

Akademie výtvarných umění v Praze

Studijní program Výtvarná umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Průzkum oltářního obrazu Vidění sv. Ignáce z Loyoly pro Akademickou farnost Nejsvětějšího
Salvátora v Praze

The research of an altarpiece Vision of St. Ignatius of Loyola for the Academic parish of the Most
Holy Salvator in Prague

Vypracoval: Pavel Geryk

Vedoucí diplomové práce: prof. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.

Oponentka diplomové práce: Ak. mal. Romana Balcarová

Akademický rok 2025/2026

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne _____

Anotace

Text práce se zabývá průzkumem oltářního obrazu "Vidění sv. Ignáce z Loyoly" z kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze a klade si za cíl, podrobně zdokumentovat a prozkoumat dílo vybranými optickými metodami, jejich následný rozbor, popis a interpretaci. Slouží jako podklad pro hlubší poznání o díle, jeho stavu, technice malby a snahy o zasazení těchto zjištěných poznatků do historického kontextu jednotlivých časových etap. Práce se má stát východiskem pro další historické bádání a nastínit význam tohoto díla nejen pro pražský řád Tovaryšstva Ježíšova, ale i přínos v kontextu středoevropského umění.

Klíčová slova

restaurátorský průzkum, technologický průzkum, opticko-fyzikální metody, oltářní obraz, svatý Ignác z Loyoly, jezuitské umění, barokní malba, technika malby, stratigrafie, ikonografie, historické souvislosti, materiállový průzkum, chemická analýza, rudolfinská Praha, ikonoklasmus, sakrální umění, Kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze, Filippo Spinelli

Annotation

This thesis focuses on the examination of the altarpiece *The Vision of Saint Ignatius of Loyola* from the church of the Most Holy Salvator in Prague and aims to provide a detailed documentation and investigation of the artwork using selected optical methods, including their subsequent analysis, description, and interpretation. The research serves as a basis for a deeper understanding of the painting, its current condition, painting technique, and an attempt to place the acquired findings within the historical context of individual chronological phases. The thesis is intended to serve as a starting point for further historical research and to outline the significance of this artwork not only for the Prague order of the Society of Jesus, but also as a contribution to the context of Central European art.

Keywords

restoration survey, technological survey, optical-physical methods, altarpiece, Saint Ignatius of Loyola, Jesuit art, Baroque painting, painting technique, stratigraphy, iconography, historical context, material analysis, chemical analysis, Rudolfine Prague, iconoclasm, sacred art, church the Most Holy Salvator in Prague, Filippo Spinelli

*„Modli se tak, jakoby všechno záviselo na Bohu, a pracuj tak,
jakoby všechno záviselo jen na tobě.“*
Svatý Ignác z Loyoly

Obsah

1. Úvod	1–3
1.1. Příchod Jezuitského řádu do Prahy	
1.2. Stručný život Ignáce z Loyoly	
1.3. Ikonografie	
1.4. Vyobrazení Ignáce v jiných malbách	
2. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI DOBY	3–10
2.1. Umělecký kontext pražského prostředí za vlády Rudolfa II.	
2.2. Fillipo Spinelli	
a. Nunciova spojitost s obrazem	
b. Vztah s císařem	
2.3. Náboženství v době Třicetileté války	
a. Ikonoklasmus	
b. Jednota bratrská	
c. Kalvinismus	
3. ZÁKLADNÍ ÚDAJE O DÍLU	10–11
3.1. Umístění obrazu	
3.2. Popis výjevu obrazu	
4. PRŮZKUM	12–36
a. Technická část	
1. 4.1. Neinvazivní průzkum	
4.1.1. Opticko-fyzikální metody	
a. VIS – Nasvícení ve viditelném světle (400–700 nm)	
b. VISR – viditelné světlo v bočním razantním nasvícení (400–700 nm)	
c. UVL – ultrafialová luminiscence (320–400 nm)	
d. UVF – ultrafialová fotografie	
e. UVF-FC – ultrafialová fotografie ve falešných barvách	
f. IRR – infračervená reflektografie (1000–1700 nm)	
g. IRF – infračervená fotografie	
h. IRF-FC – infračervená fotografie ve falešných barvách	
i. RTG – rentgenové záření (10 nm - 1 pm)	
4.1.2. Průzkum díla a jeho zjištění	
a. Základní popis	
b. Deinstalace	
c. Napínací rám	
d. Podložka	
d.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly	
d.2. Výjev Nejsvětější Trojice	
d.3. Výjev lunety	
d.4. Rentolované plátno	
e. Podklad	

- f. Malba
- g. Laková vrstva
- h. Ozdobný rám
- i. Autorské změny
- j. Druhotné zásahy
 - j.1. Podlepení pláten
 - j.2. Trhliny a tmely
 - j.3. Přemalby
 - j.4. Malovaná světla a svatozář
 - j.5. Kovové srdce a svatozáře
 - j.6. Retuše
 - j.7. Laková vrstva
- k. Ustálení formátu díla
 - k.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly
 - k.2. Výjev Nejsvětější Trojice
 - k.3. Výjev horní lunety

4.2. Invazivní průzkum

4.2.1. Odběr vzorků (nedestruktivní)

- a. Vzorek I. Žluté pozadí u sv. Trojice
- b. Vzorek II. Žlutá luneta
- c. Vzorek III. Tmavé pozadí předěl u sv. Trojice a Ignáce
- d. Vzorek IV. Tmavé pozadí pravý okraj
- e. Vzorek V. Inkarnát sv. Ignác u brady
- f. Vzorek VI. Svatozář sv. Ignáce
- g. Vzorek VII. Stůl, bílá draperie
- h. Vzorek VIII. Plátno levý horní okraj u Krista
- i. Vzorek IX. Plátno luneta, levý horní okraj
- j. Vzorek X. Luneta žlutá nad holubicí
- k. Vzorek XI Luneta žlutá nad holubicí (mraky)
- l. Vzorek XII Tmavý okraj (nad vz. č. IV)
- m. Vzorek XIII. levý okraj plátna u Krista (vlevo od vz. č. VIII)

4.2.2. Analýza Pojiv – odběr vzorků (destruktivní)

- a. Vzorek č.1 (malba)
- b. Vzorek č. 2 (podklad)

4.3. Rentoaláž

- a. Historie použití
- b. Příprava a postup

5. TECHNIKA MALBY

- a. Napínací rám
- b. Podložka
 - b.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly
 - b.2. Výjev Nejsvětější Trojice
 - b.3. Výjev lunety
 - b.4. Rentolované plátno
- c. Podklad, podkresba a malba
 - c.1. Výjev svatého Ignáce z Loyoly

- c.2. Výjev Nejsvětější Trojice
- c.3. Výjev lunety
- d. Lak
- e. Ozdobný rám
- f. Použité pigmenty
- f.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly
- f.2. Výjev Nejsvětější Trojice
- f.3. Výjev horní lunety
- f.4. Rentolované plátno

5.1. Všeobecná dobová praxe

- a. Vznik prvotní kresby a skici
- b. Získání a příprava pigmentů
- c. Štětce
- d. Paleta
- e. Napínací rám
- f. Plátno a podklad
- g. Role barevných podkladů
- h. Závěrečné lakování

5.2. Barevné podklady

- a. Jižní Evropa
- a.1. Itálie
- b. Severní Evropa
- b.1. Nizozemí
- b.2. Čechy

6. AUTORSTVÍ

54–57

- a. Původní výjev s Ignácem
- b. Doplnění části se Svatou Trojicí
- c. Doplnění části s lunetou

7. DOBOVÁ ÚCTA K OBRAZU A ŠÍŘENÍ GRAFIK

58–60

- a. Grafiky obrazu svatého Ignáce od Nejsvětějšího Salvátora
- b. Obraz svatého Ignáce z Hradce Králové
- c. Kovové svatozáře a jejich kotvení
- c.1. Svatozáře na grafikách
- c.2. Svatozáře na obrazech

8. ZASAZENÍ ZJIŠTĚNÍ PRŮZKUMU DO HISTORICKÝCH SOUVISLOSTÍ

61–72

- 7.1. Časová osnova spojená s dílem – Chronologie
- 7.2. Interpretace průzkumu v historickém kontextu

9. ZÁVĚR

73

1. ÚVOD

Uvedená diplomová práce je zaměřena na komplexní průzkum oltářního obrazu *Vidění svatého Ignáce z Loyoly* z kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Dílo dosud nebylo podrobeno takto detailnímu restaurátorskému a historicko-uměleckému zkoumání, přičemž cílem práce je především zdokumentovat jeho současný stav a propojit získaná zjištění s dostupnými historickými poznatky a širšími kulturněhistorickými souvislostmi.

Úvodní kapitoly práce usilují o zasazení díla do kontextu historické doby, v níž obraz vznikl, a zároveň reflektují jeho problematiku a funkci v prostředí jezuitské spirituality. Následující část je věnována podrobnému restaurátorskému průzkumu, založenému zejména na optických a fyzikálních metodách zkoumání. Tyto průzkumy umožňují identifikovat jednotlivé etapy vývoje díla, jeho materiálové složení, technologické postupy i rozsah pozdějších zásahů a úprav.

Na základě získaných poznatků se práce dále snaží interpretovat techniku malby a způsob práce autora obrazu v kontextu dobové malířské praxe. Restaurátorský průzkum je přitom propojen s interpretací odebraných vzorků a výsledků analytických metod, které přispívají k hlubšímu poznání technologické struktury díla. V návaznosti na tato zjištění se autor práce pokouší rovněž otevřít otázku možného autorství obrazu a formulovat hypotézy vycházející z technologických, stylistických i historických souvislostí.

Práce se zároveň věnuje významu díla z hlediska jeho ikonografie, funkce a míry účty, která je s ním spojována. Veškerá zjištění jsou následně konfrontována s dostupnými historickými prameny, archivními záznamy a literaturou, aby bylo možné vytvořit souvislý obraz vývoje díla a jednotlivých zásahů, které lze přiřadit ke konkrétním historickým etapám.

Závěrečná část práce shrnuje výsledky průzkumu, poukazuje na význam obrazu v kontextu českého a evropského uměleckého prostředí a zároveň naznačuje možnosti dalšího kunsthistorického bádání.

1.1. Příchod Jezuitského řádu do Prahy

Před příchodem jezuitů do Čech byla Ignáci z Loyoly adresována žádost předních šlechticů o vyslání členů Tovaryšstva Ježíšova do českých zemí. Na tuto výzvu reagoval Ignác roku 1555 vysláním Petra Canisia, jenž spolu s dalšími dvanácti členy řádu zahájil své působení v Praze. Jezuité si za své sídlo zvolili zpustošený dominikánský klášter sv. Klimenta, nacházející se v bezprostřední blízkosti Karlova mostu, tedy v jedné z nejvýznamnějších a nejfrekventovanějších částí tehdejší Prahy.¹

Působení jezuitů v českých zemích bylo úzce spojeno se snahou o obnovu a upevnění katolické víry v prostředí výrazně ovlivněném reformací. Vedle náboženské činnosti se řád významně zaměřoval také na oblast vzdělávání a kulturního života. Jezuité postupně zakládali školy, jejichž centrem se stala Klementinská kolej.² Současně pořádali i kulturní události spojenými s divadelními představeními.³

V průběhu následujících desetiletí docházelo k rozsáhlému rozšiřování klementinského areálu, jenž se postupně zařadil mezi největší a nejvýznamnější jezuitské koleje v Evropě. Význam instituce byl potvrzen roku 1616, kdy císař Matyáš koleji udělil právo udělovat akademické tituly doktorátu. Rozvoj řádu v českých zemích byl zároveň podporován jak panovnickým dvorem, zejména císařem Rudolfem II. a jeho finanční podporou od roku 1562, tak i z řad významných šlechtických rodů.⁴ Právě s prostředím jezuitského řádu a jeho mecenášským zázemím souvisí také dílo, kterému se tato

¹ Ten se z vyplenění a vypálením husity roku 1420 již nevzpamatoval. - OULÍKOVÁ, Petra. *Klementinum: průvodce*. Národní knihovna ČR. 2006. s. 6

² OULÍKOVÁ, Petra. *Klementinum: průvodce*. 2006. s. 6-7

³ MARTIN, James. *Jezuitský návod (téměř) na všechno*. Františka BÖHMOVÁ, přel.; V Praze: Karmelitánské nakladatelství, 2018. s. 393

⁴ OULÍKOVÁ, Petra. *Klementinum: průvodce*. 2006. s. 6-7

práce věnuje, totiž obraz *Vidění svatého Ignáce z Loyoly*. Toto dílo získali jezuité roku 1603 jako dar od pražského nuncia.⁵

1.2. Stručný život Ignáce z Loyoly

Ignác z Loyoly (1491–1556), původním jménem Íñigo López de Loyola, pocházel ze šlechtického rodu v severním Španělsku. V mládí působil jako voják ve službách španělské šlechty a účastnil se vojenských tažení. Zásadní zlom v jeho životě představovalo těžké zranění nohy při obraně Pamplony roku 1521. Během dlouhého období rekonvalescence se věnoval četbě náboženské literatury, zejména životů Krista a světců, což vedlo k jeho hluboké duchovní proměně a rozhodnutí zasvětit svůj život Bohu. Následně vykonal pouť do Montserratu a pobýval v Manrese, kde se věnoval modlitbě, askezi a rozjímání. Právě zde vznikly základy jeho *Duchovních cvičení*, která se stala jedním z nejvýznamnějších textů křesťanské spirituality. V tomto období prožil řadu mystických vizí a duchovních zkušeností, mezi nimi i vidění vztahovaná k Nejsvětější Trojici, která se stala důležitou součástí jeho spirituality. Po studiích ve Španělsku a v Paříži kolem sebe soustředil skupinu následovníků, s nimiž roku 1534 složil sliby chudoby, čistoty a poslušnosti. Z tohoto společenství později vzniklo Tovaryšstvo Ježíšovo (Societas Jesu), schválené papežem Pavlem III. roku 1540. Ignác působil především v Římě, kde vedl nově vzniklý řád, rozvíjel jeho duchovní život a sepsal významné dílo *Duchovní cvičení*. Ignácovým heslem, kterým se řídil a svěřoval svůj život bylo „k větší slávě Boží“ (*Ad maiorem Dei gloriam*). Zemřel roku 1556 v Římě. Prohlášený za blahoslaveného byl roku 1609 a svatořečen roku 1622.⁶

1.3. Ikonografie

Ikonografické vyobrazení Ignáce se začíná postupně rozvíjet až po jeho beatifikaci roku 1609. Nejčastěji bývá zobrazován jako muž středního věku s částečně lysou hlavou, krátkými vlasy po stranách a mírným vousem. Obvykle je oděn do tmavé černé sutany či řeholního hábitu doplněného černým pláštěm a bílým kněžským límečkem. Převážně se jedná o jeho duchovní službu. Často bývá doplněn černým trojcípým biretem, který drží v ruce, má nasazený na hlavě nebo je položen vedle něj. K tradičním atributům Ignáce z Loyoly náleží kniha nesoucí monogram IHS⁷, případně otevřená kniha s latinským heslem *Ad maiorem Dei gloriam*⁸ (A.M.D.G.) či dalšími doprovodnými texty. V některých vyobrazeních se však objevuje také v brnění nebo s jeho částmi, čímž je připomínána jeho předchozí vojenská kariéra. Mezi další ikonografické atributy patří drak, srdce, odložené brnění nebo zářící monogram IHS s křížem a třemi hřeby, který představuje symbol Tovaryšstva Ježíšova. Ignác

⁵ ČERNUŠÁK, Tomáš. NUNCIUS SPINELLI,

JEHO RODINA A VZTAH K PRAŽSKÝM JEZUITŮM. In: *Paginae historiae: Sborník Národního archivu. Národní archiv. Praha. 2023, č. 2. s. 68. ISSN 1211-9768*

⁶ RYAN, A. Edward. *St. Ignatius of Loyola*. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2026. [online]. [cit. 1.2. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/St-Ignatius-of-Loyola/Ordination>; HEBRON, Jiří. *Principium et fundamentum sv. Ignáce*. Diplomová práce. Vedoucí práce: prof. PhLic. Vojtěch Novotný, Th.D. Univerzita Karlova, KTF. Praha: 2022. s. 11-22; NEW ORLEANS, *Province of the Society of Jesus. St. Ignatius of Loyola*. In: *gonzaga.edu*. [online]. [cit. 12.3. 2026]. Dostupné z: <https://www.gonzaga.edu/about/our-mission-jesuit-values/gonzagas-history/st-ignatius-of-loyola#:~:text=Ignatius%20was%20beatified%20on%20July,31%2C%20the%20day%20he%20died.;> MARTIN, James. *Jezuitský návod (téměř) na všechno*. Františka BÖHMOVÁ, přel.; V Praze: Karmelitánské nakladatelství, 2018. s. 20-25

⁷ „*Iesus Hominum Salvator*“ (*Ježíš spasitel lidí*) - <https://catholica.cz/?id=41>

⁸ „K větší slávě Boží“ nebo „*Omnia ad maiorem Dei Gloriam*“ – „*Vše pro větší slávu Boží*“ - VOJT, Petr.

Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Praha 2006. In: *encyklopedieknihy*. [Online]. Knihovna AV ČR, 2026. [cit. 2.1. 2026]. Dostupné z: <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/AMDG>

z Loyoly je uctíván jako patron vojáků, jezuitů, dětí a těhotných žen, zejména v souvislosti s komplikacemi při porodu, a rovněž jako ochránce proti moru a horečnatým onemocněním.⁹

1.4. Vyobrazení Ignáce v jiných malbách

Zobrazení svatého Ignáce se v průběhu dějin proměňovalo a ustálilo na jeho typické charakteristické rysy, jak je známe z vrcholného baroka. Jako jeden z nejstarších dochovaných portrétů Ignáce se uvádí obraz od malíře Jacopino del Conte, který jej zhotovil krátce po Ignácově smrti roku 1556 z jeho posmetného odlitku, nacházejícího se v Římě.¹⁰

V obrazech se Ignác často vyobrazoval jako „*Vera effigies*“¹¹ (pravé zpodobnění). Oblíbeným námětem bylo také vyobrazení v podobě La Storta nebo mystické vidění Svaté Trojice. Oba tyto výjevy zobrazují scénu z Ignácova života. La Storta je malé městečko u Říma, kde měl Ignác zjevení Krista s křížem, který ho při jeho cestě povzbudil. Druhým námětem je Vidění Svaté Trojice, které se odehrává při jeho pobytu v Manrese. Některé příklady vyobrazení podobné kompozice či námětu zkoumaného obrazu Vidění svatého Ignáce z Loyoly od Nejsvětějšího Salvátora jsou dále uvedeny v obrazové příloze a můžou posloužit pro další bádání. Obraz od Nej. Salvátora v Praze patří k nejstarším dílům vyobrazující Ignáce v této podobě.

2. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI DOBY

2.1. Umělecký kontext pražského prostředí za vlády Rudolfa II.

Během nástupu císaře Rudolfa II. a přesunu jeho sídla do Čech se Praha dostává na kulturní evropskou úroveň, povyšující české renesanční a manýristické umění do světového měřítko. Do českých zemí se baroko dostává z Jižní Evropy a již jako formovaný a suverénní výtvarný směr, který se v Itálii formoval v souvislosti s ustanovením Tridentského koncilu a předchozích období, které jej předcházely.¹² Tehdejší prostředí rudolfinské Prahy je časem náboženských konfliktů mezi protestanty a katolíky, které následně vyvrcholily ve stavovské povstání (1618-1620). Jedná se však i o dobu rozkvětu umění na císařském dvoře, přílivu zahraničních umělců a přínosu kulturního obohacení českých zemí.

Vlivy barokního stylu u nás nebyly tak silné, jako tomu bylo v jiných zemích. Za vlády císaře Rudolfa II. a do předbělohorského konfliktu, v Praze převládá především manýristické vyjádření umění. Ryzí forma baroka se do českého prostředí dostává s Karlem Škrétou, který je považován za zakladatele barokního umění u nás. Škréta byl ovlivněn ze svých cest v Itálii, kde své zkušenosti načerpal, mimo

⁹ CHLUMSKÝ, Jan. Světcí k nám hovoří: sv. Ignác z Loyoly. In: catholica.cz. [Online]. [cit. 8.8. 2025]. Dostupné z: <https://catholica.cz/?id=3496>

¹⁰ ČORNEJOVÁ, Ivana. *Tovaryšstvo Ježíšovo: Jezuité v Čechách*. Praha: Mladá fronta, 1995. s. 11

¹¹ VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. In: encyklopedieknihy.cz. [online]. Praha: 2006. [cit. 12.2. 2026] dostupné z: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Vera_effigies

¹² NEUMANN, Jaromír. *Český barok*. Vyd. 2. přepracované a rozšířené. České dějiny, sv.49. Praha: Odeon, 1974. s. 72

jiné prostřednictvím domácích děl Hanse von Aachena či Bartholomea Sprangera, působících na rudolfinském dvoře.¹³

2.2. Filippo Spinelli

Kapitola popisuje pražského nuncia, který působil na císařském dvoře v Praze a který je s obrazem svatého Ignáce spojován.

Filippo Spinelli (1566 *Neapol* – 25. 5. 1616 *Neapol*), byl italským římskokatolickým kardinálem, papežským apoštolským nunciem a působícím diplomatem na dvoře Rudolfa II. Je spojován s darováním obrazu *Vidění svatého Ignáce z Loyoly*, pražským Jezuitům.

Narodil se roku 1566 v prostředí významné neapolské šlechty jako potomek Carla Spinelliho, držitele titulů vévody ze Seminary a knížete z Cariati, pocházejícího z vlivné rodiny spojené s biskupstvím Nido. Jeho vzdělání bylo pravděpodobně formováno na jezuitské koleji v Neapoli, kde současně působil i jeho starší bratr Pietro Antonio Spinelli (1555–1615), člen Tovaryšstva Ježíšova a pozdější rektor koleje.¹⁴ Filippo Spinelli se následně začlenil do struktury římské Apoštolské komory v Římě¹⁵ a postupně získal významné církevní postavení, když byl roku 1592 vysvěcen na biskupa titulárních sídel Kolos a Rhodos. Vedle svých úředních povinností v Římě se aktivně věnoval pastorační činnosti, přičemž se zasazoval o reformu diecézního života, mimo jiné prostřednictvím iniciativy na zřízení seminárního vzdělávacího zařízení v rámci biskupské rezidence (1597).

V roce 1598 byl pověřen diplomatickou misí na císařském dvoře Rudolfa II., kde zastával funkci apoštolského nuncia až do roku 1603. V průběhu svého působení si postupně upevnil vliv i v rámci císařské administrativy, když převzal klíčové pozice po významných představitelích dvorské správy, čímž přispěl k posílení katolického elementu v mocenských strukturách habsburské monarchie. Jeho činnost a schopnosti v diplomatické i kurijní sféře mu zajistily značné uznání ze strany císaře, který opakovaně intervenoval u papežské kurie ve prospěch jeho kardinálského jmenování.

Spinelli se profiloval jako výrazný zastánce katolické reformní politiky a aktivně vystupoval proti rostoucímu vlivu protestantské šlechty na císařském dvoře. Díky svým diplomatickým schopnostem a úzkým vazbám na jezuitské prostředí se stal důležitou součástí římské církevní politiky. Jeho kariéra vyvrcholila za pontifikátu Klementa VIII. (1592–1605), který jej roku 1604 jmenoval kardinálem.

Současně byl již roku 1603 ustanoven vicelegátem ve Ferraře, která byla tehdy integrována do církevního státu. Po úmrtí Ferdinanda Spinelliho v roce 1605 převzal správu diecéze Policastro, avšak ještě téhož roku byl přeložen na biskupský stolec v Averse.¹⁶

¹³ NEUMANN, Jaromír. *Český barok*. Vyd. 2. přepracované a rozšířené. České dějiny, sv.49. Praha: Odeon, 1974. s. 24

¹⁴ Pietro se později dostal do významné pozice ředitele Collegia Germanica v Římě. - FIORELLI, Vittorie. Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů – Svazek 93 (2018). In: Treccani [online]. [cit. 10.04.2026]. Dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_(Dizionario-Biografico)/) ; GROKIPEDIA. Filippo Spinelli. [online]. [cit. 16.04.2026]. Dostupné z: https://grokipedia.com/page/filippo_spinelli

¹⁵ ČERNUŠÁK, Tomáš. *NUNCIUS SPINELLI*,

JEHO RODINA A VZTAH K PRAŽSKÝM JEZUITŮM. In: *Paginae historiae: Sborník Národního archivu. Národní archiv. Praha. 2023, č. 2. s. 66. ISSN 1211-9768*

¹⁶ FIORELLI, Vittorie. Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů – Svazek 93 (2018). In: Treccani. [online]. [cit. 10.4.2026]. Dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_(Dizionario-Biografico)/) ; [Biografia de Filippo Spinelli, Cardeal Napolitano | PDF | Santa Sé | Igreja católica](#). In: *Scribd* [online] [cit. 10.04.2026]. Dostupné z: <https://pt.scribd.com/document/868432794/Filippo-Spinelli>; GROKIPEDIA. Filippo Spinelli. [online]. [cit. 16.04.2026]. Dostupné z: https://grokipedia.com/page/filippo_spinelli

Sehrál zásadní roli při účasti na dvou konkláve roku 1605.¹⁷ Zmíněné jsou i Spinelliho velké dluhy, které nadělal při pobytu v Praze u císařského dvora a následně ve Ferrare.¹⁸ Tyto ekonomické potíže jej v následujících letech dál provázely a zhoršovaly jeho chatrný zdravotní stav. I přes své římské konexe se mu nepodařilo získat finanční podporu k uhrazení těchto dluhů. Vzhledem ke svému zdravotnímu stavu se, věrný svému pastoračnímu závazku, přestěhoval do Neapole, odkud dál vedl a spravoval diecézi. Zemřel během své pastorační návštěvy v Aversy, roku 1616. Byl pohřben v jezuitském kostele v Neapoli a v roce 1636 bylo jeho tělo z iniciativy jeho bratra Pietra A. Spinelliho (arcibiskupa z Rossana), přeneseno do kostela San Domenico Maggiore a umístěno v rodinné kapli.¹⁹

a. Nunciova spojitost s obrazem

Přesné určení datace vzniku obrazu díla nám zatím není zřejmé, avšak nejstarší zprávou, zmiňující obraz jej zachycuje v souvislosti s jeho darováním jezuitskému řádu, pražským nunciem Filippem Spinellim, roku 1603.²⁰ Můžeme se domnívat, jestli obraz mohl vzniknout během pěti let nunciova působení na císařském dvoře v Praze nebo zda si jej nechal dovést ze zahraničí, či si ho dovezl z předchozích cest? Dataci máme určenou pouze rokem darování obrazu, jelikož těsně před ukončením své mise v Praze zanechal jezuitskému řádu obraz svatého Ignáce a daroval jej kostelu Nejsvětějšího Salvátora v Praze, který se zde nachází dodnes. „*Datace donace obrazu je ... přesně zařaditelná na první tři měsíce roku 1603 nebo na období krátce poté, protože Spinelli svoji pražskou misi ukončil 3. dubna, kdy se svým doprovodem odjel na říšský sněm do Řezna.*“²¹ Jak dále uvádí Černušák, že zatím nemáme o darování kompletní informace ze zpráv z korespondence Spinelliho, avšak většinou takováto témata nebyla součástí korespondenčních zpráv nunciů.²²

Obraz patrně neměl být pouhým darem kostelu k jeho výzdobě, ale nejspíš souvisel s rodinou tragédií, kterou postihla Spinelliho rodina začátkem roku 1603, kdy v Praze vypukla nespecifikovaná šířící se nákaza. Z dopisů auditora pražské nunciatury víme, že nákaza postihla i nunciaturu. V té době zde s nunciem pobývali i jeho bratr Giulio Cesare a synovec Giovanni Battista. Bohužel oba podlehl na zhoršující se stav této nemoci. Těsně před svým odjezdem z Prahy je Spinelli nechal pohřbít v jezuitském kostele Nejsvětějšího Salvátora, kde za ně také sloužil zádušní mši.²³ Silný vztah nuncia k jezuitskému řádu nám dokládá popisovaný vztah Spinelliho ke svému synovci. Synovce Giovanniho Battistu vzal s sebou do Prahy, aby jej připravil na směřování své kariéry v duchovní oblasti. Nechal jej studovat u jezuitů v pražském Klementinu. Synovec byl nadšený z příchodu kapucínského řádu do Prahy roku 1599 a vystupováním charismatického Vavřince z Brindisi, se kterým se mohl setkat při jeho návštěvě jezuitské koleje, kde Giovanni pobýval jako student. Zároveň máme popsanou příhodu, kdy mu nunciův synovec zachránil život.²⁴

¹⁷ Byl spojován s papežkou politikou Ippolita Aldobrandini (Klementem VIII.) a podporoval volbu Alessandra de' Medici (Lva XI.), který byl následně zvolen, avšak jeho pontifikát trval pouhých několik týdnů. Po jeho smrti se postavil na stranu kurfiřtů Camilla Borgheseho (Pavla V.). (FIORELLI, Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů)

¹⁸ Dluhy často byly spojené s nákladným financováním nunciatury, kterou musel často nuncius financovat z vlastních prostředků (ČERNUŠÁK. Všední život papežských nunciů. 2017. s.14)

¹⁹ FIORELLI, Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů. 2018; GROKIPEDIA. Filippo Spinelli. [online]. [cit. 16.04.2026]. Dostupné z: https://gropedia.com/page/filippo_spinelli

²⁰ ČERNUŠÁK, Tomáš. NUNCIUS SPINELLI,

JEHO RODINA A VZTAH K PRAŽSKÝM JEZUITŮM. In: *Paginae historiae: Sborník Národního archivu. Národní archiv. Praha. 2023, č. 2. s. 68. ISSN 1211-9768*

²¹ ČERNUŠÁK. NUNCIUS SPINELLI. 2023. s. 68.

²² *Ibidem*

²³ *Ibid.* s. 69-71

²⁴ *Ibidem*

„Kapucínské zdroje z první čtvrtiny 17. století Spinelliho jméno zmiňují v souvislosti se záchranou zdraví či snad i života, kterou poskytl Vavřincovi z Brindisi na Karlově mostě. Ten se spolu s jedním spolubratrem vracel z pernštejnského paláce, kde vedl rozhovory s několika protestantskými šlechtičkami, pozvanými tam Marií z Pernštejna, a směřoval do kláštera křížovníků s červenou hvězdou, v němž kapucíni přebývali v prvních měsících po svém příchodu do Prahy. Asi v polovině mostu byli oba řeholníci přepadeni pěti či šesti „Čechy“ (Boemi), kteří nejprve Vavřince strhli za vousy na zem a začali do něj kopat. V téže chvíli se z jezuitské akademie vracel z výuky nunciův synovec se dvěma sluhy. Jeden z nich si všiml napadení a začal volat: „Pane Giovanni Battisto, vraždí kněze!“. Ten se rychle chopil svého meče a s oběma sluhy se rozběhl k místu přepadení, načež se útočníci rychle rozprchli.“²⁵

Giovanni chtěl vstoupit ke kapucínům, avšak v domnění, že strýc bude proti uprchl tajně do Salcburku a v Benátkách si vyjednal svolení řádového provinciála o vstup. Celý spor skončil tím, že nuncius zařídil zamítnutí jeho vstupu ke kapucínům a přinutil jej vrátit se do Prahy.²⁶ Zmíněná událost nám ukazuje nejen vliv nuncia, avšak i jeho osobní a úzký vztah k Tovaryšstvu, který se patrně mohl formovat již v jeho dětství, při studiu na jezuitské koleji v Neapoli a prostřednictvím jeho bratra Pietra, který byl jezuitou.²⁷

Černušák zmiňuje, že vztah k jezuitům byl i z pozice nuncia potřebný, jelikož mu mohli poskytnout velkou síť kontaktů z místa působení i zahraničí, které mohl při své apoštolské misi využít.²⁸ Stejně jako ostatní nunciové však pocházel z katolické Itálie, a proto v prostředí Českých zemí byl za cizince. Bariéru v navazování vztahů s místními hrála i jazyková odlišnost, jelikož se v Praze mluvilo česky a německy. Zároveň bylo v Praze množství nejrozličnějších náboženských vyznání a tradic, které mělo nemalý vliv i na smýšlení Pražanů.²⁹ Spinelli však oproti jiným nunciům, působícím v Praze vynikal svou schopností se dobře orientovat v cizím prostředí.³⁰ Tovaryšstvo mu tak poskytovalo i jisté zázemí, známé z předchozích pobytů v Itálii.

Spinelliho spojitost s jezuitou nalezneme i například v úkonech při svěcení nově dokončené Vlašské kaple, roku 1599. Rok před ukončením své mise 1602, vysvětil kostel Nejsvětějšího Salvátora.³¹ Máme zmínky o nunciově působení v prostorách kostela jezuitů při bohoslužbách, při události konverze bývalého protestanta, i účastech při procesích s eucharistií nesenou po pražských ulicích za doprovodu kléru a věřících.³² Události, zaznamenávající z prostředí jezuitského řádu poukazují na to, že nuncius měl patrně častý kontakt s řádem.

b. Vztah s císařem

²⁵ Ibid. s.71

²⁶ ČERNUŠÁK, NUNCIUS SPINELLI. 2023. 70-71

²⁷ FIORELLI, Vittorie. Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů – Svazek 93 (2018). In: Treccani [online]. [cit. 10.04.2026]. Dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_(Dizionario-Biografico)/)

²⁸ ČERNUŠÁK, Tomáš. Všední život papežských nunciů u rudolfinského dvora. In: Edice Věda kolem nás. Praha: Akademie věd ČR, 2017. s. 6

²⁹ ČERNUŠÁK, Tomáš. Všední život papežských nunciů u rudolfinského dvora. In: Edice Věda kolem nás. Praha: Akademie věd ČR, 2017. s. 4.

³⁰ ČERNUŠÁK, Tomáš. Všední život papežských nunciů. 2017. s. 6-7

³¹ HORYNA, Mojmir a OULÍKOVÁ, Petra. Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple: Praha – Staré Město. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. Praha 2006. s. 9, 33. ISBN 80-7195-070-X

³² ČERNUŠÁK, Tomáš. NUNCIUS SPINELLI, JEHO RODINA A VZTAH K PRAŽSKÝM JEZUITŮM. In: *Paginae historiae: Sborník Národního archivu. Národní archiv. Praha. 2023, č. 2. s. 67-68. ISSN 1211-9768*

V počáteční fázi vlády Rudolfa II., který v dětství vyrůstal v katolickém prostředí Španělska, probíhala komunikace s papežovými vyslanci poměrně často v podobě osobních setkání. Postupně, během let se však Rudolfovo zdraví postupně zhoršovalo, a to ovlivnilo i jeho styk s okolím, včetně komunikaci s nuncií. Nunciové se snažili prosazovat zájmy papežské kurie, a to se jim dařilo tehdy, když měli vliv na císaře a dokázali navázat vlídné vztahy se šlechtou a dvořany, působící v prostředí císařského dvora. To se povedlo Filippu Spinellimu, který využil zhoršujícího se stavu císaře a jeho obav ze svrhnutí z trůnu, jež využil císařovy důvěry a obsadil pozice nekatolíků u císařského dvora za vlivné katolíky, jako byl například Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic, u kterých mohl nuncius hledat podporu při svých rozhodování a vlivu na císaře. Následující nunciové po Spinellim měli těžší situaci, jelikož rostoucí panovnickova nedůvěra ke svému okolí a vůči papežské politice, izolovala Rudolfa tak, že například nuncia Antonio Caetani přijal císař během let pouze výjimečně a byl upozorněn na to, že komunikovat s Rudolfem bude moci jen skrze prostředníka, a to prostřednictvím lístečků, které budou předkládány panovníkovi.³³

Z některých pramenů lze vyvodit, jak Filippo Spinelli vnímal císaře Rudolf II. a že jejich vzájemný vztah v počáteční fázi patrně nebyl příliš vstřícný. Naznačuje to mimo jiné Spinelliho charakteristika císařovy osoby a jeho chování, v níž jej popisuje jako: „*posedlého šílence neschopného kontrolovat své jednání*.“³⁴ Spinelli významně přispěl k šíření katolického postavení v Praze a Čechách a již od svého počátečního příjezdu do Prahy roku 1598, místo toho, aby rovnou zavítal na císařský dvůr a předložil pověřovací dokumenty od papeže císaři (což bylo zvykem), zamířil přímo do Olomouce, aby ovlivnil volbu nového biskupa ve prospěch Františka z Ditrichštejna, který byl oblíbený u papeže Klementa VIII.³⁵ To nejspíš přispělo k počátečnímu nevlídnému vývoji vztahu s císařem. Z pozdějších zpráv však vyplývá, že císař získal k Spinellimu jistou důvěru a ke konci jeho působení v Praze jej dokonce opakovaně doporučil na jmenování kardinálem, což se následně na jeho žádost i stalo.³⁶

Lze předpokládat, že v rámci osobních setkání mezi nunciem a Rudolfem mohl císař Spinellimu představit svou uměleckou sbírku, tzv. *kunstkomoru* (sloužící k reprezentaci panovníka), která zahrnovala díla významných evropských umělců s rozmanitými náměty a tematickými okruhy, včetně těch s erotickým podtextem. Je pravděpodobné, že některá z těchto děl nemusela na silně katolicky orientovaného nuncia působit zcela v souladu s jeho morálními a náboženskými představami.

Při zohlednění okruhu umělců působících na císařském dvoře, zejména z německého a nizozemského prostředí, lze zmínit například významného vlámského manýristického malíře Bartholomeus Spranger, u kterého máme doložené, že působil na Pražském Hradě, jako dvorní malíř císaře Rudolfa. Na hradě disponoval ateliérem, kde vytvářel díla určená pro císařské sbírky. K jeho známým pracím patří obraz *Triumf moudrosti* (kolem roku 1591), zobrazující bohyni Minervu v brnění v typicky manýristickém pojetí. Figura je stylizována s důrazem na prohnutou linii těla a smyslově akcentované tělesné rysy, což odpovídá dobové estetice s výraznými erotizujícími prvky. Takto koncipovaná díla

³³ ČERNUŠÁK, Tomáš. *Všední život papežských nunciů u rudolfinského dvora*. In: *Edice Věda kolem nás*. Praha: Akademie věd ČR, 2017. s. 6-7.

³⁴ KAZIMOUR, Ivan. *Dlouhá cesta k dočasnému Československu*. Praha: Martin Koláček – E-knihy jedou. 2018. s. 65. ISBN 978-80-7589-452-6.

³⁵ ČERNUŠÁK. *NUNCIUS SPINELLI*. 2023. s. 66

³⁶ FIORELLI, Vittorie. Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů – Svazek 93 (2018). In: Treccani [online] [cit. 10.04.2026]. Dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_(Dizionario-Biografico)/)

- *Spinelli, pomocí intrik a navázání dobrých vztahů v prostředí Prahy, zejména s vlivnými osobnostmi šlechty, si dokázal získat císařovu náklonost a podporu*. - ČERNUŠÁK, Tomáš. *NUNCIUS SPINELLI, JEHO RODINA A VZTAH K PRAŽSKÝM JEZUITŮM*. In: *Paginae historiae: Sborník Národního archivu*. Národní archiv. Praha. 2023, č. 2. s. 66. ISSN 1211-9768

byla součástí císařských sbírek kunstkomy a ilustrují šíři i charakter uměleckých zájmů rudolfinského dvora.³⁷

Nemáme doložené, jestli tento obraz Spinelli viděl. Pokud však ano, jak na takovéto díla mohl asi reagovat? To nevíme. Můžeme se jen domnívat, že některé obrazy mohly vzbuzovat jisté pochybnosti, pohoršení a pobouření z řad katolického duchovenstva.³⁸ Umělecké prostředí Prahy a císařský dvůr nás přivádí k důležité otázce ohledně provenience a autorství darovaného obrazu, tedy jestli autor mohl pocházet z pražského prostředí nebo přímo z rudolfinského dvora? Podrobně rozepsané hledání autorství obrazu je popsáno více v kapitole: Autorství.

2.3. Náboženství v době Třicetileté války

Jedná se o dobu začínajících náboženských konfliktů vznikajících v návaznosti na reakci postojů Katolické církve a vyžadující její proměnu, čímž reaguje vznikem jednotlivých reformačních hnutí. V Českých zemích tyto reformy začínají upálením Jana Husa (1415) a pokračují následnými husitskými válkami (1419-1434). Dále pak pokračují v náboženských válkách v Německu a jejich ukončením *Augšpurským říšským a konfesním mírem*³⁹ a vrcholí v rozpoutání Třicetileté válce (1618–1648) zakončenou vpádem švédských vojsk do Prahy a následným Vestfálským mírem.⁴⁰ Během vlády císaře Rudolfa II. se Českých zemích nacházelo mnoho reformačních církví, jako byli, Jednota bratrská (tzv. Čeští bratři), kalvinisté, Utravvistická církev – staroutravvisté (Kališníci), luteráni (evangelíci augsburského vyznání), Katolická církev (Římští katolíci) atd.⁴¹

Český humanistický básník a šlechtic Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic popsal náboženskou situaci v Českých zemích kolem roku 1502 takto: „*Všickni bludové do této země stekli se jako do louže.*“⁴² Popisující tak nejružnější rozmanitost a směsici náboženských hnutí a směrů, jaké se v Českém království nacházelo před příchodem jezuitů do Prahy.

a. Ikonoklasmus

Z těchto náboženských konfliktů pramení i největšími obrazoborecké bouře, které České země zažily, jako byly během husitských válek a následně před bělohorským konfliktem v konfliktu protestantů a

³⁷KAWAKAMI Eri. Bulletin of the Research Center of Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II, Studia Rudolphina 17-18. Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, v. v. I, Artefactum: 2018. s. 67.

„Kunst komora“ – Nacházela se na Pražském hradě a sbírky tvořilo dlouhé křídlo, spojující císařský obytný palác a dva trakty na severu u Jeleního příkopu. „*Menší sál byl určen pro obrazárnu. Vě spojovacím křídle pokračovala ještě v druhém patře sbírka obrazů a v jeho prvním patře byla umístěna kunstkomy.*“ (BUKOVINSKÁ, Beket. *Společnost v zemích habsburské monarchie a její obraz v pramenech (1526-1740)*. Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis. 2006. Opera historica 11. s. 122.)

³⁸ I když většina nunciů pocházela z italského prostředí, bohatého na umění, můžeme domnívat, že mohli mít pochopení a cit pro umělecké ztvárnění.

³⁹ Roku 1555, který ustanovil zásadu náboženského míru v podobě: „Koho území, takové náboženství“

⁴⁰ JOSHUA, J. Mark. Bohemian reformation. In: worldhistory.org. [online]. 2021. [cit. 12.4.2026]. Dostupné z: https://www.worldhistory.org/Bohemian_Reformation/; BRAINTON, H.; The continental Reformation: Germany, Switzerland, and France. In: britannica.com. [online]. 2026. [cit. 12.4.2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Protestantism/The-continental-Reformation-Germany-Switzerland-and-France>

⁴¹ VLNAS, Vít. *Jan Nepomucký, česká legenda*. Praha: Mladá fronta, 1993. 57-58; VLÁDA, gov. Rudolfův Majestát. In: vlada.gov.cz. [online]. 2026. [cit. 1.4.2026]. Dostupné z: https://vlada.gov.cz/assets/udalosti/FFUK_Majestat.pdf

⁴² BÍLÝ, Jiří. *Jezuita Antonín Koniáš: osobnost a doba*. Praha: Vyšehrad, 1996. s. 34

katolíků.⁴³ V průběhu mezináboženských sporů docházelo k neshodám v postojích k vyobrazování Božích osob a dalších posvátných skutečností, které podle některých náboženských postojů neměly být zobrazovány vůbec. Na základě těchto rozdílných přístupů se od sebe jednotlivé náboženské církve působící v českých zemích výrazně odlišovaly. Problematika zobrazování se nejvýrazněji promítala do oblasti náboženského umění, zejména do tvorby obrazů a soch. Odmítavé postoje některých náboženských skupin vůči sakrálnímu zobrazování zároveň vedly k silnému odporu proti náboženským obrazům, což v některých případech vyústilo v ikonoklastické bouře a ničení cenných uměleckých děl.

Kalvinisté, podobně jako utrakvisté nebo Čeští bratři věřili ve Svatou Trojici i to, že Bůh je ve třech osobách. Odmítali však jeho zobrazení ve vizuální, hmatatelné formě, například jako starce na oblaku (Boha Otce), nebo jako holubici (Ducha svatého). Považovali takovéto vyobrazení posvátnosti Svaté Trojice za porušení Božího Desatera ve svém druhém přikázání.⁴⁴

„Stejně tak nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách v podzemí. Nebudeš se ničemu takovému klanět ani tomu sloužit. Já jsem Hospodin, tvůj Bůh, Bůh žárlivě milující.“⁴⁵

To byl rozdíl oproti ustanovení Tridentského koncilu, který toto zobrazení naopak povolil. Koncil také odmítá, že by uctívání ostatků a uměleckých děl byla modloslužba. Považuje obraz za pouhý prostředek, sloužící ke spojení se s Kristem a Bohem.⁴⁶

Záznam o postupně vyhrocujícího se náboženském konfliktu nám dokládá i zápis o pražském nunciuovi, ještě za jeho působení v Praze, neboť „...*Spinelli ... pobýval nejprve na Starém Městě Pražském, než se za nepokojů v roce 1600 z obavy před napadením nekatolíky přesunul na Malou Stranu.*“⁴⁷ Náboženské spory postupně sílily, což mělo za následek i útoky na kostely. Mezi nimi i na kostel Nejsvětějšího Salvátora, kdy roku 1609 jeden protestant vystřelil z muškety na sochu Krista, umístěného v průčelí.⁴⁸ Kolem roku 1618 byli jezuité vypovězeni z Českého království a jejich kostel Nejsvětějšího Salvátora připadnul Jednotě bratrské.⁴⁹

b. Jednota bratrská

Čeští bratři se výhradně stavěli k naprostému odmítání vystavování posvátných obrazů a jejich uctívání v kostelích, avšak byli zcela tolerantní a neměli záminku je ničit. Jednota se v této otázce, v dobách reformací, shoduje s postoji kalvinismu, jejichž názory do jisté míry bratry ovlivnil. Zásadním rozdílem v postoji v uvažování, které tyto dva reformační směry rozděluje je ve způsobu očisty kostelů, především v uvedené praxi. Jednota byla ovlivněna zejména utrakvistickým hnutím, ze kterého vzešla. Utrakvistické pojetí bylo takové, že obrazy z kostelů se odstraňují, avšak nelikvidují. Oproti tomu kalvinistické pojetí je v tomto ohledu zcela radikální a očistu kostelů chápe tím nejrazantnějším způsobem, kdy umělecká díla hromadně ničí. Můžeme je tak považovat za čisté

⁴³ BÁRTLOVÁ, Milena. Understanding Hussite Iconoclasm. In: brrp.org. [online]. Filosofický časopis 57: Brno. 2009. s. 115-125. [cit.9.5. 2026]. Dostupné z: <https://brrp.org/proceedings/brrp7/bartlova.pdf>; VLNAS, Vít. Jan Nepomucký, česká legenda. s. 57-59

⁴⁴ VYZNAM SLOV. Ikonoklasmus. In: vyznam-slov.yin. [online]. [cit.6.5. 2026]. Dostupné z: <https://vyznam-slov.yin.cz/i/ikonoklasmus/>

⁴⁵ BIBLE. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1993. Ex:20,4–6. ISBN 80-900881-7-1

⁴⁶ HRDINA. A. I. Dokumenty tridentského koncilu: Dekret o vzývání, uctívání a ostatcích svatých a o svatých obrazech. [online]. 25. zasedání, dne 3. 12. 1563. s. 236-238. [citováno: 9.5. 2026]. Dostupné z: <https://librinostri.catholica.cz/download/DokumeTride-z.pdf>

⁴⁷ ČERNUŠÁK. Všední život papežských nunciů. 2017. s. 16.

⁴⁸ ČERNUŠÁK, Tomáš. Nuncius Spinelli, jeho rodina a vztah k pražským jezuitům, s. 65

⁴⁹ EKERT, František. 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. Údy dědictví svatojanského. V Praze: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1883-1884. s. 358

obrazoborce. V Jednotě byly i pozdější případy, kdy na odstranění posvátných děl bylo potřeba lid nejprve připravit (v podobě kázání bratří). Některé obrazy nebyly ani odstraněny, ale pouze překryty kusem látky.⁵⁰ Postoj místní šlechty i obyvatelstva nutil bratry zaujmout přizpůsobivý postoj ke zdobnosti prostoru kostelů. Bohoslovcům z řad Jednoty šlo pouze o ty díla, na které se nevztahovalo druhé přikázání a nezobrazuje Boha ani Božské osoby. Bratři se jinak chovali spíš zdrženlivě k ničení a odstraňování obrazů. Podle Michala Šroňka však obrazoborectví z řad bratří není zanedbatelný.⁵¹

c. Kalvinismus

Nauka Kalvínova striktního odmítání obrazů se projevila i do přístupu kalvinismu a jejich naprostým odmítáním zobrazování. Jediné, co zobrazovali bylo malované desky s Desaterem, umístující nad oltáře. Cizí kalvinisté v Praze nebyli příliš početní, ale přesto si postavili vlastní kostelík na Starém Městě, který po Bílé hoře převzali Milosrdní Bratři.⁵²

Podle kalvinismu by Bůh neměl být zobrazen vůbec. Proto také docházelo k ničení uměleckých děl.⁵³ Záznamem toho je období během stavovského povstání (1618-1620), kdy došlo k ikonoklastickým bouřím, týkající se katedrály svatého Víta. Z prostředí kalvinistů a českobratrské šlechty kolem krále Fridricha Falckého vzešel podnět k očištění chrámu roku 1619. Pod vedením kalvinistického kazatele Sculteta začali odstraňovat zejména to, co zobrazovalo Krista a Pannu Marii. Očištění bylo velkého rámce, včetně pálení soch, obrazů a ostatků svatých. Následné činy byly odsouzeny nejen staroutraktisty a protestanty, ale i českou společností, neboť vnímali hodnotu uměleckých děl jako součást českých dějin.⁵⁴

3. ZÁKLADNÍ ÚDAJE O DÍLU

3.1. Umístění obrazu

Obraz Vidění svatého Ignáce z Loyoly je umístěn v levé boční lodi od hlavního oltáře, kde je zasazený v oltářní architektuře s význačným štukovým mramorováním a zdobnými zlacenými dekory kolem. (obr. Oltáře). Po obou stranách jsou umístěny sochy dvou apoštolů, Petra a Pavla. Jedná se o boční oltář korespondující s bočním oltářem v pravé lodi, který je zasvěcený blízkému spolupracovníkovi Ignáce, svatému Františku Xaverskému.

3.2 Popis výjevu obrazu

Výjev zobrazuje scénu ze života sv. Ignáce z Loyoly, konkrétně událost z jeho mystického vidění Nejsvětější Trojice, kterou zažil při svém pobytu v Manrese roku 1522.

Děj se odehrává v temném prostředí místnosti, cely, pokoje nebo části chrámu. Ústředním vyobrazením výjevu je klečící postava jezuitského světce a zakladatele Tovaryšstva Ježíšova, sv. Ignáce z Loyoly, s rozepjatýma rukama v gestu plné odevzdanosti a klidným pohledem upřeným nad sebe ke skupině Sv. Trojice sedící v oblacích. Světec je oblečený do černé jezuitské sutany s opásaným bokem a přehozeným černým pláštěm přes ramena, s bílým límcem kolem krku. Kolem hlavy má zářící

⁵⁰ HALAMA, Ota. Posvátný obraz a Jednota Bratrská, in: *Teologická reflexe* 6 / 2000 / 2, s. 123. [online]. [citováno: 16.3. 2026]. Dostupné z: <https://web.etf.cuni.cz/ETFN-463.html>

⁵¹ ŠRONĚK, Michal et al. *Umění české reformace: 1380-1620*. Praha: Academia, 2010. In: ŠMAHEL, František. RECENZE A REFLEXE. *Dějiny–Teorie–Kritika*. 2/2011. s. 370.

⁵² Ibid. In: ŠMAHEL, František. RECENZE A REFLEXE. *Dějiny–Teorie–Kritika*. 2/2011. s. 371.

⁵³ Ibid. In: ŠMAHEL. 2/2011. s. 371.

⁵⁴ VLNAS, Vít. *Jan Nepomucký, česká legenda*. s. 57-58

nažloutlou svatozář, která poukazuje na Ignácovu svatost. Jeho obličej je ozářený dopadajícím světlem z oblaků sv. Trojice, v levé horní části výjevu. Ignácova tvář je zarostlá šedými vousy s knírem. Hlavu má s mírnou pleší vpředu a s prošedivělými vlasy vzadu. V levé horní části obrazu se nachází, na mracích, sedící skupina sv. Trojice. Po levé straně sedí postava Ježíše Krista, jako syna Božího, usazeného po pravici Boha Otce. Ježíš je překrytý do půl těla červenou drapérií, přehozenou přes jeho levé rameno a v gestikulujícím náznaku rukou. Jeho hrud' je odhalená s viditelnou boční ránou po proniknutí Longinova kopí. Ze spodní části drapérie odkrývá část své nohy. Na končetinách jsou zobrazené rány po jeho umučení. Kristův pohled směřuje upřeně směrem dolů na postavu sv. Ignáce. Obličej Krista je zarostlý hnědými vousy s dlouhými hnědými vlasy přehozenými za sebe. Napravo, po levé straně sedícího Krista sedí Bůh Otec, zahalený v nafialovělé látce s přehozeným modrým pláštěm. V levé ruce drží žezlo, jako symbol vlády nad celým světem a pravou rukou ukazuje na něj. Pohled má sklopený směrem dolů se sklopenými víčky. Tvář Boha je zarostlá šedivým dlouhým plnovousem s prošedivělými krátkými vlasy. Mezi oběma postavami se nachází znázornění třetí osoby, Ducha sv. v podobě bílé holubice s rozpřaženými křídly. Celé uskupení sv. Trojice je ozářeno žlutým pronikavým světlem včetně vyzařujících svatozáří obklopující jednotlivé postavy. Samotné světlo je ozářeno paprsky vycházející z mraků nad nimi, který se nachází v nejvyšší části kompozice obrazu, tedy v lunetovitém zaklenutí formátu plátna. V této části se nachází zachycení nebes a mraků, doplňující výjev o rozměr Božské přírodní síly poukazující k nebesům.

V pravém horním rohu obrazu se nachází malé okno, umocňující temnotu v místnosti interiéru a poukazující na zářící světlo z venku, které dopadá kolmo na levou stranu kompozice, kde se nachází položená kniha na stole oltáře. Světlo vyzařující z okna sebou nese nápis IHS s křížem nad písmenem H a se třemi hřeby pod sebou, odkazující ke třem ranám Kristovým. Jedná se o často používanou jezuitskou latinskou zkratku: „Iesus Hominum Salvator – Ježíš spasitel lidí“. Dopadající paprsek s tímto nápisem dopadá do spodní levé části výjevu, kde při okraji kompozice je zobrazená část oltářní menzy, potažená bílou látkou a vyvýšeným spodním nástavcem. Na stole je položená kniha s ozdobným kováním s možností uzamčení knihy. Na její přední straně je stejný nápis IHS, jako u světla vyzařujícího z protějšího okna. Kniha má tedy pravděpodobně spojitost se září z okna a může odkazovat na některé Ignácovy texty či jeho dílo „Duchovní cvičení“, které mělo právě toho roku 1522 vzniknout při Ignácově pobytu v Manrese. Můžeme zde vidět symbolickou souvislost s odkazem pro toto dílo, které ozářením paprsky pronikajících z malého okénka přímo evokují Božskou inspiraci či přímé Boží vedení v psaní tohoto posvátného textu.

Když se přesuneme od této knihy směrem do pozadí, můžeme spatřit náznak pootevřených dřevěných dveří, dávající představu o prostoru místnosti, který je pouze naznačen drobnými prvky viditelné architektury, avšak jinak se zcela ztrácí v temném prostoru. Ze dveří vychází slabý náznak světla dopadající na dlážděnou podlahu v místnosti. Můžeme vidět spojitost se sv. Trojicí, která se nachází přímo nad pootevřenými dveřmi, jako by dávaly pocítit vstoupení mystické Boží přítomnosti do prostoru pokoje. Pod dveřmi, mezi oltářní menzou a klečícím sv. Ignácem je na zemi položený světcův černý biret se třemi cípy, odkazující na světcovu momentální plnou odevzdanost a hlubokou úctu před odehrávajícím se mystickým zjevením.

4. Průzkum

Restaurátorský průzkum představuje klíčový výstup předkládané práce a je primárně zaměřen na získání detailních poznatků o zkoumaném díle. Zaměřuje se především na analýzu malířské techniky a technologického postupu jeho vzniku, včetně průzkumu podložky, malířských vrstev a způsobu stylového přednesu. Součástí průzkumu je rovněž komplexní zhodnocení aktuálního stavu dochování díla, stanovení rozsahu poškození a identifikace druhotných zásahů, autorských úprav a přemaleb. Tyto skutečnosti napomáhají k zasazení díla do širšího historického kontextu a k vytvoření časové osy jednotlivých úprav a intervencí, které s ním byly v průběhu času spojeny. Hodnocení stavu díla probíhá prostřednictvím optických a dalších neinvazivních metod, v návaznosti na získaná zjištění pro hlubší porozumění materiálové a technologické podstaty, jsou rovněž využívány metody invazivní. Nedílnou součástí průzkumu je laboratorní analýza odebraných vzorků, zaměřená na určení materiálového složení, zejména na identifikaci použitých pigmentů a pojiv.

Jednotlivé metody průzkumu byly zvolené na základě hlubšího porozumění zkoumaného díla. Průzkumové metody můžeme rozdělit podle jejich zásahu na invazivní a neinvazivní nebo formou získání jejich dat k analýze na destruktivní a nedestruktivní.

Text průzkumu je koncipován vždy s krátkou charakteristikou průzkumové metody, s krátkým shrnutím hlavního přínosu ke zkoumanému dílu. Po uvedení všech použitých metod následuje souhrnná kapitola s popisem celého průzkumu a jeho komplexního zjištění. (kapitola. ---)

a. Technická část

Fotodokumentace byla zaznamenávána ve formátu RAW a následně byly fotografie barevně kalibrovány tabulkou X-Rite Calibrite ColorChecker Passport Photo 2 a následně exportovány do formátu JPEG se 100% uloženou kvalitou. Ke každému optické metodě průzkumu je uvedena použitá technika a programy pro následnou úpravu.

Viditelné světlo (VIS) a boční razantní nasvícení (VISR): při viditelném světle a bočním razantním nasvícení byly použity světla FOMEI LED WIFI-160F při nastavení teploty světla 5500 K. Ke snímání fotografií byl použit fotoaparát Canon EOS 6D MARK II, objektiv 50-70 mm, f/ 8-11

Ultrafialová luminiscence (UVL): byly použity světla Waveform lightning, Real UVTm 365 nm, 20 W UV LED flood light, fotoaparát Canon EOS 6D MARK II, objektiv 50 a 70 mm, f/5,6

Ultrafialová fotografie (UVF) a ultrafialová falešná barevnost (UV-FC): použití modifikovaného digitálního zrcadlového fotoaparátu Canon EOS 6D MARK II s objektivem Canon Lens EF 50 mm, f/8s filtrem LDP LLC X-Nite 330 M72

Infračervené fotografie (IRF) a IR falešná barevnost (IR-FC): byly zaznamenány modifikovaným digitálním zrcadlovým fotoaparátem Canon EOS 6D Mark II s objektivem Canon Lens EF 50 mm, f/8 a filtrem HOYA Infrared R72, halogenová světla Hedler Systemlicht C12.

Infračerčervená reflektografie (IRR): snímky byly pořízeny kamerou Apollo s 16-bit formátem s uložením do PNG nebo 8-bit JPEG a snímáním vysokého rozlišení 26 MP. Použití halogenových světla typu Hedler Systemlicht C12.

Celkově bylo pořízeno 30 fotografií **rentgenových (RTG)** snímků s vysokou kvalitou rozlišení. Následně byly snímky upravené a složeny v programu GIMP 2.10.38 do jednoho výsledného celku. Během úpravy fotodokumentace byly použité programy: Adobe Photoshop CC, Adobe Indesign CC, Adobe Illustrator CC, Darktable 5.0.0. Released, GIMP 2.10.38

Celistvá fotografie ve vysokém rozlišení byla pořízena fotoaparátem Nikon Digital Camera D7100 s nastavením F/11, 1/6s a na vzdálenost 4500 mm. Objektiv byl použit Sigma DG 120-400 mm 1:4.5–5.6 APO HSM (s ostřením na 180 mm)

4.1. Neinvazivní průzkum

Jedná se o metody využívající především optický průzkum, jehož cílem je získat co největší množství informací o stavu díla bez nutnosti přímého fyzického zásahu. Neinvazivní přístup, který tvoří základ podrobného restaurátorského průzkumu, vychází z aplikace opticko-fyzikálních metod založených na principu působení různých vlnových délek a na odrazu specifických typů záření.

Prostřednictvím těchto metod je možné získat zásadní poznatky o materiálové podstatě díla a jeho aktuálním stavu ještě před samotným odběrem vzorků, a tím kvalifikovaně posoudit nezbytnost a vhodnost případného invazivního zásahu. Před realizací invazivního průzkumu je proto vždy upřednostňováno využití metod neinvazivních, případně mikroinvazivních, které představují šetrnější alternativu při zachování maximální výpovědní hodnoty získaných dat.

4.1.1. Opticko-fyzikální metody

a. VIS – Nasvícení ve viditelném světle (400–700 nm)

Dokumentace ve viditelném světle je základním prvkem průzkumu. Odkrývá nám viditelné defekty na dílu, jeho znečištění a základní přehled o jeho stavu, včetně rozpoznání a zmapování konstrukce a podložky. Vše, co můžeme vidět pouhým okem, včetně detailních makro fotografií, které nám poskytují bližší pohled na specifická místa, které nám poskytne celistvější obraz k důkladnějšímu rozečtení jeho stavu. V detailech můžeme rozpoznat přednes a techniku malby, druhy krakeláže⁵⁵ či jednotlivé defekty, které nebyly na první pohled zřetelné.⁵⁶

Ve viditelném světle byl zjištěný celkový stav díla. Nebyly zjištěny žádné odpadávající či ohrožená místa, které by potřebovaly konsolidaci. Tento základní průzkum nám převážně ukázal celistvé povrchové znečištění prachovými depozity jak z rubové, tak i lícové strany. Na povrchu byly viditelné zákaly lakové vrstvy, zejména v černém šatu světce a při spodních okrajích malby. Dále pak mechanická poškození ve formě odřených částí, nacházející se převážně při okrajích malby, související s těsným kontaktem vnitřní dřevěné lišty ozdobného zlaceného rámu s povrchem díla. Pastozita malby byla z velké části sežehlena při dřívější rentoaláži.

⁵⁵ Primární krakeláž – vzniká přirozeně během schnutí a stárnutí malby / sekundární – je důsledkem vnějších pozdějších vlivů a změn (vlhkosti, teploty, mechanického napětí podkladu)

⁵⁶ Takové detailní fotografie můžeme pořizovat v podobě makrofotografií fotoaparátem nebo i nejrůznějšími mikroskopickými snímky. Příkladem je použitý digitální mikroskop Dino-Lite při jehož mikroskopii jsou pořízené fotografie cennou informací pro vstupní průzkum i zaznamenání detailů díla.

Podobnou metodou je průzkum **odražené reflexe ve viditelném světle**, která spočívá v odrazení viditelného světla od malby. Poskytuje nám tak zřetelnou představu o struktuře jeho povrchu.

V této metodě bylo zjištěno pokrytí obrazu lakovou vrstvou a jeho nerovnoměrné rozprostření na povrchu malby, pozorovatelné z odlesků odraženého denního světla, což se následně potvrdilo průzkumem s ultrafialovou luminiscencí. Zřetelným celoplošným odleskem lze pozorovat nejen lakovou vrstvu, ale i defekty a deformace v plátně, jako jsou perforace nacházející se po okrajích malby. Ty byly způsobené nejspíš v důsledku tlaku ozdobného rámu a jeho těsného kontaktu s plátnem. Viditelný je spoj sešití plátna nesoucí malbu se sv. Ignácem, jehož plátno bylo sešité ze dvou částí a tento šev můžeme pozorovat po pravé části od Ignácovy hlavy (obr.). Můžeme rozlišit strukturu jednotlivých plátén a zvýraznění krakeláže, viditelnou převážně v oblasti hrudi sv. Ignáce a v levé části kompozice se skupinou Svaté Trojice, kde krakeláž tvoří tvar vertikálního obdélníku (obr.). Dobře odlišitelné jsou části s doplněnými okraji s vosko-pryskyřičnou směsí z předchozího restaurování spojeného s rentoalází plátna. Jejich charakter je mnohem hladší a nenese výrazné struktury. Patrná jsou i místa při koncích jednotlivých plátén, včetně míst po dlouhé tržné ráně uprostřed černého šatu světce. Zřetelně jde vidět původní středová příčka napínacího rámu, jejíž obrys je viditelný od okraje knihy na stole, zasahující do poloviny Ignácovy levé ruky (obr.).

b. VISR – viditelné světlo v bočním razantním nasvícení (400–700 nm)

Boční razantní nasvícení je velmi důležitým prvkem, který nám poskytuje informaci o defektech a struktuře, s nerovnostmi v podložce, jako jsou protlačení či tržné rány, které v běžném viditelném světle nemusí být zcela zřetelné. Umožňuje nám zkontrastněné čtení struktury povrchu díla. Pro techniku malby nám poskytuje cenné informace o struktuře a přednesu v malbě s jeho subtilními či pastózními nánosy s tahy po štětcí. Výrazná je i čitelnost struktury krakeláže nebo chybějících míst v malbě.

Boční nasvícení nám poskytlo informaci zejména o rozlišení povrchu jednotlivých materiálů. Převážně bylo možné odlišit části, které byly druhotně zatmeleny a v průběhu času se na těchto místech objevila výrazná krakeláž. Takové místo se nachází v oblasti sv. Trojice, kde je ohraničený obdélníkový útvar pokrytý krakeláží. Druhým výrazným místem je část na Ignácově hrudi. Struktura poukázala i na odlišné použití plátén v jednotlivých částech výjevu, jak je patrné v zaklenuť lunety a v oblastech po okrajích s hladkým charakterem povrchu tmelových částí, které byly vytmelené během posledního restaurátorského zásahu spojeného s rentoalází malby. Ve VISR se zřetelně projevila místa s perforacemi (zakreslené v obr.) a nerovnostmi s potrhanými konci okrajů původního plátna se sv. Ignácem, které končí po okrajích na rentolovaném plátnu, aniž by se zahýbali za okraje napínacího rámu. (obr.) Pod jemnějším plátnem nesoucí malbu Ignáce, je viditelná struktura vláken spodního plátna s výjevem s Trojicí, které se do něj protlačilo.⁵⁷ Ze zadní strany obrazu je pouze patrný náznak spoje švu malby se světcem (obr.), sešitého ze dvou částí a horní předěl napojení lunety. Jinak je viditelné pouze rentolované plátno se silnou vrstvou vosko-pryskyřičné směsi.

Značný rozdíl je mezi relativně hladkým povrchem malby Ignáce a ohraničenou čtvercovou oblastí malby se sv. Trojicí, která se vyznačuje výraznou krakeláží a méně hladkým podkladem. V oblasti lunety a postavy sv. Ignáce se krakeláž obecně nevyskytuje, s výjimkou místa hrudi světce, kde se nachází starší tmelený defekt, jenž byl v minulosti zatmelen a následně zaretušován. Pravděpodobně působením tepla a vlhka došlo k praskání tohoto tmeleného místa, a proto je zjevné jeho popraskání.

⁵⁷ Pravděpodobně v důsledku působícího tlaku při nažehlování plátna ze zadní strany

Zároveň krakeláž mohla vzniknout již dříve, v důsledku prvního podlepení plátnem s výjevem Trojice, kde v těchto místech je podložka oslabena o jednu vrstvu plátna, čímž je více flexibilní k působení vlhkosti.

Výrazná je i část s podélným dlouhým protržením zasahující od místa hrudi Ignáce svisle dolů. V levé části nad položenou knihou a v nejvyšším bodu zaklenutí lunety byly nalezeny zbytky přilepeného papíru, pravděpodobně kloboukového, pocházejícího z dřívějšího restaurátorského přelepu spojeného s nažehlováním. Dále jsou zřetelné perforace a protlačení po okrajích malby, způsobené kontaktem s ozdobným rámem, včetně lokálních oděrek.

c. UVL – ultrafialová luminiscence (320–400 nm)

Začátky použití této metody spadají do dvacátých a třicátých let 20. stol., kdy se v restaurátorské praxi začala hojně využívat UV fluorescence a infračervené záření.⁵⁸ Ultrafialové záření zahrnuje oblast elektromagnetického spektra spadající do oblasti mezi viditelným světlem a rentgenovými paprsky. Pro průzkum uměleckých děl se používá nejčastěji rozmezí 320nm–400nm, tedy oblast UVA v dlouhovlnné části spektra. Luminiscence, záření pohybující se v tomto oblastním spektru zahrnuje i fluorescenci, jehož světelné vybuzení přetrvává po dobu excitace UV paprsky a po ukončení osvětlení opět mizí. V restaurátorské terminologii se převážně používá všeobecný pojem „luminiscence“. Některé látky či materiály (fluorofory) po excitaci vyzařují světlo jiné vlnové délky.⁵⁹ Paprsky vybudí fluorescenci, která po osvětlení UV paprsky je v tomto spektru zachytitelná a viditelná ve viditelném spektru.⁶⁰ Proto ji můžeme fotograficky dokumentovat, převážně v zatemněné místnosti či s filtry na objektiv, které blokují jiné paprsky s odlišnou vlnovou délkou. Průzkum nám dává představu o svrchních vrstvách obrazu týkající se laků, pryskyřic a některých druhů pigmentů, vyzařujících luminiscenci. Některé druhotné restaurátorské zásahy můžeme lépe odlišit, díky použití odlišných materiálů, které vyzařují méně či jinou luminiscenci. Pokud však jsou tyto druhotné retuše překryty silnější lakovou vrstvou, která má výraznou luminiscenci, jsou zásahy méně rozpoznatelné. Všeobecně platí, že čím je starší materiál, tím bývá jeho fluorescence výraznější.⁶¹ Na luminiscenci může mít také vliv silné pokrytí nečistotami a prachem, které její vyzařování utlumí.

Ultrafialová luminiscence jasně prokazuje celoplošné pokrytí obrazu několika lakovými vrstvami, které vykazují zelenomodrou fluorescenci. Modrá luminiscence nám poukazuje na výskyt vosku a zelená na pryskyřici. Výraznější zachování lakové vrstvy je patrné v oblasti kompozice se světlem, vyzařujícího z okna a v prostoru otevřených dveří nebo ve spodní části soklu oltářní menzy v místě s datací. V této části je silnější laková vrstva ponechána, pravděpodobně z důvodu možné citlivosti nápisu na použitá rozpouštědla.

⁵⁸ KOPECKÁ, Ivana a NEJEDLÝ, Vratislav. *Průzkum historických materiálů: analytické metody pro restaurování a památkovou péči*. Praha: Grada, 2005. s. 15

⁵⁹ POKORNÝ, Adam a SKALICKÝ, Jan (eds.). *Restaurátorský průzkum nástěnných maleb v kostele Panny Marie a kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně*, 2019, roč. 79, č. 4, s. 410–411.

FIŠAR, Zdeněk. *FLUORESCENČNÍ SPEKTROSKOPIE V NEUROVĚDÁCH: Principy fluorescenční spektroskopie* [online]. [cit. 8.1. 2026]. Dostupné z: <https://psych.lf1.cuni.cz/fluorescence/Default.htm>

Mikroskopy: Fluorescence [online]. [cit. 10.2. 2026]. Dostupné z: <https://www.mikroskop-mikroskopy.cz/fluorescence/>
Fluorescence – jeden z druhů luminiscence, který přetrvává pouze po dobu excitace; Fosforescence – přetrvává i po ukončení ozáření

⁶⁰ Materiály pohlcující více UV záření se jeví na záznamu tmavší.

⁶¹ CHLUMSKÁ Štěpánka (eds.) ANTUŠOVÁ Václava, DÁŇOVÁ Helena, POKORNÝ Adam, ŠEFCŮ Radka. *Památkový postup Deskové malířství a sochařství 1300–1530: materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl. Program aplikovaného výzkumu a vývoje Národní a kulturní identity (NAKI) Ministerstva kultury České republiky, Národní galerie v Praze*, 2017. s. 29

Výraznější luminiscence nabývá stárnutím lakové vrstvy v důsledku oxidace a stárnutím obsažených pryskyřic.

Zřetelně jsou rovněž identifikovatelná tmavá místa po retuších, která souvisejí s restaurátorskými zásahy provedenými v 80. letech 20. století, zatímco starší přemalby či opravy zde patrné nejsou, jelikož mají podobné materiálové složení, tedy olejové a zároveň jsou pokryté lakovou vrstvou. Podél okrajů malby je dobře čitelná retuš v kombinaci s doplněním voskového-pryskyřičného tmelu s červeně zabarveným podkladem.

d. UVF – ultrafialová fotografie

UV fotografie je založená na principu snímání odraženého ultrafialového záření. Spočívá v zachycení ultrafialových paprsků, které se odrážejí od povrchu malby. Fotoaparát musí být opatřen speciálním filtrem, omezující projevy luminiscence a současně zamezující části viditelného světla emitovaného UV zdrojem.⁶² Protože se ultrafialové záření při průchodu optikou láme odlišně než světlo ve viditelném spektru, je nezbytné upravit ostření objektivu, což souvisí i s nastavením delší doby expozice. Tato technika, podobně jako UV luminiscenční metoda, přináší informace především o povrchových vrstvách obrazu.⁶³ Napomáhá k lepšímu zkontrastnění celkové kompozice a umožňuje tak identifikovat i drobné autorské změny.

Tyto změny jsou patrné zejména v oblasti čela sv. Ignáce, na jeho rukou a konečcích prstů levé ruky, stejně jako v úpravě bříška dlaně pravé ruky. (obr. zákres s pentimenty)

e. UVF-FC – ultrafialová fotografie ve falešných barvách

Prakticky se jedná o zaznamenání fotografie v UV spektru, jehož výsledkem je tzv. „falešná barevnost“, která je tvořena kombinací fotografie ve viditelném světle s fotografií v ultrafialovém záření. Kanály viditelné fotografie jsou rozděleny a následně sloučeny s UV fotografií, kdy v programu je nastavená trichromatická barevnost RGB⁶⁴, přičemž se jednotlivé barevné kanály mírně posunou a v místě modrého kanálu (blue) je dosazený ultrafialový snímek (UVF).⁶⁵ Na základě vytvořené falešné barevnosti můžeme přibližně rozlišit pigmenty dle materiálového složení, ještě před samotným odběrem vzorku. Tato metoda je velmi užitečná pro porovnání s metodou IRF-FC. Můžeme tak odlišit barevnost dvou stejně barevných pigmentů, které se ve viditelném světle jevíly stejně, avšak ve falešné barevnosti jsou zbarveny každý jinak. Tím můžeme i lépe určit vhodná místa pro budoucí odběr vzorku, čímž omezíme množství odebraných vzorů, s minimálním zásahem do integrity díla.

Jasně lze rozlišit rozdílné typy žlutí v oblasti záře sv. Trojice, která se ve falešných barvách zobrazuje červeně (obr.), oproti Ignácově svatozáři, jenž má stejné naoranžovělé zabarvení jako světlo vyzařující z mraku pod Trojicí. Podobně lze odlišit světlo vycházející z mraku Trojice od světla dopadajícího na dveře, které je materiálově příbuzné se světlem vyzařujícím z okna. Lze předpokládat použití shodného pigmentu, zatímco světlo v oblasti mraku je provedeno s odlišným materiálovým složením. Materiálová souvislost je rovněž patrná mezi červeným šatem Krista a červenými dlaždicemi na podlaze, které se ve falešné barevnosti zobrazují shodně, což naznačuje přítomnost shodných železitých pigmentů.

⁶² Blokuje veškeré viditelné světlo a infračervené záření

⁶³ CHLUMSKÁ (eds.), *Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl*, s. 31

⁶⁴ Zkratka pro: red-green-blue

⁶⁵ LESNIAKOVÁ, *Výbrané metody průzkumu předmětu kulturního dědictví*, s. 25

f. IRR – infračervená reflektografie (1000–1700 nm)

Začátky použití této metody průzkumu spadá do dvacátých a třicátých let 20. stol., kdy se v restaurátorské praxi začala hojně využívat infračervené záření a UV fluorescence.⁶⁶ Pro infračervenou reflektografii byla použita kamera Apollo⁶⁷, která poskytla výrazně komplexnější a detailnější informace o rozvržení kompozice a podkresbě malby. Oproti metodám UVF a IRF nabízí IRR vyšší kontrast a hlubší průnik do malířské struktury. Podkresbu či podmalbu můžeme vidět pouze za předpokladu, že malba má světlý podklad, který odráží záření zpět.⁶⁸ Zároveň podkresba musí být tmavá, protože pokud by byla bílá,⁶⁹ není na bílém podkladu viditelná, čímž zaniká a nemáme možnost ji touto metodou rozpoznat.

Díky schopnosti infračerveného záření pronikat do spodních vrstev je možné jasně identifikovat autorské změny v obličejích a rukou postavy, včetně podkresby provedené suchým médiem, která je dobře čitelná díky světlému křídovému podkladu. Zřetelné jsou změny v původním odlišném zakončení hlavy sv. Ignáce, patrné z obrysové kresby (obr.), stejně jako kresba architektonických prvků v pozadí (obr.). Ve spodní části malby je dobře čitelná změna vytyčení dlažby, provedená pomocí dlouhých linií kreslených suchým médiem. Výrazněji se rovněž objevují dveře v pozadí spolu s nikou, která je ve viditelném světle téměř neviditelná v oblasti stínu. (obr.)

g. IRF – infračervená fotografie

Infračervená fotografie poskytuje podobné informace jako UVF, zejména v oblasti celkového zkontrastnění obrazu. Umožňuje identifikovat některé viditelné pentimenty, jako jsou patrné v oblasti čela a rukou postavy sv. Ignáce.

h. IRF-FC – infračervená fotografie ve falešných barvách

Metoda představuje záznam fotografie v infračerveném spektru, jehož výsledkem je tzv. „falešná barevnost“, která je tvořena kombinací fotografie ve viditelném světle a fotografie v infračerveném záření. Kanály viditelné fotografie jsou rozděleny a následně sloučeny s IR fotografií, kdy v programu je nastavená tří chromatická barevnost RGB, přičemž se jednotlivé barevné kanály mírně posunou a v místě červené (red) je dosazen infračervený snímek (IRF).⁷⁰ Tento princip je podobný, jako u UVF-FC, avšak s odlišným barevným výstupem. Umožňuje zvýšenou čitelnost a lepší rozlišení jednotlivých oblastí na základě jejich materiálového složení. Díky podobné barevnosti, která je odlišná od viditelného světla, můžeme odhadnout druh pigmentu či stejné použití téhož pigmentu na jiném místě, aniž bychom museli invazivně zasahovat do díla. Porovnáním obou metod lze potvrdit shodnost či rozdílnost v materiálovém složení malby na základě barevné příbuznosti ve výsledném zobrazení. Tato metoda je velmi užitečná pro upřesnění lokalizace k odběru vzorku.

Podobné výsledky se ukázaly i v tomto průzkumu, jako u falešné barevnosti UVF (viz. průzkum e.). Vždy zkoumaný snímek musíme porovnávat mezi oběma barevnostmi i viditelném světle. Proto žlutě

⁶⁶ KOPECKÁ – NEJEDLÝ, *Průzkum historických materiálů*, s. 15

⁶⁷ OPUS, Instrument. Apollo Camera. In: opusinstruments.com. [online]. 2025. [cit. 11.1. 2026]. Dostupné z: <https://www.opusinstruments.com/cameras/apollo-camera/>

⁶⁸ KOPECKÁ – NEJEDLÝ, *Průzkum historických materiálů*, s. 29

⁶⁹ Například při použití bílé křídly

⁷⁰ LESNIAKOVÁ, *Vybrané metody průzkumu předmětu kulturního dědictví*, s. 25

se nám zobrazují v nazelenalo-bílé barvě, kde můžeme určit stejnou materiálovou shodnost u svatozáře Ignáce a světla z mraku a odlišit světlo v místech Svaté Trojice.

i. RTG – rentgenové záření (10 nm-1 pm)

Jedná se o elektromagnetické záření s krátkou vlnovou délkou v rozmezí 10 nm až 1 pm, využívající paprsky X.⁷¹ Průzkum využívá rentgenových paprsků a oproti jiným průzkumovým metodám nesnímá pouze povrch zkoumaného předmětu, ale prozařuje a proniká naskrz všemi souvrstvími. Výsledný digitální snímek je souhrn všech nasčítaných vrstev. Jeho kontrast se dá dále upravovat v postprodukci pro účely restaurátorského průzkumu.

Největší absorpční diferenci vykazují větší nánosy vrstev barvy či nasčítaného materiálu, jako jsou dřevěné lišty napínacího rámu. Průnik paprsků závisí na mohutnosti vrstev a propustnosti prosvěcovaného materiálu. Paprsky nemohou projít zejména materiály obsahující těžké kovy, jako jsou pigmenty železitých hlinek, olovnaté běloby, rumělky či olovnato-ciničité žluti atp. Průzkum nám poskytuje informace o struktuře a vazbě použité plátěné podložky.⁷² Dále pak podkladové vrstvy, podmalby a případné přemalby a do jisté míry zobrazí i pastóznost barevné vrstvy, včetně rozsahu poškození v podobě trhlin, vypadané malby, krakeláže, odřených míst, druhotných zásahů nebo skrytých přemaleb, včetně autorských změn (pentimentů).

Jak Bohuslav Slánský píše o rentgenu: „... může být poškozené místo sebelépe vytmeleno a zaretušováno, roengenový snímek je přece jen odhalí. Právě tato schopnost objevit na obraze restaurovaná místa a určit přesně jejich rozsah a polohu činí roentgen tak cenným a nepostradatelným pro určení stavu obrazu i pro účely restaurátorské.“⁷³

Rentgenový průzkum přinesl zásadní poznatky o malbě a zadní konstrukci napínacího rámu, včetně celkového stavu díla. Zejména v oblasti napojení jednotlivých pláten bylo možné přesně určit jejich rozsah a vzájemné překryvy (viz obr. se zákresem pláten). Zároveň bylo možné určit typ plátěné podložky a jejich vazbu. Zřetelně čitelné je připevnění plátna hřebíky po celém obvodu a dobře čitelná jsou místa s defekty v podobě protržení plátna či vypadaných částí malby, včetně abraze barevné vrstvy. Významným zjištěním jsou nalezené otvory v oblasti kolem hlavy a levé ruky sv. Ignáce, které dokazují přítomnost kotvení zlacených, kovových plechů vystřiženy do tvaru svatozáří. Rentgenový snímek rovněž odhalil lokality autorských změn v oblastech posunutého stolu či různé pozdější přemalby v prstech, obličejí světce a šatů. Přemalby jsou viditelné v nosu světce, který byl původně rovný, nebo v bílém límci či týla hlavy, které bylo mnohem víš a je překryté vlasy. Odhalil i přemalované zdobné kování na knize na stole, které bylo na povrchu přemalováno. Dále strukturu a hustotu plátna včetně jeho vazby, díky čemuž mohly být porovnány a odlišeny druhy použitých pláten. Průzkum přinesl odhalení řady mechanických poškození, jako jsou tržné rány a protržení s lokální ztrátou malby, nacházející se na hrudi Ignáce a směřující pásem vertikálně směrem dolů k okraji (obr.). Zejména pak defekty po okrajích pláten, které ve viditelném světle jsou překryty druhotnými tmely. Zajímavým nálezem je drobná nika nacházející se ve stínu u otevřených dveří.

4.1.2. Průzkum díla a jeho zjištění

⁷¹ULLMANN, Vojtěch. X-záření – rentgenová diagnostika. In: astronuklfyzika.cz. [online]. [citováno: 7.9. 2025]. Dostupné z: <https://astronuklfyzika.cz/JadRadMetody.htm#2>

⁷² Pro detailnější analýzu plátna se odebírá vzorek, který je následně zkoumáný v nábrusu; mikroskopii

⁷³ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby: Díl 2. průzkum a restaurování obrazů*. 2003. s. 75

a. Základní popis

Jedná se o dílo malované na plátěné podložce technikou olejomalby, zobrazující výjev sv. Ignáce z Loyoly a jeho mystické vidění Svaté Trojice. Plátno o celkových rozměrech 232,5 × 132,2 cm s horním lunetovým zakončením je součástí bočního oltáře. Obraz je vsazený do výklenku oltářní architektury s význačným štukovým mramorováním. Oltář je zasvěcený zakladateli Tovaryšstva Ježíšova a nachází se v levé lodi kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze. V protější pravé lodi se nachází druhý oltář, zasvěcený jeho příteli a druhovi, sv. Františku Xaverskému. Tvoří tak pomyslnou dvojici oltářů, stejně jako v dalších jezuitských kostelech.

b. Deinstalace díla

Před deinstalací obrazu bylo nutné odstranit dvě sochy, které stály na oltářních soklech před obrazem. Sochy s leštěnou bělí znázorňující apoštoly Petra a Pavla. Byly opatrně sejmuty, včetně drobných dřevěných, zlacených dekorů připevněných k architektuře po stranách obrazu. Obraz byl zavěšen za ozdobný zlacený rám do výklenku oltáře. Dílo s ozdobným rámem bylo přichycené ze zadní strany, železnými dráty v horní části za ozdobný rám. Dráty byly zavázány za dva silné hřeby vsazené po stranách vevnitř výklenku. Ve spodní části obrazu se ze zadní strany nachází dva dřevěné nástavce, připevněné k napínacímu rámu obrazu. Do těchto nástavců byly zatlučeny dva silné hřeby, které byly ohnuty a za ně byl obraz zaháknut ke dvěma dalším hřebům nacházející se ve spodní části v oltářní nise. Z těchto háků bylo potřeba dílo vyháknout a odstříhnout kotvící dráty po obou stranách.

Obraz byl opatrně sejmut i s ozdobným rámem z oltáře, ze kterého byl následně vyjmut, za předpokladu odstranění úchytných hřebů, kotvící obraz ke zlacenému rámu. Hřeby se nacházely po stranách napínacího rámu a procházely šikmo skrze dřevo napínacího rámu, až do míst rámu ozdobného. V některých místech, zejména v horní části lunety, hřeby procházely skrz okraje spodního plátna obrazu, kde se plátno zahýbalo přes napínací rám. Tyto postranní úchytné hřeby se musely přetnout ruční bruskou (dreml), přičemž kompletně byly vyjmuty, až po zhotovení kompletního průzkumu. Obraz byl následně, bez ozdobného rámu, zabalen a přepraven do restaurátorského ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze, kde bylo dílo podrobeno zkoumání průzkumovými metodami.

c. Napínací rám

Plátno je napnuté kovovými hřebíčky na napínacím dřevěném rámu s možností dopnutím dubovými klínky⁷⁴. Jedná se o sekané, kované hřebíčky, uchycující plátno po stranách napínacího rámu. Rám je nejspíš opatřený profilovou lištou, která umožňuje plátno lépe dopnout a zároveň slouží jako distanční lišta mezi plátnem a dřevem napínacího rámu. Tím zabraňuje protlačení dřevěných lišt do plátěné podložky ze zadní strany. Spojení mezi jednotlivými lištami je pravoúhlé. Konstrukce dřevěného napínacího rámu se skládá z deseti lišt včetně středového kříže a středové příčky v lunetové části (obr.). Při světelné reflexi je mírně viditelná protlačená linie, horizontální středové příčky ze zadní strany, směrem dovnitř do roviny plátna.

Ze zadní strany jsou odlišné tři lišty ze světlého dřeva, nacházející se po obou bočních stranách a ve spodní části rámu, lze je s největší pravděpodobností považovat za novější doplňky, pocházející z předchozího restaurátorského zásahu z 80. let 20. století. Důvodem mohla být jejich degradace, případně snaha o nahrazení původních lišt konstrukčním typem umožňujícím dodatečné napínání

⁷⁴Celkem 12 dubovými klínky – dochovalo se 11 - novější z předchozího restaurování. Klínky byly volně vsazeny do otvorů rámu.

plátna pomocí klínek. Pokud by se jednalo o vyměnění listů z důvodu rozšíření spodní části obrazu, musela by být vyměněna i jeho vnitřní, vertikální středová příčka. Oproti nim vykazují ostatní části rámu tmavší barevnost i odlišný charakter dřeva, což nasvědčuje jejich staršímu původu a souvisí s dřívějšími konstrukčními úpravami obrazu. Ve spodní části rámu se nachází dva dřevěné obdélníkové nástavce se zahnutými hřeby, které kotvily rám do oltářního výklenku, jak již bylo zmíněno při deinstalaci díla (obr.). Jediným dochovaným označením na rubové straně rámu, které poskytuje bližší informace o díle, je papírový štítek umístěný na pravé části horní vnitřní lišty v místě lunetového zaklenutí. Štítek nese nápis „Sv. Ignác lunetní bez rámu 5 146/106“ (obr.). V současnosti je umístěn obráceně, tedy vzhůru nohama (obr.). Tato skutečnost může souviset s otočením vnitřní lišty při opětovném sestavení rámu po jeho čištění či jiném zásahu během předchozího restaurování. Světelná reflexe poukázala na původní středovou příčku napínacího rámu, jejíž obrys je viditelný od okraje knihy na stole, zasahující do poloviny Ignácovy levé ruky. Protlačený pás po liště je několik centimetrů pod místy se současnou příčkou.

Rubová strana díla byla výrazně znečištěna vrstvou prachových depozitů. Tyto nečistoty se převážně akumulovaly v průběhu dlouhodobého usazení obrazu v oltářním výklenku, kde dochází k přirozené cirkulaci vzduchu. Otevřený charakter tohoto architektonického prostoru umožňuje průběžné usazování prachových částic, které se postupně nashromáždily na zadní straně konstrukce díla.

d. Podložka

Při podrobném průzkumu provedeném pomocí různých optických metod bylo zjištěno, že dílo je tvořeno čtyřmi na sebe navrstvenými plátny. Tento objev byl zjištěn především průzkumem rentgenového záření, které pomohlo určit jak hustotu a charakter pláten, tak i jejich napojení. Následně jsou podložky rozděleny podle výjevu, který nesou.

d.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly

Původní a nejstarší plátno obrazu nese zobrazení svatého Ignáce. Podložka je složená ze dvou částí. Šev spoje obou částí plátna prochází v místech pravé strany od Ignácovy hlavy směrem vertikálně dolů (viz zakres). Spoj je zřetelně viditelný v průzkumu rentgenovým zářením nebo v bočním nasvícení, kde je z lícové i rubové strany viditelná výrazná vertikální linie. Jedná se o lněné plátno, jemnějšího charakteru s plátňovou vazbou o hustotě 7–8 nití na cm. Plátno udává původní rozměr díla, který byl obdélníkového tvaru. Konce plátna, po levé a pravé straně, jsou zastřižena (ořezaná) a jeho spodní část je velmi potřhaná. Konce nezasahují ani do krajů k napínacímu rámu. V horní části toto plátno končí předělem spoje s lunetou, kde začíná napojení na část s obloukem mraků, doplňující vrchní kompozici. V místech zobrazení výjevu postav Nejsvětější Trojice je plátno vyříznuté do tvaru obdélníku, jak je patrné na rentgenových snímcích. Průzkumem v bočním světle a následně v rentgenovém záření, jsou zřetelně rozpoznatelná místa defektů v podobě tržných ran a protržení, nacházející se v místě bílé látky, úst Ignáce, jeho hrudi a spodním okraji. (více v kapitole - Průzkum: Druhotné zásahy) Když shrneme celkový stav plátna, jak jej odkryl restaurátorský průzkum, nalezneme, že podložka byla oříznuta po pravé, levé a horní straně s vyříznutou Trojicí ve tvaru obdélníku. Spodní část plátna takto oříznutá sice není, avšak je velmi potřhaná.⁷⁵ Plátno bylo tedy

⁷⁵ Spodní potřhané plátno lze vidět pouze v rentgenografii, protože je překrytá novějším voskovým tmelem z dublování obrazu

Podobným příkladem takto seříznutých obrazů, které byly následně rentolovány nalezneme v případě Rembrandtových maleb: U jeho většiny starých pláten je z rubové strany plátno dublované a okraje malby byly při restaurátorských zásazích ořezány. To znesnadňuje zkoumání textilní podložky plátna, jelikož se k němu skrz rentoaláž nedostaneme, a tak je restaurátor odkázaný na rentgenové snímky – BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN

tímto způsobem seříznuto a následně dublováno na podložku s výjevem s Trojicí. Tato seříznutí jsou detailně viditelné v rentgenografii.

d.2. Výjev Nejsvětější Trojice

Pod již zmíněným plátnem svatého Ignáce se nachází plátno druhé, celoplošně podlepené pod ním. Je obdélníkového rozměru (stejně jako plátno se světlem). Plátno vychází z pozadí v místech levého a pravého okraje, včetně spoje s lunetou, kde přesahuje jeho okraje. Tyto přesahující okraje jsou viditelné v rentgenovém průzkumu, jelikož při denním světle viditelné nejsou, kvůli překrytí druhotným tmelem. Tmel je z předchozího restaurátorského zásahu. V bočním nasvícení jsou patrné nerovnosti potrháných okrajů, projevující se při vytmelených okrajích.⁷⁶ Plátno je lněné, hrubší struktury, s plátňovou vazbou o hustotě 8 nití na cm. Jeho hrubší struktura se projevuje pod vrchním plátnem sv. Ignáce, které je lépe viditelné v bočním nasvícení.

d.3. Výjev lunety

Třetím plátnem, které bylo dodatečně připojeno, jako nástavba k tomuto dílu, je plátno s částí vrchní lunety. Plátno bylo patrně celoplošně podlepeno pod výjevem se Svatou Trojicí. Podložka vystupuje v místech horního napojení, které výjev rozšiřuje o části dvou horních rohů a půlkruhovitě oblouku. Průzkumem v rentgenovém záření byly nalezeny zbytky částí plátna při levém dolním okraji (pod kompozicí spodní římsy stolu) a v pravém horním okraji (u světla vycházejícího z okna). Obraz byl v důsledku napojeného plátna rozšířen a za jeho okraje byl přichycen k nově zhotovenému napínacímu rámu. Zbytky zahnutého plátna přes napínací rám jsou viditelné již ve zmíněném spodním levém okraji a pravém horním rohu. Zahnuté konce jsou také viditelné v horních rozích a v lunetovém půlkruhu, jehož okraje byly při předchozím restaurátorském zásahu výrazně zastřiženy. V tomto případě jde o plátno lněné, s plátňovou vazbou o hustotě 10 nití na cm. Tento fakt nám potvrzuje i odebraný vzorek č. IX, kde jsou zřetelně viditelná lněná vlákna a mikrofotografie (dino-light s.č.19). Podložka je svou strukturou dost hrubá, v porovnání s ostatními plátny, a charakter jeho hrubosti se projevuje v podkladu malby hrubou texturou, viditelnou zejména v bočním světle.

d.4. Rentolované plátno

Nejmladší plátno představuje rentolázní podložku, která je patrná ze zadní strany obrazu a po okrajích rámu (obr.). Jedná se o rentolázní plátno pocházející z restaurátorského zásahu v 80. letech 20. století, složené z kombinace lnu a bavlny, s hustou plátňovou vazbou o hustotě přibližně 11 nití na cm. Průzkum plátna je zachycený mikrofotografií pořízenou zařízením Dino-light (snímek č.21). Na toto plátno bylo dílo celoplošně nažehleno, s použitím vosko-pryskyřičné směsi, a následně bylo napnuto po okrajích k dřevěnému napínacímu rámu. Po okrajích rentolovaného plátna lze vidět tužkou vyznačenou linii pro stejnou rovinu rozmístěných hřebíků, kotvících plátno k rámu. Okraje plátna mají druhotné otvory po předchozím napnutí, ke kterému mohlo dojít při procesu přípravy plátna s lepem. V důsledku tohoto předešlého restaurátorského zásahu došlo k tomu, že podložky díla následně ztwardly do podoby tuhé, pevné desky, která neumožňuje pohyb plátna, jeho propustnost a přirozenou reakci na okolní klima (více v kapitole o rentoláži).

e. Podklad

DE WETERING, E. (1986). The canvas support. In: A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting Foundation Rembrandt Research Project Foundation, vol 2. Springer, Dordrecht. s. 16. ISBN 978-94-010-8462-8

⁷⁶ Oproti plátnu s Ignácem toto plátno nebylo po okrajích seříznuté, ale s potrhánými okraji bylo později nalepené na plátno s lunetou (jasně pozorovatelné na RTG snímcích)

Průzkum podkladu byl možný zejména po odebrání vzorků a jejich následné analýze z vyhotoveného nábrusu stratigrafie barevných vrstev. Při zkoumání díla nebyla nalezena žádná místa, která by byla odkryta na podklad nebo by jakýmkoliv způsobem nasvědčovala o druhu použitého podkladu. V rámci zjištění z odebraných vzorků byly identifikovány dva druhy barevných podkladů.

Malba se svatým Ignácem byla pokryta červeným (bolusovým) základem v podobě směsice křídových vrstev pigmentované do cihlově červené barevnosti s obsahem železitých hlinek a zrný suříku, bez bílého křídového podkladu pod ním.⁷⁷

Zatímco základ u výjevu s Nejsvětější Trojicí byl identifikován, jako hnědý s obsahem olovnaté běloby, révové černi a železitých hlinek se světlým křídovým podkladem.⁷⁸

Třetí plátno s lunetovým zakončením obsahuje taktéž hnědý základ, avšak s jasně bílým křídovým podkladem. Hnědý základ obsahuje částice červených oxidů železa, železité hlinky a uhlíkatou čern.

⁷⁹ Více o podkladech a jejich použití je popsáno v kapitole techniky malby.

f. Malba

Během prvotního průzkumu ve viditelném světle se celkový stav díla ukázal jako stabilní a nebyla potřeba žádných míst ke konsolidaci. Obraz byl pokrytý prachovými nečistotami, které byly sejmuty suchou cestou. Stav malby odpovídal předchozímu restaurátorskému zásahu, v podobě již zmíněného nažehlení na nové podpůrné plátno. V tomto zásahu byl obraz vyrovnán teplem a tlakem, přičemž došlo k sežhnutí některých výraznějších barevných míst, jako například vrchních past nápisu *IHS* v místě světla vyzařující z okna. Stav malby na první pohled působí jednotnou a ucelenou formou s viditelnými znaky napojení pláten a některých nerovností v podložce, viditelné zejména při okrajích. Perforace a odřená místa jsou viditelná po okrajích díla. Ty jsou způsobeny především těsným kontaktem s vnitřní lištou ozdobného rámu. Po okrajích, kolem obdélníkové kompozice světce (bez lunety) se nachází vytmelený pás z předchozích restaurátorských zásahů. Tmel je vosko-pryskyřičný, se zbarvením do červená. Okraje vytmeleného pásu jsou místy sedřené a prosvítá jejich červené zbarvení.

Na obraze byly nalezena místa s výraznou krakelází, zřetelně viditelné zejména v bočním nasvícení. Jedná se o dva defekty na Ignácově hrudi, spojenou s trhlinou v podobě dlouhého pásu, linoucího se od hrudi světce ke spodnímu okraji plátna. Druhý, menší defekt se objevuje v místě obličeje a zdvižené ruky postavy Boha Otce. Výrazná krakeláž je v místě Svaté Trojice, tvořící obdélníkový útvar. Místa byla popraskaná v důsledku působení klimatických podmínek, nejspíš v rámci většího působení vlhkosti a změny teplot. Dalším poškozením je abraze v místech hrudi Krista, která se projevuje dvěma tažnými liniemi. Defekty na hrudi Ignáce a v oblasti Boha Otce jsou dodatečně později vytmeleny. Místo se Svatou Trojicí bylo vytmeleno po vyříznutí obdélníkové části, pravděpodobně v důsledku zničeného předchozího výjevu. Ten byl vyříznut a odstraněn a plátno s malbou Ignáce bylo celoplošně podlepeno dalším plátnem, které v tomto chybějícím vyříznutém místě bylo nově vytmeleno a na něj byl namalován nový výjev se Svatou Trojicí, jak ji známe dnes. S tímto zásahem nejspíš souvisí nalezená datace, nacházející se v levém spodním okraji, v místech pod stolem, která uvádí nápis: *16.21.R.*; což odkazuje na rok 1621 a písmeno „R“ na latinské slovo *renovatum* či *renovatus* (*obnoveno; obnovený*). Nápis tedy souvisí s obnovou obrazu, nejspíš po obrazoboreckém zásahu. (viz. zakres s podpisem a více v kapitole o historii)

⁷⁷ Vzorky č. V, VI, VII

⁷⁸ Vzorky č. I, III, IV, XII, XIII

⁷⁹ Vzorky č. X, XI, II

V malbě byly nalezeny retuše, ať už z posledního restaurátorského zásahu, spojeného s dublováním plátna, jehož retuše jsou zřetelně viditelné v UV luminci (viz. zakres). Velké vyretušované části se nachází po okrajích díla. Jsou zde i starší přemalby. Přednesem malby můžeme odlišit styl výjevu s Ignácem a uskupením s Trojicí. Všechny vrstvy malby jsou zcela zkřehlé v důsledku napuštěním dublovacím adhezivem.⁸⁰

g. Laková vrstva

Obraz byl celoplošně nalakován. Tuto skutečnost nám potvrdil průzkum v odraženém viditelném světle tzv. světelná reflexe, a především průzkum v ultrafialovém světle, která zobrazila luminiscenci v podobě zeleno-modré barevnosti, což poukazuje na přítomnost přírodní pryskyřice v laku. Nejednalo se pouze o jednu lakovou vrstvu, ale podle zjištění na stratigrafii odebraných vzorků (vz.č.III. – v.2; vz.č.IV. – v.2) se ukázalo, že místy mohou být tři či více lakových vrstev na sobě. Na průzkumu vzorků je zřejmé oddělení lakových vrstev nečistotami, které při aplikaci laku byly zafixovány spolu s ním. Nečistoty nám poukazují na časový rozestup mezi jednotlivými vrstvami laku. Jejich míra degradace a zažloutnutí byla patrná, včetně stárí v podobě oxidace⁸¹, která se projevuje jasnou světelnou luminiscencí v UV spektru (obr.). Některá místa byla v minulosti při restaurování ztenčena, avšak jinde je patrný silnější zůstatek lakové vrstvy. V místech datace je ponechaná část silnější lakové vrstvy ve tvaru obdélníku, kde pravděpodobně nebyl sejmut lak vůbec v souvislosti s opatrností restaurátora k případné citlivosti barvy na zvolená rozpouštědla. Jedná se tedy o lak s použitou přírodní pryskyřicí. Nejspíš se mohlo jednat o damarovou pryskyřici rozpouštěnou v terpentýnu. (více v kapitole technika malby, o přípravě laků)

h. Ozdobný rám

Jedná se o pozdně barokní zlacený rám. Tento ozdobný rám nebyl primárně součástí průzkumu a hlavního zkoumání, avšak stojí za zmínku s jeho historickými prvky, odkazující se ke zkoumanému obrazu a jeho historii. Jedná se především o horní část rámu, která je pojednaná zdobnou dekorovanou mřížkou, na které jsou vyobrazeny dva medailonky zachycující zázraky spojené s tímto obrazem. Mezi nimi je latinský nápis, popisující devoci obrazu apoštolským nunciem, kardinálem Filippem Spinellim, který zní následně:

„EFFIGIES / S: P: IGNATHI SOC. IESU / FUNDATORIS / PIAE VENERATIONI / AB EMINENT. S: R: E: CARD. PHILIPPO SPINELLO/ DONATA/ A. 1603.“ tedy v překladu *„Věrná podobizna svatého otce Ignáce, zakladatele Tovaryšstva Ježíšova, k zbožné úctě, darováno jeho eminencí, kardinálem Svaté římské církve Filippem Spinellim, roku 1603.“*

Pod tímto nápisem se nachází vyobrazení dvou kardinálských erbů s rudě červeným galerem⁸², umístěném nad erbem se datací uvedenou pod nimi rokem 1738. V levém medailonku můžeme vidět zobrazenou scénu s šlechticem, klečícím v těsné blízkosti před obrazem u Ignácovy natažené levé ruky s otevřenou mřížkou za jeho zády a sepnutýma rukama v gestu modlitby. Druhý, pravý výjev zpodobňuje šlechtichu, klečící opřená před zavřenou mřížkou, hledíce s upřeným pohledem na obraz Ignáce. (více o historii v kapitole o uctívání obrazu)

⁸⁰ Zkřehnutí souvisí s použitím vosko-pryskyřičné směsi s obsahem kalafuny, která časem křehne; (kapitola: rentoaláž, druhotné zásahy)

⁸¹ Zvyšování kyselosti PH se stává více kyselým

⁸² široká kloboukovitá pokrývka hlavy. Měla dva provazy zakončené štrápci po stranách; barva a počet štrápců určovaly hodnost (u kardinálů červená)

Části zdobného vyřezávaného dekoru, překrývající horní část s lunetou a zasahující zhruba do ¼ výjevu malby. Je řezaný separátně a sestavený z několika kusů (obr.), které jsou drobnými hřebíčky připevněny k dřevěné mase rámu (o technice rámu, jeho konstrukci a zlacení více v kapitole techniky malby). Rám byl v minulosti, nejspíš při posledním restaurování, znovu vyzlacen v některých partiích, což dosvědčují nové zlaté plátky i zbytky kusů zlata zapadaného mezi spoji ozdobného rámu, včetně důkladnějšího pohledu na malované medailonky, které ukazují taktéž nové plátky zlacení, přesahující malbu.

Patrně nějaký ozdobný rám měl obraz ještě před nástavbou lunety⁸³, avšak jaký byl bohužel nevíme. Mohlo se jednat o průběžnou změnu rámu, podle změny formátu díla během let, související s přidáváním a úpravám jednotlivých pláten.

i. Autorské změny

Neboli tzv. *pentimenti*⁸⁴ představují viditelné autorské změny v průběhu malířského procesu, které odrážejí postupné úpravy kompozice prováděné malířem během práce na díle. Jedná se o stopy původních řešení, jež byly v pozdější fázi tvorby překryty další vrstvou malby, avšak v důsledku stárnutí materiálů nebo při použití vhodných průzkumových metod se mohou stát znovu čitelnými. *Pentimenti* se mohou projevovat například posuny v konturách postav, změnami v poloze rukou, úpravami drapérií, architektonických prvků či jiných kompozičních detailů. Tyto zásahy dokládají dynamiku tvůrčího procesu a postupné hledání definitivní podoby kompozice. V restaurátorské a technologické praxi jsou *pentimenti* často identifikovatelné při vizuálním průzkumu, zejména v bočním osvětlení, nebo prostřednictvím specializovaných zobrazovacích metod, jako je infračervená reflektografie či rentgenografie. Jejich přítomnost může být významným indikátorem autentičnosti díla, neboť svědčí o přímé malířské práci autora a o postupném formování výsledné kompozice v průběhu malby.

Během průzkumu bylo nalezeno několik těchto autorských změn (zákres *pentimentů*). Změny nalezneme již v podkresbě, kterou nám odhalila infračervená reflektografie. Jedná se o vymezení a rozvrhnutí kompozice suchým médiem v podobě tmavé křídly či uhlu. Změny jsou viditelné v místech červených dlaždic v podobě linií, při čem autor řešil sklon a úběžník jejich perspektivy, kterou finálně mírně pozměnil.

Některé změny jsou patrné ve viditelném světle, jako drobná změna čela Ignáce, nebo změny u rukou. U pravé ruky jde o mírné posunutí dlaně, s drobnou změnou palce. Levá ruka má viditelné menší změny v oblasti prstů palce, ukazováčku a prostředníčku. Tyto změny jsou více viditelné v infračervené fotografii a infračervené reflektografii.

Zásadním zjištěním bylo nalezení několika *pentimentů* v oblasti oltářního stolu. Toto zjištění nám odhalil průzkum v rentgenovém záření, kde byly nalezeny tři polohy stolu s drapérií. Změny nám

⁸³ jelikož nebylo běžné vystavovat samotný obraz, aniž by nebyl zarámovaný. (SCHADE, Peter. *Framing in museums*. In: *The Burlington*. Vol. 167/ NO. 1472. [online]. 2025. [cit. 14.1. 2026]. Dostupné z: <https://www.burlington.org.uk/archive/article/framing-in-museums>)

⁸⁴ Termín pochází z italského a lze jej volně přeložit jako „změna názoru“ či „dodatečná úprava“. V kontextu olejomalby označuje stopy původních kompozičních řešení, které byly autorem v průběhu malířského procesu změněny a následně překryty dalšími vrstvami malby, avšak v konečné podobě díla zůstávají částečně patrné pod finální malířskou vrstvou. *Pentimenti* tak odkazují na změny provedené autorem během tvorby díla, které se mohou projevovat například posuny linií a obrysů, úpravami tvarů jednotlivých motivů nebo modifikacemi podkresby či podmalby. Tyto stopy dokumentují průběh tvůrčího procesu a postupné hledání výsledné kompozice podoby malby.

BRITANNICA. *Pentimento*. In: britannica.com. [online]. [cit. 3.3. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/pentimento-oil-painting>; KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*/ Roman Kubička; Jiří Zelinger. Praha: Grada Publ, 2004. s. 204

dokládá a potvrzuje analýza odebraného vzorku č. VII, který jasněji rozdělil tyto jednotlivé vrstvy. Jeho vyobrazení, jak jej známe dnes předcházely malby dvou jiných variant. Pravděpodobně prvním zobrazením byla dlouhá látka, překrývající celý stůl, linoucí se přes podlahu dlažby, až k plášti klečícího světce. V těchto místech byla drapérie nařasená do spirálovitého stočení. V rentgenovém snímku jsou také viditelné drobné geometrické útvary dekoru na látce. Tento dekor je na rentgenu zobrazen světle, což naznačuje na větší příměs železitých pigmentů a neschopnosti proniknutí paprsků skrz. Rozměr stolu byl mnohem širší, než jak jej známe dnes. Kniha na něm ležela volně, bez přesahování okraje. Zmíněná první varianta látky je viditelná ve stratigrafickém souvrství v místě vzorku č. VII vrstvě 1, zobrazena černě s obsahem černí a hlinek, jelikož vzorek byl odebrán z místa stínu látky. Po této první variantě dlouhé látky s dekorem byla malba překryta opět bolusem a přemalována na kratší látku, která měla stejnou velikost stolu, avšak byla bez dekoru a zbarvená do červena, zasahující svou délkou do poloviny výšky stolu.⁸⁵ S touto látkou souvisí pentiment v podobě hromady látky položené v levém rohu na zemi pod stolem. Tato poslední varianta látek byla rovnou přemalována finální verzí, jak ji známe dnes. Autor nepoužil již zmíněný bolus, jelikož látka měla červený charakter. Barva spodní červené látky stále v některých místech prosvítá a lze jej vidět při běžném světle. Současná podoba stolu s látkou zkrátil šířku stolu a překryl látkou stůl po celé jeho délce. Nepatrná změna je také viditelná ve spodním schodku stolu, na jeho okraji, kde úhel rohu byl částečně rozšířen a změněn jeho úhel.

j. Druhotné zásahy

Daná kapitola se zabývá a popisuje zásahy spojenými s dřívějším restaurováním, retušem, přemalbami, degradací a poškozením díla nebo dodatečnými úpravami, provedené jeho majiteli.

Optickým průzkumem bylo zjištěno, že do malby bylo v průběhu času opakovaně zasahováno. Nejedná se pouze o zásah spojený s rentoalází, ale i o starší úpravy zahrnující přemalby a nastavování původního plátna. Průzkum prokázal, že dílo je složeno z několika pláten nalepených na sobě, jak již bylo zmíněno v kapitole o podložce.

j.1. Podlepení pláten

Nejstarší, původní plátno nese malbu sv. Ignáce s červeným podkladem, která končí v místě zobrazení Nejsvětější Trojice. Pod ním se nachází další plátno s výjevem Trojice, jehož malba je dnes čitelná pouze v této oblasti, zatímco zbytek kompozice zůstává skryt (nečitelný) pod svrchním plátnem se světlem, které je na něj nalepeno. U tohoto spodního plátna byl identifikován odlišný podkladový základ, a to hnědé barevnosti, na rozdíl od červeného podkladu malby sv. Ignáce. K těmto dvěma plátnům byl později připojen výjev s lunetou s hnědým podkladem, jež doplnilo kompozici o horní polokruhovou část s oblaky a světelnou září. Plátno lunety bylo celoplošně podlepeno pod plátnem s Trojicí, avšak bylo v minulosti⁸⁶ částečně odstraněno, nejspíš v důsledku nového rentolovaného plátna. Z celého plátna zůstala lunetová část, včetně fragmentů v oblasti levého spodního kraje a pravého horního kraje u okna. Poslední podložkou je dublované plátno, na kterém je celé souvrství nažehlené s použitím vosko-pryskyřičného lepu, s obsahem kalafuny, a napnuté na napínacím rámu.

⁸⁵ Podobnou změnu látky, avšak pouze ve změně její barevnosti, nalezneme u obrazu svaté Kateřiny Alexandrijské od Caravaggia (1571-1610), kde podobně byla červená látka vystavěna ve více lazurních vrstvách a následně se malíř rozhodl barevnost změnit na fialovou, takže látku překryl směsí pigmentů s lapisem lazulim a azuritem, čímž vznikla fialová tonalita.

THYSSEN-BORNEMISZA, Museum National. *Discovering Caravaggio. Technical study and restoration of Saint Catherine of Alexandria*; Mysterious dress: Micro-sample of the robe. In: museothyssen.org. [Online]. 2026. [cit. 29.4. 2026]. Dostupné z: <https://www.museothyssen.org/en/conservation/discovering-caravaggio-saint-catherine-alexandria>

⁸⁶ Pravděpodobně během posledního restaurátorského zásahu

j.2. Trhliny a tmely

Protržení a trhliny plátna byly analyzovány a detailněji zkoumány ve viditelném světle, zejména při průzkumu v bočním nasvícení a pomocí rentgenografie. Trhliny jsou nejvýraznější v oblasti postavy světce, přičemž jejich větší koncentrace se nachází při levém dolním okraji malby. Nejrozsáhlejší trhlina se nachází v oblasti Ignácovy hrudi. Jedná se o vertikálně orientovaný defekt, který probíhá od středu světce hrudi směrem k dolnímu okraji plátna, s přibližnou délkou 101.3 cm. Charakter poškození nasvědčuje tomu, že šlo o podélný pás plátna, jenž byl v minulosti v celé své délce oddělen.

Centrální partie v oblasti hrudi byla druhotně zatmelená; rentgenový snímek zřetelně dokládá absenci původní malby v této partii. Poukazuje pouze na části spodního plátna bez vrchní vrstvy malby. Lze tedy předpokládat, že malířská vrstva byla v těchto místech vydrolena až na úroveň plátěné podložky. Při následných druhotných zásazích byl oddělený pás plátna znovu navrácen a chybějící partie doplněny tmelem a retušovány.

Drobné trhliny se vyskytují v oblasti pláště, vpravo od zmíněného vertikálního defektu. Dále pak u ucha a na tváři sv. Ignáce. Výraznější křížová trhlina je lokalizována pod nosem a v okolí úst světce, přičemž její charakter pravděpodobně nasvědčuje mechanickému poškození způsobenému nárazem předmětu. Více trhlín je soustředěno podél spodního okraje plátna, zejména v oblasti pod oltářem. Nad nimi se nachází výraznější horizontální trhlina o délce 16.5 cm, probíhající přibližně v polovině drapérie stolu. Jemnější trhliny jsou patrné také v oblasti knihy při levém okraji malby. V podložce jsou i drobné lokální trhliny, jako v oblasti pod světcovou pravou rukou, která byla způsobena naražením tupého předmětu, čímž vznikla spirální krakela kolem trhliny. (viz obr malá trhlina)⁸⁷

V horní části kompozice, v oblasti sedící postavy Krista, je pozorovatelná abraze v podobě dvou paralelních tažných pásů zasahujících přes jeho hrud'. Podobným defektem je ztráta malby v partii postavy Boha Otce, která byla druhotně zatmelená a retušována. Zde se také nachází výrazná krakeláž tmelu, stejně jako na tmelené hrudi Ignáce. Krakeláž je pravděpodobně způsobená nízkou relativní vlhkostí (pod 35% RV), při kterém může docházet k degradaci použitých pojiv a tmelených míst.⁸⁸ Jednotlivé trhliny a vypadaná malba jsou zaznamenány v zákresu s defekty. Po celém díle jsou drobná vypadaná místa s malbou (která byla v minulosti vytmelená a retušována), která vznikla taktéž v důsledku vlivu působení atmosférické vlhkosti.⁸⁹

j.3. Přemalby

Významné poznatky přinesl rentgenový průzkum a vyhodnocení odebraných vzorků, které na obraze potvrdily některé rozsáhlé přemalby. Ty byly provedeny převážně olejovou technikou, tedy stejným materiálem, jako dílo samotné. Rozsáhlé přemalby byly nalezeny v oblasti žlutého světelného pozadí u Svaté Trojice, doložené odebraným vzorkem č. I (vrstva 3.). Vzorek nám pomohl určit dataci této přemalby, díky zjištěnému obsahu neapolské žlutě, hojně používané mezi lety 1750–1850. Zmíněná část propojuje výjev horní části žluté záře, v pozadí uskupení Trojice, s napojeným předělem lunety. Přemalba tedy souvisí s napojením lunety, jelikož ostatní vzorky z podobných míst obsahují stejný zmíněný pigment.⁹⁰ Tyto zásahy jsou v UV luminiscenci obtížně čitelné vzhledem ke

⁸⁷ Stejný příklad krakeláže uvádí Bohuslav Slánský (*SLÁNSKÝ. Technika malby: díl. I. 2003. tab. 3.*)

⁸⁸ KOPECKÁ, I. *Preventivní péče o historické objekty a sbírky v nich uložené; Státní ústav památkové péče: Praha, 2002, s. 11. ISBN 1210-5538.*

⁸⁹ Opět stejný příklad uvádí B. Slánský (*SLÁNSKÝ. Technika malby: díl. I. 2003. tab. 4.*)

⁹⁰ Vž č.II., X., XII.

kompatibilitě materiálového složení s původní technikou a s několika vrstvami lakové vrstvy s výraznou luminiscencí. Přemalby jsou také identifikovány v místech oděvu Boha Otce, vyznačující se odlišnou lokální barevností ve viditelném světle. Můžeme je najít v drapériích a inkarnátu Krista, částečně viditelnými tmavšími místy zobrazených v UV luminiscenci. Jedná se o místa Kristova pokrčeného kolena s přehozenou červenou drapérií nebo vespod u nohou či rukávu jeho levé ruky.

Ne zcela rozpoznatelná míra přemaleb se nachází v oblasti dveří a architektonického pozadí. Ve stínu architektury, po pravé straně dveří, je zobrazená část boční niky, která ve viditelném světle je prázdná a menší, kdyžto na RTG snímcích se jeví protáhlejšího tvaru. Uvnitř by se mohla nacházet, podle rentgenografie, nejspíš nějaká drobná rostlina či kvítek, vloženého do výklenku. Její listy či květy jsou protáhlého světlého tvaru. Ve viditelném světle není tento předmět viditelný. Patrně se jedná o svrchní přemalby, překrývající část výjevu s architekturou, která se napojuje v místech se zobrazenou Trojicí.

Na povrchu knihy umístěné na oltáři byly zaznamenány výrazné odlišnosti. Rentgenografický průzkum zde odhalil přítomnost čtyř zdobených kování situovaných v rozích knihy. Ve viditelném spektru však tato kování patrná nejsou, neboť jsou překryta tmavou přemalbou, zakrývající horní plochu knihy. Zřetelná zůstávají pouze ve dvou žlutých bočních pásících, sloužící k uzavírání knihy. Lze předpokládat, že původní povrchové zdobné kování mělo shodnou žlutou barevnost jako tyto okrajové pásy.

V případě postavy svatého Ignáce přinesl rentgenografický průzkum překvapivá zjištění, neboť podoba obličeje světce se odlišuje od stavu pozorovatelného ve viditelném spektru. Přestože by se mohlo zdát, že inkarnát je celoplošně přemalován, provedené analýzy naznačují spíše přítomnost lokálních retuší či drobných přemaleb. Mezi tyto zásahy lze pravděpodobně zařadit i úpravu Ignácova nosu, který je ve viditelném světle zobrazen jako zakřivený, zatímco na rentgenovém snímku se jeví jako rovný. Odebraný vzorek z oblasti inkarnátu u brady poukazuje na lokální charakter retuší a zároveň dokládá postupnou, vrstvenou výstavbu malby (vz. č. V., v.3).

Přemalby, jejichž rozsah nelze přesně stanovit, se nacházejí v oblasti světcových vousů a vlasů. Lze předpokládat, že Ignác mohl být původně zobrazen s vousy i náznakem vlasů v menší míře, než jakou pozorujeme dnes. Při detailním zkoumání je patrná odlišná barevnost některých partií ochlupení, která umožňuje odhadnout rozsah domalovaných částí. Vzhledem ke shodnému materiálovému složení a přítomnosti lakové vrstvy však tyto přemalby nevykazují odlišnosti v ultrafialové luminiscenci, což opět znesnadňuje jejich čtení.

Další patrná změna, která může souviset s pozdějšími úpravami, je pozorovatelná v oblasti zakončení týlu světcovy hlavy. Ve viditelném spektru (VIS) končí vlasy u lalůčku ucha, zatímco v infračervené reflektografii (IRR) a rentgenografickém průzkumu (RTG) je zakončení posunuto výš, přibližně do úrovně ušního boltce. Zakončení týlu hlavy bylo tedy jinde než dnes. Změna by mohla souviset s pozdější úpravou vlasů. Drobná přemalba byla identifikována v oblasti bílého límečku svatého Ignáce, kde došlo k úpravě tvaru jeho zakončení. Původně rovné vedení okraje látky bylo změněno na měkce půlkruhové zakončení.

V nižších partiích světcova šatu byly identifikovány rozsáhlejší přemalby, související s pozdějším podélným pásovým tržným defektem. Rozdíl je pozorovatelný i v plastičnosti černé látky, která ve viditelném spektru působí splývavě a plošně, ve srovnání s RTG, kde šat působí více plastičtěji se světlými záhyby. Zásahy se nacházejí v celé ploše poškození i v oblasti hrudi, kde byla místa se ztrátami malby vytmelená a následně překryta přemalbou, překrývající z velké části originál. Tato skutečnost je patrná také v oblasti vázání v Ignácově pase. Původně se zde nacházelo vázání ve formě mašle, které bylo v důsledku protržení plátna částečně poškozeno a část malby byla vypadaná. Po

zatemnění defektu a následné retuši došlo k překrytí i okolních partií, přičemž původní motiv mašle byl zcela přemalován.⁹¹ V současném stavu se tak ve viditelném spektru tento prvek neuplatňuje. Část této mašle je stále viditelný v rentgenovém průzkumu. Zároveň nám její přítomnost dokládají dobově tištěné grafické reprodukce.

j.4. Malovaná světla a svatozář

Mezi poslední zmínku, kterou bychom mohli zařadit do kapitoly přemaleb jsou malované Božské záře. Týká se to světelných partií v obraze, v místech se svatozáří (nimbus) kolem Ignácovy hlavy a tří světelných paprsků, vycházejících z mraku pod sedícími postavami Boha Otce a Krista. Při odebraném vzorku č. VI. Nám poskytnu informace o tom, že se jedná o tenkou vrstvu tmavého pozadí, na který byla nanesená tenká vrstva světla svatozáře. Bohužel není jasně čitelná část s nečistotami, kvůli tmavému povrchu, který znesnadňuje jeho jasné rozečtení (viz. v.2). To by nám zaručeně potvrdilo, že se jedná o pozdější domalbu. Avšak z průzkumu v IR a UV fotografii ve falešné barevnosti bylo zjištěno, že se zobrazuje světlo z mraků a svatozář v totožné falešné barevnosti, což poukazuje na použití stejného typu pigmentu a sloučenin v obou světlech.⁹² Dalším ukazatelem je fakt, že paprsky v místech obdélníkového napojení výjevu s Trojicí, přechází směrem do zobrazení s Ignácem. Tím pádem, jestliže obě světla byla malována totožným barevným odstínem se stejným pigmentem, jedná se nejspíš o záře domalované ve stejnou dobu. S velkou pravděpodobností se tedy jedná o později domalovaná světla, související s obnovou díla s uvedenou datací v levém spodním rohu (16.21.R:), při jehož obnově byl zároveň napojený výjev se Svatou Trojicí.⁹³

j.5. Kovové srdce a svatozáře

Rentgenový průzkum rovněž potvrdil, že malba byla v minulosti doplněna zlacenými kovovými svatozářemi, jak dokládají historické prameny, i dobové grafické tisky. Jedna ze svatozáří byla umístěna kolem hlavy sv. Ignáce, kde byly identifikovány čtyři otvory sloužící k jejímu uchycení k plátnu. Druhá se nacházela v oblasti světcovy levé (záračné) ruky a rovněž byla fixována k podložce pomocí čtyř otvorů. Tyto otvory jsou patrné výhradně na rentgenových snímcích. V ultrafialové luminiscenci jsou v jejich okolí částečně identifikovatelné viditelné retuše; některé však zůstávají skryté, jelikož se jedná o starší zásahy provedené olejovou barvou, překryté lakovou vrstvou. Proto jejich luminiscence se na průzkumu nijak neprojevuje odlišně. Stejně tak velký vytmelený defekt potvrdil, že se na Ignácově hrudi nacházelo připevněné kovové srdce, které je nám patrné z historického popisu a pozdějších grafických rytin. (kapitola: Dobová úcta k obrazu a šíření grafik)

j.6. Retuše

⁹¹ Hlavní rozdíl mezi retuší a přemalbou spočívá v rozsahu zásahu a jeho účelu. Zatímco retuš slouží k doplnění poškozených částí a integraci do původního díla, přemalba představuje nový malířský zásah, překrývající původní vrstvy nepoškozené malby.

- NEJEDLÝ, Vratislav. NPÚ ÚP. Restaurování a ochrana uměleckých děl / Retuše uměleckých děl konference sdružení pro ochranu památek Arte-Fakt v Litomyšli, 2010. [online]. s. 9-11, [cit. 3.4. 2026]. Dostupné z: https://www.arte-fakt.cz/dokumenty/V.konf/V.sbornik_6-11.pdf#:~:text=Norm%C3%A1ln%C3%AD%20retu%C5%A1%20U%20norm%C3%A1ln%C3%AD%20retu%C5%A1e%20jsou%20po%C5%A1kozen%C3%A1,t%C4%9Bch%20p%C5%99%C3%ADpadech%20kdy%20je%20mo%C5%BE%C3%A9%20j%C3%AD%20pou%C5%BE%C3%ADt.
- KUBIČKA, Roman a Jiří – ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství/ Roman Kubička; Jiří Zelinger. Praha: Grada Publ, 2004. s 243, 254.

⁹² Viditelné použití odlišných pigmentů můžeme porovnat s přemalbou ve žlutém pozadí za Trojicí, která se ve falešné barevnosti zobrazuje odlišnou barvou, než tato světla z mraků a svatozáře. (IRF-FC; UVF-FC)

⁹³ Světla se svatozáří mohla být domalována i později, až při Ignácově kanonizaci 12. března 1622.

Dílo bylo prokazatelně restaurováno v 80. letech 20. století, což dokládá stručná zpráva o restaurátorských pracích provedených firmou ŠTUKO v interiéru kostela.⁹⁴ Výrazné retuše, které jsou spojené s tímto restaurátorským zásahem jsou zřetelně viditelné v průzkumu ultrafialové luminiscence, neboť retuše jsou výrazně odlišitelné od okolního prostředí svým tmavým charakterem zobrazující se v luminiscenci.⁹⁵ Tyto partie byly zakresleny (viz. zakres retuší) a můžeme jejich velké části zřetelně identifikovat převážně v oblasti chybějících okrajů a napojení lunety, tvořící obdélníkový vytmelený pás. Zmíněné okraje jsou s červeným voskovým tmelem, imitující bolusový podklad, které následně byly vyretušovány.

Další příklady retuší najdeme v obličejí Ignáce, konkrétně kolem nosu, úst a brady, včetně žluté svatozáře. Mohlo se jednat o odhalená místa defektů, sejmutých v průběhu posledního restaurování, která se nachází v místech protržení plátěné podložky.

Retuše byly identifikovány rovněž ve zvrásněných partiích krakeláže, vyskytující se zejména v horní části hrudi svatého Ignáce a dále v oblastech mraků s motivem Nejsvětější Trojice. Krátký vyretušovaný pás se nachází po pravé straně Kristova břicha a také v místě vytmeleného defektu Boha Otce, s ukazující pravici. Výrazná retuš obdélného tvaru, která je situovaná po levém kraji v místech nad ležící knihou, překrývá fragmenty kloboukového papíru. Další nálezy stejných fragmentů se nacházejí v horním cípu části lunety a v pravém horním rohu u okna, které jsou taktéž přeretušovány. Kloboukový papír s velkou pravděpodobností souvisí s procesem rentoláže, případně by se mohlo jednat ještě o starší zásah spojeným s druhotným vypnutím plátna a jeho celoplošnou ochranou z lícové strany.

j.7. Laková vrstva

Laková vrstva byla při tomto posledním restaurátorském zásahu, spojeným s dublováním plátna, nerovnoměrně ztenčena a v některých partiích byl lak sejmut výrazněji, jinde částečně nebo vůbec. Po vykonání restaurování bylo dílo pokryto opět lakovou vrstvou, kterou dokládá průzkum v UV luminiscenci. Patrně by se mohlo jednat o lak damarové pryskyřice rozpuštěné v terpentýnu. Malba byla v průběhu let vícekrát lakována, jak dokládají odebraná stratigrafie vzorků.⁹⁶

k. Ustálení formátu díla

k.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly

Původní formát výjevu se svatým Ignácem byl obdélníkového tvaru, končící v místech horního předělu, kde se napojuje část s lunetou. Můžeme odhadovat jeho rozměry a velikost podle dochovaných okrajů plátna, které jsou skryté pod tmelem. Avšak velikost díla bylo s druhotnými úpravami při okrajích zkráceno (seříznuto). Proto se úplná původní velikost díla nedá zcela určit.

k.2. Výjev Nejsvětější Trojice

⁹⁴ ŠTUKO. Restaurátorská zpráva. Praha 1969, strojopis, 1–4. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10

⁹⁵ Protože *materiál retuší nemá takovou luminiscenci, jako místa kolem.*

⁹⁶ Více v kapitole – Technika malby: Lak

Výjev s doplněnou Svatou Trojicí byl stejného tvaru, jako předchozí formát, avšak mírně rozšířil malbu o okraje, za které bylo nově napnuto.⁹⁷ Otvory po hřebících jsou v těchto krajích viditelné v rentgenovém průzkumu.

k.3. Výjev lunety

Poslední ustálení formátu bylo doplněno o vrchní lunetu, která rozšířila formát ve vrchní části o horní okraje rohů a zaklenutého půlkruhu, včetně rozšíření postranních okrajů.⁹⁸

4.2. Invazivní průzkum

Invazivní průzkum je jednou ze zásadních částí průzkumových metod, ke kterému je přikročeno převážně po vyhodnocení všech nedestruktivních metod a určení jeho nutnosti k hlubšímu poznání a porozumění zkoumaného díla. Invazivní průzkum narušuje a mění charakter díla, při kterém dochází k nevratnému zásahu do jeho integrity, přičemž analýza odebraných vzorků vede k poznání látkového, prvkového či stratigrafického složení jednotlivých barevných vrstev. Dochází tedy k odběru vzorku, který částečně naruší strukturu díla.⁹⁹

Na základě detailního vyhodnocení neinvazivních opticko-fyzických metod, bylo ve spolupráci s odborným vedením restaurátorské školy malířské a restaurátorské laboratoře na Akademii výtvarných umění vyhodnoceno, že bude nutné přistoupit k invazivním metodám, a to z důvodu hlubšího porozumění a poznání zkoumaného díla. Odběru předcházeli průzkum v jednotlivých multispektrálních metodách. Vzorky nám poskytly cenné informace týkající se výstavby díla, pro následnou interpretaci techniky malby. Pigmentové složení, včetně stratigrafie jednotlivých vrstev, které nám pomohly určit přemalby i pozdější zásahy, které mohly být od sebe odlišeny.

4.2.1. Odběr vzorků (nedestruktivní)

Jedná se o nedestruktivní invazivní metodu, zahrnující odběr miniaturních vzorků z potřebných částí zkoumaného díla v rozmezí několika milimetrů. Během poloviny 20. stol. byla tato metoda zařazena mezi zásadní průzkumové metody, bez kterých se nemůžeme obejít. Jedná se i o sledování průřezu nábrusu barevných vrstev malby. Dříve se pro zalití vzorků používal tvrdý parafin či ceresin, což mělo nevýhodu při broušení, jelikož se vzorky lámaly a bortily. Dnes se využívá umělých pryskyřic, které jsou mnohem tvrdší a lépe opracovatelné, jako jsou např. směsice polymetalmetakrylátů.¹⁰⁰ Odběr probíhá hrotovým skalpelem s mikroskopem či zvětšovací lupou. Samotnému odběru předchází opticko-fyzikální průzkum a multispektrální průzkumové metody, které nám mohou lépe určit místa pro jejich vhodný odběr.

Opticko-mikroskopické metody jsou zásadní pro posuzování stratigrafie jednotlivých vrstev a barevnosti v podobě pigmentových zrn.¹⁰¹ Stratigrafický řez zalitého vzorku je většinou sledován při

⁹⁷ Kvůli potrháním okrajům plátna se světlem, které byly v některých místech seříznuty a zarovnané

⁹⁸ Okraje po obou stranách a vespod formátu

⁹⁹ LESNIAKOVÁ, Petra. *Vybrané metody průzkumu předmětu kulturního dědictví (NAKI II)*, 2018-2022, s. 10

¹⁰⁰ KOPECKÁ, Ivana a NEJEDLÝ, Vratislav. *Průzkum historických materiálů: analytické metody pro restaurování a památkovou péči*. Praha: Grada, 2005. s. 15

¹⁰¹ kde můžeme sledovat hrubost či jemnost namletí různých druhů pigmentů, či jejich míchání v podobě barevného odstínu, který může být tvořený směsicí několika druhů pigmentů.

zvětšení 50–400× ve viditelném světle či při excitaci ultrafialovým zářením, v tmavé místnosti bez denního světla.¹⁰²

Odběr vzorků proběhl pomocí hrotového skalpelu s čelovou zvětšovací lupou, do odběrových vzorkovnic.

Ze stratigrafického zjištění odebraných vzorků je zjevné, že téměř všechny vzorky obsahují části prosycené pryskyřicí, která s velkou pravděpodobností souvisejí s pozdější rentolovanou směsí. U některých vzorků pak můžeme pozorovat pryskyřici na křídovém podkladu, související s izolací křídového podkladu, sloužící k omezení nadměrné savosti. Průběh odběru vzorků byl komplikovaný, kvůli jejich křehkému charakteru, způsobeném prosycením vosko-pryskyřičnou směsí. Snahou bylo odebrat vzorky se všemi stratigrafickými vrstvami, včetně podkladového plátna. U některých vzorků však spodní plátno chybí. Vzorky a jejich nábrus stratigrafie byly podrobeny bližšímu zkoumání optickou mikroskopií ve viditelném a ultrafialovém světle.

Odběr byl proveden 21.3. 2025 s počtem 13 vzorků, které vyhotovila a popsala Ing. Jiřina Přikrylová v laboratoři restaurátorské školy na Akademii výtvarných umění v Praze.

Seznam odebraných vzorků

- a) Vzorek I. Žluté pozadí u sv. Trojice
- b) Vzorek II. Žlutá luneta
- c) Vzorek III. Tmavé pozadí předěl u sv. Trojice a Ignáce
- d) Vzorek IV. Tmavé pozadí pravý okraj
- e) Vzorek V. Inkarnát sv. Ignác u brady
- f) Vzorek VI. Svatozář sv. Ignáce
- g) Vzorek VII. Stůl, drapérie bílá draperie
- h) Vzorek VIII. Plátno levý horní okraj u Krista
- i) Vzorek IX. Plátno luneta, levý horní okraj
- j) Vzorek X. Luneta žlutá nad holubicí
- k) Vzorek XI Luneta žlutá nad holubicí
- l) Vzorek XII Tmavý okraj¹⁰³
- m) Vzorek XIII. levý okraj plátna u Krista¹⁰⁴

a. Vzorek I. Žluté pozadí u sv. Trojice

Podklad je křídový (v.0) s další vrstvou zbarvenou do hněda (v.1) s železitými hlinkami, révovou černí a olovnatou bělobou, na které se nachází vrstva s větším podílem oleje (v.2), než spodní hnědá, rozdělená do dvou částí. Spodní je našedlá, což by mohlo odkazovat k tzv. mrtvé barevnosti, podmalbě a na ní je nažloutlá vrstva, která nejspíše souvisí s původním světlem či svatozáří Boha Otce. Na této vrstvě již vidíme tenkou vrstvu laku s nečistotami, která nám odděluje toto celé souvrství, čímž můžeme říct, že se jedná o celistvé souvrství, na kterém je nanesena poslední vrstva (tedy přemalba) s hrubším namletím pigmentů (v podobě větších zrn), tvořící naoranžovělou vrstvu (v.3). Obsahuje olovnatou bělobu s neapolskou žlutí, čímž díky obsahu tohoto druhu pigmentu můžeme vrstvu datovat do období mezi lety 1750–1850. Tedy tím pádem nám poukazuje na přibližné období, kdy mohla být napojená část lunety se zobrazením mraků, jelikož tato vrstva s tím souvisí.

¹⁰² CHLUMSKÁ Štěpánka (eds.) ANTUŠOVÁ Václava, DÁŇOVÁ Helena, POKORNÝ Adam, ŠEFCŮ Radka.

Památkový postup Deskové malířství a sochařství 1300–1530: Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl. Program aplikovaného výzkumu a vývoje Národní a kulturní identity (NAKI) Ministerstva kultury České republiky, Národní galerie v Praze, 2017. s. 55

¹⁰³(nad vzorkem č. IV)

¹⁰⁴(vlevo od vz. č. VIII)

Vrstva nemá lakovou vrstvu, avšak ta se mohla pouze oddělit od vzorku, tedy pravděpodobně je to vrstva poslední.

b. Vzorek II. Žlutá luneta

Tento vzorek je z oblasti lunety, tedy více k mrakům, než vzorek č.I. Plátěná podložka nám zde chybí, avšak podklad je bílý, křídový (v.1). V UVL můžeme vidět pryskyřičnou izolaci, která eliminuje savost podkladu. Na ni se nachází hnědý podklad z hnědých železitých hlinek, oxidů železa a uhlíkaté černí a na ni je vrstva s obsahem olovnaté běloby a neapolské žlutě (v.2) stejné, jako u vzorku č.I ve 2 vrstvách. nebo vzorku č.X ve 2 vrstvách.

c. Vzorek III. Tmavé pozadí předěl u sv. Trojice a Ignáce

První vrstva nám ukazuje silnou vrstvu, pravděpodobně křídového podkladu, dost podobnému vzorku č.I vrstvě 0.¹⁰⁵ Oproti podkladu ze vzorku č.II, kde je podklad čistě bílý, je zde podklad více okrově zbarvený. Na něm je hnědý podklad podobný vz. č.I v.1. pigmentovaný železitými hlinkami, révovou černí a olovnatou bělobou. Vrchní vrstva (v.2) je více olejem pojená s tmavou uhlíkatou černí pigmentovanou olovnatou bělobou a zrnky rumělky. Na povrchu jsou dvě vrstvy laku, na kterém se nachází přemalba olovnaté běloby a křídý.

d. Vzorek IV. Tmavé pozadí pravý okraj

Na vzorku chybí část plátna a křídového podkladu, jako je u vzorku č.I v. 0. Opět vrstva (v.1) s obsahem hlinito-křemičitanové hnědou pigmentovanou vrstvu železitými hlinkami, révovou černí a olovnatou bělobou. Odkazuje ke stejnému hnědému základu, jako u vzorků č. I, III, XII, XIII – tedy vzorků souvisejících s plátnem sv. Trojice. Svrchní vrstva (v.2) je více olejová s uhlíkatou černí, hnědými a je chladnější než vrstva pod ní (v.1). Na povrchu jsou tři různé lakové vrstvy, oddělené nečistotami. Jde tedy o několik laků v průběhu dějin, které nebyly nanášeny hned po sobě, ale v určitém časovém odstupu.

e. Vzorek V. Inkarnát sv. Ignác u brady

Spodní podklad je plátno (v.0), které je lněné s plátěnou vazbou podle zjištění RTG a hustotou 7-8 n/cm. Tedy odlišné od podkladu se sv. Trojicí (vz. č. I,III,IV,XII,XIII). vrstva (v.1) by se pravděpodobně mohlo jednat o znečištěnou směs, která může mít souvislost s úpravou plátěného podkladu. Vrstva (v.2) nám ukazuje podkladový základ v podobě cihlově červené železité barevné vrstvy (bolusového charakteru) pojené olejem a pryskyřicí. Vrstva (v.3) je tělový inkarnát tváře sv. Ignáce vystavěný ve třech vrstvách. Vrstvy nejsou odděleny nečistotou, tedy se jedná o postupnou výstavbu pleti. Na povrchu je oddělená část s nečistotami a pravděpodobně i lakem.

f. Vzorek VI. Svatozář sv. Ignáce

Opět vlákna plátna (v.0), na kterém je křídová vrstva červeného zbarvení (v.1), tvořenou železitou hlinkou (bolusový podklad). Horní vrstva (v.2) je velmi tmavá a jedná se o pozadí kolem Ignácovy hlavy a za ní. Skládá se z hnědí, olovnaté běloby a uhlíkaté černě, podílem křemičitanů. Tím, že je tmavá nemůžeme říci, zda je zde povrchová nečistota. Na této vrstvě je pak nanášena vrstva s olovnatou bělobou a cínovou bělobou a křídou, pravděpodobně jako plnivo pigmentu, které tvoří Ignácovu bílou svatozář (v.3). Na povrchu je silná laková vrstva.

¹⁰⁵vz. č. – vzorek číslo, v. – vrstva

g. Vzorek VII. Stůl, bílá draperie

Vzorek nám neukazuje podklad, který zde chybí v podobě plátna, avšak můžeme pozorovat na pravém okraji fotografie vzorku ve Viditelném světle část červeného podkladu. Ten je patrně stejný, jako u ostatních vzorků s malbou sv. Ignáce. Na něm je tmavá vrstva (v.1) se směsí hlinek, která by se mohla týkat první malby obětního stolu, respektive v místě stínu látky. Následuje na něm bez prachových nečistot cihlově červený (bolusový) podklad (v.2), kterým malíř mohl prvotní stůl zamalovat, jako znovupoužití červeného základového podkladu pro jeho optický základ, na němž je nanесena ve dvou až třech vrstvách nátěr (v.3) s červeným organickým barvivem, tedy lazurně nanесené, pro postupné prohlubování stínu látky. Opět bez laku či nečistot (tzn. pentiment) a na této vrstvě se nachází poslední, již viditelná vrstva stínu látky (v.4) se směsí uhlíkaté černě a olovnaté běloby s povrchovým lakem.

h. Vzorek VIII. Plátno levý horní okraj u Krista

Potvrzení podkladu lněného plátna (v.1) s cihlově zbarvenou vrstvou s nečistotami, která by mohla odkazovat na červeně zbarvený tmel po okrajích, který byl nanесený při rentoaláži a po okrajích byl odhalený bez retuše.

i. Vzorek IX. Plátno luneta, levý horní okraj

Na základě posouzení podle bližšího zkoumání pomocí optické mikroskopie, můžeme určit druh plátna, které bylo použito. Průzkum zahrnuje mikroskopické posouzení ze separovaných vláken plátěné vazby, které jsou naměkčeny a povařeny v destilované vodě a rozvlákněny, aby je bylo možno lépe zkoumat. Vzorek, jako ostatní jsou zality do akrylátové pryskyřice, kdy následně je zkoumán pod mikroskopem ve viditelném světle a UV luminiscenci.¹⁰⁶ Analýza nám potvrdila, že se jedná o lněné plátno (v.1) v oblasti lunety, tedy celé plátno, které bylo podlepeno pod výjevem se sv. Trojicí.

j. Vzorek X. Luneta žlutá nad holubicí

Podobné složení stratigrafie, jako u vzorku č. II. Křídový bílý podklad s nanесenou hnědou základovou vrstvou a na ni vrstva s neapolskou žlutí (stejná vrstva jako u vz. č.I, v.3).

k. Vzorek XI Luneta žlutá nad holubicí (mraky)

Potvrzení stejného složení, jako u vzorků z lunety s obsahem neapolské žlutě.

l. Vzorek XII Tmavý okraj (nad vz. č. IV)

Stratigrafie nám odkazuje ke vzorkům č. I,III,IV. Všechny tyto vzorky obsahují menší podíl rumělky, který mohl mít funkci oteplení spodní hnědé základové vrstvy.

m) Vzorek XIII. levý okraj plátna u Krista (vlevo od vz. č.VIII)

Stejná stratigrafie nám odkazuje ke vzorkům č. I,III,IV, XII, akorát na vrchní části vidíme přemalby, které mohou souviset s pozdějším napojením lunety, tedy tmavý nátěr vrstvy (v.2) s hnědými oxidy

¹⁰⁶ CHLUMSKÁ (eds.), *Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl*, s. 54

železa a zrny rumělky. Na povrchu (v.3) pak vidíme pravděpodobně přemalby spojené s pozdějšími retušemi

4.2.2. Analýza Pojiv – odběr vzorků (destruktivní)

Byla provedena plynová chromatografie a hmotnostní spektrometrie (GC-MS analýza). Analytický postup pro analýzu lipidů je založen na transesterifikaci mastných kyselin a stanovení jejich relativních poměrů za účelem identifikace konkrétních lipidů. Analytický postup pro analýzu pryskyřičných pojiv je založen na esterifikaci pryskyřičných kyselin, po níž následuje identifikace jednotlivých pryskyřic podle jejich methylesterů pryskyřičných kyselin. Metoda spadá do invazivních druhů analýzy s destruktivním vyhodnocením vzorku. Používá se k vyhodnocení olejů, pojiv nebo přírodních pryskyřic. Pro přesnou analýzu pojiv bylo zapotřebí odběru dvou vzorků v oblasti okraje ubrusu stolu, nad položenou knihou. (obr. Zákres vzorků)

Metoda spadá do destruktivní analýzy vzorků, přičemž při odběru je vzorek zkoumán pro analýzu organických sloučenin a pojiv v plynné fázi, což vyžaduje jeho zánik.¹⁰⁷ Analýzu pojiv provedlo odborné laboratorní pracoviště Kunsthistorisches muzeum ve Vídni pod vedením Dr. Václava Pitthardta.

K odběru vzorků bylo přistoupeno na základě potřebného zjištění použitých pojiv, pro doplnění poznání o technice malby a dobového přístupu u konkrétních díla.

a. Vzorek č.1 (malba)

Byly nalezené olejové složky zasychavého oleje s analýzou upřesňující lněný olej, včetně stop borovicové pryskyřice (terpentýnový olej, kalafuna). Je možné, že se jedná o lněný olej jako pojivo barev s borovicovou pryskyřicí, která může souviset se spodní vrstvou podkladu a jeho pozdější rentoalází.

b. Vzorek č. 2 (podklad)

U tohoto vzorku byl detekován zasychavý olej, také se pravděpodobně jedná o lněný olej. Zároveň byl nalezený podíl včelího vosku, na základě přítomnosti dlouhořetězcových kyselin a alkanů s výskytem kyseliny palmitové¹⁰⁸. Rovněž zde byla pozorována vyšší hojnost borovicové pryskyřice (ze stromů rodu *Pinus*) vedle oleje a vosku. Opět zde prokazatelně nasvědčuje, že by se mohlo jednat o vosk z nažehlovací směsi s borovicovou pryskyřicí (kalafunou), sloužící jako adhezivní směs pro nažehlení zadního rentolovaného plátna. Lněný olej je zde opět jako pojivo barev.

Přítomnost kalafuny tak odpovídá na velkou zkrěhlost malby, která se projevila především při nesnadném odběru vzorků. Znamená to, že vosko-pryskyřičnou směs pro rentoaláž tvořila směs včelího vosku a kalafuny a nikoli vosku a damary či mastixu.

4.3. Rentoaláž

Rentoaláž obrazů má dlouholetou tradici. Význam rentoaláž (z franc. *rentoilage*) a nazývá se také slovem **dublování** (nebo dubláž), odvozeného z francouzského *doublage*¹⁰⁹ Jedná se o metodu, která spočívá v přiřehlení nového podpurného plátna na zadní stranu původní podložky. Používá se

¹⁰⁷ PROGOLAB. Plynová chromatografie s hmotnostním spektrometrem. In. Progolab.cz. [online]. 2026. [cit. 7.2. 2026]. Dostupné z: <https://www.pragolab.cz/chromatografie-a-ms/gc-ms>

¹⁰⁸ Největší množství obsahují přírodní oleje a tuky

¹⁰⁹ KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*/ Roman Kubička; Jiří Zelinger. Praha: Grada Publ, 2004. s. 247–248

k podpoření stability původní plátěné podložky, vyrovnání defektů (*pokud je plátno s perforacemi, zteřelé, křehké*). V minulosti byla tato metoda hojně využívána, jak na velké formáty oltářních obrazů, tak i na menší plátna. V restaurátorské a konzervátorské praxi se rentoaláž používá dodnes.

a. Historie použití

První zmínky o použití rentoaláže jsou dohledatelné kolem roku 1660 z Amsterdamu. Roku 1670 máme popsanou benátskou metodu zvanou „colleta“ s použitím lepu v kombinaci klihu a škrobu.¹¹⁰ V minulosti bylo velmi časté použití vosko-pryskyřičného lepu pro podlepení obrazu. Tuto metodu první popsal roku 1921 W. Martin v knize „*Altholländische Bilder*“.¹¹¹ Rentoaláž můžeme rozdělit podle použitých adheziv na lep obsahující vodu a lep s obsahem pryskyřice bez vodní složky.

Hlavními prostředky, využívající touto metodou je použitím tepla a tlaku. Působením tepla se olejové, pryskyřičné a klihové složky v obraze neměkčí tak, že s použitým adhezivem, jsou defekty pod tlakem při zažehlení navraceny zpět na své původní místo a následným ochlazením opět nabерou svou původní pevnost.¹¹²

Bohuslav Slánský ve své knize o Technikách malby k použití rentoaláže dodává, že: „*každý obraz musíme pojímat, jako technicky samostatný, svérázný celek, a proto také volbu restauračních prostředků, method a materiálů... musíme přizpůsobit technickému charakteru malby právě rentolované a povaze poruchy*...“¹¹³

b. Příprava a postup

Postup rentoaláže byl následující. Před zahájením nažehlování obrazu na rentolované plátno musela být malba zabezpečena ochranným hedvábným papírem tzv. „kloboukovým“. Papír mohl být přilepen škrobovým lepem na povrch malby s lakem¹¹⁴

Pokud byl povrch obrazu celkem hladký, přetřel se adhezivem i povrch malby, aby kloboučnický papír lépe přilnul. Slánský však upozorňuje, že „*odstranění papíru bude méně snadné*“¹¹⁵, jelikož při žehlení se malba zahřívá, celkově měkne a stává se více lepivou. Kloboučnický papír měl ochrannou funkci, aby se dílo nepřilepilo k podložce (stolu), na kterém je položeno. Zároveň sloužila jako celoplošná ochrana před uvolněním částí malby. Po přelepení muselo být plátno sejmuté z napínacího rámu, vyrovnány okraje a jeho rubová strana byla vyčištěna od nečistot¹¹⁶, pro nalepení na plátno nové.

¹¹⁰ TUŠEROVÁ, Petra. Historické a současné metody a materiály pro rentoaláž obrazů na plátně. Praha, 2014.

Diplomová práce. Akademie výtvarných umění, Restaurování malířských děl a polychromované plastiky, škola prof. K. Strettiho, s. 2.

¹¹¹ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby: Díl 2. průzkum a restaurování obrazů*. 2003. s. 192

¹¹² SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby: Díl 2*. 2003. s. 173

¹¹³ Ibidem s. 177–178

¹¹⁴ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby: Díl 2. průzkum a restaurování obrazů*. 2003. s. 173–174; *Pokud by se plátno nažehlovalo na lep s použitím vlhkosti, muselo by být napnuto na provizorním rámu, aby nedošlo ke sražení plátna v důsledku působení vlhkosti*. (SLÁNSKÝ 2003, s. 176)

¹¹⁵ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby: Díl 2*. 2003. s. 175

¹¹⁶ Zásadním krokem před rentoalází je očištění zadní strany od nečistot (nebo od starých lepidel, pokud dílo v minulosti již bylo rentolováno), odstranění nánosů a přebytků, které by mohly znesnadňovat vyrovnání malby. V dobovém popisu Bohuslava Slánského používá restaurátor skelný papír, kterým povrch postupně vyčistí. Pokud v minulosti bylo plátno již rentolováno, tak se v takovém případě druhé plátno postupně sejme. „*Celý postup připomíná stahování kůže*“. (Ibidem s. 175)

Plátno na rentoaláž bylo přednapnuto na napínací rám, který se mohl použít i původní z obrazu. Ještě před jeho napnutím je dobré jej přeprat ve vlažné vodě a až po uschnutí jej napnout, kvůli jeho případnému smrštění. Na toto nové plátno nanese silnou vrstvu vosko-pryskyřičného lepu a stejně tak na rub obrazu. Následně přitiskneme dlaní k sobě obě plátna, přičemž ze zadní strany nového plátna nanese opět silnější vrstvu adheziva a při 70 °C se směs pomocí žehličky zažehlí do plátna. Po ztuhnutí směsi se malba sejmula z provizorního napínacího rámu a finálně upevnila na rám původní či upravený. Závěrem se odstranil ochranný kloboučnický papír.¹¹⁷

Pro plátna, která byla v minulosti nějakým způsobem výrazněji poškozena a protržena, v těchto místech tmelena a retušována, bylo doporučeno dávat mezi obě plátna mezivrstvu. Jelikož trhliny v plátně se mohly časem propadnout či vystoupnout a místa mohla být opatřena záplatami nebo jinou, dřívější rentoaláží. Tato mezivrstva sloužila k jejich stabilizaci a vyrovnaní povrchu do roviny. Proto se v takových případech dávala mezivrstva tvořená buďto z papírové vložky nebo vloženého plátna. Vložené plátno se zcela prosytilo vosko-pryskyřičným lepem¹¹⁸ a pod tlakem, při zažehlení, vytvořil plochu pevně k sobě spojených pláten, tvořící rovnou homogenní desku.¹¹⁹

Tímto postupem uvádím jednu z dříve používaných metod rentoaláže, kterou ve své knize *Techniky malby* popisuje Bohuslav slánský. Metod rentoaláže je větší rozsah a více způsobů, avšak tento byl uveden, jako interpretace k postupu použité metody na zkoumaném díle „*Vidění svatého Ignáce z Loyoly*“, který prošel tímto zásahem v podobě rentoaláže na vosko-pryskyřičný lep v 80. letech 20. století.¹²⁰ Z průzkumu se nepotvrdilo, že by plátno v místech trhlín mělo nějakou mezivrstvu, avšak ji nemůžeme zcela vyloučit.¹²¹ Starší dublování ostatních pláten lunety a Svaté Trojice mohlo být provedené na kliho-škrobový lep, kterým plátno bylo podlepeno.

Mezi nevýhody spojenými s použitím vosku je jeho absolutní nereverzibilita ze struktury plátna, která prostoupí naskrz celým plátnem, obalí jeho vlákna a po zatuhnutí ztrácí plátno svoji přirozenou elasticitu a pružnost. Vznikne pevná nepropustná deska, která nemůže přirozeně reagovat na okolní klimatické podmínky a změny.

Zmíněná nevrátlost zásahu a s ní spojené negativní dopady na stav díla se obdobně projevují i u obrazu z kostela Nejsvětějšího Salvátora. Malířské vrstvy vykazují značnou zkřehlost a plátěná podložka se chová spíše jako rigidní, kompaktní deska. Umístění díla v architektonickém výklenku dříve dávala možnost přirozenému klimatickému proudění a jeho podmínkám, avšak nyní plátno ztratilo přirozenou schopnost reagovat na okolní klima. V důsledku výrazných klimatických výkyvů tak může docházet ke kondenzaci vlhkosti na zadní straně obrazu, což souvisí s celkovou nepropustností materiálové struktury podkladu.¹²²

¹¹⁷SLÁNSKÝ 2003, s. 192–193

¹¹⁸ Voskový lep – „*Ve vodní lázni rozpustíme 2 díly včelího vosku a v druhé nádobě roztavíme 1 díl kalafuny či damary. Přidáme terpentýn a vše smícháme dohromady. Vznikne výsledné lepidlo. Může se jednat o kombinaci včelího vosku, elemi, damary či mastixu (kalafuny), benátského terpentýnu a rybiho klihu.*“ (SLÁNSKÝ 2003, s. 179)

¹¹⁹Ibid. s. 186–187

¹²⁰ Viz. kapitola: druhotné zásahy; *Restaurátorská zpráva, ŠTUKO. Praha 1969, strojopis, 1–4. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10*

¹²¹ Jelikož při průzkumu rentgenografie nemusí být zcela patrná a paprsky prochází skrz celé souvrství.

¹²² V současné době je stále metoda rentoaláže hojně využívána, avšak s použitím jiných materiálů, které jsou lépe a reverzibilní. Často se využívají materiály přírodní či syntetické. Některé druhy materiálů nepotřebují při aktivaci tak vysokou teplotu, což je výhodné i pro samotnou materii uměleckého díla. Také jsou oblíbené suché rentoaláže, využívající přilnutí k plátnu pomocí tzv. „suchého zipu“, bez použití jakýchkoliv adheziv.

5. TECHNIKA MALBY

Technika malby představuje jeden ze zásadních aspektů průzkumu výtvarného díla, který umožňuje hlubší porozumění nejen jeho vizuální podobě, ale také tvůrčímu procesu a pracovního postupu autora. Studium malířské techniky se proto zaměřuje na analýzu materiálového a technologického složení díla, způsobu práce s podložkou, charakteru přípravných vrstev a podmalby, stejně jako struktury a způsobu pokládání jednotlivých barevných vrstev. Pozornost je věnována rovněž použitým pigmentům a pojivům, charakteru štetcového rukopisu a celkové stratigrafii malby. Tyto aspekty dohromady vytvářejí komplexní soubor informací, které mohou napomoci k identifikaci technologických postupů typických pro určité období, region či konkrétní dílenské prostředí. Interpretace techniky malby je založená na předchozím detailním restaurátorském průzkumu a na jehož základech staví.

Analýza malířské techniky zároveň umožňuje rekonstruovat pracovní postup autora, od přípravy podložky a kompozičního rozvržení, až po finální modelaci světelných a barevných odstínů. Způsob práce s barevnou vrstvou, míra lazurnosti či pastóznosti, stejně jako charakter podkresby nebo podmalby mohou odhalovat individuální rukopis malíře, případně poukazovat na vliv určitého školení nebo dílenské tradice. Technologický průzkum díla tak často přináší důležité poznatky nejen pro jeho dataci a atribuci, ale také pro pochopení estetických a výrazových prostředků, které autor při tvorbě uplatňoval.

V kontextu malířské produkce přelomu 16. a 17. století nabývá studium malířské techniky zvláštního významu, neboť toto období je charakteristické značnou variabilitou technologických postupů i materiálových řešení. Analýza technologické stavby obrazu proto může přispět k přesnějšímu určení jeho dobového a kulturního kontextu a zároveň pomoci objasnit vztah mezi individuální malířskou praxí a širšími uměleckými tradicemi dané doby. Poznatky získané prostřednictvím technologického a materiálového průzkumu tak vytvářejí důležitý základ pro interpretaci konkrétního malířského díla a jeho zasazení do širšího rámce umělecké produkce počátku 17. století.

Na základě těchto východisek je možné přistoupit k analýze obrazu *Zjevení svatému Ignáci z Loyoly*, datovaného rokem 1603, u něhož lze prostřednictvím studia malířské techniky a materiálového složení sledovat nejen technologické postupy použité při jeho vzniku, ale také jejich vztah k dobovým malířským praktikám. Z technologického hlediska je malba provedena technikou olejomalby na plátěné podložce. Průzkumem bylo zjištěno, že obraz je tvořen třemi historickými plátny, která byla při pozdějším restaurátorském zásahu rentolována na nové nosné plátno.¹²³ Současná konstrukce díla je tedy výsledkem několika historických zásahů, jež významně ovlivnily současný vzhled díla. Proto v následujícím pojednání se budeme zabývat individuálně jednotlivým plátnům, z pohledu techniky malby a tvůrčího přístupu malíře. Popis techniky malby je strukturován od spodního napínacího rámu, podložku, podkresbu a podmalbu, až po svrchní malbu a závěrečnou lakovou vrstvu.

a. Napínací rám

Obraz je napnut na dřevěném napínacím rámu prostřednictvím kovových, sekaných hřebíků, jimiž jsou k rámu upevněny okraje nažehleného rentolovaného plátna. Rám je sestaven z deseti dřevěných lišt s profilovaným průřezem a umožňuje dodatečné napnutí pomocí dubových klínků. Na základě konstrukčních znaků lze konstatovat, že tento typ napínacího rámu není původní a jeho vznik lze datovat nejdříve do 19. století. Některé lišty byly nahrazeny za nové (viz. kapitola o průzkumu).

¹²³ více v kapitole o průzkumu díla

Původní tvar díla byl obdélníkového rozměru¹²⁴, bez zaklenuté lunety. Jeho napínací rám se nám proto do dnešních dnů nedochoval. Nejspíš se jednalo o jednoduchý rám, bez profilové lišty, s vnitřním křížem v podobě rámových lišt¹²⁵, zajišťující stabilitu konstrukce díla. Tehdejší dobový rám tedy nejspíš mohl vypadat tak, že měl lišty s pravoúhlým spojem bez pokosu, a bez možnosti dopnutí klínky.¹²⁶

b. Podložka

Technologický průzkum odhalil složitější strukturu podložky, která je tvořena několika vrstvami pláten odlišného charakteru a stárí, nalepených na sobě.

b.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly

První, horní plátno nesoucí výjev sv. Ignáce z Loyoly je lněné s plátňovou vazbou jemného charakteru. Podkladová vrstva má cihlově červený, tzv. *bolusový* charakter, obsahující železité hlinky a křidu; pravděpodobně se jedná o vrstvu emulzního typu (tzn. s příměsí oleje, emulgovaného do směsi křídly a klišu, se směsí zemitých červených pigmentů). Červený základ je nanesen přímo na plátno, bez mezivrstvy bílé křídové vrstvy. Toto plátno končí v místě napojení obdélníkové části malby s výjevem Nejsvětější Trojice, neboť plátno v těchto místech bylo v minulosti vyříznuto. Původně bylo obdélníkového formátu a je sešité ze dvou částí ve vertikálním švu, nacházející se po pravé straně světcovy hlavy.

b.2. Výjev Nejsvětější Trojice

Druhé plátno, nesoucí malbu Nejsvětější Trojice, je rovněž lněné, avšak hrubší struktury, s plátňovou vazbou. Podklad tvoří bílá křídová vrstva, na který byl nanesen hnědý základ obsahující železité hnědé hlinky, révovou čern a menší podíl olovnaté běloby. Toto plátno se nachází pod plátnem se sv. Ignácem a přesahuje jeho okraje. Viditelné je pouze v oblasti obdélníkového výřezu s malbou Trojice, zatímco zbývající část plátna je překryta plátnem s výjevem světce. Z tohoto důvodu není možné plně rekonstruovat jeho rozsah ani při využití rentgenového průzkumu. Mohlo se jednat o již druhotně použité plátno, které sloužilo, jako výstužní podkladové plátno pro malbu se sv. Ignácem, použité z důvodu nahrazení původního výjevu v místech Svaté Trojice a místech po tržných ranách.

b.3. Výjev horní lunety

Třetí plátno nese část s horní lunetou. Jedná se o lněné plátno hrubšího charakteru s plátňovou. Původně bylo pravděpodobně celoplošně podlepeno pod plátnem s výjevem Nejsvětější Trojice a sloužilo jako jeho podpůrná vrstva, a to i v oblastech krajních záhybů plátna, včetně doplněné horní části výjevu se zobrazením nebeské lunety. Rentgenový průzkum však ukázal, že v současnosti se toto plátno dochovalo pouze fragmentárně, například v místě napojení lunety, v pravém horním rohu

¹²⁴ viz kapitola o ustálení formátu díla

¹²⁵ Náznak dokládající protlačení této středové příčky je viditelný ve VISR a světelné reflexi; více v kapitole o průzkumu

¹²⁶ *Mechanismus dopínání pomocí dřevěných klínků se začíná objevovat až v 18. století – SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika malby. Díl II., Průzkum a restaurování obrazů. Praha: Paseka, 2003. s. 221. 80-7185-610-X;*

GÓRECKA, Katarzyna (eds.). XVIII Century Wooden Stretchers Structure Designed for Large Canvas and an Example of the Assessment Method. Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Conservation and Restoration of Art, Poland. [online]. 2013. [cit. 10.4. 2026]. Dostupné z: https://www.academia.edu/35519513/XVIII_Century_Wooden_Stretchers_Structure_Designed_for_Large_Canvas_and_an_Example_of_the_Assessment_Method

u okna a v levém spodním okraji. Podklad v oblasti lunety tvoří bílá křídová vrstva s izolační pryskyřičnou vrstvou¹²⁷, na niž byl nanesen hnědý základ obsahující železité hlinky a uhlíkatou čern.

b.4. Rentolované plátno

Čtvrté plátno představuje nejmladší nosnou vrstvu. Jedná se o dublovací plátno pocházející z restaurátorského zásahu, vyrobené z kombinace lnu a bavlny.

c. Podklad, podkresba a malba

Malba je provedena olejovou technikou a vykazuje kombinaci subtilního i místy pastóznějšího malířského přednesu. Z technologického hlediska lze rozlišit tři části odpovídající rozdělení jednotlivých pláten a jejich odlišnému technologickému provedení.

c.1. Výjev svatého Ignáce z Loyoly

Malba sv. Ignáce je provedena na červeném bolusovém podkladu s relativně nízkým obsahem olejového pojiva. Malíř přímo nanese křídovou, emulzní červenou vrstvu na naklížené plátno. Z dobové praxe můžeme usuzovat, že mohl využít malířský nůž, kterým se rovnoměrně rozprostřela tato podkladová barevná vrstva po celé ploše plátna.

Kompozice byla nejprve rozvržena podkresbou provedenou suchým médiem, pravděpodobně tmavou křídou nebo uhlím, což potvrdil průzkum pomocí infračervené reflektografie. Kresba uhlím je snadno korigovatelná a variabilní v možnosti bezprostřední změny kompozice a je jednoduše sprášitelná díky svému nepříliš homogennímu charakteru.¹²⁸ Malíř si tak vyznačil základní tvary a obrysy kompozice obrazu. Po ujasnění těchto tvarů následovala zředěná štětcová podkresba, která zdůraznila výsledné kontury, podle kterých se umělec dále držel při pokračování v práci. Štětcová podkresba působí velmi nahodile a pravděpodobně nijak detailně nevystihovala finální charakter malby. Podmalba byla malována nejspíš jedním druhem pigmentu v různé tonalitě. Některé části podmalby následně malíř poupravil a korigoval ve svrchní malbě a pomocí pozadí. Drobné úpravy můžeme vidět ve finální malbě u konců prstů Ignácovy levé ruky nebo světcova čela.

Následovala vlastní malba realizovaná postupným vrstvením olejové barvy a návaznou výstavbou, jak můžeme pozorovat v inkarnátu světce či stínu drapérie stolu.¹²⁹ To nasvědčuje o technice postupného modelování a nikoli o přímé malbě technikou *alla prima*. Subtilní přednes je patrný zejména v partiích černého roucha, zatímco světla v inkarnátu jsou místy pojednána pastóznějším přednesem. Výjimku představuje nápis „IHS“ ve světle u okna, který je proveden technikou *alla prima* s výraznější pastózní strukturou. Podobné pasty nalezneme na položené knize na stole, s pastami v místech zlaceného kování.¹³⁰ Architektonické pozadí je naopak pojato plošněji, bez výraznější plastické modelace. Malíř naznačil prvky kamenných kvádrů v pozadí, včetně jakési římsy, linoucí se od okraje okna, až k výjevu s Trojicí. Architektura je pojednaná monochromní barevností. Spodní vrstvy jsou bez menšího podílu olejové složky, avšak vrchní pasty naopak obsahují více olejem pojenou vrstvu. To nasvědčuje o technice charakteristickou pro olejomalbu, kde při nanášení

¹²⁷ Identifikována v průzkumových metodách ultrafialovou luminiscencí; u všech vzorků

¹²⁸KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří (eds.), Výkladový slovník, s. 134.

¹²⁹ Čitelné ze souvrství ve vzorku č. V., vrstva 3.

¹³⁰ (které je v několika místech překryté svrchní přemalbou)

jednotlivých vrstev postupoval umělec od méně mastné vrstvy, až po závěrečná světla s větším obsahem oleje. Analýza pojiv prokázala, že malíř použil, jako pojivo barev lněný vysychavý olej.¹³¹

V malbě byly nalezeny autorské změny (pentimenti), které dokládají tvůrčí proces autora, což vylučuje převzetí a kopírování výjevu, podle jiného obrazu či nějaké jiné předlohy. Pentimenti jsou viditelné v řešení perspektivy v místech dlažby, v jejich podkresbě, v oblasti změny čela světce a prstů na Ignácově ruce, stejně jako v opakovaných úpravách oltářního stolu a drapérie.¹³² Přístup malíře k malbě můžeme pozorovat v úpravách a korekcích tvaru obrysu hlavy světce. Tři polohy stolu poukazují buďto na autorovu nespokojenost a hledání vhodné polohy a tvaru látky v ucelené kompozici obrazu, nebo nemuselo jít přímo o nespokojenost zadavatele a mecenáše díla, jelikož nejdelší látka stolu působí propracovaně se svrchními zdobnými, geometrickými dekory, což dokládá průzkum rentgenografie. Scénář mohl být i takový, že na popud zadavatele musel malíř látku opakovaně předělat. Tato dlouhá zdobená drapérie byla suverénně zamalována a pokryta opět červenou vrstvou základového bolusu,¹³³ na který byla malována další (druhá), červená verze látky. Tento poznatek dokládá vzorek č. VII vrstva 1 poukazující na dlouhou drapérii dopadající až na dlažbu podlahy, která je namalovaná na červeném bolusovém základu. Přes tuto látku byla nanесena již zmíněná druhá vrstva stejného základového bolusu, na který byla vyobrazena verze s červeným ubrusem, zasahující do poloviny výšky stolu.¹³⁴ Kompozičně, pod tímto kratším ubrusem, malíř domaloval ještě jednu drapérii položenou na zemi nahromaděnou do kupy (viditelné pouze v rentgenu). Nejspíš mohlo jít o látku, která měla sloužit k vyvážení kompozice s krátkou červenou látkou na stole, oproti předchozí látce s dekorem, která pokrývala většinu stolu i dlážděné podlahy. Při poslední úpravě na drapérii, jak ji známe dnes, malíř využil zbarvení červené látky, jako optický červený základ, aby nemusel opět nanášet křídový bolusový podklad. Proto již v této poslední úpravě vidíme současné provedení bílé látky přímo namalovanou přes předchozí červenou látku. Tato poslední drapérie zmenšila šířku stolu, takže kniha přesahuje přes jeho okraj. To dodává kompozici větší důraz na položenou knihu s mírnou dramatičností. Látka pokrývá celou výšku stolu, zasahující až ke spodnímu stupínku zakončující oltářní menzu. Zmíněná kupa látky, položená pod oltářním stolem, byla současně zamalována. U stupínku došlo také ke změně úhlu perspektivy, jelikož původní úhel byl ostřejší. V místě rohu byl sklon poupraven na úhel přibližných 45° a část oltářního stupínku byl tak mírně rozšířen.

c.2. Výjev Nejsvětější Trojice

Malba Nejsvětější Trojice je provedena na bílém křídovém podkladu, na který byla nanесena vrstva s hnědým základem s větším obsahem pryskyřice a oleje, což poukazuje na emulzní charakter základové barevné vrstvy. Může se však jednat i o použití většího podílu těchto složek ve svrchních barvách. Barevný základ sloužil opět jako optický prvek k dosažení potřebného barevného základu pro podpoření světelného vjemu z lomu světla nanесených barev. Podklad obsahuje hlinito-křemičitanové sloučeniny, jehož součástí jsou i jíly. Na základě toho by se mohlo jednat o použití podkladu s využitím vlastností kaolinu.¹³⁵ První bílá vrstva měla pravděpodobně dorovnat část

¹³¹ Výsledky analýzy pojiv – plynová chromatografie a hmotnostní spektrometrie GC-MS

¹³² kapitola o pentimentech a vzorek č. VII. – pentimenti nejsou viditelné ve VIS, pouze v místě se změnou drapérie z červené na bílou (viz prosvítající červená malba v místech drapérie pod knihou; Dino-light foto č. 23,24) nebo v oblasti čela Ignáce

¹³³ Podobným příkladem změny svého díla, které musel malíř provést, můžeme nalézt i u autora, který žil v Praze o mnoho let později, a to u **Petra Brandla (1668-1735)**. Jeho obraz *Portrét šlechtice v modrém plášti* (kolem 1710) – „*kteř byl zřejmě odmítnut objednavatelem, tak jej umělec překryl opět červeným podkladem, otočil plátno vzhůru nohama a namaloval portrét nový*“ POKORNÝ, Adam. *Technika Malby Petra Brandla*. In: STECKEROVÁ, Andrea (ed.). *Petr Brandl 1668-1735: studie*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 2018. s. 208. ISBN 978-80-7035-687-6

¹³⁴ *(červený charakter látky je viditelný ve stínech současné drapérie, prosvítající zespod – viz. průzkum s Dino-light)*

¹³⁵ Popisující podklady s použitím kaolinu nalezneme v KIPLIK. *Technika malby*. s. 252

chybějící podložky, na kterou byl následně nanesen hnědý podklad (ve stejné úrovni červeného pokladu Ignáce). Důvodem patrně mohl být ten, že pokud by podklad byl nanesen v jedné silnější vrstvě, mohl by začít brzo praskat. Proto byly vrstvy rozděleny a do svrchní přidán barevný pigment pro jeho tonální základ.

Zmíněný hnědý základ s podkladovou vrstvou byly nanесeny pouze v místech chybějící obdélníkové části s Trojicí a po okrajích přesahující plátno s výjevem světce. Měly tedy výjev doplnit a rozšířit o tyto chybějící místa. Podkresba nebyla průzkumem jednoznačně identifikována, avšak mohlo se jednat o tzv. *ztracenou kresbu* s bílou křídou.¹³⁶ **Malířský přednes odpovídá spíše technice *alla prima* a stylově i technologicky se odlišuje od malby se svatým Ignácem.**¹³⁷ Postupná vrstvená výstavba malby zde není uplatněná, což je zřejmé zejména v partiích holubice, zobrazující Ducha svatého.¹³⁸ Nelze však zcela vyloučit existenci základní podmalby, která mohla být provedena *mrtvou barevností*¹³⁹ v jednom neutrálním barevném odstínu. Jak naznačuje analýza vzorku č. I., který nám ukazuje, v místě záře za postavami, šedou vrstvou podloženou pod žlutým pozadím. Mohlo by se jednat o dvouvrstvý barevný podklad, avšak na dalších odebraných místech s tímto podkladem se podobná vrstva nenachází. Proto se toto tvrzení tímto vyvrací. Malířův rukopis, v uskupení Svaté Trojice, je expresivnější a svižnější (ve srovnání s uhlazenější malbou Ignáce). Při bližším zkoumání můžeme vidět náznakovost gest i výrazů v obličejích, avšak bez přílišného detailu. Malba působí přístupem, kde postavy se noří z tmavého pozadí. Jde tedy o přístup zesvětlování, kdy z tmavé podmalby vystupují světelné akcenty, které tvoří celkovou plastickou modelaci a výraz.

c.3. Výjev lunety

Malba lunety s oblaky a světelnou září je provedena na bílém sádrovém podkladu, obsahující boloňskou křidu a podkladem na ni. Patrně malíř nanесl bílý tenký podklad, který zaizoloval a na něj nanесl tenkou barevnou imprimituru. Luneta byla později dodatečně napojena k dílu. Toto plátno bylo ze zadní strany celoplošně podlepeno. V místech lunety byla podložka naklášena a malíř nanесl první vrstvu bílého křidového podkladu s boloňskou křídou a vrchním izolačním pryskyřičným nátěrem¹⁴⁰, který zamezoval přílišnou savost podkladu. Na něj malíř nanесl tmavě-hnědou základovou vrstvu, na kterou byla provedena vrchní malba. Podkresba nebyla identifikována, avšak opět se mohlo jednat o světlou křidu. Malířský přednes je převážně subtilního charakteru, provedený technikou *alla prima*, s výraznějším barevným nánosem v oblasti žluté světelné záře navazující na skupinu Nejsvětější Trojice a v celé ploše pásu, v předělu napojení lunety. Analýza vzorku č. I prokázala přítomnost neapolské žluti, jejíž hojné použití lze datovat přibližně do období 1750–1850. Tato skutečnost spolu s ikonografickými paralelami v dobových rytinách z 18. století umožňuje přibližné časové zařazení této doplněné části malby.

¹³⁶ Další pokračování malby není z důvodu překrytí plátna se svatým Ignácem vizuálně přístupná, a proto není zřejmé, jak vypadají další části podkladu podlepeného plátna pod malbou světce. Ani v průzkum RTG není zřetelně čitelná, kvůli velkému množství nasčítaných vrstev.

¹³⁷ Styl a přednes malířského rukopisu působí manýristickým dojmem

¹³⁸ Průzkum pomocí zařízení Dino-light, fotografie č. 1, 16

¹³⁹ Mrtvá barevnost – (dead coloring) je technický termín z malířství, který označuje přípravnou, vrstvu podmalby. Tato vrstva se nanáší na připravené plátno na podkresbu před samotnou finální malbou. Představuje zjednodušený přednes následně finální malby a bývá monochromního charakteru, často s tlumenou barevností zemitých pigmentů. (ANSON, Jonathan. Looking Over Vermeer's Shoulder: Seventeenth-century Dutch Fine Paintings Concepts, Techniques and Studio Practices with Particular Focus on the Work of Johannes Vermeer. Volume III. Raleigh: Lulu Press. In: essentialvermeer. [online]. 2020. [cit. 27.4. 2026]. Dostupné z:

<https://www.essentialvermeer.com/technique/LOVS/look-inside-underpainting.pdf>)

¹⁴⁰ Vzorek č. XI, vrstva 1

Malbu s výjevem mraků provedl malíř svižně, patrně přímo do mokrého, bez počítání s vrchními lazurami. K malbě čtyř dlouhých linií zpodobňujících paprsky, vycházejících z mraku, byly namalovány nejspíš s použitím malštoku¹⁴¹, tak aby malíř dosáhl přesné roviny linií. Tato finální světla byla malována až jako poslední, po zaschnutí namalované oblohy.

Závěrem k provedené malbě můžeme říci, že každý z jednotlivých pláten s výjevy Ignáce, Trojice a lunety jsou namalovány jiným malířem, odlišující se svou výstavbou v použití jiné podložky, typem zbarveného podkladu a přístupem (rukopisem) provedeného přednesu finální malby.

Malířský přednes všech částí díla odpovídá k použití různých velikostí kulatých štětců, které se dají určit podle jejich tahů v malbě. Mohlo se jednat o některé hrubší (štětinové) a v detailech naopak mohly být použité štětce s jemnějším chlupem (viz dobová malířská praxe: štětce)

d. Lak

Povrch malby je celoplošně opatřen lakovou vrstvou. Malíř mohl použít některé z tehdy používaných přírodních pryskyřic, pro přípravu laku, což by mohly být některé z kopálových pryskyřic, mastix, sandarak anebo damara.¹⁴² Mohlo se jednat o pryskyřici rozpuštěnou v terpentýnu. Lak malíř nanášel štětcem

Malba byla v průběhu let vícekrát lakována. Nejspíš téměř při každém zásahu a v rámci napojení nových částí pláten.¹⁴³ Pozdější lakové vrstvy zalakovaly i nečistotu, která byla na předchozí lakové vrstvě.

e. Ozdobný rám

Součástí díla je rovněž zlacený dřevěný rám s vyřezávanou dekorovanou mřížkou (obr.). Vnější silnější lišta rámu je profilovaná do dvou římsových profilů s tenkou vnitřní lištou, která je z vnitřní části připevněna drobnými hřebíčky okrajům rámu. Další částí je vyřezávaná zdobená mřížka v horní části lunety, která se skládá z několika kusů dřeva a je připevněna k rámu drobnými hřebíčky. Nese latinský nápis vztahující se k darování obrazu papežským nunciem Filippem Spinellim roku 1603 a dále dva medailony s výjevy zázraků, které jsou s tímto obrazem tradičně spojovány (více v kapitole o průzkumu). Nápis i medailonky jsou malovány olejem. Se zlaceným podkladem. Rám je celý vyzlacený plátkovým zlatem na tmavě červený poliment. Jedná se o techniku vodního zlacení. Nejprve byl vyřezán dřevěný rám, který byl následně zaizolován klihovým nátěrem, po kterém následovala v několika opakovaných nátěrech kliho-křídová vrstva, na kterou po jejím zaschnutí byla nanесena vrstva červeného polimentu, který mohl být buďto s bílkovým lepem či klihovým. Po nanесení tohoto červeného podkladu, který působí jako vizuální základ pro zlacení, byl následně lep povrchu polimentu aktivován vodní složkou. Na něj byly následně nanесeny plátky zlata, pomocí pozlacovačského štětce. Jejich zakončení a jednotlivé přehozy překryvu jsou viditelné v detailech.¹⁴⁴

f. Použité pigmenty

¹⁴¹ Dlouhá tyč s měkkou koulí na svém konci; slouží k podepření malířovy ruky a umožňuje tak umělci namalovat pevné rovné linie. Zamezuje dotyku umělcovy ruky na rozmalovaná místa díla.

¹⁴² KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 216–220

¹⁴³ Lak nám dokládá průzkum v UV luminiscenci i několik nasčítaných vrstev laku, oddělenými nečistotami, ve stratigrafii odebraných vzorků; vzorek č. IV, vrstva 2

¹⁴⁴ Některé části jsou však nověji dozlaceny, při posledním restaurátorském zásahu – (viz kapitola průzkum)

Popsané pigmenty jsou určeny z míst odběrů vzorků, zřetelně určitelné z jejich stratigrafie. Použité pigmenty jsou rozdělené podle pláten s výjevy. Tímto rozdělením můžeme pozorovat dobové použití různých pigmentů u jednotlivých malířů konkrétních výjevů tohoto díla.

f.1. Výjev sv. Ignáce z Loyoly

Železité hlínky (cihlově červené barevnosti), olovnatá¹⁴⁵ (cínová) běloba, rumělka, vysrážené organické barvivo (patrně červené), suřík (minium), uhlíkatá čern, hněd (v podobě železitých oxidů; může se jednat o umbrý)

f.2. Výjev Nejsvětější Trojice

Réková čern (v podkladu), uhlíkatá čern (v malbě na podkladu), železité hlínky, křemičitany, olovnatá běloba, olovnato-ciničitá žlut, železitá hněd, rumělka

f.3. Výjev lunety

Olovnatá běloba, neapolská žlut, hněd železité hlínky, uhlíkatá čern, umělý ultramarín¹⁴⁶

f.4. Rentolované plátno

Umělý ultramarín, obsah moderních synteticky vyráběných pigmentů, asi suřík (použit pro zatónování tmelů)¹⁴⁷

Malíř použil i některá organická barviva, která se objevují v podobě vysráženého červeného barviva, nacházejícího se v malbě inkarnátu svatého Ignáce a spodní červené (zamalované) drapérii, jak ukazuje vzorek č. V. a VII. (viz kapitola o průzkumu). Většina barviv nemá tak silnou kryvost,¹⁴⁸ a proto zde mohla sloužit, jako svrchní lazura, která byla opakovaně nanášena (jak dokládá červená drapérie modelovaná v několika vrstvách). Méně utřené barvy, s větší granulací zrn, můžeme pozorovat ve spodním červeném bolusovém podkladu, kde ve stratigrafii jsou pozorovatelná větší zrna suříku (vz. VII, v. 2). Podobně v malbě pleti světce (vz. V., v. 3.) nebo v přemalbě se směsí pigmentů s většími nerozdrcenými zrny (vz. I., v. 3.). Více ke vzorkům a dobové přípravě tření pigmentů v kapitole Průzkum a kapitole Technika malby: Získání a příprava pigmentů.

5.1. Všeobecná malířská dobová praxe

¹⁴⁵ Jako sikativní pigmenty, urychlující schnutí pojiva v podobě oleje, působily převážně pigmenty s obsahem olova, jako v tomto případě: olovnatá běloba, olovnato-ciničitá žlut nebo oxid olovnato-olovičitý (suřík); Sikativní pigmenty jsou anorganické pigmenty, které kromě své barvicí schopnosti aktivně urychlují schnutí a polymeraci olejových pojiv (tzv. sikativace). Mezi nejvýznamnější patří sloučeniny těžkých kovů, zejména olova, manganu a kobaltu. - HRONOVÁ, Martina. Vliv směsných sikativ na charakteristiky zasychání rostlino-olejných fermeží. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita (ústav chemie), 2019. [online]. s. 25-26. [cit. 25.1. 2026]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/x6xqo/Bakalarka_Martina_Hronova_1.pdf

¹⁴⁶ Začátek výroby kolem roku 1826-28

¹⁴⁷ Použití těchto pigmentů souvisí s restaurováním díla v 80. letech. Suříku, použitý při restaurátorských pracích dokládá i zpráva z restaurování kostela Nejsv. Salvátora na jiných dílech, jako nápodoba bolusového, červeného podkladu – ŠTUKO. *Restaurátorská zpráva. Praha 1969, strojopis, 1–4. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10*

¹⁴⁸ Rozdílem mezi barvivem a pigmentem je v jejich rozpustnosti. Barviva jsou rozpustná ve vodě nebo v organických rozpouštědlech, zatímco pigmenty jsou v obou typech kapalných médií nerozpustné. Pigmenty jsou pouze dispergovány. Organická přírodní barviva disponují svou nižší barevnou intenzitou a kryvostí. Zároveň nejsou tak stále na světle oproti přírodním pigmentům (proto časem mohou blednout). - GÜRSES, Ahmet (eds.). *Dyes and Pigments*. Cham: Springer International Publishing AG, 2016. s. 14. ISBN: 978-3-319-33890-3

Jestliže chceme pochopit techniku malby u daného uměleckého díla, je potřeba nahlédnout do tehdejší dobové malířské praxe a do období, související s jeho vznikem. Pestrost a různost přístupů v tehdejších cechovních malířských dílnách je nepochybný. Jejich výstup se odrážel na výsledku finálního provedení malby a v samotném procesu přípravy s tím spojeným. Odlišnost přístupů se lišil jak regionálně, podle dobových tradic a receptur, tak i osobnostmi vůdčích postav cechů a později malířských škol. Většinou se jednalo o individuální přístupy k malbě a řemeslu, které měly vliv i na své okolí.

Období 16. století představovalo etapu výrazných technologických proměn a zvrátů v oblasti výtvarného umění, projevující se jak v postupném nahrazení dřevěných podložek za plátno, tak i v experimentování s různými barevnými podklady. Ty umožňovaly dosažení nejrůznějších barevných variací a odlišné optické vnímání obrazu.¹⁴⁹

Během první poloviny 16. století se umělec dostává z role pouhého řemeslníka do pozice umělce. Malířství se tak vymaňuje z područí řemeslného vnímání a zasazuje jej do role vznešeného umění.¹⁵⁰ V pražském prostředí se tomu tak stává až za vlády Rudolfa II., který malířství¹⁵¹ pozvedá na úroveň uměleckou.¹⁵² Současně dochází k formování významných malířských škol, jejichž tvorba se stává součástí nově vznikajících sakrálních komplexů a monumentálních staveb, později integrovaných do barokní chrámové architektury. V následujícím textu bude uvedena všeobecná malířská dobová praxe v 16. a 17. století. Bude nastíněno použití a funkce barevných podkladů, včetně jejich výskytu a jejich využití, podle jejich lokalit. Text zmíní převážně oblast Jižní a Severní Evropy, kde se vyskytovalo rozmanité použití těchto podkladů. Určení výskytu v podkladu by mohlo napomoci k objasnění nebo alespoň poukázat na provenienci a možný vznik díla.

Rozšířenou uměleckou dobovou praxí byla práce v cechu. Jednalo se především o malířské dílny, kde obrazy vznikaly za spolupráce několika lidí. Mistr míval při ruce pomocníky, kteří mu pomáhali a zajišťovali přípravu pláten, tření pigmentů nebo přípravu palety.

a. Vznik prvotní kresby a skici

Před zahájením malby si umělec většinou mohl svoji vizi nejprve kompozičně rozvrhnout na kus papíru, kde řešil kompoziční uspořádání malby, většinou spočívající v obrysové nebarevné kresbě tužkou, uhlím, křídou, rudkou, perem a oloveným nebo stříbrným pisátkem tzv. *silverpointem*.¹⁵³ Pokud návrh objednavatele či mecenáše byl schválen, mohl volně motiv přenést na plátno nebo s použitím přenášecích pauz či spolver. Většinou se jednalo o kresebné rozvržení tvarů, pojednané suchým médiem v podobě tmavé či světlé křídly nebo tmavým uhlím. Po tvarovém rozvržení následovalo zpřesňování tvarů a detailů štětcovou podkresbou, s případnou podmalbou v podobě

¹⁴⁹ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 167-168. [cit. 3.2. 2026].

Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

¹⁵⁰ ZLATOHLÁVKOVÁ, Eliška. Lombardská východiska Arcimboldova autoportrétu. s. 20.

Dostupné z:

https://www.academia.edu/34095462/Lombardsk%C3%A1_v%C3%BDchodiska_Arcimboldova_autoportr%C3%A9tu

¹⁵¹ Konkrétně malířský cech Starého a Menšího Města pražského

¹⁵² ŠRONĚK, Michal. Pražský malířský cech a jeho reprezentace v pozdním středověku a raném novověku. In: Umění ART (eds.), č.5 LXIV. UDU AV ČR. 2016. s. 373

- Stalo se tak vydáním privilegia Rudolfa II. roku 1595 (ŠRONĚK. 2016. s 373)

¹⁵³ CRIS, T. Drawing Techniques by Old Masters & Contemporary Artists. In: academia.edu. [online]. Academia, 2026. [cit. 28.4. 2026]. Dostupné z:

https://www.academia.edu/33336452/Drawing_Techniques_by_Old_Masters_and_Contemporary_Artists; CENNINI, Cennino. *Kniha o umění středověku (Il libro dell arte)*. Prague: Nakladatel Vladimír Žikeš. s. 52-53

mrtvé barevnosti (pojednané jednou monochromní barvou). Další variantou, jak dílo mohlo vzniknout bylo podle již existujícího obrazu nebo grafické předlohy.¹⁵⁴

b. Získání a příprava pigmentů

Když se podíváme do dobových receptářů, které jsou hlavním zdrojem informací pro vhled do malířské dílny a všeho týkající se kolem jeho chodu, můžeme se dočíst o dobové přípravě pigmentů, které se často získávaly buď těžbou, v podobě nejrůznějších přírodních hlinek, polodrahokamů.

Velká většina pigmentů, které umělci používaly byly přírodní zemité anorganické pigmenty.¹⁵⁵ Ty se nacházely v podobě okrů a železitých hlinek či polodrahokamů v přírodě. Hledaly se čisté žíly, které barevného pigmentu obsahují nejvíce. Možností také bylo si je zakoupit u některých soukromých drogistů.¹⁵⁶ Oproti tomu organické pigmenty se získávaly buďto z extrakcí rostlin nebo živočichů.¹⁵⁷ Uvedme například indigo, kostní čern nebo mořenu. Malíři využívali i uměle vyráběné pigmenty, které se řadí do anorganických látek a mohl si je malíř sám vyrobit. Můžeme zde zařadit měděnku, olovnatou bělobu či neapolskou žlut.¹⁵⁸ Některé pigmenty se získávají pálením, jako jsou druhy hlinek (umbra pálená). Příprava pigmentů se však mohla lišit podle přístupu malíře, cechovní praxe a dostupnosti materiálů a pigmentů v dané lokalitě.

Nejprve se pigment musel rozemlít a rozdrtit. Drcení probíhalo v bronzových hmoždířích a potom se část dala k utření.¹⁵⁹ Pro tření pigmentů byl doporučován porfyrový kámen, ale i serpentín nebo mramor. Porfyrový je však nejlepší. Na ten se dá pigment a tře se druhým kamenem (kamenným třícem), který je vespod plochý a nahoře zaoblený.¹⁶⁰

Barva se připravovala tímto namáhavým způsobem třením, do podoby jemné barevné pasty, která následně mohla být smíchaná s pojivem. V závislosti na druhu a povaze pigmentu se odvíjela jeho příprava. Některé pigmenty vyžadovaly tření až několik hodin,¹⁶¹ aby se docílilo potřebné jemnosti bez hrubých zrn. Míra drcení ovlivňovala výslednou sytost a barevnost pigmentu.¹⁶² Pro namáhavou práci většinou měl malíř po ruce své pomocníky (učně), kteří tuto přípravu vykonávali za něj.¹⁶³

¹⁵⁴ Jako volná interpretace nebo kopie; zadavatel mohl dát grafickou reprodukci jiného obrazu, aby mu jej malíř stejně

¹⁵⁵ Mají výhodu, že nijak nereagují s pojivem nebo jinými pigmenty a mají výbornou krycí vlastnost. (JANSON, Paint: Pigment. 2001–2026.)

¹⁵⁶ CENNINI, Cennino. Il libro del arte. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, eds. *Traktáty a receptáře*. Díl první. s. 221, 222

¹⁵⁷ GÜRSSES, Ahmet (eds.). *Dyes and Pigments*. Cham: Springer International Publishing AG, 2016. s. 14. ISBN: 978-3-319-33890-3

¹⁵⁸ JANSON, Jonathan. The Anatomy of Paint: Pigment. In: essentialvermeer.com. [Online]. 2001–2026. [cit. 5.5. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/palette/palette_anatomy_of_paint.html

¹⁵⁹ CENNINI, Cennino. Il libro del arte. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, eds. *Traktáty a receptáře*. Díl první. s. 222

¹⁶⁰ CENNINI, Cennino. Il libro del arte. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, eds. *Traktáty a receptáře*. Díl první. s. 220; WETERING, Ernst. Rembrandt: The Painter Thinking. Routledge: London and New York, 2025. s. 23. ISBN: 9781003702771

¹⁶¹ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 305; *Takto vypadá všeobecná příprava pigmentů, avšak některé druhy pigmentů se zpracovávaly jinými způsoby – příkladem je pigment: Lapis Lazuli (modrý polodrahokam), jehož výskyt se nachází v Pákistánských horách a výroba se liší.* - JANSON, Jonathan. Essential Vermeer: Details of Vermeer's Painting Technique (Lapis Lazuli). In: essentialvermeer.com. [online]. 2001–2026. [cit. 1.5. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/details/details_pitcher.html

¹⁶² WETERING, Ernst. Rembrandt: The Painter Thinking. Routledge: London and New York, 2025. s. 23. ISBN: 9781003702771

¹⁶³ *Podobně to známe i u větších malířských dílen, jako byla dílna P.P. Rubense (1577–1640), či jiné, kde některé části obrazu (které nebyly tak důležité) malovali učňové a výslednou postavu domaloval mistr. Učňové byli specializovaní na malbu krajiny, zvířat a jiní zase připravovali štetce a pigmenty.* - MARYA. Rubens in a workshop full of people. In: paintandpainting. [online]. 2024 [cit. 11.3. 2026]. Dostupné z: <https://paintandpainting.com/rubens-in-a-workshop-full-of-people/>

Některé pigmenty naopak mírou drcení ztrácejí svoji barevnost a sytost.¹⁶⁴ Pigmenty se třely s vodou a výsledný prášek se mohl po usušení uchovat pro další zpracování. Ten pak mohl být kdykoliv smíchán s pojivem, pro výrobu olejových barev.¹⁶⁵ Takto připravené barvy se mohly uchovávat v mušlích či nádobkách.¹⁶⁶

c. Štětce

Starí mistři používali ke své práci kulaté štětce. Mohli si je malíři buď sami vyrobit nebo si je koupit u obchodníků (drogistů), jak popisuje v dobovém rukopisu De Mayerne.¹⁶⁷ Až mnohem později, v 19. století, vystřídaly kulaté štětce ploché.¹⁶⁸ Každý štětec a jeho jemnost nebo hrubost sloužil k jiným účelům.

Při malbě velkých rozměrů se používá především štětců zhotovených ze štětinového chlupu. Štětinový chlup¹⁶⁹ se hodí pro přechody z tónu do tónu¹⁷⁰ Štětiny jsou hrubé a mají větší nosnost barevné hmoty, takže se s nimi dá pojednat větší plocha pastóznějším nánosem barevné vrstvy, oproti štětcům s jemným chlupem. Dalšími druhy štětců, které malíři mohli používat byly z kuny, z tchoří srsti, jezevčí, veverčí nebo býčí. Za nejlepší se považuje kulatý kuní štětec, který je velmi elastický a jemný.¹⁷¹ Na velké plochy není tedy příliš vhodný, ale na rozmazávání a uhlazování jemných ztracených tónů a přechodů je velmi dobrý. Proto se mohl sloužit spíš na detaily a druhotné rozmazávání malby.

d. Paleta

Většina umělců používala dřevěné palety menšího rozměru zakulaceného či obdélníkového charakteru. Přírozený teplý odstín hnědého dřeva měl výhodu v tom, že často malíři využívaly hnědých nebo jinak barevně tmavých podkladů, což se odstín dřeva tomu přibližoval. Jelikož je vnímání barvy utvářené jeho okolím, tak se po vymíchání odstínu na paletě, po jeho nanesení na plátno nijak nezměnil.¹⁷²

Až do 19. století si většinou malíř připravoval omezenou paletu barev a každá paleta byla většinou připravená a určená na konkrétní část výjevu. Obsahovala tedy jen potřebné pigmenty pro daný

¹⁶⁴ JANSON, Jonathan. The Anatomy of Paint: Pigment. In: essentialvermeer.com. [Online]. 2001–2026. [cit. 5.5. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/palette/palette_anatomy_of_paint.html

¹⁶⁵ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 305

- „Olovnatá běloba se ponechávala s vodou a míchala se s olejem podle potřeby.“ Ibid.

¹⁶⁶ WETERING, Ernst. Rembrandt: The Painter Thinking. 2025. s. 23.

¹⁶⁷ DE MAYERNE, Turquet Theodore. Pictoria, sculptura et quae subalternarum atrium. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, (eds.). *Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka*. 2. díl. Praha: NPU, 2020. s. 607. 978-80-7480-150-1

- *Popisuje zde obchodníka se štětci a jeho rady k uchování štětců proti molům a aby barva nezaschla ve štětcích, je dobré je nechat namočené v olivovém oleji, aby s nimi mohl malíř opakovaně malovat a nemusel je vždy umývat. (Ibid.);*

- CENNINO, Cennini. *Kniha o umění středověku*. Vladimír Žikeš. Praha 1946. s. 98-99

¹⁶⁸ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. 1952. s. 263

¹⁶⁹ Malíři mohli používat vepřové štětiny, které jsou drsnější a unesou mohutnost barvy

¹⁷⁰ KIPLIK. *Technika malby*. s. 263

¹⁷¹ Ibidem s. 264

¹⁷² JANSON, Jonathan. The Traditional Wooden Palette. In: essentialvermeer. [online]. 2001–2026. [cit. 4.4. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/palette/wooden_palette.html

malovaný úsek.¹⁷³ Z toho vyplývá, že tehdejší barevnost byla omezená, oproti rozmanitosti pigmentů, jak ji známe dnes. Proto malíř často kombinoval několik základních pigmentů mezi sebou, se kterými si při malbě vystačil.

Někdy si paletu nechával připravit svým pomocníkem, který mu barvy na paletu rovnou nachystal.¹⁷⁴

e. Napínací rám

Plátno se napínalo na dřevěný vypínací rám. Během přelomu 16.-17.stol. se používaly jednoduché, spíše pevné, nerozebíratelné rámy, na které se plátno přibilo po stranách.¹⁷⁵ Někdy mohl být rámy spojeny složitějším způsobem.¹⁷⁶ Klínové rámy byly vynalezeny až mnohem později v 18. století, které podle názvu využívají dopínání pomocí dřevěných klínků a používají se dodnes.¹⁷⁷ Vypínací rám má pevné rohy, oproti novějšímu blindrámu, který má rohové spoje a dá se roztáhnout a dopnout klínky.¹⁷⁸ Malíři v této době tedy používali pevné rámy, které byly napevno spojeny a nedaly se roztahovat.

f. Plátno a podklad

První postupné používání plátna začíná v oblasti italských Benátek.¹⁷⁹ V průběhu 17. století začíná použití plátna převládat, nad tradiční podložkou dřevěných desek (které však přetrvávají především v Holandsku).¹⁸⁰

S nastupujícím barokem a následně s jeho vrcholnou fází dosahují plátna několikametrových rozměrů a bývají součástí oltářní architektury kostelů.¹⁸¹ Oproti dřevěným podložkám bylo plátno mnohem dostupnější a levnější, jednodušší na přípravu, lehčí a umožňovaly větší formáty. Načež dřevěné desky byly těžké, náchylné ke změnám vlhkosti a neumožňovaly tak velké formáty.

¹⁷³ WETERING, Ernst. Rembrandt: The Painter Thinking. Routledge: London and New York, 2025. s. 23. ISBN: 9781003702771

- Dnes nás může udivovat, jak omezenou barevnou paletu malíři měli. Popisované je, že Van Eyck nebo Rembrandt měli jen asi kolem patnácti pigmentů na výběr, které míchaly mezi sebou. (Ibidem)

¹⁷⁴ WETERING. Rembrandt: The Painter Thinking. Routledge, 2025. s. 23.

- *Neznamená to, že každý z malířů měl takovýto servis s mnoho učni, kteří by mu takto pomáhali.*

¹⁷⁵ SLOTHGAARD, Louise Tine. Tracing the Oval—Characterisation and Construction of Original Danish Eighteenth-Century Strainers from Portraits by Jens Juel. In: mdpi.com. The Royal Danish Academy: Denmark. [online]. Arts 2022. [cit. 4.5. 2026]. Dostupné z: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/3/55>

- Plátno se mohlo před napnutím navlhčilo vodou, aby po uschnutí získalo maximální napětí.

¹⁷⁶ GÓRECKA, Katarzyna (eds.). XVIII Century Wooden Stretchers Structure Designed for Large Canvas and an Example of the Assessment Method. Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Conservation and Restoration of Art, Poland. [online]. 2013. [cit. 12.4. 2026]. Dostupné z: https://www.academia.edu/35519513/XVIII_Century_Wooden_Stretchers_Structure_Designed_for_Large_Canvas_and_an_Example_of_the_Assessment_Method

¹⁷⁷ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby. Díl II., Průzkum a restaurování obrazů*. Praha: Paseka, 2003. s. 221. 80-7185-610-X;

GÓRECKA, Katarzyna (eds.). XVIII Century Wooden Stretchers Structure Designed for Large Canvas and an Example of the Assessment Method. Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Conservation and Restoration of Art, Poland. [online]. 2013. [cit. 10.4. 2026].

¹⁷⁸ SLOTHGAARD, Louise Tine. Tracing the Oval—Characterisation and Construction of Original Danish Eighteenth-Century Strainers from Portraits by Jens Juel. In: mdpi.com. The Royal Danish Academy: Denmark. [online]. Arts 2022. [cit. 4.5. 2026]. Dostupné z: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/3/55>

¹⁷⁹ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 289

¹⁸⁰ BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN DE WETERING, E. (1986). The canvas support. In: A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting Foundation Rembrandt Research Project Foundation, vol 2. Springer, Dordrecht. s. 15–16. ISBN 978-94-010-8462-8

¹⁸¹ GÓRECKA. Restoration of Art, Poland. [online]. 2013. [cit. 12.4. 2026].

Výroba pláten byla úzce spjatá s textilní výrobou, takže se plátna často vyráběly na tkalcovských stavech, čímž jejich rozměr byl omezen velikostí stavu.¹⁸² Proto pokud se jednalo o větší formáty pláten např. pro oltářní obrazy, byly často formáty sešívány. Pro takovéto velké formáty se používalo většinou konopných pláten.¹⁸³ Pro olejomalbu bylo používané plátno ze lnu či konopí. Plátno se napnulo na napínací rám a následně se naklížilo, aby se napnulo a zároveň klíž omezil savost plátna a zamezil tak případnému protečení podkladové vrstvy ze zadní strany napnutého plátna. Klíž dodal plátnu pevnost a uzavřel strukturu textilie. Povrch plátna mohl být zbroušen do hladka s odstraněním výrazných uzlíků v jeho struktuře.

Na takto připravené plátno mohl být následně nanesen podklad, respektive základová vrstva, která slouží nejen k omezení savosti podložky, ale i k vyrovnaní struktury textilní podložky. Bývá proveden jako zatónovaný (colored ground layer) nebo jako bílý základ, doplněn svrchní barevnou imprimiturou.¹⁸⁴ Imprimitura ovlivňuje výslednou malbu a jeho optické vnímání, bez ohledu na zvolený malířský přístup v podobě alla prima nebo postupně vrstvené malby. Převážně se však uplatňuje při prosvítání a lazurně pojednané vrstvě malby.¹⁸⁵ Funkce podkladu je zamezit pronikání olejové, barevné vrstvy do struktury plátna a současně vytvořit barevný základ, který v závislosti na své tonalitě ovlivňuje výsledné optické působení nanesených barev.¹⁸⁶ Podkladové vrstvy často obsahovaly plniva, jako je křída, sádra nebo baryt, v kombinaci s olovnatou bělobou. Jako alternativu bylo možné využít uhličitan hořečnatý (Magnesium carbonate) k náhradě za křidu či kaolin.¹⁸⁷

Podklady se většinou nanášely malířským nožem (špachtlí), zahnutého srpovitého tvaru. Popisuje jej De Mayerne ve svém rukopise, kde uvádí i ilustraci tohoto nože. Tímto nožem se nanášela a roztírala podkladová hmota přímo na plátno. Nůž dokázal rovnoměrně a jemně zatříbit strukturu a povrch plátna do hladké roviny. Malíř podklad mohl nanášet i štětcem, avšak po nanesení vznikly tahy po štětci, které stejně malíř musel následně zbrousit, aby dosáhl hladké plochy.¹⁸⁸

Při přípravě podkladu se malíři většinou snažili omezit příliš velkého množství olejové složky, aby nedocházelo ke zhoršení adheze následných malířských olejových vrstev. Jednalo se však převážně o podklady emulzního typu. Proto logika výstavy malby bývá taková, že při malbě umělec postupuje od nejméně mastného, s nejmenším podílem olejové složky, až po svrchní malbu s větším obsahem oleje. Největší podíl oleje tedy tvoří svrchní pasty nebo závěrečná světla.

Emulzní podklady oproti klišovým, obsahují směs přidaného oleje a pryskyřičné složky.¹⁸⁹ Jedná se o emulzi klišového roztoku a oleje (pryskyřičné složky), s přidanou bělobou, křídou a barevným pigmentem, který vytvoří barevný tón podkladu.¹⁹⁰ Klišové podklady se používaly dříve a postupně jej pro olejomalbu nahradil podklad emulzního charakteru (mastnější).

¹⁸² JANSON, Jonathan. *Preparation of the Painting: Support, Sizing and Grounding (Canvas)*. In: *essentialvermeer*. [online]. 2001–2026. [cit. 19.4. 2026]. Dostupné z:

https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html

¹⁸³ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 289

¹⁸⁴ KIPLIK. *Technika malby*. s. 252; *Imprimitura byla nanášena nožem, dřevěnou tyčkou, štětcem nebo dlaní*. – WITLOX-STOLS, Maartje. *Grounds, 1400–1900*. In: *researchgate*. [online]. 2012. s. 167–168. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

¹⁸⁵ NIKITIN, Michail Kapitonovič; MEĽNIKOVA, Jelena Petrovna a PŘÍHODA, Jiří. *Chemie v konzervátorské a restaurátorské praxi*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 41. ISBN 80-210-3062-3

¹⁸⁶ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. s. 251

¹⁸⁷ KIPLIK. *Technika malby*. s. 252

¹⁸⁸ DOERNER, Max. *The materials of the artist and their use in painting, with notes on the techniques of the old masters*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. s. 15. ISBN 0-15-158169-X; *Rukopis sepsal Théodore Turquet de Mayerne (1573–1655), švýcarský lékař, jenž většinu života působil v Anglii*. (NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, eds. *Traktáty a receptáře*. s. 599); *Chambersova Cyklopedie (1741–1743) uvádí, že by podklady měly být nanášeny v nejtenčí vrstvě, aby nedocházelo k praskání podkladu*. – WITLOX-STOLS, Maartje. *Grounds, 1400–1900*. In: *researchgate*. [online]. 2012. s. 174–175. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

¹⁸⁹ KIPLIK. *Technika malby*. s. 258

¹⁹⁰ *Ibidem* s. 259

Před nástupem olejomalby se používaly křídlo-křídové podklady využívající pro své podklady severně od Alp křídlo (CaCO_3 – uhličitán vápenatý), kdyžto na jihu a převážně v Itálii se používala sádra¹⁹¹ ($\text{CaSO}_4 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ – hemihydrát síranu vápenatého). Vyjmknou bylo Španělsko a Portugalsko, kde se používaly oba druhy.¹⁹² Rozdělení bylo nejspíš z důvodu lokálního výskytu těchto surovin a potvrzuje to i fakt, že holandští umělci po návratu z Itálie začínali přecházet z křídových na sádrové podklady.¹⁹³

g. Role barevných podkladů

Během období renesance převážně umělci využívali světlých křídových podkladů. Vznik barevných podkladů se začíná objevovat až koncem 15. století v Itálii a v polovině 16. století se postupně dostává směrem na sever. Barevné podklady umožnily vzniknout novému způsobu malby s využitím optických součtů, s důrazem na barevnou tonalitu a chiaroscuro, uplatňující se v kontrastu světla a stínu.¹⁹⁴

Dříve malíři malovali na světlý podklad, na kterém působí všechny nanesené barvy opticky tmavě. Proto způsob malby byl většinou malovat od světlému k tmavému.¹⁹⁵ Při nástupu barevných podkladů se tento princip obrátil a umělci, využívající spodní barevnost podkladu. Malují způsobem uplatňující optický součet spodní barevné vrstvy a postupují od stínů a tmavých barev, až k závěrečným světlům, tvořenými pastami.

Barevný podklad a jeho optické působení na nanesenou barvu se uplatňuje především v lazurních vrstvách ve tmavých stínech, kde je součet barev zřetelnější, než u pastózně překrytých míst. Proto barevné tmavé podklady umožňovaly vyjádření intenzivní hloubky obrazu, pomocí stínu, podpořenou tmavým barevným základem. Tmavý podklad však vyžadoval pastóznější překryv ve světlech.¹⁹⁶

De Mayerne ve svém dobovém receptáři (1620–1646) zmiňuje použití přibližně kolem třinácti receptů pro plátno barevných podkladů. Popisuje, že se plátno naklíží silným kličem, který může být nanesen buď štětcem nebo nožem. Po zaschnutí se použije „směs ½ unce bolusu, 2 unce umbry, rozetřené s olejem a natírejte štětcem nebo opět nožem...“ Po odstranění uzlíků a vyhlazení se dá další vrstva cerusu s umbrou. Místo umbry doporučuje i žlutý nebo červený okr.¹⁹⁷

Někteří umělci využívali tmavého podkladu k dosažení potřebné barevné hloubky obrazu a umožňoval jim malbu tzv. „scumbling“¹⁹⁸ (technika suchého štětce), kdy kladli chladné tóny přes

¹⁹¹ V podobě boloňské křídly

¹⁹² „Generally chalk (CaCO_3) was predominant north of the Alps, and gypsum ($\text{CaSO}_4 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) was in use south of the Alps.“ – přeloženo autorem (WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds. s.162)

¹⁹³ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 162-163. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900; podobně přejímají ze svých cest do Itálie i barevné podklady (více kapitola: Barevné podklady)

¹⁹⁴ VAN LAAR, Paul a STOLS-WITLOX, Maartje (eds.). A HISTORICAL, VISUAL AND SCIENTIFIC ANALYSIS OF COLOURED GROUNDS IN NETHERLANDISH PAINTINGS, 1550-1650. In: downtotheground. 2018. [Online]. [cit. 26.4. 2026]. Dostupné z: <https://downtotheground.rkd.nl/about/>

¹⁹⁵ JANSON, Jonathan. Preparation of the Painting: Support, Sizing and Grounding. In: essentialvermeer. [online]. 2001–2026. [cit. 9.4. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html

¹⁹⁶ JANSON, Jonathan. Preparation of the Painting: Support, Sizing and Grounding [online]. In: essentialvermeer. 2001–2026 [cit. 9.4. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html ;

KIPLIK, D. I. Technika malby. s. 262, 316

¹⁹⁷ DE MAYERNE, Turquet Theodore. Pictoria, sculptura et quae subalternarum atrium. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, (eds.). Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. 2. díl. Praha: NPU, 2020. s. 663; (Cerus 1 pfunt, umbry 1 unci)

¹⁹⁸ BRITANNICA. Scumbling. In: britannica.com. [online]. Encyclopædia Britannica: 2026. [cit. 8.4. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/scumbling>;

LE PRINCE, Charleston Art Galleries. In: leprince.com. [online]. 2026. [cit. 8.4. 2026]. Dostupné z: https://leprince.com/blogs/about-art/what-is-scumbling-techniques-history-and-contemporary-examples?srsId=AfmBOoej6KFqZ_IBYkk1FDRIjzMPK_63nQVRB3QVzyV6e85iDMKP69c;

teplejší tmavou vrstvu podkladu, čímž dosáhli požadovaného optického efektu v podobě šedavých a modrých tónů. Také dodáváním teplých lazury mohli vytvořit prohloubení barevnosti v obraze.¹⁹⁹

V této době se obvykle podklady nanášely na našepsované plátno (tzv. sizování). První vrstva sloužila k vyrovnání podkladu a struktury plátěné podložky, aby zabránila a ochránila plátno před protečením olejové složky do struktury plátna, což na něj mělo neblahý vliv. Jednalo se o spodní méně mastnou vrstvu, na kterou následovalo nanesení (mastné) emulzní vrstvy barevného podkladu.²⁰⁰

h. Závěrečné lakování

Lak se používá, jako ochranná vrstva obrazu. Laková vrstva jej chrání proti nevlídným okolním podmínkám. Příprava laku byla často spojená s dobovou recepturou určitých oblastí a míst, spojenými s cechovními tradicemi a předáváním svých malířských znalostí a zkušeností mezi sebou. Většinou se jednalo o dostupné přírodní pryskyřice, roztavené a rozpuštěné tak, aby se jejich nátěrem mohl povrch obrazu dobře nanést.

Pro lakování mohli malíři využít buďto některých z kopálových pryskyřic (které však byly dražší a méně dostupnější) nebo další druhy pryskyřic, jako např. damary, sandaraku, mastixu anebo jantaru. Pryskyřice byly většinou rozpuštěné v terpentýnu nebo jiném rozpouštědle.²⁰¹ Někdy se do laků přidával i olej.²⁰² Uveďme alespoň pár dobových receptů, jak mohly takové laky vypadat.

Z receptáře rukopisu Theodore T. de Mayerne a G. B. Armeniniho, můžeme zmínit uvedené recepty, popisující tehdejší dobovou přípravu laků:

Vynikající lak pana Adama:

*„Vezmi jasného benátského terpentínu 1 ½ unce ... dej ve skleněné nádobě do pánve s horkou vodou ... Když se terpentýn rozpustí a je teplý, vezměte ½ unce dobře čištěných, na prach rozpuštěných zrněk mastixu, vhod'te dovnitř a míchejte tak dlouho, dokud se mastix nerozpustí. V jiné nádobě mějte 4 unce velmi světlého a čirého terpentínového oleje a učiňte to samé. Nádobu uzavřenou skleněným víkem zahřívejte ve vodní lázni, vlijte pak terpentín s mastixem rozpuštěným v terpentínovém oleji, pečlivě míchejte a odstraňte z ohně. Před použitím se naprosto čistý, bezprašný obraz vystaví na slunce, dokud se neohřeje, pak se lak nanáší za tepla a nechá vychladnout.“*²⁰³

Světlý lak (holanský recept)

*„Dejte ¼ lotu dobrého světlého mastixu do nového hrnce, nechte rozpustit pomalu na ohni. Pak vezměte nejlepšího kyperského terpentínu 2 lokty, ohřejte v jiném hrnci a nalijte na rozpuštěný mastix. Dobře rozmíchejte, odstavte z ohně a přilijte za stálého míchání 2 loty petrolej, aby byl tekutý. Nakonec nalijte přes hadřík do sklenice.“*²⁰⁴

¹⁹⁹ WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1500–1900: analysis and reconstructions. University of Amsterdam. UvA-DARE (digital Academic repository). [online]. 2014. s. 207. [cit. 7.5. 2026]. Dostupné z: <https://dare.uva.nl/id/d857e372-47a7-4afe-aa70-df209368ee9d>

²⁰⁰ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 167–168. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

²⁰¹ KIPLIK, D. I. Technika malby. Praha: Orbis, 1952. s. 216–220, 301

- Kalafuna v tomto případě se do laků nepoužívá, jelikož obsahuje kyselinu abietovou a pimarovou, a je velmi kyselá (přičemž může reagovat s některými pigmenty), jak popisuje Kiplík. Také patří k velmi křehkým a měkkým pryskyřicím. (KIPLIK. Technika malby. s. 219)

²⁰² KIPLIK. Technika malby. s. 314

²⁰³ DE MAYERNE, Turquet Theodore. Pictoria, sculpturia et quae subalternarum atrium. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, (eds.). Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. 2. díl. Praha: NPU, 2020. s. 686

²⁰⁴ *Ibid.* 685

Lak podle Armeniniho s přidaným olejem:

„*Mastixu a sandaraku se bere stejného množství, roztlukou se na jemný prášek a roztaví na ohni s ořechovým olejem. Jakmile se pryskyřice rozpustí, přidá se do laku 1/3 terpentinu.*“²⁰⁵

5.2. Barevné podklady

Uvedená kapitola zpracovává informace z dobových receptářů a rukopisů, zmiňující použití a výskyt barevných podkladů, zaměřenou především na oblast Severní Evropy, zastupující prostředí Nizozemí a zmínkou Čech a Jižní Evropy zastoupenou Itálií. Použití uvedených informací o barevných pokladech jsou následně interpretovány v okruhu autorství, spojeného s obrazem sv. Ignáce a nalezenými barevnými podklady při restaurátorském invazivním průzkumu.

Během 16. století se postupně proměňuje malířská technika a přístup k ní v důsledku postupného přechodu z tempery na olejomalbu. S tím souvisí i použití barevných podkladů a imprimitur, které výsledně ovlivňují způsob malířského provedení díla, jak již bylo popsáno výše.

Jemnost osvětlení v podobě odpovídající období působení Jana van Eycka se mění na dramatické osvětlení s kontrasty mezi světlem a stínem v podobě šerosvitu, využívající barevných imprimitur a podkladů.²⁰⁶

a. Jižní Evropa

a.1. Itálie

V průběhu několika let, zejména v benátském prostředí po smrti Tiziana (1576), dochází k výraznému posunu v technologii podkladových vrstev. Postupně se prosazují podklady emulzního charakteru, které nahrazují dříve běžně užívané sádrové (gesso) podklady.²⁰⁷ Byly upřednostňovány podklady šedé, červené (bolusové) nebo tmavě černo-červené barvy nanesené na plátno s křídovým podkladem v podobě pryskyřično – olejových barev. Malíř Jacopo Bassano (1515-1592), si prý stěžoval na sádrové podklady na plátně, jelikož při větších vrstvách začínaly praskat.²⁰⁸

Olejové podklady byly zpravidla aplikovány přímo na předem naklížené plátno a obsahovaly pigmenty se sikativními účinky, zejména jako je rumělka nebo olovnatá běloba, které podporovaly proces vysychání. Barevné podklady, nejčastěji v odstínech šedé, červené či hnědé, se staly běžnou součástí malířské praxe. Tyto vrstvy byly obvykle tvořeny směsí různých materiálů, zahrnujících zemité pigmenty a černě, čímž vznikala variabilní a funkčně přizpůsobená struktura barevného podkladu. Malíři přestávali s používáním sádrových vrstev, které nahradila křída. Nedá se použít tvrzení, že každý autor používal jeden druh barevného podkladu. Řada umělců experimentovala s různou barevností, které se mohly v průběhu měnit.²⁰⁹ Proto musíme vnímat použití podkladů čistě individuálně.

²⁰⁵ KIPLIK, D. I. *Technika malby*. s. 301;

DA FAENZA, Battista Giovanni. De veri precetti della pittura: Ravenna 1587. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, (eds.). *Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka*. 2. díl. Praha: NPU, 2020. s. 485–498.

²⁰⁶ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 166. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

²⁰⁷ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 167-168. [cit. 3.2. 2026].

Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

²⁰⁸ DOERNER, Max. *The materials of the artist and their use in painting, with notes on the techniques of the old masters*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. s. 344

²⁰⁹ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 167-168. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

Na boloňských malbách byl jako první použit typ červeného podkladu v podobě červeného okru krátce před rokem 1600 a následně se stal jedním z nejvíce užívaných podkladů v celé Itálii během následujícího 17. století. Postupně se tento typ červeného bolusového podkladu rozšířil do dalších zemí a do Čech se dostává ve druhé polovině 17. století. Šíře materiálů, které umělci do podkladů používaly se různě od sebe liší. Naznačuje to, že umělcům nešlo o přesné složení, ale přibližný barevnou tonalitu. Na počátku 17. století se v Itálii používaly jak šedé, tak i červeno-hnědé jednoduché olejové podklady, které v průběhu 17. století vystřídaly zmíněné červené bolusové podklady. Příkladem hnědého (hnědšího charakteru) využití podkladu je Caravaggio (1571-1610), jehož složení barevného podkladu u obrazu *Věštkyně* je tvořená křídou, olovnatou bělobou a hnědo-červenými hlinkami, které se také používaly v Římě v prvním desetiletí 17. století. V tomto období se dostávají červeno-hnědé podklady i do Francie, zejména skrze malíře, kteří jsou spojení s italskou malířskou praxí.²¹⁰

Obsahem zmíněných hnědočervených podkladů se stává z hlinek obsahující železo a oxid křemičitý, červené nebo žluté okry a červené oxidy železa, které byly používány samostatně nebo s olovnatou bělobou nebo miniem.²¹¹ Uvnitř vrstev tvořených obvykle plnivem uhličitánu vápenatého (křídou), bývá někdy součástí i malé množství červených oxidů železa intenzivní barevnosti.²¹² Volpato, kolem roku 1670 zmiňuje přidání hrnčířské hlínky (nejspíš kaolinu) do podkladu s červenou hlinkou a trochou umbry, promíchané s lněným olejem.²¹³

Zajímavé je, že barevné podklady a jejich experimentování, včetně variability různých barev a odstínů naprosto převládly několik století a až do poloviny 18. století, kdy nenajdeme v tehdejších receptářiích doporučení k užití čistě bílého podkladu pro malbu na plátně. Do konce poloviny 18. stol. připadá časté použití červeného a hnědého podkladu, zejména v oblasti Itálie, Španělska a Francie. Oproti tomu v Holandsku přetrvávají podklady šedé, okrové a nažloutlé.²¹⁴

b. Severní Evropa

b.1. Nizozemí

Úvodem je nutno podotknout, že v Nizozemí nebyla dřevěná podložka zcela nahrazena za plátno, jak tomu bylo v Itálii.²¹⁵ Pravděpodobně vůči dlouholeté tradici a její obliby pro malbu.

První zmínky o postupném zavedení barevných podkladů v Holandsku máme v druhé polovině 16. století pod vlivem Itálie. Kolem roku 1600 máme doloženo různé experimentování s barevnými podklady, které v následujících letech pokračují. Objevuje se používání a experimentování v podobě červeně barevných a šedých podkladů, převážně harlemskými manýristy. Zároveň se v oblasti Nizozemí často používá dvojitých podkladů, které se objevily v 16. století a začaly se hojně používat

²¹⁰ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 173. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900;

WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1500–1900: analysis and reconstructions. University of Amsterdam. UvA-DARE (digital Academic repository). [online]. 2014. s. 208. [cit. 7.5. 2026]. Dostupné z: <https://dare.uva.nl/id/d857e372-47a7-4afe-aa70-df209368ee9d>

²¹¹ Opět pro urychlení schnutí

²¹² WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. [online]. 2012. s. 173. [cit. 3.2. 2026].

²¹³ WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings. [online]. 2014. s. 208. [cit. 7.5. 2026].

²¹⁴ WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1500–1900: analysis and reconstructions. University of Amsterdam. UvA-DARE (digital Academic repository). [online]. 2014. s. 208. [cit. 7.5. 2026].

²¹⁵ BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN DE WETERING, E. (1986). The canvas support. In: A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting Foundation Rembrandt Research Project Foundation, vol 2. Springer, Dordrecht. s. 15–16. ISBN 978-94-010-8462-8

ve stoletím následujícím. V Haarlemu se začíná malovat na červený bolusový podklad ve druhé polovině 17. století, tedy ve stejné době, jako se bolusový podklad objevuje v Čechách.²¹⁶

Podklad „... sestával ze spodní vrstvy převážně ze zemních pigmentů (s přidavky křídý, olovnaté běloby, minia nebo černi), překryté vrchní vrstvou z olovnaté běloby tónované pigmenty, jako jsou čern, okr, umbra, červené zeminy, minium nebo rumělka.“²¹⁷

Uvedený příklad je zmíněný, jako názorná ukázka pro vytvoření představy o takovémto použití dvouvrstvého podkladu.

Oproti Itálii však v Nizozemí nehrály červené podklady tak zásadní význam. Často oblíbenými barvami byla bílá, šedá, okrová nebo tělová barva v podobě emulzních, olejových podkladů.²¹⁸ U holandských malířů většinou nalézáme dvojité podklady, které nejsou u konkrétního autora vždy stejné. Malíři je různě měnili a experimentovali s jejich použitím a nalézáme širokou variabilitu jejich použití a kombinací.²¹⁹

Máme také zmínku o tom, že kolem roku 1620 se začínají používat podklady šedého typu na plátně v obou částech Holandska. Tomu tak bývá i jako součást dvouvrstvých podkladů, tvořící jeho vrchní nátěr.²²⁰ Koncem 18. století rukopisy poukazují na použití světlejších podkladů zejména v severní části Evropy. Co se týče jihu, bohužel nemáme mnoho dochovaných receptářů z této doby.²²¹

b.2. Čechy

Jak již bylo zmíněno výše, do Čech se dostává červený bolusový podklad v druhé polovině 17. století.²²² Bohužel neexistuje jednotná česká monografie zaměřená výhradně na barevné podklady (imprimitury) v rudolfinském malířství v Čechách, jaké známe například pro nizozemské nebo Italské prostředí. Většinou bývají informace rozptýlené v restaurátorských, technologických a kunsthistorických studiích. Pro hlubší studii by bylo potřebné nashromáždit data ohledně působícího malířského pražského cechu a použití barevných podkladů v průběhu jeho působení.

Můžeme však poukázat na použití červených podkladů jednotlivými malíři ještě před jeho rozšířením, v českém prostředí na přelomu 2. pol. 17. století. Umělci, kteří v našem prostředí působili a používali tento bolusový podklad před jeho rozšířením, patrně prošli předchozí malířskou zkušeností z prostředí Itálie, kde tento červený podklad převzali z malířské praxe.²²³

²¹⁶ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 167-168. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900; Zmínku o použití šedých emulzních, olejových podkladů máme u malíře Golziuse, 1611–1613 (uhlíková čern a olovnatá běloba, případně uhlíková čern, olovnatá běloba a žlutý okr), podobně jako další holandští malíři – (ibidem)

²¹⁷ „... consisted of a lower layer of mainly earth pigments (with additions of chalk, lead white, minium, or black), covered by a top layer consisting of lead white, toned with pigments such as black, ochre, umber, red earth pigments, minium, or vermilion“ – přeloženo autorem – WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 168. [cit. 3.2. 2026].

²¹⁸ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 174-175. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

²¹⁹ Pestrost a odlišnost použitých, jedno či dvouvrstvých podkladů, můžeme najít v databázi: Down to the ground; VAN LAAR, Paul. downtotheground. 2018. [Online]. Dostupné z: <https://downtotheground.rkdstudies.nl/entries-table-simple/>

²²⁰ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. [online]. 2012. s. 174. [cit. 7.5. 2026].

²²¹ WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1500–1900: analysis and reconstructions. University of Amsterdam. UvA-DARE (digital Academic repository). [online]. 2014. s. 207. [cit. 7.5. 2026]. Dostupné z: <https://dare.uva.nl/id/d857e372-47a7-4afe-aa70-df209368ee9d>

²²² WITLOX-STOLS. Grounds, 1400–1900. [online]. 2012. s. 173. [cit. 3.2. 2026].

²²³ Jak je popsáno výše při použití červeného podkladu ve Francii; V tomto období se dostávají červeno-hnědé podklady i do Francie, zejména skrze malíře, kteří jsou spojení s italskou malířskou praxí. - WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds,

Uvedeným příkladem, který můžeme zmínit, je rakouský malíř, působící v Praze, Matyáš Mayer a jeho obraz svatého Václava mezi Anděli z roku 1629, kde umělec využívá podkladu typu červeného bolusu (červený a žlutý okr s hlinitokřemičitany).²²⁴ Další zmíněná díla jsou již z doby, kdy převládá použití bolusových podkladů u nás, jak zmiňují receptáře.²²⁵

U malíře J. J. Heinsche (1647–1712) z obrazu sv. Jana Nepomuckého nalezneme červeno-hnědý podklad (hlinitokřemičitany, uhličitan-vápenatý, okry, titan a příměs mědi).²²⁶ Malíř Antonín Stevens v obraze sv. Norbert při adoraci (1658–80)²²⁷ používá čistě červený bolusový podklad a v případě Karla Škréty nalezneme zastoupení převážně červeného bolusu. Příkladem je jeho obraz svatého Václava, kde nalézáme světle červený bolus.²²⁸

Ze srovnání některých uvedených obrazů bychom se mohli domnívat, že v českém prostředí (mimo zahraniční malíře, kteří prodělali italskou malířskou praxi) se vyskytoval jako jeden z podkladů typ hnědé podložky, který se postupem času začal více podobat červenému bolusu, jako červeno-hnědý podklad a s postupným nástupem baroka u nás jej následně vystřídal více červený podklad. Avšak toto tvrzení by potřebovalo hlubšího zkoumání a srovnání více obrazů od jednotlivých autorů, působících v pražském prostředí této doby.

6. AUTORSTVÍ

a. Původní výjev s Ignácem

V následující kapitole se pokusíme odpovědět na otázky spojené s autorstvím díla a jeho proveniencí. Během provedeného průzkumu nebyla nalezena žádná signatura ani žádná informace, určující autora díla. Tematicky se však patrně jedná o jedno z nejstarších děl zobrazující Ignáce s viděním Svaté Trojice.

Stylově i datací donace jej můžeme s jistotou zařadit do raně barokního stylu, který se formoval v Itálii.²²⁹ Na některé otázky nám může pomoci odpovědět provedený průzkum a jeho zjištění a přiblížit nás tak k možné provenienci. Určující datací nám zůstává jeho donace roku 1603 nunciem Filippem

1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 173. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900;

WITLOX-STOLS, M.J.N. Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1500–1900: analysis and reconstructions. University of Amsterdam. UvA-DARE (digital Academic repository). [online]. 2014. s. 208. [cit. 7.5. 2026]. Dostupné z: <https://dare.uva.nl/id/d857e372-47a7-4afe-aa70-df209368ee9d>

²²⁴ MAYER, Matyáš. Svatý Václav mezi Anděli (1629). Laboratorní zpráva. 10/107. Chemická analýza: Ing. Radka Šefců. Praha. Národní galerie v Praze. 2010; LEXIKON, Quirin. Matyáš Mayer. In: quirin-lexikon.art. [online]. 2023. [cit. 11.2. 2026]. Dostupné z: <https://quirin-lexikon.art/mayer-matyas/>

²²⁵ WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900. In: researchgate. [online]. 2012. s. 173. [cit. 3.2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

²²⁶ HEINSCH. J. J.; Svatý Jan Nepomucký. Laboratorní zpráva. 01/27, Inv. č. O 5666. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha. Národní galerie v Praze. 2001.

²²⁷ STEVENS, Antonín. Svatý Norbert při adoraci (1658–80). Laboratorní zpráva. 10/19. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha. Národní galerie v Praze. 2010.; dalším příkladem od stejného autora je obraz Imaculata s podkladem: červený (světlý) bolusový – STEVENS, Antonín. Immaculata (1670). Laboratorní zpráva. 10/60. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha. Národní galerie v Praze. 2010.

²²⁸ ŠKRÉTA, Karel. Svatý Václav. Laboratorní zpráva. 10/52, Inv. č. O 1824. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha. Národní galerie v Praze. 2010.

- nebo také ŠKRÉTA, Karel. Svatý Václav Voříkovský z Kunratic (17. stol., dílenská práce). Laboratorní zpráva. 10/82, Inv. č. O 1096. Chemická analýza: Jana Odvárková. Praha. Národní galerie v Praze. 2010. - podklad: červený bolus (mírně do hněda)

²²⁹ BLAŽKOVÁ, Marie. Počátky baroka v Itálii. Bakalářská práce. Vedoucí práce: prof. PhDr. Aleš Skřivan, CSce. Západočeská univerzita v Plzni: Fakulta filozofická. Plzeň 2014. s. 3

Spinellim. Obraz však mohl vzniknout mnohem dříve. Můžeme se opřít o historické souvislosti spojené s tímto nunciem, dále pak laboratorní zjištění, techniku malby a jeho propojením s dobovou malířskou praxí a přístupy k malbě ve světovém měřítku doby přelomu 16. a 17. století.

Jednotlivé části obrazu můžeme oddělit od sebe nalezeným barevným podkladem a datací, zařazující je do určitého časového úseku doby.

Při úvahách o autorství obrazu sv. Ignáce z Loyoly je nutné vycházet především z historických souvislostí spojených s jeho donátorem, papežským nunciem Filippem Spinellim, který obraz věnoval jezuitskému kostelu. Spinelli, stejně jako většina tehdejších papežských nunciů, pocházel z Itálie, tedy z prostředí silně ovlivněného katolickou reformou a uměleckými požadavky formulovanými po Tridentském koncilu (1545–1563).²³⁰ V souvislosti s původem obrazu proto vyvstává otázka, zda si nuncius mohl dílo přivést ze svých cest po Itálii, nebo zda jej nechal zhotovit až během svého pobytu v Praze. Otázkou taky zůstává, jestli by umělce nemohl vybrat z řad pražských umělců? Případně jestli by nemohl pocházet z rudolfinského dvora?²³¹

Na základě technologického průzkumu a stylové analýzy se však pravděpodobnější jeví hypotéza o italském původu malby. Významným vodítkem je zejména přítomnost červeného bolusového podkladu naneseného přímo na plátně, který se v daném období začíná objevovat právě v italském malířství. Důležitým argumentem je rovněž samotné stylové pojetí obrazu, které se výrazně odlišuje od rudolfinského manýrismu dominujícího soudobému pražskému uměleckému prostředí. Ve srovnání například s výjevem Nejsvětější Trojice, nesoucím manýristické prvky, působí část sv. Ignáce podstatně střídměji, klasičtěji a kompozičně uzavřeněji. Postava světce není manýristicky protažená ani stylizovaná do dynamického esovitého postoje, ale vyznačuje se přímějším a zjednodušeným výrazem. Takové pojetí odpovídá spíše reformnímu náboženskému obrazu, jehož cílem bylo srozumitelně zprostředkovat duchovní poselství věřícímu.

Styl a kvalita malby zároveň neodpovídají okruhu malířů působících přímo pro císařský dvůr Rudolfa II. Lze proto předpokládat, že Spinelli mohl při objednávce využít vlastní kontakty z prostředí, které dobře znal ze svého předchozího působení v Itálii. Významnou roli zde mohly sehrát také jeho vazby na Tovaryšstvo Ježíšovo. Ty souvisely mimo jiné s jeho bratrem Pietrem Antoniem Spinellim, který později působil v Římě a byl s jezuitským prostředím úzce spojen. Není tedy vyloučeno, že autor obrazu pocházel právě z okruhu umělců spolupracujících s jezuitským řádem nebo že byl jezuitům přímo doporučen.

Tuto hypotézu podporuje také samotné ikonografické pojetí obrazu, které usiluje o věrné zachycení podoby sv. Ignáce v duchu konceptu *vera effigies*. Malíř se mohl opírat o nejstarší dochované portrétní předlohy světce, grafické listy vytvořené podle jeho podoby nebo případně o Ignácovu posmrtnou masku uchovávanou v Římě.²³² Právě tyto předlohy mohly sloužit jako základ pro přesnější zachycení fyziognomie a proporcí portrétu. Pokud byl obraz skutečně zamýšlen jako autentické vyobrazení zakladatele řádu, je pravděpodobné, že měl autor přístup k předlohám dostupným především v italském a jezuitském prostředí.

²³⁰ Koncil ustanovil, k čemu by umění a vyobrazování obrazů mělo sloužit v náboženském prostředí; ze 25. zasedání, ze dne 3. 12. 1563 - HRDINA, A. I. Dokumenty tridentského koncilu: Dekret o vzývání, uctívání a ostatcích svatých a o svatých obrazech. [online]. 25. zasedání, dne 3. 12. 1563. [citováno: 9.5. 2026]. Dostupné z:

<https://librinostri.catholica.cz/download/DokumeTride-z.pdf>

²³¹ Styl a kvalita neodpovídá malíři, kterého by měl císař ve svých sbírkách. Navíc musíme zohlednit to, že Spinelli pro takovou zakázku mohl pověřit spíše někoho ze svých katolických okruhů

²³² MANYLA, My. Photos of the Manila: Death mask [Online]. February 2, 2010. [cit. 10.5. 2026]. Dostupné z: <https://manila-photos.blogspot.com/2010/02/death-mask.html>

V této souvislosti lze rovněž uvažovat o původní funkci díla. Přestože byl obraz později darován jezuitskému kostelu, nelze vyloučit, že původně sloužil samotnému Spinellimu jako soukromý devoční obraz určený k osobní kontemplaci a modlitbě. Taková interpretace by odpovídala nejen intimnějšímu charakteru malby, ale i osobní účtě nuncia ke sv. Ignáci, který v době vzniku obrazu ještě nebyl ani blahorečen. Snaha o co nejvěrnější zachycení jeho podoby by v tomto případě dávala smysl nejen z ikonografického, ale i z duchovního hlediska.

Přestože dostupné poznatky umožňují formulovat několik hypotéz týkajících se autorství a původu obrazu, nelze zatím jednoznačně určit konkrétního autora ani přesné místo vzniku díla. Na základě technologických, stylových i historických souvislostí se však jako nejpravděpodobnější jeví hypotéza, že obraz vznikl v italském, jezuitském prostředí, které bylo Filippu Spinellimu osobně i kulturně blízké.

b. Doplnění části se Svatou Trojicí

Na základě restaurátorského průzkumu a technologického bádání, které nám odkrylo technikou malby, bylo zjištěno, že se jedná o malbu vystavenou na hnědém podkladu s podloženou světlou vrstvou obsahující hlinito-křemičitanové sloučeniny, jehož součástí jsou i jíly. Na základě toho by se tedy mohlo jednat o použití podkladu s vlastnostmi kaolinu.²³³ První bílá vrstva měla pravděpodobně dorovnat část chybějící podložky, na kterou byl v podobně silné vrstvě nanesen hnědý podklad. Důvodem patrně mohl být ten, že pokud by podklad byl nanesen v jedné silnější vrstvě, mohl by začít brzo praskat. Proto byly vrstvy rozděleny a do svrchní byl přidán barevný pigment.

Styl malby Trojice se více blíží zařazení do manýristického přednesu, období rudolfínské Prahy v pobělohorské době. Mohlo by se tedy jednat o část připisovanou malíři zasazeného do středoevropského prostředí, vzhledem k tomu, že zásah s napojením a domalováním Trojice spadá do doby, krátce po porážce protestantských vojsk na Bílé hoře (1620). Jezuité mohli povolát umělce působícího v Praze (katolického vyznání), který pomohl s obnovou díla roku 1621 (zmíněná datace u obrazu 16.21.R.). Nemuselo se jednat přímo o českého malíře, jelikož po konfliktu bylo potřeba obnovit řadu poničených kostelů a obrazů. Proto mohli být povoláni malíři i z okolí českých zemí.

Za zmínku stojí poukázat na jednoho z malířů, který s Tovaryšstvem měl blízký kontakt. Tímto malířem německého původu, působícím v Praze od roku 1615, byl Jan Jiří Hering. Stylově provedená malba zapadá do tohoto období. „Jeho tvorba navazuje na pražské manýristické prostředí dvora Rudolfa II.“²³⁴ Po bitvě na Bílé hoře se Hering vrátil zpět do Prahy a stal se členem staroměstského malířského cechu.²³⁵ Z několika děl od tohoto autora máme doložené, že pracoval pro jezuity, zejména zmíníme-li jeho pozdější rozměrnou malbu na hlavním oltáři Nejsvětějšího Salvátora z roku 1638, představující volnou kopii podle obrazu od Raffaela s výjevem Proměnění Páně.²³⁶ Druhým obrazem, který se nachází v těsné blízkosti obrazu Vidění svatého Ignáce z Loyoly, umístěného po levé stěně k tomuto obrazu, je dílo, zachycující výjev s námětem La Storta²³⁷. Tento obraz je připisovaný malíři Janu Jiřímu Heringovi.²³⁸

²³³ KIPLIK. *Technika malby*. s. 252

²³⁴ LEXIKON, Querin. In: quirin-lexikon.art. [Online]. 13. 2. 2023. [cit. 10.5. 2026]. Dostupné z: <https://quirin-lexikon.art/hering-jan-jiri/>

²³⁵ Ibid. In: quirin-lexikon.art. [Online]. 13. 2. 2023. [cit. 10.5. 2026].

²³⁶ PROPAMATKY. Restaurovaný oltářní obraz Proměnění Páně se vrátil do kostela Nejsvětějšího Salvátora v Klementinu. In: propamatky.cz. [Online]. 31. 12. 2018. [cit. 10.5. 2026]. Dostupné z: <https://www.propamatky.cz/zpravodajstvi/40835-restaurovany-oltarni-obraz-promeneni-pane-se-vratil-do-kostela-nejsvetejsiho-salvatora-v-klementinu>; LEXIKON, Querin. In: quirin-lexikon.art. 13. 2. 2023.

²³⁷ Část ze života svatého Ignáce. Vesnička La Storta u Říma, kde Ignác měl vidění Krista nesoucího kříž.

²³⁸ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. 2023. s. 240; jak popisuje Filip Srovnal: „Právě v levé části dnes rámem zakrytého spodního okraje malby restaurátoři našli malířskou signaturu „H. G. Heintsch“ (!). To je ale jistě omyl. Spíše zde můžeme předpokládat signaturu H. G. Hering.“ v: SROVNAL, Filip.

V souvislosti s částí Trojice na obraze sv. Ignáce se můžeme domnívat, že by se mohlo jednat o stylově podobnou malbu Heringa. Spojitost s tímto tvrzením naznačuje jednak blízkost tohoto malíře k Tovaryšstvu, konkrétně jeho působení u Nej. Salvátora a další díla pro ně vytvořené. Dalším záchytným bodem pro toto tvrzení vychází z průzkumu odebraných vzorků z části Svaté Trojice, se zjištěním hnědého barevného podkladu (obsahující železité hlinky, révovou čern a olov. bělobu).

Ve srovnání s díly ze Strahovských sbírek od Heringa, můžeme porovnat alespoň dva z jeho obrazů, jejichž restaurátorské zprávy se svolením strahovské kanonie byly prozkoumány. První z děl je obraz Blahoslaveného Heřmana Josefa, datovaného do pol. 17. stol. Malba obsahuje nahnědlý podklad popsáný jako „okrový dvouvrstvý podklad“ a „okrový podklad – okr, uhlová čern ... železitá čern.“²³⁹ Druhým obrazem je Zázračné obrácení sv. Norberta²⁴⁰, jehož podklad je světle hnědo-okrový, obsahující „hnědé a žluté okry se stopou černi a příměs křídý.“²⁴¹ Hering nepoužíval vždy stejné barevné podklady, stejně jako to bylo u ostatních malířů té doby. Často si malíři míchali přibližný odstín, který jim pro dané téma vyhovoval.

Můžeme si položit otázku, jestli by právě za autorstvím doplněné Trojice nemohl stát právě zmíněný Jan Jiří Hering, případně někdo z pražského malířského cechu či jeho okolí? Otázka zůstává otevřená, stejně jako autorství obrazu sv. Ignáce a dává prostor k budoucímu multidisciplinárnímu zkoumání.

c. Doplnění části s lunetou

Technologický průzkum obrazu prokázal, že doplněná horní část s lunetovým zakončením pochází z mladší fáze úprav díla, nejspíš z období kolem roku 1738, jehož datace je uvedena na zlaceném dekorativním rámu. Lze předpokládat, že k této úpravě došlo v souvislosti s novým umístěním obrazu do bočního oltáře kostela, pro který bylo nutné přizpůsobit původní formát malby architektonickému řešení oltářní struktury. Doplnění lunety tak představuje sekundární zásah reagující na změnu funkce a prezentace díla v sakrálním prostoru.

Analýza odebraných vzorků zároveň odhalila odlišnou technologii přípravy malby v doplněné části oproti původním vrstvám obrazu. Podklad lunety je tvořen bílou vrstvou obsahující boloňskou křidu (sádru), což se výrazně liší od podkladových vrstev identifikovaných u ostatních částí díla. Ve srovnání s výjevem Nejsvětější Trojice, kde byly zjištěny hlinito-křemičitanové sloučeniny, a s původní malbou sv. Ignáce, obsahující uhlíčitan vápenatý, tedy křídový podklad, představuje použití boloňské křídý odlišný technologický přístup. Na této vrstvě byla navíc identifikována olejová izolace a následně hnědý barevný podklad, což naznačuje použití barevné imprimatury nanesené na světlý základ.

Tyto technologické rozdíly potvrzují, že luneta vznikla dodatečně a nesouvisí s původní fází vzniku obrazu. Přestože průzkum přinesl důležité poznatky o materiálové a technologické skladbě doplněné části, otázka jejího autorství zůstává nadále otevřená. Prozatím se nepodařilo nalézt žádné přímé souvislosti umožňující identifikaci konkrétního autora či dílny, a další výzkum tak bude záviset především na studiu dobových archivních a písemných pramenů.

Vidění sv. Ignáce v La Storta v pražském kostele Nejsvětějšího Salvátora od Jana Jiřího Heringa. Kap. I. Pražské Vidění v La Storta (text poskytnul: Filip Srovnal)

²³⁹ BERGER, Tomáš. Restaurátorská zpráva: o opravě závěsného obrazu „Blahoslavený Heřman Josef“. Agentura Brandl s.r.o.; Praha: Strahovský klášter. Historický archiv Královské kanonie premonstrátů.

²⁴⁰ Z cyklu deseti obrazů ze života sv. Norberta

²⁴¹ NEČÁSKOVÁ, Milena. Restaurátorská zpráva: Obrazy Zázračné obrácení sv. Norberta, sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka (z cyklu deseti obrazů ze života sv. Norberta). Restaurátorská umělecká společnost Brandl. Praha: Strahovský klášter. 2017. Historický archiv Královské kanonie premonstrátů.

7. DOBOVÁ ÚCTA K OBRAZU A ŠÍŘENÍ GRAFIK

Během působení Tovaryšstva Ježíšova v Praze vznikla samostatná jezuitská tiskárna (1635-1773), umístěná v prostorách Klementina, z jejichž produkce za dobu téměř 140 let, vzešlo mnoho barokních literárních skvostů a grafických reprodukcí. Jejich produkce byla tak velká, že ji nemohla konkurovat jiná tiskárna v Českých zemích během 17.–18. století. Působili zde například známí tiskaři, jako Jiří Černoch a Vojtěch Jiří Koniáš.²⁴² Od doby zaznamenané zázraky obrazu sv. Ignáce a po jeho svatořečení, byl obraz v průběhu let několikrát reprodukován v brožurách, které jezuité vydávali vlastním tiskem pro posílení lidové zbožnosti a úcty.

a. Grafiky obrazu svatého Ignáce od Nejsvětějšího Salvátora

Během bádání po zobrazení výjevu obrazu Vidění svatého Ignáce z Loyoly se podařilo najít několik dobových grafik, zachycující nejen samotný výjev, ale některé jeho proměny během času. Velká většina nalezených tisků jsou technikou mědirytu.

Obraz svatého Ignáce byl popisován jako tzv. Vera effigies (tedy pravé zpodobnění), zachycující pravou podobu klečícího světce, jeho totožnost a autenticitu vyobrazení. Dochovala se řada pozdějších grafických tisků v podobě mědirytů, které jezuité šířili odkazují na tuto věrnou podobu, jeho slavné darování papežským nunciem Fillipem Spinellim a dokládá nám rozšiřování Ignácovy úcty, obliby a lidové zbožnosti. Jak popisuje Petr Voit, že posvátné stvrzení grafik se předávalo dotýkáním s originálem. Jeho zázračnost a svatost či posvátnost (sacrum) přecházela z originálu na tištěnou reprodukcí.²⁴³ Jestli dotýkání grafik probíhalo i u obrazu svatého Ignáce nevíme, avšak dotyky či líbání obrazu jsou v tomto případě zřejmé. Vyplyvá to i z popisu poukazující na zasklení obrazu z roku 1677²⁴⁴, zřejmě chránící obraz před dotyky věřících, jehož zmínka o odstranění z roku 1884 byla zaznamenaná v archivních listech.²⁴⁵ Dotyky jsou zmíněné i při zázracích spojených s obrazem Ignáce a jeho pohybuující se zázračné ruky.²⁴⁶

Dosud nejstarší nalezenou grafikou je tisk z klementinské jezuitské tiskárny. Grafika se nachází na první straně brožurky *Správa o obrazu sv. Ignacya* od Františka Ignáce Dlouhoveského (1638 – 1701).²⁴⁷ Mědiryt na papíře zobrazuje obraz před napojením lunety v obdélníkovém formátu.

²⁴² NÁRODNÍ KNIHOVNA, České republiky. Jezuitská tiskárna v Praze (1635-1773). [Online] 2026. [cit. 15.4. 2026]. Dostupné z: <https://www.nkp.cz/program-akci/exponaty-mesice-unor-2026>

²⁴³ VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. In: encyklopedieknihy.cz. [online]. Praha: 2006. [cit. 12.2. 2026] dostupné z: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Vera_effigies

²⁴⁴ 1677 Imago s. Ignatii vitro includitur. Imago S. Ignatii, quae vulgo pro miraculosa in S. Salvatoris templo habetur, inclusa vitro est et eleganter exornata. XXIII C98

²⁴⁵ NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA III, kart. 119a, Inventar der sct. Salvator Kirche 1884, č. 150

²⁴⁶ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 243

²⁴⁷ DLOUHOVSKÝ, Jan Ignác. Správa o Obrazu S. Ignacya na ten způsob malowaného W Chrámě S. Salvatora, Towaryšstwa Geżjssowa, w Starém Městě Pražském. [Online] 1684. [cit. 2.3. 2025]. Dostupné z: https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa_o_Obrazu_S_Ign%C3%A1cy_na_ten_sp%C5%AFs/8uddAAAACAAJ?hl=cs&gbpv=0

Dlouhoveský věnoval roku 1697 jezuitům kalich a ciborium. „1697 Dominus? Et Illuss. R. Dominus Joannis ignatius Dlauhowsky de Longavilla donavit Calicem inauratum cum patena, pretio forte 40 florenorum. Item Vasculum aureum cum operculo pro Ciboriolo ad. S. Xaverium, quod et benedixit.“ (Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r)

Zobrazuje i kovové svatozáře se doplněnými drahými kameny kolem Ignácovy hlavy a u zápěstí jeho levé ruky. Na hrudi zaznamenává kovové srdce s korunkou. Text je psaný staročesky a označuje umístění obrazu a jeho zobrazení, nic však o jeho darování.

Druhým grafickým tiskem, zaznamenávající obraz v obdélníkovém formátu je tisk ze Strahovských sbírek, který stejným způsobem vyobrazuje výjev jako předchozí grafika, avšak s rozdíly nižšího stolu a ze zadní niky, nacházející se u dveří je vytvořené prosklené okno. Srdce je zde zdůrazněno a vidíme jasné srdce s korunou a oběšené různými šperky s asi osmi kulemi na srdci. V levé části grafiky (pod oltární menzou) je nápis Fischer (35?). Označený jako tisk od Fischera a zařazený do roku 1726. Text u grafiky je psaný německy, již se odkazující k jeho dataci darování nunciem, včetně jeho umístění.

Ostatní grafické tisky se vzájemně podobají, ale vždy s drobnými odchylkami. Mědiryt od Antonína Brickharta zařazený do 18. století²⁴⁸ zobrazuje kovové zlacené doplňky s ozdobným rámem a lunetovým zakončením. Zadní architektura dveřního prostoru je redukována na horizontální linie patrně sloupů či stěn, stejně jakou u ostatních nalezených grafik. Zcela totožné zobrazení ukazují i grafika z Národního muzea z 18. století, bez uvedeného autora nebo grafika ze Strahovských sbírek ze 2. čtvrtiny 18. stol., včetně grafiky od Karla Saltzera zařazená do 18. století.

Rozšiřováním grafik se zázračným obrazem a se zobrazením svého zakladatele, jezuité rozněcovali lidovou zbožnost a úctu, která se tak mohla rozšířit i mimo území Prahy. Tovaryšstvo takovéto podobné grafiky vydávali již před svatořečením Ignáce. Zobrazovali jej se svatozáří a označeného jako beatus, což bylo v rozporu s ustanovením papežského stolce, který se proti tomu následně vyhradil, jelikož papež nechtěl podporovat kult ještě nesvatořečených světců, kteří nebyli uznáni veřejně církví a papežem. Před Spinelliho darováním obrazu Ignáce vydal papež Klement VIII. spis *Dubia de beatis non canonizatis, vyjadřující se k úctě osob, které nejsou prohlášené za blahorečené a že nemají být umísťovány na oltáře ani do kostelů*.²⁴⁹ Zároveň bylo jezuitům zakázáno roku 1601 tisknout grafiky zobrazující Ignáce se svatozáří a označujícího za blahoslaveného (beatifikace proběhla až roku 1609).²⁵⁰

b. Obraz svatého Ignáce z Hradce Králové

Obraz, reprodukuje přímo dílo od Nejsvětějšího Salvátora v Praze, se nachází v jezuitském kostele Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradec Králové. Jedná se o drobný zasklený obraz umístěný na levém bočním oltáři. Dílo je podle inventárního listu z roku 1964 datováno rokem 1638.²⁵¹ Obraz zobrazuje výjev Vidění sv. Ignáce z Loyoly, přičemž světec je opatřen svatozářemi a aplikou na hrudi. Apliky jsou malované zlatou barvou, odkazující ke kovovým doplňkům na obraze Ignáce v Praze. Namísto srdce s korunkou je zde vyobrazený jakýsi korunovaný erb s deseti kulemi.

Znak na hrudi sv. Ignáce na tomto obraze má všechny atributy heraldického znaku. Zobrazuje štít a na něm znamení v podobě deseti kulí. Na štítu je položena koruna. Můžeme se domnívat, že by se

²⁴⁸ LUKAS, Jiří. Svaté obrázky. Pražská devoční grafika 18. a 19. století. Praha, 2017. kat. č. 66. s. 63

²⁴⁹ NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 817-818.

NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 800-846.

²⁵⁰ HALL, James. Simulating and Appropriating the Sacred: The Background to a Papal Ban on Sainly Portraits of Non-Saints. In: Chiara Franceschini (ed.). *Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art*. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers. 2021. s. 120

²⁵¹ WAGNEROVÁ, H.; *Evidenční list movité kulturní památky: kaple sv. Ignáce evangel. Strana lodě*. Poč. č. 4579, SN41145/6-427. Ordinariát Hradce Králové. 1964.

mohlo jednat o znak spojený se španělským či portugalským rodem, a navíc je možné, že znak byl zkomolen (může mít jiné tinktury a také počet a postavení figur, tj. kulí). Další bádání může jít například přes jména donátorů kostela a jeho vybavení, uvádí heraldik Jan Oulík.²⁵²

Zobrazení tohoto obrazu odpovídá grafickým tiskům pocházející z 18. století, uvedenými výše. Převážně tomu nasvědčuje architektura v pozadí v místech dveří, která totožně kopíruje dobové grafiky. Jsou zde stejně vyobrazeny vertikální sloupy či hrany stěn v pomyslné chodbě. Na základě tohoto tvrzení můžeme usuzovat, že dílo by mohlo být patrně mladšího data, které by mohlo souviset s přibližnou dobou tištěných grafik z 18. století.

c. Kovové svatozáře a jejich kotvení

c.1. Svatozáře na grafikách

Na základě nalezených grafik se zobrazením kovových svatozáří bylo při následném průzkumu obrazu svatého Ignáce potvrzeno, že dílo opravdu neslo tyto kovové doplňky. Jejich ukotvení odpovídalo nalezeným otvorům, rozmístěným kolem oblasti Ignácovy hlavy a levé ruky. Stejně tak vytmelené místo na světcově hrudi odpovídá umístění kovového srdce s korunkou, jak popisuje kapitola průzkumu. Kovové svatozáře jsou jako první zachycené na grafice z knihy od F. I. Dlouhoveského z roku 1684.²⁵³

Jelikož tyto kovové doplňky byly v minulosti odstraněny z obrazu svatého Ignáce, můžeme alespoň jejich způsob a ukotvení pozorovat u jiných obrazů, jejichž kovové aplikace jsou stále dochované do dnešních dnů.

c.2. Svatozáře na obrazech

Jako příklad takového díla s dochovanou kovovou svatozáří byl vybrán obraz z oltáře sv. Františka Borgiaše, sv. Aloise Gonzagy a sv. Stanislava Kostky z jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně. Obraz jasně ukazuje zlacený plíšek kolem světcovy hlavy, upevněný kovovými prvky do plátna. Poukazuje i na to, že takováto praxe spojená s úctou k vyobrazenému nejen v jezuitském prostředí nebyla neobvyklá.

Druhým podobným příkladem je obraz sv. Antonína z Padovy, který se nachází postavený na oltární menze sv. Augustina z bývalého augustiniánského kostela sv. Tomáše v Brně. Světec má opět kovovou zlacenou svatozář kolem hlavy se zdobnými kameny tvořící hlavice šroubů, pronikající do plátna. Obraz mohl být zkoumán i ze zadní strany, což ukázalo viditelné otvory se šrouby, kotvící plechovou svatozář k plátnu. Podobným způsobem byly upevněné kovové aplikace i u obrazu sv. Ignáce, jak nasvědčují otvory po šroubech v textilií plátna, které odhalila rentgenografie. (viz průzkum)

²⁵² OULÍK, Jan. Podle osobního sdělení. E-mailová komunikace. 13.4. 2026.

²⁵³ DLOUHOVESKÝ, Jan Ignác. Správa o Obrazu S. Jgnácya na ten sposób malowanego W Chrámě S. Salwatora, Towaryśstwa Geżysowa, w Starém Měście Prażském. [Online] 1684. [cit. 2.3. 2025]. Dostupné z: [https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa o Obrazu S Jgn%C3%A1cya na ten sp%C5%AFs/8uddAAA AcAAJ?hl=cs&gbpv=0](https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa%20o%20Obrazu%20S%20Jgn%C3%A1cya%20na%20ten%20sp%C5%AFs%208uddAAA%20AcAAJ?hl=cs&gbpv=0)

8. ZASAZENÍ ZJIŠTĚNÍ PRŮZKUMU DO HISTORICKÝCH SOUVISLOSTÍ

Následující kapitola se pokusí zasadit poznatky získané detailním restaurátorským průzkumem do širšího historického kontextu vztahujícího se k danému obrazu. Současně formuluje otázky, na něž lze hledat odpovědi prostřednictvím dochovaných pramenů a ověřitelných faktů z jednotlivých historických etap spjatých s dílem. Pokouší se identifikovat a interpretovat souvislosti mezi zjištěnými úpravami a defekty, s konkrétními historickými okolnostmi.

K zasazení jednotlivých úprav a zásahů do tohoto kontextu slouží chronologicky uspořádaný soupis datace, který systematicky shrnuje zjištěná fakta související s obrazem, jeho úpravami i stavebními či jinými změnami v kostele, včetně s širšími historickými souvislostmi. V následující kapitole budou nejprve představeny jednotlivé události, včetně jejich datace, načež bude následovat jejich interpretace ve vztahu k poznatkům získaným o tomto díle.

7.1. Časová osnova spojená s dílem – Chronologie

1602

Spinelli světi kostel Nejsv. Salvátora a krátce na to zde pohřbívá své dva příbuzné

1603

Roku 1603 věnoval apoštolský nuncius Filippo Spinelli (1566–1616) kostelu podobiznu sv. Ignáce. Tuto skutečnost dokládá záznam v soupisu darů kostelu k únoru 1603: „Illustrissimus Dominus Philippus S. R. E. Cardinalis Spinellus imaginem B. P. N. Ignatii cum suis ornamentis / 100“²⁵⁴ a podobně hovoří i nápis na (pozdně barokním) rámu obrazu: „EFFIGIES / S: P: IGNATII SOC. IESU / FUNDATORIS / PIAE VENERATIONI / AB EMINENT. S: R: E: CARD. PHILIPPO SPINELLO / DONATA / A. 1603.“ Další informace o Spinelliho podobizně sv. Ignáce se dozvídáme od řádového historika Johannes Schmidla: „*Filip Spinelli, nežli se odebral z [naší] provincie, na památku své velkorysé zbožné oddanosti vůči našemu otci Ignácovi i své náklonnosti k nám, v tomto novém chrámě na pravé straně od hlavního oltáře umístil – a to v době, kdy ještě nenosil titul blahoslaveného – jeho podobu, totiž malbu s mohutnou výzdobou, vynaloživ [na to] sto tolarů. Tato [byla] později obdařena mnohými nebeskými dary a dodnes je lidem uctívána.*“²⁵⁵

²⁵⁴ NK ČR. sign. XXIIIC99, oddíl SVPELLEX VARIA A VARIIS TEMPLO NOSTRO DONATA. Cuius valor secundum mediocrem aestimationem a latere Notat, fol. 155r.

²⁵⁵ Přeložil Václav Ondráček. SCHMIDL, J, Pars II, Liber III, N. 144, s. 315-316: *Alter vero Eminentissimus Cardinalis Summi Pontificis Nuntius, Philippus Spinelli, prius quam Provinciae decederet, in luculentum erga Patriarcham Nostrum Ignatium pietatis, propensique erga Nos animi monumentum, Ejusdem nondum Beati titulô insigniti effigiem, scitô penicillô expictam, in eodem novo Templo, ad dextrum Arae Majoris latus erexit cum egregiis ornamentis, impensô centum thalerorum pretiô. Quae deinceps variis beneficiis caelestibus illustrata, constantem hodie obtinet populi cultum, ac venerationem. (...) Recepit praeterea id ipsum Templum Apostolici supra nominati Nuntii (quod Ejus in Nos benevolentiam dignum justumque erat) Fratris, Nepotisque, Joannis Baptistae et Julii Caesaris, funus: quorum uterque Praegae Nostris assistentibus rebus humanis exemptus, apud Nos tumultus, et perorante ad Nobilissimam Legatorum Procerumque coronam Nostro funebri panegyrico laudatus est.*

Letopisy rukopisu XXIIIC98 (NK ČR) z roku 1762 uvádí zkrácenou verzi téhož textu, přičemž není jasné, zda autor letopisů čerpal ze Schmidla, nebo oba z nějakého dnes neznámého pramene.²⁵⁶ Spojitost s nunciem Spinellim a jeho devocí je nepopiratelná, kdy působil ve funkci papežského nuncia v Praze mezi lety 1598 a 1603. Prahu opustil dne 3. dubna 1603.²⁵⁷ Spinelli věnoval Ignácův obraz pražskému kostelu Nejsv. Salvátora jen krátce poté, co (v prosinci 1602) papež Klement VIII. vydal *Dubia de beatis non canonizatis*. Ve 24 kapitolách se zde zabývá dosud nevyjasněnými problémy spojenými s úctou k církevně neuznaným „blaženým“. Dokument zejména zakazuje umísťování jejich obrazů v kostelech, podobných prostorách nebo na oltářích, kde se slouží mše, poklekání věřících před jejich hroby, a také jejich uctívání a vzývání.²⁵⁸ Ještě před vydáním dubií papežská kurie radikálně zasáhla proti veřejným projevům úcty k církevně dosud neuznaným světcům Filipu Neri a Ignáci z Loyoly (2. června 1601).²⁵⁹ Oratoriánům i jezuitům bylo zakázáno mimo jiné zřizovat jejich oltáře, vystavovat jejich podobizny veřejnému kultu a šířit jejich grafické portréty a zázraky, scény ze života.²⁶⁰

1606

Inventář z roku 1606 zaznamenává blíže nespecifikovaný „*Obraz našeho blahoslaveného otce Ignáce připevněný na zdi / 1 [kus]*“.²⁶¹

Co se týče „mohutné výzdoby“ Spinelliho obrazu, která bezpochyby silně promlouvala do celkového výtvarného působení presbytáře, můžeme prozatím poukázat jen na nedochované tři původní soupravy tkanin „*pro imagine B. P. N. Ignatii*“ v barvách zlaté, červené, fialové, které uvádí inventář z roku 1606 v oddíle *Kortýny k různým účelům* (Cortinae pro diverso usu).²⁶² Přehled darů pro únor roku 1605 na jiném místě stejného kodexu zmiňuje ještě jeden dvoubarevný komplet textilií pro tentýž účel.²⁶³

1610

Roku 1610 zřídil známý cestovatel Bedřich z Donína před hlavním oltářem hrobku. Při té příležitosti zde instaloval také podobiznu sv. Františka Xaverského „*na stěně naproti obrazu s podobou sv. otce*

²⁵⁶ Text letopisů zní: „Illustrissimus Nuntius Apostolicus Philippus Spinelli ex Ducibus Seminariae, priusquam ex Provinciae decederet, in luculentum in S. Patrem nostrum testimonium pietatis, propensique in nos animi monumentum Ejusdem S. Patris effigiem ad dextrum arae majoris latus erexit. De hac benefica imagine agetur serius, ubi de aris que prostant in Ecclesia agetur.“ Ephemerides Ecclesiae Pragae ad Sanctum Salvatorem Soc. Jesu, NK ČR, sign. XXIIIC98, oddíl: Ephemerides Ecclesiae S. Salvatoris cum notitia primae nostrae Ecclesiae S. Clementis, priusquam illa exaedificaretur, fol. 46v.

²⁵⁷ Tomáš Černušák, Nuncius Spinelli, jeho rodina a vztah k pražským jezuitům. In: *Paginae historiae : sborník Národního archivu / Praha : Národní archiv Sv. 31, č. 2 (2023)*, s. 64-74; 68.

²⁵⁸ NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 817-818.

²⁵⁹ NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 800-846.

²⁶⁰ 2. června 1601 papež Klement VIII. nařídil jezuitům zastavit vydávání tisků zobrazujících zázraky Ignáce a Františka. Šlo o tisky Francesca Villameny z roku 1600, které zobrazovaly oba světce se svatozářemi a označujícími je jako beatus. - HALL, James. Simulating and Appropriating the Sacred: The Background to a Papal Ban on Saintly Portraits of Non-Saints. In: Chiara Franceschini (ed.). *Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art*. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers. 2021. s. 120

²⁶¹ „*Imago B[ea]ti P[at]ri N[ost]ri Ignatii affixa parieti 1.*“ - NK ČR, sign. XXIII C 99, Fol. 24r (Soupis obrazů malovaných na plátně).

²⁶² *Pro imagine B. P. N. Ignatii, aurei coloris partes 3. Pro eiusdem eadem imagine, ex tuppel taffat rubeo partes 3. Pro eiusdem eadem imagine, coloris violacei taffat partes 3.* Inventář 1606 v rukopise: NK ČR. sign. XXIIIC99, fol. 106r.

²⁶³ *M[agistra] D[omina] Hannibalis uxor pro ornatu B. P. N. Ignatii cortinas ex Damasco duplicis coloris, cum suis frimel (?)... 5.* Sign. 99, fol. 156v. S velkou pravděpodobností se jedná o Ondřeje Hanibala z Eckersdorfu.

Ignáce.“²⁶⁴ Johannes Schmidl tuto informaci opět doplňuje poznámkou, že se jednalo o „obraz našeho blahoslaveného otce Ignáce, svého času dílo kardinála Spinelliho.“²⁶⁵

1608–1612

Přípevňování voskových votivních darů (*ex voto*) a zaznamenané zázraky s obrazem²⁶⁶

1618–1620

(1618) Vypovězení jezuitů z Čech a během stavovského povstání (1618-1620), připadnul kostel Jednotě bratrské.²⁶⁷ Nejspíš ikonoklastické poničení výjevu se Svatou Trojicí u obrazu od Spinelliho.

1620–1621

(1620) Návrat jezuitů zpět do Prahy. (1621) Popis „16.21.R.“ na obraze a obnovení obrazu sv. Ignáce. Podlepení novým plátnem a vyřiznutí výjevu Svaté Trojice a nahrazení novou malbou Trojice (jak ji známe dnes)

1621-1622

(12. března 1622) Svatořečení sv. Ignáce papežem Řehořem XV.²⁶⁸ /domalování svatozáře a paprsků z mraků pod Trojicí (nejspíš mezi lety 1621-1622)²⁶⁹

1624–25

Máme doloženou výstavbu (prvního) oltáře sv. Ignáce.²⁷⁰ Jezuité tehdy zadali jeho zhotovení Danielu Altmannovi z Eidenberku, který měl za práci obdržet 2250 zl. O rok později (1625) se s řezbářem soudili, že jim dodal oltář z hruškového dřeva namísto z ebenu.²⁷¹ Kromě toho, že oltářní nástavec byl černě mořený (snad se zlatými ornamenty, jak by odpovídalo době), nevíme o jeho výzdobě nic. (Spinelliho obraz stále visel na zdi presbytáře)

1638

Vznik malého obrazu (50x70 cm) pro jezuitský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové, přímo zobrazující obraz sv. Ignáce od Nejsvět. Salvátora v Praze. Zachycuje obraz s kovovými zlacenými svatozářemi kolem světcovy hlavy a u jeho levé ruky. Na obraze je uvedený letopočet 1638. Obraz je celý zasklený.²⁷² Na prsou má místo srdce s korunou podobu korunovaného erbu s kulemi.

²⁶⁴ 1610. *Illustrissimus D. Fridericus Baro a Dona, quicum ab A. R. S. Nostro impetrasset in Templo nostro locum sepulturae, sepulchrum sibi ante aram majorem ad cornu epistolae extrui, et eadem opera ac sumptu pro quoque sepultura fornices, totumque desuper locum quadrato marmore insterni curavit. Item in adversis parieti Imaginis S. Patris Ignatii effigiem S. Xaverii egregia posuit.* - Národní knihovna České republiky XXIIIC98, fol. 47r. Podobně opět SCHMIDL. P. 2, L. 5, N. 49.

²⁶⁵ *Idem adverso pariete, qui imaginem B. P. N. Ignatii, olim Cardinalis Spinelli opus, respicit, assimilem Indiarum Apostoli, Francisci Xaverii, nondum Beatorum honore ornati, imaginem eleganti pictura posuit.* - SCHMIDL. P. 2, L. 5, N. 50, str. 567

²⁶⁶ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 241

²⁶⁷ EKERT, František. *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.* Údy dědictví svatojanského. V Praze: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1883-1884. s. 358

²⁶⁸ Včetně s Terezií z Avily, Filipem Nerim a Izidorem z Madridu

²⁶⁹ Kapitola – Průzkum: Malované svatozáře (autor)

²⁷⁰ OULÍKOVÁ, Petra. *Klementinum*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2019. s. 147, 242.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² WAGNEROVÁ, H.; Evidenční list movité kulturní památky. Kostel Nanebevzetí P. Marie: kaple sv. Ignáce, evangel. Strana lodě. Poř. č. 4579, SN41145/6-427. Východočeský kraj. Ordinariát Hradec Králové: 1964.

1640

Roku 1640 zřídil (obnovil) Kavka z Říčan²⁷³ nový oltář sv. Ignáce a vydláždil jeho kapli mramorem.²⁷⁴ Tato práce souvisí s Luragovou úpravou presbytáře, v rámci nichž byly nad bočními loděmi vestavěny empory. Nejspíše tehdy byl závěr severní lodi s oltářem sv. Ignáce posunut o jedno travě k západu a v původním závěru vzniklo schodiště na severní emporu. Tehdy byly také proraženy průchody pod středním párem arkád presbytáře.²⁷⁵

Před 1655

Zázrak šlechtice, který políbil ruku sv. Ignáce, která k němu „vystoupila“ z obrazu.²⁷⁶

1673

Spinelliho obraz přenesen do kaple a umístěn na oltář (jak se nachází doposud).²⁷⁷ Při té příležitosti vychází zbožná kniha *Swatý Ignatyus z Lojoly, zakladatel Towaryšstwa Pána Geژیsse*, která měla obsahovat grafiku s obrazem sv. Ignáce, avšak se nedochovala.²⁷⁸

1677

Roku 1677 byla tato „za obecně za zázračnou považovaná“ podobizna sv. Ignáce vložena do nového proskleného rámu a je vkusně ozdoben.²⁷⁹ A k témuž roku letopisy v rukopise NKCR XXIIIC99 zaznamenávají velké množství donací obrazu „Svatému Ignáci, divotvůrci“ (k ozdobení tohoto obrazu a jeho uzavření do skla, k výzdobě obrazu apod.)²⁸⁰

1684

²⁷³ Knihovna Památníku národního písemnictví. Kavka z Říčan, Jan, asi 1570-1645. [Online] 2019. Dostupné z: https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/en/detail-pnp_us_auth-0065203-Kavka-z-rican-Jan-asi-15701645/

²⁷⁴ „*Pragae porro Veteris, dum Presbyterium in Ecclesia Salvatoris novo opere plastico perficeretur continuo Joannes Kavka Baro de Rziczán, Junior, adsito Divi Ignatii Sacello manum apposuit, illudque ad caeterum opus conformari fecit, marmore pavivit et eleganter nova Ara instruxit, omnia sumptu opere magno.*“

SCHMIDL, Johannes. *Historiae societatis Jesu provinciae Bohemiae*. Pragae, 1747. [Online]. [cit. 1.8. 2025]. Dostupné z: <https://data.onb.ac.at/rep/103D4AD3>; HAMMERSCHMID, Joannes Florianus. *Prodromus Glorae Pragenae, Continens Urbium Pragenarum Foundationes [...]*. Vetro-Pragae 1723, 92; RICHTER, Václav. Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu. *Památky archeologické* 34, 1924–1925/3–4, 336–371, s. 345.

²⁷⁵ SROVNAL, Filip. Ke stavebním proměnám interiéru kostela Nejsvětějšího Salvátora v pražském Klementinu. *Ročník XXXIX*. 2023. č. 1 [Online]. s. 83. [cit. 16.5. 2025]. Dostupné z: <https://staletapraha.cz/pdfs/pha/2023/01/03.pdf>

²⁷⁶ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. *Cultic Staging of Religious Images*. In: *Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts*, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (Lanham, 2023). 233-268, s. 243

²⁷⁷ NATIONALBIBLIOTHEK, Österreichische. Vídeň, Cod. 11963 (Litterae annuae, 1670-74), fol. 635 r, v.

²⁷⁸ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. *Cultic Staging of Religious Images*. 2023. 233-268, s. 242

²⁷⁹ 1677 Imago s. Ignatii vitro includitur. Imago S. Ignatii, quae vulgo pro miraculosa in S. Salvatoris templo habetur, inclusa vitro est et eleganter exornata. XXIII C98

²⁸⁰ „S. Ignatii thaumaturgae“ (ad exornandam hanc imaginem et vitre includendam, pro ornanda imagine etc.) – (přeloženo autorem) „1677 Aprilis 16. Comitissa Defuriana in radium (?) S. Ignatii thaumaturgae imaginis donavit...12; In eundem radium (?) Illma D. Ludmilla de Lobkowitz nata Witkiana 7 ? argenti et...5fl, 15 kr; Item Chre? Georgius Senel Collegii Apothecarium in eundem finem donavit numum ...45 kr; Reliquum pretii ad exornandam hanc imaginem et vitre includendam dedit templum interim; ??Julis?? ? D. Polyxena Maloweciana, dedit et lampades ut supra / 6; (...)Illma D. Polyxena Ludmilla Maloveziana donavit templo salvatoris pro ornanda imagine S. P. Ignatii Thaumaturga imagine...20 A dále k imaginem s. Ignatii“...(NK ČR. Oddělení rukopisů a starých tisků. Sign..XXIII C99, fol. 174r)

V klementinské tiskárně vydal František Ignác Dlouhoveský (1638 – 1701), probošt metropolitní kapituly, knížku *Správa o obrazu sv. Ignacya*, která obsahuje také reprodukcí obrazu (ještě obdélného formátu), zobrazenou na přední straně knihy.²⁸¹ – grafika zobrazuje i kovové svatozáře se srdcem

1718

Stávající oltář měl být nahrazen novým, po vzoru „*slavného římského oltáře*“.²⁸² Ze dne 26. 2. 1718 je dokonce datovaná smlouva jezuitů s Janem Brokofem na výzdobu oltáře sv. Ignáce u Nejsv. Salvátora „*podle rytiny římského oltáře*“.²⁸³ Není však jasné, zda vůbec byl tento projekt realizován. Spíše nakonec došlo jen k menším úpravám. Tomu naznačuje smlouva z roku 1718 na štafírování oltáře.²⁸⁴ Jinde se nicméně píše: „*Sacellum S. Ignatii. Ara Ejusdem Sancti Erecta est? ara 1718*“²⁸⁵

1721

Exvoto pro oltář a doplnění kovových aplik o drahokamy, zavěšené na srdce Ignáce a kooem hlavy na svatozář.

„*Roku 1721 darovala urozená paní Wissiniana ve stáří zlatý votivní dar témuž obrazu, ozdobený drahokamy a orientálními diamanty, který je připevněn na jeho hrud'. Různé další stříbrné votivní dary byly ztraceny.*“²⁸⁶

1722

„*Léta 1722 jakási paní*²⁸⁷ z Vídně poslala v osmi vláknech (řetízcích) hojné drahokamy k zavěšení na obraz našeho svatého otce; byly připevněny ke svatozáři (koruně) nad hlavou obrazu.“²⁸⁸

1723

²⁸¹ DLOUHOVESKÝ, Jan Ignác. *Správa o Obrazu S. Ignacya na ten způsob malowaného W Chrámě S. Salvatora, Towaryšstwa Geżjssowa, w Starém Městě Pražském*. [Online] 1684. [cit. 2.3. 2025]. Dostupné z: https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa_o_Obrazu_S_Ign%C3%A1cy_na_ten_sp%C5%AFs/8uddAAAACAAJ?hl=cs&gbpv=0

Dlouhoveský věnoval roku 1697 jezuitům kalich a ciborium. „*1697 Dominus? Et Illuss. R. Dominus Joannis ignatius Dlauhowesky de Longavilla donavit Calicem inauratum cum patena, pretio forte 40 florenorum. Item Vasculum aureum cum operculo pro Ciboriolo ad. S. Xaverium, quod et benedixit.*“ (Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r)

²⁸² „*1718 Erectum est novum Altare S. P. N. a R. P. Rectori Francisco Freiskin (?) Devotio erga S. P. N. incrementum sumpsit. Ex variorum Benefactorum et benefactricum liberalitate levata sunt 12. candelabra cum scutulis Pictis precio 36*“

Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r

„*1718 Erecta est ara S. Ignatii ad imitationem celebris illius Romanae, multumquae acutus e cultus Santicissimi Patriarchae nostri. Summus illius benefactor creditur fuisse R. P. Frackstein.*“

Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 98, fol. 59r

²⁸³ Brokofovský oltář ale možná ani nebyl realizován. - BLAŽÍČEK, Oldřich. *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*; in: *Umění* 28. 1980, 498-499, pozn. 20 (pramen: StA Žitenice, RA Lobkoviců XR 12/77 Liběšice). Toho roku byl oltář štafírovaný, (viz OULÍKOVÁ, Petra. 2019, 154, pozn. 341.)

²⁸⁴ OULÍKOVÁ, Petra. *Klementinum*. Praha, 2019. s. 243

²⁸⁵ Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, *Ephemerides Ecclesiae Pragae ad Sanctum Salvatorem Soc. Jesu*, oddíl *Altaria Ecclesiae S. Salvatoris*, sign. XXIII C 98, fol. 66v

²⁸⁶ „*Anno 1721 Prenobilis Dna Wissiniana Senex donavit aureum anathema eidem Imaginis gemmis et damantibus orientalibus exornatum quod ad pectus Imaginis est affixum. amisserunt varia alia argentea anathemata.*“ (dohledal: Filip Srovnal; překlad: autor) - Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r

²⁸⁷ ve smyslu stejná paní

²⁸⁸ „*Anno 1722 Vicera quedam domina transmisit in octo filamentis copiosas gemmas appendendas imagini S. P. N. appenae sunt ad corollam super caput Imaginis.*“ – přeloženo autorem; Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r

Spinelliho obraz v kapli sv. Ignáce na oltáři zmiňuje Jan Florián Hammerschmidt.²⁸⁹

1726

Grafika od Fischera se zobrazením Ignáce ještě v obdélníkovém formátu a Ignác má na srdci zavěšené drahokamy, včetně kolem svatozáře.²⁹⁰

1738

Nová výzdoba a stavební úprava oltáře, na ni upomíná letopočet pod erby na rámu. (mohlo se jednat o pořízení celého nového zlaceného rámu, nebo rám byl doplněn o zdobenou mřížku)

„Do roku 1738 byl nově instalovaný mramorový retábl upraven tak, aby umožňoval věřícím přistoupit k obrazu a uctít Ignácovu ruku polibkem.“²⁹¹

Po 1762

Vznikl nový oltář od mramoráře J. Lauermanna se sochami nejspíše od Ignáce Františka Platzera.²⁹²

1781

Inventární popis – Spinelliho obraz byl pod skleněným rámem a obraz i oltář byl obklopen mnoha desítkami votivních darů (*anathemata*)²⁹³, z části uloženými ve dvou prosklených skřínkách (Opferkasten).²⁹⁴

1880-1884

Inventář z roku 1880 konstatuje „znetvoření“ oltáře, zvláště setření původního zlacení sošek andílků a částí sloupů (hlavice?) na „kupfernroth“, a navrhuje opravy doprovázené novým štafírováním oltáře včetně soch svatých Petra a Pavla.²⁹⁵ Inventář z roku 1884 zmiňuje u soch sv. Petra a Pavla lakování.²⁹⁶ Jestli byl obraz Ignáce nějak restaurovaný nevíme.

²⁸⁹ HAMMERSCHMID, Joannes Florianus. Prodrum Gloriae Pragenae, Continens Urbium Pragenarum Foundationes [...]. Vetro-Pragae 1723, 89

²⁹⁰ Tisk je zařazen rokem 1726 ve Strahovském archivu, avšak vespod grafiky je však nápis Fischer (35?) GRAFIKA A ODKAZ

²⁹¹ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 245

²⁹² VLČEK, Pavel (eds.). *Umělecké památky Prahy: Staré Město Josefov*. Praha: Akademia, 1996. (109-114). s. 112. ISBN 80-200-0538-2

²⁹³ Neboli se také tyto dary za uzdravení či jiné prosby nazývají jako: „exvota“. – KOLMAČKOVÁ, Tereza. Votivní dary vybraných katolických poutních míst: Teoretická reflexe a analýza dochovaných příkladů Votive offerings at selected Catholic pilgrimage sites: Theoretical reflection and analysis of extant examples. Diplomová práce. Vedoucí práce: PhDr. Jan Zdichynec, Ph.D.; Praha. 2018. s. 11. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/100181/120296797.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Votivn%C3%AD%20dary%20neboli%20ex%20vota%20se%20vyskyt%C3%AD,za%20%C3%BA%C4%8Delem%20je%20darov%C3%A1n%C3%AD%20jako%20ex%20vota>.

²⁹⁴ 396 / 32 / Opferkasten mit glasernen grossen thüren welche zur seite des heiligen Ignazii altars ober den da befindlichen beichstuhle angebracht sind / 2 / 2 / „vorhanden“ [mladší přepis] – NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA – S, sign. III/1, kart. 14, Sc. Salvator Inventarien, položka č. 396.

²⁹⁵ „Die Engeln und Säulen sind theilweise, nicht [?] theilweise aus Metall vergoldet das kupfernroth geworden ist, [?] und der Altar entstellt. Ebenso brauchen die Statuen neue Staffirung. Das Schwert bei der Bildsäule des hl. Paulus ist an mehreren Stellen gebrochen. Der Altar wäre neu zu staffiren und die nöthigen Reparaturen vorzunehmen.“ - Inventář 1880: NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA – S III/2, Inventarium der Kirche St. Salvator pro 1880, č. 153

²⁹⁶ „Die zwei grossen und zwei kleinen Engel sind seit Jahren beseitigt, weil selbe ihrer hässlichen Gestalt wegen dem Altar nicht zur Zierde gereichten. Inventář 1884“ - Dva velcí a dva malí andělé byli již před lety odstraněni, protože kvůli své ošklivé podobě nepřispívali k ozdobě oltáře. - NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA III, kart. 119a, Inventar der sct. Salvator Kirche 1884, č. 150

V inventáři je obraz stále pod sklem, je zde však novější přípis tužkou „ohne“.²⁹⁷

1884

V inventáři již obraz není uvedený pod sklem.²⁹⁸

1969–1985

Průběh restaurátorských prací provedených v kostele Nejsv. Salvátora firmou Štuko. Obraz byl v té době restaurovaný a nažehlený na nové rentolované plátno.²⁹⁹

7.2. Interpretace průzkumu v historickém kontextu

Původní plátno³⁰⁰ bylo obdélníkového rozměru³⁰¹ s výjevem klečícího Ignáce a původním zobrazením Svaté Trojice, která se nám nedochovala, z důvodu jeho pozdějšího vyříznutí.³⁰² Ignác v době darování obrazu (1603) pražským jezuitům ještě nebyl prohlášený za blahorečeného (1609) a ani za svatého (1622). Patrně v této době neměl namalovanou svatozář. Z popisu řádového historika Johanneše Schmidla se dovídáme o umístění obrazu po pravé straně od oltáře, v presbytáři kostela.³⁰³ Obraz v době darování nemohl být umístěný jako oltářní obraz a ani na něm nemohl být Ignác zobrazený jako svatý, jelikož těsně před Spinelliho odjezdem z Prahy vydal papež Klement VIII. spis *Dubia de beatis non canonizatis*, kde se vyjadřuje k tomu, že nemají být osoby jež nejsou blahorečené uctívány a umisťovány jejich obrazy na oltáře a do kostelů.³⁰⁴ Pravděpodobně tento obraz mohl být umístěný v prostorách kostela, díky náboženskému obsahu v podobě Nejsvětější Trojice, avšak pražští jezuité jej nesměli mít jako součást oltáře. Proto mohl být umístěný pouze po boční straně, v presbytáři kostela. Před darováním obrazu bylo roku 1601 zakázáno jezuitům tisknout grafiky zobrazující Ignáce se svatozáří a s označením *beatus* (blahorečený).³⁰⁵ Záznamy z roku 1606, popisují „*Obraz našeho blahoslaveného otce Ignáce připevněný na zdi / 1 [kus]*“. ³⁰⁶ Z uvedeného úryvku vidíme opět označení Ignáce jako *beatus*, který zde autor používá před jeho blahorečením. Lidová zbožnost a horlivost jezuitů vedla zakladatele Societas Jesu vnímat již za blahoslaveného či svatého, i když tak ještě nebyl oficiálně potvrzený papežem.³⁰⁷ Další zpráva popisuje počátek lidové úcty k obrazu a prvních zázraků s ním spojených:

²⁹⁷ "ohne" – pod sklem [novější přípis tužkou týkající se zasklení obrazu.] - NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA – S III/2 , Inventarium der Kirche St. Salvator pro 1880, č. 153

²⁹⁸ NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA III, kart. 119a, Inventar der sct. Salvator Kirche 1884, č. 150

²⁹⁹ ŠTUKO. *Restaurátorská zpráva. Praha 1969, strojopis, 1–4. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10*

³⁰⁰ Bez jakýchkoli úprav, tak jak jej nuncius Spinelli daroval Tovaryšstvu

³⁰¹ Viz kapitola Průzkum: Ustálení formátu díla

³⁰² Nevíme, jak dílo vypadalo, před zásahem, jelikož zatím nemáme žádnou grafiku, která by dílo zobrazovalo před jakýmkoliv úpravami; více v následujících odstavcích o tomto zásahu

³⁰³ SCHMIDL, Jacobus. Pars II, Liber III, N. 144, s. 315-316

³⁰⁴ NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 817-818.

NOVES SARGENT, R. (2011). On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*, 64(3), 800-846.

³⁰⁵ HALL, James. Simulating and Appropriating the Sacred: The Background to a Papal Ban on Saintly Portraits of Non-Saints. In: Chiara Franceschini (ed.). *Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art*. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers. 2021. s. 120

³⁰⁶ „*Imago B[eati] P[at]ri N[ost]ri Ignatii affixa parieti I.*“ - NK ČR, sign. XXIII C 99, Fol. 24r (Soupis obrazů malovaných na plátně).

³⁰⁷ Podobný příběh mělo umístění, v chrámu v Nepomuku na hlavní oltář, obrazu Jana Nepomuckého malovaného údajně Karlem Škrétou. Nepomuk nebyl ani blahorečený a toto rozhodnutí vedlo k jistým komplikacím – VLNAS, Vít. *Jan Nepomucký, česká legenda*. Praha: Mladá fronta, 1993. s.78

„Řekli jsme [že] zpodobení našeho Otce zakladatele Ignáce, jehož beatifikace ještě nebyla podle řádu církve stvrzena umístěné v našem chrámě předchozího roku nejjasnějším kardinálem Spinellim: sotva se objevilo na veřejnosti, tu byly hned u něj vidět znamenitý počet] rozžatých votivních svíc[í od] nemocných a soužených jinou nouzí a [že] celé toto zpodobení oplývalo nebeskými dary. Také [jedna] žena při porodu ohrožená na životě, když zaslechla, jak lidé jedním hlasem vychvalují jeho zázračnost, utekla se k nebeské pomoci: vyznává se ze hříchů [a] řečenému obrazu obětuje svíci. Nešlo ovšem, aby unikla nebezpečí, než po celých pět dnů byla zoufale soužena porodními bolestmi, takže se všeobecně věřilo, že zemře. Položí tena na nebohou relikvii svatého otce, a hned v ten okamžik vydá [ze sebe] chlapce, kterému na znamení vděčnosti chce dát jméno Ignác a same se uzdraví. Stejný účinek pocítí i další [žena]. Třetí, vznešená paní Andrea Hannibaldi, manželka tajného císařského rady a sekretáře dvorní rady, uzdravena vzývání sv. otce našeho Ignáce z přetěžké nemoci, se zavázala obdarovat jeho zpodobení. [A také] z Našich P. Marcus Antonius Soldanus jenž byl tohoto roku povolán na místo kolejního ministra, když byl P. Johann Labbe, poslán do hornouherských Levic/Liptova(?), ulehl s prudkou horečkou. Když selhaly jiné léky, přinesli mu "Patrocinium" našeho blaženého otce a jeho jediné načrtnutí uzdravilo umírajícího.“³⁰⁸

Mezi roky 1605–1606 máme doloženou výzdobu obrazu různě barevnými stuhami s dary.³⁰⁹ Postupně se k obrazu vytváří hlubší úcta a mezi lety 1608-1612 je obraz obklopen votivními voskovými dary od věřících za uzdravení a pomoc (ex vota).³¹⁰

Při postupném vyhrocování konfliktu mezi katolíky a protestanty roku 1618, jsou vypovězeni jezuité z Prahy a jejich kostel Nejsvětějšího Salvátora následně připadne Jednotě bratrské. Doba je spojena s vyvrcholením těchto konfliktů spojených se stavovským povstáním mezi lety 1618-1620, kdy začínají i obrazoborecké bouře, projevující se útokem na kostely a ničením obrazů a jiných uměleckých děl.³¹¹ V této době je proveden ikonoklastický zásah i na obraze svatého Ignáce, zejména v částech s původní vyobrazenou Svatou Trojicí.

³⁰⁸ (S. P. N. Ignatii Caelestia quedam beneficia): „Diximus : superiore anno ab Illustrissimo Cardinali Spinello positam in Templo nostro Patriarchae nostri Ignatii, nondum è ritu Ecclesiae Beatis asserti, imaginem: vix illa in publico apparuit; cum illicò ægrorum, aliisque necessitatibus laborantium, insignes cerei, ad eam ex voto accensi conspiciabantur; & ipsa imago Caelestibus beneficiis effulgere. Mulier, de partu pariter atque de vita periclitata, cum homines salutem suam conclamasse audivisset, ad opem Caelestem confugit: de peccatis confitetur; imaginem (de qua est sermo) oblatò cereò veneratur. Verùm tantum aberat, ut periculo eriperetur; quin etiam quinque post dierum spatiò ex partu miserandùm excruciaretur, adeò, ut moritura omnino crederetur. Ergo applicantur miseræ Sacrae Sancti Patris Reliquiae, simul eodem momento partu soluta puerum effudit, quem Ignatii nomen, grati animi indicium, præferre voluit; & ipsa convaluit. Eandem prorsus opem sensit & altera. Tertia, Fæmina Nobilissima, Andrea Hannibaldi, Consiliarii Intimi Caesaris, & Imperialis Consilii Secretarii Uxor, ad invocationem S. P. N. Ignatii gravissimò morbò levata, voti ream cum dono ad Ejus imaginem se stitit. Fuit è nostris P. Marcus Antonius Soldanus, qui hoc anno P. Joanni Labbe, Leütschoviam in Superiorem Hungariam misso, in munere Ministri Collegii subrogatus, acuta febri profratus decumbebat. Desperatis cæteris remediis, affuit illi Patrocinium Beati Parentis nostri; cujus una inscriptio falutem attulit moribundo.“

- Překlad: Filip Srovnal; SCHMIDL, Johannes. *Historiae societatis Jesu provinciae Bohemiae*. vol 2, Nr. 193. 2012 [online]. s. 350. [cit. 3.2. 2025] Dostupné z:

http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ155970906

³⁰⁹ „Pro imagine B. P. N. Ignatii, aurei coloris partes 3. Pro eiusdem eadem imagine, ex tuppel taffat rubeo partes 3. Pro eiusdem eadem imagine, coloris violacei taffat partes 3.“ – Inventář 1606 v rukopise: NK ČR. sign. XXIIIC99, fol. 106r.; „M[agistra] D[omina] Hannibalis uxor pro ornatu B. P. N. Ignatii cortinas ex Damasco duplicis coloris, cum suis frimel (?)... 5.“ – Sign. 99, fol. 156v. S velkou pravděpodobností se jedná o Ondřeje Hanibala z Eckersdorfu.

³¹⁰ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: *Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts*, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 241

³¹¹ Více v kapitole Náboženství: Ikonoklasmus

K tomuto poničení došlo během působení Jednoty bratrské. Pravděpodobně se mohlo jednat o zásah přímo z jejich řad. Jednota sice oproti jiným církvím zaujímal přízvušivý a do jisté míry tolerantní postoj k dílům a v některých případech obrazy nechali bez poškození a pouze je odstranili z oltářů nebo jen překryly kusem plátna.³¹² V jiných případech se také mohli dopouštět ikonoklastických zásahů, avšak šlo pouze o ty díla, na které se nevztahovalo druhé přikázání³¹³ a nezobrazovalo přímo Boha ani Božské osoby.³¹⁴

Podobné defekty (popsané v průzkumu), které nasvědčují ikonoklastickému napadení se nachází v místech světcovy tváře a hrudi. Pravděpodobně by tyto defekty mohly souviset se stejnou dobou a napadením Svaté Trojice. Můžeme se však domnívat, že v návaznosti na postoje Jednoty bratrské k obrazoborectví by jejich členové mohli sejmut obraz a poškodit pouze výjev, konkrétně zobrazující Božské osoby, které jim tak vadily. Z tohoto úsudku by neměli důvod napadat postavu klečícího světce, který se nijak nevztahoval k porušení druhého přikázání. Pokud by zde byla nenávist ke světcům ze strany Českých bratří, můžeme říct, že výjev postavy Ignáce by dopadnul mnohem hůř. Protože Trojice byla asi velmi poškozená (jak je popsáno níže) a Ignác měl drobné protržení v obličeji (u nosu) a pouze stržený pás směrem od středu hrudi, až úplně dolů. Rovný pás nenasvědčuje úmyslné napadení nějakým předmětem či nožem, avšak evokuje, dle mého názoru, k vytržení nějakého předmětu a stržení celého kusu plátna směrem dolů. Mohlo by se jednat o vytržení nějakého kovového předmětu (nebo prvního kovového srdce)³¹⁵, umístěného na hrudi, připevněné kovovými šrouby k plátnu.³¹⁶ Takový předmět by nejspíš evokoval k jeho odstranění z plátna, při obrazoboreckých počinech. Při jeho zatažení tedy mohlo dojít ke stržení celého dlouhého kusu plátna s přichycenou kovovou aplikou. Ta mohla být následně odtržena, jelikož v horní části hrudi chybí část plátna (jak ukazuje průzkum rengenografie). Bohužel žádnou grafickou předlohu, která by zachycovala tento stav před rokem 1620, zatím nemáme. Můžeme se domnívat, že již v této době mohl mít Ignác takovou apliku na své hrudi připevněnou.³¹⁷ Jinak by totiž zásah musel být mnohem pozdější, jelikož Ignác kovové svatozáře a kovové srdce s korunkou obdržel mnohem později.

Po bitvě na Bílé hoře roku 1620 se jezuité opět mohli vrátit do Prahy a začali s opravou poničeného majetku z předchozích dob. S tímto souvisí obnova obrazu Ignáce. *Nejvíce poničený byl asi výjev s Trojicí (protržená či potrhaná) a současně i vytržený kus plátna z hrudi Ignáce. Dílo bylo obnoveno tím způsobem, že bylo plátno oříznuto po stranách, mírně zmenšeno a místo s poničenou Trojicí bylo kompletně vyříznuto.*³¹⁸ *Protržený pás v Ignácově hrudi byl navrácen a poničená část od odtržené aplikace*³¹⁹ *byla nově vytmelená. Takto oříznuté plátno bylo nalepeno na nové (většího rozměru) a chybějící místa po Trojici a po okrajích (kde plátno bylo rozšířeno) byla rovněž vytmelená. Místa byla podložena hnědým podkladem a způsobem alla prima domalována. V místech s vyříznutím, kde se*

³¹² Kapitola Náboženství v době Tricetileté války: Jednota Bratrská

³¹³ „...nezobrazíš si Boha zpodobení ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách v podzemí. Nebudeš se ničemu takovému klanět ani tomu sloužit. Já jsem Hospodin, tvůj Bůh, Bůh žárlivě milující.“ - BIBLÉ. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1993. Ex:20,4–6. ISBN 80-900881-7-1

³¹⁴ ŠRONĚK, Michal et al. *Umění české reformace: 1380-1620*. Praha: Academia, 2010. In: ŠMAHEL, František. RECENZE A REFLEXE. Dějiny–Teorie–Kritika. 2/2011. s. 370.; kdyby se jednalo o ikonoklastický zásah kalvinistů, s velkou pravděpodobností by obraz již neexistoval.

³¹⁵ Mohl to být i jiný symbol, ale z pozdějších let máme zaznamenané korunované srdce, což mohli jezuité v průběhu let opět obnovit. Tyto aplikace jsou zřejmě pro toto období. V této době mohl mít Ignác pouze kovové srdce bez malovaných a kovových svatozáří.

³¹⁶ Podobným systémem jako u maleb s dochovanými svatozářemi, viz kapitola: Dobová úcta k obrazu a šíření grafik: Svatozáře na obrazech

³¹⁷ Pokud by se nejednalo o zásah spojený s ikonoklasmem mezi lety 1618-1620, musel by být tudíž mnohem pozdější, kdy již Ignác obdržel kovové svatozáře a srdce na hrudi, které zaznamenává až grafika z knihy od Dlouhoveského z roku 1684.

³¹⁸ Do obdélníkového tvaru

³¹⁹ Kde v průzkumu RTG zřetelně chybí plátěná podložka

nacházela původní Trojice, byl opět vymalovaný výjev s novým vyobrazením Nejsvětější Trojice, jak ji známe dnes. Malba byla napojena v místech pozadí dveří, při kterém došlo i k přemalování výklenku u dveří, který patrně obsahoval nějakou rostlinu.³²⁰ Další přemalby z této doby se nachází v místech obličejů Ignáce. Nejspíš by s touto přemalbou mohla souviset i domalba některých částí vousů, patrně i jeho límce, který byl zúžen a místa s vytrženým pásem na hrudi, kde bylo přemalováno výrazné vázání v podobě mašle. Dochovala se pouze jedna část smyčky mašle, která patrně nebyla zamalována celá, protože její částečný záznam se nachází na grafikách z 18. století.³²¹ Proto mohla být kompletně přemalovaná mnohem později, kdy bylo přemalováno na souvislý pás.

Při celkové obnově byly domalovány světa pod mraky Trojicí (které přechází v místech kde se nově napojuje výjev Trojice a původní malby s Ignácem). S těmito světy souvisí i malovaná svatozář kolem Ignácovy hlavy.³²² Světa mohla být domalována někdy mezi lety 1621-1622 k příležitosti svatořečení Ignáce roku 1622. Na celkovou obnovu díla odkazuje uvedená datace v levém spodním rohu na nástavci oltáře (16.21.R:). Roku 1625 je obraz uctíván a je prvně umístěn do nově zhotoveného, dřevěného oltáře.³²³ O patnáct let později je mu zhotoven nový mramorový oltář, ale obraz je s oltářem posunut o jedno travě k západu.³²⁴ Před rokem 1655 se děje u obrazu zázrak se šlechtice, který se modlil a vystoupila k němu Ignácova ruka.³²⁵ V následujících letech (1673) je obraz přenesen zpátky na své původní místo do kaple (jak se nachází doposud).³²⁶ Záznamem z roku 1677 se dozvídáme, že byl obraz považován za zázračný, obklopený spoustou donací a zasklený do skla.³²⁷ Během těchto let již mohl Ignác mít kovové zlacené svatozáře kolem hlavy a zázračné ruky. Roku 1684 vychází brožurka od Dlouhoveského s grafikou vyobrazující Ignáce se svatozářemi.³²⁸ Roku 1721 máme zaznamenání darů pro obraz, s darováním drahých kamenů pro výzdobu svatozáří a zavěšení na srdce, zavěšenými o rok později 1722.³²⁹

³²⁰ Zobrazující se v rentgenografii

³²¹ Ryteci zaznamenávají jednu dochovanou část smyčky z vázání mašle a interpretují ji volně po svém.

³²² Více v Průzkumu, (jelikož UV-FC a IR-FC ukázaly totožnou barevnost a použití pigmentů u obou světél)

³²³ OULÍKOVÁ, Petra. Klementinum. Praha: Národní knihovna České republiky, 2019. s. 147, 242.

³²⁴ SROVNAL, Filip. Ke stavebním proměnám interiéru kostela Nejsvětějšího Salvátora v pražském Klementinu. Ročník XXXIX. 2023. č. 1 [Online]. s. 83. [cit. 16.5. 2025]. Dostupné z: <https://staletapraha.cz/pdfs/pha/2023/01/03.pdf>

³²⁵ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (Lanham, 2023). 233-268, s. 243

³²⁶ NATIONALBIBLIOTHEK, Österreichische. Vídeň, Cod. 11963 (Litterae annuae, 1670-74), fol. 635 r, v.

³²⁷ „S. Ignatii thaumaturgae“ (ad exornandam hanc imaginem et vitre includendam, pro ornanda imagine etc.) – (přeloženo autorem) „1677 Aprilis 16. Comitissa Defuriana in radium (?) S. Ignatii thaumaturgae imaginis donavit... 12; In eundem radium (?) Illma D. Ludmilla de Lobkowitz nata Witkiana 7 ? argenti et... 5fl, 15 kr; Item Chre? Georgius Senel Collegii Apothecarium in eundem finem donavit numum ... 45 kr; Reliquum pretii ad exornandam hanc imaginem et vitre includendam dedit templum interim; ??Julis?? ? D. Polyxena Maloweciana, dedit et lampades ut supra / 6; (...) Illma D. Polyxena Ludmilla Maloveziana donavit templo salvatoris pro ornanda imagine S. P. Ignatii Thaumaturga imagine... 20 A dále k imaginem s. Ignatii“... (NK ČR. Oddělení rukopisů a starých tisků. Sign..XXIII C99, fol. 174r)

³²⁸ DLOUHOVESKÝ, Jan Ignác. Správa o Obrazu S. Ignácy na ten způsob malovaného W Chrámě S. Salvatora, Towaryšstwa Gejzssowa, w Starém Městě Pražském. [Online] 1684. [cit. 2.3. 2025]. Dostupné z: https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa_o_Obrazu_S_Ign%C3%A1cy_na_ten_sp%C5%AFs/8uddAAAACAAJ?hl=cs&gbpv=0

Dlouhoveský věnoval roku 1697 jezuitům kalich a ciborium. „1697 Dominus? Et Illuss. R. Dominus Joannis ignatius Dlauhowesky de Longavilla donavit Calicem inauratum cum patena, pretio forte 40 florenorum. Item Vasculum aureum cum operculo pro Ciboriolo ad. S. Xaverium, quod et benedixit.“ (Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C

³²⁹ „Anno 1721 Prenobilis Dna Wissiniana Senex donavit aureum anathema eidem Imaginis gemmis et damantibus orientalibus exornatum quod ad pectus Imaginis est affixum. amisserunt varia alia argentea anathemata.“ (dohledal: Filip Srovnal; překlad: autor) - Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r ; „Anno 1722 Vicera quedam domina transmisit in octo filamentis copiosas gemmas appendendas imagini S. P. N. appenae sunt ad corollam super caput Imaginis.“ – přeloženo autorem; Národní knihovna České republiky, Praha, Oddělení rukopisů a starých tisků, sign. XXIII C 99, fol. 174r

Roku 1726 vzniká grafika od Fischera, která popisuje obraz německy a je na ni Ignác zobrazen ještě v obdélníkovém formátu s drahokamy kolem svatozáře a zavěšenými na korunovaném srdci.³³⁰ v průběhu roku 1738 dochází ke změně, kdy obraz Ignáce je nadstaven a celoplošně podlepen novým plátnem, které ho doplnilo v jeho horní části o půlkruhovitou lunetu. V této době je plátno sejmuté z obdélníkového formátu rámu a celoplošně podlepeno novým plátnem, doplňující výjev o část lunety, která byla opatřena sádrovým, bílým podkladem, na který byla nanesena hnědá imprimitura a malba mraků. Napojení lunety souvisí s přemalbami žlutého pozadí světla u Trojice a celého horního pásu. Také nejspíš souvisí s přemalbami šatu Boha Otce a nejspíš i defektu na hrudi Krsta a Boha. Ty mohly vzniknout v rámci manipulování s obrazem během jeho úprav. Obraz dostal nový zlacený rám a na něj byla umístěna zdobená zlacená mřížka.

V horní části této dekorativní mřížky na rámu se nachází umístěné dva medailony odkazující se ke dvěma zázrakům, spojenými s tímto obrazem. Zázraky máme zaznamenané v malé brožurce *Swaty Ignatyus z Loyoly z roku 1673* od metropolitního kanovníka Jana Ignáce Dlouhoveského z Dlouhé Vsi, popisující obě události takto:

První zázrak je spojován s nejmenovanou šlechticnou, která se vydala modlit k obrazu sv. Ignáce za zdárný porod „*když však chtěla políbit jeho ruku namalovanou na obraze, nemohla kvůli mřížím; a hle, tento svatý muž [...] podal z obrazu svou nataženou ruku k políbení.*“³³¹

Druhý zázrak se týká jednoho šlechtice kolem roku 1655, který v začátcích byl proti Tovaryšstvu a jeho zakladateli, zastávající negativní postoj k nim. Přišel k tomuto obrazu, aby provedl pokání za své chování „*když přistoupil blíže k obrazu sv. Ignáce, jeho levá ruka, na obraze namalovaná jako by byla natažená, byla [šlechticem] s velkou úctou políbena a byly tam zaznamenány dvě podivné věci. Zaprvé, že ruka, která se ho dotkla, byla zcela vlhká, a za druhé, že sv. Ignác vytáhl ruku z obrazu.*“³³²

Mezi oběma medailonky se nachází latinský nápis, odkazující k jeho devoci (viz kapitola – průzkum: Ozdobný rám). Pod latinským nápisem s darováním obrazu jsou umístěné dva erby se spodní datací pod nimi, uvádějící rok 1738. Můžeme se domnívat, že zásah spojený s napojením plátna s jeho horní půlkruhovou lunetou se světlem a oblaky souvisí právě s tímto rokem, ne-li mírně dřív, kdy byl zhotoven zlatý ozdobný rám přímo na míru tomuto dílu³³³ a rok 1738 by mohl odkazovat k doplnění tohoto ozdobného rámu o horní zlacenou, vyřezávaně zdobenou mřížku s odkazem na jeho významnou historii, spojenou s darováním obrazu roku 1603 nunciem Spinellim. Další možností je ta, že rám vznikl přímo s ozdobnou mřížkou.

V kartuších na mřížce rámu jsou vymalovány dva kardinálské znaky převýšené červenými klobouky se štrápci (tzv. galero). Oba znaky jsou totožné a podle zjištění heraldika, Mgr. Ing. Jana Oulíka, oba patří kardinálu Filippu Spinellimu. Jak bylo, podle Oulíka, u kardinálů zvykem, ke svému rodovému znaku (znak rodu Spinelli) si přidávali i erb papeže (tedy Klementa VIII., tj. rod Aldobrandini), od

³³⁰ podobně jako od Dlouhoveského; Grafika od Fischera dostupná zde:

<https://strahovskyclaster.tritius.cz/detail/1144430?search=d10d8109-3952-47a1-bd52-ad3f893e5b60&si=3&ticketId=-3>

³³¹ VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 243

Případ podobných zázraků nalezneme u obraze od malíře Guida Reniho, zobrazující sv. Filipa Neriho (kanonizace 1622), datovaným rokem 1614 nacházející se v římském kostele Santa Maria in Villicella, který je v podobné kompozici s roztaženými rukama v odevzdanosti (*Ergebenheitsgestus*), upřeným pohledem na Madonnu a s nímž je spojený podobný zázrak s nataženou a pohybující se rukou. (Vácha. S. 243-244)

³³² VÁCHA, Štěpán. Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images. In: Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. s. 243

³³³ Tedy původní rámy byl vyměněn za nový s doplněným horním půlkruhovitým zakončením

kterého Spinelli obdržel kardinálskou hodnost. Díky kombinaci těchto dvou erbů (tj. jejich čtvrcením) vznikl výsledný kardinálský znak.³³⁴

Znak rodu Aldobrandini je popisován jako kosmé stříbrné či zlaté břevno s oboustranným cimbuřím provázené šesti (3;3) zlatými hvězdami. Na obou znacích malovaných na rámu oltáře u Nejsvětějšího Salvátora sice hvězdy provázející břevno s cimbuřím chybí, ale mohlo by se jednat o dobovou redukci znaku. Je však jisté, že se jedná o znak tohoto rodu. Dále pak rodina Spinelli nosila na zlatém štítu červené břevno se třemi zlatými hvězdami. Na rámu obrazu hvězdy vypadají spíše jako koule, ale opět se může jednat buď o chybu malíře nebo redukci erbu, jak popisuje Oulík.³³⁵

Během 18. století vzniká řada grafických tisků s obrazem Ignáce a přípisem *vera effigies* s latinským textem z rámu ozdobného rámu o jeho donaci nunciem. Vzniká také i mědiryt od Antonína Birckharta, který zachycuje obraz sv. Ignáce již s obloukovým zakončením, paprscitě svatozáře kolem hlavy a levé ruky světce a korunovaným srdcem na prsou, avšak patrně bez přivěšených drahokamů a bez drahých kamenů kolem Ignácovy svatozáře.³³⁶ Do roku 1738 máme zmínku o jakémsi stupínku, kde věřící mohli být v blízkosti obrazu a uctít polibkem jeho zázračnou ruku.³³⁷ Následně po roce 1762 vzniká nový oltář pro obraz Ignáce, který je celý mramorový a se sochami Petra a Pavle, tak jak jej známe dnes.³³⁸ Následující roky odkazují k obklopením obrazu různými votivními dary, kterých bylo tak moc, že musely být ve skleněných skříních po stranách. Zároveň obraz se nacházel pod sklem.³³⁹ Ze záznamů z roku 1880 máme poukázané na nedobry stav oltáře, spojeného s některými opravami.³⁴⁰ Zde se můžeme domnívat, že i obraz mohl projít některými restaurátorskými zásahy, spojenými s těmito opravami. Mohlo se jednat o přemalbu v pase světce, kde jeho zbytek mašle mohl být zamalován úplně. Dále pak by mohly souviset s tímto zásahem i přemalby na knize, zakrývající zdobené kování. Možná i s dodatečnou úpravou některých částí vlasů Ignáce. Ke některým změnám však mohlo dojít i po odstranění skla z obrazu kolem roku 1884.

Posledním zásahem s obrazem spojeným je jeho restaurování mezi lety 1696-1985³⁴¹, kdy byla částečně odstraněna část plátna s lunetou, zachované v místech lunety, pravé horní části okna a levého spodního rohu. Plátno bylo celé dublované na nové plátno a okraje s lunetou byly seříznuty po okrajích. Chybějící části po částečném odstranění plátna s lunetou byly vytmeleny červeným tmelem a vyretušovány po okrajích. Retuš doplnila levý okraj položené knihy a retuše v obličejích světce, tržného místa pod nosem Ignáce a na jeho hrudi.

³³⁴ Jan Oulík popisuje obsah štítu takto: V nacházejícím se prvním a čtvrtém poli (jedná se o čestnější místa v erbu) paří rodu Aldobrandini a druhé a třetí pole je znak rodu Spinelli. - OULÍK, Jan. Podle osobního sdělení. E-mailová komunikace. 13.4. 2026.

³³⁵ OULÍK, Jan. Podle osobního sdělení. E-mailová komunikace. 13.4. 2026.

³³⁶ LUKAS, Jiří. *Svaté obrázky. Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. Praha, 2017. kat. č. 66. s. 63

³³⁷ VÁCHA, Štěpán. *Jesuit Saints in the Czech Lands. Cultic Staging of Religious Images*. In: *Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. Missionizing through the Arts*, ed. by Kateřina Horníčková, Michal Šroněk. 2023. s. 245

³³⁸ VLČEK, Pavel (eds.). *Umělecké památky Prahy: Staré Město Josefov*. Praha: Akademia, 1996. (109-114). s. 112. ISBN 80-200-0538-2

³³⁹ 396 / 32 / Opferkasten mit glasernen grossen thüren welche zur seite des heiligen Ignazii altars ober den da befindlichen beichstuhle angebracht sind / 2 / 2 / „vorhanden“ [mladší přípis] – NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA – S, sign. III/1, kart. 14, Sc. Salvator Inventarien, položka č. 396.

³⁴⁰ „Die zwei grossen und zwei kleinen Engel sind seit Jahren beseitigt, weil selbe ihrer hässlichen Gestalt wegen dem Altar nicht zur Zierde gereichten. Inventář 1884“ - Dva velcí a dva malí andělé byli již před lety odstraněni, protože kvůli své ošklivé podobě nepříspívali k ozdobě oltáře. - NÁRODNÍ ARCHIV, Praha, APA III, kart. 119a, Inventar der sct. Salvator Kirche 1884, č. 150

³⁴¹ ŠTUKO. *Restaurátorská zpráva. Praha 1969, strojopis, 1–4. Uloženo: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10*

8. ZÁVĚR

Zpracování diplomové práce přineslo řadu nových poznatků vztahujících se k oltářnímu obrazu *Vidění svatého Ignáce z Loyoly* z kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze, a to především prostřednictvím komplexního restaurátorského průzkumu využívajícího optické, fyzikální a technologické metody. Provedené průzkumy, doplněné o chemické analýzy a vyhodnocení odebraných vzorků, umožnily podrobněji charakterizovat materiálové složení díla, interpretovat technologický postup malby a přiblížit možné provenienční souvislosti jeho vzniku.

Významným přínosem práce bylo rovněž zasazení obrazu do širšího historického a kulturního kontextu. Studium archivních pramenů, historických záznamů a dobových písemností potvrdilo mimořádnou úctu, která byla s dílem v minulosti spojována, a současně poukázalo na jeho význam v prostředí náboženských a společenských konfliktů tehdejší Prahy. Nalezené grafické předlohy a ikonografické paralely přispěly k hlubšímu pochopení významové roviny obrazu a jeho sakrální funkce. Restaurátorský průzkum navíc potvrdil existenci kovových aplikací zachycených na dobových vyobrazeních, což dále rozšířilo poznání původní podoby díla a jeho historické recepcce.

Analýza malířské techniky a technologického charakteru jednotlivých vrstev umožnila rozlišit podíl několika malířských rukopisů, přičemž byly identifikovány minimálně tři odlišné autorské přístupy. Zkoumání stratigrafických vrstev, barevných podkladů a způsobu modelace malby zároveň napomohlo formulovat hypotézy týkající se lokality vzniku díla i možných pozdějších zásahů, včetně domalby výjevu Svaté Trojice.

V rámci multidisciplinárního přístupu byly propojeny výsledky restaurátorského, technologického a historického průzkumu s cílem interpretovat jednotlivé zásahy, přemalby a projevy degradace v kontextu konkrétních historických etap vývoje díla. Současně se podařilo identifikovat a interpretovat některé heraldické motivy a pozdější projevy úcty spojené s obrazem.

Zároveň lze konstatovat, že zkoumané dílo představuje významný doklad rané ikonografie svatého Ignáce z Loyoly a patrně jedno z nejstarších dochovaných vyobrazení tohoto světce a je tak cenným historickým dílem nejen pro Prahu, ale i pro středoevropský umělecký kontext.

Přestože práce přinesla řadu nových poznatků a umožnila komplexnější pochopení technologické i historické podstaty díla, zůstává nadále otevřena řada zásadních otázek. Dosud nebylo možné jednoznačně doložit přesné okolnosti objednání obrazu, dataci jeho vzniku, jeho původní funkci ani autorství. Předložené hypotézy proto nelze chápat jako definitivní závěry, nýbrž jako výchozí podnět pro další odborné bádání. Pro hlubší objasnění provenience díla, jeho ikonografických souvislostí i autorského určení bude nezbytné pokračovat v detailním uměleckohistorickém, archivním a technologickém výzkumu. Diplomová práce tak představuje dílčí příspěvek k poznání tohoto cenného díla a současně otevírá prostor pro navazující interdisciplinární výzkum.

Seznam literatury

- ANSON, Jonathan. Looking Over Vermeer's Shoulder: Seventeenth-century Dutch Fine Paintings Concepts, Techniques and Studio Practices with Particular Focus on the Work of Johannes Vermeer. Volume III. Raleigh: Lulu Press, 2020. In: essentialvermeer.com [online]. [cit. 27. 4. 2026]. Dostupné z: <https://www.essentialvermeer.com/technique/LOVS/look-inside-underpainting.pdf>
- BÁRTLOVÁ, Milena. Understanding Hussite Iconoclasm. Filosofický časopis. 2009, roč. 57, s. 115–125. In: brrp.org [online]. [cit. 9. 5. 2026]. Dostupné z: <https://brrp.org/proceedings/brrp7/bartlova.pdf>
- BERGER, Tomáš. Restaurátorská zpráva: o opravě závěsného obrazu „Blahoslavený Heřman Josef“. Praha: Agentura Brandl s.r.o.; Strahovský klášter, Historický archiv Královské kanonie premonstrátů.
- BIBLE. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1993. Ex 20,4–6. ISBN 80-900881-7-1.
- BÍLÝ, Jiří. Jezuita Antonín Koniáš: osobnost a doba. Praha: Vyšehrad, 1996.
- BLAŽÍČEK, Oldřich. Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech. Umění. 1980, roč. 28, s. 498–499, pozn. 20.
- BLAŽKOVÁ, Marie. Počátky baroka v Itálii. Bakalářská práce. Vedoucí práce: prof. PhDr. Aleš Skřivan, CSc. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filozofická, 2014, s. 3.
- BRAINTON, H. The continental Reformation: Germany, Switzerland, and France. In: britannica.com [online]. 2026. [cit. 12. 4. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Protestantism/The-continental-Reformation-Germany-Switzerland-and-France>
- BRITANNICA. Pentimento. In: britannica.com [online]. [cit. 3. 3. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/pentimento-oil-painting>
- BRITANNICA. Scumbling. In: britannica.com [online]. Encyclopædia Britannica, 2026. [cit. 8. 4. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/scumbling>
- BRUYN, J.; HAAK, B.; LEVIE, S. H.; VAN THIEL, P. J. J.; VAN DE WETERING, E. The Canvas Support. In: A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. 2. Dordrecht: Springer, 1986, s. 15–16. ISBN 978-94-010-8462-8.
- BUKOVINSKÁ, Beket. Společnost v zemích habsburské monarchie a její obraz v pramenech (1526–1740). Opera historica 11. Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2006.
- CENNINI, Cennino. Il libro del arte. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV (eds.). Traktáty a receptáře. Díl I. Praha: NPÚ, s. 220–222.
- CENNINI, Cennino. Kniha o umění středověku (Il libro dell'arte). Praha: Vladimír Žikeš, 1946, s. 52–53, 98–99.
- CRIS, T. Drawing Techniques by Old Masters & Contemporary Artists. In: academia.edu [online]. Academia, 2026. [cit. 28. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.academia.edu/33336452/Drawing_Techniques_by_Old_Masters_and_Contemporary_Artists
- ČERNUŠÁK, Tomáš. Nuncius Spinelli, jeho rodina a vztah k pražským jezuitům. Paginae historiae. 2023, roč. 31, č. 2, s. 64–74, zvl. s. 68.
- ČERNUŠÁK, Tomáš. Všední život papežských nunciů u rudolfinského dvora. In: Edice Věda kolem nás. Praha: Akademie věd ČR, 2017, s. 4–16.
- ČORNEJOVÁ, Ivana. Tovaryšstvo Ježíšovo: Jezuité v Čechách. Praha: Mladá fronta, 1995.

CHLUMSKÁ, Štěpánka (ed.); ANTUŠOVÁ, Václava; DÁŇOVÁ, Helena; POKORNÝ, Adam; ŠEFCŮ, Radka. Památkový postup Deskové malířství a sochařství 1300–1530: materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl. Praha: Národní galerie v Praze, 2017, s. 29–55.

CHLUMSKÝ, Jan. Světci k nám hovoří: sv. Ignác z Loyoly. In: catholica.cz [online]. [cit. 8. 8. 2025]. Dostupné z: <https://catholica.cz/?id=3496>

DA FAENZA, Battista Giovanni. De veri precetti della pittura: Ravenna 1587. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV (eds.). Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. 2. díl. Praha: NPÚ, 2020, s. 485–498.

DE MAYERNE, Turquet Theodore. Pictoria, sculptura et quae subalternarum atrium. In: NOVÁK, Antonín a NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV (eds.). Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. 2. díl. Praha: NPÚ, 2020, s. 607–663, 685–686. ISBN 978-80-7480-150-1.

DLOUHOVESKÝ, Jan Ignác. Správa o Obrazu S. Ignácya na ten způsob malowaného W Chrámě S. Salwatora, Towaryśstwa Geżjssowa, w Starém Městě Pražském. [online]. 1684. [cit. 2. 3. 2025]. Dostupné z: https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa_o_Obrazu_S_Ign%C3%A1cya_na_ten_sp%C5%AFs/8uddAAAcAAJ

DOERNER, Max. The Materials of the Artist and Their Use in Painting, with Notes on the Techniques of the Old Masters. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984, s. 15, 344. ISBN 0-15-158169-X.

EKERT, František. 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. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1883–1884, s. 358.

FIORELLI, Vittorie. Spinelli Filippo – Biografický slovník Italů – Svazek 93 (2018). In: Treccani [online]. [cit. 10. 4. 2026]. Dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-spinelli_(Dizionario-Biografico)/)

FÍŠAR, Zdeněk. Fluorescenční spektroskopie v neurovědách: Principy fluorescenční spektroskopie [online]. [cit. 8. 1. 2026]. Dostupné z: <https://psych.lf1.cuni.cz/fluorescence/Default.htm>

GÓRECKA, Katarzyna (ed.). XVIII Century Wooden Stretchers Structure Designed for Large Canvas and an Example of the Assessment Method. Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Conservation and Restoration of Art, Poland [online]. 2013. [cit. 10.–12. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.academia.edu/35519513/XVIII_Century_Wooden_Stretchers_Structure_Designed_for_Large_Canvas_and_an_Example_of_the_Assessment_Method

GROKIPEDIA. Filippo Spinelli [online]. [cit. 16. 4. 2026]. Dostupné z: https://grokipedia.com/page/filippo_spinelli

GÜRSES, Ahmet (ed.). Dyes and Pigments. Cham: Springer International Publishing AG, 2016, s. 14. ISBN 978-3-319-33890-3.

HALAMA, Ota. Posvátný obraz a Jednota Bratrská. Teologická reflexe. 2000, roč. 6, č. 2 [online]. [cit. 16. 3. 2026]. Dostupné z: <https://web.etf.cuni.cz/ETFN-463.html>

HALL, James. Simulating and Appropriating the Sacred: The Background to a Papal Ban on Saintly Portraits of Non-Saints. In: FRANCESCHINI, Chiara (ed.). Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art. Turnhout: Brepols Publishers, 2021, s. 120.

HAMMERSCHMID, Joannes Florianus. Prodomus Glorae Pragenae, Continens Urbium Pragenarum Fundationes [...]. Vetro-Pragae, 1723, s. 89–92.

HEBRON, Jiří. Principium et fundamentum sv. Ignáce. Diplomová práce. Vedoucí práce: prof. PhLic. Vojtěch Novotný, Th.D. Praha: Univerzita Karlova, KTF, 2022, s. 11–22.

HEINSCH, Jan Jiří. Svatý Jan Nepomucký. Laboratorní zpráva č. 01/27, inv. č. O 5666. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha: Národní galerie v Praze, 2001.

HORYNA, Mojmír a OULÍKOVÁ, Petra. Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple: Praha – Staré Město. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2006, s. 9–33. ISBN 80-7195-070-X.

HRDINA, A. I. Dokumenty tridentského koncilu: Dekret o vzývání, uctívání a ostatcích svatých a o svatých obrazech [online]. 25. zasedání, 3. 12. 1563, s. 236–238. [cit. 9. 5. 2026]. Dostupné z: <https://librinostricatholica.cz/download/DokumeTride-z.pdf>

HRONOVÁ, Martina. Vliv směsných sikativ na charakteristiky zasychání rostlino-olejných fermeží. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Ústav chemie, 2019, s. 25–26. [online]. [cit. 25. 1. 2026]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/x6xqo/Bakalarka_Martina_Hronova_1.pdf

„Jesus Hominum Salvator“. In: catholica.cz [online]. Dostupné z: <https://catholica.cz/?id=41>

JANSON, Jonathan. Details of Vermeer's Painting Technique (Lapis Lazuli). In: essentialvermeer.com [online]. 2001–2026. [cit. 1. 5. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/details/details_pitcher.html

JANSON, Jonathan. Preparation of the Painting: Support, Sizing and Grounding. In: essentialvermeer.com [online]. 2001–2026. [cit. 9.–19. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html

JANSON, Jonathan. The Anatomy of Paint: Pigment. In: essentialvermeer.com [online]. 2001–2026. [cit. 5. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/palette/palette_anatomy_of_paint.html

JANSON, Jonathan. The Traditional Wooden Palette. In: essentialvermeer.com [online]. 2001–2026. [cit. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.essentialvermeer.com/palette/wooden_palette.html

JOSHUA, J. Mark. Bohemian Reformation. In: worldhistory.org [online]. 2021. [cit. 12. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.worldhistory.org/Bohemian_Reformation/

KAWAKAMI, Eri. Bulletin of the Research Center of Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II, Studia Rudolphina 17–18. Praha: Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, Artefactum, 2018.

KAZIMOUR, Ivan. Dlouhá cesta k dočasnému Československu. Praha: Martin Koláček – E-knihy jedou, 2018. ISBN 978-80-7589-452-6.

KIPLIK, D. I. Technika malby. Praha: Orbis, 1952, s. 216–220, 251–264, 289, 301, 305, 314–316.

KOLMAČKOVÁ, Tereza. Votivní dary vybraných katolických poutních míst: Teoretická reflexe a analýza dochovaných příkladů. Diplomová práce. Vedoucí práce: PhDr. Jan Zdichynec, Ph.D. Praha, 2018, s. 11. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/100181/120296797.pdf>

KOPECKÁ, Ivana. Preventivní péče o historické objekty a sbírky v nich uložené. Praha: Státní ústav památkové péče, 2002, s. 11. ISBN 1210-5538.

KOPECKÁ, Ivana a NEJEDLÝ, Vratislav. Průzkum historických materiálů: analytické metody pro restaurování a památkovou péči. Praha: Grada, 2005, s. 15–29.

KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada Publishing, 2004, s. 134, 204, 243–254.

LE PRINCE, Charleston Art Galleries. What Is Scumbling? Techniques, History and Contemporary Examples. In: leprince.com [online]. 2026. [cit. 8. 4. 2026]. Dostupné z: <https://leprince.com/blogs/about-art/what-is-scumbling-techniques-history-and-contemporary-examples>

- LESNIAKOVÁ, Petra. Vybrané metody průzkumu předmětu kulturního dědictví (NAKI II), 2018–2022, s. 10–25.
- LEXIKON, Quirin. Jan Jiří Hering. In: [quirin-lexikon.art](https://quirin-lexikon.art/hering-jan-jiri/) [online]. 13. 2. 2023. [cit. 10. 5. 2026]. Dostupné z: <https://quirin-lexikon.art/hering-jan-jiri/>
- LEXIKON, Quirin. Matyáš Mayer. In: [quirin-lexikon.art](https://quirin-lexikon.art/mayer-matyas/) [online]. 2023. [cit. 11. 2. 2026]. Dostupné z: <https://quirin-lexikon.art/mayer-matyas/>
- LUKAS, Jiří. Svaté obrázky. Pražská devoční grafika 18. a 19. století. Praha, 2017. Kat. č. 66, s. 63.
- MANYLA, My. Photos of Manila: Death Mask [online]. 2. 2. 2010. [cit. 10. 5. 2026]. Dostupné z: <https://manila-photos.blogspot.com/2010/02/death-mask.html>
- MARTIN, James. Jezuitský návod (téměř) na všechno. Přel. Františka Böhmová. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2018, s. 20–25, 393.
- MARYA. Rubens in a Workshop Full of People. In: [paintandpainting.com](https://paintandpainting.com/rubens-in-a-workshop-full-of-people/) [online]. 2024. [cit. 11. 3. 2026]. Dostupné z: <https://paintandpainting.com/rubens-in-a-workshop-full-of-people/>
- MAYER, Matyáš. Svatý Václav mezi Anděli (1629). Laboratorní zpráva 10/107. Chemická analýza: Ing. Radka Šefců. Praha: Národní galerie v Praze, 2010.
- Mikroskopy: Fluorescence [online]. [cit. 10. 2. 2026]. Dostupné z: <https://www.mikroskop-mikroskopy.cz/fluorescence/>
- NÁRODNÍ ARCHIV, Praha. APA III, kart. 119a, Inventar der sct. Salvator Kirche 1884, č. 150.
- NÁRODNÍ ARCHIV, Praha. APA – S III/1, kart. 14, Sc. Salvator Inventarien, položka č. 396.
- NÁRODNÍ ARCHIV, Praha. APA – S III/2, Inventarium der Kirche St. Salvator pro 1880, č. 153.
- NÁRODNÍ KNIHOVNA České republiky. Jezuitská tiskárna v Praze (1635–1773) [online]. 2026. [cit. 15. 4. 2026]. Dostupné z: <https://www.nkp.cz/program-akci/exponaty-mesice-unor-2026>
- NÁRODNÍ KNIHOVNA České republiky, Oddělení rukopisů a starých tisků. Ephemerides Ecclesiae Pragae ad Sanctum Salvatorem Soc. Jesu. Sign. XXIII C 98, fol. 46v, 47r, 59r, 66v.
- NÁRODNÍ KNIHOVNA České republiky, Oddělení rukopisů a starých tisků. Sign. XXIII C 99, fol. 24r, 106r, 155r, 156v, 174r.
- NATIONALBIBLIOTHEK, Österreichische. Vídeň, Cod. 11963 (Litterae annuae, 1670–1674), fol. 635r–v.
- NEČÁSKOVÁ, Milena. Restaurátorská zpráva: Obrazy Zázračné obrácení sv. Norberta, sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka. Praha: Restaurátorská umělecká společnost Brandl; Strahovský klášter, 2017.
- NEJEDLÝ, Vratislav. Restaurování a ochrana uměleckých děl / Retuše uměleckých děl. In: Konference sdružení pro ochranu památek Arte-Fakt v Litomyšli, 2010 [online]. [cit. 3. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.arte-fakt.cz/dokumenty/V.konf/V.sbornik_6-11.pdf
- NEUMANN, Jaromír. Český barok. 2., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 24–72.
- NEW ORLEANS, Province of the Society of Jesus. St. Ignatius of Loyola. In: [gonzaga.edu](https://www.gonzaga.edu/about/our-mission-jesuit-values/gonzagas-history/st-ignatius-of-loyola) [online]. [cit. 12. 3. 2026]. Dostupné z: <https://www.gonzaga.edu/about/our-mission-jesuit-values/gonzagas-history/st-ignatius-of-loyola>
- NIKITIN, Michail Kapitonovič; MELNIKOVA, Jelena Petrovna a PŘÍHODA, Jiří. Chemie v konzervátorské a restaurátorské praxi. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 41. ISBN 80-210-3062-3.
- NOVES SARGENT, R. On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600. *Renaissance Quarterly*. 2011, 64(3), s. 800–846.

OPUS Instrument. Apollo Camera. In: opusinstruments.com [online]. 2025. [cit. 11. 1. 2026]. Dostupné z: <https://www.opusinstruments.com/cameras/apollo-camera/>

OULÍK, Jan. Osobní sdělení. E-mailová komunikace. 13. 4. 2026.

OULÍKOVÁ, Petra. Klementinum. Praha: Národní knihovna České republiky, 2019, s. 147, 154, 242–243.

OULÍKOVÁ, Petra. Klementinum: průvodce. Praha: Národní knihovna ČR, 2006, s. 6–7.

POKORNÝ, Adam. Technika malby Petra Brandla. In: STECKEROVÁ, Andrea (ed.). Petr Brandl 1668–1735: studie. Praha: Národní galerie v Praze, 2018, s. 208. ISBN 978-80-7035-687-6.

POKORNÝ, Adam a SKALICKÝ, Jan (eds.). Restaurátorský průzkum nástěnných maleb v kostele Panny Marie a kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně. Zprávy památkové péče. 2019, roč. 79, č. 4, s. 410–411.

PROGOLAB. Plynová chromatografie s hmotnostním spektrometrem. In: pragolab.cz [online]. 2026. [cit. 7. 2. 2026]. Dostupné z: <https://www.pragolab.cz/chromatografie-a-ms/gc-ms>

PROPAMÁTKY. Restaurovaný oltářní obraz Proměnění Páně se vrátil do kostela Nejsvětějšího Salvátora v Klementinu. In: propamatky.cz [online]. 31. 12. 2018. [cit. 10. 5. 2026]. Dostupné z: <https://www.propamatky.cz/zpravodajstvi/40835-restaurovany-oltarni-obraz-promeneni-pane-se-vratil-do-kostela-nejsvet-ejsiho-salvatora-v-klementinu>

RICHTER, Václav. Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu. Památky archeologické. 1924–1925, roč. 34, č. 3–4, s. 336–371, zvl. s. 345.

RYAN, A. Edward. St. Ignatius of Loyola. In: Encyclopaedia Britannica [online]. 2026. [cit. 1. 2. 2026]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/St-Ignatius-of-Loyola/Ordination>

SCHADE, Peter. Framing in museums. The Burlington Magazine. Vol. 167, no. 1472 [online]. 2025. [cit. 14. 1. 2026]. Dostupné z: <https://www.burlington.org.uk/archive/article/framing-in-museums>

SCHMIDL, Johannes. Historiae societatis Jesu provinciae Bohemiae. Pragae, 1747 [online]. Pars II, Liber III, N. 144; Pars II, Liber V, N. 49–50; vol. 2, Nr. 193, s. 315–316, 350, 567. [cit. 3. 2. 2025]. Dostupné z: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ155970906

SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika malby. Díl II. Průzkum a restaurování obrazů. Praha: Paseka, 2003, s. 75, 173–193, 221. ISBN 80-7185-610-X.

SLOTSGAARD, Louise Tine. Tracing the Oval—Characterisation and Construction of Original Danish Eighteenth-Century Strainers from Portraits by Jens Juel. Arts. 2022, 11(3) [online]. [cit. 4. 5. 2026]. Dostupné z: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/3/55>

SROVNAL, Filip. Ke stavebním proměnám interiéru kostela Nejsvětějšího Salvátora v pražském Klementinu. Staletá Praha. 2023, roč. XXXIX, č. 1, s. 83. [online]. Dostupné z: <https://staletapraha.cz/pdfs/pha/2023/01/03.pdf>

SROVNAL, Filip. Vidění sv. Ignáce v La Storta v pražském kostele Nejsvětějšího Salvátora od Jana Jiřího Heringa. Kap. I. Pražské Vidění v La Storta.

STEVENS, Antonín. Immaculata (1670). Laboratorní zpráva 10/60. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha: Národní galerie v Praze, 2010.

STEVENS, Antonín. Svatý Norbert při adoraci (1658–1680). Laboratorní zpráva 10/19. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha: Národní galerie v Praze, 2010.

ŠKRÉTA, Karel. Svatý Václav. Laboratorní zpráva 10/52, inv. č. O 1824. Chemická analýza: I. Vernerová. Praha: Národní galerie v Praze, 2010.

- ŠKRÉTA, Karel. Svatý Václav Voříkovský z Kunratic (17. stol., dílenská práce). Laboratorní zpráva 10/82, inv. č. O 1096. Chemická analýza: Jana Odvářková. Praha: Národní galerie v Praze, 2010.
- ŠMAHEL, František. Recenze a reflexe. Dějiny – Teorie – Kritika. 2011, č. 2, s. 370–371.
- ŠRONĚK, Michal. Pražský malířský cech a jeho reprezentace v pozdním středověku a raném novověku. Umění. 2016, roč. LXIV, č. 5, s. 373.
- ŠRONĚK, Michal et al. Umění české reformace: 1380–1620. Praha: Academia, 2010.
- ŠTUKO. Restaurátorská zpráva. Praha, 1969. Strojopis, s. 1–4. Uloženo v: NPÚ ÚOP v Praze, dokumentační fondy, sign. RZ 10.
- THYSSEN-BORNEMISZA, Museum National. Discovering Caravaggio. Technical study and restoration of Saint Catherine of Alexandria; Mysterious dress: Micro-sample of the robe. In: museothyssen.org [online]. 2026. [cit. 29. 4. 2026]. Dostupné z: <https://www.museothyssen.org/en/conservation/discovering-caravaggio-saint-catherine-alexandria>
- TUŠEROVÁ, Petra. Historické a současné metody a materiály pro rentoaláž obrazů na plátně. Diplomová práce. Praha: Akademie výtvarných umění, Restaurování malířských děl a polychromované plastiky, škola prof. K. Strettiho, 2014, s. 2.
- ULLMANN, Vojtěch. X-záření – rentgenová diagnostika. In: astronuklfyzika.cz [online]. [cit. 7. 9. 2025]. Dostupné z: <https://astronuklfyzika.cz/JadRadMetody.htm#2>
- VÁCHA, Štěpán. Jesuit Churches, Jesuit Art and Czech Lands, 1556–1729. In: HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). Missionizing through the Arts. Lanham, 2023, s. 240–245.
- VAN LAAR, Paul a STOLS-WITLOX, Maartje (eds.). A Historical, Visual and Scientific Analysis of Coloured Grounds in Netherlandish Paintings, 1550–1650. In: downtotheground [online]. 2018. [cit. 26. 4. 2026]. Dostupné z: <https://downtotheground.rkdstudies.nl/about/>
- VAN LAAR, Paul. Down to the Ground [online]. 2018. Dostupné z: <https://downtotheground.rkdstudies.nl/entries-table-simple/>
- VLÁDA ČR. Rudolfův majestát. In: vlada.gov.cz [online]. 2026. [cit. 1. 4. 2026]. Dostupné z: https://vlada.gov.cz/assets/udalosti/FFUK_Majestat.pdf
- VLČEK, Pavel (ed.). Umělecké památky Prahy: Staré Město, Josefov. Praha: Academia, 1996, s. 109–114, zvl. s. 112. ISBN 80-200-0538-2.
- VLNAS, Vít. Jan Nepomucký, česká legenda. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 57–59, 78.
- VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. In: encyklopedieknihy.cz [online]. Praha, 2006. [cit. 12. 2. 2026]. Dostupné z: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Vera_effigies
- VOJT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. In: encyklopedieknihy.cz [online]. Knihovna AV ČR, 2026. [cit. 2. 1. 2026]. Dostupné z: <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/AMDG>
- VYZNAM SLOV. Ikonoklasmus. In: vyznam-slov.yin.cz [online]. [cit. 6. 5. 2026]. Dostupné z: <https://vyznam-slov.yin.cz/i/ikonoklasmus/>
- WAGNEROVÁ, H. Evidenční list movité kulturní památky: kaple sv. Ignáce evangel.; Kostel Nanebevzetí P. Marie. Ordinariát Hradec Králové, 1964. Poř. č. 4579, SN41145/6-427.
- WETERING, Ernst van de. Rembrandt: The Painter Thinking. London and New York: Routledge, 2025, s. 23. ISBN 9781003702771.

WITLOX-STOLS, Maartje. Grounds, 1400–1900 [online]. 2012, s. 162–175. [cit. 3. 2. 2026]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900

WITLOX-STOLS, M. J. N. Historical Recipes for Preparatory Layers for Oil Paintings in Manuals, Manuscripts and Handbooks in North West Europe, 1500–1900: Analysis and Reconstructions. University of Amsterdam, UvA-DARE Digital Academic Repository [online]. 2014, s. 207–208. [cit. 7. 5. 2026]. Dostupné z: <https://dare.uva.nl/id/d857e372-47a7-4afe-aa70-df209368ee9d>

ZLATOHLÁVKOVÁ, Eliška. Lombardská východiska Arcimboldova autoportrétu [online], s. 20. Dostupné z: https://www.academia.edu/34095462/Lombardsk%C3%A1_v%C3%BDchodiska_Arcimboldova_auto-portr%C3%A9tu

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, Vídeň. Cod. 11963 (Litterae annuae, 1670–1674), fol. 635r–v.

Biografia de Filippo Spinelli, Cardeal Napolitano. In: Scribd [online]. [cit. 10. 4. 2026]. Dostupné z: <https://pt.scribd.com/document/868432794/Filippo-Spinelli>

RESTAURÁTORSKÝ PRŮZKUM

VIDĚNÍ SVATÉHO IGNÁCE Z LOYOLY



avu

ZÁKLADNÍ ÚDAJE O DÍLE:

Název: Vidění svatého Ignáce z Loyoly

Autor: Neznámý

Datace: 1603

Technika: olej na plátně

Rozměry: 232,5 x 132,2 cm

Majitel: Akademická farnost u kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze

Inv. číslo: -

Provenience: neznámá

Předchozí restaurátorské zásahy: ano

Termín zahájení a ukončení průzkumu: 2.12. 2024 - 30.5. 2025

Laboratorní průzkum: ano

Počet stran dokumentace: 283

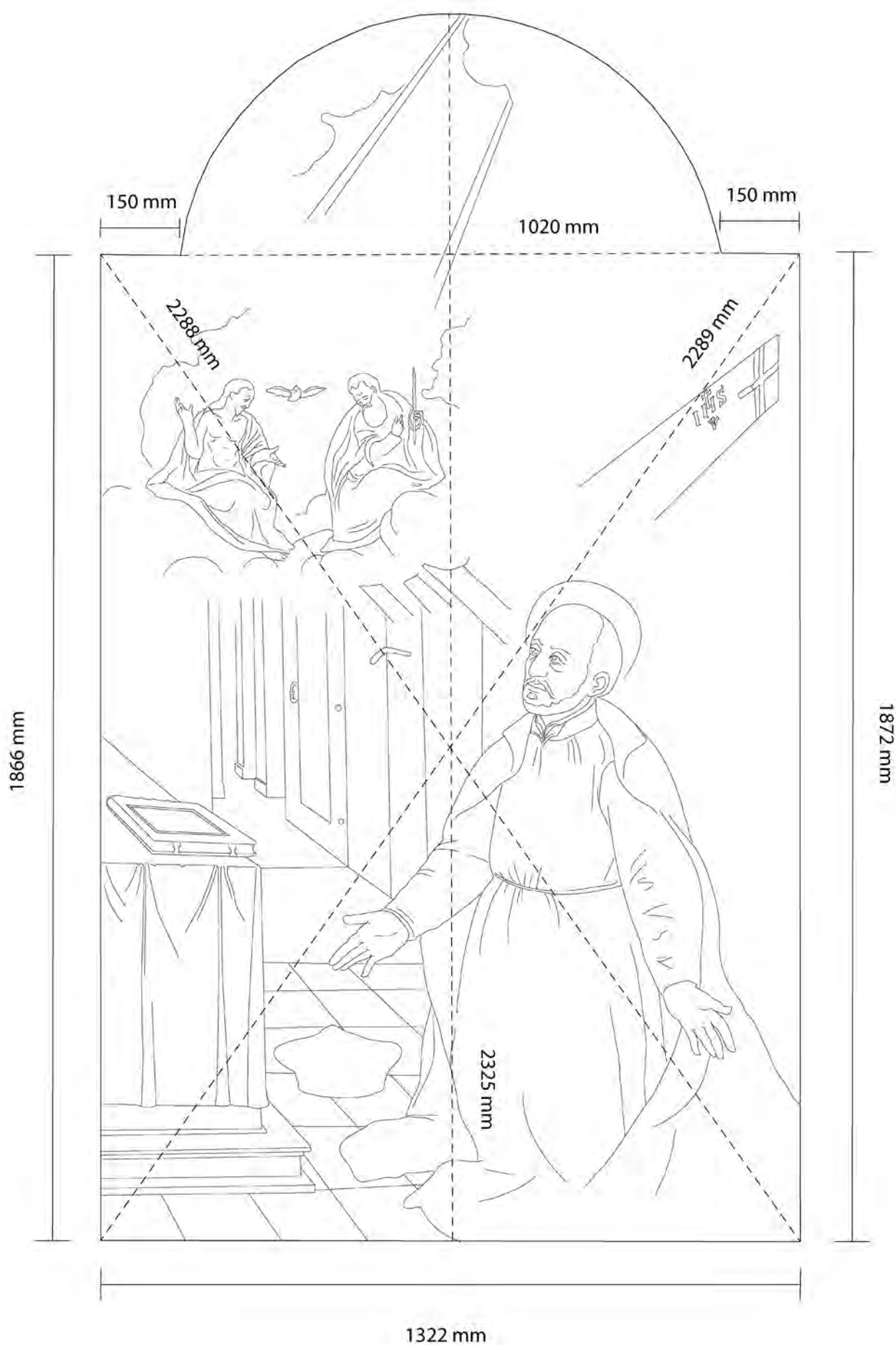
Pedagogický dohled: prof. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.
odb. as. MgA. David Hrabálek

Restaurátor: Pavel Geryk
student
ateliéru Restaurování výtvarných děl
malířských a polychromované plastiky

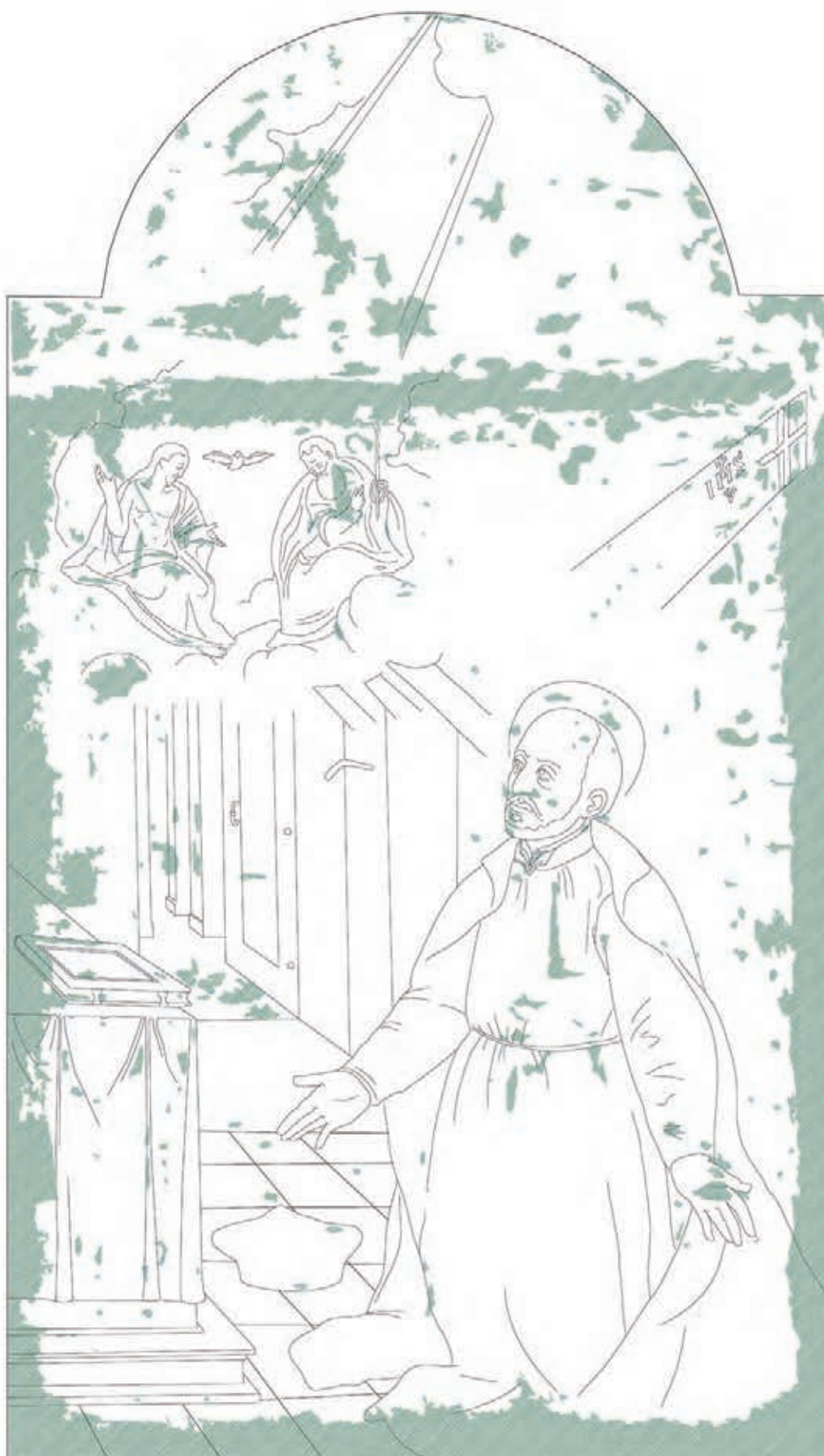
Zákresy a vyhodnocení vyhotovených analýz



Přední strana ve viditelném světle, VIS

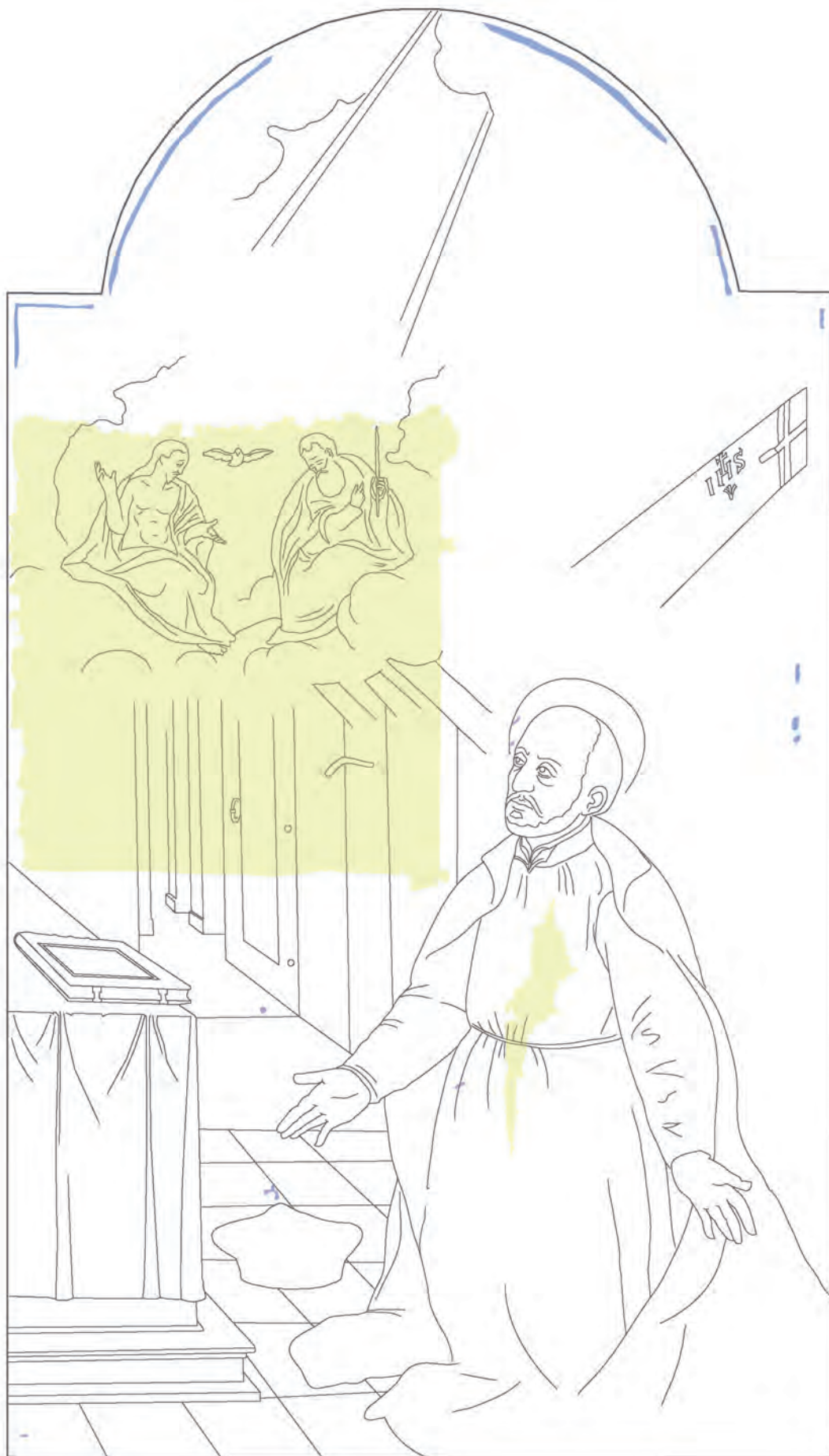


Zákres rozměrů díla



Zákres rozsahu viditelných retuší v UVL

 Retuše



Zákres krakeláže a perforace

■ krakeláž ■ perforace



Zákres defektů - protržení plátna a vypadené malby

— protržené - - - abraze ■ vypadené ✕ otvory pro ukotvení svatozáří



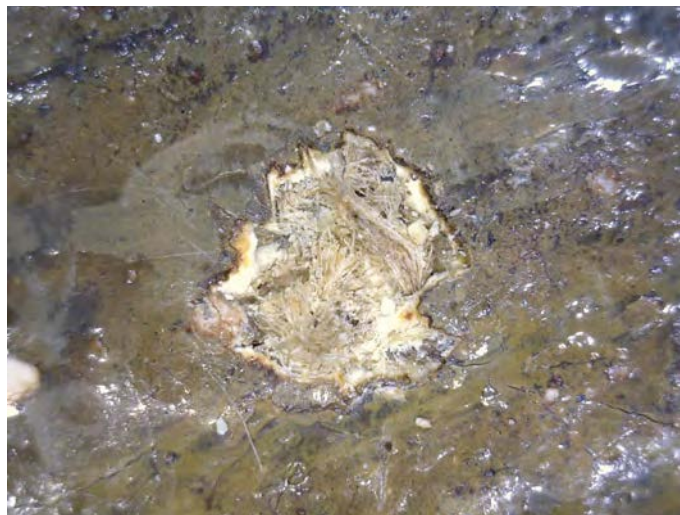
- Zákes pentimenti - autorských změn v malbě
- ▲ upřesnění lokace míst autorských změn
- A - dlouhá látka s dekorem; B - kratší červená látka; C - zmačkaná látka; D - posunutí sklonu rohu; E - posunutí v čele, F - úprava prstů



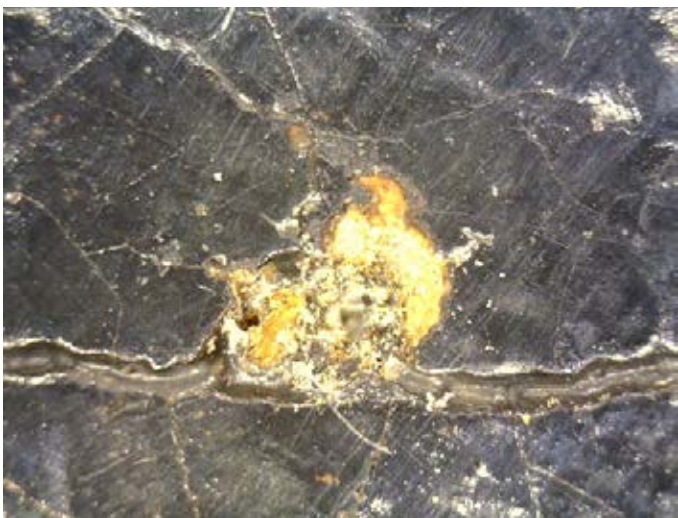
Zákres odebraných vzorků pro analýzu



1)



2)



3)



4)



5)



6)



7)

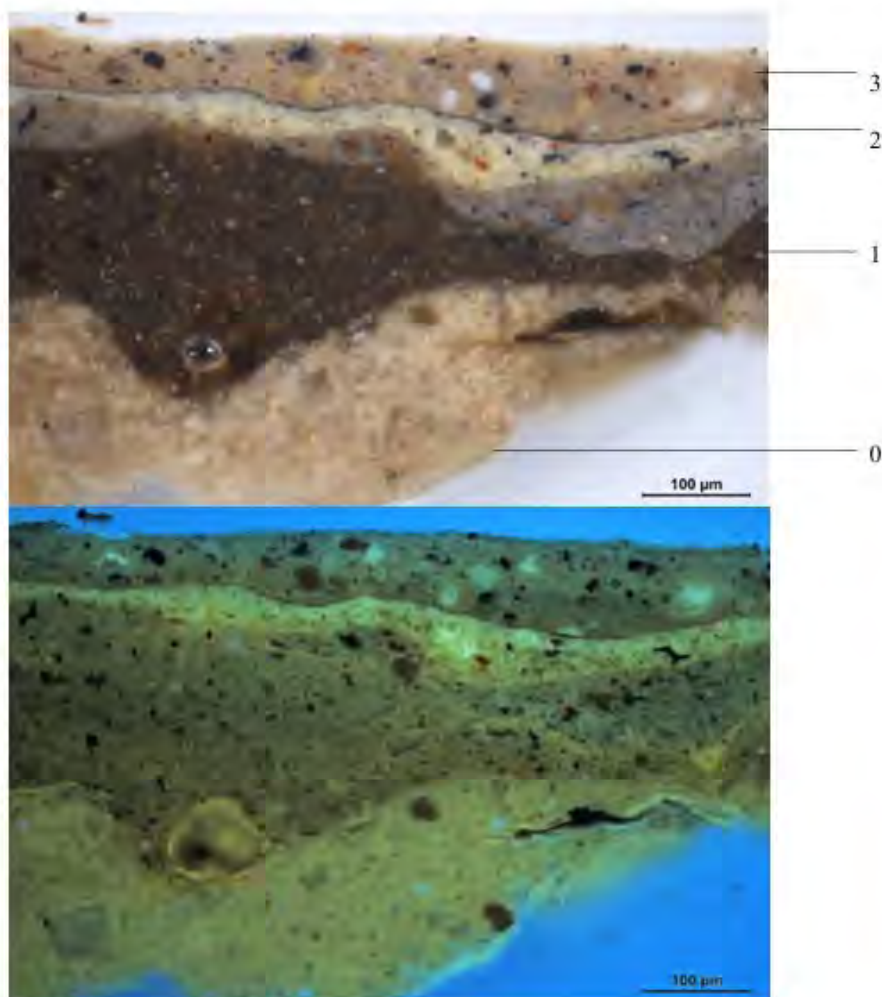
Vzorek I: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: žluté pozadí Svatá Trojice

fragmentární vrstva č.0 – vlákno plátna

tmavě hnědá vrstva č.1 s podkladem – jedná o hlinito-křemičitanové souvrství, horní část je pigmentována železitými hlinkami, réвовou černí a malým množstvím olovnaté běloby, vzhledem k primární luminiscenci v UV záření obsahuje souvrství olej či směs oleje s pryskyřicí, bez viditelných povrchových nečistot

světle žlutá vrstva č.2 s šedavým podkladem – olejem či olejo-pryskyřičným pojené souvrství pigmentované olovnatou bělobou, olovnato-cínčitou žlutí, železitou hnědí (jedná se o oxidy železa s malým podílem křemičitanu), réвовou černí a malým množstvím červených částic rumělky, výrazná vrstva ztmavlého laku a povrchových nečistot

světle hnědá vrstva č.3 – olejem pojená přemalba, pigmentovaná směsí olovnaté běloby, neapolské žlutí (nejvíce používána mezi lety 1750-1850), hnědých železitých hlinek, uhlikaté černě, červených částic oxidů železa, malého množství umělého ultramarínu a křídly, vrstva je bez laku či viditelných povrchových nečistot



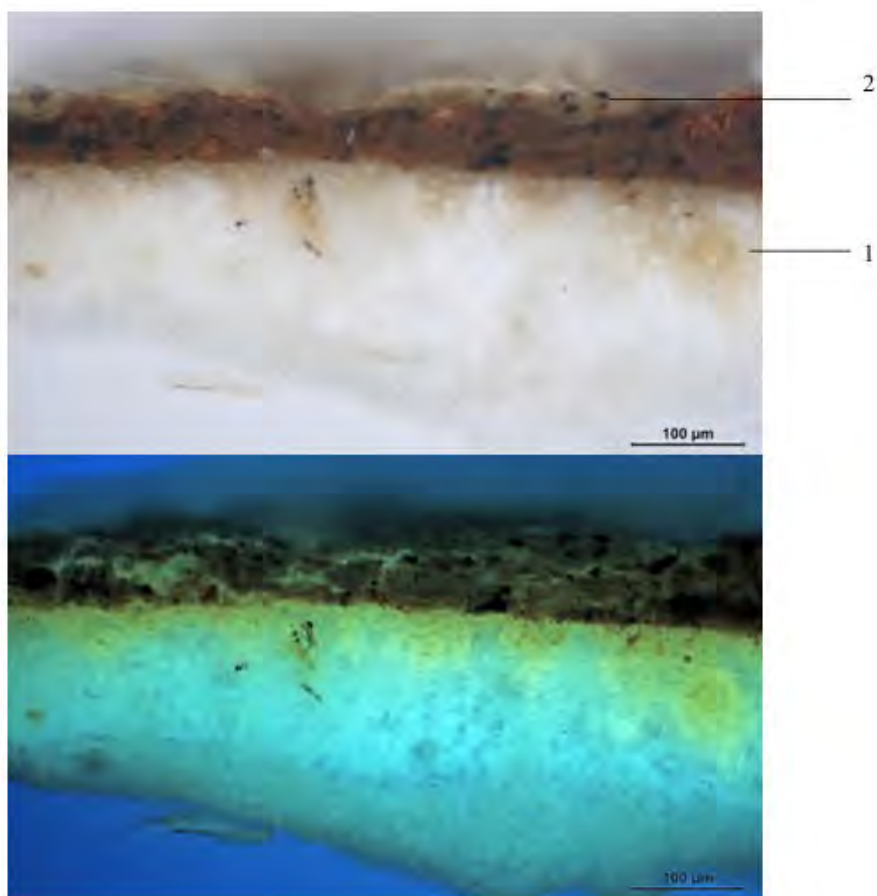
Číslo zprávy: M 2505

Průzkum provedla v Laboratoři restaurátorské školy AVU v Praze Ing. Jiřina Přikrylová

Průzkum obsahuje 15 stran textu a 29 fotografií.

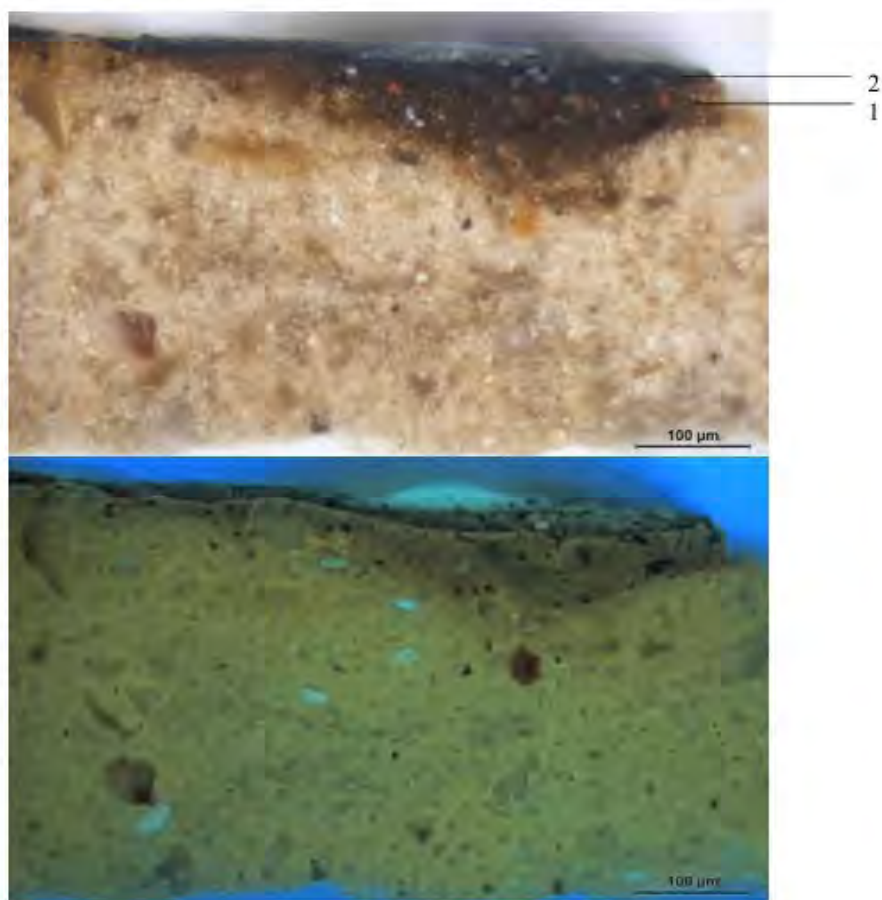
Vzorek II: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: žlutá luneta IHS

bělavá vrstva č.1 – křídový tmel plněný boloňskou křídou, na povrchu vrstvy je na snímku v UV záření dobře pozorovatelný průnik pryskyřičné izolace
fragmentární silně rozrušená hnědě okrová vrstva č.2 s tmavě hnědým podkladem – olej obsahující souvrství, pigmentované směsí olovnaté běloby, neapolské žlutí (nejvíce používána mezi lety 1750-1850), hnědých železitých hlinek, uhlíkaté černě, červených částic oxidů železa, malého množství umělého ultramarínu a křídou (složením blízká vrstvě č.2 vzorku č.X)



Vzorek III: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: tmavé pozadí – předěl- krakeláž IHS

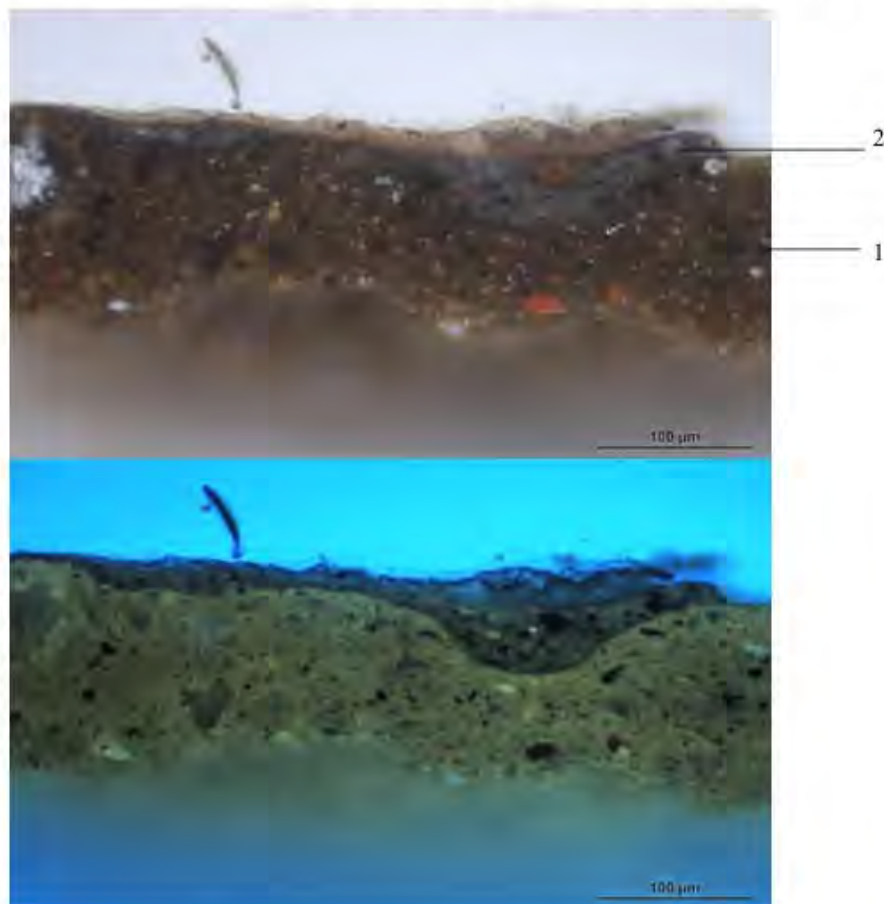
tmavě hnědá vrstva č.1 s podkladem – jedná o hlinito-křemičitanové souvrství, horní část je pigmentována železitými hlinkami, révovou černí a malým množstvím olovnaté běloby, vzhledem k primární luminiscenci v UV záření obsahuje souvrství olej či směs oleje s pryskyřicí, zajímavostí je přítomnost tenké rumělkové vrstvy na rozhraní obou vrstev (lépe pozorovatelné na pravé straně fotografie), povrch souvrství je bez viditelných povrchových nečistot – viz vzorek I
tmavá vrstva č.2 – olejem či olejo-pryskyřičným pojená vrstva pigmentovaná olovnatou bělobou, uhlikatou černí a několika zrnky rumělky, na snímku v UV záření lze pozorovat fragmenty dvou lakových vrstev jejichž povrch je zesvětlen retuší olovnaté běloby a křídý



Vzorek IV: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: tmavé pozadí – pravý okraj

tmavě hnědá vrstva č.1 – jedná o povrchovou část podkladového hlinito-křemičitanové souvrství, pigmentovanou železitými hlinkami, révovou černí a malým množstvím olovnaté běloby, vzhledem k primární luminiscenci v UV záření obsahuje souvrství olej či směs oleje s pryskyřicí (viz vzorky I a III), zajímavostí této vrstvy je přítomnost několika částic smaltu, ve vrstvě jsou krom smaltu přítomny také transparentní částice křemene

tmavá vrstva č.2 – olejem či olejo-pryskyřičným pojená vrstva pigmentovaná olovnatou bělobou, uhlikatou černí, hnědými oxidy železa a zrna rumělký, na snímku v UV záření lze pozorovat tři navzájem nečistotami oddělené lakové vrstvy, spodní dvě jsou pigmentovány červenými částicemi



Vzorek V: fotografie v bočním světle (foto J. Přikrylová)

Místo odběru: inkarnát – tvář sv. Ignáce

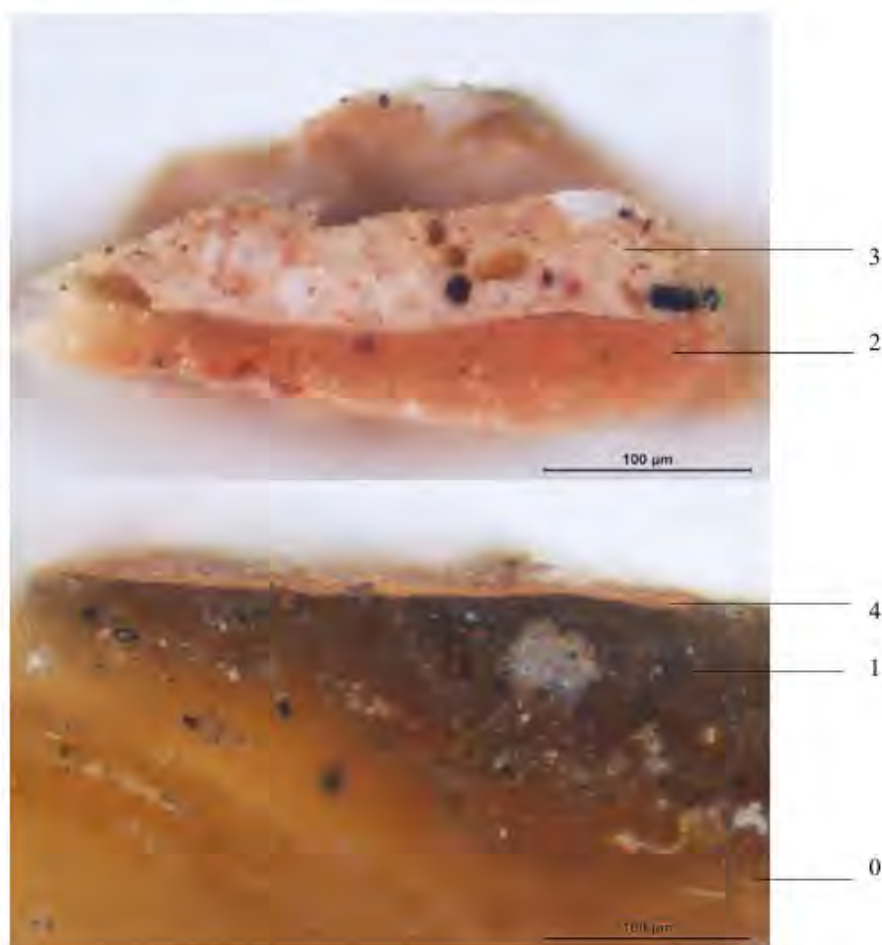
fragmentární vrstva č.0 – vlákna plátna

transparentní tmavě hnědá vrstva č.1 – pravděpodobně směs organického pojiva, vláken, nečistot, a fragmentů starších barevných vrstev

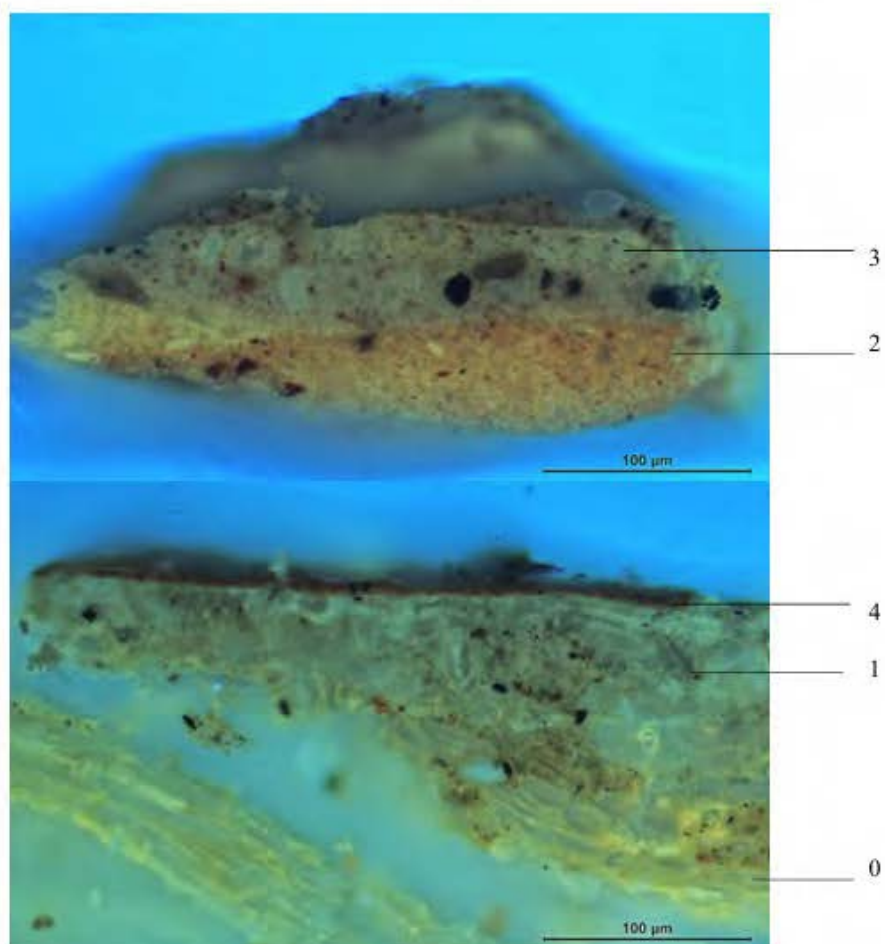
souvrství č.2 – jedná se o křídové podkladové vrstvy (uhličitanová křída s obsahem mikrofosilií) podle snímku v UV záření olejem či olejo-pryskyřičným pojivem pojené, část souvrství je pigmentována cihlově zbarvenou železitou hlinkou, povrchová část podkladu (viz levá část souvrství) je téměř bez pigmentace (viz vzorek č.VI)

vrstva inkarnátu č.3 – olej obsahující souvrství nanesené ve třech vrstvách, pigmentované pravděpodobně směsí olovnaté běloby, rumělky, černě, hlínky a malého množství vysrážené červeného organického barviva, povrch souvrství s vrstvou povrchových nečistot je oddělen (viz horní foto vzorku)

cihlově zbarvená vrstva č.4 – retuš?



Vzorek V: fotografie v UV odraženém světle (foto J. Příkrylová)



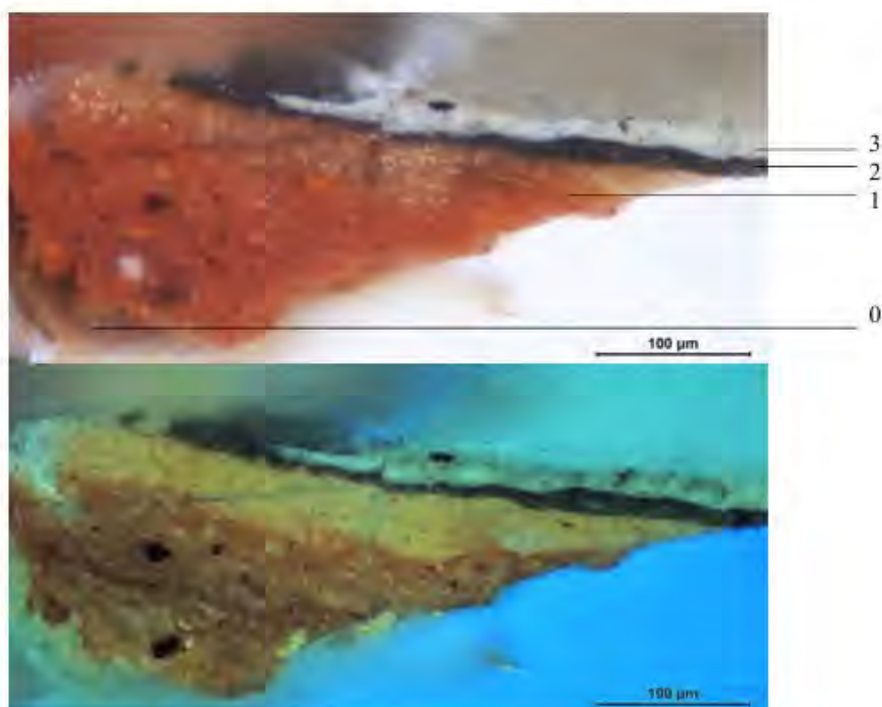
Vzorek VI: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: svatozář sv. Ignáce - spoj

fragmentární vrstva č.0 – vlákna plátna

souvrství č.1 – jedná se o křídové vrstvy (uhličitanová křída s obsahem mikrofosilií) podle snímku v UV záření olejem či olejo-pryskyřičným pojivem pojené, spodní část souvrství je pigmentována cihlově zbarvenou železitou hlinkou a několika poměrně velkými oranžovými částicemi suříku, povrchová část podkladu je téměř bez pigmentace

černá vrstva č.2 se světlejším podkladem (rozlišení vrstev je lépe patrné na snímku v UV záření) – olej obsahující souvrství, pigmentované olovnatou bělobou, uhlikatou černí a hnědými částicemi oxidů železa s malým podílem křemičitanů, díky barevnosti povrchu vrstvy nelze pozorovat přítomnost nečistot, vzhledem k průběhu krakely se technologicky může jednat o podklad vrstvy č.3

fragmentární bílá vrstva č.3 – olej obsahující vrstva, pigmentovaná směsí olovnaté a cínové běloby spolu s křídou, silná povrchová laková vrstva, do které pronikají pigmenty barevné vrstvy



Vzorek VII: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)

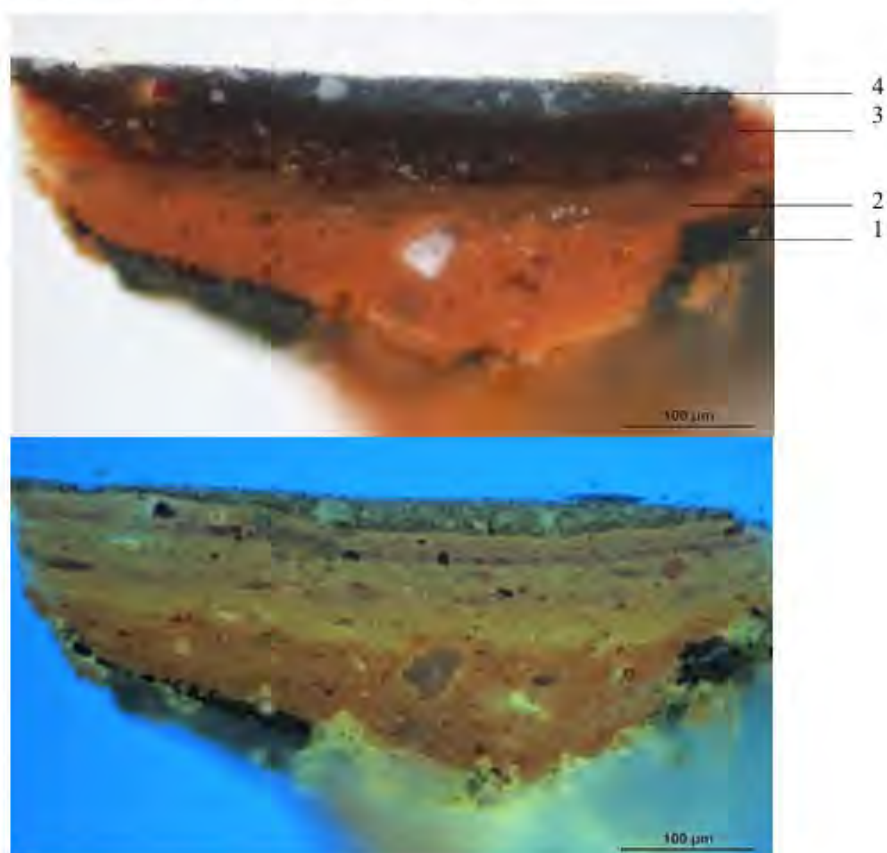
Místo odběru: stůl – drapérie pod knihou

fragment tmavé vrstvy č.1 – pigmentované černí spolu se směsí hlinek, rozrušení vrstvy

souvrství č.2 – jedná se o křídové vrstvy (uhličitanová křída s obsahem mikrofosilií) podle snímku v UV záření olejem či olejo-pryskyřičným pojivem pojené, spodní část souvrství je pigmentována cihlově zbarvenou železitou hlinkou a několika poměrně velkými oranžovými částicemi suříku, povrchová část podkladu je téměř bez pigmentace

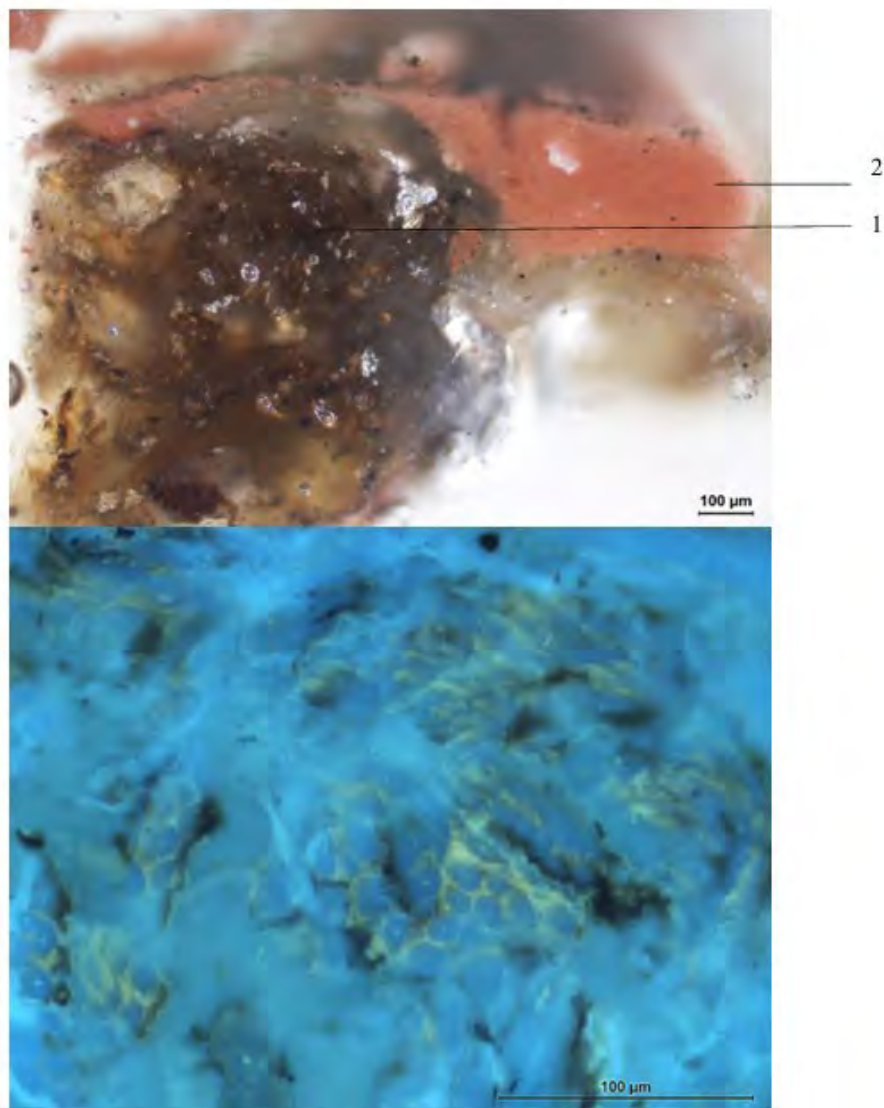
transparentní červená vrstva č.3 – olejem, či směsí oleje a pryskyřice pojené souvrství (nanesené ve dvou až třech vrstvách), pigmentované vysráženým červeným organickým barvivem a olovnatou bělobou, bez pozorovatelné vrstvy nečistoty a laku

jemnozrná tmavě šedá vrstva č.4 – pravděpodobně olejem pojená vrstva, pigmentovaná směsí olovnaté běloby a jemnozrné uhlíkaté černě, fragment laku



Vzorek VIII: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: plátno – originální – levý okraj

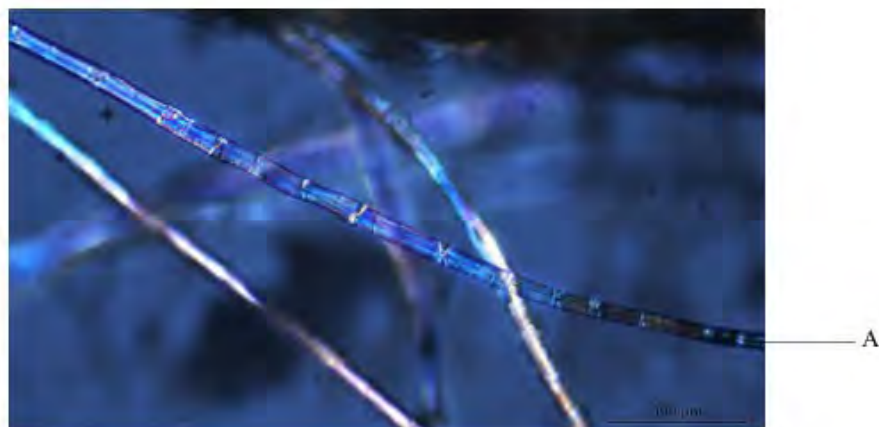
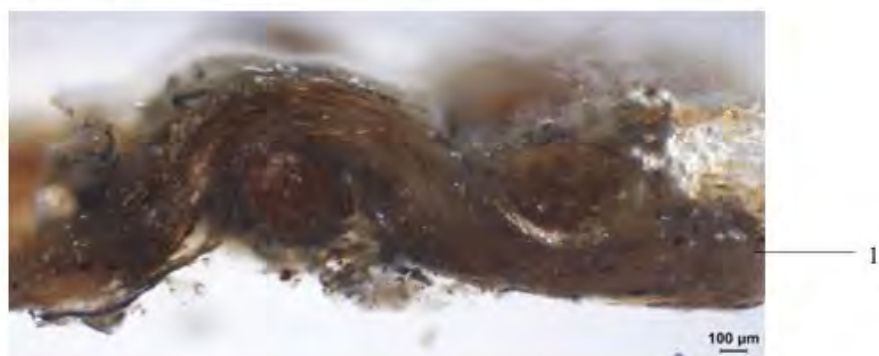
heterogenní vrstva č.1 – nit lněných vláken – příčný řez viz detail na snímku v UV záření
cihlově zbarvená vrstva č.2 – pigmentovaný lak s vrstvou povrchových nečistot



Vzorek IX: fotografie v bočním světle, v procházejícím polarizovaném světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: plátno – luneta – levý okraj

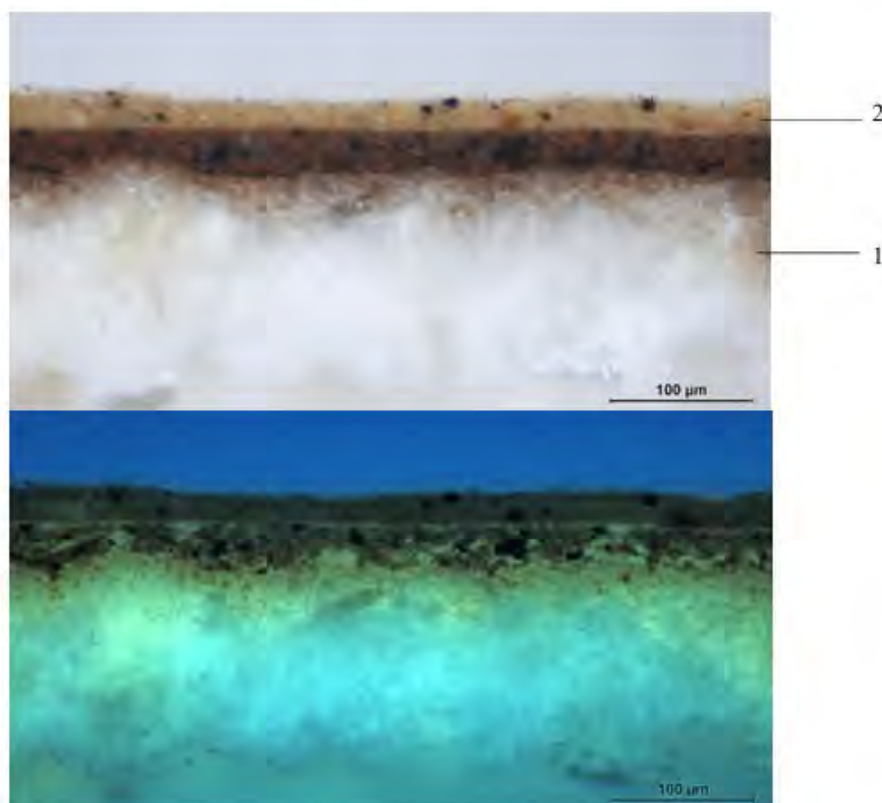
vrstva č.1 – nábrus plátna – dobře patrný útek a osnova lněného malířského plátna

vlákno A – na fotografii v procházejícím polarizovaném světle je dobře pozorovatelná charakteristická mikro struktura lněného vlákna



Vzorek X: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: žlutá nad holubicí

bělavá vrstva č.1 – křídový tmel plněný boloňskou křídou, na snímku v UV záření dobře pozorovatelný průnik pryskyřičné izolace (s primární žlutou luminiscencí v UV záření)
okrová vrstva č.2 s tmavě hnědým podkladem – olej obsahující souvrství, pigmentované směsí olovnaté běloby, neapolské žluti (nejvíce používána mezi lety 1750-1850), hnědých železitých hlinek, uhlíkaté černě, červených částic oxidů železa, malého množství umělého ultramarínu a křídou (složením blízká vrstvě č.3 vzorku č.I), silná vrstva laku

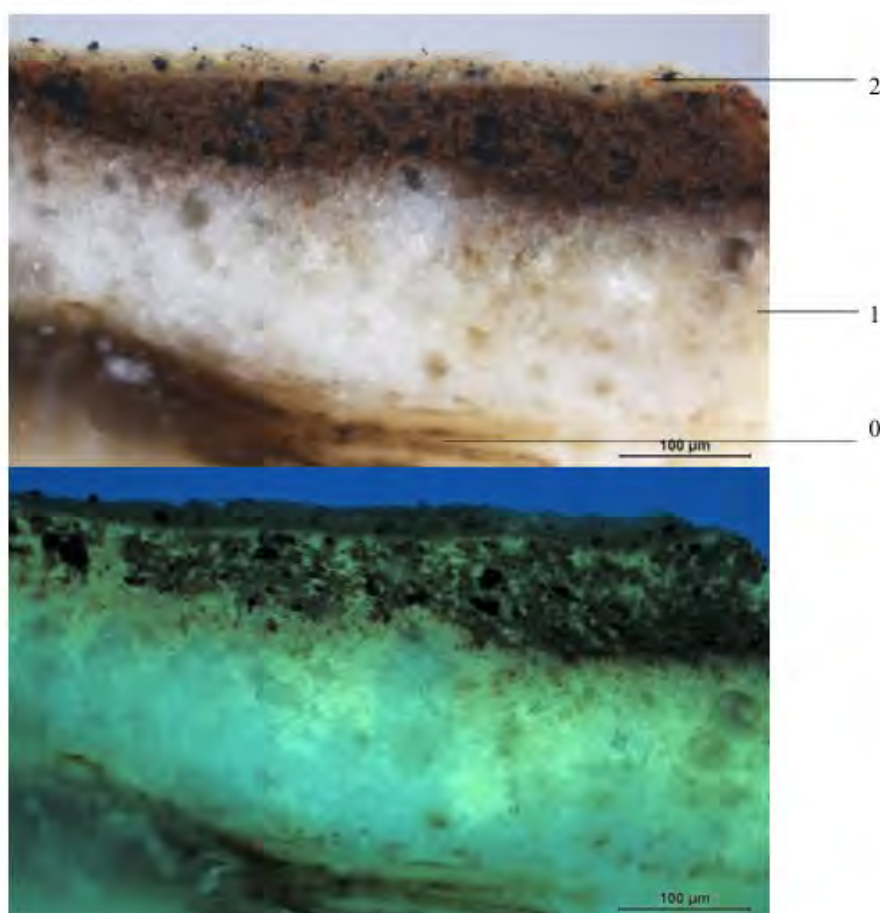


Vzorek XI: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: rozhraní žluté a mraku v lunetě nad holubicí

fragmentární vrstva č.0 – vlákna plátna

bělavá vrstva č.1 – křídový tmel plněný boloňskou křídou, na snímku v UV záření dobře pozorovatelný průnik pryskyřičné izolace (s primární žlutou luminiscencí v UV záření)

okrová vrstva č.2 s tmavě hnědým podkladem – olej obsahující souvrství, pigmentované směsí olovnaté běloby, neapolské žluti (nejvíce používána mezi lety 1750-1850), hnědých železitých hlinek, uhlikaté černě, červených částic oxidů železa, malého množství umělého ultramarínu a křidy (viz vzorek č.X), fragmentární vrstva laku

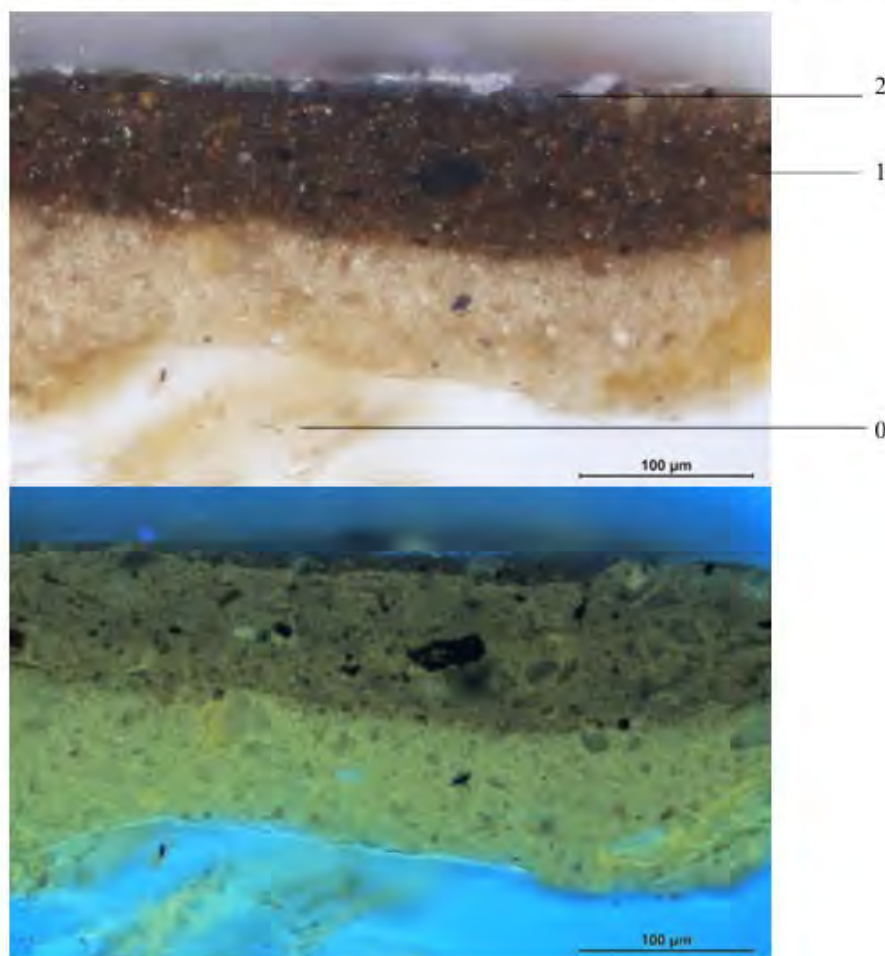


Vzorek XII: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)
Místo odběru: tmavé pozadí – pravý okraj nad vzorkem č.IV

fragmentární vrstva č.0 – vlákna plátna

tmavě hnědá vrstva č.1 s podkladem – podkladové hlinito-křemičitanové souvrství, pigmentované železitými hlinkami, révou černí a malým množstvím olovnaté běloby, vzhledem k primární

luminiscenci v UV záření obsahuje souvrství olej či směs oleje s pryskyřicí (viz vzorky I, III a IV)
tmavá vrstva č.2 – olejem či olejo-pryskyřičným pojená vrstva pigmentovaná olovnatou bělobou, uhlikatou černí, hnědými oxidy železa a zrný rumělkou, na snímku v UV záření lze pozorovat fragmenty laku



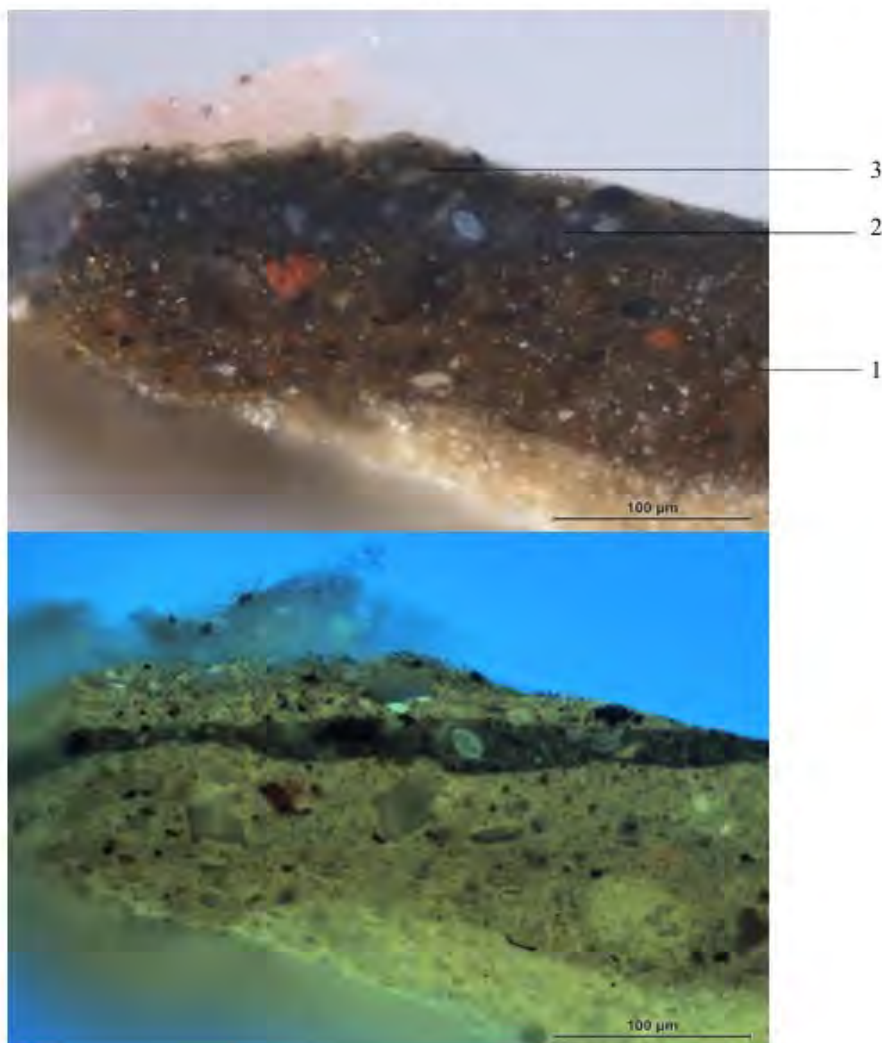
Vzorek XIII: fotografie v bočním světle, fotografie v UV odraženém světle (foto J. Přikrylová)

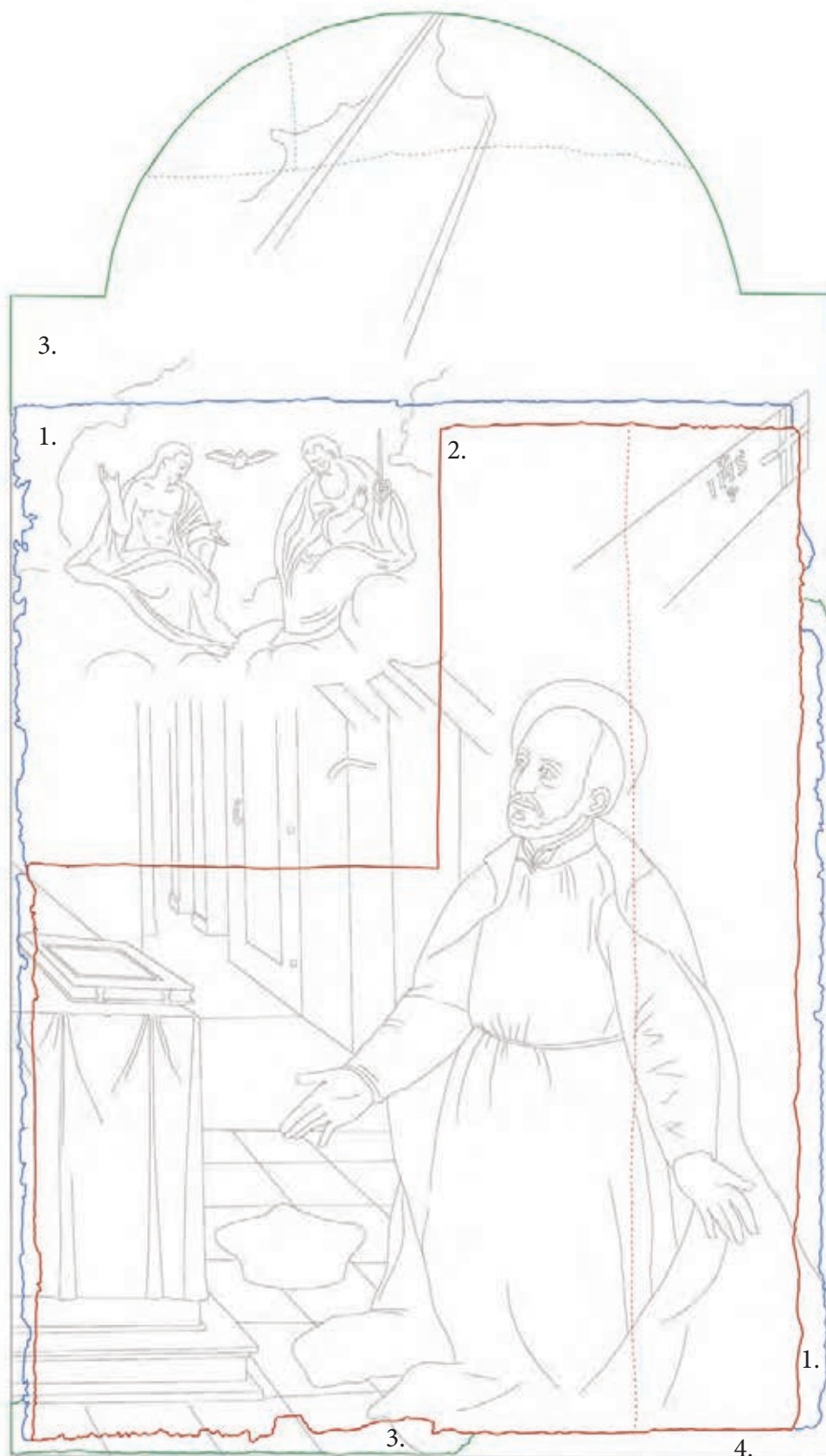
Místo odběru: levý okraj plátna vpravo od vzorku č.VIII

tmavě hnědá vrstva č.1 s podkladem – podkladové hlinito-křemičitanové souvrství, pigmentované železitými hlinkami, réвовou černí a malým množstvím olovnaté běloby, vzhledem k primární luminiscenci v UV záření obsahuje souvrství olej či směs oleje s pryskyřicí

tmavá vrstva č.2 – olejem či olejo-pryskyřičným pojená vrstva pigmentovaná olovnatou bělobou, uhlikatou černí, hnědými oxidy železa a zrnny rumělky, bez povrchových nečistot či fragmentů laku

jemnozrná černá vrstva č.3 – přemalba, pigmentovaná směsí uhlikaté černě, olovnaté běloby, neapolské žluti, hnědých železitých hlinek, červených částic oxidů železa, malého množství umělého ultramarínu a křídly, na povrchu vrstvy je dobře patrný fragment pigmentovaného laku

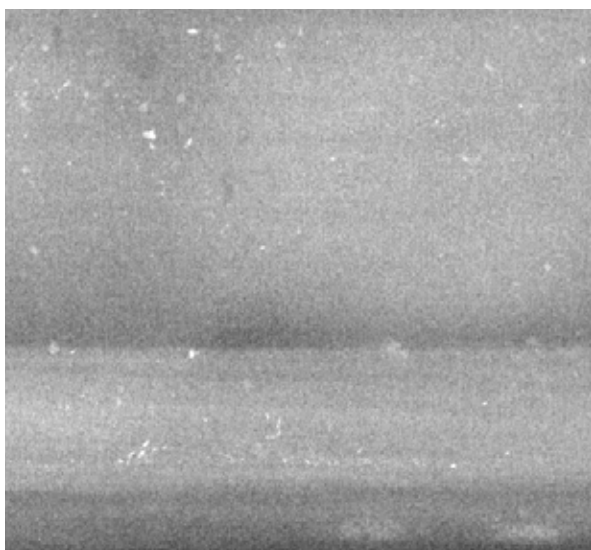




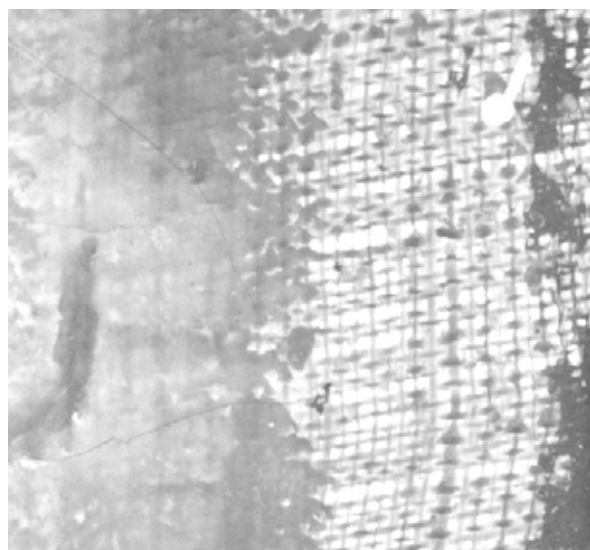
Zákres vyznačených pláten podle jejich ukončení a napojení

- 1. Sv. Trojice - hrubší lněné plátno, hustota: 8 n/cm
- 2. Sv. Ignác - jemnější lněné plátno, hustota: 7-8 n/cm
- 3. Luneta - velmi hrubé lněné plátno, hustota: 10 n/cm
- 4. Rentolované plátno - směs lněného a bavlněného plátna, hustota: 11 n/cm

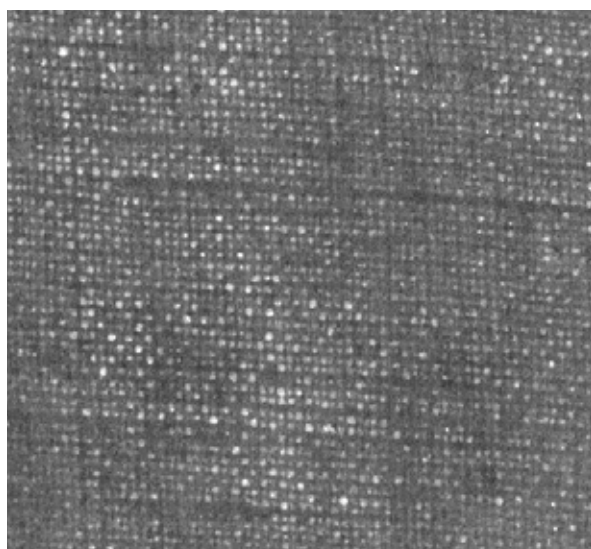
--- Šev spoje plátna



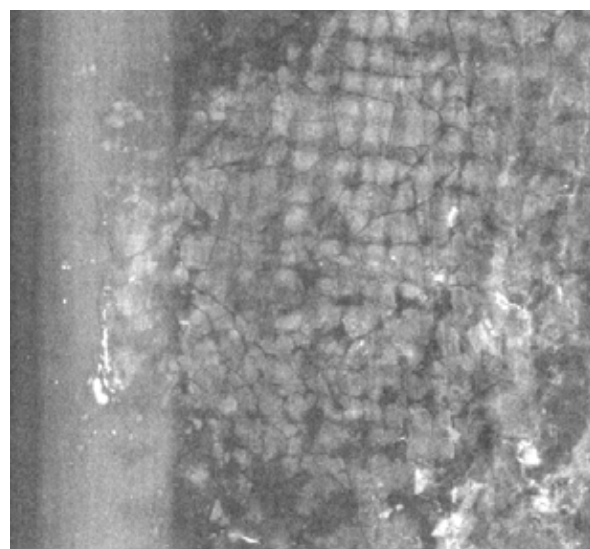
4. rentolované plátno, 11 n/cm



3. luneta, 10 n/cm



2. sv. Ignác, 7-8 n/cm



1. sv. Trojice, 8 n/cm

/ Rozdělení struktury a vazeb pláten podle
zobrazení v rentgenovém záření



Zákres odběru poživ pro plynovou chromatografii s hmotnostní spektrometrií GC-MS



Zákres odběru pojiv pro plynovou chromatografii s hmotnostní spektrometrií GC-MS, detail odběrů
detail odebraných míst



1)



2)

Místa odběru k anlyze poživ dokumentované Dino-light

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

doc. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.
Mag. David Hrabálek
Akademie Výtvarných Umění
U Akademie 4
170 00 Praha 7

Dr. Václav Pitthard
Conservation Scientist
Conservation Science Department
vaclav.pitthard@khm.at
+43 1 52524 5702
+43 1 52524 4398

Vienna, 30.04. 2025

**Report on the GC/MS analyses of composition of organic material
from the oil painting “Vidění sv. Ignáce z Loyloy”
from the St. Salvator Church in Prague**

Introduction

Two samples of organic materials were analysed for the presence of lipid and resinous binding media by gas chromatography - mass spectrometry technique. The analytical procedure for the analysis of lipids is based on the transesterification of fatty acids and the determination of their relative ratios to identify particular lipids; and the analytical procedure for the analysis of resinous binding media is based on the esterification of resinous acids followed by the identification of particular resins according to their resinous acid methyl esters.

Experimental

Analytical procedure for lipids, resins and waxes:

Transmethylation with TMSH:

The samples were placed in vials with conical inserts and then treated with a 0.2M methanolic solution of TMSH (30 µl). The sealed vials were heated to 60°C for 1 hour, removed from the heat, cooled to room temperature, and centrifuged. 2µl of the clear solutions were injected into a GC inlet at a temperature of 300°C.

Apparatus:

GC-MS analyses were performed on a 6890N gas chromatograph connected to a quadrupole mass spectrometer, model 5973N (both Agilent Technologies, USA).

Results and discussion

The results are listed in the Table 1. and depicted in Figure 1:

Sample number and description	lipids	resins	others
1 (malba)	- linseed oil (P/S-1.5, A/P-1.5)	- traces of pine resin (oil of turpentine/ colophony)	-
2 (podklad)	- <u>linseed oil + beeswax</u> (P/S-1.9, A/P-0.7)	- <u>pine resin</u> (oil of turpentine/ colophony)	-

Table 1. Overview of binding media identified by GC/MS analyses

Note: -...not detected

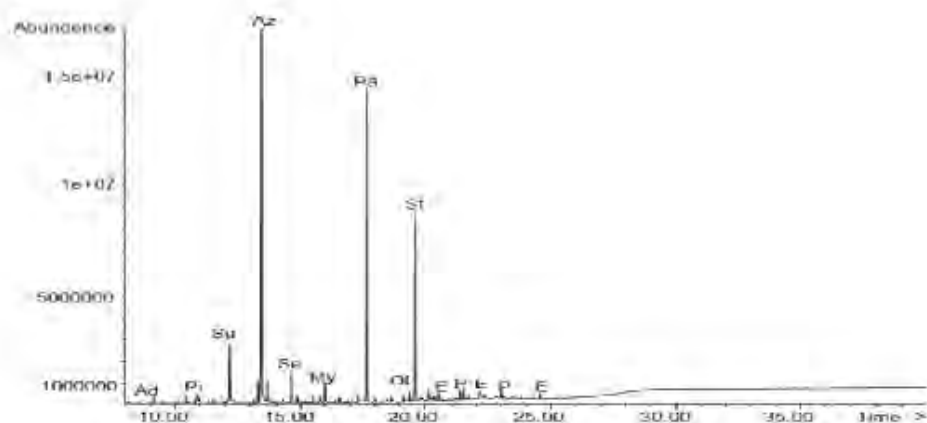


Fig 1. The chromatogram of the organic material from sample 1 after methylation

Note: fatty acids from drying oil (Ad...adipic acid, Pi...pimelic acid, Su...suberic acid, Az...azelaic acid, Se...sebacic acid, My...myristic acid, Pa...palmitic acid, Ol...oleic acid, St...stearic acid, E...long-chain fatty acids); P...diterpenes from pine resin (oil of turpentine/ colophony).

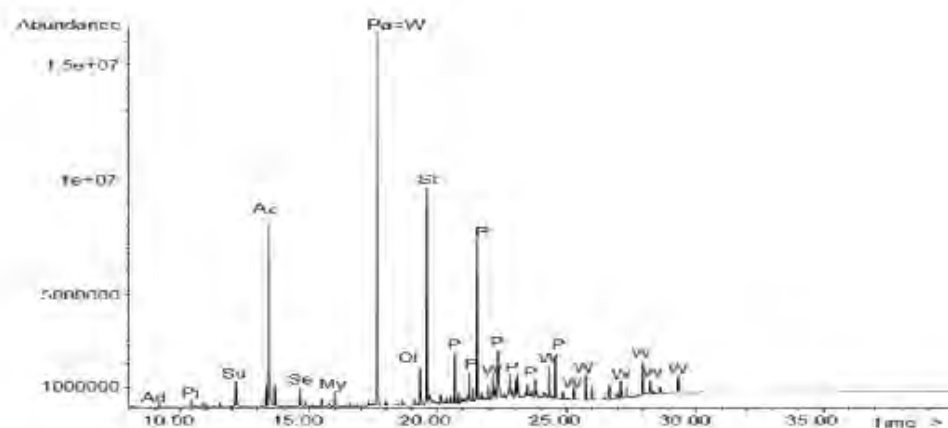


Fig 2. The chromatogram of the organic material from sample 2 after methylation

Note: fatty acids from drying oil (Ad...adipic acid, Pi...pimelic acid, Su...suberic acid, Az...azelaic acid, Se...sebacic acid, My...myristic acid, Pa...palmitic acid, Ol...oleic acid, St...stearic acid); P...diterpenes from pine resin (oil of turpentine/ colophony); W...beeswax components (long-chain alkanes and acids).

Conclusions

One sample of paint layer and one sample of ground layer were analysed by GC/MS technique for the presence of lipids and resins.

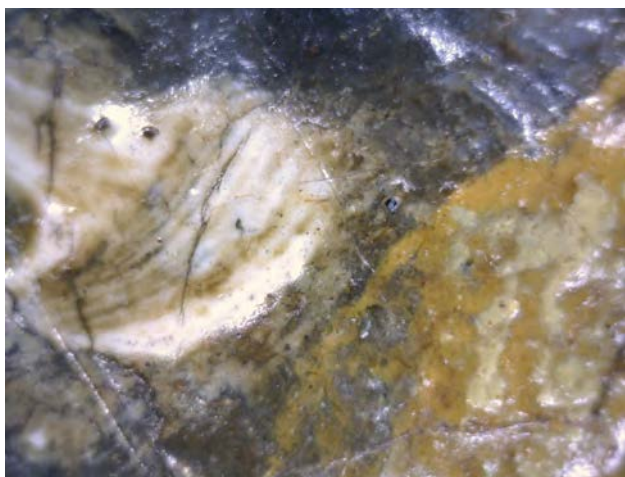
As shown in Fig 1, sample 1 (paint layer) contains linseed oil with remnants of pine resin (oil of turpentine / colophony). Drying oil was detected and specified according to the fatty acids and their ratios, which are their characteristic parameters. P/S ratio (palmitic acid: stearic acid) indicates the particular type of oil, the values of P/S-1-2 correspond to linseed oil. Another criterion is A/P ratio (azelaic acid: palmitic acid) which specifies how drying oil was treated before its use. Value of A/P>1 indicates the presence of drying oil, which was not extensively heated before its application.

The chromatographic profile of sample 2 (ground layer) is depicted in Fig 2. Similarly like in sample 1, drying oil, possibly linseed oil was also detected. Moreover, long-chain acids and alkanes proved the presence of beeswax, which also contains palmitic acid (Pa), and therefore, the ratios of fatty acids are altered. The value of P/S ratio is increased, while value of A/P ratio is decreased due to simultaneous presence of palmitic acid in beeswax. Higher abundance of pine resin was also observed besides of oil and wax in this sample.

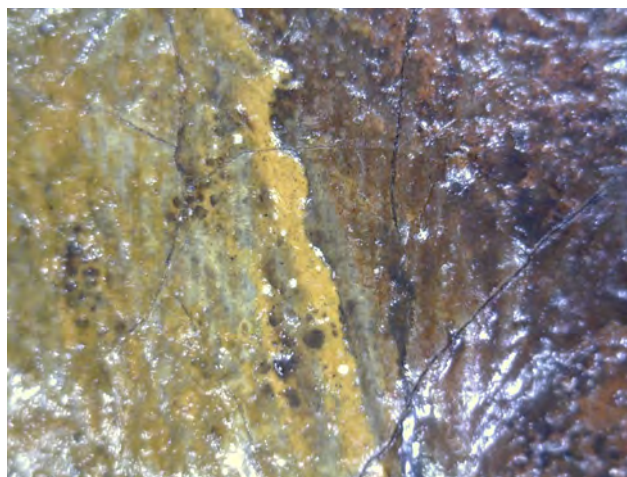
Pine resin (resin from trees of *Pinus* species) was detected according to a series of diterpenous acids as dehydroabietic acid and its oxidation products.



Zákres průzkumu pomocí průzkumové kamery dino-light



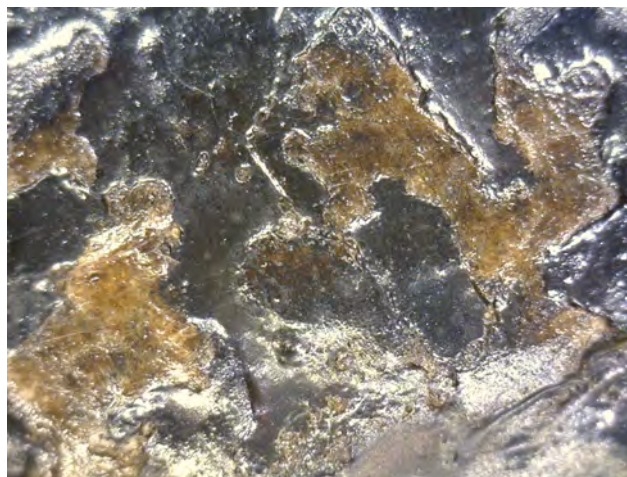
1)



2)



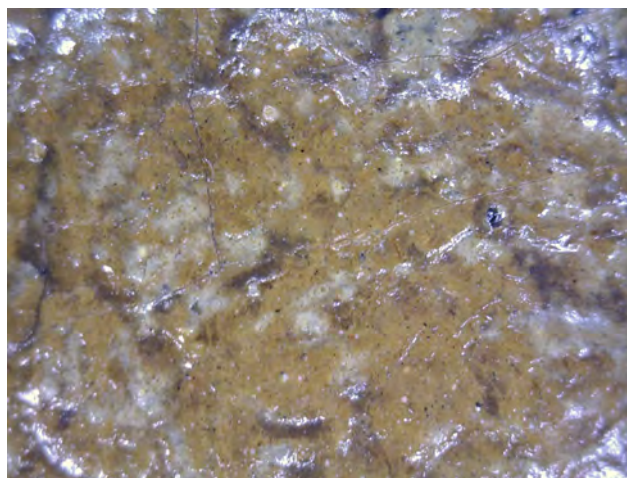
3)



4)



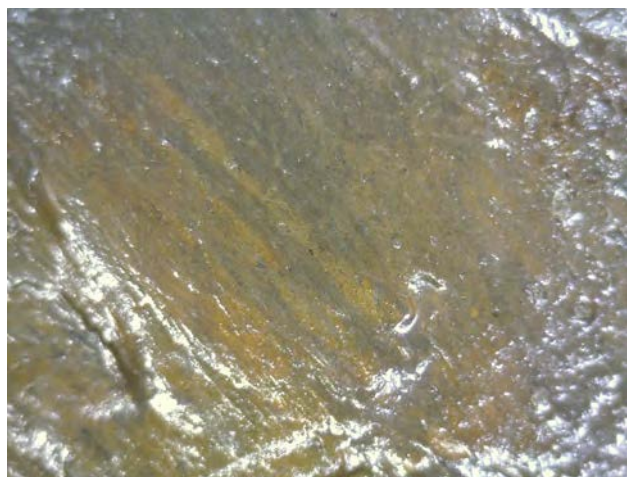
5)



6)



7)



8)



9)



10)



10a)



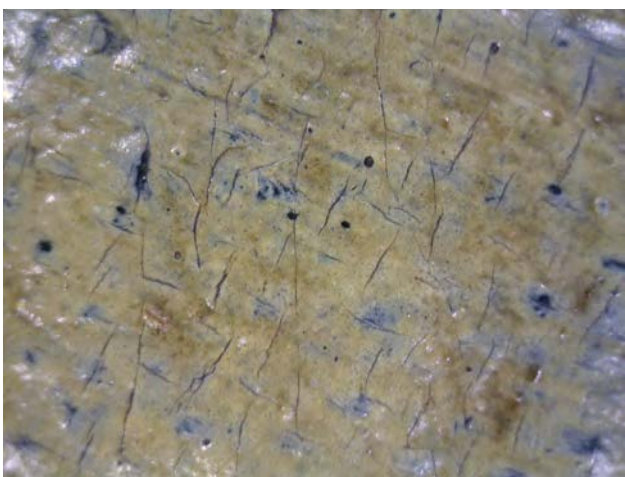
11)



11a)



12)



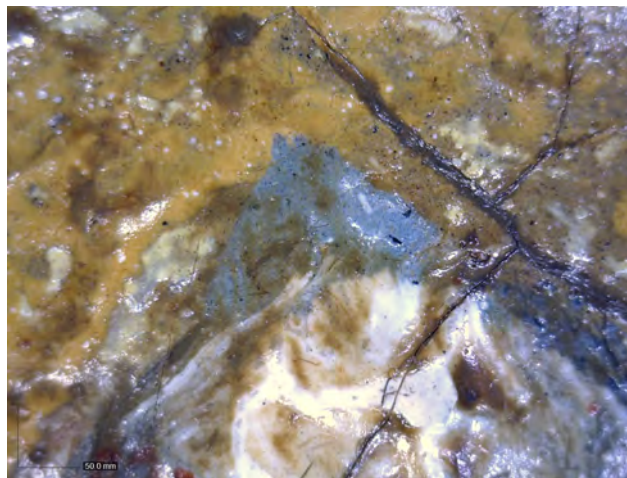
13)



14)



15)



16)



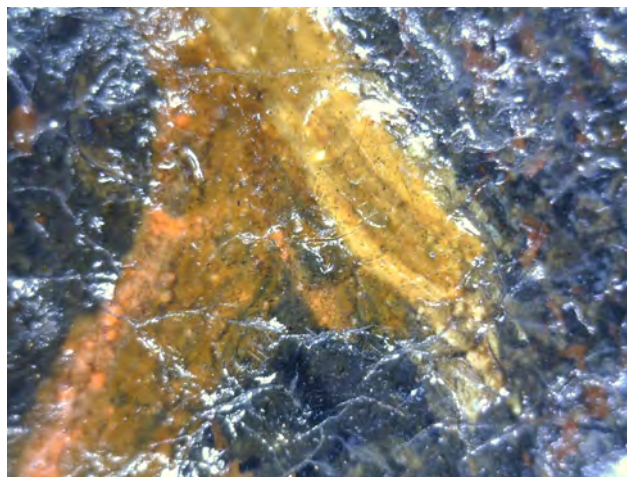
17)



18)



19)



20)



21)



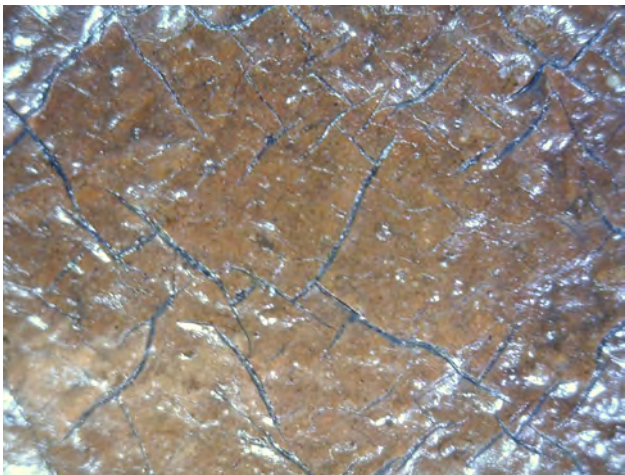
22)



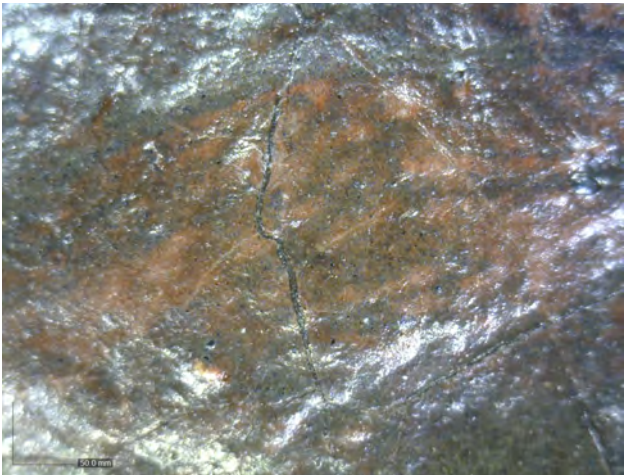
23)



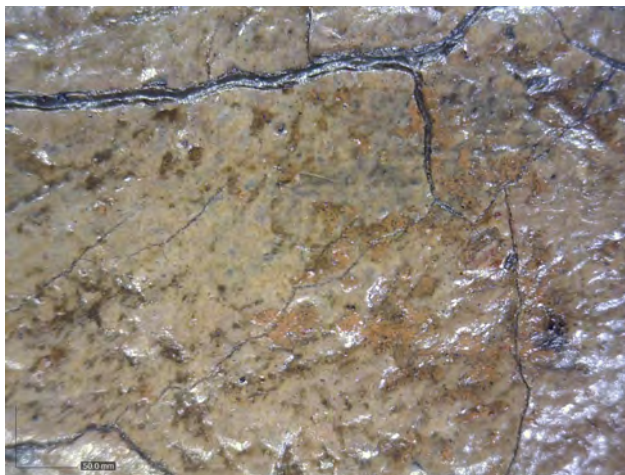
24)



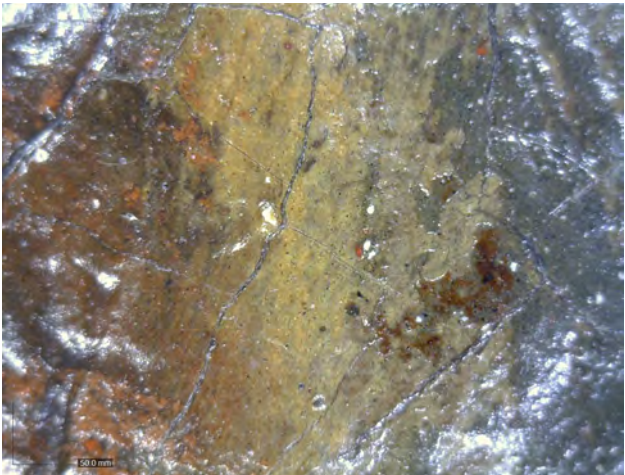
25)



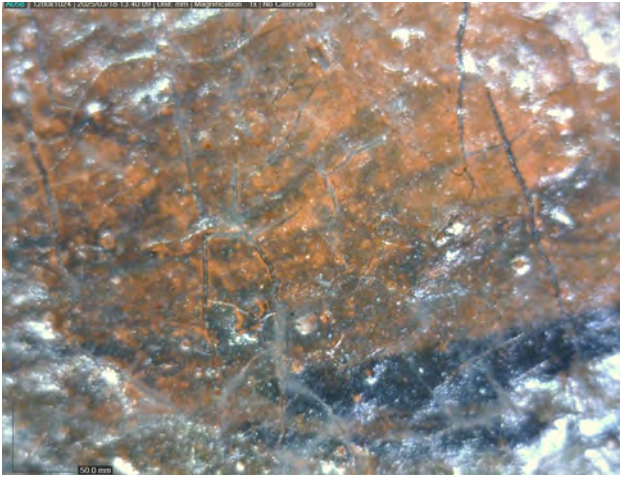
26)



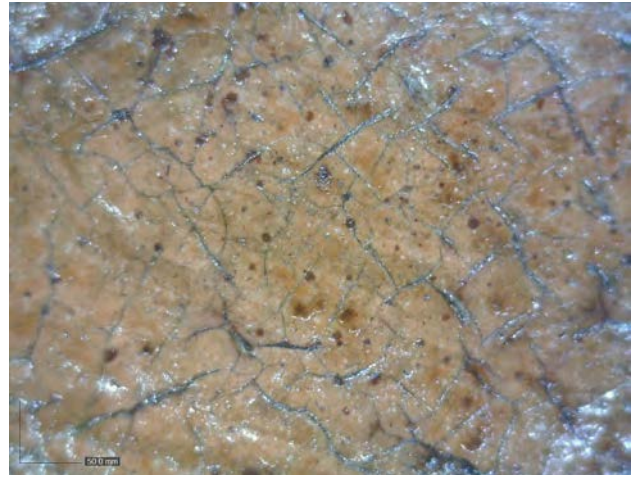
27)



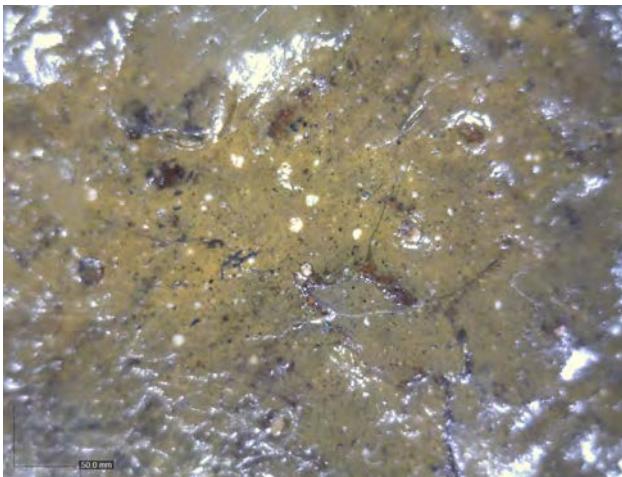
28)



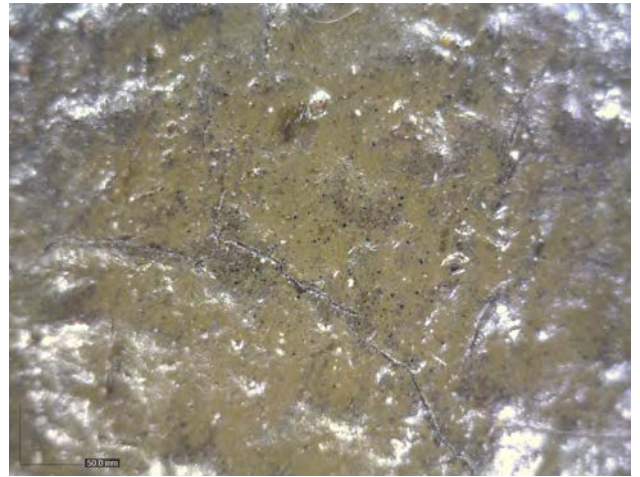
29)



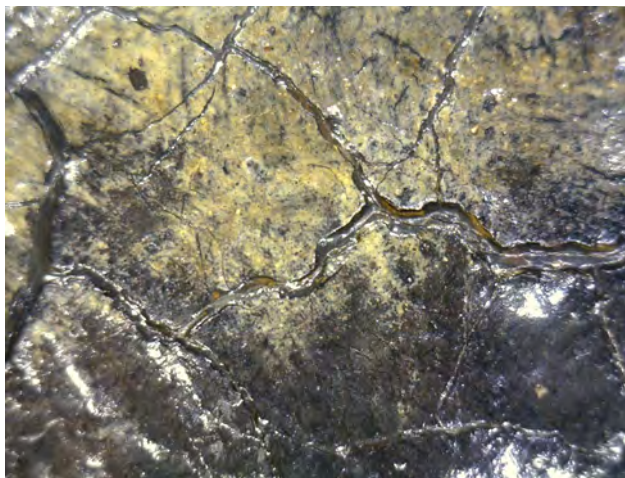
30)



31)



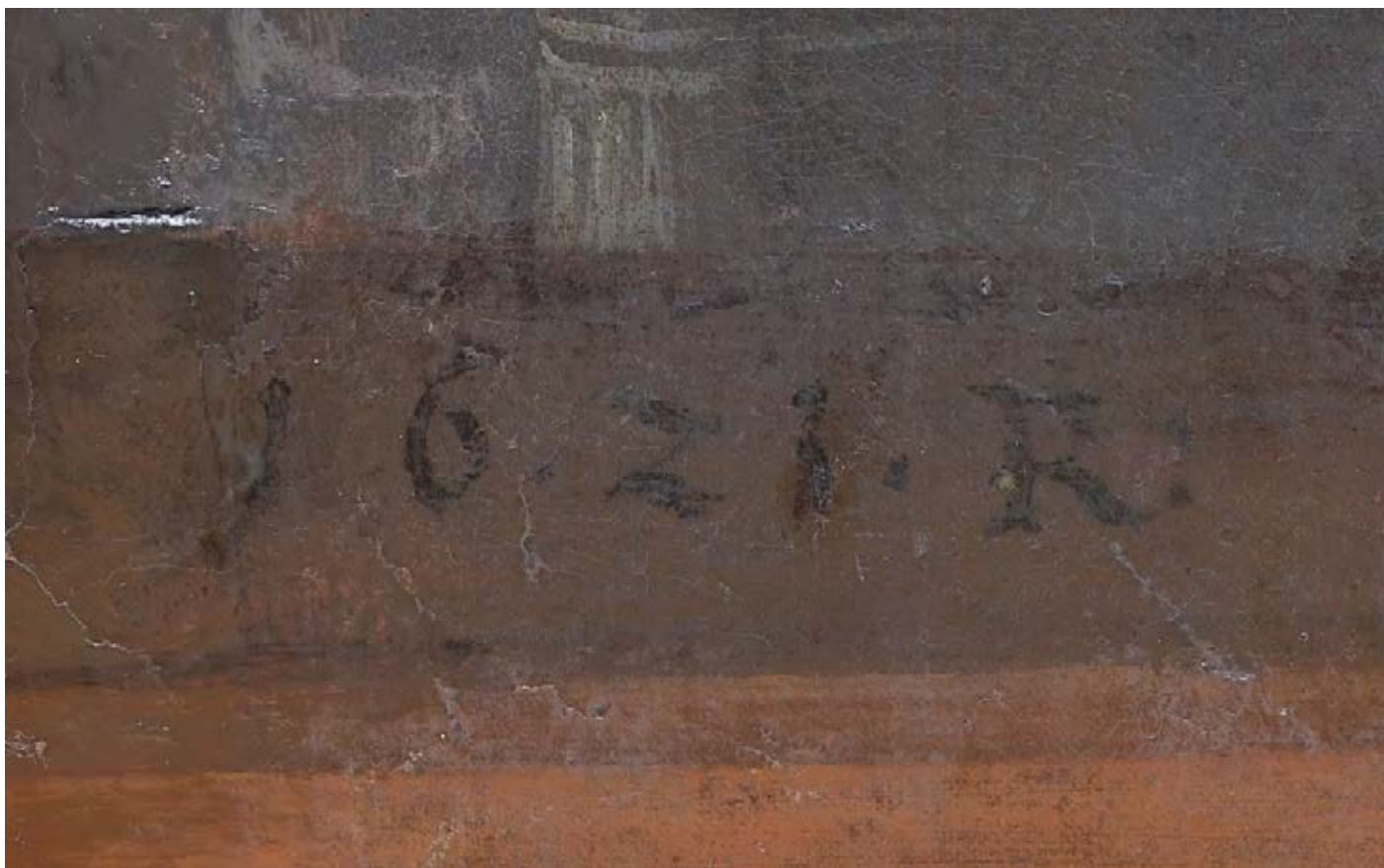
32)



33)

Místa pořizená přístrojem Dino-light

16.21.R:



Zákres datace: **16.21.R:**
umístěnou v levém spodním rohu na spodním okraji obětní menzy
/zkontrastněný snímek ve viditelném světle



Zákres místa s datací

Deinstalace díla z oltářní architektury



Obraz umístěný v oltářním výklenku před jeho deinstalací ve VIS



Prostor po deinstalaci oltářního obrazu z oltářní architektury ve VIS



Přeřeznutí kotvících hřebů pomocí ruční brusky a oddělení ozdobného rámu od obrazu

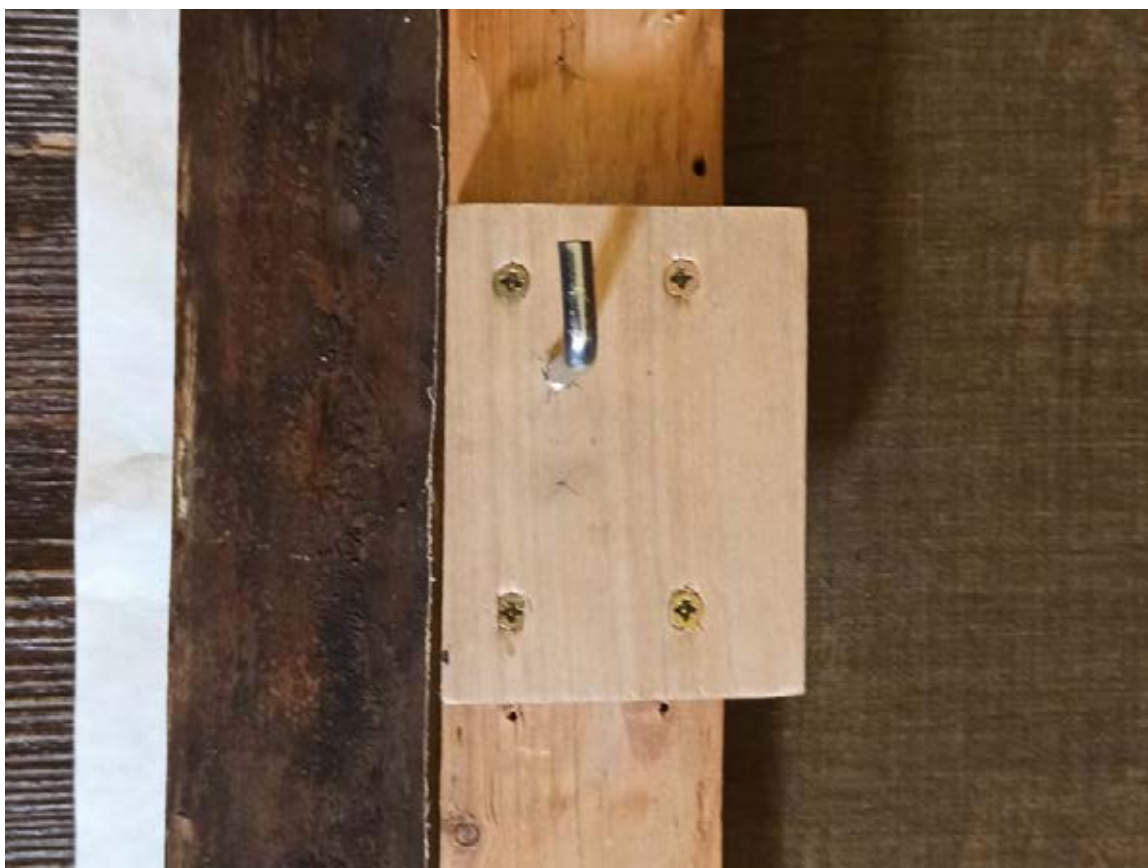
Instalace díla po provedeném průzkumu zpátky
do oltářní architektury



Dřevěná nástavba ve vnitřní části ozdobného rámu s kovovým kotvícím prvkem



Dřevěná nástavba ve vnitřní části ozdobného rámu s kovovým kotvicím prvkem



Došlo k výměně starších druhotných dřevěných přídavků za nové, včetně hřebů, které byly nahrazeny kovovými háky, které slouží jako kotvící prvek pro ukotvení obrazu do výklenku oltáře



Zadní strana po přidání dřevěných doplňků a železných kotvících prvků, přichycující ozdobný rám k malbě



Obraz umístěný zpátky po průzkumu do oltářního výklenku ve VIS

Opticko-fyzikální průzkum



Přední strana ve viditelném světle, VIS



Zadní strana ve viditelném světle, VIS



Přední strana v razantním bočním nasvícení, VISR



Zadní strana v razantním bočním nasvícení, VISR



Přední strana v ultrafialové luminiscenci, UVL



Zadní strana v ultrafialové luminiscenci, UVL



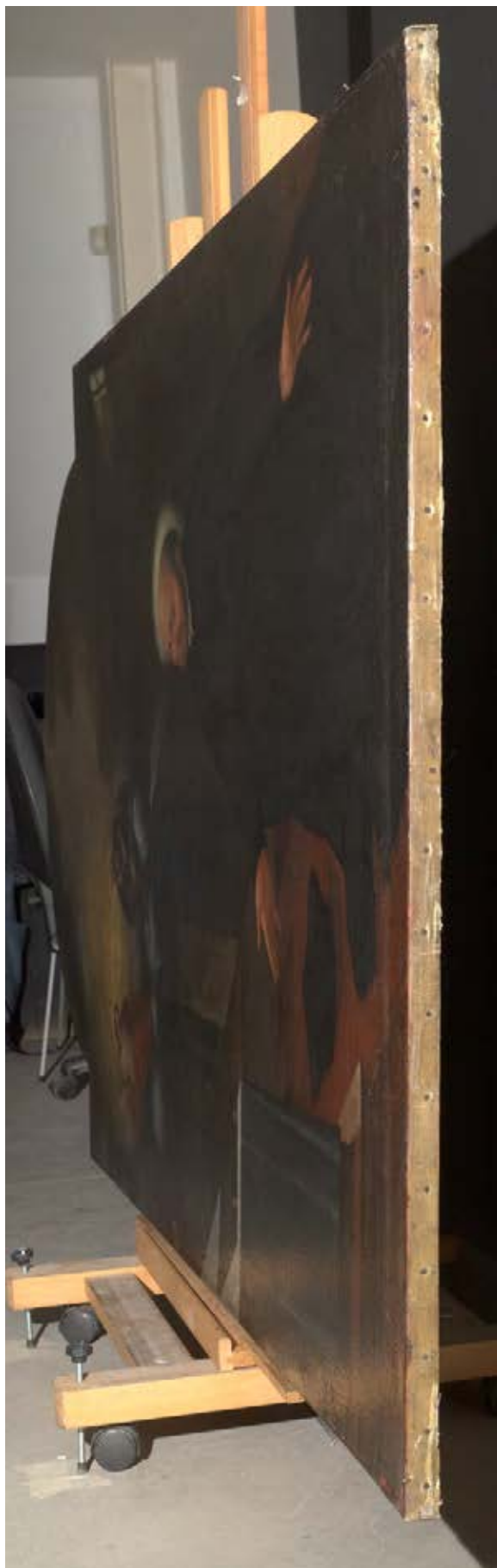
Boční strana ve VIS a UVL



Boční strana ve VIS a UVL



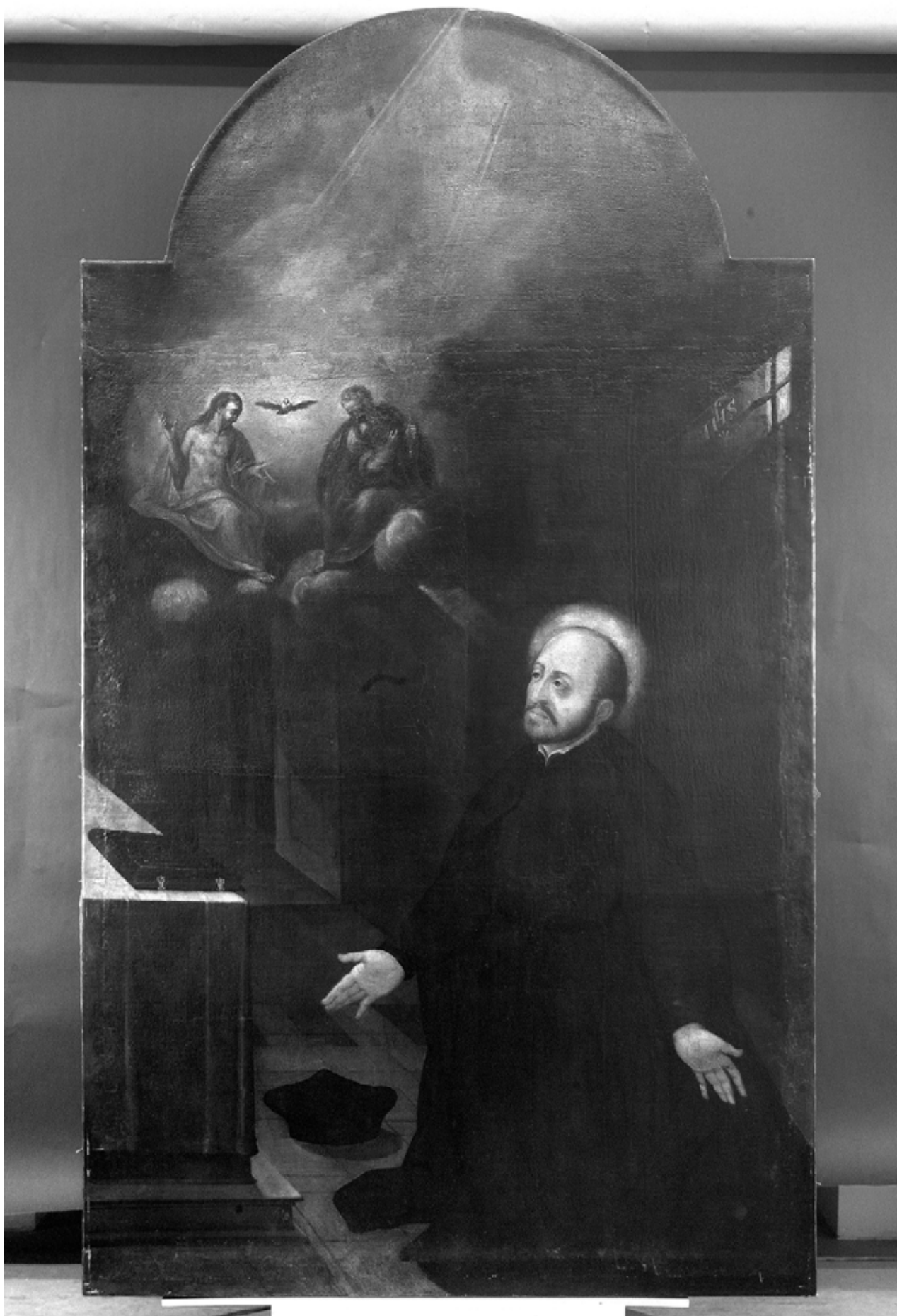
Boční strana ve VIS a UVL



Boční strana ve VIS a UVL



Celek v rentgenových paprscích, RTG



Přední strana v ultrafialové fotografii, UVF



Přední strana v ultrafialové fotografii ve falešných barvách, UVF - FC



Přední strana v infračervené fotografii, IRF



Přední strana v infračervené fotografii ve falešných barvách, IRF - FC



Přední strana v infračervené reflektografii, IRR - camera Apollo



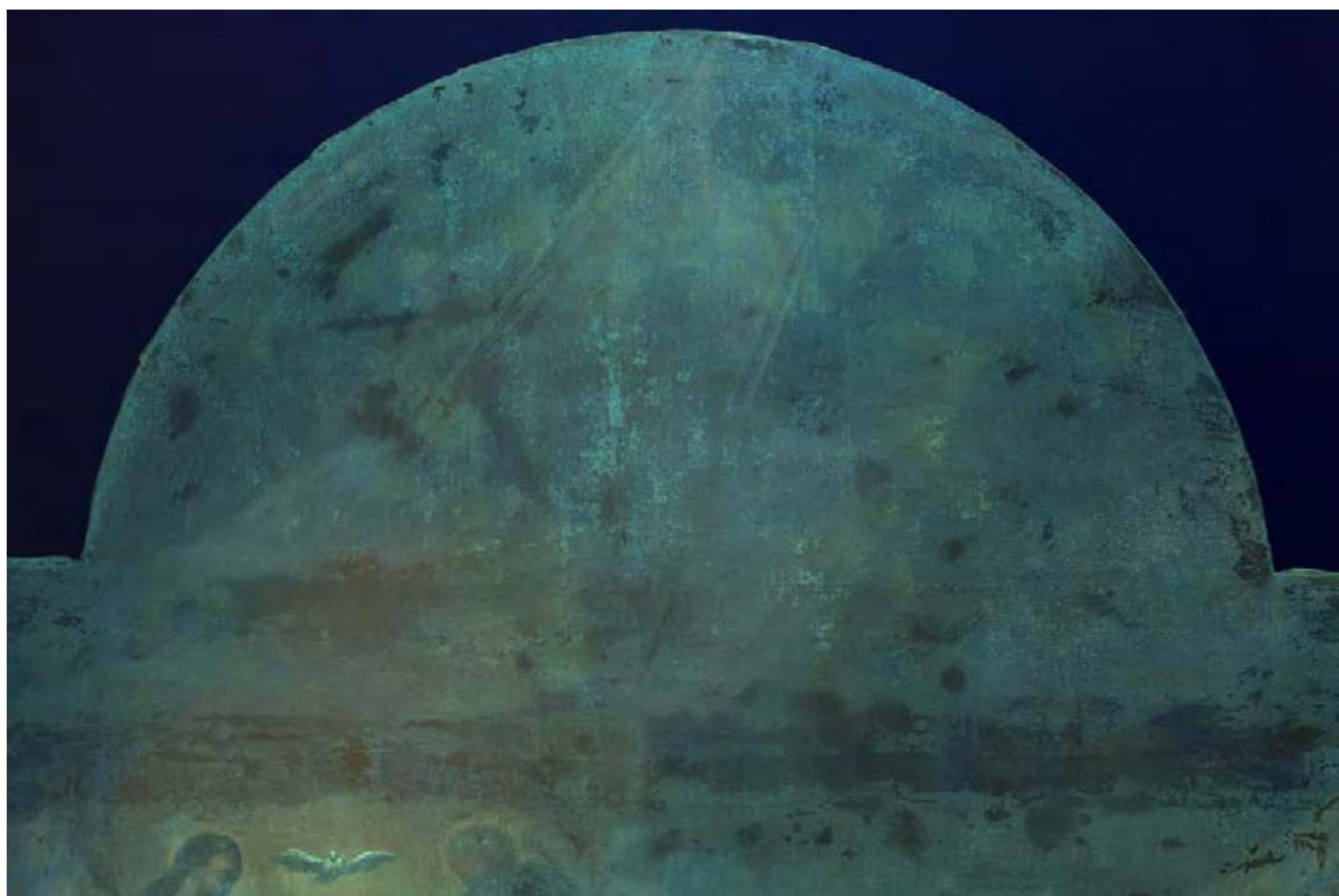
Přední strana v reflexi odraženého viditelného světla



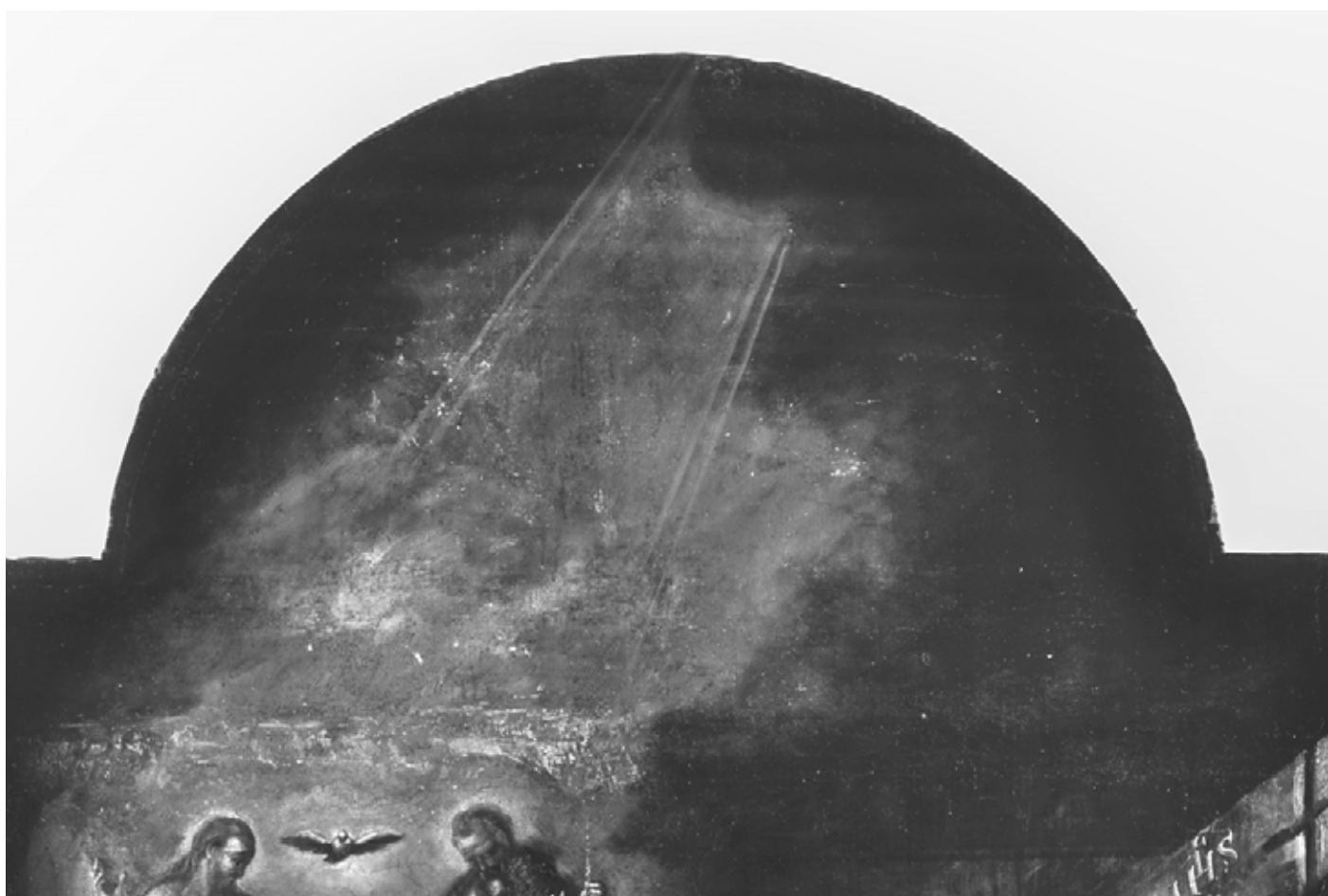
Část zakončení lunety ve VIS



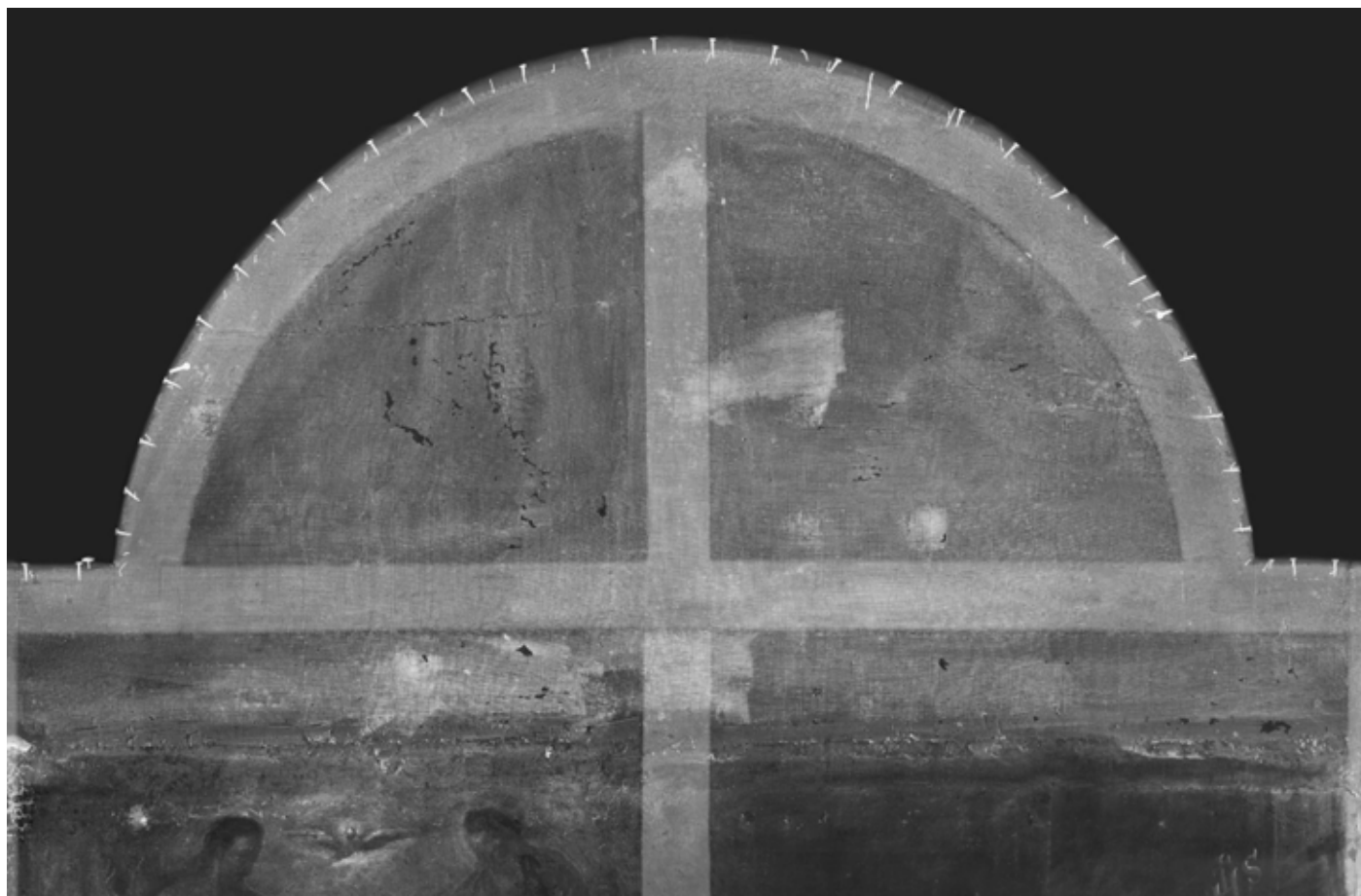
Část zakončení lunety ve VISR



Část zakončení lunety v UVL



Část zakončení lunety v IRR



Část zakončení lunety v RTG



Detail skupiny sv. Trojice ve VIS



Detail skupiny sv. Trojice ve VISR



Detail skupiny sv. Trojice v UVL



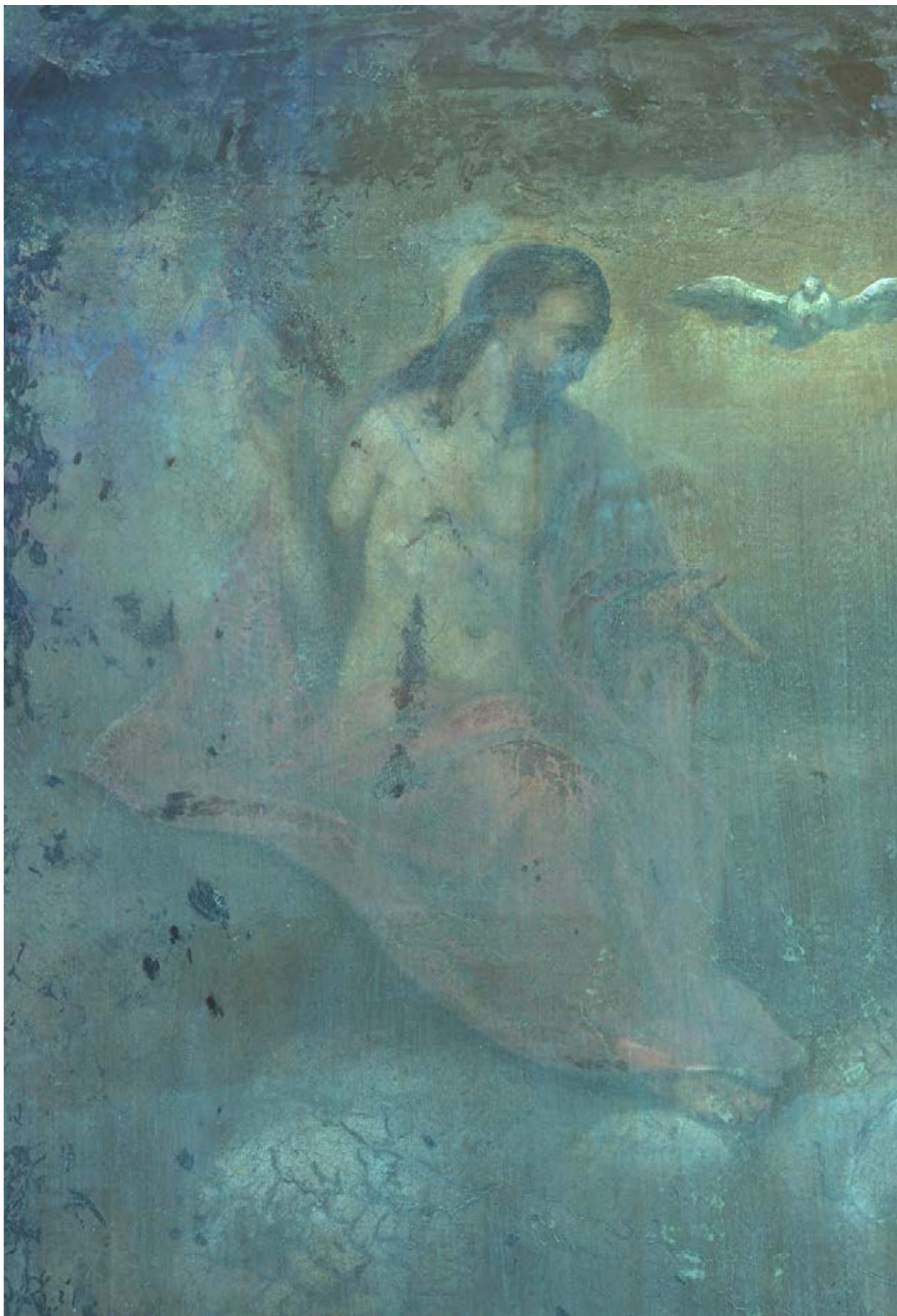
Detail skupiny sv. Trojice v IRR



Detail skupiny sv. Trojice v RTG



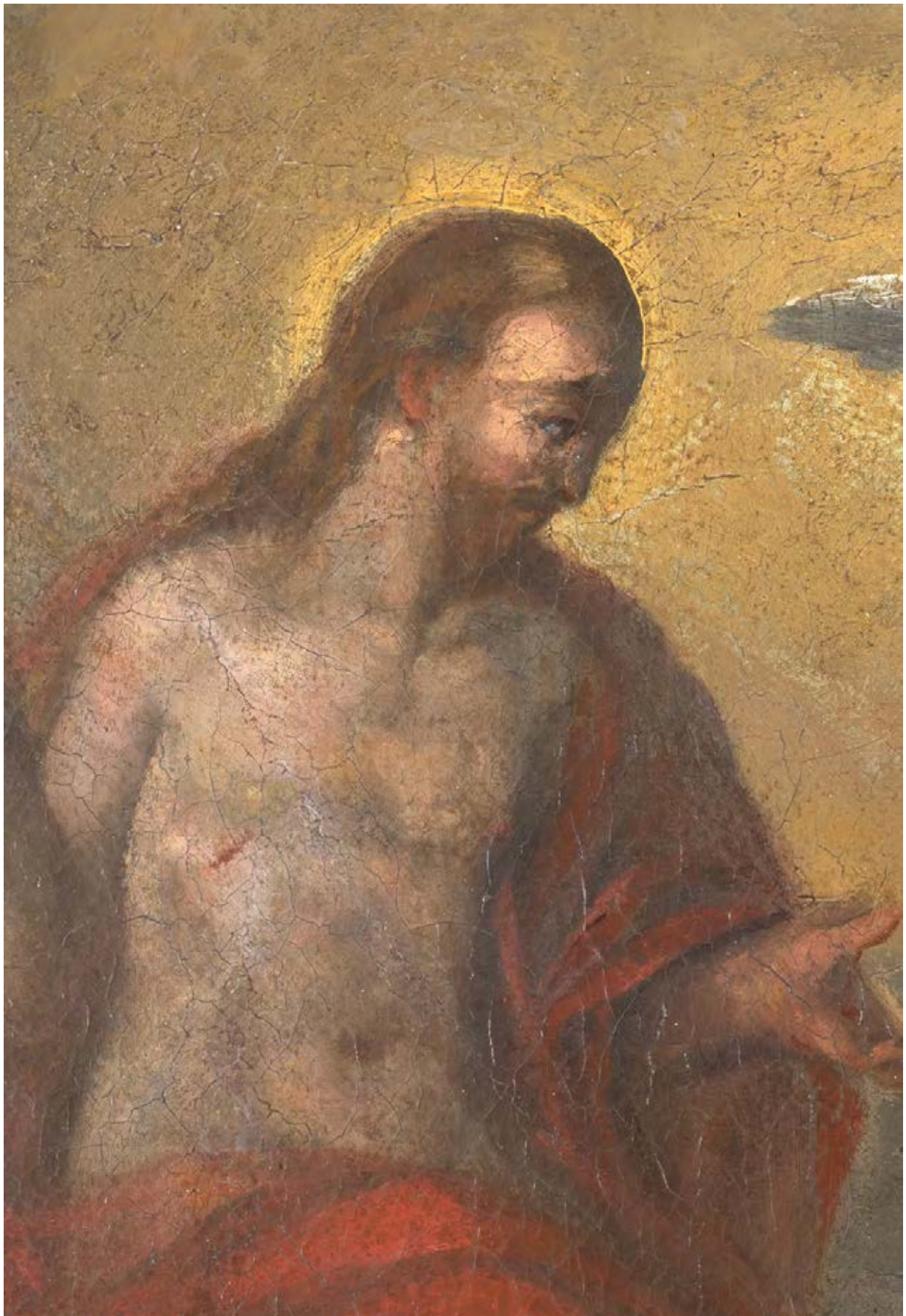
Levá postava Krísta ve VIS



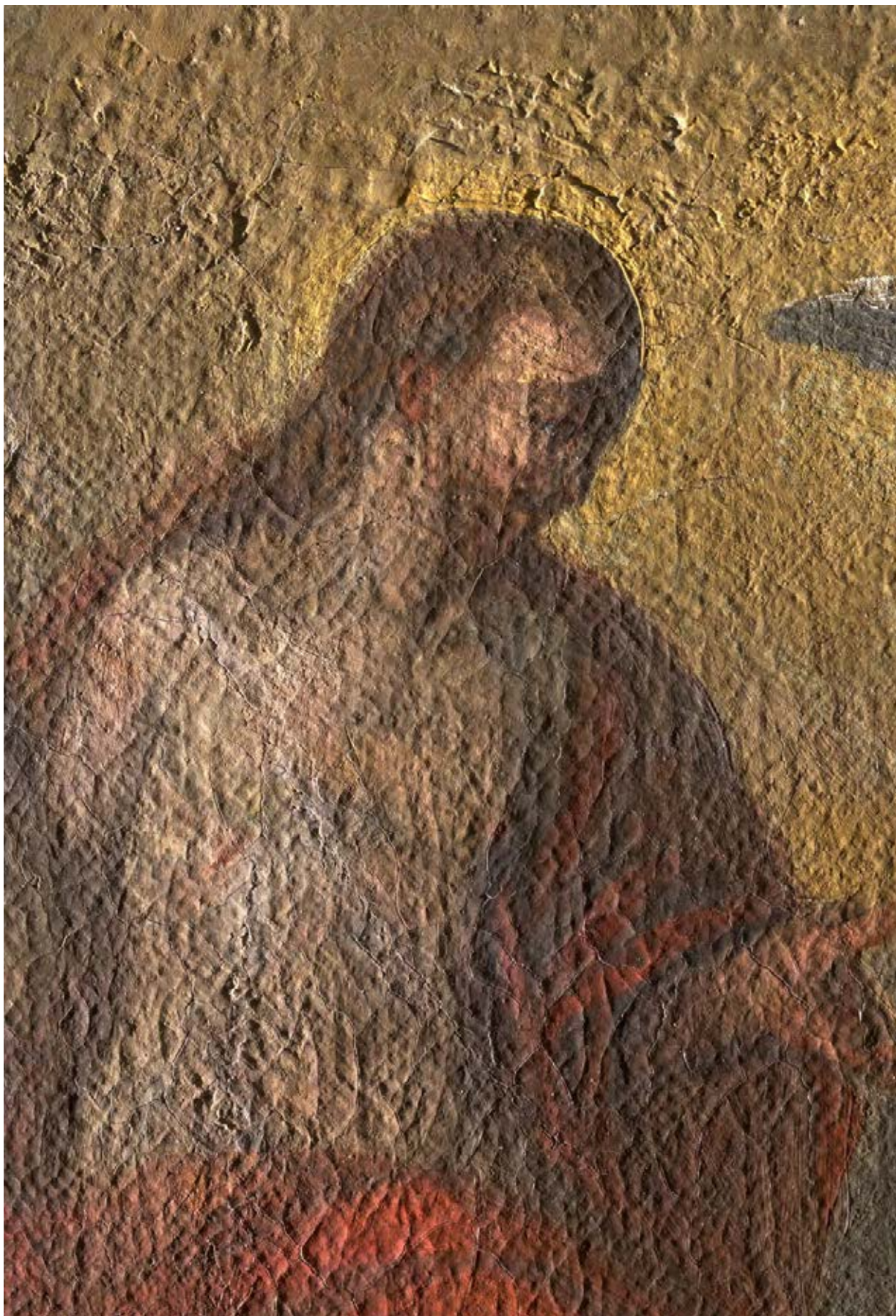
Levá postava Krísta v UVL



Levá postava Krísta v RTG



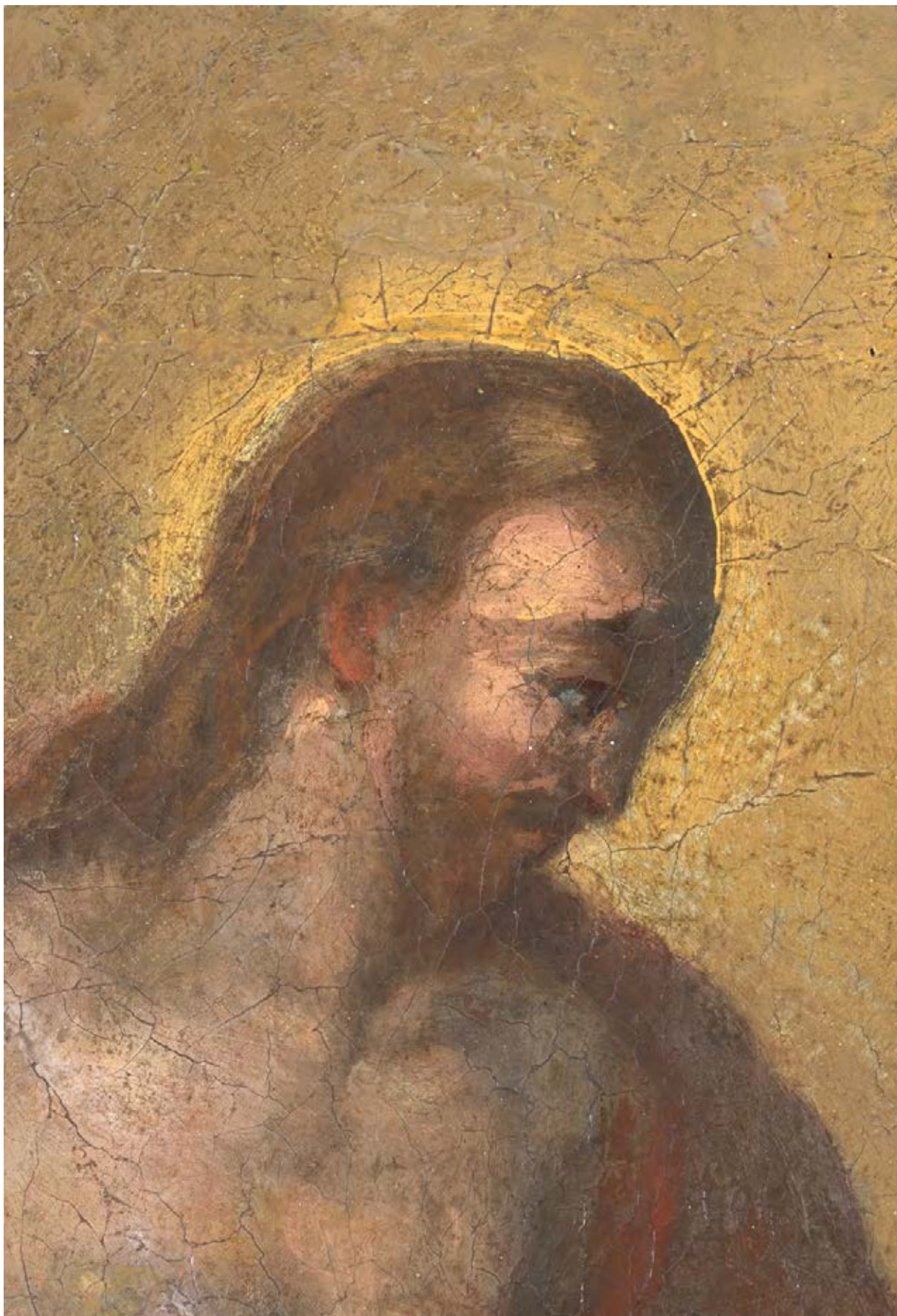
Detail postavy Ježíše Krísta ve VIS



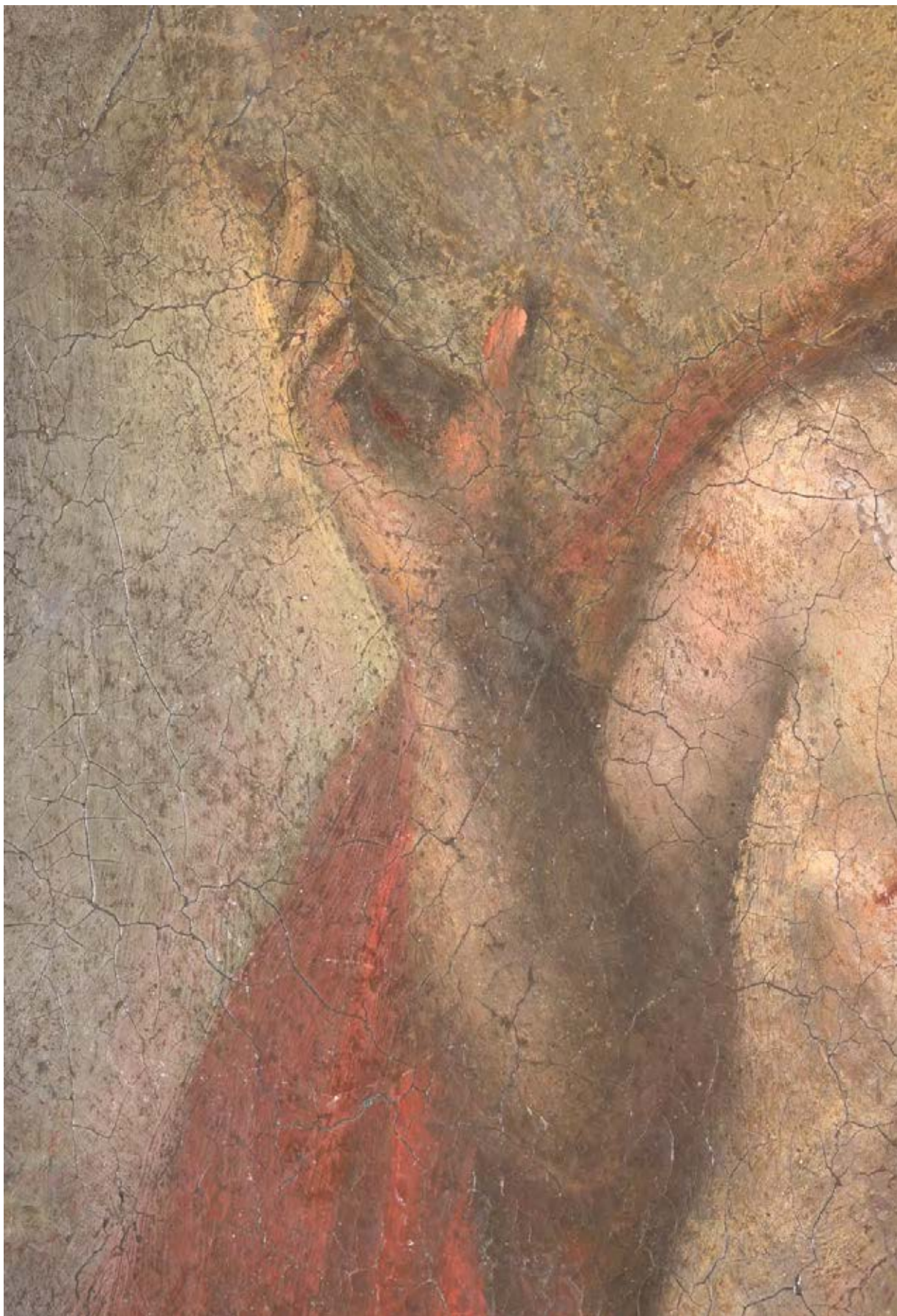
Detail postavy Ježíše Krísta ve VISR



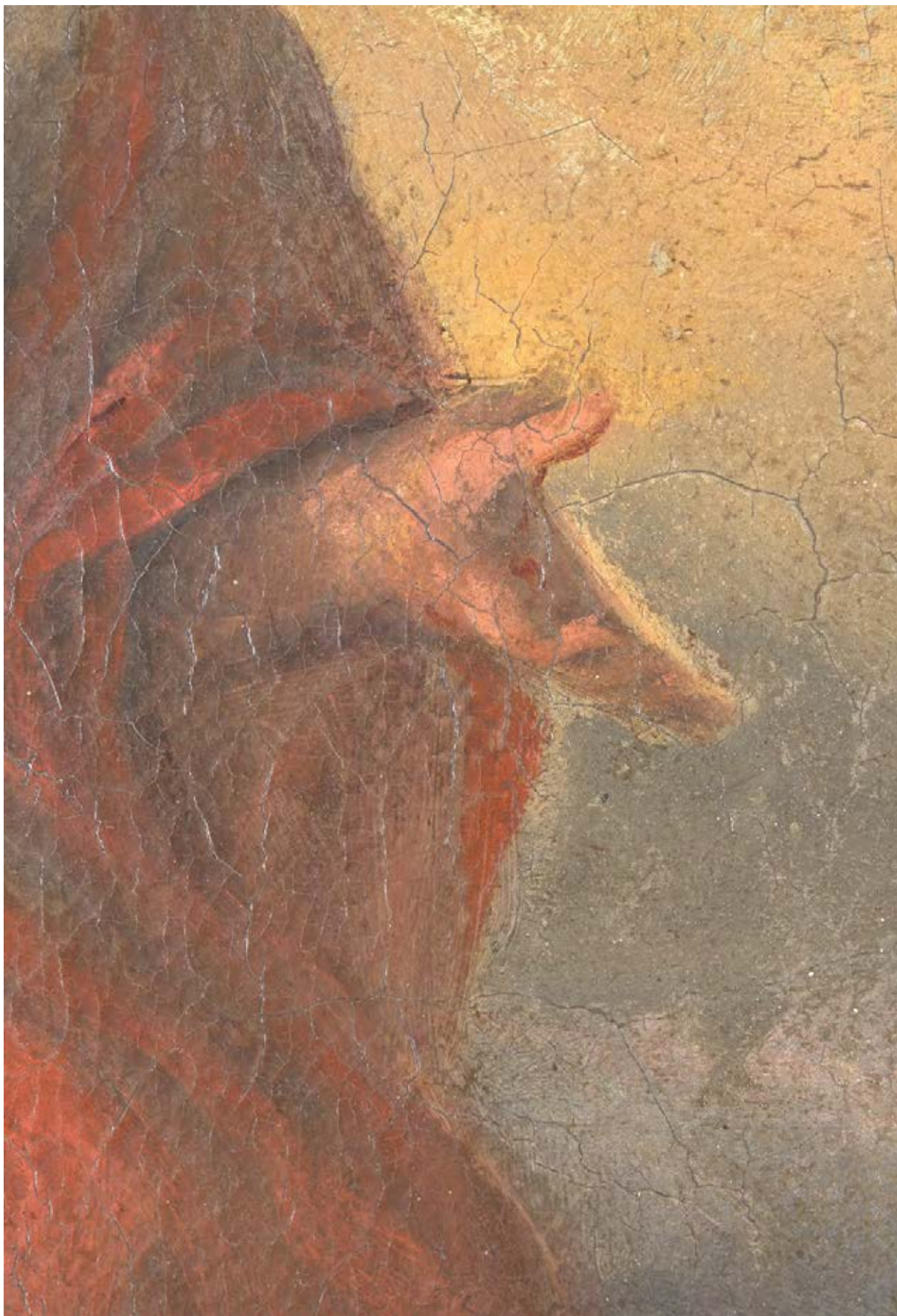
Detail hrudi Krista ve VIS



Detail postavy Ježíše Krísta ve VIS



Detail postavy Ježíše Krísta ve VIS



Detail postavy Ježíše Krísta ve VIS



Detail nohy Krista ve VIS



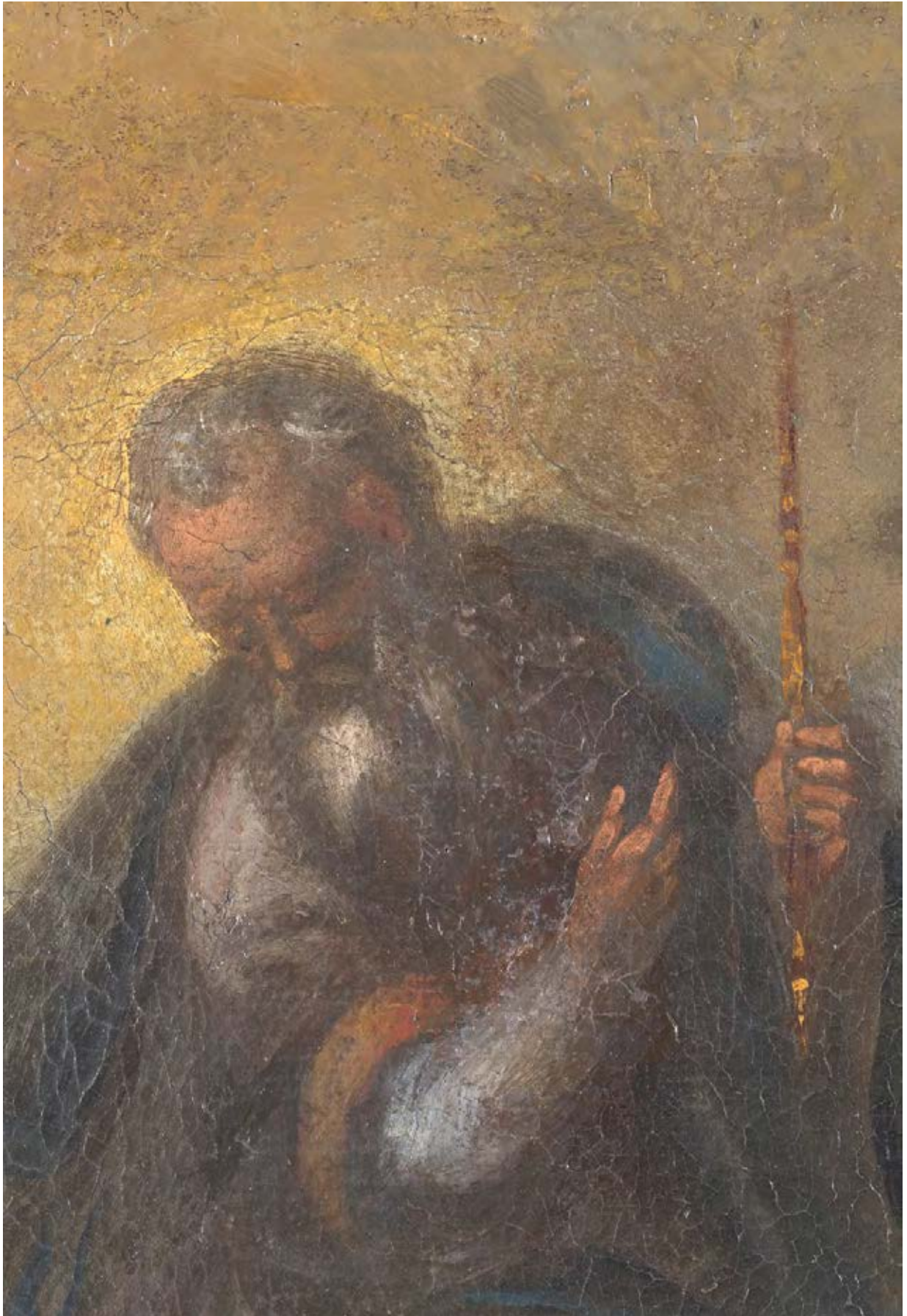
Pravá postava Boha Otce ve VIS



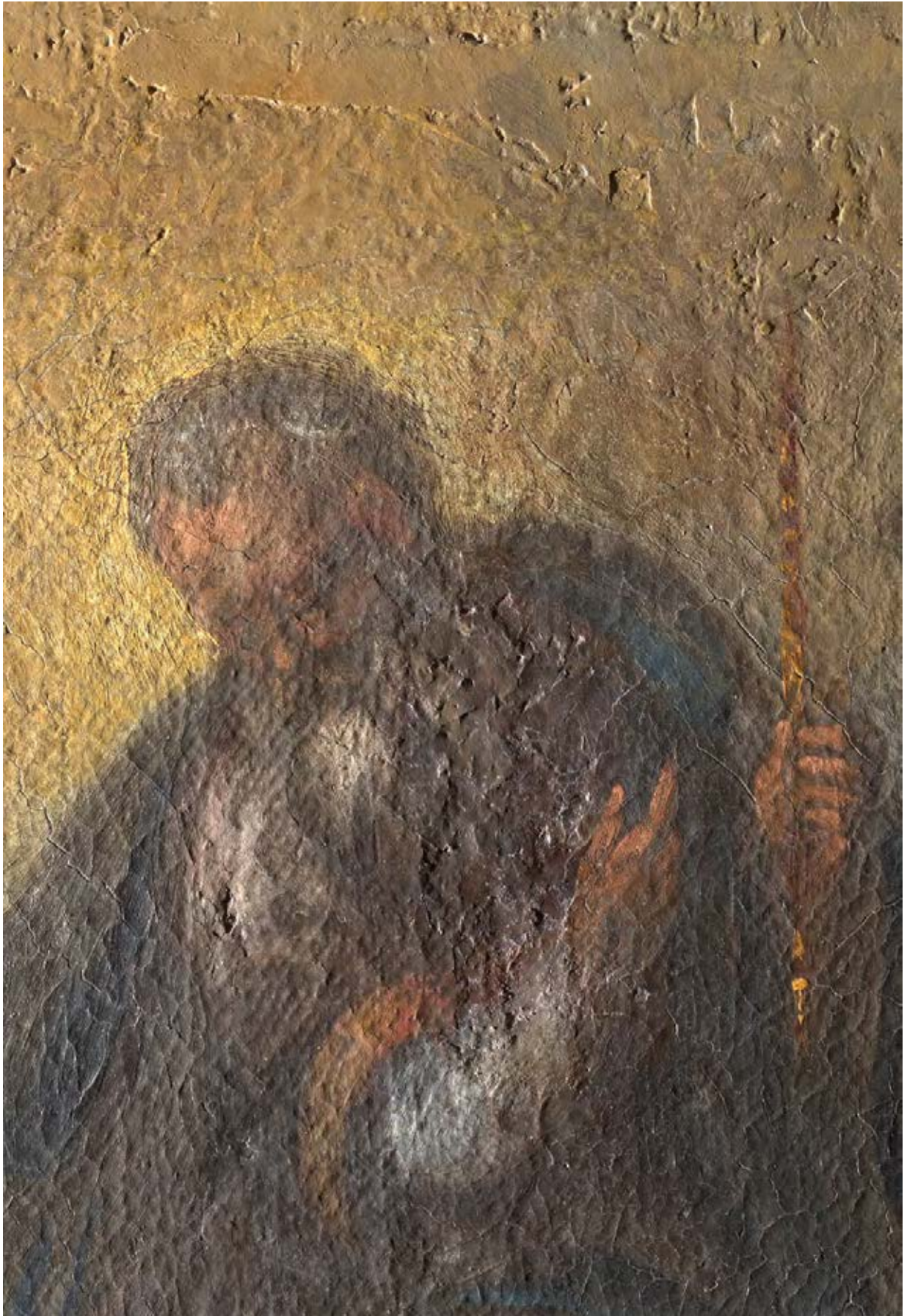
Pravá postava Boha Otce v UVL



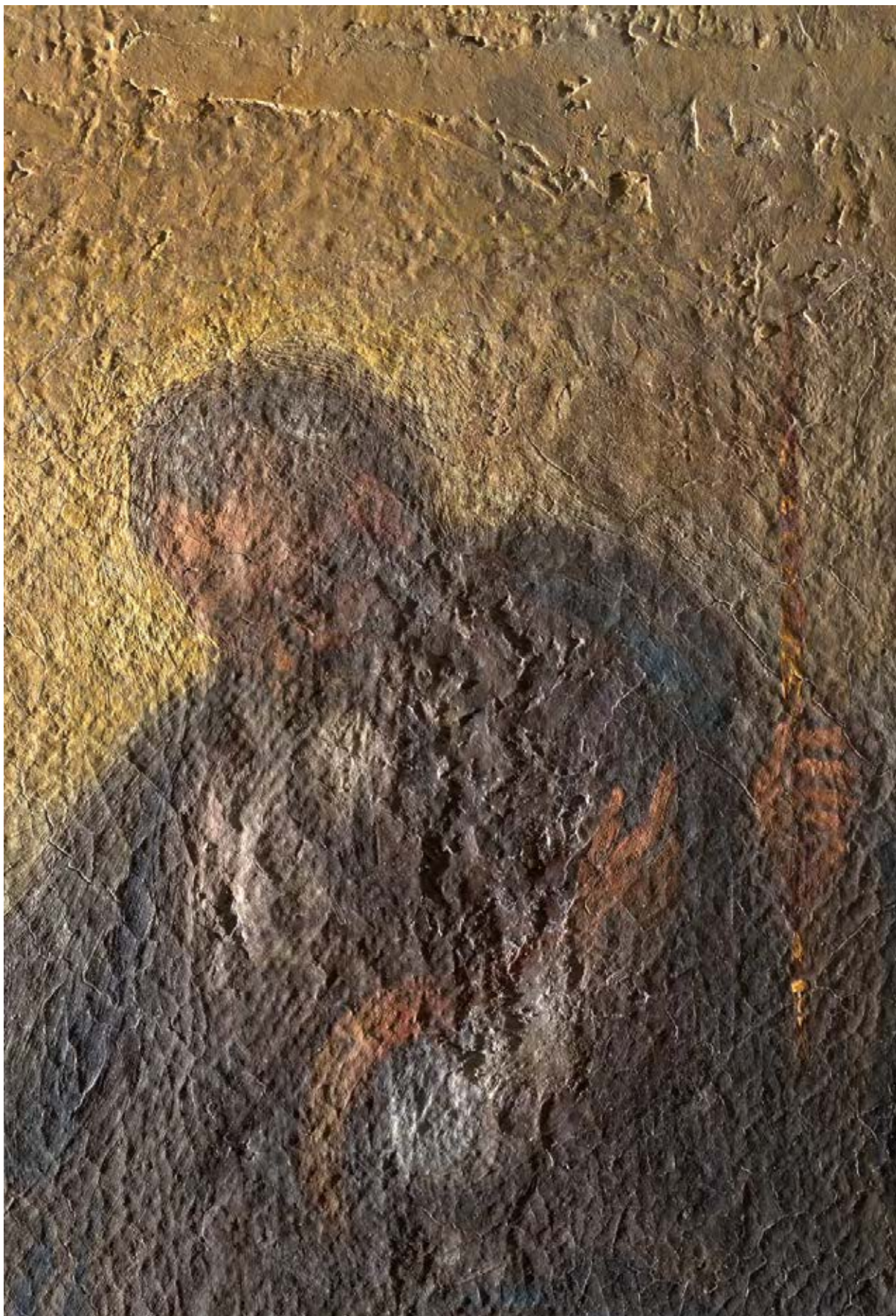
Pravá postava Boha Otce v RTG



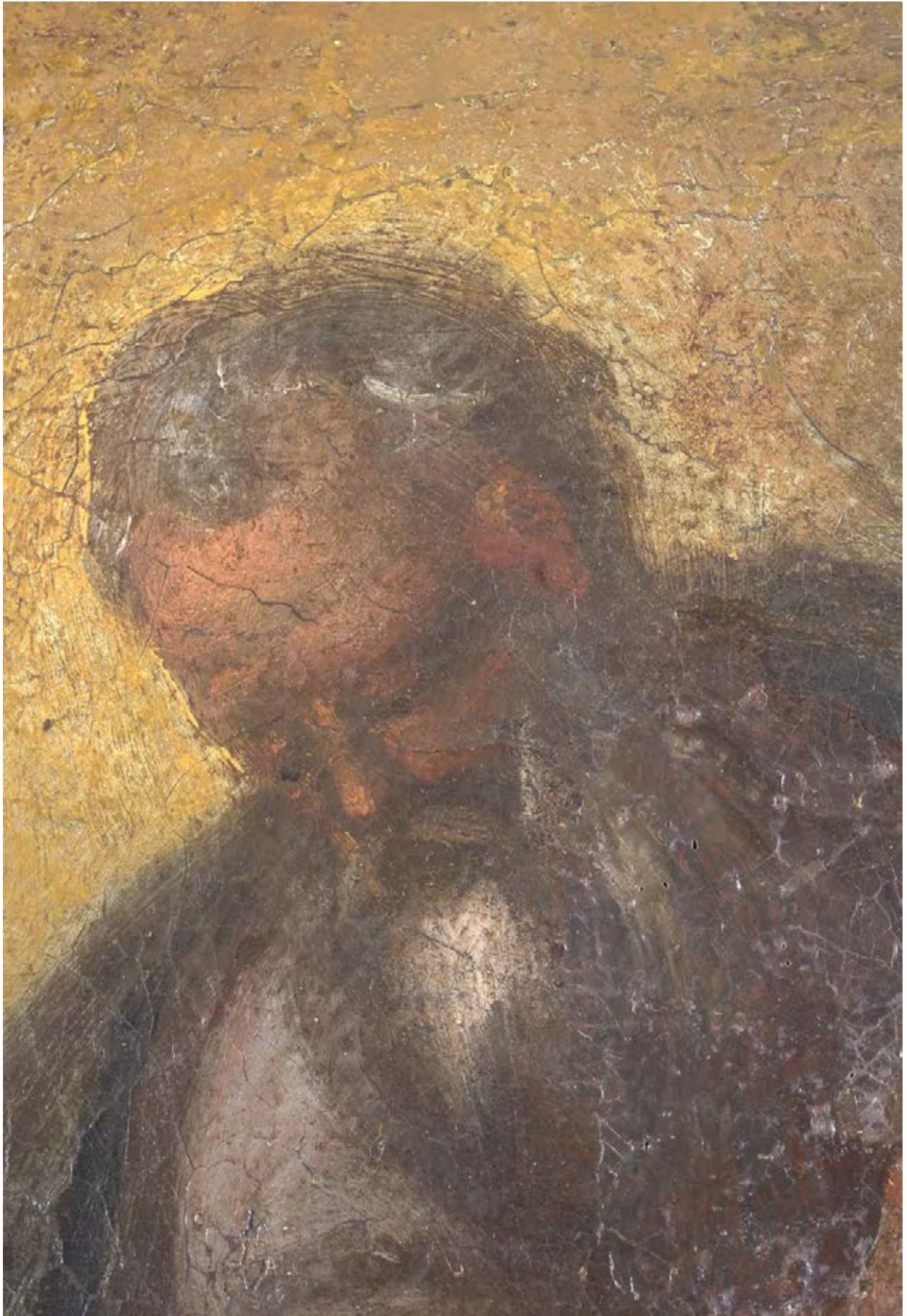
Detail Boha Otce ve VIS



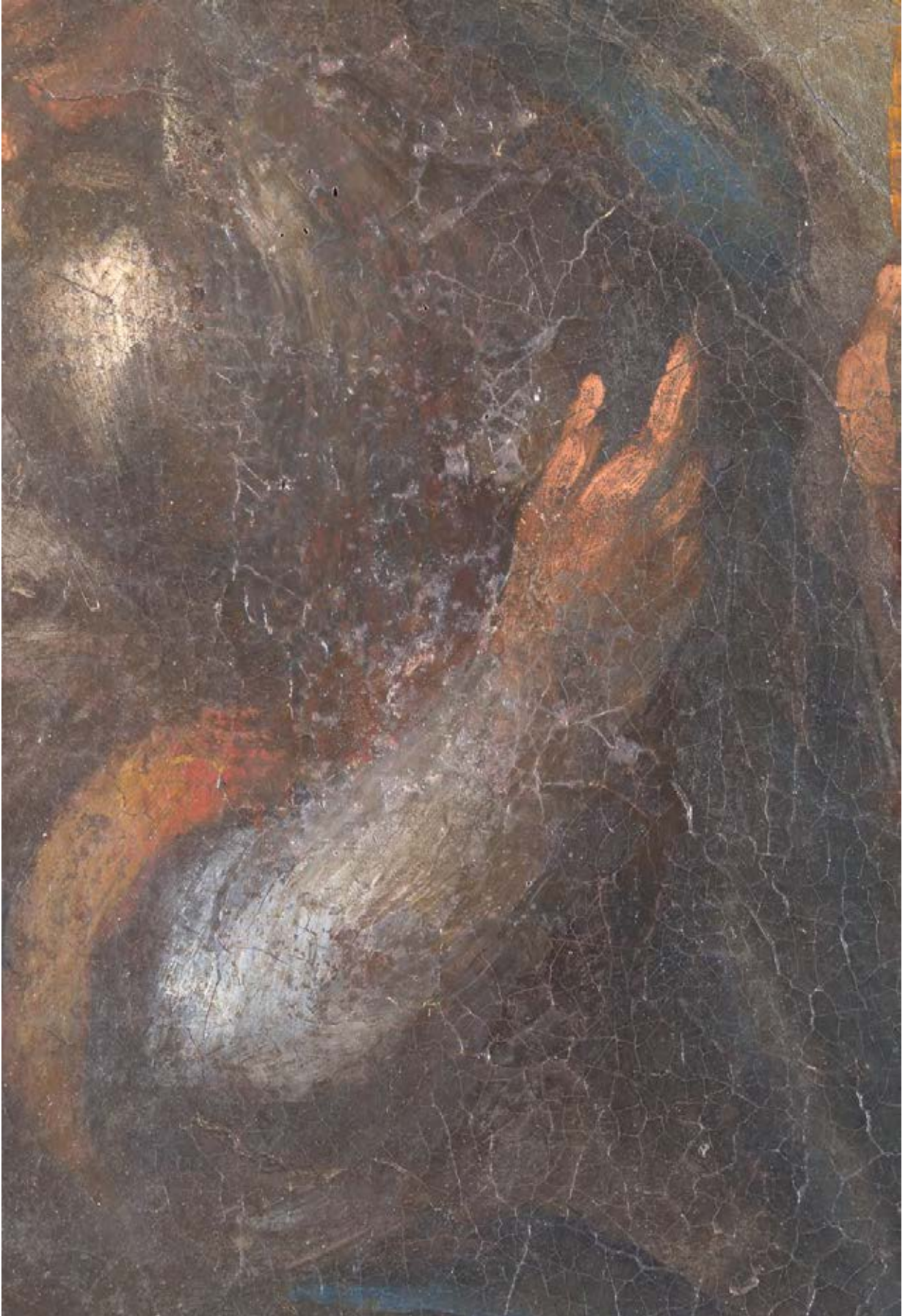
Detail Boha Otce ve VISR



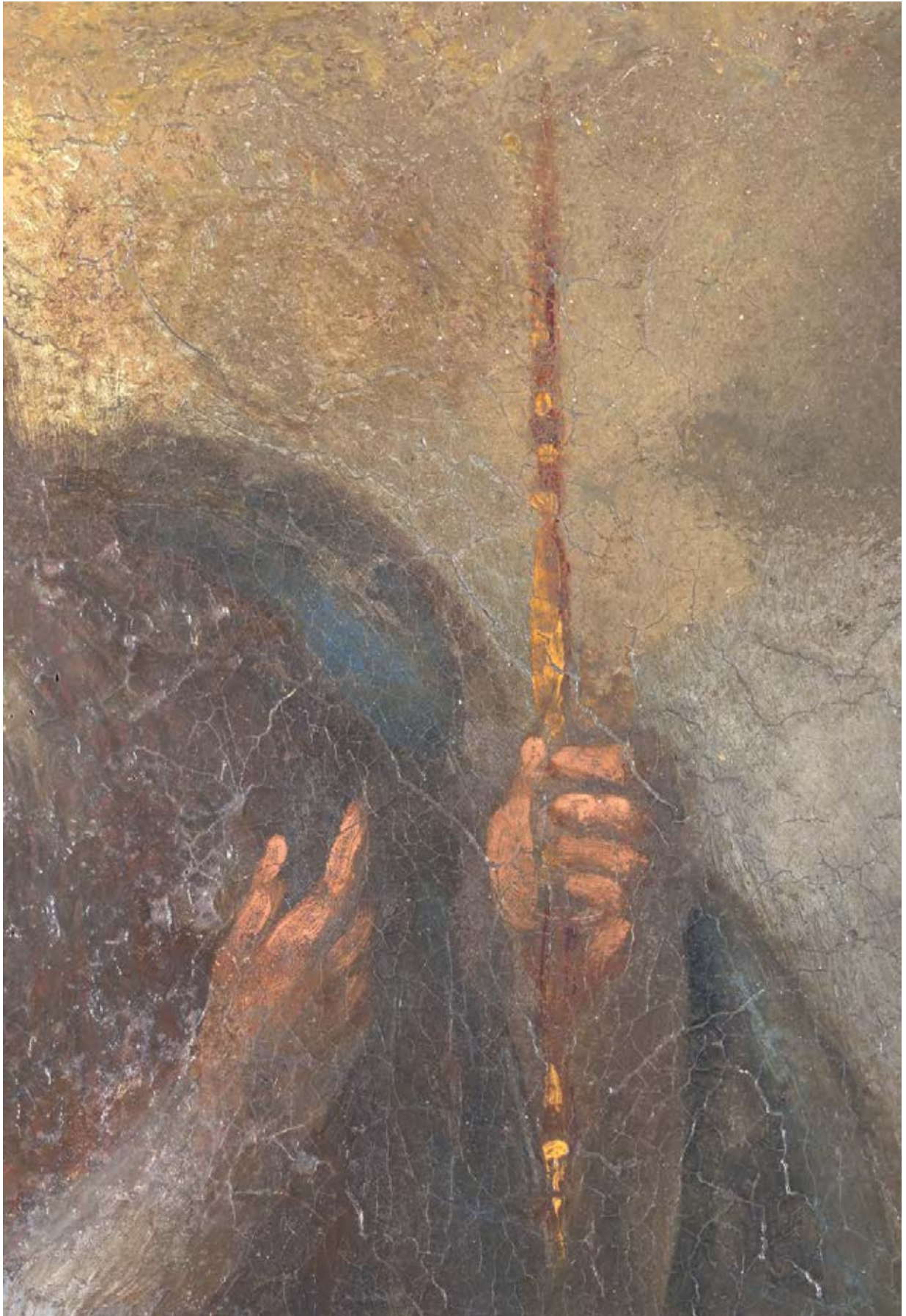
Detail Boha Otce ve VISR
kontrastnější nasvícení



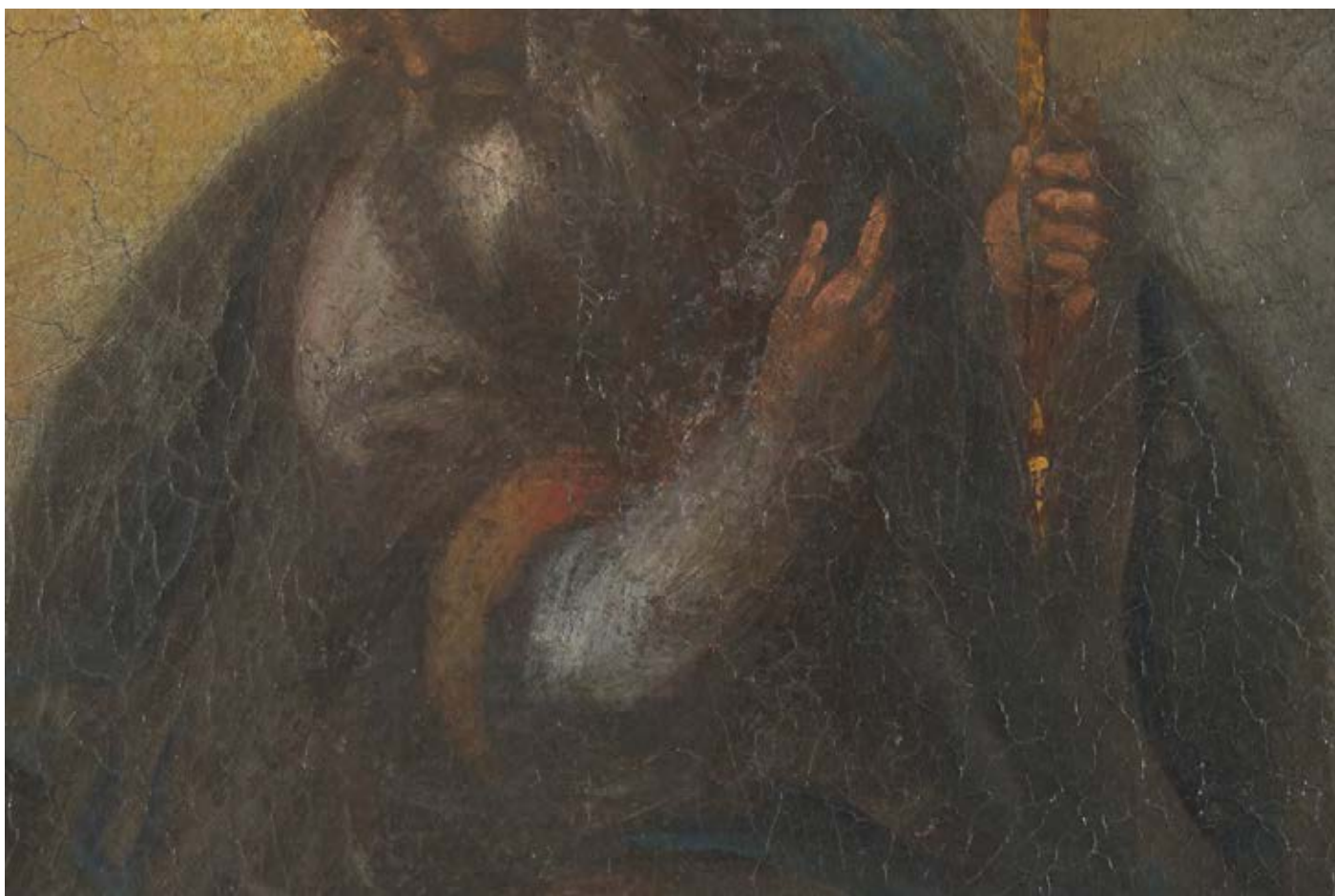
Detail Boha Otce ve VIS



Detail Boha Otce ve VIS



Detail Boha Otce ve VIS



Detail hrudi Boha Otce ve VIS



Detail kolena Boha Otce a části mraku ve VIS



Detail cípu pláště Boha Otce ve VIS



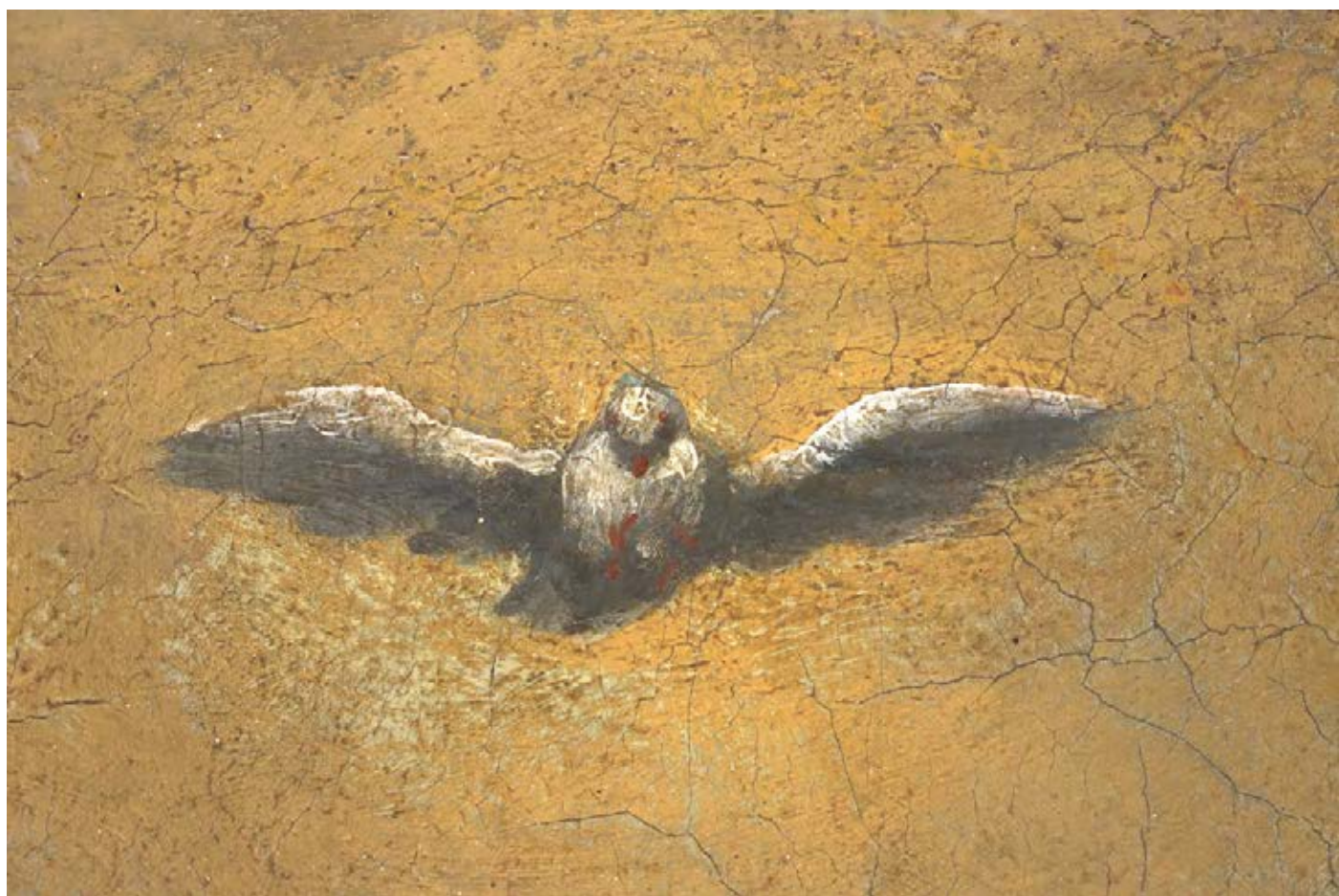
Detail nad hlavou Boha Otce, žlutá záře v pozadí ve VIS
napojení lunety plátna k plátnu se sv. Trojicí



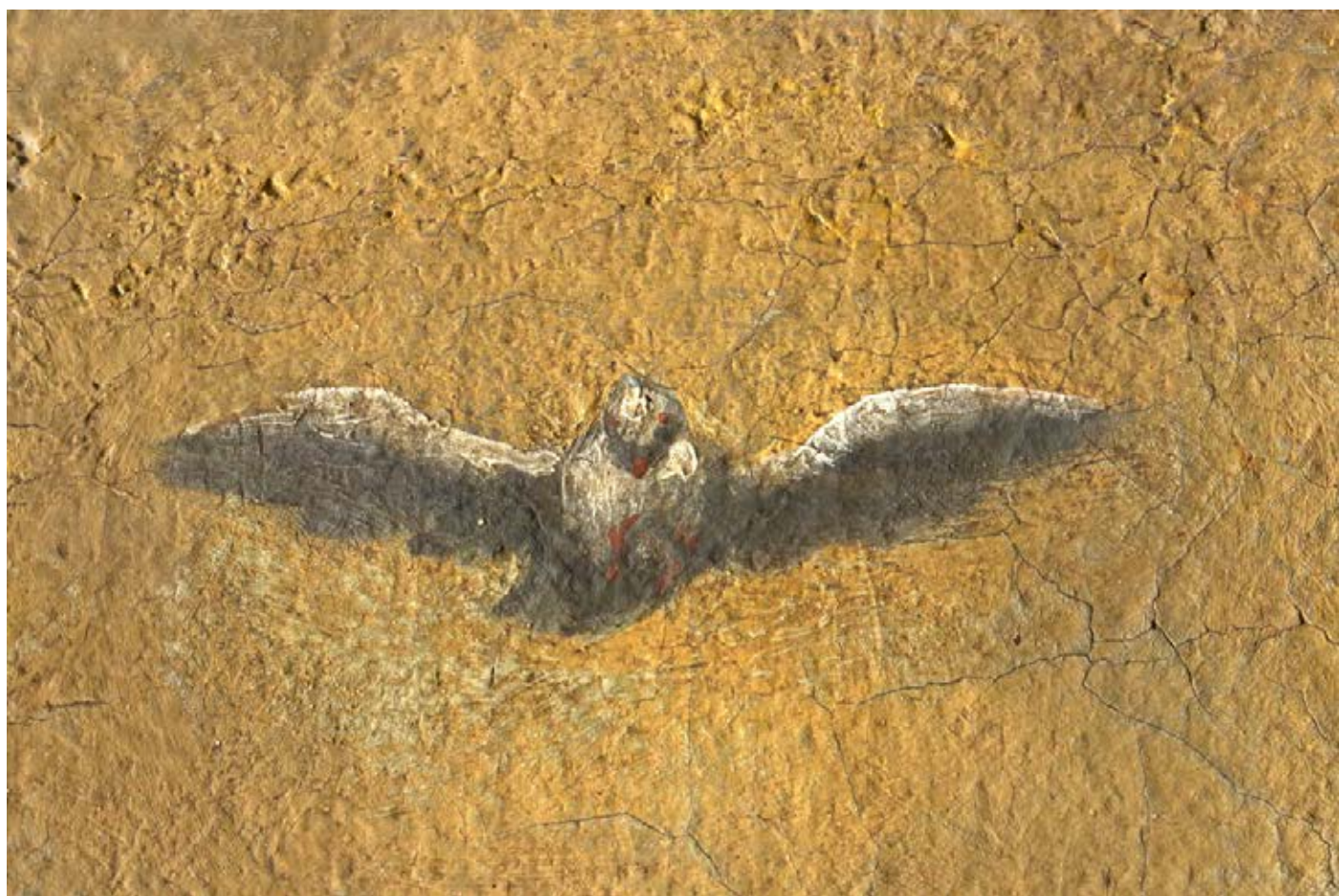
Detail nad hlavou Boha Otce, žlutá záře v pozadí ve VISR
napojení lunety plátna k plátnu se sv. Trojicí



Detail nad hlavou Boha Otce, žlutá záře v pozadí v UVL
napojení lunety plátna k plátnu se sv. Trojicí



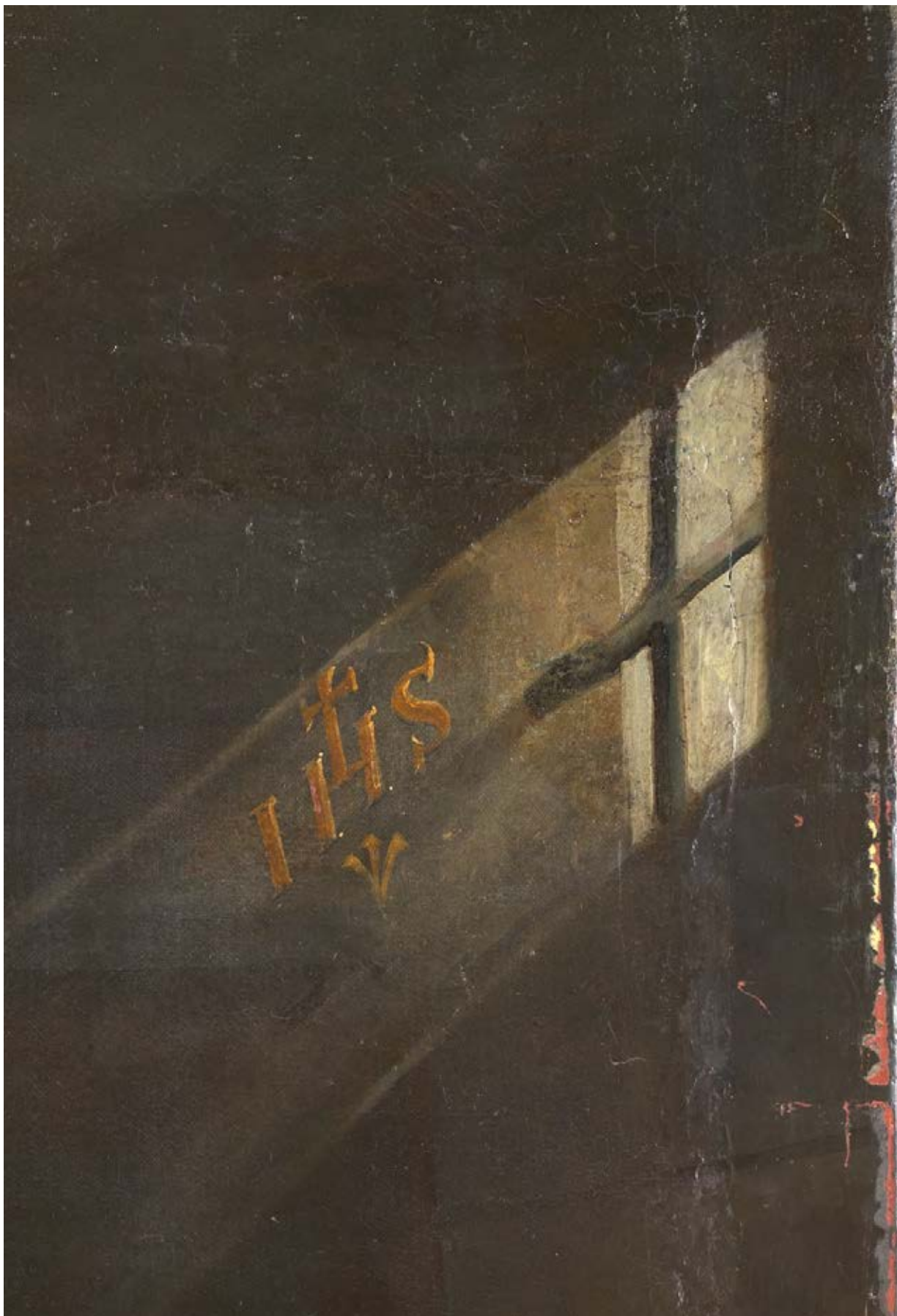
Detail osoby Duchy sv. ve VIS



Detail osoby Duchy sv. ve VISR



Detail osoby Duchá sv. RTG



Detail okna ve VIS



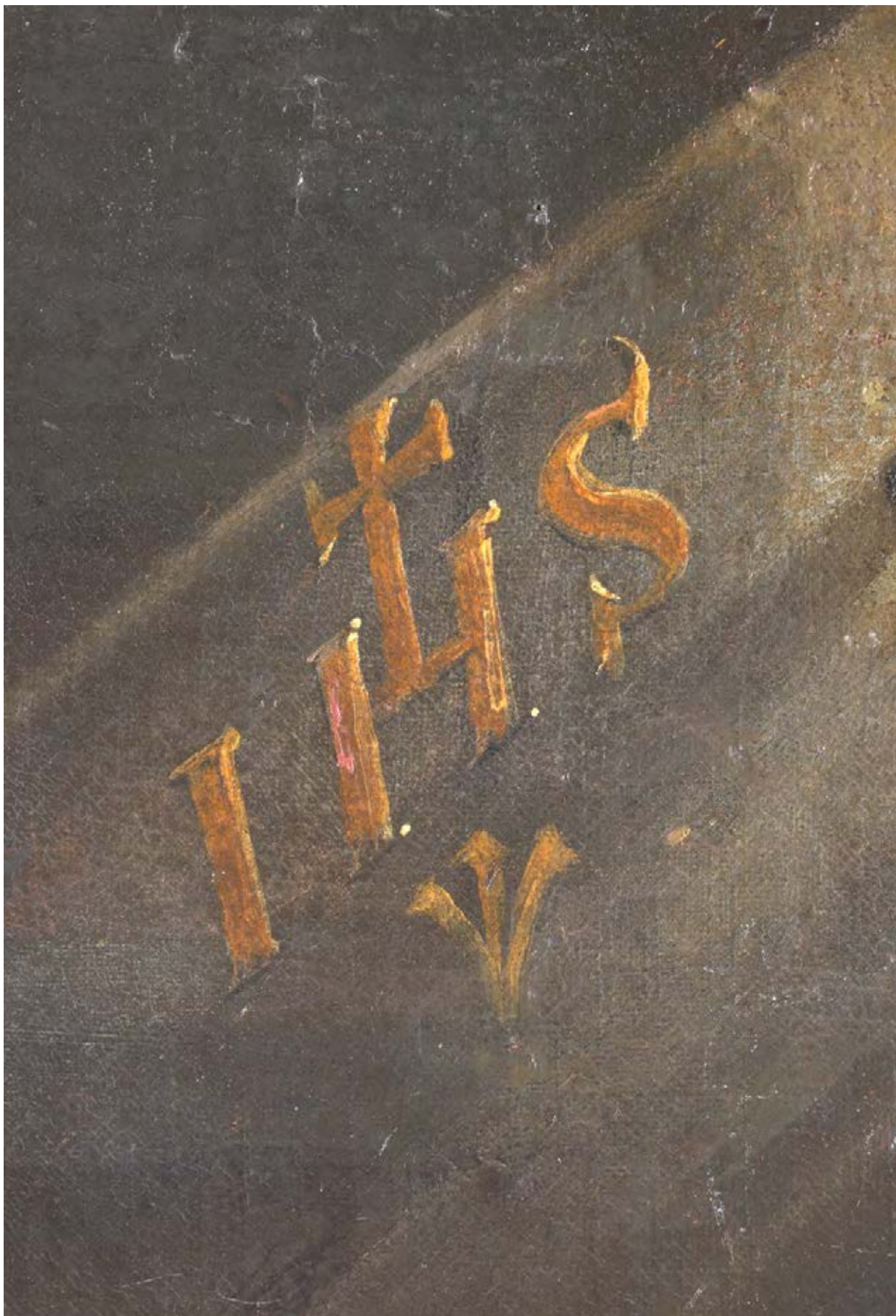
Detail okna ve VISR



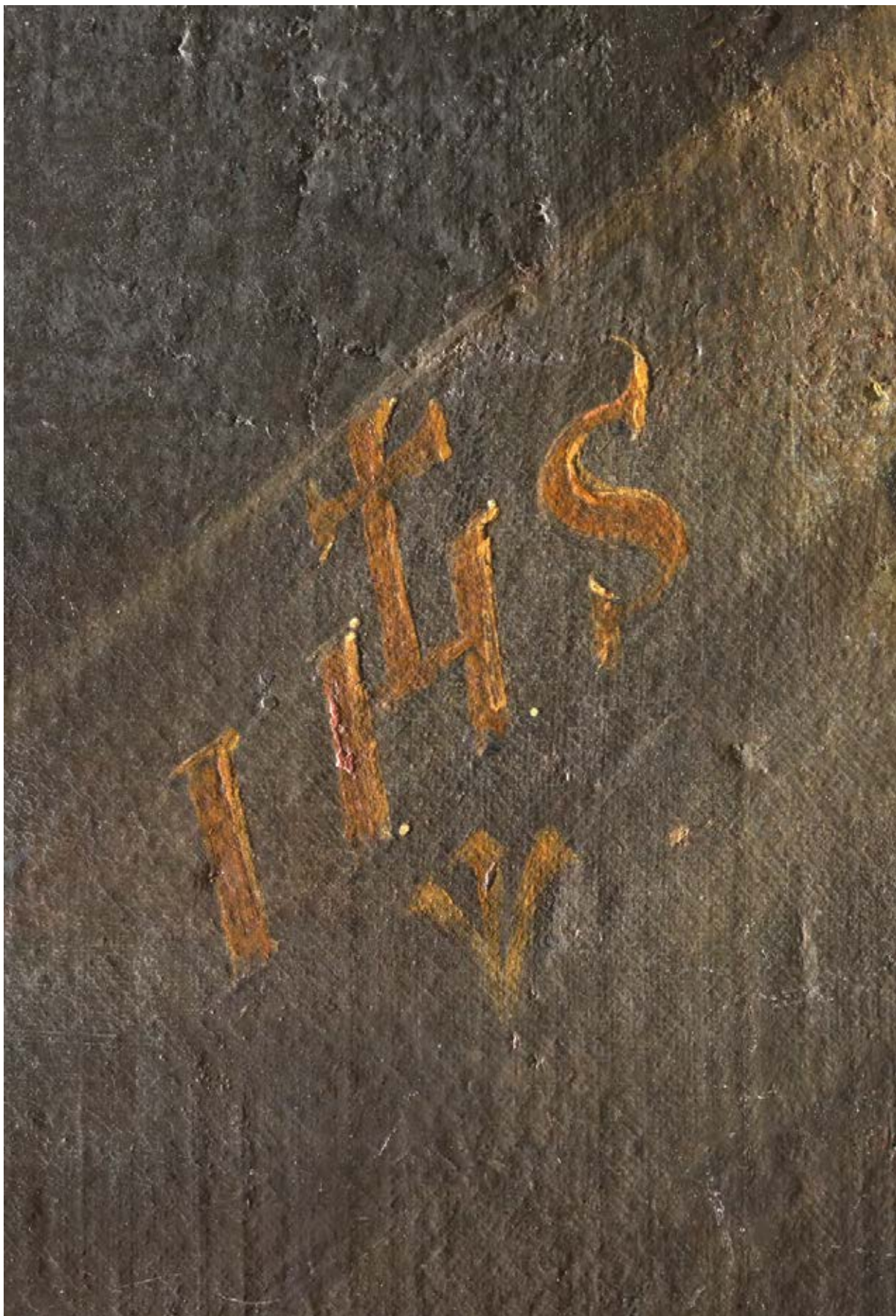
Detail okna v UVL



Detail okna v RTG



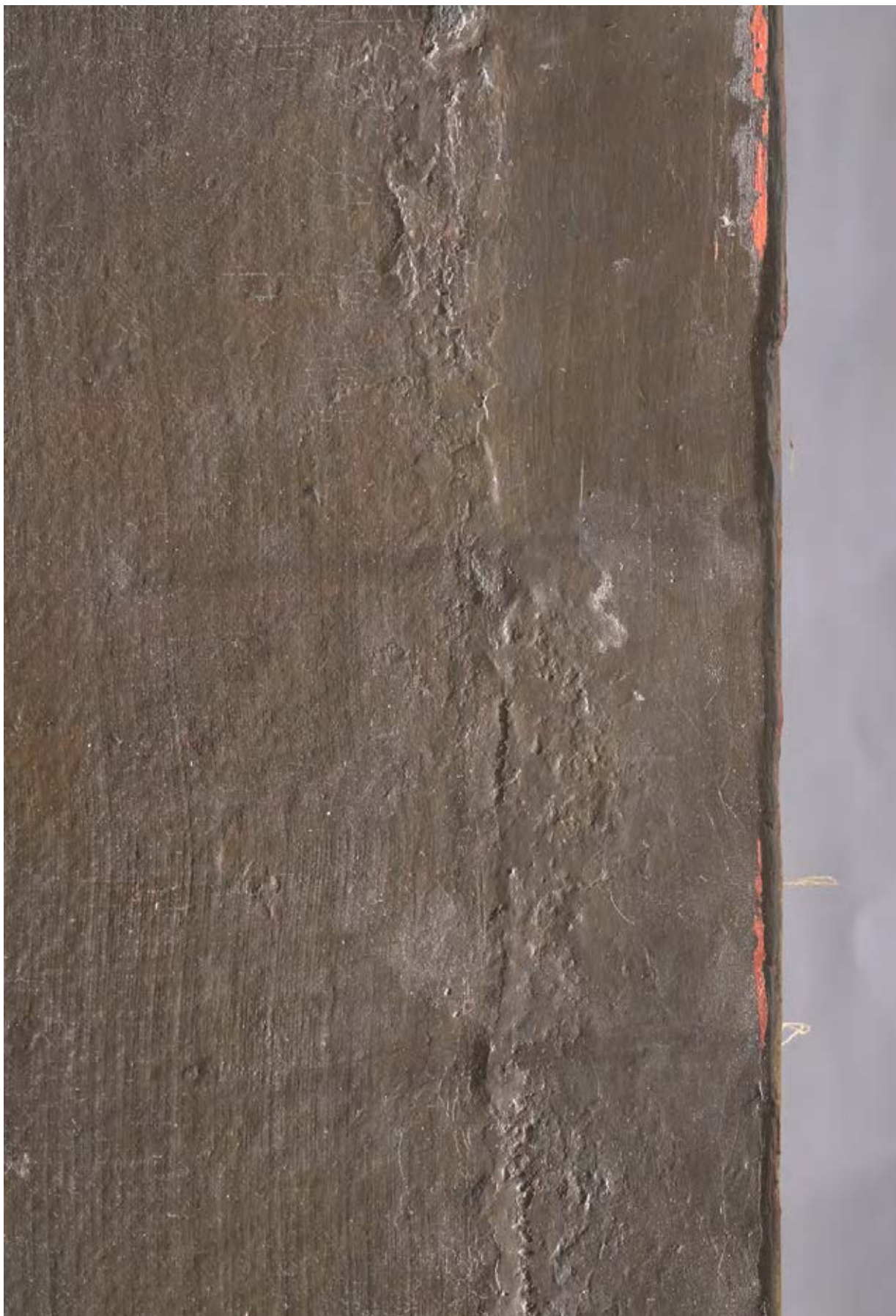
Detail záře jdoucí z okna s nápisem IHS ve VIS



Detail záře jdoucí z okna s nápisem IHS ve VISR



Detail okraje pod oknem ve VIS



Detail okraje pod oknem ve VISR



Detail okraje pod oknem ve světelné reflexi



Detail okraje pod oknem v UVL



Postava sv. Ignáce ve VIS



Postava sv. Ignáce ve VISR



Postava sv. Ignáce v UVL



Postava sv. Ignáce v IRR



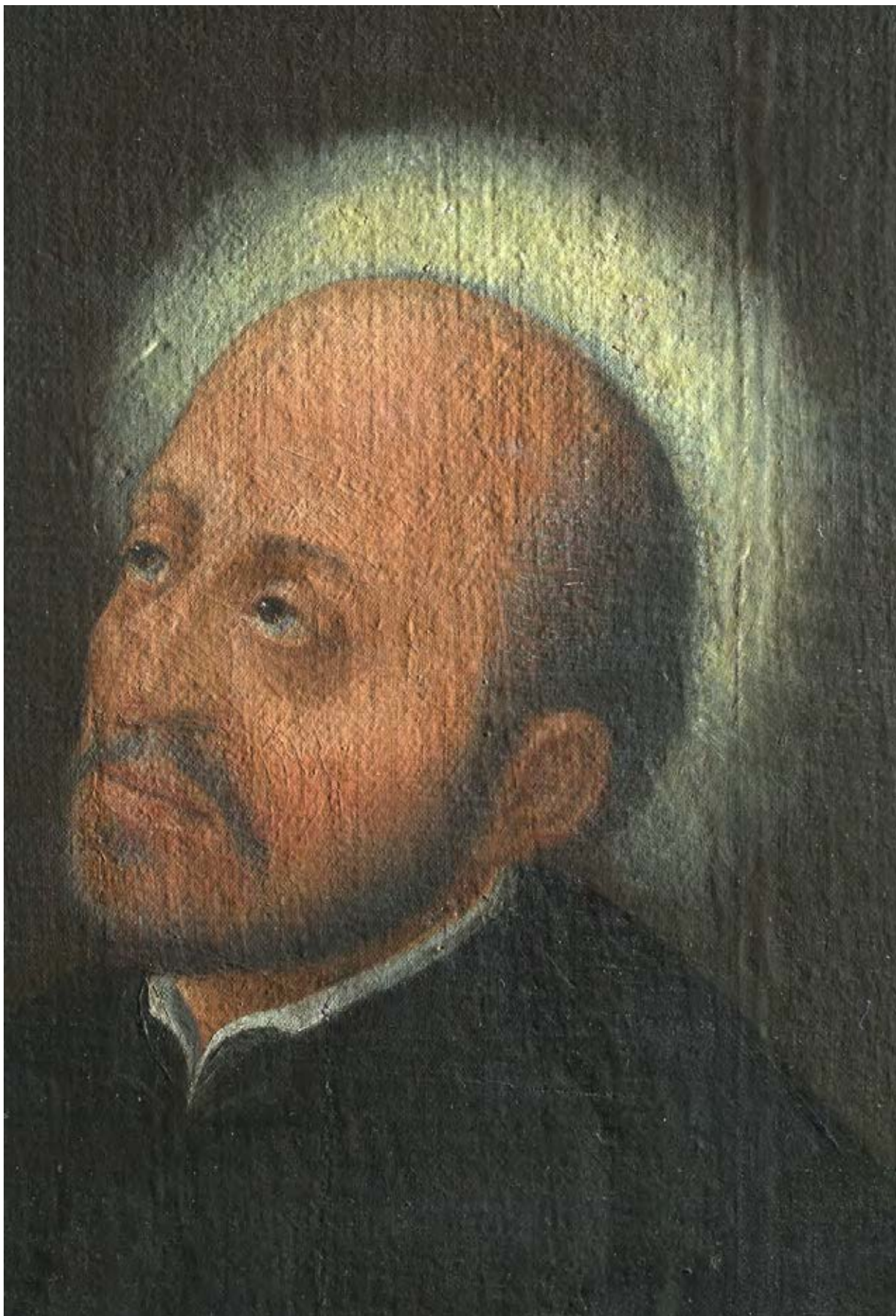
Postava sv. Ignáce v RTG



Postava sv. Ignáce v RTG
zkontrastněné



Hlava světce ve VIS



Hlava světce ve VISR



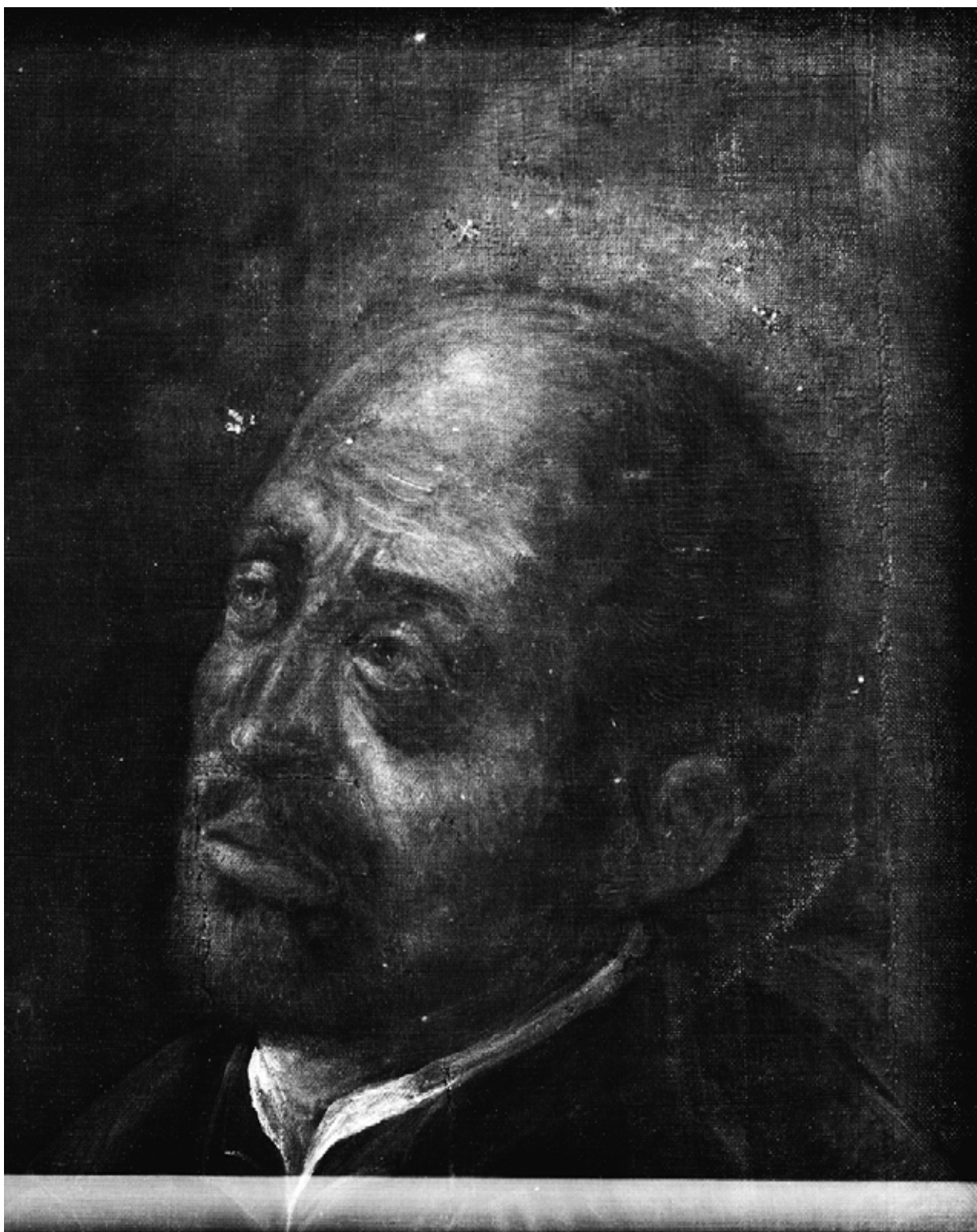
Hlava světce v UVL



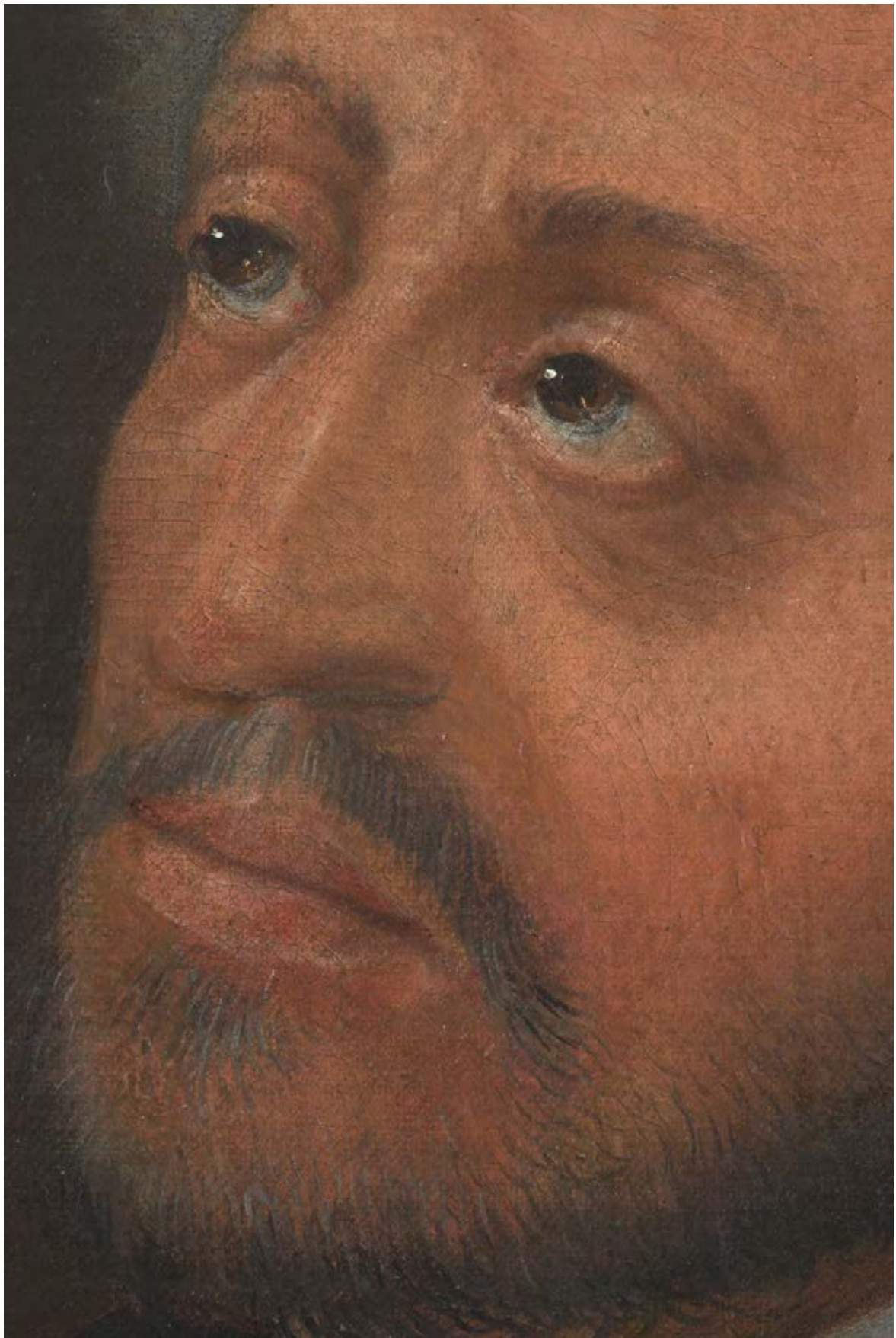
Hlava světce v IRR



Hlava světce v RTG



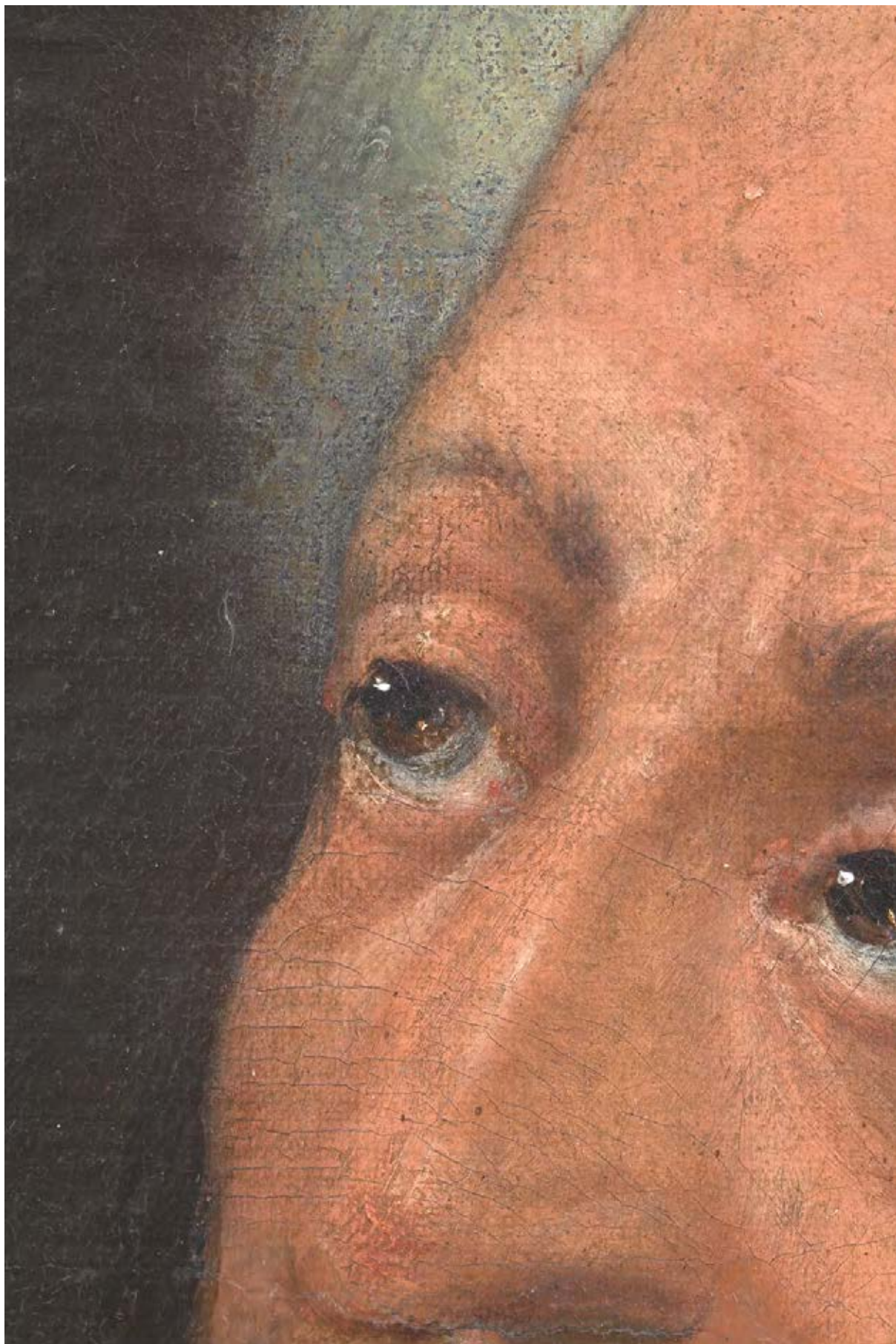
Hlava světce v RTG
zkontrastněné



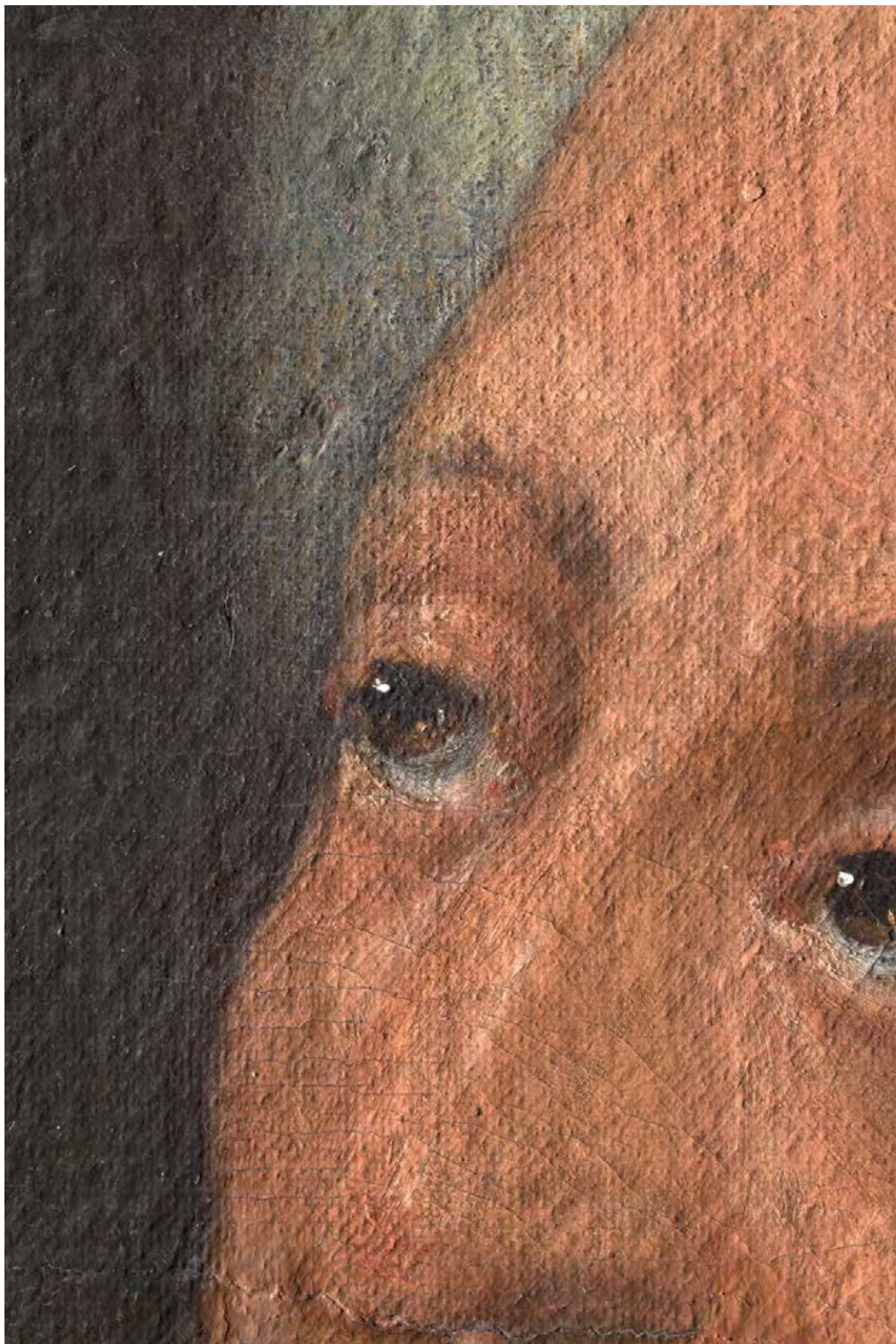
Detail obličej sv. Ignáce ve VIS



Detail obličej sv. Ignáce ve VIS



Detail obličeje světce ve VIS



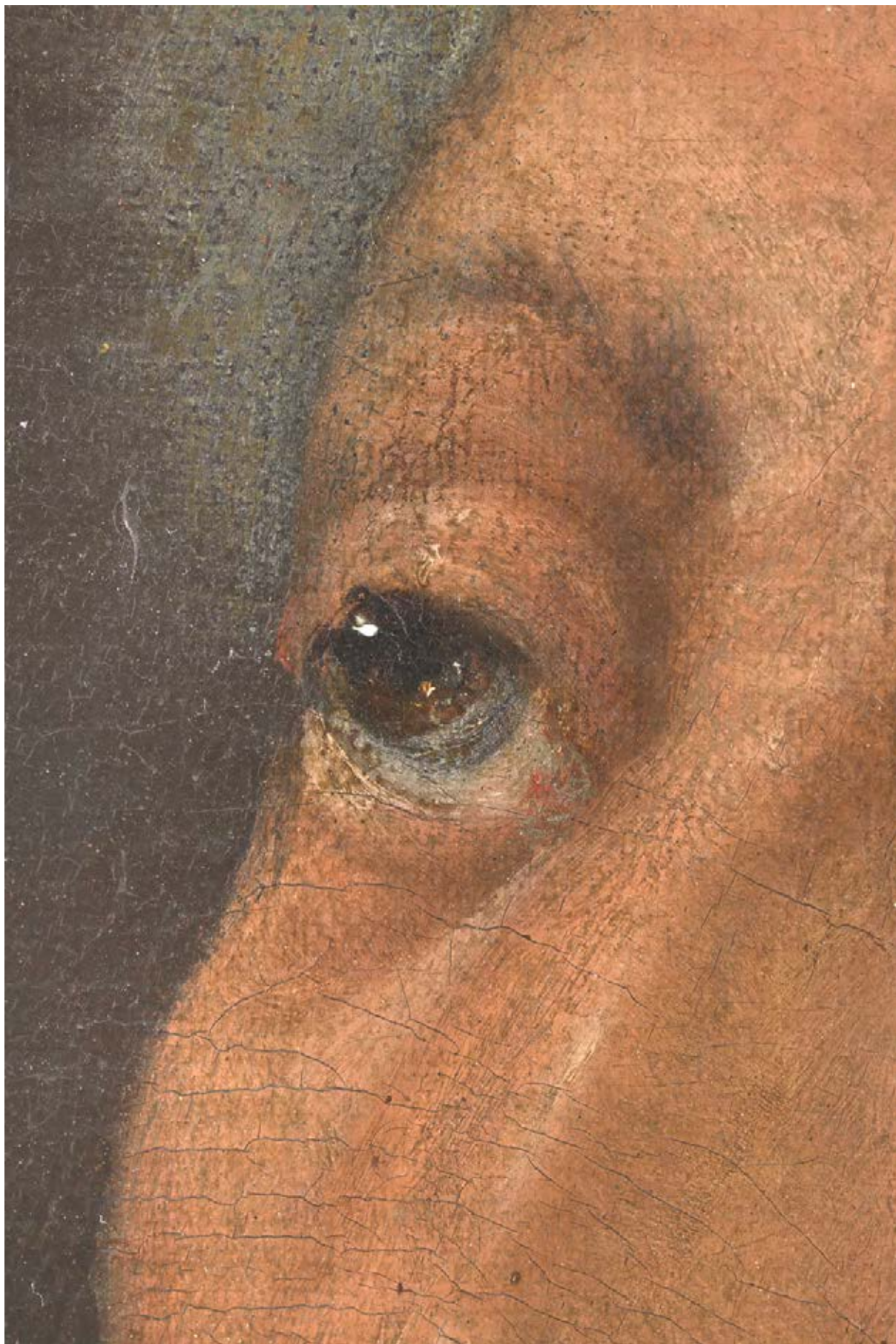
Detail obličeje světce ve VISR



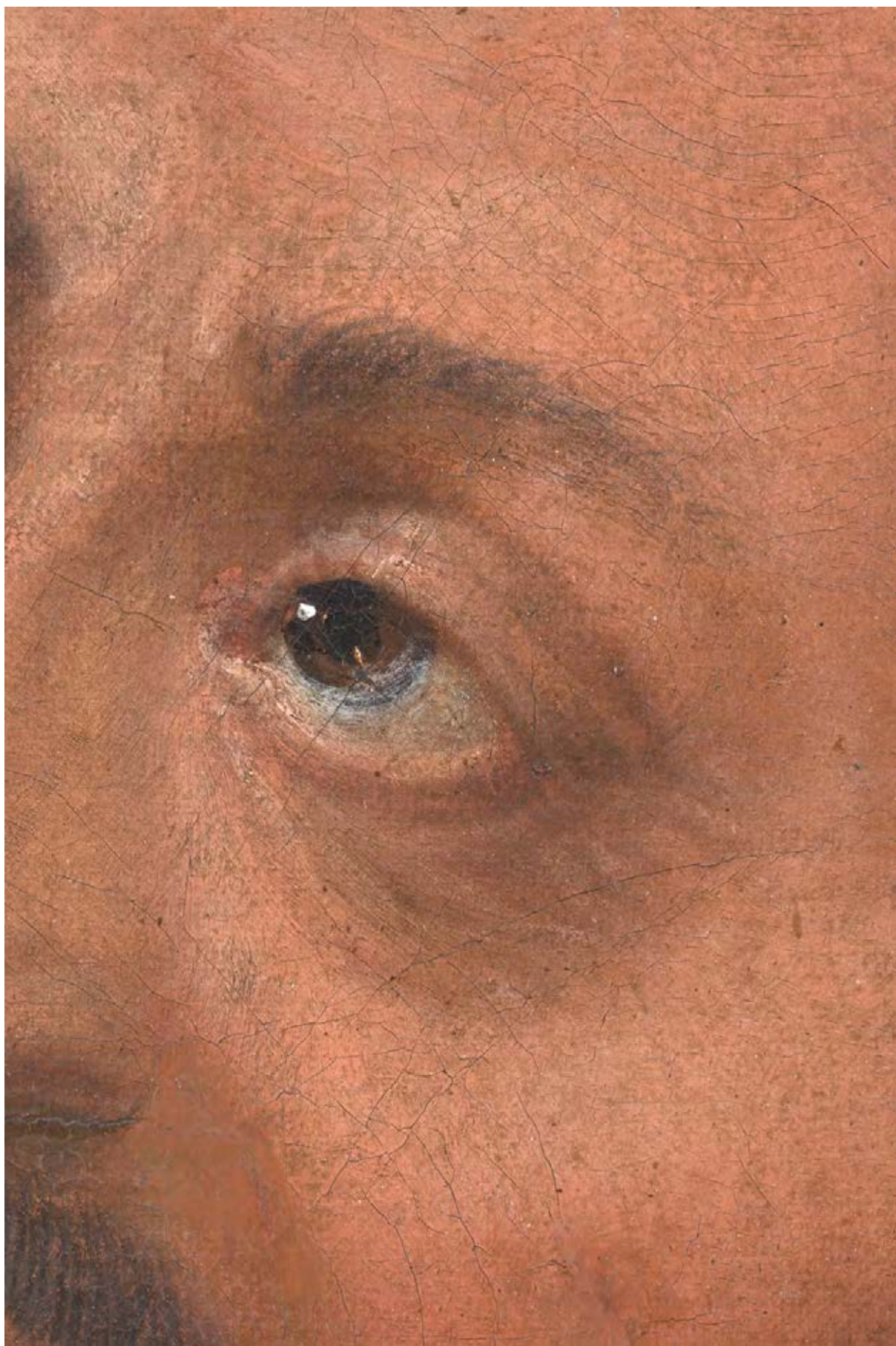
Detail obličeje světce v IRR



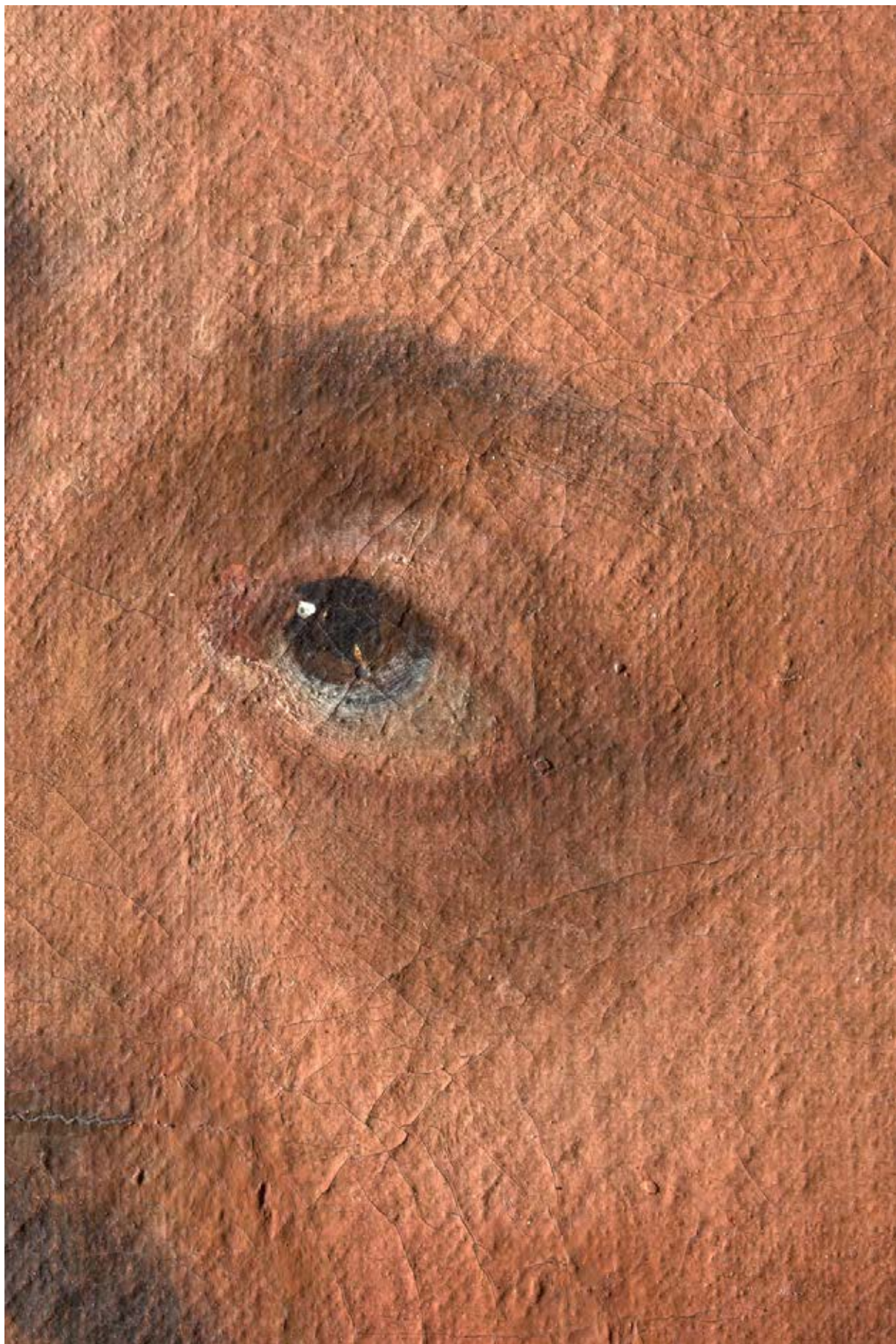
Hlava světce v RTG



Detail obličeje svätce ve VIS



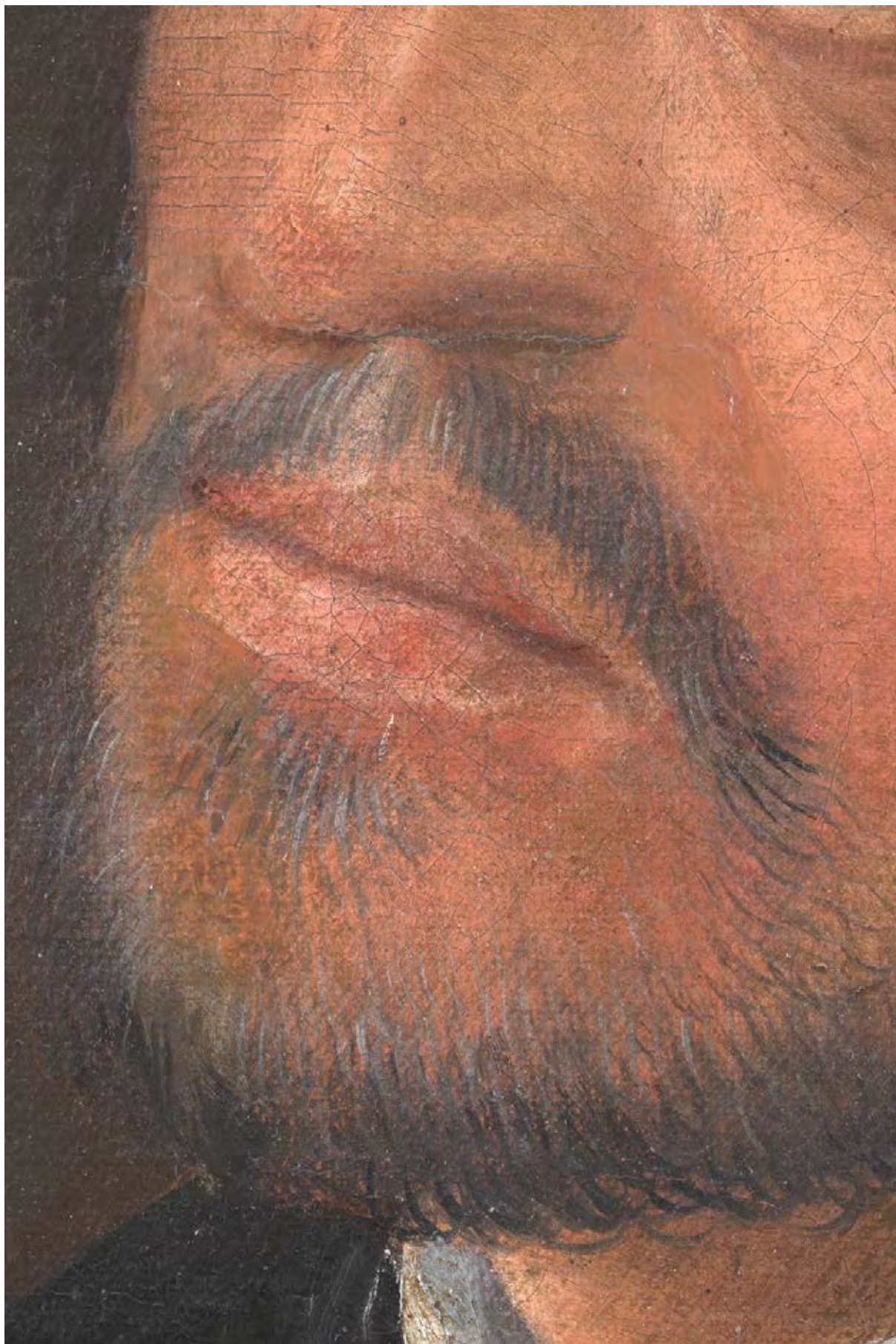
Detail obličeje světce ve VIS



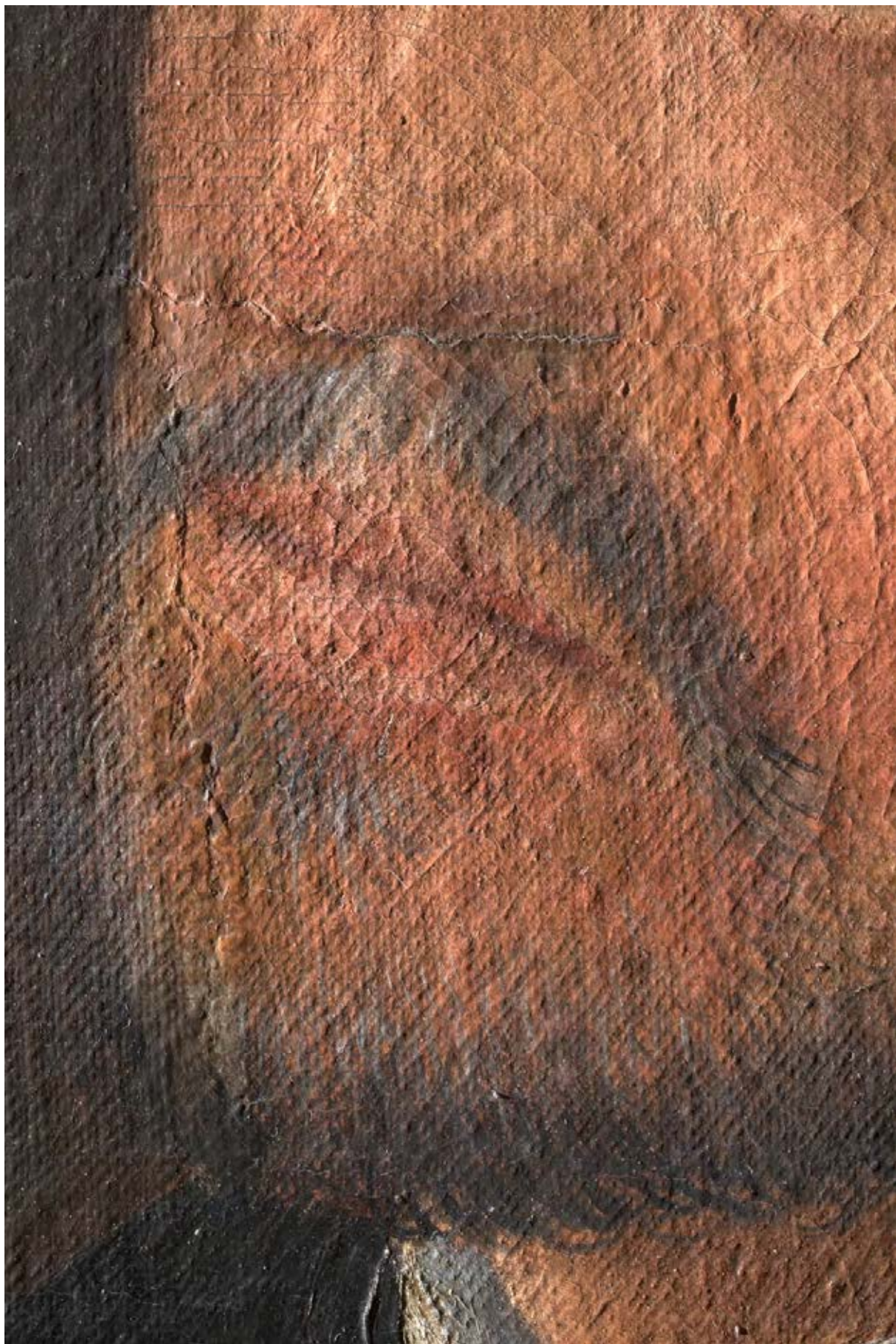
Detail obličeje svētce ve VISR



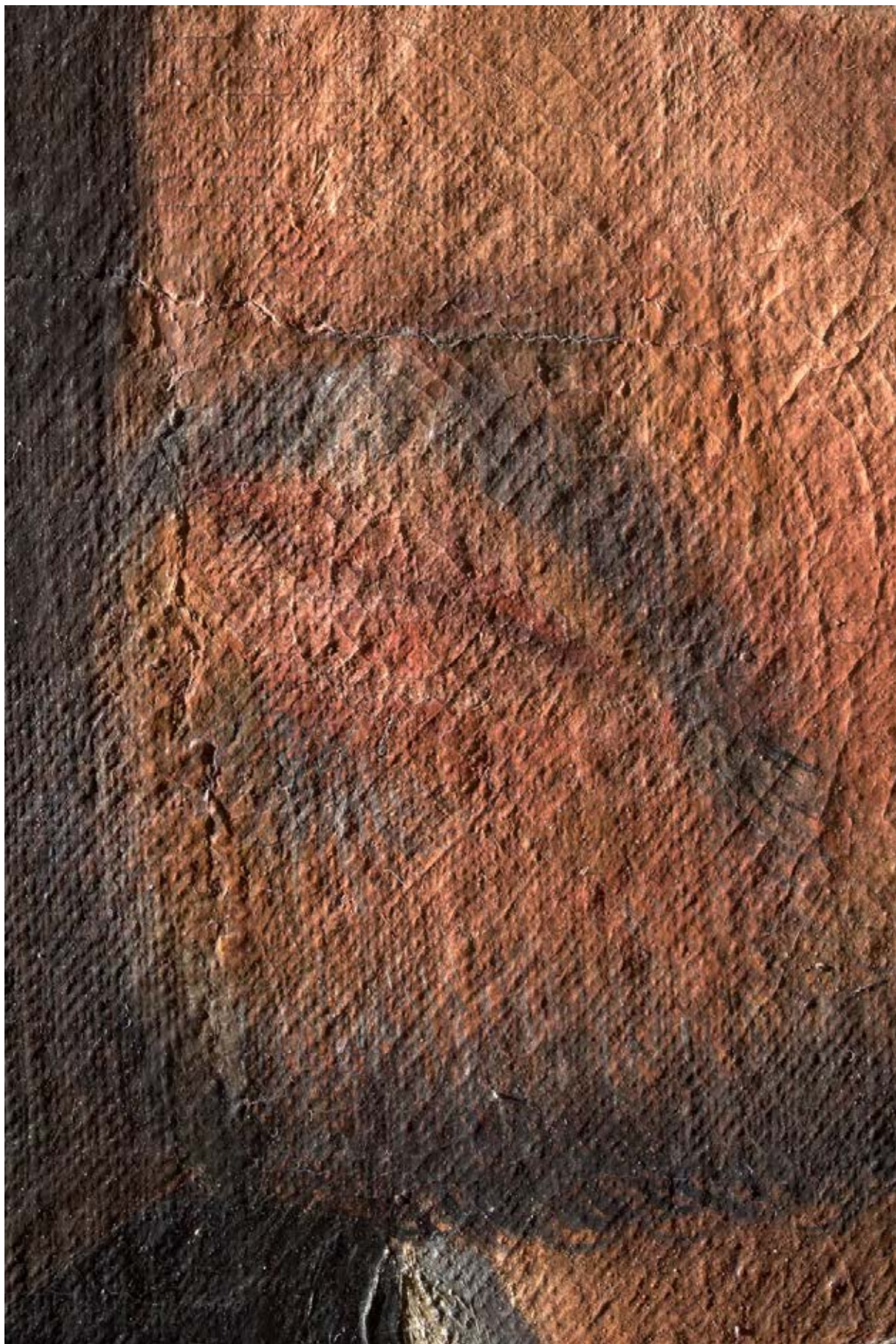
Detail obličeje svätce ve VIS



Detail obličeje světce ve VIS



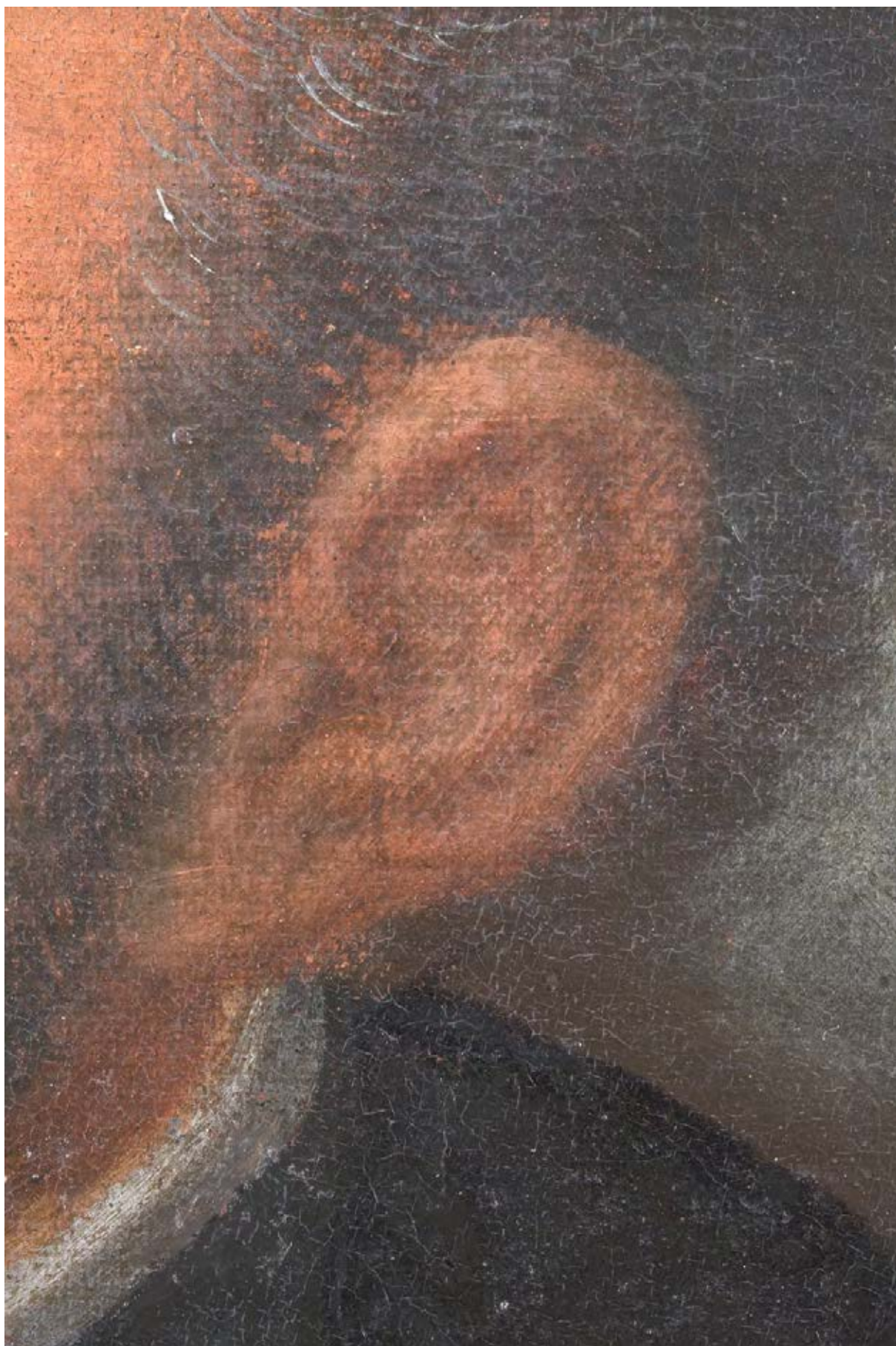
Detail obličeje svätce ve VISR



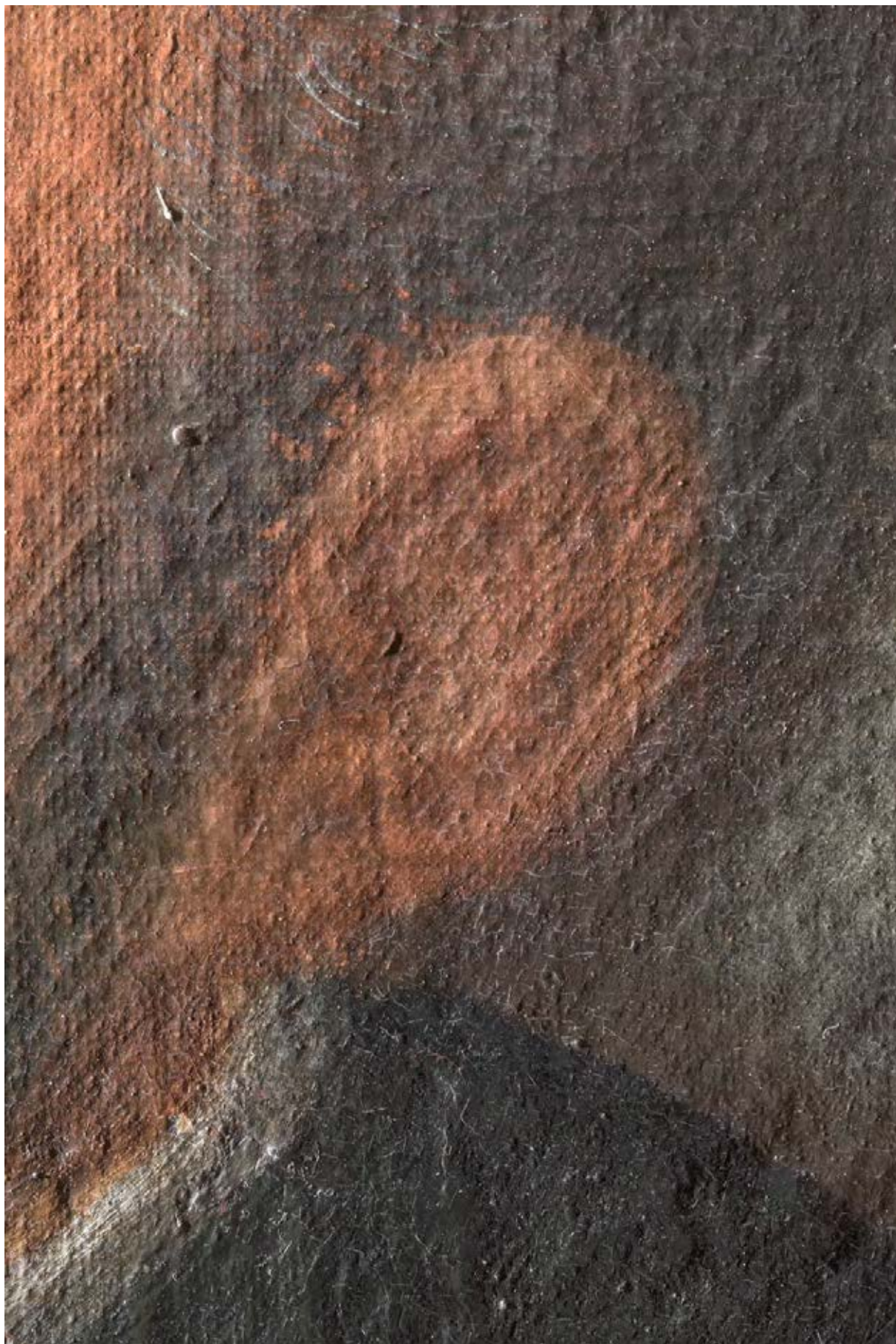
Detail obličeje světce ve VISR
kontrastní nasvícení



Detail obličeje svätce v RTG



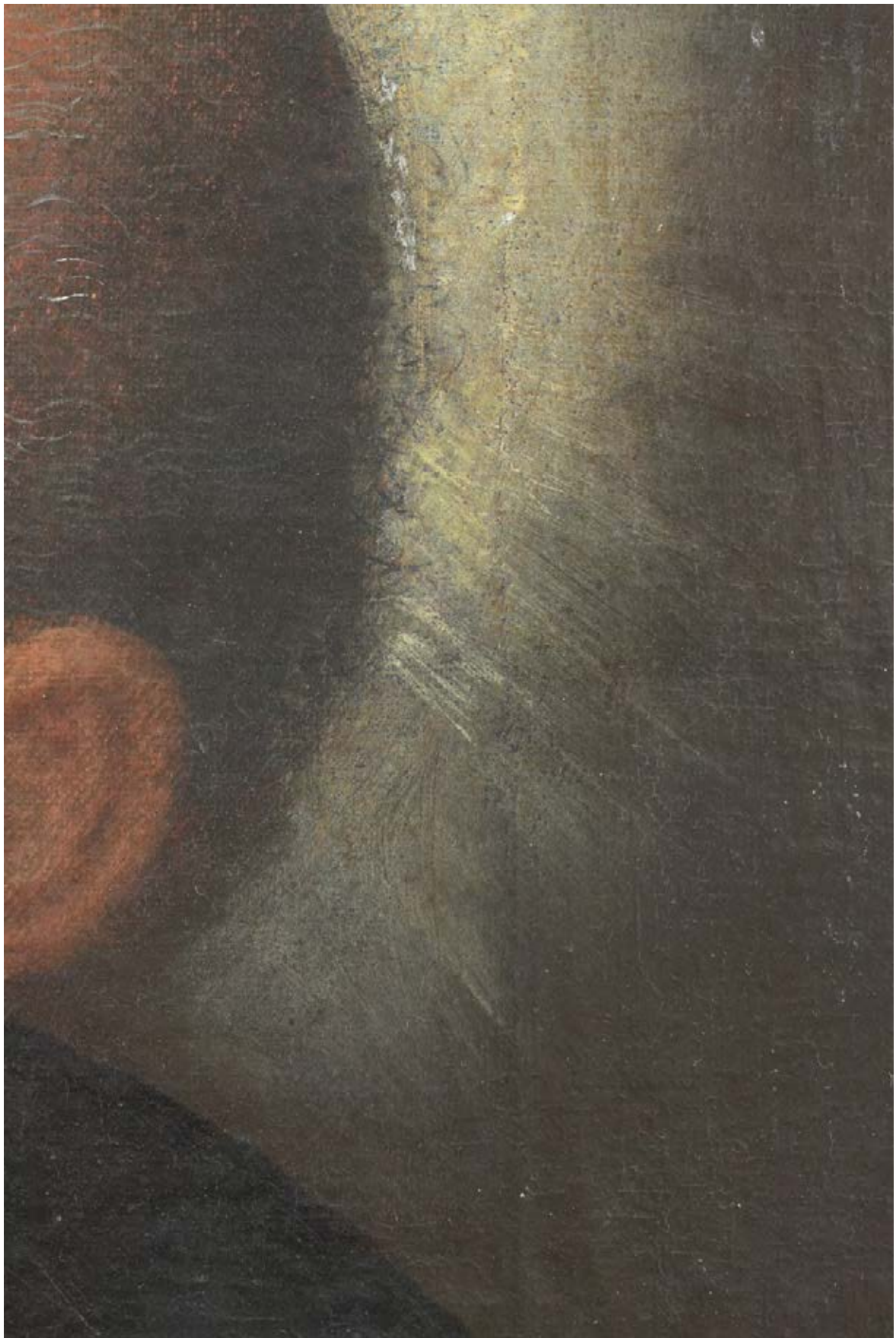
Detail obličeje svätce ve VIS



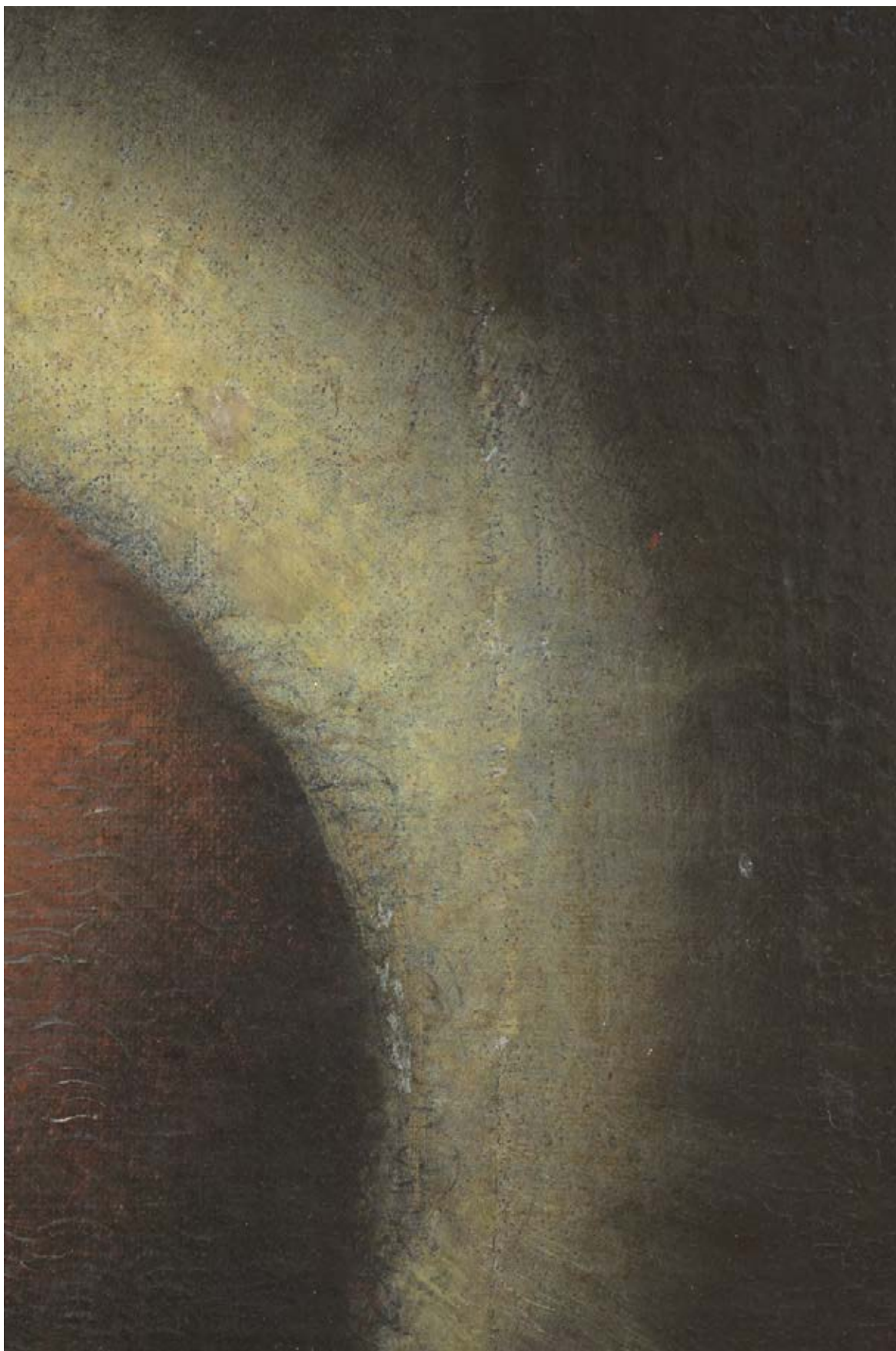
Detail obličeje svätce ve VISR



Detail obličeje svätce v RTG



Detail svatozáře ve VIS
oblast světcovy hlavy



Detail svatozáře ve VIS
oblast světcovy hlavy



Detail svatozáře ve VIS
oblast světcovy hlavy



Detail svatozáře ve VIS
oblast světcovy hlavy



Pravá světcova ruka ve VIS



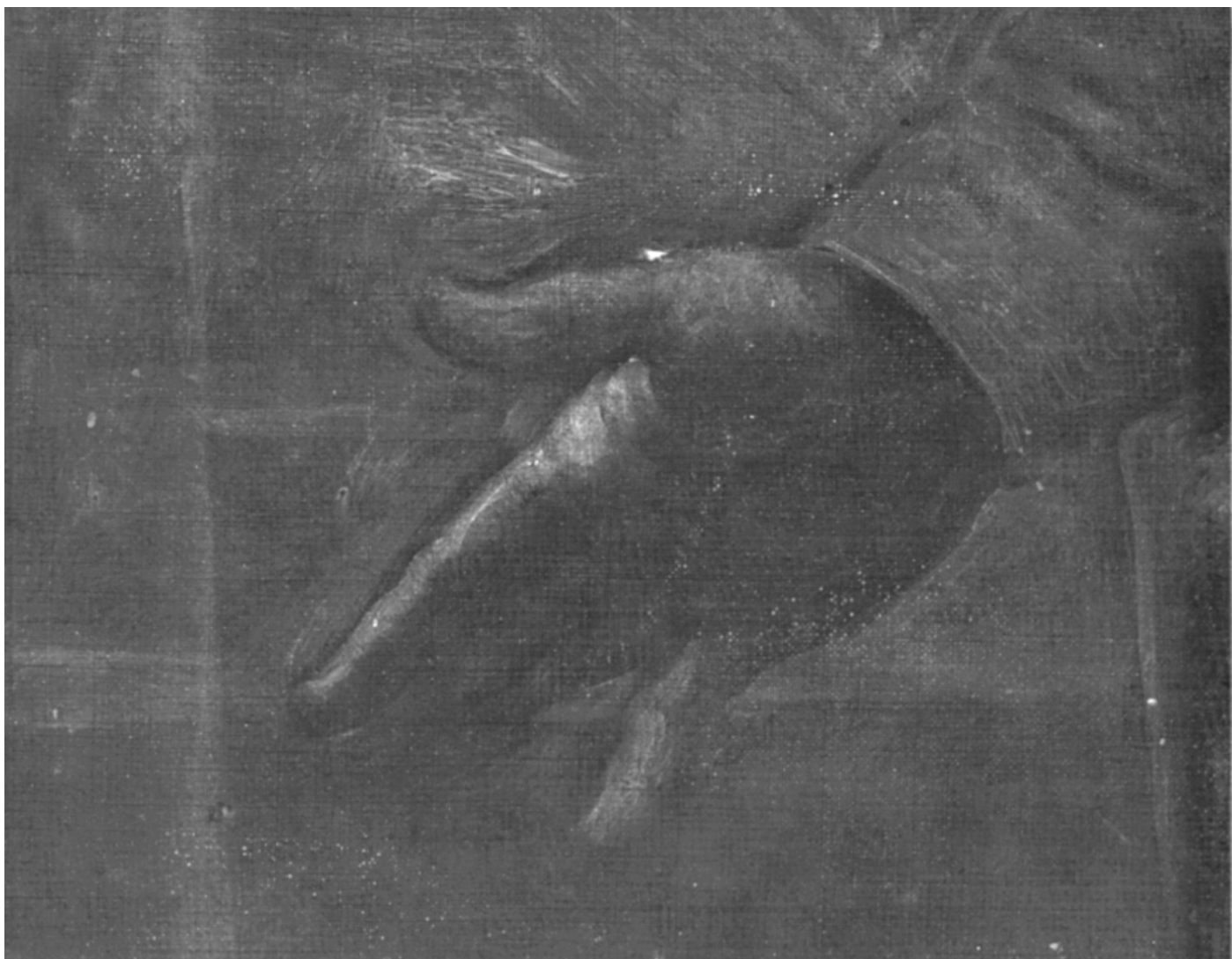
Pravá světcova ruka ve VISR



Pravá světcova ruka v UVL



Pravá světcova ruka v IRR



Pravá světčova ruka v RTG



Levá světcova ruka ve VIS



Levá světcova ruka ve VISR



Levá světcova ruka v UVL



Levá světcova ruka v IRR



Levá světcova ruka v RTG



Levá světcova ruka v RTG
zkontrastněné



Hrud' světce ve VIS



Hrud' světce ve VISR



Hrud' světce v UVL



Hrud' svěťce v RTG



Hrud' světce v RTG
zkontrastněné
viditelné cingulum s mašlí, která není viditelná ve VIS



Detail přepásání cingulem ve VIS
oblast pod světcovou hrudí



Oltární stůl s knihou ve VIS



Oltární stůl s knihou ve VISR



Oltářní stůl s knihou v RTG
pentimenty stolu a položená drapérie v místě datace



Okraj stolu s knihou ve VIS



Okraj stolu s knihou ve VISR



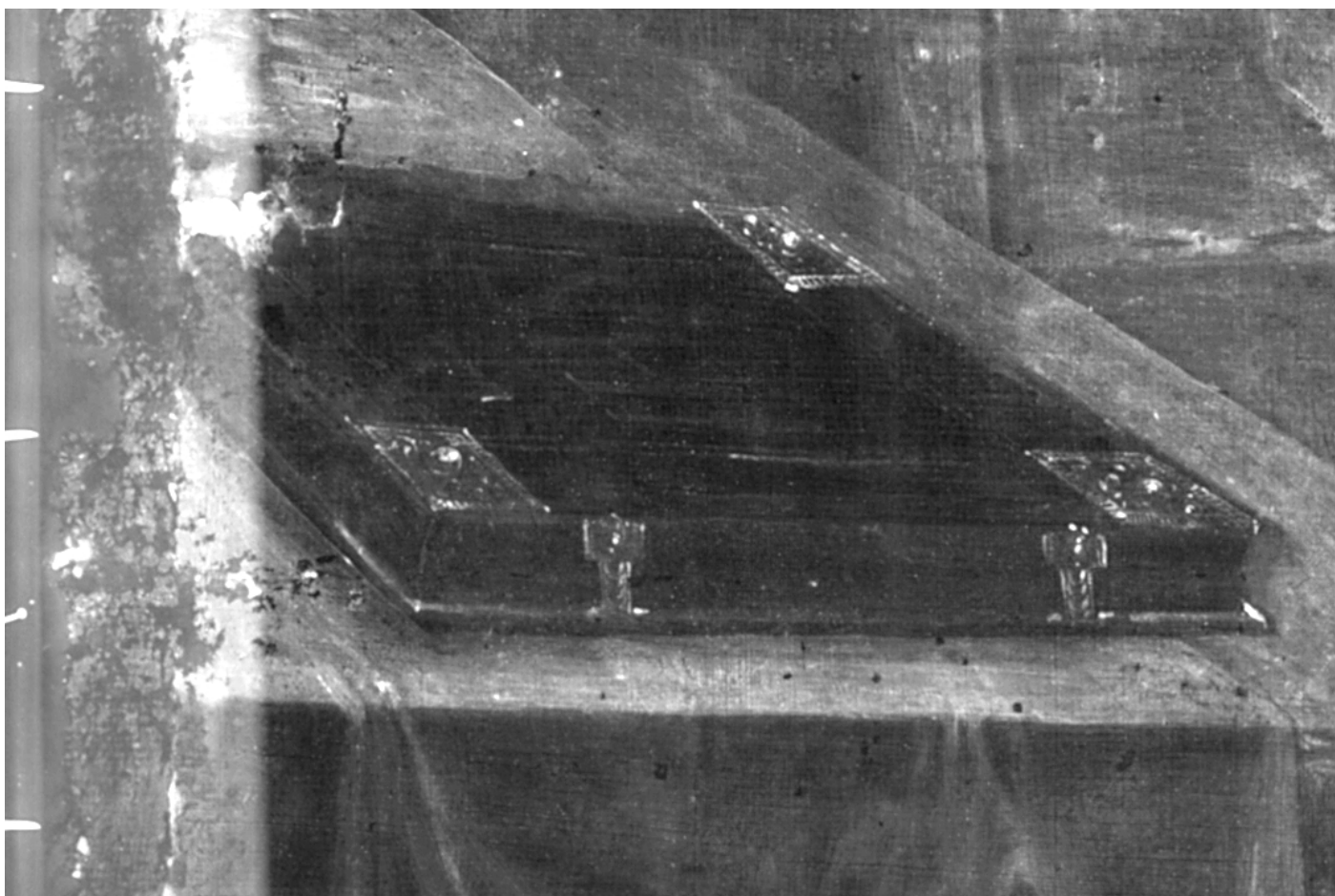
Okraj stolu s knihou v UVL



Okraj stolu s knihou v RTG



Detail knihy na oltární menze ve VIS



Detail knihy na oltární menze v RTG
viditelná změna stolu, včetně přemalby červené draperie a přemalby kovových ozdob-
ných prvků na knize



Detail knihy na oltářní menze ve VIS



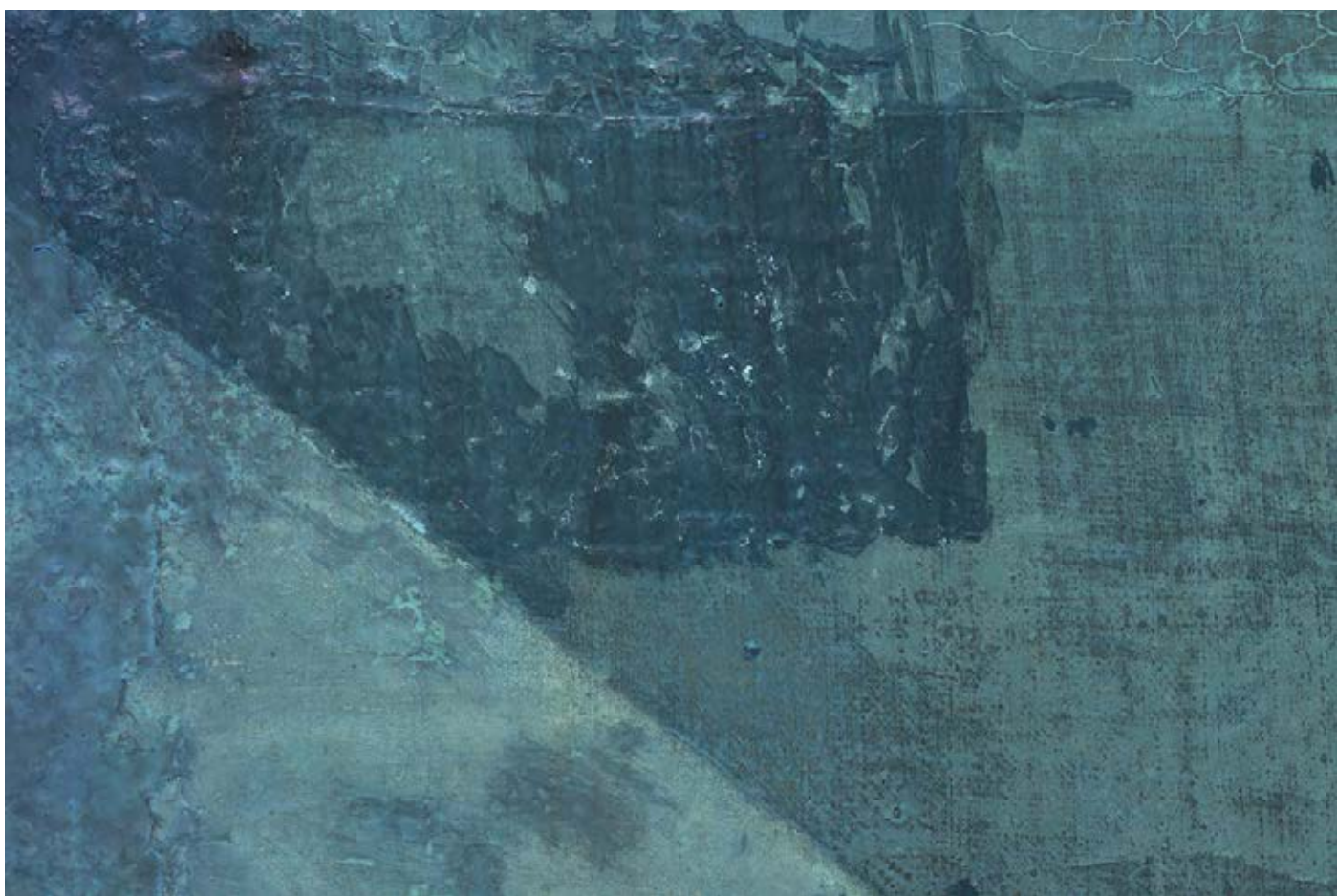
Detail knihy na oltární menze ve VIS



Detail horní část stolu se zbytky rezidua ve VIS



Detail horní část stolu se zbytky rezidua ve VISR



Detail horní stolu se zbytky rezidua v UVL



Spodní okraj menzy s uvedenou datací ve VIS



Spodní okraj menzy s uvedenou datací ve VISR



Spodní okraj menzy s uvedenou datací v UVL



Položený baret na dlažbě ve VIS
mezi oltářní menzou a klečící postavou sv. Ignáce



Položený baret na dlažbě ve VISR
mezi oltářní menzou a klečící postavou sv. Ignáce



Položený baret na dlažbě v IRR
mezi oltářní menzou a klečící postavou sv. Ignáce
kresebné rozvržení dlaždic, které v malbě bylo změněno



Dveře v pozadí ve VIS



Dveře v pozadí ve VISR



Dveře v pozadí v UVL



Část dveří a rozdíl mezi zkrakelovanou malbou a malbou bez výrazné krakelatury ve VIS



Část dveří a rozdíl mezi zkrakelovanou malbou a malbou bez výrazné krakelatury ve VISR



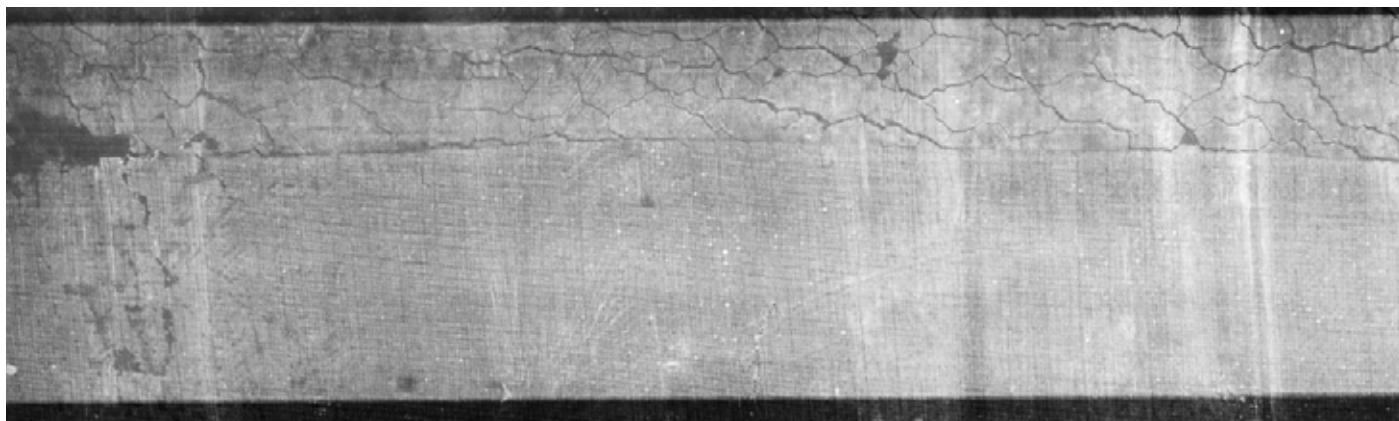
Část dveří a rozdíl mezi zkrakelovanou malbou a malbou bez výrazné krakelatury v IRR



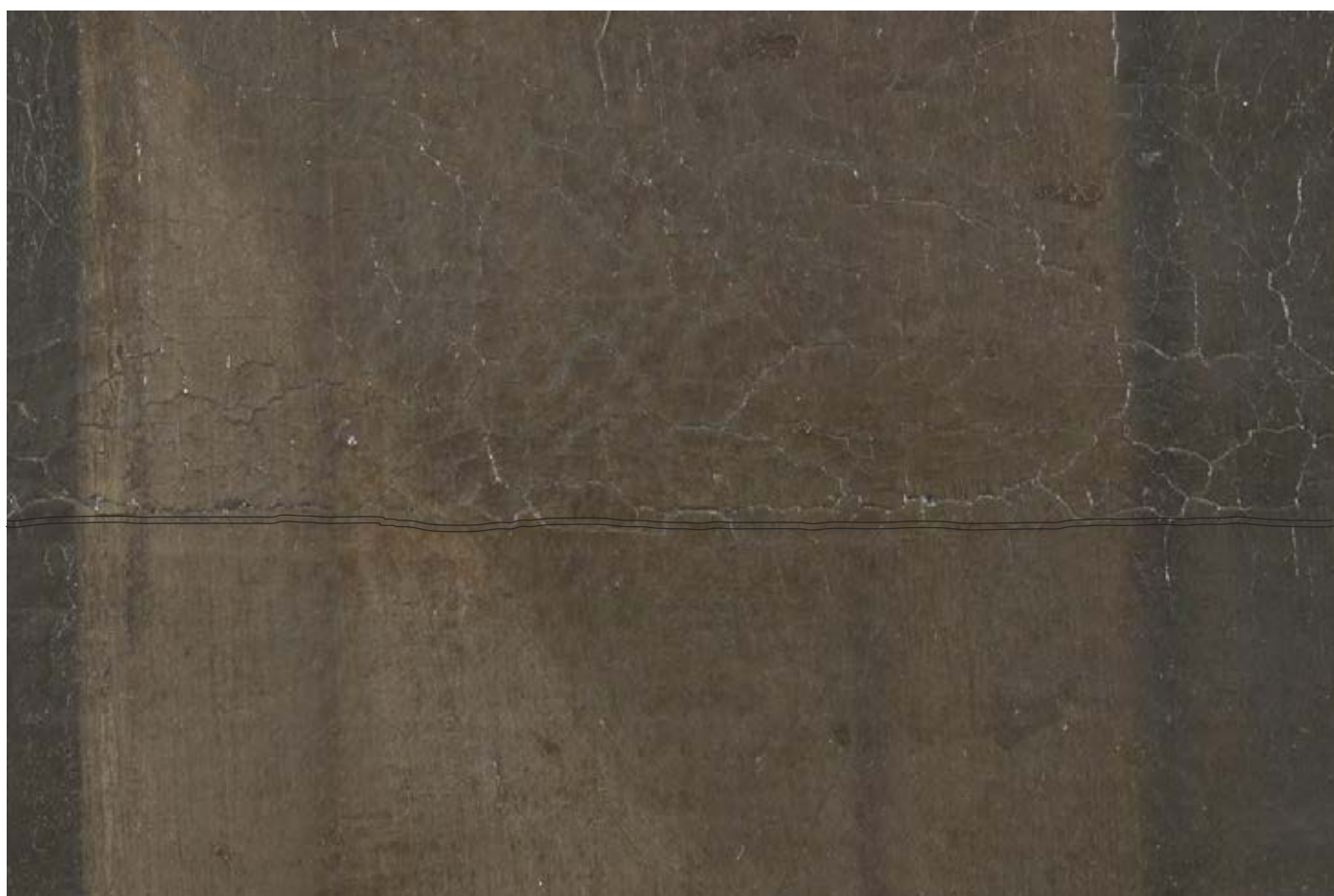
Část dveří a rozdíl mezi zkrakelovanou malbou a malbou bez výrazné krakelatury v RTG



Detail části dveří v pozadí ve VIS
viditelná část předělu pláten s a bez krakeláže



Detail předělu v RTG



Detail části dveří v pozadí ve VIS
předěl mezi dvěma plátny s viditelnou krakelází a bez krakeláže



Detail paprsku vycházejícího z mraku ve VIS
umístění mezi postavou Boha Otce a sv. Ignácem

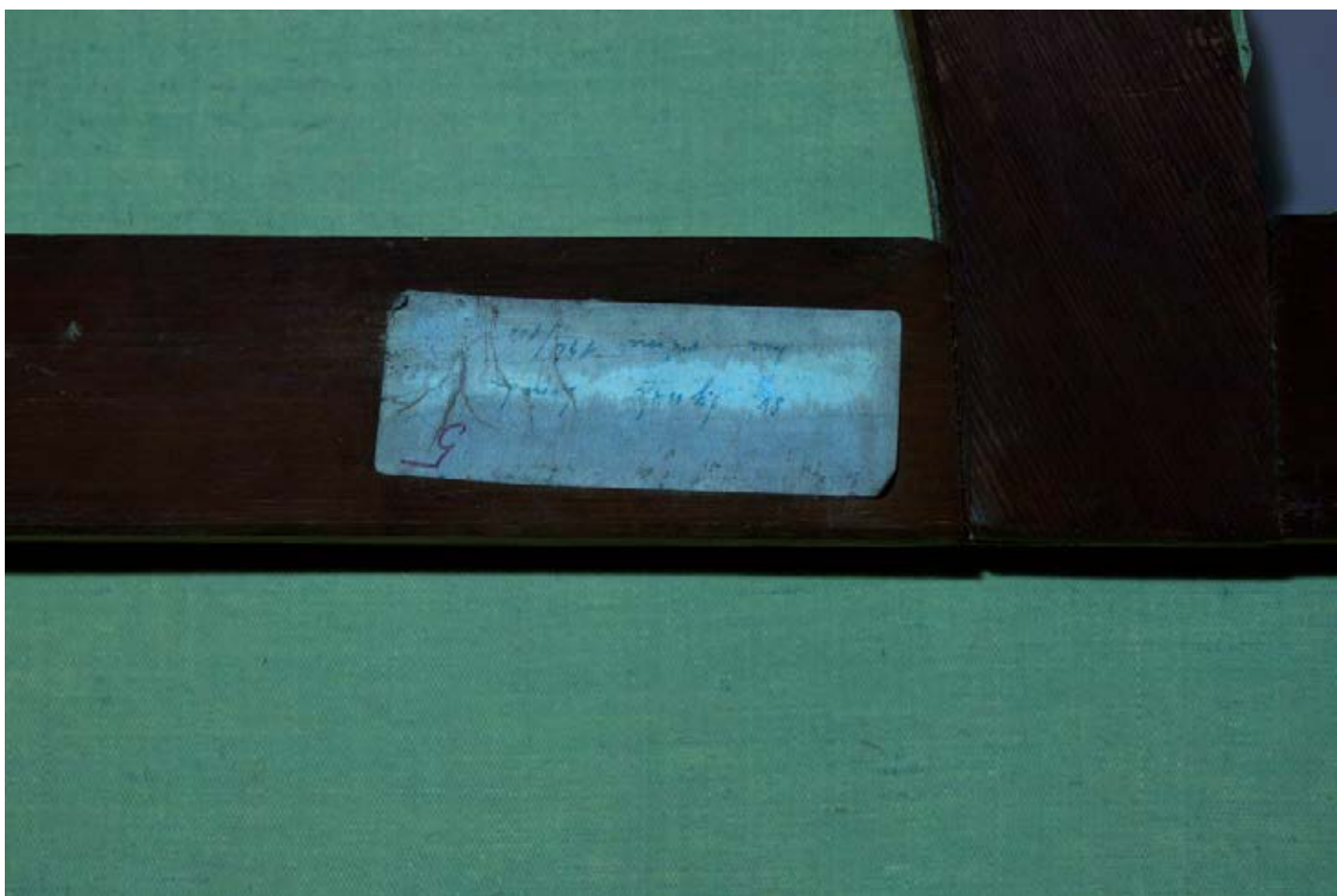


Detail paprsku vycházejícího z mraku ve VISR
umístění mezi postavou Boha Otce a sv. Ignácem



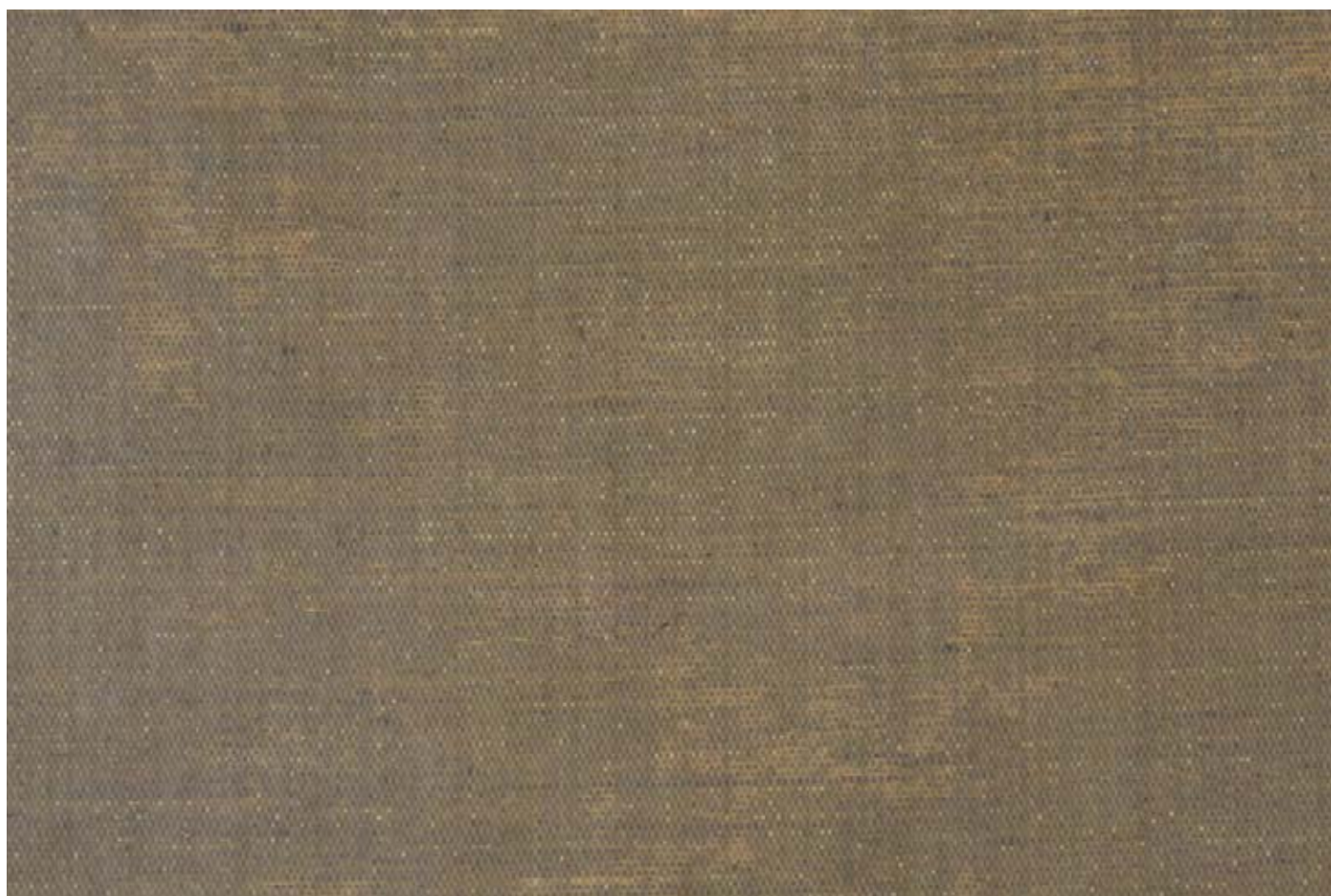
Štítek ze zadní strany na napínacím rámu ve VIS
Pravá strana v horní části lunety

nápis na štítku: „Sv. Ignác lunetní bez rámu 146/106“



Štítek ze zadní strany na napínacím rámu v UVL
Pravá strana v horní části lunety

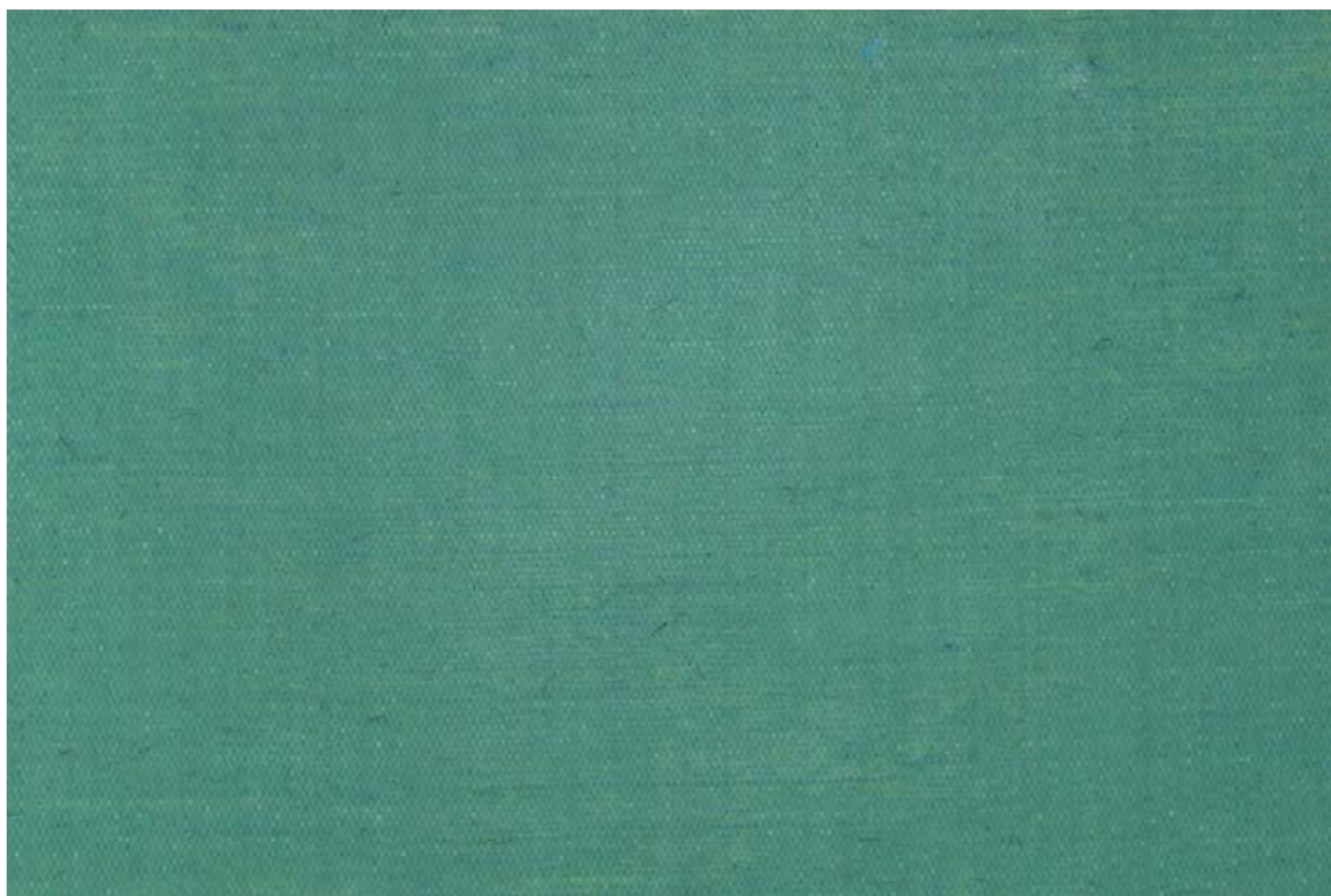
nápis na štítku: „Sv. Ignác lunetní bez rámu 146/106“



Zadní strana plátna ve VIS
rentolované plátno



Zadní strana plátna ve VISR
rentolované plátno



Zadní strana plátna v UVL
rentolované plátno



Zadní strana ve VIS
zadní strana napínacího rámu s dubovým klínkem



Detail okraje plátna v pravém horním záhybu lunety ve VIS



Detail pravého okraje rohu plátna lunety ve VIS



Detail zahnutého plátna ve VIS



Detail zahnutého plátna ve VIS
část zahnutého plátna lunety ve spodní části pod oknem



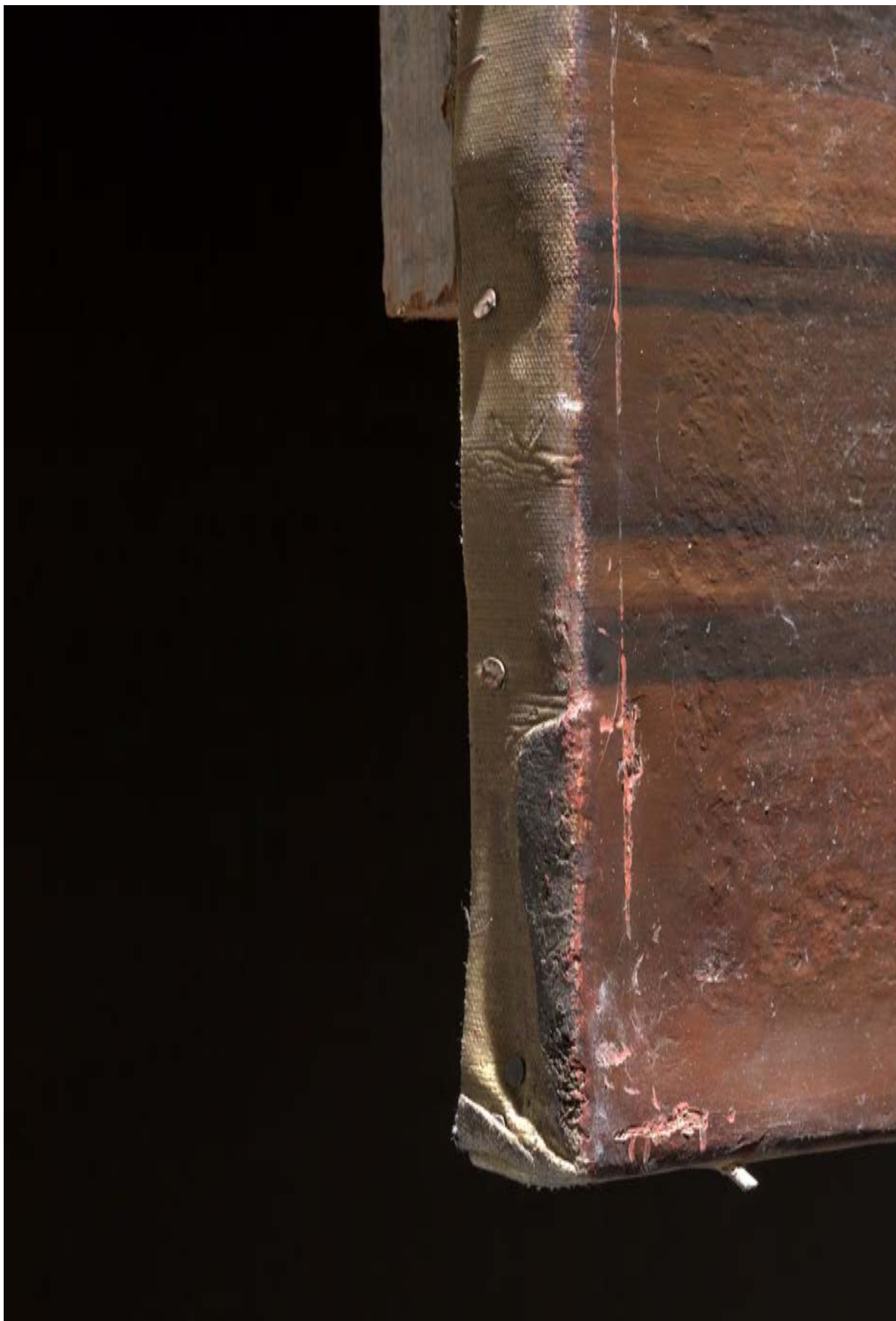
Detail levý horní roh zahnutého plátna lunety ve VIS



Detail místa napojení švem sešitého plátna se sv. Ignácem ve VIS
reflexe odrazu viditelného světla
místo nad světcovou svatozáří



Spodní okraj levého rohu ve VIS
kotvící hřeb ve spodní části, napojení rentolovaného plátna s přichycením hřebů k napí-
nacímu rámu s dřevěnou nástavbou v horní části pro zaklenutí do výklenku architektury

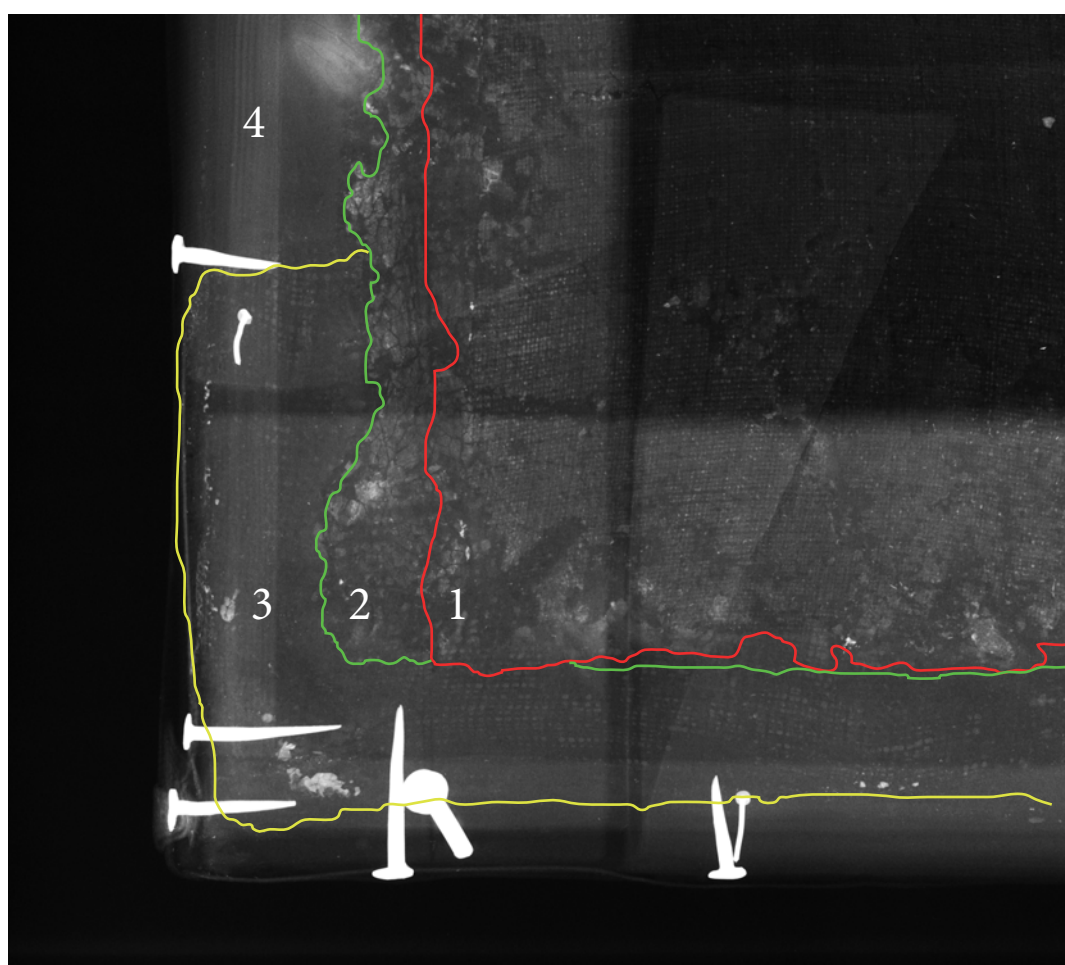
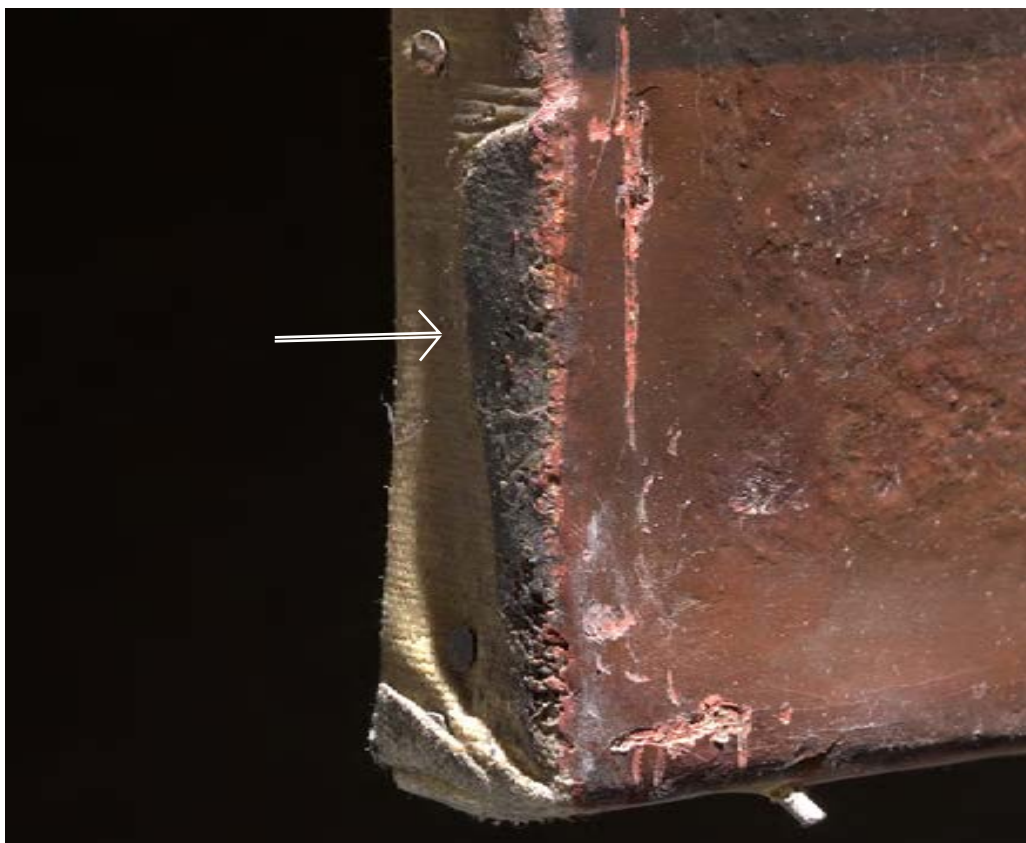


Spodní okraj levého rohu ve VISR
kotvící hřeb ve spodní části, napojení rentolovaného plátna s přichycením hřebů k napínacímu rámu a s dřevěnou nástavbou v horní části pro zaklenutí do výklenku architektury



Spodní okraj levého rohu v UVL

kotvící hřeb ve spodní části, napojení rentolovaného plátna s přichycením hřebů k napínacímu rámu s dřevěnou nástavbou v horní části pro zaklenutí do výklenku architektury



Spodní okraj levého rohu ve VIS a RTG, schématické vyznačení

1. plát se sv. Ignácem

2. plát se sv. trojicí

3. plát lunety

4. plát rentolované



Boční pohled na zadní stranu ve VIS
napojení rentolovaného plátna s hřebíky a zbytek hřebu, který přichycoval ozdobný rám k
obrazu



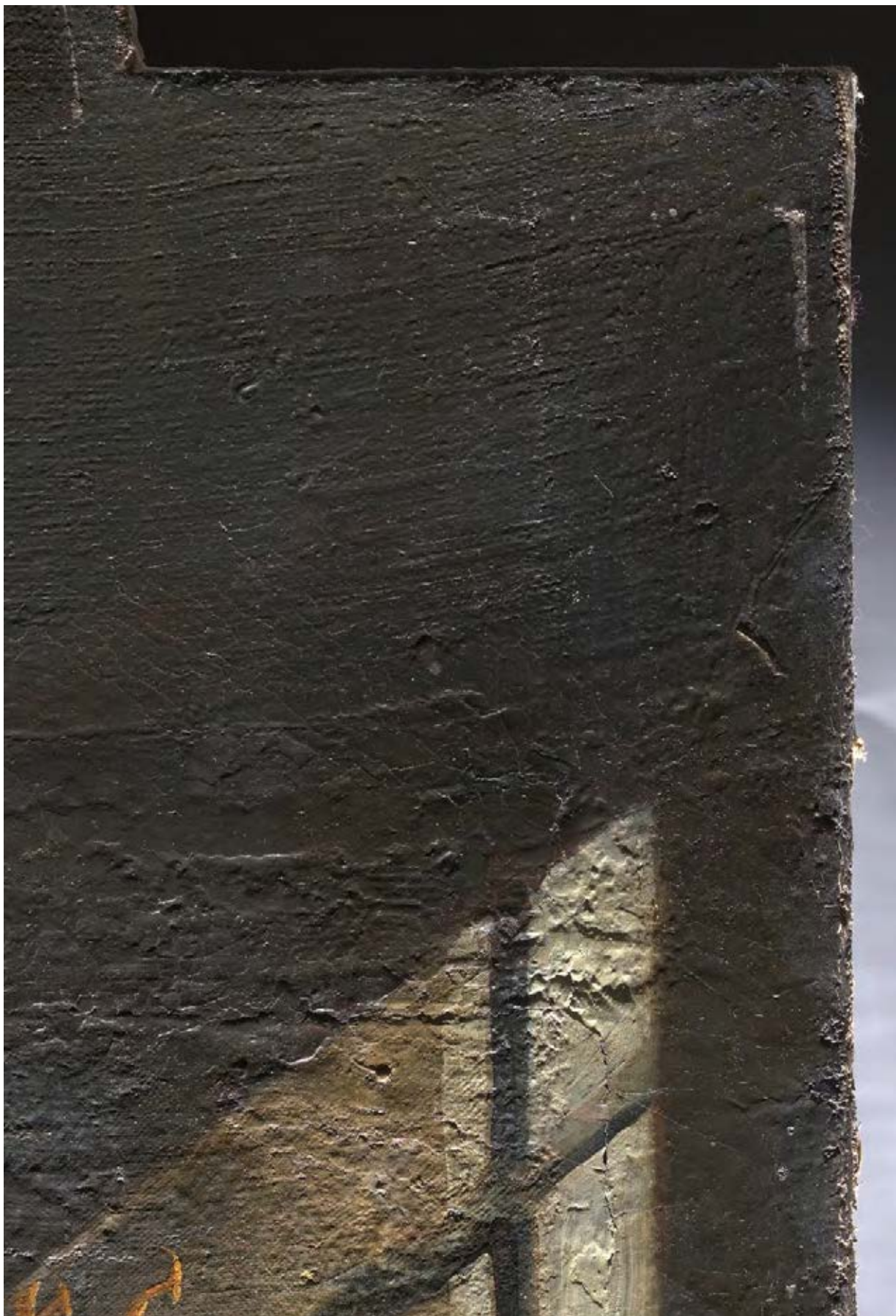
Boční pohled na okraj plátna pod oknem ve VIS
odřená malba v důsledku přilnutí ozdobného rámu s červeně zbarvenou vosko-prysky-
řičnou směsí a světlé okraje rentolovaného plátna



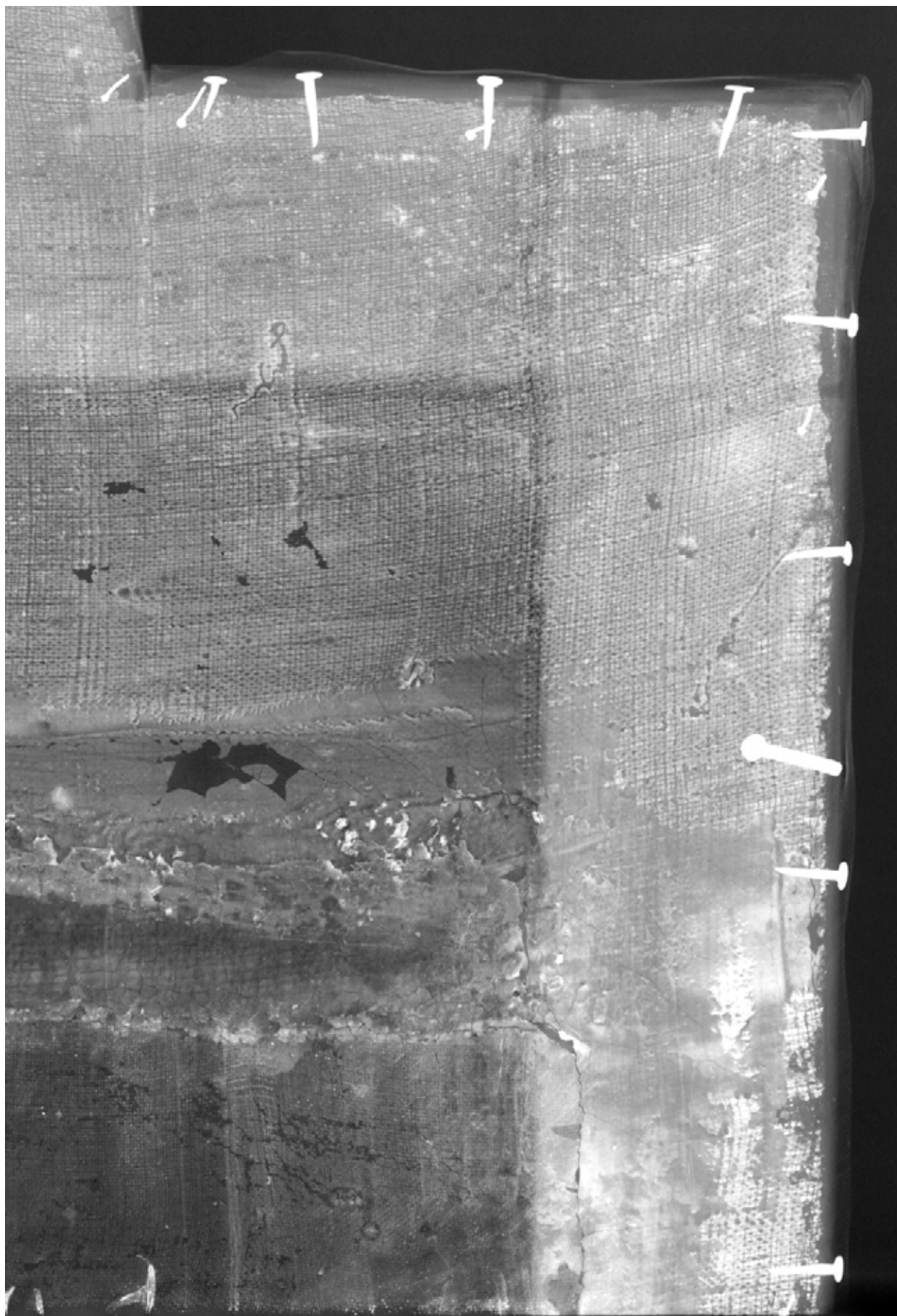
Boční pohled na okraj plátna pod oknem v UVL
odřená malba v důsledku přilnutí ozdobného rámu s červeně zbarvenou vosko-prysky-
řičnou směsí a světlé okraje rentolovaného plátna



Pravý horní okraj ve VIS



Pravý horní okraj ve VISR



Pravý horní okraj v RTG



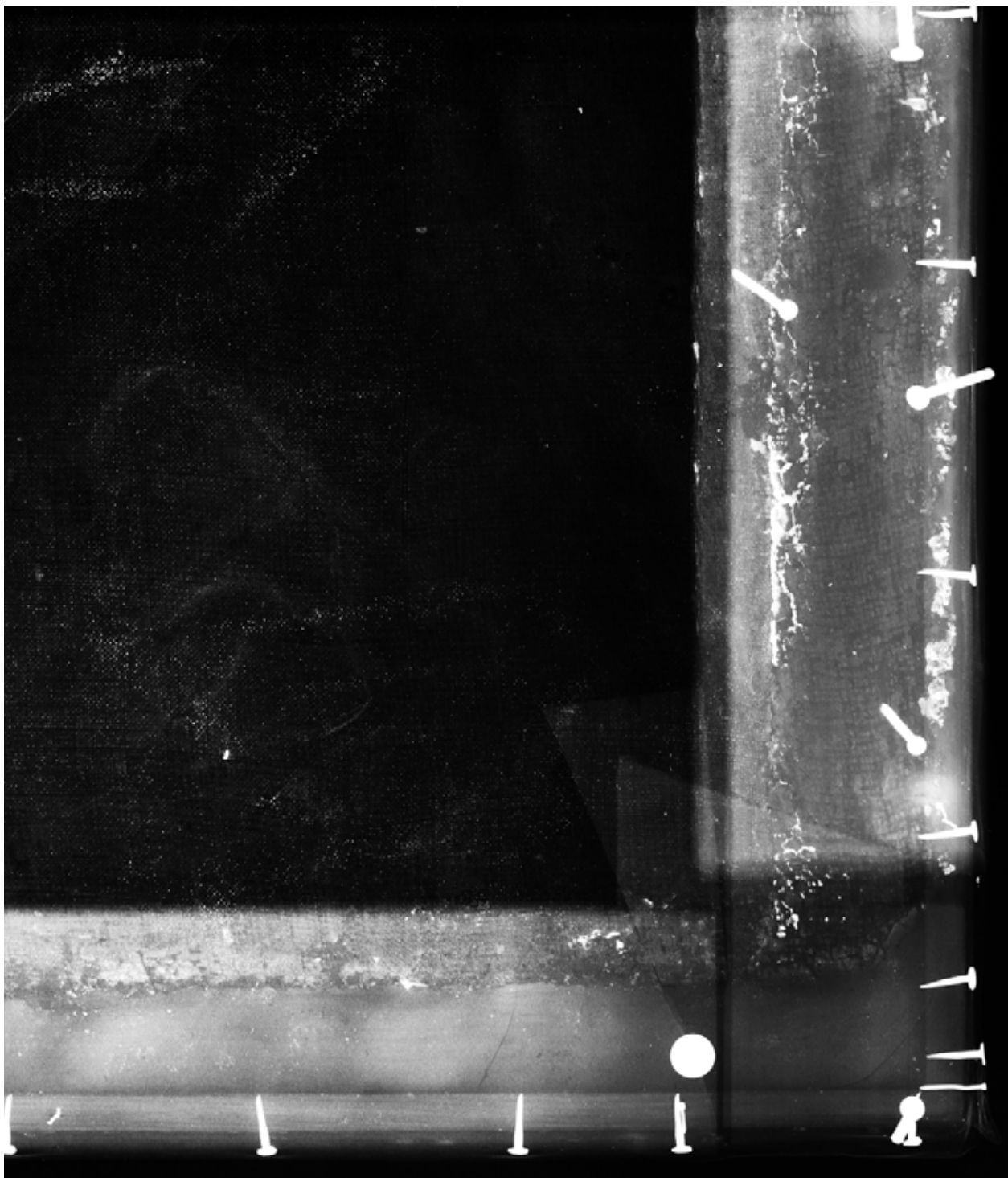
Pravý spodní okraj ve VIS



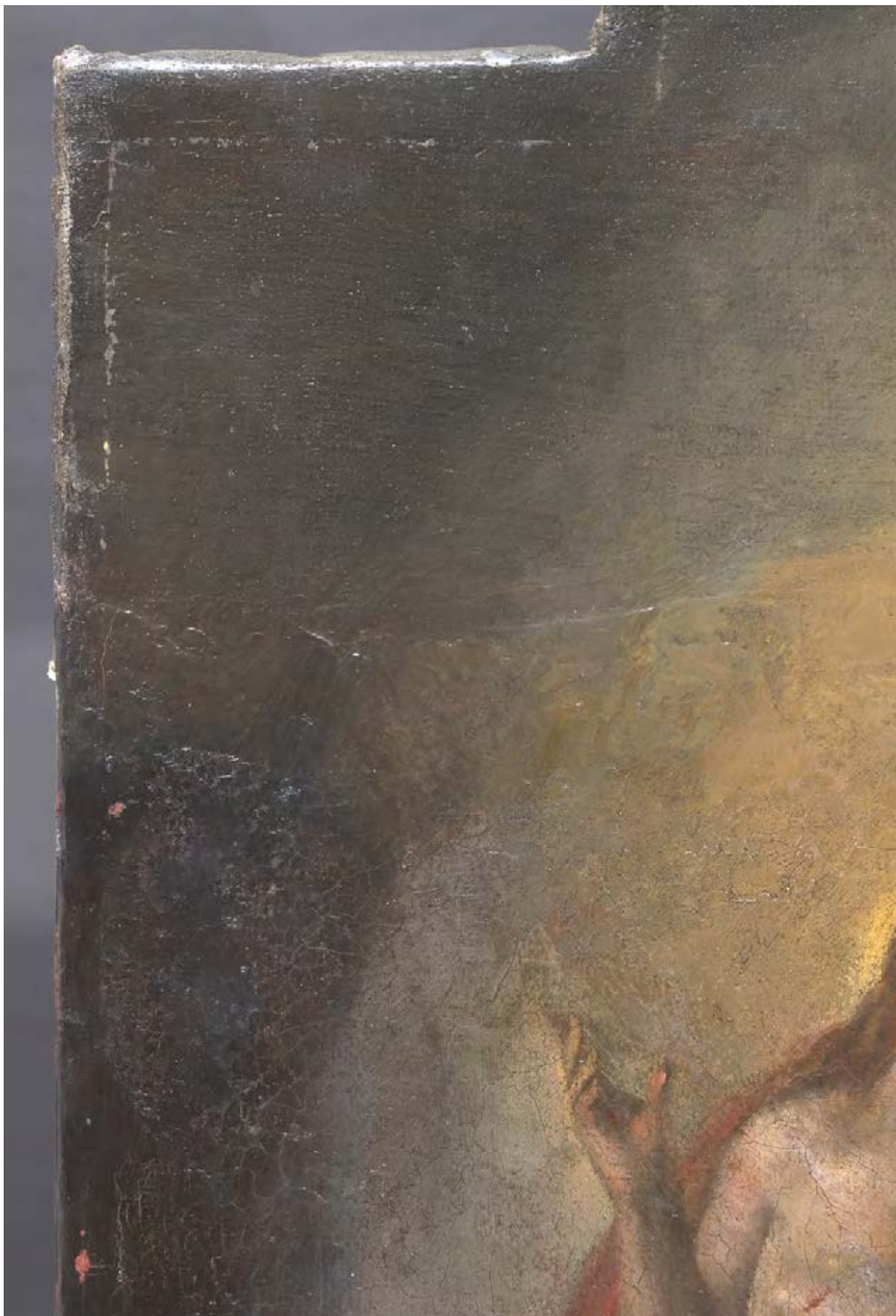
Pravý spodní okraj ve VISR



Pravý spodní okraj v RTG



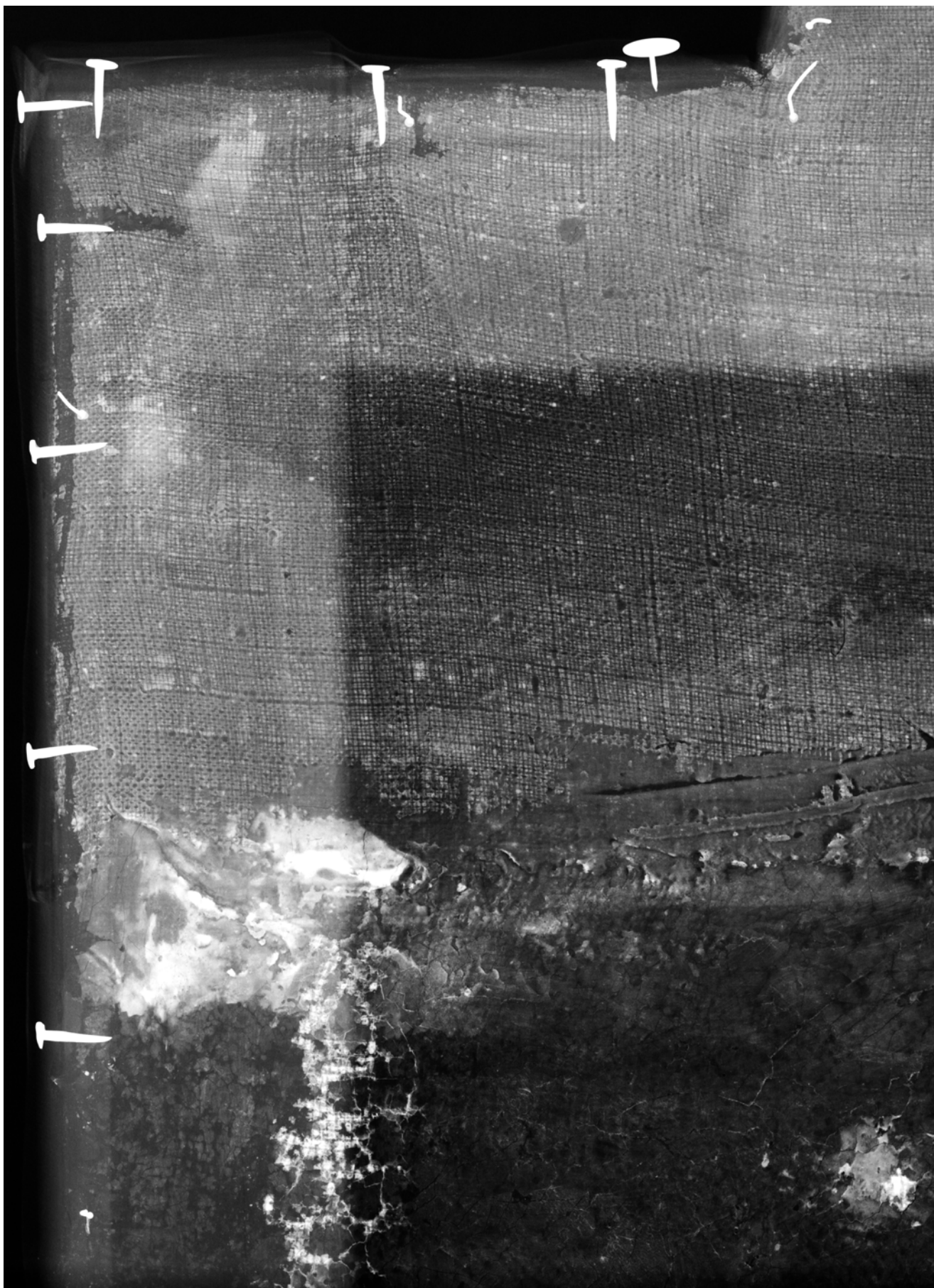
Pravý spodní okraj v RTG
zkontrastněné



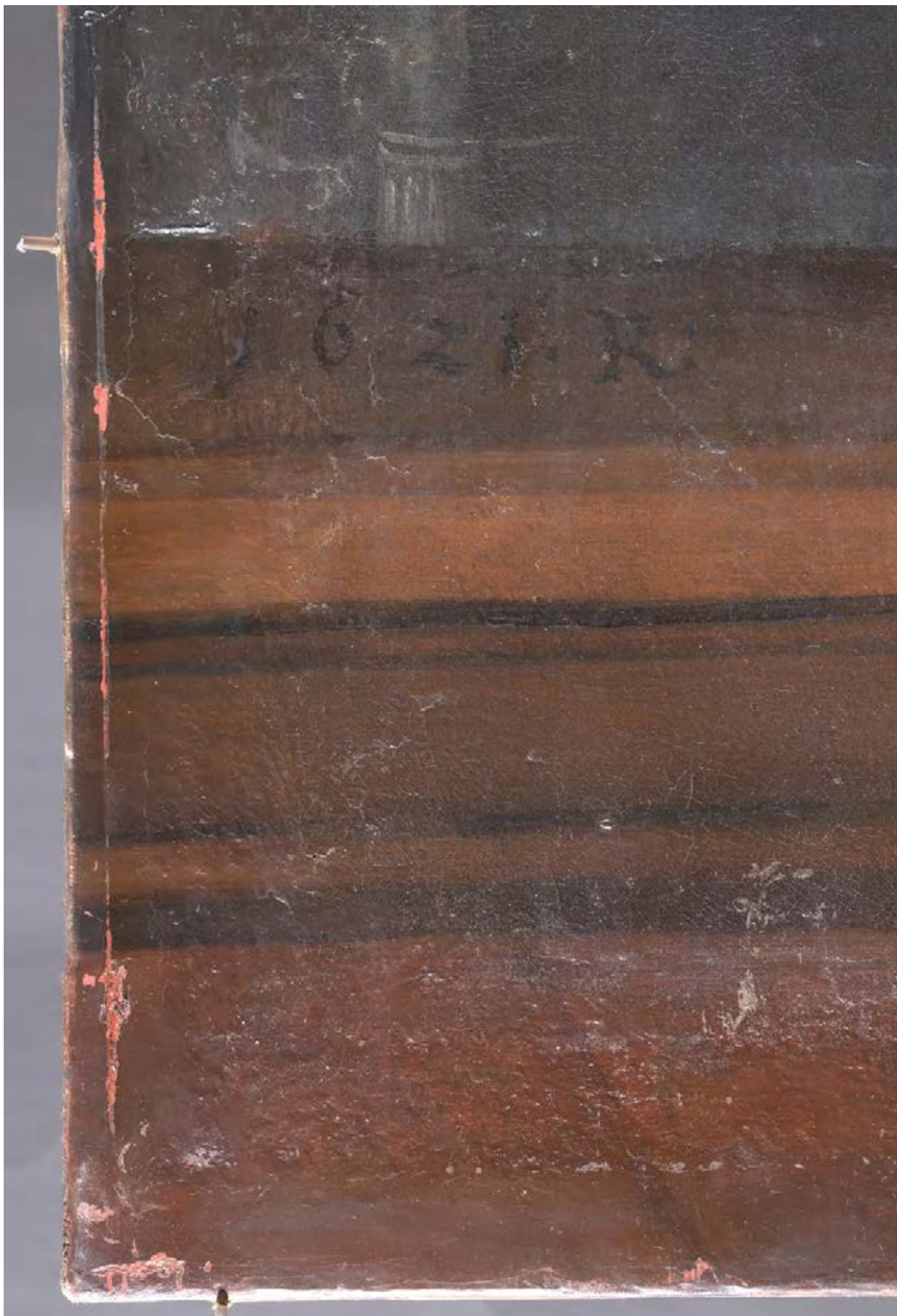
Levý horní okraj ve VIS



Levý horní okraj ve VISR



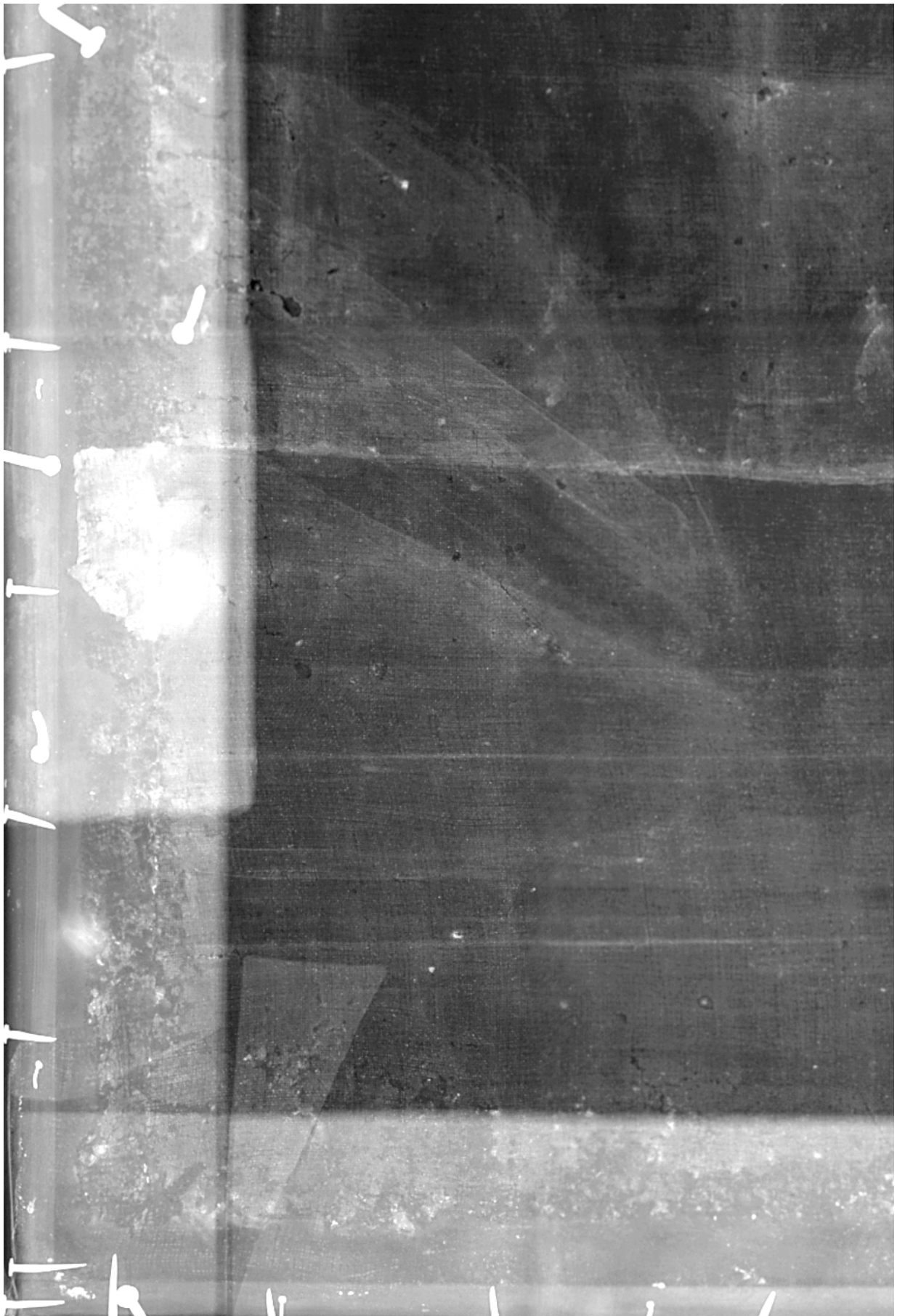
Levý horní okraj v RTG
zkontrastněné



Levý spodní okraj ve VIS



Levý spodní okraj ve VISR

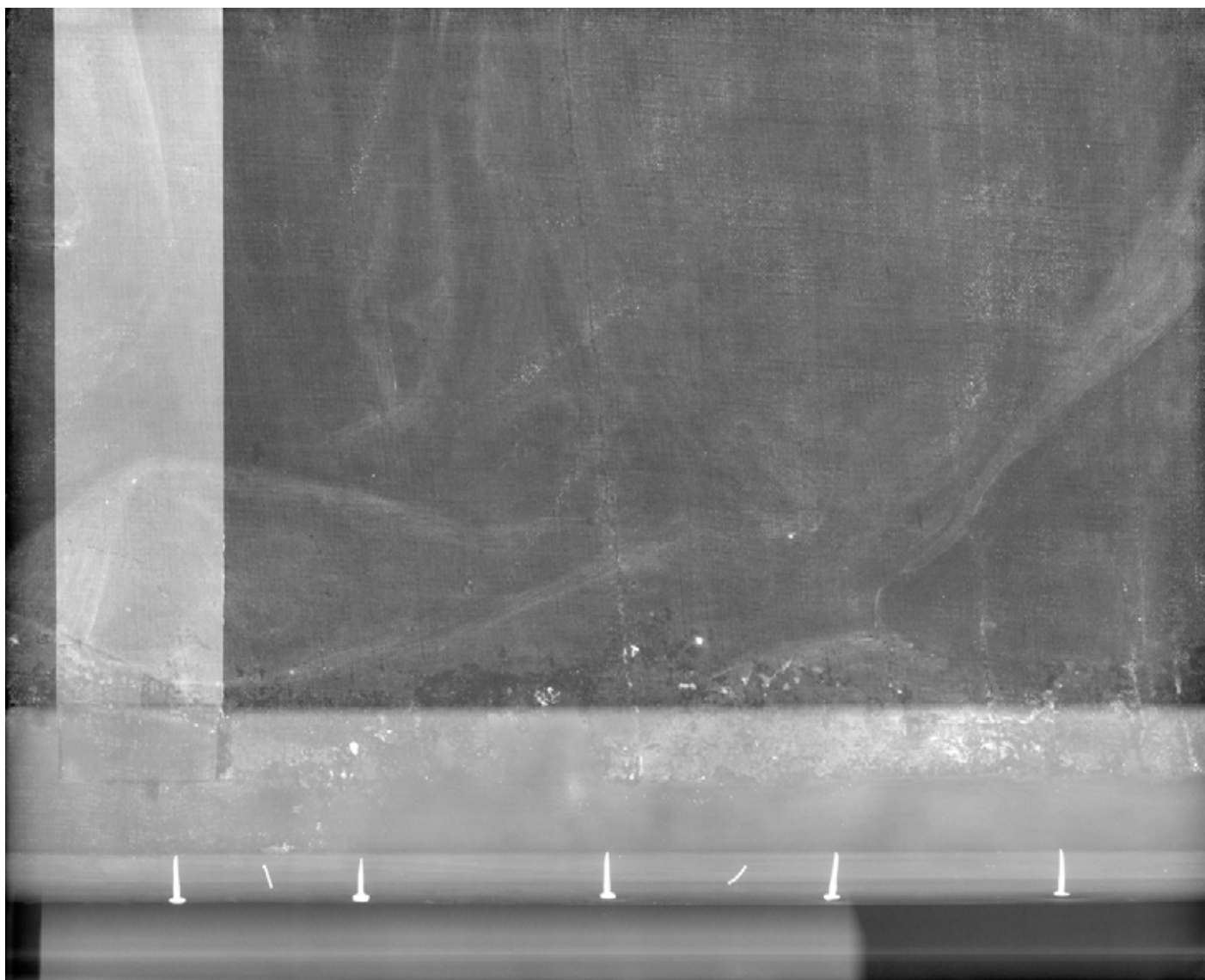


Levý spodní okraj v RTG
zkontrastněné

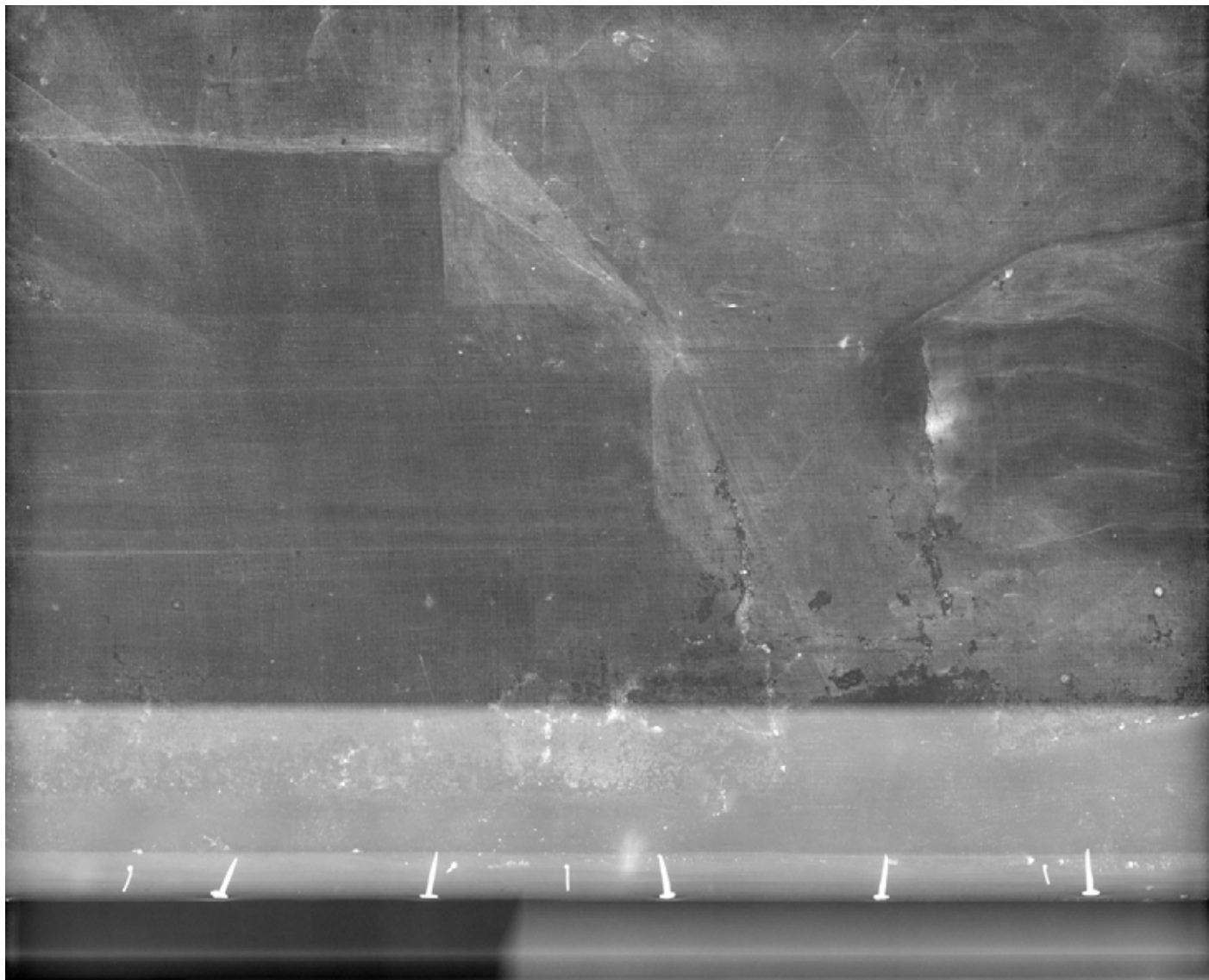
Rentgenový snímek celého obrazu v detailech



Detail v RTG



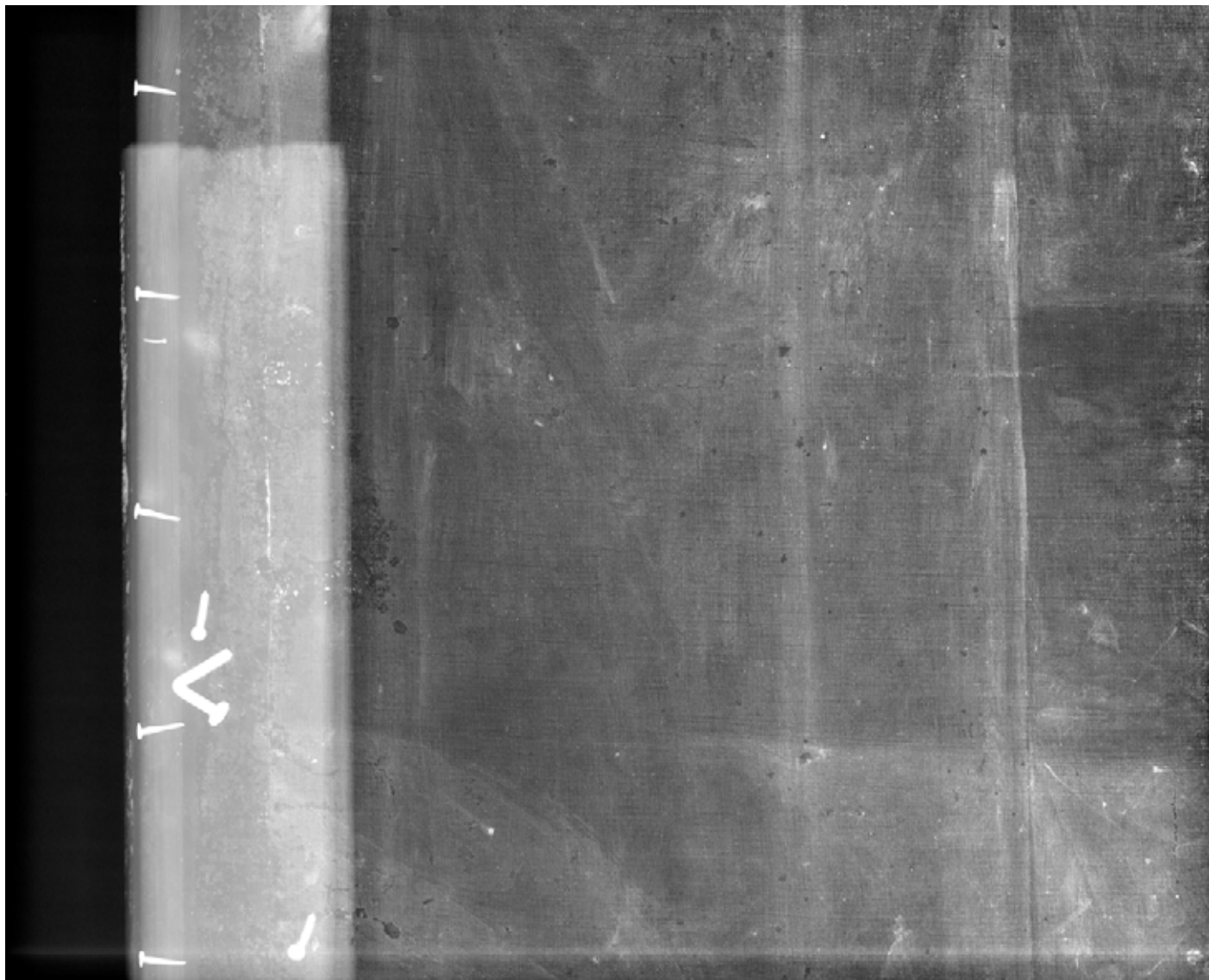
Detail v RTG



Detail v RTG



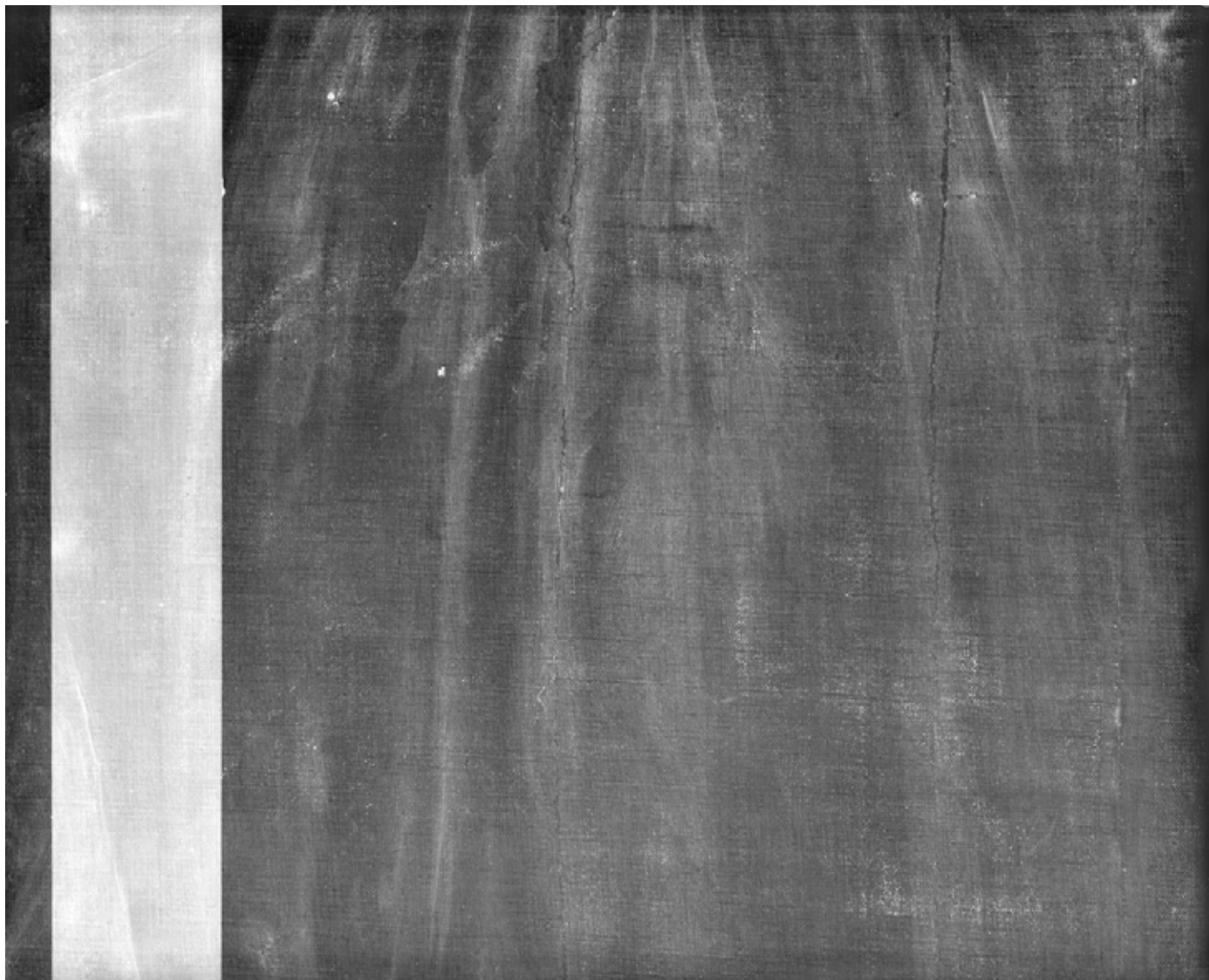
Detail v RTG



Detail v RTG



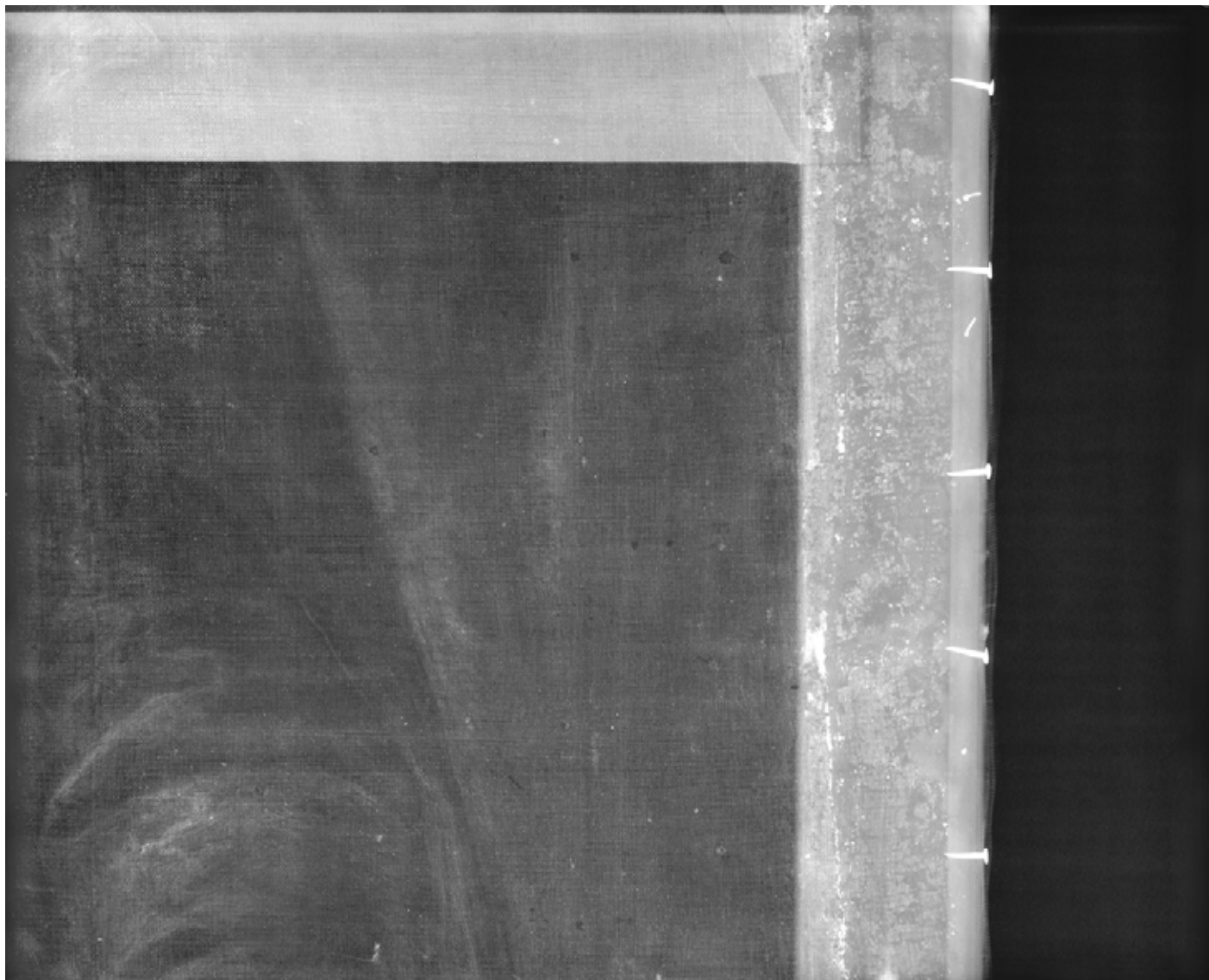
Detail v RTG



Detail v RTG



Detail v RTG



Detail v RTG



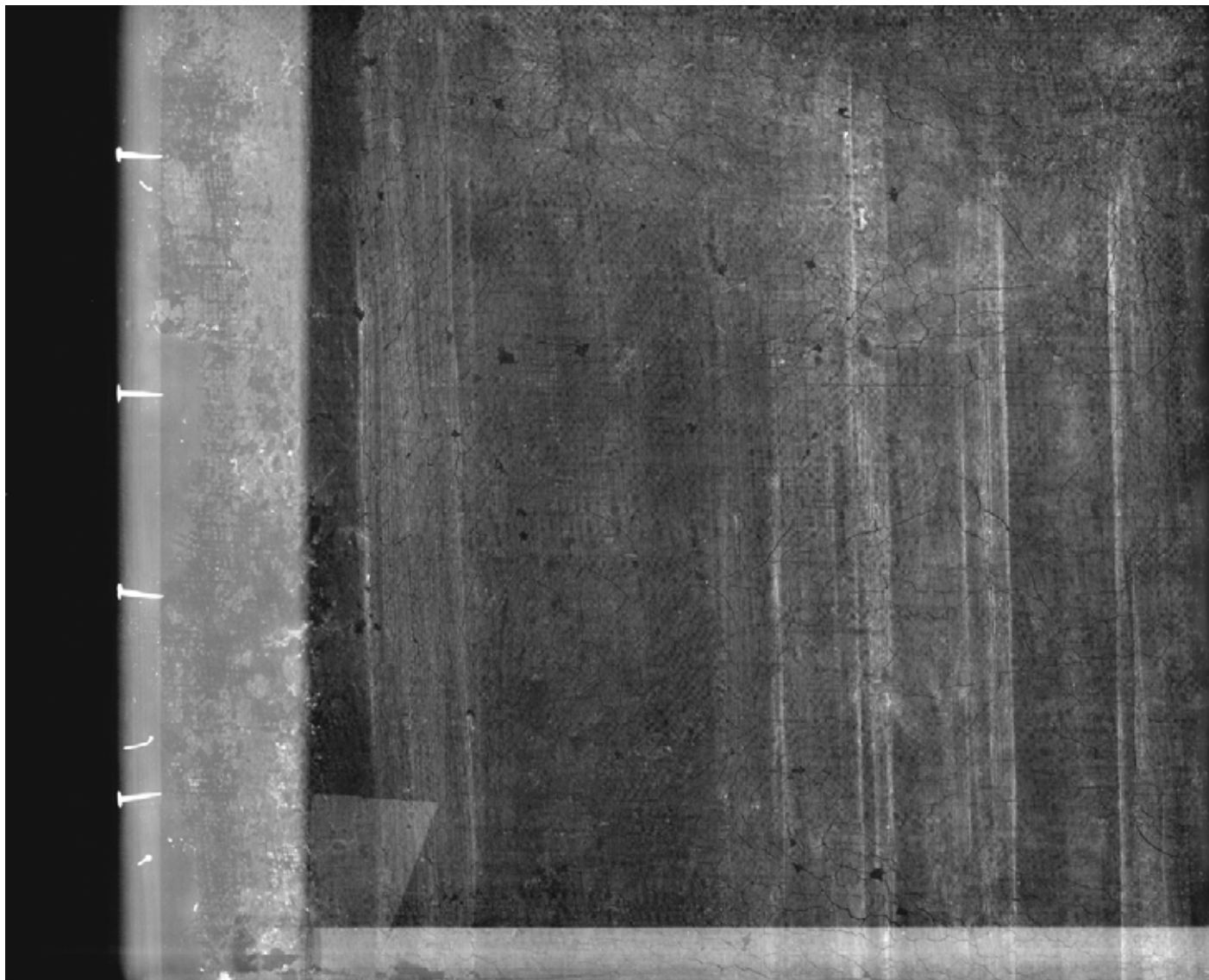
Detail v RTG



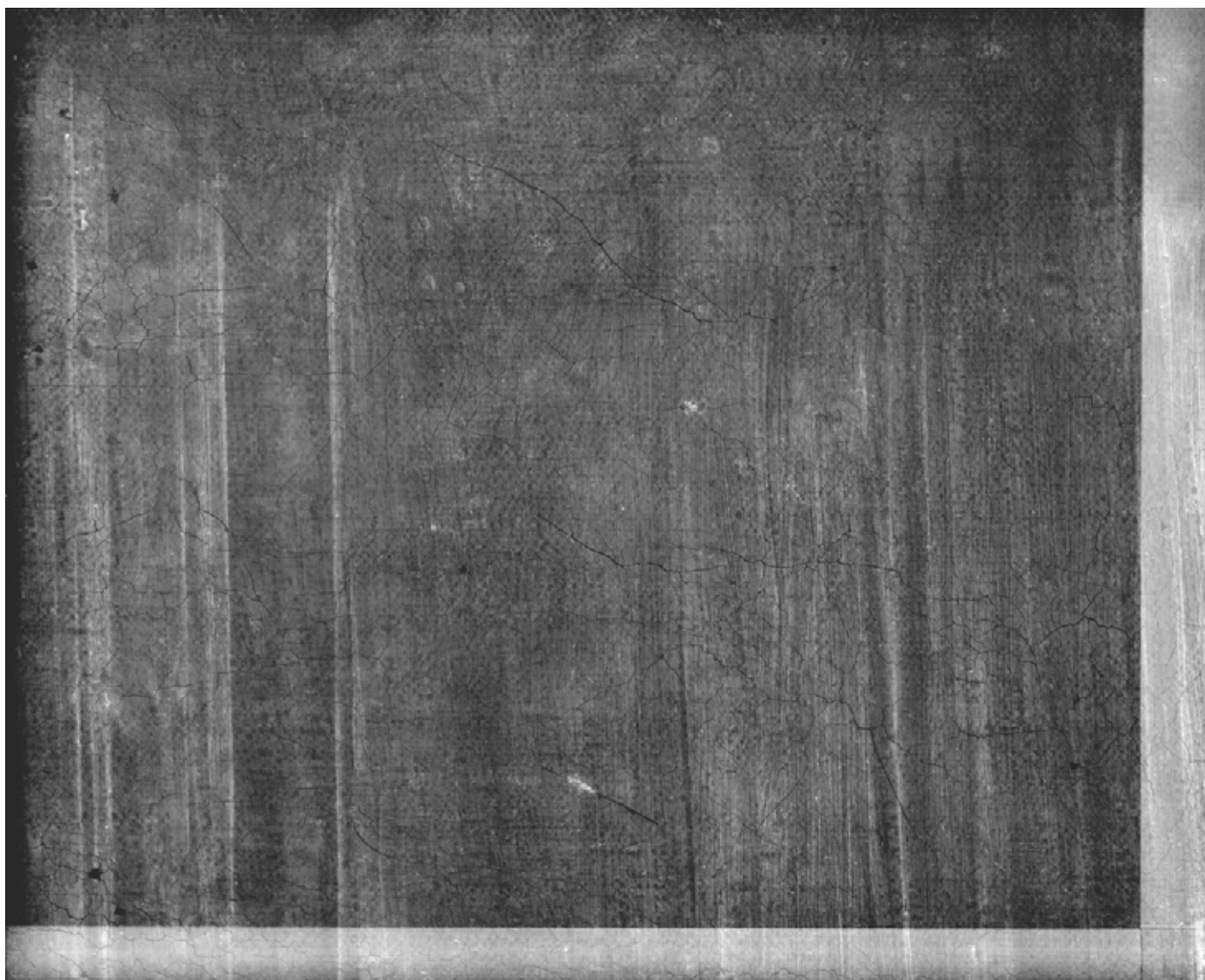
Detail v RTG



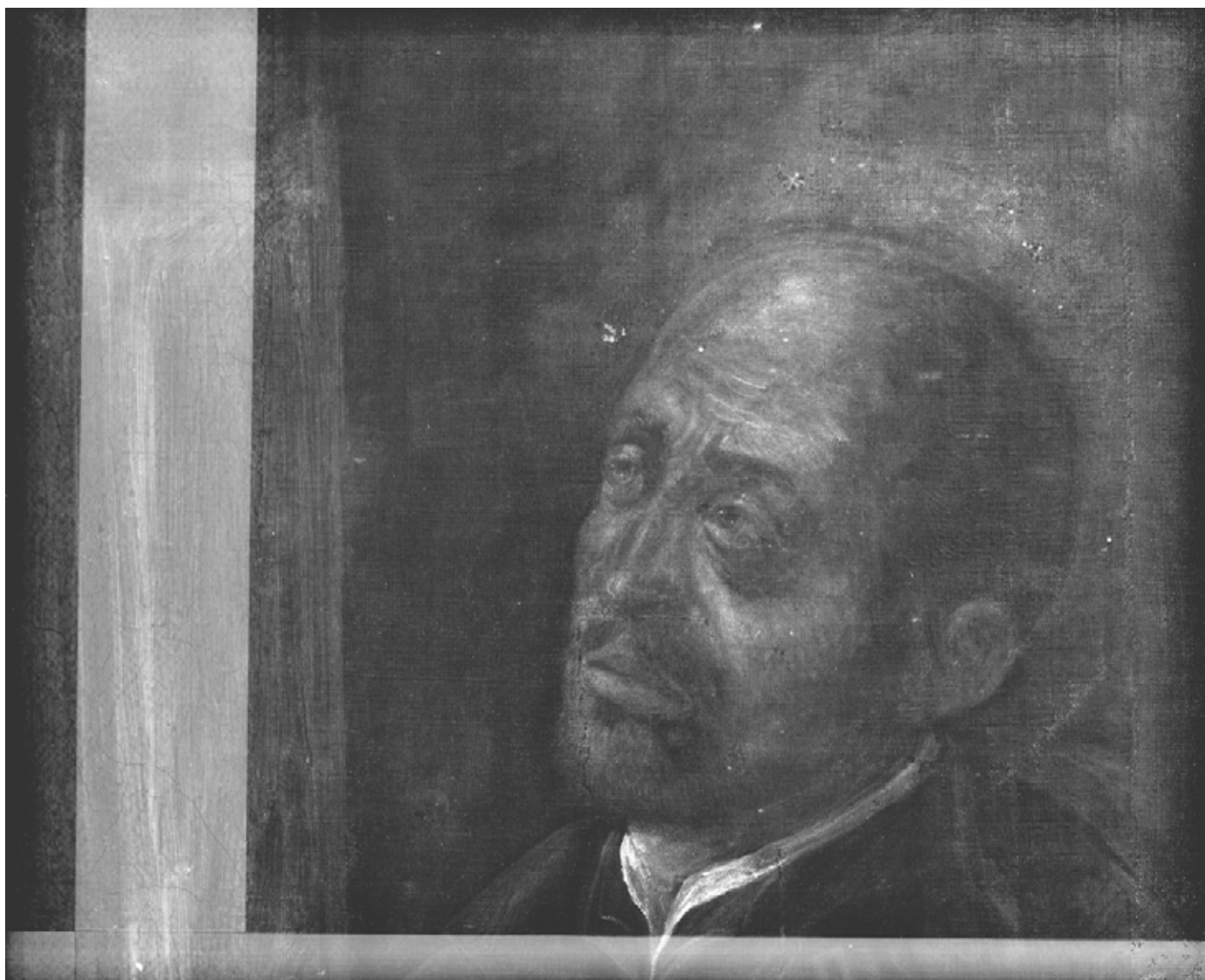
Detail v RTG



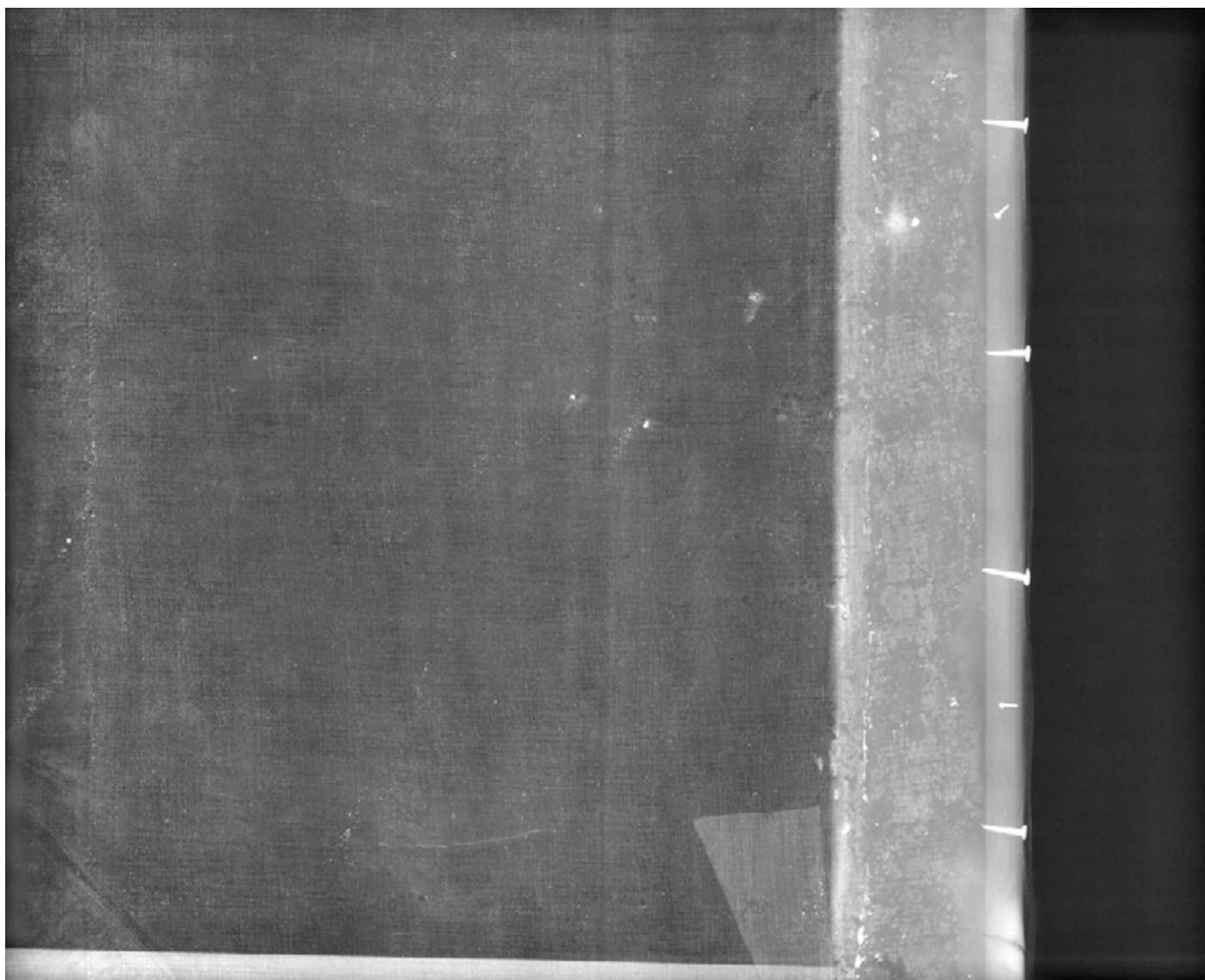
Detail v RTG



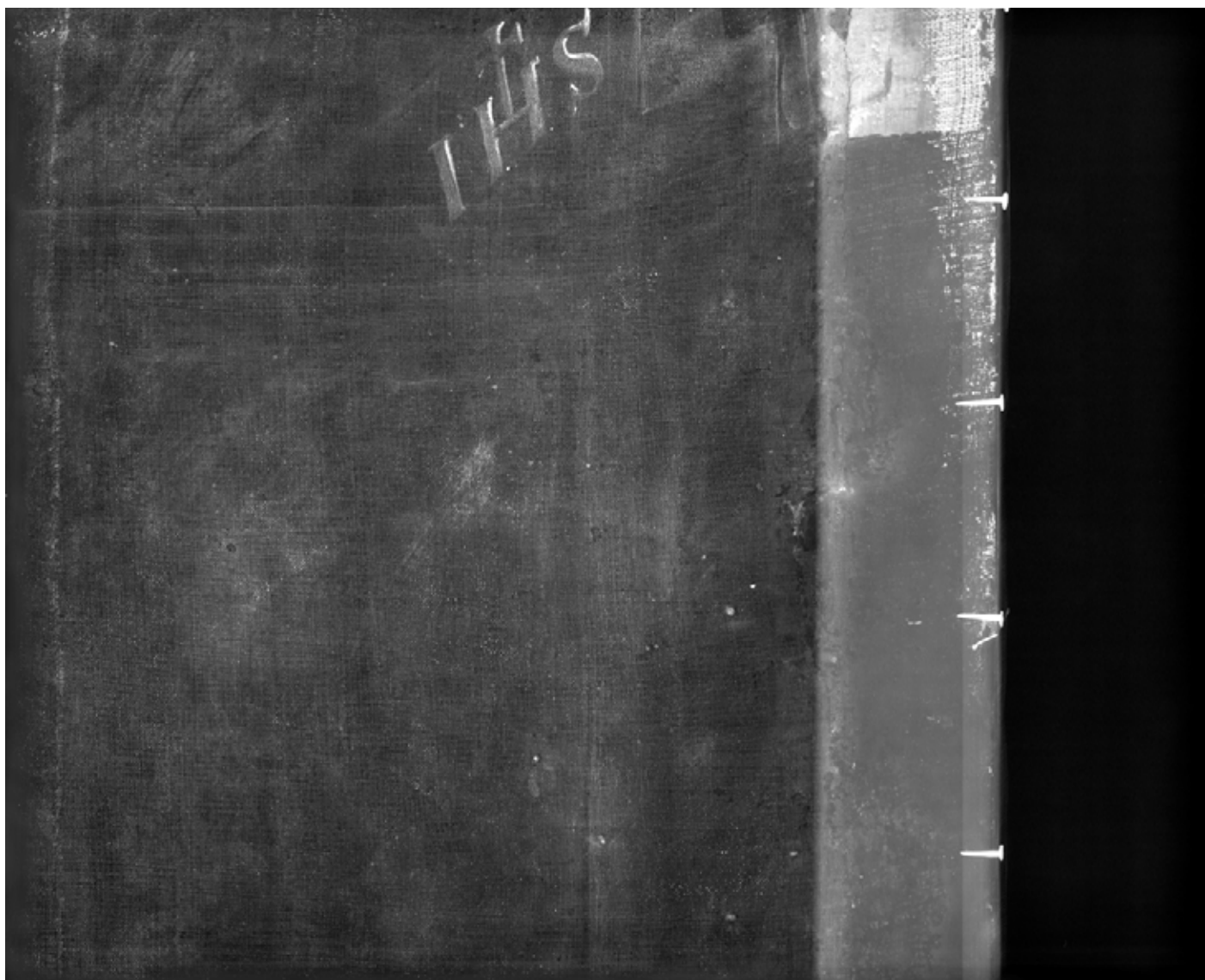
Detail v RTG



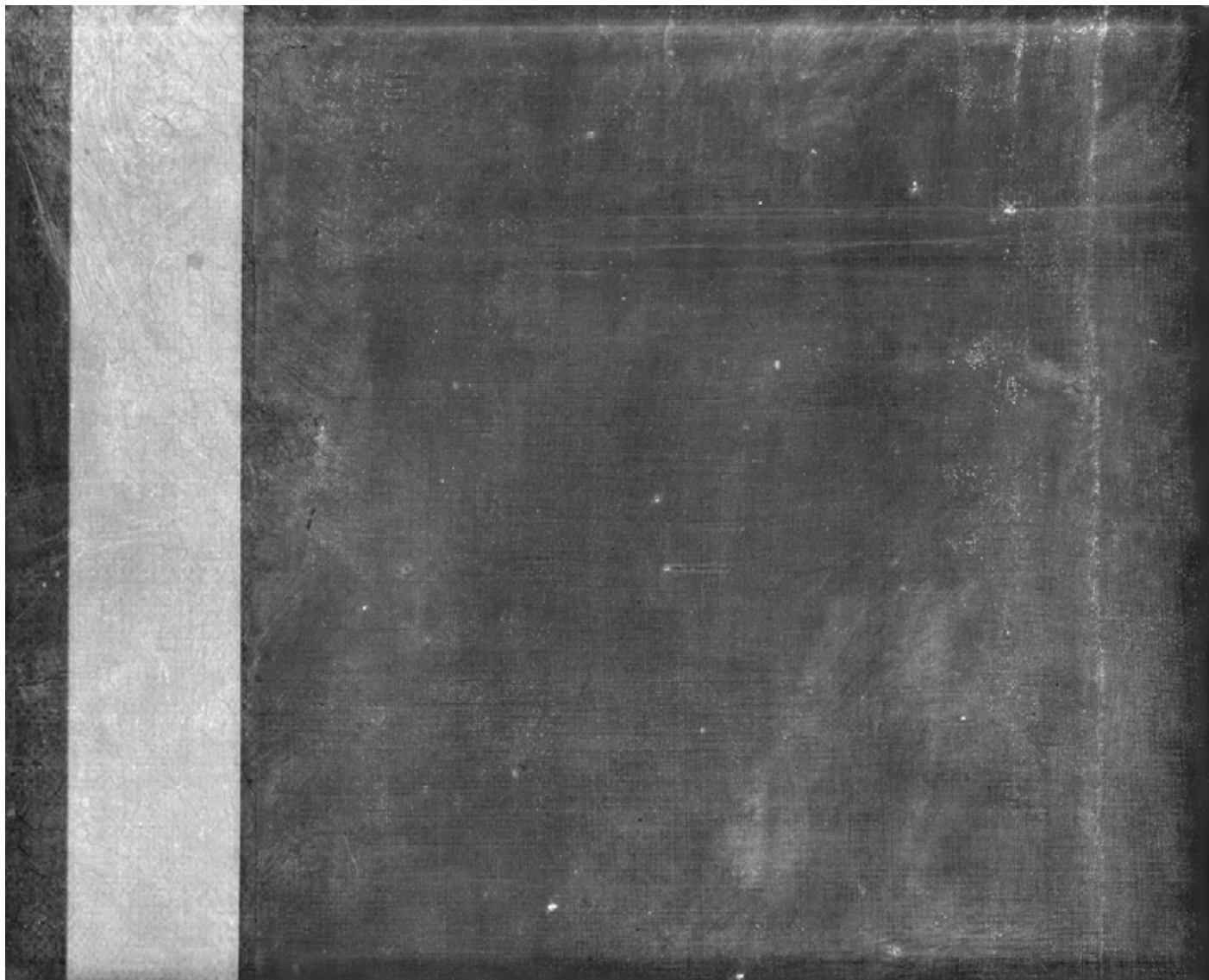
Detail v RTG



Detail v RTG



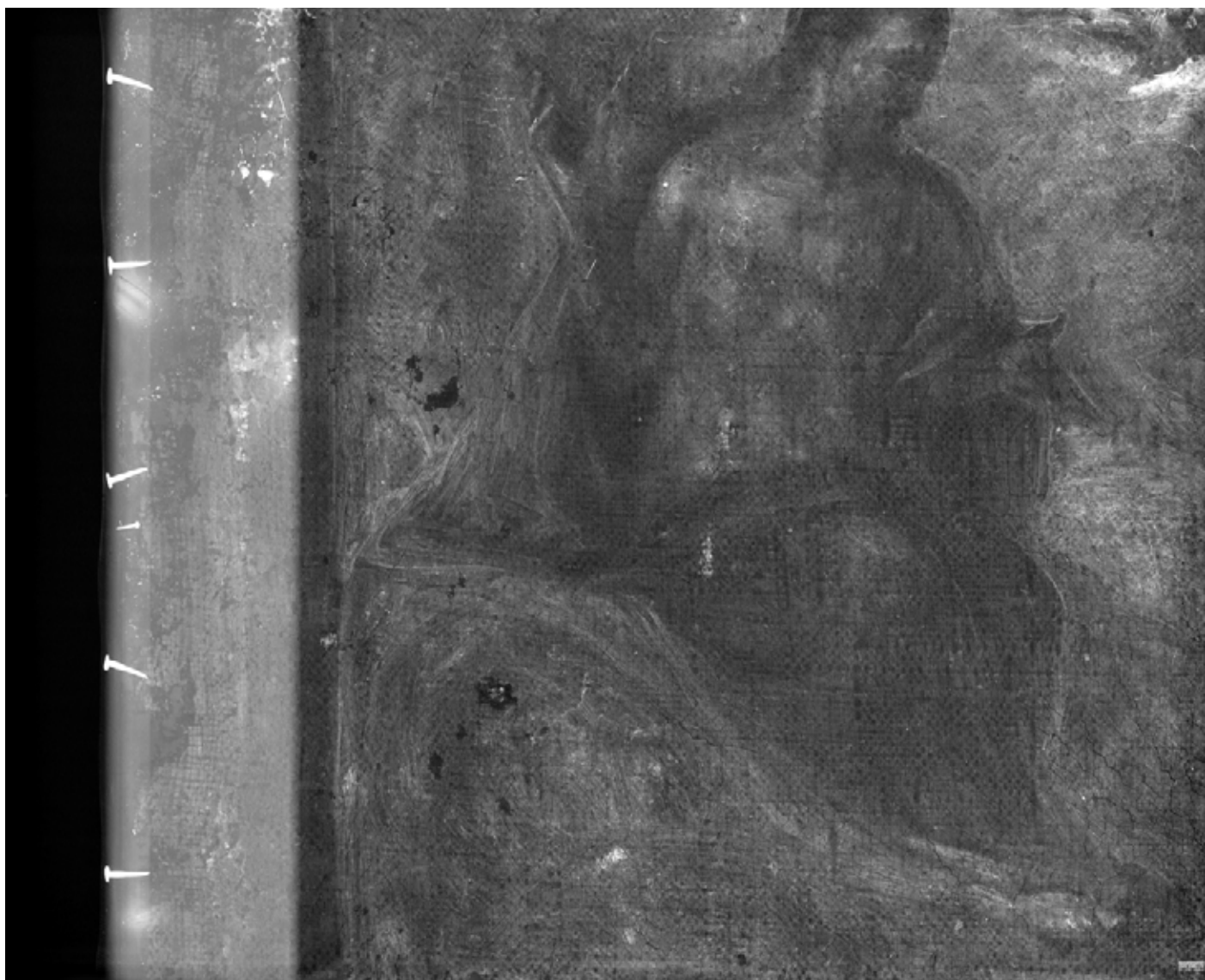
Detail v RTG



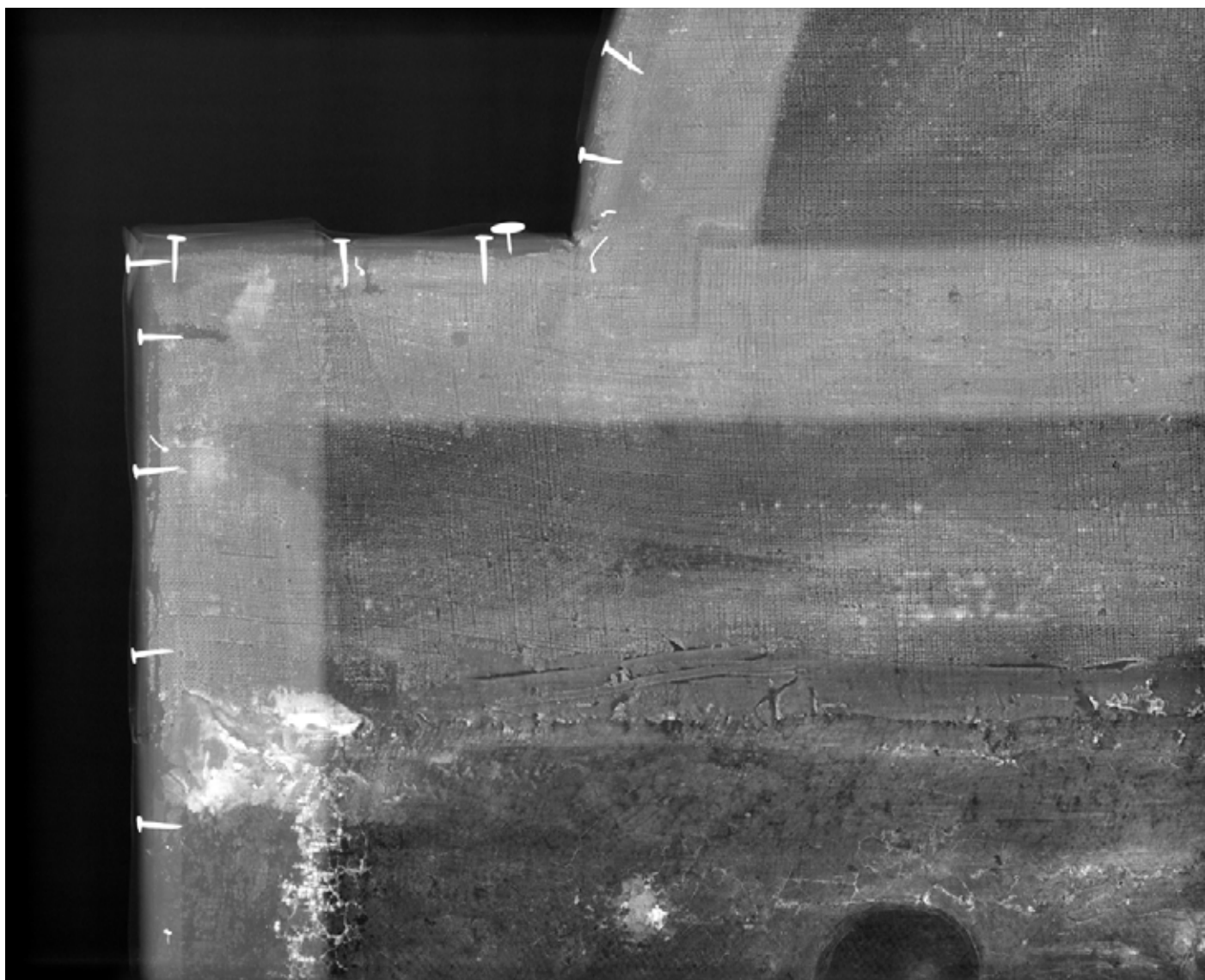
Detail v RTG



Detail v RTG



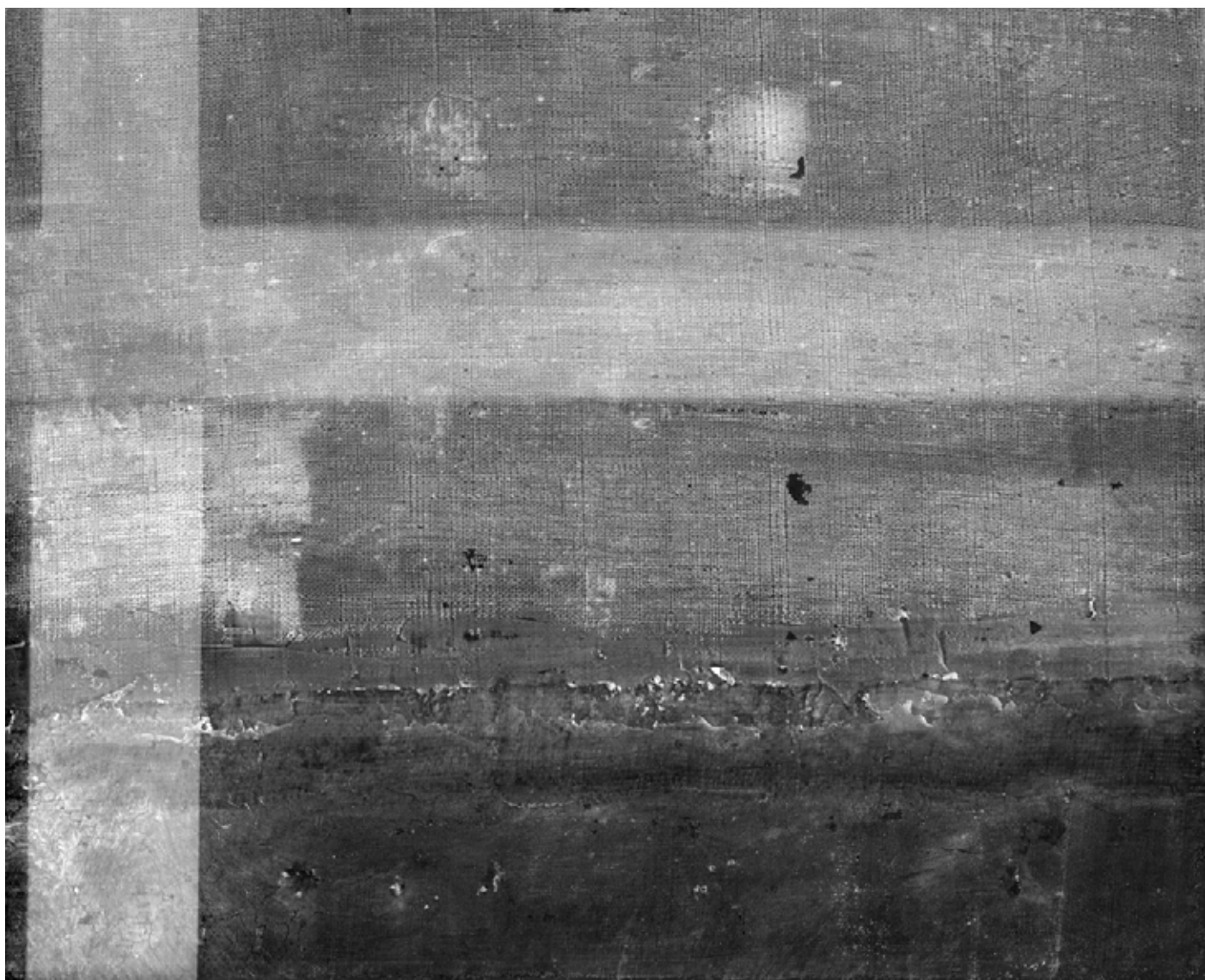
Detail v RTG



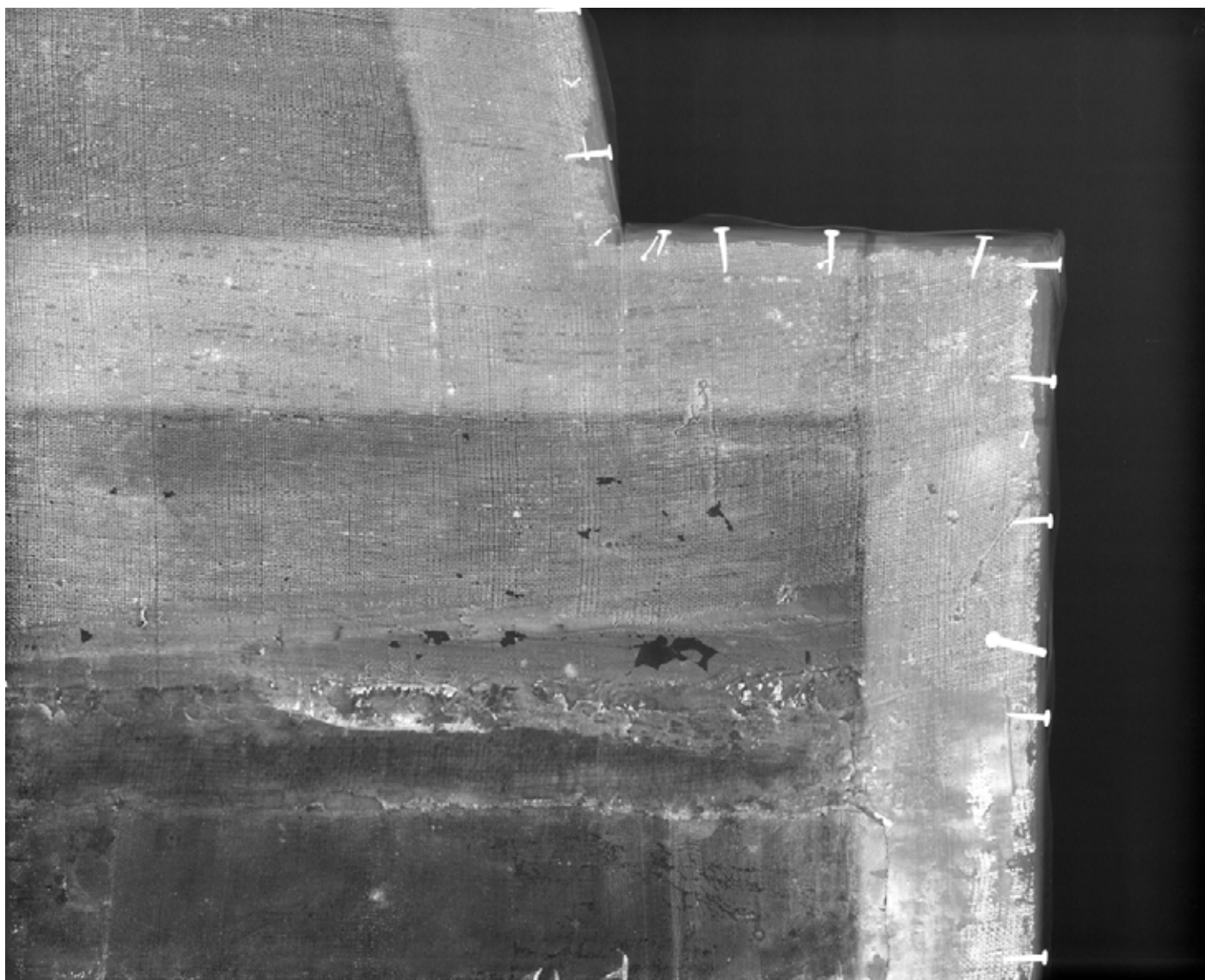
Detail v RTG



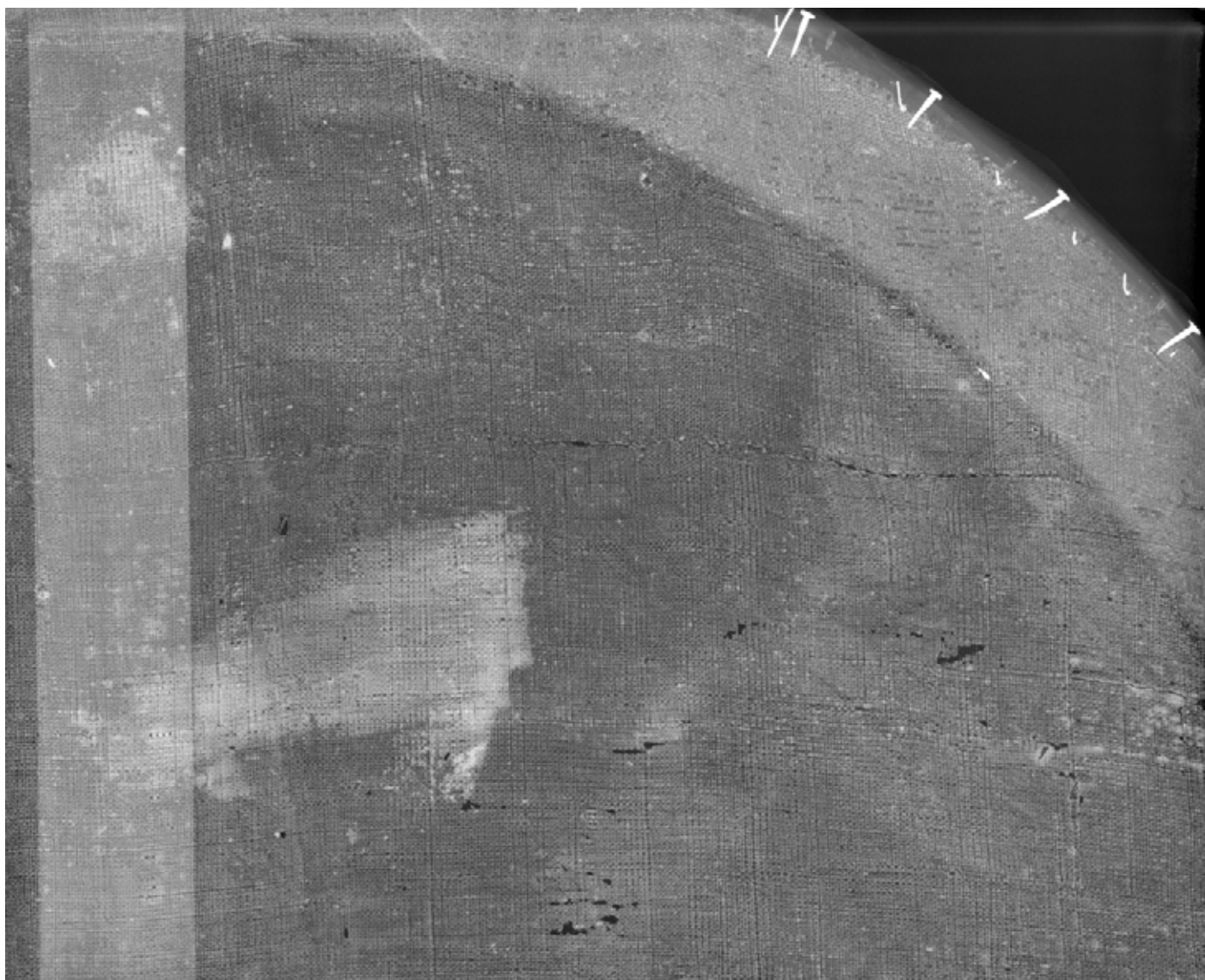
Detail v RTG



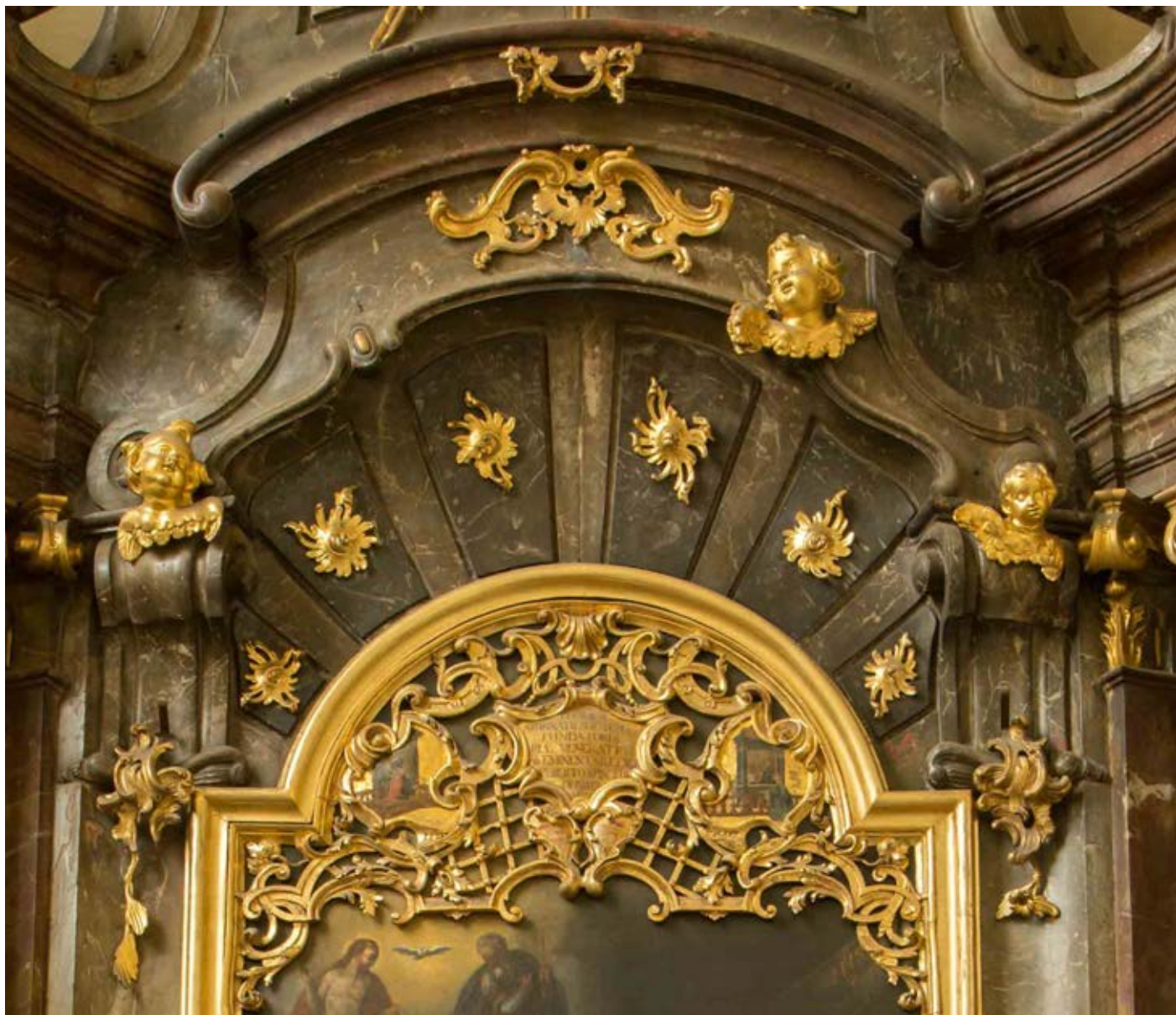
Detail v RTG



Detail v RTG



Detail v RTG



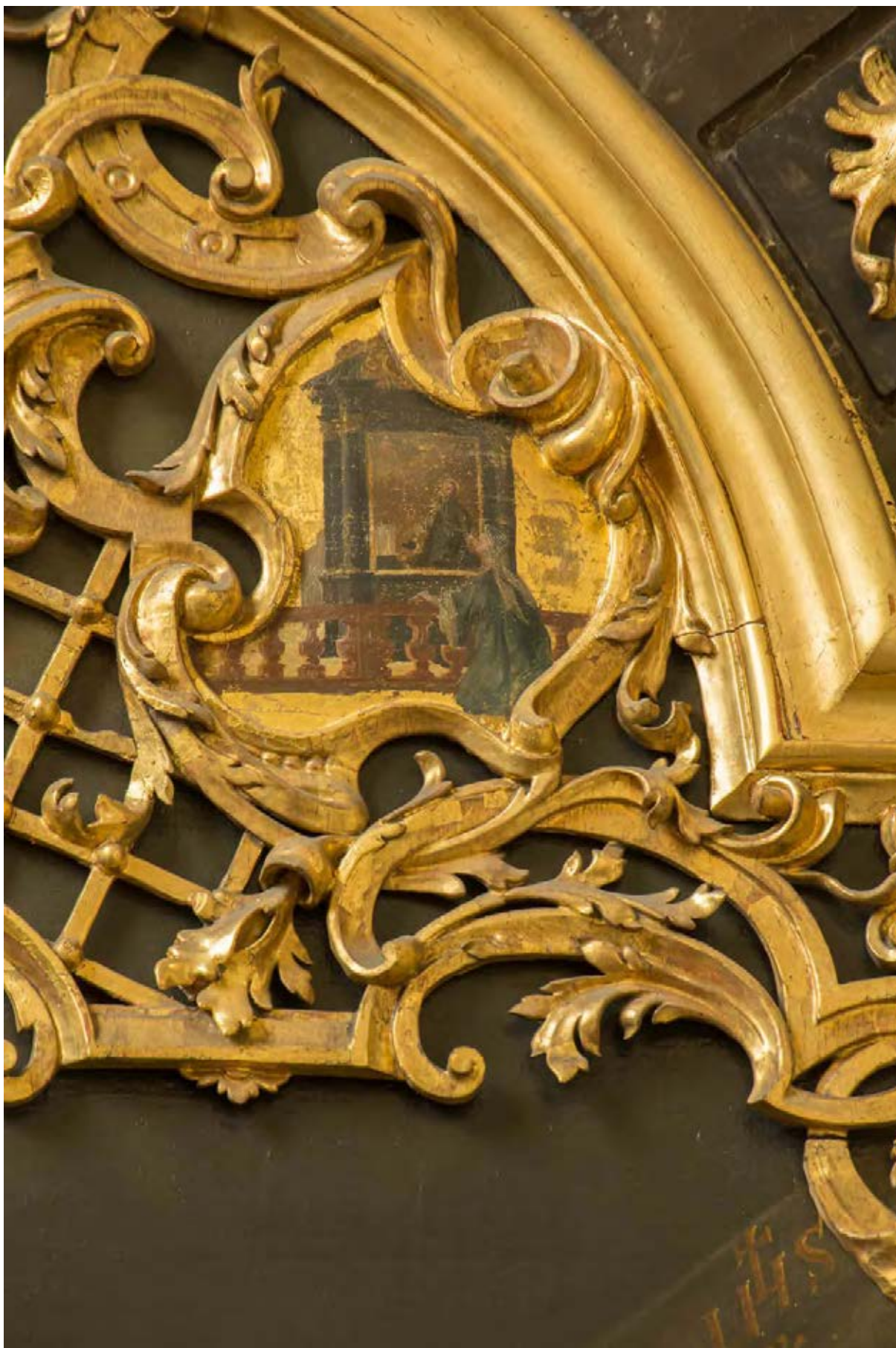
Horní část ozdobné mřížky rámu s výjevy zázraků, latinského darování díla a dvěma erby Spinelliho (foto: Přemysl Havlík), VIS



Detail ozdobného rámu (foto: Přemysl Havlík), VIS
- erby Spinelliho a latinský název s jeho donací



Detail ozdobného rámu (foto: Přemysl Havlík), VIS
- zázrak se šlechticem



Detail ozdobného rámu (foto: Přemysl Havlík), VIS
- zázrak se šlechtičnou

Obrazová příloha



1. Sv. Ignác z Loyoly - klečící postava před Nejsv. Trojicí, Fischer. v.120 mm x s.72 mm, 1726, Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (foto: autor, z: <https://strahov-skykloster.tritius.cz/detail/1144430?search=d-10d8109-3952-47a1-bd52-ad3f893e5b60&si=3&-ticketId=-3>)



2. Sv. Ignác z Loyoly , (autor neznámý) z knihy Jana Ignáce Dlouhoveského: Správa o Obrazu S. Ignácy 1684 (foto z: https://www.google.cz/books/edition/Spr%C3%A1wa_o_Obrazu_S_Ign%C3%A1cy_na_ten_sp%C5%AFs/8uddA-AAcAAJ?hl=cs&gbpv=0)



3. Milostný obraz sv. Ignáce z Loyoly na oltáři v kostele Nejsv. Salvátora v Praze, Johann Georg Püschel, v.131 mm x s.83 mm, mědiryt, 2.čtver.18. stol., Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (foto z : <https://strahovskyclaster.tritius.cz/detail/1145802?search=28f1fd36-d8dd-42f2-b76e-4bec88aeb2fb&si=4#>)

4. Obraz sv. Ignáce z Loyoly, mědiryt, Antonín Brickhart, MMP H 34816(foto z: LUKAS, Jiří (eds.). Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století. s. 66)



5. Sv. Ignác z Loyoly - klečící postava při modlitbě k Nejsv. Trojici, mědiryt, Johann Georg Püschel, třetina 18. stol., Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově(foto z:



6. Milostný obraz sv. Ignáce z Loyoly na oltáři v kostele Nejsv. Salvátora v Praze (neznámý), v.122 mm x s.72 mm, Signatura: GS 12977, Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (foto z: <https://strahovskyklaster.tritius.cz/detail/1145803?search=e747b2c0-0ed9-4321-bb89-8d613e2df4e1&si=3>)



7. Sv. Ignác z Loyoly -klečící postavapři modlitbě k Nej-sv. Trojici, Hertz (Herz), Daniel Johann, d. Ä., mědiryt, v.119 mm x s.71 mm, třetina 18. stol., Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (Foto: autor, z: <https://strahovskyclaster.tritius.cz/detail/1144401?search=ed6cebf5=-dcd449-f-9a0e63-649c6d6cea&si-1&ticketId=-3>)



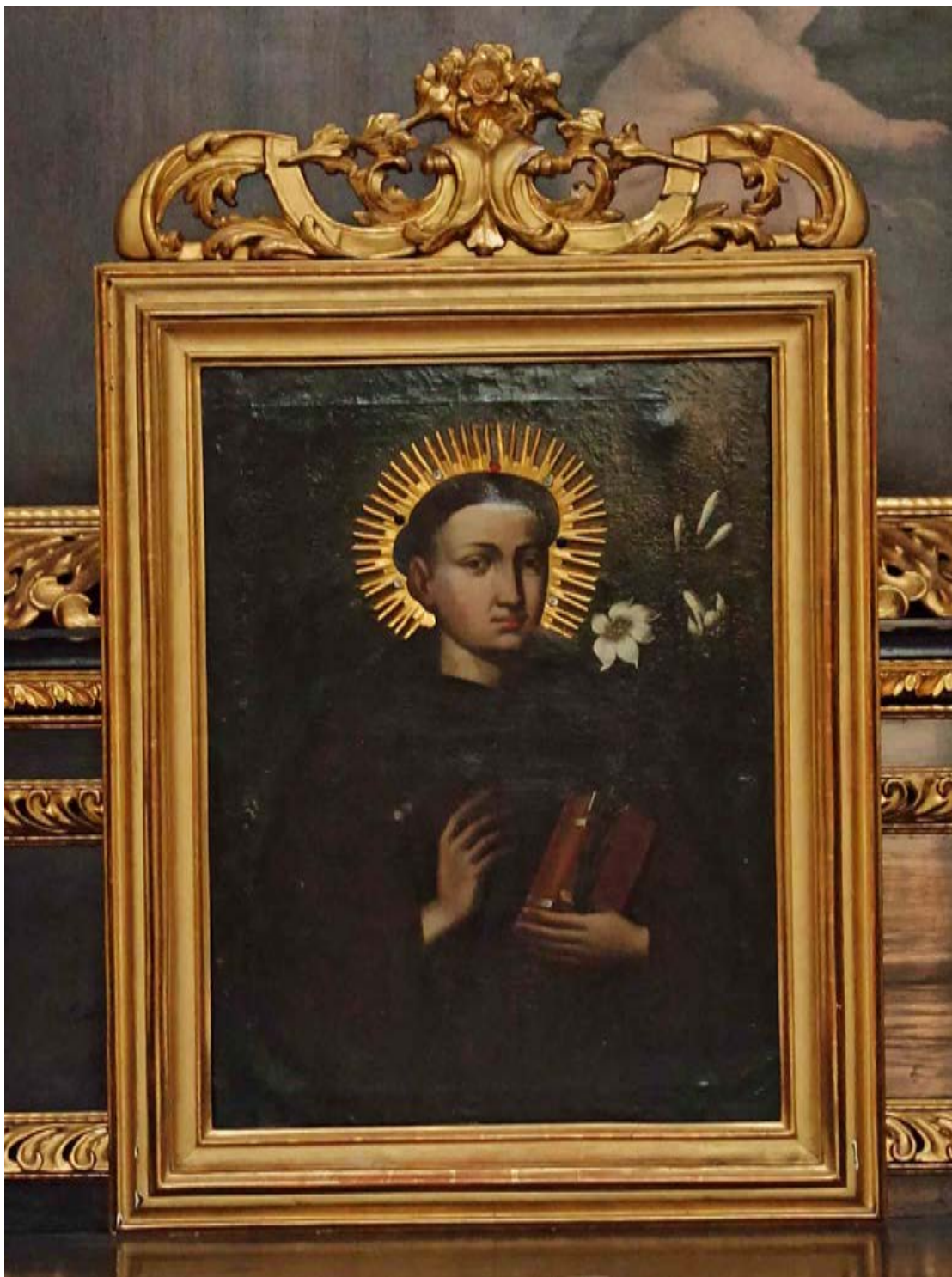
8. Grafika od Karla Saltzera, 18.stol (foto z: OULÍKOVÁ, Petea Klementinum, 2019 str. 161)



9. Obraz z oltáře sv. Františka Borgiaše, sv. Aloise Gonzagy a sv. Stanislava Kostky z jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně (foto: autor), ukazující kovovou svatozář, 1740



10. Detail obrazu z *oltáře sv. Františka Borgiaše, sv. Aloise Gonzagy a sv. Stanislava Kostky* z jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně (foto: autor), ukazující kovovou svatozář, 1740



11. Obraz sv. Antonína z Padovy, umístěný na menze bočního oltáře sv. Augustina v bývalém augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně (foto: Dan Zahradník)



12. Detail svatozáře z přední strany, obraz sv. Antonína z Padovy, umístěný na menze bočního oltáře sv. Augustina v bývalém augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně (foto: Dan Zahradník)



13. Detail zadních kotvících šroubků, uchycující svatozář k plátnu obrazu a svatozář ze přední strany s drahými kameny, obraz sv. Antonína z Padovy, umístěný na menze bočního oltáře sv. Augustina v bývalém augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně (foto: Dan Zahradník)



14. Obraz sv. Ignáce z Loyoly z Hradce králové, jezuitský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. (foto: Přemysl Havlík)



15. Malovaný erb na hrudi Ignáce z obrazu sv. Ignáce z Loyoly z Hradce králové, jezuitský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. (foto: Přemysl Havlík)



16. Obraz sv. Ignáce z Loyoly z Hradce králové, jezuitský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. (foto: Přemysl Havlík)



17. Obraz sv. Ignáce z Loyoly z Hradce králové (foto poskytnul: Filip Srovnal)

18. Jedno z nejstarších vyobrazení sv. Ignáce z Loyoly od Jacopino del Conte, 1556 (foto z: ČORNEJOVÁ, Ivana. Tovarýštvo Ježíšovo.1995. s. 11)



19. Život sv. Ignáce z Loyoly, Joseph Reymond (foto z: <https://picryl.com/media/joseph-reymond-the-life-of-saint-ignatius-of-loyola-walters-44192-751a33>)



20. Svatý Camillo de Lellis modlí se před oltářem, 1700-1799, G. Petroschi (foto z: <https://wellcomecollection.org/concepts/qp537cm>)



21. Vidění sv. Ignáce z Loyoly, Giovan Battista Crespi, kostel San Fedele, Milan, 1622 (foto z: <https://soloarte.atelierdesarts.com/artisti/old/c/cerano.html>)



22. Svatý Ignác z Loyoly, Francisco Herrera starší, kolem roku 1620 (foto z: <https://picryl.com/media/san-ignacio-de-loyola-de-francisco-de-herrera-el-viejo-museo-de-bellas-artes-bf9e79>)

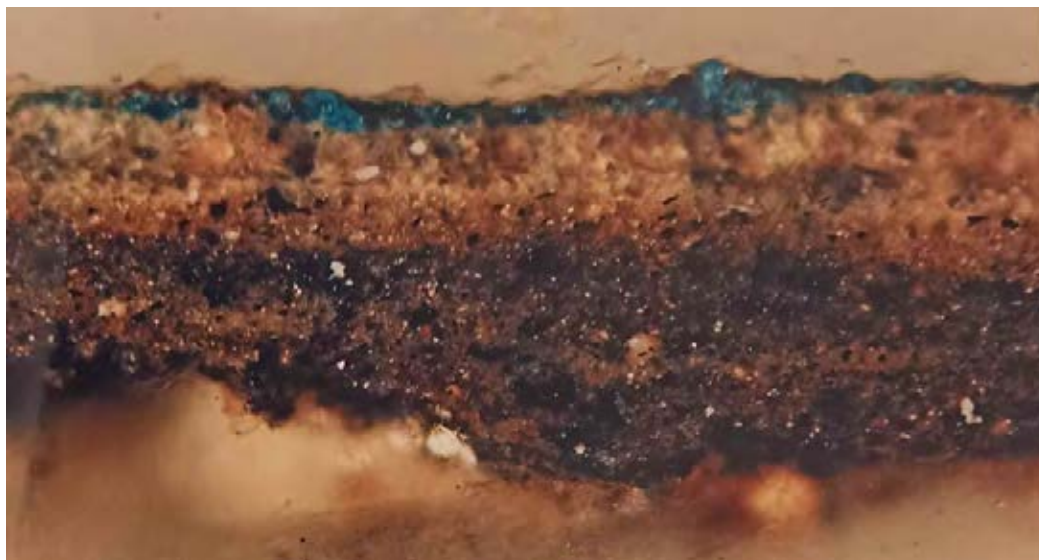


23. Svatý Gaetano, Giovanni Battista Pellizzari (foto z: <https://www.concaweb.it/14889-2/>), podobný ikonografie, jako u sv. Ignáce



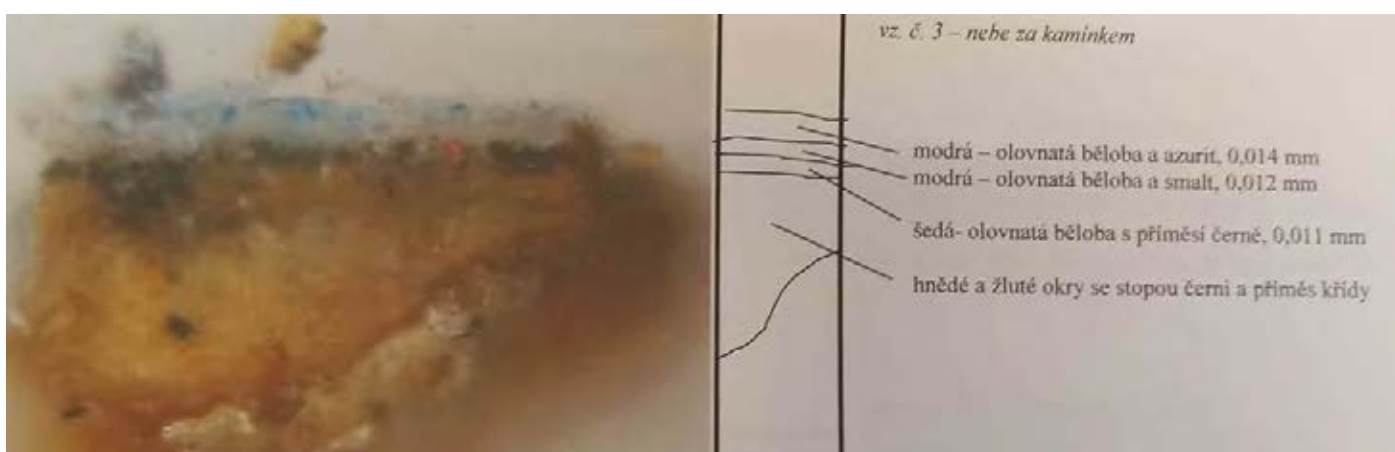
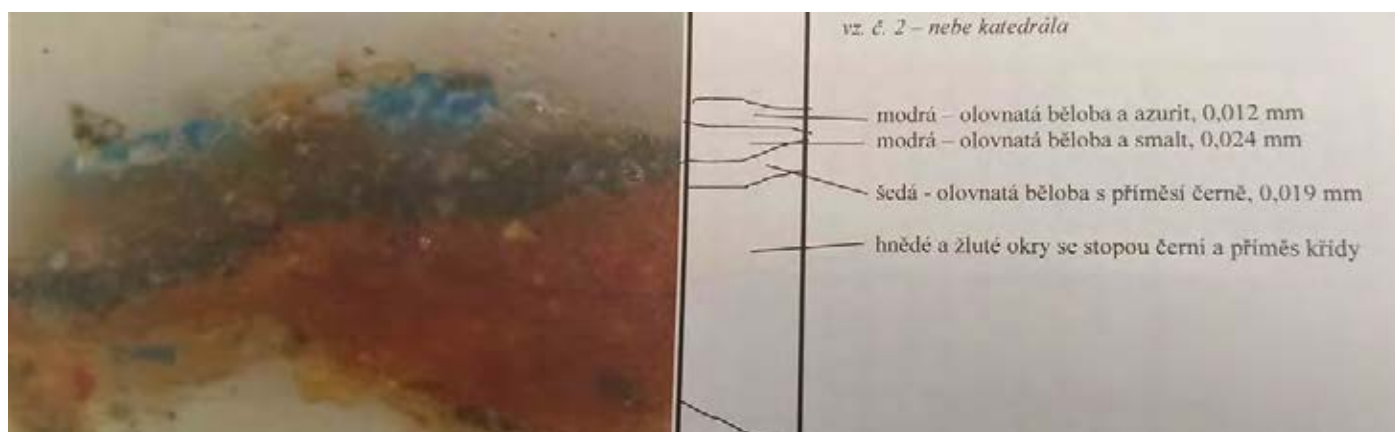
24. Portrét kardinála Filippa Spinelliho (1566–1616) (foto z: <https://picryl.com/media/spinelli-filippo-828019>)

Blahoslavený Josef Heřman, Jan Jiří Hering



25. Vzorky z obrazu Blahoslavený Josef Heřman, Jan Jiří Hering, pol. 17. stol., Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (foto z: BERGER, Tomáš. Restaurátorská zpráva: o opravě závěsného obrazu „Blahoslavený Heřman Josef“. Agentura Brandl s.r.o.; Praha: Strahovský klášter. Historický archiv Královské kanonie premonstrátů)

Zázračné obrácení sv. Norberta, Jan Jiří Hering



26. Vzorky z obrazu Zázračné obrácení sv. Norberta, Jan Jiří Hering, (?), Archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově (foto z: NEČÁSKOVÁ, Milena. Restaurátorská zpráva: Obrazy Zázračné obrácení sv. Norberta, sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka (z cyklu deseti obrazů ze života sv. Norberta). Restaurátorská umělecká společnost Brandl. Praha: Strahovský klášter. 2017. Historický archiv Královské kanonie premonstrátů.)