Ježíše jako malého dítěte. Nalezneme ji na obraze Panny Marie s malým Ježíškem a svatými františkány (Craveggia, Oratorio della Madonna del Piaggio, nalevo od hlavního oltářního plátna), na *Klanění králů* v kapucínském kostele v Innsbrucku, na *Madoně se světci* z Gallerie Estense v Modeně a na pražském díle (viz MARINELLI/MAZZA 2002, 101, 109, 113). Pro Piazzův rukopis jsou typické drobné, kroužené kudrlinky Ježíška, které taktéž doprovázejí většinu malířových andělských postav. Tvář dítěte pak lze přirovnat k malému Janu Křtiteli z obrazu *Svaté rodiny se sv. Janem a sv. Františkem* ze soukromé sbírky (MARINELLI/MAZZA 2002, 107). Benátskému školení autora by pak odpovídal i specifický motiv tkaniny ovínuté okolo Ježíšovy ruky, kterého si povšimla Pujmanová. Tento návrh autorství by však bylo třeba potvrdit dalším výzkumem, především kvůli potlačenému autorskému rukopisu a snaze navázat na starší lombardský motiv.

43 NA ŘK, Rkp., inv. č. 98. K rukopisu TISCHER 1908, 14–16; MATĚJKA 2010, 221–222; dále viz BRČÁK 2022, 129, 435.

v umění. Zvěstování nacházíme společně s adorací Krista na frontispisu františkánského breviáře z Boloně. Slova archanděla Gabriela ze zvěstování Vavřinec z Brindisi opakovaně používá jako argumentaci ve svém textu *Mariale* v kapitole o Neposkvrněném početí. Motiv zvěstování je tedy s narozením Krista a jeho adorací v rámci františkánské spirituality pevně svázán. V celém areálu Lorety k motivu Neposkvrněného početí Panny Marie směřují i další prvky – zasvěcení „velké kaple“ Narození Páně i samotné ambity. Ty lze chápat jako aluzi na *hortus conclusus*, opět téma s tradicí Neposkvrněného početí Panny Marie velmi úzce spjaté. Nejstarší známé vyobrazení pražské Lorety totiž stromy uvnitř komplexu ukazuje. Ač je vyobrazení značně nadsazené, snahu pěstovat uvnitř ambity lípy nám dokládají i kapucínské anály.⁴⁴ Vnitřek ambity tedy jako zahrada vnímán byl. Všechny tyto tři základní složky loretánského souboru (Svatá chýše, ambity a velká kaple) odkazují na učení o Neposkvrněném početí Panny Marie. Navíc všechny tyto objekty pocházejí z nejstarší etapy výstavby Lorety a byly fundovány Benignou Kateřinou Lobkovicovou. Proto lze vyslovit závěr, že celý komplex Lorety měl naplňovat myšlenky budoucího dogmatu Neposkvrněného početí Panny Marie a oltářní obraz větší kaple, později kostela, tento teologicko-ikonografický rozvrh podtrhoval. Neméně důležitý a tento závěr podporující je i politický rozměr tohoto místa. Jak poukazuje Marie-Élizabeth Ducreux, Panna Maria byla v rámci *pietatis austriacae* ztotožňována především s Neposkvrněným početím Panny Marie a byla vyjádřením i nástrojem návratu všech habsburských zemí ke katolictví. Označení *Immaculata* bylo v dobových mariánských textech často synonymem pro „Pannu Marii z domu v Nazaretu“ nebo „Pannu Marii Loretánskou“ (DUCREUX 2023, 111, 123).

Teologická myšlenka Neposkvrněného početí Panny Marie tak navazuje jak na františkánskou řádovou spiritualitu, tak na politickou situaci českých zemí a její odraz je možné nalézt nejen v dílčích částech umělecké výzdoby pražské Lorety, ale i v celém jejím architektonickém uspořádání. Vede nás tedy k určité reinterpetaci celého poutního areálu i obou maleb v Loretě i na Hradě, a to prostřednictvím učení o Neposkvrněném početí Panny Marie. Díky podrobnému studiu souvisejících literárních pramenů byla od poloviny 20. století právě tímto učením reinterpetována mnohá další umělecká díla napříč evropským kulturním prostorem. Mezi nejznámější příklady patří Donatellův hlavní oltář z kostela sv. Antonína v Padově či Leonardova *Madona ve skalách* (LEVI D'ANCONA 1957, 73–80; McHAM 2016; VYMAZALOVÁ 2022b, 67–69). Pražské poutní místo Loreta se v tomto novém světle jeví jako unikátní a promyšlené umělecké dílo vytvořené na podporu katolické zbožnosti v době raného baroka a vystavěné podle idejí františkánské řádové spirituality i konkrétních literárních zdrojů. Otevírá se tak před námi nový pohled na jednu z mnoha replik loretánského domku, které pravděpodobně kvůli svému četnému výskytu a snaze o nápodobu původního vzoru nebyly v těchto intencích doposud odborně v úplnosti zhodnoceny.⁴⁵

Navíc je důležité si uvědomit, že nejen donátoři Lorety, ale i další pokračovatelé vnímali toto napojení ikonografie prvků areálu na učení o Neposkvrněném početí Panny Marie i nadále minimálně ještě do poloviny 18. století. Z tohoto důvodu byl také opakovaně osazován původní oltářní obraz. Dokazují to také precióza z místního Loretánského pokladu. Vždyť i dřík zmiňované Valdštejnské monstrance je tvořen stromem Jesse a v její koruně jsou pak zpodobněny postavy sv. Anny a sv. Jáchyma – obojí, strom i světci, jsou doplňujícími symboly Neposkvrněného početí Panny Marie. Mistrovského zpracování se pak tomuto tématu v prostředí Lorety dostalo v Diamantové monstranci z roku 1699, jejíž dřík je tvořen apokalyptickou ženou stojící na drakovi.⁴⁶ Její tvůrci však již přejali nový úzus vyobrazení tohoto motivu. Teologická koncepce a umělecké vyjádření učení o Neposkvrněném početí Panny Marie uchované na oltářním obraze *Adorace Krista* se ve 2. polovině 18. století nebo na počátku 19. století z prostředí živého poutního místa a myslí řádových bratří a umělců postupně zcela vytratilo a bylo zapomenuto.⁴⁷

44 K roku 1677 je v análech zaznamenáno navázení půdy do loretánského nádvoří, aby zde mohly být zasazeny lípy (KPK, inv. č. 395, Annalium, VI, 691).

45 V současné době je toto velké téma reinterpetace kopií zpracováváno v rámci ERC projektu *The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe (SACRIMA)* dílčím projektem *Replicas of the Santa Casa: Networks of Geographic Translation* Erin Giffin. Prvním výstupem tohoto projektu je publikace *The Tradition of Change in Copies of the Santa Casa di Loreto* od Erin GIFFIN (2021).

46 Loretánský poklad, inv. č. P-300. Pozlacená stříbrná monstrance, zvaná též „Pražské slunce“, byla zhotovena ve vídeňské dvorské dílně zlatníka Johanna Baptisty Känischbauera von Hohenried a klenotníka Matthiase Stegnera v letech 1696–1699, zřejmě podle návrhu architekta Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a je zdobena 6222 diamanty (BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016, 23, 36).

47 Z pomyslného ikonologického trojúhelníku Hanse Beltinga tak zůstal pouze obraz (námět – dogma o Neposkvrněném početí Panny Marie) a *medium* (loretánský komplex, oltářní plátno a další umělecká díla). *Tělo* a jeho *animace* (učení o Neposkvrněném početí a spojitě liturgické úkony) byly zapomenuty (BELTING 2005).

PRAMENY

- sine* 1898 — *sine*: Stand-Repertorium der Hochfürstlich Lobkowitzschen Schloss-Bibliothek zu Raudnitz. Katalog roudnické lobkovické knihovny, 1897–1902, sál IV. (1898).
- ANG Jahn — Archiv Národní galerie, fond Jahn Jan Jakub Quirin, (1651) 1739–1802 (1824), Rukopisy – celky, Popisy pražských kostelů a klášterů (Strahov, Loreta, Černínský palác, Pražský hrad, katedrála sv. Víta, malostranské paláce, kostel sv. Tomáše, Panny Marie Vítězné, Emauzy, Vyšehrad aj.), s. d., inv. č. 284.
- HAMSÍKOVÁ/HAMSÍK 1997 — Radana HAMSÍKOVÁ / Mojmir HAMSÍK: Restaurátorská zpráva : Italský mistr kolem 1600, Adorace, PHO 161. Praha 1997. Uloženo: registratura Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu, inv. č. HS 169.
- KPK — Kapucínská provinční knihovna, Praha, Rkp., Kapucínské letopisy (Annalium Provinciae Bohemiae, Moraviae et Silesiae), tom. I–XXIV, Anni (1600) 1726–1787, inv. č. 390–412.
- LRRA — Rodinný archiv Lobkoviců, Roudnice nad Labem, dep. zámek Nelahozeves, Pražská Loreta – patronát a opravy, sign. R 7/43–49.
- MISÁL 2023–2024 online — *sine*: Misál 2023–2024 : Mešní řád. In: Liturgie, <<https://m.liturgie.cz/misal/mes-nirad.htm>> [vid 2024-09-14].
- NA ŘK — Národní archiv, Praha, fond Kapucíni – provincialát a konventy (Praha), Rukopisy, Provincní kapituly (Protocollum sive liber provinciae), 1599–[...], inv. č. 98; účetní kniha Verzeichnusz desz jenigen Geldts, inv. č. 69.
- OPH 1832 — *sine*: Inventář Obrazárny Pražského hradu z roku 1832. Uloženo: Archiv Pražského hradu, fond Zámecký inspektorát, inv. č. 137/36.
- VILÍMKOVÁ 1974 — Milada VILÍMKOVÁ: Dějiny budovy; Stavební historie. In: František Kašička et al.: Čp. 100/IV – Loreta, Hradčany. (= Praha : Stavebně historický průzkum; pasportizace SÚRPMO), Praha 1974, strojopis, 1–66, 103–107. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy.

LITERATURA

- BARTŮŠKOVÁ 2017 — Alice BARTŮŠKOVÁ: Paolo Piazza pinxit : Kapucínský bratr malířem na sklonku rudolfinské doby – Der Aufenthalt Paolo Piazza's in den Ländern der Böhmischen Krone zur Regierungszeit Rudolf II. [...]. Praha 2017.
- BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016 — Petr BAŠTA / Markéta BAŠTOVÁ (eds): Skrytá tvář Loretánského pokladu : Katalog výstavy = The hidden face of the Loreto treasure : Exhibition catalogue. Praha 2016.
- BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017 — Petr BAŠTA / Markéta BAŠTOVÁ (eds): Loreta Dientzenhoferů : Příběh loretánského průčelí. Sborník statí a katalog výstavy. Praha 2017.
- BAŠTA/BAŠTOVÁ/CVACHOVÁ 2020 — Petr BAŠTA / Markéta BAŠTOVÁ / Teresie CVACHOVÁ: Pražská Loreta : Průvodce poutním místem. Praha 2020, 3. vydání.
- BELTING 2005 — Hans BELTING: Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology. Critical Inquiry 31, 2005/2, 302–319.
- BILOVSKÝ 1700 — Bohumír Hynek Josef BILOVSKÝ: Lauretanischer Blumen-Garten, Das ist, Außerwöhlte Gebetter [...]. Prag 1700.
- BLAŽKOVÁ 2011 — Gabriela BLAŽKOVÁ: Hradčany ve středověku a v novověku. In: Ivana Boháčová / Gabriela Blažková, Pohřebiště na Loretánském náměstí v Praze-Hradčanech : Archeologický výzkum Ivana Borovského a jeho výsledky. Díl 1. (= Castrum Pragense, sv. 11/1), Praha 2011, 16–27.
- BRČÁK 2022 — Marek BRČÁK: Působení kapucínského řádu v Čechách a na Moravě 1599–1783 – Activities of the Capuchin order in Bohemia and Moravia from 1599 to 1783. Praha 2022.
- BRČÁK/WOLF 2020a — Marek BRČÁK / Jiří WOLF (eds): Pax et Bonum : Kapucíni v Čechách a na Moravě v raném novověku – Pax et Bonum : The Capuchin Order in Early-Modern Bohemia and Moravia. Publikace k výstavě Pax et Bonum. Kapucíni v Čechách, na Moravě a ve Slezsku (1618–2018). Dolní Břežany 2020.
- BRČÁK/WOLF 2020b — Marek BRČÁK / Jiří WOLF: Čeští kapucíni v historické perspektivě aneb úvodní slovo editorů. In: BRČÁK/WOLF 2020a, 11–39.
- CALKINS 1971 — Robert G. CALKINS: The Master of the Franciscan Breviary. Arte Lombarda 16, 1971, 17–36.
- CARMIGNANO DI BRENTA 1960 — Arturo Maria da CARMIGNANO DI BRENTA: San Lorenzo da Brindisi : Dottore della chiesa universale (1559–1619). Vol. I (1559–1599). Venezia-Mestre 1960.
- CARMIGNANO DI BRENTA 1963 — Arturo Maria da CARMIGNANO DI BRENTA: San Lorenzo da Brindisi : Dottore della chiesa universale (1559–1619). Vol. VI a (Documenti). Venezia-Mestre 1963.
- CATALANO 2020a — Alessandro CATALANO: Vliv kapucínské diplomacie na prosazování katolické reformy ve střední Evropě v první polovině 17. století. In: BRČÁK/WOLF 2020a, 43–52.
- CATALANO 2020b — Alessandro CATALANO: „Duchovní válka slov“ na začátku 17. století a Vavřinec z Brindisi (1559–1619). In: BRČÁK/WOLF 2020a, 53–61.
- COCHEM 1694 — Martin von COCHEM: Prager Laureten-Büchlein : Darin neben einer Ausführlichen Beschreibung der heiligen Lauretanischen Capellen und dess Creutzgangs bey denen Capuciniern auff dem Hradschin [...]. Prag 1694. Uloženo: Praha, Kapucínská provinční knihovna, sign. 07 E 071.

- CONTINI 2002 — Roberto CONTINI: Paolo Piazza, ovvero collusione di periferia veneta e mondo rudolfino. In: MARINELLI/MAZZA 2002, 61–120.
- ČERNUŠÁK 2021 — Tomáš ČERNUŠÁK: San Lorenzo da Brindisi e la controriforma in Boemia. In: INGEGNERI 2021a, 81–94.
- DÍAS ET AL. 2014 — Domingos Lucas DIAS ET AL. (eds): Beato Amadeu, Nova Apocalipse. (= Portugaliae Monumenta Neolatina, vol. 14), Coimbra 2014. DOI: <<http://doi.org/10.14195/978-989-26-0715-3>>.
- DIVÍŠ 1972 — Jan DIVÍŠ: Pražská Loreta – Die Prager Loretta. Praha 1972, 1. vydání.
- DIVÍŠ 1987 — Jan DIVÍŠ: Pražská Loreta. Praha 1987, 3. vydání.
- DLABACZ 1815 — Gottfried Johann DLABACZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Bd. 2 (J–R). Prag 1815.
- DONNÉ ET AL. 2022 — Tereza DONNÉ ET AL.: 88. aukční den Galerie Kodl : neděle 27. listopad 2022, 12 hodin, palác Žofín, Slovanský ostrov 226, Praha 1 : výběr výtvarného umění. Aukční katalog. Praha 2022.
- DRENAS 2018 — Andrew Joseph Giguere DRENAS: The Standard Bearer of the Roman Church : Lawrence of Brindisi & Capuchin Missions in the Holy Roman Empire (1599–1613). Washington 2018.
- DUCREUX 2023 — Marie-Élizabeth DUCREUX: Kultura – zbožnost – symbolická politika : Proměny společnosti ve střední Evropě v 17. a 18. století. Ivana Čornejová / Zdeněk Hojda (eds), Praha 2023.
- DVOŘÁK 1883 — Max DVOŘÁK: Maria Loretto am Hradschin zu Prag. Praha 1883.
- EKERT 1883 — František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy : Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého I. : Posvátná místa na Hradčanech, Malé straně a Starém městě. Praha 1883.
- FACCIOLI 2021 — Gino Alberto FACCIOLI: L'immagine teologica di Maria nell'omiletica di san Lorenzo da Brindisi : Tra Scrittura e devozione. In: INGEGNERI 2021a, 289–313.
- FLORA 2009 — Holly FLORA: The Devout Belief of the Imagination : The Paris 'Meditationes Vitae Christi' and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy. Turnhout 2009.
- FRANCIA 2004 — Vincenzo FRANCIA: Splendore di bellezza : L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana. Città del Vaticano 2004.
- FRANCIA 2005 — Vincenzo FRANCIA: L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico. In: Una donna vestita di sole : L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri. Exhibition catalogue. Giovanni Morello / Vincenzo Francia / Roberto Fusco (eds), Milano 2005, 33–40.
- FROMMEL 2019 — Christoph Luitpold FROMMEL: Tradizione e rinascita nella genesi della Stanza della Segnatura di Raffaello. Accademia Raffaello : Atti e studi 18, 2019/1/2, (2020), 35–56. DOI: <<https://doi.org/10.11588/artdok.00009180>>.
- GIFFIN 2021 — Erin GIFFIN: The Tradition of Change in Copies of the Santa Casa di Loreto : The Case of San Clemente in Venice. In: Sacred Images and Normativity : Contested Forms in Early Modern Art. (= The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe, Sacrima Series 1), Chiara Franceschini (ed.), Turnhout, 2021, 188–203. DOI: <<https://doi.org/10.1484/M.SACRIMA-EB.5.122577>>.
- HAMMERSCHMID 1723 — Joannes Florianus HAMMERSCHMID: Prodomus Glorae Pragenae, Continens Urbium Pragenarum Fundationes [...]. Vetro-Pragae 1723.
- HULL 1993 — Vida J. HULL: The Sex of the Savior in Renaissance Art: the Revelations of Saint Bridget and the Nude Christ Child in Renaissance Art. Studies in Iconography 15, 1993, 77–112.
- INGEGNERI 2021a — Gabriele INGEGNERI (ed.): San Lorenzo da Brindisi doctor apostolicus nell'Europa tra Cinque e Seicento. Convegno Internazionale di Studi per il IV Centenario della morte 1619–2019. Padova–Trento 2021.
- INGEGNERI 2021b — Gabriele INGEGNERI: Lorenzo da Brindisi e l'ingresso dei Cappuccini in Austria e Boemia. In: INGEGNERI 2021a, 43–80.
- LAURENTIUS 1964 — S. LAURENTIUS a Brundusio: Mariale : denuo typis exscriptum. (= S. Laurentii a Brundusio [...] Opera omnia a patribus Min. Capuccinis prov. Venetae e textu originali nunc primum in lucem edita notisque illustrata, vol. 1), Patavii 1964.
- LAWRENCE 2007 — St. LAWRENCE of Brindisi: Mariale. (= Opera Omnia : Collected Sermons and Homilies of St. Lawrence of Brindisi, vol. 1), Vernon Wagner (transl.), Delhi 2007.
- LEVI D'ANCONA 1957 — Mirella LEVI D'ANCONA: The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance. [New York] 1957.
- LIČENÍKOVÁ 2017 — Michaela LIČENÍKOVÁ: Nástin stavebního vývoje pražské Lorety. In: BAŠTA/BAŠTOVÁ 2017, 13–25.
- MARINELLI/MAZZA 2002 — Sergio MARINELLI / Angelo MAZZA (eds): Paolo Piazza : Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa. Verona 2002.
- MATĚJKA 2010 — Miroslav Pacifik MATĚJKA: Literárně činní členové a příznivci kapucinského řádu v Čechách – Literarisch aktive Mitglieder und Unterstützer Kapuzinerordens in Böhmen. Paginae historiae 18, 2010, 217–264.
- MATĚJKA 2012 — Miroslav Pacifik MATĚJKA: Pamětní spis *De rebus Austriae et Bohemiae* kapucinského kazatele sv. Vavřince z Brindisi – Memorialschrift des Kapuzinermissionars hl. Laurentius von Brindisi. In: Petr Hlaváček (ed.) et al., Františkánský kontext teologického a filosofického myšlení. (= Europeana Pragensia 4 – Historia Franciscana IV.), Praha 2012, 356–387.

- McHAM 2016 — Sarah Blake McHAM: Visualizing the Immaculate Conception: Donatello, Francesco della Rovere, and the High Altar and Choir Screen at the Church of the Santo in Padua. *Renaissance Quarterly* 69, 2016/3, 831–864. DOI: <<https://doi.org/10.1086/689035>>.
- MORISI 1970 — Anna MORISI: L'Apocalypsis Nova : Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo. Roma 1970.
- MORRIS/SEARBY 2012 — Bridget MORRIS / Denis Michael SEARBY (eds): The Revelations of St. Birgitta of Sweden. Vol. 3 : Liber Caelestis, Books VI–VII. Oxford 2012. DOI: <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195166279.001.0001>>.
- MUCHKA 1991 — Ivan MUCHKA: Rudolf II. jako stavebník. In: Eliška Fučíková / Beket Bukovinská / Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha 1991, 179–213.
- OEN 2018 — Maria H. OEN: Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ. In: *The Locus of Meaning in Medieval Art : Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages.* Lena Liepe (ed.), Berlin 2018, 212–237.
- PANCHERI 2003 — Roberto PANCHERI: Paolo Piazza pittore rudolfino. *Arte Veneta* 2000/57, 2003, 42–49.
- PUJMANOVÁ 2000 — Olga PUJMANOVÁ: Notes on the Iconography of the Adoration of the Child in Sixteenth-Century Italian Paintings in Czech Collections – Několik poznámek k ikonografii adorace dítěte na italských dílech 16. století v českých sbírkách. *Bulletin of the National Gallery in Prague = Bulletin Národní galerie v Praze* 10, 2000, 18–26, 81–86.
- PUJMANOVÁ ET AL. 1997 — Olga PUJMANOVÁ ET AL.: Italské renesanční umění z českých sbírek : Obrazy a sochy – Italian Renaissance Art from Czech Collections. Katalog výstavy. Praha 1997.
- PUJMANOVÁ/PŘIBYL 2008 — Olga PUJMANOVÁ / Petr PŘIBYL: Italian painting c. 1330–1550 : I. National Gallery in Prague – II. Collections in the Czech Republic. (= Illustrated summary catalogue : Italian, Spanish and French art, vol. III/1), Prague 2008.
- RABAS 1937 — Vavřinec RABAS: Řád kapucínský a jeho působení v Čechách v 17. století. Praha 1937 [sic].
- RAMPI 1996 — Elena RAMPI: La Madonna di Santa Maria della Pace: un'iconografia immacolista riconosciuta. *Artes* 4, 1996, 5–20.
- RIDOLFI 1965 — Carlo RIDOLFI: Le maraviglie dell'arte Ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Detlev Freiherrn von Hadeln (ed.), Roma 1965, Einband.
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006.
- RYCHTEROVÁ 2009 — Pavlína RYCHTEROVÁ (ed.): Vidění svaté Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného. (= Sbíрка pramenů k náboženským dějinám, sv. 2), Praha 2009.
- SEYBOLD/KÖSTER/LECHNER 1994 — Michael SEYBOLD / Heinrich Maria KÖSTER / Gregor Martin LECHNER: Unbefleckte Empfängnis. In: *Marienlexikon.* Bd. 6 (Scherer-Zypresse/Nachträge). Remigius Bäumer / Leo Scheffczyk (hrsg.), St. Ottilien 1994, 519–532.
- SCHALLER 1794 — Jaroslav SCHALLER: Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag [...] : Erster Band, Mit Kupfern : Die Stadt Hradschin, oder das IV. Hauptviertel der Stadt Prag. Prag 1794.
- SCHOTTKY 1832 — Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie es war und wie es ist. Bd. 2. Prag 1832.
- SINAGRA 2012 — Francesca Romana SINAGRA: La committenza amadeita: sopravvivenze (e assenze) architettoniche e iconografiche. In: *I Francescani in Liguria : Insediamenti – committenze – iconografie.* Atti del convegno. Lauro Magnani / Laura Stagno (eds), Roma 2012, 127–140.
- STEINBERG 1983 — Leo STEINBERG: The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. New York 1983.
- ŠRONĚK 1991 — Michal ŠRONĚK: Pražské dílo Paola Piazzzy (Cosmy a Castelfranco). In: Jiří Kotalík et al., *Barokní umění a jeho význam v české kultuře.* Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička ve dnech 11. a 12. prosince 1986. Praha 1991, 63–67, obr. 50–54.
- ŠRONĚK 2006 — Michal ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch (1647–1712) : Malíř barokní zbožnosti = Painter of baroque piety. Praha 2006.
- TISCHER 1908 — František TISCHER: Uvedení řádu Kapucínů do Čech okolo roku 1600. *Sitzungsberichte der königl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften : Classe für Philosophie, Geschichte und Philologie (Věstník Královské české společnosti nauk : Třída filosoficko-historicko-filologická)* [23], 1907/9, 1908, 1–55.
- VERTOVA 1969 — Luisa VERTOVA: A Dismembered Altar-piece and a forgotten Master – II. *The Burlington Magazine* 111, 1969/792, 112–121.
- VYMAZALOVÁ 2022a — Marie VYMAZALOVÁ: Spis *Lauretanischer Blumen-Garten* jako svědek umělecké výzdoby pražské Lorety okolo roku 1700 – *Lauretanischer Blumen-Garten* as a witness to the artistic decoration of the Prague Loreto around 1700. *Studia Capuccinorum Boziniensia* 8, 2022/7, 64–79.
- VYMAZALOVÁ 2022b — Marie VYMAZALOVÁ: Less Known Iconography of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in the Prague Loreto in Connection with the Teaching of St Lawrence of Brindisi. *Acta Universitatis Carolinae – Theologica* 12, 2022/2, 59–77. DOI: <<https://doi.org/10.14712/23363398.2023.5>>.
- WACHSMANNOVÁ-JURSOVÁ 1941 — Viktorie WACHSMANNOVÁ-JURSOVÁ: Loreta na Hradčanech. Praha 1941, 2. vydání.
- WOLF 2005 — Václav WOLF: Neposkvrněné početí Panny Marie v průběhu historie – The development of the dogma of the immaculate conception. Olomouc 2005.
- ZAP 1835 — Karel Vladislav ZAP: Popsání kr. hlavního města Prahy pro cizince i domácí. Praha 1835.

- ZIMMER 2021 — Jürgen ZIMMER: Die Schatz- und Kunstkammer Kaiser Rudolf II. in Prag : Inventare und Listen im Kontext weiterer Quellen von 1576 bis 1860. (= Studia Rudolphina, Sonderheft 3), Beket Bukovinská / Jan Kahuda / Lubomír Konečný (eds), Prague 2021. DOI: <<https://doi.org/10.11588/diglit.5915.15>>.
- ZIMMERMANN 1905 — Heinrich ZIMMERMANN: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 : Nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 25, II. Theil: Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, 1905, 13–75.
- ZLATOHLÁVEK 2013 — Martin ZLATOHLÁVEK: From Raphael to Michelangelo : Early 16th-Century Roman Drawings in the Collections of the Czech Republic – Mezi Raffaelem a Michelangelem : Římská kresba počátku 16. století ve sbírkách České republiky. Umění 61, 2013/6, 529–541.

SUMMARY

The article interprets the motif of the adoration of Christ by the Virgin Mary, resp. its variant with composition exceptional in the Czech environment, which repeatedly occurs in Prague's Hradčany – in Loreta (the main altarpiece of the Nativity Church, the decoration of the treasures, old prints, etc.) and on a painting from the Prague Castle collections. This motif is unique in its locally limited occurrence and its hitherto unnoticed detailed religious content, which follows the theological teachings of the time and is also reflected in the entire layout of the famous Loreta pilgrimage site.

The main altarpiece of the Church of the Nativity of Our Lord in Loreta has been completely overlooked by the literature (Fig. 1). The painting shows the Virgin Mary standing in a landscape, dressed in a dark blue tunic with a gold border. Mary is plain-haired, her attitude expressing a gesture of humility and adoration towards the baby Jesus. The naked child lies on a cloth (textile), one end of which is wrapped around his hand, the other end is knotted. Above the child, a gnarled tree grows from exposed roots. On closer inspection, the canvas has been clearly lengthened at the top and bottom. The authorship and dating of the painting have not yet been fully clarified; the only information repeated is that the painting was based on another older work. The painting is obviously older than the altar and the church itself, which was gradually expanded to its present form between 1717 and 1738.

The pilgrimage site was founded on 3 June 1626 by Countess Benigna Kateřina of Lobkowitz (* 1594 – † 1653) and it took more than a hundred years to develop into the present complex consisting of the Holy House, the Church of the Nativity of Our Lord, the cloister with six chapels and a treasury (sources: ŘK; LRR; KPK; literature: DIVÍŠ 1972; VILÍMKOVÁ 1974; BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016; 2017; BRČÁK 2022). The Holy House was completed as early as 1627, the cloister with towers around the larger chapel in 1640 (VILÍMKOVÁ 1974, 11). The designation “larger chapel” must have referred to the liturgical space within the eastern building of the complex, as evidenced by the masonry from the oldest construction phase found in the church shell. The canvas of the *Adoration of Christ* could therefore have been intended for the original chapel, since its composition was already known in the Prague Loreta in 1700, as evidenced by the contemporary pilgrimage text *Lauretanischer Blumen-Garten* (BILOVSKÝ 1700, 157–161, Fig. 159; Fig. 4).

The reverence for this motif in Loreta site is evidenced by many other depictions – on the door of the silver tabernacle for the Loreta church (BAŠTA/BAŠTOVÁ 2016, 68; Fig. 5), on the Waldstein monstrance and the Waldstein chalice (DIVÍŠ 1987, 96, 109, 202, 203; Fig. 6) in the Loreta treasure, and on the portrait of Countess Marie Markéta Waldstein (Fig. 7).

A second large painting with an almost identical composition is in the Prague Castle collections and dates from around 1600 (Fig. 8). The painting was first recorded in the castle collections, specifically in the court chapel, in 1832 as a very fine work by Josef Heintz (OPH 1832, item inv. no. 350). Later, the authorship was variously changed, until finally the work remained anonymous. Olga Pujmanová published the painting as a work of the Venetian school of the second half of the 16th century (PUJMANOVÁ 2000; PUJMANOVÁ/PŘIBYL 2008, 407–408).

The sequence of the observed motif of the adoration of Christ at Hradčany can be proposed as follows: around 1600, the *Adoration of Christ* was painted by a master who knew the Venetian artistic environment. Between 1640 and 1663 this motif was reused by an unknown master for the altarpiece in the Chapel of the Nativity of Our Lord in Loreta. In the early 18th century, the altarpiece was enlarged and reinstalled in the new church building and the motif was repeated on other works of art. However, there are many blank spaces in these time series. The iconographic analysis of the composition itself reveals its relationship to the particular spirituality of the Franciscan order. The iconography is based on the text of the *Vision of St. Bridget of Sweden* (* 1303 – † 1373), which describes the painless birth of the Virgin Mary (MORRIS/SEARBY 2012, book 7, ch. 21, 250–251; see OEN 2018). Compositionally, the work is based on the Lombard tradition, specifically from the area around the church Santa Maria della Pace in Milan, which was a monastic church of Amadeiti. In a study of Lombard artworks with this motif Elena RAMPI (1996) describes this composition of the adoration of Christ as a specific local expression of the Immaculate Conception, created through the collaboration of an artist and a theologian, in an attempt to bring the faithful closer to a future dogma that was both controversial and visually difficult to grasp (RAMPI 1996, 13; on the iconography see FRANCA 2005; on the dogma see SEYBOLD/KÖSTER/LECHNER 1994; WOLF 2005).

The paintings in the collections of the Prague Castle and the Prague Loreta thus represent the theme of the Immaculate Conception of the Virgin Mary as interpreted by the Franciscan spirituality and the Lombard group. Compared to the Lombard examples, however, it is evident that the painting from Prague Castle is not a copy of either of them. The connection of the very motif of adoration of Christ with Franciscan

spirituality is not accidental and the Loreta painting is clearly connected with the neighbouring Capuchin monastery. The painting from the castle's collections, dating around 1600, is also probably connected to the Capuchin Order. In those years the first Capuchin mission led by St. Lawrence of Brindisi (*1559–†1619) came to Prague and the foundation of the monastery in Hradčany became a major controversial event with many prominent actors of the political scene of the time (DRENAS 2018, 57–85; BRČÁK/WOLF 2020b; INGEGNERI 2021b).

As a contemporary example of Franciscan literary theological production, Lawrence's Sermons *Mariale* can offer some support for the specific compositional elements of the two Prague paintings. Olga Pujmanová explains the finger on the mouth (Fig. 12), for example, with reference to the biblical texts of the prophets Isaiah and Jeremiah, in whom God touched their mouths to begin their preaching mission (PUJMANOVÁ 2000, 22–23, 83–84; Isa 6:7; Jr 1:9). However, Lawrence's text relies not only on these Old Testament quotations, but also on the New Testament, in the context of forgiveness, fear of God, and sincere faith in God, which must come not only from the lips but also from the heart (LAURENTIUS 1964, 275; reference to Mk 7:6; English translation LAWRENCE 2007, 259; cf. also LAURENTIUS 1964, 569; reference to Isa 6:6–7, 2 Sam 6:6–7; English translation LAWRENCE 2007, 526). This motif may also be identified with the New Testament verses of Christ's innocence that Lawrence quotes (1 Pet 2:22, which quotes Isa 53:9; cf. LAURENTIUS 1964, 443–444, referring to SCR. 4:7; further, e.g., p. 237; English translation by LAWRENCE 2007, 223, 409). Furthermore, the human and divine nature of the child could also be related to the branching tree that grows above him. Its exposed roots refer to Isaiah's prophecy that from the roots of Jesse a shoot will come forth that will bear fruit (Isa. 11:1; LAURENTIUS 1964, 419, references to Isa. 7:14 and 11:1–2; for further citations see pp. 11, 198, 214, 458; English translation LAWRENCE 2007, 387; further citations e.g. pp. 23, 186, 202, 423). Moreover, the Jesse tree is one of the iconographic themes accompanying the Immaculate Conception (FRANCIA 2004, 36) and a symbol of the anticipated coming of the Messiah.

The question of why the theme of the Immaculate Conception of the Virgin Mary appears in Prague's Loreta is clearly answered by its local context: the Holy House of Loreta is a reminder of the house in Nazareth where the Annunciation took place. This is one of the fundamental arguments of the doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. Throughout the grounds of the Loreta, other elements also bear the Immaculate Conception motif, such as the dedication of the "great chapel" to the Nativity and the cloister, which can be seen as an allusion to the *hortus conclusus*, also very closely linked to this tradition. All three of these basic components of the Loreta complex (the Holy House, the cloister and the great chapel) thus refer to the doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. Equally important and supporting this conclusion is the political dimension of this pilgrimage site. Within the *pietatis austriacae*, as Marie-Élizabeth Ducreux points out, the Virgin Mary was primarily identified with the Immaculate Conception of the Virgin Mary (DUCREUX 2023, 111, 123).

The theological idea of the Immaculate Conception of the Virgin Mary is thus related both to Franciscan religious spirituality and to the political situation of the Bohemian lands after the reign of the Habsburg dynasty, and its reflection can be found not only in parts of the artistic decoration of the Prague Loreta, but also in its entire architectural layout.

Fig. 1. Unknown Master, 1640s–60s: *Adoration of Christ*. Painting from the high altar of the Church of the Nativity of Our Lord, oil on canvas, 320 × 192 cm (inv. no. Lor-002, Loreta, Prague-Hradčany; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic, 2022).

Fig. 2. Anonym, 1682: The oldest known depiction of Loreta pasted into the manuscript of the account book *Verzeichnusz desz jenigen Geldts*. Copper engraving on paper, 153 × 75 mm (NA ŘK, inv. no. 69, s. p.; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic).

Fig. 3. Gerard de Groos, 1694: Loreta in Prague at Hradčany. Frontispiece of Prager Laureten-Büchlein guidebook to the pilgrimage site, Copper engraving on paper, 125 × 74 mm (taken from COCHEM 1694; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic).

Fig. 4. Graphic depiction of the *Adoration of Christ* altarpiece in the Lauretanischer Blumen-Garten guidebook from 1700 (taken from BÍLOVSKÝ 1700, 159).

Fig. 5. Leopold Lichtenschopf, Prague, ca 1718–1725: Tabernacle. Silver, partly gilded, gilded brass, wooden construction, 186 × 132 cm (Loreta Treasure, inv. no. N-107, Loreta, Prague-Hradčany; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic, 2022). On the **left** – complete work; on the **right** – detail of the *Adoration* relief on the door.

Fig. 6. J. M. Schick, Prague, 1721: Monstrance and chalice of a Waldstein set. Complete set and details of medallions with *Adoration*: Chalice (**right**) – silver partly gilded, amethysts, quartz crystals, enamel; h. 31 cm; monstrance (**bottom**) – silver partly gilded, quartz crystals, amethysts, smoky quartz, citrines, enamel; h. 82,5; w. of glow 40 cm (Loreta Treasure, inv. no. P-068C and P-070C, Loreta, Prague-Hradčany; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic, 2022).

Fig. 7. Anonym, 1st half of the 18th century. Portrait of Countess Marie Markéta Waldstein, née Czernin of Chudenice with a miniature of the *Adoration* altarpiece. Oil painting on canvas, 230 × 144 cm (inv. no. P-002, Loreta, Prague-Hradčany; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic, 2022). On the **left** – the painting; on the **right** – detail of the *Adoration* miniature.

Fig. 8. Unknown Venetian master, ca 1600–1602: *Adoration of Christ*. Oil on canvas, 210 × 162 cm (Prague Castle Picture Gallery, inv. no. O 161; © Prague Castle Administration, photo Jan Gloc, 2021).

Fig. 9. Unknown Italian master, undated (16th century): *Adoration of Christ (Madonna della Pace)*. Side chapel of the church, former convent of Santa Maria della Pace, Milan (photo by Enrico Engelmann, 2016; available at <<http://www.milanofotografo.it/englishFotografiaDettaglioFoto.aspx?ID=1644>>).

Fig. 10. Giovanni Ambrogio Bevilacqua (attributed), late 15th/early 16th century: *Adoration of Christ (Madonna in adorazione del Bambino)*. Oil on wood panel, 144 × 85 cm (Musei Civici di Pavia, La Pinacoteca Malaspina, inv. no. P10; available at <<https://malaspina.museicivici.pavia.it/SCHEDA/?id=9>>).

Fig. 11. Giovanni Ambrogio Bevilacqua, early 16th century (c. 1500/1510): *Adoration of Christ (Maria, das Kind anbetend)*. Tempera on canvas, 152 × 107 cm (Gemäldegalerie Alte Meister, sign. Gal.-Nr. 68, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden; available at <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/217845>>).

Fig. 12. Unknown Master, 1640s–60s: *Adoration of Christ*. Detail of the Fig. 1. Altarpiece in the Church of the Nativity of Our Lord (inv. no. Lor-002, Loreta, Prague-Hradčany; photo © Province of the Capuchins in the Czech Republic, 2022).

Translation by Linda Foster

*Text vznikl v rámci projektu **Cooperatio** na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.*

PhDr. Ing. Marie VYMAZALOVÁ, Ph.D., historička umění, vymazalova@ktf.cuni.cz
Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav dějin křesťanského umění,
Thákurova 676/3, CZ-160 00 Praha 6-Dejvice