

Historiografie dějin umění

Závěrečný test

1) Giorgio Vasari je pokládán za praotce dějin umění. Napište proč, a poté vysvětlete jeho základní motivaci a přístup:

- Co Vasari napsal?

Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori – Životy nejslavnějších malířů, sochařů a architektů ve dvou odlišujících se vydáních: 1550 a 1568 (rozšíření jednotlivých životopisů, prostorové rozšíření mimo Florencii - po Michelangelově smrti).

- Jak svou látku rozdělil a podle jakých kritérií?

V prvním díle vysvětluje, co je to „disegno“ a pojednává teoreticky i prakticky o „uměních disegna“: tj. o architektuře, sochařství a malířství. V dalších dílech podává životopisy umělců seřazené podle epoch - manýr (manier). Hlavním kritériem mu byl podíl umělců na pokroku „znovuzkříšení (rinascità) umění“ ve třech za sebou jdoucích epochách, které je možné popsat posloupností „dětství – rozkvět – dokonalá zralost“: Maniera prima (počínaje Cimabuem a Giottem + umění trecenta) – Maniera seconda (quattrocento, kolem Brunellesca, Donatella a Masaccia – až po přelom nového století / Leonardo) – Maniera moderna (cinquecento s vrcholem v trojdílné tvorbě Michelangelově /architektura, sochařství, malířství/).

První vydání bylo především orientované na florentské/toskánské umění. Ve druhém vydání Vasari podstatně přidal počet životopisů (včetně mimoflorentských), nicméně důraz na hlavní význam florentského disegna (v tvorbě Michelangela) zůstal. Vasari ale přece jen vedle Michelangela nyní ocenil i další umělce: Tiziana (za barevnost), Raffaela (za invenčnost), Leonarda (za práci se světlem) a uvádí řadu soudobých umělců (někdy i s dílčí kritikou jejich tvorby) – tím se mu ovšem jeho původní jasné schéma, představující Michelangela jako vrchol umělecké dokonalosti současného věku, trochu rozměnilo.

- Co je to disegno a invenzione v jeho pojetí?

Alegoricky chápe Vasari oba pojmy jako „otce a matku“ tří umění. Disegno – kresba: znamená tvůrčí umělcův nápad, jenž je provedený prostřednictvím jeho ruky v kresbě; Invenzione – invenčnost: znamená vynalézavost obsahovou i kompoziční (Rafael byl dokonalý v invenci tím, že dokázal malovat různá témata a současně volil vždy vlastní „manýru“ složením různých osobitých a originálních manýr jiných umělců).

- Jaké bylo jeho dědictví v pozdějších dobách?

Vasari je především „otcem uměleckých životopisů“. Záhy po něm vznikaly až do 18. století další podobné sbírky životopisů v Itálii, např. Raffaele Borghini, Giovanni Baglione, Giovanni Passeri, ale též mimo ní: Karel van Mander, Joachim von Sandrart...

- Dále si přečtete pdf-text o malíři Masacciovi a rozeberte jeho strukturu (ta struktura je u všech Vasariho životopisů v podstatě obdobná):

Giorgio Vasari používá techniku rétorického výkladu: vesměs životopisy uvádí zobecněním, které obsahuje něco z charakteristiky umělce, o němž se jedná, nebo doby, v níž žil; potom pokračuje – „příkladem může být ...“ Následuje chronologicky podaný životopis, v němž se popisují hlavní umělcovy zakázky a vytvořená díla. Na závěr jsou zmíněni žáci či následovníci, případně znění veršovaného epitafu na umělcově náhrobku.

- Čím začíná životopis v prvních odstavcích?

Úvodní laudatio: je zvykem přírody, že rodí současně více skvělých mužů, aby si pomáhali navzájem. Příkladem je Florencie počátku 15. století, kdy vedle sebe působili Brunellesco, Masaccio, Donatello, Paolo Uccello – ti všichni dohromady skoncovali s předchozí hrubou manýrou.

- Co uvádí Vasari ze životopisných dat?

Hlavní zakázky pro objednavatele, časté jsou anekdoty, které mají za úkol charakterizovat určité rysy umělcovy tvorby, nakonec zmiňuje pochování a znění epitafů.

- Jakou formou podává Vasari obraz uměleckých děl (analyzuje je, popisuje je, nebo jak jinak)?

Hlavní formou je tu rétorická „ekfrasis“ – umělecký popis obrazu.

- Vyhledejte v textu odkaz na obraz, který Vám předkládám a uveďte to, co Vasariho na obraze nejvíce zaujalo.

Na výjevu křtu sv. Petra „se velmi oceňuje postava nahého muže, který se prokřehlý zimou třese uprostřed ostatních novokřtěnců je proveden s překrásnou reliéfností a jemným stylem, k němuž cítili pozdější umělci obdiv...“

- V čem vidíte rozdíl mezi obrázkem vlevo a vpravo – jeden z těchto obrázků máte ve Vasarim určený, druhý je od Masacciova učitele a spolupracovníka (od kterého?).

Vlevo: plošné rozvržení postav do hloubky, kruhový nimbus je také v ploše za hlavou, lineární grafičnost a klasicizující líbeznost v obličejích i v záhybech šatů (zejména mnišských). Autorem byl Masacciův spolupracovník: Masolino da Panicale.

Na druhé straně vpravo: Masacciův cit pro malování objemů (Vasariovské „rilievo“-reliéfnost) pomocí světla a stínů, plastičnost, která odděluje od sebe jednotlivé postavy do perspektivní hloubky, perspektivně zkrácený nimbus nad hlavou, barevná prostota a splyvavost malovaných oděvů.

Současně si můžeme povšimnout spolupráci obou malířů: Masaccio namaloval hory v pozadí Masolinova obrazu vlevo (srov. perspektiva a světelná modelace splyvavých objemů), zatímco Masolino namaloval kopce vpravo na Masacciově obrazu (srov. lineárnost objemů, kopce jsou řazené za sebou v plánech, jsou lineárně zvrásněny podobně jako záhyby šatů).



2) Na následujícím obrázku vidíme pohled do dobového muzea umění se třemi postavami, které se věnují uměleckým dílům:

- Jaké je to muzeum umění, v němž byl vystavován proslulý Laokoon a kdy vzniklo?

Museo Pio-Clementino bylo založeno roku 1771, následně byly vybudovány neoklasicistní sály pro muzejní expozici (!!! pozor řada z vás psala o vatikánském muzeu v 16. století, ale tehdy byl Laokoon umístěn sice v Bramantově nádvoří soch v papežské vile Belvedere, ale ještě nikoli jako součást muzejní expozice).

- Jaké typy předchůdců dnešních historiků umění zde najdeme – co je to za období, v němž dějiny umění v našem slova smyslu vznikly?

Cicerone – erudita – curieux; dějiny umění vznikly v průběhu 18. století, tj. v období osvícenství.

- Uveďte charakteristiku práce těchto základních typů a vzpomeňte si na někoho z historiků umění (ze současnosti i z minulosti), kterého byste k nim zařadili.

Cicerone: průvodce, zprostředkovatel uměleckých děl, v minulosti především kustodí a kurátoři muzejních i soukromých sbírek, průvodci po uměleckých památkách – dnes často přednášející na univerzitách či v kulturních institucích (v této tradici vznikl i Burckardtův Der Cicerone).

Erudita: učenec, v minulosti typicky humanista, zabývající se výkladem umění v historických a kulturních souvislostech, historik, estetik či filozof (např. J. J. Winckelmann) – dnes často teoretikové, kulturní historikové, studující v archivech a knihovnách.

Curieux: „zvědavce“, průzkumník, analytik – původně ale též sběratel, v 18. století např. Dezallier d'Argenville, hrabě Caylus – dnes často muzejní badatel, průzkumník v památkové péči, znalec –pracovník v aukčních síních, apod.

- Kdo může být považován za zakladatele oboru „dějiny umění“ v dnešním slova smyslu. Jsou dva, přičemž každý z nich má blízko k jedné z blízkých disciplín dějin umění (zmiňte tyto dodnes nám, historikům umění, blízké disciplíny).

Johann Joachim Winckelmann – klasická archeologie.

Carl Friedrich von Rumohr – historie, německý historismus.



3) Alois Riegl a „Vídeňská“ škola dějin umění

- Alois Riegl byl součástí určitého badatelského směřování na univerzitě (jakého).

Tzv. Vídeňská škola dějin umění (starší) na přelomu 19. a 20. století.

- Kdo mezi tuto školu patřil? (stačí vyjmenovat)

a) Generace zakladatelů: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Moritz Thausing;

b) Klasičtí představitelé a „teoretikové“ školy: Alois Riegl, Franz Wickhoff;

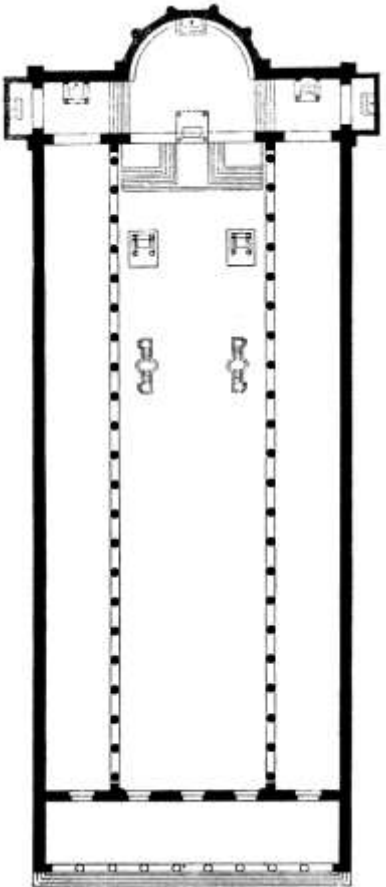
c) Generace velkých syntetiků: Max Dvořák, Julius von Schlosser.

- Co bylo základním cílem příslušníků této školy?

a) Osamocení disciplíny „dějiny umění a její „zvědečtění“ (vypracování přesné metodiky: pojmový a terminologický aparát, soupisy památek, vylíčení „dějin“ umělecké tvorby) + kritické bádání nezátížené filozofickou, estetickou či kulturně historickou spekulací.

b) Jasná definice disciplíny a její oddělení od příbuzných oborů (od estetiky, historie, uměleckého školství i archeologie).

c) Propojení historického výzkumu s praktickou činností v památkové péči a v muzejní – galerijní praxi.



- Obrázek interiéru a rekonstrukce původního půdorysu na obrázku ukazuje jednu významnou chrámovou stavbu z období, k němuž se vztahuje Rieglova nejslavnější práce. Jak se jmenuje onen objekt, co je to za dispoziční typ a z jaké doby pochází především jeho interiér + mozaiky pod okny ?

Řím - Santa Maria Maggiore, raně křesťanská trojlodní bazilika bez transeptu, 430-434, mozaiky v triumfálním oblouku a pod okny jsou přibližně z doby dostavby.

- Jak se jmenuje Rieglova práce (přitom Riegl pojednává širší okruh otázek, než je přece jen trochu zúžený titul)?

Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt in 2 Bänden, 1901

(pozor ! Řada z vás uváděla práci Stilfragen / Otázky stylu. Ta se však zabývala především orientálním a antickým ornamentem. Přitom názvy obou nejvýznamnějších Rieglových prací jsou poněkud zavádějící; v úvodních pasážích knihy o “pozdně římském uměleckém průmyslu” Riegl pojednává o celém vývoji umění - od architektury až po užité umění - ve starověku).

- Ve své práci Riegl používá k osvětlení své interpretace termín „Kunstwollen“, co si pod tím představujete svými slovy?

Kunstwollen / Umělecké chtění je něco jako „estetický pud, vůle“ – duchovní, nevědomá síla, která nutí umělce tvořit v určitém dobovém stylu a současně umožňuje divákům takovému stylu porozumět. V angličtině bývá termín překládán v jistém zjednodušení jako „vůle k formování“. Pro Riegla to byl protiklad „umělecké dovednosti“ jako způsobu dokonalejšího zpracování materiálu, jak ji popisoval G. Semper. Umělecké chtění se podle Riegla prosazovalo, nedbaje na materiál či dovednost v jeho zpracování a pohybovalo se ve starověku od haptického/taktilního (vidění a působení zblízka) k optickému (vidění a působení dálkově).

- Jaká charakteristika je potom platná pro vnitřní prostor objektu, v němž se na obrázku nacházíte? Vnímáte to jako haptické (taktilní) nebo optické?

Je to působení optické – nejprve vnímáme jednotu celku a teprve později si všímáme detailů. To je podle Riegla umělecké chtění vlastní pozdně antickému umění celkově.

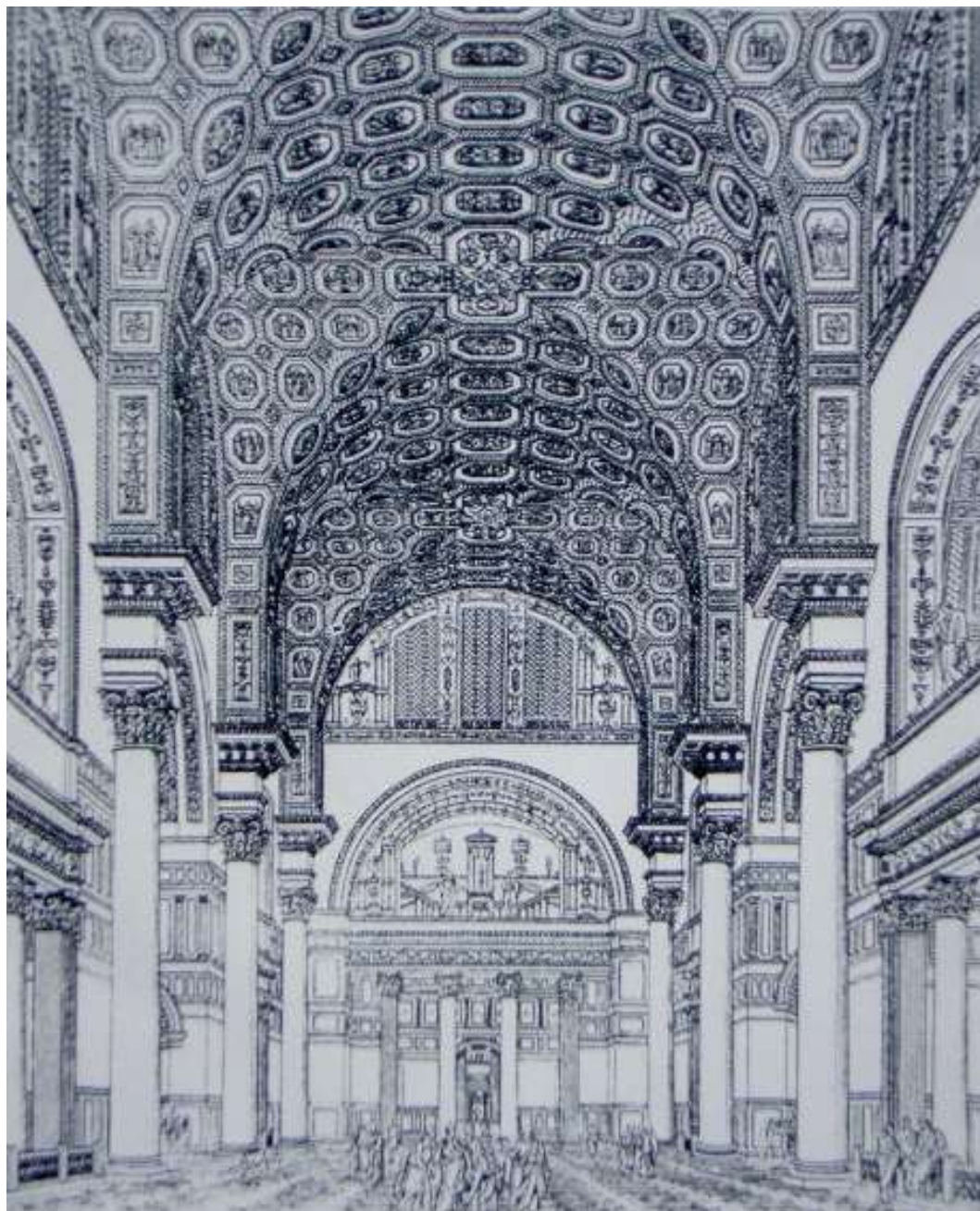
- A jak si myslíte, že by vypadal interiér stavby v odlišném způsobu vnímání, to je: z časově předcházejícího období, o němž Riegl píše?

V Rieglově pojetí bylo haptické vidění/působení spojeno se starověkým Egyptem (blízkost vnímané monumentální architektury, ryté reliéfy v exteriérech i interiérech, důraz na detaily užitého umění). Další vývoj spočíval v přechodu od haptického k optickému: zprvu vyrovnání haptického a optického působení v umění klasického Řecka, potom další vývoj směrem k porušení této rovnováhy a k opticko-haptickému působení v císařském Římu a nakonec optické působení, které bylo podstatné pro pozdně římské umění.

Předcházející dobou tedy byla doba císařského Říma: jako **opticko-hapticky působivé práce** si tedy můžeme představit interiéry římského Pantheonu či císařských therem. Rozsáhlé prostory zde byly kryté klenbami s výrazně kazetovými stropy, stěny jsou pročeňovány nikami. To znamená, že sice v celkovém působení si všímáme nejprve celku, ale v něm hned nacházíme podstatné haptické detaily. Srov. následující obrázek:

Rekonstrukce interiéru Caracallových lázní:

opticko – haptické působení (současně vnímáme prostor jako optický celek a hned přitom stěny a klenbu „ohmatáváme“ zblízka pohybem našich očí)



4) Heinrich Wölfflin

- Jaký metodický přístup je s tímto historikem umění spjatý?

Analýza uměleckých forem – Wölfflin je dodnes chápán především jako **mistr formálně analytických přístupů a interpret formy** v uměleckých dílech.

- Jeho důležitým cílem bylo nalézt „základní umělecko-historické pojmy“ pro analýzu uměleckých děl raného novověku, vyjmenujte je:

Lineární – Malířské / Plocha – Hloubka / Uzavřená forma – Otevřená forma / Mnohost – Jednota / Zřetelnost (aneb: zřetelnost nepodmíněná) – Nezřetelnost (aneb: zřetelnost podmíněná). Vývoj mezi těmito pojmy se pohyboval od prvních z nich v klasickém umění ke druhým z každé dvojice v neklasickém umění.

- Na připojeném obrázku jsou dvě malby. Vlevo je to jedna z významných maleb předchůdce barokního stylu z doby kolem 1600, z určité italské oblasti (v severní Itálii), kde po něm vznikla významná „škola“ barokního malířství (obraz je dnes v Louvru). Vpravo je obraz jednoho z nejvýznamnějších barokních malířů 18. století v Čechách (obraz je v zámecké kapli severovýchodně od Hradce Králové).

Napište nejprve jména autorů a ikonografické pojmenování obrazů:

Annibale Caracci, Pieta se sv. Františkem a sv. Marií Magdalenou, kol. 1605 – Boloňská škola, protobarokní akademismus.

Petr Brandl, Klanění Tří králů, 1727 – český vrcholný barok

- A potom zkuste použít **všechny** Wölfflinovy základní pojmy k jejich charakteristice – udělejte si škálu od 1 do 4 (tj. od jednoho pólu ke druhému) a zařaďte do ní oba obrazy – vždy stručně zdůvodněte svůj výběr.

Wölfflin pomýšlel na to, že jeho pojmy lze užít především na interpretaci vývoje uměleckých forem od klasického k neklasickému. Toto zadání jsem vám dal jako svého druhu formově interpretační hříčku: pokud jsem vám tedy určil škálu 1 – 4, potom č. 1 by mělo představovat formy klasického malířství (tj. od Ghirlandaia po Rafaela či Andrey del Sarto), zatímco č. 4 by ukazovalo na formy pozdně barokní (tj. G. B. Tiepolo nebo Franz Anton Maulbertsch ve střední Evropě).

V našem případě Caracci představoval především protobarokní eklecticismus (inspirovaný Rafaelem) a Brandl ve své tvorbě často syntetizoval různé umělecké zdroje 16. a 17. stol. (jak ony eklektické, tak i italsky barokní). Ponechal jsem každému to, jak jednotlivé pojmy v dílech obou malířů vidí – vždy by měl být ale při srovnání Caracci více „klasický“ než spíše „neklasický“ Brandl. Osobně bych většinou kladl ke Caraccimu číslovku 2 (lineárnost a jasnost jsou přitom však hodně klasické a směřují až k číslu 1), zatímco k Brandlovi číslovku 3 (hloubka a nezřetelnost jsou naopak skutečně pozdně barokní, a směřují tak k číslu 4).



5) Ikonografie a ikonologie

- Napište stručné vysvětlení, co to jsou tyto dva pojmy.

V současnosti je ikonografie (popis obrazů) především **analytická** nauka o vnějším významu uměleckých děl (o jejich námětové složce, o obsahu a symbolice), ikonologie (věda o obrazech) je naopak potom **syntetická** nauka o „vnitřním významu“ uměleckých děl v kulturně historických souvislostech.

- Kdo založil v dějepisu umění nový způsob práce s ikonografií a ikonologií a v jakých postupných krocích se můžeme dostat ke zjištění obsahu uměleckých děl?

Erwin Panofsky vytvořil klasický systém zkoumání významu uměleckých děl:

- a) Předikonografický popis (včetně formální analýzy);
- b) Ikonografická analýza (téma, symbolika, obsah);
- c) Ikonologická syntéza („vnitřní“ význam, kulturně historická interpretace).

- Zkuste ikonologický přístup na dvou uměleckých dílech:

Nejprve si přečtete text prof. Lubomíra Konečného o obraze, jenž je chloubou kroměřížské obrazárny a vyberte z něj pojetí, které hovoří o neoplatónské interpretaci jeho vnitřního významu a proti tomu postavte jiné, spíše historické vysvětlení obrazu.

a) Ikonografie: Tizián, Apollo a Marsyas (Arcbiskupská obrazárna Kroměříž) – antický mýtus o satyru Marsyovi, jenž vyzval boha Apollóna na hudební souboj a byl poté bohem kruté potrestán.

b) Klasickou ikonologickou interpretaci v Panofského stopách vytvořil pražský historik umění Jaromír Neumann. Podává vysvětlení jednotlivých postav na obraze v souvislosti s mýtem o soutěži mezi Apollonem a Marsyasem a následně interpretuje vnitřní význam tohoto obrazu prostřednictvím analogie s neoplatónskou a křesťanskou filozofií jako alegorii umění a kosmologické cesty k harmonii – současně jako osobní rozvažování starého Tiziána nad smyslem lidské existence.

Velmi zajímavá a nápaditá filozofická interpretace obrazu jako umělcovy vlastní meditace je však v současnosti zpochybňována; naopak je mnohem větší pozornost věnována na:

c) Historické objasnění původní objednávky: to vychází buď z hledání původní funkce objednávky (reprezentativní práce pro královnu Marii Uherskou), případně si všímají konkrétnějších historických událostí, které mohou být v pozadí dosud neobjasněné objednávky (kruté umučení benátského velitele kyperské pevnosti). Oproti klasické ikonologii jako výkladu opřeného o texty, je ikonologická interpretace spíše hledána ve výkladu obrazu a jeho původní historické funkce.



Ke druhému obrazu nebudete mít text, ale zkuste jej popsat podle nalezení jeho názvu a podle následujících vodítek:

- Nejprve: autor obrazu je jeden z nevlivnějších akademických a dvorských umělců (napište jeho jméno a prostředí, v němž působil) – v prvním kroku stručně charakterizujte samotný obraz stylově a všimněte si dění v obličejích (připomeňte si Leonarda, k němuž se zřejmě malíř na rozdíl od svých kolegů při práci pro významného objednavatele vztahoval)

Autorem je: Charles le Brun (1619-1690), jeden z nejvýznamnějších představitelů francouzské „klasiky“ – vrcholný tvůrce malířského akademismu za krále Ludvíka XIV. Na obraze je zřetelný důraz na užití klasicizujících forem, ovšem oproti Poussinově antikizujícímu pojetí barokního klasicismu si povšimneme práci s barevnými odstíny a zejména se světelnými kontrasty (inspirace římskou barokní malbou Pietra Berrettiniho da Cortona). Výrazy jednotlivých obličejů jsou zřetelně individualizovány a zachycují různé pohyby mysli (opět oproti klasicizujícím tendencím dřívějšího francouzského umění) – mnou zmíněný odkaz na Leonarda je vysvětlitelný z toho, že nedlouho předtím byl ve Francii vydán tiskem Leonardův Traktát o malířství, v němž je důraz položený právě na zobrazení lidského pohnutí mysli.

- Obraz byl prvním dílem tohoto autora pro krále, tehdy triadvacetiletého; tomuto králi zemřel těsně předtím jeho slavný první ministr a mladý král se rozhodl, že od tohoto okamžiku bude již vládnout sám (kdo to byl?)

Obraz byl prvním Le Brunovým dílem pro krále Ludvíka XIV. Jeho první ministr, kardinál Mazarin zemřel roku 1661. Obraz sám byl malován ve Fontainebleau v časovém období let 1661 a 1662.

- Druhý krok - ikonografie: poznáte téma obrazu? (název se objevuje v literatuře i v místě svého výskytu ve dvou variantách).

Varianty názvu obrazu jsou: Perské královny u nohou Alexandrových – Dareiova stan.

V literatuře se objevuje rovněž popisný název Dareiova rodina před Alexandrem. Z pramenů je známo, že Ludvík XIV. zadal malíři původně objednávku na obraz s námětem Alexandra Makedonského – konkrétní téma si mohl malíř zvolit v prostředí královského dvora sám.

- Směrem k objasnění ikonologie: všimněte si námětového detailu – dívky a další postavy se dívají na muže ve zlatém brnění, zatímco ústřední postava ženy se koří před postavou v červeném plášti:

Tématem obrazu je historka, kterou zapsal římský spisovatel **Quintus Curtius Rufus**. Když Alexandr Makedonský spolu se svým přítelem a generálem Hefaistiónem přišli po vítězné bitvě s perským králem Dareiem do jeho stanu, našli zde jeho rodinu (matku, manželku s malým synem a dvě dcery spolu se služebnictvem). Ti všichni se přichozím vzdali na milost, přičemž za krále mylně považovali Hefaistiona. Když se ukázal tento omyl, Dareiova matka Sisigambis se Alexandrovi vrhla k nohám a prosila o odpuštění. Alexandr ji však uklidňoval slovy: „Nezmýlila ses matko, tento muž je také Alexandr“.

S tímto textem je však obraz zjevně v rozporu. Na obrazu si Alexandr královniny matky nijak nevšímá, ale hlavní gesta se odehrávají mezi ním a Dareiovou manželkou a jejími dcerami. Varianty názvu obrazu také naznačují, že v jeho námětu mohl hrát roli ještě jiný populární autor ze starověku - **Plutarchos**. Ten ve svém Alexandrově životopisu onu historku nezná, ale říká, že Makedonci vyloučili Dareiův stan z kořisti a určili jej pro Alexandra. Při setkání s Dareiovou rodinou „pocitiv více účasti pro jejich osud než pro svůj vlastní“, vlídně a laskavě s nimi jednal a chránil je před cizími zraky. Plutarchos dodává, že Dareiova manželka byla nejkrásnější z královen a také její dcery měly krásu po ní: „Avšak Alexandr, jak se zdá, pokládal ovládat sebe za královštější než vítězit nad nepřáteli“. Odtud onen druhý název obrazu „Dareiův stan“ – neboť se zde jedná o téma získané kořisti.

- Třetí krok: obraz se stal začátkem větší série, která měla odkazovat na hodnoty, s nimiž se mladý král chtěl identifikovat (zkuste se zamyslet nad osobou, která je na plátně zpodobena, a nad hodnotou, která je v tomto momentě představena).

K ikonologickému vnitřnímu významu se můžeme dostat jednak předchozí ikonografickou analýzou, odkazující na dva odlišné textové zdroje obrazu, jednak dobovými odkazy. Král Ludvík XIV. byl obrazem nadšený a objednal si posléze další obrazy s Alexandrovskými náměty. Tento obraz, původně určený pro Fontainebleau, nechal později přenést na důležité místo do Versailles. Dvorský historik (a rovněž teoretik umění) André Félibien zveřejnil brzy roku 1663 jednu z prvních interpretací uměleckého díla, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1663), v ní obraz popisuje, analyzuje a zdůrazňuje, že celek představuje „jedinečný příklad sebeovládání a milosrdnosti“.

Malíř Le Brun nechal roku 1670 zhotovit podle svého obrazu velkoformátový grafický list. Jeho rytec Gérard Edelinck doplnil obraz o textovou složku francouzskou a latinskou s nadpisem jednoznačně inspirovaným Plutarchem: **Sui victoria indicat regem – Sebeovládání označuje krále /svědčí o králi**. Je možné předpokládat, že jak Félibien, tak Edelinck nepracovali s dodatečným vysvětlením, ale reagovali jpr na to, co bylo Le Brunem od počátku zamýšleno – totiž odkaz na Plutarchovy životopisy.

/má osobní poznámka: kdybych chtěl obraz interpretovat s trochou jiným akcentem, než jak se to obecně děje, připomenul bych si, že mladý král se nedlouho předtím vzdal dívky, kterou hodně miloval – ona hodnota je vlastně stejná/

Časově blízká ke vzniku obrazu byla i událost, na kterou poukázal později v následujícím století Voltaire. Roku 1659 se Ludvík na naléhání královniny matky a kardinála Mazarina rozešel s kardinálovou neteří Marií Mancini, přesto, že ji velmi miloval, a roku 1660 se ve státním zájmu oženil se španělskou infantkou. Na francouzském dvoře bylo chování mladého krále velmi oceňováno a Ludvík byl údajně obecně chválen za sebeovládání, které bylo hodné královského majestátu.

