

Seifertová, Hana

Gillis Coignet, Charitas ve sbírkách Národní galerie v Praze

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 135-[141]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123948>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GILLIS COIGNET, CHARITAS VE SBÍRKÁCH NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

HANA SEIFERTOVÁ

Soupisový katalog flámského malířství v Národní galerii, který Luboš Slaviček dokončil už v roce 1998 a Národní galerie pak vydala v roce 2000, byl spolu s katalogem nizozemských obrazů 16. století Olgy Kotkové (1999) příkladnou publikací, po níž domácí i zahraniční odborná veřejnost volala už dávno.¹ Oba badatelé provedli práci s důkladností sobě vlastní a jejich svazky se staly měřítkem kvality práce pro autory, kteří se s dalšími soupisovými katalogy ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze postupně vyrovnávají. Luboši Slavičkovi, zkušenému znalci flámských děl, se v katalogu podařilo nově určit autorství nemalého počtu obrazů. Podobně jako Luboš Slaviček jsme čas od času konfrontováni se situací, kdy je třeba na základě nových poznatků spojit některé dílo s přesnější atribucí. Snad ho potěší případ, jemuž je věnován tento krátký text.

V roce 1960 získala Národní galerie z Pražského hradu rozměrný obraz *Alegorie Charitas* (olej, plátno, 180 x 120 cm, inv. č. Pražského hradu OPH 130, inv. č. Národní galerie 0 9022) [obr. 1]. V inventáři z roku 1737 je uveden pod č. 510 jako *Charitas* od neznámého autora,² avšak do Národní galerie v Praze byl předán s připsáním baroknímu malíři Abrahamu Godynovi (činnému v Praze kolem roku 1700) s názvem *Církev chrání své vě-*

řící. Jaromír Šíp rozpoznal správně, že obraz náleží do starší malířské produkce z přelomu 16. a 17. století a pokusil se jej více méně zkusmo přiřadit k tvorbě Dirka de Quade Ravesteyn, který byl kolem roku 1600 činný v rudolfínské Praze a později v Holandsku. S touto atribucí jej představil veřejnosti na výstavě přírůstků Národní galerie v roce 1961.³ Připsání Ravesteynovi nebylo obecně přijato, nicméně zůstalo nadále nezměněno. Nejistota v otázce autorství byla zřejmě důvodem, proč obraz nebyl zařazen do rudolfínských výstav ani v Essenu a Vídni (1988–1989), ani v Praze (1997).

Dílo představuje personifikaci Charitas jako ztepilou ženu s mírně skloněnou hlavou a klidným výrazem ve tváři, oděnou do brokátového roucha, protkaného ornamenty, na hrudi zdobeného perlami a sponou, a do karmínově červeného pláště. Žena tiskne jedno dítě ke hrudi, další se schovává pod jejím pláštěm a třetí se přidržuje její pokrčené nohy a vzhlíží vzhůru. Dva andělci se snášejí z otevřeného nebe a korunují ji vavřínovým věncem. Skalnaté, vegetací porostlé krajinné pozadí, u obzoru se strmými horstvy, nezapře malířovu severskou zkušenost. V následujících řádcích se pokusím poukázat na zajímavé, velmi těsné paralely mezi tímto dílem a tvorbou antverpského malíře Gillise Coigneta. Díky novým výsledkům

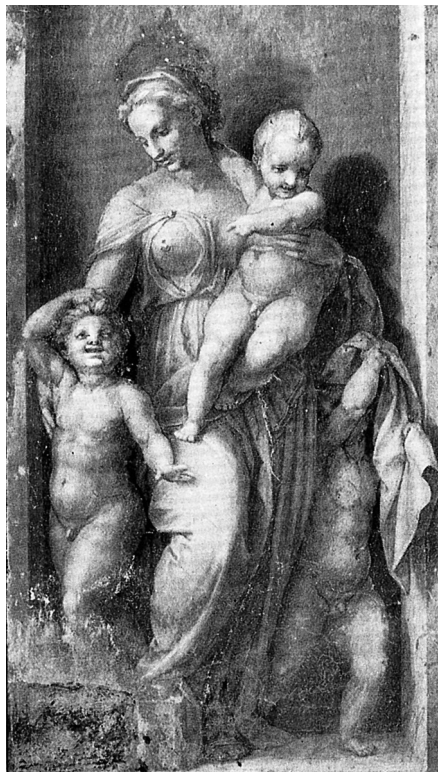


Obr. 1: Gillis Coignet, Charitas, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie.

nizozemských badatelů, kteří se v poslední době věnovali jeho tvorbě, získal profil tohoto umělce přesnější obrysy.⁴ Charakteristické rysy jeho malířského pojetí lze sledovat také na pražském obraze.

Gillis Coignet (1542 Antverpy až 27. prosince 1599 Hamburk) přišel na svět v rodině zlatníka a výrobce hudebních nástrojů Gillise Coigneta, v roce 1553 se začal učit u Lamberta Wenselynse a byl veden jako jeho učeň v tamním svatolukášském cechu. Van Mander poukazuje na jeho vztah k malíři Antoonu van Palermovi a zejména k Jacquesi de Backerovi, který ovlivnil jeho tvorbu a výběr témat. Roku 1561 se stal svobodným mistrem a záhy na to se vydal do Itálie. Van Mander uvádí pobyt v Římě, Neapoli a na Sicílii. Archivní dokumenty dokládají jeho spoluúčast na výmalbě interiérů ve vile d'Este v Tivoli v roce 1567. Protokol z Akademie del Disegno ve Florencii zaznamenává jeho pobyt v mediceské metropoli (1668) – pracoval opakovaně pro velkovévodu Francesca de Medici.⁵ Působil také v umbrijském městě Terni jako freskař ve spolupráci s malířem Stellem, který byl podle van Mandera flámského původu a později byl hypoteticky ztotožněn s mechelnským malířem Vincentem Sellaerem. Roku 1570 se Gillis objevuje v Antverpách, žije zde až do roku 1586 a po dobytí města Španěly odchází do Amsterdamu. V roce 1588 se stává členem amsterdamské luteránské obce, roku 1593 je naposled zaznamenán jeho pobyt v Amsterdamu. Obraz *Noční loterie v Amsterdamu* z roku 1592 (Amsterdam, Historisch Museum) namaloval podle údaje v signatuře v Hamburku. V severském hansovním městě vytvořil také obraz *Poslední večeře*, datovaný 1595, pro tamní kostel St. Petri. Zemřel 27. prosince 1599 a byl pohřben v hamburském kostele sv. Jakuba.⁶

Coignet byl mnohostranným umělcem. Maloval jak rozměrné, bohatě koncipované desky a plátna s nezaměnitelnými ženskými a dětskými tvářemi, tak menší obrazy



Obr. 2: Andrea del Sarto, *Charitas*, freska, Chiostro dello Scalzo, Florencie. Foto: John Shearman, *Andera del Sarto*, Oxford 1965, pl. 31.

se skicovitě provedenými figurami. V jeho dnes známém díle najdeme portréty (*Podobizna Pierrona de Hues*, 1581, Antverpy, Musée Royal des Beaux Arts), biblické příběhy ze Starého i Nového zákona (např. *Judita ukazuje Holofernovu hlavu obyvatelům Betúlie*, Antverpy, obchod starožitnostmi Stradanus B.V.B.A.; již zmíněná *Poslední večeře* nebo *Salome s hlavou Jana Křtitele*, Bremen, Galerie Neuse), „historie“ (např. *Smrt Kleopatry*, připsáno, soukromá sbírka⁷) a zejména alegorické kompozice. (*Čas osvobozuje Pravdu*, uložení neznámé⁸). V dnes známé umělcově tvorbě se také objevují jeho kopie starších renesančních děl, zejména Tizianových (např. Gillisova kopie podle Tizianovy *Venuše se zrcadlem*, dříve Kassel, Gemäldegalerie, a další kopie *Venuše*, Bratislava, SNG⁹).



Obr. 3: Gillis Coignet, *Unášená Pravda*, Milán, Galerie Lodi 2005. Foto: katalog TEFAF 2005.

Vrátíme-li se k obrazu z pražské Národní galerie, brzy zjistíme, že i v tomto případě autorovi posloužila starší předloha – freska Andrey del Sarto z atria florentského kláštera Chioostro dello Scalzo, kterou renesanční umělec vytvořil v letech 1515–1520 [obr. 2].¹⁰ Výškově orientovanou *Charitas* vložil Sarto mezi čtvercová pole s výjevů ze života sv. Jana Křtitele a zobrazil ji iluzivně v mělké architektonické nische v technice *grisaille* jako sochu.¹¹ Pražská *Charitas* není kopií předlohy v pravém slova smyslu. Je spíše výrazem malířovy snahy o vytvoření její jiné, pozměněné verze, přičemž se dá předpokládat, že originál důvěrně poznal za svého pobytu ve Florencii (1568). Freska v rozměrech 191 x 90 cm mu posloužila k vytvoření díla ve srovnatelné velikosti, což ho nepochybně přiblížilo k monumentálnímu pojetí scény. Modifikoval ji pro potřeby velkého závěsného obrazu, který není vázán na konkrétní architekturu. Je

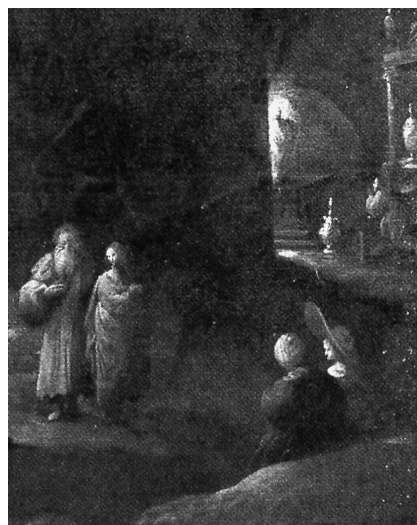
zajímavé zjistit, jakým způsobem postupoval. Zachoval charakter postavy, podobu hlavy, její sklon a do jisté míry i podobu tváře, přičemž se vzdálil od svého zavedeného ženského obličej s měkkým krátkým nosem, buclatými tvářemi a výraznými, lehce pootevřenými ústy s řádkou pravidelných zubů, s vykrojeným horním rtem, který známe z jeho jiných alegorických postav, např. z obrazu *Vanitas – Alegorie Rozkoše* (soukromá sbírka).¹² Sartův ženský typ ho nepochybně velmi zaujal, nacházíme jej jen v malé obměně také na obraze *Salome s hlavou Jana Křtitele* (Bremen, Galerie Neuse, 2005, Coigneta jako autora uvádí dokumentace RKD, č. il. 151410) ve fysiognomii Salome, charakterizované rovným nosem, jemně formovanými ústy a výrazně modelovaným uchem. Naopak v pražské malbě jsou pro Coigneta typické tváře obou dětí, které mají také hlouběji zasazené oči, masitý krátký nos, buclaté tváře a kučeravé vlasy, u jednoho z nich jsou dokonce nápadná pootevřená ústa s viditelnými zoubky: podobají se Gillisovu ženskému typu na rozměrném plátně *Unášená pravda* (Milán, Galerie Silvano Lodi 2005 [obr. 3]). Proti Sartově *Charitas* změnil malíř pohyb dětí, polohu jejich nohou i rukou, zejména dítěte v popředí s energicky nakročenou levou nohou a vzhůru ukazující rukou s roztaženými prsty. I skrývající se dítě se chová aktivněji – má rovněž vpřed nakročenou nohu a s větším důrazem přidržuje drapérii vzhůru. Také v tomto ohledu lze shledat podobné pojetí pohybu jako na zmíněné *Unášené Pravdě* nebo na již výše uvedené kompozici *Čas osvobozuje Pravdu*. Srovnatelná jsou i ven směřující, odstředivá gesta. Stojící chlapec v popředí pražského obrazu má také nápadně modelovaný hrudník s náznakem oblouku žeber, podobně jako je tomu v případě některých Gillisových mužských postav, např. v postavě kata na zmíněném obraze *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele*. Další příbuzné rysy lze shledat ve zdobných detailech šperků a kostýmu *Charitas*, které se nacházejí v obměně na Gillisových obrazech –

např. perly náušnic a perlový náhrdelník na ženské postavě *Vanitas* z roku 1595 (Bayeux, Musée Baron Gérard¹³), tamtéž je také nápadná shoda těžké drapérie s podobnými záhyby na plášti, jako je tomu v pražském obraze *Charitas*. Vroubkované lemování pláště se objevuje i na drapérii karmínové barvy, která zahaluje okřídlenou postavu na obraze *Unášená Pravda* [obr. 3]. Pro Coigneta je rovněž příznačná záliba v drahocenných předmětech a vzácných látkách, jako je brokát, protkávaný zlatým a stříbrným dracounem. Lze shledat paralely i v barevných kombinacích karmínové červeně se stříbrnými a zlatožlutými tóny. Významně se projevuje i autorův zájem o světlo a jeho kontrastní působení, stejně jako o propracované krajinné pozadí s drobnými, jen rychle štětcem načrtnutými figurami. Podrobně si jich všiml Hessel Miedema, především na obraze *Judita ukazuje Holofernovu hlavu obyvatelům Betúlie*. Episody se skicovitě načrtnutými postavami se ostatně objevují téměř na všech zde citovaných Coignetových obrazech [obr. 5].

Coignet obohatil Sartovo pojetí také ikonografickými významy. *Charitas*, tj. Láska, byla chápána jako jedna z významných křesťanských ctností mezi dvěma dalšími – Vírou a Nadějí – a dokonce se jí rozumělo jako nejvýznamnější ze všech tří. Poučuje o tom např. motto na jedné z rytin Johanna Wierixe z roku 1572: „*Manent Fides, Spes et Charitas tria. Haec major autem eorum est Charitas*“ (Hollstein č. 1392). Tři dítka, o které *Charitas* pečuje, vyjadřují pak tři formy lásky – Boží lásku k člověku, lásku křesťana k Bohu a lásku křesťana k bližnímu.¹⁴ V tomto smyslu rozšířil Coignet původní pojetí Andrey del Sarto v drobných scénách v pozadí obrazu. V levé části obrazu je skicovitě zachycen Abraham s Izákem na obětním místě (Gn 22, 9–12), právě ve chvíli, kdy anděl – na obraze silně poškozený – zadržel Abrahamovu ruku [obr. 4]. Nejspíše se tu připomíná Abrahamova zkouška a Boží zákrok, který svou milostí,



Obr. 4: Gillis Coignet, *Charitas*, detail pozadí s Abrahamem a Izákem vlevo. Foto: archiv Národní galerie.



Obr. 5: Gillis Coignet, *Unášená Pravda*, detail pozadí vpravo. Foto: katalog TEFAF 2005.

t. j. láskou, odpovídá na jeho věrnost a oddanost. Mužská postava se sepjatýma rukama vztaženými k nebi, umístěná na pravé straně obrazu, se bohužel zachovala také jen částečně. Snad jde o postavu některého z proroků, kteří evokují „Boží laskavý zájem“¹⁵ nebo o sv. Jana Evangelistu, který Boží lásku opakovaně připomíná (např. 1 J 3, 1; 1 J 4, 7–8). Na kameni pod nohou Charitas se nachází značně poškozený výjev, napodobující antické reliéfy. Rozeznáváme v něm starce, sklánějícího se ke klečící, schýlené postavě, za ním pak rozkročenou postavu s rozpřaženými rukama. Scénu lze možná chápat jako návrat ztraceného syna (L 15, 11–32), tedy jako lásku k bližnímu, a v další postavě pak lze vidět rozněvaného staršího syna, který otcovu jednání nerozumí. Téma ztraceného syna bývalo spojováno s alegorií Charitas. Např. v pozadí grafického listu s námětem *Charitas* od Hieronyma Wierixe (Hollstein č. 1703) se objevuje setkání ztraceného syna s otcem v podobném vzájemném vztahu, s asistujícími postavami v sousedství.

Je zajímavé, že Coignet byl v určitých vztazích s početnou antverpskou rodinou Wierixů. Ačkoli v Hollsteinově soupisu jejich grafické produkce není náš malíř uveden jako jeden z autorů předloh pro rytiny, nacházíme na některých listech nápadné coignetovské evokace – např. účesy a šperky některých personifikací. Na mědirytině Johanna Wierixe *Fides, Charitas et Spes* (Hollstein č. 1705) se objevuje motiv věnce, který ze zářícího nebe přinášejí dva andělé a hodlají jím věnit Charitas, podobně jako je to na našem obraze. Navíc nelze přehlédnout Meskensovu poznámku, že některý z členů početné antverpské rodiny Wierix vyryl podle Coignetova obrazu *Tři křesťanské ctnosti*.¹⁶

Coignet byl nepochybně malíř mnohostranných tematických schopností. I tehdy, když vycházel ze starší předlohy, dokázal námět obohatit svým velmi osobitým přínosem. S jeho tvorbou se teprve pozvolna seznamujeme a dá se předpokládat, že toto úsilí ještě není uzavřeno. Doufejme, že i pražská *Charitas* k tomu může přispět.

GILLIS COIGNET: CARITAS IN THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE (HANA SEIFERTOVÁ) – SUMMARY

The National Gallery in Prague owns a large composition *Caritas*, which until now has been thought to be a work of the painter Dirk de Quade van Ravesteyn, who worked in Prague around 1600 and later in Holland. After the new findings on painter's profile of the versatile Antwerp artist Gillis Coignet (1542–1599), *Caritas* painting can be included in his works. The painter was inspired by Andrea del Sarto and his fresco with the same theme in the monastery Chiostro dello Scalzo in Florence. Gillis probably got acquainted with the fresco during his stay at the court of Grand Duke Francesco de Medici. In his *Caritas*, he stuck to the basic features of her figure and face by Sarto, but for the children close to their mother and angels in the top part of the picture, Gillis used his own figure types – faces with meaty noses, plump cheeks, curly hair and slightly open expressive mouth and active body movements. They are comparable to Gillis's allegoric figures in the compositions *Kidnapped Truth* [fig. 3] or *Time Frees Truth* (whereabouts unknown; see Miedema, Gillis I Coignet /note 4/, fig. 4) and other compositions by him. Episodes in the background landscape are typical for his approach as well [fig. 4, 5]. He used them to enrich the original Sarto's concept of the theme of Christian love drawing

subtle sketchy depiction of Abraham and Isaac on the left and less clear scenes – the praying man, probably a prophet or St. John the Evangelist on the right and also the scene, resembling return of the lost son on the relief below Caritas's leg. The scenes remind of the basic meanings of Caritas – God's love, love for God and charity. Some details have a closer relation to the prints by the members of Wierix family, mentioned by Meskens, *Familia* (note 4).

- 1 Lubomír Slaviček, *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th centuries*, Prague 2000. – Olga Kotková, *Netherlandish Painting 1480–1600. The National Gallery in Prague. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Prague 1999.
- 2 Heinrich Zimmermann, Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses* 10, 1889, 5. část, Regest 6234 – 1737 October 5, Inventar der Kunst- und Schatzkammer auf dem Prager Schloss: pol. 510, Caritas, Maler: incognito.
- 3 Jaromír Šíp, *Výstava přírůstků holandského malířství 17. století*, kat. výst., Praha 1961, č. kat. 74.
- 4 Viz Hessel Miedema, Dido Rediviva, of: Liever Turks dan Paaps. Een opstandig schilderij door Gillis Coignet, *Oud Holland* 108, 1994, 2, s. 79–86. – Idem, Nog een schilderij van Gillis Coignet: Judith toont het hoofd van Holofernes aan de inwoners van Bethulië, *Oud Holland* 109, 1995, 3, s. 143–151. – Idem, Gillis I Coignet: De Waarheid verheven? *Oud Holland* 118, 2005, 3–4, s. 113–120. – Ad Meskens, Enkele biografische gegevens over Gillis I Coignet alias Gillis met de Vlek, *Oud Holland* 110, 1996, s. 142–144. – Idem, *Familia Universalis Coignet*, Antwerpen 1998, k životopisu Gillise Coigneta s. 31–39. – Souhrnně Eckhard Leuschner, heslo Coignet, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20, München – Leipzig 1998, s. 179–180.
- 5 Meskens, *Familia* (pozn. 4), s. 31.
- 6 Podrobně ibidem, s. 31–39.
- 7 Viz Meskens, *Familia* (pozn. 4), s. 44, fig. 24.
- 8 Viz Miedema, Gillis I Coignet (pozn. 4), s. 217, fig. 4.
- 9 Viz Igrid Ciulisová, A little known painting *Venus* from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsideret), *Ars* 2001, s. 246–251.
- 10 Viz John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, k nástěnným malbám v Chiostro dello Scalzo ve Florencii viz s. 294–307, ke kompozici *Charitas*, ibidem, s. 298 a 299, datování, jak uvádí autor, není jednotné.
- 11 Kopie podle Sartovy fresky uvádí ve své dokumentaci Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag na www.RKD.nl pod heslem Charitas: Jan van Hemessen, dřevo, 113, 8 x 82 cm, Christie's, London, 1997, aukce 12–03. – Anonym (připisováno Vincentu Sellaerovi), dřevo, 109 x 72 cm, Koller, Zürich, 1995, aukce 03–22. – Lambert Lombart, anglická soukromá sbírka, RKD, č. fotografie 57815.
- 12 Blíže Alexander Wied, Nachträge zu Lucas und Marten van Valckenborch, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum Wien* 6–7, 2004 (2006), s. 144–146, č. M9, jako autor uveden poprvé Gillis Coignet.
- 13 Viz Meskens, *Familia* (pozn. 4), s. 34, fig. 16.
- 14 Adolf Novotný, *Biblický slovník*, I. díl, Praha 1992, s. 368–370.
- 15 Ibidem, s. 369.
- 16 Meskens, *Familia* (pozn. 4), s. 174, uvádí grafické listy vytvořené podle obrazů Gillise Coigneta: „*Verschillende etsen zijn naar van Gillis Coignet gemaakt: [...] J. Wierix, De drie Christelijke Deugden.*“

