

Vácha, Štěpán

K rané tvorbě pražského malíře Antonína Stevense ze Steinfelsu

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 165-[174]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123951>

Access Date: 05. 12. 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.



K RANÉ TVORBĚ PRAŽSKÉHO MALÍŘE ANTONÍNA STEVENSE ZE STEINFELSU*

ŠTĚPÁN VÁCHA

Stále zůstává pravdou, že pražské malířství druhé třetiny 17. století představuje málo prozkoumanou kapitolu umění baroka v Čechách. Do značné míry jde o důsledek všeobecného podceňování raně barokního umění ve střední Evropě,¹ k čemuž se v české uměnovědě připojovalo tradičně negativní hodnocení propagační funkce výtvarného umění v pobělohorské protireformaci.² Pokud jde o jeho slohovou charakteristiku, konstatuje se obvykle návaznost na rudolfínské malířství a jeho nevyhraněnost, trvající až do poloviny 17. století. Vedle malířů starší generace, z ciziny příšlých Jana Jiřího Heringa a Matyáše Mayera, u kterých je patrná spojitost s tradicí středoevropského manýrismu, se prosazovali umělci s novým, již barokním názorem, jako byli především Karel Škréta a jeho generační souputník Antonín Stevens.

O základních životních datech Antonína Stevense ze Steinfelsu (kolem 1610 – kolem 1675) panují dohady.³ Záznam o jeho svatbě v matrice fary sv. Tomáše na Malé Straně z roku 1635 jej uvádí jako syna malíře Petra Stevense („*filius Petri Stephani pictoris*“), patrně komorního malíře Rudolfa II., usazeného v Praze již v devadesátých letech 16. století. Rovněž znalost Stevensovy tvorby je mezerovitá, a to zejména v její rané fázi. Podle Jaromíra Neumanna, jenž rozšířil počet Stevensových děl řadou připsání, spočívalo

umělcovo východisko v pozdním nizozemském manýrismu oživovaném novými barokními podněty.⁴ Antonín Stevens tak, patrně prostřednictvím svého otce, do českého prostředí vnášel „*mysl pro flámskou měkkost a bohatost formy*“,⁵ od šedesátých let 17. století – jak zdůrazňuje i Michal Šroněk⁶ – však stále více podléhal Škrétově vlivu. Jeho projev přitom nabýval „*zralejších barokních rysů*“ tím, jak se ve svých obrazech stále více sblížoval s velkorysou skladebností děl svého slavnějšího kolegy.

Výše nastíněný Stevensův umělecký vývoj se zdá být na první pohled logický a jasný, při bližším zkoumání však vyvstávají pochybnosti. Je třeba vzít v úvahu, že celá tato konstrukce se opírá o téměř výhradní datování malířova dosud známého díla až do druhé poloviny jeho tvůrčího života. Nabízí se potom otázka, nakolik vážně lze hovořit o Stevensově slohovém východisku, když za jeho nejstarší známou práci je obvykle považován oltářní obraz sv. Šebestiána v zámecké kapli v Českém Šternberku, snad ze čtyřicátých let 17. století.⁷ Všechny ostatní obrazy Neumann naopak vročil až do padesátých a šedesátých let 17. století, a to na základě jejich porovnání s několika spolehlivě doloženými díly, jako jsou hlavní oltářní obraz ve farním kostele v Kojeticích (1667), obraz sv. Václava na bočním oltáři v týnském kostele (1664) a oltářní



Obr. 1: Antonín Stevens, *Císař Ferdinand II. a bosý karmelitán Dominik à Jesu Maria se modlí k Panně Marii za vítězství katolického vojska v bitvě na Bílé hoře, 1641, olej na plátně, titulní obraz hlavního oltáře v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně. Foto: Zdeněk Matyáško.*

obrazy sv. Rozálie a sv. Barbory pro špitální kapli sv. Alžběty na Pohořelci (1669), případně oltářní obraz *Klanění pastýřů* v kostele sv. Bartoloměje v Kyjích (1655). Cílem tohoto příspěvku je upozornit na Stevensovy obrazy z doby před polovinou 17. století, které se dochovaly v pražských kostelech.

Odhlédneme-li od několika málo dochovaných kreseb, pak nejstarší tvorba Antonína Stevense je doložena z písemných zpráv. Z noticek malíře Jana Quirina Jahna, sepsaných na sklonku 18. století, vyplývá, že v křížové chodbě kláštera augustiánů-pous-



Obr. 2: Antonín Stevens, *Ukřižování, 1656, olej na plátně, oltářní obraz v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. Foto: Zdeněk Matyáško.*

tevníků u kostela sv. Tomáše na Malé Straně se nacházel „eine zimliche Anzahl Oehl Gemälde, von ältern Steinfels, die aber durch die Witterung zimlich beschädiget worden [...]“.⁸ Od Jahna také víme, že tato nedochovaná, již tehdy velmi poškozená plátina měla za téma výjevy ze života sv. Augustina.⁹ Celkem čtyři obrazy, podle Bohumila Matějky dodané Stevensem v letech 1637–1638 do ambitu svatotomášského kláštera, Jaromír Neumann hypoteticky ztotožnil se svatoaugustinánským cyklem,¹⁰ údaje v knihách vydání kláštera, které jsem měl možnost studovat, však tak-

to přesné informace nepodávají. Malířovo jméno („*Pictor Antonius*“) se vyskytuje v knihách v rozpětí let 1637–1646, avšak nikoliv explicitně v souvislosti s obrazovou výzdobou křížové chodby.¹¹

Do Staroměstského malířského cechu byl Stevens přijat roku 1644, a to již jako ceněný umělec, je-li pravdou, že v roce 1640 získal hodnost dvorního malíře.¹² Patrně z titulu této funkce dostal prestižní zakázku namalovat obraz sv. Rodiny pro nástavec hlavního oltáře v katedrále sv. Víta (nedochováno), kterou financoval císař Ferdinand III.¹³ O Stevsově renomé svědčí i nobilitace hrabětem Jaroslavem Bořitou z Martinic v roce 1643, od něhož obdržel přídomek „von Steinfels“. V roce 1652 byl pověřen správou obrazárny Pražského hradu.¹⁴

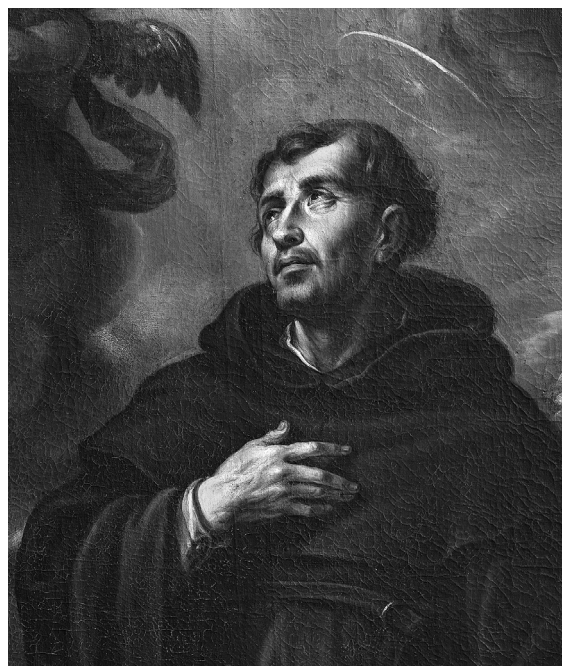
Stevsovým nejstarším dochovaným dílem je monumentální oltářní obraz pro hlavní oltář v kostele Panny Marie Vítězné bosých karmelitánů na Malé Straně z roku 1641, který byl dříve připisován Matyáši Mayerovi [obr. 1].¹⁵ Neobvyklé téma obrazu, *Císař Ferdinand II. a bosý karmelitán Dominik à Jesu Maria při modlitbě k Panně Marii za vítězství katolického vojska v bitvě na Bílé hoře*, dalo umělcům příležitost k rozvinutí dramaticky působivé kompozice, v níž pozemská a nebeská sféra jsou důmyslně prolínány v jeden obrazový celek. Mohutné postavy obou Habsburků a bosého karmelitána ve spodní části obrazu jsou podány s velkou péčí, hladké a měkce modelované tváře světců na nebesích nesou pro Stevse příznačný sladce sentimentální výraz. Zvýšenou vnímavost pro krajinnou složku, v popředí navíc oživenou drobnopisnou studií rostlin, která se ve Stevsově tvorbě vyskytuje i v pozdějších letech,¹⁶ je možno vnímat jako ohlas rodinného školení. Oproti pozdějším umělcovým pracím se tato malba vyznačuje výrazně živějším kolořitem, pro malíře typická je šedivá podmalba pleti a kresebné vypracování drobných záhybů drapérie.

Početný soubor obrazů z raného Stevsova období se dochoval v kostele sv. Tomáše augustiniánů-poustevníků na Malé Straně. Chrám byl v předbělohorské době prakticky jediným katolickým kostelem v blízkém okolí, a plnil tak funkci farního kostela pro vysoké úředníky z okruhu císařského dvora, usazené na Malé Straně.¹⁷ Při svatotomášském kostele také působilo několik náboženských sodalit – původně exkluzivně dvorské bratrstvo Božího Těla (založeno roku 1580), dále sv. Moniky, sv. Šebestiána a Dobré smrti. Významu chrámu v konfesijně různorodém městě odpovídala i jeho nákladná obrazová výzdoba, na které se podíleli přední umělci dvorské družiny (Josef Heintz, Bartoloměj Spranger). V této tradici se pokračovalo i po Bílé hoře, když na sklonku třicátých let 17. století se převor Jan Křitel Christellinus Svitavský z Bochova odhodlal k ambiciózní umělecké investici, jakou byla objednávka dvou obrazů pro hlavní oltář (1637–1639) u Petera Paula Rubense.¹⁸ Krátce nato následovalo i zhotovení bočních oltářů. Kromě postranních oltářů Nejsvětější Trojice a Nanebevzetí Panny Marie se Škrétoými plátny v kněžišti jsou to oltáře zasvěcené sv. Mikuláši Tolentinskému, Narození Páně, sv. Kříži a sv. Anně při pilířích v hlavní lodi s původními obrazy, které fundovali zámožní pražští měšťané a šlechtici.

Stevsovi tyto obrazy připsal již Jaromír Neumann, který je všechny datoval do šedesátých let 17. století. Tuto dataci částečně přejal i Michal Šroněk, byť s výhradou, že obrazy sv. Rodiny a Narození Páně vznikly již v polovině padesátých let.¹⁹ Při jejich datování však nebyly vzaty v potaz záznamy o fundacích oltářů obsažené v pamětnici svatotomášského kláštera.²⁰ Podle ní oltář sv. Anny s obrazem sv. Rodiny fundoval malostranský měšťan a sedlák Simon Dietz se svou manželkou Annou v roce 1643.²¹ O rok později založila Marie Barbora Grassetiová na paměť svého muže Alessandra Grassetiho mešní

fundaci v hodnotě 2000 zlatých pro oltář sv. Mikuláše Tolentinského. Oltář s obrazem byl postaven teprve roku 1646.²² Oltář Narození Páně fundoval roku 1645 se svojí manželkou Annou malostranský měšťan a sedlák Baltasar Spindler.²³ Oltář sv. Kříže byl postaven roku 1656 nákladem nejvyššího písaře a tajného rady Daniela Ferdinanda Rabštejnského z Guten- a Friedenthalu.²⁴ Podstatně časnější datace oltářních obrazů v kostele sv. Tomáše vrhá na Stevensovu tvorbu nové světlo. Z celé této skupiny se obvykle vyzdvihuje emotivně velmi sdílná scéna Kristova ukři-

žování [obr. 2], v níž se Stevens vyrovnával s obdobnou kompozicí Škrétova díla z doby kolem roku 1645 v Dušičkové kapli při kostele sv. Mikuláše.²⁵ Nemenší pozornost si ovšem zasluhuje i plátno sv. Mikuláše Tolentinského, které nepochybně pro své vysoké kvality bylo ve starší literatuře připisováno Karlu Škrétovi [obr. 3, 4]. Působivé výtvarné prostředky jako monumentalizace postavy, výrazová intenzita ve světcově tváři, graciézní gesto pokládání ruky na prsa a dramatické vedení světla činí z obrazu jedno z nejlepších Stevensových děl a raně barokního malířství v Praze vůbec.



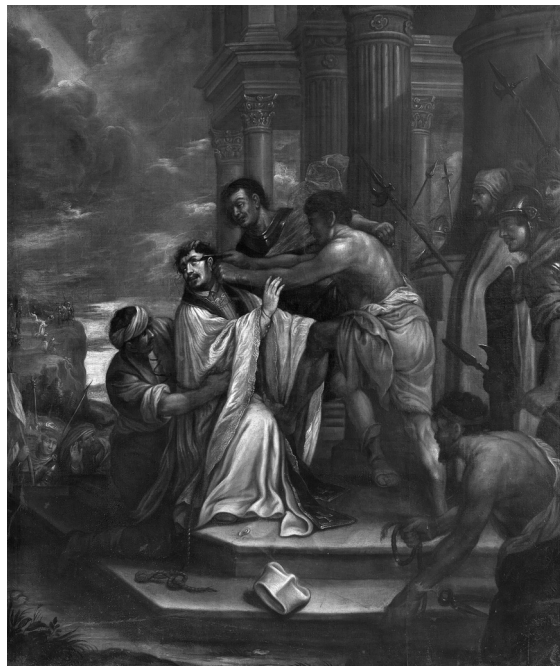
*Obr. 4: Antonín Stevens, Sv. Mikuláš Tolentinský, detail, 1646, olej na plátně, oltářní obraz v kostele sv. Tomáše na Malé Straně.
Foto: Zdeněk Matyáško.*

Obr. 3: Antonín Stevens, Sv. Mikuláš Tolentinský, 1646, olej na plátně, oltářní obraz v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. Foto: Zdeněk Matyáško.



Obr. 5: Antonín Stevens, *Sv. Gilbert*, čtyřicátá až padesátá léta 17. století, olej na plátně, klášter premonstrátů na Strahově.
Foto: Zdeněk Matyáško.

Dosud bez archivního dokladu, avšak na základě slohového srovnání, si dovoluji do téže časové vrstvy zařadit i dosud neurčenou trojici Stevsových obrazů premonstrátských světců *Sv. Gilbert* [obr. 5], *Umučení sv. Adriana* [obr. 6] a *Sv. Norbert doporučuje bl. Huga Kristu* [obr. 7], které doplňují devítičlenný světecký cyklus Hanse Geoga Heringa ve strahovském klášteře, namalovaný roku 1635.²⁶ Posledně zmíněný obraz připsal Stevsovi již Jaromír Neumann, který jej také datoval do šedesátých let 17. století.²⁷ Oporou k této relativně pozdní dataci obrazu mu byly četné zmínky o Stevsově tvorbě pro Strahov v diáriu opata Vincence Makaria Francka,²⁸ ačkoliv ani jeden z těchto údajů s nimi ztotožnit nelze. Lze předpokládat, že obrazy doplnily Heringův cyklus podstatně dříve: manýristická postava Krista, ladnost linií a barevná svěžest svědčí spíš pro čtyřicátá léta 17. stole-



Obr. 6: Antonín Stevens, *Umučení sv. Adriana*, čtyřicátá až padesátá léta 17. století, olej na plátně, klášter premonstrátů na Strahově.
Foto: Zdeněk Matyáško.

tí. *Umučení sv. Adriana* se zdá být časným ohlaselem Rubensova plátna *Umučení sv. Tomáše* na hlavním oltáři v kostele sv. Tomáše.²⁹

V přehledu rané tvorby Antonína Stevse je nutno zmínit ještě další práce, které dosud nebyly s tímto umělcem spojovány. Jde o dvojici obrazů pro hlavní oltář kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě, datovaných společně se vznikem retáblu do let 1649–1651, z nichž horní obraz byl ve dvacátých letech minulého století přenesen na jižní boční stěnu chrámové lodi.³⁰ Titulní obraz oltáře jako dílo Stevsovo určil Jan Quirin Jahn, důvěrný znalec pražského malířství, žijící v druhé polovině 18. století.³¹ Představuje legendu o *Založení kostela Santa Maria Maggiore v Římě*, horní plátno *Vidění sv. Františka v kapli Porziuncola* [obr. 8, 9]. Podobně jako na velkém oltářním obrazu v kostele Panny Marie Vítězné, také na velkém obrazu je scéna rozvinuta

do vertikální kompozice a Panna Maria, podaná v nezvykle dramatické pozici, představuje jednoznačně dominantní postavu kompozice. V kompozici sice nepůsobí zdaleka tak skladbě a celková barevnost je méně harmonická, Stevensův rukopis je však dobře patrný v robustních tvářích papeže Liberie a dalšího biskupa ve spodním pravém rohu [obr. 10]. K nim také Stevens připojil vlastní podobiznu ve formě tzv. *rušivého portréru* (*intrusive portrait*),³² který je patrně ohlasem Škrétova autoportréru na oltářním obrazu v někdejší kapli sv. Karla Boromejského Vlašského špi-

tálu na Malé Straně. Autentičnost podobizny umožňuje srovnání se Stevensovým vlastním portrétem z pozdějšího věku³³ [obr. 11]. Ikonograficky zajímavé jsou také kryptoportréty šlechtických donátorů hlavního oltáře, patrně Jana staršího z Talmberka s chotí, kteří jsou zachyceni v postavách římského patricije Jana a jeho manželky v levé části obrazu. Horní obraz předvádí důmyslné využití temnosvitu v noční scéně Františkova mystického vidění v Porziuncole.

Na základě nového datování známých děl a připsání dosud neznámých se Stevens uka-



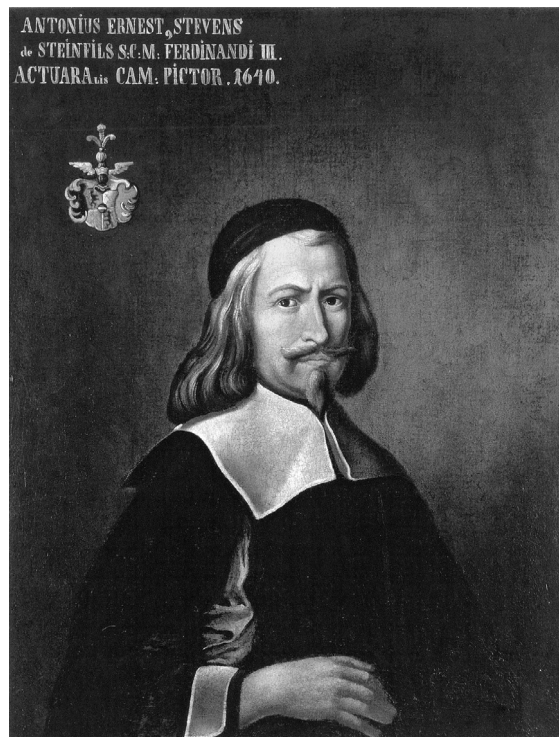
Obr. 7: Antonín Stevens, *Sv. Norbert doporučuje bl. Huga Kristu, čtyřicátá až padesátá léta 17. století, olej na plátně, klášter premonstrátů na Strahově. Foto: Zdeněk Matyáško.*



Obr. 8: Antonín Stevens, *Založení kostela Santa Maria Maggiore v Římě, 1649–1651, olej na plátně, titulní obraz hlavního oltáře v kostele Panny Marie Sněžné na Novém Městě v Praze. Foto: Martin Mádl.*



Obr. 9: Antonín Stevens, *Vidění sv. Františka v kapli Porziuncola*, 1649–1651, olej na plátně, původní horní obraz z hlavního oltáře kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě v Praze.
Foto: Martin Mádl.



Obr. 11: *Portrét Antonína Stevense v pozdním věku*, olej na plátně, šedesátá až sedmdesátá léta 17. století, Památník národního písemnictví – Karáskova galerie. Repró: *Sen o říši krásy*, kat. výst., Praha 2001.



Obr. 10: Antonín Stevens, *Založení kostela Santa Maria Maggiore v Římě*, skupina církevních hodnostářů s autoportrétem malíře, detail, 1649–1651, olej na plátně, titulní obraz hlavního oltáře v kostele Panny Marie Sněžné na Novém Městě v Praze. Foto: Martin Mádl.

zuje v mnohem příznivějším světle: již na počátku čtyřicátých let byl slohově vyzrálým umělcem, malujícím jak obrazy menších formátů, tak monumentální kompozice, které nezávisle na Škrétovi dokázal přirozeně zaplnit figurami dramatických gest a barokního patosu. Vedle typizovaných postav světců byl schopen vyvinout i portrétní zaujetí, jak ukazují citlivě podané tváře obou Habsburků a Dominika à Jesu Maria na obraze v karmelitánském kostele nebo vlastní podobizna na velkém obraze v kostele Panny Marie Sněžné. Je úkolem dalšího archivního bádání prověřit dataci dalších Stevensových prací, rozpoznat jejich výtvarné zdroje, přičemž lze předpokládat, že počet jeho známých prací se ještě rozšíří. S tím pak vyvstává úkol nově formulovat vztah Antonína Stevense a Karla Škréty, jejich postavení v tehdejší uměleckém dění a také nově promyslet charakter raně barokního malířství v Praze, které očividně stálo na mnohem širší názorové základně než pouze na Škrétově explicitně italsky poučeném umění.

V Neumannově koncepci malířství 17. století v Čechách Antonín Stevens ztělesňoval především kontinuitu domácí tvorby ve smyslu rozvíjení odkazu rudolfínského umění, kdežto Karel Škréta byl prezentován

jako slohově vyspělý malíř, napojený na aktuální stylové proudy v Itálii, a zakladatel barokní malby v Čechách.³⁴ To zaznívá již v Sandrartově *Teutsche Academie*, kde je Karel Škréta poněkud nadneseně oslavován jako *obnovitel* zaniklého malířského umění v Praze.³⁵ Dosavadní nepřesnosti v chronologii Stevensových děl je pak třeba vnímat právě v optice jednostranného favorizování Karla Škréty. Přitom jeho výstup na malířský Parnas nemusel být zdaleka tak přímočarý. Za povšimnutí stojí, že ačkoliv oba malíři zahájili svoji kariéru v Praze prakticky současně, Škréta se etabloval později. Naopak o Stevensově renomé ve čtyřicátých letech svědčí reprezentativní zakázky, přijímání tovaryšů, jmenování do funkce dvorního malíře a nobilitace. Zásadní přelom ve Škrétově kariéře představovaly patrně až obrazy pro hlavní oltář týnského chrámu (1649).³⁶ Monumentální, koloristicky bohatá a vysoce dramatická kompozice *Nanebevzetí Panny Marie*, zaplněná robustními postavami nejrůznějších citových hnutí, musela strhnout pozornost na svého tvůrce, který se již záhy prosadil jako jednoznačně první malíř v Praze. Jeho zvolení do čela malířského cechu v roce 1653 už bylo pouhým formálním potvrzením stavu věcí.

ON EARLY WORKS OF PRAGUE'S PAINTER ANTON STEVENS VON STEINFELS (ŠTĚPÁN VÁCHA) – SUMMARY

It is still true that Prague's painting of the 2nd third of 17th century remains a little explored chapter of the Baroque art in Bohemia. It is a result of general underestimating of Early Baroque art in the Central Europe accompanied by a negative evaluation of propaganda role of fine arts in Contra-Reformation after 1620, a frequent attitude among Czech art historians. Prague's painter Anton Stevens (about 1610 – about 1675), the contemporary of Karel Škréta, is an interesting artist of that time. In the concept of 17th century painting of Bohemia, Stevens represents continuity of domestic production in the sense of developing the legacy of Rudolphine art. It is presumed that later on, as Škréta's influence on the painter grew more, his style was allegedly getting "more matured Baroque features". As showed in this study using numerous

previously unknown works which belong to the painter's early period, Stevens was a matured artist as regards his style opinion in the early 1640s. He had no problems to execute paintings from small size to monumental compositions. In these he painted natural figures with dramatic gestures and Baroque pathos without reference to Škréta. Prague's Baroque painting, therefore, had a much broader base of ideas than only that of Škréta's Italian educated art.

* Tento článek je dílčím výstupem z výzkumu rané barokního malířství v Praze financovaného ze stipendia Dr. Alfreda Badera. Za odborné konzultace děkuji Liboru Šturcovi ze Strahovského kláštera, za snímky Zdeňku Matyáskovi a Martinu Mádlovi.

1 K tomu viz Thomas DaCosta Kaufmann, *War and Piece, Art and Destruction, Myth and Reality: Considerations on the Thirty Years' War in Relation to Art in (Central) Europe*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (eds.), *1648. War and Peace in Europe, Exhibition Catalogue. Essay Volume II: Art and Culture*, [Münster] 1998, s. 163–172.

2 Více o tom autorova připravovaná monografie *Der Herrscher im Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock*.

3 Základní životopisné údaje shromáždil Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915, s. 55–57. – Monografické zpracování malíře a jeho tvorby podala Jana Cikánková, *Antonín Stevens – život a dílo* (diplomová práce Katedry dějin umění a estetiky FF UK), Praha 1985. – Obsažný Stevensův biogram se soupisem zachovalých i ztracených děl přináší Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656. Mířtři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*, Praha 1997 (= *Fontes historiae artium* I), s. 100–109. Příbuzenský vztah Antonína Stevense k rudolfínskému malíři Petru Stevencovi dosud nebyl uspokojivě vysvětlen; vyskytuje se i názor, že Antonín byl Petrovým vnukem.

4 Jaromír Neumann, *Karel Škréta*, Praha 1974, s. 190. – Idem, *Český barok*, Praha 1974², s. 73–74. – Idem, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951, s. 89–90.

5 Neumann, *Karel Škréta* (pozn. 4), s. 73.

6 Šroněk 1997 (pozn. 3), s. 105. – Idem, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 337.

7 Neumann, *Karel Škréta* (pozn. 4), s. 74. – Michal Šroněk, in: Eliška Fučíková et al. (eds.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*, Praha 1997, s. 458, kat. č. V/523. Repro-

dukci obrazu přinášejí Michal Šroněk – Jarmila Hausenblasová, *Gloria et Miseria. 1618–1648. Praha v době třicetileté války*, Praha 1998, s. 208, obr. 184.

8 Archiv Národní galerie v Praze, fond J. Q. Jahn, sign. AA 1222, fasc. 3 (Popis Prahy – kostelů a jiných budov), nefol.

9 Ibidem, fasc. Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler: „Stephan (Anton von Steinfels) zu Prag geb.[ohren]; ist hier unter den älttern Steinfels bekannt. [...] War Historienmahler, wie man dann noch bey S. Thomas in der Kleinseite im Kreuzgang des Klosters die Geschichte des Heil. Austin[!], in mehren Bildern in Oehl gemahlter sieht.“

10 Bohumil Matějka, Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším Městě pražském, *Památky archaeologické a místopisné* 17, 1896, sl. 81–152, zde sl. 123. – Neumann, *Malířství XVII. století* (pozn. 4), s. 90. – Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 3), s. 105.

11 Národní archiv (dále NA), Archiv řádu sv. Augustina v Praze, inv. č. 139, sign. IIc 4 (*Diarium exitus Monasterii Pragensis S. Thomae* [1611–1637]), na fol. 202v zápis ke dni 7. července 1637 o zaplacení 115 zl. „*Pictori Antonio*“. Malíř dále přijal 30. září 1637 obnos ve výši 28 zl., 31. července 1638 za obraz sv. Guttmana (?) („*Tabula D. Guttman*“) 24 zl., 1. září 1646 za pozlacení kazatelny 150 zl. – Ibidem, inv. č. 142, sign. IIc 7 (*Diarium exitus Monasterii Pragensis S. Thomae Tempore R. P. SS. Theol. Doct. et Magistri fratris Angelici de Tapparellis* [1637–1665]), fol. 4v, fol. 19v, 131r.

12 To stojí na nápisu na umělcově autoportrétu v pozdním věku, který je uchovávan v Památníku národního písemnictví, Karáskova galerie, inv. č. I O 319. Viz obr. 11 v této studii.

13 Viz Jan Morávek, Ke konzervaci ohrožených maleb na hlavním oltáři u sv. Víta v r. 1728, *Umění* 7, 1959, s. 405–406. Příslušné prameny ke konzervaci obrazů jsou uloženy v Archivu Pražského hradu, Dvorní stavební úřad, inv. č. 2161, kart. 108. J. Q. Jahn a autoři průvodcovské literatury 19. století uváděli autorství Jana Bedřicha Hesse. Srov. Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 3), s. 54. Rámcovou představou o vzhledu obrazu si lze udělat z vyobrazení interiéru svato-vítského chrámu z 18. a 19. století.

- 14 Herain (pozn. 3), s. 55.
- 15 O důvodech připsání tohoto obrazu Antonínu Stevensovi viz Vácha (pozn. 2). Jinak též Štěpán Vácha, Oltářní obraz v kostele P. Marie Vítězné na Malé Straně – sakrální pomník vítězství Ferdinanda II. na Bílé hoře, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna – Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 191–198.
- 16 V této souvislosti připomínám malířovy nástěnné malby na Strahově; viz Vlasta Dvořáková – Bohumila Míšová-Čílová, Stevensovy fresky na Strahově, *Umění* 31, 1983, s. 420–432.
- 17 Souhrnně o kostele a jeho vybavení viz Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 100–110.
- 18 Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Praha 2000, s. 232–233, kat. č. 251 a 252 (sopsis literatury).
- 19 Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 3), s. 103. – Vlček (pozn. 17), s. 106–107. – Učinila tak již Cikánková (pozn. 3), s. 188–193, kat. č. 2 a 3, resp. s. 198–201, kat. č. 7 a 8.
- 20 NA, Archiv řádu sv. Augustína v Praze, kn. 6, sign. Ia 5 (*Summariū rerum memorabilium Conventus Micro-Pragensis Sti Thomae Apostoli Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Patris Augustini [...] a Theobaldo Gruber [1756]*). Kroniku sepsal člen konventu Theobald Gruber v roce 1756, který pro starší dějiny konventu používal dnes již ztracené prameny.
- 21 Ibidem, fol. 198.
- 22 Ibidem, fol. 201–202.
- 23 Ibidem, fol. 205.
- 24 Ibidem, fol. 241–242.
- 25 Neumann, *Karel Škréta* (pozn. 4), s. 85–88, kat. č. 9.
- 26 K dataci Heringových obrazů nově Libor Šturc, in: Fučíková – Čepička (pozn. 15), s. 405, kat. č. 1.17.
- 27 Neumann, *Malířství XVII. století* (pozn. 4), s. 89, 127. – Naposledy Libor Šturc, in: Fučíková – Čepička (pozn. 15), s. 431, kat. č. 1.72.
- 28 Souhrnně publikoval Herain (pozn. 3), s. 56.
- 29 Srov. Ivana Kyzourová, Ještě ke Strahovské obrazárně, *Umění* 44, 1996, s. 96.
- 30 Michal Šroněk, Obrazy na hlavním oltáři kostela Panny Marie Sněžné v Praze, in: Petr Regalát Beneš – Petr Hlaváček (eds.), *Historia Franciscana II. Sborník textů. Kapitoly z dějin české františkánské provincie sv. Václava u příležitosti 300. výročí úmrtí provinčního ministra a významného učence Bernarda Sanniga (†1704) a 400. výročí příchodu františkánů k Panně Marii Sněžné v Praze (1604)*, Kostelní Vydří 2005, s. 180–187. K oltáři podrobně Lubomír Sršeň, *Sochařská výzdoba hlavního oltáře v kostele P. Marie Sněžné v Praze* (diplomová práce Katedry dějin umění a estetiky FF UK), Praha 1973.
- 31 Archiv Národní galerie v Praze, fond J. Q. Jahn, sign. 1222, fasc. Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler: „[Antonín] Stephan zu Prag geb.[ohren]; ist hier unter den alten Steinfels bekannt. [...] Das hohe Altarblatt in der Kirche zum Mariaschne in der Neustadt, eine starke Zusam[m]ensetzung, ist gleichfalls von ihm.“ Komplettní edici Jahnova rukopisu připravuje Jana Marešová, která mi laskavě pokytlá opis záznamu.
- 32 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, s. 283–300.
- 33 Viz pozn. 12.
- 34 Srov. Neumann, *Český barok* (pozn. 4), s. 190.
- 35 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste*, díl 1, Nördlingen 1994 (novotisk podle původního vydání v Norimberku 1675), s. 327. – Srov. Neumann, *Karel Škréta* (pozn. 4), zejm. s. 42–43. – Idem, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 6–11.
- 36 Neumann, *Karel Škréta* (pozn. 4), s. 96–98.