

OBRAZ / KOMUNIKACE / JEDNÁNÍ



Ve společenství bohů a hrdinů /

*Mýty antického světa v české a moravské
nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel
v letech 1650–1690*

Radka Nokkala Miltová





MASARYKOVA
UNIVERZITA

Kniha vznikla jako výsledek dlouhodobého výzkumu podpořeného z části projektem Grantové agentury ČR GPP409/12/P101 Mytologická témata v nástrojných malbách 17. století v Čechách a na Moravě v celoevropském kontextu. Dokončena byla v rámci řešení projektu Grantové agentury ČR reg. č. 14-36521G Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání; realizovaného Masarykovou univerzitou v Brně a Univerzitou Palackého v Olomouci, díky němuž je také publikována.

Recenzovali:

Mgr. et Mgr. Art. Barbara Balážová, Ph.D.

PhDr. Martin Mádl, Ph.D.

© Radka Nokkala Miltová, 2016

© Masarykova univerzita, 2016

Cover and typo © Jan Kubeš, 2016

Všechna práva vyhrazena

ISBN 978-80-7422-510-9

Poděkování

Ráda bych vyjádřila své poděkování všem institucím spravujícím zkoumané zámecké objekty, které mi vycházely vstříc a umožnily studium maleb. Mé díky za cenné komentáře a podněty dále patří zejména prof. Lubomíru Slavičkovi, prof. Jiřímu Kroupovi, prof. Lubomíru Konečnému, doc. Ondřeji Jakubcovi, doc. Pavlu Suchánkovi, doc. Janě Zapletalové, dr. Martinu Mádlovi, dr. Michaele Šeferisové Loudové a mnoha dalším kolegům a přátelům. Své rodině pak vděčím za nezměrnou podporu a trpělivost při vzniku tohoto textu.

For Ere

Obsah

VE SPOLEČENSTVÍ BOHŮ A HRDINŮ	11
<i>Raněnovověké mytografie</i>	16
MYTOLOGICKÁ MALBA 17. STOLETÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ	19
Slavní vojevůdci a Fabián Šebestián Václav Harovník	22
Walter Leslie a Nové Město nad Metují	22
<i>První apartmá – Od imperiální ikonografie ke spánku</i>	26
<i>Druhé apartmá – Múzy, bohyně a hrdinky</i>	31
<i>Malý sál – jídelna</i>	37
<i>Hlavní sál</i>	43
<i>Walter Leslie, ikonografická koncepce novoměstských maleb a struktura novoměstské rezidence</i>	47
<i>Novoměstské malby v kontextu Harovníkovy tvorby</i>	51
Jan Antonín Losy z Losinthalu a Štěkeň	54
<i>Hlavní sál</i>	55
<i>Apartmá – Mocní vladaři Danielova proroctví</i>	60
<i>Ikonografická koncepce maleb ve Štěkni</i>	62
Cesty duše a Carpoforo Tencalla	64
Ferdinand z Verdenberga a Náměšť nad Oslavou	64
<i>Sala terrena – Osudy Psýché, cesta duše k Bohu</i>	65
<i>Ikonografická koncepce náměšťské sala terreny</i>	73
Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu a Kroměříž	77
<i>Libosad, Lusthaus a téma únosů</i>	79
<i>Ikonografická koncepce maleb Lusthausu</i>	87
<i>Kolonáda Libosadu</i>	90
<i>Sala terrena</i>	97
<i>Ikonografická koncepce sala terreny a Lusthausu v kontextu biskupovy reprezentace</i>	109

Ctnosti, Hesperidky a Giacomo Tencalla	113
Václav Eusebius Popel z Lobkovic a Roudnice nad Labem	114
<i>Giacomo Tencalla a torzo velkolepé knížecí rezidence Lobkoviců</i>	115
Zdeněk Kašpar Kaplíř ze Sulevic a Milešov	121
<i>Malby apartmá horní zámecké budovy v Milešově</i>	124
Tomáš Zacheus Černín a Lnáře	127
<i>Hlavní sál – Zlatá jablka Hesperidek a drak Ládón</i>	
<i>obepínající zahradu Hesperidek coby zodiak</i>	128
<i>Pokoje piana nobile</i>	139
Gundakar z Dietrichsteina a Libochovice	146
<i>Knížecí pokoje libochovické rezidence a jejich ikonografická koncepce</i>	146
<i>Sala terrena s iluzivními architektonickými prospekty</i>	166
Příchody nového dne, Giuseppe Bragalli a Johann Georg Greiner	168
Maxmilián Thun-Hohenstein a Děčín	168
<i>Sala terrena – Apollón jako ohlašovatel dne</i>	169
František Antonín Berka z Dubé a Nový Falkenburk	172
<i>Hlavní sál – Triumfující Aurora</i>	172
<i>Pokoje zámku a Giuseppe Bragalli</i>	174
Jan Adam Ondřej z Liechtensteina a Plumlov	181
<i>Malby knížecí rezidence v Plumlově – Hrdinové Aeneidy, den a noc</i>	181
Proměny Ovidiových <i>Proměn</i> a anonymní malíři	190
Jan z Rottalu a Holešov	190
<i>Malby holešovského piana nobile – Od Ovidia k Homérovi</i>	192
<i>Formální a ikonografické zhodnocení maleb piana nobile</i>	
<i>holešovského zámku</i>	207
<i>Sala terrena</i>	210
Wolfgang Henneg a Radíč	216
<i>Malby piana nobile – Od mytologie k biblickým moralitám</i>	217
<i>Štuková výzdoba hlavního sálu a schodišťové haly</i>	222
Gustav Adolf z Varrensbachu a Nový Hrad u Jimlína	224
<i>Malby Nového Hradu</i>	226
František Adam Vratislav z Bubna a Litic a Doudleby nad Orlicí	235
<i>Malby piana nobile – Emblémy a výzdoba kaple</i>	237
<i>Malby piana nobile – Mytologické a alegorické výjevy</i>	244
<i>Ikonografická koncepce doudlebských maleb – Cykličnost přírody</i>	
<i>a exempla dobré a špatné vlády</i>	258

MYTOLOGICKÉ VÝZDOBY V EVROPSKÉM KONTEXTU	263
Formální inspirace a vzorové rezidence	265
Pobělohorská šlechta a její reprezentační strategie	272
Možnosti interpretace mytologické malby a antické mýty	
v trojím výkladu mytografů	276
<i>Morální rovina</i>	276
<i>Historická rovina</i>	279
<i>Přírodněalegorická (astrofyzikální) rovina</i>	282
<i>Klíčová témata a oblíbená ikonografie</i>	286
<i>Heroické únosy jako součást svatebních programů?</i>	286
<i>Zlaté jablko</i>	292
Vztah nástěnných maleb k prostorovému členění rezidencí	297
<i>Dvorský ceremoniál a struktura raněnovověké rezidence</i>	297
<i>Apartmentá</i>	299
<i>Hlavní společenské sály</i>	302
<i>Předpokojce, audienční místnosti</i>	305
<i>Ložnice</i>	306
<i>Sala terreny, zahradní kasína</i>	308
<i>Genderové aspekty výzdobných programů</i>	309
Závěrem	313
<i>Poznámky</i>	314
<i>Zdroje obrazového doprovodu</i>	372
<i>Bibliografie</i>	373
<i>Jmenný rejstřík</i>	410
<i>Summary</i>	417

Ve společenství bohů a hrdinů



Antická mytologie tvoří nezastupitelnou součást tematiky barokní nástěnné malby, neboť se stala očekávatelnou formou (nejen) světové reprezentace, plníc tak prostory většiny zámeckých a palácových rezidencí. Při návštěvách zámků se tak ocitáme ve společenství antických bohů a hrdinů, kteří shlížejí z kleneb a s jejichž ideály se kdysi ztotožňovali majitelé těchto objektů.

Šíře vytyčené problematiky je obrovská, protože takřka všechny paláce a zámecké komplexy, které byly v průběhu barokního období dekorovány, nesou na svých stropích či stěnách malby s mytologickou látkou. Proto byl tento výzkum omezen několika zásadními kritérii, od časového po funkčně-geografické. Předně se publikace zaměřuje na časové rozpětí v letech 1650–1690, na dobu, která bývá z hlediska stylu nazývána raným barokem a kdy české země procházely rozsáhlou obnovou po třicetileté válce. Tato perioda stále představuje v české umělecko-historické historiografii největší vakuum a teprve v posledních letech jí začíná být věnována systematictější badatelská pozornost.¹ Jeden z důvodů malého zájmu o nástěnnou malbu 17. století v Čechách a na Moravě lze spatřovat v její kolísavé kvalitě a dlužno říci ve většině případů spíše v podprůměrné úrovni uměleckého ztvárnění. Ač můžeme těmito nepřilíš lichotivými charakteristikami počastovat i níže zkoumané malířské cykly, neznamená to, že by měly být odsunuty na okraj odborné pozornosti. Naopak je zcela nepochybné, že mytologická malba 17. století v českých zemích odkrývá nebývale bohatý ideový svět, vybízející k novým interpretacím, který svým přesahem zdaleka nepatří na umělecko-historickou periferii.

Rokem 1690 je problematika omezena také proto, že nástěnná malba má do této doby svá specifika, která se koncem 17. století začínají výrazně měnit. Proměnu zaznamenávají i formální aspekty výzdob, neboť malba se začíná prolamovat do celoplošného prostoru. Tím se větší pozornost koncentruje k centrální alegorické scéně. V předešlých desetiletích, na něž je v této knize zacílena pozornost, se používá četných drobných polí nesoucích mnoho dílčích příběhů, které ovšem pojí ideová struktura a alegorický podtext. Všechny díly této komplikované mozaiky je pak třeba číst jako celek.

Dalším kritériem výběru zkoumaného vzorku zámeckých rezidencí² se stala orientace na hlavní venkovská šlechtická sídla. I zde je totiž míra jejich umělecko-historického podchycení mnohem omezenější, než je tomu u pražských paláců³ a pražských příměstských vil.⁴ A přitom se pozornost aristokratických objednavatelů k hlavním venkovským rodovým sídlům upírala se stejnou závažností: představovaly totiž jednu z nejpodstatnějších složek rodové reprezentace.

Cílem této publikace rozhodně nemá být prezentování vyčerpávajícího katalogu veškeré mytologické malby 17. století dochované v českých zemích. Záměrem

je ukázat na sevřeném a dostatečně velkém vzorku, který je pro vymezené období a vymezené kategorie takřka úplným, reprezentační strategie objednavatelů, tendence malby 17. století a interpretační možnosti při posuzování mytologické malby obecně. A přestože není možné podrobně zpracovat všechny objekty Čech a Moravy, analýza vybraných rezidencí a obecné závěry z ní učiněné by mohly být vodítkem i pro interpretaci objektů, které se do selekce nedostaly.

S ohledem na receptivní charakter malířské produkce 17. století v českých zemích se soustřeďují zejména na komparace s grafickými předlohami, které jednak umožňují přesnější ikonografické interpretace, jednak otevírají prostor pro obecnější otázky formálních inspirací. Spojují totiž české a moravské malby s dalšími vlivnými evropskými rezidencemi a odhalují základní módní trendy a orientace, které následovali jak umělci, tak objednavatelé malířských zakázek. Hledání konkrétních grafických předloh pro malby umožňuje podrobit kritice nejen formální aspekty maleb, ale rovněž aspekty ideové. Za pomoci grafických vzorů je možné upřesnit a revidovat stávající ikonografická určení jednotlivých výjevů. To je v případě malby 17. století naprosto zásadní, protože malby byly tříštěny v rámci nástrojných výzdob do mnoha drobných polí, vymezených štukovým dekorem. Přitom, jak dokazují sledované zakázky, výběr a skladba námětů rozhodně nepatřily k nahodilým, nýbrž odkazovaly k jednotící ideové struktuře. Pro její dešifrování je tudíž nezbytné dobře určit jednotlivé díly mozaiky.

Prvním a základním úkolem této knihy je tedy přinést ucelený obraz výzdob patnácti šlechtických venkovských rezidencí druhé poloviny 17. století. Na půdorysu tohoto základního výzkumu budou v rámci oněch patnácti zámeckých výzdob sledovány širší kulturněhistorické aspekty mytologické malby 17. století v českých zemích. Detailní rozbor jednotlivých vrstev výzdob a historického kontextu všech těchto rezidencí by měl přispět k obecnějším poznatkům vztahujícím se k jejich objednavatelskému zázemí. U všech zakázek vyvstává řada otázek spojených se společenskými a politickými aspiracemi majitelů, jejich intelektuálním zázemím či příbuzenskými vztahy.

Další oblast, na niž je zaměřena pozornost, se týká vztahu mytologické malby k doporučením teoretické literatury, která se v rámci raněnovověkých teorií „decora“ koncentrovala na otázky vhodnosti určitých ikonografických námětů pro jednotlivé části rezidenčních prostor. Antická rétorická teorie „decora“ byla vystavěna na sokratovském termínu účelné krásy a představovala soulad uměleckých forem a obsahu s tím, co se „hodí“ či je „vhodné“ pro příslušnou funkci a účel uměleckého díla. Tento ústřední pojem starověké rétorické teorie se stal klíčovým i pro období humanismu a baroka, v jehož počátcích významně

zformuloval pojetí „decora“ ve svých pracích již Leonardo da Vinci.⁵ Na vztah maleb k doporučením teorií decora se v zahraniční literatuře upozorňovalo a pracovalo se s ním,⁶ nicméně podobné koncepty se v českém prostředí aplikovaly zejména na architekturu.⁷ Je škoda, že se k teoretickým doporučením nepřihlíží s větším důrazem, neboť mohou být pro badatele v mnoha ohledech prospěšným nástrojem.⁸ Proto se v textu pokusím podívat na interiérové výzdoby i prizmatem těchto teorií a zamyslet se nad vztahem maleb k vnitřním strukturám rezidencí, což se ukazuje jako vhodný prostředek pro jejich interpretaci.

Jak již bylo naznačeno, jedno z hlavních zacílení představuje podrobný ikonografický výklad jednotlivých maleb. Bude proveden na základě raněnovověkých ikonografických a mytografických kompendií, které dosáhly obrovského vlivu a staly se nedílnou součástí mnoha knihoven objednavatelů. Ostatně jak ukázal ve své dnes již klasické práci *La survivance des dieux antiques*, prvně vydané roku 1940, Jean Seznec, působnost těchto manuálů byla v období raněnovověku zásadní.⁹ Z hlediska otázky inspiračních zdrojů je Seznecovo dílo dodnes nejvíce oceňováno, neboť poskytuje dokonalý rozbor vlivu příruček o mytologii na renesanční umění.¹⁰

Ikonograficko-ikonologický pohled a studium mytologických námětů v umění s sebou přináší mnohá specifika a umožňují každou sledovanou zakázku uchopit z různých úhlů pohledu. Vzhledem k tradici, sahající ke starověkým kořenům mýtů a obohacované skrze četné středověké a raněnovověké komentáře a výklady antické mytologie, přináší téma nesmírnou šíři možných interpretací. Desetiletí ikonologického výzkumu v monograficky zaměřených pracích dokázala, že pouhá analýza každého vybraného mytologického příběhu dosahuje bezbřehých rozměrů.¹¹

Začneme-li od základní struktury sledovaných malířských cyklů, můžeme konstatovat, že jejich tematická náplň se pohybuje v několika hlavních okruzích. Kombinovány byly mytologické příběhy různého textového původu, zejména však ovidiovské, homérovské a vergiliovské mýty, se starozákonními výjevy, emblematickou a alegorickou složkou. Každá z rezidencí má ve svém ikonografickém programu nezpochybnitelná specifika, ač se jednotlivé příběhy překrývají a opakují. Označení pouhého textového původu znázorněných příběhů by však náleželo natolik omezenému ikonografickému určení, že by nebylo vhodné je zvat relevantním uměleckohistorickým výzkumem. Veškerá mytologická látka má totiž hluboké a rozmanité textové kořeny, nesené dlouhou tradicí antické literatury a filozofie, tudíž poukázání na jeden výlučný zdrojový text není v mnoha případech takřka možné.¹² Kombinace těchto fundamentálních zdrojů spolu s pozdně antickou mytografickou a encyklopedickou tradicí, obohacenou

o středověké a raněnovověké výklady mýtů, tvoří pak bohatě strukturovanou síť eventuálních interpretačních cest. Do jaké míry se s mnohovrstevnatostí čtení mytologických uměleckých děl záměrně pracovalo, dokazují analýzy zejména italských renesančních a manýristických uměleckých zakázek, které vždy přitahovaly největší badatelskou pozornost.¹³

Ač se umělecká produkce potridentského období pod vlivem doporučení, zásad a komentářů ustanovení tridentského koncilu měla odvracet od alegoričnosti, pohanské imaginace a lascivních obsahů,¹⁴ realita se od teorie mnohdy velmi odchyluje. A i přes to, že se potridentské umění jeví jako čitelnější a přímočařejší, výkladovým rejstříkům to neulehčuje. Programatika evidentně nedávala tolik prostoru pro záměrně otevřené, hravé a vícevrstevnaté vnímání příběhů, to však intelektuální kombinatorice ideových tvůrců nijak neubíralo na možnostech. Dochované umělecké programy většinou panegyrického charakteru jsou toho jasným důkazem.¹⁵ Vzrůstající znalost antického umění a antických textů, šířených opakovanými komentovanými edicemi raného novověku, spolu s recepcí mytografické a encyklopedické literatury a s absorbováním slavných renesančních děl minulosti, to vše propojeno s konkrétními politickými a panegyrickými strategiemi celebrowaných osob poskytuje nadmíru široké pole pro vznik zcela originálních uměleckých programů.

Vždy je samozřejmě snadné namítnout, což se vzhledem k receptivnímu charakteru české a moravské nástěnné malby 17. století do jisté míry nabízí, že podobné umělecké zakázky hlubší smysl postrádají a jsou jen odrazem módní vlny dekorování obytných sídel. Podobný lapidární směr uvažování by však podcenil veškeré aspekty realizovaných maleb, od ekonomických po reprezentativní. Opačný trend potvrzují jednak dochované prameny, svědčící u řady objednavatelů o velké péči věnované výzdobám rezidencí (příkladem budiž zejména olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu), jednak intelektuální zázemí těchto osob. Bez přílišného detailního rozebírání nezpochybnitelné úrovně vzdělání šlechtických zadavatelů či role jejich kavalírských cest se omezím na odkaz k aristokratickým knihovnám, kde se s antickými klasiky i díly mytografického rázu běžně setkáváme.¹⁶ V interpretační optice se úloha těchto manuálů jeví jako jedna ze zásadních, a proto je vhodné je na úvod stručně představit.

Raněnovověké mytografie

K prvním významným raněnovověkým mytografiím¹⁷ patřila *La genealogia de gli dei de gentili* Giovanniho Boccaccia, poprvé vydaná roku 1472, která přinesla na dlouhou dobu normu mytologické klasifikace.¹⁸ Boccacciova práce zůstává

pojítkem mezi středověkým a renesančním podáním mýtů, ač spíše setrvává ve starší tradici, hledající za pohanskou mytologií křesťanské morální lekce.

Opravdový rozkvět mytografií přišel ale až v polovině 16. století. Prvním objevivším se traktátem byla německy psaná mytografie sestavená Georgem Pictorem. Vydána byla v roce 1532 pod názvem *Theologia mythologica* a tvořily ji fiktivní dialogy o podobě, kultech a významech řecko-římských a některých orientálních božstev.¹⁹ Tuto mytografii poté kolem poloviny 16. století následovaly tři nejdůležitější texty, které spatřily světlo světa v krátkém sledu jednoho desetiletí. Prvním byl spis *De deis gentium varia et multiplex historia* ferrarského rodáka a filologa Lilia Gregoria Giraldirho z roku 1548, jehož zacílení se ubíralo spíše etymologickým směrem.²⁰ Po Giraldirho knize bylo roku 1551 vydáno interpretovačně bohaté dílo *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* milánského učenca a filozofa Natale Contiho, jež se dočkalo rozsáhlého ohlasu v mnoha zemích.²¹ Obdobně širokého ohlasu dosáhl rovněž spis Vincenza Cartariho *Le imagini de i dei de gli antichi* z roku 1556, obracející svou pozornost zejména na specifikaci atributů a podrobnou deskripci antických božstev.²² Patrně zejména z tohoto důvodu byl Cartari citován a doporučován uměleckými teoretiky Giovannim Battistou Armeninim a Giovannim Paolem Lomazzem.²³

Výrazný vliv zaznamenaly práce Natale Contiho a Vincenza Cartariho také v Zaalpi – jejich opakované edice jsou toho jasným důkazem. Věhlas těchto děl rezonoval i v uměleckých kruzích. Contiho spis *Mythologiae* spolu s knihami Cartariho a Giraldirho se stal například hlavním zdrojem pro komentář k *Metamorfózám* holandského malíře a teoretika Karla van Mandera. Manderova práce *Wytleggingh op de Metamorphosis* byla původně vytištěna roku 1604 jako pátá kniha jeho biografického díla *Het Schilder Boeck*.²⁴ Cartariho spis *Le imagini de i dei de gli antichi* zase posloužil Joachimovi von Sandrartovi jako výchozí text pro dílo *Iconologia deorum*.²⁵ Sandrartova kniha, vydaná roku 1680, je vlastně německým překladem Cartariho práce, což není inkorporováno do názvu samotného. Až v textu úvodu Sandrart zmiňuje, že převádí latinskou edici Cartariho z roku 1581 s cílem zpřístupnit ji německým umělcům a milovníkům umění a doplnit ji o bohatší obrazový doprovod.²⁶

Vrátíme-li se do plodného období kolem poloviny 16. století, je třeba zmínit ještě další mytografické publikace. Roku 1560 byla v Boloni vydána *Mythologia* Marca Antonia Tritonia, která přinášela vedle prozaické parafráze Ovidiových *Metamorfóz* uspořádání mytologických postav podle charakterových vlastností.²⁷ V německém prostoru byla vedle knihy Geoga Pictora dále sepsána školsky orientovaná práce Johanna Herolda *Heydenweldt*, jež se výrazně opírala o Lilia Gregoria Giraldirho a publikována byla roku 1554.²⁸

Ve výčtu mytografických děl vydávaných zejména od 16. století by bylo možné pokračovat. Kromě jmenovaných byly sepisovány další obdobně zaměřené traktáty a texty slavných mytografů byly publikovány v opakovaných reedicích. Celá problematika tak ukazuje, jak důležitou roli v dobové teorii věda o mytologii zastávala. Není proto divu, že od dob Erwina Panofského a Jeana Sezneca se studium mytografické literatury etablovalo jako jeden z nepostradatelných pohledů na interpretaci raněnovověkého mytologického umění.²⁹

Výše uvedené přístupy indikují, že klíčovými otázkami kladenými si před zkoumanými malbami se staly ty interpretační a ikonografické. Vedle toho však nerezignují na autorská hlediska maleb, ač formálně-stylové hodnocení děl nenáleží mezi prioritní úhly mého badatelského pohledu. Formální linie je analyzována současně s ikonografickým určováním jednotlivých výjevů, kde srovnání s grafickou produkcí umožňuje vyslovovat závěry k oběma aspektům maleb. A aby malířské osobnosti nebyly zcela upozaděny, bude jim věnován prostor v rámci větších kapitol sdružujících vždy skupinu zámeckých sídel. Toto autorско-ikonografické členění kapitol si klade za cíl ukázat jedny z hlavních linií, které jednotlivé objekty propojují.

Mytologická malba 17. století
v Čechách a na Moravě



Zámecké objekty, které tvoří jádro výzkumu, jsou symptomatickým potvrzením stavu nástěnné malby v českých zemích v průběhu sledovaného období, tedy druhé poloviny 17. století. Mnozí z malířů byli skryti v anonymitě a převládající kvalitativní úroveň realizovaných zakázek není příliš vysoká, zůstávají v závislosti na početné grafické produkci. Přesto se však v rozpětí těchto desetiletí objevuje několik výraznějších malířských osobností či skupin umělců, žádáných a vyhledávaných objednateli, kteří si je navzájem bezpochyby doporučovali.

Jednotliví umělci a umělecké rodiny v mnohém provazují sledované zakázky, které tak lze rozčlenit do pěti skupin právě skrze autorské okruhy. Je ale třeba připustit, že vnitřních vazeb v rámci uměleckých či objednatelských kritérií by bylo možné nalézt větší množství, dané hranice jsou do velké míry propustné, a tak je možných variant členění pochopitelně více. Zajímavým způsobem se v rámci těchto pěti „autorských“ celků dostávají na povrch společná ikonografická témata, která dané zámecké objekty uvnitř jednotlivých skupin provázejí. Také zde je samozřejmě třeba obezřetnosti, neboť rovněž tyto kategorie mají své přesahy a budeme se setkávat s podobnou ikonografií i napříč pěti vymezenými skupinami šlechtických sídel. Ve snaze hledat bezvýhradně platné řešení by tak bylo nutné rezignovat na jakékoli dělení a to by bylo škoda. Právě ona vnitřní struktura uměleckých, objednatelských a ikonografických spojitostí činí malbu druhé poloviny 17. století poutavou.

Slavní vojevůdci a Fabián Šebestián Václav Harovník /

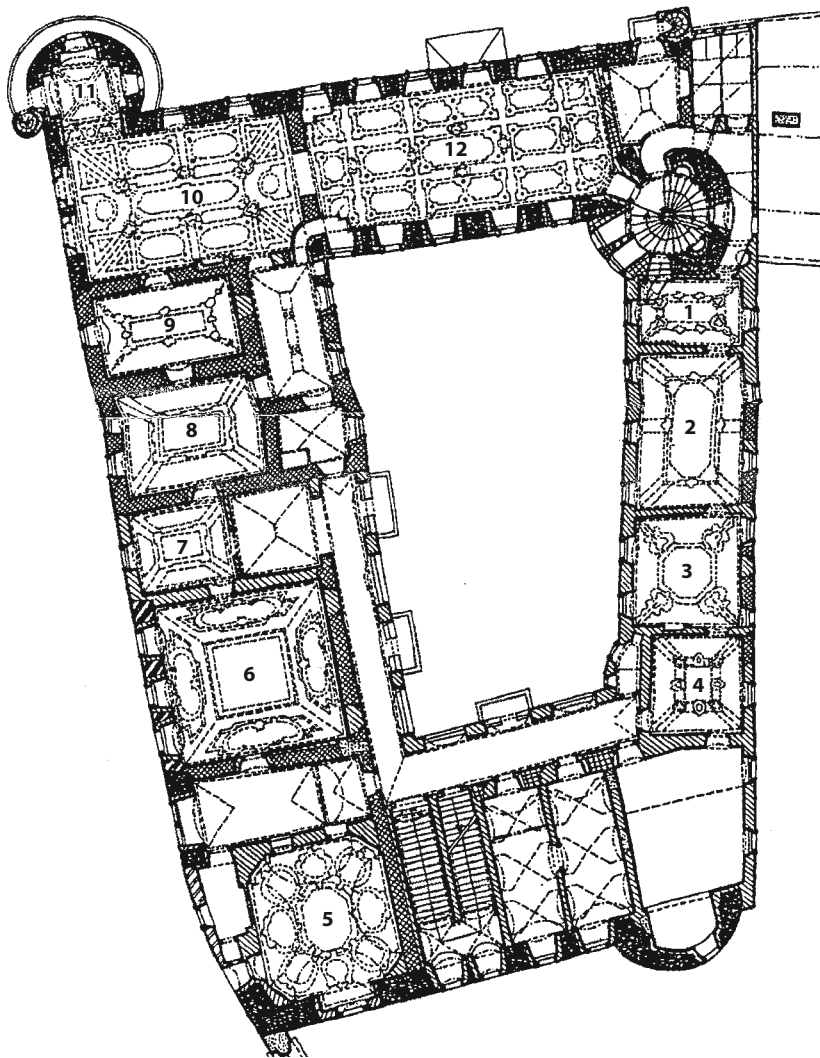
V přehledových publikacích o nástěnné malbě v českých zemích kolem poloviny 17. století nalézáme předně jedno jméno, a to pražského rodáka, malíře Fabiána Šebestiána Václava Harovníka (1635–1683).³⁰ Jako jeden z mála ve své době u nás byl schopen zvládat rozsáhlejší freskové malby, což mu zajistilo pevnou pozici v umělecké konkurenci. V souladu s dobovými zvyklostmi Harovník náležel k aktivním členům pražských malířských cechů, konkrétně staroměstského i novoměstského.³¹

Harovníkovu tvorbu provází kvalitativně rozkolísaná úroveň, spojená s veskrze receptivním způsobem práce, odvislým od grafických vzorů. Nicméně všestrannost a schopnost pracovat v technice fresky na rozměrnějších plochách postačovala k jeho postupně rostoucímu věhlasu. Ten mu zajistily také úspěšné malířské realizace, na nichž se spolupodílel též malíř Giovanni Vanetti, na stropě Španělského sálu a kaple východočeského zámku v Náchodě, kde Harovník pracoval na počátku padesátých let 17. století pro generála Ottavia Piccolominiho. Harovníkovu malbu ve Španělském sále však v průběhu 18. století nahradila freska Felixe Antonína Schefflera.³² Malby v Náchodě zapůsobily na další zájemce z řad aristokratů, a není proto divu, že v brzké době získal Harovník rozsáhlé zakázky pro Lobkovický palác v Praze na Hradčanech a zámek v Novém Městě nad Metují.

Walter Leslie a Nové Město nad Metují

Vazba mezi Náchodem a Novým Městem nad Metují není náhodná. Do Nového Města povolal Harovníka nový majitel zdejšího zámku, skotský kondotier Walter Leslie (1606–1667), kterého s Ottaviem Piccolominim pojily dlouholeté pracovní i přátelské vazby.³³ Waltera Leslieho přiměla k povolání Harovníka do jeho služeb rozsáhlá stavební aktivita na nově nabytém novoměstském sídle.

Stávající čtyřkřídlá podoba zámku v Novém Městě nad Metují je ale výsledkem již starší renesanční přestavby objektu, která proběhla v letech 1558–1568 za Jana ze Stubenberka. Štýrskému rodu Stubenberků byl později majetek zkonfiskován a zámek zakoupil Albrecht z Valdštejna, záhy jej však směnil s Magdalenou Trčkovou. Budova byla pak ve dvacátých a třicátých letech 17. století



Nové Město nad Metují, zámek, schéma půdorysu druhého patra

(půdorys převzat z: Lancinger, Luboš – Svoboda, Ladislav: *Stavební proměny zámeckého areálu v Novém Městě nad Metují*. Průzkumy památek 1, 1994, s. 77–102; upraveno autorkou)

- 1)** Oslava Waltera Leslieho; v kartuších po stranách: emblémy. **2)** Caesarova apoteóza. **3)** Théseus v labyrintu; v drobných polích po stranách: Daidalos a Íkaros, Atalanta a Hippoménes, Ganymédes, Narcis.
- 4)** Somnus spoutává pět smyslů; v kartuších po stranách: emblémy. **5)** Kaple. **6)** Oslava spojení rodů Leslieů a Dietrichsteinů; v drobných polích po stranách: Dido, Lukrécie, Sofonisba a Únos Hippodamie.
- 7)** Flóra bodnutá včelou. **8)** Paridův soud. **9)** Apollón, Múzy a bohové Olympu. **10)** Jídelna: Faethónova prosba, Chronos a čtvero ročních období; v drobných oválných polích po stranách: Hostina olympských bohů, Jupiter a Íó, Apulský pastýř; v drobných kruhových polích po stranách: Naděje, Láska a Krása trestají Čas, Paridův soud. **11)** Jásonova cesta za zlatým rounem; na klenebním pase: Apollón, Dafné.
- 12)** Hlavní sál: ve středu Oslava Waltera Leslieho; v ostatních polích: příběhy trójské války.



dvakrát poškozena, prvně při výbuchu střelného prachu v době selského povstání v roce 1628 a poté v roce 1639 při švédském obléhání. Dramatické události třicetileté války se odrazily také na výměně vlastníků novoměstského zámku, neboť původní majitel Adam Erdman Trčka byl spolu s Albrechtem z Valdštejna zavražděn v Chebu a zámek získal jeden z přímých účastníků tohoto násilného činu, zmíněný Walter Leslie, jemuž byl zámek věnován coby projev císařovy vděčnosti.³⁴ Kondotiér přistoupil po roce 1652 k přestavbě zámku, realizované patrně podle plánů italského mistra usazeného v Praze Carla Luraga. Ve sledovaném období je však na stavbě doloženo mnohem větší množství původem vlašských umělců, jmenovitě stavitel Domenico Rossi, polír Carlo Rossi, štukatéři Giovanni Battista Bianchi, Andrea Canetti, Giacopo Orsolini, Rosso Orsolini a Domenico Bassoti.³⁵ V součinnosti s probíhajícími stavebními a štukatérskými aktivitami na zámku byly pokoje piana nobile a kaple vybaveny malbami. Malíř Harovník tu vytvořil jeden z rozsáhlejších malířských celků 17. století



1 Fabián Šebestián Václav Harovník, Oslava Waltera Leslieho, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

v českých zemích, který zahrnuje stropy deseti místností o celkovém počtu devětapadesáti malovaných polí.

Rozmanitost a rozsah novoměstské zakázky pochopitelně poutaly širší uměleckohistorickou pozornost po delší dobu,³⁶ nicméně přesnějšího ikonografického určení jednotlivých námětů či hlubší obsahové interpretace se malbám prozatím dostalo s podivem spoře. Dosud nejobsažnější informace o ikonografii a závislosti na grafických předlohách přinesla studie Marie Závorkové, vydaná již roku 1932, ta však nebyla od dob svého publikování podrobena širší revizi. Navíc se Závorková nevěnovala ikonografii všech místností a maleb, ale pouze uvedla neúplný výčet témat bez specifikace jednotlivých sálů či vztahů mezi náměty.³⁷ Recentně přinesl nový výklad emblematické složky maleb Pavel Panoch,³⁸ nicméně souhrnné hodnocení malířského souboru bylo dosud nedostatečné. Stejně jako u jiných mytologických malířských celků v Čechách a na Moravě platí i v Novém Městě, že jedině na základě exaktního určení všech



2 Fabián Šebestián Václav Harovník, Caesarův triumf, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

polí výzdoby (které je mnohde možné pouze díky přesné komparaci s grafickými předlohami) lze vyvodit závěry o celkovém ideovém konceptu výmalby.³⁹

První apartmá – Od imperiální ikonografie ke spánku

První apartmá se nachází v průčelní části zámecké budovy, obrácené směrem k městu.⁴⁰ Přicházíme-li do zámku točitým schodištěm severní válcové věže, zvané Máselnice, otevírá se toto apartmá pravděpodobným předpokojem. Do velkého středového pole stropu místnosti byla umístěna skupina bohů a alegorických postav shromážděných kolem piedestalu či obětního oltáře [obr. 1]. S ohledem na připojenou symboliku rohu hojnosti s vinnými hrozny byla skupina označována za pravděpodobnou Bakchovu družinu či spojována s příběhem Semelé.⁴¹ Podle mého názoru se však jedná spíše o alegorické než mytologické postavy, což potvrzuje rovněž celková kompozice. Postavy sdružené kolem oltáře doprovázejí odkazy na čtyři živly: oheň nad hlavou ženy, nádoba na vodu v ruce muže, vítr (vzduch) foukající vzhůru a konečně roh hojnosti s ovocem a vínem jako aluze na zemi. Centrálně lokalizovaná skupina je po stranách obklopena letícími postavami Fámy (s trubkou), Bohatství (s korunou, vavřínovým věncem a žezlem), Slávy (s palmovou ratolestí) a Míru (s olivovou ratolestí), přičemž Sláva drží v ruce vlající standartu s erbem objednavatele Waltera Leslieho. Ústřední pole je lemováno čtyřmi drobnými rohovými kartušemi nesoucími emblémy EX PACE UBERTAS (Z míru hojnost); EX BELLO PAX (Z války mír); FIDE ET VIDE (Věř a uzři); SIC SEMPER (Tak navždy), přejatými ze slavných emblematických kompendií, Alciatiho *Emblematum liber* a *Symbola divina* et

humana pontificum Jacopa Typotia a Anselma Boetia de Boodta, k nimž grafický doprovod zkomponoval Aegidius Sadeler.⁴²

Právě emblematická složka a připojená motta jednotlivých emblémů by mohly být klíčem ke čtení ústřední malby, která jim dle všeho plně odpovídá. Ukazuje slávu, vítězství a především mír, který přináší hojnost: to vše pod standartou Waltera Leslieho. Jedná se s největší pravděpodobností o alegorii míru a hojnosti, o něž se Walter Leslie zasloužil v bojích. Oslava objednavatele byla lokalizována do prvního pokoje hraběcího apartmá, tedy původního předpokládaného předpokoje. Emblémy s textem Mír přináší hojnost či Z války mír jen rozvádějí zmíněnou ústřední ideu.

Následující místnost plnila dříve funkci audienčního pokoje, odbývala se v ní tedy většina jednání a náležela do sféry „veřejného“ prostoru. Ve shodě s funkcí místnosti je proto malba druhého ze sálů, který otevírá řadu pokojů severovýchodního křídla, rovněž charakterizována imperiálně-vítězným duchem. Prezentuje Caesarův triumf [obr. 2] a opakuje tak jednu z nejslavnějších kompozic dané tematiky od Andrey Mantegna, kterou šířily četné grafické variace.⁴³

Po triumfálním uvedení do apartmá se přesouváme dále do místnosti, jejíž přístupnost byla již s největší pravděpodobností omezena na okruh nejbližších přátel Waltera Leslieho. Výjevy na stropě tematizují slavné mytologické příběhy, z nichž největší prostor je věnován jednomu z Théseových heroických činů.



3 Fabián Šebestián Václav Harovník, Théseus v labyrintu, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.



4 Fabián Šebestián Václav Harovník, Únos Ganyméda, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.



5 Stefano della Bella, Únos Ganyméda, 1644, lept.

Střední šestiúhelný prostor, vymezený štukem, byl vyplněn kompozicí Thésea v labyrintu, jenž s pomocí Ariadniny nitě vítězí nad Mínotauřem [obr. 3].⁴⁴ Tematicky výmalba stropu pokračuje v linii hrdinských postav vítězících nad nepřitelem a triumfujících. Ostatně Théseus nebyl často vnímán jako postava mytologická, ale historická – jako athénský král, což vychází z Plútarchových *Paralelních životopisů* (*Životopisů slavných Řeků a Římanů*).⁴⁵ Téma Théseovy cesty labyrintem ale také upomíná na hledání a nalézání správné cesty.

Ústřední výjev je obklopen čtyřmi menšími poli s ovidiovskými příběhy, konkrétně Daidala a Íkara, Atalanty a Hippomena, Ganyméda [obr. 4] a Narcise. Postava Daidala je ideově přímo napojena na hlavní scénu, neboť on byl konstruktérem krétského labyrintu. Každopádně všechna čtyři zpodobení mají společnou formální inspiraci, kterou představují lepty Stefana della Belly. Tento původem italský kreslíř a grafik, působící na francouzském královském dvoře, vytvořil drobné kompozice pro sérii nazvanou *Jeu des fables* (*Jeu de la Mythologie*) [obr. 5]. Jednalo se o didaktické hrací karty, jež byly objednány kardinálem Mazarinem pro mladého, v té době šestiletého, krále Ludvíka XIV. Textem drobné karetní výjevy doprovodil básník Jean Desmarets de Saint-Sorlin, který kromě této série mytologických karet zkomponoval také koncept pro karty geografické a karty významných francouzských králů a královen. Po obdržení královského privilegia byly karty roku 1644 publikovány a posléze využity

opakované v reedcích ze stejných matric v letech 1664 a 1698.⁴⁶ Harovník tyto předlohy napodobil velmi věrně.

Poslední pokoj severovýchodního křídla, v němž se nacházejí malby, je čtvercového půdorysu a je dnes nazýván Hubertovým pokojem. Jeho dispozici odpovídá centrálně umístěné malované pole, obkroužené kartušemi s emblematickými výjevy. Na něm je zobrazen bůh spánku Somnus [obr. 6], přesně v duchu mytografických příruček.⁴⁷ Je namalován jako prostovlasý mladík s rozvlátným pláštěm, který v levé ruce drží svazek makovic a v pravé ruce svazek provázků, na nichž je upoutáno pět spících dětských postav. Ty jsou v literatuře nesprávně označovány jako děti boha Somna – Sny.⁴⁸ Při bližším prozkoumání si však nelze nevšimnout, že všechny jsou vyobrazeny s jasnými tradičními atributy pěti smyslů: Čich s truhlíkem květin, Hmat se zajícem v rukou a ježkem u nohou, Sluch s houslemi, Chuť s festonem ovoce a Zrak se zrcadlem a orlem. Malbu je tedy třeba přesněji specifikovat jako alegorii spánku – boha Somna spoutávajícího pět smyslů. V Novém Městě tak Somnus ukazuje svou výlučnou schopnost ovládnout všechny lidské smysly.



6 Fabián Šebestián Václav Harovník, Somnus spoutává pět smyslů, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

7 Fabián Šebestián
Václav Harovník, Apollón,
Múzy a bohové Olympu,
šedesátá léta 17. století.
Nové Město nad Metují,
zámek.



Podobně jako předchozí výjev s Théseem v labyrintu rovněž tato scéna prozatím odolává přesné komparaci s grafickým vzorem, ač lze existenci nějaké předlohy s ohledem na Harovníkovu receptivní produkci předpokládat. Naopak je nepochybné, že všechny okolní emblémy v kartuších těžší ze spisu *Symbola divina et humana pontificum* Jacoba Typotia a akcentují vladařské ctnosti ve spojení s křesťanskou symbolikou: VIAS TUAS DEMONSTRA (Pane, ukaž mi své cesty); CUM TEMPORE (S časem); IN FIDE ET JUSTITIA FORTITUDO (Ve víře a spravedlnosti je statečnost); DEORSUM NUNQUAM (Dolů nikdy); SECURA VERITAS (Stálá pravda); TE QUBERNATORE (S tebou vládcem [Božský princip jako hybatel světa]); LUCEAT (Nechť svítí); NEMO SINE TE (Nikdo než ty).⁴⁹

Ikonografická náplň maleb této místnosti vybízí k určení její původní funkce. Výběr boha spánku v malířském cyklu jednoznačně odkazuje k ložnici, jejíž lokace na konci zámeckého křídla také plně odpovídá dobovým standardům. Bohové noci, spánku či příchodu nového dne, upomínající na astronomické konotace mýtů, začali pronikat do výzdob ložnicových prostor od dob renesance. Jeden z ukázkových a vzorových příkladů užití této ikonografie (včetně zobrazení boha Somna) představuje výzdoba ložnice ve Ville Farnese v Caprarole od Taddea Zuccara, jejíž program na základě mytografických příruček sestavil Annibale Caro a obsahové konotace obsažně popsal Giorgio Vasari.⁵⁰

Podle ikonografické specifikace je více než zřejmé, že se první apartmá nese v duchu velkých vojevůdců, vladařských emblémů, triumfální symboliky a hrdinských



činů. Zakončeno je připomenutím spánku a jeho vlády nad lidskými smysly. Druhé, zrcadlově umístěné apartmá charakterizuje odlišná ideová struktura.

Druhé apartmá – Múzy, bohyně a hrdinky

Další řada malířsky dekorovaných obytných místností se nachází v jihozápadním křídle novoměstského zámku. Malba prvního pokoje (předpokoje) se zaměřuje na oslavu umění v podobě výjevu s Apollónem a Múzami. Již první motiv by mohl dokládat distinkci genderového prostoru a ukazovat na dámské apartmá. Kompozice je tvořena dlouhým obdélným pásem s centrálně umístěnou postavou stojícího boha Apollóna. Boha zaplavuje sluneční záře a v levé ruce drží lyru. Na oblačném pásu jsou vedle Apollóna usazeny Múzy a další olympští bohové (Venuše, Diana, Mars a Pluto) [obr. 7].

Sousední místnost je zdobena jednou centrální malbou, pro niž byl zvolen velmi oblíbený a lehce identifikovatelný námět Paridova soudu [obr. 8]. Paris tu je zastižen v rozhodném okamžiku, kdy předává zlaté jablko bohyni Venuši. Na Harovnickově novoměstské variantě Paridova soudu je zajímavé sledovat jeho kompilační způsob komponování rozsáhlejších celků. Harovník zde nekopíruje jeden výhradní vizuální zdroj, ale kombinuje dva lepty ze série, kterou měl v Novém Městě nade vši pochybnost k dispozici, a tou jsou výše zmíněné hrací karty Stefana della Belly *Jeu des fables (Jeu de la Mythologie)*.⁵¹ Hlavní figurální rozložení přebírá z Bellova Paridova soudu, ale, patrně pro větší dynamiku



8 Fabián Šebestián Václav Harovník, Paridův soud, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

a snad i pobavení obecenstva, přidává k nohám Venuše chlapce vysmívajícího se poraženým bohyním Minervě a Junoně. Tento detail si však vypůjčuje z jiné karty, té, která ukazuje vysmívání se bohyni Cereře.

Linie jihozápadního křídla prochází dalším pokojem, který je na stropě dekorován jedním velkým obdélným malovaným zrcadlem. V něm se odehrává živý příběh družiny shromážděné kolem ženy napadené rojem včel, přilétajících z hnízda na stromě. Jedna dívka z družiny pak vyřezává do kůry stromů nápis HIC DOMVS [obr. 9]. Mytologický příběh byl vykládán jako Aeneův příchod do Latia podle Vergiliova popisu, v němž se Aeneův vstup ohlašuje včelami, přičemž ve známost vešel také grafický předobraz Harovníkovy malby. Interpretace této grafiky však dnes poskytuje mnohem přesnější identifikaci námětu.⁵² Harovník tu do nejmenšího detailu převádí do malované podoby rytinu Flory bodnuté včelou ze série ryteckých ilustrací slavného botanického traktátu jezuita Giovanniho Battisty Ferrariho *De florum cultura libri IV*, publikovaného poprvé v Římě roku 1633 a poté ještě v reedicích v Amsterdamu v letech 1646 a 1664. Grafický doprovod Ferrariho opusu vytvořili Johann Friedrich Greuter a Cornelis Bloemaert podle kresebných předloh slavných umělců své doby Pietra da Cortony, Andrey Sacchiho a Guida Reniho.⁵³ Sám Giovanni Battista Ferrari v textu traktátu u zobrazení připomíná širší symboliku včel, zejména mýtus o nymfě Melisse proměněné ve včelu a také rod Barberini, jejichž zahradám byl spis věnován.⁵⁴

Kdybychom postupovali dále směrem k zámecké kapli, nacházející se v jižním nároží budovy, přijdeme do posledního pokoje apartmá s výzdobou. Tento honosně dekorovaný sál čtvercového půdorysu je dnes prezentován jako parádní ložnice, což dispozičně odpovídá původnímu pravděpodobnému rezidenčnímu rozvrhu. Místnost je navíc situovaná symetricky k předpokládané ložnici se zpodoběním boha spánku Somna, tudíž by logicky odpovídala ložnici apartmá. Nicméně v literatuře se objevovaly také jiné návrhy funkce pokoje, a to jeho spojení s hlavním sálem.⁵⁵ Ten se však nachází v severozápadním křídle a z něj se podle zvyklostí vstupovalo do obytného apartmá: Nové Město v daném rozvrhu není výjimkou.

Výzdoba stropu místnosti v sobě obsahuje vysoce reprezentační akcent a předvádí kompozici tradičně označovanou jako Apoteóza rodu Leslieů [obr. 10].⁵⁶ Ve skutečnosti ve středu výjevu nesou putti spolu s bohatým květinovým festonem alianční erb, upomínající na spojení rodu Leslieů a Dietrichsteinů, svazek, který měl v Leslieho životě a kariéře zásadní význam. Uzavřen byl sňatkem Waltera Leslieho s dcerou knížete Maxmiliána z Dietrichsteina, Annou Františkou, která se stala Leslieho manželkou (patrně třetí) 23. dubna roku 1647. Svatbu, uspořádanou ve Vídni, doprovázela opulentní ceremonie, což není s podivem: spojení s rodem Dietrichsteinů otevřelo Lesliemu vstup (nejen) do kruhů rakousko-české aristokratické elity. Walter Leslie se stal



9 Fabián Šebestián Václav Harovnik, Flóra bodnutá včelou, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.



10 Fabián Šebestián Václav Harovník, Oslava spojení rodů Leslieů a Dietrichsteinů, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

zetěm knížete Dietrichsteina, ale také švagrem Ferdinanda z Dietrichsteina, budoucího nejvyššího císařského komorníka, švagrem Franze Eusebia Pöttinga, pozdějšího císařského vyslance ve Španělsku, a švagrem italského generála Raimonda Montecuccolih. ⁵⁷ V malbách novoměstského zámku se rodové spojení Leslieů a Dietrichsteinů a jeho oslava objevují ještě na několika místech. Zde se však staly předmětem hlavního alegorického výjevu.

Diagonála tvořená vznášejícím se korunovaným erbem je vyvážena diagonálou duhy bohyně Iris (okřídlená bohyně Iris, nesoucí se na duze, byla dosud považována za nejasnou postavu), ⁵⁸ která začíná na hraně architektonického prospektu v levém horním rohu a končí za zády postav spodní poloviny kompozice. Alegorický rozměr adorace rodové symboliky dotvářejí a umocňují personifikované postavy, ideově se opírající o text *Iconologie* Cesara Ripy. ⁵⁹ Na vyvýšeném pódiu sedí na zlatém trůně postava Aristocratie, poukazující svými atributy, zrcadlem a hadem omotaným kolem ruky, rovněž na jednu z kardinálních ctností, Obezřetnost (Prudentii). K trůnu přichází žena s vavřínovými věnci v rukou, reprezentující Čest (Honor), a na schodech vedle trůnu sedí Bdělost (Vigilantia) s olejovou lampou, doprovázená jeřábem s kamenem v pařátu. Pod schody, ve směru z levé strany, jsou pak představeny další z kardinálních ctností, Umírněnost (Temperantia), ředící víno vodou, a Statečnost (Fortitudo),

ve zbroji, se lvem a sloupem. Za zády Fortitudo je ze scény odháněna Závist (Invidia), tradičně zobrazená v podobě staré osklivé ženy s hady ve vlasech. Vedle slavného ikonografického kompendia Cesara Ripy, které sloužilo jako základní opěrný zdroj pro výběr atributů, se Harovník, podobně jako u ostatních noměstských scén, obrátil pro inspiraci také k dalším slavným grafikám. Jeden z rozpoznatelných vzorů představuje oblíbená rytina Triumf malířství na Parnasu Pietra Testy [viz obr. 112, s. 183], z níž je doslovně převzat motiv bohyně Iris (Duhy). Testův lept, datovaný vydavatelem Giovannim Giacomem de Rossim do roku 1648, náleží do série dvou grafických kompozic vztahujících se k tematice Parnasu (druhým listem je Přijetí mladého muže na Parnasu).⁶⁰

Fakt, že Harovník disponoval grafickými listy Pietra Testy, dokládá též první ze čtyř drobnějších malovaných polí obklopujících Oslavu rodů Leslieů a Dietrichsteinů. Všechny tematizují osudy slavných starověkých hrdinek,



11 Fabián Šebestián Václav
Harovník, Smrt Dido, šedesátá léta
17. století. Nové Město nad Metují,
zámek.

12 Giovanni Cesare Testa podle
Pietra Testy, Smrt Dido, 1650–1655,
lept.



13 Fabián Šebestián Václav Harovník, Únos Hippodamie, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.



14 Enea Vico, Únos Hippodamie, 1542, mědirytina.

příčemž zmíněné pole, na němž je zobrazena královna Kartága Dido na hranici [obr. 11], vychází formálně z leptu Giovanniho Cesara Testy podle návrhu Pietra Testy z let 1650–1655 [obr. 12].⁶¹ Následující dvě pole jsou rovněž věnována heroinám, jež dobrovolně opustily tento svět vlastní rukou – Lukrécii, probodávající se dýkou, a Sofonisbě, přijímající pohár s jedem (obě postavy dosud bez známé předlohy). Poslední ze čtveřice menších polí přináší dramatickou scénu únosu ženy, která bývala vykládána jako Únos Sabineek [obr. 13]. Problematickou stránku této interpretace představuje skutečnost, že jde o únos pouze jedné ženy, ač bylo možné případnou ikonografickou identifikaci alespoň částečně opřít o nalezený grafický vzor, neboť již Marie Závorková rozpoznala,

že Harovník věrně zkopíroval mědirytinu Eney Vica, publikovanou Tommasem Barlacchim v Římě roku 1542 [obr. 14].⁶² Vicova rytina je tradičně spojována s malbou Rossa Fiorentina v galerii Františka I. ve Fontainebleau, nicméně i v případě výtvarné předlohy se specifikace ikonografického námětu různí. V Bartschově soupisu (a odtud ve většině literatury) je list veden pod označením Bitva Kentaurů s Lapithy, k níž se váže Únos Hippodamie.⁶³ Scéna unášené ženy koresponduje s mytologickým syžetem a nejlépe odpovídá zobrazené scéně, ovšem boj Kentaurů s Lapithy tu nese jisté ikonografické limity s ohledem na absenci Kentaurů na výjevu. Vedle Bitvy Kentaurů s Lapithy se objevují i jiná určení, například již Giorgio Vasari popsal scénu jako Únos Heleny, ale tento názor se dnes považuje za mylný.⁶⁴

Ložnice v tomto apartmá náleží k jedněm z nejskvostněji vybavených místností novoměstského zámku, což koresponduje s její důležitostí. Akcent významu prostoru kulminuje v malbě oslavující spojení rodů Leslieů a Dietrichsteinů, kterou lemují pole s exemplary ctnostných žen. Hrdinky reprezentující ženské ctnosti patřily k oblíbené femininní ikonografii, jak dokládá mimo jiné lovecká vila v Kratochvíli či zámecké programy v Německu (například zámek ve Wittenbergu).⁶⁵

Na ložnice, situované na konci apartmánů, často navazovaly pokoje pro garderóbu. V Novém Městě tak jedna klenutá místnost bez výzdoby odděluje pravděpodobnou dámskou ložnici od přístupu do kaple.

Malý sál – jídelna

Pokoje jihozápadního křídla ústí do prvního reprezentačního sálu, který je dnes nazýván malým sálem. Zabírá zhruba třetinu severozápadního křídla a je otevřen do věže západního nároží zámku. Sálu vévodí centrální malba, zasazená do rozměrné oválné výseče, obkroužené bohatým štukovým dekorem a šesti drobnými malovanými kartušemi. Další prostor pro malbu se otevírá ve štuku ve dvou oválných polích po každé z delších stran místnosti a jednom kruhovém na každé z kratších stran.

Ústřední výjev [obr. 15] je ideově věnován cykličnosti dne a roku, ale zároveň i narativní scéně čerpající z Ovidiových *Proměn*. Z levé strany kompozice vyjíždí z kruhu zvířetníkového orbitu tažen zlatým vozem baldachýnový trůn, na němž sedí bok po boku božští reprezentanti dne a noci (slunce a měsíce), sourozenci Apollón a Diana. V dolní části výjevu se skrze skupinky postav rozvíjí směrem zleva doprava také roční cyklus. Reprezentují jej jednotlivé personifikace ročních dob: Jaro s květinami, Léto s obilnými klasy na hlavě, Podzim s vinnými listy a Zima v podobě muže třesoucího se u nádoby s řeřavými uhlíky.



15 Fabián Šebestián Václav Harovník, Faethónova prosba, Chronos a čtvero ročních období, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

Kompozice je ve svém středu prolomena akcentovanou postavou boha času Chrona, přicházejícího z pravé strany a hrajícího na šalmaj. Význam zobrazení stojí na postavě klečícího mladíka, který představuje Faethona žádajícího svého otce Apollóna o zapůjčení jeho zlatého vozu. Harovník v kompozici plně využil potenciál slavné předlohy, malby Apollóna, Faethona, Saturna a čtyř ročních období z ruky Nicolase Poussina (1630, uloženo v Staatliche Museen v Berlíně), kterou reprodukovala mědirytina Nicolase Perella z roku 1666.⁶⁶ Čtyři malé kartuše v rozích doplňují malby letících putti a dvě kartuše uprostřed delších stran velkého pole zdobí leslieovský a dietrichsteinský erb, což podtrhuje reprezentativní charakter sálu.

První oválné pole nalevo na stropě směrem k pokojům jihozápadního křídla je zdobeno často volenou ikonografií Hostiny olympských bohů [obr. 16], přičemž řadu motivů z této scény Harovník později zopakoval v jedné z maleb v Lobkovickém paláci v Praze, kde formální rozvrh změnil v levé části hodovního stolu, pro nějž využil Greuterovu rytinu podle návrhu Pietra da Cortony z Ferrariho traktátu *De florum cultura*. Tuto rytinu v Novém Městě navíc zkomboval s mědirytinou Jacquese II. de Gheyna podle Crispina van den Broecka.⁶⁷



Výjev ve vedlejším poli upomíná na proměnu Jupiterovy milenký Íó v krávu a povolání stookého pastýře Arga, aby ji střežil ve stádech bohyně Junony.

Na protilehlé straně stropu se ikonografie nese v podobném, tedy ovidiovském duchu: v jednom poli jsou po vzoru mědirytiny Johanna Wilhema Bauera⁶⁸ vyobrazeny tančící nymfy, které proměňují obhroublého apulského pastýře v planý olivový strom, a druhé pole zachycuje Európe v kruhu jejích družek, jak nasedá na záda bílého býka, v něž se proměnil záłudný Jupiter.

Poslední zmíněná malba s Európe a výjev v dvou kruhových výsečích v malém sále přinášejí z repertoáru Harovníkových grafických vzorů kompozice, které se, po podrobném studiu malby 17. století u nás, ukazují být hlavní a určující módní vlnou a zaujaly přední pozice oblíby. Jsou jimi mědirytiny Michela Dorignyho, vzniklé podle maleb francouzského dvorního malíře Simona Voueta. Rodák ze Saint-Quentinu Michel Dorigny začal s Vouetem spolupracovat v letech 1637–1638 a z jejich plodné kooperace vzešla celá řada sérií precizních a jemných rytin.⁶⁹ V Novém Městě použil Harovník téma ideově vztažené k bohu času Chronovi v alegorické scéně podle Michela Dorignyho, kde Chrona trestají Naděje, Venuše a Amor (přeneseně tedy Naděje, Láska



16 Fabián Šebestián Václav Harovník, Hostina bohů, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

a Krása) [obr. 17, 18]. Protějškem trestání Chrona se stalo na druhé straně sálu zobrazení tří žen, nad nimiž se sklání muž se zlatým jablkem. Velmi přesný formální zdroj pro kompoziční rozvrh této scény představuje Dorignyho grafika Merkura se třemi gráciemi, dokončená roku 1642 podle předlohy Simona Voueta.⁷⁰ Změna ikonografie v Novém Městě, kde byla postava Merkura nahrazena Paridem s odkazem na jeho volbu, souvisí buď s cíleným konceptem z doby vzniku malířského celku, nebo je výsledkem druhotných zásahů do maleb. Scéna Únosu Európe se pak volněji váže k Dorignyho leptu podle Vouetovy malby, který byl publikován rovněž roku 1642.

Celkově obsahuje malý sál několik důležitých tematických okruhů: střídání ročních období, vztah k času a jeho překonávání, hostiny bohů a další ovidiovské motivy. Výběr takových témat se hodí pro prostory jídelny, aniž by koncept zároveň rezignoval na reprezentativní rozměr, akcentovaný v oslavě věčné slávy rodu (překonávání boha Chrona – boha času).

Štukového a malířského pojednání se dočkaly také prostory západní nárožní věže, která se z malého sálu otevírá v drobném výklenku čtvercového půdorysu. Na klenebním pase, oddělujícím tyto dva prostory, se objevují dvě oválné výseče, dekorované postavami boha Apollóna a jeho lásky Dafné, jež se proměňuje ve vavřín. Strop věžového výklenku je věnován tematice Iásóna a výpravě za zlatým rounem [obr. 19]. Ve středovém kruhovém poli hrdina vítězně přináší



17 Fabián Šebestián Václav Harovník, Naděje, Láska a Krása trestají Čas, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.



18 Michel Dorigny podle Simona Voueta, Naděje, Láska a Krása trestají Čas, po roce 1646, mezzotinta.



19 Fabián Šebestián Václav Harovník, příběhy Iásóna, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

získané zlaté rouno a kolem se odvíjí příběhy jeho dobrodružné cesty: Iásón uspávající draka, Iásón u obětního oltáře, Iásón a Médea před svatebním oltářem, Iásón a ohniví býci. Formálně se dvě z těchto dílčích scén opírají o grafické ilustrace Baurova ovidiovského cyklu, přičemž obsahově má prostor věnovaný Iásónovské ikonografii bezpochyby své vysoce reprezentativní opodstatnění. Walter Leslie se stal roku 1665 nositelem Řádu zlatého rouna, tudíž lze předpokládat, že v blízké časové návaznosti byl této události podřízen také obsah malířských dekorací. Obdobnému datování odpovídá také mědirytina Nicolase Perella s Faethónem z roku 1666, která Harovníkovi posloužila jako předloha pro ústřední malbu sálu – jídelny. Lze tedy předpokládat, že malby v Novém Městě vznikaly delší časové období, nebo je třeba jejich dataci posunout o deset let dále, než se doposud uvádí, tedy za polovinu šedesátých let 17. století.

Hlavní sál

Rozsáhlou část severozápadního křídla zámku zabírá slavnostní hlavní sál, jehož strop je členěn do sedmnácti štukem vymezených polí pro malbu. Leitmotivem maleb se stala imperiálně-válečná symbolika, která prolíná velkou částí novoměstských zámeckých maleb a odkazuje k úspěšné vojenské kariéře objednavatele [obr. 20]. Ústřední alegorická scéna [obr. 21] vykazuje v některých detailech poněkud matoucí symboliku, kterou se nyní pokusím detailněji rozkrýt a alespoň částečně interpretovat. Předně je třeba konstatovat, že Harovník si při vytváření kompozice velkou měrou opět vypomohl grafickou předlohou, a to znovu mědirytinou Michela Dorignyho podle malby Simona Voueta s námětem Aliance lilií a růží (Alegorie na mír mezi Francií a Anglií) z roku 1639 [obr. 22].⁷¹ Je zcela pochopitelné, že takto distinktivně specifická ikonografie, související se zcela odlišným prostředím a historickou událostí, byla v novém kontextu transformována do tematicky odlišné alegorie. Kompozice se o svůj vzor zcela opírá v levé polovině výjevu, kde hrají hlavní roli dvě ženy sedící na oblaku a držící květy, nad nimiž se vznáší personifikovaná postava slávy a vítězství s vavřínovými věnci v rukou. Symbolika lilií zůstala, přidána byla olivová ratolest a hvězda nad hlavou jedné z žen. Rovněž dvojice letících putti s květinami byla uprostřed v horní části scény obohacena o další dva putti nesoucí vavřínový věnec



20 Fabián Šebestián Václav Harovník, výmalba hlavního sálu zámku v Novém Městě nad Metují, šedesátá léta 17. století.



22 Michel Dorigny podle Simona Voueta, *Aliance lilii a růží*, mědirytina, 1639.

a palmovou ratolest. S ohledem na květiny a přidanou hvězdu nad jednu z ústředních postav, ženu ve zlatém rouchu, lze soudit, že jde o bohyni Auroru, první jitřní hvězdu, ohlašující příchod nového dne. Dorignyho rytina reprezentuje formální východisko také pro pravou stranu malby, kde je na oblaku zachycen lev



21 Fabián Šebestián Václav Harovník, Oslava Waltera Leslieho, šedesátá léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek.

obklopený putti a nad nimi přilétající dvojice putti s květinami. Obměnou oproti formálnímu vzoru je druh kočkovité šelmy, z leoparda z předlohy se v Harovníkově provedení stal lev. I tento detail je možné považovat za záměrný, a ne náhodný, neboť by mohl odkazovat k centru celé scény, ženské postavě obrácené zády k divákovi. Ta se na předloze nevyskytuje, přičemž možnosti její specifikace jsou jistě několikeré. Pohledem se otáčí k bohyni Auroře, v levé ruce drží královskou korunu a palmový list a pravou rukou podává směrem k ležícímu lvu druhou korunu, tvořenou z hradebních zdí. Tato koruna spolu se lvem tradičně odkazuje k bohyni země Kybelé, již je snad touto cestou vzdán hold. Ostatně bohyně Kybelé je od augustovského období spjata s trójskou tradicí⁷² a trójské příběhy se nacházejí kolem dokola celého sálu. Posledním atributem ženy s korunami, který byl přidán k jejím nohám, je dvojice holubic, jež nelze spojovat s nikým jiným než s bohyní Venuší. Ta by zde měla bezpochyby své opodstatnění s odkazem na příchod nového dne v souvislosti se zmíněnou postavou Aurory, neboť právě Jitřenka (planeta Venuše) a Aurora jsou oněmi ohlašovatelkami úsvitu. Matoučím do jisté míry zůstává odkaz na bohyni Kybelé bez její fyzické

přítomnosti, nicméně ani tato varianta by v raněnovověké vizuální tradici nezůstala ojedinelou. Zbývající detaily malby, které dotvářejí celkový alegorický ideový smysl kompozice, přináší spodní pás výjevu. V levém dolním rohu přebírají dva putti roli štítonošů a přidržují honosný leslieovský erb. Na pravé straně se objevují dvě ženy s vavřínovými věnci na hlavách, před nimiž stojí podstavce se zbraněmi, zbrojí a standartami. Jedna z žen nese olivovou snítku a rozžehnutou pochodeň, druhá roh hojnosti plný ovoce a obilných klasů. Právě onen roh hojnosti nás přivádí zpět k bohyni Kybelé, ostatně tato žena také rukou ukazuje směrem ke koruně bohyně Kybelé.

V každém případě by stěží bylo možné spokojit se s pouhým popisem a určením malby jako „bohyně Aurora, Venuše a Kybelé“. Alegorická rovina celého výjevu je v první řadě vztažena k vysoce reprezentativní funkci jeho umístění, tedy na centrální nástropní pole hlavního sálu rodové rezidence v Novém Městě – zde se nachází středobod oslavy objednavatele Waltera Leslieho. Použitá ikonografie to jen potvrzuje: rozvíjí téma věčné slávy a vítězných tažení (vavříny, militaria, palmové a olivové snítky), přičemž role vlády rodu Leslieů a Waltera Leslieho (heraldická složka) je vztažena k příchodu nového dne (bohyně Aurora a Venuše, zapálená pochodeň) a s ním spojeného blahobytu (bohyně Kybelé a roh hojnosti). Význam sdělení je zdůrazněn rovněž čtyřmi malovanými kartušemi po stranách ústředního pole, které nesou vrcholové W s hraběcí korunou (Walter), dvakrát boční L (Leslie) a spodní, ve štítu malované C (Comes).

Heraldické připomenutí Leslieho manželky Anny Františky z Dietrichsteina se nachází v osmiúhelné malované výseči nalevo od středového pole. Je součástí vyobrazeného shromáždění olympských bohů, jemuž vévodí letící korunovaný Jupiter v horní polovině s obligátními atributy, žezlem a svazkem blesků. V dolní partii je usazena šestice bohů, z nichž jednoznačně rozpoznatelní jsou pouze Neptun (sedící zády, s vodní nádobou a trojzubcem) a Pluto (s korunou a dvojzubcem). Vedle nich se patrně objevují Apollón (mladý muž s dlouhými vlasy, ve zlatém šatu, držící dietrichsteinský erb), Vulkán (starší muž s pochodní) a opět Jupiter (s korunou, opřený o zemský glóbus). Posledním ze šestice je postava držící obilné klasy, která se poněkud vymyká tradiční ikonografii hlavních božstev, nicméně může souviset s ústředním výjevem a indikovat hojnost.

Osmiúhelný protějšek na pravé straně centrální malby přináší mytologický příběh o Merkurovi a Hersé, v němž Harovník modifikoval mědirytinu Johanna Wilhelma Baura ze slavného ovidiovského cyklu publikovaného ve Vídni roku 1641.⁷³ Figuru letícího boha Merkura převzal beze změny, avšak pěti dívkám s košíky květin pouze parafrázoval: z Baurových stojících je převedl do sedící skupinky, což ostatně vizuálně koresponduje se zrcadlovým polem

olympských bohů. Do štukových pásů oddělujících zmíněná dvě osmiúhelná pole od spodní linie malovaných zrcadel byly vkomponovány další dvě kartuše, jež dekorují ozdobná písmena ES a N (IV).

Strop hlavního sálu je pak obkroužen čtrnácti malovanými výsečemi, z nichž ve čtyřech rohových jsou ztvárnění putti s militárními atributy (na levé straně jeden s praporci a druhý s vojenským bubnem, na pravé straně jeden s dělovými koulemi a druhý s pistolemi). Ostatních deset výsečí se nese v duchu narativních scén, čerpajících z homérovské látky o trójské válce, čímž dokonale korespondují nejen s oslavně-vojenskou linií maleb, ale předně s vysoce reprezentativní úlohou hlavního sálu zámecké rezidence. Na kratší, uzavřené straně sálu je vyobrazeno Obětování Ífigenie a na protější straně, směřující do malého sálu, Apollón střílející svým stříbrným lukem na řecké vojáky. Pro oba výjevy posloužily coby kompoziční předlohy opět rytiny Johanna Wilhelma Baura z cyklu ilustrací Ovidiových *Metamorfóz*.⁷⁴ Na pravé straně, pohledově od vstupu, jsou zachyceny postupně následující scény: boj mezi Řeky a Trójany, Aiás naléhající na meč, Achilles a hořící řecký tábor, jezdecká bitva. Na protilehlé straně pak tyto výjevy: jezdecká bitva mezi Řeky a Trójany, Kadmos rozsévající dračí zuby, Thetis ve Vulkánově dílně a další jezdecká bitva mezi Řeky a Trójany. Z daných zobrazení lze prozatím známé grafické vzory specifikovat v několika případech. Pro scénu Kadma a Aianta se Harovník opět inspiroval Baurovým cyklem, stejně jako u jednoho z bitevních výjevů mezi Trójany a Řeky, kde modifikoval Baurovu rytinu Dianiny družiny střílející na rodinu Niobé. Částečně využil Harovník grafiky také u motivu bohyně Thetidy ve Vulkánově dílně, jejíž postavu imitoval podle hrací karty Stefana della Belly z cyklu *Jeu des fables (Jeu de la Mythologie)*.

*Walter Leslie, ikonografická koncepce novoměstských maleb
a struktura novoměstské zámecké rezidence*

Malby na zámku v Novém Městě nad Metují představují mimořádný doklad výzdoby rodové rezidence ve své celistvosti a impaktnosti bez dalších větších zásahů z pozdějších období, podobně jako například malby zámku v Doudlebech nad Orlicí. V součinnosti italských štukatérů a pražského malíře Fabiána Šebestiána Václava Harovníka tu vznikla honosná výzdoba, pokrývající většinu pokojů piana nobile. Malby umožňují nahlédnout do reprezentačních strategií nově se etablující pobělohorské aristokracie v českých zemích, která výrazně zasáhla do stávajících majetkových struktur.

Walter Leslie je jedním z příznačných příkladů úspěšného kariérního vzestupu a s ním spojeným rozmnožováním majetkových držav. Skotský emigrant se do císařské armády dostal jako nemajetný šlechtic, avšak během několika

let v habsburských službách a díky mimořádné šanci spojené s Valdštejnovou vraždou jeho postavení i finanční poměry nebývale posílily. Odměnou získal české statky a funkci císařského komorníka. Roku 1636 se obrátil na císaře Ferdinanda II. s žádostí o navrácení hraběcího titulu, kterou podepřel tvrzením, že rod Leslieů měl hraběcí titul v užívání přes šest set let. V obsáhlém dopise zmiňoval své kořeny, vedoucí k Bartoloměji (Bartolfovi) uherského původu, který roku 1067 přesídlil do Skotska jako komorník princezny Markéty. Uvedení do stavu říšských hrabat přišlo o několik měsíců později, v červnu roku 1637.⁷⁵ Postupně se z Leslieho stal vojenský expert a svou pozici v rámci habsburských aristokratických kruhů ještě posílil a upevnil díky úspěšné diplomatické kariéře. Roku 1639 vstoupil do diplomatických služeb v pozici císařského delegáta ve španělském Nizozemí, od roku 1645 působil jako císařský ambasador v Neapoli a Římě. V padesátých a šedesátých letech se počet dvorských funkcí Waltera Leslieho ještě zmnožil, roku 1650 byl jmenován polním maršálem a guvernérem habsbursko-osmanské vojenské hranice a roku 1657 viceprezidentem císařské válečné rady. Poté, co v roce 1665 obdržel Řád zlatého rouna, mu byla svěřena funkce císařského ambasadora v Konstantinopoli, nedlouho nato, roku 1667, však zemřel. Na závěr stručného představení životních osudů Waltera Leslieho je nutno připomenout, že vedle novoměstského panství získal také majetek v Dolním Štýrsku s centrem v Ptuji, který zakoupil roku 1656. Ve stejné době rovněž rozmnožil své statky o další majetek v Praze, Štýrském Hradci a Varaždíně.⁷⁶

Úspěšná kariéra Waltera Leslieho stála dlouhou dobu stranou badatelského zájmu, nicméně recentní historický výzkum prokázal, že Leslie náležel k osobnostem evropského formátu s neuvěřitelně bohatou sítí kontaktů, jak situaci charakterizoval David Worthington: *„Vývoj Leslieho politické role vedl také k okruhu přátel a známých, který se stal takřka panevropským ve svém rozsahu.“*⁷⁷ Není proto divu, že svá sídla nechal přebudovat velkolepým stylem, který měl plně odpovídat reprezentaci osoby jeho významu a který směle konkuroval podobným projektům císařských vojevůdců v čele s Albrechtem z Valdštejna. Ostatně výběr témat na zámku v Novém Městě v mnohém koresponduje s Valdštejnským palácem v Praze, kde se vojensko-imperátorská tematika snoubí s astrologicko-mytologickou. Albrecht z Valdštejna nechal ve výzdobě vyzvednout příběhy velkých mužů z trójské války s Aeneem v popředí a neopomněl nechat rozvinout mýtus o Argonautech v souvislosti se získáním Řádu zlatého rouna.⁷⁸ Blízkou koncepci nalézáme také v leslieovské verzi v Novém Městě nad Metují.

Nepravidelná dispozice zámecké budovy dokládá, že vyrostla postupnými přestavbami na středověkém základu, přičemž čtyřkřídle uspořádání je

výsledkem renesanční úpravy z roku 1568. Další zásadní přestavby, proběhnuvší za Waltera Leslieho, čtyřkřídlý půdorys zachovaly a v jeho rámci se nyní pokusím rekonstruovat původní rozvržení prostor. Těžiště oslavy hraběte Waltera Leslieho a jeho rodu je soustředěno do dvou velkých sálů severozápadního křídla. S ohledem na orientaci zámku je důležitost prostor logicky strukturována, hlavní sál je v rámci severozápadního křídla více směřován k severní věži, tedy vstupnímu průčelí (s okny do nádvoří a zahrady), zatímco tzv. malý sál se nachází v západním nároží zámku, směřujícím do zahrady. Koncepce dvou velkých sálů představovala relativně obvyklou palácovou strukturu, kde ke společenským prostorám náležely hlavní reprezentační sál a jídelna,⁷⁹ jako je tomu i v Novém Městě. Rovněž v pozdější umělecké teorii bylo doporučováno užití dvou sálů, jak dokazuje o několik desetiletí mladší traktát Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister, oder Architectura civilis*. Autor v něm navrhuje budování sálu hlavního – audienčního a sálu promenádního – tanečního.⁸⁰

Hlavní sál s homérovskými příběhy, akcentující vojenské úspěchy a slávu rodu Leslieů, potažmo tedy stvrzující legitimitu jeho vlády, plně odpovídá ikonografii doporučované teoretiky decora pro výzdobu obdobných prostor. Například Giovanni Battista Armenini, jehož spis *De'veri precetti della pittura* byl určen zejména malířům a milovníkům umění, přinesl hierarchii spojující ikonografii s místem a jeho příslušnou funkcí, čemuž se věnoval ve třetí a poslední knize tohoto díla.⁸¹ Za nejvýznamnější prostor paláce považoval Armenini pochopitelně velký sál, pro nějž by se měla volit témata velkých mužů a jejich heroických skutků. Hrdinské činy představovaly ctnostné vzory pro pozorovatele a mohly jim nastavit příkladné zrcadlo. Na nejnižším hierarchickém stupni se v rámci výzdobných programů nacházela antická mytologie, tedy tzv. poesie.⁸² Vizualní prezentování „historicky zaručené“ události podle Armeniniho náleželo výzdobám sálů nejvyšší reprezentace. Protikladem historie, pravdivého příběhu, byla básnická fikce, favola, a rozdíl mezi nimi se v Armeniniho době staly předmětem diskusí v poetologii a umělecké literatuře. Pro státní nebo církevní reprezentaci měla být volena podle decora adekvátní tematika, tedy příběhy historicky pravdivé, a ne výplody básnické fikce. Historicky ověřené skutky významných mužů (*fatto storico profano*) byly vhodné rovněž pro sály knížat, pokud tyto náležely mezi veřejné prostory.⁸³

Novoměstský hlavní sál, zaplněný „historicky ověřenými skutky významných mužů“, kteří hrdinně bojovali v trójské válce, souzní dokonale s předepsanou funkcí. Vedlejší menší sál se nese rovněž v reprezentativním duchu, zejména odkazem k Řádu zlatého rouna a heraldickou složkou, nicméně hlavní ikonografická linie reflektuje cykličnost dne a ročních období v souladu

s ovidiovskými poesiemi. Podobná tematika, držíme-li se přísných kategorií decora, nejlépe koresponduje s jídelnou či prostorami spjatými se zahradami, což se ani v Novém Městě nemíjí s danou teorií.⁸⁴

Do severozápadního křídla novoměstského zámku ústí vyzdobené pokoje jihozápadního a severovýchodního křídla, z jejichž ikonografických specifik a heraldických komponent lze vyslovit hypotézu o původním rozložení apartmánů. Počítáme-li s tradičním rozdělením křídel na dámské a pánské apartmá, hraběcí pokoje by spíše odpovídaly severovýchodní, průčelní části zámku. Od předpokojů s leslieovskými standartami prolíná výzdobou emblematická složka kombinovaná s válečnicko-imperiální notou. Naopak s hraběčným apartmá by více korespondovala ikonografie jihozápadního křídla. Zde se předpokojí s Apolónem, Paridovým soudem a bohyní Flórou dostáváme do parádní ložnice, v níž je akcentováno spojení rodů Dietrichsteinů a Leslieů. Alegorická malba, oslavující tento sňatek za přítomnosti personifikovaných ctností, je obkroužena exemplary příkladných žen, jež vynikaly ctnostmi a věrností (Lukrécie, Sofonisba, Dido). Podobnou ikonografií s morálním podtextem, která má ženě ukázat patřičný vzor pro manželství, nalézáme také ve výzdobě jiných rezidencí. Za mnohé lze poukázat na dekorování rožmberské vily Kratochvíle, kde „femininní“ ikonografii apartmá Polyxeny Rožmberské z Pernštejna detailně interpretoval Ondřej Jakubec.⁸⁵

Navržené rozmístění je však ryze hypotetické a odvislé od ikonografické skladby maleb, nelze jej podpořit pramennými podklady. Nejstarším inventářem zámku je až soupis majetku pořízený po smrti Jakuba Arnošta Leslieho roku 1738. V něm bylo funkčně specifikováno vedle kaple s oratoří a sakristií pouze několik pokojů: hlavní sál, jídelna (malý sál), ložnice a vedle ní pokoj dědice. Z tohoto inventáře také vyplývá, že pokoje severovýchodního křídla byly využívány jako hostinské. Jiná identifikace apartmánových částí, například genderová, se tu neobjevuje. V této souvislosti je však nutno podotknout, že situace logicky vyplývá ze skutečnosti, že manželka Jakuba Arnošta Leslieho, Aloisie Josefa Františka z Liechtensteina, byla v té době již dva roky po smrti. Inventář pořízený se sedmdesátiletým odstupem od skonu Waltera Leslieho má tak jen ryze orientační charakter a přináší spíše informace (či lépe potvrzení) o funkci hlavních společenských prostor zámecké rezidence.

Malířský celek Nového Města nad Metují každopádně výběrem témat dokládá existenci promyšleného ideového konceptu, který sloužil všemi prostředky k akcentaci vladařské autority, čehož důkazem je rovněž formální stránka Harovníkových maleb. Výše zmíněná závislost na grafických zdrojích nepředstavuje, ostatně jako u všech sledovaných malířských realizací, pouhý kompilační

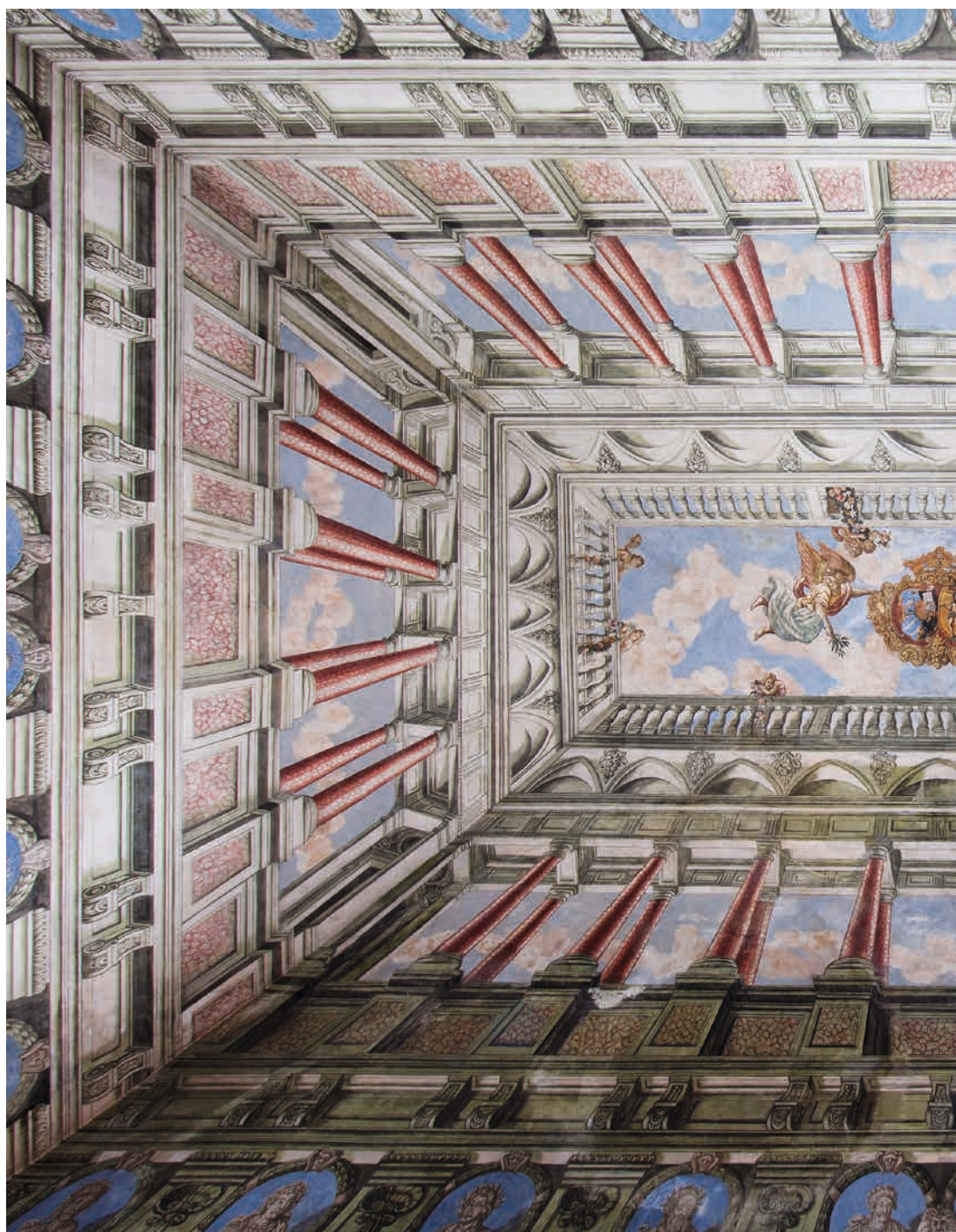
způsob práce, nýbrž standardní malířský postup v daném období. Ještě podstatnější je ovšem skutečnost, že Harovník v Novém Městě místy používal grafické předlohy pouze jako formální a kompoziční inspiraci a obsahovou stránku výjevu měnil. Nejlépe viditelný je tento princip v hlavním sále, kde z Aliance lilii a růží vznikla Oslava rodu Leslieů. Uvedené postupy svědčí o promyšleném a jasném konceptu, spoluvytvářeném patrně za spoluúčasti poučeného objednavatele či konceptora.

Novoměstské malby v kontextu Harovníkovy tvorby

Další potvrzení svébytnosti novoměstské zakázky dokládá její komparace s jinými Harovníkovými malbami, na nichž jsou ztvárněny stejné či blízké ikonografické motivy. Nejblíže této prestižní zakázce stojí Harovníkova výmalba Lobkovického paláce v Praze na Hradčanech, stvrzená smlouvami s umělcem vročenými do prosince roku 1664 a července roku 1665.⁸⁶

V Lobkovickém paláci se v prostorách předsálí opakuje Caesarův triumf ve velmi podobném provedení jako v Novém Městě, jen s přidáním většího množství postav vzhledem k horizontálně delší výseči pro malbu. Jak bylo také zmíněno, výjev Hostiny olympských bohů v jídelně Lobkovického paláce se přibližuje variantě v novoměstském malém sále, tedy také jídelně, pro pražskou realizaci však Harovník využil zejména Greuterovu rytinu podle návrhu Pietra da Cortony z Ferrariho spisu *De florum cultura*. Poslední formálně shodný motiv představuje bohyně Thetis ve Vulkánově dílně (totožná ženská postava), zobrazená na jedné ze čtyř rohových scén v jídelně Lobkovického paláce. Zbývající kompozici tohoto drobného pole však, podobně jako některé další ovidiovské výjevy v jídelně Lobkovického paláce, Harovník vytvořil na základě slavných dřevorezů Virgila Solise z roku 1563.⁸⁷ To platí zejména pro malbu Únosu Ganyméda, na níž lze rovněž ukázat, že v Lobkovickém paláci a v novoměstském zámku pro shodné náměty volil jiné formální předlohy (Virgila Solise pro Lobkovický palác a Stefana della Belly pro Nové Město).⁸⁸

Z porovnávání Harovníkových malířských cyklů, z nichž zámek v Novém Městě nad Metují a Lobkovický palác v Praze představují ty nejrozsáhlejší, vyplývá, které grafické série používal a které měl v oblibě. U obou rezidenčních realizací nacházíme inspiraci stejnými grafickými předlohami, ač pro jiné ikonografické náměty, což dosvědčuje i opačný umělcův postup než posledně uvedený. Při práci na obou zakázkách se Harovník opíral o grafiky Ferrariho knihy *De florum cultura* (v Novém Městě u Flory bodnuté včelou a v Praze u Hostiny bohů) a shodně jej ovlivnila též módní francouzská grafika podle předloh Simona Voueta (zatímco v Novém Městě mu posloužil za vzor Dorignyho Merkur se



23 Fabián Šebestián Václav Harovník, výzdoba hlavního sálu zámku ve Štětce, 1669–1679.





24 Fabián Šebestián Václav Harovník, Gaius Julius Caesar, 1669–1679. Štětceň, zámek.



25 Aegidius Sadeler podle Tiziana, Gaius Julius Caesar, 1608, lept a mědirytina.

třemi gráciemi a Trestání Chrona, v Lobkovickém paláci vycházel z kompozice ročních dob podle předloh Simona Voueta, které tu spolu s personifikacemi světtadílů pokrývají velkou plochu jídelny).⁸⁹

Detailní formální porovnání Harovnickových malířských realizací odhaluje dva základní přístupy v jejich zpracování: ztvárnění stejné ikonografie za použití jiných předloh a ztvárnění různé ikonografie opřené o stejné série grafik. Přičemž oba tyto přístupy pravděpodobně dokládají snahu po svébytnosti a jisté „originalitě“ každé z maleb. Formální blízkost jednotlivých zakázek je tedy spíše iluzorní a mnohem rafinovanější, než se na první pohled může zdát.

Jinou polohu Harovnickovy produkce představuje výmalba hlavního sálu zámku ve Štětceň, kam se malíř přesunul na sklonku šedesátých let 17. století. S Novým Městem nad Metují ovšem Štětceň nepojí jen společný freskař, Fabián Šebestián Václav Harovník, ale také osudy konfiskovaného majetku, získaného nově se etablojícími šlechtickými rody pobělohorského období. Snad i z tohoto důvodu se též ve Štětceň, podobně jako v Novém Městě, prosadila tematika velkých vojevůdců a vládců.

Jan Antonín Losy z Losinthalu a Štětceň

Konfiskační historie se ve Štětceň začala psát roku 1622, kdy bylo panství odebráno protestantské rodině Malovců z Malovic a po několika prodejích jej

císař Ferdinand III. daroval roku 1648 Janu Antonínovi Losymu z Losinthalu (cca 1600–1682) odměnou za poskytnutí finanční pomoci ve válce se Švédy. Jan Antonín Losy pocházel z grisonské šlechtické rodiny, původně usazené v městě Piuro, které zničila roku 1618 kamenná lavina.⁹⁰ Hrabě Losy po získání štýrské domény postupně majetkově expandoval a ke svému panství připojil ještě Řepici, Sluhy, Ctěnice, Vintířov a následně i Tachov. Současně s rozšiřováním panství stoupal Jan Antonín Losy na společenském žebříčku. Roku 1647 byl povýšen Ferdinandem III. do rytířského stavu, posléze roku 1648 do panského stavu a nakonec se v roce 1655 zařadil mezi říšská hrabata.⁹¹

Zámecká budova, která v této době ve Štěkni stála, byla zmíněna v zápisech desek zemských již k roku 1543. Podle těchto dokladů vybudovali zámek Kavkové z Řičan, nicméně další přestavby a interiérové vybavení jsou spojeny až s mladším obdobím. Jan Antonín Losy z Losinthalu stojí za raněbarokní přestavbou zámku, která však zachovala původní renesanční uzavřený čtyřkřídlý půdorys budovy. Dnešní podoba zámku je výsledkem ještě mladších stavebních aktivit, spojených s rodem Windischgrätzů, které proběhly nejpozději v prvních desetiletích 19. století. Ty respektovaly stávající dispozici, avšak daly zámku klasicistní novou fasádu s trojúhelnými štíty.⁹²

Podle Sommerova popisu z roku 1840 měl být zámek ve Štěkni bohatě interiérově dekorován – zmiňována je kaple sv. Barbory, velký sál a 69 pokojů.⁹³ Je nelehké posoudit, zda a z kolika místností původní malovaná výzdoba zmizela, nicméně dnešní stav odkrývá malby ze 17. století v prostorách kaple,⁹⁴ hlavního sálu a dvou místností *piana nobile*.

Hlavní sál

Veškerá dosavadní uměleckohistorická pozornost se soustřeďovala, vcelku pochopitelně a oprávněně, na nejreprezentativnější část objektu, hlavní zámecký sál. Freska pokrývající celou plochu neckové klenby stropu je dílem Fabiána Šebestiána Václava Harovníka, jehož předpokládané působení ve Štěkni se vracuje do let 1669–1679.⁹⁵ Harovník ve Štěkni otevřel prostor pro ústřední malbu bohatou architektonickou strukturou, v jednom patře prolomenou sloupovím a na vrcholu uzavřenou balustrádou [obr. 23]. Architektonická složka vyrůstá z masivní iluzivní substrukce římsy, dekorované chiaroscurovými medailony imperátorských bust. Nástrovní freska hlavního sálu vnáší do nástěnné malby 17. století jednu z nejranějších realizovaných kvadratur u nás, jejíž východiska tkví v aktuálně užívaném polyfokálním systému. Martin Mádl v této souvislosti předpokládá, že znalosti moderních konstrukcí iluzivní architektury mohl Harovníkovi zprostředkovat některý z italských umělců působících v té době ve střední Evropě.⁹⁶

Podél celé místnosti obíhá pás portrétních medailonů, v jehož linii jsou seřazeni imperátoři, monarchové a další významné osobnosti převážně antického světa: 1. Marcus Ulpius Traianus, 2. Lucius Septimius Severus, 3. Marcus Antonius, 4. Gaius Iulius Verus Maximinus, 5. Gaius Messius Quintus Traianus Decius, 6. Lucius Domitius Aurelianus, 7. Gaius Aurelius Valerius Diocletianus, 8. Flavius Valerius Constantinus – Konstantin Veliký, 9. Flavius Valentinianus, 10. Flavius Theodosius – Theodosius Veliký, 11. Flavius Gratianus, 12. Flavius Pitrus Sabba- tius Iustinianus, 13. Marcus Tullius Cicero, 14. Publius Cornelius Scipio Africanus, 15. Gnaeus Pompeius Magnus, 16. Godefroy z Bouillonu, 17. Nínós, 18. Kýros II., 19. Alexandr Veliký, 20. Gaius Iulius Caesar, 21. Gaius Iulius Caesar Octavianus – Augustus, 22. Tiberius Iulius Caesar Augustus, 23. Gaius Caesar Augustus Germanicus – zv. Caligula, 24. Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus, 25. Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus, 26. Servius Sulpicius Galba Caesar Augustus, 27. Marco Salvius Otho, 28. Aulus Vittelius, 29. Titus Flavius Vespasianus, 30. Titus Flavius Vespasianus, 31. Titus Flavius Domitianus, 32. Publius Aelius Hadrianus.⁹⁷

S ohledem na receptivní charakter Harovníkovy tvorby se dá předpokládat, že i v případě maleb hlavního sálu zámku ve Štěkni plně využil předlohoého potenciálu grafických sérií. Pro řadu římských portrétů zmínil Petr Svojanovský, jako jednu z možností, portrétní cyklus starověkých imperátorů z ruky dvorního rytce habsburských císařů Martina Roty.⁹⁸ Předlohy skutečně pocházejí z okruhu manýristických grafiků, ale z odlišné série a za tou stojí rudolfínský mistr Aegidius Sadeler. Ten v kompendiu dvanácti grafických listů reprodukoval slavné Tizianovy malby vytvořené ve spolupráci s Bernardinem Campim v letech 1536–1540 pro Gabinetto dei Cesari v mantovském Palazzo Ducale.⁹⁹ Sadelerovým vzorům, pouze redukováným z grafických polopostav do malovaných poprsí, přesně odpovídají následující štěkeňské busty: Julia Caesara [obr. 24, 25], Caliguly, Tiberia, Servia Galby, Aula Vittelia, Salvia Othona, Octaviana Augusta, Nerona, Claudia, Tita, Vespasiana a Flavia Domitiana. Pro zbývajících dvacet portrétů Harovník nepochybně využil grafických zdrojů, jejich specifikaci se snad v budoucnu podaří objasnit.

Přeneseme-li pozornost na obsahovou stránku imperátorské galerie a na výběr velkých mužů, propojují se tu starověcí římsí vládcové předkřesťanského období s křesťanskými císaři (Konstantin Veliký, Theodosius), vojevůdci (Scipio Africanus, Alexandr Veliký, Godefroy z Bouillonu) a starozákonními monarchy (Nínós, Kýros). K významným mužům byl přiřazen ještě slavný řečník a filozof Marcus Tullius Cicero. Každopádně má portrétní galerie hlavního sálu připomínat skutky velkých mužů, jejichž ctnosti, odkaz a sláva mají charakterizovat

objednavatele malířské výzdoby. To se projevuje také na malbě samotné. Oslava Jana Antonína Losyho z Losinthalu a jeho manželky Anny Konstancie Kollerové z Lerchenriedu, s níž se oženil 1. listopadu roku 1643, korunuje střed stropu v podobě neseného aliančního erbu. Zdobený půlený erb přidržují symetricky z každé strany okřídlené postavy dvou Géníů, mající v druhé ruce olivové ratolesti. Erb s Génii zabírá většinu oblačného pásu, který se otevírá nad iluzivní architektonickou konstrukcí sálu, a aby byl dojem prolomeného prostoru umocněn, Harovník umístil za vrcholovou balustrádu osm skupinek putti sypaných z výše na diváky květy z bohatých girland.

Apartmá – Mocní vladaři Danielova proroctví

Malířská výzdoba Štěkně pokračuje v dalších dvou pokojích původního apartmánu, jejichž ikonografie v jistém směru navazuje na ideovou koncepci hlavního sálu. Strop první z dvojice místností je dělen na pět velkých zrcadel, které v rozích doprovázejí čtyři drobné kartuše s malbami monochromních florálních rozvilin. Pět figurálních kompozic stropu se opět opírá o slavné manýristické rytiny. Ve středním čtvercovém poli je jezdeckým portrétem oslaven vítězný král Kýros, doprovázený medvědem a přemáhající krále Nína [obr. 26].

Zakladatel perské říše Kýros se tedy ve Štěkni objevuje podruhé, prvně byl připomenut v hlavním sále v rámci galerie velkých mužů. V této místnosti má jeden z největších dobyvatelů starověku ústřední pozici. Král Kýros, jehož osudy vešly ve známost zejména díky Hérodotovi, Ktésiovi a Xenofóntovi, byl na základě textu Izaiášova proroctví oslavován též jako osvoboditel židovského lidu z babylonského zajetí („*Toto praví Hospodin o svém pomazaném, o Kýrovi: „Já jsem ho uchopil za pravici, pošlapu před ním pronárody, rozvážu opasky na bedrech králů, zotevírám před ním vrata, brány už nebudou zavírány“*“; Iz 45, 1).¹⁰⁰

Malba do barevné varianty přesně převádí černobílou předlohu, kterou představuje mědirytina Adriaena Collaerta, vytvořená podle návrhu Maartena de Vose. Závislost malovaného pole na svém vzoru je zcela bezvýhradná, včetně detailů, jakými jsou architektonický prospekt na pravé straně či nápis CYRUS MAIOR [obr. 27]. Na rytině, potažmo malbě, je Kýros ukázán jako zakladatel druhé světové říše, nesoucí vlajku se symbolem skopce, přičemž z mořských vln vedle něho povstává medvěd. Symbolika medvěda vzešla z návaznosti na text Danielovy vize o čtyřech monstrech vystoupivších z rozbořeného moře (Da 7, 2–8). Zvířecí monstra v Danielově snu reprezentovala čtyři mocné vladaře: „*Ta čtyři velká zvířata, to čtyři králové povstanou v zemi“* (Da 7, 17), s nimiž byli postupně ztotožněni Nínós (okřídlený lev), Kýros (medvěd), Alexandr



26 Kýrós, 1669–1679. Štěkeň, zámek.



27 Adriaen Collaert podle Maartena de Vose, Kýrós, mědirytina, devadesátá léta 16. století.

Veliký (čtyřocasý a čtyřhlavý panter) a Caesar (strašlivá chiméra s železnými zuby, kovovými drápy a deseti rohy). Právě těmto vládcům byl věnován rytecký cyklus Adriaena Collaerta.¹⁰¹

Collaertovy grafické listy pracují s ikonografií, jež má delší a bohatší tradici a kontinuitu. Symbolika čtyř světových monarchií byla využita mimo jiné také na frontispisu *Neue Kaiserchronik* Ottavia Strady, za jehož návrhem stojí Matthäus Merian. Zde se čtyři monarchové objevují s příslušnými monstry

28 Mínós a Skylla, 1669–1679. Štěkeň, zámek.



29 Crispijn de Passe, Mínós a Skylla, 1602, mědirytina.



Danielovy vize ve štítu.¹⁰² Další doklad monarchické geneze stavící na konceptu čtyř monarchií představuje augsburský jednolistový tisk *Colossus monarchicus statua Danielis* z ruky Tobiase Konrada Lottera.¹⁰³ Stejně tak využívala tohoto konceptu habsburská programatika, podporujíc tak ideu pokračování dynastické linie od Julia Caesara přes Karla Velikého k císařům habsburského rodu. Vídeň tak byla nahlížena v roli novodobého Říma.¹⁰⁴ Čtyři světové říše zastoupené personifikacemi doprovázenými monstry z Danielova snu jsou vkomponovány rovněž do sochařského celku brněnského Parnasu.¹⁰⁵ Reprezentanti čtyř monarchií vystupují v pořadí, v jakém byli uvedeni výše, také v hlavním sále štěkeňského zámku, kde za Nínem následuje Kýros, Alexandr Veliký a Gaius Julius Caesar.

Starověkého vládce Kýra obklopují čtyři narativní scény, tematicky se přesouvající od historické linie k mytologické, konkrétně ovidiovským poesím.



30 Nínós, 1669–1679.
Štěkeň, zámek.

Všechny čtyři mají společnou formální předlohu v podobě grafických listů nizozemského rytce Crispijna de Passeho. Jeho grafický cyklus ovidiovských rytin o celkovém počtu 134 zobrazení byl vydán tiskem roku 1602 v Kolíně nad Rýnem a do jisté míry „parafrázoval“ starší salomonsko-solisovské dřevorezy *Metamorfóz* z poloviny 16. století.¹⁰⁶ Pro Štěkeň byly z početné série Crispijna de Passeho zvoleny poměrně populární ovidiovské příběhy.

První pole ukazuje boha Merkura, kterak hrou na šalmaj uspává stookého pastýře Arga, jenž střežil stáda bohyně Junony. Druhé pole je věnováno tragickému konci mladých milenců Pýrama a Thisbé pod vzrostlou moruší, třetí vypráví o úspěšném lovu na kalydónského kance a oslavuje jeho přemožitele, Meleagra a Atalantu. V posledním poli je zobrazen král Mínós přijíždějící k hradbám Nísy, z nichž shlíží princezna Skylla, která právě v onom okamžiku podlehla kouzlu krétského panovníka [obr. 28, 29].¹⁰⁷ Z Ovidiova textu byly zvoleny dva příběhy milostné (Pýramos a Thisbé, Mínós a Skylla) a dva motivy přemožení silného nepřítele (Merkur a Argos, úspěšný lov na kalydónského kance). Král Mínós coby jeden z velkých panovníků odpovídá převládající vladařské ikonografii štěkeňských maleb. Ostatně v některých ikonografických programech byl Mínós zařazován mezi čtveřici světových monarchů, což ukazuje například



31 Květinová váza,
1669–1679. Štětěň, zámek.



32 Květinová váza, lept.
Jean Le Pautre, *Vases a la
moderne inuentez et grauez
par I. le Pautre*, Paris 1659.

jantarový trůn vytvořený pro císaře Leopolda I. kolem roku 1677.¹⁰⁸ Vítězství nad strašlivým kalydónským kancem se zase zařadilo k symbolickému aparátu zdůrazňujícímu nastolení míru po válečných útrapách.¹⁰⁹ Volba Pýrama a Thisbé také dává smysl, neboť tito mladí babylonští milenci se scházeli u hrobu krále Nína, poraženého zobrazeným králem Kýrem.

Než byl král Nínós přemožen Kýrem, patřil sám k největším monarchům, což tematizuje malba druhé z místností apartmá. Nínós je tu reprezentován jako vítězný panovník na koni nesoucí standartu, kterak překračuje tělo poraženého protivníka [obr. 30]. Obdobně jako v případě krále Kýra je výjev zasazen na mořské pobřeží s průhledem na velkolepé město. Z moře povstává okřídlený lev, první z monster Danielovy vize. Nápis na malbě nás nenechává na pochybách, že jde právě o legendárního asyrského panovníka Nína (také zvaného Nimrod), který byl později pokořen Kýrem a který byl rovněž zařazen do série portrétních bust hlavního sálu. Příbuznost se zpodoběním krále Kýra ve vedlejší místnosti není náhodná, ale jak bylo naznačeno výše, souvisí se stejnou grafickou řadou, vytvořenou Adriaenem Collaertem podle návrhů Maartena de Vose. Do série věnované čtyřem velkým vládcům starověké historie ještě náležejí Alexandr Veliký a Julius Caesar.¹¹⁰

Scénu s králem Nínem doplňují v rozích místnosti čtyři kruhové malby, akcentující ve svém středu bohatě zdobené zlaté vázy, umístěné na podstavcích. Vystavené vázy obdivují kolem nich seskupení diskutující diváci [obr. 31]. Dekorativnost a velikost váz podtrhují květinové pugéty, které jsou do nich vloženy. Ani v případě těchto drobnějších kompozic se malíř nespolehl na vlastní invenci a obrátil se opět k obligátním grafickým inspiracím. Zde však použil mnohem modernější rytecký cyklus, pocházející z francouzské dvorské produkce. Sérii prvotřídních leptů váz navrhl rytec a designér Jean Le Pautre a pod titulem *Vases a la moderne inventez et gravez par I. le Pautre* byla publikována v Paříži roku 1659 Pierrem-Jeanem Mariettem [obr. 32].¹¹¹

Ikonografická koncepce maleb ve Štěkni

Jan Antonín Losy z Losinthalu si zvolil imperátorské a vladařské vzory, které dekorují hlavní sál i pokoje piana nobile. Ráz výzdoby je nesen ve vrcholné reprezentativním duchu, potvrzujícím úspěšnou kariéru objednatele i jeho společenské aspirace. Ve Štěkni upoutá podvokráte zvolené téma orientálních vládců Nína a Kýra, což zejména v případě druhého zapadá do širšího dobového kontextu.

Zdrojem informací o životě a činech Kýra byly panovníkovy hagiografické biografie, sestavené Xenofontem a v raném novověku většinou nazývané

cyropaedie. Xenofón, jenž upřednostňoval monarchistickou orientální vládu nad athénskou demokracií, popsal Kýra jako velkého muže, zakladatele císařství a předchůdce Alexandra Velikého. Xenofontův odkaz rezonoval kolem poloviny 17. století zejména ve Francii. V letech 1649–1653 byl publikován monumentální deseti svazkový román *Artamène ou le Grand Cyrus* Madeleine de Scudéry a v roce 1659 vyšel tiskem francouzský překlad Xenofontova díla *La Cyropédie* z ruky Françoise Charpentiera. Kýros se posléze ve trojím provedení objevuje v rámci výzdoby Grands Appartements ve Versailles.¹¹²

Vezmeme-li v úvahu Sommerovy zmínky o mnohem rozsáhlejší výzdobě zámeckého komplexu, vybízí dvojice štěkeňských světovládců k úvaze, zda výmalba nepokračovala v dalších prostorách a neuzavírala ikonografický koncept rovněž zpodobněními Alexandra Velikého a Julia Caesara podle Collaertových rytin.

Collaertovy grafiky náleží do nizozemské grafické produkce, která se stala hlavním inspiračním zdrojem pro štěkeňské malby. Vedle Collaertových kompozic se zdejší fresková výzdoba opírala ještě o tisky Sadelerovy a Crispijna de Passeho. Jedinou výjimku z celkově nizozemského ladění malířských inspirací představují dekorativní vázy převzaté z díla Jeana Le Pautra.

Ve Štěkni je rovněž do jisté míry kombinována mytologická a biblická látka. Starověcí vládci Nínós a Kýros jsou na štěkeňských výjevech srovnáváni s monstrem z Danielova proroctví a jejich přítomnost je každopádně zjevným rozvedením imperátorské ikonografie hlavního zámeckého sálu. Objednavatel výzdoby Jan Antonín Losy z Losinthalu se tak ideově hlásí ke vzorům slavných vojevůdců a vládců. Vidíme tu tedy podobný koncept jako na zámku v Novém Městě nad Metují. Příběhy velkých mužů a vojevůdců mají nastavovat morální zrcadlo přítomným a stávat se *exemplum virtutis*, s nímž je srovnáván sám objednavatel.

Cesty duše a Carpofo Tencalla /

Fabián Šebestián Václav Harovník se mezi domácími tvůrci držel na výsluní díky své všestrannosti a schopnosti vytvářet větší freskové cykly, ale nemohl uspokojit potřeby veškerých potenciálních zákazníků. Nedostatek kvalitních domácích malířů či malířů vůbec schopných pojednat větší klenební plochy vedl mnohé objednavatele k tomu, že zadávali zakázky umělcům z jiných regionů. To náleželo k hojně uplatňované praxi, což v průběhu 17. století dokazuje řada příkladů. Nabízela se možnost využít zejména služeb početných skupin vlášských řemeslníků, kteří proudili do Zaalpí za obživou po několik generací. K nim patřil také ticinský mistr Carpofo Tencalla (1623–1685), který od poloviny 17. století zasáhl do české a moravské umělecké produkce. Svými malířskými schopnostmi výrazně převyšoval kvalitativní průměr lokálních autorů. Byl skutečně jediným, kdo do nástěnné malby v českých zemích po polovině 17. století vnesl kombinaci bravurní techniky a svěží barevnosti.¹¹³ Zmíněné kvality zaručily Carpofovi okamžitou popularitu mezi středoevropskými objednavateli a poptávka po jeho malbách brzy převyšovala malířovy časové možnosti.

Ferdinand z Verdenberga a Náměšť nad Oslavou

Pro dekorování zámeckých prostor v Náměšti nad Oslavou si Carpofo Tencallu vyvolil hrabě Ferdinand z Verdenberga (1625–1666), druhý z řady majitelů Náměště z tohoto rodu, a to patrně na doporučení Miklóse Pálffyho, bratrance Ferdinandovy první manželky Marie Zuzany z Puchheimu. Pro Miklóse Pálffyho totiž Carpofo Tencalla pracoval roku 1655 na výzdobě zámku na Červeném Kameni.¹¹⁴ Majetek v Náměšti, Rosicích a Troubsku získal do držení Ferdinandův otec, baron Jan Křtitel z Verdenberga, který jej zakoupil skrze Albrechta z Valdštejna v pozici prostředníka od Karla staršího ze Žerotína roku 1628. Tehdy Karel starší ze Žerotína odešel do emigrace a opustil panství, které bylo v držení rodu Žerotínů po několik generací. Za jeho otce, Jana Bedřicha staršího ze Žerotína, byl v Náměšti nad Oslavou na místě původního středověkého hradu vystaven, pravděpodobně v letech 1572–1579, renesanční zámek.¹¹⁵

Jan Křtitel z Verdenberga, nový vlastník Náměště, vystudoval práva v Pavii a poté působil na dvoře Ferdinanda Štýrského, po jehož zvolení císařem se

zařadil mezi přední dvořany. Roku 1620 se stal kancléřem rakouské dvorské kanceláře a císařským komořím, v roce 1623 byl povýšen do stavu svobodných pánů a roku 1630 následovalo udělení dědičného hraběcího titulu. S politickým postupem vzrůstaly rovněž Verdenbergovy majetky, získal panství v Dolním Rakousku, Kraňsku a na Moravě. Léta úspěšné kariéry ale skončila s nástupem Ferdinanda III. na trůn a nastolením nových poměrů na císařském dvoře. Nově jmenovaný císař se rozhodl obnovit politickou garnituru a služeb oblíbenců svého otce přestal využívat. Jan Křtítel se stáhl do politického ústraní a soustředil se na správu svých panství a podporu církevních institucí, konkrétně vybraných katolických řádových korporací. V pozici stavebníka v Náměšti nad Oslavou vystupuje v souvislosti se zakázkou výstavby kostela sv. Jana Křtitele.¹¹⁶

Po smrti Jana Křtitele z Verdenberga připadl majetek jeho synovi, hraběti Ferdinandu z Verdenberga, jenž na vídeňském dvoře zastával post císařského rady a komořího. Ve Ferdinandových službách v pozici dvorního stavitele působil Antonio Porta. Podle kamenné desky na nádvoří náměšťského zámku došlo právě za Ferdinanda k úpravám zámecké budovy.¹¹⁷ Ty zahrnovaly mimo jiné sál v přízemí jižního křídla s přilehlou menší prostorou, která sloužila v průběhu 17. století jako sala terrena.

Sala terrena – Osudy Psýché, cesta duše k Bohu

Sala terrena náměšťského zámku, později upravená na knihovnu, nese na celé ploše rozsáhlé valené klenby kvalitativně výjimečný soubor maleb Carpofora Tencally. Barevně živý a ve srovnání s ostatní freskařskou produkcí v Čechách a na Moravě ve sledovaném období nadprůměrně kvalitní malířský celek se recentně vročuje již do let 1656–1657, na rozdíl od předešlých datací do let 1674–1675.¹¹⁸

Hlavní ikonografická a narativní osa výmalby se koncentruje do velkých oválných polí na vrcholu klenby. Přináší výjevy ze slavného příběhu Amora a Psýché vycházející z textu *Zlatý osel* římského spisovatele Lucia Apuleia [obr. 33]. Mýtus si udržel svou oblibu i ve středověku díky pozdně antickému mytografovi Fabiu Planciadu Fulgentiovi a od dob renesance byl dále nově zpracováván. Výrazné popularizace se mu dostalo zejména skrze Giovanniho Boccaccia, který jej zařadil do svého spisu *La genealogia de gli dei de gentili*.¹¹⁹ Bájí proslavila též italská renesanční malba: Nejranější příklady z období 14. století náležejí k výzdobám privátních prostor, kde se uplatňovaly na nástěnných panelových dekoracích (*spalliera*) a svatebních truhlicích (*cassoni*). Nejstarší známý freskový cyklus s Amorem a Psýché se nachází v sídle ferrarských vévodů, Ville Belriguardo, kde malby na objednávku ferrarského vévody Ercola I. vytvořil malíř Ercole de' Roberti roku 1493.¹²⁰ Záhy začaly vznikat další rozsáhlé malířské



33 Carpofero Tencalla, nástropní malby sala tereny (ve středním poli Psýché spatřuje Amora), 1656–1657. Náměšť nad Osavou, zámek.

cykly na toto téma, z mnohých jmenujme kupříkladu tři vlivná zpracování: Raffaelovo z římské Villy Farnesina z roku 1518, Giulia Romana z mantovského Palazzo del Tè z let 1526–1528 či Perina del Vagy z Andělského hradu v Římě datované do let 1545–1546.¹²¹ Významové konotace těchto realizací často odkazovaly k Boccacciovu výkladu, kde Psýché ztělesňuje duši tesknící po nebeské lásce, kterou reprezentuje Amor. K hříchu duši svádějí našeptávačky v podobě zlostných sester Psýché, nicméně po překonání všech nástrah se duši dostává vytoužené nebeské lásky.¹²² Další důležitý výkladový aspekt pak upozorňuje na svatební rozměr těchto děl, spjatý s objednavatelskou reprezentací.¹²³

Carpofero Tencalla v Náměšti formálně vyšel právě ze slavných italských renesančních předchůdců, neboť využil grafického cyklu inspirovaného Raffaelovými freskami ve Ville Farnesina, za jehož publikováním stál jeden z nejvýznamnějších římských vydavatelů poloviny 16. století, Antonio Salamanca. Tato oblíbená rytecká série s výjev z příběhu Amora a Psýché se pak během 16. a 17. století dočkala dalších reedic.¹²⁴

Fresku v Náměšti však odlišuje od výše jmenovaných renesančních maleb jeden velký rozdíl, a to jiné vyústění příběhu. Náměšťská ikonografie má mnohem pesimističtější ladění a vedle první scény, představující unesenou dívku Charité a stařenu vyprávějící příběh, byly pro sala terrenu zvoleny motivy, které líčí

odloučení Amora a Psýché a sestup Psýché do podsvětí. V jednotlivých polích jsou zpodobeny tyto výjevy: stařena vypráví Charité příběh o Amorovi a Psýché, Zefyr snáší Psýché ze skály, Psýché v ložnici spatřuje Amora, Amor opouští Psýché, Psýché pluje v Charónově bárce, Psýché a Kerberos a Psýché klečí před Proserpinou.¹²⁵ Na tento neobvyklý výběr scén a absenci šťastného rozuzlení příběhu v podobě svatby Amora a Psýché, které patřilo k běžně užívanému repertoáru, upozornila již Ingeborg Schemper-Sparholz, jež považovala výjevy za aluzi na putování duše k Bohu.¹²⁶ Tuto obecnou ideu spojil s konkrétním objednavatelským kontextem Martin Mádl a přinesl novou, zcela přesvědčivou interpretaci maleb náměšťské sala terreny. Jeho analýza je založena na dobových textech, konkrétně pohřebních kázáních, z nichž lze dedukovat, že výjevy reflektují tragické životní okamžiky objednavatele výzdoby Ferdinanda z Verdenberga, jemuž v krátkém časovém sledu předčasně zemřely dvě manželky.¹²⁷ K tomuto výkladu, který je mnohem detailnější než jen jeho závěry uvedené na tomto místě, lze dodávat pouze drobnosti. Následující obecnější úvahy mají tedy za cíl již jen rozvinout stávající Mádlovy teze.

Hlavní narativní schéma s Amorem a Psýché je v dekoracích dalších malovaných polí sala terreny rozvíjeno hierarchicky v několika dalších okruzích, které ideově dotvářejí základní ideu cesty duše. Prvním okruhem, doplňujícím výjevy s Amorem a Psýché v kartuších výškového formátu, se stal výčet ctností, neřestí a stavů mysli, komponovaných podle textu a ilustrací Ripovy *Iconologie*. Ukazují se tu NEGLIGENZA (Nedbalost; žena s přesýpacími hodinami), AFFANNO. CORDOGLIO. RAMARICO (Trápení. Utrpení. Zármutek; muž deroucí si ránu v hrudi, v níž se mu do srdce zakusují hadi), ARDIRE MAGNANIMO E GENEROSO (Odvaha velkomyslná a ušlechtilá; muž zápasící se lvem), AMICITIA (Přátelství/láska; dívka se suchým kmenem, po němž se pne réva, a nápisovými páskami odkazujícími k trvání lásky: HYEMS, AESTAS – V zimě, v létě, LONGE ET PROPE – Daleko a blízko, MORS ET VITA – Ve smrti i v životě), ARROGANZA (Domýšlivost; dívka s pávem), AMORE VERSO IDDIO (Láska k Bohu; starý muž s rukou na obnažené hrudi), AMMAESTRAMENTO (Zdokonalování; muž se zrcadlem), ASSIDVITA (Snaživost; žena s přesýpacími hodinami), COGNITIONE (Poznání; mladá žena s knihou a pochodní), MALENCONICO PER LA TERRA (Melancholický pro zemi; muž s ovázanými ústy, knihou a váčkem), MODESTIA (Skromnost; žena se žezlem s okem), SANITA (Zdraví; žena se slepicí a hadem), LIBERALITA (Štědrost; žena se zlatým řetězem a rohem hojnosti), PREMIO (Odměna; muž s dubovou ratolestí, korunou a vavřínovým věncem), MALATTIA (Nemoc; muž v noční košili s šátkem kolem hlavy), MISERICORDIA (Milosrdenství; žena s olivovým věncem na hlavě a citrusovou ratolestí), HVMILTA (Pokora; žena s jehnětem),

RAGIONE (Rozum; korunovaná žena s mečem a lvem), EXPLORATOR (Vyzvědač; muž s okřídlenými botami a lampou), SINCERITA (Upřímnost; žena se srdcem a holubicí), STUDIO (Studium; muž s knihou, kohoutem a olejovou lampou), PRVDENZA (Obezřetnost; žena s morušovým věncem, zrcadlem a šípem).¹²⁸

Další doprovodnou ikonografickou linii představují malé štukové kartuše s monochromními malbami na klenebních pasech sala terreny, kterých bylo původně šestnáct (dnes je jedna z maleb zabílena). Výjevy do nich zakomponované jsou založeny na mytologické látce vycházející z oblíbeného textu Ovidiových *Proměn*. Výběr jednotlivých témat ani zde evidentně nebyl náhodný, nýbrž indikuje promyšlenější záměr, související s celkovou ideovou koncepcí sala terreny. Nepřehlédnutelnou spojitost má dvanáct polí příběhů, z nichž některé byly rozvedeny v několika narativních fázích. Scénami prolíná tematika tragických lásek končících smrtí, respektive proměnou některého z aktérů do zvířecí či rostlinné podoby.

První vypráví o lásce Pana, boha lesů, polí a stád, ke krásné nymfě Sýrinx, která však Panovu lásku neopětovala a prchala před ním. Když jí v útěku zabránila



34 Carpoforo Tencalla, Pýramos a Thisbé, 1656–1657. Náměšt nad Oslavou, zámek.

řeka Ládón, proměnila se v rákos. Další dvě pole souvisí s příběhem o Apollónovi a Dafné: jedno ukazuje zastřelení draka Pýthóna, což bezprostředně předchází vyprávění o Dafné, a druhé již představuje Apollóna s lukem běžícího v krajině a prchající Dafné, z jejíž hlavy a rukou vyrůstají větve s listy vavřínu. Následující dvojice polí vypráví příběh o Kefalovi a Prokridě: v prvním je zobrazena krajina se sedícím Kefalem, objímajícím Auroru, a v dalším krajina, v níž Prokris předává svému manželovi Kefalovi, oděnému v antikizující zbroji, jako dar na usmířenou kouzelný oštěp bohyně Diany, který nikdy neminul cíl.¹²⁹

Šesté a sedmé pole ztvárňují tragický příběh Pýrama a Thisbé, jednu z nejvlivnějších ovidiovských historií na téma nešťastné lásky završené tragickým koncem. Osud babylonského mileneckého páru, Pýrama a Thisbé, jejichž lásce rodiče nepřáli, je zachycen nejprve v momentu domluvené schůzky pod moruší, kam se nečekaně přišla lvice napít do fontány. Vyděšená Thisbé před ní prchla do jeskyně, cestou však ztratila šál, který rozlícená lvice potřísnila krví ze své tlamy. Pýramos, jenž přišel na smluvené místo později, našel pouze krvavý šál a v dálce spatřil odbíhající lvici. V domnění ztráty své milé se v zoufalství proklál dýkou. Když se ze svého úkrytu vrátila Thisbé, jak je vyobrazeno na dalším poli, spatřila mrtvé Pýramovo tělo a ukončila svůj život stejným způsobem. Krev milenců pak nasákla do země a vpila se do bílé moruše, jejíž plody se poté zabarvily do krvava. Od těch dob plodí moruše vedle bílých plodů také černé [obr. 34].¹³⁰

Linie tragických lásek pokračuje v poli zobrazujícím Apollóna a thráckou dívku Korónidu, která byla neprávem obviněna z nevěry. Apollón ji proto v hněvu zasáhl svým šípem, nicméně těsně před smrtí si Korónis vytrhla šíp z těla a svěřila se Apollónovi, že spolu s ní zabíjí i jejich nenarozené dítě. Apollón však dítě vyrval z matčiných útrob a svěřil je do výchovy kentauru Cheirónovi – vyrostl z něj bůh lékařství Asklépios. V devátém a desátém poli je rozvíjen příběh o Narcisovi. Do něho se zamilovala nymfa Echó, on však její lásku neopětoval. Echó byla potrestána Junonou tím, že dovedla opakovat pouze poslední slyšená slova, a Narcis, protože pohrdl láskou Echó, se zamiloval do svého obrazu ve vodě, utrápil se při pohledu na něj a byl proměněn v květ stejného jména.¹³¹ Poslední příběh s tragickým vyústěním vychází z textu desáté knihy Ovidiových *Metamorfóz*, který vypráví o Kyparisovi, Apollónově oblíbenci. Kyparisovým věrným průvodcem a milovaným zvířetem byl jelen ozdobený drahokamy. Mladík jej však nešťastnou náhodou zabil při lovu a ze zoufalství se pak proměnil v cypřiš.

S ohledem na předpokládanou souvislost náměštské ikonografie s nepřízní osudu objednavatele výzdoby a se ztrátou jeho dvou manželek nabývá motiv

lásky a smrti na aktuálnosti. Příběhy *Metamorfóz* byly v různých dobách naplňovány různými významovými konotacemi (jak bude ukázáno v komentáři k některým z nich) a ani v Náměšti se jejich smysl zřejmě neomezil na pouhou vyprávěcí rovinu představující nešťastné osudy milenců. Zdánlivě antagonistické spojení lásky a smrti, tedy principů *eros–thanatos* (láska–smrt), má v ikonografii dlouhou tradici, která sahá až k římským pohřebním reliéfům.¹³² V renesančním pojetí představovala protikladná síla lásky a smrti ve svém důsledku jednotu a byla ztotožňována se spojením duše s Bohem v momentu smrti. Ideu stoupání duše k Bohu a její nesmrtelnosti lze spatřovat jak v ústřední ikonografické linii s Amorem a Psýché, tak i v ovidiovských námětech, včetně těch, které k tragickým láskám přímo neodkazují.

K těm náleží poslední čtyři výjevy: Herkules zápasící s Achelóem, Deukalion a Pyrrha, Apollón a Marsyas a Ganymédés. Například stahování Marsyasa z kůže bylo vykládáno jako vstup duše na nebe a příběh Ganyméda uneseného Jupiterem na Olymp se stal rovněž předmětem různých interpretací.¹³³ Jedna z nich vychází z pozdního starověku, kdy Ganymédés na sarkofázích symbolizoval mystické posmrtné spojení duše s Bohem. Na tuto linii navázala i emblematická tradice. Například ve slavném textu *Emblemata* Andrey Alciatiho z roku 1531 představuje Ganymédés směřování k Bohu (*Desiderio verso Iddio*). Na propojení se smrtelností, respektive se zkušeností přesahující smrt v případě Ganyméda ukazuje také motto obklopující emblematický výjev z ruky rytce Crispijina de Passeho, jehož ilustrace doprovodily spis *Nucleus emblematum selectissimorum* Gabriela Rollenhagena z let 1611–1613. V něm je Únos Ganyméda doplněn textem *Non est mortale quod opto*. Novoplatonské interpretace přinesl také komentář k *Metamorfózám* Karla van Mandera (*Wtlegginghe op de Metamorphosis* coby pátá kniha Manderova spisu *Het Schilder-Boeck*), kde je zmíněna Ganymédova posmrtná transformace do znamení Vodnáře a zdůrazněna paralela s přijetím nevinné duše do nebe Bohem, opřena o biblickou citaci „*Nechte děti přicházet ke mně a nebraňte jim*“ (L 18, 16).¹³⁴ Ostatně mytografická literatura obecně pracovala s touto rétorikou, jak ukazují i starší práce, mezi jinými například *Mythologiae* Natala Contiho, kde se Únos Ganyméda spojuje jak se znamením Vodnáře, tak s ideou, že ty, které Bůh miluje, vyzvedá k sobě na nebe. Dále Conti zmiňuje s odkazem na Xenofonta, že Ganymédés byl vzat na nebe pro krásu své duše a svou moudrost.¹³⁵

Pokud jde o formální charakteristiku ovidiovských kompozic sala terreny v Náměšti, je zřejmé, že Carporo Tencalla vycházel ze známé a hojně užívané grafické série ilustrací Ovidiových *Metamorfóz* vytvořených Johannem Wilhelmem Baurem.¹³⁶



35 Carpofoforo Tencalla, *cammeini*, 1656–1657. Náměšt nad Oslavou, zámek.

V dalších polích klenebních pasů dotvářejí prostor sala terreny výjevy čtyř letících amoretů a osmi putti s hudebními nástroji. Do malých polí na vrcholu klenby pak Tencalla umístil monochromní postavy ležících mužů a žen. Některé z postav však svou ležící polohou, gesty a výrazem tváře vyjadřují strádání a utrpení, a doplňují tak motivy nešťastných lásek na sousedních obrazech. Jedná se o *cammeini*, monochromní malby napodobující reliéf kamejí či gem [obr. 35]. Blízké kompozice jsou známy z italského prostředí, konkrétně například z Bergama, z výzdoby baziliky Santa Maria Maggiore či Palazzo Terzi, kde grisaillové scény vycházejí z motivů kamejí, a proto se jim dostalo onoho terminologického označení *cammeini*.¹³⁷ Carpofoforo Tencalla pracoval přímo v Palazzo Terzi, tudíž se s danými dekoracemi zcela jistě setkal, přičemž záliba v antických kamejích náležela v této době k rozšířenému jevu.

Posledním okruhem námětů v sala terreně se stalo čtrnáct vyobrazení krajin (řek s mosty, venkovských stavení, hradů, pevností, kostelů, lodí na moři atd.) v menších polích lunetových výsečí.

Na velký sál sala terreny navazuje na západní straně menší místnost, která tvoří nároží západního a jižního křídla. Její klenba je pokryta malbami, jejichž formální aspekty zcela, a ikonografie částečně, navazují na hlavní sál sala terreny. V ústředních dvou velkých polích klenby jsou zobrazeni bohové Aurora a Apollón [obr. 36]. Apollón popohání své čtyřspřeží bílých koní a jeho sestra Aurora, bohyně ranního úsvitu, sype na zem z oblak květy. Auroru doprovází Lucifer s pochodní coby první ranní hvězda, Jitřenka.¹³⁸

Martin Mádl v souvislosti s přítomností bohů Apollóna a Aurory upozorňuje na jejich možný ideový vztah se ctnostmi zesnulé Verdenbergovy manželky,



36 Carpofo Tencalla, nástropní malby malého sálu sala terreny, 1656–1657. Náměšť nad Oslavou, zámek.

kteří byly vyzvednuty v textu pohřebního kázání, popisujícího ji coby „světlo ctnosti a slunce zbožnosti“.¹³⁹ Vedle tohoto výkladu lze obecně připomenout, že astrologické konotace spojené s olympskými bohy symbolizujícími pohyb astrálních těles náležely k jedné z dominantních linií mytologické malby. Božstva, reprezentující různé fáze dne a noci, nabyla od dob renesance obrovské popularity, k níž přispěla také mnohá umělecká pojednání. K nejslavnějším realizacím

Apollóna a Aurory se řadí malba Guida Reniho v římském zahradním kasinu kardinála Scipiona Borghese z roku 1614 či Guercinova Aurora v Casino Ludovisi z roku 1621. Ke stejné funkci jako zahradní kasina se vázaly také sala terreny, a proto není divu, že se téma Apollóna a Aurory propojilo s dominantní ikonografií Psýché i v Náměšti nad Oslavou. Ostatně k cykličnosti přírody se odvolávají další výzdoby sala terren, jak dokládá Kroměříž či Děčín, což bude ještě podrobně rozebráno.

V návaznosti na ideu věčného bytí je dobré připomenout, že cykly dne a noci, reprezentované často vozy Apollóna a Aurory, odkazovaly na věčný koloběh světa a přírody, kde se ze starého dne rodí nový. Stejně tak lidský osud prochází oním kruhem, který symbolizuje nesmrtelnost a věčné trvání. Na podobném ideovém základu, ovšem s jednoznačně pozitivními konotacemi, byly postaveny také zmíněné italské realizace. Aurora značí nositelku světla, a proto se její vůz často ztotožňoval s nástupem zlatého věku. V případě Reniho malby tak Aurora odkazuje na úsvit nového času a věčnou prosperitu spojenou s vládou Scipiona Borghese.¹⁴⁰

Pole s Apollónem a Aurorou obkružují ženské personifikace, převzaté z Ripovy *Iconologie*, které navazují na ideovou linii hlavního sálu sala terreny. Jsou to RICCHEZZA (Bohatství; žena s drahokamy, korunou a žezlem), POVERTA (Chudoba; žena v potrhaném šatu s kasičkou), TRISTEZZA (Smutek; žena okusující si nehty a škubající si vlasy), ABONDANZA (Hojnost; žena s rohem hojnosti), FAME (Hlad; bosá zachmuřená žena), CARESTIA (Bída; žena s metlou a kamenem). Kromě ripovských personifikací navazuje malý sál na velký též sérií drobných polí s monochromními postavami *cammeini* (ze tří dvě znázorňují italské provincie a vycházejí opět z Ripy)¹⁴¹ a sérií ideálních krajin.

Ikonografická koncepce náměštské sala terreny

Hlavní ideová osa výmalby, tvořená apuleiovským příběhem Amora a Psýché, je v Náměšti doplněna ripovskými personifikacemi, ovidiovskými náměty, muzicírujícími putti a krajinnými motivy. Scénami prolínají motivy tragické lásky, odloučení a přeneseně téma lásky a smrti, což odpovídá pohnutému osudu objednavatele výzdoby, Ferdinanda z Verdenberga, jehož krátce po smrti otce zasáhla smrt první manželky, tehdy dvacetileté Marie Zuzany z Puchheimu. Ta zesnula roku 1650, pouhých několik dní po porodu dcery, jež zanedlouho rovněž zemřela. Bohužel ani druhá Ferdinandova manželka, Marie Maxmiliána z Valdštejna, se netěšila dlouhému životu a zemřela roku 1654 po porodu ve věku osmnácti let. Roku 1658 vyšla tiskem pohřební kázání, která pronesl nad zesnulými příbuznými Ferdinanda z Verdenberga (otcem, sestrou a dvěma manželkami)

P. Florentinus Schilling. V kázáních se objevují úvahy o lásce, jež překonává všechny hranice, „*Vita et mors, aestas et hyems, longe et prope*“, tedy přesná paralela k ripovské personifikaci Lásky (přátelství), jež zdobí jedno z polí náměšťské sala terreny [obr. 37].¹⁴² Jak dokázal Martin Mádl, komparace těchto pohřebních kázání s motivy freskové výzdoby jen potvrzuje jejich ideovou spojitost.

Podle zmíněného výzkumu sice volba příběhu Amora a Psýché jakožto základní ideová linie výzdobného programu nemá explicitní oporu v textu analyzovaných pohřebních kázání, řada styčných detailů ale vede ke čtení maleb



37 Carpofo Tencalla, Přátelství, 1656–1657. Náměšť nad Oslavou, zámek.

v komemorativním duchu, upomínajícím na věčnou lásku, která přetrvá pozemský život.¹⁴³ V tomto smyslu by původně navržená idea cesty duše k Bohu¹⁴⁴ nabyla na konkrétním rozměru, přičemž opravdu mohla rovněž reflektovat obecný význam Psýché jako duše. Tento podtext, spojený od počátku se jménem své nositelky, byl zdůrazněn výskytem postavy Psýché na starověkých náhrobcích a gemách. Z nich bylo do mytografických textů přejato pojetí Psýché jako nesmrtelné duše, jak dokládá například Joachim von Sandrart: *„Na obraze Psýché lze vidět motýlí křídla jako znak nesmrtelnosti duše, protože tento motýlek se podle své přirozenosti zdržuje ve vzduchu a pochází také z věčného semena. Duše je zde představena jako otrok, s rukama spoutanýma za zády a rovněž v zajetí emocí a tělesného utrpení, skloněná, na kolenou, vydaná zcela napospas pozemskému bytí. Tato Psýché byla vytvořena z antického karneolu a více se lze o ní dočíst v Apuleiově knize Zlatý osel. Vergilius píše o duši nebeského původu a o jejím uvěznění, o tom, jak byla spoutána touhou po těle, velmi rozumně a pěkně na následujících řádcích: Igneus est olli vigor, & coeliestis origo / Seminibus, quantum non noxia corpora tardant, / Terrenique hebetant artus, moribundaque membra: / Hinc metuunt, cupiuntque, dolent, gaudentque, nec auras / Respiciunt, clausae tenebris & carcere caeco. Duše pochází z nebe, je oduševnělá a plná krve, / když se vzpírá pozemskému tělu a smrti. / Strach, naděje, utrpení a radost, těmi slabne, / protože nehledí do světla a slepá žije v temnotě.“*¹⁴⁵

Rovněž z Ovidiových *Proměn* se v Náměšti uplatnily povětšinou scény tragických či nenaplněných lásek: Pana a Sýringy, Apollóna a Dafné, Kefala a Prokridy, Pýrama a Thisbé, Narcise, Kyparissa a Korónidy, z nichž některé byly předvedeny několika zobrazeními z rozličných fází příběhů. Leckde tu ideově sehrává svou roli „hlavní hrdina“ náměštské výzdoby, Amor, coby zosobněná láska, ukazující svou moc. Dobře to dokládá například příběh Apollóna a Dafné, na jehož počátku se bůh slunce vysmíval Amorovi, který jej posléze ztrestal soužením neopětované lásky. Dalším příkladem může být mýtus o Kefalovi a Prokridě. S Amorovou rolí v tomto příběhu ve smyslu síly lásky pracovala i hra Gabriella Chiabrery *Il rapimento di Cefalo*, která byla napsána pro florentskou slavnost u příležitosti svatby Marie Medicejské a Jindřicha Navarrského v roce 1600. Hlavním tématem je tu zmatek, který vznikne v přirozeném střídání dne a noci kvůli tomu, že Amor nechá Auroru zamilovat se do Kefala, čímž ji odvede od povinnosti provázet Slunce přes nebesa.¹⁴⁶

Tematika těchto ovidiovských mýtů však v sobě především spojuje principy lásky a smrti, a tak nejen pravděpodobně rezonovala s aktuálními životními prožitky zadavatele, ale v obecnější rovině vychází z dlouhé tradice fascinace touto problematikou. Blízkost lásky a smrti byla od středověku prezentována

skupinou slepých postav, nejčastěji ve spojení Láska – Smrt – Fortuna, kde všechny tyto personifikace ukazovaly sílu své slepoty: zasahují kohokoli bez ohledu na věk či společenský status.¹⁴⁷ Italští umělci od konce 15. století čerpali inspiraci z římských pohřebních reliéfů a obdivovali, jak Ovidius ve svých textech evokuje obrazy tragických lásek mezi smrtelníky a mezi smrtelníky a bohy. Tato témata se brzy stala velmi populární i v grafické podobě, která jejich účinek umocňovala, a vedle narativní poutavosti nesla i morální poselství. V novoplatónských teoriích se svazek lásky a smrti ztotožňoval se spojením s Bohem v momentu smrti, představoval protikladné síly (stejně jako harmonie a nesoulad, láska a nenávisť), které mohou vytvořit jednotu.¹⁴⁸

Stejný význam nesl také příběh únosu Ganyméda, který byl v tradici římských sarkofágů nazírán jako symbol mystického spojení s Bohem po smrti či nevinné duše unesené Bohem na nebesa. Je tedy otázkou, zda se v pozadí náměšťské sala terreny ukrývá obecnější idea lidské duše „unesené“ Bohem za hranici pozemského bytí, téma, jehož aktuálnost se bolestně dotýkala tehdejšího majitele. Všechny indicie tomu však napovídají, včetně výběru personifikací převzatých z Ripovy *Iconologie*, které velkou měrou upomínají na fyzické i duševní strádání.¹⁴⁹

Formálně však malby nevyznívají pesimisticky a při zběžném pohledu naopak poutají živou barevností. Náměšťský malířský cyklus bezpochyby náleží k tomu nejlepšímu z produkce nástěnné malby poloviny 17. století v českých zemích. Carpofoforo Tencalla na zámku v Náměšti předvedl za pomoci grafické inspirace své kvality, pro něž byl ve své době tolik obdivován. V souladu s různými grafickými listy zde zkomponoval většinu polí výzdoby, počínaje hlavní ideovou osou výzdobného programu, scénami ze slavné historie o lásce Amora a Psýché, přes alegorické postavy z Ripovy *Iconologie* a ovidiovské scény až po doprovodné krajinné motivy.¹⁵⁰

Malby v Náměšti nad Oslavou patří, spolu s výzdobou zámku Červený Kameň z roku 1655, ke Carpofoforovým nejčasnějším realizacím severně od Alp. Posléze náležely stále čtenější zakázky prestižního charakteru, v nichž Carpofoforo Tencalla stabilně osvědčoval svoje nadprůměrné malířské kvality. Od konce padesátých let 17. století do poloviny šedesátých let pracoval na freskách v hornorakouském benediktinském klášteře v Lambachu, v zámecké kapli v Ennsegg, ve Vídni v paláci Abensperg-Traun a v severoitalském Bergamu v paláci Terzi, paláci Solza a kostele Santa Maria del Giglio. Roku 1665 byla série jeho úspěšných prací korunována zakázkou z nejvěhlasnějších, výzdobou tzv. Leopoldovského křídla vídeňského Hofburgu,¹⁵¹ což Carpofoforovi vyneslo ještě větší slávu a další významní objednavatelé na sebe nenechali dlouho čekat s novými požadavky.

Do konce šedesátých let se s Carpoforem Tencallou setkáváme ještě na zámku v Petronellu, ve vídeňských kostelích Am Hof, sv. Jeronýma a Zvěstování Panny Marie v Rossau či v cisterciáckém klášteře Heiligenkreuz. Se svým zájmem vstoupil do skupiny žadatelů roku 1668 také olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu.¹⁵²

Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu a Kroměříž

Kroměříž se zámekem náležela coby jedno z hlavních sídel do rezidenční sítě a majetku olomouckého biskupství. O obnovu Kroměříže po devastujících škodách třicetileté války se zasloužil olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu (1623–1695), který byl do tohoto úřadu zvolen v březnu 1664. Do sídelního města olomouckého biskupství, Olomouce, biskup slavnostně vstoupil koncem října téhož roku a byl zde pak intronizován v katedrále sv. Václava.¹⁵³

Město Kroměříž plnilo v rámci biskupských rezidenčních měst rovněž funkci sídelní, a to z důvodu přítomnosti několika ústředních institucí ve vztahu k menzálním a lenním statkům biskupství. Hlavní „venkovská rezidence“ Kroměříž tedy byla hospodářským, správním a administrativním centrem spjatým se správou biskupských statků a zaujímal rovněž významnou reprezentativní roli a za episkopátu Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu se stala nejvíce obývanou rezidencí biskupství.¹⁵⁴ Potřeby reprezentace úřadu a častá přítomnost biskupa se projeví nejen ve stavebních aktivitách realizovaných v zámecké budově a jejím okolí, ale ovlivnily i celkovou urbanizaci města. Reprezentativní a komemorativní aspekt biskupských staveb potvrzuje časté vkládání biskupova erbů a pamětních nápisů na průčelí či portály budov.¹⁵⁵

Ústřední pozornost při stavebních úpravách města byla obrácena k zámecké rezidenci, značně poničené vpádem švédských vojsk roku 1643. První opravy probíhaly v letech 1665–1672, dnešní podobu však zámku vetkla přestavba z let 1686–1711. Biskup v projektech na přebudování zámeckého sídla začal nejprve spolupracovat s císařským architektem Filibertem Luchesem, ten ale nedlouho po zahájení přípravných prací zemřel. Jeho nástupcem se jak v císařských dvorských službách, tak i ve službách olomouckého biskupa stal Giovanni Pietro Tencalla (1629–1702).¹⁵⁶

Biskupova snaha o náležitou reprezentaci jeho úřadu neovlivnila pouze stavební úpravy zámecké budovy a města Kroměříže, ale projevila se též budováním rozsáhlé obrazárny a knihovny a patřilo k ní rovněž třeba provozování zámecké kapely.¹⁵⁷ Značného ohlasu se dostalo zejména biskupské obrazárně, neboť Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu ve své době vytvořil jednu z nejvýznamnějších středoevropských obrazových kolekcí. Obrazárnu, umístěnou

v olomoucké a kroměřížské rezidenci, tvořily zčásti kopie děl vídeňské císařské galerie, jež si biskup nechal se svolením panovníka pořizovat specializovanými kopisty, které zaměstnával. V biskupových službách se coby kopisté objevují pod dohledem císařského rady a dvorního sekretáře Jana Filipa Berise malíři Jan Baptista Spiess, Jan Jiří z Augšpurku, Miláňan Filippo Abbiati či později Jan Černoch z Kroměříže. Abbiati byl z jejich řad vybrán pro celkové řízení kopistických prací, informování biskupa o jejich průběhu a vyhotovování seznamů dokončených kopií. Zprávy o celkovém počtu vytvořených kopií dle děl císařské obrazárny se liší a údaje kolísají od třiceti přes osmačtyřicet až po devětaosmdesát obrazů. Většina těchto obrazových kopií se nacházela právě v kroměřížské rezidenci.¹⁵⁸ Vedle pořizování kopií shromažďoval biskup do své sbírky obrazové soubory či jednotlivé obrazy prostřednictvím nákupů, buď od autorů samých, či přes umělecký trh, nebo zadáváním přímých zakázek umělcům.¹⁵⁹

Biskupovy cílevědomé akviziční aktivity v umělecké oblasti se neobešly bez pomoci sítě poradců a uměleckých agentů, mezi něž patřil například císařský rada Jan Filip Beris. Od roku 1667 pro biskupa ve Vídni pracoval dvorní ubytovatel a místovatel dělostřelectva Jan Kunibert z Wentzelsbergu. Zastával funkci informátora a prostředníka nákupů a zprostředkoval biskupovi styk s vídeňskými a italskými umělci. Podobné služby pro biskupa vykonával též Andrea Antonini, jenž mu kupříkladu doporučil Giovanniho Pietra Tencallu.¹⁶⁰ Biskup však nákupy i zadávané zakázky dle pramenných dokladů nesvěřoval cele do rukou druhých osob, ale naopak je ostražitě sledoval a aktivně do nich zasahoval. Z korespondence vyplývá i to, že se velmi zajímal o zařizování interiérů nábytkem a ohledně veškerých uměleckých aktivit vystupoval jednoznačně z pozice poučeného objednavatele. Své znalosti v této oblasti pravděpodobně získal během studií teologie a práv na univerzitách v Salcburku, Innsbrucku a Ingolstadtu či během pobytu na dvoře salcburských arcibiskupů, spjatého s jeho působením u salcburské kapituly v letech 1643–1665.¹⁶¹

Stavební aktivity biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu se soustřeďovaly nejen na zámeckou budovu, ale též značnou měrou na zahradní partie kroměřížské rezidence. Ve druhé polovině šedesátých let vznikla v těsné blízkosti zámecké budovy tzv. Podzámecká zahrada, která byla vzhledem k nepříznivému bažinatému terénu omezena pouze na nezbytný reprezentační pás. Navazovala na tři sala terreny a dvě grotty v přízemí severního křídla kroměřížského zámku.¹⁶² Mnohem náročnějším úkolem se stal tzv. Libosad (Lustgarten, dnes Květná zahrada), budovaný v letech 1666–1675. Biskup jej nechal založit na místě staré štěpnice u předměstské osady Štěchovice západně od městských hradeb, a to na svou dobu velkorysým finančním nákladem 75 000 zlatých.¹⁶³

O biskupových představách a přímém podílu na podobě nově zřizované zahrady svědčí řada indicií z korespondence, kde biskup korigoval návrhy a plány umělců. Zahradní komplex tvoří hvězdicová soustava špalírových cest, obklopená zelenými prostory na půdorysech trojúhelníků a čtverců. Ve středu zahrady je umístěn centrální pavilon a v zelených polích bludiště a rosarium. V ose jihovýchodní části zahrady se nacházely obdélníkové plochy štěpnice a ve středu každé z nich čtvercový rybník. Dále byly součástí zahradního komplexu vyhlídkové kopečky (tzv. jahodové kopečky, dnes připomínané pouze drobnými vyvýšeninami), promenádní cesta s arkádovou galerií a ptačinec (dříve bažantnice) na oválném půdorysu.¹⁶⁴ Libosad byl obehnan dlouhou zdí, členěnou třemi branami s portály, z nichž pouze střední brána byla využitelná pro vjezd. Nad ní byl situován nápis s datací 1675, vítající návštěvníky. Ve výklenku na štítu portálu se nechal biskup zvětšit ve formě kamenného poprsí.¹⁶⁵

Libosad, Lusthaus a téma únosů

V centru Libosadu byl v letech 1666–1668 vystavěn podle plánů architekta Giovanniho Pietra Tencally centrální pavilon, označovaný samotným biskupem jako Lusthaus. Dřevěný model pavilonu dodal Tencalla biskupovi v lednu 1667 a po různých korekcích ze strany biskupa byla výstavba Lusthausu dokončena roku 1668. V osmiúhelném pavilonu se nacházel centrální vodotrysk a čtyři fontány, situované do grott. Interiérové výzdobě pavilonu byla pozornost věnována od roku 1668, pro štukové dekorace byli povoláni patrně italsí štukatěři Quiricho Castelli a Carlo Borsa. Pavilon vedle malířské a sochařské složky pracoval s četnými emotivními prvky, jakými byly například okna s různobarevnými skly, grotty s krápníkovou dekorací, doplněnou lasturami, a zejména rozličné hydraulické přístroje a vodní hříčky, prýstící na návštěvníky nečekaně proudy vody.¹⁶⁶ Krápníková výzdoba byla pořízena z vápencového tufu a byly do ní komponovány škeble, dovážené z rybníka v Újezdu na chrlickém panství.¹⁶⁷

Malířská výzdoba kupole pavilonu a stropů jeho bočních prostor byla v minulosti připisována Carpofofu Tencallovi, a to na základě zprávy, že v letech 1673–1674 pracoval pro biskupa v olomoucké rezidenci.¹⁶⁸ Stejně tak se jméno Carpofofa Tencally někdy spojuje se zaniklou výzdobou interiérových maleb kroměřížské rezidence (datovaných k roku 1674), které zničil požár roku 1752. Pravděpodobněji je však daná výmalba dílem malíře Paola Paganiho.¹⁶⁹ Atribuce maleb kroměřížského pavilonu Carpofofu Tencallovi nebyla vždy jednoznačně přijímána,¹⁷⁰ ačkoli se jeho jméno v pramenech ve spojení s biskupem vyskytuje. Právě rozbor dochovaných pramenů a formálních znaků maleb přispěl k poslední revizi názorů ohledně autorského podílu Carpofofa



38 Carpofofo Tencalla a Giacomo Tencalla, nástropní malby Lusthausu, 1672–1674. Kroměříž, Květná zahrada.

Tencally na malbách pavilonu. Předpokládá se, že malby navrhl Carpofofo Tencalla, ale jejich provedení se již spíše ujal jeho mladší bratranec Giacomo Tencalla a pracoval podle Carpofofových návrhů či dokonce předpřipravených kartonů nebo sinopií.¹⁷¹ Ostatně korespondence nás nenechává na pochybách, že olomoucký biskup měl zájem o služby samotného Carpofofa, či malíře, který by jeho styl dokázal napodobit.¹⁷²

V kupoli pavilonu v Květné zahradě je umístěno celkem osm mytologických scén [obr. 38], čerpajících z textu Ovidiových *Metamorfóz*, přičemž všechny propojuje společné téma únosů či vody: Únos Európe, Únos Proserpiny, Únos Cerery Neptunem, Únos Ganyméda, Únos Déianeiry (Herkules zabíjí kentaura Nessa), Pan a Sýrinx, Perseus a Andromeda a Aeneova apoteóza. Některé ze scén se v díle Carpofofa Tencally objevují v jistých variantách i v předešlých zakázkách. K Únosu Proserpiny se vztahuje kresba z ruky Carpofofa Tencally kterou dnes vlastní Bibliotheca Palatina v Parmě.¹⁷³ Výjev Únosu Ganyméda má svůj předstupeň u Carpofofa Tencally na zámku v Trautenfelsu a v monochromní variantě na zámku v Náměšti nad Oslavou, kde se objevuje rovněž výjev Pana a Sýringy. Velká formální shoda panuje také mezi kroměřížským Perseem a Andromedou a Carpofofovou trautenfelskou malbou, jejíž ikonografické určení je však odlišné a v Trautenfelsu se spojuje s příběhem Ruggiera osvobozujícího Angeliku, čerpaným z renesanční epické básně *Zuřivý Roland*

Ludovica Ariosta.¹⁷⁴ Vzájemné formální vazby rozdílných obsahových linií logicky vyplývají z podobnosti obou témat, neboť Ariosto ve svém básnickém vyprávění o Ruggierovi opakuje slavný ovidiovský syžet příběhu Persea a Andromedy (tedy osvobození ženy připoutané ke skále od mořského monstra).¹⁷⁵

Přesně opačný princip provází výjev Aeneovy apoteózy, neboť malba stejného obsahu se objevuje později u Giacoma Tencally v odlišném kompozičním pojetí na zámku v Libochovicích. Rozdílnost obou zpracování je dána výběrem různých grafických předloh. Na libochovickém zámku využil Giacomo Tencalla pro ztvárnění symbolické očisty hérao Aenea ve vodách u laurenských břehů rytinu Johanna Wilhelma Baura, zatímco u kroměřížské varianty vyšel ze starší výrazné linie dřevořezů salomonsko-solisovského původu. Na počátku dané řady stálo 178 dřevořezů francouzského rytce Bernarda Salomona, které doprovdily lyonské vydání *Metamorfóz* Jeana de Tournes z roku 1557.¹⁷⁶ Dřevořezy Bernarda Salomona přepracoval norimberský umělec Virgil Solis, který zvětšil jejich měřítko, kompozice stranově převrátil a zjemnil jejich linie. Solisovy ilustrace byly včleněny zároveň do tří frankfurtských edic *Metamorfóz*, latinské básníka Jacoba Micylla, latinsko-německé Johanna Posthia z Gemersheimu a latinských distich Johanna Sprenga.¹⁷⁷ Vyjma opakovaného publikování Solisových dřevořezů v dalších vydáních *Metamorfóz* se tento typus stal navíc inspiračním vzorem pro další ovidiovské série, vytvořené například vlámskými rytci Pietrem van der Borchtem či Crispijnem de Passem.¹⁷⁸ Aeneova apoteóza Virgila Solise napomohla přesné identifikaci kroměřížského výjevu a také stojí malbě formálně nejbliže, ač nepředstavuje do detailu její přesnou předlohu.¹⁷⁹

Zmíněn byl již Johann Wilhelm Baur, jehož vliv malby v kupoli kroměřížského Lusthausu také odhalují. Z osmice výjevů se k této předloze hlásí pole se scénami Pan a Sýrinx, Únos Ganyméda a Herkules zabíjející kentaura Nessu [obr. 39, 40]. V ovidiovských malbách kroměřížského pavilonu se tedy snoubí více grafických inspiračních zdrojů, Baurovými a Solisovými rytinami však výčet předloh nekončí: zejména Únos Európe a Únos Proserpiny připomínají další grafickou sérii, tentokrát francouzského rytce a dekorátéra Jeana Le Pautra a jeho cyklus dekoratérských návrhů tapisérií či dekorací táflování, který vytvořil kolem roku 1660.¹⁸⁰

V kupoli kroměřížského pavilonu se vedle obvyklých a poměrně frekventovaných ovidiovských mýtů objevily náměty, jejichž určení byla po nějakou dobu zastřena nejasnostmi. První úskalí přinesla scéna Aeneovy apoteózy, která nenáleží mezi častý ikonografický repertoár, a proto bylo téma v dřívějších identifikacích označováno jako Iásón s bohyní Junonou na břehu řeky Anauros.¹⁸¹ Dosud nejméně objasněnou malbu představuje pole, na němž



39 Carpoforo Tencalla a Giacomo Tencalla, Herkules zabíjí kentaura Nessa, 1672–1674. Kroměříž, Lusthaus v Květné zahradě.



40 Johann Wilhelm Baur, Herkules zabíjí kentaura Nessa, 1641, mědirytina.

je zobrazena žena unášená na koni v řece za přihlížení překvapené družiny na břehu a bohyně Minervy v oblacích [obr. 41]. Výjev byl spojován s textem Vergiliový *Aeneidy* a identifikován jako Útěk Cloelie z tábora Porsenny.¹⁸² S ohledem na celkovou ovidiovskou ikonografii maleb pavilonu je však nanejvýš pravděpodobné, že i tato scéna by měla mít stejné východisko, tedy text Ovidiových *Metamorfóz*. Formálně i obsahově stojí výjevu nejbližší příběh boha Neptuna, který se ve snaze dostat se k vytoužené bohyni Cereře proměnil v koně.¹⁸³ Vyjma existence formálně obdobné francouzské ilustrace v Ovidiových *Metamorfózách* z roku 1676 by motivu odpovídalo gesto dívky (Cerery) na koni, ukazující na vodu, tedy přeneseně na boha Neptuna. Bohyně Minerva v oblacích by pak mohla upomínat na „základ“ vyprávění – zastřešující příběh v příslušné pasáži Ovidiových *Metamorfóz*, tkalcovskou soutěž Minervy s Arachné, při níž dívka vetkala do svého koberce rozličné scény lásek bohů, včetně té o Cereře a Neptunovi.

Osm velkých štukových zrcadel v kupoli pavilonu je doprovázeno osmi drobnými poli, vyplněnými figurálními monochromními malbami sedících a ležících postav bohů a bohyň. Pole jsou v současnosti výrazně přemalována, ale i přesto je snad možné je identifikovat. Postavy představují Ganyméda, Venuši, Juno, Amfitrité nebo Thetidu, Dianu, Lédu, Auróru a patrně alegorii Noci nebo Psýché (žena se dvěma motýly a rozžehnutou stolní lampou). Tato doprovodná pole kroměřížského Lusthausu příliš nevybízela k interpretacím: již jejich pouhé určení je mnohde podáno vágním konstatováním o „*sedících ženských postavách s atributy*“.¹⁸⁴ Daný stav je zapříčiněn tím, že vyznění těchto monochromních výjevů bylo značně deformováno druhotnými přemalbami. Nicméně již přítomnost Ganyméda dokládá nepřesnost předešlých určení a též jiné realizace Tencalova okruhu přinášejí obdobně laděné konvoluty grisaillových postav, například v Náměšti nad Oslavou, Červeném Kameni či v Trautenfelsu, které odkazují k imitaci kamejí a gem.

V bočních prostorách pavilonu, vnějším oktogonu, se nacházejí čtyři průchozí grotty a čtyři prostory na pětiúhelném půdorysu, spojené chodbami. Téměř ve všech těchto přilehlých partiích Lusthausu byla rovněž realizována nástropní výmalba. Ve dvou grottách byly do malých štukových polí vetknuty výjevy muzicírujících putti a putti držících znaky a insignie olomouckého biskupství a biskupa z Liechtensteina-Castelkornu, odkazující tak na spojení církevní a světské moci v biskupově osobě. Putti nesou jednak liechtensteinsko-castelkornský erb, dále heraldického lva z knížecího znaku a knížecí korunu a meč. Znaky olomouckého biskupství a církevní moci jsou zastoupeny erbem biskupství, mitrou, berlou a biskupskou orlicí.



41 Carpofo Tencalla a Giacomo Tencalla, Neptun a Ceres, 1672–1674. Kroměříž, Lusthaus v Květné zahradě.

V osmi spojovacích chodbách se poté dostalo prostoru mytologickým scénám, ve čtyřech případech obklopeným drobnými štukovými poli s ripovskými personifikacemi a bohyněmi (mnohde viditelně zasaženými přemalbami značně znejasňujícími jejich atributy) a postavami putti. Třikrát tu byly zopakovány a variovány kompozice kombinující Néreoigny a Tritóny (z toho jednou jde patrně o Triumf Amfitrité) a jednou se objevuje kompozice se satyry a nymfami, druhotnými úpravami evidentně dosti znejasněná a transformovaná. V její pravé části se za postavami satyrů neobvykle zjevuje žabí hlava, která odkazuje k původní ikonografii Latony a sedláků, na niž ukazuje i celkový kompoziční rozvrh scény [obr. 42].¹⁸⁵



42 Carpofořo Tencalla a Giacomo Tencalla, Latona a sedláci, 1672–1674, přemalováno 1901. Kroměříž, Lusthaus v Květné zahradě.

Jednu z chodeb zdobí alegorické zobrazení *Ars et Industria*, které však již nemá s původní výzdobou téměř nic společného. Listina s kresbou pavilonu a nápisem *RENOVATUM MCM I*, kterou divákovi předkládá postava *Ars*, vypovídá zcela bezpochyby o dataci a původu zásahů.¹⁸⁶ Ostatně dodatečné přemalby Lusthausu je nutno mít na zřeteli stále, avšak na první pohled je zřejmé, že jimi byly mnohem více zasaženy lépe dostupné malby bočních prostor, kde se přemalby evidentně podepsaly na ikonografických „zvláštnostech“ výjevů.

Přemalby jsou v menší míře patrné i ve zbývajících ovidiovských scénách ve spojovacích chodbách. První scéna, představující Apollóna a Marsya, se v mnohém neliší od rytiny Johanna Wilhelma Baura a malířských předstupňů z ruky Carpofořa Tencally na zámcích v Trautenfelsu a v Náměšti nad Oslavou. V kroměřížském provedení bylo do výjevu zapojeno jen větší množství repusoárových postav.

Další scéna se kompozičně značně blíží malbě *Zuzana a starci* od Carpofořa Tencally z výzdoby místností piana nobile zámku v Červeném Kameni,¹⁸⁷ a je tedy nepochybné, že bylo v Kroměříži využito buď kresebného záznamu, či přímo kartonu Carpofořova výjevu. Atributy jednotlivých postav a celková ovidiovská ikonografie Lusthausu však svědčí o jiném významu malby, ostatně na princip využití stejné kompozice s jiným obsahem již bylo poukázáno v souvislosti s Perseem a Andromedou. Na malbě je zpodobena bohyně *Diana* a výjev byl ztotožňován s tématem *Diany a Akteona*.¹⁸⁸ Významovou odchylku však představuje osamocená postava bohyně (vždy jinak v příběhu obklopená svou družinou) a naopak dvě pozorující mužské postavy [obr. 43]. Ve shodném



provedení využil tuto kompozici Giacomo Tencalla také na zámku v Libochovicích (viz další kapitola). Možná lze na malbu pohlížet jako na téma Dianiny lázně či oslavy bohyně Diany v obdobném pojetí, které přinesl svým plátnem Domenichino (obraz z let 1616–1617, dnes umístěný v římské Galerii Borghe-se).¹⁸⁹ Domenichino tu divákovi představuje celou Dianinu družinu, přičemž samotná bohyně stojí oděná ve středu kompozice, zatímco některé z jejích družek jsou zachyceny nahé při koupeli. V pravé části malby se pak v křoví ukrývají dva pozorující muži, podobně jako v kroměřížské variantě.

Téma poslední malby pavilonu, ovidiovský mýtus o Kefalovi a Prokridě, se rovněž nalézá u Carpofoora Tencally, a to v náměštské zakázce. V Náměšti ale jednoznačně koresponduje s Baurovou rytinou, na rozdíl od kroměřížského ztvárnění. V Lusthausu byla navíc k výjevu, značně netradičně, přidána postava



43 Carporo Tencalla a Giacomo Tencalla, Koupel Diany, 1672–1674. Kroměříž, Lusthaus v Květné zahradě.

říčního boha. Motiv vody, sjednocující všechny malby v pavilonu, tu byl bezpochyby doplněn záměrně a lze se s ním setkat například opět v grafice Jeana Le Pautra.¹⁹⁰

Ikongrafická koncepce maleb Lusthausu

V momentu určení jednotlivých segmentů výmalby kroměřížského Lusthausu lze zodpovědněji uvažovat o jeho souhrnném ikonografickém programu. Je založen výhradně na příbězích Ovidiových *Metamorfóz*, a to běžně užívaných i méně známých, což jednoznačně ukazuje na promyšlenou koncepci výzdoby. V případě stavebníka, učeného znalce umění, biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu, tomu napovídá i celkové pozadí jím zadávaných uměleckých zakázek, o jejichž bedlivém sledování svědčí biskupova bohatá korespondence.¹⁹¹

Coby jedna z možných interpretací celkového významu maleb byla například navržena myšlenka, že volba jednotlivých příběhů na klenbě pavilonu je spojena se znameními zvěrokruhu dle sledu Ovidiových *Fasti* a v souhrnu mají jednotlivá pole podle tohoto výkladu skládat obraz hvězdné oblohy pro období první dubnové dekády, tedy pro dobu biskupova narození (8. dubna 1624). Na podporu této ideje byly jmenovány čtyři z celkového počtu osmi mýtů ve smyslu zodiakální tematiky: Ganymédés – Vodnář, Únos Európe – Býk, Pan a Sýrinx – Kozoroh a Herkules zabíjející kentaura Nessa – Střelec.¹⁹²

Tato lákavá teorie má však při detailnějším rozboru přílišné trhliny. V první řadě se na jarní obloze první dubnové dekády vyskytují znamení v rozpětí Kozoroh–Lev a dále jednotlivé mytické scény s textem Ovidiova díla *Fasti* korespondují jen částečně.¹⁹³ Důležitý faktor však představují především dobové komparace, z nichž vyplývá, že odkazy na astronomii, planetární symboliku božstev či zvěrokruh se většinou objevují s jasnými a poměrně explicitními atributy, například užitím symboliky hvězdné oblohy či symbolů znamení zvěrokruhu. V bezprostřední časové a geografické blízkosti je v této podobě také spatřujeme například ve výzdobě astronomické chodby Valdštejnského paláce v Praze, na zámku ve Lnářích¹⁹⁴ či ve slavném sálu planet na zámku ve štyrském Eggenbergu, vymalovaném Hansem Adamem Weissenkircherem v letech 1684–1685.¹⁹⁵ Má-li pak výzdoba podobu malovaného horoskopu významné osoby, jako kupříkladu slavná renesanční realizace Baldassara Peruzziho v Sala di Galatea v římské Ville Farnesina, objevují se v něm opět zřejmé evokace nebeské sféry – výjevy jsou zakomponovány do modrých polí posetých hvězdami nebo je připojen symbol zvířetnickového znamení.¹⁹⁶

Vzájemné provázání příběhů kroměřížského Lusthausu je tedy třeba hledat v jiných souvislostech. Již dříve bylo poukázáno na zjevnou skutečnost, že významným jednotícím prvkem je zejména akcentace vodního živlu a částečně také téma únosů.¹⁹⁷ Malby v pavilonu obsahují vodní motiv, výjevy se odehrávají na březích řek, jezer a moří, a tím souzní s dalšími prvky původní výzdoby a vybavením pavilonu v podobě fontánek a vodotrysků, instalovaných do umělých grott. Propracovaný systém vodních hříček, dnes již bohužel nefunkční, byl zachycen a akcentován také v jedné z rytin Justa van den Nypoorta, mapujících původní podobu Květné zahrady.¹⁹⁸ Vodní živel náležel podle četných doporučení teoretických traktátů do zahradních prostor – a také s nimi tradičně spjat byl. Stejně tak se v těchto textech poukazuje na vhodnost hudebních motivů a milostné tematiky pro odpočinkový charakter zahradních parterů. Také oběma těmito prvky se v kroměřížském pavilonu dostalo prostoru, hudební složka je přítomna v sochách hudoucích satyrů, v postavách malovaných

muzicírujících putti či v některých mytologických scénách, například výjevu Apollóna a Marsya.¹⁹⁹ Milostná linie je základem mnoha vybraných příběhů: z Ovidiova textu byly voleny především tzv. lásky bohů, jak to vidíme například v polích s Únosem Európe, Únosem Proserpiny, Neptunem a Cererou, Panem a Sýringou či Únosem Ganyméda. Lásky bohů náležely v celoevropském měřítku mezi častokrát opakované výjevy a jejich lokace do zahradních partií rezidencí byla podle teorií decora doporučována.²⁰⁰

V případě pátrání po další úrovni výkladu kroměřížských maleb se nabízí zamýšlení nad ideovou rovinou únosů ve smyslu morálního exempla prezentovaného prostřednictvím sváru ctnosti a neřesti, tedy další kontext, který byl od dob renesance hojně využíván. Heroické únosy, respektive lásky bohů, byly například zakomponovány do ikonografického programu slavného mantovského studiola Isabelly d'Este v Castello di San Giorgio. Dvorský básník Paride de Ceresara, ideový inventar obrazu Pietra Perugina (dnes Paříž, Musée du Louvre), využil tématu boje bohyně Minervy a Diany proti Venuši a Amorovi jako aluze na boj ctnosti s neřestí. V zadním plánu malby se na zemi a vodní hladině odehrává několik příběhů, kde se bohové v čele s Jupiterem objevují jako nepřátelé cudnosti a prezentují příklady jednání, v nichž cudnost podlehne lásce. Z lásek bohů tu byly použity dva slavné únosy, Jupiter a Európe, Pluto a Proserpina, a dále milostné scény s Polyfémem a Galateou, Apollónem a Dafné, Neptunem a Korónidou, Merkurem a Glaucerou.²⁰¹

Morální podtext některých mýtů spojovaný s bojem nízké vášně a ctnosti byl taktéž akcentován v textech raněnovověkých mytografií. Například v tisku *Mythologiae* Natala Contiho z roku 1551 se objevují četné odkazy na morální výklady mýtů. Conti tu mimo jiné poukazuje na příběh Jupitera a Európe, který v sobě ukrývá učení o potřebě umírněnosti a kultivování lidského ducha s poukazem na skutečnost, že nejvyšší z bohů Jupiter se proměnil v nečisté zvíře – býka, aby nasycil svou chlípností. Přeneseně tak upozorňuje na antagonismus ctnosti, v podobě Európe, a nízké vášně, symbolizované býkem coby neřestným tvorem.²⁰² Příběh Persea a Andromedy Conti spojuje se zbožností a umírněností ducha a další, velmi rozšířenou a oblíbenou interpretaci přináší v mýtu o Únosu Ganyméda, který interpretuje jako paralelu k přijetí duše na nebesa v tom smyslu, že ty, které Bůh miluje, k sobě vyzvedá do nebe.²⁰³ Jak bylo zmíněno také u maleb v Náměšti nad Oslavou, aluze na směřování duše k Bohu připomínala u mytologických scén i emblematická literatura. V případě Ganyméda uvádí Andrea Alciati v *Emblematech* z roku 1531 motto Desiderio verso Iddio (Směřování k Bohu), které je úzce provázáno s obecnější novoplatónskou teorií spojení ideje únosu s metaforou emoční kvality duchovní zkušenosti.²⁰⁴ Podobné

konotace provázely také Únos Európe Jupiterem, srovnávaný například v *Emblematech* Nicolause Reusnera s cestou duše světem k Bohu.²⁰⁵

Otázkou zůstává, zda tedy v kroměřížském Lusthausu lze spatřovat i ztvárnění vyšší a obecnější myšlenky boje ctnosti s neřestí, která se prolíná se spojujícím prvkem vody a vodní symboliky, přítomné ve všech mýtech. Zajímavou paralelou k tematice únosů a vybidnutím k podobným úvahám může být ikonografický program výše zmíněné Peruginovy malby. Nicméně i emblematické a mytografické texty nacházejí u kroměřížských maleb odezvu. Vedle nesmírné popularity Contiho díla lze v případě kroměřížské zakázky uvažovat o vlivu mytografických manuálů též s ohledem na skutečnost, že biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu vlastnil Contiho spis *Mythologiae* a další mytografie ve své knihovně.²⁰⁶

Kolonáda Libosadu

Výrazně zastřené fragmenty maleb, spojované s pravděpodobným autorstvím Carpofoora Tencally, zdobí konchu nad severovýchodní nikou zahradní kolonády.²⁰⁷ Kolonáda má podobu arkádové lodžie a byla vystavěna v letech 1665–1671 při severozápadní zdi Libosadu, taktéž podle projektu Giovanniho Pietra Tencally [obr. 44]. Dle biskupova zadání se kolonáda, situovaná ke vstupní bráně Libosadu, měla stát pro své akustické kvality „*Dionýsovým uchem*“.²⁰⁸ Tímto slovním spojením, odkazujícím k tyranovi Dionýsovi I. Syrakuskému, měl označit proslavené syrakuské *latomie* malíř Caravaggio. Zprávu o malířově výroku, jakož i obdiv k jeho mimořádným vědomostem podal a vyjádřil Vincenzo Mirabella ve své knize o dějinách starověkých Syrakus, publikované roku 1613.²⁰⁹ Od tohoto okamžiku se akustické „*Dionýsovo ucho*“ stalo slavným pojmem.

Na průčelí 233 metrů dlouhé stavby byly osazeny busty a do nik bylo umístěno čtyřiačtyřicet soch, tematicky vycházejících z antické historie a mytologie: Herkules, Mulaeiptia, Arungus, Niobé, Apollón, Medullina, Popa, Agrippina, Faun, Mélpómené, Flamen, Venuše, Bakchus, Cassandra, Eques Rom Triumph, Sabina, Umírající Seneka (Seneca Moriens), Livia, triumfující římský patricij (Civis Rom Triumph), Diana, Augustus, Minerva, Aeskulapius, Urania, obětující (Sacrificulus), Veturia, Merkur, Erato, římský otrok (Mancipium Rom), Euterpé, Misenus, Atalanta, římský senátor (Senator Rom), Flora, hrající Alexandr (Alexander Ludens), Nymfa, Hermafrodit, Sibylla, Marsyás, Julia Augusta, Julius Caesar, Ceres, Akteon, Juno.²¹⁰ Sochy patrně vytvořil Michael Zürn ml.,²¹¹ a to za použití několika grafických předloh.

V dosavadní literatuře bylo nejprve upozorněno na první sérii rytin, jež se staly inspirací pro část sochařské výzdoby, byly jimi grafiky mapující věhlasnou Villu Pamphili v Římě. Rytecký cyklus byl svázán do alba vydaného Giovannim



44 Kroměříž, kolonáda v Květné zahradě.

Giacomem de Rossim v Římě pravděpodobně kolem roku 1649 pod názvem *Villa Pamphilia eiusque Palatium, cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, areolae, plantarum, viarumque ordines, cum eiusdem villae absoluta delineatione*. Villa Pamphilj papeže Inocence X. Pamphilj a její Casino del Bel Respiro získaly funkci jistého muzea antických sbírek a památek pocházejících z římských archeologických vykopávek. Architekturu Villy Pamphilj a přilehlé zahrady dotvářela antická sochařská díla či díla à la antique významných soudobých sochařů, jež měla zdůraznit sebeidentifikaci objednavatele s antickými kořeny Říma.²¹²

Na kroměřížské kolonádě bylo z Rossiho tisku využito dvanáct rytin pro celofigurální skulptury v nikách. Busty na kolonádě nejsou, na rozdíl od grafické předlohy, doplněny nápisy, sochy v nikách jsou naopak i v Kroměříži písemně označeny. Z Rossiho alba vycházejí následující postavy: Seneca Moriens, Livia, Senator Rom, Sacrificulus, Julia Augusta, Aesculapius, Euterpé, Misenus, Flora, Hermafrodit, Ceres a Diana, a dále dvaadvacet bust.²¹³

Další formální inspirace byly shledány komparací s dílem francouzského malíře François Perriera *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere*, publikovaným roku 1638 a reprodukujícím bezmála sto antických soch.²¹⁴ Podle Perrierových předloh byly na kroměřížské kolonádě vytvořeny: Herkules, Minerva, Mulaegiptia, Apollón, Faun, Merkur, Niobé, Augustus, Agrippina, Melpoméné, Venuše, Bakchus, Sabina, Urania,

Veturia, Erato, Mancipium Rom, Atalanta, Alexander Ludens, Nymfa, Sibylla, Marsyas, Julius Caesar, Juno.²¹⁵

Pro poslední skupinu kroměřížských soch (Arungus, Medullina, Cassandra, Eques Rom Triumph, Civis Rom Triumph, Popa, Flamen) jsou známy pouze analogie v podobě antických předobrazů či jejich mladších grafických převedení, které reprezentuje tisk Johanna Jacoba Sandrarta mapující římské antikvity *Übrig geliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bildhauerkunst der Alten in Basso-relievo* z roku 1692.²¹⁶

U sochařské výzdoby kroměřížské kolonády ovšem není dostačující zmínit pouhou specifikaci grafické inspirace, ale je třeba zaměřit se na primární zdroj vůbec. Jak z předchozích řádků i dnes již bohaté literatury jasně vyplývá, podstata kroměřížské kolonády tkví v prezentování kopií antických soch. Jejich kompletní identifikaci a přehled podal již Alfred Schäfer a téma recentně rozvedl Jan Bažant,²¹⁷ nicméně jedním příkladovým vhladem se pokusím demonstrovat, jaká šíře formální a ideové recepce antických památek v raném novověku může stát za každou z kroměřížských soch.

Touto exemplární sochou budiž socha tzv. umírajícího Seneky [obr. 45]. Specifikaci sochy podával a podává návštěvníkům Libosadu nápís na podstavci ve znění „Seneca moriens“. Sochařské dílo kolonády se vyjma drobných detailů – ztvárnění bederní roušky a mírně odlišný sklon prstů pravé ruky – přesně shoduje s grafickým listem z Rossiho alba soch ve Ville Pamphilj [obr. 46].²¹⁸ Rytina reprodukuje helénistickou skulpturu nalezenou v oblasti Anzia, jež kdysi zdobila místnost nad kaplí Casina del Belrespiro. Dnes je její originál k vidění v Galleria dei Candelabri Vatikánských muzeí, kam ji věnoval Andrea Doria.²¹⁹

Vatikánská socha zvaná Seneca Pamphilj není pochopitelně jedinou dochovanou skulpturou tohoto typu; existuje řada kopií a variant, jichž je dnes známo dvaadvacet.²²⁰ Nejslavnější z nich je mramorová socha Senecy Borghese (Pseudo-Senecy), o níž podal zprávu roku 1594 Flaminio Vacca. Tato socha byla nalezena na Esquilinu v Římě (Horti Lamiani) a stala se vlastnictvím rodiny Altemps. Poté ji získal kardinál Scipione Borghese a socha přešla do sbírek rodiny Borghese, od roku 1625 byla vystavena ve Ville Borghese. Roku 1807 ji společně s dalšími díly zakoupil Napoleon, čímž našla své poslední umístění ve sbírkách pařížského Louvru. Socha po nálezu evidentně postrádala spodní část nohou, oči a část obličeje a patrně také obě paže. Její nová podoba, kterou jí vetkly renesanční úpravy, evokovala domnělé téma, heroickou smrt filozofa Seneky, dohnaného k sebevraždě. Muž tak byl umístěn do mramorového lavaba, aby sugeroval umírajícího Seneku v lánzi. Heroické obsahové vyznění přetrvávalo několik staletí, neustálo však kritický pohled Johanna Joachima Winckelmannna, který



45 Umírající Seneca, Kroměříž, kolonáda v Květné zahradě.



46 Umírající Seneca, rytina z alba *Villa Pamphilia, eiusque palatium* [...], Romae [1670].

považoval námět za zpodobení otroka z divadelního představení. Ennio Quirino Visconti ji pak nakonec vyložil jako sochu rybáře, což je platné dodnes.²²¹

K identifikaci starce coby rybáře napomohl i Seneca Pamphilj, protože u dané verze se jako u jedné z mála objevil košík s rybami. Skrze grafickou ilustraci byl košík – ovšem bez ryb – přenesen i do kroměřížské barokní kopie. V pravé ruce muž pravděpodobně držel dřevěnou tyč či násadu, jak opět napovídá vatikánská socha, na níž je stále viditelná opora pro tento objekt na stehně. Pozice rybáře byla v dřívějších interpretacích spojována se stářím, poté se ale výzkum přiklonil k výkladu balancování na rybářské bárce.²²²

Zlatý věk svého vlivu a recepce prožily sochy Seneky právě v období 17. století, kdy jako odezva na ně vznikl nový ikonografický typus i v malbě. Senecu Borghese totiž v Římě podrobně zkoumal Petr Pavel Rubens a na jeho základě namaloval obraz Senekovy smrti, dnes umístěný v Alte Pinakothek v Mnichově. Rubens vytvořil nový koncept, neboť do této chvíle nesly ikonografickou tradici filozofovy smrti spíše jen knižní ilustrace (slavným byl například dřevorez ze

Schedelovy knihy *Weltchronik*). Rubens komponoval umírajícího Seneku přesně podle vzoru římské sochy a do výjevu dodal nové ikonografické motivy, které souvisejí nejen se znalostí slavného Tacitova vyprávění o skonu filozofa, ale také s „lipsiovským návratem Seneky“, neboť sám Rubens náležel k okruhu slavného neostoika Justa Lipsia. Právě v úvodu Lipsiovy edice Senekova díla upozorňuje Rubensův přítel ze studií Balthasar Moretus čtenáře, že Rubens vytvořil archeologickou rekonstrukci Tacitova vyprávění. Aby se co nejvíce přiblížil historické realitě, komponoval Rubens Senekovu podobu také na základě mramorové busty, která byla s filozofem spojována a kterou malíř dokonce vlastnil ve svých sbírkách. Jeho obraz se tak měl stát historickým dokumentem, jistým *vera effigies*. Skrze Rubensovu malbu se pak podoba Senecy Borghese coby věrného obrazu filozofa rozšířila. Příkladů je celá řada: přímou reprodukcí Rubensova obrazu představuje rytina Cornelise Galla, dále lze jmenovat mědirytinu ze spisu *Epicharis* Daniela Caspera von Lohensteina nebo též rytinu Senecy Borghese ve zmíněném Perrierově tisku.²²³ Ač nemáme k dispozici podobné svědectví o vnímání Senecy Pamphilj, je více než pravděpodobné, že byl pojímán jako stejný doklad historické věrnosti a pravého obrazu umírajícího hrdiny.

Snesené příklady širšího kontextu rozhodně nemají za cíl dělat násilné a neuvážené spojnice typu Seneca Pamphilj – Seneca Borghese – Rubens a Lipsius – olomoucký biskup. O to více, že byly psány s plným vědomím receptivnosti kroměřížského sochařského souboru. Jeden aspekt je ale přece jen spojuje, a to antikvářská vášeň, příznačná pro raný novověk. Celkový význam kolonády odráží zejména dobovou zálibu v antice a jejích sochařských dílech, tolik ceněných pro jejich „antiquitas“.²²⁴ Důvodů, proč si biskup nezvolil Senekovu podobu z Perrierova alba, tedy Senecu Borghese, ale Senecu Pamphilj z Rossiho alba, může být několik: zřejmě bral v úvahu praktické umístění sochy v nice kolonády bez velkého lavaba a především lépe upravitelnou cudnější podobu Senecy Pamphilj.²²⁵ Každopádně přes nesmírnou oblibu Senecy Borghese v grafice, potažmo v malbě, nebyly vytvářeny jeho monumentální sochařské kopie, jako tomu bylo zvykem u jiných antických soch.²²⁶ V daných souvislostech také vyznívá celofigurální kopie Senecy Pamphilj v Kroměříži o to významněji v širším evropském kontextu.

Kroměřížská kolonáda tedy sloužila jako jisté muzeum antiky pod širým nebem a biskup se skrze ni snažil prezentovat jako znalec a sběratel antikvit. Touha vlastnit a předvádět sbírky, jaké krášlily římské paláce, se stala bezpochyby jednou z motivací pro vybudování kolonády.²²⁷ Ostatně biskupská korespondence prokazuje, že 20. prosince 1670 pověřil biskup svého římského agenta Giovanniho Petigniera pořízením rytin sochařských děl římských paláců a zahrad.

Tyto grafiky dorazily k biskupovým rukám již za necelý měsíc a biskup je údajně požadoval užít jako předloh pro sochy na kolonádě.²²⁸ Senekova socha jako součást rozsáhlejšího sochařského celku potvrzuje zmíněný ideový základ, ale především náleží k výjimečnějším dokladům recepce senekovského *vera effigies*, které ovládalo produkci 17. století.

Nad ideovým poradcem při komponování kolonády stále panují pochybnosti, ač se uvažuje o jménu malíře a kanovníka Martina Antonína Lublinského, který se na delší dobu stal tvůrcem konceptů biskupových zakázek. Vilém Jůza v souvislosti s Lublinským připomíná jisté myšlenkové pozadí spojující kolonádu s Lublinského návrhem na výzdobu kroměřížské zámecké sala terreny z roku 1688. Ten se objevuje v dopise biskupovi, kde Lublinský uvádí, že by chtěl vytvořit čtyři sedmičetné skupiny soch: oběžnice, živly spolu se Dnem, Nocí a Osudem, mudrce a společenské stavy. S ohledem na tuto informaci Vilém Jůza upozornil na skutečnost, že rovněž v sochařském rozvrhu kolonády lze nalézt myšlenkové schéma, a to šesti skupin postav po šesti a dvou po čtyřech. Přičemž jednu z těchto skupin tvoří zástupci římských společenských stavů. Řazení soch na kolonádě, střídající mužské a ženské figury, lze podle této teorie členit na následující skupiny: bohové (Apollón, Asklépios, Bakchus, Faun, Marsyás, Merkur) – bohyně (Ceres, Diana, Flóra, Juno, Minerva, Venuše) – historické osobnosti (Alexandr Makedonský, Julius Caesar, Augustus, Livia, Julia Augusta, Agrippina) – reprezentanti stavů (Sacrificulis, Flamen, Senator, Eques, Civis, Mancipium) – bájně ženské postavy (Atalanta, Cassandra, Medulina, Niobé, Nymfa, Sibyla) – antické hrdinské postavy (Arungus, Pora, Seneca, Sabina, Veturia, Mulaegyptia) – bájně mužské postavy (Akteon, Herkules, Misenus, Hermafrodit) – Múzy (Erato, Euterpé, Melpoméne, Urania).²²⁹

Odkaz na společenské stavy, učenost a antikvářské zájmy, jakož i reflexe výzdob nejvýznamnějších římských vil s papežskou Villou Pamphilj na prvním místě dokonale odrážejí ambice olomouckého biskupa a jeho snahu o reprezentaci. Celou kariérou olomouckého biskupa prolíná „boj“ o práva a čelné postavení v rámci stavovských struktur, které mu náleželo od dob, kdy bylo biskupskému úřadu v Olomouci přiřčeno říšské privilegium. Olomoucké biskupství spadalo coby knížectví přímo pod českého krále a Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu danou pozici cílevědomě hájil.²³⁰ Není tedy divu, že ideový podtext stavovské struktury, lenních práv a knížecího statusu prolíná biskupskými zakázkami, jak bude doloženo ještě pregnantněji v pasáži věnované rezidenční sala terreně.

Kolonádu měly uzavírat kašny se sochami Neptuna a Venuše, jejichž podoba je představena v rytině z Nypoortova alba.²³¹ Ideovým vzorem pro kašny



47 Carporo Tencalla, Ceres na voze, kolem roku 1673. Kroměříž, kolonáda v Květné zahradě.

kolonády se dle všeho staly grafiky v díle Geoga Andrese Böcklera *Architectura curiosa nova*, kde lze nalézt též paralely ke Lví fontáně a kašně Tritónů.²³²

Nad Venušinou fontánou se nacházela dochovaná malba severovýchodní niky, která má spíše charakter podmalby nerealizované fresky. Chiaroscurová postava ženy na voze taženém hady přesvědčivě odkazuje k bohyni Cereře [obr. 47]. Přítomnost Venuše i Cerery představuje viditelnou vazbu k sochařskému souboru kolonády, který sochy obou bohyň rovněž zahrnuje. Subtilnější vztah pak odkrývá grafická předloha malby, na niž poukázala Jana Zapletalová. Postava Cerery vychází z detailu Cortonovy fresky realizované v Palazzo Pamphilj na Piazza Navona v Římě v letech 1651–1654, přičemž o její rozšíření se postaralo grafické album vydané kolem roku 1661 Giovannim Giacomem de Rossim.²³³ Římské prestižní zakázky vznikající pro papeže Inocence X. evidentně zaznamenaly v Kroměříži recepci v mnoha podobách.

V zásadním významu kolonády, prezentaci kopií věhlasných antických soch, navazoval biskup Liechtenstein-Castelkorn na přinejmenším stoletou tradici, která hodnoty antikvity posunula na kritérium uměleckého posuzování. Je přirozené, že pro kopie antik, včetně Senekovy sochy, použil grafické předlohy. Ty se totiž od dob vrcholné renesance staly nejběžnějším a neekonomičtějším způsobem přenosu informací pro potřeby pořízení kopií. Slavné římské vily,

sloužící jako poloveřejné kolekce vybraných antikvit, zazářily svým ohlasem po celé Evropě a mnozí panovníci a vládnoucí rody objednávali do svých sbírek bronzové kopie tamních antických soch v životní velikosti.²³⁴ Olomoucký biskup pochopitelně nedisponoval takovým majetkem, aby mohla být v Kroměříži vytvořena galerie bronzových odlitků jako ve Fontainebleau či královském paláci v Madridu, přesto však byla výstava kolonády motivována stejnými hledisky vkusu a stejnou potřebou reprezentace.

Sala terrena

Vedle maleb kroměřížského Lusthausu jsou s mecenátem Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu spojeny další malby, které se dodnes (ač v nepříliš uspokojivém stavu) dochovaly, a to v sala terreně biskupské rezidence v Kroměříži. Podat jejich uspokojivou interpretaci je možné jen na základě celistvého pojednání sala terreny se všemi složkami výzdobného systému, zejména sochařskou částí.

Průběh výstavby a dekorování kroměřížské zámecké sala terreny sledoval biskup se stejně velkou pozorností, jakou upíral i k ostatním částem rezidence.²³⁵ V jednom z nedatovaných dopisů zaslal stavitel Giovanni Pietro Tencalla biskupovu sekretáři Eliáši Isodoru Schmidovi dispozice pro sochy do sala terreny. Tencalla v listě žádal o rychlé sdělení, zda se jeho návrhy setkaly u biskupa s pozitivní reakcí, aby neztrácel čas a mohl co nejdříve vybrat pro sochy nejvhodnější kámen a začít s prací. Konkrétní plán na rozmístění soch předpokládal, že do první grotty bude umístěno sedm oběžnic, do druhé sedm řeckých mudrců, dále pak čtyři živly se sochami Dne, Noci a Osudu a nakonec reprezentanti sedmi stavů (kněz, král, učenec, voják, měšťan, sedlák a chudás).²³⁶

Následné indicie z korespondence vztahující se k sochařské dekoraci kroměřížské sala terreny se již týkají osoby biskupova poradce Martina Antonína Lublinského. Nejprve biskup v listě z července 1668 žádal sekretáře Schmidta v Olomouci, aby Lublinského přesvědčil o nutnosti návštěvy Kroměříže. Přál si s ním osobně domluvit koncepci sala terreny a očekával od Lublinského další inspiraci k sochařské výzdobě. Potřebu rychlého jednání biskup zdůvodňoval nutností včas lámat kameny na sochy a určit jejich rozměry. V dopise také biskup specifikoval své požadavky na ikonografii sochařských děl. Představoval si do sala terreny umístit sochy ročních období, konkrétně do jednoho výklenku alegorie Jara a Léta, ke kterým se nejlépe hodí bohyně Flóra, do druhého výklenku alegorie Podzimu a Zimy, k nimž zase náleží bůh Bakchus.²³⁷

Ideový koncept kroměřížské sala terreny se poté evidentně ještě měnil, korigoval a přizpůsoboval. Základní přírodněalegorické a astrologické konotace,

kterých se týkala předešlá jednání, zůstaly zachovány, ale ve výsledku v mnohem prokomponovanější a komplikovanější podobě, než naznačuje útržkovitá korespondence.

Sala terrena je tvořena pěti vzájemně propojenými prostory – třemi sály uzavřenými z obou stran grottami. Jihovýchodní grotta, osazená postavami horníků při těžbě, myšlenkově navazuje na snahy nalézt prvotní pralátku světa a spolu s výzdobou sálů, odkazující na tematiku síly a moci přírody, a severozápadní grottou s ústřední pyramidální fontánou měla odrážet a evokovat harmonii a řád přírody a univerza.²³⁸

Námětová skladba sochařské a malířské složky sala terreny samozřejmě dotváří celkové pojetí prostoru. Malířskou výzdobou sala terreny kroměřížské rezidence byl pověřen Paolo Pagani, jehož autorství prvně rozpoznal Ivo Krsek.²³⁹ Datace výmalby tří sálů Paganim bývá kladena až na samý konec Liechtensteinova episkopátu, konkrétně k roku 1690, neboť sala terrena byla zaklenu ta v jarních měsících tohoto roku.²⁴⁰ Základní ikonografický rozvrh Paganioho maleb přinesl Milan Togner, který upozornil na hlavní ideové linie kompozic. Ty se vztahují zejména k alegorickým zobrazením ročních dob a plynutí času v přírodě.²⁴¹

Ústřední prostoru sala terreny tvoří středový sál, jehož klenbu zdobí velké namalované zrcadlo šestilaločného tvaru, v němž byl oslaven objednavatel výzdoby, biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu. Podobně jako v ostatních Paganioho kompozicích je alegorický výjev sestaven ze změti rozpořhybovaných těl, přičemž čitelnost jednotlivých symbolů a vztahů mezi postavami je znejasněna špatným stavem dochované malby [obr. 48]. V základní struktuře reje postav byla správně rozpoznána apoteóza biskupa, která se rozehrává v pravé spodní části kompozice, vsazena na pomyslné rozhraní pozemské a nebeské sféry. Zde nazí svalnatí Titáni vynášejí heraldické znaky Karla z Liechtensteina-Castelkornu, kamenný trojhran (zářivý kámen: Lichten-Stein),²⁴² lva, meč a biskupskou berlu. Meč byl interpretován jako aluze na biskupovu intronizaci,²⁴³ nicméně evidentně se vztahuje spíše k obecnější symbolice propojení světské a církevní moci, akcentované nejen v heraldice samotné, ale výrazně také ve slavnostních intronizacích olomouckých biskupů.²⁴⁴ Tomu by ostatně napovídala i připojený detail biskupské berly, která mírně vyčnívá nad horizontem pozemské klenby ve středu výjevu. Vyzvedávání lenní struktury a privilegia knížecího titulu, které olomouckému biskupství přiřklo roli knížectví náležejícího pod přímého lenního pána v osobě českého krále, se v době Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu výrazně prohloubilo. Ze zpráv o sporech ohledně dodržování zasedacího pořádku je zjevné, že biskup tuto výsadní pozici v rámci stavovských struktur



48 Paolo Pagani, Oslava Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna, 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

rozhodným způsobem hájil, o čemž svědčí také celá biskupská reprezentace a řada ceremoniálních aktů.²⁴⁵

V horní nebeské sféře, kam mezi společenstvo olympských bohů směřují biskupské atributy, lze rozpoznat několik konkrétních božstev. Od levé spodní části to jsou Herkules (s kyjem), Mars (se štítem a mečem), Venuše? (takřka neznatelná ženská postava), Neptun (s dvojzubcem), Pluto (s trojzubcem) a letící Merkur (s caduceem). Na vrcholu nebeské sféry v samém centru kompozice jsou pak usazeny dvě objímající se postavy, přičemž připojený fragment orla a blesků nenechává na pochybách, že jde o Jupitera s Junonou.

Ústřední malbu doplňuje na klenebních pasech osm kruhových kartuší s postavami géniů, kteří vynášejí na nebe medailony, héroie či nápisové pásky (většina nápisů je již bohužel nerekonstruovatelných).²⁴⁶ V jednom z vynášených zlatých medailonů je zřetelně viditelný obrys mužské podobizny, což by mohlo odkazovat na předešlou linii olomouckých biskupů. Z identifikovatelných nápisů lze zmínit DEO ET CAESARI PRETIOSVS (Bohu a císaři drahý),²⁴⁷ dále neúplný nápis NON IMPAR VIRIBVS ... SIS na štítu s rozžehnutou pochodní, nebo jiný neúplný citát ... TISSIMA SEMPER, TALITER HAERESEOS DMVIT CAPITA, který doprovází scénu, kde je vynášen Herkules s kyjem: hrdina tu vystupuje coby



49 Paolo Pagani, Alegorie jara a léta, 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

tradiční odkaz na přemožení hereze. Čtení většiny nápisů je nicméně obtížné a v některých případech evidentně nedávající smysl, pravděpodobně v důsledku pozměněného původního znění. Nápisy zjevně odkazují k emblematické tradici, která má vyzvedávat ctnosti biskupa či jeho předchůdců. S oslavným a heraldickým charakterem této symboliky koresponduje též štuková výzdoba, nesoucí velké orlice ze znaku olomouckého biskupství.

Na střední sál navazuje ze severozápadní strany další místnost. Její strop je členěn dvojicí trojlaločných výsečí s Paganiho malbami, tematicky se odvíjejícími od plynutí času a střídání měsíců v ročních obdobích [obr. 49].²⁴⁸ V pravém poli jsou do srostlic těl, protknutých rostlinnými úponky, vsazeny symboly prvních tří zodiakálních znamení, odkazujících k jaru: ve spodní části Beran, nahoře Býk (s ohledem na přítomnost ženy patrně s jasným vztahem k Únosu Európe) a k Blížencům se pravděpodobně váže jedna z dvojic objímajících se putti. V levém štukovém zrcadle pokračuje přehlídka ročních období alegorií léta, v jejímž středu se v jedné masě vznášejí zvířetníková znamení Raka a Lva, doprovázená orlem (odkaz na biskupskou orlici?). V horní části výjevu z nejasné struktury malby vystupuje nahá žena unášena okřídleným vousatým mužem. S možnou referencí na příběh Bórea a Orithyie lze zmínit také případnou paralelu ke znamení Panny, která by se tu logicky nabízela. Doprovodné medailony



50 Paolo Pagani, Alegorie podzimu a zimy, 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

s *ignudi* na klenebních pasech, stejně jako štukové dekorace dotvářejí znázorněnými rostlinnými úponky jarní a letní měsíce.

Z druhé, jihovýchodní strany zrcadlově navazuje na centrální sál místnost, jež je na stěnách bohatě dekorovaná barevnou mozaikou. Strop je prolomen, obdobně jako v posledně popsaném prostoru, dvěma trojlaločnými výsečemi, nesoucími alegorie podzimu a zimy [obr. 50]. V levém poli na období podzimu upozorňují dobře čitelná zodiakální znamení vznášející se v horní části kompozice: Váhy, Štír a Střelec. Spodní polovina scény pak může odkazovat k několika možným rovinám. Na plodech země zde leží nahá žena ukazující vzhůru, přičemž na ni šlape muž s uzdou v ruce. Motiv by mohl souviset s mýtem o Proserpině, která s jarem přichází na zem za svou matkou Cererou a s podzimem se vrací do podsvětí za svým manželem Plutonem. Osud Proserpiny se tak stal aluzí na rozdělení roku na dvě poloviny, kdy s jejím příchodem vše ožívá a naopak s jejím odchodem zem truchlí a vše vadne. Paralelu pro jarní symboliku by tak představovala žena vynášená vzhůru znamením Berana na výjevu jara v předchozím sále. S vegetačním cyklem spojeným s mýtem o Proserpině pracovali také mytografové. V přímé návaznosti na Vincenza Cartariho a Natala Contiho charakterizuje hlavní aktéry příběhu ve své knize *Iconologia deorum* například Joachim von Sandrart,²⁴⁹ který Plutona přirovnává k zimnímu slunci,



51 Ars corrigit, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.



52 Natura, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

v jehož době ponechává země své ctnosti uzavřené, přičemž Proserpina zastupuje zemi samotnou.²⁵⁰

Další téma v rámci alegorie podzimu se rozvíjí nad hlavou staršího muže s rozpřaženými rukama v pravé střední partii. Na první pohled se jedná o běžné zpodobení boha Bakcha obklopeného vinnými hroznami, který byl ostatně Lublinským zmíněn i v korespondenci o ideovém řešení sala terrena, protože se hodí k podzimu a zimě. Vedle Bakcha se méně zřetelně rýsují další dvě postavy (jedna z nich prokazatelně ženská, druhá schoulená) a především je zde vidět zcela zřejmá dvojice bílých labutí. Dané seskupení a zejména symbolika labutí nenechávají na pochybách, že tu malíř Paganini v souvislosti s podzimem tematizoval slavný Terentiův citát „*Sine Cerere et Baccho friget Venus*“. Ostatně přítomnost Cerery by podporovala i teorii o zapojení Proserpiny do obrazu, neboť ona žena, s níž lze hypoteticky Proserpinu ztotožnit, rukou ukazuje právě ke středu kompozice. Jakýmsi smířeným gestem se tak loučí se svou matkou Cererou, kterou musí na půl roku opustit.



53 Industria perficit, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.



54 Venuše tahající si trn z paty, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

Pravá strana stropu se vztahuje k poslední periodě roku, zimě. Příslušná zimní znamení zvěrokruhu – Kozoroh, Ryby a Vodnář – jsou tu opět vetknuta mezi masivní postavy. Na levé straně se objevuje dvojice kozorohů, na pravé straně nese jeden muž na zádech dvě ryby a další rybu drží jiný svalnatec v náručí. Scénu dotváří dvojice letících mužských postav, z nichž jedna má v ruce nádobu a symbolizuje bezpochyby poslední zbývající zimní zodiakální znamení, Vodnáře. Motiv dvojice, která působí dojmem „únosu“ jednoho z aktérů, evokuje souvislost s Únosem Ganyméda, tradičně s tímto znamením spojeným. Je však třeba připustit, že se u této scény nevyskytuje žádný odkaz na boha Jupitera v podobě orla či jiného atributu.

Drobná oválná zrcadla na klenebních pasech opět korespondují s centrální malbou symboly spjatými s podzimem či zimou. Mužské postavy jsou tu doplněny v některých případech o zodiakální symboly (či zvířecí hlavy), vinné hrozny nebo odkazují na zimu svými schoulenými pozicemi. V obtížně rozeznatelných



55 Obratník Raka, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.



56 Obratník Kozoroha, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

zvířecích motivech u několika mužských nudit se patrně opakuje lví hlava, což by mohlo souviset s liechtensteinským heraldickým lvem. Motiv bojovného lva nad vojenskými trofejemi obsahuje také štukový dekor nad vchodem do ústředního sálu s apoteózou biskupa. Podobný symbol by mohl být referencí nejen na světskou moc knížete, ale také na biskupovo budovatelské dílo, k němuž se po zkázkách třicetileté války zavázal.

Jak již bylo naznačeno, malby obklopuje bohatý štuk, za nímž stojí italský štukatér Baldassare Fontana. Ten na dekoraci sala terreny pracoval se svými spolupracovníky od roku 1688. Jeho podíl je doložen rovněž v dnes nedochované výzdobě devíti pokojů piana nobile kroměřížského zámku.²⁵¹ Ikonografie malířské složky nestojí pochopitelně oddělena a samostatně, nýbrž souvisí se štukovou dekorací a sochařskou složkou, což se pokusím na závěr resumovat.

Sochařská výzdoba sala terreny čítá několik děl v každé z místností s výjimkou ústředního sálu, kde se v jediném výklenku tyčí socha boha Merkura,²⁵²



57 Socha času, osudu a obratníků, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

s kohoutem na hlavě, okřídlenými topánky, caduceem a rohem v rukou. Podobný typus byl znám v mnohých kopiích, nesených od starověkých reliéfů či jejich renesančních repetici se slavnou variantou z mantegnovských tarotů v popředí.²⁵³

V sále s alegorií jara a léta dostalo prostor sedm soch, které se všechny vzta-hují k zahradnímu umění, jarním či letním květinám a přírodě. Ve stěně proti oknům je v trojici nik umístěna trojice soch nazvaných „Umění upravuje“ („*Ars corrigit*“), „Příroda“ („*Natura*“) a „Příčinnost dokončuje“ („*Industria perficit*“). Zahradní umění je reprezentováno mužem s merkurovskými opánky a čap-kou, zahradnickým nožem a vyrůstajícím stromkem [obr. 51]. Podoba Přírody, mnohoprsé ženy s hradební korunou, vychází z typu Diany Efezské, velké matky, z níž se rodí vše živé [obr. 52].²⁵⁴ Příčinnost pak zastupuje žena držící v jed-né ruce zahradnické náčiní a v druhé včely [obr. 53]. Na stěně obrácené k se-verozápadní grottě stojí v nikách sochy bohyně Ceres se srpem a klasy a Pana



58 Proměna Tirsenie, kolem roku 1690. Kroměříž, zámek, sala terrena.

59 Cornelis Bloemaert podle Francesca Romanelliho, proměna Tirsenie. Ioannes Baptista Ferrari, *De florum cultura libri IV*, Romae 1633.



s rákosem (odkaz na Sýringu) a lopatkou. Poslední dvě sochařská díla v tomto sále odkazují ke konkrétním mýtům o proměnách v květiny a k oběma se také vztahují kresebné návrhy od Martina Antonína Lublinského. První socha znázorňuje postavu Venuše tahající si trn z paty ve snaze pomoci svému umírajícímu milenci Adónidovi [obr. 54]. Druhá zobrazuje postavu Narcise snažícího se obejmout vlastní obraz ve fontáně.²⁵⁵

Sochařská výzdoba sálu s alegorií podzimu a zimy dotváří ideu rozdělení roku na dvě poloviny alegorickými sochami představujícími obratník Kozoroha (zimní slunovrat) a obratník Raka (letní slunovrat) [obr. 55, 56], jež jsou ztvárněny věrně podle popisu a ilustrací v knize *Iconologia* Cesara Ripy.²⁵⁶ Jejich další významové konotace dotváří třetí socha ze skupiny – hermovka se dvěma tvářemi (mladou a starou), přesýpacími hodinami na hlavě, volavkami a dvěma drobnými ptáčky na ramenou. Na polosloupě hermovky je vyryt nápis kódující alegorický význam ve znění VERTOR E REVERTOR [obr. 57]. Mladá tvář se logicky otáčí k obratníku Raka, nositeli letního slunovratu, a stará k obratníku Kozoroha, což reprezentuje dualitu mládí a stáří, spojenou s jednotlivými ročními

cykly, ale také lidským životem a osudem (ostatně v biskupské korespondenci se o soše osudu mluvilo). Alegorické sochy obratníků totiž také souvisejí s nebeskými branami v souhvězdích Raka a Kozoroha a cestou duše, popsanou v Macrobiově komentáři ke Scipionovu snu: „*Sestup duše z nebe do tohoto podsvětního života se odehrává takto: Mléčná dráha svým šikmým okruhem protíná zodiak ve dvou znameních: Raka a Kozoroha. Přírodní filozofové je nazývají ‚branami Slunce‘ protože v obou znameních omezují slunovratové body oběh Slunce a zabraňují jeho dalšímu postupu, navrací jej k dráze ekliptiky, již nikdy neopouští. Těmito branami prý sestupují duše z nebe na zem a naopak zase vystupují ze země na nebe. První – ve znamení Raka – se nazývá branou lidí a druhá – ve znamení Kozoroha – branou bohů: první se sestupuje do podsvětí a druhou se duše vrací do svých vlastních nesmrtelných příbytků mezi bohy.*“²⁵⁷ Duše jsou tak s největší pravděpodobností reprezentovány ptáčky a volavkami na hermovce času, osudu a obratníku – jmenovitě volavky představovaly duše vyvolených.²⁵⁸

V nikách na stěně směrem k jihovýchodní grottě je zpodoběn satyr hrající na píšťalu a tančící Mainada s tamburínou a kráterem u nohou. Obě sochy korespondují, podobně jako Ceres a květinové proměny v druhém ze sálů, s alegorickým zaměřením místnosti a jsou tematicky spjaty s bakchickými průvody a mystérii. Poslední dvě sochařská díla jsou umístěna do nik ve stěně směřující k ústřednímu sálu. První ukazuje propojené postavy muže a ženy, přičemž klín ženy halí roh hojnosti. Postava ženy je jakoby zakořeněna, splývá nohou se zemí, a obě figury mají na hlavách věnce z ovoce a rostlin [obr. 58]. Přes mnohé pokusy o interpretace alegorického sousoší²⁵⁹ jeho přesný význam badatelům stále uniká. Je ovšem možné uvažovat novým směrem, který se v souvislosti s biskupskými zahradami nabízí. Představuje jej spojení s populárními botanickými traktáty Giovanniho Battisty Ferrariho *De florum cultura* (1633) a *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu* (1648), jejichž edice doprovodily grafické listy Cornelise Bloemaerta, Johanna Friedricha Greutera a Nicolase Josepha Foucaulta podle návrhů soudobých umělců Pietra da Cortony, Guida Reniho, Andrey Sacchiho, Francesca Albanioho, Giovanniho Lanfranca a dalších. Jak již dokázal Milan Togner, kresebný návrh Martina Antonína Lublinského pro dnes neexistující sousoší Květné zahrady zachycující proměnu líných zahradníků Limaxe a Brucase byl inspirován právě slavným Ferrariho traktátem *De florum cultura*.

V obou uvedených traktátech jsou tematizovány metamorfózy v rostliny či stromy, ale v souvislosti s popsáním sousoším zaujmou především dvě proměny dívek v citrusové stromy ze spisu *Hesperides*. První je proměna Harmonillovy matky Tirsenie a druhou Harmonillovy sestry Leonilly, přičemž obě



60 Nymfa Melissa (?), kolem roku 1690.
Kroměříž, zámek, sala terrena.

metamorfózy jsou spojeny s přínosem skvostných a léčivých citrusů z oblasti Pietrasanta. Zvláště v případě Tirsenie připomíná Ferrari paralelu mezi jejím těhotenstvím a nesením Harmonilla v lůně a „těhotenstvím“ citrusů, nesoucím v sobě všelék na rozličné neduhy. V ilustracích k oběma mýtům (Proměna Tirsenie z ruky Bloemaerta podle Giovanniho Francesca Romanelliho a Proměna Leonilly od Bloemaerta podle Domenichina) se dívky mění v citrusové stromy vedle kamenného oltáře s ověnceným mužem s rohem hojnosti [obr. 59].²⁶⁰ Nejen formální blízkost rytin s kroměřížským sousoším, ale také jeho botanické detaily (citrusové listy a plody) indikují spojitost s oněmi příběhy. Příznačný prvek pak představuje roh hojnosti vedený přes klín ženy, což sochu pojí více s mýtem o Tirsenie, a to odkazem k výše uvedené „těhotenské“ paralele.

Poslední sochařská kompozice v sále podzimu a zimy předvádí ženu s orlem u hlavy, kozou u nohou a včelím úlem s rojem včel táhnoucím se přes její klín [obr. 60]. Z dosud navržených určení – Zlatý věk, Smrt Euridiky či Jupiterovo dětství²⁶¹ – se poslední varianta jevila jako nejpříjemnější. Do Jupiterova

mytického odkojení přírodou, kozou nymfy Amalthey a medem včel, popisovaného v Ovidiových *Fasti* (V, 111–128), by dobře zapadal i atribut orla, na rozdíl od jiných specifikací. Téma Jupiterova dětství se objevuje například v několika malířských variantách v tvorbě Jacoba Jordaense.²⁶² Jistou formální paralelu lze najít rovněž v rytině Johanna Friedricha Greutera podle Pietra da Cortony z Ferrariho traktátu *De florum cultura*, na níž je zachycena Flóra bodnutá včelou.²⁶³ Výjev omdlévající bohyně obklopené rojícími se včelami je sochařské kompozici velmi blízký, ač na druhou stranu na rytině chybí motiv orla a kozy. Ideové spojení Ferrariho motivu s Jupiterovým dětstvím tu však lze spatřovat, neboť Ferrari ve svém textu připomíná nymfu Melissu proměněnou ve včelu, která podle pověsti Jupitera ukryla a starala se o něj.

Ikonografická koncepce sala terreny a Lusthausu v kontextu biskupovy reprezentace
Olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu patřil mezi výjimečné mecenáše a objednavatele a svými stavebními a sběratelskými aktivitami se řadil k nejvýraznějším osobnostem své doby u nás. Všechny jeho budovatelské aktivity jsou prodchnuty pečlivým dohledem nad ideovou stránkou a kvalitativní úrovní realizovaných uměleckých děl. Pro dosažení kýženého efektu využíval biskup bohatou síť svých agentů a služby programatiků, mezi nimiž se výrazně profiloval zejména Martin Antonín Lublinský. Jak už bylo zmíněno, tento malíř a kanovník se podílel rovněž na vytváření ideové koncepce kroměřížské Květné zahrady a sala terreny. Obě výzdoby, kterým je tu věnována pozornost, se v minulosti těšily velkému umělecko-historickému zájmu, avšak podrobná snaha o detekování jejich celkové ideové koncepce byla většinou uzavřena několika obecnými tvrzeními o jejich komplikovanosti. V podobné rovině pouhého naznačení zůstaly teorie o novoplatónském ideovém základu těchto realizací.²⁶⁴

Účelem podkapitoly o Kroměříži bylo pokusit se ukázat nový směr uvažování o zmíněných malířských a sochařských celcích skrze pečlivou pozornost upřenou na jednotlivé detaily a zejména na jejich objednavatelský kontext. Na závěr je třeba ony indicie spojit v pravděpodobný resultát původních ideových vrstev, kterých je samozřejmě několik, vzájemně se doplňujících a prolínajících. Pomocným prostředkem pro pochopení těchto vrstev v rámci biskupské reprezentace budiž pramen zcela zásadní, totiž univerzitní teze²⁶⁵ navržené právě Martinem Antonínem Lublinským, v nichž je oslavován biskup Liechtenstein-Castelkorn.

Ústřední sál kroměřížské sala terreny nese na klenbě apoteózu biskupa, akcentující spojení světské a církevní moci, což také prostřednictvím heraldických motivů prolíná nejen celým prostorem sala terreny, ale i výzdobou Lusthausu

Květné zahrady. Symptomatická ukázka tohoto principu se objevuje v severo-západní grottě, kde se na hlavní ose za fontánou otevírá pohled do umělé jeskyně, z níž kráčí směrem k divákovi bůh Apollón. Jeskyně je lemována umělým stromovím a po stranách vchodu jsou do dvou výklenků vsazeny monumentalizované štukové heraldické figury: biskupská orlice s hvězdou a liechtensteinský lev s kamenem v tlapě [obr. 61]. Symbolika grotty se pravděpodobně odvíjela především od předpokládané světelné režie a postavy Apollóna, reprezentujícího slunce, který byl patrně komparován s biskupem samotným (slunce vycházející z temné jeskyně). Podobných paralel sluneční ikonografie, spojené se „zářivým liechtensteinským kamenem“, se v textu tezí nachází několik. Jednou za všechny nechť je dedikace teze Františka Arnošta ze Schertzu z roku 1678, prezentující olomouckého biskupa jako slunce nad kroměřížským Libosadem: „*To dokazuje onen Tvůj lesk, jenž osvětluje hvězdy umístěné na biskupských orlicích, posiluje vše, co spravuješ, odevšad z olomoucké diecéze vyhání temné hereze, zaplašuje stíny. A protože vím, že Ty jsi slunce, svou filozofii toužící po co největším světle [...]*“.²⁶⁶

Odkaz na boj s herezí se objevuje rovněž v ústředním sále na doprovodném medailonu s Herkulem, který může být součástí emblematické série biskupových ctností (dnes již bohužel těžko rekonstruovatelné). Jako paralelu k ročnímu cyklu a zodiakální symbolice v ikonografii vedlejších sálů lze zmínit sofistikovanou rétoriku univerzitní teze Františka Biretty z Brandenfelsu. Olomoucký biskup je v ní srovnáván se svatým Karlem Boromejským, „*drahým sluncem zářícím v zodiaku svých ctností*“, přičemž představuje Fénixe vzešlého z popela svatého Karla Boromejského a slunce na zemi: „*Sv. Karel znamená v anagramatu drahé Slunce: šťastná Moravo! Dokud vidíš nebe své církve skví se Sluncem soupeřícím s tímto Sluncem. Jásá ono Slunce na nebeském zodiaku svých ctností jako slavný triumfátor a toto Slunce je napodobováno na zemi Tvým slavným Sluncem.*“²⁶⁷

Spojení biskupské apoteózy a roční cykličnosti se rozhodně nejeví jako náhodné a pravděpodobně nabízí aluzi na kontinuitu biskupského úřadu, v němž je každý biskup článkem nepřerušeno institucionálního řetězce. Komparace s denní cykličností využívali olomoučtí biskupové hojně ve své reprezentaci v průběhu 18. století, ovšem i Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu si byl tradice úřadu plně vědom a refleктоval ji v promyšleném ideovém programu jím objednaného obrazového cyklu portrétů pětadesáti olomouckých biskupů, původně určeného pro hodovní sál biskupské rezidence (dnes je umístěn v Arcidiecézním muzeu v Kroměříži).²⁶⁸

Alegorie ročních období jsou v sala terreně komponovány mimo jiné za pomoci mytologických příběhů, z nichž některé odkazují k tematice únosů. Stejný



61 Kroměříž, zámek, sala terrena, severozápadní grotta.

narativní syžet, tedy motiv únosů, ovládá malby zahradního pavilonu Květné zahrady. V kontextu dobových mytografií jsou podobná témata spojována s bojem nízké vášně a ctnosti a s cestou duše k Bohu. V souvislosti s biskupovou apoteózou, akcentující ctnosti Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu, dávají tyto obecné paralely smysl. Ideovou vrstvu vycházející z novoplatónských teorií o cestě duše by podporovala sousoší obratníku Raka a obratníku Kozoroaha, symbolizující dvě brány, kterými lidská duše prochází. Od Stvořitele vstupuje ohřátá na zem obratníkem Raka a po smrti se ochlazená vrací obratníkem Kozoroaha do svého nebeského obydlí.²⁶⁹ Podobně by bylo možné vykládat doprovodné postavy různých nymf a mořských monster, které zdobí zejména prostor zahradního Lusthausu, ale částečně i sala terreny (ve štukových dekoracích). Odkazovaly k očišťování duše při průchodu nebeskými sférami, které bylo přirovnáváno k plavbě po moři. Podobné vodní postavy zdobily nesčetné římské sepulchrální památky 1. a 2. století a přešly do renesanční symboliky.²⁷⁰ Ve výše zmiňované univerzitní tezi Františka Biretty z Brandenfelsu se s konceptem nesmrtelné duše a biskupovy „reinkarnace“ pracovalo: „*Kdybych byl Platonik, řekl bych, že Tvá duše již kdysi zažila ono pohostinství.*“²⁷¹

Další nezanedbatelnou ideovou vrstvu zahradních prostor zastupuje spojení se zahradou samotnou. Sochařskou výzdobou Květné zahrady i Podzámecké

zahrady (respektive její sala terreny) prolínaly mytické příběhy upomínající na prvopočátek rostlin a stromů. Jedním ze zřetelných inspiračních zdrojů se biskupovi staly botanické traktáty jezuity Giovanniho Battisty Ferrariho. Ostatně symbolika hojnosti, úrody a zahradnictví byla rovněž proklamována v univerzitních tezích, o čemž svědčí již zmíněná teze Františka Arnošta ze Schertzu. Ta představuje olomouckého biskupa jako slunce nad kroměřížským Libosadem a předkládá graficky vyvedenou zahradní galerii se souborem soch antických bohů. Jednotlivá božstva tu alegoricky zastupují biskupská města: Kroměříž je například personifikována bohyní Pomonou a Vyškov bohyní Cererou.²⁷²

Poslední rovina, již je třeba zmínit, souvisí s antikvářským zaměřením a pořizováním kopií řecko-římských památek, ceněných pro jejich „antiquitas“, a snahou vyrovnat se nádheře římských paláců a vil.²⁷³ Ústředním „muzeem antikvit“ se stala kolonáda Květné zahrady, kterou dekoruje série bust a soch zasazených do nik, ztvárněná podle několika grafických předloh. Shodný princip lze vysledovat také v antikizujících bustách na stěnách sálu jara a léta kroměřížské sala terreny.

S italským malířem Carpoforem Tencallou se na Moravě setkáváme dvakrát, nejprve v padesátých letech 17. století v Náměšti nad Oslavou, kde pracoval pro hraběte Ferdinanda z Verdenberga, a poté se od konce šedesátých let začal o jeho služby zajímat mimořádný objednavatel, olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu. V malbách zdobících kroměřížský Lusthaus se Carpofova stopa předpokládá, ač je nanejvýš zřejmé, že do výsledné podoby již výrazně zasáhl jeho spolupracovník a příbuzný Giacomo Tencalla. V žádné další realizaci v Čechách, kde se v minulosti o jménu Carpofova uvažovalo, se jeho přítomnost již nepotvrdila, naopak, tyto malby prokazatelně vytvářel Giacomo,²⁷⁴ k němuž se pozornost přesune hned v následující kapitole. Freskové cykly v Náměšti nad Oslavou a Kroměříži pojí také podobné ideové pozadí, pracující s tematikou cesty duše, ač v každém případě motivované jinou zkušeností a jiným objednavatelským záměrem.

Ctnosti, Hesperidky a Giacomo Tencalla /

V souvislosti s kroměřížskou biskupskou rezidencí bylo zmíněno, jaké popularitě se dílo Carpofova Tencally těšilo již od konce padesátých let 17. století, a časový harmonogram Carpofořových prací od šedesátých let dokazuje malířovu značnou vytíženost a zaměstnanost.²⁷⁵ Není proto s podivem, že se na mnohých zakázkách začal podílet Carpofořův mladší bratranec, pomocník a napodobitel Giacomo Tencalla (1644 – 1690–1692). Množství zachovaných realizací těchto dvou umělců v českých zemích, které byly vytvořeny v průběhu tří desetiletí, jen dokládá nesmírnou odezvu jejich malířského projevu (výzdoby v Náměšti nad Oslavou, Kroměříži, Lnářích, Roudnici nad Labem, Milešově a Libochovicích).

Giacomo Tencalla patřil donedávna mezi osoby téměř neznámé a žáci a spolupracovníci Carpofořa Tencally se teprve pozvolna dostávají do širšího badatelského povědomí díky prohlubujícímu se výzkumu.²⁷⁶ Znamějším se stal pouze Antonio Galliardi,²⁷⁷ v archivních materiálech u nás se ale objevuje ještě jméno Giuseppa Muttoniho. Tito malíři pracovali jednoznačně v Carpofořově manýře, a lze u nich tedy usuzovat na bezprostřední inspiraci či školení přímo u Carpofořa. Vzhledem ke Carpofořově časové zaneprázdněnosti je však zjevné, že ještě za jeho života přijímali některé zakázky, aby uspokojili poptávku rozvětvené klientely po „tencallovském“ stylu.

Ač se tvorba Carpofořa Tencally a jeho následovníků vyznačovala nespornými kvalitami, neznamená to, že by zůstávala v absolutní opozici k produkci lokálních umělců, co se týče „invenčnosti“. Carpofoř, plně v intencích dobové praxe, čerpal z grafických vzorů a opakoval stejné kompozice na více místech, což bylo ukázáno v předchozí kapitole na výzdobách v Náměšti nad Oslavou a Kroměříži. Sít shodných motivů ještě umocňuje početný soubor prací Carpofořových pokračovatelů s Giacomem Tencallou v čele, což činí z celé skupiny „tencallovských“ maleb komplikovanou, vzájemně provázanou strukturu. Detaily těchto vazeb budou rozebrány na příkladech malířských výzdob jednotlivých zámků v této kapitole.

Z labyrintu formálních závislostí a spojnic mezi Carpofořovými a Giacomořovými malbami učinil přesvědčivý závěr Martin Mádl. Obliba a věhlas Carpofořových freskařských schopností zvedla vlnu objednavatelské poptávky natolik,

že sám mistr nebyl schopen všechny zájemce uspokojit. Patrně proto Giacomo tak věrně následoval svého učitele, čímž šířil jeho populární kompoziční schémata do dalších lokalit. Z dochovaných materiálů se jeví pravděpodobné, že k tomuto účelu používal buď vlastní kresby Carpoforových maleb nebo návrhy k nim.²⁷⁸ Činil tak u celých scén či jednotlivých detailů, přesto se v některých variantách téhož ikonografického určení objevují rozdíly s ohledem na jiný zdroj inspirace, grafiku. Ač bylo tedy hlavním formálním inspiračním zdrojem Giacomových realizací dílo Carpoforovo, přece jen u něho nalezneme i ohlasy grafických předloh.

První, kdo služeb Giacomu Tencally využil, byl kníže Václav Eusebius Popel z Lobkovic.

Václav Eusebius Popel z Lobkovic a Roudnice nad Labem

Roku 1652 začaly být realizovány přestavby staršího středověkého a v období renesance rozšířeného šlechtického sídla v Roudnici nad Labem. Tento krok se rozhodl učinit Václav Eusebius Popel z Lobkovic (1609–1677), jehož reprezentačním potřebám, spojeným s postupně rostoucí společenskou a politickou pozicí, přestal stávající objekt dostačovat. Václav Eusebius z Lobkovic, syn Polyxeny z Lobkovic, se na začátku třicátých let 17. století účastnil bojů třicetileté války jako jeden z mužů pluku Maxmiliána z Valdštejna. Po protivaldštejnském spiknutí a smrti Albrechta z Valdštejna promptně deklaroval svou loajalitu císaři Ferdinandu II. Důstojnickou kariéru završil postem prezidenta válečné rady na dvoře Ferdinanda III. a obdržel Řád zlatého rouna. V roce 1653 se podruhé oženil, poté co zemřela jeho první žena, Johanka Myšková ze Žlunic. Jeho druhou manželkou se stala říšská kněžna Augusta Žofie Falcko-Sulbašská, což Lobkovicovi zajistilo vstup mezi říšská knížata. V roce 1665 byl jmenován nejvyšším hofmistrem císaře Leopolda I., nicméně po letech politického výsluní jeji roku 1674 císař zbavil úřadů z důvodu domnělých politických poklesků a vykázal ho do domácího vězení na roudnický zámek.²⁷⁹

V polovině 17. století se Václav Eusebius rozhodl zásadně přebudovat roudnický zámek a vytvořit z něj reprezentativní knížecí rezidenci a zároveň hlavní rodové sídlo. Stavební práce trvaly více než třicet let a na projektech se podílelo několik architektů. Po propuštění stavitele Pietra Colomby vypracoval projekt přestavby zámku Francesco Caratti, podle jehož plánů bylo částečně vybudováno východní zámecké křídlo. Caratti však kvůli práci na jiných projektech roku 1656 lobkovicke služby opustil a stavba se na několik let pozastavila, až v roce 1665 se začalo pod vedením Carla Orsoliniho budovat severní křídlo. Po Orsoliniho smrti se stavby nakonec ujal Antonio Porta, který se na základě

smlouvy z února 1668 stal lobkovickým dvorním stavitelem a pod jehož vedením dostal zámek víceméně finální podobu. Ve stavebních pracích se pokračovalo i poté, co byl kníže Lobkovic nucen opustit císařský dvůr. Až v roce 1676 byla dekorována kaple a pokoje východního křídla, což mohlo souviset s jistou reprezentační strategií knížete, snažícího se o návrat ke dvorským službám. Kníže však 22. dubna 1677 zemřel, nicméně interiérové úpravy probíhaly i za jeho nástupce Ferdinanda Augusta Leopolda Popela z Lobkovic. Po přerušení stavebních prací v souvislosti s požárem roku 1680 byla stavba zámecké lobkovické rezidence roku 1684 konečně finalizována. Malířské dekorování interiérů zámku završila výmalba hlavního sálu západního křídla budovy, provedená až kolem roku 1700. Avšak právě západní křídlo roudnického zámku bylo na konci druhé světové války poškozeno bombardováním a původní sál byl zničen.²⁸⁰

Giacomo Tencalla a torzo velkolepé knížecí rezidence Lobkoviců

Z původní výmalby roudnického zámku se dodnes dochoval rozsáhlý celek v kapli na motivy modliteb Pater noster a Ave Maria.²⁸¹ Příběhy antického světa ovládají pokoje lobkovické rezidence, avšak tyto malby byly bohužel poničeny vlivem vody zatékající do objektu. Tradičně byl soubor lobkovických maleb po dlouhou dobu spojován se jménem malíře Francesca Marchettiho.²⁸² Nicméně podrobný rozbor stavebních dějin objektu, pramenů (matričních záznamů ze sledovaného období), kontextu původního připsání (srovnávajícího roudnické malby s malbami pražského Lobkovického paláce, jejichž autorem navíc rovněž není Marchetti, ale Fabián Šebestián Václav Harovník) a především důkladná formální analýza vedly Martina Mádlu k přehodnocení tohoto připsání. Velká část lobkovických maleb tak byla nově spojena s dílem Giacomu Tencally. Se zámek v Roudnici nad Labem se pozornost obrací k první známé samostatné



62 Kleopatřina hostina, 1679 (?). Roudnice nad Labem, lobkoviczký zámek.

práci tohoto umělce na poli mytologické malby, tedy práci, na níž se již nepodílel jeho zkušenější, známější a vytíženější bratranec Carporo. Pouze malby v jídelně se vymykají této atribuci a zůstávají anonymní.²⁸³

Místnost s anonymními malbami se nachází na západní straně severního křídla a lze k ní pravděpodobně vztáhnout údaje zaznamenané v pramenech k roku 1679. Tehdy byly vyráběny stolice pro malíře pracující na výmalbě horní jídelny.²⁸⁴ S prostorem jídelny by korespondovalo i téma malby, které dle všeho představuje Hostinu Kleopatry [obr. 62]. Pojetí onoho výjevu je do jisté míry méně obvyklé, neboť na malbě jsou zobrazeny stojící postavy, a ne hodovníci u stolu. Avšak motivy nosiče vína a ženy sahající si po perlové náušnici indikují příběh o tom, jak Kleopatra dala na odiv své bohatství tím, že rozpustila perlovou náušnici v číši vína a tu posléze vypila.²⁸⁵

Malé pole na východní straně stropu doplňuje monochromní malba se skupinou postav umístěnou do krajiny se zámkem. Zastřený stav výjevu bohužel nedovoluje vyslovit přílišné závěry o ikonografii. Uprostřed scény je vidět ležící tělo, k němuž směřuje pozornost okolí, nicméně námět prozatím zůstával neidentifikovaný [obr. 63].²⁸⁶ Jeden z detailů vpravo na scéně ale umožňuje uvažovat o jisté variantě. Objevuje se tam postava, která budí dojem, že zapaluje hranici či něco vkládá na hranici. Podobných kompozičních schémat bylo užíváno při ilustracích ovidiovského příběhu o králi Meleagroví, který se po honu na kalydónského kance nepohodl se svými dvěma strýci a v potyčce je usmrtil. Když se vše dozvěděla jeho matka Althaia, velmi se jí dotkla smrt obou bratrů a rozhodla se je pomstít. Život jejího syna Meleagra byl od kolébky neodvratně spojen s dřevěným polenem a to Althaia v rozhořčení vhodila do ohně. Jak plameny trávily kus dřeva, docházely postupně Meleagroví síly, a jakmile se osudové poleno proměnilo v popel, skončil i král. Grafické ilustrace Ovidiových *Metamorfóz* od 16. století takřka bezvýhradně používaly pro zpodobení této události kompozici, kde Althaia stojí u zapáleného ohně (obětiště) a gestem ruky přenáší pozornost ke skupince dvořanů plačících nad umírajícím králem [obr. 64].²⁸⁷ Podobně vyznívá také roudnická malba.

Následující řada místností s malbami se nachází ve východním, zahradním křídle zámku a tvoří apartmá ústící do zámecké kaple. Zde se tedy setkáváme s první Giacomovou samostatnou prací, nevýhodou roudnického celku je však jeho torzovitost a špatný stav dochování. Giacomovy výjevy z bájí o Hesperidkách, realizované ve čtyřech pokojích východního apartmá, jsou dnes značně poškozené.

Mýtus o zlatých jablkách Hesperidek se do širšího povědomí dostal zejména díky vzrůstající popularitě pěstování citrusových plodů, s nimiž byla zlatá jablka ztotožněna. Obliba oranžeríí se rozšířila také do zaalpských oblastí a novou



63 Smrt krále Meleagra (?), 1679 (?).
Roudnice nad Labem, lobkowický zámek.



64 Virgil Solis, Smrt krále Meleagra,
dřevořez, 1563.

módu začaly čteněji doprovázet vědecké traktáty o pěstování „zázračných plodů Hesperidek“. K jedněm z nejslavnějších se zařadil latinsky psaný opus jezuitů a zahradníka Barberiniů Giovanniho Battisty Ferrariho *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu*, publikovaný v Římě roku 1646, kde se vedle popisu pěstitelských postupů, související terminologie a příkladů využití citrusových plodů uplatnil i příběh o Hesperidkách.²⁸⁸ Na Ferrariho počín pak



65 Giacomo Tencalla, Kybelé předává Jupiterovi a Junoně strom se zlatými jablky, 1676. Roudnice nad Labem, Iobkowiczský zámek.

navázaly další podobné tisky. V zaalpském prostoru byl v 17. století například vydán traktát Johanna Commelina, aplikující pěstitelské metody na nizozemské klima. Ten taktéž zahrnoval výklad mýtu o zlatých jablkách, a to s odvoláním na text čtvrté knihy Vergiliovy *Aeneidy*, na dílo Diodóra Sicilského, na Pliniův spis *Historia naturalis* a samozřejmě na Giovanniho Battistu Ferrariho.²⁸⁹

Vedle rostoucího počtu traktátů, zejména botanického charakteru, se báje o Hesperidkách, známá od starověku, běžně objevovala v alegorických interpretacích v mytografických textech. Ve starověké mytologii se počet sester Hesperidek různil, kolísal mezi jednou a dvěma, v pozdějších obdobích dokonce mezi třemi a sedmi (například Pseudo-Apollodorus či Fulgentius zmiňují čtyři), ve středověku a raném novověku se však většinou ustálil na třech pod jmény Aiglé, Arethúsa a Hesperethúsa. Ke kodifikaci těchto jmen přispěly zejména slavné mytografické práce jako například Boccacciova kniha *La genealogia de gli dei de gentili* či spis *Mythologiae* Natala Contiho.²⁹⁰ Mytografové též zmiňují, kde se údajně nacházely zahrady se zlatými jablky. Hesperidky například podle Boccaccia i Contiho na vzácné plody dohlížely za pomoci draka Ládóna daleko za oceánem, na západním okraji světa, na hranicích Etiopie, což je převzato z textu čtvrté knihy Vergiliovy *Aeneidy*.²⁹¹ Připomínají také, že draka Ládóna přemohl hrdinný Herkules, aby splnil jeden z úkolů, které dostal od krále Eurysthea, a mohl mu přinést zlatá jablka ze zahrady Hesperidek. Herkules odnesl jablka králi, který je nakonec přikázal odevzdat Minervě a vrátit zpět Hesperidkám.²⁹²

66 Giacomo Tencalla, Juno svěřuje strom se zlatými jablky Hesperidkám, 1676. Roudnice nad Labem, Lobkoviczký zámek.



Ač byl mýtus o Hesperidkách připomínán v mnohých textech, ve výtvarném umění od dob renesance k akcentovaným scénám nenáležel. V medicejské vile v toskánském Poggio a Caiano jsou ve výzdobě hlavního sálu od Alessandra



67 Giacomo Tencalla, Hesperidky ukládají zlatá jablka do truhly, 1676. Roudnice nad Labem, lobkowiczký zámek.

Alloriho z let 1578–1582 zpodobeni v rámci alegorie ctností Herkules a šťastná Fortuna střežící zahradu Hesperidek, která odkazuje na „medicejská jablka“ a návrat zlatého věku pod vládou Cosima I. Medicejského.²⁹³ Dalším podstatným přínosem k vizualizaci tohoto mýtu se staly ilustrace k Ferrariho publikaci od Johanna Friedricha Greutera, Cornelise Bloemaerta a Nicolase Josepha Foucaulta podle předloh slavných umělců své doby, mimo jiných Pietra da Cortony, Andrey Sacchiho, Francesca Albanio, Guida Reniho a Giovanniho Lanfranca.²⁹⁴ Tyto ilustrace také nejvíce ovlivnily formální vyznění a ikonografii tencallovských maleb. Na zámku v Roudnici totiž Giacomo Tencalla opakoval motivy užité již Carpoforem Tencallou na zámku v Trautenfelsu. Stejně výjevy poté Giacomo realizoval také na zámcích ve Lnářích a Troji.

V nejsevernějším ze čtveřice pokojů apartmá ve východním zámeckém křídle se v obdélném poli nachází malba zobrazující Kybelé, jak obdarovává Jupitera a Junonu stromem se zlatými jablky [obr. 65]. Nejvyšší z bohů získali strom se zázračnými jablky, přinášejícími lásku, plodnost a božskou nesmrtelnost, jako svatební dar.²⁹⁵ K neuspokojivému stavu tohoto výjevu přispěla vestavba zděné příčky, kterou byl výjev po polovině 20. století přefat vedví.

Nástrovní obraz přílehlé místnosti východního křídla pokračuje ve vyprávění příběhu o zlatých jablkách ve scéně, kde bohyně Juno svěřuje strom se zlatými jablky Hesperidkám [obr. 66]. Podobně jako v předešlém pokoji, i zde

se v repetici setkáváme s původní kompozicí Carpofořa Tencally z Trautenfelsu, kterou Giacomo užil znovu ve Lnářích a Troji.

Ve třetím pokoji apartmá se malba dochovala ve středovém kruhovém poli. Čtyři menší štukem vymezená kruhová zrcadla v rozích místnosti zůstávají dnes bez malířského pojednání. Centrální scéna, ukazující Hesperidky, jak ukládají zlatá jablka do truhly, navazuje na Carpofořovu malbu v Trautenfelsu a opakuje se ve Lnářích a Troji.

Kruhové pole poslední malbou dekorované místnosti západního apartmá přináší výjev s bohyní Juno, která pověřuje draka Ládóna střežením zlatých jablek [obr. 67]. Stejný motiv užil Giacomo Tencalla také v hlavním sále lnářského zámku.

V Roudnici se tedy po vzoru výzdoby zámků ve štýrském Trautenfelsu (datováno 1670) a v Eisenstadtu (Burgenland, asi 1671–1672) uplatňuje téma sester Hesperidek, kterému ve zmíněných objektech, ale také na zámku ve Lnářích náleželo přední umístění v hlavním sále rezidence.²⁹⁶ V Roudnici naopak lokace mýtu o Hesperidkách do východního zahradního křídla evokuje „botanický“ rozměr příběhu spjatého se zahradním uměním a pěstováním citrusových plodů. Podobný charakter přírodní symboliky byl v souvislosti s Ferrariho traktáty komentován v případě soch kroměřížské sala terreny.²⁹⁷

Známy jsou však také další dva doklady původní koncepce malířské výzdoby rezidence. V zahradě roudnického zámku se nacházel zahradní domek, jehož stěny zdobil motiv Múz sdružených kolem pramene Hippokréne. Strop pavilonu dekoroval slet rozličných druhů ptactva. Výmalba hlavního sálu roudnické knížecí rezidence, realizovaná však až kolem roku 1700 Janem Pitzem, měla podle zpráv zahrnovat postavy olympských bohů, alegorie čtyř denních dob a alegorie světadílů.²⁹⁸ Stručná charakteristika této výzdoby odpovídá obvyklým ikonografickým programům, nicméně je natolik vágní, že bez znalosti původního rozvrhu kompozice, gest zobrazených postav či vztahů mezi nimi nelze vyvodit závěry o jejím hlubším smyslu. V případě této nedochované malby tedy zůstává pouze u zběžného ikonografického určení.

Malby Giacomova Tencally v roudnickém zámku dosvědčují závislost na vzorech slavnějšího Carpofořa, což je patrně poloha vyhledávaná také objednavateli. Stejný trend potvrzuje i časově navazující zakázka, Giacomova práce pro kaplířovský Milešov.

Zdeněk Kašpar Kaplíř ze Sulevic a Milešov

Do Milešova se Giacomo Tencalla dostal patrně až po roce 1682. Na konci sedmdesátých let je doložen jeho pobyt na jihu Čech, později v Praze a několikrát též v rodném Bissone. Poté jej do Milešova povolal Zdeněk Kašpar Kaplíř ze



Sulevic (1611–1686). Ten se rozhodl milešovský zámek, z nějž učinil své hlavní venkovské sídlo, přestavět a rozšířit podle projektu vytvořeného Antoniem Portou. Datace prací na zámecké přestavbě se v literatuře různí, od starších vrocení k roku 1682 k novějším, kladoucím jejich dokončení již do roku 1667. Podle recentních studií lze ovšem předpokládat, že stavební činnost v Milešově zabrala delší časové období z důvodu Kaplířovy opakované nepřítomnosti v českých zemích.²⁹⁹

K interiérovým úpravám zámecké budovy máme několik opěrných dat. Roku 1675 podala Kaplířova třetí manželka Anna Terezie Cukrová z Tamfeldu žádost o změnu stávající jídelny v zámeckou kapli. Předpokládá se, že v této době již existovalo jihovýchodní a severovýchodní křídlo zámku, přičemž vybudování severozápadního traktu s velkým sálem a jihozápadního spojovacího traktu teprve následovalo. Další do jisté míry opěrné datum přináší smlouva mezi hrabětem Gundakarem z Dietrichsteina a stavitelem Antoniem Portou ohledně



68 Giacomo Tencalla,
Fortitudo, kolem roku 1684.
Milešov, zámek.

blízkého zámku v Libochovicích. Hrabě v ní žádá vybavit sály libochovického zámku po vzoru štukatur v Milešově. Je tedy zřejmé, že štukové dekorace v milešovském zámeckém sídle byly dokončeny před koncem roku 1682.³⁰⁰ Antonio Porta vyprojektoval pro Milešov ještě kostel sv. Antonína Paduánského, postavený v letech 1669–1680. Později, za Jana Leopolda Hrzána z Harasova, vyrostl v zahradě milešovského zámku pavilon a v úpravách zámecké budovy pokračoval ještě syn Jana Leopolda, Zikmund Gustav Hrzán-Kaplíř, který stál za objednávkou nové štukové výzdoby. Ve čtyřicátých a padesátých letech 18. století byla postavena nová zámecká kaple na svahu nad zahradním pavilonem, který krátce předtím, konkrétně v roce 1739, vyzdobil malbami Josef Čech. Z druhé poloviny 18. století pocházejí také chiaroscurové trompe-l'oeil malby na stěnách jedné z přízemních místností, na nichž se objevují motivy antických ruin, mytologických příběhů a žánrových scén. Drobné výjevy vznikly částečně například podle slavných leptů Giovanniho Battisty Piranesiho. K dalším zásahům do interiérové

struktury zámku v Milešově došlo za Ledeburů-Wichelnů, kteří panství vlastnili od roku 1860.³⁰¹

Malby apartmá horní zámecké budovy v Milešově

Malířské dekorace zámku v Milešově se, jak je dnes známe, vztahují k několika časovým vrstvám, přičemž nejstarší část, datovaná do 17. století, není příliš rozsáhlá. Vedle výmalby apartmá v přízemí horní zámecké budovy³⁰² pochází ze stejné doby malířská výzdoba dvou polí zámecké kaple s motivy Ducha svatého (holubice) a Anděla strážce, která jsou obklopena štukovými dekoracemi původem až ze dvacátých či třicátých let 18. století. Podle dochovaných kleneb piana nobile a velkého sálu se zabílenými štukovými kartušemi lze předpokládat, že malby pokrývaly i prostory jihovýchodního křídla zámku.

Realizované a k dnešnímu dni dochované malby ze 17. století v prostorách milešovského zámku jsou připisovány Giacomu Tencallovi na základě formálních znaků. Daný směr atribuce potvrzuje nepřímě i zpráva z libochovického archivu, zmiňující přítomnost dvou malířů z Milešova v Libochovicích k roku 1684. Lze se domnívat, že malíři, kteří zde konzultovali výzdobu zámecké kaple, byli právě Giacomo Tencalla a Giuseppe Muttoni. Oba pak začali v roce 1688 na výzdobě v Libochovicích pracovat.³⁰³



69 Giacomo Tencalla,
Justitia, kolem roku 1684.
Milešov, zámek.



70 Giacomo Tencalla, bitevní scéna, kolem roku 1684. Milešov, zámek.

V prvním, menším pokoji pokrývá strop malba s personifikací Fortitudo (Statečnosti) [obr. 68], kterou malíři komponovali podle textu a ilustrací z knihy *Iconologia* Cesara Ripy. Blízké zpracování této kardinální ctnosti z ruky Giacomo Tencally se nalézají na zámku v Libochovicích a oběma vyobrazením předcházela varianta téhož námětu od Carpofoora Tencally realizovaná na zámku v Trautenfelsu.

Sokratovské kardinální ctnosti, tedy moudrost, statečnost, umírněnost a spravedlnost, byly prvně kodifikovány v textu Platónovy *Ústavy* a spolu se třemi teologickými ctnostmi, láskou, nadějí a vírou, se staly základními křesťanskými ctnostmi. Postupně se ustálila i jejich typická ikonografická výbava a atributy, což podporovala četná výtvarná ztvárnění, zejména grafická. V celé šíři umělecké produkce se objevuje čtveřice rytin kardinálních ctností, která má ke kompozicím Carpoforovým a Giacomovým značně blízko, ačkoliv nepředstavuje do detailu přesnou předlohu. Jde o volné grafické listy z francouzské dvorské produkce, konkrétně z ruky Michela Dorignyho z roku 1638. Rytiny vznikly podle obrazů Simona Voueta, určených původně pro dekoraci stropu pokoje královny Anny Rakouské v Château-Neuf v Saint-Germain-en-Laye (dnes jsou umístěny v supraportách Martova salonu ve Versailles).³⁰⁴

Oktogonální pole na stropě následujícího drobného kabinetu milešovského apartmá zaplňuje malba, jejíž ikonografie pokračuje v linii zpodobení kardinálních

ctností. Tentokrát je na oblacích usazena Justitia (Spravedlnost) [obr. 69]. I tato malba náleží do formální linie tencallovských kompozic ve sledu Trautenfels–Milešov–Libochovice.

Největší pokoj přízemního apartmá horní zámecké budovy přináší ikonografii spojenou s válečnou kariérou Zdeňka Kašpara Kaplíře. Malba v oktogonálním poli předvádí jezdeckou bitvu odehrávající se v krajině, kde na mostě v pozadí bojuje pěší vojsko [obr. 70]. Štukové dekorace obklopující malbu se nesou v podobném duchu a představují různé válečné trofeje a zbroj.

Formálně se Giacomo Tencalla odvolává opět ke svému příbuznému Carporofovi Tencallovi. Ten, pod vlivem malby svého učitele Isidora Bianchiho na námět bitvy Filipa Sličného u Mons-en-Puelle na zámku Valentino u Turína, použil blízké motivy ve výjevu Jozua zastavujícího slunce v paláci Solza v Bergamu a poté kompozici znovu opakoval roku 1676 ve scéně bitvy křižáků s albigen-skými u Muretu v presbytáři vídeňského dominikánského kostela S. Maria Rotunda.³⁰⁵ Vedle inspirace Carporoforem Tencallou lze však v malbě v milešovském zámku spatřovat silné odkazy ke grafickému dílu Antonia Tempesty, jehož rytiny jezdeckých bitev kolovaly Evropou. Připomenout lze například Tempestovu sérii skutků Alexandra Velikého.³⁰⁶

K sálu přiléhá ze severozápadní strany arkýř, na jehož klenbě se v kruhovém poli objevuje částečně zatřená malba. Jsou na ní ztvárněni putti s válečnými trofejemi (mušketou, kyrysem, helmou, zbrojí a vojenskými standardami) [obr. 71]. Tematicky tedy toto pole doplňuje ústřední scénu, jejíž přesná identifikace je s ohledem na absenci konkrétních atributů obtížná. Nicméně vzhledem k antikizujícímu aranžmá zbrojí lze bojový výjev spojit s tažením některého z významných starověkých vojevůdců, kupříkladu Alexandra Velikého.

Na základě dochovaného torza malířského pojednání milešovského zámku je možné učinit jen relativně strohé závěry. Kardinální ctnosti náležely k běžné výbavě vladařské ikonografie a v průběhu 17. století se s nimi setkáváme v řadě objektů. V Milešově jsou ctnosti spojeny s vojenskými úspěchy a bitevním výjevem, který v mnohém odráží osudy i reprezentační strategii objednavatele, Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic.

Kaplířové ze Sulevic byli původem protestantská rodina, Kašparův děd, který se účastnil stavovského povstání, byl roku 1621 popraven na Staroměstském náměstí v Praze. Rovněž Zdeněk Kašpar se nejprve hlásil k protestantům a bojoval na straně nizozemských stavů, Sasů a Švédů. Roku 1641 však konvertoval ke katolictví, vstoupil do císařských služeb a za slib věrnosti mu císař Ferdinand III. udělil milost a přislíbil navrátit rodové statky. První úspěchy v habsburské armádě mu vynesly roku 1647 přidělení pluku a další zásluhy si vydobyl při



71 Giacomo Tencalla, putti s trofejemi, kolem roku 1684. Milešov, zámek.

obraně Prahy během obléhání Švédy v roce 1648. Po uzavření vestfálského míru prošel se svým plukem na španělské straně v letech 1649–1660 boji mezi Španělskem a Francií v Milánsku. Za tyto služby získal nové posty u dvora, stal se členem válečné rady a císařským komořím a v této době také zakoupil Milešov. Jeho slibný kariérní postup ale roku 1661 přerušilo obvinění z účasti na přípravě vraždy hraběte Ernsta Karla Attemse v Badenu u Vídně. Zdeněk Kašpar se rozhodl uprchnout, po nějaký čas pobýval v ústraní v Sasku a vyčkával na výsledek procesu, který měl očistit jeho jméno. Proces byl ukončen jeho úplnou rehabilitací až v roce 1668. K návratu na politické a společenské výslunní napomohlo Zdeňku Kašparovi úspěšné působení ve válce mezi Leopoldem I. a francouzským králem Ludvíkem XIV., díky němuž obdržel roku 1674 funkci generálního vojenského komisaře a hraběcí titul. Roku 1676 se pak stal členem tajné rady a vstoupil do stavu říšských hrabat a nakonec v roce 1683 dosáhl postu polního maršálka, když se jako jeden z vojenských velitelů zasadil o obranu Vídně za tureckého obléhání.³⁰⁷

Stručný přehled životních osudů Zdeňka Kašpara Kaplíře nenechává na pochybách, že jedním z ústředních motivů výzdoby jeho sídla v Milešově byla oslava úspěšné válečnické kariéry, což dokládá i její dodnes dochované torzo.

Tomáš Zacheus Černín a Lnáře

Po zakázce v Milešově se Giacomo Tencalla kolem poloviny osmdesátých let objevoval častěji v Praze, přičemž v letech 1685–1686 pracoval ve Lnářích pro hraběte Tomáše Zachea Černína (1660–1700), který se Lnářského panství ujal v roce 1682. Tajný rada a místokancléř české dvorské kanceláře byl nucen řešit neudržitelný stav nedávno postavené zámecké budovy, způsobený letitými stavebními problémy. Zdejší zámek byl postaven patrně v šedesátých letech 17. století Alešem Ferdinandem Vratislavem z Mitrovic, císařským radou a prezidentem komory, jenž získal Lnáře v roce 1659. Panství se zámek pak roku 1675 koupil nejvyšší komoří Českého království, hrabě Humprecht Jan Černín z Chudenic, ale již rok poté se na novostavbě projevil stavební závady, které se postupně prohlubovaly. Do jedné z místností zatékala voda a štuková výzdoba začala odpadávat. I přes dílčí opravy destrukce pokračovala až k havarijnímu stavu zámecké budovy a čekalo se na vyjádření černínského dvorního architekta Giovanniho Battisty Maderny.³⁰⁸ Po smrti Humprechta Jana Černína roku 1682 přikročil jeho druhorozený syn Tomáš Zacheus k rekonstrukci budovy a Madernu pověřil jejím vedením. Při přestavbě zámku, provedené v letech 1683–1686, zanikly původní malby a štukové dekory v pokojích, zachována zůstala pouze výzdoba kaple a oratoře. Novou výmalbu piana nobile v letech 1685–1686 realizoval Giacomo Tencalla.³⁰⁹

Zámek ve Lnářích prošel v průběhu následujících staletí dalšími četnými úpravami, nejprve kolem roku 1720 za hraběte Leopolda Josefa Küningla a jeho manželky Marie Josefy Černínové z Chudenic, posléze pak ve třetí čtvrtině 18. století. V rámci těchto stavebních fází také přibýly interiérové malby, avšak ani tento stav nezůstal zachován k dnešním dnům. Po přestavbách v 19. století, kdy patrně řada maleb ze 17. století zanikla, se výzdoby naposledy dotkly transfery v rámci zámeckých prostor, k nimž došlo po restaurátorských zásazích v roce 1977. V případě zámku ve Lnářích je tedy nesmírně obtížné vyslovovat jakékoli hypotézy o vztahu malířské výzdoby k původnímu rozvrhu pokojů, a to i přes skutečnost, že existuje podrobný popis zámku z roku 1675.³¹⁰ Na základě dat z tohoto popisu rekonstruoval původní podobu zámku a rozložení Tencallových maleb Martin Mádl, nicméně torzovitý stav výzdoby umožňuje vyslovit jen několik málo poznámek k někdejší koncepci.³¹¹

Hlavní sál – Zlatá jablka Hesperidek a drak Ládón obepínající zahradu Hesperidek coby zodiak

Velký sál je situován do středu západního křídla, prochází prvním a druhým patrem a jeho klenba je bohatě zdobena kvalitními štuky a malbami. Kolem



72 Aeneas vynáší Anchisa z hořící Tróje, štuková výzdoba hlavního sálu zámku ve Lnářích, kolem roku 1685.

velkého, freskou vyplněného obdélného středního pole, které je omezeno masivním štukovým rámem, je umístěna řada zavíjených kartuší akantových forem, propojených girlandou. V trojúhelných polích kolem výsečí se nacházejí štukové postavy atlantů a karyatid. V nárožích fabionu jsou na soklech umístěny reliéfní ženské alegorické postavy, které drží v rukou terče se čtyřmi znameními zvěrokruhu: na jižní straně znamení Blíženců a Lva, na severní straně Ryb a Vah. Mezi hlavice pilastrů byly vsazeny vlysy s reliéfy Tritonů a najád. Štukové reliéfy se nacházejí také nad krby, nad jižním s motivem Vulkaná kujícího zbroj pro Aenea a nad severním krbem s motivem Aenea vynášejícího Anchisa z hořící Tróje [obr. 72]. Výběr obou témat koresponduje s živlem ohně, potažmo umístěním reliéfů na krbech.³¹² Volba aeneovských příběhů ale též ideově souzní s celou ikonografií hlavního sálu, tedy bájí o zlatých jablkách Hesperidek, které byly – jak ukážou následující řádky – s Venušíným synem spojeny.

Malba středového obdélného pole a výjevy šesti obdélných výsečí, které ji obklopují, jsou zasvěceny mýtu o Hesperidkách [obr. 73]. Giacomo Tencalla v kompozicích vyšel ze vzorů Carpofoara Tencally, který motivy z tohoto mýtu ztvárnil na zámcích Trautenfels a Eisenstadt. Není ovšem vyloučeno,



73 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), výzdoba stropu hlavního sálu zámku ve Lnářích, 1685–1686.





že Carpoforo obrazy týchž námětů vytvořil již dříve v interiérech dalších staveb, například ve vídeňském paláci Abensberg-Traun nebo ve starém paláci Hofburgu. Giacomo Tencalla tyto vzory reflektoval již v Roudnici nad Labem (v roce 1676) a znovu pak v Troji (kolem roku 1687). Báje o zlatých jablkách Hesperidek tedy sehrávala v díle Carpofora Tencally a Giacoma Tencally podstatnou úlohu.

Povědomí o mýtu se začalo šířit díky velkému zájmu soustředěnému v té době na pěstování citrusových plodů, neboť ty byly se zlatými jablky ztotožňovány, jak již bylo připomenuto v souvislosti s výzdobou zámku v Roudnici nad Labem. Citróny a především pomeranče tedy představují ona zlatá jablka, protože etymologický význam slova pomeranč je právě zlaté jablko. Alegorický rozměr mytologického příběhu byl rozvíjen od dob humanismu v textech oslavujících mocné tehdejšího světa. Slavný italský humanistický básník Giovanni Pontano dedikoval svou báseň *De hortis Hesperidum, siue de cultu citriorum*



74 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Kybelé předává Jupiterovi a Junoně strom se zlatými jablky, 1685–1686. Lnáře, zámek.

mantovskému vévodovi Francescu II. Gonzagovi, aby tak oslavil jeho vítězství nad vojskem francouzského krále Karla VIII. v bitvě u Fornova v červenci 1495. V textu popisuje, kdy a jak byly citrusy přeneseny do Itálie, přičemž tento akt spojuje se samotnou bohyní Venuší, která tak umožnila Aeneovým potomkům obnovit starověkou slávu.³¹³ Posvátný strom Hesperidek, nehynoucí památka věčnosti lásky a krásy, je pak po pokolení obhospodařován a udržován místními zahradníky. Aeneovská tradice mýtu se v sále lnářského zámku připomíná v popsaných křbových reliéfech.

Popularitu Hesperidek umocnily četné botanické traktáty, z nichž zásadní roli sehrával již zmíněný spis Giovannioho Battisty Ferrariho *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu*. Původní mýtus Ferrari také obohatil o ideu přesunu vzácných plodů do Itálie, neboť podle jeho slov byly někdejší zahrady Hesperidek poničeny.³¹⁴ Rytiny vytvořené pro tento traktát pak ovlivnily tencallovské Hesperidky, včetně těch lnářských.



75 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Juno pověřuje draka Ládóna střežením zlatých jablek, 1685–1686. Lnáře, zámek.

Ve velkém středovém poli hlavního zámeckého sálu ve Lnářích Kybelé předává Jupiterovi a Junoně svatební dar v podobě stromu se zlatými jablky [obr. 74]. Na výjevu je zobrazen na oblacích usazený početný sbor olympských bohů, účastníků se svatby Jupitera a Junony. Před párem božských vládařů klečí Kybelé (Gáia), bohyně Země, pravou rukou přidržující kmen citrusového stromu se zlatými jablky v koruně. Většinu olympských bohů lze identifikovat,³¹⁵ přičemž je doplňuje řada repusoárových postav. Malba ve své kompozici vychází z díla Carpofova Tencally, centrální skupina s Jupiterem, Junonou, Kybelé, Vulkánem a několika dalšími Olympany reprodukuje jeho malbu ve velkém sále štýrského zámku v Trautenfelsu. Giacomo Tencalla tu také patrně volně navázal na Carpofovu fresku s motivem přijetí Psýché na Olymp v esterházyovském zámku v Eisenstadtu, přičemž podobnou kompozici vytvořil roku 1676 v jednom ze sálů zámku v Roudnici nad Labem a kolem roku 1687 v Troji.

Mýtus o Hesperidkách je dále rozvíjen v šestici obdélných, vertikálně orientovaných polí lemujících strop hlavního sálu. V prvním Juno svěřuje strom se zlatými jablky Hesperidkám v kompozici, s jejímiž obdobami se setkáváme na zámcích v Roudnici nad Labem a v Troji. V druhém Giacomo Tencalla použil motiv Hesperidek ukládajících zlatá jablka do truhly, který se opět opakuje

v obou jmenovaných zámcích. Ve třetím poli bohyně Juno pověřuje draka Ládóna hlídáním zlatých jablek [obr. 75], tento výjev se v podobném provedení objevuje v Roudnici. Čtvrtá výseč je věnována Herkulovi, jenž poráží draka Ládóna.³¹⁶ Obdobnou scénu zvolil již Carpofofo Tencalla kolem roku 1670 na zámku v Trautenfelsu a Giacomo Tencalla ji pak znovu uplatnil na zámku v Troji. V pátém poli vrací Minerva zlatá jablka Junoně a v šestém Hesperidky přivázejí strom se zlatými jablky z bájného Hesperu do Ostie.³¹⁷

Do volných prostor mezi zmíněnou šestici figurálních kompozic bylo vloženo deset malovaných kartuší s chiaroscurovými putti nesoucími symboly dvanácti znamení zvěrokruhu [obr. 76]. Ve středních polích na obou delších stranách jsou vyobrazeni dva putti, v ostatních polích pak jeden. Cyklus, který zachovává konvenční řazení znamení, začíná nad hlavním vstupem, kde se uplatňují znamení Berana a Býka, a pokračuje ve směru hodinových ručiček.

Zodiakální symbolika tu v souvislosti s mýtem o Hesperidkách podle mého názoru nebyla zvolena náhodně. Italský mytograf Natale Conti ve svém spise *Mythologiae* podává různá vysvětlení symboliky zlatých jablek Hesperidek střežených drakem Ládónem. Drak hlídající zlatá jablka je u něho popsán jako reprezentant zodiaku, Hesperidky představují hvězdy a skutečnost, že Herkules získal jejich zlatá jablka, přeneseně symbolizuje rozšíření astronomie do Řecka, kde byla do té doby neznámým oborem. Conti mimo jiné vysvětluje, že

76 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), putti se zodiakálními symboly Berana a Býka, 1685–1686. Lnáře, zámek.



jablka Hesperidek mohou být chápána jako hvězdy, jejichž šikmé či zaoblené uspořádání vychází z hada: „Avšak co je drak, který tato jablka stráží a krouží kolem zahrady? Lze si představit různé významy kruhu. Jsou tací, kteří řeknou, že jablka Hesperidek jsou ovce na východě, na ostrově, věčně obklopeném proudem



77 Antonio Soldati (?), Jaro se znamením Blíženců, štuková výzdoba hlavního sálu zámku ve Lnářích, kolem roku 1685.

vod, podobným hadu zakřivením a zaoblením. Jiní věří, že jablka Hesperidek jsou hvězdami, jimž je od hada dána jejich šikmá linie, která v sobě obsahuje planety a která se nazývá horizont nebo konečná čára.³¹⁸ Explicitní je pak francouzský překlad³¹⁹ uvedené pasáže Natale Contiho, kde je drak Ládón střežící jablka Hesperidek ztotožňován se zodiakem a jeho dvanácti znameními. Obvyklé pojmenování zodiaku, zvířetník či zvěrokruh, vychází z řeckého slova *zōon*, jež znamená zvíře, a od toho se odvíjí i zvířecí symbolika jeho jednotlivých znamení: „Kdo však je onen drak, jenž hlídá jablka a obepíná zahradu? Předpokládáme, že představuje zodiak, který je klesající čarou, hlavou v kruhu obsahující dvanáct nebeských znamení, též nazývanou řecky *zōon*, tedy zvířetník, podle znamení, která obsahuje a která představují z větší části figury zvířat, jako jsou beran, býk, rak, lev, štír a další.“³²⁰

Nejen na zlatá jablka, ale i na samotné Hesperidky nahlíží Conti jako na hvězdy, a to pro jejich původ. Považuje je za dcery Atlanta nebo Hespera, v závislosti na různých interpretacích. A protože jejich otcem je nebe (Atlas) či Hesperus (večerní hvězda; Večernice), souzní tyto „dcery večera“, stejně jako jejich zlatá jablka, s hvězdami, jejichž přirozeností je zářit zlatým leskem.³²¹

Natale Conti závěrem připomíná též morální lekci příběhu o Hesperidkách, kterou vztahuje na otázku vlastnictví a majetku. Bohatství je dle jeho slov prubířským kamenem, skrze nějž jsou zkoušeny duše lidí. Lidé, kteří obstojí, jsou mravní a dobří a využívají majetku uvážlivě, naopak těm pokleslým přináší bohatství utrpení a živí jejich nenasytnou chamtivost.³²²

Lnářská výzdoba svým vyzněním inklinuje spíše k astrologickému čtení. V hlavním sále lnářského zámku souvisí s astrologickou symbolikou a zodiakem také štukové ženské postavy držící v rukou terče se čtyřmi znameními zvěrokruhu (Blíženců, Lva, Vah a Ryb). Volba těchto čtyř znamení evidentně souvisí s vlivným systémem dělení všeho bytí ve vztahu k zodiaku, který přinesl helénistický astrolog Antiochus Athénský v návaznosti na aristotelovskou teorii.³²³ Ke čtyřem skupinám zodiakálních znamení – tvořených vždy třemi znameními – byly přiřazeny roční doby, lidské věky, živly, větry, kvality vlastností, skupenství, lidské tekutiny, temperamenty a barvy. Znamení Blíženců se nachází v první skupině, která reprezentuje jaro, dětství, vzduch, jižní vítr, horkou-vlhkou kvalitu, kapalné skupenství, krev, sangvinickou povahu a červenou barvu. Druhá trojice, v níž se vyskytuje znamení Lva, představuje léto, mládí, oheň, východní vítr, horkou-suchou kvalitu, plynné skupenství, žlutou žluč, cholericou povahu a žlutou barvu. Třetí skupina znamení, v níž své místo zaujímají také Váhy, se identifikuje s podzimem, dospělostí, zemí, severním větrem, studenou-suchou kvalitou, hustým skupenstvím, černou žlučí, melancholickou



78 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Únos Proserpiny, 1685–1686. Lnáře, zámek.

povahou a černou barvou. Poslední trojice znamení, již zde zastupují Ryby, odkazuje k zimě, stáří, vodě, západnímu větru, studené-vlhké kvalitě, pevnému skupenství, hlenu, flegmatické povaze a bílé barvě.³²⁴ Reference k jednotlivým ročním obdobím se nenesou pouze v rovině zvířetnickových symbolů, ale také v podobě ženských postav se vztahem ke čtyřem ročním obdobím a čtyřem lidským věkům. Mladá žena reprezentující jaro má na hlavě květy [obr. 77], druhá mladá žena coby léto náznaky obilných klasů, zralá žena coby podzim ovoce a zima je představena jako stará žena.

Malířskou výzdobu Lnářského velkého sálu charakterizuje mnoho detailů svědčících o zcela zřejmé, promyšlené koncepci. Jako na jediné z mnoha realizovaných fresek na téma Hesperidek hlídajících zlatá jablka byly ve Lnářích spolu s Hesperidkami zpodobeny zodiakální symboly. S největší pravděpodobností odkazují na populární a využívaná mytografická kompendia raného novověku a jejich interpretaci draka Ládóna obtácejícího se kolem zahrady Hesperidek. Astrologickou dimenzi výmalby hlavního sálu Lnářského zámku, kde zlatá jablka představují hvězdy, podporují také štukové dekorace navazující na pozdně antický a humanismem obrozený koncept vztahu mikrokosmu a makrokosmu. Znalost širších konotací legendy o Hesperidkách potvrzují také reliéfy, spojující téma přinesení zlatých jablek s obnovou slávy aeneovského rodu.

Nicméně formálně Lnářské malby vykazují receptivní charakter tvorby Giacomo Tencally, která může budít dojem kopií nahodile vybraných Carpofořových

či vlastních maleb. Podrobné porovnání se zmíněnými kompozičními protějšky ale odkrývá zásadní specifika Lnářských realizací, odlišující je od ostatních výzdob.

Významovou rovinu tencallovských Hesperidek tedy nelze spatřovat v pouhé dobové popularitě citrusů. Dané téma se v monumentálním malířství vyskytovalo zřídka, avšak v malbách obou Tencallů hrálo poměrně důležitou roli. Tu podtrhuje také obvyklé umístění těchto maleb do nejreprezentativnějších částí jednotlivých objektů, zejména hlavních sálů – patrně nejkomplexnějším příkladem jsou právě Lnáře. Malby Hesperidek nesou též jistý svatební podtext, a to v ústředním motivu těchto cyklů – předání stromu se zlatými jablky coby svatebního daru Jupiterovi a Junoně. Tento moment vetkl již před několika desetiletími Werneru Kitlitschkovi jednu myšlenku. A to, zda ikonografie Hesperidek není spjata s císařským dvorem, sňatkem císaře Leopolda I. se španělskou infantkou Markétou roku 1666 a dnes již zaniklými malbami Carpofova Tencally pro vídeňský Hofburg. Napojení objednavatelů pozdějších výzdob užívajících tematiky Hesperidek na vídeňské dvorské prostředí by danou ideu mohlo podporovat, ač i nadále tato otázka zůstává diskutabilní záležitostí, k čemuž se ještě vrátíme na jiném místě.³²⁵

V případě Lnářského zámku se zamyšlení nad svatební alegorií nabízí. Malba vznikla v letech 1685–1686, a je tudíž možné, že zpodobená svatební tematika reflektuje sňatek hraběte Tomáše Zachea Černína z Chudenic, majitele zámku a objednavatele malby, se Zuzanou Renatou Bořitovou z Martinic, který byl uzavřen 28. března 1685. V hlavním sále zámku se sice alianční erby manželů nevyskytují, ale zdobily a zdobí stěny jednoho z pokojů jižního křídla.³²⁶

Pokoje piana nobile

Z hlavního sálu se vstupuje do místnosti jihozápadního nároží zámku, která byla v popisu z roku 1675 označena jako hlavní pokoj. Stěny pokoje jsou dekorovány malbami ideálních krajin, zahradních prospektů a vedut, zasazenými do rokajových rámců. Jižní stěna mezi okny je pokryta malbou s pohledy na již dokončenou zámeckou budovu. Alianční erb Jana Františka Kristiána Swéerts-Sporcka a Marie Terezie Kounicové, umístěný nad střední okno, napomáhá vročit malby na stěnách do let 1767–1787.

Zachovanou mytologickou malbu ze 17. století, která byla pod barevnými nátěry nalezena roku 1977, představuje obraz uprostřed stropu, kolem nějž obíhá vnější obdélný štukový rám s trojúhelnými okosenými výstupky. V nich jsou umístěny medailony s baldachýny a reliéfními bustami antických císařů a císařoven.



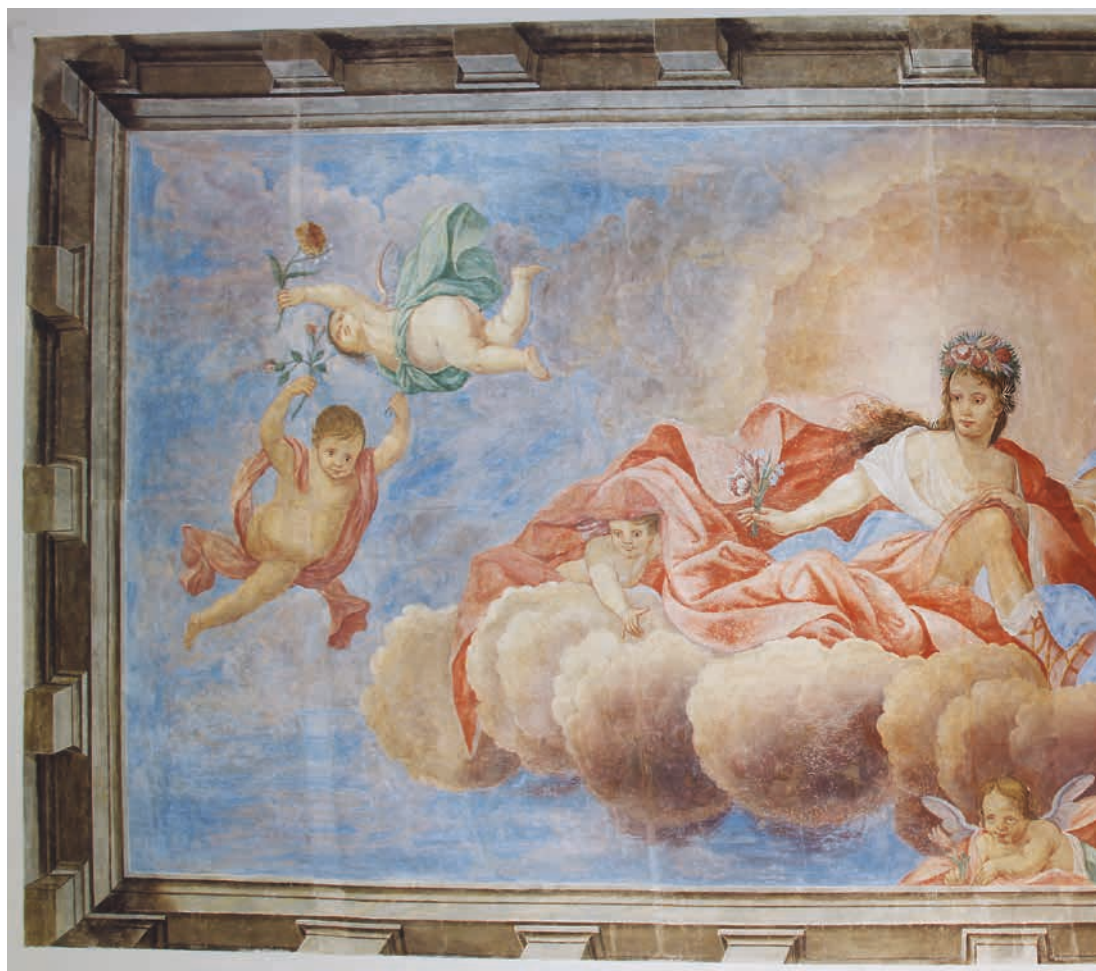
Nástrovní malba opakuje hojně využívanou ovidiovskou scénu Únosu Proserpiny [obr. 78] v kompozici blízké malbě téhož námětu v kupoli pavilonu kroměřížského Libosadu a malbě na zámku v Libochovicích.³²⁷ Proserpina byla krásná dcera nejvyššího z bohů Jupitera a bohyně úrody Cerery, do níž se zamiloval podsvětní vládce Pluto. Podle vyprávění Ovidiových *Metamorfóz* byla Proserpina unesena ve chvíli, kdy trhala květy v hvozdu u sicilského jezera Pergos poblíž sopky Etny.³²⁸ Podsvětní bůh ji lapil na svůj vůz, tažený černými koňmi, nešťastná Proserpina marně volala na své družky a matku o pomoc a v zoufalství si roztrhla šat, z něž vypadly sesbírané květy. Únos se ještě snažila zmařit jedna ze sicilských nymf, Kyané, která bránila Plutonovi v další cestě, on však úderem svého žezla donutil zemi se rozestoupit a uprchl s Proserpinou do své podzemní říše. Kyané truchlila nad osudem krásné Proserpiny tak silně, že se rozplynula v pramen. Svou dceru poté začala úzkostlivě hledat matka Ceres, a když se od nymfy Arethúsy dozvěděla pravdu, prosila Jupitera o navrácení dcery. Jupiter prosbě vyhověl s podmínkou, že Proserpina nesmí v podsvětí pozřít žádné jídlo. Dívka však nedodržela stanovená



79 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Apollón a Korónis, 1685–1686. Lnáře, zámek.

pravidla, neboť již snědla sedm zrníček granátového jablka, což na ni prozradil zrádný strážce Plutonových zahrad, Askafalos. Proserpina mu v hněvu a žalu pokropila hlavu vodou, a tím jej proměnila ve výra (sýčka), posla špatných zpráv. Ceres však nadále štkala nad ztrátou své dcery a Jupiter tedy rozhodl, že Proserpina bude trávit půl roku se svou matkou na zemi a půl roku se svým mužem v podsvětí. Tím se též rozdělil rok na dvě části: s návratem Proserpiny se na zem vrací jaro a vše ožívá a s jejím odchodem vadnou květy, padá listí a zem truchlí.³²⁹

A protože by Inářský Únos Proserpiny mohl nést i další obsahové konotace, je dobré téma rozebrat detailněji. Nejstarší známou verzi příběhu o Proserpině přinesl kolem roku 700 před Kr. Hésiodos v páté kapitole své knihy *Theogonia*, nicméně opravdu slavným se stalo právě výše uvedené Ovidiovo líčení v *Metamorfózách* a *Fasti*, které bývá začleňováno do tzv. sicilské tradice mýtu, reprezentované dále například Níkandrem z Kolofónu, Diodórem Sicilským či Hyginem. V této linii následovalo také další velmi vlivné zpracování, nedokončené epické dílo římského básníka Claudiána *De raptu Proserpinae* z konce 4. století.



V Claudiánově verzi se vyskytují některé odlišnosti, do příběhu jsou zařazeny ještě bohyně Minerva a Diana. Objevují se na scéně hned na počátku, kdy Jupiter slibuje Plutonovi Proserpinu za ženu a tímto úkolem pověřuje bohyni Venuši, která si bere na pomoc právě Dianu a Minervu.³³⁰

V raném novověku se povědomí o mýtu šířilo mnohými edicemi starověkých textů, zejména četnými vydáními Ovidiových *Metamorfóz*, ale také vydáními Claudiánova spisu *De raptu Proserpinae*. Nadto byl příběh nově literárně zpracováván, například v německém prostředí se obsírnějšího literárního zhodnocení příběhu dostalo v básni *Die unvergnügte Proserpina* básníka Wolfa Helmharda von Hohberga z roku 1661, členěné do dvanácti knih.³³¹ Všechny tyto texty byly také doplňovány grafickými ilustracemi báje, z níž byl pro svůj dynamický akcent volen většinou právě moment Proserpinina únosu. Jednotlivé



80 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Aurora, 1685–1686. Lnáře, zámek.

grafické přepisy únosu ze sérií ovidiovských ilustrací zachycovaly zejména vůz s unášenou Proserpinou a velmi často bývala zobrazována také postava nešťastné Kyané snažící se zabránit Plutonovi v jízdě. Zajímavou kapitolu představují ilustrace ke Claudiánovu spisu, například v roce 1658 publikoval Charles de Sercey v Paříži jeho francouzský překlad, obohacený o čtyři grafiky z ruky Françoise Chauveaua. Ve scéně Proserpinina únosu se tu objevují v souladu s Claudiánovým textem také postavy bohyně Minervy a Diany, které se v „ovidiovských“ verzích nevyskytují.³³² Pokud jde o formální vazby tencallovských únosů Proserpiny k nějaké z grafických variant, nejbliže se prozatím jeví kompozice francouzského rytce a dekorátéra Jeana Le Pautra, který vytvořil kolem roku 1660 cyklus ovidiovských grafik komponovaných zároveň jako dekorátérské návrhy tapisérií či dekorace táflování.³³³



81 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni (?), Prudentia, 1685–1686. Lnáře, zámek.

I v případě Únosu Proserpiny bychom mohli uvažovat o vazbě na svatební ikonografii, neboť podobné výjevy únosů byly od dob renesance užívány pro výzdoby svatebních truhlic (cassoni), svatebních koberců či panelových nástěnných dekorací (spalliera). Dané náměty se stávaly symbolickým obrazem údělu nevěsty, jež byla odtržena od původní rodiny, čímž měly být také zdůrazněny její ctnosti v roli dobré manželky.³³⁴

Další Tencallova malba ve Lnářském zámku se nachází v jednom z pokojů severního křídla, který náležel coby druhá ze tří místností k původnímu apartmá. Pokoj však prošel mnohými změnami, v 19. století tu byla vystavěna příčka a později byla místnost přepažena ještě jednou. Původně byla na stropě umístěna malba s námětem Apollóna a Korónidy [obr. 79], objevená až roku 1977 po odstranění příček. Následně byla tato malba přenesena do sousední místnosti (taktéž dnes půdorysně změněné), tedy dnešního třetího pokoje apartmá, počítáno od schodiště severního křídla.³³⁵

Na výjevu kráčí v krajině bůh Apollón a pravou rukou ukazuje směrem k odlétající vráně. Napravo pod stromy leží Apollónova nevěrná milenka Korónis, s hlavou zvrácenou nazad a šípem zaťatým v hrudi. Obraz tedy, ve shodě s textem Ovidiových *Metamorfóz*, zachycuje tragické vyústění Apollónovy lásky ke Korónidě, obviněné z nevěry. Kompozičně zobrazení navazuje na fresky téhož námětu od Carpofoora Tencally na zámku v Náměšti nad Oslavou a na zámku ve štýrském Trautenfelsu. Přičemž ani v těchto realizacích nenásledoval Carpoforo vlastní invenci, nýbrž mu předlohou byla ilustrace Johanna Wilhelma Baura z cyklu k Ovidiovým *Metamorfózám*. Giacomo Tencalla

vytvořil malbu s tímž námětem v poněkud obměněné podobě na zámku v Libochovicích.

Rohový pokoj severovýchodního nároží nese na svém stropě další malbu Giacoma Tencally, jejíž původní umístění bylo zcela odlišné. Nacházela se v jednom ze tří pokojů apartmá severního křídla, konkrétně v posledním ze tří před větším sálem v severovýchodním nároží. Stěny tohoto pokoje v severním křídle byly po polovině 18. století pokryty malbami zasazenými do rokajové architektury. Jsou na nich zpodobeni antičtí bohové na vozech coby reprezentanti astrálních těles, a to Apollón, Jupiter a snad Neptun, Saturn, Venuše a možná i Diana. V průběhu 19. století byl pokoj přepažen příčkou a patrně při této úpravě byla na stropě místnosti osekána štuková výzdoba a zakryta malba. Komplexní malířská výzdoba ze 17. i 18. století byla objevena v roce 1977 při restaurátorském průzkumu, přičemž nástropní Tencallová malba byla přesunuta na strop místnosti severozápadního nároží, kde se nachází dodnes. Místnost severního apartmá, kde se malba původně nalézala, byla následně v roce 1977 rozdělena příčkou a její západní část dnes zaplňuje výše zmíněná kompozice Apollóna a Korónidy.³³⁶ Astrologický rozměr mladších výjevů ze zámku ve Lnářích vyvolává otázku, zda tato vrstva malířské výzdoby ideově nenavázala na starší vzory, konkrétně na astrologické vyznění hlavního zámeckého sálu, případně do jaké míry.

Nástropní malba zachycuje bohyni ranního úsvitu Auroru sedící na oblacích, s věncem květů na hlavě a svazkem květů v pravé ruce [obr. 80]. Napravo od Aurory se vznášá putti s květy v rukou a na pravé straně před Aurorou letí Lucifer s pochodní v levé ruce. Auroru a Lucifera obklopují další putti s květinami. Příchod Aurory evokuje text druhé knihy *Metamorfóz*, kde Ovidius její nástup popisuje následovně: „[...] hle, již na třpytném východě Auróra bdělá, / otvírá nachová vrata a síně plničké růží, / hvězdy se rozprchnou hned a za jejich zástupy kráčí / Lucifer zadní jak stráž – jde poslední z nebeské hlídky [...]“³³⁷ Výjevy téhož námětu, leč odlišně komponované, vyhotovil již Carpofo Tencalla v paláci Terzi v Bergamu, v sala terreně zámku v Náměšti nad Oslavou a na zámku v Trautenfelsu. S ohledem na původní umístění malby a zejména na původní lokaci pokoje coby posledního v rámci apartmá lze kalkulovat, že pokoj sloužil jako ložnice. Odpovídala by tomu jednoznačně i ikonografie spojená s bohyní Aurorou, ostatně Carpofova Aurora v Trautenfelsu zdobí rovněž prostor ložnice.

S posledním pokojem s malbami Giacoma Tencally se ve Lnářích setkáme v jihozápadním nároží prvního patra. Stropní malba zde byla podobně jako ostatní malby nalezena při restaurátorském průzkumu v roce 1977, přičemž po následném sejmutí a výměně stropu byla vrácena přibližně na stejné místo.

Obraz osmiúhelného pole představuje v oblacích usazenou personifikaci jedné ze čtyř kardinálních ctností, Obezřetnost (Prudentii), čemuž odpovídá i připojená nápisová páska s latinským citátem ze starozákonní knihy Přísloví: PRUDENTIA SERVABIT TE (Obezřetnost tě ochrání, Pr 2, 11) [obr. 81]. Giacomo Tencalla ve Lnářích následoval dříve realizované kompozice Prudentie od Carpofora Tencally ve Ville Lezzeni v San Mamete Valsolda u Luganského jezera a na zámku v Trautenfelsu, přičemž se volně inspiroval rytinami s personifikacemi kardinálních ctností z ruky Michela Dorignyho podle obrazů Simona Voueta, vydanými v Paříži roku 1638. Znovu pak uplatnil podobný obraz ještě na zámku Libochovicích. Lze předpokládat, že sousední pokoje ve Lnářích zdobily personifikace dalších tří kardinálních ctností, které se však nedochovaly, obligátně by ovšem odkazovaly k morálnímu imperativu dobrého a ctnostného vladaře.

I přes druhotné umístění jednotlivých Lnářských maleb v pokojích piana nobile je zřejmé, že původní uskupení výjevů provázela vnitřní logika, spjatá s provozem apartmá někdejší rezidence. Lnářský soubor každopádně patří k jednomu z největších mytologických celků ztvárněných Giacometem Tencallou, přičemž ten nejkompexnější nalezáme na zámku v Libochovicích.

Gundakar z Dietrichsteina a Libochovice

Na konci osmdesátých let 17. století přistoupil hrabě Gundakar z Dietrichsteina (1623–1690) k výzdobě interiérů svého zámku v Libochovicích, který byl po několika požárech od roku 1682 radikálně přebudováván architektem Antoniem Portou. Ze zpráv o vzniku malířských dekorací víme, že v roce 1684 byli na žádost Gundakara z Dietrichsteina vyzváni dva malíři z Milešova, aby konzultovali podobu výmalby libochovické zámecké kaple. K malířským pracím v pokojích piana nobile přináší jména dvou malířů smlouva uzavřená svobodným pánem Janem Arnoštem Gottfriedem Schützem z Leopoldsheimu, jehož Dietrichstein pověřil dozorem nad stavebními pracemi v Libochovicích. Za fresky v sále a místnostech prvního patra byla roku 1688 zaplácena malířům Giacomu Tencallově a Giuseppu Muttonimu finanční odměna ve výši 1 850 zlatých.³³⁸ Existence těchto pramenů i formální analýza dochovaných maleb v Libochovicích vedla zejména k revizi pohledu na autorství libochovické malířské výzdoby a jejímu připsání Giacomu Tencallově a jeho pomocníkům.³³⁹

V libochovických malbách se odráží způsob práce, který prolíná celou tvorbou Giacoma Tencally. V ní se přenášení motivů z tvorby Carpofora Tencally stalo běžným postupem, respektive vědomým a programovým následováním.

Knížecí pokoje libochovické rezidence a jejich ikonografická koncepce

V pianu nobile zámecké rezidence v Libochovicích se dochovalo jedenáct místností s alegorickými a mytologickými malbami, nicméně soubor libochovických maleb byl původně rozsáhlejší. Hlavní příčinou zániku některých maleb se staly úpravy zámku v 19. století, kdy došlo k výměně stropů ve velkém sále a jižní části východního a západního křídla a k přestavbě zámecké kaple.³⁴⁰ Výmalba pianu nobile tedy není dochována v úplnosti, nicméně současný stav je v případě Libochovic možné komparovat s obdobím krátce po vzniku nástropních maleb, kdy byly sepsány dva inventáře, které jsou datovány do března a června roku 1690. Dlužno však podotknout, že jejich vypovídací hodnota je do velké míry omezena vágním označením jednotlivých pokojů pouhou číselnou řadou.³⁴¹ Nicméně naše řazení mytologických maleb bude sledovat linii vedenou těmito inventáři.³⁴²

Hlavním schodištěm jižního křídla se vystupovalo k původním knížecím pokojům, z nichž první tři byly zaznamenány jako první knížecí pokoj, jídelna a třetí pokoj. Malby zdobící původně jejich stropy však zanikly v průběhu 19. století.

Až ve čtvrtém knížecím pokoji, rohové místnosti severovýchodního nároží zámku, zůstala malba zachována. Strop je zde členěn pěti štukovými zrcadly nepravidelných tvarů, přičemž v největším, středovém, je zobrazena jedna ze čtyř kardinálních ctností, Obezřetnost (Prudentia) [obr. 82]. Prudentii reprezentuje takřka obnažená mladá žena s palmovou ratolestí v ruce, která pohlíží do protilehlého zrcadla, jež přidržují putti. Další asistující postavičky putti poodhrnují drapérii kolem Prudentie či nesou další symboly s ní spojené: přesýpací hodiny a hada. Carpofores Tencalla ve své tvorbě sice alegorii Prudentie opakovaně ztvárňoval, konkrétně shodně ve výzdobě Villy Lezzeni v San Mammete di Valsolda a zámku v Trautenfelsu, libochovická malba se však od těchto variant již více odlišuje. Jak bylo ukázáno v předešlých kapitolách, Giacomo Tencalla navázal na téma kardinálních ctností personifikací Prudentie ve Lnářích a postavami Fortitudo a Justitie v Milešově. Poslední realizací tohoto tématu je série všech čtyř ctností v Libochovicích. Všechny tencallovske malby kardinálních ctností mají blízko k rytinám Michela Dorignyho podle obrazů Simona Voueta z roku 1638.³⁴³

Ústřední stropní fresku obkružuje čtveřice menších chiaroscurových malovaných polí, v nichž se tematizují protikladné principy. V prvním z nich se objevuje postava mladé ženy s rohem hojnosti, klasy v ruce a olivovými snítkami ve vlasech, představující ve shodě s Ripovým spisem *Iconologia* personifikaci Hojnosti (Abundantie) [obr. 83]. Podle jednoho ze dvou Ripových popisů lidského bohatství je vytvořena i další z personifikací, Bohatství (Richezza) [obr. 84].



82 Giacomo Tencalla –
Giuseppe Muttoni,
Prudentia, 1688.
Libochovice, zámek.

Postavu Tencalla zobrazil jako královsky oděnou ženu se šperky, která v levici třímá královskou korunu a v pravici žezlo a u sebe má zlatou vázu. Všechny jmenované atributy, čerpané z Ripova textu, demonstrují předměty spojené s bohatstvím a vládnutím, skrze něž lze ovlivňovat lid.³⁴⁴

Opozici k hojnosti a bohatství prezentují další dvě ze čtyř drobných kompozic. Jedna ztvárňuje postavu ženy, která přesně odpovídá popisu a zobrazení Chudoby (Poverty) z Ripovy *Iconologie* [obr. 85]. Zde má Poverta jednu ruku přivázanou řetězy ke kameni a druhou okřídlenou, směřující k nebi na znamení touhy chudých přiblížit se těžko dosažitelné ctnosti. Tíží je však vlastní potřeby nutící je snášet ponížení chudoby. Stejně ladění má i personifikace Bída (Carestie) v podobě vyhublé stařeny s odhaleným nadrem, vrbovou větévkou a pemzou [obr. 86]. Kromě nedostatku, působícího vyhublost, představují vrba a pemza neúrodu coby hlavní příčinu bídy.³⁴⁵

V sérii personifikací pokračují i malby v místnosti severního křídla zámku, v pátém knížecím pokoji. Strop je tu členěn středovým čtvercovým polem, které je ze všech stran obklopeno čtyřmi menšími výsečmi, jejichž horní strana je prolomena půlkruhovou štukovou výsečí. V rohových partiích se nacházejí pole srdcovitého tvaru, vyplněná bohatým štukovým dekorem v podobě postav okřídlených nymf a rostlinných rozvilin.

Ústředním motivem centrální malby se stala další ze čtyř kardinálních ctností, tentokrát Spravedlnost (Justitia), kterou zosobňuje mladá poloobnažená žena

s váhami a mečem v rukou [obr. 87]. Jednu nohu má opřenou o zeměkouli a je obklopena šestici putti, z nichž jeden drží žezlo a další jí nasazuje zlatou korunu, posetou drahokamy. Postava Justitie z Libochovic variuje shodnou personifikaci z ruky Carpofores Tencally na zámku v Trautenfelsu. Mírně se odlišuje póza hlavní postavy a změnami prošly některé detaily: Spravedlnost z Trautenfelsu třímá pod svou levicí zemský glóbus a na rozdíl od libochovické má ještě oči ovázané rouškou na znamení toho, že bývá slepá.

Podobně jako ve vedlejší rohové místnosti, i zde obklopují centrální malbu čtyři chiaroscurové kompozice. První drobnější pole nástropní dekorace zaplňuje malba okrového tónu, na níž jsou vypodobeni dva chlapci, jeden stojí a v ruce má dva hady, druhý sedí a v levici drží žezlo s Božím okem, symbolem prozřetelnosti [obr. 88]. Tematika výjevu je osvětlena páskou s nápisem DOMINIO (Panování), přičemž na rozdíl od dalších výjevů nevychází zcela z *Iconologie* Cesara Ripy, jen se s textem shoduje v některých přidaných attributech. Například motiv hadů objasňuje Ripa odkazem na Pieria Valeriana, který popsal, jak byla několika budoucím císařům prorokována vláda. Panovníky ohlašoval had, který se jim omotal kolem hlavy. Žezlo s okem má pak s referencí na antické autority upomínat vládce, aby byli při správě svých statků bdělí.³⁴⁶

Druhé ze čtveřice menších polí ukazuje dvojici hochů, z nichž jeden drží v ruce Merkurovu hůlku, caduceus, symbol obchodnického a intelektuálního nadání. Na podstavci vedle nich je umístěna váza, nad níž nápisová páska s textem SAPIENZA (Moudrost) poukazuje na význam zobrazení, které se jinak vymyká z běžného repertoáru Ripových postav. Ripa caduceus přidává k jiným personifikacím, například k Píli.³⁴⁷ Chlapec s merkurovskými atributy, dokreslující zobrazení moudrosti, se ale objevuje třeba na mladších rytinách alegorických dětských skupin rytce Hieronyma Böllmanna, které publikoval Johann Christoph Weigel.³⁴⁸

Na třetí chiaroscurové malbě jsou zobrazeny dvě děti v záplavě odznaků moci. Kolem nich jsou na zemi položeny koruny, žezla a tiáry, přičemž oba chlapci drží žezla a jeden má na hlavě posazenou knížecí korunu [obr. 89]. Na pozadí za nimi jsou o zeď opřeny tři prapory a výjev doprovází nápis NOBILITA (Šlechtictví nebo Vznešenost). I v tomto případě Giacomo Tencalla Ripovy personifikace modifikoval, a to bezpochyby úmyslně. Místo ženy zvolil dětské postavy, jako u ostatních drobných scén v této místnosti, a královskou korunu změnil na knížecí. Motiv knížecí čapky tu zcela jistě ukrývá reprezentativní podtext vztažený k majiteli zámku a odkazuje na povýšení Gundakara z Dietrichsteina do stavu říšských knížat.³⁴⁹



83 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Abondanza, 1688. Libochovice, zámek.



84 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Richezza, 1688. Libochovice, zámek.

Na poslední malované kompozici tohoto sálu diskutují chlapci obklopení knihami a jeden z nich ukazuje na otevřenou knihu na zemi [obr. 90]. Mezi nimi na kamenném soklu stojí hořící svíce, vedle níž je nápisová páska se slovem *STVDIO* (Studium). Zapojená symbolika se v mnohém shoduje s textem Ripovy *Iconologie*, který pro zpodobení studia navrhuje mladého bledého hochu sedícího u otevřené knihy a zapáleného světla, s kohoutem po boku. Hořící plamen lampy má evokovat, že učenci zužitkují více oleje než vína.³⁵⁰

Celkové poselství maleb této místnosti by snad tedy bylo možné shrnout následujícími slovy. Studium vedoucí k moudrosti spolu se vznešeností a panováním vyvěrají z morálního imperativu provázejícího každého šlechtice a vladaře. Stejně tak je ve výzdobě akcentována spravedlivá vláda, která

85 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Poverta, 1688. Libochovice, zámek.



86 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Carestia, 1688. Libochovice, zámek.



doplněna o znázorněné ctnosti vede k úspěšné správě rodových panství. Podobná mravní exempla, přinášející ideál správného vládnutí, souzní s bohatou raněnovověkou literární produkcí tzv. vladařských zrcadel (*Regentenbüchern, Fürstenspiegelliteratur*).³⁵¹

Středová místnost severního křídla, šestý knížecí pokoj, nese na svém stropě bohatou štukovou výzdobu s obdélným centrálním polem a čtyřmi menšími oválnými výsečemi v rozích. Štukový dekor je rozčleněn do několika obdélných zrcadel, z nichž dvě zaplňují výjevy Tritonů a knížecích korun se závěsem zdobeným Řádem zlatého rouna. Symbolicky se tu opět odkazuje k prestižnímu společenskému statusu, jehož Gundakar z Dietrichsteina během svého života dosáhl – Řád zlatého rouna mu byl udělen roku 1672

a do knížecího stavu byl povýšen roku 1684. Další čtyři obdélná pole jsou pokryta dekorem s rostlinnými rozvilinami, motivem dvou orlů pojídajících hrozny, dvou mořských ryb a ornamentálně pojednaného sloupu. Středovou malbu ještě ze dvou kratších stran lemuje štukový dekor v podobě dvou sepnutých růžových oddenků.

Tématem hlavního malovaného pole se stalo zpodobení dvou zbývajících kardinálních sokratovských ctností, Fortitudo (Statečnosti) a Temperantie (Umírněnosti) [obr. 91]. Obě personifikace doprovázejí jejich tradiční atributy, Fortitudo má helmici a štít a trojice putti vedle ní pozvedá sloup na znamení její pevnosti a stálosti. Temperantii doplňuje kůň a tři putti, přičemž dva z nich opatrně ředí víno vodou. V komponování dvojice ctností se v Libochovicích částečně opakuje model využitý Carpoforem Tencallou na zámku ve štyrském Trautenfelsu, kde se však kardinální ctnosti objevují v odlišných párech: Prudentia–Temperantia a Justitia–Fortitudo. Libochovická postava Temperantie mírně zjednodušuje trautenfelskou, z původního jednorozce se stal kůň a přibyla postava amoreta. Divoký jednorozec (respektive zde kůň), převzatý rovněž z grafické předlohy Michela Dorignyho, odkazoval na chtíč či absenci střídmosti, a Temperantia jej proto krotí svými otěžemi.³⁵² Giacomo tu refletoval ještě starší, a tedy počáteční kompoziční variantu Carpofovy malby z Villy Lezzeni v San Mammete di Valsolda. U Fortitudo uplatnil stejný vizuální aparát u jejího oděvu či základních atributů, jakým je vybavena v Trautenfelsu, mírně ji však kompozičně modifikoval.³⁵³

V první z rohových výsečí je umístěna chiaroscurová malba ženy v turbanu s kadidlem v rukou, jež představuje jeden ze čtyř světadílů, Asii. Podoba personifikace víceméně odpovídá popisu a příslušné ilustraci Ripovy *Iconologie*, ku příkladu z římské edice z roku 1603. Zde Asie rovněž drží v ruce kadidlo, avšak namísto turbanu má u Ripy na hlavě ghirlandu z květů.

Žena na druhé rohové výseči zosobňuje další ze světadílů, Afriku, kterou identifikuje její pokrývka hlavy z klasů a sloní kůže. Daná malba je redukovanou podobou Ripových popisů a zobrazení, kde má personifikace Afriky na hlavě také sloní kůži, v jedné ruce roh hojnosti s klasy, v druhé ruce raka a u nohou lva a hady.

Třetí chiaroscurový ovál prezentuje nejmladší ze známých raněnovověkých kontinentů, Ameriku, kterou charakterizují „indiánské“ atributy – bohatá čelenka s peřím a lukem s šípem. Základní motivika je tu opět odvozena z Ripovy *Iconologie*, kde má Amerika v ruce luk a šíp, „indiánské“ šaty z peří a u nohou ještěrku a hlavu profatou šípem.

Čtveřici světadílů uzavírá čtvrté z rohových polí, v němž je zobrazena personifikace Evropy. Ztvárnění ženy s korunou na hlavě a rohem hojnosti v ruce, jak je vidíme v Libochovicích, opět odpovídá s mírnými redukcemi Ripově *Iconologii*, kde tyto atributy doplňují ještě kůň, chrámek, který Evropa drží v ruce, a bohatství válečných trofejí.³⁵⁴

Následující místnost apartmá, sedmý knížecí pokoj, mohla v minulosti sloužit jako ložnice, neboť k ní byl ze západní strany připojen kabinet, dnes zmenšený a bez výzdoby. Na stropě pokoje je malba lokalizována do centrálního čtvercového pole se zkosenými rohy, obklopeného bohatým štukovým dekorem. Na malbě se uplatnila ovidiovská poesie o nešťastném konci krásné Korónidy, příběh o neoprávněné žárlivosti a síle pomluvy [obr. 92]. Korónis byla milenkou slunečního boha Apollóna, do jejich lásky však vstoupil prostořeký havran, který Apollónovi vylíčil Korónidinu údajnou nevěru. Rozhněvaný bůh, aniž by zapochyboval o jeho slovech, proklál v záchvatu zlosti hrud' své milenkky šípem, čehož ale začal okamžitě litovat. Umírající nymfa svěřila svému milenci tajemství, že očekává jejich společného potomka. Apollón syna Asklépia z lůna Korónidy zachránil, nechal jej vychovat kentaurem Cheirónem a proradného havrana navěky zavrhl.

Zajímavý komentář připojil k mýtu o Apollónovi a Korónidě Johann Jacob von Sandrart v norimberské edici Ovidiových *Metamorfóz* z roku 1698, kde ve svých poznámkách čerpá z díla slavných mytografů, svých předchůdců.



87 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Justitia, 1688. Libochovice, zámek.



V příběhu spatřuje spíše fyzikální než morální vyznění, neboť Korónis podle něho reprezentuje teplý, vlhký a středně silný vítr, který přijímá to nejlepší ze slunce. Pokud jej však slunce nepročistí, není ani dobrým, ani zdravým vánkem. Blahodárné paprsky slunce, jež tomuto větru dodávají na kvalitách, tak přirovnává k šípu, který proklál hrud' Korónidy.³⁵⁵

Carpoforo Tencalla i Giacomo Tencalla zpracovávali téma Apollóna a Korónidy ve svých realizacích několikrát: příběh se objevuje ve výzdobách zámků v Náměšti nad Oslavou, Trautenfelsu, Lnářích a Libochovicích. Na trautenfelskou variantu zcela věrně navazuje lnářská a jejich společným jmenovatelem se stala rytecká předloha Johanna Wilhelma Baura z ovidiovské série.³⁵⁶ Naproti tomu libochovická verze doznala různých obměn, a to konkrétně v zachycení postavy boha Apollóna. Zatímco v Náměšti Apollón se sepjatýma rukama pokleká k umírající nymfě, v Libochovicích se ohlíží za havranem, usazeným na levé straně výjevu v koruně stromu. Na rozdíl od grafické ilustrace i trautenfelsko-lnářského typu je zpodoběn zezadu, a ne čelně. Libochovické ztvárnění se však s trautenfelským zcela shoduje v barevnosti scény a v pozici ubohé Korónidy, navíc byly do kompozice přičleněny postavičky tří putti oplakávajících zmařený mladý lidský život.

Vedlejší kabinet (předsíň), přiléhající ke schodišti, představuje jistou spojnici mezi severním a bohatě strukturovaným západním křídlem, kde malované pokoje zabírají dvě řady místností. Na stropě kabinetu se v obdélném poli objevuje bohyně Diana, zobrazená ve chvíli, kdy si omývá nohy v jezírku a spatřuje za svými zády dva muže, kteří ji pozorují [obr. 93]. K bohyni se sklání amorek nescoucí diadém s půlměsícem, symbolem Diany-Luny, představitelky noci. V oblacích nad skupinkou postav pak poletuje další amorek s lukem, též Dianiným



88 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, *Domino*, 1688. Libochovice, zámek.

89 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, *Nobilta*, 1688. Libochovice, zámek.

90 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, *Studio*, 1688. Libochovice, zámek.

atributem. Kompozice shodného námětu byla využita bratřenci Tencallovými ve výzdobě kroměřížského Lusthausu, nicméně tam byla malba do velké míry znejasněna pozdějšími zásahy. Ztvárnění Diany v Kroměříži i Libochovicích ale vycházejí z ještě starší Carpofořovy varianty, zobrazující téma Zuzany a starců, zapojené do výmalby zámku Červený Kameň.³⁵⁷ S ohledem na připojený symbol luku a půlměsíce v libochovické verzi je pravděpodobné, že v Libochovicích téma představuje Dianu, podobně jako v Lusthausu kroměřížské Květné zahrady.

Z jižní strany přiléhá k západnímu schodišti obdélná místnost, situovaná zrcadlově k předsíni. Na stropě tohoto předsálí se nachází malba v oktagonálním poli, mírně znejasněná špatným stavem dochování. Je na ní zachycena ženská postava s červeným pláštěm, držící v ruce lampu [obr. 94]. Žena zároveň pravou rukou ukazuje na knihy položené na zemi. Napravo od ní stojí na jedné noze bílý jeřáb, který podobně jako ostatní přidané atributy svědčí o skutečnosti, že se jedná o zobrazení Bdělosti (*Vigilantie*), komponované podle popisu a zobrazení Ripovy *Iconologie*. Svítlna se vztahuje k noční době, kdy je naopak příhodný čas pro spánek. Tradiční jeřáb pak upomíná na oslavitost kamenem v pařátu, který jej chrání před spočinutím – kdyby kámen upadl, hluk jej probudí.³⁵⁸

Předpokoj jižního traktu jižního křídla, západně od velkého sálu, má na stropě větší obdélné štukové zrcadlo. Při delších stranách je doplněno motivem festonů a mašlí, uprostřed s okřídlenými hlavičkami. V rozích jsou diagonálně umístěna menší oválná pole, kolem kterých se vinou festony stylizovaných květů a věnce ze zkřížených vavřínových ratolestí.

Ve středu hlavní malby [obr. 95] sedí na oblaku bůh Jupiter, se zeleným pláštěm přes ramena, svazkem blesků v pravé ruce a obligátním orlem po boku.



V pařátech orla se skví atributy Jupiterovy moci, koruna a žezlo. Nad nejvyšším z bohů se vznáší bohyně Diana v červené suknici, pravou rukou si přidržující červený závoj, s lukem v levé ruce a toulcem na zádech. V levé části výjevu se za oblaky ukrývá okřídlený putti. Spojení bohů Jupitera a Diany nepatří k běžným, ač je pojí pouto otec–dcera. Oba zastupují vlivné vladaře Olympu, jejichž moc je na malbě prezentována popsány atributy. Zajímavým aspektem z hlediska Giacomovy kompozice je dosud nereflekovaná formální komparace. Podobně jako v Kroměříži ve výklenku kolonády, i zde byla zúročena znalost Cortonových maleb v římském paláci Doria Pamphilj na Piazza Navona, šířených grafickými alby. Postava letící bohyně Diany přesně odpovídá Cortonově římskému vzoru.³⁵⁹

V oválných rohových polích se objevují chiaroscurové postavičky putti, nicméně pole jsou poměrně zastřena a nelze vyloučit, že byla z velké části restaurátorsky rekonstruována. V prvním oválu putti levou rukou přidržuje pastýřkou hůl či thyrsos, ve druhém nese putti v pravé ruce květinu a ve třetím a ve čtvrtém putti třímají svazky blesků, atributy boha Jupitera.



91 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Fortitudo a Temperantia, 1688. Libochovice, zámek.

Přes místnost s bohem Jupiterem se vstupuje do rohového sálu západního křídla, jehož výzdoba se však do dnešních dnů nedochovala. Skrze něj se prochází do následující místnosti v západním křídle, kde strop pokrývá větší oválné pole horizontálního formátu. Na malbě se otevírá pohled na široké schodiště, v pozadí s nízkou zídkou a sokly s čučky, zelenou drapérií a stěnou. Na podestě schodiště je vyobrazeno šest putti – chlapců v tunikách, z nichž skupinka čtyř v levé části tančí – tři s kastanětami, čtvrtý s trian-glem. Další chlapec stojí vpravo a hraje na tamburínu, poslední pak sedí na soklu u pravého okraje a vyhrává na dudy [obr. 96].

Kompozičně takřka totožnou scénu namaloval kolem roku 1670 Carpo-foro Tencalla v ložnici štyrského zámku Trautenfels.³⁶⁰ Od uvedené malby se práce v Libochovicích liší pozměněnou barevností, ale vykazuje také nižší kvalitu zpracování. Kompoziční podobnost však zůstává natolik výrazná, že zde lze uvažovat o druhotném využití Carpo-forových kartin či jejich kopií.³⁶¹

Vzhledem ke skutečnosti, že dva stropy zámku v Libochovicích zdobí „dětské hry“, jinak též muzicírující, zpívající či tančící putti, je tu legitimním krokem



92 Giacomo Tencalla –
Giuseppe Muttoni,
Apollón a Korónis, 1688.
Libochovice, zámek.

daný motiv podrobněji rozebrat. Výzdobné programy doprovázejí postavičky putti takřka všude, a přitom se jim věnuje minimální pozornost. Jak však přesvědčivě demonstroval Charles Dempsey,³⁶² smysl a ideový potenciál těchto bytostí ani zdaleka nenáleží do kategorie repusoárové výplně.

Běžným označením, odkazujícím na podstatu těchto bytostí, bylo *spiritello* s referencí k vánku, vanutí či dýchání. Podle středověkých a renesančních teorií, čerpajících z Aristotela a řecké pneumatické školy, jejich existence ovlivňuje podvědomé tělesné projevy. Pronikají do lidského organismu skrze smyslové orgány, mísí se s tělesnou vitální silou a žilním a nervovým systémem putují k srdci, mozku a dalším orgánům. Vyvolávají emoční reakce a prožitky různého charakteru: strach, hudební opojení, sexuální touhy apod. Putti přezívají také v ovoci a plodech země, kterým dodávají živiny, a jejich vliv se dotýká i konzumentů, jak nejlépe ukazují intoxikační účinky vinné révy. Podle kontextu a připojených atributů je pak lépe rozeznatelné, ke kterému druhu daní *spiritelli* náležejí.³⁶³ Podobu a užití *spiritelli* oživil ze starověkých sarkofágů a reliéfů italská renesanční umělci s Donatellem v čele. Ve dvacátých letech 17. století, podle slov biografů, pak pracovali François Duquesnoy a Nicolas Poussin na typu *putto moderno*, který měl vystihovat roztomilost dítěte ve věku jednoho roku.³⁶⁴

93 Giacomo Tencalla –
Giuseppe Muttoni,
Diana v lázni, 1688.
Libochovice, zámek.





94 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, *Vigilantia*, 1688. Libochovice, zámek.

Tančící a muzicírující putti na libochovickém zámeckém stropě působí veselým a nespoutaným dojmem. V těchto intencích byli také interpretováni renesanční *spiritti sensitivi* – s hudebními nástroji či roztačení v rytmech hudby. V souladu například s Dantovými slovy skrze ně přijímáme sluchové vjemy a oni představují nevinnou a spontánní radost z hudby, která zrychluje náš tep.³⁶⁵

Střed stropu následujícího pokoje západního křídla zámku zaujímá obdélné štukové pole s vykrojenými rohovými částmi, vyplněné ústřední malbou místnosti. Rohové partie stropu jsou zdobeny mělkými štukovými reliéfy, v nichž se objevuje dvojice lvů s vinařskými noži, figurami dietrichsteinského rodového erbu, s knížecí korunou a se stylizovanými vavřínovými ratolestmi. Motiv knížecí koruny tu opět bezpochyby souvisí s povýšením Gundakara z Dietrichsteina do knížecího stavu.

Ústředním námětem malby se stala Aeneova apoteóza podle Ovidiových *Proměn* [obr. 97]. Výjev je zakomponován do krajiny s řekou, v níž je říčním bohem symbolicky očišťován hrdina Aeneas, jehož přilbici a kopí lze spatřit opodál na kamenitém břehu. Shůry přilétají dva putti, kteří rekovi přinášejí bílé roucho. Vlevo se v záři linoucí se z otevřených oblak zjevuje Aeneova



95 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Jupiter a Diana, 1688. Libochovice, zámek.

matka, bohyně Venuše, doprovázená amorem a holubicí (dnes znejasněnou pozdější přemalbou),³⁶⁶ aby svého syna přivedla do společenství olympských bohů.

Totéž téma, ovšem formálně odlišně zpracované, se uplatnilo již ve výzdobě pavilonu v kroměřížské Květné zahradě. Na rozdíl od kroměřížského ztvárnění využil Giacomo Tencalla v Libochovicích grafické předlohy Johanna Wilhelma Baura [obr. 98],³⁶⁷ již přizpůsobil danému formátu a dále drobně varioval zrcadlovým umístěním bohyně Venuše, přidáním vznášejících se putti a úpravou některých dalších marginálních motivů.

Námět Aeneovy apoteózy ve spojení se štukovými motivy knížecích korun a lvů s vinařskými noži evidentně nebyl volen náhodně, nýbrž podléhal jasnému konceptu knížecí reprezentace.³⁶⁸ Zatímco lev s vinařskými noži patří k dietrichsteinské heraldické výbavě, knížecí koruna připomíná časově blízkou událost, povýšení Gundakara z Dietrichsteina do stavu říšských knížat v dubnu 1684. Nejen přímé odkazy ve štukových ornamentech vyzdvihovaly společenský vzestup knížete, ale stejně motivována byla pravděpodobně i volba scény Aeneovy apoteózy, která prezentovala povýšení mytického héra do společnosti olympských bohů. Sociální status stavebníka je zde tedy



96 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, tančící a muzicírující putti, 1688. Libochovice, zámek.

oslavován podobně jako ve dvou předešlých sálech, kde byly zpodobeny kardinální ctnosti poukazující na aristokratický morální imperativ. Kombinace odkazů na společenské postavení s tematikou kardinálních ctností mělo patrně jednotný reprezentativní charakter ve smyslu akcentace ctností knížete. Vrcholem této reprezentace se pak staly malby v hlavním zámeckém sále, jejichž prostřednictvím byla podle popisů vyjádřena právě alegorická oslava povýšení Dietrichsteinů do knížecího stavu (malby se do dnešních dnů nedochovaly).³⁶⁹

Strop další místnosti, rohového pokoje severozápadního nároží, tvoří velké kruhové zrcadlo, obklopené štukovým vzorem. Ve středu kruhové kompozice sedí na oblaku putti v roli boha Apollóna, ověnčený květy a hrající na lyru da braccio. Kolem něj poletuje po obvodu kruhu devět dalších okřídlených putti, držících se za ruce [obr. 99]. Jejich počet má s největší pravděpodobností odpovídat počtu Múz sídlících na Parnasu, čímž lze též malbu v obecnější rovině spojit s alegorií a oslavou hudby.

Radostná glorifikace hudby a veselí vyvěrá též ze zvolených postav. Stejně jako v jedné z předešlých libochovických místností, i zde vidíme *spiriti sensitivi* unášené hudebními rytmy. Zhmotňují představy maličkatých duchů pronikajících do těla ušima a přinášejících hudební opojení. Velmi často jsou tito putti zobrazováni v nekonečném tanečním kruhu, evokujícím rytmické melodie.



97 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Aeneova apoteóza, 1688. Libochovice, zámek.



98 Johann Wilhelm Baur, Aeneova apoteóza, 1641, mědirytina.

Malý Apollóněk ve středu malby je jistou esencí této čiré radosti, přenášené *spiritti sensitivi*. Jejich četné převleky a hra na olympské bohy rovněž náleží do bohaté ikonografické tradice raného novověku.³⁷⁰

Z pokoje s Apollónem a putti se prochází do místnosti spojující západní křídlo se severním, která je rovněž přístupná z předsíně jižní strany. Na stropě této místnosti vidíme opět jedno velké obdélné pole určené pro malbu, které je



99 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, tančící putti s malým Apollónem, 1688. Libochovice, zámek.

ze všech stran rámováno štukovými dekoracemi, tentokrát v podobě čtyř rozet a závěsů, v rozích spojených polopostavami obnažených nymf. Ústřední výjev zachycuje boha Plutona s korunou na hlavě, který sedí na voze a drží vzpínající se Proserpinu [obr. 100]. Vůz je tažen dvouspřežím hnědáků, jejichž otěže třímá v rukou poletující putti. Libochovická varianta tohoto tématu nestojí v tvorbě Giacoma Tencally osamoceně, nýbrž formálně navazuje na malířova předešlá ztvárnění Únosu Proserpiny či na zobrazení tohoto tématu z ruky Carpofoora Tencally.³⁷¹

Jak již bylo popsáno v souvislosti s výmalbou Lnářů, příběh o Proserpině se v dané době řadil k jednomu z nejoblíbenějších. V Únosu Proserpiny také pravděpodobně rezonuje milostný podtext, respektive častá dvorská prezentace politické moci skrze „svatební“ téma, téma únosu.³⁷² Je možné, že v kontextu vznikající libochovické kompozice mohl být připomenut druhý sňatek knížete Dietrichsteina s hraběnkou Marií Kristýnou z Trautsonu, uzavřený 10. února 1686, poté co zemřela jeho první manželka, Alžběta Konstancie z Quesenberku. Domněnku do jisté míry může relativizovat fakt, že k malbě nebyl připojen například alianční erb manželů, na druhou stranu bez neexistujících dekorací hlavního zámeckého sálu nelze vnímat ikonografickou koncepci Libochovic v celistvosti.

Ikonografii spatřou se svatebním rituálem kníže Dietrichstein důvěrně znal mimo jiné z aktivní účasti na dvorských slavnostech při příležitosti

100 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, Únos Proserpiny, 1688. Libochovice, zámek.



sňatku císaře Leopolda I. s infantkou Markétou Marií Terezií. Tehdy hrabě Dietrichstein, vrchní císařský štolba, organizoval realizaci koňského baletu *La contesa dell'aria e dell' acqua festa a cavallo* (provedeného 24. ledna 1667 na nádvoří Hofburgu), jehož ideovou osou se stal zápas čtyř živlů o perlu „Margaritu“ (Markétu). Všechny čtyři živly byly představovány alegorickými vozy a Gundakar z Dietrichsteina stanul v čele družiny Země (coby zahrady Berencinthie). Svou významnou roli ve vrcholné dvorské slavnosti i svou „mytologickou“ podobu nechal hrabě Dietrichstein zvěčnit v jezdecké podobizně v karuselovém kostýmu, jejíž vyhotovení je spojováno se jménem malíře Jana Thomase (nyní v Kunsthistorisches Museum ve Vídni).³⁷³ Z podobných dokladů je zřejmé, že Gundakar z Dietrichsteina dbal jakožto významný člen Leopoldova dvora a říšský kníže na vlastní reprezentaci a v souvislostech panegyrických programů lze chápat i výmalbu libochovického zámku.

Milostná ovidiovská tematika, tedy Únos Proserpiny a Apollón a Korónis, vypovídá o předpokládané lokaci ložnice (ložnic) v dané části libochovické rezidence. Jedním z argumentů pro tuto teorii může být též v inventářích popsany kabinet, nacházející se na rozhraní těchto pokojů. Z inventáře zmiňujícího knížecí pokoje vyplývá, že knížecí apartmá bylo lokalizováno vpravo od hlavního sálu ve východním a (částečně) v severním křídle.³⁷⁴ Malířsky jej charakterizují zobrazení kardinálních ctností. Dámské apartmá bylo



101 Giacomo Tencalla – Giuseppe Muttoni, výzdoba sala terreny v zámku v Libochovicích, 1688.

situováno nejpravděpodobněji v západní části zámku a byla s ním spojena ikonografie Diany, Apollóna, putti a Únosu Proserpiny, což mohlo v kontextu tzv. heroických únosů odkazovat na novou roli manželky, odtržené od původní rodiny.

Sala terrena s iluzivními architektonickými prospekty

Poslední dochované realizace Giacoma Tencally a Giuseppa Muttoniho v Libochovicích se nacházejí v prostorách sala terreny, lokalizované do přízemí střední části severního křídla. Její stěny a strop jsou dekorovány štukem, mozaikami a malbami [obr. 101]. Na stěnách se otevírají architektonické prospekty, odhalující průhledy antickými ruinami. Ty jsou kombinovány se štukovými maskarony a festony, obkládanými říčními lasturami. Barevné lastury zdobí také na východní stěně dvojici Tritónů držících dietrichsteinské vinařské nože a knížecí korunu. Na klenbách se vinou štukové reliéfy s fantaskními zvířaty, lasturové pásy, umělé krápníky a tři drobné malby putti nesoucích květiny. Putti jsou usazeni na červánkových obláčkách a připomínají pomocníky bohyně Aurory sypající za rozbřesku z nebe květy. Odkaz na bohyni Aururu, potažmo denní cykličnost se v prostorách sala terreny stal nesmírně populárním ikonografickým syžetem.

Na severní straně sala terreny se dochovala mírně znejasněná signatura malířů Tencally a Muttoniho. Celková koncepce výzdoby libochovické sala terreny se velkou měrou opírá o vzor sala terreny zámku v dolnorakouském Petronellu, kterou dekoroval Carpofofo Tencalla a jejíž původní podoba se do současných

dnů dochovala jen zčásti.³⁷⁵ Obdobné vizuální působení sala terren a zahradních grott, využívajících kombinaci štuky, lasturových dekorací, maleb a evokací ruin, bylo populární již od dob manýrismu a setkáváme se s ním například ve výzdobě zahrady v Hellbrunnu nebo v pavilonu Květné zahrady v Kroměříži.³⁷⁶

Na zámcích v Roudnici nad Labem, Milešově, Lnářích a Libochovicích se opakují stejné motivy (Hesperidky, kardinální ctnosti, ovidiovské mýty), což může na první pohled navozovat dojem absence jakýchkoli ideových konceptů. Při bližším zkoumání ale v každé výzdobě nacházíme dostatek detailů, které odlišují jednu od druhé a v nichž zanechávají nesmazatelnou stopu jednotliví objednavatelé. To, co tato šlechtická sídla spojuje, je zájem o shodný malířský styl i populární mýty a ikonografii, která je však pokaždé zasazena do specifického kontextu. Obliba malířského projevu Carpofores Tencally a jeho pokračovatele Giacoma Tencally pramení z dlouhodobého magnetismu italských center. Impulzy moderní italské malby do střední Evropy přinášeli nejen Tencallové, ale mnozí další umělci, kteří putovali z jihu na sever mezi početnými skupinami italských řemeslníků. Vlnu tohoto trendu potvrzuje i následující kapitola.

Příchody nového dne, Giuseppe Bragalli a Johann Georg Greiner /

Pokud bychom hledali spojnicí vedoucí od Carpofera Tencally k další generaci italských tvůrců, našli bychom ji v osobě olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu. Ten nejprve zaměstnával Carpofera Tencallu a Giacoma Tencallu, posléze se v jeho službách objevili boloňský malíř Giuseppe Bragalli a lombardský umělec Paolo Pagani. S jejich tvorbou se již postupně dostáváme na sklonek osmdesátých let, respektive do devadesátých let 17. století. Právě v tomto období začíná nástropní malba procházet výraznějšími proměnami, opouštějíc koncepci drobnějších, štukem vymezených polí. S velkými zakázkami (šternberská vila Troja v Bubenči, sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí) se od konce osmdesátých let 17. století klenební prostory otevírají celoplošné malbě a zvedá se počet kvalitně provedených malířských realizací.

Giuseppe Bragalli přišel do služeb olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu v sedmdesátých letech 17. století. Bragalli, označovaný v biskupské korespondenci jako „Joseph“ (tj. Giuseppe) a kvadraturista, měl pro biskupa podle zpráv pracovat na výzdobě sálu a galerie olomoucké rezidence. Po jistých neshodách se spolupracujícím italským malířem „Hieronymem“ (tj. Geronimem či Girolamem) Bragalli z biskupských služeb odešel, přičemž se mu další pracovní možnosti záhy nabídly u premonstrátské kanonie na Hradisku. Tehdejší hradiský opat Alexius Worstius ho povolal k výmalbě konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie, kde měl podle záznamů pracovat společně s Martinem Antonínem Lublinským. V letech 1676–1677 je pak Bragalli spolu s Lublinským doložen v souvislosti s výzdobou kaple sv. Josefa při olomouckém augustiniánském klášteře Všech svatých. Mezi oběma malíři však vyvstaly spory, což patrně Bragalliho přimělo opustit Moravu a přesídlit do Čech,³⁷⁷ kde vstoupil do služeb Maxmiliána Thuna-Hohensteina.

Maxmilián Thun-Hohenstein a Děčín

Byl to právě Maxmilián Thun-Hohenstein (1638–1701), císařský komoří, tajný rada a nositel Řádu zlatého rouna, kdo přistoupil k zásadní přestavbě a úpravě čtyřkřídlého renesančního zámku v Děčíně. Tamní hradní a zámecký komplex se původně dělil na dvě části, protnuté takzvaným orlím příkopem, na středověký,

renesančně upravený hrad na západní straně a „přední“ budovu. Po přestavbě se ze sklepů jihovýchodního křídla staly konírny s vlastní přístupovou cestou, vedoucí po rampě z nádvoří před hlavní zámeckou budovou. Úpravy se dotkly také východního křídla, kde nápis na průčelním portálu může ukazovat na ukončení prací, jež lze vztáhnout k roku 1674. Vedle zpráv o původní početné obrazové kolekci a velkolepě vybavené knihovně v severním traktu existují zmínky rovněž o nedochované interiérové výzdobě některých částí komplexu. Například v konírně se nacházelo sousoší s Pegasem a malby koní thunovského chovu.³⁷⁸

Za Maxmiliána Thuna-Hohensteina došlo nejen k přestavbě zámecké budovy, ale také ke kultivaci zahrad, okolí zámku a celého předzámčí. Hrabě vykoupil přibližně třicet domů a po třech desetiletích stavební činnosti vyrostly na přístupové ose k zámku nové budovy: Santa Casa, špitál a kostel Povýšení sv. Kříže. Dále byl založen komplex zahrad na severní a jižní straně. Na severu vznikla terasovitá zahrada, do níž byly zakomponovány sochařská výzdoba, vodní hříčky a především architektonické prvky – na východě gloriety a na západě sala terrena. Právě interiér samostatně stojící sala terreny, dokončené roku 1672, je jediným prostorem, kde se dochovaly mytologické malby vročitelné do 17. století.³⁷⁹

Podle účetních záznamů je dekorování sala terreny spojováno se jménem boloňského malíře Giuseppa Bragallioho a rokem 1678. Autor a datace se objevují také v nápisu na stěně sala terreny, který byl však pravděpodobně druhotně připojen až v průběhu restaurování maleb v letech 1933–1934.³⁸⁰

Sala terrena – Apollón jako ohlašovatel dne

Malba v sala terreně pokrývá stěny i strop a vytváří iluzivní architektonický rámec pro vrcholovou figurální kompozici. Na stěnách malba rámuje niky, do nichž jsou zasazeny sochy, prolamuje stěny do fiktivních arkád, balustrád a balkonů, stojících na iónských pilastrech. V lunetových výsečích klenby jsou zobrazeny malované kartuše s erby rodů spjatých s Maxmiliánem Thunem-Hohensteinem: jeho první manželky Marie z Lodronu, jeho vlastních a nevlastních bratrů a dalších rodinných příslušníků.³⁸¹ Nad lunetami, na hraně neckové klenby, je namalována iluzivní balustráda, kterou podpírá šestice hermovek atlantů. Nad balustrádou se pohled otevírá do zlaté kupole, zdobené kazetami s růžicemi. Její střed je vymezen bohatým oválným rámem květinového festonu, za nímž se scéna prolamuje do nebeského prostoru. Iluzivní malba je založena na dobré znalosti soudobé boloňské produkce a vykazuje řadu styčných prvků zejména s Canutiho malbou v boloňském Palazzo Pepoli Campogrande a s kvadraturami užitými ve slavných palácových stavbách Florencie či Říma, například florentského Palazzo Pitti či římského Palazzo Farnese.³⁸²



102 Giuseppe Bragalli, Apollón na voze, 1678. Děčín, zámek, sala terrena.

Ústředním motivem figurální nebeské vize je zlatý Apollónův vůz vyjíždějící na oběžnou dráhu [obr. 102]. Apollónovu kvadrigu doprovázejí putti (jeden drží Apollónův atribut – luk), Hóry a především Apollónova sestra Aurora, jitřní hvězda a bohyně úsvitu. Aurora je v Děčíně znázorněna na levé straně výjevu, s květinovým věncem na hlavě, jak si napůl obnažená odhaluje blankytný šat. Vedle Aurory se v centrální části spodního pásu kompozice objevuje prominentně lokalizovaná postava, označovaná za génia s labutí. Okřídlená bytost s labutí a věncem růží na hlavě se dočkala různých interpretací, nejvíce je však spojována s příběhem o Faethonovi. Hana Slavičková díky této postavě vyložila celý nástropní výjev jako Faethonův pád.³⁸³ Nicméně zobrazení Faethonova pádu většinou obsahují jasné a explicitní odkazy na příběh a především scénu s Faethonem řídícím sluneční vůz či padajícím z nebe. Další možný výklad postavy s labutí přinesl Martin Mádl, který ji označil za ligurského krále Kykna, zarmouceného Faethonova přítele, proměněného v labuť.³⁸⁴

Odkaz na Kykna představuje podle mého názoru pravděpodobnější eventualitu, ne však ve smyslu narativním. Malba v Děčíně, podobně jako její slavné renesanční a manýristické vzory, odkazuje k denní cykličnosti a astrologickým významům planetárních božstev.³⁸⁵ Stejně jako Aurora-Jitřenka, bohyně úsvitu, a Apollón-Slunce, ohlašují svým příchodem nový den a ukazují tedy

na astrologický výklad výjevu, tak také postavu s labutí je dle mého mínění třeba vnímat jako astrální objekt. Ostatně explicitní odkaz na astrologickou rovinu přináší malba v podobě drobného detailu, hvězd objevujících se mezi oblaky ve spodní části kompozice. Postava Kykna by v těchto souvislostech odpovídala souhvězdí labutě, jež by mohlo odkazovat k noční obloze, nicméně podobný motiv nemá příslušné paralely v kontextu ikonografie příchodu dne.

Jinou možností ke zvážení nabízí nejen symbol labutě, ale i věnec růží na hlavě okřídleného muže. Oba se vztahují k Venuši, přičemž symbol věnce bílých a červených růží na hlavě bohyně vychází ze staré středověké tradice rukopisných mytografií. V sérii krátkých kapitol rukopisu *De deorum imaginibus libellus*, spojovaného s Albricem, které popisují a interpretují starověká božstva, se Venuše objevuje přesně s tímto věncem na hlavě („*rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum*“). Plně v tradici středověkých mytografií se bohyvé Olympu prezentují kupříkladu v malbách ve ferrarském Palazzo Schifanoia, kde Venuše sedí na voze taženém labutěmi a korunuje ji věnec bílých a červených růží.³⁸⁶ Stejný věnec růží pak provází zobrazení bohyně Venuše i v jiných malířských realizacích, jak dokládá například malba Venušina pokoje v městské rezidenci v Landshutu.³⁸⁷

Venuše má pochopitelně své opodstatnění v ikonografii úsvitu, neboť planeta Venuše-Jitřenka je viditelná za rozbřesku. V textech starověkých básníků a z nich čerpajících ikonografických příruček se právě ikonografie Jitřenky prolíná s odkazy na bohyni Auroru, Lucifera (neboli Jitřenku, první hvězdu) či Venuši. Splynutí Jitřenky s bohyněmi Venuši a Aurorou se dobře odráží také v ikonografii Cortonovy malby Aurory v Palazzo Senatorio v Římě.³⁸⁸ Zde je Jitřenka na voze doprovázena explicitními odkazy k bohyni Venuši, dvojicí holubic a amorety se šípy v rukou. Podobně se bohyně Venuše v ikonografii denních cyklů, potažmo v alegorii úsvitu, uplatnila například ve výzdobě piana nobile zámku Kouniců ve Slavkově u Brna, vytvořené Andreou Lanzaním kolem roku 1701.³⁸⁹

Formální paralely pro Bragallioho děčínskou kompozici lze hledat nejen v italské malbě, zejména fundamentální předloze Guida Reniho z Casino Pallavicini-Rospigliosi z roku 1614, ale také, jak ukázal Martin Mádl, v českém prostředí. Nápadné shody s ní vykazuje malba pracovny Valdštejnského paláce v Praze, která evidentně náleží mezi mladší vrstvy výzdoby objektu, spojitelné s Arnoštem Josefem Valdštejnem. Blízkost malířského i kompozičního provedení vedla Martina Mádlu k úvaze o přiřazení obou maleb k jednomu autorskému okruhu.³⁹⁰

Podle formálních znaků se jeví pravděpodobné, že Bragallioho malířský přednes, přinášející impulzy boloňské kvadrurní malby, se setkal s větší odezvou,

než se předpokládalo. Vedle děčínské sala terreny pracoval Bragalli patrně rovněž ve službách hraběte Arnošta Josefa Valdštejna v jeho paláci v Praze na Malé Straně a ve službách hraběte Františka Antonína Berky z Dubé na zámku Nový Falkenburk.

František Antonín Berka z Dubé a Nový Falkenburk

Přestavby a úpravy zámku Nový Falkenburk začaly být prováděny před rokem 1694, poté co zámek přešel do vlastnictví předního císařského diplomata, sběratele umění a mecenáše Františka Antonína Berky z Dubé (1647–1706).³⁹¹ Ten zasáhl do původní struktury objektu vybudovaného nedaleko Jablonného v Podještědí patrně v polovině 16. století Jindřichem Berkou z Dubé. Zámecká budova z druhé poloviny 17. století byla později za Pachtů z Rájova přestavěna Johannem Josefem a Matthiasem Wirchovými a Filipem Hegerem.³⁹²

Hlavní sál – Triumfující Aurora

Interiérové dekorace kopírují stavební vývoj objektu a v Novém Falkenburku se tak prolíná několik vrstev malířských realizací. Malby a štuky z doby Františka Antonína Berky z Dubé, které pokrývaly hlavní sál, byly v druhé polovině 18. století převrstveny rokokovými štukovými ornamenty a nástrovní scénou s triumfující bohyní Aurorou, jež přináší nový den.³⁹³ Centrální výjev doprovázejí postavy čtyř větrů, Aurořiných synů, ztvárněné v malých štukových kartuších po stranách: v oválných medailonech po kratších stranách sálu to jsou mírnější větry, západní Zefyros a východní Euros, a po delších stranách sálu obávanější jižní vítr Notos a nejsilnější severní vítr Boreás.

Ve velkém oválném poli stropu [obr. 103] stojí Aurora na voze zdobeném květinami a její příchod ohlašují Lucifer s pochodní, řada putti a Hóry, z nichž jedna trúbí na trubku a druhá nese květy. Symboly jsou spojené s Aurorou, pochodeň odkazuje ke svítání a květiny podle legendy Aurora se svým nástupem rozsívá na zem. Malba celkově vykazuje poměrně indiferentní stylové momenty a svým vyzněním odpovídá druhé polovině 18. století. Pro uvedenou dataci se vyslovil také Martin Mádl, který ji navíc doplnil tvrzením, že malba představuje Apollónův vůz, tedy ikonografii, která by se nekonceptně opakovala v Novém Falkenburku podruhé³⁹⁴ (k Apollónovu vozu v jednom z pokojů piana nobile viz níže). Ikonografická specifikace ale podle mne směřuje k bohyni Auroře.

K apollinské symbolice sice náleží lyra, zobrazená u skupinky putti v levé spodní části kompozice, a luk a šípy, které drží putti napravo, nicméně hlavní postava je viditelně na Apollóna až příliš femininní (ženské tělo a rozevláté



103 Triumfující Aurora, druhá polovina 18. století. Nový Falkenburg, zámek, hlavní sál.

dlouhé vlasy). Rovněž další detaily spíše souzní s tematikou Aurory, a to především květy růží na voze. Lyra a vedle spící putti by mohli představovat dualitu dne a noci (spánek – noc, Apollónova lyra – den). V levé části kompozice, kde nese pochodeň první jitřní hvězda, Lucifer, spatřujeme před vozem Aurory postavu Nox, bohyně noci, se šatem posetým hvězdami, obklopenou skupinou putti a doprovázenou nočním ptákem, sovou. Bohyně Nox s černými křídly a hvězdným pláštěm přesně odpovídá ikonografické tradici nesené mytografickými traktáty, především spisem Vincenza Cartariho.³⁹⁵

Podobné vize Aurory odhánějící noc se staly integrální součástí italské renesanční malby, přičemž nejobsažnější programatikou disponuje zejména ložnice ve Ville Farnese v Caprarole, podrobně popsána Giorgiem Vasarim podle programu Annibala Cara.³⁹⁶ Ostatně ideové aspekty příchodu jitra a nového dne prolínaly motivy spojené s oběma božstvy, Aurorou i Apollónem, a mnohde se v rámci jednoho objektu objevuje vůz Aurořin i vůz Apollónův, jak je tomu zejména u výzdoby římské Villy Farnesina. Určení výjevu jako vozu bohyně Aurory by tedy ukazovalo na možnost, že tato ikonografie se v hlavním sále vyskytovala již ve druhé polovině 17. století a navazoval na ni pokoj s Apollónovým vozem. Z dnešního stavu malby je však zcela evidentní, že vznikla buď druhotně jako samostatná kompozice, nebo byl původní syžet formálně „předekorován“ do rokokového vyznění.

Pokoje zámku a Giuseppe Bragalli

Malby ostatních místností Nového Falkenburku již vykazují formální znaky tvorby vzniklé za doby života Františka Antonína Berky z Dubé, stejně jako štukové dekorace, které je obklopují. Štukatérské práce byly na zámku dokončeny patrně již před rokem 1680 a jsou autorsky spojovány s dílem původem ticinského štukatéra Giovanniho Bartolomea Comety. Malířská část zámecké výzdoby byla dotvořena pravděpodobně v těsné časové blízkosti, tedy kolem roku 1680, a její autorství je recentně připisováno Giuseppu Bragallimu, neboť výjev Apollónova vozu vykazuje formální shody s děčínskou výzdobou sala terreny a pracovnou Valdštejnského paláce v Praze, jak ukázal Martin Mádl a jak bylo předesláno výše.³⁹⁷

Osmiúhelné pole šířkového formátu na stropě pokoje ovládá kvadriga Apollónova vozu, kterou provázejí dva letící putti, jeden s pochodní a druhý s lukem a šípem [obr. 104]. Pod koly zlatého vozu je porážena okřídlená postava, reprezentující temné síly noci. Profilově podaná kvadriga s Apollónem na voze má kompozičně velmi blízko k Domenichinově malbě v římském Palazzo Costaguti³⁹⁸ či ke Cortonově fresce ve Ville Sacchetti v Castelfusanu.³⁹⁹ Zajímavým detailem Apollónovy kvadrigy z Nového Falkenburku je barevné odlišení koní ve čtyřspřeží. To odpovídá Ripovým popisům personifikace dne (*giorno naturale*), kde barevná specifikace koňského spřežení symbolizuje čtyři části dne: svítání, poledne, západ a půlnoc.⁴⁰⁰



104 Giuseppe Bragalli, Apollónův vůz, kolem roku 1680. Nový Falkenburk, zámek.

105 Giuseppe Bragalli,
Juno a Iris,
kolem roku 1680.
Nový Falkenburk,
zámek.



106 Giuseppe Bragalli,
Jupiter a Juno,
kolem roku 1680.
Nový Falkenburk,
zámek.



Hlavní výjev obkružuje šestice drobných kartuší s výjevy různých druhů ptactva, spjatých s rozdílnými denními dobami: poštolka (?) s holubicí, sova se třemi strakami, sýček se dvěma vlaštovkami, tetřev, orel a lelek (?). Ptáci, zvláště vlaštovky, se na malbách s vozy Aurory či Apollóna objevují ve spojitosti s raními hvězdami, jak dokládá například Guercinova slavná realizace z Casino Ludovisi. Stejně tak sovy a sýčci náležejí k běžným symbolickým atributům noci.

V dalším zámeckém pokoji se strop dělí do dvou velkoformátových obdélných polí se zkosenými rohy. Na prvním je zachycena bohyně Juno, která trůní uprostřed na oblacích s pávem po boku a ukazuje k letící postavě své družky Iris, bohyně duhy [obr. 105]. Kolem Junony se pak batolí čtveřice putti. Napravo lijí dvě dívky, které provází putti, vodu z vědra přes síto do mraků. Odkazují tak na úkol bohyně duhy Iris, naplňování oblak vodou. Podobné postavy lijící vodu se u dvojice Juno a Iris běžně objevují, jak ukazuje například Dorignyho grafický list podle Vouetova plátna, které původně zdobilo vestibul galerie zámku ve Fontainebleau.⁴⁰¹



107 Giuseppe Bragalli, spiritelli, kolem roku 1680. Nový Falkenburk, zámek.

Druhé scéně vévodí ve středu manželský pár Jupiter a Juno, nad nimiž se vznáší jejich symboličtí ptáci, páv a orel s blesky v pařátech [obr. 106]. Dvojici nejvyšších bohů doprovázejí skupinky postav na levé i pravé straně, v nichž se opět odráží dualita dne a noci. Na levé straně sedí bohyně Diana, představitelka noci, se třemi dívkami, z nichž jedna se protahuje v náznak ospalosti. Pravé straně naopak dominuje reprezentant dne, Dianin bratr Apollón, k němuž přilétá putti s pochodní a lukem. Vedle Apollóna je zobrazena dvojice dívek odkazujících k umění a Múzám (jedna z dívek drží v ruce paletu).

Po stranách velkých nástropních zrcadel lze spatřit horizontální kompozice s putti, *spiritelli* jsou zpodobeni v různých aktivitách pojících se k jednotlivým emočním stavům, za něž jsou „zodpovědní“. V prvním poli ostří skupinka putti, malých bratříčků Kupida, jeho šípy, aby mohly efektivně zasáhnout kýžený cíl. Ve vztahu k manželské dvojici nejvyšších z bohů dává výjev smysl. Doprovod podobných typů putti, nazývaných od dob renesance rozličnými jmény, jako *eroti*, *amori*, *cupidi* či *spiritelli d'amore*,⁴⁰² se stal nedílnou součástí milostných výjevů. Tematiku amoretů ještě v rozích doplňuje líbající se dvojice amoriů a dualitní bratrská dvojice zápasících bůžků Erota a Anterota, od renesance často vykládaná jako souboj smyslové lásky a ctnosti.⁴⁰³ Další zobrazená skupinka putti obklopuje svého druhu, který hraje na píšťalu s odkazem na linutí hudby (o „hudebních“ *spiritelli* bylo pojednáno blíže ve výkladu maleb na zámku v Libochovicích). Ostatně i hudba byla od dob antiky spojována se smyslovou a duchovní láskou, na což u Cartariho ukazují postavy Erota a Anterota s hudebními nástroji.⁴⁰⁴ Některá další pole s putti se pravděpodobně vztahují k symbolice živlů (na jednom výjevu putti lijí vodu, na jiném odhánějí větry, jinde zase odsouvají oblaka). Rovinu elementů podporují také dvě zbývající

rohová pole, kde v jednom putti lije vodu z rohu a ve druhém sedí putti na oblaku. Poslední podélná kartuše po delší straně místnosti odhaluje zajímavý scénář – drapérii zahalený putti překvapuje a straší své druhy [obr. 107]. Ti padají překvapením a ústa mají otevřená ve vyděšeném výkřiku. Motiv „strašících“ putti se poprvé objevuje u Andrey Mantegny, který jej pravděpodobně převzal z římských reliéfů, gem či bronzových plaket, přičemž ona hrůza vychází z maskovaného výtečníka (v Novém Falkenburku je místo masky pouze zahalen drapérií). Téma odkazuje k podvědomému strachu nebo děsu, který mohou *spiritelli* vyvolat.⁴⁰⁵

V následujícím pokoji zdobí strop kosočtvercové štukové zrcadlo, do nějž byla zasazena malba s personifikací Hojnosti (Abodantie) [obr. 108]. Abodantia je zpodobena v klasickém duchu jako korunovaná žena se šperkem v ruce, rohem hojnosti překypujícím ovocem pod nohama a otevřenou knihou na klíně. Personifikaci doprovází malý putti bez dalších atributů.⁴⁰⁶ Rohové cvikly



108 Giuseppe Bragalli, Abudantia, kolem roku 1680. Nový Falkenburk, zámek.

109 Giuseppe Bragalli, Venuše ve Vulkánově dílně, kolem roku 1680. Nový Falkenburk, zámek.





110 Carlo Cesio podle Pietra da Cortony, Venuše ve Vulkánově dílně, kolem roku 1654, lept.

místnosti zdobí bohatá štuková dekorace, sestavená ze čtyř okřídlených géniů nesoucích erby rodů Berků z Dubé a přízvěného rodu Montecuccoli.

V dalším pokoji Nového Falkenburku vyplňuje stropní malba obdélné, výškově orientované pole. V horní polovině scény je zachycena bohyně Venuše sedící na oblacích a za ní se objevuje silueta jejího vozu taženého holubicemi. Venuše se opírá o štít a promlouvá s amorkem držícím helmici. K bohyni se ze spodní poloviny malby obrací bůh Vulkán, usazený vedle kovadliny, kolem níž leží části ukuté zbroje. Bohyně Venuše gestem pravé ruky ukazuje směrem ze scény, vysvětlující tak amorkovi, že přebírá zbroj pro svého syna Aenea [obr. 109].

Kompoziční řešení malby včetně drobných detailů nenechávají na pochybách, že malíř byl zcela jistě obeznámen s freskou téhož ikonografického námětu z ruky Pietra da Cortony v římském paláci Doria Pamphilj na Piazza Navona. Grafická série reprodukující slavný Cortonův cyklus Aeneových dobrodružství vznikla v těsné časové závislosti na svých předlohách – vytvořil ji Carlo Cesio v padesátých letech 17. století⁴⁰⁷ [obr. 110]. Rytiny Carla Cesia dosáhly okamžité recepce, což vedle malířských realizací v Novém Falkenburku dokládají také fragmenty maleb na kolonádě v Květné zahradě v Kroměříži nebo jeden z výjevů na zámku v Libochovicích.

Strop posledního pokoje s dochovanými malbami nese již pouhé torzo původního celku. Prázdné kruhové zrcadlo uprostřed stropu, zasazené do bohaté štukové dekorace v podobě maskaronů, obíhá osmice podélných kartuší s výjevy ideálních krajinných motivů, většinou horských scenérií.

Výmalba Nového Falkenburku, reflektovaná umělecko-historickou literaturou teprve nedávno, odhaluje mnohé z uměleckých preferencí svého objednavatele, Františka Antonína Berky z Dubé. Tento přední diplomat, působící na dvořech ve Španělsku, Dánsku, Švédsku, Nizozemí a Benátkách, patřil k vášnivým sběratelům zejména italského a vlámského umění. Na zámek v Novém Falkenburku umístil v letech 1694–1706 svou obrazovou sbírku, čítající na tomto místě 105 děl, mezi něž náležely malby od Franse Florise, Maertena van Heemskercka či Antonia Blocklanta. Vedle orientace na holandskou malbu převažovaly v Berkových sbírkách vazby na italské prostředí. V seznamech se objevují díla klasicizujících malířů spjatých s římským prostředím – Caracciů, Guida Reniho, Francesca Albaniho, Giovanniho Lanfranca, Domenichina a Guercina, dále obrazy Caravaggia, Andrey Sacchiho, Pietra da Cortony či Carla Maratty.⁴⁰⁸

Inklinace hraběte Berky k italskému uměleckému prostředí souvisí jednak s jeho kavalírskou cestou, uskutečněnou kolem roku 1670, jednak s politickou kariérou, spjatou s vyslanectvím v Benátkách, ale také s jeho osobním životem. František Antonín se roku 1672 oženil s Luisou Ludovicou Montecuccoli, dcerou ministra císaře Leopolda I. a velkého mecenáše, hraběte Raimonda Montecuccoliho. Tchán, podporující ve Vídni italské umělce s boloňskými v čele, mu byl patrně vzorem a také opakované cesty do Itálie hraběte Berku zřejmě ovlivnily. V jeho preferencích sehrála podstatnou roli mimo jiné právě boloňská klasicizující malba, jdoucí ve šlépějích Carracciů, Guida Reniho, Domenichina či Francesca Albaniho. Ostatně tento směr v zásadě potvrzují malby v Novém Falkenburku, odvolávající se nejvíce ke zmíněným stylovým východiskům. Například malba Apollónova vozu má velmi blízko k Domenichinově římské fresce v Palazzo Costaguti či Cortonově malbě ve Ville Sacchetti v Castelfusanu. Tato skutečnost přivedla Martina Mádlu k autorskému spojení falkenburských maleb s okruhem Boloňanů pracujících v Čechách, jmenovitě s Giuseppem Bragallim.⁴⁰⁹

Vedle převládajícího italského vlivu, daného vyučením a zkušenostmi Giuseppe Bragalliho, se v malbách v Novém Falkenburku odrážejí také používané grafické předlohy. I jejich prostřednictvím však Bragalli svou inspiraci čerpal z italské klasicizující tvorby, jmenovitě ze zmíněného díla Pietra da Cortony.

Falkenburské malby plně souzní s celkovým obrazem Berkova mecenátu na rozsáhlých panstvích původního boleslavského kraje s centrem v Jablonném v Podještědí, kde mimo jiné nechal Berka vystavět nad hrobem blahoslavené

Zdislavy velkolepý kostel sv. Vavřince podle návrhu Johanna Lucase von Hildebrandta. Jeho sběratelské a mecenášské aktivity tak získaly mnohem širší záběh a výzdoba Nového Falkenburku jen potvrzuje objednavatelovy umělecké preference.

Svým zájmem směřujícím k převážně italské či italsky orientované malbě proslul také kníže Jan Adam Ondřej z Liechtensteina.

Jan Adam Ondřej z Liechtensteina a Plumlov

K výstavbě nové zámecké budovy v Plumlově došlo právě za Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina (1662–1712), a to podle projektu jeho otce, knížete Karla Eusebia, jenž chtěl zúročit své zkušenosti diletujícího architekta a vystavět zámek podle zásad svého architektonického traktátu *Werk von der Architektur*. Předchozí panské sídlo v Plumlově vyrostlo na místě staršího hradu, který byl za Pernštejnů upraven v renesanční zámek. Sídlo však roku 1586 vyhořelo a Pernštejnové panství roku 1599 prodali Karlu Eusebiovi z Liechtensteina. Ten provedl první stavební úpravy poničeného objektu. Za Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina stavba dospěla roku 1683 k počáteční fázi budování třetího patra, a to pod dohledem zednického mistra Melchera. Patro bylo dostavěno následujícího roku, již po smrti ideového tvůrce stavby, knížete Karla Eusebia, kameníci dekorovali fasády dle jeho návrhů a bylo rozhodnuto o výmalbě interiérů. Nicméně velkoryse započaté dílo nebylo nikdy dokončeno, stejně jako nebylo realizováno umělecké vybavení vnitřních prostor.⁴¹⁰

Malby knížecí rezidence v Plumlově – Hrdinové Aeneidy, den a noc

Fresková výmalba plumlovského zámku byla provedena původně v sedmi místnostech druhého a třetího patra, v úplnosti se však dochovala pouze v pěti z nich, což bylo způsobeno úpravami zámeckých prostor v průběhu 18. století. Výmalbou pokojů byl pověřen ve Vídni činný malíř Johann Georg Greiner (snad 1655/1664–1705),⁴¹¹ mezi nímž a knížetem Janem Adamem Ondřejem byla uzavřena smlouva, datovaná 17. ledna 1687. Ve smlouvě se, vedle finančních otázek, provozních detailů, výčtu zámeckých místností, námětů maleb a jejich konkrétního umístění, specifikuje také otázka formálních vzorů: „*Kníže sám určil obsahovou stránku všech sedmi fresek a za tím účelem [...] vybral krešné předlohy znázorňující sedm různých výjevů.*“⁴¹²

Již podle formálních znaků plumlovských maleb je na první pohled zřejmé, že se Johann Georg Greiner opíral o grafické předlohy, a proto byly již v minulosti ony vzory pro plumlovské malby hledány, zvláště proto, že jejich existenci podporovala i uvedená jasná formulace ve smlouvě. Hledání však dlouho



111 Johann Georg Greiner, Aurora, 1687. Plumlov, zámek.

nepřinášelo konkrétní výsledky, nicméně v literatuře byla pro Greinerovy malby opakovaně zmiňována stopa italských vzorů. Až nedávno upozornil Milan Tognier na sérii leptů Pietra Testy.⁴¹³ Dle vyslovených předpokladů lze řadu kompozičních detailů opravdu dohledat v grafických předlohách, a to právě zejména v okruhu italské grafické produkce, což bude podrobněji rozebráno níže.

Přidržíme-li se konkretizace zadaných témat výmalby pro jednotlivé zámecké pokoje, již uvádí uzavřená smlouva, můžeme předpokládat, že ve druhém pokoji druhého patra byla zobrazena Dido udílející audienci Aeneovi, avšak způsob ztvárnění této scény neznáme, neboť malba se do současnosti nedochovala. Jen velmi drobné fragmenty původní kompozice, konkrétně muže ve zbroji a poletujících putti, prosvítají pod druhotnými nátěry a odpadanými vrstvami malby v dané místnosti plumlovského zámku.



112 Pietro Testa, Triumf malířství na Parnassu, 1648, lept.



113 Pietro Testa, Alegorie jara, cca 1642–1644, lept.

Ve třetím pokoji druhého patra Greiner namaloval výjev s bohyní Aurorou odhánějící spánek a přinášející nový den [obr. 111]. Spánek a noc jsou ve shodě s četnými renesančními a barokními výjevů reprezentovány dvojicí spících postav. K nim se obracejí dva letící putti se slunečnicemi v rukou, kteří se je snaží popohánět k ústupu. U těla spící ženy se objevuje převržený džbán, symbolizující příděl ranní rosy, která je spojená s příchodem bohyně Aurory.⁴¹⁴

Již tento námět jasně ukazuje způsob použití grafických předloh v Greinerově podání, a to kompilaci vybraných kompozičních motivů z nevelké, leč nebývale vlivné římské grafické tvorby Pietra Testy, který byl ostatně v průběhu svého života mnohem známější jako rytec než jako malíř. Postava bohyně Aurory věrně kopíruje bohyni Iris (Duhy) z Testovy rytiny Triumf malířství na Parnasu [obr. 112], zmíněné již výše v souvislosti s výzdobou druhého



114 Johann Georg Greiner, Alegorie noci, 1687. Plumlov, zámek.

apartmá zámku v Novém Městě nad Metují (viz s. 35). Na Testově rytině si bohyně Iris, doplňující svým tělem triumfální oblouk duhy, chrání oči před světlem inspirace, vycházejícím z chrámu na hoře Helikon, zatímco u Greinera se tento motiv transformoval do bohyně Aurory, odkazující k jitrnímu světlu, které odhání temné moci noci. Další detaily Greinerovy plumlovské kompozice, a to doprovodní putti, nesoucí květiny bohyně Aurory, a postavy Spánku a Noci, byly čerpány z jednoho z největších grafických děl Pietra Testy, slavného cyklu čtyř ročních období,⁴¹⁵ v tomto případě konkrétně z leptu Alegorie jara [obr. 113].

Ve čtvrtém pokoji druhého patra měla být dle smluvního seznamu vytvořena kompozice mořských bohů pronásledujících Aenea při plavbě do Itálie, dnes již neexistující.

V pátém pokoji druhého patra je zobrazena alegorie noci v podobě mladíka jedoucího na voze protnutém srpkem měsíce a taženém dvouspřežím bílých koní [obr. 114]. Pod koly vozu a oblačným pásem se protahuje muž chystající se ulehnout k spánku. Vedle něho spí žena a muž, obklopeni několika putti. Symbolický aparát alegorického zobrazení noci v Plumlově opět reaguje na bohatou ikonografickou tradici nesenou od slavných renesančních zakázek, mezi nimiž vyniká Peruzziho výzdoba Villy Farnesina.⁴¹⁶ V kompozici Greiner opět umně využívá Testova grafického listu Alegorie jara. V pozměněném obsahovém kontextu se u Greinera objevuje totožný motiv vozu, jen z původního Apollónova spřežení se stal v Plumlově vůz Noci, reprezentované mužskou postavou. Greiner z grafického vzoru převzal také spící figury, které mají svůj předobraz v pravé části Testova leptu.

115 Johann Georg Greiner, Jupiter vysílá Merkura se vzkazem k Aeneovi, 1687. Plumlov, zámek.



Pro pokoj číslo jedenáct třetího zámeckého patra bylo zvoleno téma boha Jupitera, který podle Vergiliova textu poslal Merkura k Aeneovi s příkazem, aby se odebral na moře a našel si novou vlast v Itálii [obr. 115]. V levé horní části obrazu je na oblacích usazen manželský pár nejvyšších bohů, Jupiter a Juno, doprovázený svými symbolickými zvířaty, orlem a pávem. Jupiter gestem ruky kyne směrem k letícímu Merkurovi, k němuž ze země vzhlíží Aeneas. Vedle Aenea sedí královna Dido a za rekovými zády se objevují postavy ženy a dítěte. Také v tomto případě je Greinerova kompozice částečně závislá na Testově Alegorii jara, konkrétně postavy ve spodním plánu kruhového zrcadla, tedy skupinka s Aeneem a Dido, v Plumlově kopírují levou část Testova leptu.

Malba v místnosti číslo dvanáct, respektive v jednom z větších sálů třetího patra, představuje ikonograficky nejméně jasnou scénu, ač máme i pro toto téma oporu v dochované smlouvě. Ta malbu skutečně přesně specifikuje, jen pozdější interpretace dané věty nebyly správné. Ve smlouvě je uvedeno, že strop má zdobit výjev „*wie Aeneas umb Achilis Waffen gestritten*“,⁴¹⁷ což jej překvapivě opakovaně vykládalo jako boj Aenea s Achillem [obr. 116].⁴¹⁸ Pro absenci bojové scény se začala ikonografie spojovat s předáním zbroje Aeneovi bohyní Venuší ve zničené Tróji.⁴¹⁹

Výjev se evidentně odehrává v kulisách devastované Tróje a podle smluvních slov má představovat, „*kerak Aeneas bojoval o Achillovu zbroj*“. Podle Homérova



116 Johann Georg Greiner, Aeneas a Achillova zbroj, 1687. Plumlov, zámek.

textu vybojovali v Tróji tělo padlého Patrokla a Paridem zabitého Achilla Odysseus a Aiás. Znamější pasáží tohoto úseku trójských dějin se stal až spor mezi Odysseem a Aiantem po Achillově pohřbu, komu má připadnout Achillova slavná zbroj, což popsal Ovidius ve třinácté knize svých *Metamorfóz*. Je tedy zřejmé, že v Plumlově měla být využita scéna, která nemá přímou oporu ani v Homérových ságách, ani ve Vergiliově *Aeneidě*. Hlavní odchylkou je Aeneova účast v boji o Achillovu zbroj, neboť Achillovo tělo nakonec vybojovali Řekové, kteří je vyvezli z Tróje. Je relativně těžké soudit, co poměrně nestandardní vyobrazení skutečně znamená. Každopádně se tu v centru malby objevuje padlý muž ve zbroji, tedy Achilles. S ohledem na skutečnost, že jde o znázornění celého těla ve zbroji, a ne pouze o zbroj po Achillově pohřbu, je jasné, že se vše vztahuje patrně ještě k událostem uvnitř zničené Tróje. Nad tělem se skutečně odehrává jisté přetahování o části zbroje (či prohlížení si částí zbroje, konkrétně meče a štítu) mezi trojicí žen a mužem, tedy patrně Aeneem, jehož zároveň další dvě postavy korunují vavříny. Kolem dokola ústřední scény leží těla padlých. Ač není zřejmé, k jakému z úseků Aeneových dobrodružství se výjev vztahuje, ve shodě se smlouvou vypadá jako spor o Achillovo tělo, respektive zbroj. Je však patrně třeba vnímat jej mnohem alegoričtěji, a to také s ohledem na lokaci malby do jednoho z větších společenských sálů, který měl sloužit jako jídelna. Tak jako Vergilius vycházel z Homéra, když porovnával božskou zbroj Achilla a Aenea, tak mohou být oba hrdinové porovnávání na výjevu. Malba vyznívá jako jistá apoteóza Aeneových hrdinských činů v bojích o Tróju (vavříny, letící putti se standartou) v symbolickém srovnání s velkým Achillem, jehož tělo a zbroj se staly předmětem velkých sporů na konci trójské války. Formálně využil Greiner i u této malby vybraných momentů Testova grafického listu Triumf malířství na Parnasu, konkrétně ženské postavy se zbrojí stojící u Aenea a dvojici korunující Aenea. U Testovy kompozice věncí tři Grácie vavříny personifikovanou postavu Malířství, zatímco v Greinerově významově odlišné malbě předávají tento vavřínový věnec dvě ženy Aeneovi.

Pro poslední dochovanou malbu, která zdobí pokoj číslo třináct třetího patra plumlovské rezidence, byla zvolena scéna smrti královny Dido, jež se ze žalu rozhodla ukončit svůj život na hranici poté, co Aeneas opustil Kartágo [obr. 117]. Pohřební hranice s kartaginskou královnou je umístěna centrálně, z pravého horního rohu přilétají bohyně Juno a Iris přijmout její duši. Ve spodním pásu kompozice obklopují hranici truchlící dvořané. Při vytváření této malby se však Greiner opíral o odlišný okruh grafických předloh, než jaké použil v předešlých místnostech. Výjev tentokrát nevychází z přímých italských vzorů, ale odkazuje k okruhu francouzských malířů působících v Římě, konkrétně

k malbě shodného námětu od Sébastiena Bourdona, jejíž modifikovanou podobu do grafiky převedl například Bourdonův žák Pierre Nicolas Loir.⁴²⁰

Z formálních komparací všech dochovaných plumlovských maleb je zřejmé, že Greiner podle přání knížete Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina komponoval své dílo na základě několika vybraných grafických listů, z nichž převzal jednotlivé postavy a kompoziční segmenty a integroval je do jiných formálních i obsahových souvislostí. Vyjma grafického listu s námětem smrti královny Dido využil Greiner, pravděpodobně dle objednavatelova přání, grafické předlohy jako zdroje čistě formálního rázu. Tento aspekt formální závislosti na italské či italsky orientované grafické produkci koresponduje s objednavatelovými uměleckými preferencemi. Záliba Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina v italské malbě je nejen zdokumentována obsáhlou korespondencí a doložena kontakty s jednotlivými umělci, ale potvrzují ji také jím objednávaná umělecká díla. Více než deset let zaměstnával kupříkladu Benátčana Antonia Bellucioho, který roku 1695 přišel do Vídně. Jeho služeb využíval kníže jednak pro svůj městský vídeňský palác, jednak pro moravský zámek ve Valticích.⁴²¹ Stejně preference, jaké provázely výběr grafických vzorů, potvrzují také doložená jednání o koupi obrazových souborů, v nichž kníže projevoval zájem takřka výhradně o italské malíře 16. a 17. století – Tintoretta, Francesca Albanioho, Caravaggia, Tiziana, Salvatora Rosu, Carla Marattu, Pietra da Cortonu, Andreu Sacchioho, Domenichina – či o francouzské mistry školené a působící v Římě – Nicolase Poussina a Gaspara Dugheta.⁴²² Shodný výběr charakterizuje také Greinerovu inspiraci, tedy klasizující římskou tvorbu Pietra Testy a dílo v Římě působícího Francouze Sébastiena Bourdona.

Ikonografie plumlovských maleb se koncentrovala zejména na zobrazení heroických příběhů opírajících se o text Vergiliovy *Aeneidy*. S ohledem na hierarchičnost malířských kategorií a jejich vhodnost ve vztahu ke specifickému sociálnímu postavení objednavatele malby tu vergiliovská tematika náleží do skupiny reprezentativních příběhů přinášejících „historicky ověřené skutky významných mužů“. Takové „historicky zaručené“ události (*fatto storico profano*) doporučoval například malíř a teoretik z Faenzy Giovanni Battista Armenini ve svém teoretickém díle *De' veri precetti della pittura* z roku 1587 pro výzdoby sálů nejvyšší reprezentace či pro sály knížecí.⁴²³

Volba ikonografického syžetu je s ohledem na knížecí reprezentaci pochopitelná a Jan Adam Ondřej z Liechtensteina velkou měrou dbal na budování vlastního obrazu, přičemž zdůrazňoval současně i svou roli velkého mecenáše. Kníže patřil k významným osobnostem vídeňského dvora, byl císařským komořím, členem tajné rady, nositelem Řádu zlatého rouna. Za císaře Josefa I. se jako jeden z císařských zplnomocněnců účastnil uherského sněmu. Jeho stavitelské a mecenášské

117 Johann Georg Greiner, Smrt Dido, 1687. Plumlov, zámek.



aktivity se nejvíce promítly do liechtensteinských projektů ve Vídni, v první řadě do výstavby vídeňského městského paláce a jeho interiérové výzdoby, na níž se podíleli štukatér Santino Bussi, sochař Giovanni Guilianini a malíř Andrea Lanzani, a dále do výstavby a dekorování zahradního paláce ve vídeňském Rossau.⁴²⁴ Aeneovská ikonografie, tolik spjatá s císařskou habsburskou legendou a jejím ideovým napojením na slávu starověkého Říma, plně odpovídá vysokým reprezentativním nárokům objednavatele formátu knížete Liechtensteina.

Druhá poloha plumlovského ikonografického programu vychází mnohem více z astrologických konotací antických mýtů a odhaluje ideové roviny cykličnosti dne, stejně jako tomu bylo v Děčíně či Novém Falkenburku. Setkáváme se tu s velmi často používanou „ložnicovou“ tematikou rána, symbolizovanou vozem bohyně Aurory, která odhání noc a spánek a přináší nový den, a alegorií noci, již představuje personifikovaná Noc obklopená postavami Snu a Spánku. Tato ikonografie náleží do bohaté ideologické linie relativně hojných a oblíbených alegorií, v jejichž rozšíření sehrály ústřední roli slavné renesanční a barokní malby s touto tematikou, zejména díla Baldassara Peruzziho ve Ville Farnesina v Římě, Guercinova realizace v římském Casino Ludovisi či výjevy Taddea Zuccara ve Ville Farnese v Caprarole.⁴²⁵

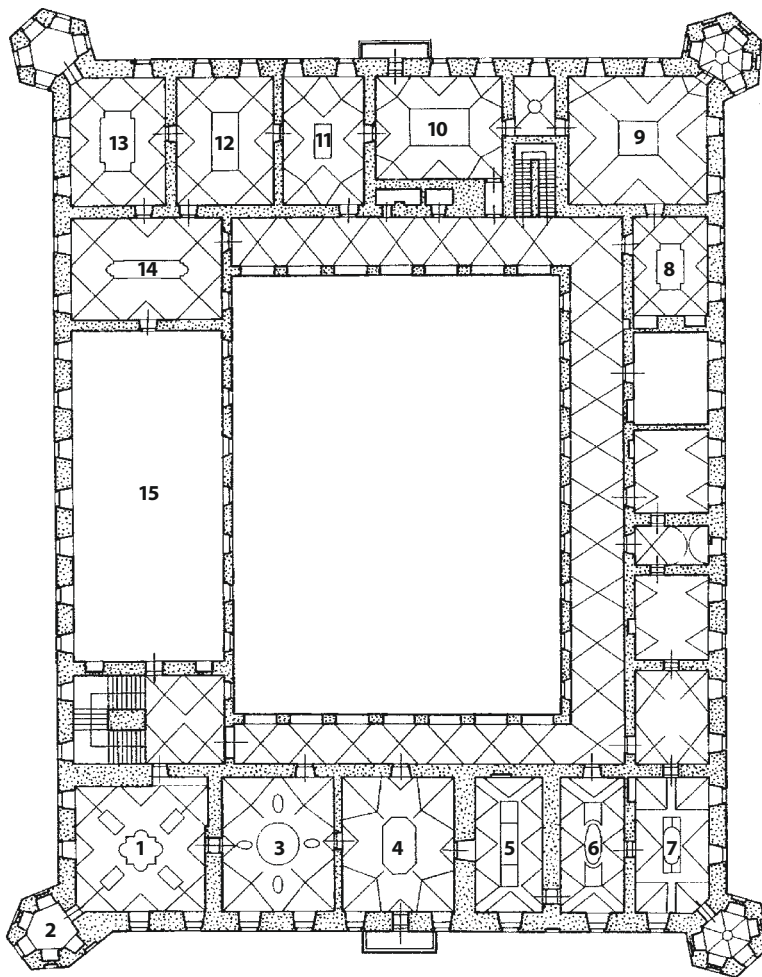
Proměny Ovidiových *Proměn* a anonymní malíři /

Na rozdíl od interiérové výzdoby předešlých šlechtických sídel, kde se mytologická malba spojuje s konkrétními malíři, je autorsky určená či náleží ke zřejmým autorským skupinám, zůstává ostatní malířská produkce 17. století dekorující české a moravské venkovské šlechtické rezidence v anonymitě. Umělecká úroveň těchto realizovaných zakázek, setrvávajících v závislosti na početné grafické produkci, není většinou příliš vysoká. Přitom se jedná o jedny z nejrozsáhlejších malířských výzdob v rámci zámeckých objektů v českých zemích. Negativní výsledky hledání autorství provází výzdoby zámků v Holešově, Novém Hradě u Jimlína a Radíči, jen v Doudlebech nad Orlicí se prostřednictvím matričních záznamů otevřela možnost zamyslet se nad přítomností vlašských řemeslníků, mezi nimiž se pohyboval i jinak neznámý malíř Antoni Maria.

Jan z Rottalu a Holešov

Panství v Holešově prošlo v první polovině 17. století mnohými nesnázemi, spojenými se společenskou a správní nestabilitou. Majitel Holešova, moravský zemský hejtman Ladislav Popel z Lobkovic, pohybující se v řadách radikální katolické strany, byl sesazen ze své funkce roku 1619 povstaleckým zemským sněmem. O dva roky později zemřel a jeho bratr Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic musel o navrácení holešovského majetku obtížně usilovat. Tato snaha se ukázala po nějaké době úspěšnou, ale následná stabilizace poměrů na panství probíhala pomalu a vyžadovala si opakované zásahy, a tato situace trvala až do závěru třicetileté války. K neustále vyvstávajícím problémům přispívalo jednak svévolné usazování vojsk, jednak poddanská rebelie, s níž se po dlouhý čas vyrovnával také pozdější majitel holešovského panství.⁴²⁶

Stal se jím Jan z Rottalu (1605–1674), původem ze štýrské šlechtické rodiny, který během svého života zastával mnohé významné funkce. Byl císařským tajným radou, vrchním císařským válečným komisařem v Uhrách, nejvyšším zemským sudím, předsedou královského tribunálu a moravským hejtmanem.⁴²⁷ Panství zakoupil roku 1650 a záhy poté započal v Holešově se stavbou čtyřkřídleho zámku s nárožními šestibokými věžicemi podle projektu císařského architekta Filiberta Lucheseho.



Holešov, zámek, schéma půdorysu prvního patra

(půdorys převzat z: Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. I. A–I. Praha 1994; upraveno autorkou)

- 1)** Paridův soud; v drobných polích po stranách: Potopa, Alfeus a Arethúsa, Merkur a Hersé, Apollón a Marsyás. **2)** David a Goliáš, Jiftách. **3)** Perseus a Andromeda; v drobných polích po stranách: Jupiter a Ío, Ganymédes, Narcis, Dianina lázeň. **4)** Venuše a Adónis; kolem: Thisbé a Ivice, Latona a sedláci, Herkules zabíjí kentaura Nessa, Kallistó a Arkás. **5)** Pan a Sýrinx; kolem: Íkaros, Kupid. **6)** Achilles mezi dcerami krále Lykoméda; v drobných polích po stranách: Deukalion a Pyrrha, Gigantomachie, Minerva a Závist, Jupiter a Semelé, Herkulova smrt, Héliovny. **7)** Meleagros a Atalanta; v drobných polích po stranách: čtyři živly. **8)** Narcis a Echó. **9)** Zvěstování Panny Marie. **10)** Venuše a Mars; v drobných polích po stranách: satyrové a nymfy, Apollón a Dafné. **11)** Merkur a Argos. **12)** Tritóni a nymfy. **13)** Odysseus v jeskyni Polyféma. **14)** Únos Proserpiny. **15)** Hlavní sál.

Malby holešovského piana nobile – Od Ovidia k Homérovi

Za zdmi zámecké budovy se ukrývá monumentální malířský komplex, zahrnující prostory sala terreny a třinácti místností piana nobile,⁴²⁸ přičemž je na první pohled zřejmé, že i tak se do dnešních dnů dochovala jen část původního celku. Velkolepost stavebního projektu včetně interiérových dekorací plně souzní s reprezentačními potřebami objednavatele, který ve své době patřil k nejbohatším a nejvlivnějším aristokratům na Moravě. O průběhu stavebních prací v Holešově není k dispozici příliš mnoho zpráv, nicméně je známo, že jejich postup byl roku 1660 pozastaven na žádost tehdejšího olomouckého biskupa, arciknížete Leopolda I. Vilema, protože stavba zasahovala do manského majetku. I přes tyto limitace existují doklady o tom, že Jan z Rottalu zámek obýval se svou druhou manželkou Annou Marií Popelovou z Lobkovic, rozenou ze Šternberka, s níž se oženil roku 1652. Z tohoto důvodu se uvádí jako pravděpodobné, že většina zámeckých prostor piana nobile byla v zásadě dokončena, včetně interiérových dekorací. Předpokládá se, že nedokončeno zůstalo druhé patro a podle záznamů dvorní kanceláře k dokončení stavby přistoupil po roce 1717 hrabě František Antonín z Rottalu.⁴²⁹

Holešovské malby obestírala a obestírá řada nezodpovězených otázek, jejichž rozřešení komplikuje absence relevantních písemných pramenů. Tradičně byl s holešovskými malbami částečně spojován jinak neznámý milánský malíř Hannibale Cavalli,⁴³⁰ s nímž se dává do souvislosti zejména malířská výzdoba sala terreny. Ta je však, jak bude ukáznáno níže, součástí mladší vrstvy interiérových dekorací zámku. Malby prvního patra pak definují *Umělecké památky Moravy a Slezska* jako dílo „vlámsky orientovaného malíře“.⁴³¹

Stoupáme-li do prvního patra holešovského zámku hlavním schodištěm, jeho logické vyústění nás přivádí na podestu před hlavní reprezentační sál o výši dvou pater, jehož podoba však značně utrpěla necitlivými zásahy v druhé polovině 20. století. Pokoje s malířskými realizacemi jsou koncentrovány zejména v jihozápadním a severovýchodním křídle zámecké budovy, nicméně lze očekávat, že jejich sled se odvíjel směrem od hlavního sálu. To částečně potvrzuje i pozdější inventář, sepsaný po smrti jednoho z dalších majitelů panství, hraběte Jana Zikmunda z Rottalu, v prosinci roku 1717. V něm jsou apartmá hraběte a jeho manželky, kněžny Maximiliány z Liechtensteina, lokalizovány do jižního nároží severozápadního křídla zámku, orientovaného ke kostelu sv. Anny, a do jihozápadního křídla. Z hlavního sálu, který je v inventáři označen jako velký sál, vybíhalo ono apartmá, kde se v západním nároží s rondelem nacházel obytný pokoj hraběte. Za ním byla umístěna jídelna, tvořící předěl mezi pánskými a dámskými pokoji. Za jídelnou následovalo apartmá kněžny, tvořené předpokojem (zvaným zelený předpokoj), obytnou místností s ložem a dvěma

pokoji fraucimoru (končilo v jižním nároží, orientovaném směrem k pivovaru). Ostatní místnosti zámecké budovy jsou již jen aditivně očíslovány a jen v některých případech jsou blíže označeny (jako například východní pokoj s rondelem naproti hoře Hostýnu nebo stará jídelna přiléhající k hlavnímu sálu).⁴³²

Z hlavního schodiště se opačným směrem než do hlavního sálu otevírá cesta do nároží a jihozápadního křídla, kde v první rohové místnosti z jemných rozvilinových štuků vystupuje pět malovaných polí [obr. 118]. Malby zdejšího prostoru do posledního restaurování zůstávaly zčernalými a znejasněnými a patří mezi nejpoškozenější z celého objektu, což zapříčinil provoz bývalé restaurace. Nicméně směr jejich ikonografického určení vcelku bezpečně ukazují grafické předlohy. Ve středu místnosti se nachází výjev slavného Paridova soudu, který předznamenal události zničující trójské války. Osudový okamžik, kdy Paris vybírá z trojice olympských bohyň Venuši a předává jí zlaté jablko, komponoval malíř na základě znalosti jiných slavných maleb. V tomto případě se jedná o jistou variaci na malby Paridova soudu od věhlasného Petra Pavla Rubense, přičemž nejbližší holešovské realizaci je patrně mistrova verze z let 1606–1608, dnes umístěná ve sbírkách Museo del Prado v Madridu.⁴³³ Kopírování, parafrázování či variování slavných malířských děl různých autorů se v celé výzdobě zámku v Holešově projevují velmi intenzivně.



118 Paridův soud, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



119 David a Goliáš,
padesátá léta 17. století (?).
Holešov, zámek.

Čtyři podlouhlé obdélné výseče nevelkých rozměrů kolem hlavní malby přinášejí ovidiovské scény, opakující kompozice z mnohokrát již citovaného ovidiovského grafického cyklu Johanna Wilhelma Baura. Vzhledem k tomu, že se na Baurovy vzory v souvislosti s holešovskými malbami již v minulosti upozorňovalo, je s podivem, že některé náměty výzdoby donedávna zůstávaly chybně interpretovány.⁴³⁴ V této místnosti jsou podle Baurových rytin ztvárněny výjevy zachycující Potopu světa, Merkura a Hersé, Apollóna s Marsyem a Alfea s Arethúsou. Příběh o Potopě světa vychází hned z počátku první knihy *Proměn* a vyprávění o vzplanutí boha Merkura pro krásnou Hersé z druhé knihy. Potrestání sebevědomého satyra Marsya stažením z kůže, protože vyzval na hudební souboj samotného boha Apollóna, popsal Ovidius v šesté knize *Proměn*. A konečně příběh marně unikající nymfy Arethúsy, která se pod ochranou bohyně Diany snažila uprchnout dotěrnému říčnímu bohu Alfeovi, se nachází v textu páté knihy. Arethúsa byla nakonec proměněna v pramen čisté vody v sicilských Syrakúsách, který dodnes nese její jméno.

Podle dochovaných fragmentů je zřejmé, že malby pokrývaly také strop místnosti v západní šestiboké nárožní věži, což dnes dokládají pouze dvě štukové výseče, a dekorovány pravděpodobně mohly být i stropy místností v dalších zámeckých věžích. Na výsečích se poněkud výjimečně uplatňuje biblická ikonografie. Jedna představuje slavný Davidův boj s obrem Goliášem a druhá ukazuje tragický příběh soudce Jiftácha, zachycený v knize Soudců [obr. 119, 120].



120 Jiftách, padesátá léta 17. století (?).
Holešov, zámek.

121 Johann Wilhelm Baur, Athamantovo
šilenství, 1641, mědirytina.



Jiftách před úspěšným bojem slíbil Hospodínovi, že mu obětuje živou bytost, která při jeho návratu vystoupí jako první z bran domu, ale byl to neuvážený slib, neboť Jiftáchovi vyšla vstříc jeho jediná dcera. Také v těchto starozákonních scénách rezonuje formální inspirace Baurovým ovidiovským cyklem, ač s rozdílným obsahovým vyzněním. Malíř převzal například postavu Goliáše z rytiny zobrazující šilenstvím postiženého Athama [obr. 121].⁴³⁵ Lze se důvodně domnívat, že i malby ve zbývajících čtyřech štukových kartuších vycházely z biblických příběhů a že starozákonní tematika tak pravděpodobně původně ovládala celý prostor místnosti v západní věži.

Ikonografie druhého pokoje jihozápadního křídla pokračuje v ovidiovské inspiraci. Strop je prolomen pěti zrcadly, kruhovým uprostřed a oválnými symetricky rozloženými od středu do čtyř světových stran. Ve středovém kruhovém poli přilétající Perseus zachraňuje před mořskou nestvůrou Andromedu připoutanou ke skále [obr. 122]. Tento slavný milostný příběh byl oslavován v mnoha textech. Série milostných emblémů *Thronus Cupidinis* z roku 1618 v souvislosti s Perseem připomíná, že síla lásky zdolává všechny nesnáze, vlévá odvahu a nepřipouští si žádná nebezpečí.⁴³⁶

V oválných výsečích kolem Persea a Andromedy se pak objevují ovidiovské příběhy, souznící s hlavní malbou svým milostným a erotickým laděním: Dianina lázeň, Jupiter a Íó, Únos Ganyméda a Narcis prohlížející se v jezírku. Motiv Narcise byl převzat z výše uvedeného cyklu Baurových ilustrací, jehož vliv



122 Perseus a Andromeda, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.

prolíná celým zámeckým komplexem. Ve výjevu Ganymédova únosu a scéně Jupitera s Íó [obr. 123] lze ovšem spatřit ještě druhou inspirační linii, která se v Holešově připomíná neméně intenzivně. Je jí kopírování či parafrázování slavných malířských realizací různých autorů. V případě těchto dvou scén se jedná o slavné Corregiovy malby z cyklu lásek bohů, které má dnes ve svých sbírkách Kunsthistorisches Museum ve Vídni.⁴³⁷

Další místnost leží ve středu jihozápadního průčelního křídla, obráceného k městu, a lze z ní vystoupit na balkón, tvořený portikem. Námětem centrální malby tohoto pokoje, jež je vsazena do šestiúhelného pole, se stalo milostné téma bohyně Venuše a lovce Adónida [obr. 124]. Pro Holešov z něj byla zvolena scéna láskyplného objetí obou milenců ve stínu stromů. Ústřední malbu obkružují čtyři drobné kartuše s doprovodnými mytologickými poesiami. Podobně jako tomu bylo v předešlých sálech, i zde u těchto drobných kompozic využil tvůrce Baurových mědiryteckých vzorů a vybral si následující scény. Na první malbě prchá Thisbé před lvicí, čímž začíná neblahý sled událostí nezvratně směřujících k smutnému konci mladých milenců Pýrama a Thisbé. Na druhé proměňuje bohyně Latona sedláky v žáby, protože ji nechťeli pustit k jezírku, aby se v něm osvěžila a napojila své děti Dianu a Apollóna. Na třetí kartuši zabíjí Herkules kentaura Nessa, který se snaží unést rekovu ženu Déianeiru. Na poslední je zobrazena nymfa Kallistó v podobě medvěda, na něhož míří šípem její syn

Arkás, který netuší, že jde o jeho proměněnou matku. Před zkázou je zachrání bůh Jupiter, který promění rovněž Arkada v medvěda a vyzvedá oba na nebe, kde dodnes září jako souhvězdí Velké medvědice a Malého medvěda.

Ze středního sálu se dál prochází do pokoje, jehož klenbu dekorují jemné štukové vzorce obklopující trojici obdélných maleb. Největší, horizontálně orientovaná malba ve středním poli zachycuje proměnu nymfy Sýringy, pronásledované neodbytným bohem Panem, v rákos [obr. 125]. Kompozice i barevnost nápadně připomíná obrazy téhož námětu z ruky Jacoba Jordaense (například plátno z Koninklijk Museum v Bruselu).⁴³⁸ Výjev lemují po stranách dva vertikálně orientované obdélníky, pro něž byla zvolena témata Íkarova pádu a zpívajícího Kupida s lukem a šípy.



123 Jupiter a Ío,
padesátá léta
17. století (?).
Holešov, zámek.



124 Venuše a Adónis, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.

Řada pokojů jihozápadního křídla pokračuje půdorysně takřka shodnou místností, v níž klenbu a klenební výběhy dekoruje sedm malých vyobrazení, kombinujících homérovská a ovidiovská témata. Ve středu klenby se v oválném poli odvíjí scéna odhalení Achilla ukrývajícího se mezi královskými dcerami v paláci, kde jej před trójskou válkou chtěla uchránit jeho matka, bohyně Thetis [obr. 126]. Achilles v dívčím převleku se prozradil sám, když na něho Odysseus nastražil léčku a v přestrojení za kupce nabízel v paláci zboží. Achilles si jako jediný vybral z předmětů pohozených na zem meč, a ne šperky. Patrně nejbližší má k holešovské malbě jedno z Rubensových pláten, tvořící malířovu variantu na uvedené ikonografické téma (dnes vystavené v Museo del Prado v Madridu; malba je připisována spolupráci Rubense a van Dycka). Rubensovo dílo pak reprodukovala rytina Cornelise Visschera, publikovaná Pieterem Soutmanem někdy v letech 1630–1657.⁴³⁹

Ostatní kompozice po stranách oválu a na klenebních výběžích čerpají ze série ovidiovských mýtů převzatých z mědiryteckého cyklu Johanna Wilhelma Baura. Nalevo od ústřední malby házejí král Deukalion a královna Pyrrha, jediní přeživší světovou potopu, za hlavu kameny, z nichž se rodí nové lidstvo.



125 Pan a Sýrinx, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



126 Achilles mezi dcerami krále Lykoméda, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



127 Meleagros a Atalanta, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



128 François Chauveau podle Laurenta de La Hyra, Meleagros a Atalanta, 1643, lept.

Napravo se přesouváme v čase zpět k mytickým začátkům světa a boji mezi Giganty, potomky bohyně Gáie, vzešlymi z Úranovy krve, a bohy Olympu. Troufalost Gigantů nezůstala bez následků – byli poraženi, svrženi a z jejich krve povstalo lidstvo, krvežíznivé a pomstychtivé, které bylo nakonec vymýceno potopou. Tím se dostáváme tematicky zpět k protilehlému poli s Deukalionem a Pyrrhou, kteří jako jediní pro své morální kvality potopu světa přežili.

V kartuších klenebních výběžků je na jedné straně znázorněna Minerva vstupující do doupěte Závisti, příběh, který Ovidius vypráví ve druhé knize *Proměň* v rámci milostné romance Merkura a Hersé a její závistí šířené sestry Aglauros. Na druhé straně Jupiter plní přání nešťastné Semelé a ukazuje se jí ve své božské podobě. Protějščí část stropu nese další dvě kartuše, na jedné je zobrazena heroická smrt Herkula a na druhé truchlí Faethonovy sestry Héliovny nad hrobem svého mrtvého bratra – jejich žal dospěl v proměnu dívek v topoly.

Pokoj v jižním nároží zámku, propojující jihozápadní a jihovýchodní křídlo, zdobí pět malovaných výsečí, z nichž centrální místo na vrcholu klenby zaujímá

scéna lovu na kalydónského kance, zachycující jeho přemožitele, krále Meleagra a chrabrou Atalantu [obr. 127]. Vítězství nad obávaným kalydónským kancem náleželo od 16. století k symbolům odkazujícím na válečné strasti a konečné nastolení míru.⁴⁴⁰ Holešovská kompozice vychází do nejmenšího detailu z grafické inspirace, kterou tentokrát nepředstavují Baurovy rytiny, ale lept francouzského grafika Françoise Chauveaua, reprodukující malbu svého učitele, pařížského malíře Laurenta de La Hyra z roku 1643 [obr. 128].⁴⁴¹

Na čtyřech kartuších klenebních výběžků místnosti jsou vyobrazeni čtyři putti (či amoreti), spojení jednotlivě s následujícími atributy: blesky a pochodní (putti má pod nohama spálené město), mušlí (putti plavící se mořem na mušli), květy a orlem (putti letící na orlu). Připojené atributy vybízejí k úvaze, zda se nejedná o alegorie čtyř živlů (blesky – oheň, orel – vzduch, mušle – voda, květy – země). Zajímavým detailem je městský prospekt otevírající se pod letícím orlem s putti. Představuje pohled na Holešov se zámekem a kaplí sv. Anny, otázkou však zůstává, zda nejde o jeden z mladších zásahů do malby.

Čtyři místnosti jihovýchodního křídla zámku mezi zámeckou kaplí⁴⁴² a pokojem s Meleagrem a Atalantou zůstávají bez výzdoby. Až za kaplí se v jediném prostoru tohoto křídla objevuje mytologická malba, žel velkou měrou poškozená. I přes rozsáhlé poškození nenechává obraz dívky spěchající za mladíkem, který se sklání nad jezírkem, na pochybách, že jde o druhé znázornění Narcise v Holešově [obr. 129]. Je tu zobrazen spolu s nymfou Echó, která jej



129 Narcis a Echó, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.

130 Zvěstování Panny Marie, Holešov, zámek.



zbožňovala, ale byla bohyní Junonou zbavena hlasu a odsouzena k pouhému opakování posledních slov. Nymfa Echó je na holešovské malbě zřetelná celá, ale z figury Narcise zůstala pouze hlava, takřka se dotýkající vodní hladiny.

Do masivní štukové výzdoby pokoje východního nároží, orientovaného směrem k Hostýnu, byla vsazena ústřední malba s náboženskou tematikou, konkrétně výjev Zvěstování Panny Marie [obr. 130]. Malba představuje detailní kopii plátna španělského malíře Bartolomé Estebana Murilla, které má dnes v kolekci svých sbírek madridské Museo del Prado [obr. 131].⁴⁴³

Výmalba piana nobile pokračuje pokojem lokalizovaným přibližně do středu severovýchodního křídla, z něhož je přístup na balkón orientovaný do zahrady. Hlavním motivem centrální malby, pokrývající osmiúhelné pole, se stala milostná dvojice bohů Venuše a Mars [obr. 132]. Mars ve zbroji klečí před nahou Venuší a halí její klín do drapérie, přičemž scéně asistují dva Kupidové. Kompozice svou stavbou, akcentující zbožné a obdivné gesto muže, spíše připomíná pygmalionský námět, nicméně mužská postava v plné zbroji ikonografii Pygmaliona neodpovídá, a podle připojené symboliky se proto s jistotou jedná o Marta s Venuší.

Dvě velmi drobné kartuše po stranách zpřítomňují další mytologická témata. Na první bůh Apollón marně stíhá svou lásku, nymfu Dafné, na druhé je

131 Bartolomé Esteban Murillo, Zvěstování Panny Marie, cca 1660, olej na plátně. Madrid, Museo del Prado.



zachycena jistá verze bakchického veselí či oslav boha vína Bakcha, a to ve výjevu satyrů nesoucích nymfy s číší vína.

Vedlejší sál zahradního severovýchodního křídla nese na vrcholu své klenby obdélný výjev Merkura chystajícího se zabít stookého pastýře Arga [obr. 133]. Malba vykazuje, podobně jako jiné v Holešově, výrazné prvky jordaensovské inspirace, včetně barevnosti či ztvárnění psa. Z Jordaensovy dílny vzešlo několik variant na dané ikonografické téma, z nichž nejznámějším se stalo mistrovo plátno z roku 1620, uložené dnes v Musée de beaux-arts v Lyonu.⁴⁴⁴

V následující místnosti se nachází obdélná kompozice s mořskými nymfami a Tritónem troubícím na mořský roh [obr. 134]. Podobné výjevy byly velmi populární již od dob renesance a navazovaly na tradici antických reliéfů typu mořského thiasu (oslavné scény znázorňující svatbu boha moří Neptuna s Amfitrité, kterou doprovázely mořské bytosti). Do grafické produkce, z níž malíři čerpali svoji inspiraci, uvedl typ mořského thiasu Andrea Mantegna ve slavném velkoformátovém tisku Bitva mořských bohů.⁴⁴⁵ Výjevy s mořskými bohy, nymfami a Tritóny se poté staly běžným repertoárem raněnovověké malířské i grafické produkce.

Za sálem s nymfami a Tritónem je umístěn rohový pokoj propojující severovýchodní a severozápadní křídlo, z něhož se prochází do místnosti v severní



132 Venuše a Mars, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



134 Tritóni a nymfy, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



133 Merkur a Argos, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.





135 Odysseus v jeskyni Polyféma, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.



136 Jacob Jordaens, Odysseus v jeskyni Polyféma, třicátá léta 17. století, olej na plátně. Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitelnych iskusstv imeni A. S. Puškina.

věži, jež je vyzdobena bohatou štukovou dekorací plnou vegetabilních rozvilin, do jejíhož středu bylo zasazeno drobné kruhové pole s malovaným letícím putti. Malba tohoto rohového pokoje se vrací k homérovským tématům a zpodobuje Odyssea v jeskyni obra Polyféma [obr. 135]. Příběh je zachycen ve chvíli, kdy itacský král a jeho druhové unikají z jeskyně oslepeného Polyféma připoutaní k břichům koz a ovcí. Také tato kompozice, ve shodě s dalšími holešovskými výjevy, byla vytvořena v jordaensovské inspiraci. Výjev je takřka přesnou kopií malby Jacoba Jordaense ze třicátých let 17. století, kterou dnes vlastní Gosudarstvennyj muzej izobrazitelnych iskusstv imeni A. S. Puškina v Moskvě [obr. 136].⁴⁴⁶

Poslední malbami dekorovaný pokoj je lokalizován v severozápadním křídle a tvoří představeň k hlavnímu sálu. Podle inventáře z roku 1717 tvořil tento prostor spolu s vedlejším pokojem tzv. starou jídelnu (později byla přepažena).⁴⁴⁷ Uvedené označení koresponduje s poznatkem, že v té době se coby jídelna používal sál v průčelním křídle. Nicméně dva velké společenské sály vedle



137 Únos Proserpiny, padesátá léta 17. století (?). Holešov, zámek.

sebe by plně odpovídaly často používané rezidenční struktuře, a je tedy zřejmé, že v průběhu 17. století byl zámek takto strukturován a vedle velkého sálu se nacházela jídelna. Z velkých společenských sálů pak vybíhala jednotlivá apartmá, jak tomu pravděpodobně bylo i v holešovském zámku, jehož přesné uspořádání ze 17. století můžeme s absencí inventářů pouze hypoteticky domýšlet.

Prostor pro malbu byl v této místnosti vymezen uprostřed klenby dekorované jemným rozvilinovým štukem. Tematicky se přesouváme znovu k převládající ovidiovské ikonografii, tentokrát příběhem Únosu Proserpiny [obr. 137]. Holešovská verze slavného mýtu se poměrně pevně drží své literární předlohy, která byla popsána výše v souvislosti s malířskou realizací téhož námětu na zámku ve Lnářích (viz s. 140–142). Také u této malby nelze vyloučit, či spíše lze naopak předpokládat existenci obrazového vzoru.

Pokojem s Únosem Proserpiny se v „kruhu“ čtyřkřídlého zámku vracíme zpět k hlavnímu sálu, zabírajícímu většinu plochy severozápadního křídla. Monumentální hlavní sál o výšce dvou pater však dnes nese pouze doklad o sochařské výzdobě v podobě hermavek římských hrdinů ve zbroji, umístěných na meziokenní pilastry. Některé z úprav hlavního sálu proběhly za života Františka Antonína z Rottalu, který zde zřídil zámecké divadlo.⁴⁴⁸

Formální a ikonografické zhodnocení maleb piana nobile holešovského zámku

Pohled na strukturu holešovského zámku odkrývá následující: hlavní sály (velký sál spolu s původní jídelnou) byly situovány do severozápadního křídla, zámecká kaple se nacházela v jihovýchodním křídle a apartmá se rozprostíraly směrem od hlavních sálů. To víceméně dokládá také již zmiňovaný mladší inventář, sepsaný roku 1717, podle něž se hraběcí byt nacházel v severozápadním křídle zámku, kde se ve směru od hlavního sálu k západnímu nároží nalézal

obytný pokoj hraběte. Pak navazovala tehdy aktuální jídelna a pokračovalo apartmá kněžny, tvořené předpokojem, obytnou místností s ložem a dvěma pokoji fraucimoru.⁴⁴⁹ V roce 1717 tedy zdobila scéna s Panem a Sýringou první pokoj dámského apartmá a hraběcí pokoj Jana Zikmunda z Rottalu se nacházel v místnosti s Paridovým soudem. Absence maleb v jihovýchodním křídle potvrzuje, že v 17. století zůstávalo nedokončené, což dokládají nejen archivní záznamy, ale také architektonický rozbor této části zámecké budovy.⁴⁵⁰

Ikonografie holešovských maleb se v zásadě přidržuje, podobně jako interiérové malířské dekorace dalších barokních rezidencí, dvou hlavních linií: homérské a ovidiovské. Na rozdíl od jiných zámek je však v případě Holešova obtížné vysledovat jednoznačnou logiku výběru scén či provázanost ikonografie v rámci jednotlivých místností. Celkově je v Holešově patrná větší koncentrace milostných příběhů, milostná linie charakterizuje například pokoj s Perseem a Andromedou, kde se vedle Persea objevují lásky bohů a Dianina lázeň. Sérii milostných dvojic či ovidiovských mýtů v hlavních polích (Paridův soud, Venuše a Adónis, Pan a Sýrinx, Atalanta a Meleagros, Narcis a Echó, Venuše a Mars, Merkur a Argos, mořský thiasos s nymfami, Únos Proserpiny) ve dvou místnostech střídají scény Odysseových dobrodružství. Menší doplňkové kartuše pak pokračují ve sledu ovidiovských témat, jen v pokoji s Meleagrem představují alegorickou čtveřici žvlů. Převládající milostné ladění holešovské výzdoby by mohlo podporovat domněnku, že malířské dekorace vznikaly v těsné časové blízkosti již zmíněného sňatku Jana z Rottalu s Annou Marií z Lobkovic.

Odlíšný ideový segment oproti uvedeným schémátům tvoří ikonografie místnosti v západní věži, v níž jsou ztvárněny starozákonní příběhy, a severního nárožního pokoje se Zvěstováním. Nicméně ani kombinace mytologie s biblickými scénami nenáleží mezi absolutní výjimky v rámci barokních zámeckých celků u nás.

Z formálního hlediska přinášejí holešovské malby také dva základní koncepty. První se váže k běžnému způsobu práce s grafickými předlohami, přičemž v Holešově se, na rozdíl od jiných podobně rozsáhlých dekorací, malíř přidržel spíše omezeného počtu grafických předloh. Pro většinu drobných ovidiovských scén využil Baurův cyklus ilustrací. Jednu z výjimek v převaze Baurových grafik představuje malba Atalanty a Meleagra, komponovaná podle francouzské rytiny z ruky Françoise Chauveaua. Druhý koncept reprezentuje v rámci nástropní malby 17. století méně obvyklý postup. Řada malovaných polí holešovského piana nobile se opírá o slavné obrazové protějšky, ovšem ne ve smyslu obrazu zprostředkovaného skrze grafické listy, ale variace, kopie, případně poučené nápodoby. Rubensovy, Correggiovy či Jordaensovy práce,

včetně barevnosti, mohly být využity jako vzor pouze dvěma postupy. Buď si objednavatel do svých služeb najal kopistu, který pro něho vytvářel „varianty“ či variace slavných děl, nebo výslednou podobu maleb modifikovaly mnohem mladší zásahy, které jen do určité míry ukazují i průběh restaurování z let 1950–1956 pod vedením akademického malíře Rudolfa Růžičky. Podle restaurátorských zpráv z té doby se pozornost nejprve zaměřila na druhé patro zámku a poté na restaurování a konzervování maleb prvního patra a sala terreny. Podle přiložených zpráv byly však druhotné přemalby mnohem větší měrou doloženy v sala terreně než v místnostech prvního patra, kde byly malby označeny za zachovalé a k jejich restaurování bylo poznamenáno: „Některé z nich několikrát přetřeny fermežovými nátěry a do této ztemnělé fermeže provedena retuš.“⁴⁵¹

I přes informace o mladších vrstvách maleb však patrně nebyly vykonány dostatečné sondy, které by doložily, či naopak vyvrátily existenci starších kompozic. Bez podrobné analýzy je tak obtížné formulovat přesnější závěry. Lze však předpokládat, že mladší úpravy by případně mohly následovat starší kompoziční rozvrhy. Z pozice historika umění mohu vyslovit pouze domněnku, které výjevy by nejvíce odpovídaly vzniku v 17. století. Jedná se o veškeré malby vzniklé podle grafík, dále snad některé rubensovské a jordaensovské scény. Vyloučit lze pokoje východního nároží a jihovýchodního křídla (tedy malby Narcis a Echó a Zvěstování), a to z důvodu doložené nedokončenosti tohoto zámeckého křídla v průběhu 17. století.⁴⁵² Do jisté míry „podezřelou“ je rovněž malba Odyssea v jeskyni Polyféma v místnosti v severním nároží.

Využívání služeb kopistů nenáleželo v době 17. století k raritním jevům. Již od časů malíře a architekta Ignáce Chambreze jsme zpraveni o tom, že se v kroměřížské obrazárně olomouckých biskupů (konkrétně v obrazárně olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu) nacházelo několik místností plných obrazů, které byly zdařilými kopiemi malířských děl císařské galerie ve Vídni, jak už bylo popsáno v kapitole o biskupské rezidenci v Kroměříži. Pořizovali je kopisté, kterých pro biskupa pracovalo dokonce několik (viz s. 78).⁴⁵³ Podobně zaměstnával Gundakar z Dietrichsteina malíře Kristiána Schrödera, který pro knížete a jeho sídlo v Libochovicích vytvářel série kopií obrazů z pražské hradní obrazárny.⁴⁵⁴ Není vyloučeno, že Jan z Rottalu přibližně v této době rovněž využíval služeb profesionálních kopistů. Otázkou však zůstává, zda se komparované obrazy nacházely ve sledovaném období v blízkých a dostupných kolekcích, navíc v Holešově mnohde nejde o přímé kopie. U některých ze slavných předloh nelze původní provenienci s určitostí prokázat, jiné zase prokazatelně tvořily součást vídeňských dvorských sbírek. Například

věhlasné Correggiovy kompozice Ganyméda a Ió z cyklu Amori di Giove již na začátku 17. století zaznamenávají inventáře císařské obrazárny.⁴⁵⁵

Sala terrena

Mytologická výmalba zámku v Holešově však nezdobí pouze piano nobile, ale stejnou tematiku nacházíme i v prostorách sala terreny. Sala terrena, dle zvyklostí navazující na zahradu, je situována do přízemí severovýchodního křídla. Necková klenba sala terreny nese masivní štuk, který vymezuje hlavní obdélné malované pole a řadu drobných kartuší [obr. 138]. Způsob provedení štukové dekorace je stylově velmi blízký některým pokojům piano nobile a slohově náleží do stejné časové vrstvy 17. století. Ostatně existenci sala terreny dokládají také archivní doklady z doby života Jana z Rottalu, konkrétně například zpráva o návštěvě zábrdovického opata v Holešově roku 1658.⁴⁵⁶

Na první pohled je zřejmé, že malby v sala terreně pocházejí z mladšího období než štuková dekorace, do níž jsou zasazeny, což dokládají také závěry restaurátorské zprávy z roku 1954, kde se uvádí, že pod nynějšími malbami se nacházejí fragmenty původní dekorace ze 17. století, dnes již nerekonstruovatelné. Novější kompozice navíc ani nenásledují původní rozvrh těchto starších maleb.⁴⁵⁷ Dataci vzniku maleb ale jednoduše umožňují určit alianční erby na nich vyobrazené, patřící Františku Antonínovi z Rottalu a jeho manželce



138 Strop sala terreny na zámku v Holešově.

139 Juno a Ixión,
po roce 1717. Holešov, zámek,
sala terrena.



Marii Cecílii z Trautmannsdorfu, jde tedy o dobu po roce 1718. Malby v sala terreně, spojované v topografické literatuře se jménem malíře Hannibala Cavalliho, podléhaly mylným stylovým i ikonografickým interpretacím větší měrou než popsany ovidiovský cyklus *piana nobile*. Proto je dobré jim věnovat pozornost i přesto, že jejich vznik je zařazuje již mimo časové období vymezené touto publikací.⁴⁵⁸



140 Apollón a Issé,
po roce 1717. Holešov,
zámek, sala terrena.



141 Sébastien Le Clerc
a François Chauveau,
Apollón a Issé, 1676, mědirytina.

Hierarchicky nejvýznamnější část klenby, velká středová malba, představuje Apoteózu bohyně Minervy a Herkula, nositele moudrosti a ctnosti: Herkules sedící na oblacích ovládá centrální část kompozice, je opřený o kyj, obklopený válečnými trofejemi a šlape po poraženém nepříteli. Minerva ve zbroji promlouvá s Herkulem z oblaku v levé části malby. Celek doplňují doprovodné postavy a putti nesoucí atributy slávy, hojnosti, míru a spravedlnosti (Fáma s trubkou, květinové věnce a koše, olivová ratolest, fasces). Tradiční alegorie dobré a spravedlivé vlády, jež přináší mír a blahobyt, je prostřednictvím aliančních erbů v ruce Herkula a Minervy vztažena k objednavatelům malby, Františku Antonínovi z Rottalu a jeho manželce Marii Cecílii z Trautmannsdorfu.

Apoteózu Herkula a Minervy obkružuje šest kartuší, v nichž v oblačných páslech jedou na svých vozech olympští bohové: Juno tažená pávy, Ceres s klasy obilí draky, Kybelé okřídlenými lvi, Venuše labutěmi. Ve zbývajících dvou polích sedí korunovaný Jupiter s žezlem v ruce a orlem po boku a Diana s lukem, šípy a loveckým psem.

Další kruh kartuší, obíhajících strop sala terreny, se nese v narativní mytologické linii, která upomíná na slavné milostné dvojice. Druhou nepřehlédnutelnou složku představují odkazy na hudbu a umění, jasně související s decorem a funkcí prostoru. Mytologické příběhy sala terreny holešovského zámku rozhodně nepatří mezi obecně známé, a proto, vzhledem k jejich neobvyklosti v rámci naší profánní produkce, bylo nutné pro jejich určení využít patřičných komparací. Ilustrovaná vydání Ovidiových *Metamorfóz* tu umožňují poměrně jednoznačně identifikovat všechna mytologická pole, přičemž určujícím komparačním ovidiovským cyklem (avšak ne jediným) se stalo dílo *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, vydané v Paříži královskou tiskárnou roku 1676. Edice byla opatřena textem francouzského dvorského básníka Isaaca de Benseradea ve formě tzv. básnických rondó a doplněna ilustracemi rytců Sébastiena Le Clerca a Françoise Chauveaua. Vznik edice inicioval král Ludvík XIV. pro potřebu dauphinů a její textový doprovod se vyznačoval parafrázováním, moralizováním a komentováním ovidiovských básní a spolu s rytinami záměrně vytvářel trojdílnou, emblematickou podobu ve tvaru *inscriptio, pictura a subscriptio* – na levé straně pod ilustrací byl krátký vysvětlující text k ovidiovskému příběhu a na pravé straně stručný latinský citát a básnické rondó. Ilustrační doprovod je výjimečný zejména celkovým počtem vizualizovaných příběhů – zahrnuje 226 grafik a představuje tak nejbohatěji ilustrované raněnovověké vydání *Metamorfóz* vůbec.⁴⁵⁹

Dle provedených komparací s ovidiovským textem a grafikou přináší oválná štuková zrcadla holešovské sala terreny následující témata: Apollón

a Marsyás, Venuše a Adónis, Minervina návštěva Múz na Parnasu, Juno a Ixión, Obětování Ífígenie, Apollón a Issé, Zefyr a Flóra, Orfeus a Eurydika v momentu, kdy je Eurydika unášena zpět do podsvětí, alegorie malby a Pygmalion.⁴⁶⁰

Holešovské malby v sala terreně nevyčníkají nijak výjimečnými uměleckými kvalitami, avšak užití zmíněných příběhů *Metamorfóz* je v našich výzdobách zcela ojedinělé. Velmi raritně se vyskytují například Apollón a Issé či Juno a Ixión [obr. 139]. Ixión byl králem Lapithů, který zatoužil po bohyni Junoně, ale Jupiter jej přelstil oblakem v podobě Junony. Ixión byl nakonec uvržen do podsvětí a za trest vpleten do točícího se kola – tento motiv byl v umělecké produkci využíván již častěji. Avšak i první, méně frekventovaná fáze Ixiónova příběhu našla své uplatnění v rozsáhlém grafickém cyklu v tisku *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*. S ohledem na skutečnost, že je na holešovské malbě bohyně Juno obklopená oblakem, jeví se daná identifikace jako nejpravděpodobnější. Druhý příběh, o Apollónovi a Issé, vypráví o lásce boha Apollóna, který se ve snaze získat dceru Makarea, pastýřku Issé, přestrojil za pastýře [obr. 140]. Jeden z mála příkladů ztvárnění tohoto mytologického příběhu, který je mi dosud znám, se objevuje v cyklu reliéfů na téma lásek bohů realizovaném bratry Johannem Davidem a Johannem Lorenzem Wilhelmem Rantzovými v rámci dekorování tzv. ovidiovské galerie v Neuen Kammern v Postupimi roku 1774, který ostatně taktéž vznikl pod vlivem knihy *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*.⁴⁶¹

Odras inspirace francouzskými rytinami z tohoto pařížského tisku se v Holešově výrazně projevuje nejen ve volbě samotného sporadického zobrazení Apollóna a Issé, které se v jiných ilustrovaných vydáních *Metamorfóz* nevyskytuje, ale též v převzetí základního kompozičního rozvrhu, včetně postavy putti s maskou jako připomínkou Apollónova převleku [obr. 141].⁴⁶²

Zmíněné tři sféry výzdoby holešovské sala terreny, tedy ústřední alegorii, sérii bohů a sérii mytologických scén, doprovázejí kartuše s květinovými zátišími a kartuše s putti, z nichž jeden rozhazuje květiny a pět hraje na různé hudební nástroje – triangel, tamburínu, bubny, činely a trubku a flétnu.

Výběr méně známých ovidiovských mýtů i zřejmá provázanost jednotlivých scén v sala terreně svědčí především o dobré znalosti mytologické tematiky ze strany zadavatelů, ale současně též o jasném koncepčním záměru. Ústřední malba se váže k hojně užívané alegorii prosperity, míru a blahobytu pod vládou reprezentovaných objednavatelů. Alianční erby manželů připojené k alegorickému výjevu, stejně jako výběr zejména milostných dvojic však pravděpodobně ukazují také na svatební alegorii či plní reprezentativní roli připomenutím spojení rodů objednavatelského páru.



142 Apollón a Marsyás, po roce 1717. Holešov, zámek, sala terrena.

Značný podíl hudební tematiky (pole s bohem Apollónem, Múzami, Orfeem, putti s hudebními nástroji) souzní s funkcí místnosti coby prostoru pro hudební produkce, ale především s kulturními a mecenášskými aktivitami majitele zámku. František Antonín z Rottalu ve své době náležel, spolu s hrabětem

Janem Adamem z Questenberku, k největším podporovatelům hudby na Moravě, což již delší dobu poutá pozornost badatelů v oblasti hudebních dějin.⁴⁶³ Konkrétně zobrazení Apollóna hrajícího na lyru ve výjevu Apollón a Marsyás nese dle všeho portrétní rysy Františka Antonína z Rottalu a spolu s postavou závistivě přihlížejícího Marsya se sýringou v ruce velmi pravděpodobně zastupuje populární alegorické znázornění duality „vysoké“ a „nízké“ hudby [obr. 142].⁴⁶⁴ Vedle zřejmé a očividné akcentace hudby je v malých polích prezentováno rovněž malířství (alegorie malby) a sochařství (v podobě Pygmaliona) – lze tedy poukázat na obecnou oslavu umění, která ve spojení s ústřední kompozicí udává celkovou ikonografii prostoru ve smyru: spravedlivá a mírumilovná vláda Františka Antonína z Rottalu a Marie Cecílie z Trautmannsdorfu přináší blahobyt, díky němuž vzkvétá umění.

I přes nejasné atribuční otázky poutaly holešovské mytologické malby opakovaně badatelský zájem. Zcela odlišná je situace v případě zámku v Radíči, kde se prozatímní hodnocení malířského celku, pocházející povětšinou pouze z topografické literatury, omezuje na velmi stručné komentáře typu „*hodnotná raně barokní výzdoba sálů*“.⁴⁶⁵

Wolfgang Henneg a Radíč

Nevelký zámek v Radíči, ležící jižně od Prahy v bývalém okrese Příbram, se doposud dočkal pouze minimální uměleckohistorické pozornosti a ta se navíc orientovala výhradně na jeho architektonickou složku.⁴⁶⁶ Nicméně i v základních otázkách týkajících se vlastníků objektu, autorství stavby a datace přestaveb se jednotliví badatelé rozcházejí. Malby v zámeckém interiéru pak zůstávají mimo jakékoli hlubší hodnocení či interpretaci, a tak doposud jednu z mála informativních opor představují ony stručné zmínky soupisové (topografické a encyklopedické) literatury.

Současná podoba zámecké budovy je výsledkem přestavby původní renesanční tvrze, která prošla několika fázemi stavebních úprav v průběhu 17. století. První z přestaveb proběhla patrně za Wolfganga Hennega (psaného též Hennig, Hönnig, Hönigk) po roce 1665 a další za Karla Leopolda Hennega v osmdesátých letech 17. století (na mříži vstupního portálu je datace 1683).⁴⁶⁷ Realizaci této přestavby však ještě předcházelo vybudování kaple Panny Marie Einsiedelské naproti zámku na východní straně, které je kladeno do roku 1676.⁴⁶⁸ Oba objekty, zámek a kaple, jsou dnes spojovány a komparovány za účelem autorského zařazení jejich architektury. Dosavadní literatura se, s výjimkou stavebněhistorického průzkumu,⁴⁶⁹ shodovala na spojení obou staveb s tvorbou Antonia Porty, který v té době pracoval na nedalekém zámku ve Vysokém Chlumci.⁴⁷⁰

Nicméně jisté slohové odlišnosti vysledovatelné na radičském zámku vyvolávaly pochybnosti, zda navržené určení obstojí. Typově totiž architektura s jinými Portovými realizacemi koresponduje, avšak liší se použitými detaily. Poslední závěr tedy zůstává poměrně otevřený a připouští možnost působení stavitele Antoniem Portou ovlivněného či realizaci modifikovaného Portova návrhu.⁴⁷¹

Malby piana nobile – Od mytologie k biblickým moralitám

Zámek čtyřkřídle dispozice má malířskou výzdobu v pouhých čtyřech pokojích, ovšem interiéry kráší zajímavé štukové dekorace, pokrývající vedle zmíněných místností také prostory hlavního sálu a schodišťové haly.

Místnosti s malbami, vsazenými většinou do výsečí rámovaných bohatým štukovým dekorem, se nacházejí v prostorách jižního křídla zámku. První rohový pokoj, k němuž se vystoupá schodištěm západního křídla, je situován do jihozápadního nároží budovy a nachází se v něm výjev zasazený do jednoduchého prolamovaného rámu. Pomineme-li starší popisná označení „únos nymfy“,⁴⁷² správně identifikuje námět u této malby – jako u jediné – coby Herkula zabíjejícího kentaura Nessa text *Uměleckých památek Čech* [obr. 143].⁴⁷³ Základní kompoziční rozvrh plně odpovídá jedné z ovidiovských ilustrací z ruky Johanna Wilhelma Baura. Anonymní autor maleb v Radíči přejal vedle hlavních postav přesné krajinné rozvržení s řekou, stromy a rozeklanou skálou v levé části pole,



143 Herkules zabíjející kentaura Nessa, osmdesátá léta 17. století (?). Radíč, zámek.



144 Hřích lidstva, osmdesátá léta 17. století (?). Radtich, zámek.



145 Johann Sadeler podle Maartena de Vose, Hřích lidstva, 1586, mědirytina.

za niž v pozadí však navíc přidal skalní ostroh s ruinou hradu. Doplněny byly také drobné postavy satyrů, u jejichž podoby je ovšem zjevná mnohem mladší intervence do původní barokní malby. Satyrové byli pozměněni v díblíky s rohy, z nichž dokonce jeden kálí a nese pochodeň. Evidentně se výjev s Herkulem stal terčem „restaurátorských“ úprav, jejichž autor měl zřejmou potřebu ovidiovskou poesii ještě odlehčit humornými detaily.

Strop následující místnosti je členěn do devíti štukem vymezených polí, z nichž pouze centrální obdélné nese naraci. Dosud jediné určení malby „hostina

na terase zámku“ je spíše předikonografickým popisem scény [obr. 144].⁴⁷⁴ Ta prezentuje veškerou senzualní stránku lidského života – pití, hodování, hudbu a sexualitu. Celek ale není oslavou senzuality, nýbrž mravoučným poukázáním na zkaženost lidstva a jeho předobraz nepochází z okruhu mytologických příběhů, nýbrž jde o příběh starozákonní. Výjev zobrazuje hřích lidstva v době před potopou světa (kniha Genesis, šestá kapitola), zakomponovaný do líčení života rodiny Šéta a Noema, jejichž osudy převedl do vizuální podoby Maarten de Vos. Návrh Maartena de Vose pak do měděné destičky vyryl Johann Sadeler a série čtrnácti scén ze života Šéta a Noema byla vydána roku 1586 pod titulem *Bonorum et malorum consensio*.⁴⁷⁵ Výjev hříchu lidstva odkazuje k biblickému popisu lidstva zkaženého tělesností, jež se Bůh rozhodl zničit potopou. Radíčská malba se od Sadelerova ryteckého vzoru neodchyluje takřka v žádném sebemenším detailu, jen u grafiky jsou navíc připojeny didaktické popisy líčených událostí [obr. 145].

Malbu hříchu lidstva obkružuje čtveřice podlouhlých lichoběžníkových polí se zdobením krajin a čtveřice rohových oválných, uprostřed stlačených výsečí s malovanými květinovými dekoracemi. První lichoběžníkové pole vyplňuje pohled na radíčský zámek a někdejší loretánskou kapli od východu. Za kaplí je viditelné východní průčelí, které má ještě renesanční podobu se dvěma atikovými štíty. Zámecké sídlo doplňují hospodářské budovy a na pravé straně se otevírá pohled na volně stojící krucifix a protékající potok Mastník s mostkem [obr. 146]. Druhou krajinu lze, s ohledem na zobrazenou architekturu, považovat za fiktivní. Nalevo stojí zřícenina a za lesíkem, který dělí kompozici vpůli, ční za obloukovým mostem přes řeku bizarní zámecká stavba, tvořená třemi nesourodými bloky budov. Před plotem objektu se prochází žena a nad ostře sklenutou střechu se snáší ke svému hnízdu čáp. Ze stromoví pokrývajícího okolí zámku pak vyčnívá věž kaple. Pro třetí pole byla zvolena otevřená



146 Pohled na radíčský zámek, osmdesátá léta 17. století (?). Radíč, zámek.



147 Adam a Šet, osmdesátá léta 17. století (?).
Radič, zámek.



148 Johann Sadeler podle Maartena de Vose,
Adam a Šet, 1586, mědirytina.

krajina se stromy, řekou a malým stavením, kterou prochází osamělý poutník. Čtvrtý krajinný motiv je opět možné ztotožnit s pohledem na radičský zámek, který je tentokrát zachycen z jihozápadní strany. Za ohradní zdí s bránou se otevírá jihozápadní nároží, západní křídlo a jižní křídlo s hlavním vstupním portálem. Před zámkem opět protéká potok Mastník, který jej meandrem obkružuje ze tří stran. Zámek je ponořen do zalesněné hornaté krajiny, kde se v popředí pasou jeleni.

Třetí místnost je dekorována bohatým zlaceným štukem, do něhož jsou zapuštěna drobnější malovaná pole. Centrální kruhovou scénu oblopuje štuk s vegetabilními motivy a rozvilinami, přičemž symetricky ze čtyř stran do kruhu vybíhají linie tvořené protáhlými rohy hojnosti. Malby dostaly prostor také ve čtyřech rohových výsečích mezi centrálním kruhem a kvadraturou vymezenou půdorysem místnosti. Ve středové malbě se opět objevuje biblický příběh inspirovaný jednou z mědirytin Johanna Sadelera z cyklu *Bonorum et malorum consensio* [obr. 147, 148].⁴⁷⁶ V tomto případě vidíme staršího muže přicházejícího s obilím z pole, kterého radostně běží uvítat malé dítě. V pravé části scény doplňuje rodinnou idylu žena přikládající polena do ohniště, u něhož se batolí další děti. Jde o výjev ze života rodiny starého patriarchy Adama, jenž je zde zachycen spolu se svým synem Šetem, manželkou Evou a dalšími potomky.⁴⁷⁷ Příběh Adama a jeho rodiny zmiňují čtvrtá a pátá kapitola knihy Genesis: „I poznal opět Adam svou ženu a ta porodila syna a dala mu jméno Šet (to je [do klína] vložený). Řekla: „Bůh mi vložil do klína jiného potomka místo Ábela, kterého zabil Kain“ (Gn 4, 25); *Ve věku sto třiceti let zplodil Adam syna ke své podobě, podle svého obrazu, a dal mu jméno Šet. Po zplodění Šeta žil Adam ještě osm set let a zplodil syny a dcery*“ (Gn 5, 3–4).

Čtyři rohové doplňkové malby mají dekorativní charakter, tvoří je zdobné kartuše s bustami – v podobě dvou ženských tváří a dvou mužských tváří, v bohatém odění a s parukami – obklopené květinovými festony.



149 Šet a Enóš, osmdesátá léta 17. století (?). Radíč, zámek.

Poslední pokoj piana nobile radičského zámku, který zdobí malby, je rovněž bohatě dekorován štukem, do jehož struktury je zapuštěno devět malovaných polí. Centrální scéna uzavírá v Radiči starozákonní ikonografii, zpřítomněnou skrze Maartena de Vose a Johanna Sadelera v cyklu *Bonorum et malorum consensus*.⁴⁷⁸ Výjev, podobně jako v předchozí místnosti, charakterizuje rodinná atmosféra [obr. 149]. Nalevo osekává starší muž na žebříku ze stromu větve, které mu pod stromem pomáhá nakládat na kárku malý chlapec. Na pravé straně, za řekou přetnutou klenutým mostkem, je vidět obydlí ve skále, plné dalších členů rodiny: žena pere prádlo v řece a u kotle sedí stařec obklopen dětmi. Krajinu kolem obydlí spásají stáda ovcí a dobytka, hnaná pastevci. Malba se opírá o biblické líčení pokračující Adamovy genealogické linie v osobě Šéta a jeho syna Enóše: „Šétovi se narodil syn; dal mu jméno Enóš. Tehdy se začalo vzývat jméno Hospodinovo“ (Gn 4, 26); „Ve věku sto pěti let zplodil Šét Enóše. Po zplodění Enóše žil Šét osm set sedm let a zplodil syny a dcery“ (Gn 5, 6–7).

Rohy stropu vyplňují čtyři kruhová pole, v nichž jsou zobrazeni putti s květinami: v prvním letící putti sype květy z roušky, ve druhém jsou dva putti usazeni uprostřed květin, ve třetím se vznáší putti s květinami ve vlasech a rozprážených rukou a ve čtvrtém vykukuje jeden putti zpoza vázy s květinami a druhý z košíku. Mezi kruhovými poli se pak nalézá poslední čtveřice malovaných výsečí a ty zaplňují krajinné motivy – dvě maríny a dvě krajiny s pastevci, jejichž formální původ zcela jistě tkví v grafických variantách.

Štuková výzdoba hlavního sálu a schodišťové haly

Čtyři místnosti radičského zámku dekorované malbami evidentně představují torzo původně plánované (či možná dokonce realizované, avšak nedochované) výzdoby piana nobile. Velkou část východního křídla budovy zabírá prostorný hlavní sál, z jehož původní výzdoby se dochovala pouze štukem opatřená římsa. Rozměrná necková klenba nad ní byla nepochybně zamýšlena pro výmalbu, ta se však bohužel nezachovala, či nebyla nikdy provedena. Jemný a dekorativní štuk římsy tvoří rostlinný pás rozvilin, obklopený a prostoupený figurálními nebo zvířecími prvky. Ve štuku tak byly zpracovány motivy ptactva (ibisové, zpěvní ptáci), ženských bust, milostných dvojic, putti a delfínů.

Zajímavé štukové medailony, dnes poněkud znejasněné silnými nátěry omítek, se nalézají v prostorách schodišťové haly západního zámeckého křídla. Devět kruhových polí obsahuje různé mytologické a alegorické náměty: dvakrát v různé podobě putti jedoucí na lvu, Abudantia (Fama), dvakrát skupina putti na delfínech, jiná skupina putti letících na orlu, Herkules bojující s nemejským lvem, Herkules v boji s lernskou hydrou a milostná dvojice putti. Celkové rozvržení



150 Putti na lvici, medailon ze štukové výzdoby schodišťové haly na zámku v Radíči, osmdesátá léta 17. století (?).

151 Putti na lvici, rytina. Joachim von Sandrart, *Iconologia deorum* [...], Nürnberg – Frankfurt 1680.

medailonů evokuje snahu napodobit ve štku drobné antické gemy, jejichž reprodukce plnily od 16. století různé mytografické příručky (například Vincenza Cartariho, Natala Contiho, Joachima von Sandrarta apod.) či specializované tisky věnované výhradně kolekcím kamejí a gem.⁴⁷⁹ Jeden medailon s puttím na divoce rozběhnuté lvici [obr. 150] se shoduje s malým kruhovým výjevem zakomponovaným do velkoformátové rytiny Síla lásky, jež doprovází popis kultu bůžka Kupida v Sandrartově díle *Iconologia deorum* [obr. 151].⁴⁸⁰ Je však třeba připustit, že podobné motivy se od dob renesance často objevovaly nejen v monumentálních výzdobách, ale také v grafických variantách, a proto představuje daná komparace pouhé obecné naznačení. V případě zpodobení nesoucích symboliku amoretů, jaké je možné vidět v Radíči, se nabízí rovněž zvažovat ohlas emblematické literatury, zejména typu díla Otty van Veena *Amorum emblemata*.⁴⁸¹

Wolfgang Henneg zvolil pro svůj zámek v Radíči většinou biblickou tematiku (jež byla ovšem v minulosti označována za mytologickou), která do jisté míry oslavuje ctnostný rodinný život a naopak zavrhuje život v hříchu. Příběhy Noema a Šéta tu byly doplněny scénou Herkula zabíjejícího kentaura Nessa (snažícího se unést rekovu ženu Déianeiru), jejíž výkladový potenciál je obrovský. S absencí pramenných podkladů se jakákoli hlubší interpretace rovná pouze hypotetickému náčrtu, nicméně s ohledem na ostatní výzdobu je možné uvažovat jednak o „křesťanském“, jednak o „epithalamickém“ (svatebním) výkladu. Pro první případ vybízejí k zamyšlení texty raněnovověkých mytografií,

kteřé zdůrazňovaly ideovou rovinu témat únosů (zde únosu Déianeiry) ve smyslu morálního exempla, sváru ctnosti a neřesti. Například Natale Conti ve spisu *Mythologiae* rozvíjí morální podtext podobných mýtů jako boj nízké vášně a mravnosti.⁴⁸² V obecné rovině by tedy jak v příbězích hříchu lidstva a Šéta, tak Herkula a Déianeiry rezonovala myšlenka vítězství ctnosti nad neřestí a vášněmi. Ostatně též úvodní slovo k Sadelerově rytecké sérii se nese v duchu jistého memento mori.⁴⁸³ Druhá interpretace by mohla souviset s akcentací manželství a rodiny (odkazy na rodinný život u Noema a Šéta), neboť tematika únosů patřila k jedné z nejčastějších svatebních programatik.

Z dochovaného souboru výzdoby zámku v Radíči zřetelně vyplývá, že dnešní stav je torzem rozsáhlejšího konceptu, který byl původně plánován a nedokončen, či ztracen v mladších vrstvách přestaveb. Svědčí o tom mimo jiné monumentální hlavní sál, v němž zůstala pouze štukem pojednaná římsa. Jde-li o malby piana nobile, jejich lokace a sled v rámci struktury zámku vedou k úvaze, že místnosti jimi zdobené tvořily apartmá, jehož více veřejné části ve směru od hlavního sálu zdobí biblické příběhy a jež uzavírá ložnice s ovidiovskou poezií Herkula a kentaura Nessa. Tomu by odpovídala také orientace malby s Herkulem, která byla vytvořena pohledově pro vstup z pokoje s výjevem hříchu lidstva. Na tomto místě je však nutno podotknout, že v daném případě bylo použito v rámci apartmá opačné řazení biblických námětů, než určují grafické předlohy a logický sled biblického líčení.

Tak jako zámek v Radíči stál stranou odborného zájmu, tak také sídlo v Novém Hradu u Jimlína nepatří mezi badatelsky exponovaná témata. I zde se potýkáme s anonymním autorstvím výmalby, provázené příběhy Ovidiových *Proměn*.

Gustav Adolf z Varrensbachu a Nový Hrad u Jimlína

Nový Hrad byl vystavěn zakladatelem novohradské větve Kolovratů, Albrechtem Bezručickým z Kolovrat, v letech 1465–1474. Původní hradní budova byla za Volfa Novohradského z Kolovrat po roce 1556 přestavěna na renesanční zámek, přičemž v držení Kolovratů zůstalo sídlo pouze do roku 1573. Během dalšího století se na panství vystřídalo několik majitelů, z nichž někteří přistoupili k dalším stavebním úpravám objektu. Například v osmdesátých letech 16. století, za Václava Strážského z Liběchova, se na přestavbách podílel lounský stavitel Vincens Strašryba. Následné stavební úpravy se uskutečnily v době, kdy panství náleželo dalším majitelům, strahovské premonstrátské kanonii a poté braniborskému markraběti Christianu Wilhelmovi z Hohenzollernu. Například k roku 1651 se vztahuje zpráva o nástavbě patra a počátku stavby kaple sv. Josefa.

V roce 1670 zámek koupil habsburský důstojník livonského původu, císařský komorník a císařský rada hrabě Gustav Adolf z Varrensbachu (1629–1689; přepis rodového jména jsou různé: Varrensbach, Farenbach, Warrensbach, Fahrensbach, Fahrensbeck, hrabě z Frydberka),⁴⁸⁴ který začal, spolu se svou manželkou Marií Sidonií, rozenou Šlikovou, roku 1680 zámek znovu výrazně přebudovávat. S těmito rozsáhlejšími stavebními aktivitami souvisely také interiérové úpravy, zahrnující bohaté štukové dekorace (štuková výzdoba je spojována se jménem Giovanniho Bartolomea Comety či Antonia a Tommasa Soldattiových), malované dřevěné stropy a v neposlední řadě nástrovní malby.⁴⁸⁵ Ukončení přestavby roku 1687 a role stavebníků byly oslaveny v medailonu pod baldachýnem zámecké kaple: ANNO / DOMINI MDCLXXXVII / HANC CAPPELLAM RESTAV / RARI CVRAVIT ILLVSTRISSIMVS DOMINVS / DOMINVS GVSTAVVS ADOLPHVS COMMES A VAR / RENSBACH SACRAE CAESARIS MAIESTATIS CAMMERARIVS / ET CONSILIARIVS AVLICVS IMPERIALIS CVM ILLVSTRISSIMA DOMINA / CONIVGE SVA MARIA SIDONIA COMITESSA A / VARRENSBACH NATA COMITESSA DE SCHLIC / DOMINVS ET DOMINA IN NEO CASTRO / ZISCHKOWITZ KOSTIAL / ET POLIC. Nápis vedle řečeného poukazuje na majetek manželů, sestávající z panství Nový Hrad, Čížkovice, Košťálov a Poláky, z čehož vyplývá, že Marie Sidonie předtím prodala své otcovské dědictví, panství Ploskovice se zámkem, a přikoupené Horní Chobolice a Záhořany.⁴⁸⁶

Stavební aktivity manželů Varrensbachových se neomezily pouze na přestavbu Nového Hradu, ale odkazy na ně v podobě portrétů či aliančních erbů nalezneme po celém jejich tehdejší panství. Na varrensbachovsko-šlikovský mecenát odkazují znaky a nápisy, jež zdobí sloup se sousoším Nejsvětější Trojice z roku 1683 na návsi v Polákách,⁴⁸⁷ západní portál kostela sv. Václava v Lipenci s datací stavby do roku 1689 či vstupní portál kostela v Čížkovicích.⁴⁸⁸ Rodová reprezentace je v čížkovickém kostele umocněna donátorským gestem, v němž jsou manželé zvěčněni na obraze se svatým Jakubem. Světec žehná modlícím se donátorům, přičemž Marie Sidonie, jejíž pohled je upřen směrem na diváka, drží v rukou model čížkovické chrámové stavby. Na pozadí kompozice se odehrává námořní bitevní scéna s Turky, upomínající na Varrensbachovu válečnickou kariéru, a nad objednavateli se vznáší okřídlená postava Victorie (Vítězství) držící vavřínový věnec věčné slávy a palmovou ratolest.

Alianční erby manželů Gustava Adolfa z Varrensbachu a Marie Sidonie Šlikové se na exponovaném místě objevují také coby součást malířské výzdoby novohradského zámku, která se nachází ve třech místnostech prvního patra jižního křídla. Ve středovém sále zdobí alianční erby malovaná pole s náměty Únosu Evropy a Ariona na delfínu. Reprezentace manželské dvojice vybízí na tomto

místě k připomenutí na svou dobu poměrně dramatického příběhu, který manželskému svazku objednavatelů předcházal. Marie Sidonie Šliková byla původně provdána za říšského hraběte Ottu Truchsesse von Waldburga, avšak již za trvání tohoto svazku udržovala intimní poměr právě s Gustavem Adolfem z Varrensbachu, s nímž se scházela na svém zámku v Ploskovicích. Otto Truchsess se kolem roku 1660 rozhodl této situaci čelit soudně a podal na svou ženu a jejího milence žalobu, v níž dvojici obvinil z prohřešků proti svátosti manželské, principům křesťanské morálky a nadto vznesl také obvinění ze snahy připravit ho jako nepohodlného manžela o život. Jedním z bodů žaloby se stalo též nařčení z početí mimomanželského potomka, které se pravděpodobně mohlo zakládat na realitě. Celý spor, řešený u konzistoře pražského arcibiskupa, byl roku 1662 ukončen rozvodem Marie Sidonie Šlikové a Otty Truchsesse od stolu a od lože. Rok po rozvodu hrabě Truchsess zemřel a Marie Sidonie se provdala za svého milence, nicméně toto manželství zůstalo již oficiálně bezdětné.⁴⁸⁹ Na pozadí zmíněných souvislostí tak získává většinově milostná výzdoba zajímavé konotace, ač je nutno podotknout, že její obsahová rovina nijak nevybočuje z dobových konvencí.

Malby Nového Hradu

Neznámý malíř v Novém Hradu vymaloval celkem osmnáct štukem vymezených polí na stropech tří místností. Jeho malířské dílo je sice hodnoceno kvalitativně nejnižší ze všech uměleckých složek výzdoby zámku, ale je třeba vzít v potaz druhotné zásahy do maleb z roku 1879, které ovlivnily celkové vyznění malířského přednesu. Ve shodě s většinovou produkcí malby 17. století v českých zemích, vyšel malíř v Novém Hradu kompozičně z bohaté grafické



152 Triumf Galatey, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



153 Triumf Amfitrité, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



154 Michel Dorigny podle Simona Voueta, Triumf Galatey, 1644, mědirytina.

produkce, jejíž specifikace nás přivádí, na rozdíl od jiných výzdobných celků, k poměrně úzce vymezenému okruhu grafických předloh.

Prvnímu velkému sálu dominují dvě centrální oválná pole s Triumfem Amfitrité a Triumfem Galatey [obr. 152, 153]. Obě kompozice čerpají z francouzské grafiky, konkrétně z populárního tisku Michela Dorignyho podle Simona Voueta, v tomto případě listu Triumfu Galatey z roku 1644 (novohradský Triumf Amfitrité je volnou parafrází téhož výjevu) [obr. 154].⁴⁹⁰ Triumf Galatey se v jednom z kruhových polí uplatnil rovněž ve výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí, k níž se dostaneme na závěr této kapitoly.

Kolem ústředních malovaných polí se na klenebních pasech objevuje šest drobných výsečí nepravidelného tvaru s malbami odkazujícími ke čtveru ročních období. Rohová pole představují personifikace jednotlivých ročních dob, které jsou doplněny dvěma satyry uprostřed. První malba ukazuje dívku s rohem hojnosti plným ovoce a olivovou ratolestí (Léto), druhá satyra s vinným hroznem a miskou vína, třetí dívku s květinovým rohem a květinovými věnci (Jaro), čtvrtá teple oděného muže s dřevem a zapálenou loučí (Zima), pátá hudoúcího satyra a šestá dívku s hrozný vína (Podzim).



155 Daidalos a Íkaros, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.

Malby prostředního, nejmenšího ze tří pokojů se nesou v duchu ovidiovské ikonografie, což již v minulosti vybízelo k formálním komparacím s grafickými cykly ilustrací Ovidiových *Proměn*. Milada Lejsková-Matyášová poukázala na paralely s kompozičními schémata dřevorezů salomonsko-solisovského typu z poloviny 16. století (o nichž je blíže pojednáno v souvislosti s kroměřížským pavilonem, viz s. 81).⁴⁹¹ Ve skutečnosti se však k danému odkazu hlásí pouze malba velkého středového kruhového pole této místnosti, ztvárňující příběh o Daidalovi a Íkarovi [obr. 155]. Ostatní novohradské malby se k solisovským vzorům vztahují jen volně, a proto bylo nasnadě uvažovat, zdali neexistují jejich přesné předlohy, jak by odpovídalo tehdejšímu běžně užívanému způsobu věrného kopírování.

Nové komparace přinesly skutečně detailně shodné vzory, které patří k mladší a módnější vrstvě ryteckých prací. Velká část výmalby totiž formálně čerpá z leptů vynikajícího kreslíře a grafika Stefana della Belly z cyklu *Jeu des fables* (*Jeu de la Mythologie*), s nimiž jsme se již setkali v Novém Městě nad Metují. Ve shodě s drobnými lepty Stefana della Belly vymaloval novohradský umělec boční výjevy Únosu Európe a Aríona na delfínu, jež byly doplněny erby majitelů [obr. 156, 157, 158, 159].

Vzhledem k zakomponování heraldické složky do malovaných výsečí lze očekávat, že u novohradských maleb hrála svatební alegorie jednu



156 Aríón, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



157 Stefano della Bella, Aríón, 1644, lept.



158 Únos Európe, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



159 Stefano della Bella, Únos Európe, 1644, lept.

z prominentních ideových rolí. Dané užití aliančních erbů tedy vybízí k zamýšlení nad hlubší rovinou ztvárňování výjevů tzv. heroických únosů (v tomto případě Únosu Európe) v rámci raněnovověké ikonografie.⁴⁹² V obecnějším kontextu heroických únosů, spojených obvykle se svatebními alegoriemi, nabývá Únos Európe v Novém Hradu u Jimlína o to pikantnější rozměr, že se jednalo o skutečný „únos“ Marie Sidonie Šlikové z předchozího manželského svazku. Legalizace původního mileneckého spojení v oficiální manželství tak měla být vizuálními prostředky evidentně oslavena a nelze opomenout ani materiální rovinu rozmnožení statků, jež byla v programatice únosů tak



160 Aurora a Tithonus, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



161 Michel Dorigny podle Simona Voueta, Aurora a Tithonus, 1644, mědirytina.

často zohledňována. Hrabě Gustav Adolf z Varrensbachu díky „únosu“ Marie Sidonie Šlikové nabyt poměrně značného jmění. Milostné příběhy lásek bohů v Novém Hradu u Jimlína tak do jisté míry zpřítomňují bouřlivé okolnosti milostného svazku objednavatelů.

Výzdobu poslední místnosti s malbami, velkého sálu jižního křídla zámku, představuje sedm poměrně velkých štukových výsečí, v nichž se rovněž uplatnila ovidiovská, respektive mytologická tematika. Ikonografii středověkého kruhového pole tohoto sálu určila v sedmdesátých letech minulého století Milada Lejsková-Matyášová, která malbu označila za scénu Diany odnášející



162 Merkur a Argos, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



163 Danaé, 1680–1687. Nový Hrad u Jimlína, zámek.



164 Diana, 1680–1687.
Nový Hrad u Jimlína, zámek.

165 Stefano della Bella, Diana, 1644, lept.



Ífigenii do Tauridy a připomněla, že formálně stejný výjev se nachází na zámku v Doudlebech nad Orlicí.⁴⁹³ Malba se ale stejně jako ta doudlebská váže k mědirytině Michela Dorignyho podle plátna Simona Voueta s námětem bohů Aurory a Tithona [obr. 160, 161].⁴⁹⁴ Michel Dorigny dokončil v roce 1644 sérii pěti grafických listů kopírujících Vouetovy kompozice, které původně lemovaly vestibul galerie zámku ve Fontainebleau. Představena tu byla témata Kybelé, Jupiter a Aeolus, Aurora a Tithonus, Juno a Iris, Neptun a Amfitrité.⁴⁹⁵

Do dvou postranních zrcadel byla zvolena rovněž slavná ovidiovská tematika, konkrétně Merkur a Argos, Jupiter a Danaé [obr. 162, 163]. Obě scény věrně



166 Minerva, 1680–1687.
Nový Hrad u Jimlína, zámek.

kopírují hrací karty Stefana della Belly, které se staly také detailním formálním vzorem pro výzdobu zbývajících čtyř rohových polí této místnosti. Jsou na nich zpodobeny čtyři nejvýznamnější bohyně Olympu: Juno, Venuše, Minerva a Diana [obr. 164, 165 a 166].

Malířská výzdoba Nového Hradu u Jimlína představuje skromnější celek s poměrně uzavřeným repertoárem předlohového materiálu, kterého se malíř věrně držel. Je neskutečné rozhodnout, zda byla volba grafické inspirace zcela ponechána na umělci, či se na jejím výběru podíleli objednavatelé. Nicméně

francouzské hrací karty Stefana della Belly se v této ucelené míře coby hlavní kompoziční zdroj u nás uplatňují především zde, v Novém Hradě u Jimlína. Ve větší míře s nimi pracoval pouze Fabián Šebestián Václav Harovník v Novém Městě nad Metují, který Bellových karet využil v přímé citaci pro dekoraci menších bočních štukových výsečí či za jejich pomoci komponoval větší malířské celky.

Výmalba Nového Hradu u Jimlína nenáleží mezi rozsáhlé cykly 17. století, neboť zabírá prostor pouhých tří místností jižního křídla objektu. Malby se nesoou čistě v duchu lehkých ovidiovských poesíí, spojujících milostnou sféru lásek bohů s tematikou vody (Galatea, Amfitrité, Aríón, Európe, Íkaros). Tyto motivy by v rovině doporučení teorií decora korespondovaly se zahradním křídlem, promenádními sály a zahradní tematikou obecně. Například milánský umělec Giovanni Paolo Lomazzo ve svém díle *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* ve spojitosti s vodou (fontánami) a zahradními parterry doporučoval užít „*příběhy lásek bohů ve spojení s vodou, stromy a jinými rozkošnými a líbeznými předměty*“.⁴⁹⁶

Podobná témata propojující prvky milostné s vodními se u nás uplatňovala zejména v prostorách sala terren, zahradních kasin a v zahradách samotných a v mnoha případech byla spjata také s motivikou hudební. To dokládají nejen Lomazzova slova (slučující obě kategorie v jednu kapitolu), ale také další české a moravské příklady: výzdoba pavilonu Květné zahrady v Kroměříži, sala terrena v Holešově, sala terrena v Náměšti nad Oslavou či výzdoba pražského letohrádku hraběte Jana Václava Michny z Vacínova.

Několik detailů výmalby Nového Hradu u Jimlína nás předem odkázalo k poslednímu šlechtickému sídlu, zámku v Doudlebech nad Orlicí. Zde však malířský soubor svým rozsahem Nový Hrad výrazně předčí.

František Adam Vratislav z Bubna a Litic a Doudleby nad Orlicí

K výzdobě svého rodového sídla v Doudlebech nad Orlicí přistoupil v letech 1686–1690 hejtman Hradeckého kraje a Kladska, císařský tajný rada a komorník, František Adam Vratislav z Bubna a Litic (1644–1711).⁴⁹⁷ Nechal tak vzniknout mimořádně zajímavému a rozsáhlému malířskému celku. Výmalba vyplňuje stropy čtrnácti místností piana nobile zámku a sestává celkem z jedenácti velkých a jednaděvadesáti malých štukových polí. Cyklus, jehož znovuobjevení a restaurování v letech 1955–1973 upoutalo badatelský zájem, kvalitativně příliš nepřevyšuje průměrnou úroveň a spíše odkazuje k tvorbě provinčního charakteru. Malby se proto dostaly do centra odborné pozornosti především díky mimořádné tematické a ikonografické

rozmanitosti.⁴⁹⁸ Celá řada otázek vztahujících se k doudlebskému cyklu, zejména těch, jež se týkají tvůrce a obsahového vyznění maleb, však zůstala zatím nezodpovězena, což zapříčinila právě mnohovrstevnatost těchto malířských realizací.

Problém autorství maleb, ale i bližší okolnosti barokní přestavby doudlebského zámku byly dosud opomíjeny nejen z důvodu umělecké kvality, ale také kvůli absenci dochovaných relevantních pramenů.⁴⁹⁹ Torzovitost rodinného archivu hrabat Bubnů z Litic opravdu značně komplikuje snahy přiblížit se objednavatelskému prostředí a širšímu mecenášskému kontextu maleb, včetně okruhu případných tvůrců. Jediným možným zdrojem informací ze sledovaného období se mohou stát pouze doudlebské matriky, dochované i pro druhou polovinu 17. století. Zde se v několika záznamech objevují osoby spojené s uměleckými profesemi: opakovaně je v letech 1693–1699 zmíněno jméno stavebního mistra (políra) Mikuláše Rosy (někde je uveden jako Mikuláš polír Vlach), dále pak zedníka Martina Khala, pražského kameníka Albrechta Lustyka či pražského kamenického políra Václava Tejneckého.⁵⁰⁰ V roce 1694 se ve dvou záznamech v pozici kmotra setkáváme s osobou zapsanou jako „Antoni Maria malír“.⁵⁰¹ Jméno, indikující italský původ malíře, by mohlo teoreticky souviset i se vznikající výmalbou doudlebského zámku, ačkoliv o tomto umělci nemáme žádné další zprávy, které by danou možnost potvrzovaly. Jistou podporu může představovat zmíněná datace matričního záznamu, která koresponduje s předpokládanými malířskými pracemi na zámku, spojenými dosud s termínem *post quem* 1686, a to podle roku vydání jednoho z cyklu grafických předloh pro emblémy.⁵⁰² Je však třeba připustit, že pouhé jméno malíře bez dalšího známého kontextu je sporou indicií k možnému vyslovení jakékoli hypotézy.

Malby piana nobile – Emblémy a výzdoba kaple

Kvalita malířského provedení doudlebských maleb odpovídá jejich kompilačnímu charakteru. Jednotlivé kompozice se výrazně opírají o grafické předlohy, což samozřejmě náleželo k běžné soudobé praxi. Nicméně právě tato skutečnost činí doudlebský celek zajímavým, protože lze díky němu dokumentovat značnou šíři předlohového materiálu a zkoumat používané vlivné grafické zdroje, které nás přivádějí k mnohem širšímu evropskému kontextu. Navíc nám dané rytecké předlohy napomáhají určit jednotlivá zobrazení, což je základním předpokladem pro jakékoli další ikonografické interpretace.

Některé kompoziční vzory již byly v minulosti specifikovány, týká se to především identifikovaných okruhů předloh pro některá emblematická zobrazení.



167 Emblematická výzdoba pokoje východního křídla zámku v Doudlebech nad Orlicí, kolem roku 1690.

Emblémy pokrývají stropy tří místností, dvou v jižním křídle, situovaných po bocích kaple, a jedné ve středu východního křídla.

V pokoji východního křídla [obr. 167] vznikla emblematická pole na základě emblémů z neobyčejně populární knihy Diega de Saavedry Fajarda *Idea de un principe politico christiano*, poprvé vydané v Mnichově roku 1640, které akcentují tematiku dobré vlády, jak je ostatně patrné již ze samotného názvu (*Ideál křesťanského politika a vládcce*).⁵⁰³ Z dochovaného stavu výzdoby je evidentní, že v Doudlebech byla následována některá z oblíbených a rozšířených francouzských edic, neboť lemmata v kartuších jsou psána ve francouzštině.⁵⁰⁴ Z emblémů poskytujících naučení budoucímu vládcovi zde bylo zvoleno následujících dvanáct: 1. Had obtáčeující žezlo a odrážející se v zrcadlech (LE PRÉSENT, LE PASSÉ, LE DOUTEUX AVENIR – vládce by měl mít na paměti minulost, orientovat se v přítomnosti a být prozíravý pro budoucnost), 2. Květy v kruhu (NON SEULEMENT PAR LES ARMES – vladař byl se měl starat též o jiné hodnoty než pouze vést války), 3. Řeka v měsíčním svitu (DE LA LUMIERE DU SOLEIL), 4. Paže zalévající květiny (SOUFFRIR ET ESPÉRER – vladaře by neměly odradit počáteční nesnáze a měl by vyčkat, až se objeví květy snažení), 5. Kovářská dílna (PAR LE CONSEIL PLUS QUE PAR LA FORCE – vladař by měl upřednostnit rozvahu před násilím), 6. Dvojspreží bílých koní se zlatým kočárem (RESOUDRE ET EXECUTER – vladařovo rozhodnutí by měl následovat čin), 7. Loď s veslem částečně ponořeným do vody (NOSTRE OPINION NOUS TROMPE – jsme klamáni zdáním), 8. Obilné pole pod přívalem deště (RIEN PAR EXCÈS – ničeho přespříliš), 9. Palma zrcadlící

se na vodní hladině (LE RESSOUVENIR DE L'ADVERSITÉ – rada pro spravedlivý konec války), 10. Perla v lastuře (POINT PAR DEHORS – vládce by měl proniknout k jádru problému a nalézt pravdivou ryzí perlu), 11. Hnízdo papoušků (LES CONSEILS' ELUDENT PAR LES CONSEILS – poučení, že není třeba se obracet ke zbraním), 12. Dvě ruce přibližující se k sobě (FIANCE ET DÉFIANCE – je třeba důvěřovat, ale prověřovat).⁵⁰⁵

V místnosti po levé, východní straně kaple bylo realizováno dvanáct emblémů vycházejících z tisku *Symbola divina et humana pontificum* Jacopa Typotia a Anselma Boetia de Boodta, jehož grafický doprovod vytvořil Aegidius Sadeler [obr. 168].⁵⁰⁶ Z tohoto kompendia bylo vybráno rovněž dvanáct motivů: 1. Panna mezi palmou a vavřínem (IMMORTALE QVOD OPTO – Nesmrtelné, co žádám), 2. Fénix (SOLA FACTA SOLVM DEVM SEQVOR – Jsouc sama, samotného Boha následuji), 3. Holubice s ratolestí (BONAE SPEI – Dobré naději), 4. Sluneční hodiny (SVMVS – Jsme), 5. Okřídlená bytost letící nad vodou (NIL LINQVERE INAVSVM – Nenechat nic nevyzkoušeného), 6. Orel s hadem v hrudi (SEMPER ARDENTIVS – Vždy žhavěji), 7. Okřídlený benátský lev (SYDERA CORDIS – Hvězdy srdce), 8. Jehlan v paprscích slunce (SIC SEMPER – Tak vždy), 9. Lev chystající se k útoku (AVDACES IVVAT – Odvážné podporuje), 10. Pes uvázaný ke sloupu (SECVRITAS ALTERA – Jiná bezpečnost), 11. Želva (PAVLATIM PAVLATIM – Pomalu, pomalu), 12. Ruce spojené v plamenech (CVM PATIENTIA – S trpělivostí).⁵⁰⁷

Poslední místnost s emblematickou výzdobou je situována zrcadlově k předešlé, tedy na západní straně od kaple [obr. 169]. Předlohy maleb byly po delší dobu neznámé a jedinou kategorizací, které se emblémům v minulosti dostalo, bylo jejich začlenění do skupiny erotických zobrazení.⁵⁰⁸ Mezi dvanácti motivy se objevují: 1. Slunečnice stáčející se ke slunci⁵⁰⁹ (SEQVE OBTVLIT VNI – Vzdala se jedinému), 2. Ruka mířící lukem na terč (DONEC ATTIGERIT – Až zasáhne), 3. Dva pilony (INTRICAT – Uvádí v nesnáz), 4. Sluneční hodiny v zahradě (DIRIGIT VNVS – Ono jediné vše řídí), 5. Olše u vody (REDIVIVA SALCRE – dle grafického vzoru však REDIVIVA CALORE – Znovuzrozená teplem), 6. Ruka s rohem hojnosti (MVNERIS OMNE TVI – Vše je tvým darem), 7. Ruka zapalující čůčkou oheň na oltáři (ETSI REMOTVS – Byť vzdáleno), 8. Skála vystupující nad mraky s kamzíkem na vrcholu (SUPERGRESSVS – Převyšující vše), 9. Skalnatý břeh a travnatý břeh u vody, kde zažehávají blesky (ET DVRA ET MOLLIA GEDVNT – Tvrdé i měkké ustupuje), 10. Hodinky na stole (MOTIBVS INTERNIS REGITVR – Řízen vnitřním pohybem), 11. Vodní hladina s ostrůvky a rákosem (NON INDE QUIETEM – Zde nehledej klid), 12. Jelen pronásledující laň (NEC CVRAT NEC SENTIT AMANS – Nestará se o milující ani je nevnímá).⁵¹⁰



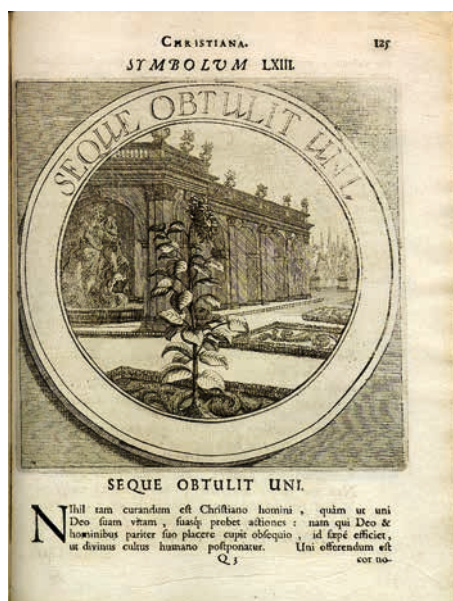
168 Emblematická výzdoba pokoje jižního křídla zámku v Doudlebech nad Orlicí, kolem roku 1690.



169 Emblematická výzdoba pokoje jižního křídla zámku v Doudlebech nad Orlicí, kolem roku 1690.



170 Emblém SEQUE OBTULIT UNI, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



171 Emblém SEQUE OBTULIT UNI, *Philothei symbola christiana quibus idea hominis christiani exprimitur*, Frankfurt 1677.

Závěry starší literatury, která začleňuje posledních dvanáct doudlebských emblémů do skupiny milostných či erotických motivů, je však třeba mírně revidovat. Důvodem pro tuto revizi se stala nově nalezená předloha, která donedávna zůstávala neznámá.⁵¹¹ Za jejím sestavením a publikováním stojí, pod pseudonymem Philotheus, falcký kurfiřt Karel II. Ludvík. Toto méně známé kompendium sta křesťanských emblémů, doplněných prozaickým textem a distichy, bylo prvně vydáno roku 1677 ve Frankfurtu nad Mohanem pod titulem *Philothei symbola christiana quibus idea hominis christiani exprimitur*. Poté byla tato příručka opakovaně několikrát publikována, v roce 1679 vyšel německý překlad v Heidelbergu, další edice se objevila v Leidenu roku 1682, přičemž vedle latinské verze a německých variant existují také francouzské a holandské edice (Utrecht 1697 a Amsterdam 1712, 1713 a 1717).⁵¹² Jak se již domnívala Milada Lejsková-Matyášová, zobrazení opravdu oslavují ne pozemskou, ale duchovní lásku a prostřednictvím odkazů na různé zdroje (včetně antických příběhů) zaměřují pozornost na oddanost a lásku k Bohu. Apelují na odklon od tělesných žádostí a za cíl života kladou jeho zasvěcení Bohu.⁵¹³

Slunečnice stáječící se ke slunci vychází z emblému č. LXIII [obr. 170, 171], Ruka mířící lukem na terč z emblému č. LXXXVII, Dva pilony (mezi nimi je v předloze natažena pavučina a lemma zní SE INTRICAT) z emblému č. XCVI, Sluneční hodiny v zahradě z emblému č. XLVI, Olše u vody z emblému č. XLIII, Ruka s rohem hojnosti z emblému č. LII, Ruka zapalující čočkou oheň na oltáři z emblému č. XL, Skála vystupující nad mraky s kamzíkem na vrcholu z emblému č. XVII, Skalnatý břeh a travnatý břeh u vody, kde zažehávají blesky, z emblému č. LV, Hodinky na stole z emblému č. XXIII, Vodní hladina s ostrůvky a rákosem z emblému č. VI a Jelen pronásledující laň z emblému č. LXII.⁵¹⁴ Doudlebské malby představují relativně ranou recepci emblémů z *Philothei symbola christiana quibus idea hominis christiani exprimitur*, neboť v okolních regionech je prozatím vliv tohoto souboru zdokumentován až od počátku 18. století (v zámeckém kostele v Saalfeldu či na empoře farního kostela v Lecku u Gottorfu).⁵¹⁵

Emblémy zapojené do dekorací piana nobile doudlebského zámku dokládají jasnou koncepci, zacílení a lokalizaci. V prostoru východního křídla, v rámci reprezentativních apartmá, akcentují vladařské ctnosti a ukazují správnou životní cestu, po níž má aristokrat jít. V místnostech lemujících ze dvou stran předsálí kaple, se emblematická složka vztahuje k další rovině vladařských ctností – těch, jež jsou spjaty s křesťanskými hodnotami, láskou k Bohu a jeho pokorným následováním.

Imperativ křesťanských morálních hodnot je rozvíjen také v interiéru kaple, tvořeném předsálím a kaplí samotnou. Stropu předsálí kaple vévodí velká nástropní Alegorie vítězné církve, obklopená čtyřmi drobnými ovály starozákonních

příběhů s Adamem a Evou (malba tohoto pole se takřka nedochovala), Kainem a Ábelem, Obětí Abrahamovou a Mojžíšem s měděným hadem [obr. 172]. Drobný čtvercový prostor vlastní zámecké kaple Svaté rodiny, která vystupuje z bloku



172 Strop předsálí kaple zámku v Doudlebech nad Orlicí, kolem roku 1690.

jižního křídla, je opulentně vyzdoben. Na stropě se sice nachází pouze několik polí se zobrazeními světců (sv. Antonína Paduánského, sv. Františka Serafinského, sv. Ignáce z Loyoly, sv. Františka Xaverského, sv. Jana Nepomuckého, sv. Rozálie s Karlem Boromejským, Šebastiánem a Rochem, sv. Starosty a sv. Floriána se sv. Apolenou a Hátou), avšak stěny kaple plní v intencích *horror vacui* obrazy v mohutných zlacených rámech do posledního prázdného místa. Zarámované kompozice drobných olejomalb jsou ukázkovým přehledem nejrůznějších milostných obrazů a soch, zejména Madon a devočních zobrazení. Na hlavním oltáři je zavěšen obraz s námětem Svaté rodiny jako Trojice Stvoření (Polibek Marii), inspirovaný podobně jako u ostatní doudlebské malby grafickou předlohou. Svatá rodina byla převzata z vlivného grafického vzoru, konkrétně z rytiny Johanna Tscherninga podle Michaela Leopolda Willmanna z roku 1678.⁵¹⁶ S ohledem na recepci daného ikonografického motivu a jeho akcentaci v rámci rodové zámecké kaple je možné uvažovat o existenci vazby hraběte na bratrstvo sv. Josefa v Krzeszowě, díky němuž se specifické motivy nové mystiky (včetně Trojice Stvoření) z tamního cisterciáckého kláštera šířily do přilehlých oblastí, jako byly právě východní Čechy, ale i do vzdálenějších krajů.⁵¹⁷ Vzhledem k popularitě bratrstva a jeho početnému členstvu se lze domnívat, že objednavatel mohl do jeho řad sám patřit. Ostatně ikonografická koncepce kaple by si zcela jistě zasloužila podrobný ikonografický rozbor. Na první pohled je zjevné, že se proklamativně hlásí ke katolicismu ve smyslu pravé víry a akcentuje protireformační, zemské a protimorové světce ve spojení s milostnými mariánskými obrazy. Nelze též pochybovat o využití grafických listů, jejichž nalezení by napomohlo detailní identifikaci veškerých aspektů ikonografického programu, zejména ústředního výjevu Alegorie církve.

Malby piana nobile – Mytologické a alegorické výjevy

Jeden z mála mytologických výjevů doudlebského zámku, jemuž byla ze strany badatelů věnována důkladnější pozornost, se nachází ve velkém rohovém sále spojujícím severní a východní křídlo. Představuje hostinu Olympanů při příležitosti sňatku fthijského krále Pélea s mořskou bohyní Thetidou, uspořádanou v jeskyni kentaura Cheiróna [obr. 173]. Nejedná se však o klasickou naraci ve smyslu přepisu starověkého textu. Malba vznikla podle rytiny Matthäuse Küssela, představující jeden ze scénických návrhů Ludovica Ottavia Burnaciniho k opeře Marc'Antonia Cestioho *Il pomo d'oro* [obr. 174]. Opera italského libretisty Francesca Sbarry byla předvedena 12. a 14. července 1668 ve vídeňském dvorním divadle v Cortině při příležitosti narozenin manželky císaře Leopolda I., španělské infantky Markéty.⁵¹⁸ Ohlas dvorské slavnosti a bezpochyby vrcholně reprezentativní podtext malby byl umocněn zpřítomněním císaře Leopolda I. v podobě boha Jupitera.⁵¹⁹ Výzdoba



173 Svatba Pélea a Thetidy, kolem roku 1690.
Doudleby nad Orlicí, zámek.



174 Matthäus Küssel, Svatba Pélea a Thetidy,
1688, mědirytina.

tohoto sálu, podobně jako dalších místností doudlebského zámku, pak odkrývá nebývale pestrou škálu grafických inspirací, které dosud nebyly identifikovány a v literatuře zmiňovány. Nová zjištění grafických zdrojů umožňují revidovat dosavadní ikonografická určení jednotlivých polí.⁵²⁰

V sále se scénou svatby Pélea a Thetidy bylo pro malby využito ještě osm kruhových medailonů v rozích a středu štukového pásu nad římsou místnosti. Ve čtyřech středových výsečích jsou zobrazeni olympští bohové Merkur, Venuše, Juno a Minerva a čtyři rohová pole vyplňují personifikované postavy ctností. Všechny čtyři zvolené ctnosti formálně vycházejí ze dřevorezů monogramisty W. M., datovaných do let 1601–1625, a ty je také napomáhají přesně identifikovat.⁵²¹ Vedle postavy Fortitudo (Statečnosti) a Charitas (Lásky k bližnímu) se tu objevuje žena se svazkem blesků, dříve spojovaná s Providentií [obr. 175, 176],⁵²² podle komparace však představující Concordii (Svornost). Poslední ze ctností, nahá žena s kruhem, není domnívanou Celeritas, nýbrž personifikací Veritas (Pravdy). Ctnosti tu zdůrazňují morální rozměr vladařského obrazu coby vzoru příkladného jednání.

V menší místnosti, situované mezi vstupní severní schodišťovou halou a sálem s Péleem, se objevuje ovidiovská scéna představující bohy Vertumna a Pomonu [obr. 177], a to ve chvíli, kdy se v převleku za stařenu bohu Vertumnovi



175 Concordia, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



176 Monogramista W. M., Concordia, 1601–1625, dřevorez.



177 Vertumnus a Pomona, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.

po mnoha proměnách podařilo přesvědčit o své náklonosti bohyni Pomonu pod košatým stromem v její zahradě. Zobrazení Vertumna a Pomony formálně vychází z grafické ilustrace k edici Ovidiových *Metamorfóz* vydané ve francouzském překladu Pierra du Ryera v Bruselu roku 1677.⁵²³

Pokoj přiléhající k nárožnímu sálu se scénou svatby Pélea a Thetidy z východního křídla je vyzdoben nástrojnými malbami mimořádně oblíbené ovidiovské poesie, výjevem Paridova soudu [obr. 178]. Podobně jako v předchozím pokoji, i zde malíř vyšel z grafické ilustrace bruselského tisku Ovidiových *Metamorfóz* z roku 1677.⁵²⁴

Scénu Paridova soudu na stropě obklopuje osm drobných štukových polí s emblematickými malbami, jež až na jednu výjimku zachycují amoretty v různých situacích: 1. amoret rozbíjí kámen u skalního převisu se srdcem, 2. maska před branou ozářenou sluncem, 3. amoret rozdmýchává oheň v rozžehnutém srdci [obr. 179], 4. amoret střílí lukem na terč, 5. amoret plave na vodní hladině před skalním útesem s planoucím srdcem na vrcholu, 6. amoret jede na lvu, 7. amoret u kamene – motiv není zřejmý, 8. amoret s vykuřovadlem. Předloha pro sérii amoretů není prozatím známa, neboť většina populárních emblematických spisů s podobnou tematikou (například *Amorum emblemata* Otty van Veena či *Thronus Cupidinis* anonymního autora)⁵²⁵ se od těchto emblémů odlišuje. Bezpochyby tu ale amorcí, *spiritelli d'amore*,⁵²⁶ v roli rozněcovačů lásky a vášně doplňují slavný příběh Paridova soudu, příběh vítězné nabídky bohyně Venuše, jíž byla slíbená láska nejkrásnější pozemšťanky Heleny.

V pokoji situovaném do jihovýchodního nároží zámku je na stropě v centrálním poli ztvárněna Kybelé, bohyně země, se svými dětmi (pole bylo v minulosti určováno jako Venuše s Amorem a Priapem⁵²⁷) [obr. 180]. Malbu v rozích obklopují čtyři kruhové mytologické výjevy a po stranách čtyři čtvercová pole s alegoriemi ročních období. Ústřední scéna a čtyři rohové mytologie mají společného formálního jmenovatele, jímž jsou rytiny Michela Dorignyho [obr. 181], vytvořené podle maleb francouzského dvorního malíře Simona Voueta z Fontainebleau, o nichž bylo pojednáno v souvislosti s výjevem Aurory a Tithona v Novém Hradě u Jimlína. Kromě motivu Aurory a Thitona, který se v Doudlebech objevuje v jiné místnosti, se zde uplatnila všechna ostatní zmíněná témata Dorignyho cyklu (viz s. 233). Je třeba připomenout, že výjev s Neptunem a Amfitrité byl v minulosti určován jako Neptun s Achélóem a Perimelé.⁵²⁸ Vedle scén Jupitera s Aeolem, Junony s Iris a Neptuna s Amfitrité se v posledním kruhovém poli objevuje scéna s bohyní Fortunou, dosud interpretovaná jako Niké s Venuší a Amorem. Vyobrazení bohyně Fortuny vznášející se s atributy moci nad zeměkouli se rovněž opírá o ryteckou předlohu Michela Dorignyho z roku 1642, vzniklou podle malby Simona Voueta [obr. 182, 183].⁵²⁹

Tato místnost je jednoznačně zasvěcena čtyřem živlům a ročním obdobím. Kybelé, bohyni země, jíž náleží centrální pole, doplňují Jupiter s Aeolem coby oheň, Juno a Iris coby vzduch a Neptun a Amfitrité coby voda. Čtyři živly jsou

178 Paridův soud, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



pak vhodně doprovázeny alegoriemi ročních dob v kosmologickém smyslu jednoty zákonitostí přírody.

Kdybychom postupovali jižním křídlem doudlebského zámku, v následujících třech prostorách se setkáme se zmíněnými cykly křesťanských emblémů a kaplí s předsálím. V dále následující místnosti jižního křídla pokrývá plochu stropu větší štukové pole obdélného tvaru s konkávně prohnutými kratšími stranami. V něm se nachází malba Faunovy rodiny: žena tu vede kozla s dítětem na hřbetu a následuje ji Faun s košem ovoce na hlavě a druhé dítě vedoucí kozu [obr. 184]. Motiv formálně čerpá z leptu italského rytce Stefana della Belly, jehož několik variant Faunovy rodiny z různých tiskových stavů vzniklo v letech 1652–1654 [obr. 185].⁵³⁰ Na grafickou produkci Stefana della Belly bylo v textu poprvé upozorněno v souvislosti s Harovnickovou výmalbou zámku v Novém Městě nad Metují.

Na pokoj s Faunovou rodinou navazuje větší sál jihozápadního nároží zámku. Zde se v hlavním oválném poli stropu uplatnilo téma bohyně Proserpiny proměňující zrádného Askafala ve výra (sýčka), posla špatných zpráv [obr. 186]. Askafala stihl tento trest poté, co na Proserpinu prozradil, že pozřela sedm zrníček granátového jablka, což jí zamezilo navrátit se z podsvětní říše zpět na zem. Formálním vzorem pro tuto malbu se stala rytina Johanna Wilhelma Baura, publikovaná v jeho slavném díle *Iconographia*.⁵³¹



179 Amoret rozdmýchává oheň v rozžehnutém srdci, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



180 Kybelé s dětmi, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



181 Michel Dorigny podle Simona Voueta, Kybelé s dětmi, 1644, mědirytina.

182 Fortuna,
kolem roku 1690.
Doudleby nad
Orlicí, zámek.



183 Michel Dorigny podle Simona
Voueta, Fortuna, 1642, mědirytina.





184 Faunova rodina, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



185 Stefano della Bella, Faunova rodina, 1652–1654, lept.

Ústřední kompozici Proserpiny doplňují ve čtyřech kruhových medailonech motivy hrajících si a zápasících amoretů a ve čtyřech kruhových polích personifikace kardinálních ctností – Justitie, Prudentie, Temperantie a Fortitudo. Cyklus kardinálních ctností byl opět inspirován grafikami Michela Dorignyho, publikovanými roku 1638 podle obrazů Simona Voueta, které byly původně určeny pro pokoj Anny Rakouské na zámku v Saint Germain-en-Laye, ale později přemístěny do Martova salonu ve Versailles, kde jsou k vidění dodnes.⁵³²

V přiléhající místnosti západního křídla se na stropě znovu objevuje mytologická tematika. Uprostřed ji ve velkém obdélném poli reprezentuje scéna s proradným trójským králem Láomedontem prosícím o záchranu své dcery



186 Proserpina a Askafalos, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.

187 Láomedón prosí o záchranu své dcery Hesioné, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



188 Christoph Weigel podle Eliase Christopha Heisse, Láomedón prosí o záchranu své dcery Hesioné, mědirytina.





189 Čtyři roční období,
kolem roku 1690.
Doudleby nad Orlicí,
zámek.



190 Michel Dorigny podle Simona Voueta,
Čtyři roční období, 1645, mědirytina.

Hésioné, která měla být obětována mořské nestvůře, nicméně nakonec byla šťastně osvobozena Herkulem [obr. 187]. Scéna věrně reprodukuje rytinu Christopa Weigela podle Eliase Christopa Heisse [obr. 188].⁵³³

Malby ve čtyřech kruhových polích po stranách hlavního výjevu charakterizuje méně obvyklá ikonografie, a proto jejich určení provázela dosud jistá



191 Merkur a Argus, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.



192 Kadmos rozsévá dračí zuby, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.

úskalí. Jejich přesnou identifikaci však umožňují opět francouzské vzory v podobě Dorignyho mědirytin podle Vouetových malířských realizací. První z maleb, představující okřídlenou ženu v oblacích s věncem květů ve vlasech a muže s kopytmi, byla v minulosti označena jako Hersilia unášena na Olymp. Dorignyho grafika, vydaná ve stejné sérii jako výše zmíněná Fortuna, téma jednoznačně spojuje



s příběhem bohyně Aurory a pohledného mladíka Kefala.⁵³⁴ Další kruhová kompozice, označovaná jako Diana unášející Ifigenii do Aulidy, je kopií již uvedené Dorignyho rytiny Aurory a Thitona, vytvořené podle jedné z pěti Vouetových scén z vestibulu galerie zámku ve Fontainebleau.⁵³⁵ K nim měla také formálně blízko Dorignyho grafika z roku 1644 Triumf Galatey,⁵³⁶ která se stala předlohou pro třetí kruhovou malbu této místnosti. Ta byla v minulosti interpretována jako Neptun a Amfitrité.⁵³⁷ Určení posledního kruhového výjevu v Doudlebech akcentovalo domnělá zobrazená božstva, tedy Bakcha, Cereru a Venuši [obr. 189], nicméně i v tomto případě je třeba ikonografickou identifikaci mírně modifikovat. Malba následuje Dorignyho grafický vzor z roku 1645, vytvořený podle Vouetova tonda čtyř ročních období [obr. 190] (obraz se dnes nachází ve sbírkách National Gallery v Dublinu). Koloběh přírody je tu reprezentován postavou lovce Adónida, symbolizujícího zimu, kdy umírá, a bohyní Venuší, díky níž je vždy s příchodem jara opět vzkříšen. Dvojici pak doprovázejí bohyně Ceres, zosobňující léto, a malý satyr s hrozny vína, zastupující podzim.⁵³⁸

Následující místnost západního křídla má ve svém středu častý ovidiovský motiv Merkura zabíjejícího stookého pastýře Arga [obr. 191] a v ovidiovské linii



193 Soud nad králem Lykáonem, kolem roku 1690. Doudleby nad Orlicí, zámek.

pokračuje i další pokoj, kde na centrální malbě vidíme Kadma rozsévajícího dračí zuby [obr. 192]. Malba je obklopena drobnými poli s alegoriemi čtyř živlů, symbolizovaných postavami zahradníka, sokolníka, rybáře a kováře.⁵³⁹

Poslední doudlebskou prostorou s dochovanými malbami je další z velkých nárožních sálů, tentokrát situovaný v severozápadním nároží. Stropu sálu dominuje rozměrná kompozice, tradičně označovaná jako shromáždění olympských bohů [obr. 193].⁵⁴⁰ Avšak i za tímto vágním označením lze nalézt narativní schéma, které podhaluje opět grafická předloha, konkrétně znovu rytina Christopa Weigela podle Eliase Christopa Heisse. Téma, čerpající z první knihy Ovidiových *Proměn*, ukazuje souzení krutého arkadského krále Lykáona olympskými bohy.⁵⁴¹ Dle Ovidiova líčení náležel Lykáón k bezbožnému lidskému pokolení, které proslulo zločinným a násilným způsobem života. Jupiter se proto rozhodl, že navštíví královo sídlo jako chudý pocestný a přesvědčí se o amorálnosti krále a jeho padesáti synů. Jupiter tedy vstoupil do Lykáonova domu, ale bezbožný král, poznav v převleku nejvyššího z bohů, se rozhodl vyzkoušet jeho prozřetelnost. Se svými syny zavraždil nejmladšího Nyktima a podal jej Jupiterovi coby chod při hostině. Vládce Olympu to

rozlítlo natolik, že Lykáonův palác sežehl ohněm a krále se syny proměnil ve smečku vlků.

Kolem hlavního výjevu se pak v kruhových medailonech uplatnily krajinné a lovecké motivy (lov ptáků, lov s loveckými psy, lov ve vodě a krajina se západem slunce), které s největší pravděpodobností odkazují opět k symbolice čtyř živlů.

Ikonografická koncepce doudebských maleb – Cykličnost přírody a exempla dobré a špatné vlády

Malby v Doudebech nad Orlicí charakterizuje mimořádně široký repertoár námětů, spjatý s mnohočetnou grafickou produkcí. Vedle již v minulosti nalezených předlohových zdrojů byly nyní nově identifikovány vzory pro dvaadvacet polí výzdoby a předlohy pro jednu z místností s emblematickou výzdobou. Uvedený výčet grafických zdrojů uplatněných pro komponování maleb na zámku v Doudebech nad Orlicí ukazuje na běžný postup využívání grafik z vícezdrojových okruhů, vycházející patrně z obvyklého způsobu jejich svázání do malíři užívaných „kunstbuchů“. Nicméně závislost na četných grafických vzorech nás nejen odkazuje k zavedené dobové praxi, ale také vyvolává další otázky po nahodilosti či promyšlenosti použitého předlohového materiálu či po jeho širší oblibě ve středoevropské barokní malbě.

Výrazného zastoupení se v Doudebech dostalo francouzským rytinám, at již ilustracím Ovidiových *Metamorfóz* z jazykově francouzských edic, nebo emblemům s motty ve francouzštině, či četným grafickým listům Michela Dorignyho. Výzdoba doudebského zámku v tomto směru evidentně koresponduje s dobovou popularitou zmíněných francouzských vzorů, kterou lze s postupujícím počtem nalezených dokladů označit za skutečně širokou. Popsané malířské dekorace evidentně náležejí k oblíbené recepci francouzské dvorské malby, která byla šířena skrze četné grafické cykly a výrazně nabývala na intenzitě od druhé poloviny 17. století. O to zajímavěji se v Doudebech snoubí odraz francouzského bourbonského dvora s habsburským vídeňským dvorem, který je akcentován inspirativním využitím jednoho ze scénických návrhů Ludovica Ottavia Burnacinioho k opěře Marc'Antonia Cestioho *Il pomo d'oro*. Zde je navíc explicitně oslavena osoba císaře Leopolda I., jehož tvář získal nejvyšší z bohů Jupiter, což poukazuje na význam maleb a koresponduje s funkcí daného sálu coby místa nejvyšší reprezentace. Právě tyto detaily ukazují na promyšlený koncept výzdoby doudebského zámku a vylučují pouhé nahodilé seskupení námětů převzatých z různých formálních zdrojů. Na základě exempla zámku v Doudebech nad Orlicí tak lze patrně poukázat nejen na oblíbené formální zdroje, ale díky této ikonografické koncepci také na ideové zdroje, které

nepochybně odrážejí objednavatelské zázemí a společenské aspirace Františka Adama z Bubna a Litic.

V Doudlebech nad Orlicí byla barokní výzdoba zanesena do renesanční stavební struktury s většími sály v nárožích zámku. Dle maleb je poměrně obtížné identifikovat původní rozmístění pokojů, přičemž opět chybí inventáře, které by napomohly sekvenci místností v 17. století specifikovat. Nicméně i přesto je zřejmé, že dva nejdůležitější sály jsou vázány na průčelní křídlo: sál s Hostinou Pélea a Thetidy a sál se Soudem nad hříšným králem Lykáoem.

Pokud jde o celkové obsahové vyznění doudlebského malířského cyklu, ve dle emblematických výjevů nesoucích milostnou a moralistní rovinu lze ve výběru mytologické tematiky spatřovat jisté ideové linie a provázanosti. V přímé návaznosti na motiv Hostiny Pélea a Thetidy, při níž bylo vrženo jablko sváru bohyní Eris, bylo pro vedlejší místnost využito scény Paridova soudu, na němž bylo rozhodnuto, které ze tří bohyň ono jablko připadne. Stejně bohyň, tedy Juno, Minerva a Venuše, spolu s poslem bohů Merkurem, který jablko Paridovi přinesl, se objevují v drobných medailonech obklopujících v hlavním sále výjev Hostiny Pélea a Thetidy.

Významně se v doudlebských malbách uplatnila obligátní a populární symbolika cykličnosti a zákonitostí přírody v podobě alegorií ročních dob a čtvera živlů. Roční období jsou v doudlebském pianu nobile zastoupena ve dvojnásobném ztvárnění. Nejprve v pokoji s Láomedontem, kde jsou vyobrazena přesně podle antického římského modelu s Venuší, Cererou, Adónidem a malým satyrem za využití Vouetovy kompoziční invence.⁵⁴² Podruhé roční doby, ve shodě s představami o chodu světa, vytvářejí paralelu ke čtyřem živlům, a to v místnosti s Kybelé. Bohyni země tu doprovázejí tři dvojice zosobňující oheň, vzduch a vodu – Jupiter s Aeolem, Juno s Iris a Neptun s Amfítrité. Tematika čtyř živlů se objevuje ještě v menších polích v místnostech se Soudem nad králem Lykáoem a Kadmem rozsévajícím dračí zuby.

Vztah k cykličnosti přírody a přírodněalegorické aspekty ukazují také tři ze zvolených centrálních mytologických výjevů. V prvním případě prostřednictvím spojení boha proměny a ročních období Vertumna s bohyní zahrad a ovocné úrody Pomonou. Druhým příkladem této tematiky je výjev Faunovy rodiny, která z podstaty kultu boha Fauna, nesoucího koš s hrozny, zastupuje plodnost, ochranu stád, polí a jejich úrodnosti. A poslední námět, Proserpina a Askafalos, je přímým ztvárněním cykličnosti roku v přírodě a rozdělení roku na dvě části, jak již bylo připomenuto výše. Motiv cykličnosti přírody spojený s příběhem Proserpiny, která podle Jupiterova rozhodnutí tráví půl roku se svou matkou na zemi a půl roku se svým mužem Plutonem v podsvětí, byl akcentován

i v mnohých mytografických pracích, jak to dokládají například díla Lilia Gregoria Giraldiho, Natale Contiho, Vincenza Cartariho či Karla van Mandera, v nichž je Proserpina personifikací zrna, které musí vstoupit do země, představované bohem Plutonem.⁵⁴³ Ostatně Sandrartova charakteristika hlavních hrdinů příběhu z jeho knihy *Iconologia deorum* byla citována již v souvislosti s výjevem Únosu Proserpiny v kroměřížské sala terreně. Z uvedené přírodně-alegorické tradice mýtu vyvěrá zapojování příběhu o Proserpině do ikonografických celků zobrazujících roční doby, čtvero žvlů či výjevy kosmologického charakteru. Lze zmínit například Únos Proserpiny, zastupující jaro, jež byl zapojen do výzdoby Stanzy della Primavera v Palazzo Farnese v Caprarole, v sochařské výzdobě zahrady ve Versailles zase reprezentuje oheň v sérii čtyř žvlů.⁵⁴⁴

Ostatní doudlebské mytologické scény náleží k používanému repertoáru ovidiovské ikonografie, která plnila prostory raněnovověkých zámeckých rezidencí. Zejména náměty Merkura a Arga či Kadma rozsévajícího dračí zuby patřily k oblíbeným motivům – jako příklady jejich dalšího užití lze jmenovat výzdoby na zámcích v Častolovicích a Dolních Dunajovicích, Valdštejnském paláci v Praze, zámcích v Holešově a Novém Hradě u Jimlína či Šternberském paláci v Praze. Naopak vzácněji a ojediněle se vyskytují témata Láomedonta prosícího o záchranu své dcery Hésioné a Soudu nad hříšným králem Lykáonem. V tomto výběru patrně sehrála roli dvojice grafických listů Christopa Weigela, patřící formálně do jedné série ilustrací ovidiovských příběhů. Obsahově tu byla ve volbě ovidiovských scén vyzdvižena idea vladařských ctností, respektive spravedlivá odplata v případě špatné vlády. Tomuto ladění by také odpovídalo, že do výzdoby byly zapojeny personifikace kardinálních ctností a emblémy, v nichž jsou rovněž akcentována témata jako obezřetnost konání, potřeba moudrých rozhodnutí, odpor k násilí a láska k Bohu.⁵⁴⁵ V této ideové linii by bylo možné vykládat trest pro hříšného a krutého krále Lykáona. Mytologické příběhy, emblémy i alegorické výjevy v Doudlebech ukazují životní cestu správného vladaře. Výjev s králem Lykáonem představuje antiexemplum – zasloužený trest za špatnou vládu.

Uvedené možné významové roviny výzdoby zámku v Doudlebech nad Orlicí, tedy milostné, moralistní a přírodněalegorické, představují bezpochyby pouhý segment možných kontextů, které by bylo možné v této rozmanité realizaci dešifrovat. Nicméně je zřejmé, že v doudlebském zámku je dochován zajímavý soubor raněbarokních maleb, jež i přes jistou kvalitativní rozkolísanost reflektují soudobou produkci a vykazují reprezentativní charakter, vycházející ze společenských aspirací objednavatele, který si dle dobových zvyklostí pro přestavbu rodového sídla povolal vlašské umělce a řemeslníky.

Mytologické výzdoby
v evropském kontextu



Formální inspirace a vzorové rezidence /

Jak vyplynulo z výzkumu zámeckých výzdob, takřka veškerá produkce profánní nástěnné malby v Čechách a na Moravě dokládá základní směr ve formě receptivního způsobu práce, založeného na tehdy běžném používání grafických předloh. Dané praktiky se potvrzují jen s drobnou výjimkou poloviny malířských výjevů na zámku v Holešově, které patrně vzešly z ruky specializovaného kopisty. Detailní komparace s grafikami navíc rozšiřují známou síť vlivných vzorů a trendů, které se objednavatelé a umělci snažili následovat. To znamená, že díky hlubší znalosti předlohového materiálu se nejen zvyšuje počet identifikovaných grafických listů využívaných pro inspiraci či přesné napodobení, ale především z něj vyvěrá jasné směřování k několika hlavním inspiračním okruhům. Ty pak zejména ukazují, které z evropských rezidencí a evropských center měly pro malbu 17. století klíčovou roli.

Kdybychom postupovali chronologicky, ve smyslu „stáří“ vzorových maleb, a geograficky podle jednotlivých „škol“, lze konstatovat, že vcelku logicky se do podoby maleb 17. století promítl odkaz velkých mistrů minulosti, jejichž znalost a následování náleželo k projevům vytríbeného vkusu. Na tento trend nás místy upozorní citace slavných jmen italské renesanční a manýristické malby. Carpofofo Tencalla vyšel v malbách *Psýché* v Náměšti nad Oslavou ze slavných renesančních předchůdců, jmenovitě z grafického cyklu inspirovaného Rafaelovými věhlasnými malbami *Psýché* v římské *Ville Farnesina*. Za publikováním této grafické série stál jeden z nejvýznamnějších římských vydavatelů poloviny 16. století, Antonio Salamanca, a grafiky s příběhy *Amora* a *Psýché* se pak během 16. a 17. století dočkaly dalších reedic.⁵⁴⁶ Z dalších významných inspirací lze uvést ohlas Andrey Mantegny či *Enea Vica* v Novém Městě nad Metují. Fabián Šebestián Václav Harovník v Novém Městě využil též repoertoár časově bližší a modernější italské tvorby a zvolil práce Pietra Testy a grafický doprovod slavného Ferrariho botanického traktátu *De florum cultura*, vydaného poprvé roku 1633.

Odezva specifického grafického projevu vynikajícího rytce a teoretika Pietra Testy, spojeného s promyšlenými ikonografickými koncepcemi jeho děl, není v českých zemích zaznamenána pouze u Harovníka. Za své hlavní formální

východisko si vybral Testovy lepty na konci osmdesátých let 17. století také Johann Georg Greiner pro výmalbu zámku v Plumlově, a to dle všeho na přímou žádost knížete Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina, jak dokládá smlouva uzavřená v lednu 1687.⁵⁴⁷ Italská klasicizující malba římské a boloňské školy, opírající se o díla Carracciů, Guida Reniho, Domenichina či Francesca Albaniho, vzbudila zájem Františka Antonína Berky z Dubé a stála v pozadí jím objednaných maleb pro zámek v Novém Falkenburku. Fresky připisované Giuseppu Bragallimu se hlásí nejvíce ke zmíněným stylovým východiskům: výjev s Apolónem jedoucím na voze má velmi blízko k Domenichinově římské variantě v Palazzo Costaguti a Venuše ve Vulkanově dílně čerpá z totožného ikonografického námětu z ruky Pietra da Cortony v římském paláci Doria Pamphilj. Cortonův vliv je patrný také u Carpofova Tencally v torzu malby na kroměřížské kolonádě a u Giacomu Tencally na zámku v Libochovicích.

Zmíněny byly také grafické ilustrace Ferrariho botanického traktátu *De florum cultura*, k nimž je možno současně přiřadit grafiky z dalšího Ferrariho známého díla *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu*, publikovaného v roce 1646. Grafické série Ferrariho děl vytvořili Johann Friedrich Greuter, Cornelis Bloemaert a Nicolas Joseph Foucault podle kresebných předloh slavných umělců své doby, Pietra da Cortony, Andrey Sacchiho, Guida Reniho, Francesca Albaniho, Giovanniho Lanfranca, Nicolase Poussina a dalších. Celá skupina těchto římských umělců, jež byla v předešlých řádcích uvozena dílem Pietra Testy, byla provázána s humanistickým okruhem kolem velkého učenice a milovníka umění Cassiana dal Pozza. Ten dle poznatků Davida Freedberga sehrával také jednu z ústředních finančních a intelektuálních rolí při vzniku Ferrariho spisu *Hesperides*.⁵⁴⁸

Ohlasy Ferrariho traktátu *De florum cultura* spatřujeme nejen v Harovníkových freskách v novoměstském zámku, ale také v sochařských souborech kroměřížské Květné zahrady a zámecké sala terreny. Ilustrace Ferrariho spisu *Hesperides* ovlivnily velkou měrou ikonografii a formální ztvárnění maleb Carpofova Tencally a Giacomu Tencally, provedených na mnoha místech střední Evropy. Carpofovo Tencalla vymaloval scény z příběhu o Hesperidkách s nepochybnou znalostí zmíněných grafik na zámcích v Trautenfelsu (Štýrsko) a Eisdadtadu (Burgenland). V tomto směru svého staršího bratrance Carpofova následoval Giacomo Tencalla, který opakoval shodné kompozice na zámcích v Troji, Lnářích a Roudnici nad Labem.⁵⁴⁹

Přesuneme-li se od Itálie k zaalpské produkci, formální vzor tvořící spojnicí mezi klasickým italským uměním a severským manýrismem rezonoval ve Štětkni v podobě Sadelerovy série imperátorských poprsí vzniklých podle

nedochovaných Tizianových obrazů.⁵⁵⁰ S rodinou Sadelerů se pozornost upírá k manýristické grafické tvorbě, která přímo či vzdáleněji propojuje nizozemské tvůrce s pražským rudolfinským dvorem. S ohledem na dané vazby a dosah těchto grafických sérií není s podivem, že díla internacionálního manýrismu nalezla širokou odezvu v průběhu 17. století ve střední Evropě. Cyklus *Bonorum et malorum consensio* Maartena de Vose a Johanna Sadelera posloužil jako vzor u výmalby zámku v Radíči, přičemž jeho ranější kopie zdobí strop na zámku v Častolovicích.⁵⁵¹ Kompoziční návrhy Maartena de Vose ovlivnily malířské dekorace také na zámku ve Štěkní, a to prostřednictvím Collaertových rytin starověkých světovládců, zakladatelů světových monarchií. Ostatně výzdoba Štěkně se celkově nese zejména v linii nizozemské grafické inspirace, jak potvrzují kopie ovidiovského cyklu Crispijna de Passeho.⁵⁵² Poslední oblast recepce manýristické grafické tvorby představují alciatovské a typotiovské emblémy zasazené do výzdobných celků v Novém Městě nad Metují a Doudlebech nad Orlicí.

Geografická blízkost vzniku některých grafických sérií bezpochyby umocnila jejich vliv, což je zřejmé také u mladších cyklů středoevropské provenience. V Doudlebech nad Orlicí se jistého ohlasu dostalo augsburské rytecké produkci Johanna Christopha Weigela a zvláštní místo zde náleží též rytině Matthäuse Küssela podle Burnacinioho scénického návrhu k opeře *Il pomo d'oro*. Nejvýraznějším dokladem uvedeného vlivu však zůstává nesmírně inspirativní řada ovidiovských ilustrací německého rytce Johanna Wilhelma Baura.⁵⁵³ S její reflexí se setkáváme v Novém Městě nad Metují, Radíči, Holešově, přičemž v Doudlebech nad Orlicí je Baurův odkaz reprezentován využitím grafik z tisku *Iconologie*. K dynamickým kompozicím Johanna Wilhelma Baura se opakovaně obracel i Carpofo Tencalla, a to od doby svých raných zakázek. Jozef Medvecký identifikoval Baurovu stopu ve dvou malovaných polích místnosti piana nobile zámku Červený Kameň (konkrétně ve výjevech Kadmos zabíjí draka a Kadmos rozsévá dračí zuby), kde Carpofo pracoval roku 1655.⁵⁵⁴ Ovidiovské scény v Trautenfelsu se nesou v duchu jen mírné inspirace Baurovými grafikami – dle všeho se Carpofo většinou snažil přistupovat k dílům invenčněji a kompozice přizpůsoboval vlastním představám. Větší závislost na Baurových ilustracích provází Carpofovy výmalby drobných monochromních výsečí s ovidiovskými příběhy na klenebních pasech na zámku v Náměšti nad Oslavou. V prostoru původní náměšťské sala terreny komponoval Carpofo v souladu s různými grafickými listy většinu polí výzdoby, počínaje hlavní ideovou osou výzdobného programu, scénami ze slavné historie lásky Amora a Psýché, přes alegorické postavy inspirované Ripovou *Iconologií* až po doprovodné krajinné motivy.⁵⁵⁵ Carpofo Tencalla spolu s Giacomem Tencallou pokračoval v následování

Baurových grafik také v kroměřížském pavilonu, kde se k tomuto vzoru hlásí pole se scénami Pana a Sýringy, Únos Ganyméda a Apollón s Marsyem. Ve Lnářích i Libochovicích pak Giacomo Tencalla využil Baurovy grafiky v malbách zachycujících Apollóna a Korónidu a v Libochovicích ještě při ztvárnění Aeneovy apoteózy.

Baurova stopa ve středoevropské malbě 17. století je zcela nezpochybnitelná a zásadní a varianty jeho ovidiovských kompozic zaplnily řadu zámeckých či palácových interiérů.⁵⁵⁶ Z české či moravské produkce je možné zmínit například ještě Lobkovický palác v Praze, z blízkých regionů pak například Štýrsko, kde se k nim pro inspiraci obracela řada tvůrců. Kupříkladu Johann Melchior Otto na jejich základě komponoval výzdoby zámku v Eggenbergu, využito jich bylo v paláci Welsersheimb ve Štýrském Hradci, dále pak v rytířském sále na hradě Rabensteinu a v sále zámku v Riegenburgu, inspirovány jimi byly ovidiovské malby na hradě Strehau a částečně byly vzorem výzdoby zámku v Trautenfelsu.⁵⁵⁷

Dosud zmíněné oblasti formální inspirace, tedy italské impulzy, rudolfínský a severský manýrismus a Baurovy grafiky, náležejí do kategorie očekávatelných zdrojů, na něž starší literatura opakovaně odkazovala. Co však zámecké objekty 17. století potvrzují mnohem větší měrou a zůstávalo dosud stranou odborného zájmu, je vliv Francie. Formální vazby na francouzskou či francouzsky orientovanou produkci byly doposud shledávány povětšinou až v umění 18. století.⁵⁵⁸ Jak se však ukazuje, každá zkoumaná rezidence dokládá relevanci této inspirace, a to již pro mnohem starší období.

Oblibu francouzských vzorů lze na sledovaných zámeckých objektech doložit v několika zásadních okruzích. Obrovskému ohlasu se těšila grafická produkce Michela Dorignyho podle slavných dvorských realizací Simona Voueta, jehož z Říma zpět do Francie povolal král Ludvík XIII. Malby inspirované Vouetovými kompozicemi se objevují hned v několika zkoumaných zámeckých rezidencích – Novém Městě nad Metují, Novém Hradu u Jimlína a Doudlebech nad Orlicí, ale tím zdaleka výčet jejich nápodob nekončí. Fabián Šebestián Václav Harovník jich využil také u výmalby Lobkovického paláce v Praze a dále se uplatnily ve výzdobě loveckého zámku v Teplicích (náměty Aurora a Tithonus, Temperantia a Fortitudo), v nástropních malbách hlavního sálu zámku v Buchlovicích (témata kardinálních ctností) či v dekoracích měšťanského domu v Chrudimi, zvaného Šmídův (motiv Kybelé s dětmi).⁵⁵⁹ Také čtvero kardinálních ctností z ruky Carpofova Tencally a Giacoma Tencally má k Dorignyho grafické sérii čtyř ctností z roku 1638 značně blízko, ačkoliv nepředstavují do detailu přesnou kopii. Giacomova tvorba jimi byla ovlivněna na zámcích

v Libochovicích, Lnářích a Milešově. O skutečnosti, že již Carpofo Tencalla Dorignyho grafické listy znal a využíval, svědčí výzdoba štýrského Trautenfelsu, kde z nich vycházejí výjevy Aurora a Tithonus, Juno a Iris, Neptun a Amfitrité, Kybelé s dětmi a Jupiter a Aeolus.⁵⁶⁰

Rezidenční malby v Čechách a na Moravě inspirované Vouetovými díly skrze sérii Dorignyho grafik náležejí do mnohem širšího evropského proudu recepce těchto prací. Formální návaznost zkoumaných malířských realizací na francouzskou grafickou produkci je spojuje se staršími vlivnými malířskými celky ve střední Evropě, jmenovitě zejména se štýrskými rezidencemi v Eggenbergu či Trautenfelsu, kde se nacházejí shodné kompozice vycházející z totožného předlohového materiálu.⁵⁶¹ Rozšíření a vliv Dorignyho rytin pak dokládají nejen tyto štýrské komplexy, ale rovněž nástěnné malby ve Slovinsku (jako příklad lze uvést zámek ve Slovenské Bistrici, kde se nachází malba Kybelé)⁵⁶² či Dolních Rakousích (například v klášteře v Altenburgu byla realizována jedna ze čtyř kardinálních ctností).

Francouzský kulturní vliv dokládají též recipované francouzsky orientované publikace. V Doudlebech nad Orlicí byly Saavedrovy emblémy podle připojených mott přejaty z francouzské edice a stejný malíř si tam zvolil za vzor také ilustrace bruselského vydání Ovidiových *Metamorfóz* z roku 1677, které bylo s komentářem Pierra du Ryera publikováno ve francouzštině.⁵⁶³ Grafiky bruselského tisku našly v naší malbě rovněž širší odezvu, například v souboru osmi pláten vzniklých na objednávku Antonína Amata Serényiho pro zámek v Lomnici (obrazy jsou dnes umístěny na zámcích v Lysicích a Miloticích)⁵⁶⁴ či v nástropních malbách šporkovského zámku v Lysé nad Labem.⁵⁶⁵ Též dekorace dalších evropských rezidenčních sídel čerpaly inspiraci z tohoto velkoformátového tisku, a to i ve vzdálenějších regionech, jak dokládá malba hlavního sálu paláce Kadriorg, postaveného v estonském Talinu na objednávku ruského cara Petra Velikého.⁵⁶⁶

V rámci francouzské dvorské produkce se k nově nalezeným zdrojům s nečekaně velkým potenciálem zařadily drobné hrací karty vytvořené pro mladého Ludvíka XIV. Stefanem della Bellou. Plně jich jako inspiračního zdroje využil malíř v Novém Hradě u Jimlína a Fabián Šebestián Václav Harovník v Novém Městě nad Metují. Tvorba Stefana della Belly však nebyla neznámá ani malíři v Doudlebech nad Orlicí, jak dokládá kopie Bellova leptu Faunovy rodiny v jedné z tamních zámeckých místností.

Výčet francouzských inspirací uvedenými příklady nekončí a štýrský zámek s výjevy květinových váz dokazuje, že i dílo slavného dekorátéra Jeana Le Pautra náleželo k předlohovému repertoáru. Opět ale nejde o ojedinělou

realizaci inspirovanou Le Pautrovými grafikami. Fabián Šebestián Václav Harovník zvolil jeho mytologické kompozice jako vzor pro výzdobu Lobkovického paláce v Praze a blízko k Le Pautrovým kompozicím mají také některé výjevy z ruky Carpofoora Tencally a Giacomu Tencally. V ovidiovských malbách kroměřížského pavilonu se Únos Európe, Únos Proserpiny a Kefalos a Prokris blíží rytinám Jeana Le Pautra z cyklu dekorátérských návrhů, který vytvořil v době kolem roku 1660.⁵⁶⁷

Poslední vlnu recepcí francouzského dvorského umění lze u zkoumaného souboru rezidencí vysledovat v holešovském zámku. Pro malby piana nobile byl inspirací lept Françoise Chauveaua podle předlohy Laurenta de La Hyra z roku 1643. Rytiny stejného tvůrce se objevují coby vzory rovněž v mladších malbách v sala terreně. Zde pro ztvárnění neobvyklé ikonografie evidentně posloužila jako vzor rozsáhlá série ovidiovských ilustrací z edice *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, která na začátku 18. století ovlivnila i další výzdoby, na Moravě jmenovitě zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Jejich stopu lze odhalit také na území dnešního Slovinska, konkrétně na zámku v Preboldu.⁵⁶⁸ Tento mimořádně zajímavý tisk emblematického charakteru, vzešlý z královské tiskárny na objednávku Ludvíka XIV., vnesl do textové i ilustrační složky jistou dávku ironie a travestie, která rezonovala ještě mnohem později, jak vidno z cyklu kreseb ve Vídni usazeného pozdněbarokního malíře Franze Xavera Wagenschöna.⁵⁶⁹

Středoevropské nástěnné malířství 17. století vyvěralo z mnoha formálních vzorů a vstřebávalo řadu soudobých podnětů, které se v něm mísí v mnoha kombinacích. Nezpochybnitelná tradice a věhlas rudolfinského dvora působily na místní produkci hluboko do daného století. Sílu a nepřetržitě impulsy italských center snad ani není třeba obsírněji rozvádět. Nicméně dosud akcentované propojení české a moravské malby s italským prostředím, logicky vyplývající z množství vlašských umělců a řemeslníků tvořících ve střední Evropě, je nutné doplnit o sílící proud francouzské inspirace. V jeho centru na počátku stál malíř Simon Vouet, který díky svému dlouholetému působení v Itálii propojil obě školy a jehož malby se šířily po Evropě v podobě technicky dokonale provedených jemných rytin Michela Dorignyho. Z profánní malby 17. století jednoznačně vyplývá, že francouzská dvorská produkce, respektive reprodukce děl zdobících zejména francouzské rezidence (Saint Germain-en-Laye, Fontainebleau) se začínala prosazovat již od šedesátých let 17. století.

Malířské realizace nejsou jediným potvrzením onoho trendu. Když olomoucký biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu na konci šedesátých let 17. století prodiskutoval se svým uměleckým agentem Janem Kunibertem

z Wentzelsbergu objednávku a koupí svatebního vozu pro svého synovce Kryštofa Filipa, jeho první otázka se týkala aktuálních módních trendů pro svatební vozy na vídeňském dvoře. Jan Kunibert reagoval odpovědí, že toho času se nejvíce cení francouzská móda, a proto si mnozí šlechtici nechávají kočáry dovážet přímo z Francie.⁵⁷⁰

V dalších desetiletích 17. století se repertoár francouzské grafické produkce rozšiřuje a jako inspirační vzor se začíná objevovat ve většině zámeckých interiérů. S postupem stavebních a dekorátérských prací ve Versailles pak impulzy poutavého ludvíkovského dvora sílí a francouzská móda proniká do mnohých sfér dvorského života a kultury,⁵⁷¹ což se ještě výrazněji odráží v průběhu 18. století.

Pobělohorská šlechta a její reprezentační strategie /

V rámci objednatelského pozadí patnácti zkoumaných rezidencí se dokonale odráží proměny pobělohorské společnosti a aristokracie, do níž v mnohem větší míře než v ostatních habsburských zemích pronikly nové rody. Danou situaci, jejíž analýze byla věnována poměrně rozsáhlá badatelská pozornost, pregnantně sumarizoval Tomáš Knoz: *„Pobělohorské konfiskace v habsburských zemích do značné míry změnily šlechtickou společnost ze ‚zemské‘ na ‚středoevropskou‘. [...] Mezi nabyvateli konfiskátů se však ve významných funkcích začala objevovat i jména šlechticů, kteří se v předbělohorském období angažovali jen v omezené míře, byli do šlechtického stavu povýšeni až v souvislosti s konfiskačním procesem, anebo přišli do habsburských zemí z nejrůznějších evropských oblastí například jako důstojníci císařské armády. Všechny tyto skupiny šlechticů vytvořily v pobělohorském období jednu složitě strukturovanou, nicméně konfiskačními majetkovými zisky vzájemně provázanou aristokratickou vrstvu.“*⁵⁷²

Není s podiím, že nemalá část sledovaných rezidenčních výzdob z počátku vymezeného období vzešla ze zakázek pro nově se etabluující rody, původem z různých regionů, jejichž kariéra byla spjata s vojenskými službami v habsburské armádě.⁵⁷³ Pro některé z nich představovaly pobělohorské konfiskace možnost nabytí nového majetku, v němž symbolická sebereprezentace potvrzovala legitimitu moci. Majetkové transakce spojené s konfiskacemi probíhaly v několika vlnách, z nichž první skupinu zbohatlé aristokracie reprezentovali zejména Albrecht z Valdštejna, Jan Oldřich z Eggenberka a Karel I. z Liechtensteina, druhou pak především generálové a plukovníci v čele s Ottaviem Piccolominim, Matyášem Gallasem a Walterem Leslieem.⁵⁷⁴

Ukázkový příklad oslavy aristokrata spjatého s druhou konfiskační vlnou, plukovníckou generací a s tím souvisejícím mecenátem lze spatřit v novoměstských malbách, realizovaných Fabiánem Šebestiánem Václavem Harovníkem pro původem skotského kondotiéra Waltera Leslieho. Muž, jehož životní osudy a politickou kariéru spoluutvářela nejen účast na Valdštejnově zavraždění, získal Nové Město jako konfiskát. Reprezentativní rozměr mnohvrstevné výmalby piana nobile odráží nejen Leslieho hvězdný postup na společenském žebříčku, ale také oslavu spojení leslieovského rodu s rodem Dietrichsteinů.

Obě roviny potvrzovaly legitimní zapojení do stavovských mocenských struktur v rámci českých zemí.

Nově se etabloující aristokratické rody, jež usilovaly o dosažení kýženého repektu, vyjadřovaly svůj úmysl setrvat na nově nabytých statcích a plně je reprezentovat mimo jiné tím, že v hojné míře umísťovaly své rodové erby na nově vznikající či přestavované budovy a objekty na panství.⁵⁷⁵ Dobře to dokládá příklad jak Waltera Leslieho, tak Gustava Adolfa z Varrensbachu.

Rovněž nového vlastníka zámku ve Štěkni pojila jistá vazba k událostem třicetileté války. Coby zkonfiskované sídlo protestantské větve rodiny Malovců z Malovic vystřídal zámek postupně několik majitelů, načež jej císař Ferdinand III. v roce 1648 daroval dvornímu kancléři Janu Antonínu Losymu z Losinthalu, jehož rodina přišla v době třicetileté války do Prahy z Tyrolska za vidinou nových příležitostí. Podobně jako Walter Leslie zvolil rovněž Jan Antonín Losy pro oslavu svého rodu imperiální a vladařskou ikonografii, přičemž současně akcentoval sňatkovou politiku. Ta výrazně prolнула také výzdobou Nového Hradu u Jimlína, za jejíž objednávkou stojí habsburský důstojník livonského původu hrabě Gustav Adolf z Varrensbachu.

K rodům nově příchozím do Čech a na Moravu patří taktéž Rottalové či Thunové-Hohensteinové. Prvně zmíněný rod náležel mezi nejzámožnější a nejvlivnější dolnorakouské rody již v předbělohorském období. S poválečnou stabilizací nabyli Rottalové rozsáhlých statků na východní Moravě a Jan z Rottalu se zařadil, spolu s dalšími, kteří se osvědčili v habsburských službách a usadili se v českých zemích, například Ludvík Raduit de Souches či Fratišek Magnis, mezi vůdčí představitele moravské šlechty.⁵⁷⁶

V konfesně bouřlivém období první poloviny 17. století dosáhli významných postů a závratné kariéry také ti šlechtici, kteří se z protestantských pozic obrátili ke katolictví. Zářným příkladem takového společenského vzestupu je Gundakar z Dietrichsteina, jehož otec Bartoloměj patřil k exulantům setrvávajícím v nepřízni vídeňského dvora. Gundakar konvertoval ke katolictví roku 1650 a záhy se stal komorníkem prince Leopolda, po jehož nástupu na císařský trůn začala Dietrichsteinova kariéra prudce stoupat.⁵⁷⁷ Protestantská minulost provázela také Zdeňka Kašpara Kaplíře ze Sulevic, jehož děd byl popraven při staroměstské exekuci v roce 1621. Sám Zdeněk Kašpar prošel vojsky obou válčících stran a po konverzi a slibu věrnosti císaři dosáhl udělení milosti a navrácení rodových majetků. Díky úspěšné vojenské kariéře získal další posty a možnost zakoupení nových majetků, mezi nimi i zámku v Milešově.⁵⁷⁸

Ve skupině sledovaných rodů pochopitelně nechybí ani ti představitelé, kteří se tradičně stavěli do pozice podporovatelů císařského domu a císařské

politiky, ať již příslušeli ke katolické šlechtě, nebo k okruhu konvertitů. Mezi desítku nejbohatších aristokratů první poloviny 17. století náleželi mimo jiné Václav Eusebius Popel z Lobkovic, Humprecht Jan Černín z Chudenic či Bohuchval Berka z Dubé.⁵⁷⁹ Je proto na snadě, že zástupci všech tří zmiňovaných rodů stojí za významnými zakázkami, z nichž svou plánovanou velkolepostí ční roudnický rezidenční projekt Václava Eusebia z Lobkovic. Václav Eusebius patřil ke generaci šlechticů, jejichž kariéra byla spjata s nástupem Ferdinanda III. na trůn. Nový panovník již nechoval v přízni oblíbence svého otce, mezi něž se řadili Jan Oldřich z Eggenberga či Jan Křtitel z Verderberga, ale svou politiku založil na nových osobnostech typu Václava Eusebia,⁵⁸⁰ který začal zastávat post prezidenta válečné rady. Poté, co získal Řád zlatého rouna a byl povýšen do stavu říšských knížat, pokračoval Václav Eusebius ve slibné kariéře a stal se nejvyšším hofmistrem císaře Leopolda I. Nicméně léta politického výsluní skončila roku 1674, kdy byl kníže zbaven úřadů z důvodu domnělých politických poklesků a vykázán do domácího vězení na roudnický zámek.⁵⁸¹ Václav Eusebius z Lobkovic se tak, jako mnozí další, mohl přesvědčit o vrtkavosti císařské přízně.

Jak bylo zmíněno výše, politické vzestupy a pády postihly v předešlé generaci například Jana Křtitele z Verdenberga, který se těšil velké podpoře císaře Ferdinanda II. Jeho úspěšnou kariéru však ukončila intronizace Ferdinanda III. a Jan Křtitel byl nucen stáhnout se do politického ústraní, což jej velmi trápilo.⁵⁸² Jeho syn Ferdinand z Verdenberga, objednavatel náměšťských maleb, již žádné významné politické kariéry na císařském dvoře nedosáhl. Svou reputaci u císařského dvora musel očišťovat také Zdeněk Kašpar Kaplír ze Sulevic, který byl roku 1661 obviněn z účasti na přípravě vraždy hraběte Ernsta Karla Attemse. Proces úplné rehabilitace jeho jména byl dovršen až po několika letech, v roce 1668, během nichž se Zdeněk Kašpar částečně ukrýval v Sasku. Opětovné pocty, nově nabyté funkce a tituly mu pak vynesla úspěšná mise ve válce mezi Leopoldem I. a francouzským králem Ludvíkem XIV.⁵⁸³

K nejmocnějším a nejzámožnějším šlechtickým rodům náležela samozřejmě rodina předbělohorských knížat Liechtensteinů, jejíž tradice na Moravě sahá do středověku. Karel z Liechtensteina spravoval již před stavovským povstáním rozsáhlé pozemkové državy, zahrnující panství Lednice, Valtice, Hustopeče, Černá Hora, Plumlov a Úsov a v souvislosti s pobělohorskými konfiskacemi rozšířil svůj majetek o panství Moravská Třebová, Ruda nad Moravou, Zábřeh, Bludov a Šilperk. V průběhu 17. století Matthäus Merian ve svých textech Liechtensteiny spolu s Dietrichsteiny vyzvedl coby nejvlivnější moravské aristokraty.⁵⁸⁴

K starému českému rodu naopak náležel František Antonín Vratislav z Bubna a Litic, s jehož jménem je spojena obnova a umělecká přeměna rodového sídla v Doudlebech nad Orlicí, kde byl rod usazen po několika generacích. Šlo o původně vladyckou rodinu, pocházející z Plzeňska, která byla v průběhu 17. století povýšena do hraběcího stavu. V prokomponované a promyšlené ikonografii doudlebských maleb vyjádřil hrabě z Bubna a Litic loajalitu vůči císaři Leopoldovi I., jemuž složil hold ve scéně z dvorské opery *Il pomo d'oro*, kde byl císař zpřítomněn v roli samotného boha Jupitera.

Na Moravě nelze opomenout též mocného pozemkového vlastníka a mocenského činitele, kterého představovalo olomoucké biskupství se svými významnými rezidencemi. Olomoucké biskupství přestalo období úpadku v době po husitských válkách a na významu opět nabylo v průběhu druhé poloviny 16. století. O rehabilitaci významu olomouckého biskupství se zasloužili především biskupové Stanislav Pavlovský z Pavlovic a František z Dietrichsteina.⁵⁸⁵ Na tuto tradici navázal a výrazně ji prohloubil po polovině 17. století biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelkornu, jeden z nejvýraznějších podporovatelů umění své doby. Nejen skrze praktické uplatňování své pozice, ale rovněž prostřednictvím ideového podtextu vytvářených uměleckých zakázek vyzvedával lenní strukturu olomouckého biskupství a privilegium knížecího titulu. Status knížectví, náležejícího pod přímého lenního pána v osobě českého krále, právě v době Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu výrazně získal na významu.⁵⁸⁶

Možnosti interpretace mytologické malby a antické mýty v trojím výkladu mytografů /

Způsobů interpretace mytologické malby existuje celá řada a sumarizovat ony výklady představuje poměrně komplikovaný úkol. Tato práce se zaměřila především na zásadní texty raněnovověkých mytografií, jejichž ohlas dokazuje také česká a moravská mytologická malba, nesoucí řadu interpretačních specifík spojených s mytografiemi. Podpůrným dokladem šíře recepce mytografických textů jsou zámecké knihovny, kde se s tímto typem prací běžně setkáváme. Skrze optiku mytografií lze pohlížet na možnosti výkladu mýtů, neboť mytografové přinesli trojí rovinu interpretace, kterou spatřovali v každém mytickém příběhu: morální, historickou a přírodněalegorickou.

Morální rovina

Základy učení, že příběhy antické mytologie poskytovaly morální lekce, byly položeny v okruhu stoiků, kteří v mýtech začali rozlišovat význam literární a význam skrytý (tj. pravdivý). Systematičtější pozornosti se podobným přístupem dostalo v závěru předkřesťanského období, a to konkrétně ve dvou drobných spisech, *Homérských alegoriích* řeckého rétora 1. století po Kr. Hérakleita a Phornutově *De natura deorum*. Spirituální rozměr antické mytologie byl poté ještě posílen v učení novoplatoniků. Takto koncipovaná tradice se přenesla do pozdějšího období a na počátku 6. století vyvrcholila v rozsáhlém mytografickém díle Fabia Planciada Fulgentia *Mythologiarum libri tres*. To si pak získalo nesmírnou popularitu, jež přetrvala po celý středověk.⁵⁸⁷

Křesťanská teologie mnohé z uvedených interpretací inkorporovala do svých děl a mytologie začala být přetvářena v „morální filozofii“. „Skrytou pravdu“ bylo třeba odhalovat větší měrou v Ovidiových textech než ve vážnějších dílech Vergiliových, neboť u Ovidia bylo třeba eliminovat přítomnou frivolnost. *Metamorfózy* tak sloužily jako studnice symbolických a alegorických významů, které poskytovaly vhodné komparace s biblickým textem. Tak například k počátečnímu vyprávění *Metamorfóz* o stvoření světa byla kladena paralela biblického stvoření, v příběhu Apollóna a Dafné byla spatřována analogie ke stíhání duše satanem či král Midás představoval symbol nenasytného lakomství. Poselství historie Pýrama a Thisbé bylo vykládáno jako

výstraha před nebezpečnou vášní. Ve snaze o vyzdvižení křesťanských zásad docházelo často k přímému měnění bájí či vyabstrahování mravního jádra a jeho „očišťování“ od nevhodných pasáží.⁵⁸⁸ Jako typický příklad alegorické interpretace lze uvést francouzský překlad *Metamorfóz* z počátku 14. století, tzv. *Ovide moralisé*. Tento metrický převod s mravoučným výkladem od anonymního tvůrce zapojuje do bájí kromě křesťanské mystiky a teologických výkladů i historické interpretace.⁵⁸⁹ Uvedené středověké moralizující a alegorizující tendence přetrvávaly po dlouhé období a udržovaly se v různých formách celá další staletí. Morální naučení se tak nadále objevovala v některých předmluvách či doslovecích renesančních překladů Ovidiových děl a kupříkladu ještě v 17. století měnil Le Brun ve své básni *Ovidius christianus* staré pověsti v příběhy líčící obracení hříšných křesťanů na víru.⁵⁹⁰

Příklady aplikování morálních konceptů na antickou mytologii by bylo možné předložit nesčetné množství. Při vědomí maximální informační zkratky lze pouze konstatovat, že z dané tradice vyvěrá ztotožnění božstev s jednotlivými vlastnostmi, ctnostmi či neřestmi, což v běhu staletí přináší v rámci intelektuální kombinatoriky barvitou variantnost. Jiný případ, kdy alegorické myšlení ve formě skrytých hádanek nesmírnou měrou ovlivnilo humanistickou produkci, představuje objev Hórapollova spisu *Hieroglyphica*. K jednomu z produktů tohoto esoterického proudu náleží emblematika, propojující obvykle mytologický podtext s morální lekcí a obrazovou hádankou.⁵⁹¹

Indikátorem případného morálního poselství vybraných mytologických maleb může být v první řadě jejich prolnutí s biblickými exemplary nebo emblematikou složkou, jako je tomu například na zámcích v Radíči, Doudlebech nad Orlicí, Novém Městě nad Metují, Štětkni či Kroměříži.

Jak ukázal podrobný rozbor zámku v Radíči, Wolfgang Henne zvolil pro své tamní sídlo většinou biblickou tematiku, ač byly malby v minulosti označovány za mytologické. Výběr scén do jisté míry oslavuje ctnostný rodinný život a zavrhuje hříšný způsob lidské existence. Ztvárnění Noema a Šéta tu byla doplněna mytickým výjevem Herkula zabíjejícího kentaura Nessa, jehož výkladový potenciál je obrovský. S absencí pramenných podkladů se jakákoli hlubší interpretace rovná pouze hypotetickému náčrtu, nicméně s ohledem na zbývající výzdobu je možné uvažovat jednak o morálním, jednak o „epithalamickém“ výkladu. Pro první případ vybízejí k zamyšlení mytografické texty, které zdůrazňovaly ideovou rovinu témat únosů (zde Únosu Déianeiry) ve smyslu morálního exempla, sváru ctnosti a neřesti. Například Natale Conti zmiňuje morální podtext podobných mýtů ve smyslu boje nízké vášně a mravnosti.⁵⁹² V obecné rovině by tedy jak v příbězích Noema a Šéta, tak Herkula a Déianeiry rezonovala myšlenka vítězství

ctnosti nad neřestí a vášněmi. Druhá interpretace by mohla souviset s akcentací manželství a rodiny odkazem na rodinný život u výjevu Noema a Šéta.

Ve Štětkni je rovněž do jisté míry kombinována mytologická látka s biblickou, opět se specifickým podtextem a vyzněním. Na výjevech jsou starověcí vládci Nínós a Kýros coby zakladatelé světových monarchií srovnáváni s monstry z Danielaova prorocství, nicméně jejich přítomnost je zjevným rozvedením imperátorské ikonografie hlavního zámeckého sálu. Ke vzorům slavných vojevůdců a vládců se tak ideově hlásí objednavatel výzdoby, Jan Antonín Losy z Losinthalu.

Spojení mytologických příběhů s emblematickými motivy nejvýrazněji profiluje výzdobné programy na zámcích v Doudlebech nad Orlicí a v Novém Městě nad Metují. Akcentace dobré vlády a zavržení příkladů špatných vládců představuje jednu z podstatných složek ikonografie doudlebských maleb. Za příklad špatného panování tu byl zvolen král Lykáón, jehož stihl spravedlivý trest. Podobně vyznívá trest pro zpupného krále Láomedonta, který se v trestu modlí o záchranu své dcery Hésioné. V opozici k negativním morálním exemplům stojí zapojení kardinálních ctností a emblematických polí, v nichž jsou tematizovány obezřetnost konání, potřeba vhodných rozhodnutí či odpor k násilí. Emblémy spravedlivého a k míru směřujícího vládnutí využil také Walter Leslie k zvýraznění reprezentace rodu a svých válečných úspěchů. V Novém Městě se rovněž objevují ženská morální exempla, a to v podobě starověkých hrdinek, která měla s největší pravděpodobností nastavit mravní zrcadlo hraběnce z Dietrichsteinu, manželce Waltera Leslieho.

Antičtí hrdinové vystupují jako příkladné osobnosti už v Homérových textech, postupně se ale stávají *exemplum virtutis* a některé práce soustředěné na jejich morální kvality, jmenovitě Plútarchovy *Paralelní životopisy (Životopisy slavných Řeků a Římanů)*, nabývají v průběhu 17. století na popularitě.⁵⁹³ Mravní imperativ ctnostného vladaře, jehož životní normou se stala „virtus“, byl od dob renesance a humanismu nově zhodnocován, a to velkou měrou vlivem slavného díla Baldassara Castigliona *Dvořan*. Ne náhodou se série sokratovských, respektive platónských kardinálních ctností zařadily k nejčastěji publikovaným ryteckým pracím 16. století.⁵⁹⁴ Celoplošné malby kardinálních ctností či jejich inkorporace do alegorických celků v podobě personifikací provázejí polovinu vybraných zámeckých rezidencí – Nové Město nad Metují, Doudleby nad Orlicí, Náměšř nad Oslavou, Kroměříž, Milešov, Lnáře a Libochovice. V každém z malířských celků pak v obecné rovině plní ideovou funkci, tedy upozorňují na sídlo ctnostného a příkladného šlechtice, a v konkrétních souřadnicích každé z těchto výzdob demonstrierají subtilnější nuance spjaté se specifickým osobním rozměrem. Například v novoměstském kontextu participují kardinální ctnosti na oslavě rodového

spojení Leslieů s Dietrichsteiny, v Náměšti nad Oslavou zase reprezentují morální kredit zesnulých manželek Ferdinanda z Verdenberga a zprostředkovávají duševní strádání spjaté s jejich ztrátou. Kroměříží prolíná apoteóza biskupových ctností v opozici k nízké vášni a činí jeho duši očištěnou a připravenou na cestu k Bohu.

Historická rovina

Základy historického a racionálního výkladu antických božstev a mýtů položil zejména řecký spisovatel a filozof Euhémeros na počátku 3. století před Kr. svým dílem *Posvátný nápis (Hiera anagrafé)*, v němž se stírá hranice mezi smrtelníky a bohy. Podobně některé filozofické koncepty, Aristotelem počínaje a se stoickým učením v čele, předpokládaly božský element lidské duše. Ve shodě s tím zůstal jen krůček ke zbožštění někdejších žijících osob. Napomohly tomu rovněž například hrdinské skutky Alexandra Velikého, které panovníkovi záhy vynesly božskou auru.⁵⁹⁵

Euhémerovo dílo bylo jako jedno z prvních přeloženo z řečtiny do latiny a skrze Enniovu interpretaci se Picus, Janus a Saturn stali legendárními zakladateli a knížaty, kteří vládli Latii. Euhemerismus se i přes některé kritické hlasy rychle etabloval a na počátku křesťanského období zaznamenal nebyvalý ohlas, když jej apologetové využili coby zbraň vůči polyteismu. Právě díky tomu se euhémérské učení v diskusích objevovalo v průběhu celého středověku.⁵⁹⁶ Historické interpretace v duchu euhemerismu rovněž prolínaly rukopisnou mytografickou tradicí, například v textu *Ovide moralisé* se uvádí, že Jupiter byl králem Kréty a svými kouzly způsobil, že se v něho začalo věřit jako v boha.⁵⁹⁷

Otázka historicity božských a mytických postav však v průběhu středověku rozhodně nenáležela jen do sféry apologetické literatury. Dědictví starověku a skutky jeho velkých osobností rezonovaly v rytířských románech mnoha zemí, které si na jejich odkaz nárokovaly „genetické“ právo. V jedné z legend, za níž stojí merovejští učenci, jsou Frankové považováni za potomky Trójana Franca a Římané za potomky Trójana Aenea. Podobné komparace byly brány jako seriózní genealogie a tato tradice hledání kořenů pokračovala i v době renesance. Trójský původ Franků rozpracoval dalšími paralelami Jean Lemaire de Belges, který ve svém díle *Illustratiōs de Gaule, et singularitez de Troye* z let 1510–1514 odvozuje celou řadu národů od trójských hrdinů: mytickým otcem Bretonců je Brutus, první král Bretaně, Španělů Hesperus, Italů Italus, Brabantánů Brabo, Toskánců Tuscus a Burgundánů lybijský Herkules Veliký.⁵⁹⁸

Současné s národnostními genealogiemi začaly vznikat dynastické genealogie, založené na rodové hrdosti. Evropské panovnické rody začaly postupně odvozovat svůj původ od dynastií založených mytickými hrdiny a tento princip

se ještě zvýraznil v období raného novověku. Příkladem za všechny budiž báseň *La Franciade* Pierra de Ronsarda z roku 1572, po obsahové stránce dozorovaná francouzským králem Karlem IX., která spojovala linii francouzských králů s nejslavnějšími hrdiny starověku.⁵⁹⁹

Imperiální linie navázaly na antický prototyp, deklarovaný Vergiliem, který Augustův rodokmen vedl k mytickému Aeneovi. Všechny formy císařské dynastické tradice po staletí spojoval jeden styčný bod, trójský původ. Příslušnost Habsburků k římským kořenům byla proklamována již od konce vlády Rudolfa I., prvního římského krále z této dynastie.⁶⁰⁰

Za literárními genealogiemi a paralelami s antickými bohy a hrdiny neostávala ani vizuální tradice, ba naopak se obě sféry v mnoha případech prolínaly a tvořily integrální jednotu. Příkladem genealogické sprízněnosti s hrdiny starověku či sebeidentifikace vládců s antickými bohy by se dalo od dob renesance uvést nespočet. Jeden ze zajímavých dokladů ukazuje nástrojná malba rezidence rodu Coligny-Châtillon v Tanlay, vytvořená Primaticciiovými žáky, na níž je zachyceno seskupení olympských bohů. Ve shodě s textem Ronsardova hymnu, oslavujícího ctnosti rodu Coligny, reprezentují olympští bohové dvůr Jindřicha II., přičemž panovníkovým alter egem je pochopitelně nejvyšší z bohů, Jupiter.⁶⁰¹ Snaha ztotožnit osobu mecenáše s antickými hrdiny se stala postupně jednou ze základních strategií panovníckých či aristokratických reprezentací po celé Evropě.⁶⁰² Zmíněná dynastická příslušnost Habsburků k trójským kořenům nalezla odezvu i v profánních celcích na našem území. Aeneas a jeho matka Venuše, „pramáti“ habsburského rodu, dominují ikonografickému programu pražského letohrádku Hvězda.⁶⁰³

Nejen císařské dvorské objednávky ale nesou aeneovskou ikonografii. Jak výstižně poznamenala Marie Tanner, programatika se začala obracet tímto směrem, byli některému z dvořanů udělen šlechtický titul nebo se očekávala císařská návštěva. Explicítní ukázkou představují Libochovice, kde Aeneovu apoteózu doprovázejí knížecí korunka a Řád zlatého rouna, symboly úspěšné dvorské kariéry Gundakara z Dietrichsteina. Tradiční podporovatelé habsburského domu, knížata Liechtensteinové, pak zasvětili trójské a aeneovské tematice celé piano nobile zámku v Plumlově.

Bylo by pochopitelně značně zjednodušeným vzhledem do císařské programatiky akcentovat pouze aeneovskou genealogickou linii. Rodové větve spjaté s heroickým prapředkem samozřejmě směřují k celému Olympu a zrcadlení se v božstvech a hrdinech antického světa otevíralo širokou škálou možností. Vše jen potvrzovalo božský původ, poukazující na predestinaci a legitimitu panovníckého domu. V návaznosti na starší rodové vzory, ale také v reakci na sílící lesk francouzského ludvíkovského dvora a politickou rivalitu, využíval císař

Leopold I., podobně jako francouzský král, paralel k antickým bohům a hrdinům, s odkazem mimo jiné na apollinskou ikonografii.⁶⁰⁴ S ohledem na časovou osu výzkumu hraje leopoldovská sebereprezentace důležitou roli v komparaci se zkoumanými malbami. Pozornost aristokratů se přirozeně koncentrovala ke kulturnímu epicentru – vídeňskému dvoru. Obrazy oslavující císaře Leopolda I. v roli jednoho z olympských bohů se objevily v některých výzdobách tzv. císařských sálů, jež obecně zdůrazňovaly zejména poslušnost Habsburků, jejich rodové ctnosti a významné činy.⁶⁰⁵ Na nástropní malbě Jakoba Heybela z doby po roce 1676 v císařském sále na zámku v Alteglofsheimu císař Leopold coby Jupiter sedí vedle své manželky a vévodí dokola seskupeným členům císařské rodiny a knížatům a kněžnám Svaté říše římské.⁶⁰⁶

Ačkoli podobný císařský sál, jako se nachází v bavorském Alteglofsheimu, nemá v Čechách a na Moravě ve shodném období, tedy v sedmdesátých a osmdesátých letech 17. století, příslušnou paralelu,⁶⁰⁷ přece jen se císař Leopold v pozici vládce Olympu objevuje, a to na zámku v Doudlebech nad Orlicí ve scéně svatby Pélea a Thetidy, převzaté z grafického listu podle Burnacinioho scénického návrhu k opeře *Il pomo d'oro*.

Do jisté míry odpovídá ikonografii císařských sálů výzdoba hlavního sálu na zámku ve Štěkni, ač tu absentuje jakýkoli odkaz k pokračující panovnické linii vládců Svaté říše římské prostřednictvím oslavy příslušníků habsburské dynastie. Nicméně medailony imperátorů a na ně v pokojích navazující malby vládců čtyř světových monarchií z vize Danielova proroctví korespondují s některými dekoracemi z mladších císařských sálů v Německu, konkrétně s malbami Melchiora Steidla z let 1707–1709 vytvořenými pro Lothara Franze von Schönborna na stropě sálu knížecí rezidence v Bamberku.⁶⁰⁸

Skrze historickou rovinu lze vnímat mnoho prvků výzdobných programů sledovaných objektů, ať jsou to skutky významných mužů, výjevy trójské války, nebo Aeneova, Odysseova či Iásónova dobrodružství. Ta se uplatnila větší měrou na zámcích v Novém Městě nad Metují, Holešově a Plumlově, přičemž novoměstská iásónovská část s jistotou oslavuje získání Řádu zlatého rouna Walterem Lesliem. Přímou či nepřímou identifikaci s antickými bohy je možno ve výzdobách zkoumaných rezidencí spatřovat plošněji, ač u každé z nich s jinou mírou viditelného odkazu k objednavateli. Pregnantnějšími ukazateli jsou z tohoto hlediska heraldické motivy včleněné do samotných scén nebo umístěné do jejich blízkosti, jak je tomu na zámcích v Novém Městě nad Metují, Holešově, Novém Hradu u Jimlína, Štěkni, Libochovicích a Kroměříži. V potaz je však třeba brát, činíme-li dané paralely, jaká je lokace maleb a jejich vazba na rezidenční prostory, což bude řešeno v samostatné kapitole.

Přírodněalegorická (astrofyzikální) rovina

Pojmenování astrálních těles podle bohů řecko-římské mytologie souviselo s vírou v božskou sílu ovládající nebeské sféry. Zářící objekty na nebi představovaly bohy, jak popisuje Cicero ve druhé knize spisu *De natura deorum* – „*tribuenda est sideribus eadem divinitas*“ (verš 39). Tento postupný proces vztažení božských a mytologických postav k astrálním objektům uzavřelo zejména Eratosthenovo dílo *Katasterismoi (Zhvězdění)*. Zde je všem hvězdným konstelacím přisouzena mytologická paralela či jsou zodiakální znamení přiřazena k jednotlivým příběhům a mytickým hrdinům. Znamení Lva například symbolizuje přemožení nemejského lva hrdinným Herkulem, znamení Býka zase odkazuje k Jupiterovi proměněnému v býka, když unášel Európe. Na sklonku předkřesťanského období jsou již dané spojnice dotvořeny a o pevných vazbách mezi oběma sférami svědčí i skutečnost, že knihovník císaře Augusta, Gaius Iulius Hyginus (zvaný Hyginus mytograf), byl současně astronomem i mytografem.⁶⁰⁹ Hyginův spis *De astronomia (O astronomii)*, věnující se mýtům o původu souhvězdí severní oblohy, čerpal vedle Eratosthenova zmíněného díla také z Arátovy řecké básně *Fainomena (Jevy na nebi)*.⁶¹⁰

Do zaváděného astronomického systému však kontinuálně přibývaly exotické konstelace, původem například z Egypta, což v alexandrijském období postupně učinilo planetární slovník mimořádně chaotickým. Nicméně pod vlivem stoické filozofie a orientálních náboženství, která přinesla například systém planetárního týdne, rychle se rozšířivšího v augustovské době, víra v nebeské objekty v závěru „pohanské“ éry ještě vzrostla. Hvězdy se staly hybateli lidských osudů a jejich síla a vzájemné konstelace určovaly lidské počínání od počátku života do jeho konce. Na Hygina ve 2. století navázal Klaudios Ptolemaios, jehož *Katalog hvězd* kodifikoval nejdůležitější hvězdy a souhvězdí na dlouhých patnáct století. Ptolemaiovský systém se stal základem západní astronomie a zpochybnil jej až v 16. století Mikuláš Koperník.⁶¹¹

Na začátku křesťanské epochy zůstaly, i přes pochopitelný ideový odpor, některé prvky astrologické nauky zachovány, neboť byly natolik spjaty s vědou a filozofií, že je nebylo možné zcela vykořenit. Přes neúspěšné pokusy o změnu názvů dnů v týdnu přetrvalo názvosloví spojené s antickými božstvy, nicméně pohanské svátky, spjaté s astrálními božstvy, postupně překryly křesťanské festivity.⁶¹²

V pozdním starověku astrologie rovněž dominovala veškerým přírodním vědám, propojujíc tak celou řadu disciplín, což pregnantně dokládá systém vytvořený helénistickým astrologem Antiochem Athénským, který navazoval na aristotelovskou teorii.⁶¹³ Jak již bylo rozvedeno v souvislosti s výzdobou hlavního zámeckého sálu ve Lnářích, v této teorii se do vzájemného vztahu spojují

zodiakální znamení, roční doby, lidské věky, živly, větry, kvality vlastností, skupenství, lidské tekutiny, temperamenty a barvy.⁶¹⁴ Tyto kategorizace byly nadále rozvíjeny po následující staletí, zásadněji od dob humanismu a renesance. V jaké intenzitě astrologie pronikla do kultury a myšlení 15. století dokazuje sice nadnesená, ale dostatečně výmluvná kritická poznámka Girolama Savonaroly z roku 1497, který poznamenal, že mnozí věří více astrologům než Bohu.⁶¹⁵

Spojnice mezi lidskými temperamenty, fyzickými dispozicemi a kosmickými zákonitostmi prolнула mnohými uměleckými programy, a to i v českém prostředí. Na pozadí výzdoby rožmberské tabulnice podrobně analyzoval shodné principy Ondřej Jakubec. V rožmberské rezidenci se v promyšlené ikonografii pracuje s lidskými věky, pěti smysly, čtyřmi temperamenty a sedmi planetami.⁶¹⁶ Teorie o propojení mikrokosmu a makrokosmu a klasifikace Antiocha Athénskeho se evidentně promítly též do dekorací hlavního sálu zámku ve Lnářích, kde rohové štukové ženské postavy drží v rukou terče se čtyřmi znameními zvěrokruhu (Blíženci, Lev, Váhy a Ryby). Každé z vybraných zodiakálních znamení náleží k jedné ze čtyř skupin, přičemž figury současně odkazují k odpovídajícím ročním obdobím a lidským věkům. Mladá žena reprezentující jaro má na hlavě květy, druhá mladá žena coby léto náznaky obilných klasů, zralá žena coby podzim ovoce a zima je představena jako stará žena.

Vztah mikrokosmu a makrokosmu a chod světa se tedy staly fundamentální složkou novoplatónských teorií a tyto systémy pronikly do veškerého vědění a byly aplikovány na mnohá odvětví včetně lékařství. Podle nich sluneční svit zaručuje soudržnost světa, slunce je hybatelem ročních období, planet a znamení zvěrokruhu. To vše probíhá díky číselné harmonii, řídící vztah mikrokosmu a makrokosmu, kde čtyři roční období odpovídají čtyřem živlům, sedmi planetám a dvanácti znameními zvěrokruhu. Interpretace čtyř ročních období souvisí se čtyřmi živly a velkou měrou vycházela již z před Sokratovské řecké vědy (zejména Empedokla) a Homérových textů, kde se poprvé spojily živly coby „kořeny věcí“ s jednotlivými olympskými bohy. Oheň (či éter) byl podle Homéra spjat s Jupiterem, vzduch s bohyní Juno, voda s Neptunem a země s Plutonem, nicméně jednotlivé spojnice se v průběhu dob různě proměňovaly a variovaly. Podobně tomu bylo i se čtveřicí ročních dob, jejichž počet, zvýšený ze tří na čtyři, byl kodifikován v helénistickém období. Podle přírodních prvků korespondujících s jednotlivými ročními obdobími (květiny na jaře, obilné klasy v létě, víno na podzim a zvěř v zimě) Římané tato období identifikovali s božstvy nesusoucími totožné atributy. Jaro začalo být zastupováno bohyní Flórou, léto Cere-rou, podzim Bakchem a zima Adónidem, což převzal do své *Iconologie* i Cesare Ripa, s výjimkou zimy, kterou komparoval s Vulkánem či Eólem a větry.⁶¹⁷

Přírodněalegorický (či astrofyzikální) rozměr mytologických příběhů či postav patřil k běžně využívaným aspektům raněnovověkých ikonografických programů. Nejinak je tomu v českých a moravských rezidencích, kde zobrazení živlů, ročních dob, planet či fází dne tvoří integrální součást celkové ikonografie jejich výzdoby. Alegorie živlů a ročních dob se objevily jak v Novém Městě, tak Holešově, Kroměříži, Lnářích či Doudlebech nad Orlicí. V posledně jmenovaném programu navíc zastávají jednu z předních pozic. Roční období jsou v doudlebském pianu nobile zastoupena ve dvojí podobě: jednou přesně podle antického římského modelu s Flórou, Cererou, Bakchem a Adónidem, za využití Vouetovy kompoziční invence z roku 1645,⁶¹⁸ podruhé, ve shodě s představami o chodu světa, vytvářejí paralelu ke čtyřem živlům, reprezentovaným bohyněmi Kybelé, Iris, Amfitrité a bohem Eólem. Čtveřice živlů se v Doudlebech uplatňuje ještě ve dvou místnostech. Přírodněalegorické interpretace ale bezpochyby stojí také za dalšími doudlebskými mytologickými výjevy. Téma Pomony a Vertumna oslavuje svazek boha sklizně a ročních dob a bohyně zahrad a ovocné úrody. Faunova rodina z podstaty kultu boha Fauna zastupuje plodnost, ochranu stád, polí a jejich úrodnosti. A poslední námět, Proserpina a Askafalos, je přímým ztělesněním cykličnosti roku v přírodě. Příběh o Proserpině se vztahoval k rozdělení roku na dvě poloviny, opakujícímu se vegetačnímu cyklu a tematice znovuzrození, což bylo spjato s Proserpininým osudem. Jak bylo rozebráno na několika konkrétních příkladech výzdob, na ideu cykličnosti přírody upozorňovaly všechny mytografické texty, včetně děl Lilia Gregoria Giraldirho, Natale Contiho, Vincenza Cartariho, Karla van Mandera či Joachima von Sandrarta. Z této přírodněalegorické tradice daného mýtu čerpaly mnohé ikonografické programy, v nichž Proserpina hraje roli v alegoriích ročních dob, čtvera živlů či výjevů kosmologického charakteru. Ze slavnějších lze jmenovat například Únos Proserpiny zastupující jaro, který byl zapojen do výzdoby Stanzy della Primavera v Palazzo Farnese v Caprarole. V sochařské výzdobě zahrady ve Versailles zase Únos Proserpiny reprezentuje oheň v sérii čtyř živlů.⁶¹⁹

Mytologické příběhy slouží jako pandány alegoriím ročních období také v kroměřížské sala terreně, kde prolínají znamením zodiaku, na něž symbolicky odkazují. Objevuje se tu Únos Európe, patrně Boreás a Orythia, Proserpina, Sine Cerere et Baccho friget Venus či Únos Ganyméda. Podoba makrokosmu a slunce jako hybatel ročních období spolu se znamením zvěrokruhu ovládají proměnná sál zámku v Novém Městě nad Metují. Slunce a Měsíc, Den a Noc, tedy bohové Apollón a Diana, obkroužení orbitem znamením zvěrokruhu, určují chod ročních období a věčného trvání kosmu, zastoupeného bohem Chronem. V Holešově pak byla rovněž čtyři drobná pole identifikována jako alegorie čtyř živlů.

Astrofyzikální kontext, spojený s roční nebo denní cykličností, je přítomný rovněž v dalších rezidencích. Alegorie příchodu nového dne, ústící z apollinského kultu a z božstev prvních ranních hvězd (Aurory, Venuše), náleží vůbec k těm z nejméně frekventovaných kompozic, ze sledovaných objektů ji najdeme ve Lnářích, Kroměříži, Náměšti nad Oslavou, Plumlově, Děčíně a Novém Falkenburku. Velmi často tu ve výběru ikonografie hrálo roli umístění malby v rámci rezidenční struktury, neboť podobné scény byly ideálním ideovým doplňkem zahradních parterů nebo ložnic, čemuž bude věnována samostatná pozornost.

Jak z předešlých odstavců vyplývá, česká a moravská malba 17. století se nese spíše v rovině obecných alegorií, odkazujících na základní astrofyzikální jevy, určující chod světa. Specifické astrologické programy, jaké známe především z italského renesančního a manýristického umění,⁶²⁰ zde mají buď minimální odezvu, či takřka úplně absentují. Nemluvě o nových astronomických systémech a objevech, které se do uměleckých zakázek 17. století promítly pozvolna a spíše ojediněle. Tuto výjimku, potvrzující pravidlo, představuje astrologická chodba Valdštejnského paláce v Praze, v níž se zrcadlí aktuální astronomické objevy Galilea Galileiho, zahrnující zaznamenání Jupiterových měsíců, fázi Venuše a „trojitého vzhledu“ Saturna.⁶²¹

Z postupných astronomických pozorování 17. století těžila rovněž výmalba pokojů ve Versailles. Zde sled planetárních božstev v pokojích apartmá odpovídá Koperníkovu heliocentrickému systému. Nicméně malá znalost této teorie v průběhu 17. století ve Francii vede badatele k závěrům, že systém planet ve Versailles odpovídá spíše funkčnímu členění rezidence. Soudobá astronomie je tak v nejslavnější francouzské rezidenci přítomna v salonech Jupitera a Saturna. V prvním salonu kolem Jupitera obíhají zmíněné čtyři měsíce, které objevil Galileo Galilei v roce 1609 a které dedikoval rodu Medicejských pod názvem „medicejské hvězdy“ (*sidera Medicea*). V salonu Saturna pak na stropě tohoto boha doprovázejí tři další družice objevené v průběhu 17. století: první zaznamenal v roce 1655 Christiaan Huygens a další dvě v letech 1671–1672 Giandomenico Cassini. Skrze Cassiniho pozorování se tedy zvýšil počet domnělého počtu planet na čtrnáct, a proto Cassini pojmenoval nové družice jako „ludvíkovské hvězdy“. Panovníkův božský kult byl tak potvrzen a malíř Noël Coypel mohl zakomponovat novou hvězdnou ikonografii do pokojů ve Versailles.⁶²²

V našem prostředí zatím selhávají snahy nalézt v nějaké umělecké zakázce zrcadlení hvězdné oblohy v konkrétním historickém okamžiku či vztáhnout výzvodný program ke konkrétnímu horoskopu (ať již ve vztahu k objednavateli, či položení základního kamene), a to i v případě rezidencí, kde se podobné čtení ojediněle nabízel (například u štukové dekorace pražského letohrádku Hvězda).⁶²³

Ze sledovaných rezidenčních výzdob představuje jeden z mála specifických ikonografických momentů zodiak hlavního zámeckého sálu ve Lnářích. Zodiak zde obkružuje příběhy sester Hesperidek a s největší pravděpodobností reflektuje slova mytografa Natala Contiho, který ke zvěřetníku přirovnal mytického draka Ládóna, střežícího zlatá jablka Hesperidek a obemykajícího jejich pověstnou zahradu.

Klíčová témata a oblíbená ikonografie

Antická mytologie nepředstavovala statický svět, jehož výkladový potenciál byl omezen na tři základní kategorie propagované mytografy. Takto položená substrukce naopak vybízela komentátory k novým a invenčním intelektuálním konstruktům, které mohli zacílit na konkrétní historickou událost nebo konkrétního oslavovaného mecenáše. Řada aspektů reprezentačních strategií již byla naznačena v představení objednavatelské skupiny a podrobně se na jejich analýzu zaměřují kapitoly o jednotlivých rezidencích. V obecné rovině lze konstatovat, že osobní reprezentace se obrací k rodové symbolice, u významných vojevůdců k válečně-imperátorské. Mimořádný prostor v rámci programatiky získávají také epithalamia, tedy svatební alegorie. U zkoumaných malířských výzdob ale především vyvstává několik okruhů klíčových témat a mimořádně oblíbených a vlivných ikonografických schémat.

Heroické únosy jako součást svatebních programů?

Žena unášená mužem. Výjevy marného odporu, nerovného boje a žen v područí mužů či bohů proměněných v různá zvířata, která jim posloužila jako záminka pro opanování ženy. Literární syžet, většinou přebíraný z textu Ovidiových *Metamorfóz*, kde básník barvitě líčil motiv strachu, umocňující mužskou touhu. Pod jedněmi z nejčastěji využívaných ikonografických témat raněnovověkého umění, jakými jsou Únos Európe nebo Únos Proserpiny, se skrývá široký významový potenciál.

Tematika únosů se ve skupině sledovaných rezidencí těší značné popularitě. V malbách na klenbě pavilonu kroměřížské Květné zahrady se únos stal jedním ze základních a určujících motivů celé výzdoby. V námětech kupole se objevuje Únos Európe, Neptun unášející Cereru, Herkules zabíjející kentaura Nessa (Únos Déianeiry), Únos Proserpiny a Únos Ganyméda. V kroměřížské sala terrene se tematika únosů prolíná s alegoriemi ročních období. Ve výzdobě zámku v Holešově jsou ztvárněny Únos Proserpiny, Únos Déianeiry a Únos Ganyméda, v Novém Městě nad Metují Únos Hippodamie, Únos Európe a Únos Ganyméda, na zámcích v Libochovicích a Lnářích Únos Proserpiny, v Náměšti

nad Oslavou Únos Ganyméda, v Novém Hradu u Jimlína Únos Európe a konečně v Radíči Únos Déianeiry.

Všechny jmenované příběhy náležejí do shodného narativního schématu, pro nějž se v angloamerické historiografii vžil termín *heroic rape*.⁶²⁴ Otázkou zůstává ideový podtext těchto zobrazení a jejich zapojení do celkové ikonografické koncepce jednotlivých výzdobných cyklů, neboť „heroické únosy“ byly v raněnovověkém umění často nositeli různých významů.

Jeden ze základních aspektů těchto zobrazení představoval milostný akcent vizualizovaných příběhů. S milostnými konotacemi heroických únosů jsou spojeny tři základní funkce takových scén: souvisely se svatební symbolikou a epithalamickými alegoriemi, sloužily jako prostředek pro erotickou stimulaci a přeneseně akcentovaly politickou moc. Úzké vazby na svatební ikonografii dokládá lokace výjevů únosů na svatební truhlice (*cassoni*), svatební koberce a panelové nástěnné dekorace (*spalliera*), objevující se v italském prostředí od druhé poloviny 15. století. Dané náměty se stávaly symbolickým obrazem nevěstiny role, jejího odtržení od původní rodiny, a současně měly zdůraznit její ctnosti v pozici dobré manželky.⁶²⁵

K početnému nárůstu zpodobení únosů ve funkci erotického obrazu, zacíleného na mužského diváka, dochází v umělecké produkci po roce 1500. O skutečnosti, že malby měly vyvolávat vášně a povzbuzovat smysly, svědčí řada dobových dokladů. Když Lodovico Dolce popisoval slavný Tizianův obraz Únos Európe, který byl objednan pro španělského krále Filipa II., zmínil, že není muže, jenž by při pohledu na něj necítil vroucí a neklidnou krev ve svých žilách.⁶²⁶ Obdobných příkladů na přelomu 16. a 17. století výrazněji přibývá, ať již mají výhradně „konstatující“ charakter, či nesou podtext morálního mementa. Významný vlámský teoretik, činný v holandském Haarlemu, Karel van Mander, v naučné básni nazvané *Grondt der edel vry Schilder-Const*, již uvedl své slavné dílo *Het Schilder Boeck* z roku 1618, popisuje mocný vliv maleb na smysly. Vedle síly barvy upozorňuje na evidentní dopad scén s mladými ženami, které „*způsobily nesčetným srdcím plout v moři slasti*“.⁶²⁷

O moci obrazu ve smyslu erotické stimulace a cílené snaze dosáhnout takového účinku svědčí i doklady z českého prostředí. Korespondence Jana Humprechta Černína odhaluje specifická přání hraběte, pokud jde o tematickou skladbu objednávaných děl. Vedle systematického výběru nudit, krásných tváří a milostných výjevů (jmenovitě Venuše a Mars, David a Betsabé, Josef a Putifarka, Zuzana a starci, Lot a jeho dcery či „Spravedlnost a Mír v objetí“) přicházely ze strany objednavatele ještě konkrétnější požadavky. Hrabě si žádal získat do své sbírky obraz ztělesňující jeden z nejbrutálnějších příběhů Ovidiových

Metamorfóz, znásilnění Filomély Téreem. Dceru athénskému králi Filomélu znásilnil její švagr, thrácký král Téreus, a aby utajil svůj hanebný čin, vyřízl Filoméle jazyk z úst. Zdrčená Filoméla však Térea přelstila a podala svědeckví skrze obraz vetkaný do koberce. Utkané dílo spatřila Filoméliná sestra a manželka krále Térea Prokné. Zděšena osudem své sestry, připravila krutou pomstu. Manželovi přichystala hostinu z jeho zabitého syna Itya. Nakonec byli všichni tři aktéři proměněni v ptáky, Prokné ve vlaštovku, Filoméla ve slavíka a Téreus v dudka. Vrátime-li se k Černínově objednavce, hrabě si z celého příběhu zvolil začátek a vymínil si zpodobit ústřední dvojici, tedy násilníka Térea a oběť Prokné, a to konkrétně v momentu přímo po aktu znásilnění.⁶²⁸

Milostné výjevy vycházející z antických textů, v nichž byl ve zpodobeních únosů a znásilnění tematizován princip strachu jako milostného dráždění a kde byl zdůrazňován motiv vlastnictví ženy, postupně získávaly panegyrickou funkci. Začaly vyjadřovat politickou dominanci, což je posunulo do role očekávané dvorské tematiky, jak to ukazuje celá řada programů raněnovověkých uměleckých realizací. Například v ložnici Federica Gonzagy v mantovském Palazzo Te, která byla zvana také Sala delle Aquile, vytvořil kolem roku 1530 Giulio Romano štukové reliéfy se scénami únosů, jež sledují jednu hlavní významovou linii – alegorii objednavatele v roli mocného následovníka samotného Jupitera. Zároveň jsou však tři zvolené výjevy, Jupiter a Európe, Neptun a Amymoné a Únos Proserpiny, paralelou pro tři božská dominia – Jupiterovu zemi, Neptunovo moře a Plutonovo podsvětí a přeneseně tak představují pozemskou doménu Federica Gonzagy.⁶²⁹ Obdobné explicitní paralely vkomponoval v letech 1556–1562 Giorgio Vasari do ideového programu výzdoby Sala di Giove ve florentském Palazzo Vecchio, který okomentoval v textu svých *Ragionamenti*. Roli Jupitera tu přebírá vévoda Cosimo Medicejský, přičemž například Únos Európe přeneseně symbolizuje založení námořní základny na Elbě. Pouze ve scéně Únosu Ganyméda se Jupiterovým alter egem stává císař Karel V. a Cosimo je ztotožněn s Ganymédem, neboť byl ve svém mládí vyvolen stát se vládcem města a později byl císařem povýšen na vévodu, tak jako je Ganymédes vyzvedán Jupiterem na nebesa.⁶³⁰ Další Vasariho programatika rovněž směřovala k blízkým tématům, jak ukazuje návrh série alegorických vozů pro průvod Trionfo de'sogni z roku 1565, oslavující svatbu Francesca Medicejského s dcerou císaře Ferdinanda I., habsburskou arcivévodkyní Johannou. Vozům, dekorovaným antickými bohy a alegorickými postavami, vévodil ten Jupiterův, přičemž Jupiter zde zosobňoval Francesca Medicejského. Vůz byl tažen dvouspřežím obligátních orlů a dekorovaný na bocích oválnými malovanými kartušemi s Jupiterovými láskami: Európe, Ganymédem, Aeginou a Danaé. Podél vozu kráčely

kostýmované postavy v maskách, které představovaly hrdiny vzešlé ze spojení nejvyššího z bohů s (nejen) jmenovanými pozemskými ženami a nymfami: konkrétně Perseus, Herkules, Helena a dvojčata Castor a Pollux.⁶³¹

Nejen v Itálii, ale také v Zaalpi byly v 16. století položeny základy ikonografických programů nesoucích ideové roviny akcentující panovnickou suverenitu skrze tematiku únosů, jichž pak využívali mnozí panovníci a aristokraté. Jedním z příkladů může být vztyčení triumfálního oblouku při příležitosti vjezdu francouzského krále Karla IX. do Paříže roku 1571. Na dekorace oblouku byl využit motiv Únosu Evropy, který se stal paralelou k vládě nad Asií skrze králův sňatek s Alžbětou Habsburskou a oslavou vytvoření nového mocenského prostoru spojením Francie a Německa.⁶³²

Příběhy únosů však nesly a mohly nést, vedle uvedené milostné a panegyrické linie, i další významové konotace, jejichž možnou interpretační škálu u mnoha děl světového umění odhalil podrobný výzkum jednotlivých zakázek. V jakých souvislostech je tedy možné pojímat únosy ve sledovaných rezidencích 17. století?

Je zajímavé, že ve většině zkoumaných objektů, kde se scény s heroickými únosy nacházejí, v podtextu vnímáme milostný akcent maleb či svatební, potažmo manželskou symboliku. Dobře to ukazuje výzdoba zámku v Novém Městě nad Metují, kde je Únos Hippodamie lokalizován do ložnice, v níž hlavní alegorická scéna explicitně oslavuje spojení rodu Dietrichsteinů a Leslieů. V jídelně se pak nachází Únos Evropy, přičemž strop tohoto slavnostního sálu je rovněž dekorován aliančními erby.

Na zámcích ve Lnářích a Libochovicích se z tematiky heroických únosů shodně vyskytuje námět Únosu Proserpiny. Formálně se dané kompozice značně překrývají a vyvolávají tak otázku, zda se nejedná o pouhou repetici téhož populárního zobrazení bez hlubších významových konotací. Celkové vyznění jednotlivých zakázek však odhaluje promyšlenější koncept, jehož součástí se jako jeden z významotvorných prvků stala i scéna únosu. V Libochovicích se na mnoha místech štukových i malovaných dekorací objevuje akcentace knížecího stavu, jasný odkaz na sociální status stavebníka, knížete Gundakara z Dietrichsteina, který byl do stavu říšských knížat povýšen v dubnu 1684. Explicitně předložená knížecí symbolika se pak s velkou mírou pravděpodobnosti pojí zejména s Aeneovou apoteózou. Povýšení mytického hrdiny do společnosti olympských bohů tak má připomínat Gundakarův společenský vzestup. Ostatně toto klíčové téma tvořilo původně ikonografickou koncepci dnes neexistující výmalby hlavního sálu, která podle popisů představovala alegorii povýšení Dietrichsteinů do knížecího stavu.⁶³³ Libochovický program tedy nese evidentně

atributy panegyrického programu, oslavujícího politickou moc zadavatele, což podporují také další zvolené náměty. Nechybí zde postava boha Jupitera s veškerými atributy jeho moci. Stejně tak lze očekávat, že volba heroického Únosu Proserpiny odkazuje opět k politické dominanci a suverenitě, potažmo k časté svatební symbolice. Je možné předpokládat, že v libochovické malbě byl oslaven druhý sňatek knížete Dietrichsteina s hraběnkou Marií Kristýnou z Trautsonu, k němuž došlo 10. února 1686.

Velmi blízkou kompozici Plutona unášejícího Proserpinu vytvořil Giacomo Tencalla v letech 1685–1686 v místnosti jihozápadního nároží zámku ve Lnářích. Podnět k úvahám o obdobné svatební symbolice výzdoby poskytuje skutečnost, že objednavatel maleb, tajný rada a německý místokancléř Tomáš Zacheus Černín z Chudenic, přistoupil k opravám a dekoracím zámku v době, kdy se oženil s hraběnkou Zuzanou Renatou Bořitovou z Martinic (svatba se uskutečnila 4. února 1685). Takto laděné ikonografii by odpovídala také koncepce ústředního zámeckého sálu, kde příběhy bájných Hesperidek vrcholí centrální scénou svatby Jupitera a Junony. Torzovitost dochování Lnářského, bezpochyby původně mnohem obsáhlejšího, malířského celku nedovoluje vyslovit jednoznačnou domněnku o jeho původní koncepci. Avšak časové sepětí s datem svatební ceremonie, vybrané motivy hlavního sálu a přilehlé místnosti s Únosem Proserpiny umožňují připustit obdobný ideový podtext v duchu panegyrické programatiky, jaký doprovází malby na zámku v Libochovicích. Tuto ideu by podporovaly i alianční erby manželů objevené v jednom z pokojů jižního křídla zámecké budovy.⁶³⁴

Velmi blízkou optikou lze nahlížet též výmalbu piana nobile zámku v Holešově, kde převládá milostná tematika, do níž byl inkorporován Únos Proserpiny. Pro vyslovení pravděpodobnější hypotézy však chybí pramenné podklady, které by vnesly světlo do základních datačních či interpretačních otázek.

V programech zámeckých výzdob v Libochovicích, Lnářích a Holešově, kde ve všech případech zaujímá Únos Proserpiny pole jedné z místností, je nutno přihlídnout k ostatním částem výmalby rezidencí. Dle všeho všechny tři realizace náležejí do série panegyrických programů, v nichž únosy představovaly paralelu k politické dominanci a souzněly s dvorskou svatební ikonografií. V případě Lnářů i Libochovic nás k této domněnce přivádí vročení a historický kontext obou dekorací i zapojení únosů do celkové koncepce zámeckých maleb. Ve Lnářích se navíc, ačkoliv ne v přímém vztahu k rozebíraným malbám, objevují alianční erby manželského páru. Ty bohužel chybí v Libochovicích a Holešově, kde by představovaly explicitnější odkaz na oslavu spojení rodů.⁶³⁵ Takové potvrzení přináší zmíněná výzdoba zámku v Novém Městě nad Metují

a zejména výmalba štukových polí pokojů v Novém Hradě u Jimlína. Zde se přesně na poli s Únosem Európe a zpívajícím Arionem objevují erby objednavatelů, Gustava Adolfa z Varrensbachu a jeho manželky Marie Sidonie Šlikové. Vzhledem k převládajícímu milostnému tónu novohradské výmalby a rovněž se zřetelem k umístění heraldické složky do malovaných výsečí lze očekávat, že u novohradských maleb hrála svatební alegorie jednu z prominentních ideových rolí.

Diskutabilní vyznění Únosu Déianeiry na zámku v Radíči připomněla již kapitola o morálním rozměru mytologií. Jak manželská alegorie, tak morální poselství či kombinace obojího se v případě nevelké a torzovité radíčské výmalby nabízejí. Ostatně mnohovrstevnatost symboliky spojené se vztahem muže a ženy mohla oscilovat mezi zjevnou erotickou jiskrou, lascivností a morálním odsudkem nízkých pudů, aniž by se dané póly vzájemně vylučovaly.⁶³⁶

Jiné souvislosti odkrývá detailní analýza kroměřížské zakázky, nejen lapidárně proto, že je spojena s olomouckým biskupem, a tudíž epithalamický podtext vylučuje. Její zjevná promyšlenost, kterou potvrzuje i množství podpůrných pramenů, nás nenechává na pochybách, že šlo o ideově bohatý svět plný symbolů. Řada odkazů v korespondenci olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu a dalších dobových textech vypovídá o tom, že biskup přikládal výstavbě kroměřížské rezidence a přilehlých zahrad značný význam.⁶³⁷ Únosy a milostné příběhy tvoří hlavní ideovou linii dekorací kupole zahradního pavilonu kroměřížské Květné zahrady. V milostném ladění těchto realizací lze jednak hledat odraz dobových teorií decora, které doporučovaly pro zahradní komplexy ikonografii spojující milostný akcent a vodní živel,⁶³⁸ jednak rozkrývat zajímavé souvislosti, vnímáme-li je v kontextu pozdější výmalby sala terreny, útržků biskupské korespondence a dalších ikonografických pramenů spjatých s biskupem Karlem II. z Liechtensteina-Castelkornu (zejména univerzitních tezí). Z detailní komparace vyvstává možný aspekt výkladu ve smyslu sváru ctnosti a neřesti či cesty k Bohu, pro což existuje řada opěrných argumentů včetně možných slavných předobrazů.

Jedním z nich by mohla být již zmíněná známá malba Pietra Perugina z mantovského studiola Isabely d'Este v Castello di San Giorgio, tematizující boj Minervy a Diany proti Venuši a Amorovi, za jejímž ikonografickým programem ve smyslu zápasu ctnosti a neřesti stojí dvorský básník Paride de Ceresara. Heroické únosy se zde objevují v zadním kompozičním plánu a jejich strůjci vystupují v roli nepřátel cudnosti a představují jistá antiexempla ukazující, jak cudnost podléhá lásce.⁶³⁹ Morální rozměr únosů ve stejném vyznění zdůrazňovaly také mytografické příručky. Natale Conti zmiňuje kupříkladu příběh Jupitera a Európe, který

v sobě ukrývá poselství o potřebě umírněnosti a zlepšení lidského ducha. Mýtus tak poukazuje na skutečnost, že nejvyšší z bohů Jupiter se proměnil v nečisté zvíře – býka, aby nasycil svou chlípnot. V symbolické rovině Conti upozorňuje na antagonismus ctnosti, v podobě Európe, a nízké vášně, symbolizované býkem coby neřestným tvorem.⁶⁴⁰ Dalším příkladem z Contiho textu budiž historie Persea a Andromedy, v níž autor spatřuje spojení se zbožností a umírněností ducha. Připomenuta také již byla Contiho interpretace mýtu o Ganymédovi, v němž je shledávána paralela k přijetí duše na nebesa.⁶⁴¹ S aluzemi mytologických příběhů na směřování duše k Bohu pracovala také emblematická literatura. Andrea Alciati v *Emblematech* v duchu novoplatónských teorií spojuje Únos Ganyméda se směřováním k Bohu a podobně Nicolaus Reusner v *Emblematech* přirovnává Únos Európe k cestě duše světem k Bohu.⁶⁴² Stejně významové konotace nacházíme v ikonografickém programu sala terreny kroměřížské rezidence, kde odkazy na cestu duše prolínají biskupskou apoteózou jako jeden z několika ideových okruhů. Podobně též Únos Ganyméda pojatý v alegorickém smyslu cesty duše k Bohu zapadá do ikonografické koncepce náměšťské sala terreny, která ztvárňuje motivy tragické lásky a odloučení nebo lásky a smrti. Ve shodě s pohřebními kázáními P. Florentina Schillinga rozjímání nad osudem duše upomíná na tragickou ztrátu, kterou pro Ferdinanda z Verdenberga znamenalo úmrtí dvou manželek.⁶⁴³ Únos Ganyméda tu, podobně jako hlavní narativní schéma putování Psýché, reflektuje nesmrtelnost duše a její posmrtnou pouť k Bohu.

Zlaté jablko

Zlaté jablko se stalo příčinou nejslavnějšího válečného konfliktu starověku, ale symbolizovalo také věčné zdraví a nesmrtelnost. Jablko sváru, jablko nesmrtelnosti, zlaté jablko – prvek spojující několik svébytných ikonografických schémat, jejichž četnost v malbě 17. století poutá pozornost badatelů.

Příběh stromu Hesperidek, nesoucího zlatá jablka lásky, plodnosti a božské nesmrtelnosti, je na počátku spjat se sňatkem. Jako svatební dar jej od bohyně Gáie dostali novomanželé Jupiter s Junonou, jak bylo popsáno v kapitolách o zámcích v Roudnici nad Labem a ve Lnářích. Zde bylo také zmíněno, že větší povědomí o tomto mýtu, do té doby méně frekventovaném, se začalo šířit díky značnému zájmu o pěstování citrusových plodů. Citrusy všeho druhu začaly být se zlatými jablky ztotožňovány, přičemž především pomeranče evokovaly přesným etymologickým významem zlaté jablko. Již koncem 15. století inspirovalo téma jablek ze zahrady Hesperidek italského humanistu Giovanniho Pontana k napsání básně *De hortis Hesperidum, siue de cultu citriorum*, kterou věnoval mantovskému vévodovi Francescu II. Gonzagovi.⁶⁴⁴ Obliba oranžerií se záhy

rozšířila i do zaalpských oblastí a novou módu začaly promptně doprovázet vědecké traktáty o pěstování „zázračných plodů“, sloužících jako všelék (Giovanni Battista Ferrari, Johannes Commelin, Johann Christoph Volkamer).

Zlatá jablka se vyskytují jak v mytologii, tak v české a moravské malbě 17. století v různých scénách a lze je různě interpretovat. Ve výzdobě zámků ve Lnářích a Roudnici nad Labem hrají prominentní úlohu cykly o Hesperidkách inspirované ilustračním doprovodem Ferrariho traktátu. V Novém Městě nad Metují, Holešově a Doudlebech nad Orlicí se zlaté jablko pojí s obligátním Paridovým soudem, přičemž v Doudlebech tento symbol prochází několika fázemi daného příběhu a objevuje se též v iniciační roli u svatby Pélea a Thétidy. V Kroměříži věncí zlatá jablka, potažmo citrusy, sochu Tirsenie v sala terreně.⁶⁴⁵

Jaké jsou významy těchto příběhů, patří pouze do kategorie náhodně oblíbených scén bez dalších vnitřních souvislostí? Odpovědi nejsou zdaleka jednoduché a jednoznačné, přesto podobné spojitosti vedly a vedou k zajímavým úvahám.

Již Milada Lejsková-Matyašová upozornila na vliv Ferrariho traktátu a malby Hesperidek vztáhla k obrovské módě citrusů.⁶⁴⁶ Citrusovou pěstitelskou mánií nelze v tomto období popřít a na popularitě hesperidovského tématu se jistě podílela nemalou měrou. To, co je však přinejmenším nestandardní, je umístění maleb Hesperidek do nejreprezentativnějších částí jednotlivých objektů – hlavních sálů nebo pokojů piana nobile. V takovém případě je pravděpodobný alegoričtější výklad námětů. V užších „botanických“ souvislostech lze nahlížet pouze sochu „těhotného citrusu“ Tirsenie z kroměřížské sala terreny, u níž existuje přímé napojení na zahradní komplex, případně roudnické Hesperidky, vázané na východní, zahradní křídlo zámecké budovy.

Lnářský program s Hesperidkami v hlavním sále evokuje svatební vyznění, což bylo rozebíráno v předchozí kapitole. Ostatně svatební podtext ústředního motivu cyklů Hesperidek, předání stromu se zlatými jablky Jupiterovi a Junoně, vniklo Werneru Kitlitschkovi myšlenku, že ikonografie Hesperidek by mohla být spjata s císařským dvorem, sňatkem císaře Leopolda I. se španělskou infantkou Markétou roku 1666 a dnes již zaniklými malbami Carpofova Tencally, které byly vytvořeny pro nové křídlo vídeňského Hofburgu na objednávku císařovny-vdovy Eleonory. Napojení aristokratů, objednavatelů pozdějších zámeckých výzdob s tematikou Hesperidek, na vídeňské dvorské prostředí by danou ideu mohlo podporovat,⁶⁴⁷ ač Petr Maťa dokázal, že vztahy těchto osob ke dvoru doznávaly různé intenzity.⁶⁴⁸ Třebaže také Herbert Karner v recentním výzkumu Hofburgu přistupuje ke Kitlitschkově tezi skepticky, neboť se zdá, že Tencallový malby nenesly takto reprezentativní vyznění,⁶⁴⁹ přece jen zůstává vyřčená domněnka v obecné rovině lákavá a inspirativní.

Téma Hesperidek ale může s císařským rodem souviset i v další ideové rovině, a to ne svatební, ale genealogické. Podle zmíněné básně Giovannioho Pontana *De hortis Hesperidum, siue de cultu citriorum* za aktem přenesení citrusů do Itálie stála bohyně Venuše, díky níž navázali Aeneovi potomci na starověkou slávu.⁶⁵⁰ Habsburská legenda vycházela přesně z vergiliovského prototypu, vedoucího přes Augustův rodokmen k mytickému Aeneovi. Proklamativní příslušnost Habsburků k římským kořenům, Aeneovi a „pramáti“ rodu Venuši, byla budována v císařské programatice po staletí.⁶⁵¹ Je tedy otázkou, zda nebyl mýtus o Hesperidkách, oživený v raném novověku oslavnými texty typu básně Giovannioho Pontana, vztažen také na císařskou legendu. V této souvislosti ani nutně nemusely vzniknout dvorské malby, které předpokládal Werner Kitlitschka, ale symbol zlatého jablka by přirozeně patřil do habsburské aeneovské tradice. Ostatně zlaté jablko bylo v raném novověku symbolicky spojováno zejména s bohyní Venuší.⁶⁵² Zajímavým detailem nejkomplexnějšího programu s Hesperidkami u nás, tedy hlavního sálu zámku ve Lnářích, je, že krb této místnosti zdobí dva reliéfy z aeneovské legendy (Vulkán kující zbroj pro Aenea a Aeneas vynášející Anchísa z hořící Tróje).

Otázka spojitosti mezi hesperidovským mýtem a habsburskou propagandou či zahradami je nadále aktuální a dostává se jí odborné pozornosti. Nedávno publikovaná studie například upozornila na roli citrusů v alegorické malbě Zima Giuseppa Arcimbolda, kde má exotické ovoce odkazovat na nový zlatý věk. Úzká ideová vazba příběhu na vídeňský Hofburg pak vyvstává z názvu serenády *Il nuovo giardino delle Hesperidi*, která v něm byla přednesena 20. července 1672.⁶⁵³

V této souvislosti je ale také třeba připustit, že hlavním ideovým zdrojem tencallovských maleb s Hesperidkami byl Ferrariho traktát, který pracuje s odlišným příběhem o přenosu plodů do Itálie než dílo Pontanovo. Jediné přímé spojení Ferrariho traktátu, Hesperidek a habsburské programatiky, které je mi známo, tak pochází až z mnohem mladšího období. Herkules jako strážce zahrady Hesperidek v pozici věhlasného Herkula Farnese, přesně převzatý z frontispisu Ferrariho knihy, zdobí zadní stranu honosného korunovačního kočáru zvaného Imperialwagen ve sbírkách vídeňského Wagenburgu. Autor této malby Franz Xaver Wagenschön na dekoraci kočáru věrně napodobil Greuterovu úvodní rytinu včetně zkráceného titulu *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu*, vytesaného na soklu, o nějž se Herkules opírá. Ač se pořízení této monumentální karosy spojovalo s různými císařskými osobnostmi habsburského panovnického domu, od Karla VI. po Františka Štěpána Lotrinského, předpokládá se nakonec, že kočár byl dokončen až k příležitosti korunovace

Josefa II. římským králem ve Frankfurtu roku 1764, kde se vůz prokazatelně objevil poprvé. Nehledě na diskuse o době vzniku samotného vozu je zřejmé, že Wagenschönova malířská výzdoba kočáru vznikla právě pro tuto událost.⁶⁵⁴

Vrátíme-li se však do 17. století, rozličné variace na téma zlatého jablka samozřejmě nemusí obsahovat žádné vnitřní spojitosti, nicméně reflexe vídeňského dvora a slavné opery Marc'Antonia Cestiho *Il pomo d'oro* se tu nabízí. Libreto Francesca Sbarry, využívající námětu Paridova soudu, a scénické dekorace Ludovica Ottavia Burnaciniho doznaly věhlasu a všechny dvorské festivity u příležitosti císařské svatby (ač opera samotná byla představena až při oslavě císařovniných 17. narozenin) se pochopitelně těšily nebývalému zájmu.⁶⁵⁵ Je problematické spekulovat, zda císařská ikonografie napomohla oblíbě tematiky Paridova soudu či zlatých jablek Hesperidek, jeden doklad však explicitním zůstává. Doudlebská svatba Pélea a Thetidy, převzatá přímo z rytiny Matthäuse Küssela podle Burnaciniho návrhu, je zřetelnou reflexí opery *Il pomo d'oro*.

Potvrzení vlivu vídeňských festivit souvisejících se svatbou císaře Leopolda I. s infantkou Markétou bychom však našli více, ač ne již vztahujících se k tematice zlatých jablek. Velké pozornosti se těšil rovněž koňský balet *La contesa dell'aria e dell'acqua festa a cavallo*, provedený 24. ledna 1667 na nádvoří Hofburgu. Jak bylo uvedeno v souvislosti s Libochovicemi, kníže Gundakar z Dietrichsteina se nechal portrétovat v karuselovém kostýmu, v němž v baletním představení vystupoval. Scény z koňského baletu ale také možná tvořily součást někdejší výzdoby velkého zámeckého sálu ve Lnářích, než byl upraven a znovu dekorován Giacomem Tencallou.⁶⁵⁶

Závěrem tohoto drobného exkurzu je opět nutno navázat na vrstevnatost výkladů jednotlivých mýtů, konkrétně trojí systém interpretace v dílech mytografů. U výzdoby hlavního zámeckého sálu ve Lnářích byla připomenuta slova Natala Contiho, kterými interpretoval příběhy sester noci, Hesperidek. Jednoznačně zde akcentuje astrologický rozměr, který je ve Lnářském zámku rozhodně přítomen a případně se snoubí s epithalamickým vyzněním. Za zajímavý dodatek pak lze považovat morální poselství hesperidovského mýtu – má připomínat nezbytnost uvážlivé správy majetku a bohatství. Jak dokázal Petr Maťa, všechny objednavatele maleb s Hesperidkami spojuje jedno: elitní postavení v rámci aristokratických kruhů a vlastnictví rozsáhlých majetků.⁶⁵⁷

Rozvedením námětů heroických únosů a zlatého jablka výčet frekventovaných scén nekončí. Některé byly podrobněji komentovány v kapitolách o jednotlivých rezidencích a v předchozích řádcích v rámci zkoumání morální, historické a astrofyzikální tradice mýtů, jiné budou reflektovány v kapitole věnované rezidenční struktuře.

Uvedené obecnější roviny interpretací mytologické malby mohou být nadále rozvíjeny, promyšleny, ale především se v jednotlivých výjevech prolíná mnohem větší množství myšlenkových konceptů, souvisejících i s osobní reprezentací objednavatelů. Volba některých ikonografických námětů byla také zcela jistě podmíněna lokací maleb v rámci rezidenčního prostoru, což reprezentuje zajímavý úhel pohledu na vybrané zakázky, který si zaslouží samostatnou pozornost.

Vztah nástěnných maleb k prostorovému členění rezidencí /

Promyšlet závislost nástěnných maleb na jejich prostorovém umístění v rezidencích s sebou nese několik zásadních rizik a komplikací. Každý zámek prošel jiným stavebním vývojem, v některých případech se v průběhu 17. století apartmány přizpůsobovaly starším stavebním fázím a majitelé neměli dostatek finančních prostředků či možností kompletně přestrukturovat stávající budovu, jinde byly realizovány projekty s novým uspořádáním interiérů či došlo k vybudování novostavby. Druhý podstatný faktor znesnadňující bádání představují mladší stavební úpravy, které mohly výrazně zasáhnout do původního rozmístění maleb. Že se ani fresková nástropní malba nevyhnula relokacím v rámci zámeckých objektů, dokázal například poslední podrobný průzkum zámku ve Lnářích.⁶⁵⁸ Přes všechny uvedené obtíže se ale ukazuje, že snahy o nalezení vazeb mezi malbami a funkcemi jednotlivých částí interiérů mohou přinést zajímavé výsledky.⁶⁵⁹ Vezmeme-li v potaz striktní dvorský model a do jisté míry standardizované struktury rezidencí, i bez existence dalších pramenů mohou malby pomoci rozkrýt původní rozvrh místností.⁶⁶⁰ Na druhé straně je třeba značné obezřetnosti ve vztahu ke konkrétním zakázkám, které se mohly lišit v závislosti na stavebníkových finančních možnostech či ambicích.⁶⁶¹ Jak ale naznačil rozbor konkrétních zámeckých objektů, v některých případech lze vysledovat zřejmou souvislost malířských dekorací s funkcí rezidenčních prostor a z toho vyplývajícím interiérovým uspořádáním.

Dvorský ceremoniál a struktura raněnovověké rezidence

Na zásadní roli interiérové struktury zámeckých rezidencí pro sebe prezentaci aristokracie a chod dvorského života upozornil již Norbert Elias ve své klasické práci o dvorské společnosti.⁶⁶² Ač nelze opomenout specifika každé z rezidencí, zásadní úlohu ve formování interiérového uspořádání a jeho následném fungování hrál společenský rituál a přísná pravidla dvorského protokolu. Zásady dodržování etikety byly formulovány v příručkách, neboť distinkce jednotlivých systémů vyžadovala patřičné vysvětlení. V prostředí Říma například hrála stěžejní úlohu kniha Francesca Sestiniho da Bibbieny *Il maestro di camera*, prvně vydaná roku 1621.⁶⁶³ Španělsko-burgundský dvorský ceremoniál, následovaný

v říši, se zásadně odlišoval od francouzského dvorského modelu, a to zejména v rozdílném přístupu k rituálům vstávání a uléhání. Na rozdíl od francouzského ritu, v jehož rámci se i nejintimnější aspekty panovníkova každodenního života odehrávaly za účasti dvora, říšská ceremonie striktně oddělovala soukromý prostor od veřejného.⁶⁶⁴ To ovlivňovalo rovněž fungování a strukturu obytných prostor, v nichž sled pokojů zachovával linii vedoucí od veřejných částí k privátním. Ve shodě s dvorskou etiketou lze tedy hovořit o míře přístupnosti jednotlivých prostor obyvatelům či příslušným návštěvníkům zámecké rezidence. Záleželo na společenském postavení, urozenosti a výši důvěrného postavení návštěvníka vůči majiteli, což určovalo pomyslnou hranici přístupnosti pokojů. Stejná hlediska ovlivňovala také to, jak daleko dotyčnému vlastníku zámku vykročil vstříc při uvítání.⁶⁶⁵

Centrální pozici v rámci struktury sídla zaujímal většinou hlavní sál, v mnoha případech procházející dvěma podlažími zámku. Velké společenské prostory, tedy sály a jídelny, se staly centry společenského života a sloužily pro slavnostní ceremonie při každodenních i svátečních příležitostech, od stolování přes křtiny, svatební či pohřební slavnosti po audience. Existence těchto společenských místností je na území Svaté říše římské doložena od pozdního středověku. Jídelny (tabulnice) byly většinou lokalizovány mezi vstupní část zámecké budovy a obytné pokoje a vytápěly je krby nebo kamna. Velké sály naopak vytápěním často nedisponovaly a využívaly se pro sváteční příležitosti, přičemž v průběhu renesance nabývaly tyto prostory čím dál větších rozměrů, aby dostály potřebám rostoucích dvorů.⁶⁶⁶

Od druhé poloviny 16. století, ale zejména v průběhu 17. století se začala, v závislosti na šíření španělsko-burgundského ritu, proměňovat i vnitřní struktura rezidencí včetně lokace hlavních reprezentačních prostor. Nově se konstituovala ceremoniální cesta, směřující od vstupu přes hlavní schodiště do společenských sálů a z nich do jednotlivých pokojů apartmá, zejména však do audienční místnosti. Rovněž z pohledu teoretiků měly být hlavní sály centrem ceremoniálu, a proto byly akcentovány i vizuálními prostředky – architektonicky a interiérovou výzdobou.⁶⁶⁷

Větších sálů se však na půdorysu piana nobile mohlo nacházet více, a to v závislosti na rozvržení jednotlivých křídel budovy, zpravidla však velký audienční sál doprovázel zahradní, promenádní taneční sál. S daným řešením se častěji setkáme v pozdějším období, jak na Moravě dokládají například zámky ve Slavkově u Brna či Jaroměřicích nad Rokytnou.

Na velké sály navazovala nebo z nich symetricky do obou stran vybíhala řada obytných místností, tvořená většinou předpokoji, pokojem, ložnicí a menším

kabinetem. Jednotlivé apartmány pro členy rodiny zachovávaly podobnou skladbu místností, nicméně již v průběhu 17. století se do jisté míry začaly promítat do struktury připojených prostor genderové aspekty, odlišující apartmá dámské a pánské.⁶⁶⁸ Než se však pozornost obrátí ke genderovému rozvrstvení, je třeba připomenout, kdy a jak se konstituoval a proměňoval pojem apartmá.

Apartmá

Apartmá coby součást většího stavebního celku sestávalo v době kolem roku 1600 nejméně ze tří prostor: předpokoje, ložnice a kabinetu. Tato struktura, užitá v pařížském Hôtel de Rambouillet kolem roku 1600, je považována za zásadní a velmi vlivnou.⁶⁶⁹ Základní apartmánový rozvrh vychází také z italských vzorů, lze se s ním setkat již ve třetí čtvrtině 15. století (příkladem může být vévodský palác v Urbinu).⁶⁷⁰ V německy mluvícím prostředí se v první polovině 17. století zabýval dispozičními otázkami rezidence Joseph Furttentach, jeden z prvních teoretiků architektury, a po zkušenostech z desetiletého pobytu v Itálii sestavil ideální plán knížecího paláce. Ten měl být vystavěn na čtvercovém půdorysu v kvadratické struktuře se čtyřmi nádvořími, kde jednotlivá křídla vybíhají z centrálně lokalizovaného sálu (zvaného *sala grande*). Zásadní inovaci do rezidenční struktury pak v druhé polovině 17. století přinesl architekt Louis Le Vau, který pro francouzského ministra financí Nicolase Fouquetta vyprojektoval zámek Vaux-le-Vicomte, dvojkřídlovou budovu, typ *maison de plaisance*, s apartmá symetricky vybíhajícími z ústředního sálu (*appartement double*).⁶⁷¹

Ve sledu místností vlastního apartmá se coby novinka římských palácových staveb na počátku 16. století objevuje předpokoje (*anticamera*). Nejprve šlo o jednu místnost, nicméně v kardinálských palácích byly zřizovány i dva předpokoje, což se již kolem roku 1600 stalo standardním řešením.⁶⁷² Pod vlivem španělsko-burgundského ceremoniálu, jehož základem byla hierarchicky strukturovaná přístupnost prostor, ale i pod vlivem italských a francouzských příkladů se též v českých zemích začala od druhé poloviny 16. století uplatňovat apartmánová struktura, jež zahrnovala jeden či dva předpokoje (označované též *antikamera*, *antecammer*, *antichamber*, *Vorzimmer*, *Wartstube*). Reprezentační apartmá s předpokojem se ve střední Evropě coby absolutní novum objevilo ve Vídni počátkem padesátých let 16. století a vybudovat si je nechal císař Ferdinand I.⁶⁷³

Standardní knížecí apartmá v říši sestávalo z pokoje strážce (trabantský sál, gardový sál), předpokoje (antekamery), audienčního pokoje, kabinetu a ložnice. V některých případech se vyskytovaly rovněž dva audienční pokoje. V průběhu 17. a 18. století však již většina vladařů v říši disponovala apartmá zahrnujícími

gardový sál, dva až čtyři předpokoje, audienční místnost, retirádu, ložnici a několik kabinetů. V závislosti na odlišných principech rituálu *lever et coucher* francouzského a říšského dvorského modelu největšího rozdílu ve struktuře rezidence doznala funkce a s ní související lokace ložnice. Ve Versailles se skrze hlavní schodiště a hlavní sál procházelo do zrcadlově položených apartmá s ložnicemi, které coby soukromé pokoje náležely k parádnímu apartmá. Těžištěm struktury francouzského modelu se stala právě ložnice, která také hrála roli hlavního audienčního pokoje. Zde se vedle soukromého stolování odehrávaly veřejné recepcce velvyslanců.⁶⁷⁴ V říši byly před ložnici situovány soukromé kabinety, jako například retiráda v Hofburgu, tvořící jistou spojnicí mezi reprezentačními a privátními částmi, a pro přístup do ložnice královský pár užíval vlastní přístupové schodiště. Přístup za audienční pokoj, do retirády, kabinetů a ložnice, byl tedy víceméně omezen na osoby těšící se skutečné důvěře a náklonosti vlastníka, v případě císaře se jednalo pouze o nejvyššího komorníka, císařovy osobní služebníky a zpovědníka.⁶⁷⁵

Pod vlivem struktury Hofburgu publikoval v sedmdesátých letech 17. století Wolfgang Wilhelm Praemer architektonický traktát, který dedikoval císaři Leopoldovi I. Zde na příkladu ideálního knížecího paláce prezentoval na půdorysných nákresech složení reprezentačních a obytných prostor knížete a kněžny v následujícím sledu: na straně pánské se na návrhu nacházejí dvě hlavní schodiště, pokoj stráže, rytířská komnata, první antekamera, druhá antekamera, poradní místnost (Ratstube), první retiráda, druhá retiráda (či kabinet) a společná ložnice; na straně dámské pak hlavní schodiště, pokoj stráže, první antekamera, druhá antekamera, audienční pokoj a již zmíněná společná ložnice, tvořící spojnicí obou apartmá.⁶⁷⁶

Z vídeňských, francouzských či italských vzorů čerpaly také české a moravské rezidence, nicméně skutečné „knížecí rezidenci“ říšského typu, soustřeďující veškerý administrativní aparát, se dle všeho blížila pouze sídla církevních knížat.⁶⁷⁷ Podle výzkumů provedených v českém prostředí vycházela nejčastější struktura apartmá 17. století ve zjednodušené formě z císařského modelu a sestávala obvykle z pěti místností. Dvě náležely do veřejné reprezentační sféry a byly jimi předsálí, jídelna nebo sál. Za nimi následovaly privátní pokoje, a to předpokoje, obytná místnost a ložnice, k nimž eventuálně bývaly připojeny další prostory. Povětšinou prostorově nenáročný předpokoj sloužil k obsluze hostů čekajících na přijetí, o niž se staral lokaj či komorník. Ve větším, hlavním obytném pokoji se uskutečňovaly soukromé audience a velmi často byl tento prostor majitelem využíván jako pracovna. Ložnice pak náležela do nejsoukromější sféry celého apartmá.⁶⁷⁸ Manželské páry mohly užívat jak oddělené ložnice, tak

společnou, například zmíněný Praemerův model dokládá, že společná ložnice byla na vídeňském dvoře kolem roku 1670 samozřejmostí.⁶⁷⁹ Na konci 17. století pak zmíněné složení apartmánových místností začínají, pod vlivem francouzských vzorů, doplňovat další pokoje – kabinety. Kabinety patřily spíše do privátní sféry, nicméně otevíraly se pro okruh blízkých přátel a příbuzných, což korespondovalo s jejich reprezentativním pojetím. Využívány byly zpravidla pro studium, sběratelské aktivity, hry a zábavu či tajná jednání. V blízkosti ložnice se někdy nacházela také šatna (garderoba), přístupná často dvěma vchody: jeden ústil do místností pána nebo paní a druhý směřoval mimo apartmá k soukromému schodišti, spojujícímu podlaží zámku.⁶⁸⁰

Vedle hledání ideální rezidenční dispozice náleželo k charakteristice apartmá jejich dělení dle funkce, přičemž jejich největší diverzifikaci přinesly teoretické traktáty 18. století, odlišující parádní apartmá, společenské apartmá a privátní apartmá.⁶⁸¹ Jedním z dalších faktorů, který se mohl promítat rovněž do ideových programů maleb, bylo genderové rozvrstvení jednotlivých apartmá. Nicméně tyto jednotlivé vrstvy a prvky se často vzájemně prolínaly a mnohde nelze jednoznačně rozlišit distinktivní znaky femininního či maskulinního programu.⁶⁸²

Pro označení žen pohybujících se na šlechtických dvorech i prostor, které jim byly vyčleněny, se užíval jednotný termín *fraucimor*. Proces vymezování částí rezidencí pro muže a částí pro ženy se datuje do období pozdního středověku a v průběhu 16. století se na území Svaté říše římské, potažmo v českých zemích plně uplatňuje oddělení těchto segmentů. Počáteční jednoduché jádro dámského apartmá, propojující pokoj s ložnicí, se v průběhu 16. a 17. století vlivem ceremoniálu rozšířilo o předpokoj a další pokoje (sál či jídelnu). Například apartmá manželky císaře Leopolda I., Markéty Terezie Španělské, jež bylo situováno v leopoldinském traktu Hofburgu, sestávalo ze série pokojů ve složení: *Trabantenstube*, *Salla* (*Ritterstube*), předpokoje (zvané *Warterstube* a *Antekammer* nebo 1. a 2. *Antekammer*), *Audienzzimmer* (nebo *Taffelstube* či *Rathstube*), *Spiegelzimmer* (jinak též *Retirata*, *Cabinet*), ložnice a k ní přiléhající kabinet a kaple.⁶⁸³ Ústřední pozice v rámci dámského apartmá náležela obytné místnosti, kde byli přijímáni hosté. Za ní následovala ložnice, která bývala ve většině případů oddělena od pánské, nicméně existují rovněž doklady, že manželé sdíleli jednu ložnici.⁶⁸⁴

Obecné charakteristiky vnitřní rezidenční struktury na jedné straně otevírají poměrně velký prostor pro interpretaci maleb, na druhé straně skýtají řadu úskalí. V potaz je třeba vzít historické okolnosti stavebního vývoje každého jednotlivého objektu, komparaci s dostupnými prameny, ale rovněž výpočetní hodnotu relevantních pramenů, z nichž nejobsažnějšími jsou inventáře.

Nicméně ač mohou být inventáře cenným dokladem o původním rozmístění pokojů, mnohdy mají své limity a jejich podstata tkví primárně v jiných aspektech, tedy vyčíslení majetku sídla. V některých případech nejsou místnosti nijak specifikovány a jejich výčet je omezen na pouhé očíslování, jak to dokládá příklad Libochovic. S ohledem na všechny proměnlivé faktory by bylo směle vyslovit jednoznačné soudy o typické ikonografii pro všechny části rezidencí 17. století, nicméně i přes daná úskalí lze poukázat na hlavní ideové linie příznačné pro vybrané rezidenční prostory.

Hlavní společenské sály

V rámci výzdob piana nobile lze, s ohledem na přístupnost prostor ve shodě se španělsko-burgundským dvorským protokolem, očekávat jistá specifika v distinkci veřejných a privátních partií. Zásadní reprezentační důraz byl pochopitelně kladen na hlavní sály. V postupném konstituování ceremoniální cesty se jejich role akcentovala rovněž skrze hlavní schodiště, které k nim vedlo.

Na hlavní sály se rovněž soustředila pozornost teoretiků, kteří v intencích teorií decora doporučovali jejich lokaci, ale také výzdobné strategie. Raněnovověké teorie decora vyvěraly z antické rétorické tradice, založené na sokratovském termínu účelné krásy, formulovaném v díle *Hippias major*. Decorum ovlivňovalo veškeré aspekty společenského života, od etikety až po architekturu, a stalo se víceméně nepsaným pravidlem adekvátního chování. V úžeji vymezeném úhlu pohledu soustředěném na umění představovalo decorum soulad uměleckých forem a obsahu s tím, co se „hodí“ či je „vhodné“ pro příslušnou funkci a účel uměleckého díla. Neméně podstatnou složkou tohoto principu, jehož základ čerpá z teorií decora, je hierarchizace žánrů, kterou ještě prohloubily francouzské akademické disputace v 17. století. V počátcích raněnovověké teorie decora významně zformulovali její pojetí ve svých pracích již Leonardo da Vinci a Leon Battista Alberti. Další teoretikové poté koncept decora prohlubovali a precizovali či zaostřili na vymezený segment zájmu.⁶⁸⁵

Například Giovanni Battista Armenini, jenž zacíлил své dílo *De' veri precetti della pittura* na malíře a milovníky umění, zkoncipoval hierarchii spojující ikonografii uměleckých dekorací s místem a jeho příslušnou funkcí. Těto klasifikaci se věnoval ve třetí a poslední knize svého traktátu a zapojil do ní různé funkční architektonické kategorie, jako kostely, paláce, knihovny sály atd.⁶⁸⁶ Za nejvýznamnější prostor paláce považoval Armenini oprávněně velký sál, kde se měla prezentovat témata spojená s velkými muži a jejich heroickými skutky. Pozorovatel tak měl být ponořen do světa hrdinských činů, jež představují ctnostné vzory a mohou nastavit příkladné zrcadlo.⁶⁸⁷ Vizualní převedení „historicky

zaručené“ události podle Armeniniho náleží výzdobám sálů nejvyšší reprezentace. Protikladem historie, pravdivého příběhu, byla básnická fikce, favola, a rozlišení mezi danými pojmy se v té době stalo předmětem diskusí v poetologii a umělecké literatuře. Například již Leon Battista Alberti ve spisu *De re aedificatoria* spojoval mytologické poesie s vilami, zatímco palácům podle něho náležela vážná a slavnostní témata (užíval v této souvislosti pojmů *gravitas* a *festivitas*).⁶⁸⁸ Pro státní nebo církevní reprezentaci měla být volena podle decora adekvátní tematika, tedy příběhy historicky pravdivé, a ne výplody básnické fikce. Historicky ověřené skutky významných mužů (*fatto storico profano*) bylo vhodné využít rovněž v sálech knížat, pokud náležely mezi veřejné prostory.⁶⁸⁹

O jistou klasifikaci ikonografických programů hlavních sálů aristokratických sídel v českých zemích v letech 1650–1740 se pokusil Jiří Kubeš, který v daném rámci rozlišuje pět typů programatik: legitimace společenského postavení, glorifikace rodu (sály předků), oslava Habsburků (císařské sály), zemský patriotismus a nenaplněné ambice objednavatele. Přes uvedenou klasifikaci si i on samozřejmě uvědomuje možné prolínání jednotlivých obsahových vrstev.⁶⁹⁰ V zásadě by bylo možné s navrženou typologií souhlasit, avšak podrobná ikonografická analýza malby 17. století umožňuje dané poznatky prohloubit a více specifikovat. Ústřední otázkou z hlediska této práce rovněž zůstává výběr a role mytologických námětů v kontextu aristokratické reprezentace. Ač se v případě venkovských aristokratických rezidencí 17. století potýkáme s „nedostatkem“ hlavních sálů. Ze zkoumaných patnácti objektů se v hlavním sále malby dochovaly či máme zprávy o jejich původní ikonografii v pouhých pěti, respektive šesti případech: Novém Městě nad Metují, Štěkni, Libochovicích, Lnářích, Doudlebech nad Orlicí a Novém Falkenburku (zde byly ale původní kompozice přemalovány v průběhu 18. století). I z tohoto torza je na první pohled zřejmé, že ikonografická schémata hlavních sálů v průběhu 17. století charakterizovala více „narativní“ linie a až se sklonkem století začaly být vytvářeny složitější alegorické programy. Zmíněná narace, tedy příběhy ovidiovského či homérovského původu, je však do jisté míry zdánlivá a z připojených symbolických či heraldických detailů je zřejmé, že také ony příběhy obsahují alegorický podtext.

Bohatou výzdobu mají dva velké sály zámku v Novém Městě nad Metují, které tvoří epicentrum veřejné reprezentace. Jsou lokalizovány ve stejném křídle vedle sebe, což bylo bezpochyby vhodné řešení s ohledem na původní středověkou dispozici objektu. V těchto sálech nejvyšší reprezentace akcentuje ikonografický program několik sfér spjatých s majiteli: rodovou alianční symboliku, ocenění Waltera Leslieho Řádem zlatého rouna a jeho úspěšnou kariéru v habsburských vojenských službách. Přesto se ideové pozadí obou sálů

odlišuje: jídelna, spojená s jedním apartmá, oslavuje cykličnost přírody ovidiovskými poesii a hlavní audienční sál, který se váže k druhému apartmá, ukazuje skutky slavných mužů z příběhů trójské války. V Novém Městě jsou tak reflektovány válečné úspěchy Waltera Leslieho, skrze něž prokazuje legitimitu svých nároků na nově nabyté statky a společenské pozice. To podporuje dokladem starobylosti svého rodu, přičemž ideově navazuje na skutky velkých mužů, mytických předchůdců, prezentovaných v příbězích trójské války. Hlavní sál s homérovskými příběhy, akcentující vojenské úspěchy a slávu rodu Leslieů, potažmo tedy stvrzující legitimitu vlády jeho příslušníků, plně odpovídá ikonografii doporučené teoretiky decora pro výzdoby obdobných prostor.

Podobnou koncepci, ač v mnohem jednodušším ikonografickém pojetí, nalezneme také v hlavním zámeckém sále ve Štěkni, kde strop zdobí dekorovaný alianční erb objednavatele, doplněný na stěnách malovanými bustami imperátorů a významných mužů. Společenské postavení, respektive glorifikaci rodu, zdůrazňovala dnes zaniklá výzdoba hlavního sálu zámku v Libochovicích, kde kníže Gundakar z Dietrichsteina nechal podle dochovaných popisů ztvárnit alegorickou scénu povýšení Dietrichsteinů do knížecího stavu.⁶⁹¹

Na zámku v Doudlebech nad Orlicí byla barokní výzdoba zanesena do renesanční stavební struktury s většími sály v nárožích objektu. Z maleb je poměrně obtížné identifikovat původní rozmístění pokojů, přičemž bohužel chybí inventáře, které by napomohly jejich sekvenci v 17. století specifikovat. Přesto je ze stávající struktury zřejmé, že dva nejdůležitější sály se vážaly na průčelní křídlo. V prvním z těchto sálů je vyzvednut morální akcent potrestání špatné vlády ve výjevu Soudu nad králem Lykáonem. Ve druhém sále se na stropě objevuje téma Hostiny Pélea a Thetidy, zkomponované na základě grafického přepisu scénického návrhu Ludovica Ottavia Burnaciniho k opeře Marc'Antonia Cestiho *Il pomo d'oro*. Vedle ohlasu habsburských slavností je tu reprezentativní rozměr malby umocněn zpodoběním císaře Leopolda I. jako božského Jupitera. Ze sledovaných zámeckých rezidencí se jedná o jedinou přímou stopu oslavy císaře a habsburského rodu. Na sklonku 17. století a přelomu 17. a 18. století však císařskou ikonografií dokládají jiné programy hlavních sálů, prezentující apoteózu císaře Leopolda I. a jeho úspěšná válečná tažení proti Turkům či francouzské armádě. Dokazují to zejména hlavní sál předměstské vily v pražské Troji,⁶⁹² vybudované Václavem Vojtěchem ze Šternberka, a hlavní sál malostranského Strakovského paláce v Praze, vytvořený kolem roku 1705 na objednávku Jana Petra Straky z Nedabylic.⁶⁹³ Panovnická galerie rovněž rámovala stěny hlavního sálu hradčanského Lobkovického paláce knížete Václava Eusebia Popela z Lobkovic.⁶⁹⁴ Pokud jde o pravděpodobnou funkci zmíněného doudlebského sálu, je

nasnadě uvažovat o původní společenské jídelně. Místnost byla vytápěna kamny, výzdoba se nese v reprezentativním duchu a především Hostinou bohů ideově koresponduje s prostorem zasvěceným hodování.

Ač se habsburská apologetická linie prominentně promítla pouze do doudebského cyklu, je možné, že jisté spojení s císařským dvorem může vykazovat i výmalba hlavního sálu na zámku ve Lnářích, který ovládá téma zlatých jablek Hesperidek. Jak bylo naznačeno výše při podrobném rozboru tohoto námětu, není vyloučeno, že se v případě volby Hesperidek objednavatelé odvolávali k císařské ikonografii spjaté s Hofburgem a císařským párem. Výzdoba lnářského sálu ale rovněž mohla jednoduše reagovat pouze na vlastní dynastickou tradici zadavatelů a nést epitalamický podtext, spojený se sňatkem hraběte Tomáše Zachea Černína z Chudenic se Zuzanou Renatou Bořitovou z Martinic.

Předpokoj, audienční místnosti

Veřejné prostory velkých sálů přecházejí do prvních pokojů apartmá, předpokojů a audienčních místností. Bylo by příliš troufalé hovořit o typizované či distinktivní ikonografii těchto rezidenčních částí, avšak z některých příkladů zjevně vyplývá, že reprezentační nota hlavních sálů prolínala i do těchto veřejných prostor apartmá. Například v Novém Městě nad Metují pokračuje v prvním předpokoji oslava rodu Leslieů. Předpokoj vítá návštěvy reprezentativní malbou oslavující majitele zámku Waltera Leslieho jako mírotvůrce a symbolicky odkazuje k jeho vítězstvím, vedoucím k míru a blahobytu. V dalším předpokoji, kde se patrně konala většina audiencí, se od zřejmých odkazů na Leslieho samotného dostáváme k symboličtější rovině v podobě imperátorské ikonografie Caesarova triumfu. Následující pokoj, sloužící patrně také jako audienční prostor, který byl možná již omezen na užší okruh přátel Waltera Leslieho, nese na svém stropě další hrdinský výjev, tentokrát Thésea v labyrintu s poraženým Mínotaurem. Podobnou situaci nacházíme na zámku ve Štěkni, kde zůstaly zachovány dva první reprezentativní pokoje apartmá, jež pokračují ve vladařské a imperiální ikonografii hlavního sálu.

V dalších rezidencích se v případě prvních pokojů apartmá často setkáváme s akcentací ctností, jako například v Doudlebech nad Orlicí či Libochovicích. Za sebou řazené pokoje na zámku v Radíči, jež zřejmě tvořily původní apartmá, zdobí v případě veřejnějších částí směrem od hlavního sálu malby ztvárňující biblické moralistní příběhy. V Holešově a ve Lnářích hlavní sály ústí do pokoje s Únosem Proserpiny, což může odkazovat k výše rozebrané svatební programatice.

Ložnice

Do soukromé sféry apartmá náležely zejména ložnicové prostory, jejichž výzdobné ikonografické programy jsou velmi často zřetelně ideově spojeny s funkcí místnosti. Pro výzdobu ložnic byly v první řadě doporučovány milostné obrazy plné nahoty a výjevy vzbuzující vášně. Na začátku 17. století lékař Giulio Mancini upozorňuje ve spise *Considerazioni sulla pittura* na výhody takových maleb v ložnici, neboť „slouží ke vzrušení a zplození krásných, zdravých a okouzlujících dětí“.⁶⁹⁵ Druhá, neméně oblíbená ikonografická skupina ložnicových maleb se vztahuje ke spánku a denní cykličnosti. Brilantní ukázka takové ikonografie ze 17. století se opět nachází na zámku v Novém Městě nad Metují, kde je v posledním pokoji apartmá ztvárněn Somnus, bůh spánku, spoutávající pět smyslů. Výběr boha spánku v malířském cyklu jednoznačně odkazuje k ložnici, což potvrzuje i její lokace na konci zámeckého křídla, vezmeme-li v potaz dobové standardy.

Témata doporučovaná pro výmalbu ložnic mají dlouhou a bohatou tradici. Astronomický rozměr mýtů, potažmo bohové noci, spánku či příchodu nového dne, začal pronikat do výzdob ložnicových prostor od dob renesance. Jeden z ukázkových a vzorových příkladů užití této ikonografie (včetně zobrazení spánku) představuje výzdoba ložnice Villy Farnese v Caprarole od Taddea Zuccara, jejíž program sestavil na základě mytografických příruček Annibale Caro a obsah podrobně popsal Giorgio Vasari.⁶⁹⁶

Právě mytografové, kteří založili své traktáty na znalosti antických textů a vizuálních dokladů, přinesli přesné popisy a klasifikace božstev noci. A protože bůh Somnus coby „hlavní hrdina“ nástrojná malby nemá v českém prostředí obdoby, je dobré tuto ideovou linii podrobněji představit.

Ve většině mytografických příruček se představy o podobě spánku a s ním spojených tělesných a duševních projevů odvíjely především od popisů domu Spánku, kodifikovaných antickou klasickou literaturou. Jak poznamenal Vincenzo Cartari, Ovidius lokalizoval obydlí Spánku do země Kimmeriů, Homér na ostrov Lemnos, Statius mezi Etiopany, Ariosto do Arábie. Podle Ovidiova popisu pak Spánek leží na ebenovém loži pokrytém černými prostěradly, kolem něž se batolí jeho děti, Sny. Ve shodě s uvedenou deskripcí se zobrazení Spánku objevilo v jednom z doprovodných polí hlavního výjevu s bohyní Aurorou v ložnici Villy Farnese v Caprarole.⁶⁹⁷ Z domu Spánku pak, podle Vergiliových slov, vedou dvě brány: jedna je z rohoviny a vycházejí z ní skutečné Sny a druhou branou ze slonoviny vylétají falešné Sny. Právě falešné a prázdné Sny jsou pak zavěšeny coby listy na velkém jilmu stojícím ve středu brány pekla.⁶⁹⁸

V ilustracích mytografických děl, zejména Natala Contiho a Vincenza Cartariho, se podoba boha spánku odvíjela zejména od Philostratova popisu, který

zmiňuje jeho odění a atributy. Spánek podle něho obléká dva kabáty, jeden vnitřní a jeden vnější, a v rukou nese hůl a roh, z něž vylétají Sny. Dřevořezové ilustrace zmíněných fundamentálních mytografických příruček Philostratova slova přetvořily v obraz. Bůh Somnus se na nich vznáší vedle sedící dámy s černými křídly v černém šatě posetém hvězdami, která reprezentuje noc [obr. 194]. V jejím náručí se pak Spánek objevuje podruhé coby bílé spící dítě. Matka Spánku, Noc, však v náručí nese dvě děti, přičemž druhé je černé a rovněž budí dojem spánku. Černé dítě však nespí, nýbrž je mrtvé, představujíc tak Smrt, druhé z dětí Noci.⁶⁹⁹ Přesně v této personifikované podobě se pak noc coby jedna z fází denního cyklu, integrálně spjatá s ložnicí a spánkem, objevuje v Caprarole, ale rovněž na Moravě ve výzdobě ložnice zámku Kouniců ve Slavkově u Brna, realizované Andreou Lanzaním kolem roku 1701.⁷⁰⁰

Somnus na zámku v Novém Městě nad Metují je zpodoběn v duchu mytografických příruček jako prostovlasý mladík s rozvlátným pláštěm, avšak na rozdíl od zmíněných ilustrací nadržuje hůl a roh, ale svazek makovic. I ty však náležejí k běžnému repertoáru symbolů spjatých se spánkem. Narkotické účinky některých rostlin byly známy od starověku a latinský botanický název máku, *papaver somniferum*, dodnes připomíná spojení se spánkem. Není proto divu, že tato rostlinná symbolika se objevovala také v mytografických textech, například v knize *Iconologia deorum*, tedy německém překladu Cartariho, popisuje Joachim von Sandrart boha spánku s makovicemi na hlavě. Činí tak s odvoláním na Ovidiův text, kde před jeskyní obývanou Spánkem roste mák.⁷⁰¹ Ostatně máky nenacházíme v souvislosti s ložnicí a spánkem pouze v Novém Městě, ale také v uvedené výzdobě slavkovského zámku, kde malování putti virtuálně sypou zrnka z květů máku na usínající.

V novoměstském zámku předvádí bůh spánku Somnus⁷⁰² svou schopnost spoutat všechny smysly, nad nimiž v daný moment vládne. Somnus byl, jak naznačeno výše, synem bohyně noci Nox a boha věčné temnoty Ereba a k jeho sestram byly počítány Mors (Smrt), Spes (Naděje) a Léthé (Zapomnění). Mezi četnými dětmi boha Somna, reprezentujícími sny, se ustavila triáda nejdůležitějších, již tvořili bohové Morpheus, Icelus a Phantasus. Morpheus přinášel sny lidem, Icelus zvířatům a Phantasus neživým věcem.⁷⁰³ Genealogická linie boha spánku vzešla logicky ze vztahu k noci a z archetypální asociace s temnými silami. Konkrétně spojení s temnotou a smrtí předurčovalo přirozené splynutí veškerých aspektů noci s veskrze negativními konotacemi. To bývá zdůrazňováno také v uměleckých realizacích, jak ukazuje například slavný terakotový reliéf z medicejské vily v Poggio a Caiano, který je vykládán jako zobrazení spánku, zapomnění, smrti a cesty duše.⁷⁰⁴ Ze stejných důvodů se lze s personifikacemi noci a spánku často setkat



194 Nox a Somnus, dřevořez. Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei* [...], Venetia 1580.

v alegoriích příchodu nového dne, kde je noc odháněna spolu se vším, co přináší. Nový den naopak reprezentuje pozitivní síly, naději a triumf prvních ranních hvězd a slunečních paprsků. Logicky se tak hlavní vizuální linií příchodu nového dne stala ikonografie spojená s bohyní Aurorou, první jitřní hvězdou.

Znázornění fázi dne a noci, respektive opozici noci a příchodu nového dne, kodifikovaly především renesanční palácové výzdoby, konkrétně zejména ty ve Ville Farnesina od Baldassara Peruzziho, v Casino Ludovisi od Guercina či ve Ville Farnese v Caprarole od Taddea Zuccara.⁷⁰⁵ V posledně zmíněné realizaci je daná ikonografie spojená s ložnicí, což se výrazně promítlo také do barokních interiérových programů ve střední Evropě. Kromě boha spánku v Novém Městě se v ložnicovém prostoru sledovaných objektů objevuje bohyně Aurora na zámku ve Lnářích a snad i na zámku v Plumlově, kde je v další místnosti doprovázena alegorií noci. Paralelně vznikaly ložnicové výzdoby s Aurorou na dalších místech střední Evropy, jak to dokládá například zámek v Trautenfelsu, dekorovaný Carpoforem Tencallou, ložnice západního apartmá šternberské vily Troja s medailony Aurory a Luny či později zámek ve Slavkově u Brna, vymalovaný Andreou Lanzanim, nebo ložnice vídeňského Horního Belvederu, malířsky pojednaná Carlem Carlonem (příkladů by ale bylo možné uvést mnohem více).⁷⁰⁶

Sala terreny, zahradní kasina

Druhým místem, kde je možné spatřit ikonografii cykličnost dne, jsou sala terreny a zahradní pavilony či kasina, jak dokazují také četné mytologické výzdoby českých a moravských rezidencí 17. století. Proč tomu tak je, lze velmi snadno zdůvodnit opět skrze doporučující texty teoretiků decora.

Detailněji se zahradním parterům věnovalo pojednání *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* milánského malíře a teoretika Giovanniho Paola Lomazza. Problematiky výzdoby fontán, zahrad a podobných „míst pro potěchu“ se Lomazzo dotýká v pětadvacáté kapitole svého traktátu. Pro fontány a zahrady byly dle jeho slov nejvhodnější ovidiovské poesie.⁷⁰⁷ Za nejprříkladnější ukázky zahradních dekorací považoval příběhy proměn a lásek bohů, nymf měnících se ve vodu či stromy a „jiné veselé a zábavné věci“.⁷⁰⁸ Toto pojetí podporovalo náměty Diany koupající se s nymfami v prameni, tří Grácií koupajících se v prameni, Narcise u fontány, Salmakidy a Hermafrodita, příběhy proměněných nymf Biblidy a Arethúsy či nymfy Egerie.

Lomazzo zmiňuje též výzdobu zahradních nádob a váz, u nichž pro ornamenty navrhoval motivy lásek mořských a říčních bohů. Pro případné dekorování zahradních zdí a portiků pak doporučoval další mytologické scény: Merkur a Argos, proměny Hélioven ve stromy (topoly), Perseus osvobozující Andromedu, Apollón stahující Marsya z kůže, Meleagrův hon na kance, závod Hippomena a Atalanty, zpěv Orfeův, Apollón a Dafné či Kefalos a Aurora. Vedle mytologie mohly být využity rovněž motivy jako střídání času, ročních dob, měsíců v roce a také témata triumfů, hostin bohů, slavností a tance. Za nevhodnou považoval tematiku spojující mládí se stářím, jakou přináší například příběh Plutona a Proserpiny a upřednostňoval naopak milostné dvojice mladšího věku, například Marta a Venuš, Jupitera a Lédu, Borea a Oreithyii, Zefyra a Flóru či Pygmaliona.⁷⁰⁹

Výzdobné programy zahradních kasin a sala terren 17. století v Čechách a na Moravě Lomazzova slova velkou měrou následují. Kroměřížský zahradní pavilon v Květné zahradě je zaplněn ovidiovskými poesiami. Mnohé z nich korespondují s Lomazzovými tematickými návrhy: na klenbě zahradního pavilonu spatřujeme Persea a Andromedu, Apollóna a Marsya, nymfy proměňující se ve vodu či stromy. Především však tyto náměty, plně v intencích doporučení, propojují milostný prvek s vodním živlem. Sala terrena biskupského sídla v Kroměříži kombinuje v komplexním a promyšleném ikonografickém programu příběhy proměn s akcentací přírodních sil, střídáním ročních dob a astronomickými aspekty antických božstev. Bohové Aurora a Apollón coby nositelé nového dne a hlavní představitelé střídání denních cyklů se pak nacházejí ve výzdobě sala terreny v Děčíně. Rovněž náměšťskou sala terrenu, přes její specifický

program, zdobí postavy Apollóna a Aurory, kteří byli zpodobeni v malém sále napojeném na hlavní prostor. Ani poslední sala terrena, na zámku v Libochovicích, se nijak nevymyká z této řady. Ve společnosti vodních monster, vytvořených ze štuky a lastur, poletují na červánkových obláčcích putti s květinami. Přesně tací provázejí ikonografii bohyně Aurory v imaginacích ranního úsvitu.

Genderové aspekty výzdobných programů

Jedním z dalších faktorů, který se mohl promítnout do ideových programů maleb, bylo genderové rozvrstvení jednotlivých apartmánů. Nicméně tyto jednotlivé vrstvy a prvky se většinou vzájemně prolínaly a není proto jednoduché či možné odkrýt rozdíly mezi femininním či maskulinním programem.⁷¹⁰ Přičemž rozvržení dámských a pánských apartmá mělo různé podoby, které lze spolehlivě identifikovat jen na základě pramenných podkladů, zejména inventářů. V římském prostředí 17. století se apartmá manželů mohla nacházet vůči sobě v paralelním postavení, v patrech nad sebou nebo v opozici v jednotlivých křídlech kolem nádvoří.⁷¹¹

V některých textech 17. století se doporučované aspekty výzdob pro pánskou reprezentaci a pro fraucimor odlišovaly zajímavým způsobem. Například kníže Karel Eusebius z Liechtensteina se tématu dotkl ve svém traktátu *Werk von der Architektur*. Spis tohoto diletujícího architekta, velkého milovníka a mecenáše umění, má spíše privátní funkci a byl věnován Eusebiovu synovi Janu Adamu Ondřejovi z Liechtensteina jako jistý soubor doporučení pro budoucí generace. Teoretický počín knížete Liechtensteina poutá pozornost v kontextu sledovaných zakázek.

Karel Eusebius v traktátu rozlišuje výzdobu podle pánského a dámského rozložení rezidence a malby podle duchovní a světské tematiky. Pánský pokoj (či pokoje) by dle něho mohly zdobit profánní historie (poetické nebo jiné), zatímco kněžninu místnost by měly doprovázet náměty duchovní, neboť „*ženské pohlaví muže ve zbožnosti předstihuje*“ („*aldieweil das weibliche Geschlecht in der Andacht die Männer ibertreffen thuet*“). Ani pro mužský pokoj duchovní motivy samozřejmě nejsou nevhodné, protože „*pietas ad omnia utilis ist*“. V sále a dvou galeriích však musí být podle jeho názoru zastoupeny poetické věci a profánní sféra. Prostory, kde přebývají sloužící, naopak považoval Karel Eusebius za vhodné spojit s duchovními scénami, které by služebnictvo nabádaly ke zbožnému životu.⁷¹²

Úvahy Karla Eusebia z Liechtensteina stojí víceméně osamoceně. Výzdoba zámku v Plumlově, který byl životním stavitelským dílem knížete, je zachována torzovitě, a jestliže by byla vztažena ke slovům knížete, byly by dekorovány pouze pokoje mužského apartmá, neboť celá dochovaná výzdoba plumlovského zámku se nese v duchu profánní tematiky. Tato optika však není šťastnou,

protože také většinu ostatních zámků zdobí světská témata a duchovní scény jsou (až na několik výjimek) koncentrovány výhradně do prostoru kaplí.

Případná distinkce genderových podtextů má tedy mnohem subtilnější charakter a může být závislá na využití jednotlivých částí rezidencí mužem či ženou a vzájemné symbolické komunikaci genderově vymezených teritorií.⁷¹³ Případové studie také ukázaly, že faktické fungování interiérových částí se liší u různých manželských párů, někde manželé užívali společnou ložnici, jinde byly preferovány oddělené prostory apod.⁷¹⁴

Ze souboru patnácti zámeckých rezidencí lze dedukovat jistou míru genderových specifik jen u několika, a to pouze v hypotetické rovině. Předně se malířské celky nedochovaly v úplnosti a můžeme touto cestou uvažovat pouze u zámků v Doudlebech nad Orlicí, Novém Městě nad Metují a Holešově a při jisté licenci též v Libochovicích a Lnářích. Ostatní rezidence charakterizuje příliš fragmentární stav maleb, který je dán buď nerealizováním původních záměrů, nebo následnými stavebními úpravami a změnami. Druhý z uvedených důvodů také víceméně limituje přesnější analýzu lnářského souboru. Ani v Libochovicích není situace přehlednější, neboť i přes existenci inventáře získaná data postrádají jakoukoli relevanci. Inventovaný majetek je vyčíslován v aditivně řazených místnostech označených pořadovými čísly, s několika málo výjimkami. Ty navádějí na počátek knížecího apartmá a jídelnu, lokalizované do východního křídla budovy.⁷¹⁵ Shodou nepříznivých okolností však v těchto partiích zámecké budovy malby zanikly. Lze předpokládat, že knížecí apartmá přecházelo do pokojů severního křídla, kde zdobí stropy série kardinálních ctností. V Doudlebech nad Orlicí čelíme absenci jakéhokoli pramene z doby vzniku malířské výzdoby. Ikonografická skladba výmalby zde napovídá více o reprezentačních vrstvách a hranici mezi veřejnou a privátní sférou než o jakékoli genderové specifčnosti, jejíž aplikování by svou mírou spekulativnosti bylo spíše násilné, ve snaze nalézt podpůrný argument za každou cenu.

Podobně se může jevit situace i v Novém Městě nad Metují, kde opět inventáře pro potřebné období chybí a mladší již ukazují na jinou rodinnou situaci (což bylo podrobně rozebráno v příslušné kapitole). Přece jen si zde ale dovoluji vstoupit na onen tenký interpretační led, neboť malby dvou novoměstských křídel vykazují jisté odlišnosti, které lze vnímat optikou genderu a které, jak doufám, nejsou pouze odrazem vlastního stereotypního náhledu na jednotlivá pohlaví. Hraběcí apartmá se profiluje spíše v severovýchodním křídle, ovládném leslieovskou panegyrikou a válečně-imperiální tematikou. Křídlo ukončuje ložnice s motivem boha Somna. Dámské apartmá by pak leželo v jihozápadním křídle a začínalo oslavou umění prezentovanou výjevem Apollóna a Múz.

Dalšími pokoji pak prolíná tematika spojená s ženami v podobě oblíbených mytologických příběhů odkazujících na ženskou krásu a ctnosti, přičemž vše vrcholí v ložnici. Ta náleží k jednomu z nejskvostněji vybavených místností, což koresponduje s její důležitostí, jak doložily předchozí řádky. Akcent významu prostoru kulminuje v malbě oslavující spojení rodů Leslieů a Dietrichsteinů, kterou lemují pole s exemplary ctnostných žen. Příklady hrdinek reprezentujících ženskou ctnost patřily k oblíbené femininní ikonografii, jak dokazuje již zmíněný příklad lovecké vily v Kratochvíli či zámecké programy v Německu (například zámek ve Wittenbergu).⁷¹⁶ V návaznosti na ložnice, lokalizované na konci apartmánů, se často přidávaly pokoje pro garderóbu. V Novém Městě například jedna klenu-tá místnost bez výzdoby odděluje předpokládanou dámskou ložnici od přístupu do kaple.

Několik slov z hlediska genderu náleží ještě zámku v Holešově. I zde máme k dispozici pouze mladší inventář, který ovšem poskytuje základní genderovou distinkci křídel ve směru od někdejší jídelny. Připustíme-li, že stejné rozdělení existovalo i v předešlých desetiletích, připadala by na první pokoj dámského apartmá milostná scéna Pan a Sýrinx, a hraběcí pokoj Jana Zikmunda z Rottalu by měl na svém stropě výjev Paridova soudu. Mnohem rozsáhlejší výzdoba holešovského zámku však vyzývá k obezřetnosti a opět nelze činit obecné závěry skrze optiku jiného majitele a mladšího inventáře.

Závěrem /

Z výzkumu českých a moravských zámeckých výzdob vyplývá, že mytologická tematika sleduje několik důležitých ideových rovin. Příběhy antických mýtů a postavy antických bohů odkazovaly nejen k narativním schémátům samotným, ale reprezentovaly též přírodní síly a pohyby astrálních těles, připomínaly odvážné skutky velkých mužů a ctnostných žen, a především odpovídaly čteným reprezentačním strategiím aristokratů 17. století. Objednavatelé skrze mytologické syžety upomínali na význačnost svého rodu či vojenské úspěchy s odkazem na legitimitu svého postavení v rámci společenských a mocenských struktur. Ke stejným účelům sloužily také početné svatební alegorie, oslavující nově nabytá území a víru v pokračování rodové kontinuity.

Společný základ všech uvedených ideových rovin, k nimž antická mytologie směřovala, vytvořily zejména italské renesanční a manýristické palácové a vilové komplexy, jejichž výzdoby rezonovaly v celé Evropě raného novověku. Komparace s těmito slavnými realizacemi umožnila lépe interpretovat také sledované české a moravské zakázky, které na ně v mnohém reagovaly jak formálně, tak obsahově.

Ke každému mytologickému příběhu, který byl ve výzdobách šlechtických sídel využit, by však bylo možné snést desítky dalších výkladů. Ukázané cesty a možnosti interpretace těchto výzdob snad do budoucna poskytnou dostatek prostoru pro širší badatelský zájem o českou a moravskou nástěnnou malbu 17. století, která dosud stála spíše stranou odborné pozornosti.

- 1 Zejména Mádl, Martin: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“. Úvaha o malbách Carpofova Tencally v Náměšti nad Oslavou. Umění 59, 2011, s. 214–236; týž: *Quadratura in Bohemia. Receptions and Adaptations*. In: Bleyl, M. – Dubourg Glatigny, P. (eds.): *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*. Berlin 2011, s. 165–178; týž: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*. Umění 59, 2011, s. 350–379; týž (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Staté o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012; týž (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofova a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013. Další dílčí studie k problematice malby druhé poloviny 17. století jsou citovány v příslušných kapitolách a oddílech této knihy.
- 2 Jsem si vědoma komplikací při užití výrazu *rezidence*, neboť je i jako termín spojován s velmi úzkým či naopak velmi širokým významem. V německé historiografii bylo na dané téma sepsáno mnoho textů. Viz například Neitmann, Klaus: *Was ist eine Residenz? Methodische Überlegungen zur Erforschung der spätmittelalterlichen Residenzbildung*. In: Johaneck, P. (ed.): *Vorträge und Forschungen zur Residenzbildung*. Sigmaringen 1990 (= *Residenzforschung* 1), s. 11–43. Jak souhrnně konstatoval Petr Maťa, v současné české historiografii převládá poměrně široké vymezení: „*Termínem šlechtická rezidence jsou v moderní české historiografii zpravidla označována sídla velmi různých kategorií (hrady, zámky, tvrze, letohrádky, paláce, domy), která svou podstatou mohla či měla sloužit k více nebo méně komfortnímu ubytování svých urozených majitelů a jejich okolí, bez ohledu na skutečnost, zda tuto funkci plnila soustavně, pravidelně, výjimečně nebo vůbec ne. Výraz tedy v chápání dnešních historiků dalece přesahuje obecné vymezení slova – rezidence není, či alespoň nemusí být skutečným „bydlištěm“ šlechtice. Rezidenci vymezuje účel, pro který byla zřízena, nikoliv jeho naplnění.*“ Maťa, Petr: *Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*. In: Bůžek, V. – Král, P. (eds.): *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku. České Budějovice 1999* (= *Opera historica* 7), s. 139.
- 3 Kubiček, Alois: *Pražské paláce*. Praha 1946; Svoboda, Jan – Svobodová, Edita: *Antika a Praha (II). Baroko a rokoko*. Zprávy Jednoty klasických filologů 7, 1965, s. 25–44; Poche, Emanuel – Preiss, Pavel: *Pražské paláce*. Praha 1973; Šroněk, Michal – Konečný, Lubomír: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*. Umění 43, 1995, s. 433–441; Horyna, Mojmír (ed.): *Valdštejnský palác v Praze*. Praha 2002; Konečný, Lubomír: *Škréta a Tempesta, Drahomíra a Proserpina*: *Opuscula historiae artium* F 45, 2001, s. 79–82; týž: *Časně do baroka: Baccio del Bianco v Praze*. In: Koziel, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002, s. 102–113; Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (eds.): *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha 2007; Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= *Documenta Pragensia* 28).
- 4 Horyna, Mojmír – Preiss, Pavel – Zahradník, Pavel: *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*. Praha – Litomyšl 2000; Mádl, Martin: *Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka: apartmány v přízemí*. In: týž (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb

- Carpofora a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 479–516; týž: *Katalog nástěnných maleb* [Praha-Troja]. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 517–551.
- 5 Blunt, Anthony: *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Oxford 1940, s. 1–22; Ames-Lewis, Francis: *Introduction*. In: týž – Bednarek, A. (eds.): *Decorum in Renaissance Narrative Art*. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991. London 1992, s. 7; Johnson, Paul-Alan: *The Theory of Architecture. Concepts, Themes & Practices*. New York 1994, s. 227–229; Kroupa, Jiří: *Metodologie dějin umění*. Díl I. Školy dějin umění. Brno 1998, s. 43; Williams, Robert: *Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation*. In: Elkins, J. – Williams, R. (eds.): *Renaissance Theory*. New York 2008, s. 171–173.
 - 6 Lze uvést zejména práce Gombrich, Ernst Hans: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*. In: Kaemmerling, E. (ed.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. I. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1991, s. 377–433; Thimann, Michael: *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen 2002; Cieri Via, Claudia: *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*. Roma 2003.
 - 7 Například Kroupa, Jiří: „*Lieu de plaisance*“ a barokní Morava. *Pronikání a vliv francouzské kultury v architektuře 18. století na Moravě a ve střední Evropě*. Habilitační práce na FF MU. Brno 1993–1994; týž: *Funkce, forma a mentality v raně novověké profánní architektuře*. Památková péče na Moravě 8, 2004, s. 7–22.
 - 8 Miltová, Radka: *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno 2009.
 - 9 Původně jako Sez nec, Jean: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. London 1940 (= Studies of the Warburg Institute 11). V této knize dále používán anglický překlad a novější vydání Sez necovy knihy. Viz Sez nec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1995.
 - 10 Duits, Rembrandt: *The Waning of the Renaissance*. In: týž – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods*. Papers of a Conference in Memory of Jean Sez nec. London 2009, s. 21–41.
 - 11 Na tomto místě by bylo možné jmenovat stovky studií k jednotlivým mýtům. Výběrově lze zmínit alespoň práce Jacoby, Brigitte: *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*. Bonn 1971; Schmitt von Mühlenfels, Franz: *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*. Heidelberg 1972; Saslow, James M.: *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven – London 1986; Salzman, Siegfried (ed.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988; Noireau, Christiane: *La lampe de Psyché*. Paris 1991; Brehm, Christiane: *Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von Antike bis zur frühen Neuzeit*. Inaugural-Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Münster 1996; Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin 1997; Preiss, Pavel: *Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty. Motivy Orfea se zvířaty a stetu ptáků kolem sovy v malířství střední Evropy a českých zemí v baroku*. Praha 2000; Weiland-Pollerberg, Florian: *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*. Petersberg 2004.
 - 12 Fakt, že i na první pohled zřejmý textový zdroj nemusí být tím zásadním, dokládá na Moravě například dnes již neexistující výzdoba zahradního kasina slavkovského zámku. Na stropě kasina ztvárnil Lanzani oblíbený a často zobrazovaný mýtus o Amorovi a Psýché, tedy téma vycházející z příběhů *Zlatého osla* římského spisovatele Lucia Apuleia. O podobě maleb si lze učinit jasnější představu díky dochovanému psanému programu, který je uložen ve fondech Moravského zemského archivu v Brně. Překvapivě však

- program neuvádí žádný tradiční literární zdroj mýtu (tedy zejména Apuleia), ale opírá se o málo známé raněnovověké básnické zpracování, pod nímž je podepsán Ercole Udine a jež bylo vydáno v Benátkách pod názvem *La Psiche*, respektive *Avvenimenti amorosi di Psiche*. Viz Moravský zemský archiv (dále MZA) v Brně, G 436 Rodinný archiv Kouniců Slavkov, kart. 46, inv. č. 336, sign. D47a, f. 321r–322r, *Descrittione delle Pitture fatte dal S. Andrea Lanzani in Austerlitz nel Ritiro del Giardino di S. Ecc: il Sig: Co: di Kaunitz*. Na program upozornila Cecilie Jahodová, která jej též přesně přepsala, přeložila a vyslovila domněnku, že jeho autorem by mohl být sám Andrea Lanzani. Viz Jahodová, Cecilie: *Dějiny obrazů v bývalém Kounickém zámku ve Slavkově*. Disertační práce na FF MU. Brno 1932, s. 8–10. K analýze programu slavkovského kasina viz dále Lorenz, Hellmut: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien 1991, s. 155, 163, pozn. 5; Ronzoni, Luigi A.: *Giovanni Giuliani (1664–1744)*. Bd. I. Wien et al. 2005, s. 50, pozn. 93; Miltová, Radka: *Italští virtuosové na Moravě kolem roku 1700*. In: Lorenz, H. – Kroupa, J. – Miltová, R. – Bohadlo, S.: *Domenico Martinelli. Tvář génia barokní architektury*. Rousínov 2006, s. 38; Zapletalová, Jana: „*Fantastico frescante*“. *Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna*. *Umění* 55, 2007, s. 128–129; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 135–143.
- 13 Výběrově Saxl, Fritz: *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*. Berlin 1927; Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford 1939; Allen, Don Cameron: *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore – London 1970; Gombrich, Ernst Hans: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1972; Guthmüller, Bodo – Kühlmann, Wilhelm (eds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999; Freedman, Luba – Huber-Rebenich, Gerlinde (eds.): *Wege zum Mythos*. Berlin 2001 (= *Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa* 3); Cieri Via, C.: *L'arte delle Metamorfosi*; Freedman, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*. Cambridge 2003; Campbell, Stephen J.: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. Yale 2004; Bull, Malcolm: *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*. London 2005; Freedman, Luba: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*. Cambridge 2011; Muchka, Ivan Prokop – Purš, Ivo – Dobalová, Sylva – Hausenblasová, Jaroslava: *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha 2014.
- 14 Klein, Robert – Zerner, Henri: *Italian Art 1500–1600. Sources and Documents*. New Jersey 1966, s. 121; Blunt, Anthony: *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*. München 1984, s. 79; Gaetgens, Thomas W. – Fleckner, Uwe: *Historienmalerei*. Berlin 1996 (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* 1), s. 23; Hecht, C.: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, s. 269–270; Jakubec, Ondřej: „*Je třeba vyvarovat se veškeré necudnosti*“. *Cenzurní zásahy jezuitů v tiscích Emblematum liber*. In: Bukovinská, B. – Slaviček, L. (eds.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, s. 47.
- 15 Výmluvné jsou například programy a komentáře děl vytvářené na zakázku Ludvíka XIV. „historiografem královských staveb“ Andrém Félibienem. Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 2005, s. 68–72; Milovanovic, Nicolas: *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*. Paris 2005.
- 16 Viz Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 20–33 (s další literaturou k tématu). V našem prostředí sice nebyla učiněna podrobnější sonda do uměleckých knihoven, ale zahraniční studie zřetelný vliv mytografických děl dokládají. Viz zejména McGrath, Elisabeth: *Artists and Mythographic Handbooks: Some Evidence of Use and Ownership*. In: Duits, R. – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009, s. 389–420.

- 17 K problematice mytografií viz zejména Seznec, Jean: *Vincenzo Cartari et les cortèges mythologiques à la fin de la Renaissance*. In: Festschrift für Walter Friedländer zum 60. Geburtstag am 10. März 1933. S. I. 1933, s. 556–570; Allen, D. C.: *Mysteriously Meant*, s. 201–247; Moog-Grünwald, Maria: *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der Ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Heidelberg 1979, s. 20–21; Orgel, Stephen: *The Example of Hercules*. In: Killy, W. (ed.): *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden 1984, s. 26; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 226–256; von Albrecht, Michael: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid – Interpretationen*. Düsseldorf – Zürich 2000, s. 364–365; Thimann, M.: *Lügenhafte Bilder*, s. 37–42; Freedman, L.: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, s. 16; Bull, M.: *The Mirror of the Gods*, s. 22–23; Graziani, Françoise: *Les Dieux en images: représenter, décrire, interpréter à la renaissance*. In: Duits, R. – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009, s. 367–387. Obdobných mytografií vznikalo ale mnohem více. Z dalších je možno zmínit zejména Lubinus, Eilhardus: *Fax Poetica Sive Genealogiae Et Res Præcipvæ Gestæ Deorum Gentilium, illustrium vivorum, Regum Græcorum, & Cæsarum Romanorum, perpetuis tabulis Illustratæ: Omnibus, In Historicis Et Poëtis potissimum cum fructu ac laude versaturis, cum primis utiles, ac propè necessaria*. Rostochii 1517 (s genealogií bohů a héroů, podanou v přehledných tabulkách); Haurech, Iulianus Aurelius: *De Cognominibus Deorum Gentilium Libri tres, varijs locus recogniti, & tertia ferè parte aucti, ad Illustriss. simul & optium Principem, Philippvm Croivm, Arschoti Ducem, Chimaci ac Porceani Principem. Acceßit rerum at verborum Index luculentissimus*. Lovanii 1569; Pomey, Franciscus: *Pantheum Mythicum, Seu Fabulosa Deorum Historia, Hoc Primo Epitomes Eruditionis Volumine Breviter dilucidèque comprehensa, Auctore P. Francisco Pomey è Societate Jesu. Editio Novissima, prioribus correctior, variisque æneis figuris ornata*. Francofurti 1701 (s rytinami jednotlivých božstev).
- 18 Boccaccio, Giovanni: *La Genealogia De Gli Dei De Gentili Di M. Giovanni Boccaccio Con La Spositione De Sensi allegorici delle fauole, & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Tradotta Per M. Gioseppe Betussi Da Bassano*. Venetia 1569. Názvy starých tisků v bibliografických odkazech jsou transliterovány, přičemž velká písmena uvozují i slova tištěná verzálkami.
- 19 Pictorius, Georgius: *Theologia Mythologica Ex Doctiss. uirorum promptuario, labore Pictorij Vill. in compendium congesta. Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus, aut formis, insignibusq; eorundē. Et omnium imaginum explanationes allegoricæ. [...]* Friburgum Briscoicum 1532; týž: *Apotheoseos Tam Exterarvm Gentivm Qvam Romanorvm Deorvm Libri Tres. Nomina, Imagines, & earundem imaginum complectentes allegorias, auctore D. Georgio Pictorio Villingano apud regiam curiam Ensishemij doctore medico*. Basileae 1558.
- 20 Gyraldus, Lilius Gregorius: *De Deis Gentivm varia & multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginib. & cogniminib. agitur, vbi plurima etiā hactenus multis ignota explicantur, & pleraque clarius tractantur*. Basilaee 1548.
- 21 Comes, Natalis: *Mythologiae, Sive Explicationvm Fabvlarvm Libri Decem. In Quibus Omnia Prope Naturalis & Moralis philosophiæ dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse Demonstratur*. Venetiis 1568; týž: *Mythologie, c'est à dire, Explication Des Fables, contenant les genealogies des Dieux, lex ceremoniesde leurs sacrifi ees, Leus gestes, adventures, amours, Et presque tous les preceptes de La Philosophie, naturelle, & morale [...]*. Rouen 1611; týž: *Mythologiae Sive Explicationis Fabvlarvm Libri Decem, In Qvibus Omnia Prope Natvralis Et Moralis philosophiae dogmata in vererum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur: Opus cuiusvíc faculattis studiosis perutile ac prope necessarium. Accessit G. Linocerii Mvsarvm Mythologia, & anonymi observationum in totam de dijs gentium narrationem Libellvs. Adiectae sunt insuper nouissimae huic, post Gemanica & Gallicam, edicioni elegantissimae Deorum imagines, & eruditissimae mythologiae. M. Antonij Tritonij Vtinensis Omnia*

- summo studio, & exquisito labore emendata. Patavii 1616; týž: Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture. Cy Devant Tradvitte Par I. De Montlyard. Exactement Reveüe En Cette Derniere Edition, & augmentée d'un Traitté des Muses; De plusieurs remarques fort curieuses; De diuerses Moralitez touchant les principaux Dieux; Et d'un Abbregé de leurs Images, Par I. Bavdoin. Paris 1627; týž: Mythologiae, Sive Explicationis Fabularvm, Libri decem: In quibus omnia propè Naturalis & Moralis Philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur: Nuper ab ibso Autore recogniti & locupletati. Eivsdem Libri IV. De Venatione. Cum indice triplici, rerum memorabilium, vrbium & locorum à variis heroibus denominatorum, ac plantarum & animalium singulis Diis dicatorum. Opus cuiusuis facultatis studiosis perutile ac propè necessarium: Accessit G. Linocerij Musarum Mythologia, & Anonymi Observationum in totam de Diis Gentium narrationem, Libellus. Genevae 1653.*
- 22 Cartari, Vincenzo: *Le Imagini De I Dei De Gli Antichi Nelle Quali Si Contengo No gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi, Raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari, con la loro esposizione, & con bellissime & accomodate figure nuouamente stampate. Et con molta diligenya riuiste e ricorrette.* Venetia 1580.
 - 23 Armenini poukazuje na skutečnost, že umělci by se neměli v otázce mytologických námětů obracet jen k Ovidiovým *Metamorfózám*, ale také k Boccacciově knize a ke Cartariho práci. McGrath, E.: *Artists and Mythographic Handbooks: Some Evidence of Use and Ownership*, s. 400.
 - 24 Van Mander, Carel: *Het Schilder Boeck waerin Voor eerst de Leerlustige-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderkonst in verscheyden deelen worst voor-gedragen. Daer na in drij deelen t'leven der vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nieuwen Tydts. Eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub Ovidij Nasonis. Met d'uytbeeldinge der Figuren. Alles dienstich ende nut den Schilders, Const-beminders en de Dichters, en alle andere Staten van menschen.* Amsterdam 1618. Kniha vyšla poprvé v roce 1604 a v německém překladu byla publikována roku 1679. Van Mander, Carl: *P. Ovidii Nas. Metamorphosis, Oder: Des verblünten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung: Aus dem Niederländischen, Carls von Mander, Zu Behuf der Edlen Poesi-Kunst und Tugend Liebhabere ins Teutsche übersetzt.* Nürnberg 1679. Viz Spies, Marijke: „*Poeetsche fabriicken en andere allegorieën, eind 16de-begin 17de eeuw.* Oud Holland 105, 1991, s. 228–243.
 - 25 Von Sandrart, Joachim: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden: Aus den Welt-berühmtesten Antichen der Griechischen und Römischen Statuen, auch in Jarmel, Porfido-Stein, Metall, Agat, Onyx, Sardonich und andren Edelsteinen befindlichen Bildereyen, sorgfältig abgesehen, Samt dero eigentlicher Beschreibung, und Erklärung der Heidnischen Tempel-Ceremonien, Auch Vorbildung der Thiere und anderer Sachen, die auf Hieroglyphische und Emblematische Art, nach Weise der Egyptischen Schrifften, schicklich können vorgebracht und auf einen gewissen Verstand gerichtet werden; Deme allen vorgefügt ist, Des Durchleuchtigen Balm-Ordens Der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft auf dem Parnaß aufgestellter Ehren-Tempel.* Nürnberg – Frankfurt 1680.
 - 26 Schreurs, Anna: *Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart.* In: Böhme, H. – Rapp, C. – Rösler, W. (eds.): *Übersetzung und Transformation.* Berlin – New York 2007, s. 475–476.
 - 27 Tritonius, Antonius: *M. Antonii Tritonii Vtinensis Mythologia in qua hæc continentur. Dispytatio de fabula, & fabulari sermone. Fabvlosa exempla ad virtutum & vitiorum feriem reducta, ex Ouidiana Metamorphosi breuiter selecta. Epitome in Ouidij Metamorph. libros, in qua singule fabulæ ita breuiter, & ordinatè suis in locis explicantur, ut à quouis facilè intelligi possint [...].* Bononiae 1560.
 - 28 Herold, Johann: *Heydenweldt Vnd irer Götter anfängcklicher vrsprung, durch was verwhänungen den selben etwas vermeynter macht zugemessen, vmb dero willē, sie von den alten verehert worden [...].* Basel 1554.

- 29 Panofsky, E.: *Studies in Iconology*; Sez nec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*.
- 30 K Harovníkovi viz zejména Herain, Karel Vladimír: *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*. Praha 1915, s. 60–61; Závorková, Marie: *Fabián Václav Harovník*. Památky archeologické 38, 1932, s. 62–69; Šroněk, Michal: *Fabián Václav Harovník. Práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny*. Umění 34, 1986, s. 451–455; týž: *Barokní malířství 17. století v Čechách*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 352; týž – Konečný, L.: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*; Šroněk, Michal: *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a stolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*. Praha 1997, s. 43–47; Svojanovský, Petr: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štětkně*. Zprávy památkové péče 57, 1997, č. 3, s. 78–82; Mádl, Martin: *Fresky Carpofoara a Giacoma Tencally v kontextu středoevropské malířské produkce*. In: týž (ed.): *Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 133; Mazač, Vít: *Dílo Karla Škréty ve vztahu k nástěnnému malířství jeho současníků a následovníků*. In: Stolárová, L. – Hodečková, K.: *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*. Praha 2013, s. 223–242.
- 31 Šroněk, M.: *Pražští malíři 1600–1656*, s. 43–47.
- 32 Na základě formální analýzy a srovnání s malbou na zámku v Jemništi dílo se Schefflerem spojil Blažiček, Oldřich Jakub: *F. V. Harovník a rokoková nástrovní freska v náhodském zámku*. Památky. Historie 43, 1948, s. 86. Malba znázorňuje apoteózu Ottavia Piccolominiho, který vstupuje na Olymp za doprovodu bohů Chrona a Marta. Vedle nich Minerva s Dianou zahánějí neřesti. Za Piccolominim kráčejí putti s rodovým erbem a čtyři kardinální ctnosti. U Olympského chrámu věčné slávy pak trůní Jupiter s Junonou. Doprovodné symboly ústřední malby akcentují Piccolominiho společenský a majetkový status (rodový erb, knížecí čapka, klobouk vévody z Amalfi, Řád zlatého rouna a Řád svatého Štěpána). Dosavadní popisy malby viz in Wirth, Zdeněk: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Náhodském*. Praha 1910, s. 83–84; Kubeš, Jiří: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*. Disertační práce na FF JU. České Budějovice 2005, s. 54.
- 33 Nejpodrobněji o stycích Piccolominiho a Leslieho pojednává Worthington, David: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*. Leiden 2004, s. 217, 246n.
- 34 Přerodělování valdštejnského a trčkovského majetku probíhalo od dubna 1634 do dubna 1635. Hlavní část statků připadla vůdčím aktérům spiknutí, generálům Matyáši Gallasovi (Frydlant, Liberec, Smiřice), Janu z Aldringenu (Teplice v Čechách) a Ottaviu Piccolominimu (Náhod). Menší odměny získali důstojníci nižší šarže, Walter Leslie (Nové Město nad Metují), Rudolf Colloredo (Opočno) a dále pak Walter Butler (Doksy a Zelená Hora ve Slezsku), Dionýzos Mac Daniel (Jeníkov) a Jan Gordon (Smidary, Skřivany). Skupina nižších důstojníků, která popravu přímo vykonala (v čele s Walterem Deverouxem), zůstala bez odměny a teprve po vytrvalém tlaku na konfiskační komisi dosáhl alespoň Walter Deveroux satisfakce v podobě menších trčkovských statků Dobrovítov, Chlum a Krchleby. Bílek, Tomáš V.: *Dějiny konfiskací v Čechách po r. 1618. Část II*. Praha 1883, s. 678–684, 732–832, 858–870; Janáček, Josef: *Valdštejn a jeho doba*. Praha 1978, s. 528; Knoz, Tomáš: *Pobělohorské konfiskace. Moravský průběh, středoevropské souvislosti, obecné aspekty*. Brno 2006, s. 405–406, 683.
- 35 Vlček, Pavel: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha 1999, s. 391–392.
- 36 M. [Mádl, Karel Bohumil]: *Zámek v Novém Městě nad Metují*. Zlatá Praha 28, 1911, č. 32, s. 378; Guth, Karel: *Nové Město nad Metují*. Krása našeho domova 8, 1912, s. 20–21; Žáka-vec, František: *Dílo Dušana Jurkoviče*. Praha 1929; Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*; Voborník, Jan: *Josef Bartoň-Dobenín a Nové Město n. Met*. In: Fryček, V. (ed.): *Náhodsko. K sedmdesátým narozeninám svého dlouholetého předsedy pana Cyrila Bartoně-Dobenína*.

- Náchod 1933, s. 105–116; Mannsbarth, Jan: *Nové Město nad Metují*. Praha 1947; Pavel, Jakub: *Nové Město nad Metují. Městská památková rezervace, státní zámek a památky v okolí*. Praha 1962; Juránek, Jan – Branný, Karel: *Nové Město nad Metují*. Praha 1976, s. 66–75; Paukrťová, Zdeňka: *Nové Město nad Metují*. Pardubice 1988; Lancinger, Luboš – Svoboda, Ladislav: *Stavební proměny zámeckého areálu v Novém Městě nad Metují*. Průzkumy památek 1, 1994, s. 77–102; Šroněk, M.: *Pražští malíři 1600–1656*, s. 43–47; Panoch, Pavel: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*. Sborník 9, 2011, s. 37–52.
- 37 Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*. Výčet základních témat je zopakován in Juránek, J. – Branný, K.: *Nové Město nad Metují*, s. 71.
- 38 Panoch, P.: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*.
- 39 Aktuálně jsou publikovány první výsledky výzkumu. Viz Nokkala Miltová, Radka: *Ex Bello Pax. Oslava Waltera Leslieho v malbách na zámku v Novém Městě nad Metují*. *Opuscula historiae artium* 64, 2015, s. 32–48.
- 40 Uvažovaná struktura rezidence se tu opírá zejména o ikonografii maleb, která podle dobových zvyklostí korespondovala s jednotlivými částmi zámeckého sídla. Ideální by samozřejmě bylo porovnat ji s inventářem zámku, který by zachycoval stav rezidence po smrti Waltera Leslieho. Ve Státním oblastním archivu v Zámrsku je uložen Rodinný archiv Leslieů, který obsahuje testament Waltera Leslieho a doklad o zřízení fideikomisu na panství Nové Město nad Metují a statku Čermná v Kladsku, avšak nikoliv inventář pozůstalosti. K dispozici je pouze tehdejší soupis stříbrných předmětů. Nejstarší dochované inventáře zámku v tomto fondu jsou datovány teprve do let 1738 a 1761 (inv. č. 318, 432). Valenta, Aleš: *Rodinný archiv Leslieů, Nové Město nad Metují 1638–1869*. Zámorsk 2013 [inventář archivního fondu č. 8899 uložený in Státní oblastní archiv v Zámrsku]. Případné další prameny vztahující se k zámku v Novém Městě nad Metují by mohly být zahrnuty ve fondu Velkostatek Nové Město, uloženém v témže archivu. Fond je však nezpracovaný a nepřístupný a podle základních popisů obsahuje rovněž až mnohem mladší materiály.
- 41 Panoch, P.: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*, s. 38–39.
- 42 Typotius, Jacobus – Boetius de Boodt, Anselmus: *Symbola Diuina & Humana Pontificvm. Imperatorvm. Regvm [...]*. Tome I–III. Pragae 1601–1603; Konečný, Lubomír: *Jakob Typotius – Anselm Boetius de Boodt: Symbola Divina*. In: Evans, R. J. W. – Spicer, J. (eds.): *Pragum 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Freren 1988, s. 435; Bukovinská, Beket – Konečný, Lubomír: *Zwei Kaiser mit ihren Impresen – eine Zeichnung von Aegidius Sadeler*. *Studia Rudolphina* 9, 2009, s. 127–132. Emblematickou složku maleb v Novém Městě nad Metují rozebral Panoch, P.: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*.
- 43 Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 67–68; Martindale, Andrew: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*. London 1979. Jednu z možností by mohla představovat série chiaroscurových dřevořezů Andrey Andreaniho publikovaná v počtu devíti listů roku 1599. Karpinskí, Caroline (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVIII. Italian Chiaroscuro Woodcuts. New York 1983; táž: *Mantegna's "Triumphs" in Andreani's Form*. *Apollo* 153, 2001, s. 39–46.
- 44 Ztvárnění tohoto ovidiovského mýtu s největší pravděpodobností nevychází z žádné ilustrované edice Ovidiových *Metamorfóz*, nýbrž se patrně opírá o dosud neznámou variantu z mnohočetné produkce volné grafiky. Většina známých ilustrovaných cyklů pracuje s odlišným kompozičním konceptem.
- 45 Freedman, L.: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, s. 198.
- 46 Baudi di Vesme, Alessandro – Dearborn Massar, Phyllis: *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*. New York 1971; Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 182; Talbierska, Jolanta: *Stefano della Bella (1610–1664). Akwaforty ze zbiorów gabinetu rycin Biblioteki*

- uniwersyteckiej w Warszawie / *Etchings from the Collection of the Print Room of the Warsaw University Library*. Warszawa 2001, s. 85–88.
- 47 Popisy boha Somna přinesli všichni významní mytografové. Viz například von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, s. 116–118; Volpi, Caterina: *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*. Roma 1996, s. 336.
- 48 Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 64; Panoch, P.: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*, s. 41.
- 49 Tamtéž.
- 50 Robertson, Clare: *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45, 1982, s. 160–181; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 288–301; Cieri Via, C.: *Larte delle Metamorfofi*, s. 45.
- 51 Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 182; Talbierska, J.: *Stefano della Bella (1610–1664)*, s. 85–88.
- 52 Na rytinu upozornila Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 67, 68.
- 53 Titulní list a další rytiny Johanna Friedricha Greutera z Ferrariho traktátů jsou publikovány a interpretovány například in Falk, Tilman (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*. Vol. XII. Conrad Grale to Johann Georg Guttwein. Amsterdam 1983, s. 89–90.
- 54 Ferrari, Ioannes Baptista: *De Florvm Cvltvra Libri IV*. Romae 1633, rytina č. 46.
- 55 Šroněk, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 452.
- 56 Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 64.
- 57 Worthington, D.: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, s. 265–266.
- 58 Šroněk, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 452.
- 59 Identifikace ripovských personifikací detailně provedl Michal Šroněk. Upozornil také na fakt, že Harovník toto kompendium vlastnil a často používal. Tamtéž, s. 451–455. Informace o Harovníkově závěti a seznam jím vlastněných děl viz in Herain, K. V.: *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, s. 60–61.
- 60 Podle obou grafických listů pak také vznikly malby. K tomuto Testovu cyklu viz Sutherland Harris, Ann – Lord, Carla: *Pietro Testa and Parnassus*. The Burlington Magazine 112, 1970, No. 802, s. 15–21. Popularitu tohoto grafického listu dokládá více příkladů jeho využití v podobě předlohy; rytina se stala vzorem mimo jiné pro výmalbu zámku v Meiselbergu od Josefa Ferdinanda Fromillera (Thaler, Herfried: *Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers*. Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1994/1995, s. 113, 118, 126) či pro malbu Johanna Georga Greinera na zámku v Plumlově (Togner, Milan: *Malířství 17. století na Moravě*. Olomouc 2010, s. 106–111).
- 61 Komparaci s Testovou kompozicí provedla již Marie Závorková, přičemž publikovala jinou z variant grafických přepisů Testovy Dido, konkrétně list Giovannioho Giacoma Rossiho. Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 66, 68.
- 62 Tamtéž, s. 69 (zde je uvedena Bariho verze podle Enea Vica).
- 63 Spike, John T. (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XXX. Italian Masters of the Sixteenth Century – Enea Vico. New York 1985, s. 42–45. Zajímavou interpretaci přinesl Christopher L. C. E. Witcombe, když poukázal na možnou ideovou souvislost tématu Lukrécie, dané rytiny a Sacco di Roma. Příběh Lukrécie byl při plenění Říma následován římskými ženami a tento grafický list by mohl představovat aluzi na podobný typ znásilnění a alegorii plenění Říma obecně. Witcombe, Christopher L. C. E.: *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. Turnhout 2008, s. 92–93, obr. 2.11 na s. 71.
- 64 Novější reprodukce mědirytiny Eney Vica a Rossa Fiorentina vytvořili ve druhé polovině 16. století Étienne Delaune a Benedetto Stefani.
- 65 V programu wittenberské výzdoby dámských pokojů z počátku 16. století byly tematizovány okruhy manželské lásky a ženských ctností v podobě věrnosti, skromnosti a cudnosti.

- Hoppe, Stephan: *Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen*. In: Hirschbiegel, J. – Paravicini, W. (eds.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart 2000, s. 156.
- 66 Wildenstein, Georges: *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*. Gazette des Beaux-Arts 46, 1955, s. 136; Rosenberg, Pierre – Prat, Louis-Antoine: *Nicolas Poussin. 1594–1665*. Paris 1994, s. 196. K Poussinově malbě Helms, Knut: *Eine Schicksalsallegorie des Nicolas Poussin: „Die Bitte Phaetons“ in Berlin*. Jahrbuch der Berliner Museen 42, 2000, s. 165–186.
- 67 Falk, T. (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, XII, s. 86; Lechner, Gregor Martin – Telesko, Werner: *Lieben & Leider der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik*. Göttweig 1992, s. 42–43, kat. č. 18.
- 68 U Závorkové je mylně zmíněn grafický list z cyklu ovidiovských ilustrací Antonia Tempesty z roku 1606 a námět není specifikován (je uveden pouze přípis rytiny). Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 68. Výjev ale čerpá se slavných ilustrací Johanna Wilhelma Baura, publikovaných ve Vídni roku 1641. *Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg Auff Merckenstein Potenstein. Khunigsprun. Getzendorff Unnd Grossa Herren zu Ilmau Unnd Obren Weyssenbach Der Rom: Kay: May: Rath & Unnd Beysitzer Der N. O. Land. Meinem Genedigen Unnd Gepietenden Herren D. D. D. Johann Wilhelm Baur Inventor*. Viennae 1641. Dosaž vlivu Baurových ilustrací byl umocňován jejich reedicemi. Kopie Baurových rytin vytvořil rytec Abraham Aubry pro několik norimberských vydání, konkrétně Paula Fürsta z doby kolem roku 1680 a vdovy po něm z roku 1687 (*Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher das ist, Hundert und Fünffzig neue Kunstreiche KupfferBildunge, aus des zwar Heidnischen aber Sinnreichen Poeten Ovidiü Fünffzehen Büchern von seltzamer verwandlung der Gestalten, Allerhand der guten Künste Liebhabern, als Mahlern, Kupffersstechern, Bildhauern, Stein: und Formschneidern, Gold: und Silberschmidern, Eisenschneidern und Waxposieren, auch allen dergleichen Künstlern zum dienst und nutzen erfunden, und mit Teutschen reimem öffentlich heraußgegeben, Durch den Kunstberühmten Johann Wilhelm Baur Inventirt und Durch Abraham Aubry in Kupfer gestochen*. Nürnberg [ca 1680]; *Bellissimum Ovidii Theatrum pulcherimae P. Ovidii Nasonis Poetae admodum ingeniosi (qui, teste Hieronymo Wolfio, tanquam Mosis discipulus, de mundi Creatione cecinit) historiae. Exejus Libris XV. Metamorphoseos desumtae à Celeberrimò Sculptore, Giulhelmo Bauern/ olim inventae & ari incisae. Nunc Summa cum Diligentia in usum illorum, qui artem pingendi & sculpendi. Non tàm diligunt, quàm amant recusa*. Norimbergae 1687), a další kopie podle Baura (některé z ruky Melchiora Küssela) vznikly pro edice augsburské, vydané v letech 1681 a 1709 (*Ovidiü Nasonis Metamorphosis Oder Ovidiü Des Poeten Wvnderliche Verenderung Verschiedener Gestalden An Tag Gegeben Und Verlegt*. Augspurg 1681; *Des vortrefflichen Römischen Poëtens Publii Ovidiü Nasonis Metamorphoseon, Oder: Funffzehen Buecher Der Verwandlungen, Ehmahlen durch den berühmten Wilhelm Bauer in Kupffer gebracht; nun aber Demselben, zu besserer Verstaendnus, der Inhalt solcher Sinn-reichen Lehr-Gedichte, aus dem Lateinischen in Deutscher Sprache summarisch beygefüegt: Allen Mahlern, Kupffersstechern, Goldschmiedern, Bildhauern und andern, so mit der Bildungs-Kunst umgehen zu Dienst und Nutzen ausgefertigt und verlegt durch Jeremias Wolff, Kunst-Haendlern*. Augspurg 1709. K rytinám Johanna Wilhelma Baura a tisku viz dále Bonnefoit, Régine: *Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*. Tübingen – Berlin 1997, s. 111–113; Huber-Rebenich, Gerlinde: *Metamorphosen der „Metamorphosen“: Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*. Rudolstadt – Jena 1999, s. 60.
- 69 Thuillier, Jacques – Brejon de Lavergnée, Barbara – Lavalle, Denis: *Vouet. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990 – 11 février 1991*. Paris 1990.
- 70 Vouetovo plátno s Merkurem a Grácií se dnes nachází v Národním uměleckém muzeu M. K. Čiurlionise (Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus) v litevském Kaunasu. Ke grafice viz tamtéž, s. 134.

- 71 Rytina je jediným dostupným dokladem o Vouetově malbě, kterou si objednala anglická královna Henrietta Marie pro strop paláce v Oatlandu. Crelly, William L.: *The Painting of Simon Vouet*. Yale 1962, s. 85; Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 77–78.
- 72 Tradice vychází z Vergiliova podání, podle něhož bohyně Kybelé přijala Kreúsu do svého průvodu a ochránila Aeneovy loď před Turnovým útokem. Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 259.
- 73 *Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg*.
- 74 Ovidius připomíná v textu *Metamorfóz* veškerou antickou mytologií, včetně homérovských ság.
- 75 Worthington, D.: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, s. 205–206.
- 76 Maťa, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Praha 2004, s. 94, 148, 462–463. Nejobsažněji se Lesliemu věnoval Worthington, D.: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, s. 133–284. K Leslieho sebereprezentaci v Ptuji viz Vidmar, Polona: *Under the Habsburgs and Stuarts: The Leslies' Portrait Gallery in Ptuj Castle, Slovenia*. In: Worthington, D. (ed.): *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe 1603–1688*. Boston 2010, s. 215–233.
- 77 Worthington, D.: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, s. 179.
- 78 Kropáček, Jiří et al.: *Výzdoba Valdštejnského paláce*. In: Horyna, M. (ed.): *Valdštejnský palác v Praze*. Praha 2002, s. 229–234.
- 79 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 218–226.
- 80 Petráňová, Lydia – Petráň, Josef: *Funkční vybavení aristokratického sídla*. In: Petráň, J. (ed.): *Dějiny hmotné kultury. Díl II/1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*. Praha 1995, s. 307; Kutscher, Barbara: *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis*. Frankfurt am Main et al. 1995.
- 81 Von Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1985, s. 340–342. K Armeniniho traktátu viz dále Williams, Robert: *The Vocation of the Artist as Seen by Giovanni Battista Armenini*. *Art history* 18, 1995, s. 518–536; Pierguidi, Stefano: *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*. *Letteratura & arte* 11, 2013, s. 9–27.
- 82 Thimann, M.: *Lügenhafte Bilder*, s. 72.
- 83 Armenini, Giovanni Battista: *On the True Precepts of the Art of Painting*. Edited and translated from the Italian with an introductory study, critical and historical notes, and bibliography by Edward J. Olszewski. New York 1977, s. 222; týž: *De' veri precetti della pittura. Con note di Stefano Ticozzi*. Sala Bolognese 1982, s. 232–233.
- 84 Velký prostor jednotlivým příběhům věnuje například Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architettvra, Di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore, Diuiso in sette libri. Ne' Qvali Si Discorre De la Proportione. De'Lumi. De'Moti. De la Prospettiuu. De'Colori. De la prattica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. Con vna tauola de'nomi de tutti li Pittori, Scoltri, Architetti, & Moderni. Al Serenissimo Duca Di Savoia. Con Priuilegio de la Santità di N. S. Papa Gregorio XIII. & de la Maestà Catholica del Rè Filippo*. Milano 1585. Jako vhodné motivy pro výzdobu zahradních parterů a míst k odpočinku („Quali pitture vadano dipinte intorno à fonti, ne'giardini, nelle camere, & altri lnochi di piacere, & ne gli instrumenti musicali“) zde uvádí ovidiovské báje, příběhy proměn a lásek bohů, nymfy měnící se ve vodu či stromy. Dále navrhuje varianty témat jako střídání času, měsíců a ročních dob a také náměty triumfů, hostin bohů, slavností a tance. Viz tamtéž, s. 344–346. Některé pasáže z traktátu zmiňoval též Gombrich, E. H.: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, s. 390.
- 85 Jakubec, Ondřej: *Patriarchální a vladařská autorita ve výzdobě rožmberské Kratochvíle: směrem k genderovému výkladu renesanční vily*. In: týž – Miltová, R. (eds.): *Umění*

- a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění. Brno 2013, s. 17–41 (s bohatou literaturou k problematice).
- 86 K malbám lobkovického paláce viz Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 65; Svoboda, J. – Svobodová, E.: *Antika a Praha (II)*, s. 28; Šroněk, M. – Konečný, L.: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*, č. 5, s. 435–437; Šroněk, M.: *Pražští malíři 1600–1656*, s. 8.
- 87 Solisovy ilustrace byly věleny zároveň do tří frankfurtských edic *Metamorfóz*, a to básníka Jacoba Micylla, Johanna Posthia z Gemersheimu a Johanna Sprenga. *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha In Ovidii Metam. Lib. XV. Qvibus accesserunt Vergilij Solis figuræ elegantiss. & iam primùm in lucem editæ. Schöne Figuren, auß dem fürtrefflichen Poeten Ouidio, allen Malern, Goldtschmidten, vnd Bildthauwern, zu nutz vnnnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis, vnnnd mit Teutschen Reimen kürztlich erkläret, dergleichen vormals im Truck nie außgangen, Durch Johan. Posthium von Germerßheim*. Francofurti 1563; *Metamorphoses Ovidii, Argvmentis Qvidem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegorijs Elegiaco uersu accuratissimè expositæ, summaq; diligentia ac studio illustratæ, per M. Johan. Sprengivm Avgvstan. Vnà cum uinis singularum transformationum Iconibus, à Vergilio Solis, eximio pictore, delimeatis*. Francofurti 1563.
- 88 Jiné řešení zvolil Harovník také v případě Únosu Európe v obou rezidencích. Další drobná ovidiovská pole lobkovického paláce odpovídají rytinám Jeana Le Pautra (důsledně zejména Venuše a Adónis či Apollón a Dafné). Préaud, Maxime: *Inventaire du fonds français*. Tome XII. Jean Lepautre. Partie 2^{me}. Paris 1999, s. 109, 112.
- 89 Ke čtveru ročních období, které vytvořil Nicolas Perelle podle Simona Voueta, viz Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 41.
- 90 K osudům Losyů viz Zelenková, Petra – Mádl, Martin: *The Destruction of Piuro and the Rise of the Losy of Losinthal Family on the Thesis Broadsheet after Johann Fridrich Hess of Hestic from 1667 / Zkázka Piura a vzešup Losyů z Losinthalu na univerzitní tezi podle Jana Bedřicha Hesse z Hestic z roku 1667*. Bulletin of the National Gallery in Prague 12–13, 2002–2003, s. 6–24 / 110–123; Mádl, Martin: *Johann Anton Losy von Losinthal. Un musicista tra Piuro e Praga. Mezinárodní seminář Piuro (Sondrio), 13. 11. 2007*. Bulletin Uměleckohistorické společnosti v českých zemích 19, 2007, č. 2, s. 20–21; Zelenková, Petra – Mádl, Martin: *The Celebration of the Losy of Losinthal Family on the Thesis Print from 1667*. Journal of the Lute Society of America 36, 2003, s. 49–86; Scaramellini, Guido: *Il piurasco Giovan Antonio Losio, musicista barocco in Boemia*. Clavenna. Bolletino del Centro di Studi Storici Valchianvennaschi 42, 2003, s. 91–100.
- 91 Svojanovský, P.: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni*, s. 80; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 468; Županič, Jan: *Losyové z Losinthalu*. Heraldická ročenka 25, 1999–2000, s. 127–131; Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 372, 609; Zelenková, P. – Mádl, M.: *The Destruction of Piuro*, s. 9–10. Jan Antonín Losy z Losinthalu se zasloužil o výstavbu pražského paláce v dnešní Hybernské ulici a rodové kaple v pražském kostele Neposkrvněného početí Panny Marie při klášteře irských františkánů, kde byl pak také pohřben. Jeho syn, Jan Antonín Losy z Losinthalu mladší, proslul zejména jako hudebník a loutnista.
- 92 Svojanovský, P.: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni*, s. 80; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 468.
- 93 Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. VIII. Prachiner Kreis. Prag 1840, s. 89; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 468.
- 94 Ve středovém obdélném poli kaple je zobrazen svatý Florián zachraňující město a zámek Štěkeň před ničivým požárem.
- 95 Na základě přesvědčivé formální analýzy malbu Harovníkovi připisal Svojanovský, P.: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni*, s. 78–82.

- 96 K výzdobě ve Štěkni v kontextu iluzivní malby v Čechách viz Preiss, Pavel: *Baroková iluzivní malba architektury a Čechy*. In: Libal, D. – Vilímková, M. (eds.): *Umění věků. Sborník k sedmdesátým narozeninám profesora Dr. Josefa Cibulky*. Praha 1956, s. 175; Mádl, Martin: *Malířská výzdoba barokních šlechtických rezidencí v Čechách*. In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= *Documenta Pragensia* 28), s. 247; týž: *Quadratura in Bohemia*; týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století*. In: Daniel, L. – Hradil, F. (eds.): *Město v baroku, baroko ve městě. Olomouc 2013 (= Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy, 2012, supplementum 304)*, s. 148, 171, pozn. 4, 5.
- 97 Nápisy v kartuších: TRIANVS VLPIVS CÆS: – SEVERVS SEPTIMIVS CÆS: – MARCVS ANTONIVS CÆS: – MAXIMINVS CÆS: – DECIVS CÆSAR – AVRELIANVS CÆS: – DIOCLETIANVS CÆS: – CONSTANTINVS MAGNVS CÆS: – VALENTINIANVS CÆS: – THEODOSIVS MAIOR – GRATIANVS CÆS: – IVSTINIANVS CÆS: – M. T. CICERO – SCIPIO AFRICANVS – POMPEIVS MAGNVS – GOTOFRVDVS DE BVIION – NINVS PRIMVS MONARCHA – CIRVS 2. MONARCHA – ALEXANDER 3. MONARCHA – IVLIVS CÆSAR 4. MONARCHA – D: OCT: AVGVSTVS – TIBERIVS CÆ: – C. CALIGVLA CÆS: – D. CLAVDIVS CÆ – NERO CÆSAR – SERGIVS GALBA CÆS – M. SILVIVS OTHO CÆS: – AVLLVS VITTELIVS CÆ: – D. VESPASIANVS CÆS: – D: TITVS CÆS: – FLAVIV DOMITIANVS CÆS: – ADRIANVS ELIVS CÆS:.
- 98 Svojanovský, P.: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni*, s. 80.
- 99 Malby byly prodány ve dvacátých letech 17. století Karlu I. a později přesunuty do Španělska, kde však padly za obětí požáru Alcázaru v roce 1734. Chiari, Maria Agnese: *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*. Venezia 1982, kat. č. 34–43, s. 70–73; Zimmer, Jürgen: *Aus den Sammlungen Rudolfs II.: „Die Zwölff Heidnischen Kayser sambt Iren Weibern“*. Mit einem Exkurs: Giovanni de Monte. *Studia Rudolphina* 10, 2010, s. 7–47.
- 100 Braun, Edmund W.: *Cyrus*. In: Schmidt, O. (ed.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. III. Buchpult–Dill. Stuttgart 1954, sl. 899.
- 101 De Hoop Scheffer, Dieuwke (ed.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Vol. XLVI. Maarten de Vos. Amsterdam 1995, s. 172–173; Braun, E. W.: *Cyrus*, sl. 909–911. Místo Nína se někdy ve čtveřici objevuje Nebukadnesar a místo Kýra Dareios. Herbst, Arnulf: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*. In: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 1970, Bd. 106, s. 243–244.
- 102 De Strada, Octavius: *Neue Keyser Chronick: Das ist, Warhaffte und vollkommene Beschreibung aller Römischen Keyser, so wol deren gegen Nider- als gegen Auffgang: von C. Julio Caesare, dem Ersten Römischen Monarchen, biß auff jetztregierende Keyserl. May. Ferdinandum II. und das Jahr 1628 [...]*. Franckfurt 1629; Herbst, A.: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*, s. 245.
- 103 Herbst, A.: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*, s. 245–246, obr. 12.
- 104 Čtyři monarchové – Mínós, Kýros, Alexandr Veliký a Julius Caesar – se objevují na jantarovém trůnu pro císaře Leopolda I. (kolem roku 1677). Polleroß, Friedrich B.: *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*. In: Feuchtmüller, R. (ed.): *Welt des Barock*. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Wien 1986, s. 99.
- 105 K brněnskému Parnasu viz zejména Stehlík, Miloš: *Brněnský Parnas J. B. Fischera z Erlachu*. In: Kotrbová, A. et al.: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Brno 1960, s. 22–23; týž: *Kašna Parnas od Johanna Bernard Fischera z Erlachu*. Brno 1996, s. 15–16; Krsek, Ivo – Kudělka, Zdeněk – Stehlík, Miloš – Válka, Josef: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 343–348; Prange, Peter: *Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723)*. Salzburg 2004, s. 100–101; Svobodová, Jana: *Parnas a Merkur. Dvě*

- městské kašny na pamětních tiscích Ignaze Johanna Bendla. In: táž (ed.): Baroko. Příběhy barokního Brna. Brno 2009, s. 51; Sviták, Zbyněk: „Director operis“ kašny Parnas. In: Svobodová, J. (ed.): Baroko. Příběhy barokního Brna. Brno 2009, s. 45–49.
- 106 K dílu Crispijna de Passeho viz Veldman, Ilja M.: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670). A Century of Print Production*. Rotterdam 2001; týž: *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*. Eds. Peter Fuhring, Ger Luijten, Chris Schuckman and Jan Van der Stock. Rotterdam 2001 (= Studies in Prints and Printmaking 4).
- 107 Rytiny Crispijna de Passeho byly vydávány opakovaně v dalších edicích *Metamorfóz*. Pro komparaci s malbami ve Štětkni uvádím vydání z Kolína nad Rýnem z roku 1607. *P. Ovid Nasonis XV. Metamorphoseon Librorv[m] figuræ elegantissime, a Crspiano Passæo: laminis æneis incisæ. Qvibvs Svbinvcta Svnt Epigramata latine ac germanice conscripta, fabularúm omnium súmmam breúiter ac erúдите comprehendentia aútoře. Gvilhelmo Salsmanno S. Theologiæ Apúd Agrippinenses Doctore, ac Poëta Laureato Prostant [...]*. Coloniae 1607, s. 14 (Merkur a Argos), s. 36 (Pýramos a Thisbé), s. 72 (Mínos a Skylla), s. 76 (Meleagros a Atalanta). Rytiny jsou reprodukovány rovněž in Veldman, I. M.: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670)*, s. 324, obr. 129; s. 335, obr. 150; s. 352, obr. 184; s. 354, obr. 189.
- 108 Polleroß, F. B.: *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*, s. 99.
- 109 Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 164.
- 110 De Hoop Scheffer, D. (ed.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, XLVI, s. 172–173.
- 111 Série byla znovu vydána jako součást souborného díla Jeana Le Pautra. Viz Le Pautre, Jean: *Ceuvres D'Architecture. Architecte, Dessinateur & Graveur du Roi*. Tome II. Contenant les Portes, Cheminées, Lambris, Alcoves, Cabinets, Portails d'Eglise, Clôtures de Chapelle, Portes de Choëur, Retables d'Autel, Tabernacles, Soleils, Plaques, Eau-Benitiers, Chaires à prêcher, Oeuvres & Bancs de Marguilliers, Confessionaux, Sépultures, Epitaphes, & Tombeaux. Paris 1751. K recepci Le Pautrový grafiky viz Wilke, Thomas: *Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung*. In: Castor, M. A. – Kettner, J. – Melzer, C. – Schnitzer, C. (eds.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin 2010, s. 419–432.
- 112 Milovanovic, Nikolas: *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV.*, s. 98, 109–110; *Louis XIV. L'homme et le roi. Fastes royaux. La collection des tapisseries de Louis XIV*. Paris 2009, s. 16–18; Milovanovic, Nicolas: *Les sources textuelles des peintures*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 178–179; týž: *Grands hommes et femmes fortes dans les Grands Appartements*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 270–271.
- 113 K osobnosti Carpofoora Tencally a jeho dílu viz zejména Stehlík, Miloš: *K autorství nástrojných maleb v náměštiské zámecké knihovně*. Zprávy památkové péče 18, 1958, č. 3–4, s. 131–132; Kitlitschka, Werner: *Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung*. Arte Lombarda 12, 1967, s. 105–126; týž: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofoora Tencallas nördlich der Alpen*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, s. 208–231; týž: *Carpofoora Tencalla. Ein Maler vom Hofe Kaiser Leopolds I*. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 25, 1972, s. 9–11; týž: *Carpofoora Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz*. Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 27, 1973, s. 139–144; Smýkal, Milan: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*. Diplomová práce na FF UJEP. Brno 1975; Řehulka, Evžen: *Malířské dílo Carpofoora Tencally na Moravě*. Diplomová práce na FF UJEP. Brno 1977; Ganz, Jürg: *Zur Tätigkeit des Malers Carpofoora Tencalla südlich der Alpen*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, s. 52–68; Kühenthal, Michael – Zunhamer, Martin: *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofoora Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972–1980*. München – Zürich 1982 (= Arbeitshefte Bayerisches

- Landesamt für Denkmalpflege 12); Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofofo Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a. d. Oslava*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, s. 303–320; Brunner, Walter – Kaiser, Barbara: *Schloß Trautenfels*. Trautenfels 1992, s. 121–142; Medvecký, Jozef: *K počiatkom činnosti Carpofofo Tencalu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia*. Ars, 1994, s. 237–314; Fidler, Petr: *Tencalla, Carpofofo*. In: Horová, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Sv. II. N–Ž. Praha 1995, s. 851–852; Möseneder, Karl: *Stuckdekoration und Deckenmalerei*. In: týž (ed.): *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995, s. 149–237; Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Carpofofo Tencalla*. In: Turner, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. XXX. Summonte to Tinne. London 1996, s. 454; táž: *Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofofo Tencallas in Schloß Troia*. In: Vlnas, V. – Sekyrka, T. (eds.): *Ars baculum vitae*. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Praha 1996, s. 143–149; Mollisi, Giorgio: *Carpofofo Tencalla: un ciclo di affreschi sconosciuto*. Arte lombarda. Nuova serie, 1998, n. 1, s. 39–49; Proserpi, Ivano: *I Tencalla di Bissone*. Lugano 1999 (= *Artisti dei laghi*. Itinerari europei 4); Štěpánková, Veronika: *Malířská tvorba Carpofofo Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*. Rigorózní práce na FF UP. Olomouc 2005; Mollisi, Giorgio – Proserpi, Ivano – Spiriti, Andrea: *Carpofofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*. Milano 2005; Medvecký, Jozef: „*Man fand bey ihm eine richtige Zeichnung, ein vernünftiges Kolorit, und sinnreiche Zusammensetzungen...*“ *Carpofofo Tencallas Deckenmalereien auf der Burg Červený Kameň*. In: Mádl, M. – Šeferisová Loudová, M. – Wörgötter, Z. (eds.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Zentraleuropa*. Sborník z konference konané v Brně a v Praze 27. 9. – 1. 10. 2005. Praha 2007, s. 189–195; Mádl, Martin: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*. *Umění* 56, 2008, s. 38–64; týž: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; týž (ed.): *Tencalla, I*; týž (ed.): *Tencalla, II*; Medvecký, Jozef: *Anjelský hrad v Karpatoch. Carpofofo Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň*. Bratislava 2015.
- 114 Mádl, Martin – Zapletalová, Jana: *Malíř Carpofofo Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. *Staté o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 29–31.
- 115 Mádl, Martin: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*. In: týž (ed.): *Tencalla*. Sv. II. *Katalog nástěnných maleb Carpofofo a Giacomina Tencally na Moravě a v Čechách*. Praha 2013, s. 19–20. *Náměšťské panství nepatřilo mezi přímé konfiskáty, nicméně jeho původního majitele se citelně dotklo vydání Obnoveného zřízení zemského. Jednání o prodeji panství se účastnily osoby činné v konfiskačních řízeních a Jan Křitel z Verdenberga získal z konfiskací peníze na jeho koupi*. Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 285, 301, 533.
- 116 Wolny, Gregor: *Die Markgrafschaft Mähren. Topographisch, statistisch und historisch geschildert*. Bd. III. *Znaimer Kreis*. Brünn 1846, s. 400; Janáček, J.: *Valdštejn a jeho doba*, s. 341–342; Knoz, Tomáš: *Správní a hospodářská reforma na náměšťském panství po roce 1628*. *Časopis Matice moravské* 116, 1997, s. 119–136; týž: *Državy Karla staršího ze Žerotína po Bílé hoře. Osoby, příběhy, struktury*. Brno 2001, s. 326–335; týž: *Pobělohorské konfiskace*, s. 538, pozn. 114; Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; Maťa, Petr: *Ferdinand z Verdenberka (1625–1666) mezi Rakousy, Moravou a Římem*. *Umění* 59, 2011, s. 285–292. *K mecenátu Jana Křitele z Verdenberga viz Knoz, Tomáš: Höfische und lokale Künstler im Dienste Johann Baptists von Verdenberg*. In: Bůžek, V. – Král, P. (eds.): *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526–1740)*. České Budějovice 2003 (= *Opera historica* 10), s. 469–491; Mádl, M.: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*, s. 19–20 (zde jsou Verdenbergovy mecenášské aktivity podrobně rozvedeny a komentovány).
- 117 Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. II. J–N. Praha 1999, s. 631; Naňková, Věra – Vlček, Pavel: *Porta, Antonio*. In: Vlček, P. (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů,*

- zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004, s. 517–521; Kroupa, Petr: *Zámek v Náměšti nad Oslavou (stavební vývoj do konce 19. století)*. Památková péče na Moravě 8, 2004, s. 63–76.
- 118 K malbám zejména Stehlík, M.: *K autorství nástropních maleb v náměštské zámecké knihovně*; Řehulka, E.: *Malířské dílo Carpofoza Tencally na Moravě*; Schemper-Sparholz, I.: *Illustration und Bedeutung*; Proserpi, I.: *I Tencalla di Bissone*, s. 152–155; Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofoza Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 55–62; Mollisi, G. – Proserpi, I. – Spiriti, A.: *Carpofoza Tencalla da Bissone*, s. 78–82; Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; týž: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*; týž – Miltová, Radka – Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb [Náměšť nad Oslavou]*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoza a Giacomina Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 39–92.
- 119 Bull, M.: *The Mirror of the Gods*, s. 17.
- 120 Oblibu Apuleiova díla na ferrarském dvoře sklonku 15. století dokládá mnohé, například iniciace překladu Apuleiova díla do tzv. volgare. Günther, Hubertus: *Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*. *Artibus et Historiae* 22, 2001, Nr. 44, s. 149–151.
- 121 Hartt, Frederick: *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, s. 151–188; Noireau, C.: *La lampe de Psyché*; Jankovics, Jozsef – Németh, S. Katalin: *Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance*. Budapest 2002; Weiland-Pollerberg, F.: *Amor und Psyche in der Renaissance*, s. 46n; Bélimé-Droguet, Magali – Gély, Véronique – Mailho-Dabouss, Lorraine – Vendrix, Philippe (eds.): *Psyché à la Renaissance*. Turnhout 2013.
- 122 Boccaccio, G.: *La Genealogia De Gli Dei De Gentili Di M. Giovanni Boccaccio*, f. 90–92; Günther, H.: *Amor und Psyche*, s. 159.
- 123 Mádl, M.: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*, s. 26.
- 124 Salamancův cyklus rytin Amora a Psýché pochází z doby kolem roku 1532 a jeho rytec je označován jako Mistr B na kostce. Noireau, C.: *La lampe de Psyché*; Weiland-Pollerberg, F.: *Amor und Psyche in der Renaissance*, s. 119n.
- 125 Podrobný popis a rozbor výjevů ve formě katalogu podali naposledy Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb [Náměšť nad Oslavou]*.
- 126 Schemper-Sparholz, I.: *Illustration und Bedeutung*, s. 316–319. Autorka vročila malby do poloviny sedmdesátých let 17. století, a jejich koncepci tedy spojila s Janem Filipem z Verdenberga. V této souvislosti upozornila rovněž na to, že hrabě získal vzdělání v jezuitských školách.
- 127 Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; týž: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*, s. 26–34.
- 128 Podrobnou analýzu personifikací v Náměšti nad Oslavou, které vycházejí z Ripova díla, provedla Zapletalová, Jana: *Tencallové a Iconologia Cesara Ripy: k metodám malířské a inventorské práce*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 155–167; Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb [Náměšť nad Oslavou]*, s. 39–67.
- 129 K různým výkladům příběhu Kefala a Prokridy viz Lavin, Irving: *Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, 1954, s. 260–287.
- 130 Příběh o Pýramovi a Thisbé byl jedním z nejoblíbenějších ovidiovských mýtů a od dob středověku vyzíval také k četným moralistním interpretacím. Stal se předmětem mnoha literárních zpracování, z nichž nejslavnějším je Shakespearova parafráze transformovaná do dramatu *Romeo a Julie*. K různým výkladům mýtu a jeho recepci viz zejména Schmitt von Mühlens, F.: *Pyramus und Thisbe*; Hüls, Rudolf: *Pyramus und Thisbe. Inszenierungen einer „verschleierten“ Gefahr*. Heidelberg 2005.

- 131 U některých komentátorů Ovidiových *Metamorfóz*, konkrétně například Johanna Sprenga, je Narcis nazírán jako exemplární doklad sebelásky, světské slávy a ctižádosti. Moss, Ann: *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*. London 1982, s. 45–47; Moss, Ann: *Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*. Signal Mountain 1998, s. 139. Natale Conti Narcise spojuje s ročním cyklem a vykládá jej jako symbol spánku a zrození, neboť narcisy vždy ožívají a vykvétají s jarem po zimním spánku: [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture*, s. 233.
- 132 De Girolami Cheney, Liana: *The Ovidian Agony of Love in Renaissance Art*. In: Berger, P. – Howe, J. – Michalczyk, S. (eds.): *The Plume & the Palette. Essays in Honour of Josephine von Henneberg*. New York 2001, s. 47–62, zde s. 47–53.
- 133 Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*; Kempster, Gerda: *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*. Köln – Wien 1980 (= Dissertation zur Kunstgeschichte 12); Kruszynski, Anette: *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*. Worms 1985.
- 134 Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 23, 187–188.
- 135 [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture*, s. 1015–1017.
- 136 Carporo Tencalla použil Baurovy ilustrace jako vzor pro své malby i v Trautenfelsu a Eisenstadtu. Po něm je napodoboval rovněž jeho žák Giacomo Tencalla. Některé z převzatých motivů se pak objevují i v pavilonu Libosadu v Kroměříži a na zámcích ve Lnářích a Libochovicích.
- 137 Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carporo Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 79 (zde komparováno s výzdobou v Náměšti nad Oslavou).
- 138 Carporo Tencalla použil kompozice Aurory s Luciferem, ovšem v jiném provedení, při výzdobě paláce Terzi v Bergamu v letech 1663–1664 a na štýrském zámku v Trautenfelsu kolem roku 1670. Giacomo Tencalla námět Aurory následně zopakoval na zámku ve Lnářích kolem roku 1685.
- 139 Mádl, M.: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*, s. 30–31.
- 140 Krems, Eva-Bettina: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama. Das Casino Ludovisi in Rom*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, s. 180–220, zde s. 198.
- 141 Podle Cerronihho textu měl Carporo Tencalla v roce 1674 vyzdobit velký sál olomoucké biskupské rezidence motivy čtrnácti italských provincií. Mádl, Martin: *Biskupská rezidence Karla II. z Lichtenštejnu-Castelkorna*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carporo a Giacomo Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 167.
- 142 Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; Mádl, M.: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*, s. 26–33.
- 143 Tamtéž.
- 144 Schemper-Sparholz, I.: *Illustration und Bedeutung*, s. 316–319.
- 145 Srov. von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, s. 195.
- 146 Lavin, I.: *Cephalus and Procris*, s. 279.
- 147 Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, s. 112. Spojení slepých personifikací lásky a smrti přinesl v jednom ze svým emblémů také Alciato, Andrea: *Emblemata, Lyons, 1550*. Translated and annotated by Betty I. Knott with an introduction by John Manning. Aldershot 1996, s. 167.
- 148 De Girolami Cheney, L.: *The Ovidian Agony of Love in Renaissance Art*.
- 149 Jak ukázala Jana Zapletalová, výběr personifikací je výrazně podřízen abecednímu sledu v textu Ripovy *Iconologie*. Zapletalová, J.: *Tencallové a Iconologia Cesara Ripy: k metodám malířské a inventorské práce*, především s. 158–159.

- 150 Ke srovnání náměštských maleb s grafickými předlohami viz Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofova Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 68–79; Miltová, Radka: *Ovidiovská ikonografie a grafické předlohy v tvorbě Carpofova a Giacoma Tencally*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Staté o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 169–183; Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Náměšť nad Oslavou].
- 151 Carpofovo Tencalla v Hofburgu vymaloval kapli a deset pokojů císařovny Eleonory, vdovy po Ferdinandu III. Jeho dílo bylo však záhy zničeno požárem, který vypukl v noci z 22. na 23. února 1668. Mádl, M. – Zapletalová, J.: *Malíř Carpofovo Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*, s. 33.
- 152 Tamtéž.
- 153 Peřinka, František Václav: *Dějiny města Kroměříže*. Díl II/1, 2. Dějiny z let 1619–1695. Kroměříž 1947, s. 570; Pavlíčková, Radmila: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*. Disertační práce na FF UP. Olomouc 2001, s. 18, 59.
- 154 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 579; Jůza, Vilém – Krsek, Ivo – Petrů, Jaroslav – Richter, Václav: *Kroměříž*. Praha 1963, s. 37; Petrů, Jaroslav: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*. Památky a příroda 3, 1978, s. 529–534, zde s. 529; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*, s. 35–37; Zatloukal, Ondřej: *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*. Olomouc 2004, s. 18.
- 155 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 579; Jůza, V. – Krsek, I. – Petrů, J. – Richter, V.: *Kroměříž*, s. 37; Petrů, J.: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*, s. 531; Roubic, Antonín: *Olomoucké biskupství a jeho statky ve druhé polovině 17. století*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 50; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*, s. 38–41; Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 18.
- 156 Petrů, J.: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*, s. 529; Jůza, Vilém: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 287–296, zde s. 288; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*, s. 20.
- 157 Biskupská kapela fungovala od poloviny 14. století, od doby episkopátu biskupa Jana ze Středy, a po odmlece byla její činnost obnovena v poslední čtvrtině 16. století za biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic. Existovala dále za biskupa Františka z Dietrichsteina a i za jeho habsburských nástupců, kteří v Kroměříži nesetrvávali. Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*, s. 30–33. Souhrnný výklad o biskupské knihovně (s další literaturou) viz in Měsíc, Cyril – Jakubec, Ondřej: *Zámecká knihovna olomouckých biskupů a arcibiskupů v Kroměříži*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 137–142.
- 158 Dostál, Eugen: *Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Časopis Matice moravské 48, 1924, s. 146–207, 162–166; Breitenbacher, Antonín: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Kroměříž 1925, s. 23–33; Jirka, Antonín: *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*. In: Tognier, M. (ed.): *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž 1998, s. 16–17; Antonovič, Vladan: *Kopisté biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu (1664–1695)*. Diplomová práce na FF UP. Olomouc 1999; týž: *Kopisté na dvoře olomouckého biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelkorna*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 228–233.
- 159 K neobyčejným patřila bezesporu kvalitativně jedinečná sbírka bratrů Imstenraedových, která se po řadě sporů stala majetkem Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu až v roce 1680. Tvořilo ji 222 obrazů a šest alb s kresbami a celá byla umístěna v olomoucké rezidenci. Z tohoto souboru pochází například Tizianův obraz Apollón a Marsyás,

- fragment Nanebevstoupení Krista od Paola Veroneseho, portrét Karla I. a Henrietty Marie od Athonise van Dycka či Madona s rouškou od Sebastiana del Piomba. Dostál, E.: *Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, s. 158–162; Breitenbacher, A.: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, s. 20, 34–42; Machytka, Lubor: *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století*. Okresní archiv v Olomouci, 1984, s. 107–111; týž: *Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 243–248; Jirka, A.: *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*, s. 14–16; Machytka, Lubor: *From the History of the Archbishop's Gallery in Olomouc*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica. Neerlandica, sv. 2, Emblematica et iconographia, 2003, s. 13–16; Slaviček, Lubomír: „[...] dieweilen meine Curiosität meistens in Mallerey bestehen.“ *Die Sammlungen des Olmützer Bischofs Karl Graf von Liechtenstein-Castelcorn (1623–1695)*. In: Ammerer, G. – Hanneschläger, I. – Niederkorn, J. P. – Wüst, W. (eds.): *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*. Ostfildern 2010 (= Residenzforschung 24), s. 191–204; Kindl, Miroslav: *The Painting Collection of Prince-Bishop Karl von Liechtenstein-Castelcorn*. Frühneuzeit-Info 25, 2014, s. 83–98.
- 160 Kouřil, Miloš: *Biskupa Karla Liechtenštejna rádcí a zpravodajci*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 114; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcorn (1664–1695)*, s. 89. Sám Jan Kunibert z Wentzelsbergu byl sběratelem, a když roku 1683 zemřel, nabídl jeho syn Jan František sbírku biskupovi. Zprvu nebyl úspěšný, ale později biskup část předmětů koupil a umístil je v Kroměříži. Z Wentzelsbergovy sbírky pochází například Zátíší Samuela van Hoogstratena. Von Frimmel, Theodor: *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. Bd. I/3. Aufgelöste Privatgalerien des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1899, s. 1–6; Kindl, M.: *The Painting Collection of Prince-Bishop Karl von Liechtenstein-Castelcorn*.
- 161 Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcorn (1664–1695)*, s. 224–225. Ingerle, Petr: *Between the “Descriptive” and the “Narrative”*. Justus van den Nypoort and His Work in Salzburg and Olomouc. Acta historie artis Slovenica 11, 2006, s. 129.
- 162 Petrů, J.: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*, s. 529; Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*, s. 288; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcorn (1664–1695)*, s. 20.
- 163 Petrů, J.: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*, s. 529.
- 164 Smýkal, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, s. 80–82; Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*, II, s. 251.
- 165 Mathon, Jaroslav: *Kroměřížské portály*. Umění 16, 1944–1945, s. 229–230; Fišer, Zdeněk – Kroupa, Jiří: *Kroměříž. Průvodce městem*. Brno 1991, s. 78.
- 166 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 605; Kuča, Otakar: *Zámecké zahrady v Kroměříži. K analýze architektonické zahrady a přírodního parku v období 1790–1850*. Umění 6, 1958, s. 373; Pacáková-Hošťálková, Božena – Petrů, Jaroslav – Riedl, Dušan – Svoboda, Antonín Marián: *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1999, s. 77–78; Petrů, Jaroslav: *Květná zahrada v Kroměříži*. Praha 1975; Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*, s. 288–289; Jůza, Vilém: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna*. Památky a příroda 15, 1990, s. 458–459; Fidler, Petr: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Innsbruck 1990, s. 238; Fišer, Z. – Kroupa, J.: *Kroměříž*, s. 82; Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 34–36.
- 167 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 606–607; Smýkal, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, s. 78; Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*, II, s. 252–253.

- 168 Zprávu o výzdobě olomoucké rezidence, kterou provedl Carpofo Tencalla, přinesl již Jan Petr Cerroni. Malby ve velkém sále západního křídla jižního nádvoří popsal následovně: „[...] představuje, jak Apollón korunuje genia umění a múzy v shromáždění všech národů, [...] strop zdobí alegorické postavy, které představují 14 italských provincií, jako též 18 géníů s květinami.“ MZA v Brně, G 12 Cerroniho sbírka, sign. Cerr. I 34, Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien*, 1807, rukopis, f. 286. Ke starším atribucím viz Štěpánková, V.: *Maliřská tvorba Carpofo Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 49–54. Informace o tom, že Carpofo Tencalla v rezidenci pracoval, viz Páleníček, Ludvík: *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku*. Kroměříž 1940, s. 86; Kühnenthal, M. – Zunhamer, M.: *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas*, s. 35; Cabrini, Laura Damiani (ed.): *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*. Milano 1996, s. 136; Proserpi, I.: *I Tencalla di Bissone*, s. 106. Fragmenty jeho maleb byly objeveny v devadesátých letech 20. století. Viz Mlčák, Leoš: *K nástěnným malbám Carpofo Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci*. Zprávy památkové péče 52, 1992, č. 7, s. 20–21. Recentně byly malby zhodnoceny in Mádl, M.: *Biskupská rezidence Karla II. z Lichtenštejnu-Castelkorna*; týž: *Katalog nástěnných maleb* [Olomouc]. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 179–185.
- 169 S Tencallou je spojena in Breitenbacher, A.: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, s. 59; Jůza, V. – Krsek, I. – Petru, J. – Richter, V.: *Kroměříž*, s. 50; Proserpi, I.: *I Tencalla di Bissone*, s. 106. Malby kroměřížského velkého sálu uvedl v souvislost s Carpofoem Tencallou Jan Petr Cerroni. Na jiném místě svého rukopisu však hovoří o Paolu Paganim. MZA v Brně, G 12 Cerroniho sbírka, sign. Cerr. I 34, Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien*, 1807, rukopis, f. 196, 277. K Paganioho autorství se kloní i Hawlik, Ernst: *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnerischen Künste in Markgrathume Mähren*. Brünn 1838, s. 25; Krsek, Ivo: *Barokní malířství 17. století na Moravě*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění*. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha 1989, s. 361.
- 170 Kitlitschka, W.: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen*, s. 221.
- 171 Dva dopisy zřetelně indikují Giacomův podíl na projektu. Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Arcibiskupství Olomouc, inv. č. 529, sign. 57, kart. 86, f. 405, dopis štukatéra Quirica Castellioho z Melide olomouckému biskupovi, 25. dubna 1672; inv. č. 529, sign. 57, kart. 87, f. 102, dopis malíře Giacoma Tencally z Vídne olomouckému biskupovi, 7. srpna 1672. Podrobný rozbor dalších pramenů viz in Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 91–94; Mádl, Martin – Zapletalová, Jana: *Malíř Giacomo Tencalla (1644–1689). Carpofořův napodobitel na Moravě a v Čechách*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 63; Mádl, Martin – Tibitanzlová, Radka – Zahradník, Pavel – Zapletalová, Jana (eds.): *Dokumenty k činnosti Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, dok. IV/1, IV/2; Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Květná zahrada (Libosad). Rotunda*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 102–103.
- 172 Obliba Carpofova díla byla podpořena též zmínkou v Sandrartově knize *Teutsches Academie*, jejíž výtisky biskup vlastnil. V záznamech inventáře z roku 1691 je konkrétně uvedeno „*der bau- bild- und Mahler Kunst deutsche Academia*“; „*Joachimi von Sandrart Teutscher Academia & bild und Mahlerey Künste*“. Kroměřížská arcibiskupská zámecká knihovna (dále KAZK), př. č. 12080, sign. H VIII 3b, *Catalogus Librorum, qui in Sua Celsitudinis Episcopi Olomucensis Bibliotheca reperiuntur, Conscripti die 9. Aprilis 1691*, f. 118v, 124v.

- 173 Upozornila na ni Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofova Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 63; Mollisi, G. – Proserpi, I. – Spiriti, A.: *Carpofovo Tencalla da Bissone*, s. 158–159. Tato kresba tedy patrně stála na počátku řady variant na téma Únosu Proserpiny v rámci „tencallovských“ maleb, neboť ve figurálně prostším ztvárnění se stejná scéna objevuje také na zámcích v Libochovicích a ve Lnářích.
- 174 Ikonografická interpretace scény jako vyobrazení Ruggiera osvobozujícího Angeliku má dva hlavní důvody: prvním je sousedství s jiným výjevem z Ariostova románu, scénou s Agelikou a Medorem, druhým pak pozice bojovníka na letícím koni, s nímž je ztotožňován Ariostův popis Ruggierovy lsti. Pomoci ní se snažil zaclonit mořské nestvůře štítem znak. Brunner, W. – Kaiser, B.: *Schloß Trautenfels*, s. 72.
- 175 Vzájemné prolnutí obou vyprávění se projevilo v podobnostech více uměleckých děl, jejichž určení je proto mnohdy problematické: K příkladům u Tiziana srov. Freedman, Luba: *The Poesia: Ovid, Ariosto, and Titian on “The Heroic Liberation of the Maiden”*. In: táž – Huber-Rebenich, G. (eds.): *Wege zum Mythos*. Berlin 2001 (= *Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa* 3), s. 13–38.
- 176 *La Metamorphose D'Ovide Figvree*. Lyon 1557. K lyonskému vydání Jeana de Tournese viz Trautner, Hans Joachim: *Ovidausgaben von Jean I. und Jean II. de Tournes*. *Gutenberg-Jahrbuch* 53, 1978, s. 145–155.
- 177 *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha In Ovidii Metam. Lib. XV; Metamorphoses Ovidii, Argvmentis Qvidem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegorijs Elegiaco uersu accuratissimè expositæ, summaq.* K vydáním se Solisovými dřevorezy viz Henkel, Max Dittmar: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*. Leipzig – Berlin 1930 (= *Vorträge der Bibliothek Warburg* 6), s. 87–90; Stahlberg, Karl: *Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid*. *Marginalien*. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie 95, 1984, s. 29–35; Peters, Jane S.: *The Illustrated Bartsch*. Vol. IX/1. *German Masters of the Sixteenth Century*. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts. New York 1987, s. 471–516; Hexter, Ralph: *Ovid's Metamorphoses Metamorphosed*. *Bancroftiana* 113, 1998, s. 4; Huber-Rebenich, G.: *Metamorphosen der „Metamorphosen“*, s. 22–23.
- 178 Henkel, M. D.: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, s. 87–95.
- 179 Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 97–98.
- 180 Préaud, Maxime: *Inventaire du fonds français*. Tome XI. Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre. *Partie 1^{ère}*. Paris 1993; týž: *Inventaire du fonds français*, XII. Kompozic na téma Únosu Proserpiny vytvořil Jean Le Pautre v rámci své grafické produkce více. Tencallový realizace jsou nejbližší variantě zakomponované do iluzivního kruhového pole dekorace nad krbem, jež se objevuje na rytině zobrazující pohled do pokoje. Kruhový medailon je tu obklopen postavami čtyř putti a květinovými závěsy.
- 181 Raidl, Věnceslava: *Zur Ikonographie zwei bisher ungeklärten Fresken-Segmenten in der Kuppel der sog. Rotunde im Kremsierer Blumengarten*. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 41, 1997, s. 103–107.
- 182 Tamtéž.
- 183 Miltová, Radka: „*Bellissimum Ovidii Theatrum*“. *Poznámky k recepci Ovidiových Metamorfóz v kultuře 17. století v Čechách a na Moravě*. In: Bartlová, M. – Konečný, L. – Slaviček, L. (eds.): *Libosad*. Studie o českém a evropském barokním umění. *Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*. Praha 2007, s. 67–68; táž: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 97–98. K dalším paralelám, podporujícím interpretaci výjevu coby příběh Neptuna a Cerery, viz Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Katalog nástěnných maleb [Kroměříž]*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. *Katalog nástěnných maleb Carpofova a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. Praha 2013, s. 109–112.

- 184 Křesadlová, Lenka – Pavlíček, Martin – Togner, Milan – Zatloukal, Ondřej: *Květná zahrada*. In: Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (eds.): *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, s. 132.
- 185 Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Kroměříž], s. 130.
- 186 O restaurátorských zásadách nejpodrobněji pojednala Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofoora Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 60–61. Zmínila korespondenci týkající se oprav rotundy z roku 1900, jakož i restaurátorský průzkum z roku 1997. Látal, Jiří: *Restaurátorská zpráva a dokumentace o průzkumu interiéru rotundy v Květné zahradě v Kroměříži*. Litomyšl 1997 [rukopis].
- 187 Medvecký, J.: *K počátkom činnosti Carpofoora Tencalu*, s. 272; týž: *Anjelský hrad v Karpatoch*, s. 114. Téma Zuzany a starců se v Tencalově tvorbě objevuje ještě ve výzdobě Villy Lezzeni v San Mammete di Valsolda. Mollisi, G.: *Carpofoora Tencalla: un ciclo di affreschi sconosciuto*, s. 40; Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Kroměříž], s. 124.
- 188 Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofoora Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 63–64.
- 189 Coliva, Anna: *Domenichino*. Firenze 1996, s. 23–26.
- 190 Ovid Illustrated: The Renaissance Reception of Ovid in Image and Text Metamorphic Designs (Jean Lepautre). Cephalus end Procris, č. 209 [online]. Dostupné z: http://ovid.lib.virginia.edu/lepautre/IMG_0090.html [cit. 20. 1. 2016].
- 191 O biskupovu mecenátu pojednali nejsouhrnněji Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornia (1664–1695)*; táž: *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695*. Olomouc 2001.
- 192 Křesadlová, L. – Pavlíček, M. – Togner, M. – Zatloukal, O.: *Květná zahrada*, s. 134.
- 193 Jednotlivá znamení zvěrokruhu jsou v Ovidiově díle *Fasti* spojena s následujícími mýty: Beran s Iásónem a Argonauty (kniha III. – 23. březen); Býk s Únosem Európe či s Íó nebo jinými Jupiterovými láskami (kniha IV. – 20. duben); Blíženci s Kastorem a Pollukem (kniha V. – 20. květen); Rak s Herkulem a lernskou hydrou (kniha VI. – 19. červen); Lev s Herkulem a nemejským lvem (kniha I. – 24. leden); Panna s bohyní Cererou (kniha I. – 24. leden); Váhy s Juliem Caesarem a Spravedlností (kniha IV. – 6. duben); Štír s Orionem a Látonou (kniha V. – 11. květen); Střelec s kentaurem Chironem (kniha V. – 3. květen); Kozoroh s Panem (kniha I. – 17. leden); Vodnář s Ganymédem (kniha II. – 5. únor); Ryby s Venuší a Amorem (kniha II. – 15. únor). Ovidius Naso, Publius: *Kalendář. Fasti*. Přeložil Ivan Bureš. Praha 1942.
- 194 V hlavním sále Giacomo Tencalla vytvořil zodiak, a to v podobě putti držících tabulky se symboly jednotlivých znamení. Blíže viz v podkapitole o zámku ve Lnářích.
- 195 Ve výzdobě tzv. sálu planet na zámku v Eggenbergu se objevuje symbolika planet, čtyř živlů a znamení zvěrokruhu spojených s jednotlivými mytologickými postavami a příběhy. Jejich výběr však mnohem více odpovídá textu Ovidiova díla *Fasti*, než je tomu v Kroměříži. Kaiser, Barbara: *Schloß Eggenberg*. Wien 2006, s. 143–196.
- 196 Na možný výklad výzdoby jako osobního horoskopu Agostina Chigiho upozornil Saxl, Fritz: *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*. Roma 1934. V roce 1984 byl pak publikován archivní dokument přinášející zprávu o narození Agostina Chigiho dne 29. listopadu 1466 v 21.30 hodin, který tuto teorii potvrdil. Quinlan-McGrath, Mary: *The Astrological Vault of the Villa Farnesina. Agostino Chigi's Rising Sign*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47, 1984, s. 91–105; Lippincott, Kristen: *Two Astrological Ceilings Reconsidered. The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53, 1990, s. 185–207; Quinlan-McGrath, Mary: *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*. Chicago – London 2013, s. 173–180. I v této výzdobě je výběr mytologické tematiky více spjat s Ovidiovým textem *Fasti*.

- 197 Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*, s. 289; Medvecký, J.: *K počiatkom činnosti Carpofoza Tencalu*, s. 302, pozn. 187; Raidl, V.: *Zur Ikonographie zwei bisher ungeklärten Fresken-Segmenten in der Kuppel der sog. Rotunde im Kremserer Blumengarten*, s. 105. Názorů na výklad smyslu Lusthausu bylo podáno více, měly však poněkud obecný a nepřilíš podložený charakter. Pavilon měl být podle nich symbolem „platónské vize ideje dobra“ či reprezentantem „mechanické představy stroje světa“. Různá pojetí funkce Lusthausu shrnul Ondřej Zatloukal a vyslovil též jinou možnou rovinu interpretace, a to ve spojení s Venušíným chrámem z Colonnovy knihy *Hypnerotomachie Poliphili* (vztaženo k celkové podobě pavilonu). Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 36, 42.
- 198 Rytina č. 9 je celkovým pohledem na Lusthaus, rytina č. 10 představuje řez pavilonem, rytiny č. 11–18 zprostředkovávají pohledy do interiéru Lusthausu, včetně jednotlivých fontán a vodotrysků, a rytina č. 19 schematicky ukazuje na půdorysu pavilonu systém rozvedení vody do jednotlivých částí. Heger, Urban Franz Augustin: *Des Fürstlicher Cremsierischen Lust-Garten*. Cremsier 1691; Zatloukal, Ondřej (ed.): *Kroměříž. Květná zahrada 1691*. Kroměříž 2008, s. 34–40 (zde se také autor doprovodného textu Ondřej Zatloukal podrobněji věnuje problematice grott, jejich ideovému základu a dále rozvíjí myšlenku Colonnova vzoru – Venušina chrámu).
- 199 V souvislosti s hudebními prvky Lusthausu se též spekuluje o číselné symbolice a hudebních principech kroměřížského Libosadu a pavilonu samotného. Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 42.
- 200 Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 106–109.
- 201 Webel, Christiane: *Mythos als Medium. Zur unterschiedlichen Deutbarkeit früher Europa-Darstellungen*. In: Salzmann, S. (ed.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988, s. 45–46; Ferino-Pagden, Sylvia (ed.): *„La prima donna del mondo“*. Isabella d’Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Wien 1994, s. 221–227; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 109; Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 267–269; Campbell, S. J.: *The Cabinet of Eros*, s. 169–190.
- 202 [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D’Eminente Doctrine, & d’agregable Lecture*, s. 939–942: „*Au reste ie croy que cette Fable ainsi desguisee cotient quelque doctrine pour la moderation, & lamendement de lesprit humain, outre ce qui tient de l’histoire, puis que les Anciens ont voulu faire acroire a leur posterité, que Iupiter, souverain Roy des Dieux, se transforma en un sale animal pour assouvir sa lascheté.*“
- 203 Tamtéž, s. 949–951, 1015–1017.
- 204 Tato symbolika vychází již z období pozdního starověku, v němž se Ganymédés objevoval na sarkofázích jako symbol mystického posmrtného spojení s Bohem. Saslow, J. M.: *Gany-mede in the Renaissance*, s. 23.
- 205 Ani v tomto případě nejde u Reusnera o novou interpretaci; navazuje zde na hlubokou tradici křesťanských moralizací, nesenou zejména od textu *Ovide moralisé*. Webel, C.: *Mythos als Medium*, s. 38–40. Podobným způsobem je vykládán také Únos Európe a Únos Ganyméda ve štukové výzdobě pražského letohrádku Hvězda. Muchka, I. P. – Purš, I. – Doba-lová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 266.
- 206 Comes, N.: *Mythologiae, Sive Explicationis Fabularvm, Libri decem* (v Kroměřížské arcibiskupské zámecké knihovně pod sign. L X 19). Dvě vydání Contiho knihy *Mythologiae* jsou také zachycena v inventáři Biskupské knihovny pořízeném roku 1700. KAZK, př. č. 12085, sign. H VIII 4, Catalogus Librorum Bibliothecae Episcopalis Cremsiriensis [...] Anno Saeculari MDCC Die 14 Januarii [...], f. 123v, 125r.
- 207 Malby se podle dochované dokumentace nacházely také nad severozápadní nikou, dnes jsou však zabílené či zničené. Zapletalová, Jana: *Květná zahrada (Libosad). Kolonáda*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoza a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 151–154.

- 208 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměřiže*, II/1, 2, s. 602; Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 30, 32.
- 209 Eber-Schifferer, Sibylle: *Caravaggio. The Artist and His Work*. Los Angeles 2012, s. 226–229; Mirabella, Vincenzo: *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de'Principi che quelle, possedertero*. Napoli 1613, s. 89: „E mi si ricorda, che auendo io condotto à veder questa carcere quel Pittore singolare de'nostri tempi Michel Angelo da Carauaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tirano per voler fare un vaso che per far sentire le cosse seruiße, non volte altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Onde ei fece questa Cercere à somiglianza a'un Orecchio. La qual cosa si come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata hà portato à più curiosi doppio stupore.“
- 210 Fißer, Z. – Kroupa, J.: *Kroměříž*, s. 79–81; Schäfer, Alfred: *Kremsier und Wörlitz. Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich*. In: Boschung, D. – von Hesberg, H. (eds.): *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*. Mainz am Rhein 2000, s. 147–151.
- 211 Výzdoba byla připisována Michaelu Mandíkovi, kupřříkladu in Bažant, Jan et al.: *Antické tradice v českém umění*. Praha 1982, s. 102. Posléze byla spojena se jménem Michaela Zürna mladšího viz Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna*, s. 460, 463–464; Ingerle, Petr: *Georg Matthäus Vischer, Justus van den Nypoort. Album des vues du château de Kroměříž et ses jardins*. In: Kroupa, J. (ed.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno 2002, s. 105–107, 115; týž: *Between the “Descriptive” and the “Narrative”*, s. 127.
- 212 Russell, Susan: *Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum Hill in Rome*. *Papers of the British School at Rome* 82, 2014, s. 237–264.
- 213 *Villa Pamphilia, Eiusque Palatium, Cum Suis Prospectibus, Statuæ, Fontes, Vivaria, Theatra, Areolæ, Plantarum, Viarumque Ordines [...]*. Romæ [1670], obr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 44, 46, 64; Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*, II, s. 253; Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*, s. 290–291; týž: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna*, s. 460–462; Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 147–150, 151–152; Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 34.
- 214 K Perrierovu dílu viz Haskell, Francis – Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven 1994, s. 21; Kuhn-Forte, Brigitte: *Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts*. In: Luchterhandt, M. – Roemer, L. – Bergemann, J. – Graepler, D. (eds.): *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*. Petersberg 2013, s. 75–100; Faticcioni, Lorenzo: *I Segmenta di François Perrier. Paradigmi artistici e antiquari nella Roma del Seicento*. In: Di Cosmo, L. – Faticcioni, L. (eds.): *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*. Roma 2013, s. 101–131; Di Cosmo, Leonarda: *Un nuovo canone per la “bella maniera”. I Segmenta di François Perrier*. In: táž – Faticcioni, L. (eds.): *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*. Roma 2013, s. 133–158.
- 215 Perrier, Franciscus: [...] *Segmenta nobilium signorum et statuarū, Quæ temporis dentem inuidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta Typis æneis ab se commissa Perpetuæ uenerationis monumentum*. S. l. 1638, obr. 2, 9, 10, 16, 31, 39, 43, 45, 46, 48, 54, 56, 59, 61, 64, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 76, 78, 79; Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 147–151.
- 216 Von Sandrart, Johann Jacob: *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bild-Hauer-Kunst der Alten in Basso-relievo: nach den Marmolsteinern Originalien, so zu Rom in den Triumphbögen und altverfallenen Gebäuden auzutreffen sind [...], nach ihrer eigentlichen Vollkommenheit in LXXX grossen Figuren abgezeichnet von Petro Sancto Bartolo, und mit nützlichen Anweisungen erkläret von Jo. Petro Bellorio [...]*. Nürnberg

- 1692, obr. 5, 27, 39, 46, 68; Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 147–151. Schäfer zmiňuje, že Sandrartův spis byl vydán roku 1642, což ani s ohledem na životní data Johanna Jacoba Sandrarta není možné. Existence staršího vzorového tisku se dá předpokládat, zatím však nebyla prokázána. Každopádně Johann Jacob Sandrart coby synovec a dědic díla Joachima von Sandrarta vydal již existující tisky, na nichž pracoval jeho strýc. I toto kompendium bylo ale prvně publikováno až roku 1680, a to pod názvem *Sculpturae veteris admiranda*. Je však zřejmé, že kresby si Joachim von Sandrart pořizoval v Itálii již o půlstoletí dříve, a je tedy pravděpodobné, že v nějaké torzovitější podobě se Sandrartovo kompendium šířilo již v předchozí době. Ke kompendiu Joachima von Sandrarta viz Haskell, F. – Penny, N.: *Taste and the Antique*, s. 21–22.
- 217 Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 147–150; Bažant, Jan: *Antické vzory soch v kolonádě kroměřížské Květnice*. Ingredere hospes. Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži, 2011, sv. 4, s. 77–101.
- 218 *Villa Pamphilia, Eiusque Palatium, Cvm Svis Prospectibvs, Statvæ, Fontes, Vivaria, Theatra, Areolae, Plantarvm, Viarvmqve Ordines*, obr. 22. Na podstavci je mírně obsažnější nápis SENECA MORIENS IN BALNEO.
- 219 Calza, Raissa (ed.): *Antichità di Villa Doria Pamphilj*. Roma 1977, s. 87, č. 104; Haskell, F. – Penny, N.: *Taste and the Antique*, kat. č. 76; Bažant, J.: *Antické vzory soch v kolonádě kroměřížské Květnice*, s. 89.
- 220 Většina těchto soch, z nichž některé existují jen v podobě hlavy, se nacházela v římských nymfejích, soukromých domech či vilách, a to vždy v blízkosti fontán nebo vody: Řím a okolí (osm příkladů, vedle této sochy z Anzia jedna z Via Praenestina), Syrakúsy na Sicílii, Porto Torres na Sardinii, dalmátská Salona (dnes Chorvatsko), Chiragan (soukromá vila ve Francii), anatolský Aphrodisias (nalezeno v termách), Burnabat poblíž Smyrny, Izmir (Smyrna), Manisa, Antiochie v Pisidii, Byblos (nymfeum). Ridgway, Brunilde Sismondo: *Hellenistic Sculpture*. Vol. I. The Styles of ca. 331–200 B.C. Wisconsin 2002, s. 334.
- 221 Haskell, F. – Penny, N.: *Taste and the Antique*, kat. č. 76; Beard, Mary – Henderson, John: *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford 2001, s. 1–3; Noll, Thomas: „Der sterbende Seneca“ des Peter Paul Rubens. *Kunsttheoretisches und Weltanschauliches Programmbild*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 52, 2001, s. 89–158, zde s. 94–95; Ridgway, B. S.: *Hellenistic Sculpture*, I, s. 333–334.
- 222 Ridgway, B. S.: *Hellenistic Sculpture*, I, s. 334.
- 223 Prinz, Wolfram: *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*. The Art Bulletin 55, 1973, s. 410–428; Noll, T.: „Der sterbende Seneca“ des Peter Paul Rubens; Büttner, Nils – Heinen, Ulrich (eds.): *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*. München 2004, s. 234–243; Hess, Günter: *Der Tod des Seneca. Ikonographie – Biographie – Tragödien-theorie*. In: týž: *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Regensburg – Rom 2009, s. 16–48; Kerr, James: *The Deaths of Seneca*. Oxford 2009, s. 291–310.
- 224 K popularitě řecko-římských soch a jejich funkci viz zejména Freedman, L.: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, s. 61–73.
- 225 U většiny soch byla prokázána snaha zakrýt přílišně odhalené tělesné partie. Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 152.
- 226 Haskell, F. – Penny, N.: *Taste and the Antique*, kat. č. 76.
- 227 Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 152.
- 228 Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 610; Smýkal, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, s. 80.
- 229 Jůza, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*, s. 292–293; týž: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zůrna*, s. 462–463; Schäfer, A.: *Kremsier und Wörlitz*, s. 152.

- 230 Pavlíčková, Radmila: *Portrétní galerie olomouckých biskupů*. In: Elbel, M. – Jakubec, O. (eds.): Olomoucké baroko. Sv. I. Proměny ambicí jednoho města. Olomouc 2010, s. 262–268, zde s. 265–268; táž: *Olomoučtí biskupové barokní éry*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Sv. III. Historie a kultura. Olomouc 2011, s. 36–41.
- 231 Heger, U. F. A.: *Des Fürstlicher Cremsierischen Lust-Garten*, obr. 4–5. Grafiky jsou popsány následovně: 4) „Grotta Neptuni zur Rechten der Gallerie Ende“; 5) „Grotta Veneris zur Linken der Gallerie Ende“.
- 232 O sochách se zmínil již Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 608. Komparaci s Böcklerem viz in Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 34; Böckler, Georg Andreas: *Architectura Curiosa Nova, Das ist: Neue, Ergötzliche, Sinn- und Kunstreiche, auch nützliche Bau- und Wasserkunst* [...]. Teil I–IV. Nürnberg [ca 1670], zde III, č. 24. Böcklerovo dílo se však mohlo stát inspiračním zdrojem i pro tzv. jahodové kopečky v Libosadu, neboť poskytuje námět Parnasu s Pegasem na vrcholu a Apollónem a Múzami na úpatí. Tamtéž, č. 35.
- 233 Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb* [Kroměříž]. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 155–156.
- 234 Haskell, F. – Penny, N.: *Taste and the Antique*, s. 3–36.
- 235 Známý je například spor objednavatele a stavitele o zaklenutí sala terreny, řešený v květnu 1690. Na biskupův požadavek, aby klenby v přízemí byly vyzděny cihlami v síle jedné stopy a zbylá část byla doplněna přírodním kamenem, reagoval Tencalla negativně. Aby zamezil přílišné tíze, doporučil biskupovi použít na klenby pouze cihly. Smýkal, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, s. 52; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornia (1664–1695)*, s. 218.
- 236 Kouřil, Miloš: *Nové zprávy o malíři A. M. Lublinském*. Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 4, 1979, s. 186; Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornia (1664–1695)*, s. 221.
- 237 Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornia (1664–1695)*, s. 221.
- 238 Detailnější rozbor a komparaci s dobovými teoriemi a díly přinesl Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 44–52. Nicméně v textu není ikonografický program podroben detailnější analýze s ohledem na konkrétní objednavatelský kontext a vztah k biskupovi samotnému.
- 239 Krsek, I.: *Barokní malířství 17. století na Moravě*, s. 361.
- 240 Karpowicz, Mariusz: *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*. Arte lombarda. Nuova serie, 1991, n. 3–4, s. 103–109; Togner, Milan: *Paolo Pagani*. Kresby/Drawings. Praha 1997, s. 22–26; Bianchi, Federica (ed.): *Paolo Pagani 1655–1716*. Milano 1998, s. 51–58; Zlatohlávek, Martin: *Milan Togner, Paolo Pagani*. Kresby/Drawings. – Federica Bianchi (ed.), *Paolo Pagani (1655–1716)* [recenze]. Umění 47, 1999, s. 542; Togner, Milan: *Alessandro Morandotti, Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda* [recenze]. Umění 48, 2000, s. 286. K malířskému působení Paganioho dále viz Pescarmona, Daniele: *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*. Arte lombarda. Nuova serie, 1991, n. 3–4, s. 118–126; Karpowicz, Mariusz: *Paolo Pagani a Cracovia*. Addenda. Arte lombarda. Nuova serie, 1999, n. 1, s. 62–64; Morandotti, Alessandro: *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*. Lugano 2000 (= Artisti dei laghi. Itinerari europei 5).
- 241 Togner, M.: *Paolo Pagani*, s. 22–23.
- 242 V oslavných alegoriích biskupa se aluze na záři a sílu liechtensteinského kamene objevují opakovaně. Viz například univerzitní teze Františka Arnošta ze Schertzu nebo Františka Marii Cerboniho. Zelenková, Petra: [heslo č. 248]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 402–403; táž: *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů. Pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*. Praha 2011, s. 142–147, 168–173.

- 243 Togner, M.: *Paolo Pagani*, s. 22; Togner, Milan: *Barokní rezidence*. In: Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (eds.): *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, s. 45.
- 244 Miltová, Radka – Suchánek, Pavel: *Ceremonial Carriages of the Olomouc Bishops and Prague Archbishops of the 18th Century*. *Umění* 57, 2009, s. 26–52, zde s. 36–41; Suchánek, Pavel: *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*. Brno 2013, s. 39–41.
- 245 Srov. Pavlíčková, R.: *Portrétní galerie olomouckých biskupů*, s. 265–268; táž: *Olomoučtí biskupové barokní éry*, s. 36–41.
- 246 Na starších fotografiích je zřejmé, že malby byly v minulosti překryty náměty dekorativních květinových váz a květinových festonů. Smýkal, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, obrazová příloha.
- 247 Jde o odkaz na oddanost biskupů Bohu a císaři. Podobná motta se objevují také v souvislosti s olomouckou kapitulou, například v univerzitní tezi Františka Eusebia Khuena podle návrhu Martina Antonína Lublinského. Zelenková, P.: *Martin Antonín Lublinský jako inventar grafických listů*, s. 94.
- 248 Togner, M.: *Paolo Pagani*, s. 22–23; týž: *Barokní rezidence*, s. 46.
- 249 Sandrartova *Iconologia deorum* je vlastně německým překladem Cartariho díla *Le imagini de i dei*, byť poukaz na tuto skutečnost není inkorporován do názvu. Až v textu úvodu Sandrart zmiňuje, že převádí latinskou edici Cartariho z roku 1581 s cílem zpřístupnit ji německým umělcům a milovníkům umění a doplnit ji o bohatší obrazový doprovod. Schreurs, A.: *Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart*, s. 475–476.
- 250 „*Der Pluto ward gehalten für die Winter Sonne, zu welcher Zeit die Erde ihre Tugend in sich beschlossen hält.*“ V textu pak následuje ještě obsáhlejší výklad příběhu, který vysvětluje rozdělení roku na dvě poloviny v souvislosti s příchody a odchody Proserpiny. Von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, s. 90, 96–97, obr. L. Sandrart také přirovnává Proserpinu k Luně, a hlásí se tak k mnohem starší tradici, nesené již od antické literatury. Kühlmann, Wilhelm: *Pagane Frömmigkeit und lyrische Erlebnisfiktion*. In: Guthmüller, B. – Kühlmann, W. (eds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, s. 160–161; Schibel, Wolfgang: *Der antike Mythos in der neulateinischen Literatur Deutschlands. Probleme seiner Erschließung*. In: Cappelletti, F. – Huber-Rebenich, G. (ed.): *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin 1997, s. 183.
- 251 Roku 1691 podepsal Fontana smlouvu na výzdobu reprezentačních prostor piana nobile kroměřížského zámku (na základě předložených přípravných kreseb biskupovi). Karpowicz, Mariusz: *Baltazar Fontana*. Warszawa 1994, s. 12–13; Togner, M.: *Paolo Pagani*, s. 25.
- 252 K některým sochám se dochovaly kresebné návrhy (konkrétně jde o sochy Ars, Natura, Industria, Merkur a čtyři alegorická sousoší). Togner, Milan: *Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku*. In: Kroupa, J. (ed.): *Ars naturam adiuvens*. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka. Brno 2003, s. 69–71, 75; týž: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*. Olomouc 2004, s. 169–169, 171–172, kat. č. 3.82, 3.83. K ikonografii soch viz dále Čižmářová, Věra: *Sala terrena na Moravě*. Diplomová práce na FF MU. Brno 1995, s. 65–67. Merkurovi je blízká Lublinského alegorická socha, jejíž ikonografie byla evidentně připodobněna právě Merkurovi (nápis na kresbě: „*Sciurij supra galeā tegens secunda/ indicat possessori collectis ab alijs/ ingredere/ hospes/ exfouere/ audita Lustra*“).
- 253 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 199–200.
- 254 Diana z Efesu patřila k oblíbenému sochařskému vybavení renesančních a manýristických zahrad. Její socha zdobí například zahradu přiléhající k Ville d'Este. Goesch, Andrea: *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1996 (= Europäische

- Hochschulschriften, Kunstgeschichte 253); Godwin, Joscelyn: *The Pagan Dream of the Renaissance*. Boston 2005, s. 156–157.
- 255 Výjevy v přípravné kresebné fázi se objevují na témže listě a doprovázejí je nápisy „*Venus aculeu figv: Vulnerat tangentes*“ a „*forma [...] Narcissus*“. Togner, M.: *Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku*, s. 69–70; týž: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*, s. 169–169, kat. č. 3.82.
- 256 Togner, M.: *Barokní rezidence*, s. 46; Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli. Milano 1992, s. 410–412.
- 257 Citováno dle Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 186. Zde je věnována detailní pozornost novoplatónským teoriím o cestě duše v souvislosti s výzdobou pražského letohrádku Hvězda.
- 258 Tamtéž, s. 272.
- 259 Socha byla nejprve označena jako „*dvojice žen s rohem hojnosti*“ a poté specifikována ve spojení s mýtem o Apollónovi a Dafné. Čižmářová, V.: *Sala terrena na Moravě*, s. 67 (zde už se objevují spekulace o spojení s mýtem o Apollónovi a Dafné); Togner, M.: *Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku*, s. 75; týž: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*, s. 200–201, kat. č. 5.8. V kresebném návrhu je pouze ženská postava označena jako „*redimita*“ (ověnčená). Může jít o jisté alegorické znázornění svazku mezi mužem a ženou, který přináší hojnost a úrodu. Pak by bylo možné uvažovat rovněž o odkazu ke spojení bohů Vertumna a Pomony, o němž se pojednává v závěrečné knize *Metamorfóz*. Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 121–122.
- 260 Rozbor obou mýtů a ilustrací přinesl Freedberg, David: *Ferrari and the Pregnant Lemons of Pietrasanta*. In: Tagliolini, A. – Azzi Visentini, M. (eds.): *Il Giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*. Firenze 1996, s. 41–58; týž: *Gli agrumi di Giovanni Battista Ferrari*. In: Baldini, E. (ed.): *Miti. Arte e scienza nella pomologia italiana*. Roma 2008, s. 125–155.
- 261 Čižmářová, V.: *Sala terrena na Moravě*, s. 67 (Jupiterovo dětství); Togner, M.: *Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku*, s. 75 (Zlatý věk); týž: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*, s. 200–201, kat. č. 5.8 (Smrt Euridiké).
- 262 Van Eldere, Dirk: *Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1992, s. 114–115.
- 263 Ferrari, I. B.: *De Florvm Cvltvra Libri IV*, rytina č. 46; Falk, T. (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, XII, s. 88.
- 264 Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 18–53, zejména s. 42.
- 265 Univerzitní teze písemně ohlašovaly veřejné disputeace při příležitosti obhajoby prvního či závěrečného stupně filozofického studia na univerzitě. Tiskem se začaly vydávat v průběhu 16. století, později v podobě rozměrného grafického listu. Zelenková, Petra: *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české*. Praha 2009, s. 8; táž: *Skrytá tvář baroka. Grafika 17. století v českých zemích*. Praha 2011, s. 7.
- 266 V přípisech teze viz dále například: „*Karel z Boží milosti biskup olomoucký – já jsem rovný Slunci, když rozpouštím různé noci*.“ V jině z tezi je biskup přirovnáván k Orfeovi. V oslavném tisku z roku 1664 je připodobněn ke svíci, jež osvítí celou diecézi. Zelenková, Petra: *Univerzitní these podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*. In: Koziel, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach sąsiennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002, s. 155–156; táž: [hesla č. 243, 248]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 399, 402–403; táž: *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů*, s. 142–147, 168–173, 294–297.
- 267 Zelenková, Petra: [heslo č. 252]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 405–406; táž: *Martin*

- Antonín Lublinský jako inventar grafických listů, s. 213–215. Ostatně zde je zobrazen právě Herkules potírající herezi, jak je uvedeno výše.
- 268 Pavlíčková, R.: *Portrétní galerie olomouckých biskupů*; Suchánek, P.: *Triumf obnovujícího se dne*, s. 48–51.
- 269 Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 16.
- 270 Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 187–192.
- 271 Zelenková, Petra: [heslo č. 252]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010*, s. 405–406; táž: *Martin Antonín Lublinský jako inventar grafických listů*, s. 213–215 (viz zmíněnou reinkarnaci svatého Karla Boromejského a paralelu s fénixem).
- 272 Zelenková, P.: *Universitní these podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*, s. 155–156; táž: [heslo č. 248]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010*, s. 402–403; táž: *Martin Antonín Lublinský jako inventar grafických listů*, s. 142–147.
- 273 K danému fenoménu v období raného novověku viz například Freedman, L.: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, s. 61–73.
- 274 Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; týž (ed.): *Tencalla*, I; týž (ed.): *Tencalla*, II.
- 275 K přehledu Carpofořových zakázek a jejich dataci viz dále zejména Brucher, Günter: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*. Graz 1973, s. 26–32; Faßbinder, Brigitte: *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Wiener Raum*. Dissertation an der Universität Wien. Wien 1979, s. 4–30; Proserpi, I.: *I Tencalla di Bissone*; Mollisi, G. – Proserpi, I. – Spiriti, A.: *Carpoforo Tencalla da Bissone*; Mádl, M. – Zapletalová, J.: *Malíř Carpofoř Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*.
- 276 Téma je podrobně shrnuto in Mádl, M. (ed.): *Tencalla*, I; týž (ed.): *Tencalla*, II.
- 277 K vztahu Carpofořa Tencally a Antonia Galliardiho (s citacemi korespondence) viz zejména Dorn, Theophilus: *Die Beziehungen der Künstler Antonio Galliardi und Carpophoro Tencalla zu Kremsmünster*. *Christliche Kunstblätter* 65, 1924, Nr. 1–3, s. 21–24; Nr. 4–6, s. 36–44.
- 278 Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 53. Pravděpodobnost spolupráce obou Tencallů vyvstává již z Carpofořovy výmalby zámku v Trautenfelsu. Na základě používání motivů z Trautenfelsu v Giacomově díle se jeví, že umělec tu vypomáhal a vytvářel si záznamy Carpofořových maleb. Mádl, M. – Zapletalová, J.: *Malíř Carpofoř Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*, s. 38–41.
- 279 K životu Václava Eusebia Popela z Lobkovic viz zejména Wolf, Adam: *Fürst Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rath Kaiser Leopold's I. 1609–1677. Sein Leben und Wirken*. Wien 1869; Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 685; Maťa, Petr: *Mezi dvorem a provincií. Šlechtičtí objednavatelé maleb Carpofořa a Giacoma Tencally v habsburské monarchii*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 85–128, zde s. 99–101; Mádl, Martin – Zahradník, Pavel: *Zámek Václava Eusebia z Lobkovic*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofořa a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 377–388, zde s. 377–380.
- 280 Ke stavebnímu vývoji roudnického hradu a zámku viz zejména Dvořák, Max: *Geschichte des raudnitzer Schloss-Baues 1652–1684*. Prag 1873; týž – Matějka, Bohumil: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém*. Díl II. Zámek roudnický. Praha 1898, s. 1–18; Naňková, Věra: *Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách*. *Umění* 24, 1976, s. 119–146; Anděl, Rudolf et al.: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Díl III. Severní Čechy. Praha 1984, s. 404–410; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 435–437; Brunner-Melters, Monika: *Das Schloss von Raudnitz*

- 1652–1684. *Anfänge des habsburgischen Frühbarock*. Worms 2002; Krummholz, Martin: *Antonio Porta a středoevropská architektura 17. století*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Staté o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 254–255. Recentní rozbor stavebních prací a architektury zámku za využití dostupných pramenů je proveden in Mádl, M. – Zahradník, P.: *Zámek Václava Eusebia z Lobkovic* (zde je i podrobný přehled starší literatury).
- 281 Malby kaple jsou podrobně popsány a analyzovány in Mádl, Martin: *Katalog nástěnných maleb* [Roudnice nad Labem]. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carporora a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 393–408.
- 282 Mylná informace má původ in Dlabacž, Gottfried Johann: *Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Bd. II. Prag 1815, s. 258. Dlabacžův názor převzal Schottky, Julius Max: *Prag, wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und den besten Quellenschriften geschildert*. Bd. II. Prag 1831–1832, s. 137–138. Dále Hofman, Ješek: *K dějinám stavby zámku trojského*. Časopis Společnosti přátel starožitností českých 17, 1909, s. 148; Herain, K. V.: *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reimerovy*, s. 98, pozn. 110; Rusconi, Antonio: *Il pittore Francesco Marchetti e la sua famiglia*. Studi trentini di scienze storiche 12, 1931, s. 38–39; Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. III. P–Š. Praha 1980, s. 240; Anděl, R. et al.: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, III, s. 409; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 437; Delpero, Pietro: *Francesco Marchetti, un pittore trentino tra Italia e Boemia (1641–1698)*. Dissertazione dell'Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Milano 1996, s. 150; Preiss, Pavel: *Francesco Marchetti*. In: Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Trója u Prahy*. Dějiny, stavba, plastika a malba. Praha – Litomyšl 2000, s. 319–326, zejména s. 325–326.
- 283 Mádl, Martin: *Distinguishing – Similarities – Style. Carpororo and Giacomo Tencalla in Czech Lands*. *Ars* 40, 2007, s. 231; týž: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*. *Umění* 56, 2008, s. 46–48; týž: *Giacomo Tencalla: un pittore dimenticato di Bissone e la sua opera in Boemia e in Moravia*. *Bollettino storico della Svizzera Italiana* 111, 2008, s. 367–372; týž – Zahradník, P.: *Zámek Václava Eusebia z Lobkovic* (zde jsou rovněž odkazy na prameny, v nichž se jméno Giacoma Tencally objevuje).
- 284 Mádl, M. – Tibitzanzlová, R. – Zahradník, P. – Z., Jana (eds.): *Dokumenty k činnosti Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*, dok. IV/8; Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb* [Roudnice nad Labem], s. 389.
- 285 Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb* [Roudnice nad Labem], s. 389.
- 286 Tamtéž, s. 390.
- 287 Stejný typ zobrazení Meleagrovy smrti se objevuje například v ilustracích Bernarda Salomona, Virgila Solise, Pietera van der Borchta, Crispigna de Passeho, Johanna Wilhelma Baura a dalších. Podobnost kompozic nepatří v rámci knižních ilustrací k vzácnému jevu. Henkel, M. D.: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, s. 58–144.
- 288 Ferrari, Ioannes Baptista: *Hesperides Sive De Malorum Avreorum Cultura Et Vsv Libri Quatuor*. Romae 1646; Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Trója u Prahy*, s. 146–150; Lejsková-Matyášová, Milada: *Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástrojném malířství*. Dějiny a současnost 9, 1967, č. 4, s. 24–26; Schemper-Sparholz, I.: *Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag*; Paulus, Helmut-Eberhard: *Das Bild der Orangerie in der Mitte Europas, vermittelt durch Architekturtraktate des 16. bis 18. Jahrhunderts*. In: Doosry, Y. – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011, s. 271–304; Doosry, Yasmin: *Die goldenden Äpfel der Hesperiden: antike Mythen und ihre bildlichen Spuren*. In: táž – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011,

- s. 27–67; Dobalová, Sylva: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 195–225, zde s. 195–200.
- 289 Commelyn, Johannes: *Nederlantze Hesperides, Dat is, Oeffening en Gebruik Van de Limoenen Oranje-Boomen; Gestelt na den Aardt, en Climaat der Nederlanden. Met kopere Platen verciert*. Amsterdam 1676, s. 1–2. Do tisku je zařazena pouze titulní mědirytina, na niž je zpodobněna bohyně Pomona s citrusy v rukou a dva muži sázející citrusové stromy v Janově. Rytina navazuje na Reniho grafický předobraz z Ferrariho traktátu. Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, s. 200.
- 290 Boccaccio, G.: *La Genealogia De Gli Dei De Gentili Di M. Giovanni Boccaccio*, f. 68–69; [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agréable Lecture*, s. 710. Těmito jmény byly označeny například tři části slavného botanického traktátu Johanna Christoha Volkamera. Sestry zastupují jednotlivé citrusové plody – Aiglé cedráty, Arethúsa citrony a Hesperethúsa pomeranče – a Volkamer je dále přirovnává ke třem italským regionům (vše je doplněno výpravnými celostránkovými ilustracemi). Volkamer, Johann Christoph: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidvm, Oder: Fernere gründliche Beschreibung Der Edlen Citronat- Citronen- und Pomeranzen-Früchte, mit einem ausführlichen Bericht, wie solche am besten zu warten und zu erhalten seyn; Worbei diejenigen Sorten, so theils zu Nürnberg gewachsen, theils von verschiedenen fremden Orten dahin gelanget, auf das accurateste in Kupffer gestochen und nachgezeichnet worden; abermals in vier Theile eingetheilet, und mit gehörigen Anmerkungen erläutert; Benebenst einem Anhang von etlichen raren und fremden Gewächsen, als Der Ananas, des Palm-Baums, der Coccus-Nüsse, der Baum-Wolle, u. a. m. welche ebenfalls in Kupffer-Rissen vorgestellt sind*. Nürnberg – Frankfurth – Leipzig 1714; Settekorn, Wolfgang: *Wie der Süden im Norden hinter Glas gedeiht. Beobachtungen zu den Nürnbergische Hesperides des Johann Christoph Volkamer*. In: Landwehr, J. (ed.): *Natur hinter Glas. Zur Kulturgeschichte von Orangerien und Gewächshäusern*. St. Ingbert 2003, s. 81, 109–117. K Volkamerovu traktátu viz dále Martz, Jochen: *Johann Christoph Volkamer und die Entwicklung der Zitruskultur in Nürnbergs Gärten*. In: Tschoeke, J. (ed.): *Lust und Lieb hat mich bewegt. Nürnberger Gartenkultur*. Zirndorf 2008, s. 35–39; Wimmer, Clemens Alexander: *Funktion und Bedeutung von Volkamers Zitrusbuch*. In: Balsam, S. (ed.): *Nürnbergische Hesperiden und Orangeriekultur in Franken*. Petersberg 2011, s. 34–45; Lauterbach, Iris: *Johann Christoph Volkamers Hesperidenwerk*. In: Doosry, Y. – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011, s. 237–263. K počtu Hesperidek viz také Panofsky, E.: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, s. 145.
- 291 [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agréable Lecture*, s. 710. Stran lokace zahrady Hesperidek však nepanovala shoda, a to ani u antických autorů, jak uvádí Giovanni Battista Ferrari. Někteří autoři ztotožňovali tuto bájnou zemi se Španělskem či Itálií. K tomu viz Mádl, M.: *Fresky Carpofoza a Giacoma Tencally v kontextu středoevropské maliřské produkce*, s. 150.
- 292 Lejsková-Matyášová, M.: *Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástrojním maliřství*, s. 23; Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Trója u Prahy*, s. 145–146.
- 293 Martz, Jochen: *Ikologische Fragen zu den Gärten*. In: Karner, H. (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, s. 568.
- 294 Ferrari, I. B.: *Hesperides Sive De Malorvm Avreorvm Cvltvra Et Vsv Libri Quatuor*; Freedberg, D.: *Ferrari and the Pregnant Lemons of Pietrasanta*; týž: *Gli agrumi di Giovanni Battista Ferrari*.
- 295 Delpero, P.: *Francesco Marchetti, un pittore trentino tra Italia e Boemia (1641–1698)*, s. 151–153, kat. č. 22–23b; Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb [Roudnice nad Labem]*, s. 390–391.

- 296 Na zámku v Eisenstadtu patří Hesperidky k doprovodným motivům hlavního sálu. Strop tu zdobí příběhy Amora a Psýché, obklopené personifikacemi italských provincií a scénami s Hesperidkami. Mádl, M. – Zapletalová, J.: *Malíř Carpofofo Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*, s. 41–42.
- 297 Zřízení reprezentativních zahradních parterů v Roudnici nad Labem bylo součástí celkové přestavby města. Jsou doloženy již v plánech Francesca Carattiho. Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, s. 206–210.
- 298 Dvořák, M. – Matějka, B.: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém*, II, s. 299–300; Mádl, M. – Zahradník, P.: *Zámek Václava Eusebia z Lobkovic*, s. 384–386.
- 299 Zámek v Milešově byl vystavěn na místě středověkého hradu pocházejícího ze 14. století. Kolem roku 1600 byl za Jiřího Kamaryta Kaplíře ze Sulevic nebo za Bohuslava Kaplíře ze Sulevic renesančně upraven. Po poškození zámku v době třicetileté války přistoupil Karel Kašpar Kaplíř († 1664) kolem roku 1650 k prvním opravám, avšak patrně z důvodu finančních problémů zámek nakonec v roce 1661 prodal zmíněnému Zdeňku Kašparu Kaplířovi ze Sulevic, původem z jiné větve rodu. Schaller, Jaroslaus: *Topographie des Königreichs Böhmen* [...]. Theil V. Leutmeritzer Kreis. Prag – Wien 1787, s. 111–112; Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. I. Leitmeritzer Kreis. Prag 1833, s. 108; Sedláček, August: *Hrady, zámky a tvrze království Českého*. Díl XIV. Litoměřicko a Žatecko. Praha 1923, s. 342. Datace k roku 1667 je navržena in Anděl, R. et al.: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, III, s. 314. Ke stavbě viz dále Naňková, Věra: *Architektura 17. století v Čechách*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění*. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha 1989, s. 264; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 367; Naňková, V. – Vlček, P.: *Porta, Antonio*, s. 517–518. Recentně je rozbor stavby, datace i výzdoby proveden in Mádl, Martin: *Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic*. In: týž (ed.): *Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. Praha 2013, s. 429–436; týž: *Katalog nástěnných maleb [Milešov]*. In: týž (ed.): *Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. Praha 2013, s. 437–441.
- 300 Anděl, R. et al.: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, III, s. 314; Mádl, M. – Tibitzanzlová, R. – Zahradník, P. – Z., Jana (eds.): *Dokumenty k činnosti Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*, dok. IV/14.
- 301 Mádl, M.: *Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic*.
- 302 Jde o budovu na skalním ostrohu se zachovalými středověkými částmi. Její přízemí se nachází v úrovni druhého patra čtyřkřídleho dolního zámku, jehož funkce byla patrně reprezentativní. Horní zámek sloužil spíše k privátním potřebám. Viz tamtéž, s. 432.
- 303 Zahradník, Pavel: *Archivní nálezy k dílu Jana Křtitele Matheye*. *Umění* 45, 1997, s. 547–554, zde s. 551–553; Mádl, M. – Tibitzanzlová, R. – Zahradník, P. – Z., Jana (eds.): *Dokumenty k činnosti Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*, dok. IV/14; Státní oblastní archiv (dále SOA) v Litoměřicích, Velkostatek Libochovice, kart. 723, důchodní účty za rok 1684; Mádl, M.: *Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic*, s. 432.
- 304 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalle, D.: *Vouet*, s. 288–289; Bajou, Thierry: *La Peinture à Versailles. XVII^e siècle*. Paris 1998, s. 38.
- 305 Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb [Milešov]*, s. 438.
- 306 K Tempestovu dílu a grafické produkci viz Leuschner, Eckhard: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg 2005.
- 307 Macek, Jaroslav: *Kaspar Zdenko Kaplíř von Sullowitz (1611–1686)*. In: Csendes, P. (ed.): *Studien zur Geschichte Wiens im Türkenjahr 1683*. Wien 1983 (= *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 39), s. 7–68; Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 99–101; Mádl, M.: *Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic*.

- 308 SOA v Třeboni, parcoviště Jindřichův Hradec, Ústřední správa černínských statků, Jindřichův Hradec, Archiv panství Lnáře, sign. VI Wc 3a, fasc. 625, registry; sign. VI B b, fasc. 626, registry; Heroutová, Marie – Novosadová, Olga – Vilímková, Milada: *Zámek Lnáře. (Stavebně historický průzkum)*. Praha 1973 [rukopis], s. 3–6; Mádl, Martin: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoa a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 445–460.
- 309 Mádl, M.: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*.
- 310 SOA v Třeboni, parcoviště Jindřichův Hradec, Ústřední správa černínských statků, Jindřichův Hradec, Archiv panství Lnáře, sign. I A b, f. 252–270, Taxa oder Landüblicher Anschlag der in Prachiner Kreis gelegenen Herschafft Schlüsselburg samb allen hinzugehörigen Appertimentti. Srov. Sedláček, August: *Hradý, zámky a tvrze království Českého*. Díl XI. Prácheňsko. Praha 1897, s. 254; Heroutová, M. – Novosadová, O. – Vilímková, M.: *Zámek Lnáře*, s. 5; Mádl, M.: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*.
- 311 K malbám se naposledy vyjádřili Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře]. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoa a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 461–476.
- 312 Křížová, Květa: *K výzdobě interiérů zámku Lnáře*. Zprávy památkové péče 62, 2002, č. 2, s. 31.
- 313 Pontanus, Ioannes Ioviani: *Ioannis Ioviani Pontani Carminvm, Qvae quidem extant omnium*. Tome IV. Basileae 1566. Toto souborné Pontanovo dílo obsahuje i báseň *De hortis hesperidum*, rozdělenou do dvou knih. Tamtéž, s. 3152–3195. K Pontanovi viz dále například Comito, Terry: *Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise*. Journal of the History of Ideas 32, 1971, s. 492. Pontano sestavil své dílo již kolem roku 1490, poprvé však bylo publikováno ve Florencii až roku 1520. Paulus, H.-E.: *Das Bild der Orangerie in der Mitte Europas, vermittelt durch Architekturtraktate des 16. bis 18. Jahrhunderts*, s. 274.
- 314 Ferrariho text je popsán a komentován in Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, s. 196–200.
- 315 Vlevo nahoře je zachycen Mars, k němuž se obrací polonahá žena, bohyně Venuše. Po Martově levici stojí chlapec s vavřínem na hlavě. Pod Venuší je znázorněn Vulkán a pod Jupiterem se vznášá bůh lásky, Venušin syn Amor, s lukem a šípem. Ženská hlava v přílbě s červeným chocholem odpovídá bohyni moudrosti Minervě. Napravo od Kybelé je zachycen posel bohů Merkur, vousatý muž napravo za Kybelé, přidržující roh hojnosti s vinnými hrozny, je bůh Bakchus. Obrací se vzhůru k polonahému muži se svazkem plamenů, patrně Prométheovi. Napravo od Prométhea je vyobrazen Apollón a níže pod ním žena s věncem květů ve vlasech, tedy Aurora, bohyně ranního svítání. Za Aurorou je zpodobena Ceres s obilnými klasy a nad ní s dvojzubcem bůh podsvětí Pluto se svou ženou Proserpinou. Dále napravo je zachycen Herkules s kyjem přes rameno, který se obrací na vousatého Saturna s kosou. Pod Saturnem jsou ztvárněni obnažená bohyně lovu Diana a dole pod ní polonahý vousatý Neptun s trojzubcem v levé ruce. Nalevo od Neptuna sedí muž s čapkou ze zeleného rákosu na hlavě, patrně mořský bůh Néreus.
- 316 Kompozice malby vychází z rytého frontispisu Ferrariho knihy *Hesperides*, který podle návrhu Pietra da Cortony vytvořil Johann Friedrich Greuter. Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře], s. 464.
- 317 Mýtus se opírá o Ferrariho text, v jehož kapitole „Horti Hesperidum in Italiam translati“ je vylíčeno přenesení citrusů z Afriky do Itálie. Příběh v knize ilustrovala rytina Cornelise Bloemaerta ml. podle návrhu Francesca Albaního, která se stala předlohou pro jednu z maleb Carpofoa Tencally v hlavním sále zámku v Trautenfelsu. Později tuto malbu volně reprodukoval Giacomo Tencalla ve Lnářích a v Troji. Giacomo kombinuje rytiny s náměty přivezení jablek do Říma a Neapole. Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře], s. 465.

- 318 Comes, N.: *Mythologiae, Sive Explicationvm Fabvlarvm Libri Decem*, s. 217: „*At quis est draco, qui haec mala servabat, hortumque ambibat? signiferum circulum nonnulli sunt arbitrari. fuerunt qui mala Hesperidum oves esse in occidente dixerint, in insula, quae perpetuo flumine circumdabatur in serpentis modum sinuoso & reflexo. Alii cum mala Hesperidum putarint fuisse stellas, serpentem illum esse crediderunt lineam obliquam, quae nos & astra ipsa intra se continet, quaeque horizon sive determinans linea appellatur.*“
- 319 K překladům prací Contiho a Cartariho do národních jazyků viz Mulryan, John: *Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari's Imagini and Natale Conti's Mythologiae: The Mythographic Tradition in the Renaissance*. *Canadian Review of Comparative Literature* 8, 1981, s. 272–283.
- 320 [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agréable Lecture*, s. 711–712: „*Mais qu'est-ce que ce Dragon qui gardoit ces pommes & circoissoit le iardin? On estime qu'il represente le Zodiaque, qui est vn oblique, cerueau en la sphere contenant les douze signes celestes, ainsi nommé du mot Grec Zôon, c'est à dire animal, à cause de signes qu'il contient, lesquels on represente pour la plus part en figure d'animaux, comme le belier, Taureau, Cancre, Lion, Scorpion & autres.*“
- 321 Tamtéz, s. 711.
- 322 Tamtéz, s. 712.
- 323 Aristotelés spojoval čtyři živly se čtyřmi základními kvalitami (horká, studená, vlhká a suchá), tedy zemi se suchou a studenou, vodu s vlhkou a studenou, vzduch s vlhkou a horkou, oheň se suchou a horkou. Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 44.
- 324 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 45–47.
- 325 Kitlitschka, W.: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofores Tencallas nördlich der Alpen*, s. 227; Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 55; též: *Fresky Carpofores a Giacoma Tencally v kontextu střeoevropské malířské produkce*, s. 149–151; Karner, Herbert: *Carpofores Tencalla ve vídeňském Hofburgu*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 53–59; též: *Die Hofburg und ihre Ikonologie im 17. Jahrhundert*. In: též (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, s. 559–562.
- 326 Na možnost svatební alegorie upozornila již Křížová, K.: *K výzdobě interiérů zámku Lnáře*, s. 33. Tato myšlenka je rozvinuta in Mádl, M.: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*, s. 457.
- 327 Týž námět se objevuje u jedné z kreseb Carpofores Tencally uložených v Palácové knihovně (Biblioteka Palatina) v Parmě: rudka na papíře, 173 × 267 mm, sbírka Ortalli, inv. č. 18 391. Ke kresbě srov. Mollisi, G. – Proserpi, I. – Spiriti, A.: *Carpofores Tencalla da Bissone*, s. 166–167, kat. č. 23b.
- 328 Ovidius Naso, Publius: *Přeměny*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha 1967, s. 114.
- 329 Tamtéz, s. 114–119.
- 330 Podle tzv. sicilské tradice k únosu došlo na Sicílii v oblasti města Enna, případně přímo u jezera Pergos. Druhá skupina textů je označována jako attická tradice a vychází z textu homérského *Demeterhymnu*. Další rozdíl se týká závěrečné fáze mýtu. V závislosti na sicilské tradici se mluví o rozdělení roku na dvě poloviny, jež je dáno odchody a návraty Proserpiny, zatímco podle tradice attické jde o periody v délce trvání třetiny a dvou třetin roku. Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 9–15; Steinborn, Božena: *Der verspätete Wiederhall der rudoifinischen Malerei in Schlesien: „Raub der Proserpina“ von Heintz und Willmann*. *Umění* 18, 1970, s. 199.
- 331 [Von Hohberg, Wolf Helmhard]: *Die unvergnügte Proserpina*. Regensburg 1661. Tisk je uvozen titulní mědirytinou s kompozicí Únosu Proserpiny. Příběh je také situován do oblasti Sicílie, nicméně nad rámec tradiční linie obsahuje také řadu odboček a příběhů

- v příběhu; například nymfy si před Proserpininým únosem vyprávějí řadu historek, mezi jinými tu o Panovi a Sýrinx.
- 332 *Proserpine, Poëme de Clavdian. Traduit en Vers Heroïques, & acheué. Dedié a Monseigneur le Comte de Servien, Ministre d'Etat, & Sur-Intendant des Finances. Par Monsieur le President Nicole.* Paris 1658. Další raněnovověké edice Claudiánova textu neobsahují žádné doprovodné ilustrace; například *Les Missives de Mesdames des Roches de Poitiers mere et fille: Avec Le Ravissement de Proserpine prins du Latin de Clodian. Et autres Imitations & meslanges poëtiques.* Paris 1586.
- 333 Préaud, M.: *Inventaire du fonds français*, XI; týž: *Inventaire du fonds français*, XII. Srov. též pozn. 180.
- 334 Wolfthal, Diane: *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives.* Cambridge 1999, s. 9–17; Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 271; Nützmann, Hannelore (ed.): *Alltag und Feste. Florentinische Cassone- und Spalliermalerei aus der Zeit Botticellis.* Berlin 2000.
- 335 Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře].
- 336 Tamtéž, s. 474.
- 337 Ovidius Naso, P.: *Proměny*, s. 35.
- 338 Vedle kontraktu týkajícího se výmalby pokojů v prvním patře byla s Tencallou a Muttonim uzavřena roku 1688 smlouva na vytvoření „mozaiky“, která se vztahuje k pracím v libochovické salla terreně. Zde vznikly vedle štukových dekorací a dekorací z lastur také malby putti v oblacích. K okolnostem prací v Libochovicích viz Zahradník, P.: *Archivní nálezy k dílu Jana Křtitele Matheye*; Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 50–53; SOA v Litoměřicích, Velkostatek Libochovice, kart. 456/1, Eduard Fiala, Schloss Libochowitz, rukopis; Zahradník, Pavel – Mádl, Martin: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 555–572, zde s. 559–560.
- 339 Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*; Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*; Mádl, Martin – Miltová, Radka – Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice]. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 573–605.
- 340 Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 567.
- 341 Podrobný rozbor inventáře viz tamtéž, s. 566n.
- 342 O všech malbách naposledy pojednali Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice].
- 343 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 288–289; Bajou, T.: *La Peinture à Versailles*, s. 38. Jiné Dorignyho grafické listy (Aurora a Tithonus, Juno a Iris, Neptun a Amfitrité, Kybelé s dětmi, Jupiter a Aeolus) se shodou okolností staly přesnými předlohami také pro další vrstvy výzdoby štýrského Trautenfelsu od Carpofoara Tencally. Brucher, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, s. 24; Brunner, W. – Kaiser, B.: *Schloß Trautenfels*, s. 89–91.
- 344 Obsažněji k alegorii bohatství Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Náměšť nad Oslavou], s. 84–86.
- 345 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Náměšť nad Oslavou], s. 88; tíž: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 574–576.
- 346 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 579 (zde je Ripův komentář přepsán a přeložen v plném znění).
- 347 Tamtéž, s. 580.
- 348 Dostupné například in Virtuelles Kupferstichkabinett. Putten als Krieger, Die Weisheit [online]. Dostupné z: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=13174&> [cit. 20. 7. 2016].

- 349 Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 52; Miltová, Radka: *Sotva ji uviděl Dís, hned vzplál a unesl dívku. Giacomo Tencalla: Únos Proserpiny na zámku v Libochovicích*. In: Suchánek, P. – Slavíček, L. – Šeferisová Loudová, M. (eds.): *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*. Brno 2011, s. 124–135; Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 576 (zde také Martin Mádl uvažuje o tom, že dvojice chlapců by mohla symbolizovat dvě větve dietrichsteinského rodu; viz též Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 569).
- 350 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 580; tíž: *Katalog nástěnných maleb* [Náměšť nad Oslavou], s. 66.
- 351 Müller, Rainer A.: *Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters*. In: Grell, C. – Paravicini, W. – Voss, J. (eds.): *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*. Bonn 1998, s. 359–371; Jakubec, Ondřej: „*Slavné stavení*“ posledních Rožmberků. *Vila Kratochvíle a možnosti interpretace pozdně renesanční aristokratické rezidence*. Habilitační práce na FF MU. Brno 2014, s. 109; Mádl, M.: *Fresky Carpofoara a Giacoma Tencally v kontextu středoevropské malířské produkce*, s. 141.
- 352 Murovec, Barbara: *Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem*. *Acta historiae artis Slovenica* 1, 1996, s. 7–33, zde s. 13.
- 353 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 586.
- 354 Podrobnou komparaci s textem a ilustracemi Ripovy knihy *Iconologia* viz in Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 583–587.
- 355 *P. Ovidii Nasonis Metamorphosis Oder Sinn-reicher Gedichte von Verwandlungen, Erster Theil, Enthaltend Die sieben Ersten Bücher, Gezieret Nicht nur allein mit Lehr-reichen, über jede Fabel, aus dem Französischen in das Teutsche übersetzen herrlichen Anmerckungen, Sondern auch Mit gantz neuen, über die in denenselben vorkommenden Handlungen, beygefügt Kupffer-Figuren, Inventiret und heraus gegeben von Johann Jacob von Sandrart*. Nürnberg 1698, s. 35–36.
- 356 *Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg*.
- 357 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 589.
- 358 Tamtéž, s. 591.
- 359 Album rytin Carla Cesia podle Pietra da Cortony vydal pod názvem *Galeria dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio* Giovanni Giacomo de Rossi kolem roku 1654. Postava letící bohyně Diany je zachycena přesně nad bohyní Cererou, jež byla v tomto pojetí zpodobena v Kroměříži. Rytiny jsou reprodukovány in Bellini, Paolo (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVII. *Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York 1987.
- 360 Jde o jednu ze čtveřice maleb ve štukových polích na fabionu stropu, v nichž jsou ztvárněni hrající si, zpívající, tančící a peroucí se putti. V Trautenfelsu doprovázejí ústřední zpodobení Aurory odhánějící noc a spánek.
- 361 Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice], s. 594.
- 362 Dempsey, Charles: *Inventing the Renaissance Putto*. Chapel Hill – London 2001.
- 363 Tamtéž, s. 40–44, 63.
- 364 Tamtéž, s. 67–68.
- 365 Tamtéž, s. 45–46.
- 366 Malby byly opravovány několikrát. Zprávy svědčí o zásazích v letech 1715 a 1739, provedených malířem Janem Kuňátkem, a o restaurátorských pracích v letech 1960–1965. Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 567.
- 367 Viz tab. 141 *AENEAS IN DEUM INDIGITEM* in *Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg*. Další vydání s kopii Baurových rytin pocházejí z roku 1681 (v Augsburgu

- s rytinami Melchiora Küssela) a z let 1680, 1687 a 1688 (v Norimberku s rytinami Abrahama Aubryho).
- 368 MiltoVá, R.: *Sotva ji uviděl Dís, hned vzplál a unesl dívku*.
- 369 Sommer, J. G.: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*, I, s. 42.
- 370 Dempsey, C.: *Inventing the Renaissance Putto*, s. 46–47, 100 (motivy putti s maskou či atributy bohů jsou v publikaci zmíněny na mnoha místech).
- 371 Obdobné ztvárnění bylo realizováno na klenbě pavilonu kroměřížské Květné zahrady. Zde však vertikální orientace štukové výseče ovlivnila podobu výjevu. Ještě blíže Libochovicím je nástropní malba zámku ve Lnářích. Ve Lnářích, stejně jako v Libochovicích, využil Giacomo Tencalla figurálně jednoduššího schématu, zapadajícího do obdélného pole štukového zrcadla, tedy pouze vozu podsvětlního boha s dvojspřezím. Jediné odlišnosti od libochovického řešení pak představují barevné ladění scény, dvojice putti s otěžemi (naopak shodná s kroměřížskou verzí) a přidání letícího putti s trojzubcem. Ten je však tradičně spjat s bohem Neptunem, zatímco s dvojspřezcem je spojován Pluto. Danou nesrovnalost je možné vysvětlit druhotným zásahem v podobě některé z přemalby, kterými byly nástěnné malby (nejen) ve Lnářích deformovány a mnohdy znejasněny. Nicméně i v jiných zpodobněních boha Plutona se trojzubec občas vyskytuje, například u Giulia Romana v Palazzo del Te.
- 372 MiltoVá, R.: *Sotva ji uviděl Dís, hned vzplál a unesl dívku*.
- 373 Knittler, Herbert (ed.): *Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700*. Wien 1990, s. 443, kat. č. 18.17; Fidler, Petr: *La contesa dell'aria e dell'acqua. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance*. In: Bůžek, V. (ed.): *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku. České Budějovice 2000 (= Opera historica 8)*, s. 359–379.
- 374 Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 566–567.
- 375 Mádl, M. – MiltoVá, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb [Libochovice]*, s. 599–605.
- 376 Czerwenka, Fritz: *Hellbrunn. Wasserspiele – Schloßpark – Schloß*. Salzburg 1994, s. 73–78; Bigler, Robert R.: *Schloß Hellbrunn. Wunderkammer der Gartenarchitektur*. Wien – Köln – Weimar 1996, s. 67–84; Maué, Claudia: *Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn*. In: *Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung*. Salzburg 1997 (= *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1997, Nr. 14–15), s. 505–518; Gugg, Anton: *Installation von Christian Ecker: immer schon ein Ort der Lust; Schloß Hellbrunn bei Salzburg, bis 31. Januar 2005*. *Weltkunst* 75, 2005, s. 99.
- 377 K Bragallioho tvorbě viz Dlabáč, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Bd. I. Prag 1815, s. 197–198; Šroněk, M.: *Barokní malířství 17. století v Čechách*, s. 353; Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*; též: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století*; též – Zapletalová, J.: *Malíř Giacomo Tencalla (1644–1689)*, s. 64; Zapletalová, Jana: *Ticinští štukatéri na Moravě: okruh Quirica Castellioho a Carla Borsy*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 290; Mádl, Martin: *Štukatéri v Čechách kolem Giacoma Tencally*. In: též (ed.): *Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 308; též – MiltoVá, R.: *Květná zahrada (Libosad)*, s. 103; Mádl, M.: *Biskupská rezidence Karla II. z Lichtenštejnu-Castelkorna*, s. 172–173; též: *Katalog nástěnných maleb [Olomouc]*, s. 179.
- 378 Slavíčková, Hana: *Barokní zámecká jízdárna v Děčíně*. *Děčínské vlastivědné zprávy* 11, 2001, s. 49–57; Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 309, 312–313.

- 379 Ke stavebním dějinám zámku viz Líbal, Dobroslav – Lancinger, Luboš – Baštová, Mar-
kéta: *Děčín. Hlavní zámecká budova. Stavebněhistorický průzkum*. Praha 1983 [rukopis];
Slavičková, Hana: *Zámek Děčín*. Děčín 1991; táž: *Děčínská zastavení. Historický průvodce
městem*. Děčín 1997; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 214–216; Ma-
cek, Petr: *Zámek v Děčíně – dvojí barokní proměna panského sídla*. Průzkumy památek
16, 2009, s. 3–15; Krpálková, Zdeňka: *Kapitoly z uměleckého mecenátu Michala Osvalda,
Maxmiliána a Romedia Konstantina Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století*. Diplo-
mová práce na FF UP. Olomouc 2010, s. 59–77. Ke knihovně a obrazové kolekci viz Slavi-
ček, Lubomír: *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě
1650–1939*. Brno 2007, s. 86.
- 380 Účetní záznamy se vztahují ke dni 26. října 1678, kdy bylo Bragallimu vyplaceno 78 zlatých
za nespecifikovanou práci, a ke dni 12. dubna 1679, kdy obdržel 50 zlatých za práce v „sale“. Bra-
gallioho autorství zmiňuje také Bohuslav Balbín ve své práci *Miscellanea historica regni Bohemiae*
poté, co roku 1680 navštívil Děčín. Podrobný rozbor dokladů k autorství provedl Mádl, M.:
Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century, s. 366;
týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století*, s. 159.
- 381 Maxmilián Thun-Hohenstein byl ženat třikrát. Po smrti první ženy se 11. srpna 1680
v dolnorakouském Wilfersdorfu oženil s Marií Magdalénou z Liechtensteina a nakonec
v roce 1688 s Marií Adélou z Preysingu. K identifikaci všech erbů viz Kasík, Stanislav: *Dě-
čínská heraldika doby starší*. Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické 12, 1979,
č. 1, s. 12–21; týž: *Rodové znaky Thunů na architekturách v Děčíně*. Heraldika. Bulletin pro
pomocné vědy historické 12, 1979, č. 2, s. 43–64; týž: *Heraldická výzdoba Růžové zahra-
dy děčínského zámku*. Heraldika a genealogie. Zpravodaj České heraldické a genealogické
společnosti 15, 1982, s. 181–197; týž: *Heraldické památky v Děčíně*. Z minulosti Děčínska
a Českolipska, 1985, sv. 4, s. 357–396.
- 382 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th
Century*, s. 366–368; týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Če-
chách 17. století*, s. 160–162; týž: *I soffitti barocchi bolognesi in Boemia*. In: Frommel, S. (ed.):
*Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo
(secolo XVIII)*. Bologna 2013, s. 343–364.
- 383 Slavičková, H.: *Děčínská zastavení*, s. 80.
- 384 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th
Century*, s. 368; týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách
17. století*, s. 163.
- 385 K ikonografii dne a noci v italské renesanční a barokní malbě viz například Pierguidi, Ste-
fano: “*Le hore più principali del giorno*”: *l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*.
Schifanoia 22/23, 2002, s. 121–144; Krems, E.-B.: *Die pronteza des Kardinalnepoten und
Guercinos Aurora und Fama*.
- 386 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 203–205.
- 387 Ebermeier, Werner: *Antike Mythologie und Geschichte in der Bilderwelt der Landshuter
Stadtresidenz*. Landshut 2010, s. 124–125.
- 388 Reprodukováno například in Schleier, Erich: *An Unnoticed Early Work by Pietro da Corto-
na*. *The Burlington Magazine* 112, 1970, No. 812, s. 753, obr. 38.
- 389 K výzdobě slavkovského zámku (s další literaturou) viz Zapletalová, Jana: *Andrea Lanzani*.
Olomouc 2008, s. 51–58, 124–136; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 129n.
- 390 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th
Century*, s. 368–369; týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Če-
chách 17. století*, s. 163.
- 391 K Františku Antonínu Berkovi z Dubé: Hieke, Wenzel: *Die Berka von Dubá und ihre
Besitzungen in Böhmen*. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in

- Böhmen 26, 1888, s. 75–107, 381–395; Vlnas, Vít: *Hrabě František Antonín Berka z Dubé*. In: Slaviček, L. (ed.). *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*. Praha 1993, s. 114–115.
- 392 Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*; Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*, s. 369.
- 393 Lubomír Slaviček poukázal na inventář z roku 1706, který zmiňuje hlavní sál s malbami a štukem, tudíž tu prokazatelně existovala výzdoba i v předešlém období. Slaviček, Lubomír: *Paralipomena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky. (Materiál k českému baroknímu sběratelství II)*. Umění 43, 1995, s. 445–471, zde s. 467–468, pozn. 45. Dále viz Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*, s. 370.
- 394 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*, s. 370.
- 395 Volpi, C.: *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, s. 336.
- 396 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 299–301; Pierguidi, S.: “*Le hore più principali del giorno*”: *l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, s. 121–143; Krems, E.-B.: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama*, s. 195–197; Cieri Via, C.: *Larte delle Metamorfosi*, s. 45.
- 397 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*, s. 368–369; týž: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století*, s. 163.
- 398 Pierguidi, S.: “*Le hore più principali del giorno*”: *l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, s. 136.
- 399 O Cortonových malbách ve Ville Sacchetti recentně pojednala Benocci, Carla: *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi. Architettura, Pittura, Giardini, Paesaggio*. Roma 2012.
- 400 Ripa, C.: *Iconologia*, s. 159.
- 401 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalley, D.: *Vouet*, s. 136–137.
- 402 Dempsey, C.: *Inventing the Renaissance Putto*, s. 86.
- 403 Původně ale Anteros naopak zastupoval boha vzájemné lásky. Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, s. 126.
- 404 De Girolami Cheney, Liana: *Giorgio Vasari's Scrittorio of Calliope: A Neoplatonic ut pictura poesis and ut pictura musica*. In: táž – Hendrix, J.: *Neoplatonism and the Arts*. Lewiston 2002, s. 221–222.
- 405 Dempsey, C.: *Inventing the Renaissance Putto*, s. 96–103.
- 406 Ripa, C.: *Iconologia*, s. 3–4.
- 407 Rytiny byly vydány v sérii pod titulem *Galeria dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio* a vracují se do doby kolem roku 1654. Viz pozn. 359.
- 408 Ke sbírkám Františka Antonína Berky viz Slaviček, L.: *Paralipomena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky*; týž: *Dvě podoby barokního šlechtického sběratelství 17. století v Čechách – sbírky Otty Nostice ml. (1608–1665) a Františka Antonína Berky z Dubé (1649–1706)*. In: Bůžek, V. (ed.): *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)*. České Budějovice 1996 (= *Opera historica* 5), s. 483–513; týž: *Zwei Typen der aristokratischen Sammlertätigkeit im 17. Jahrhundert: Otto Nostitz d. J. und Franz Anton Berka von Dubá*. *Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 18–19, 2001–2002, s. 44–49; týž: *Sobě, přátelům a umění*, s. 64–69. Italskou klasizující orientaci dokládá také objednávka oltářního obrazu Francesca Cozzy pro Starou Boleslav. Vácha, Štěpán: *An Unknown Work by Francasco Cozza in the Czech Republic*. *The Burlington Magazine* 153, 2011, s. 523–525.

- 409 Mádl, M.: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*, s. 369–371.
- 410 Ke stavebním dějinám zámku viz Prokop, August: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*. Bd. I. Wien 1904, s. 78, 79; Bd. III. Wien 1904, s. 833–837; Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1984)*. Wien – Leipzig 1910; Mathon, Jaroslav: *Prostějov a okolí ve světle svých historických a uměleckých památek*. Prostějov 1924; Kühndel, Jan – Mathon, Jaroslav: *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*. Prostějov 1937; Franz, Heinrich Gerhard: *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlung der böhmischen Barockbaukunst*. Leipzig 1962, s. 25–26; Lorenz, Hellmut: *Plumenau – Austerlitz – Seelowitz. Unbekannte Darstellungen Mährischer Schlossbauten aus dem frühen 18. Jahrhundert*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 34–36, 1990–1992, s. 108–109; Válka, Josef: *Morava, země v srdci střední Evropy*. In: Kroupa, J. (ed.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno 2002, s. 28. K osobě Karla Eusebia viz Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Quellenband. Wien – München – Weimar 1998 (= Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein 2/II); týž: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*. Ed. Johann Kräftner. München 2007.
- 411 O Greinerovi pojednal nejobsáhleji Trier, Dankmar: *Johann Georg Greiner*. In: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. LXI. Grau Santos – Greyer. München – Leipzig 2009, s. 411–412 (spolu s další literaturou).
- 412 Přepis smlouvy přinesli Kühndel, J. – Mathon, J.: *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*, s. 49; Horáková, Eva: *Johann Georg Greiner. Jeho život a dílo v kontextu nástěnného malířství konce 17. století*. Diplomová práce na FF MU. Brno 1998, s. 14, 21–22; MZA v Brně, F 264 Velkostatek Plumlov, inv. č. 372, fasc. M III 2, opravy plumlovského zámku, 1681–1844, f. 58–59.
- 413 Horáková, E.: *Johann Georg Greiner*, s. 22–24 (zde bylo hledání předloh ještě neúspěšné); Togner, M.: *Malířství 17. století na Moravě*, s. 106–111. Na další grafické předlohy upozornila naposledy Miltová, Radka: *Mytologická tematika v moravských rezidencích Liechtenštejnů jako součást rodové paměti*. In: Knoz, T. – Geiger, P. (eds.): *Místa lichtenštejnské paměti*. Brno 2012 (= Časopis Matice moravské 131, 2012, supplementum 3), s. 131–141.
- 414 O ikonografii noci, dne a Aurory pojednali podrobně Pierguidi, S.: *“Le hore più principali del giorno”: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*; Krems, E.-B.: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama*.
- 415 Cropper, Elizabeth: *Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, s. 249–279.
- 416 Pierguidi, S.: *“Le hore più principali del giorno”: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, s. 121–144.
- 417 MZA v Brně, F 264 Velkostatek Plumlov, inv. č. 372, fasc. M III 2, opravy plumlovského zámku, 1681–1844, f. 58–59.
- 418 Kühndel, J. – Mathon, J.: *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*, s. 49; Horáková, E.: *Johann Georg Greiner*, s. 18.
- 419 Horáková, E.: *Johann Georg Greiner*, s. 18.
- 420 Loiropa kompozice je variantou Bourdonova plátna Smrti Dido, vytvořeného krátce po Bourdonově návratu z Říma do Paříže (dnes je vystaveno v petrohradské Ermitáži). Bajou, Thierry: *Sébastien Bourdon*. In: Turner, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. IV. Binda to Brüggemann. London 1996, s. 573–575; Walther, Angelo: *Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst*. Düsseldorf 2003, s. 209. Milan Togner plumlovskou malbu Dido

- komparoval s Testovým leptem téhož námětu z roku 1644. Togner, M.: *Malířství 17. století na Moravě*, s. 110. Malba je však kompozičně bližší Bourdonově realizaci a jejím grafickým variantám.
- 421 Horáková, E.: *Johann Georg Greiner*, s. 25; Miller, Dwight C.: *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*. Cambridge 1991, s. 34; Reuß, Matthias: *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*. Hildesheim – Zürich – New York 1998.
- 422 Jmenované mistry vyznačil kniže v seznamu obrazů ze sbírky Františka Antonína Berky z Dubé, jejíž část mu byla nabídnuta ke koupi v květnu 1692 prostřednictvím hraběte Antonína Jana Nostice. Zmíněná transakce nakonec nebyla pro příliš vysokou cenu uskutečněna: Slavíček, L.: *Sobě, přátelům a umění*, s. 64–65.
- 423 Armenini, G. B.: *On the True Precepts of the Art of Painting*, s. 222; týž: *De' veri precetti della pittura*, s. 232–233; Thimann, M.: *Lügenreiche Bilder*, s. 73–74.
- 424 Grimschitz, Bruno: *Wiener Barockpaläste*. Wien 1944, s. 10; Kubátová, Taťána: *Slavkov. Státní zámek a okolí*. Praha 1955, s. 4; Kraus, Wolfgang – Müller, Peter: *Wiener Palais*. München – Wien 1991, s. 48; Polleroß, Friedrich B.: *Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47, 1993, s. 36–52; Lorenz, Hellmut: *Die wichtigste Paläste des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein*. Parnass 15, 1995, Sonderheft 11, s. 88–94; Reuß, M.: *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, s. 53, 82, 87, 88, 94, 127; Polleroß, Friedrich: *Della virtù e della grandezza Romana. Das Palais Liechtenstein in der Rossau – Bemerkungen zu Architektur, Ikonographie und Konzept*. In: *Die Liechtenstein und die Kunst*. Vaduz 2014 (= Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission 3), s. 57–85. Santino Bussi pracoval pro Liechtensteina rovněž na štukové výzdobě zámku v Kolodějích.
- 425 Pierguidi, S.: *“Le hore più principali del giorno”: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, s. 121–144; Krems, E.-B.: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama*; Cieri Via, C.: *L'arte delle Metamorfosi*, s. 183–186.
- 426 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 139, 246, 276.
- 427 Prokop, A.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, IV, s. 1151, 1292, 1380; Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. I. A–I. Praha 1994, s. 501–504; Plecháčová-Mucalíková, Ludmila: *Památky Holešova*. Holešov 1990; Juráňová, Renata: *Jan Rottal a jeho doba*. Holešov 2009, s. 10–33; Pokluda, Zdeněk: *Zámek Holešov. Minulost a přítomnost*. Holešov 2015, s. 24–28. K osobnosti Jana z Rottalu a triumvirátu nejvyšších zemských úředníků viz dále například David, Jiří: *Politika na Moravě v době třicetileté války*. In: Konečný, M. (ed.): *Kryštof Pavel z Liechtensteinu-Castelkornu a Morava v časech třicetileté války*. Brno 2010, s. 37–53.
- 428 K dekorovaným zámeckým prostorům patří ještě kaple a dva pokoje druhého patra, které mají mladší výmalbu. Malby v jedné z místností (s iluzivní antikizující malovanou dekorací) signoval Jan Sviták a datoval je k roku 1797.
- 429 Po smrti bezdětného Jana z Rottalu přešel majetek na jeho bratrance Jana Kryštofa z Rottalu a po jeho smrti na jeho syna Jana Zikmunda. Podle inventáře zámku obsaženého v pozůstalostním spise Jana Zikmunda z roku 1718 nebyla dosud stavba hotová. Druhé patro je v inventáři označeno jako nedokončené, a to na rozdíl od piana nobile. V přízemí byly situovány účtárna, kuchyně, lokajský pokoj, lékárna, byt důchodního písaře a oficířský pokoj. Kuča, Otakar: *K vývoji zámecké zahrady v Holešově*. *Umění* 5, 1957, s. 64–72; Plecháčová-Mucalíková, L.: *Památky Holešova*.
- 430 Prokop, A.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, IV, s. 1292, 1380. August Prokop poprvé uvedl jméno Hannibala Cavalliho. Od něj je informace přebírána novější literaturou.
- 431 Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*, I, s. 501.

- 432 MZA v Brně, C2 Tribunál – pozůstalosti, sign. R 37, pozůstalostní spis Jana Zikmunda Rottala, f. 126r–139v. Základní rozvrh apartmánů je stručně zmíněn in Kubeš, J.: *Reprezentativní funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 189. Inventáře jsou podrobněji rozebrány in Číhalík, Martin – Číhalíková, Barbora – Pechová, Simona: *Stavebněhistorický průzkum zámku v Holešově*. S. l. 2005 [rukopis], část I, IV; Pokluda, Z.: *Zámek Holešov*, s. 30–32.
- 433 Healy, Fiona: *Rubens and the Judgement of Paris. A Question of Choice*. Brepols 1997; Vergara, Alejandro: *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge 1999, s. 165.
- 434 Na vzájemný vztah holešovských maleb a Baurových rytin upozornil Krsek, I.: *Barokní malířství 17. století na Moravě*, s. 362, 367, pozn. 36. Ač tuto komparaci přejímaly i mladší texty, ke správným ikonografickým specifikacím holešovských výjevů to bohužel nevedlo. Přesnému určení stále unikaly výjevy: Héliovna truchlící nad hrobem padlého Faethóna, Mínerva a Závist, Pan a Sýrinx, Jupiter a Íó, Potopa (o nich viz text). První určení holešovských maleb (ač v mnohém nedostatečné a zkreslující) přinesl Gogela, Jaromír: *Nástrovní malby ve státním zámku v Holešově*. Holešov s. d., s. 5–9. Některé nedostatky byly posléze korigovány. Škranc, Pavel: *K publikaci o malbách v holešovském zámku*. Zpravodaj muzea Kroměřížska, 1985, č. 2, s. 26–28. Později byly výjevy nově přehodnoceny, a to po jejich komparaci s rytinami Johanna Wilhelma Baura. Audyová, Ilona: *Italští freskaři na Moravě ve druhé polovině 17. a 1. polovině 18. století – Slavkov u Brna, Holešov, Valtice*. Diplomová práce na FF MU. Brno 2006, s. 63–75, obr. 52–100. Nicméně v posledním zmíněném textu byly výše uvedené výjevy i přes znalost Baurových vzorů určeny jako: scéna z příběhu krále Erechtea (s. 69), potrestání Aglauros (s. 69), Ariadna a Dionýsos (s. 70), Ákida a Galatea (s. 73), poslední výjev neurčen (s. 74). Specifikace tří z těchto pěti sporných polí koresponduje s Baurovými předlohami. *Bellissimum Ovidii Theatrum pulcherimae P. Ovidii Nasonis Poetae admodum ingeniosi (qui, teste Hieronymo Wolfio, tanquam Mosis discipulus, de mundi Creatione cecinit) historiae*, č. 17 (Heliades in arbores), č. 25 (Descriptio livoris et Invidiae), č. 8 (Diluvium). Poslední revizi ikonografického určení provedla Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 39–40, 42, 47–50.
- 435 Pro kompraci byl použit norimberský tisk z roku 1687. *Bellissimum Ovidii Theatrum pulcherimae P. Ovidii Nasonis Poetae admodum ingeniosi (qui, teste Hieronymo Wolfio, tanquam Mosis discipulus, de mundi Creatione cecinit) historiae*, č. 44 (Athamas furens learchum Ino seipsam interficit). Pro norimberské vydání Paula Fürsta z doby kolem roku 1680 vytvořil kopie Baurových rytin Abraham Aubry. Dalším tiskem s Baurovými kopiemi je augsburská edice z roku 1681, ve které bylo užito rytin Melchiora Küssela. Poslední reedice kopií Baurových rytin, a to opět z dílny Abrahama Aubryho, představují norimberské publikace z let 1687 a 1688, které vydala vdova po Paulu Fürstovi.
- 436 P.T. L. *Thronus Cupidinis*. Amsterodami 1618, s. 24: „*Amour poind le courage/ Quand Andromede helas! se trouvoit atachee, /Au froid & dur Rocher, pour servir de repas, /Au Dragon aquaticq menacant son trepas, /Secourue elle fut par lamoureux Persee: /Tel' courage a l'Amour qu'il ne craint nul danger, /Mais il donne l'effort de la mort mespriser.*“ De la Fontaine Verwey, Herman: *The Thronus Cupidinis*. Quarendo 8, 1978, s. 29–44; Sluijter, Eric Jan: *Rembrant, Rubens and Classical Mythology: the Case of Andromeda*. In: Van de Velde, C. (ed.): *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*. Leuven – Paris – Walpole 2009, s. 25–66.
- 437 Ke Corregiovu cyklu (s další literaturou) viz například Verheyen, Egon: *Correggio's "Amori di Giove"*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, s. 160–192; týž: *Correggiův cyklus Amori di Giove*. *Umění* 16, 1968, s. 429–442; Dittmann, Lorenz: *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung*. Paderborn 2001, s. 51–74.
- 438 D'Hulst, Roger-Adolf: *Jacob Jordaens*. London 1982, s. 95, 106; van Eldere, D.: *Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*, s. 108; *Jordaens und die Antike*. Brüssel 2012, s. 90–93.

- 439 Barnes, Susan J.: *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven 2004, s. 81, č. I.80. Rytina je uložena například ve sbírkách Britského muzea pod č. R, 4.55.
- 440 Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 164.
- 441 Grafika byla publikována například in Vincent, Clare: *Some Seventeenth-Century French Painted Enamel Watchcases*. Metropolitan Museum Journal 37, 2002, s. 95.
- 442 Prostor kapse byl dotvořen za Františka Antonína z Rottalu, kdy byla proražena klenba mezi prvním a druhým patrem zámku. Plecháčová-Mucalíková, L.: *Památky Holešova*.
- 443 Valdivieso, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. El Viso 2010, s. 328.
- 444 D'Hulst, R.-A.: *Jacob Jordaens*, s. 106, 108; *Jordaens und die Antike*, s. 108–109. Podobná kompozice Merkura a Arga, spojovaná s jordaensovským okruhem, byla dražena rovněž v aukci Christies.
- 445 Jacobsen, Michael A.: *The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters*. The Art Bulletin 64, 1982, s. 623–629; Christiansen, Keith: *The Case for Mantegna as Printmaker*. The Burlington Magazine 135, 1993, s. 604–612.
- 446 D'Hulst, R.-A.: *Jacob Jordaens*, s. 140, 142, 297.
- 447 MZA v Brně, C2 Tribunál – pozůstalosti, sign. R 37, pozůstalostní spis Jana Zikmunda Rottala, f. 126r–139v; Číhalík, M. – Číhalíková, B. – Pechová, S.: *Stavebněhistorický průzkum zámku v Holešově, část I*, s. 98–100.
- 448 Plecháčová-Mucalíková, L.: *Památky Holešova*; Jurášková, Kateřina: *Opera na holešovském zámku v době Františka Antonína Rottala*. Bakalářská práce na FF MU. Brno 2011, s. 24.
- 449 MZA v Brně, C2 Tribunál – pozůstalosti, sign. R 37, pozůstalostní spis Jana Zikmunda Rottala, f. 126r–139v
- 450 Číhalík, M. – Číhalíková, B. – Pechová, S.: *Stavebněhistorický průzkum zámku v Holešově, část I*, s. 127.
- 451 Tamtéž, část IV.
- 452 Tamtéž, část I, s. 127.
- 453 Dostál, E.: *Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, s. 148–150, 162–166; Breitenbacher, A.: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, s. 23–33; Jirka, A.: *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*, s. 16–17; Antonovič, V.: *Kopisté biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu (1664–1695)*; týž: *Kopisté na dvoře olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna*.
- 454 Halata, Martin – Rousová, Andrea: „*da Cristiano Sreder, pittore...*“. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 329–342; Ciglencečková, Marjeta: *Malby Kristiána Schrödera pro zámek Libochovice*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 345–354; táž – Rousová, Andrea: *Seznam kopií Kristiána Schrödera ze zámku Libochovice*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 355–358.
- 455 Verheyen, E.: *Correggio's "Amori di Giove"*, s. 160; týž: *Correggioův cyklus Amori di Giove*, s. 429; Gould, Cecil Hilton Monk: *The Paintings of Correggio*. London 1976, s.130–131.
- 456 Sehnal, Jiří: *Návštěva zábrdovického opata v Holešově roku 1658*. Vlastivědný věstník moravský 66, 2014, s. 287–289.
- 457 Číhalík, M. – Číhalíková, B. – Pechová, S.: *Stavebněhistorický průzkum zámku v Holešově, část IV*.
- 458 Sala terrena holešovského zámku nebyla v minulosti příliš detailně ikonograficky rozebrána. První určení výjevů se přiblížila spíše předikonografickému popisu. Gogela, J.: *Nástropní malby ve státním zámku v Holešově*, s. 10–11; Škranc, P.: *K publikaci o malbách v holešovském zámku (pouze stručná revize Gogelových závěrů)*; Čížmářová, V.: *Sala terrena na Moravě*, s. 62–64; Audyová, I.: *Italští freskaři na Moravě ve druhé polovině 17. a 1. polovině*

18. století – Slavkov u Brna, Holešov, Valtice, s. 55–62, obr. 28–44. Ikonografie byla poté revidována in Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 47–50.
- 459 Moog-Grünewald, M.: *Metamorphosen der Metamorphosen*, s. 136–201; Moog-Grünewald, Maria: *Benserades Metamorphosen en rondeaux. Eine emblematische Bearbeitung der Ovidischen Verwandlungsgeschichten*. In: Walter, H. – Horn, H. J. (eds.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin 1995, s. 225–238. V této studii je obsáhleji pojednáno o emblematickém charakteru díla *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* i o jiných ovidiovských tiscích, s uvedením další literatury.
- 460 Identifikace maleb v sala terrené je publikována in Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 47–50.
- 461 Badstübner-Gröger, Sibylle: *Die Ovid-Galerie in den neuen Kammern zu Potsdam*. *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae* 20, 1974, s. 271–296 (výjev Apollóna a Issé na s. 273–274); táž: *Bemerkungen zum Thema der „Metamorphosen“ des Ovid in den plastischen Bildprogrammen friderizianischer Architektur*. In: Kalinowski, K.: (ed.): *Studien zur barocken Gartenskulptur*. Poznań 1999, s. 227–228.
- 462 *Metamorphoses D'Ovide En Rondeaux. Imprimez Et Enrichis De Figures Par Ordre De Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur Le Dauphin*. Paris 1676, rytina č. 88 (Apollón a Issé), č. 153 (Juno a Ixión).
- 463 O tomto tématu naposledy pojednala Jurášková, K.: *Opera na holešovském zámku v době Františka Antonína Rottala* (s odkazy na starší literaturu). Podpora, kterou František Antonín z Rottalu věnoval stavebním a uměleckým aktivitám na rottalovských panstvích, náleží rovněž k rozsáhlejším uměleckohistorickým kapitolám.
- 464 Marano, Katia: *Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses*. In: Guthmüller, B. – Kühlmann, W. (eds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, s. 283–293. Obdobné motivy sporu dvou principů hudby se v rámci výzdobných programů objevují, kupříkladu jako sochařské protějšky, ve výzdobě hudební tribuny tzv. knížecího sálu kláštera v Lubižzi z let 1734–1738, jejímž autorem je František Josef Mangold. Kalinowski, Konstanty: *Sala Książęca opactwa cysterskiego w Lubiżu*. Wrocław 2001, s. 15; Preiss, Pavel: *Peragit tranquilla potestas. Orfeus v podání Michaela Willmanna a jeho ohlas v díle Václava Vavřince Reinera*. In: Kozieł, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002, s. 23. K dalším výkladům mýtu o Marsyovi viz například Jacobs, Frederika: *(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo and the Accademia del Disegno*. *The Art Bulletin* 84, 2002, s. 426–448.
- 465 Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 430. Stejně tak starší topografické texty zmiňují malby spíše prostřednictvím předikonografického popisu (únos nymfy, hostina na terase zámku apod.). Podlaha, Antonín: *Posvátná místa království Českého*. Díl IV. Vikariáty Kolínský a Rokycanský. Praha 1910, s. 88–89; Poche, E. et al.: *Umělecké památky Čech*, III, s. 199–200.
- 466 Nejnověji o tématu pojednal: Macek, Petr: *Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 239–240 (se starší literaturou); Horyna, Mojmír – Novosadová, Olga: *Radíč – zámek. Stavebněhistorický průzkum*. Praha 1987 [rukopis].
- 467 Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 429–430. V textu *Uměleckých památek Čech* a ve studii Petra Macka se uvádí, že přestavbu, která proběhla kolem roku 1683, objednal Wolfgang Henneg. Poche, E. et al.: *Umělecké památky Čech*, III, s. 199; Macek, P.: *Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu*, s. 239. Pravděpodobnější se však jeví spojení stavby s Karlem Leopoldem Hennegem, a to s poukazem také na údaje ze Sommerovy topografie. V ní je při popisu sousední vsi Jablonná zmíněno, že Ji Václav Michna roku 1665 prodal Wolfgangu Hönnigovi a že v roce 1668 majetek přešel na Karla Leopolda Hennega.

- Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. XVI. Berauner Kreis. Prag 1849, s. 65.
- 468 Původně šlo o loretánskou kapli, což dokládá zápis z roku 1700: „*Alterum sacellum situm est in pago Radicz, parvo medio milliari a Chlum distanc, erectum statim post postem a peril. domine Carolo Leopoldo Hänigk iam in Domino quiescente sub titulo Beatissimae Virginiae Lauratanae.*“ Podlaha, A.: *Posvátná místa království Českého*, IV, s. 15, 16; Naňková, V.: *Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách*, s. 123–124 (v pozn. 39 na s. 140 je uveden odkaz na pramen z arcibiskupského archivu, v němž je kaple datována k roku 1676). Ke kapli viz dále Bukovský, Jan: *Loretánský stavební typ v Čechách a na Moravě*. Sborník Vysokého učení technického v Brně, 1966, s. 289, pozn. 8; s. 299, pozn. 52; týž: *Le type de construction de la chapelle de Loreto dans l'architecture du baroque Bohème*. *Historica* 15, 1967, s. 67, pozn. 11; s. 82, 87, pozn. 46; s. 120; Radová, Milada – Rada, Oldřich: *Kaple při zámku v Radíči. Příspěvek k typologii einsiedelských kaplí v Čechách*. *Památky středních Čech* 5, 1990, s. 54–62; Radová-Štiková, Milada – Bukovský, Jan: *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. *Průzkumy památek* 8, 2001, s. 160; Štajnochr, Vítězslav – Bukovský, Jan: *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě. Addenda*. *Zprávy památkové péče* 63, 2003, č. 3, s. 178–188.
- 469 Horyna, M. – Novosadová, O.: *Radíč – zámek*.
- 470 Poche, E. et al.: *Umělecké památky Čech*, III, s. 199; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 430. Dalším zvažovaným architektem obou staveb byl Jean Baptiste Mathey, a to na základě analogií se stavbou thunovského letohrádku v Ledči nad Sázavou. Jirka, Antonín: *J. B. Mathey und einige Fragen der böhmischen Architektur um 1700*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 16, 1972, s. 146; Naňková, V.: *Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách*, s. 123–124.
- 471 Macek, P.: *Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu*, s. 239–240.
- 472 Podlaha, Antonín – Šittler, Eduard: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sedlčanském*. Praha 1898, s. 88–89; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 430.
- 473 Poche, E. et al.: *Umělecké památky Čech*, III, s. 200.
- 474 Tamtéž, s. 199–200.
- 475 Plný název zní *Bonorum Et Malorum Consensio & horum praemia, illorum poena. Ad Serenissimum & Illustrissimum Principem D. D. Ferdinandum, Archiducem Austriae, Ducem Burgundiae, Stiriae & c. Comitum Habsburgensem et Tirolensem etc. Dnvm suum clementissimum*. De Hoop Scheffer, Dieuwke – Boon, Karl G. (eds.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Vol. XX. Constantijn Daniel van Renesse to Geraert van Ryssen. Amsterdam 1978, s. 89n. Maarten de Vos a Johann Sadeler spolupracovali na větším počtu starozákonních cyklů – náměty první knihy Mojžíšovy byly zpracovány vedle uvedeného tisku v sérii *Boni et mali scientia*. Některé listy daných sérií se staly předlohami také pro deskové malby stropu na zámku v Častolovicích. Lejsková-Matyášová, Milada: *Spolupráce M. de Vose a J. Sadelera*. *Umění* 1, 1953, s. 328–335. K Sadelerovu cyklu v kontextu ikonografie lidstva před potopou viz Wuhrmann, Sylvie: *Une étude en gris. Le Triptyque du déluge de Jérôme Bosch*. *Artibus et Historiae* 19, 1998, No. 38, s. 83–85.
- 476 Viz pozn. 475.
- 477 Wuhrmann, S.: *Une étude en gris*, s. 84.
- 478 Viz pozn. 475.
- 479 Jako jeden z příkladů lze uvést slavný tisk Leonarda Agostiniho, který byl prvně publikován v Římě roku 1657 a k němuž vytvořil sérii ilustrací Giovanni Battista Galestruzzi (díl vydáno opakovaně). Agostini, Leonardo: *Le Gemme Antiche Figurate Di Leonardo Agostini Alla Santità Di Alessandro VII*. Roma 1686; reprodukováno in Bellini, Paolo (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVI. Italian Masters of the Seventeenth Century. New York 1983, s. 117–254.

- 480 Von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, rytina navazující na s. 170; reprodukováno též in Paas, John Roger (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*. Vol. XL. Joachim von Sandrart to Lorenz von Sandrart. Rotterdam 1995, s. 227.
- 481 Van Veen, Otto: *Amorum Emblemata. Antverp 1608*. Ed. Stephen Orgel. New York – London 1979.
- 482 Natale Conti u příběhu Herkula a kentaura Nessa upomíná na kontrast neomylné ctnosti a lásky. [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture*, s. 696–698.
- 483 Wuhrmann, S.: *Une étude en gris*, s. 84.
- 484 Maťa, P.: *Svět české aristokracie (1500–1700)*, s. 892–893, pozn. 78. K Varrensbachovi viz dále Miltner, Heinrich Otokar – Neumann, Josef: *Beschreibung der bisher bekannten Böhmischen Privatmünzen und Medaillen*. Abtheilung I–III. Prag 1852–1870, s. 657–658.
- 485 Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. XIV. Saazer Kreis. Prag 1846, s. 37; Lejsková-Matyášová, Milada: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*. Památková péče 33, 1973, s. 31–48; Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. I. A–J. Praha 1977, s. 601–602; Vlček, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, s. 395.
- 486 Ploskovice byly prodány roku 1663 Juliu Jindřichovi, vévodovi sasko-lauenburskému. Lejsková-Matyášová, M.: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*, s. 37–39, 48.
- 487 Na podstavci sloupu je šlikovský erb a nápis M.S.S.R.I.C.D.V.N.C.D.S.P.E.W., který odkazuje k hraběnce Marii Sidonii, rozené Šlikové z Pasaunu, Holejče a Weisskirchenu. Adamcová, Kateřina – Gläserová Lebedová, Zdenka – Kovařík, Viktor – Nejedlý, Vratislav – Zahradník, Pavel: *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v Ústeckém kraji*. Praha 2012, s. 355–358.
- 488 Lejsková-Matyášová, M.: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*, s. 48; Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. II. K–O. Praha 1978, s. 263. Panství v Čížkovicích zdědil Gustav Adolf z Varrensbachu po své matce Anežce z Palantu roku 1655. Záhy pověřil Giulia Broggia přestavbou tvrze, do té doby zpustlé, v jednopatrový trojkřídlý zámek. Stejný architekt pak na hraběcí objednávku přebudoval v obci zmíněný kostel sv. Jakuba. V roce 1669 získal Varrensbach od pražské univerzity obce Děčany a Semeč a v roce 1670 od zmíněného brandenburského kurfiřta Nový Hrad a Opočno. K jeho majetkům v Čechách pak patřily i obce Hřivice a Lipenec. Sommer, J. G.: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*, I, s. 89; týž: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*, XIV, s. 33n; Lippert, Julius: *Geschichte der Stadt Leitmeritz*. Prag 1871, s. 625. Gustav Adolf z Varrensbachu i Marie Sidonie Šliková jsou pohřbeni v kapucinském kostele sv. Ludmily v Litoměřicích.
- 489 Maťa, P.: *Svět české aristokracie (1500–1700)*, s. 558.
- 490 Ke grafické předloze viz Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalle, D.: *Vouet*, s. 330.
- 491 Lejsková-Matyášová, M.: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*.
- 492 K heroickým únosům viz zejména Wolfthal, D.: *Images of Rape*, s. 9–17; Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 271.
- 493 Lejsková-Matyášová, M.: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*, s. 44–45.
- 494 K Dorignyho rytině viz Brucher, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, s. L, obr. 108. V této studii je také provedena komparace se štyrskými realizacemi v Eggenbergu a Trautenfelsu (obr. 106, 107). Podrobnější výklad týkající se výtzdoby viz tamtéž, s. 12–25.
- 495 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalle, D.: *Vouet*, s. 52, 136–137. K některým Vouetovým kompozicím z vestibulu galerie ve Fontainebleau se dochovaly také malířovy přípravné kresby – k motivu země (Kybelé) a vody (Neptun a Amfitrité); tamtéž, s. 461–465.
- 496 Lomazzo, G. P.: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architettvra*, s. 344; Gombrich, E. H.: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, s. 390.

- 497 Původně rytířská rodina Warlichů z Zubna získala Doudleby roku 1562 a učinila je svým trvalým rodovým sídlem. Do hraběcího stavu byli Bubnové povýšeni roku 1644. Koďoušek, Václav: *Monografie Doudleb*. Praha 1874, s. 15–16; Mašek, Petr: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*. Díl I. Praha 2008, s. 118–119.
- 498 Pozornost malbám v tomto směru věnovala zejména Milada Lejsková-Matyášová. Viz Lejsková-Matyášová, Milada: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. Umění 16, 1968, s. 59–68; táž: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*. Památková péče 33, 1973, s. 227–232; táž: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*, zejména s. 44, 48, pozn. 28; Vošahlík, Aleš – táž: *Doudleby*. Praha 1973; táž: *Odezva slavností na vídeňském dvoře Leopolda I. v nástrojných výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí*. Umění 23, 1975, s. 366–371.
- 499 V literatuře byla již v minulosti právem zmiňována nedostatečná výpovědní hodnota pramenů uložených ve Státním oblastním archivu v Zámrsku. Vošahlík, Aleš: *Raně barokní etapa zámeckého areálu v Doudlebech nad Orlicí*. Památková péče 27, 1967, s. 289–296. Jde o fondy Velkostatek Doudleby – Horní Jelení a Rodinný archiv Bubnů z Litic, Doudleby nad Orlicí. Prameny uložené v obou těchto fondech se vztahují až k 19. a 20. století. Jednou z mála zmínek o mladších zásazích do starší podoby zámeckých interiérů je účet za zhotovení kvadrátu staré štukatury ze dne 10. prosince 1851 („Für die herstellung einer Quadrat alter Stuckatur boden – Verputz, in gewöhnlichen Wohnraumen samt Weißung und gemüste.“). SOA v Zámrsku, Velkostatek Doudleby nad Orlicí – Horní Jelení, inv. č. 2839, rozpočet: dva pokoje zámku v Doudlebech, 1851.
- 500 SOA v Zámrsku, Sbírka matrik Východočeského kraje, inv. č. 4370, sign. 77-4, matrika narozených, oddaných a zemřelých fary Kostelec nad Orlicí, 1690–1723, f. 29v, 32r, 34r, 37v, 39r, 42v, 46v, 47r, 54r, 56r.
- 501 Tamtéž, f. 30v, 32r.
- 502 Lejsková-Matyášová, M.: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*, s. 63.
- 503 K Saavedrovým emblémům a jejich recepci u nás i v okolních zemích viz Kašparová, Jaroslava: *Empresas políticas Diega de Saavedra Fajardo v českých knižních sbírkách 17. a 18. století*. In: Bukovinská, B. – Slavíček, L. (eds.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, s. 69–77; Peil, Dietmar: *Saavedra in Deutschland. Saavedras Embleme in deutschen Emblembüchern und in der außerliterarischen Emblemik in Deutschland*. In: Köhler, J. – Schneider, W. C. (eds.): *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität*. Hildesheim 2007, s. 157–187; Konečný, Lubomír: *Friedrich Brentel: soubor emailových miniatur ze státního zámku Mnichovo Hradiště*. In: Seifertová, H. (ed.): *Německé malířství 17. století z československých sbírek*. Praha 1989, s. 151–162; Spica, Anne-Elisabeth: *The Prince's Mirror. Politics and Symbolism in Diego de Saavedra Fajardo's Idea de un Principe político cristiano*. *Emblematica* 10, 1996, s. 85–105; Konečný, Lubomír: *Saavedra Fajardo Esmaltado*. In: López Poza, S. (ed.): *Florilegio de estudios de emblemática*. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Coruña 2002, s. 485–492.
- 504 V úvahu by mohla připadat například dvousvazková pařížská edice z roku 1668. Motta emblémů jsou zde do obrazů vložena v nápisových páskách v latině, nicméně pod emblémy jsou znovu uvedena ve francouzštině. Francouzské překlady mott přesně korespondují s doudlebskými. Srov. *Le Prince Chrestien Et Politique. Traduit de l'Espagnol de Dom Diegue Savedra Faxardo* [...]. Tome I. Paris 1668, s. 37, 295, 340, 369, 425, 473, 525; Tome II. Paris 1668, s. 1, 189, 358, 416, 520. K francouzským edicím Saavedrova díla v českých knihovnách viz Kašparová, J.: *Empresas políticas Diega de Saavedra Fajardo v českých knižních sbírkách 17. a 18. století*, s. 73–74.
- 505 Detailní rozbor emblémů přinesla Lejsková-Matyášová, M.: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. Vyslovila zde domněnku, že se španělská emblematická příručka

- mohla dostat k objednavateli prostřednictvím jeho první ženy Anny Marie z Lamboy, která pocházela ze španělské hraběcí rodiny z Valencie (rodina později přesídlila do Nizozemí). Tamtéž, s. 68, pozn. 28. K Saavedrově recepci v Doudlebech viz dále Štěpánek, Pavel: *Resonancias de Saavedra Fajardo en Bohemia. Emblemas barrocos en el palacio checo de Doudleby nad Orlicí*. Monteagudo 86, 1984, s. 63–68.
- 506 Typotius, J. – Boetius de Boodt, A.: *Symbola Diuina & Humana Pontificvm. Imperatorvm. Regvm*; Konečný, L.: *Jakob Typotius – Anselm Boetius de Boodt: Symbola Divina*; Bukovinská, B. – Konečný, L.: *Zwei Kaiser mit ihren Impressen – eine Zeichnung von Aegidius Sadeler*.
- 507 Lejsková-Matyášová, M.: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*.
- 508 Tamtéž.
- 509 K motivu slunečnice viz Lesky, Grete: *Barocke Embleme der Chorherrenkirche in Ranshofen*. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 15 (Neue Folge 6), 1966, s. 179–219.
- 510 Lejsková-Matyášová, M.: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. Latinská lemmata, přepsaná původně Miladou Lejskovou-Matyášovou, byla opravena podle předlohy.
- 511 Ve fázi finalizování tohoto textu byla paralelně publikována studie upozorňující na stejnou předlohu. V ní je přepsán a přeložen vysvětlující text („*subscriptio*“) jednotlivých emblémů. Megyesi, Peter: *Philothei symbola Christiana. Emblémy v zámku Doudleby nad Orlicí*. Umění 64, 2016, s. 122–136.
- 512 *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur*. Francofurti 1677; Lugduni Batavorum 1682; Landwehr, John: *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries 1542–1813. A Bibliography*. Utrecht 1988, č. 218, 635, 857–860; Fleck, Niels: *Die Allegorisch-Emblematischen Bildprogramme in Schloss und Schlosskirche Saalfeld. Vorlagen, Genese Und Auftragegeber*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 2007, s. 217–249 (zde byl proveden rozbor emblémů ve vztahu k výzdobě zámeckého kostela v Saalfeldu). Edice jsou uvedeny též in Megyesi, P.: *Philothei symbola Christiana*, s. 124.
- 513 Fleck, N.: *Die Allegorisch-Emblematischen Bildprogramme in Schloss und Schlosskirche Saalfeld*, s. 232.
- 514 *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur*.
- 515 Fleck, N.: *Die Allegorisch-Emblematischen Bildprogramme in Schloss und Schlosskirche Saalfeld*, s. 239.
- 516 Koziel, Andrzej: *Silesia Mystica. Śląska ikonografia mistyczna i jej recepcja w Czechach i na Morawach w czasach baroku*. In: Dáňová, H. – Klípa, J. – Stolárová, L. (eds.): *Slezsko – země Koruny české*. Historie a kultura 1300–1740. Díl B. Praha 2008, s. 891–892.
- 517 Koziel, Andrzej: *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*. Wrocław 2006, s. 117–166.
- 518 *Il Pomo D'Oro. Festa Teatrale Rappresentata in Vienna Per L'Augustissime Nozze Delle Sacre Caesaree Reali Maesta Di Leopoldo, E Margherita componimento di Francesco Sbarra*. Vienna 1667; Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985; Goloubeva, Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*. Mainz 2000, s. 103–112; Veselá, Irena: *Il Pomo d'oro. Festa teatrale k svatbě císaře Leopolda I. s Markétou Marií Terezou Španělskou*. Bakalářská práce na FFMU. Brno 2008; Veselá, Irena – Kazárová, Helena: *Il Pomo d'oro*. In: Rousová, A. (ed.): *Tance a slavnosti. 16.–18. století*. Praha 2008, s. 374.
- 519 Lejsková-Matyášová, M.: *Odezva slavností na vídeňském dvoře Leopolda I. v nástrojných výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí*.
- 520 Dosavadní určení všech výjevů doudlebské výzdoby viz in Lejsková-Matyášová, M.: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*, s. 231–232. Nové interpretace byly publikovány in Miltová, Radka: *Mytologické malby na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. Bulletin Moravské galerie v Brně 68, 2012, s. 134–142. Malba v tomto sálu byla poškozena nejvíce ze

- všech: v roce 1954 odpadla její levá část. Následujícího roku došlo k rekonstrukci a restaurování na základě dochovaných fotografií. Dvořáková, Vlasta: *Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955*. Zprávy památkové péče 14, 1956, č. 2, s. 103.
- 521 Dřevořezy jsou k dispozici například ve sbírkách knihovny ve Wolfenbüttelu. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, sign. Graph. Res. C: 36 oben, W. M., Zwei Tugenddarstellungen: Nackte Frau mit Glas und Buch (Wahrheit) und Frau mit entblößter Brust und Kindern (Nächstenliebe), Holzschnitt, 1601–1625; sign. Graph. Res. C: 36 unten, M. W., Zwei Tugenddarstellungen: Frau mit Pfeilbündel (Eintracht) und Frau mit Helm, die eine Säule auf der Schulter trägt (Tapferkeit), Holzschnitt, 1601–1625. Viz také Virtuelles Kupferstichkabinett. Zwei Tugenddarstellungen [online]. Dostupné z: <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-res-c-36-oben>; <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-res-c-36-unten> [cit. 8. 12. 2016].
- 522 Ctnosti jsou identifikovány jako Providentia a Celeritas in Lejsková-Matyášová, M.: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*, s. 231–232.
- 523 *Les Metamorphoses D'Ovide En Latin Et François Divisées En XV. Livres, Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; De La Traduction De M^r Pierre Du-Ryer Parisien, De L'Academie Française*. Bruxelles 1677; Vošahlík, A. – Lejsková-Matyášová, M.: *Doudleby*; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 38–41. Tato bruselská edice z roku 1677 zahrnovala celkem 123 grafik (šlo o kolektivní dílo antverpských rytců Martina Bouche, jeho bratra Pierra Paula, Frederica Bouttata a Hendrika Abbého, kteří použili starších nepublikovaných předloh Magdaleny de Passe, Crispigna de Passeho ml., Willema de Passeho, Theodora Mathama a Frederika Bloemaerta ml.). Veldman, I. M.: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670)*, s. 187–190.
- 524 Rytina Paridova soudu doprovázela úvod přílohy s názvem „Judgement de Paris“, která byla připojována k tomuto typu vydání.
- 525 Van Veen, O.: *Amorum Emblemata*. – P.T. L. *Thronus Cupidinis*, s. 24.
- 526 Dempsey, C.: *Inventing the Renaissance Putto*, s. 86.
- 527 Lejsková-Matyášová, M.: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*, s. 231–232.
- 528 Tamtéž, s. 231–232.
- 529 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalley, D.: *Vouet*, s. 134 (v roce 1642 Dorigny dokončil šest grafických listů dle Voueta).
- 530 Kaufmann, Lynn Frier: *The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*. Philadelphia 1979 (= *Studies in Renaissance Art History* 2); Talbierska, J.: *Stefano della Bella (1610–1664)*, s. 153, obr. na s. 386.
- 531 Baur, Ioannes Guilielmus: *Iconographia Completens In Se, Passionem Miracvla, Vitam Christi Vniversam, Nec Non, Prospectvs Rarissimorum Portvum, Palatiorvm, Hortorum, Historiarvm, Aliarvmq Rervm, Qvae Per Italiam, Spectatv Svnt Dignae, Proprio Aere Aeri Incisae, Et Venales Expositae, A Melchiore Kysell Avgvstano*. Augustae Vindelicorum 1670, rytina č. 14. Scéna byla v díle doplněna textem: „*Wer wird verwandelt hier in eine schwartze Eulen/ Ein grausam gartig Thier/ so scheußlich pflegt zu heulen/ Ists nicht Ascalapus, von Plutons Hof- Gesind/ Der die Proserpinam der Ceres einig Kind Verriethe/ als sie um Ihr Hertenleid zu stillen/ Von der Granat- Frucht aß/ und must nach Jovis Willen/ De halbe Zeit deß Jahrs/ traurig bey Pluto leben/ Die ander helffe Er sie der Mutter wider geben.*“
- 532 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalley, D.: *Vouet*, s. 288–289; Bajou, T.: *La Peinture à Versailles*, s. 38–39.
- 533 Lechner, G. M. – Telesko, W.: *Lieben & Leider der Götter*, s. 126, kat. č. 77.
- 534 Dosavadní určení viz in Lejsková-Matyášová, M.: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*, s. 231–232. Ke grafické předloze viz Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavalley, D.: *Vouet*, s. 134.

- 535 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 136–137.
- 536 Tamtéž, s. 330.
- 537 Lejsková-Matyášová, M.: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doulebského zámku*, s. 231–232.
- 538 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 328.
- 539 Výjevy s Merkurem a Argem i s Kadmem náležejí ke standardním kompozicím v ilustrovaných edicích Ovidiových *Metamorfóz*, nicméně přesná předloha není prozatím identifikována. Personifikace živelů v podobě mužů (zaměstnání) se v blízké verzi objevuje například v grafické sérii Johanna Theodora a Johanna Israela de Bryových podle návrhu Hendricka Goltzia. Srov. Veldman, Ilja: *Goltzius' Zintuigen, Seizoenen, Elementen, Planeten en Vier tijden van de dag*. In: Falkenburg, R. – Filedt Kok, J. P. – Leeftang, H. (eds.): *Goltzius-Studies*. Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle 1993, s. 321–323.
- 540 Lejsková-Matyášová, Milada: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doulebského zámku*. Památková péče 33, 1973, s. 231–232.
- 541 Lechner, G. M. – Telesko, W.: *Lieben & Leider der Götter*, s. 127.
- 542 Thuillier, J. – Brejon de Lavergnée, B. – Lavallo, D.: *Vouet*, s. 228.
- 543 Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 265–266.
- 544 Tamtéž.
- 545 Lejsková-Matyášová, M.: *Barokní emblémy na zámku v Doulebech nad Orlicí*, s. 67.
- 546 Noireau, C.: *La lampe de Psyché*; Weiland-Pollerberg, F.: *Amor und Psyche in der Renaissance*, s. 119n.
- 547 Kühndel, J. – Mathon, J.: *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*, s. 49; Horáková, E.: *Johann Georg Greiner*, s. 14, 21–22. K malbám v Plumlově viz dále Togner, M.: *Malířství 17. století na Moravě*, s. 106–111; Miltová, R.: *Mytologická tematika v moravských rezidencích Liechtenštejnů jako součást rodové paměti*.
- 548 Přípravné kresby k traktátu se nacházely rovněž ve sbírce Cassiana dal Pozza. Freedberg, D.: *Ferrari and the Pregnant Lemons of Pietrasanta*.
- 549 K Tencallovým malbám viz Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Trója u Prahy*, s. 146–150; Lejsková-Matyášová, M.: *Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástrojním malířství*; Kitlitschka, W.: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofores Tencallas nördlich der Alpen*, s. 227; Schemper-Sparholz, I.: *Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag*; Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 55; Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*; Miltová, R.: *Ovidiovská ikonografie a grafické předlohy v tvorbě Carpofores a Giacoma Tencally*, s. 174–175; Mádl, M. – Miltová, R. – Zapletalová, J.: *Katalog nástěnných maleb [Libochovice]*; Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb [Lnáře]*; Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb [Praha-Troja]*; týž: *Katalog nástěnných maleb [Roudnice nad Labem]*.
- 550 Zimmer, J.: *Aus den Sammlungen Rudolfs II.*
- 551 De Hoop Scheffer, D. – Boon, K. G. (eds.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, XX, s. 89n; Lejsková-Matyášová, M.: *Spolupráce M. de Vose a J. Sadelera*.
- 552 K dílu Crispijna de Passeho viz Veldman, I. M.: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670)*; týž: *Profit and Pleasure*.
- 553 *Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg*. K edicím s Baurovými rytinami či jejich kopiemi viz pozn. 68.
- 554 Jozef Medvecký tu vedle předloh Johanna Wilhelma Baura odkryl mnohem širší spektrum grafické inspirace: postava Minervy vychází ze zpodobení Zenobie v Le Moynově díle *La galerie des femmes fortes*, hrající si putti jsou ztvárnění podle děl z Tizianova okruhu, krajiny a římské památky podle různých grafických listů, smrt Kleopatry vychází z rytiny Raphaela

- Sadelera atd. Medvecký, J.: *K počiatkom činnosti Carpofoza Tencalu*, s. 237–303; týž: *Anjel'ský hrad v Karpatoch*, s. 53–123. K Le Moynovu dílu a k motivům hrdinek viz Baumgärtel, Bettina (ed.): *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. München 1995.
- 555 Srovnání náměštých maleb s grafickými předlohami provedla nejkompexněji Štěpánková, V.: *Malířská tvorba Carpofoza Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*, s. 68–79.
- 556 Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 39–42.
- 557 Brucher, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, s. 15–18, 20–23, 32, 72, 97; Woisetschläger, Kurt: *Ein ovidischer Metamorphosen-Zyklus von 1652 auf Burg Strehau*. In: Brucher, G. – Müller, W. T. – Schweigert, H. – Wagner, B. (eds.): *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*. Graz 1986, s. 451–464.
- 558 Dlouhodoběji se vztahům mezi francouzským a domácím uměním věnovala Marie Mžyková (většinou s ohledem na 18. století). Mžyková, Marie: *Francouzské umění. Dědictví šlechty*. Praha 2013.
- 559 Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 33–50.
- 560 Brucher, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, s. 24; Brunner, W. – Kaiser, B.: *Schloß Trautenfels*, s. 89–91.
- 561 Brucher, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, obr. 108, 111, 114, 116, 118; Brunner, W. – Kaiser, B.: *Schloß Trautenfels*.
- 562 Ohlas francouzských rytin je ve slovinském umění značný; vše je shrnuto in Murovec, B.: *Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem*.
- 563 K francouzským edicím Saavedrova díla v českých knihovnách viz Kašparová, J.: *Empresas políticas Diego de Saavedra Fajardo v českých knižních sbírkách 17. a 18. století*, s. 73–74. K Ovidiovým *Metamorfózám* z roku 1677 viz pozn. 523.
- 564 Pro serényiovský soubor bylo využito námětů: Zlatý věk, Gigantomachie, Únos Európe, Narcis, Théseus u Achéloa, Atalanta a Hippomenés, Venuše a Adónis a Paridův soud. Miltová, Radka – Konečný, Michal: „*Pour décrire les grandes actions*“. *Mytologické obrazy hrabčič rodiny Serényiů jako výraz reprezentace*. *Opuscula historiae artium* 59, 2010, s. 56–59. O těchto obrazech pojednala také (bez uvedení grafických předloh) Mžyková, Marie: *Cesty Serényiů. Z obrazárny šlechtického rodu*. Praha 2010, s. 116–123.
- 565 V jednom ze sálů na zámku v Lysé nad Labem se objevuje námět Zlatého věku.
- 566 Palác byl vystaven v letech 1718–1729, ovšem malby byly realizovány až později, a to před rokem 1746. Jsou připisovány místnímu malíři Johannu F. Londicerovi ml. Vedle bruselského tisku tu malíř kopíroval též emblémy podle francouzských tapisérií. Allikvee, Anu – Koppel, Greta – Kreem, Tiina-Mall – Kuldna-Türkson, Kersti: *Kadriorg Art Museum*. Tallinn 2014, s. 17–18.
- 567 Préaud, M.: *Inventaire du fonds français*, XI; týž: *Inventaire du fonds français*, XII. Ke komparaci Le Pautrových grafik s Tencallovým dílem srov. pozn. 180.
- 568 Murovec, Barbara: *Reception of the Printed Illustrations of Ovid's Metamorphoses in the Baroque Painting in Slovenia*. In: Pelc, M. (ed.): *Klovičev Zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450.–1700*. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Kloviča, Zagreb, 22.–24. listopada 1998. Zagreb 2001, s. 180–181; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 43–45.
- 569 Miltová, Radka: *Franz Xaver Wagenschön a „Metamorphoses d'Ovide en rondeaux“*. *Opuscula historiae artium* F 49, 2005, s. 71–90.
- 570 Pavlíčková, Radmila: *Svatební vůz olomouckého biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornia svému synovci Kryštofu Filipovi roku 1668*. *Střední Morava*, 2000, sv. 10, s. 89–92; Miltová,

- R. – Suchánek, P.: *Ceremonial Carriages of the Olomouc Bishops and Prague Archbishops of the 18th Century*.
- 571 Rozbor francouzských vlivů na vídeňský dvůr na přelomu 17. a 18. století recentně provedl Polleroß, Friedrich: *Zwischen Konfrontation und Imitation. Französische Einflüsse am Wiener Hof um 1700*. In: Möseneder, K. – Thimann, M. – Hofstetter, A. (eds.): *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz*. Petersberg 2014, s. 530–547.
- 572 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 702.
- 573 Polišíenský, Josef – Snider, Frederick: *Změny ve složení české šlechty v 16. a 17. století*. Československý časopis historický 20, 1972, s. 515–526.
- 574 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 618.
- 575 Worthington, D.: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, s. 209. Ke stavebním aktivitám důstojníků z doby třicetileté války viz Panochová, Ivana: *Mezi zbraněmi vlčí múzy. Protobaročno v české a moravské architektuře 1620–1650 a jeho donátorské pozadí. Stylová, funkční a ideová analýza*. Disertační práce na FF UP. Olomouc 2004; táž: *Offiziere und Rivalen Albrecht von Waldsteins als Stifter von Bauwerken in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Böhmen und Mähren*. Umění 54, 2006, s. 492–503; Prchal, Vítězslav: *Společenstvo hrdinů. Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550–1750*. Praha 2015.
- 576 Válka, Josef: *Dějiny Moravy*. Díl II. Morava reformace, renesance a baroka. Brno 1995, s. 107–114; Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 316, 318, 344; Juráňová, R.: *Jan Rottal a jeho doba*, s. 10–33; Pokluda, Z.: *Zámek Holešov*, s. 24–28; David, J.: *Politika na Moravě v době třicetileté války*.
- 577 Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 555.
- 578 Macek, J.: *Kaspar Zdenko Kaplíř von Sullowitz (1611–1686)*; Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 99–101.
- 579 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 492.
- 580 Tamtéž, s. 503, pozn. 8.
- 581 K životu Václava Eusebia Popela z Lobkovic viz zejména Wolf, A.: *Fürst Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rath Kaiser Leopold's I. 1609–1677*; Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 99–101.
- 582 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 538, pozn. 114.
- 583 Macek, J.: *Kaspar Zdenko Kaplíř von Sullowitz (1611–1686)*; Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 99–101.
- 584 Knoz, T.: *Pobělohorské konfiskace*, s. 76, 132–134, 236.
- 585 Tamtéž, s. 79; Mlčák, Leoš (ed.): *Kardinál František z Dietrichsteina (1590–1636). Prelát a politik neklidného věku*. Olomouc 2008; Jakubec, Ondřej (ed.): *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*. Olomouc 2009.
- 586 Pavlíčková, R.: *Portrétní galerie olomouckých biskupů*, s. 265–268; táž: *Olomoučtí biskupové barokní éry*, s. 36–41.
- 587 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 84–89.
- 588 Schevill, Rudolph: *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley 1913, s. 13–14; Stiebitz, Ferdinand: *Předmluva*. In: Ovidius Naso, P: *Proměny*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha 1942, s. XV–XVIII; Bischoff, Bernard: *Eine mittelalterliche Ovid-Legende*. Historisches Jahrbuch 71, 1952, s. 269; Brumble, H. David: *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*. London – Chicago 1998, s. XX–XXI.
- 589 Text *Ovide moralisé*, sepsaný patrně v letech 1316–1328 na objednávku Johany II. Burgundské, byl v minulosti autorsky spojován s Philippem de Vitrym, biskupem z Meaux, či s Chrétienem Legouaisem ze Sainte-Maure. K textu viz zejména Born, Lester K.: *Ovid and Allegory*. Speculum 9, 1934, s. 374; Stiebitz, F.: *Předmluva*, s. XVI–XVII; Tuve, Rosemond: *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton 1966, s. 300–301; Jung, Marc-René: *Aspects de l'Ovide moralisé*. In: Picone, M. – Zimmermann, B. (eds.):

- Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante. Stuttgart 1994, s. 149–172; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 92–93; Allen, Christopher: *Ovid and Art*. In: Hardie, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge 2002, s. 354–355; Harf-Lancner, Laurence (ed.): *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris 2009.
- 590 Schevill, R.: *Ovid and the Renaissance in Spain*, s. 17; Stiebitz, F.: *Předmluva*, s. XVII.
- 591 Landwehr, John: *German Emblem Books 1531–1888. A Bibliography*. Utrecht 1972 (= Bibliotheca emblematica 5); týž: *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534–1827. A Bibliography*. Utrecht 1976 (= Bibliotheca emblematica 6); Henkel, Arthur – Schöne, Albert: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1978; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 99–103; Konečný, Lubomír: *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*. Praha 2002, s. 11–19.
- 592 Viz pozn. 482.
- 593 Ve výzdobě apartmánů ve Versailles se objevuje Plútarchův koncept paralelních dvojic osobností odpovídajících si charakterovými vlastnostmi. Ve Versailles navíc každá z osobností reprezentuje ctnost spjatou s planetárním božstvem sálu. Maral, Alexandre: *L'antique au service de la modernité*. In: týž – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 256.
- 594 Mádl, M.: *Fresky Carpofova a Giacoma Tencally v kontextu středoevropské malířské produkce*, s. 141; Jakubec, O.: „Slavné stavení“ posledních Rožmberků, s. 37–39. K recepci Castiglionova díla a k jeho vlivu viz zejména Burke, Peter: *Die Geschehnisse des „Hofmann“: Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin 1996.
- 595 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 11–12.
- 596 Tamtéž, s. 12–18.
- 597 Viz pozn. 589.
- 598 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 18–24.
- 599 Tamtéž, s. 24–26.
- 600 Tanner, Marie: *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven – London 1993, s. 68–69, 98–100.
- 601 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 33–35.
- 602 V této souvislosti je třeba zmínit zejména bohatou habsburskou programatiku a ikonografii, využívající mytologické postavy. Souhrnné zpracování viz zejména in Bruck, Guido: *Habsburger als „Herculier“*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, s. 191–198; Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. Berlin – New York 1981, s. 332–371; Mrazek, Wilhelm: *Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich*. In: Wagner, F. (ed.): *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*. Salzburg 1983, s. 195–201. Propracovanou formu propagandy Ludvíka XIV., propojující veškeré umělecké složky s cílem oslavit krále, shrnuje například Burke, P.: *Ludwig XIV.*
- 603 Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 143n (s podrobným ideovým rozbořením štuků).
- 604 Spíše než na monumentální umělecké zakázky, do nichž často inkorporoval svou panegyriku Ludvík XIV., se leopoldovská propaganda soustředila na festivity, numismatiku, grafiku či textové oslavy. K propagandě Leopolda I. viz Polleroß, F. B.: *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*; Polleroß, Friedrich B.: *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40, 1987, s. 239–256, 391–394; Golubeva, M.: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*; Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* Berlin 2003.
- 605 K císařským a říšským sálům viz zejména Herbst, A.: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*; Matsche, Franz: *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und*

- politischen Intentionen*. In: Müller, R. (ed.): *Bilder des Reiches*. Sigmaringen 1997, s. 323–355; Goloubeva, M.: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*, s. 57.
- 606 Morsbach, Peter: *Der Kaisersaal in Schloß Alteglofsheim*. *Ars Bavarica* 57/58, 1989, s. 91–111. K sebeidentifikaci císaře Leopolda I. s Jupiterem a vztahu této ikonografie k francouzskému dvoru Ludvíka XIV. viz také Telesko, Werner: *Napoleon Bonaparte: der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799–1815*. Wien – Köln – Weimar 1998, s. 55–56.
- 607 Hlavní sál pojatý jako císařský se v tomto časovém horizontu v úplnosti objevuje až na samém sklonku 17. století v pražské Troji, vystavené Václavem Vojtěchem ze Šternberka. Herbst, A.: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*, s. 295–299; Preiss, Pavel: *Eucharistia – Hic Austria. Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in der Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloss „Troja“ bei Prag*. In: Müller, R. (ed.): *Bilder des Reiches*. Sigmaringen 1997, s. 369–395; Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Troja u Prahy*, s. 172–251; Mádl, M.: *Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka: apartmány v přízemí*. Podle fragmentů dochovaných maleb lze o původní ideji císařského sálu uvažovat také v Lobkovickém paláci na Hradčanech. Šroněk, M. – Konečný, L.: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*.
- 608 Herbst, A.: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*, s. 221–230.
- 609 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 37–38.
- 610 Tamtéž. Z Hyginova díla se v celistvosti dochovaly pouze dva texty, *De astronomia (O astronomii)* a *Fabulae (Báje)*. S ohledem na nižší jazykovou kvalitu *Bájí* převažují názory, že dochovaný spis nepochází z jeho dílny. Patrně představuje výpisky neznámého gramatika podle původního Hyginova textu. Hadravová, Alena: *Úvod*. In: Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách. Sv. II. Gaius Iulius Hyginus: O astronomii. Eds. Alena Hadravová a Radislav Hošek. Praha 2013, s. 13–14; táž: *Pseudo-Hyginovy Báje*. In: Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách. Sv. I. Pseudo-Hyginus: Báje. Ed. Alena Hadravová. Praha 2013, s. 9–10.
- 611 Hadravová, A.: *Pseudo-Hyginovy Báje*, s. 9; Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 28–29.
- 612 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 38–44.
- 613 Tamtéž, s. 45–47. K Aristotelovu spojení čtyř živlů se čtyřmi základními kvalitami viz pozn. 323.
- 614 Teorii čtyř tělesných tekutin, na jejichž rovnováze je postaveno lidské zdraví, zformuloval slavný lékař Hippokratés. Skrze Galéna pak byla tzv. humorální patologie inkorporována do středověké a renesanční vědy. Wittkower, Margot – Wittkower, Rudolf: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York 2007 (první vydání 1963), s. 102.
- 615 Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 1.
- 616 Jakubec, Ondřej: *Výzdoba tabulnice jako moralita, speculum virtutis a manýristické studiolo*. In: Bůžek, V. – Jakubec, O. – Král, P.: *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*. Praha 2009, s. 82–101.
- 617 Milovanovic, Nicolas: *Le palais du Soleil: les quatre saisons et les sept planetes*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 227–228; Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 44.
- 618 Milovanovic, N.: *Le palais du Soleil: les quatre saisons et les sept planetes*, s. 228.
- 619 Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 265–266.
- 620 Z četných astrologických výzdob lze jmenovat ty nejslavnější: stará sakristie florentského kostela San Lorenzo, kaple Pazziů ve florentském kostele Santa Croce, Villa Farnesina, Palazzo della Ragione v Padově, Palazzo Schifanoia ve Ferrarě, Sala dei Pontefici ve Vatikánu, Sala della Cosmografia v Caprarole, Palazzo Ducale v Mantově, Camera di Griselda v Roccabianca, Palazzo Besta v Tegliu nebo Castello del Buon Consiglio v Trentu. Lippincott, K.: *Two Astrological Ceilings Reconsidered*; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 76–83; Hadravová, Alena – Hadrava, Petr: *Astronomická symbolika Valdštejského paláce*. In: Fučíková, E. – Čepička, L. (eds.): *Valdštejn*. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent

- musae? Praha 2007, s. 157; Warburg, Aby Moritz: „*Per monstra ad sphaeram*“. *Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*. Ed. Davide Stimilli. Ebenhausen – Isartal 2008; Quinlan-McGrath, M.: *Influences*, s. 161–194. Ve střední Evropě známe podobné programy z Amrasu, Landshutu či Eggenbergu. Ebermeier, W.: *Antike Mythologie und Geschichte in der Bilderwelt der Landshuter Stadtresidenz*, s. 147–170; Kaiser, B.: *Schloß Eggenberg*, s. 143–196; Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 155–166.
- 621 Z tradičního ptolemaiovského systému čerpá v astrologické chodbě spojení planet se zodiakálními znameními v jejich domech. Viz Hadravová, A. – Hadrava, P.: *Astronomická symbolika Valdštejnského paláce*, s. 150–152.
- 622 V roce 1685 byl mýtus překonán objevem dalších dvou družic. Milovanovic, N.: *Le palais du Soleil: les quatre saisons et les sept planetes*, s. 232, 236.
- 623 Muchka, I. P. – Purš, I. – Dobalová, S. – Hausenblasová, J.: *Hvězda*, s. 155–166.
- 624 Brownmiller, Susan: *Against Our Will*. Toronto 1975, s. 313–342; Wolfthal, D.: *Images of Rape*, s. 7.
- 625 Wolfthal, D.: *Images of Rape*, s. 9–17; Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 271; Baskins, Cristelle L.: *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*. Cambridge 1998; Nützmann, H. (ed.): *Alltag und Feste*.
- 626 Dopis v anglickém překladu zní: „[...] there is no man so [...] hardened in his being, who does not feel a warming, a softening, a stirring of the blood in his veins. It is a real marvel; that if a marble statue could by the stimuli of its beauty so penetrate to the marrow of a young man, that he stained himself, then, what must she do who is [...] beauty personified.“ Wolfthal, D.: *Images of Rape*, s. 17–24 (citace na s. 18). K erotické funkci Tizianových děl bylo napsáno mnoho textů; v této souvislosti lze uvést například Pardo, Mary: *Artifice as Seduction in Titian*. In: Turner, J. G. (ed.): *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*. Institutions, Texts, Images. Cambridge 1993, s. 55–89; Ginzburg, Carlo: *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration*. In: Goffen, R. (ed.): *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge 1997, s. 23–36, s. 23–36.
- 627 V anglickém překladu: „*The colors in youthful human figures, / particularly in women, wondrously arouse desire. / The heart of many a one swims in a sea of pleasure, / Who when looking thinks that the Graces play on the mouths, cheeks, and sweet eyes of women, / For whom many of brave hero in fierce wars has succumbed / Through which the power of color is evidenced.*“ Sluijter, Eric Jan: *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle 2000, s. 120–121, 312, pozn. 104.
- 628 Kalista, Zdeněk: *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel výtvarných umění v době své benátské ambasády (1600–1663)*. Památky archeologické 36, 1930, s. 62; Slavíček, Lubomír: *Imagines galleriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění*. In: týž (ed.): *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*. Praha 1993, s. 134; Daniel, Ladislav: „*Malíři, jimž v světě rovných není!*“ *Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé*. In: týž (ed.): *Benáťčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*. Praha 1997; Seifertová, Hana: *Zwei untergegangene barocke Gemäldesammlungen in Prag. Die Sammlungen Czernin und Wrschowetz*. In: Vetter, A. V. (ed.): *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Braunschweig, 3.–5. März 2004. Braunschweig 2007, s. 94–101.
- 629 Ůnos Proserpiny tu zároveň představuje jeden ze čtyř živlů – oheň (země je personifikována Európou s Jupiterem, voda Neptunem s Amymonou a vzduch Merkurem). Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 156–157, 277; Carroll, Margaret D.: *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*. *Representations* 25, 1989, s. 6.

- 630 Carroll, M. D.: *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*, s. 6; Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 168.
- 631 Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 168–169. Rovněž na alegorickém zpodobení triumfu lásky v textu Colonnova vydání díla *Hypnerotomachia Poliphili* provází Európé triumfální vůz. Na něm jsou zastoupeny další lásky, kterým nejvyšší z bohů nedokázal odolat, konkrétně Léda, Danaé a Semelé. Webel, C.: *Mythos als Medium*, s. 44.
- 632 V doprovodném textu je přímo uvedeno: „*Pour signifier que tout ainsi que l'ancien Iuppiter en pareille forme rauit Europe (que iceux François, & Allemans avec leurs cofederes occupent) aussi le Iuppiter nouveau, ou Daulphin de France qui doit sortir de ce mariage raura l'Asie, & le reste du monde pour ioindre à son Empire, & soy faire Monarque de l'vniuers. [...] Par le vieil Jupiter Europe fut ravie:/ Le ieune ravira par Isabel l'Asie./ Que d'Europe, & d'Asie on taise le renom,/ France Allemaigne soit de l'univers le nom.*“ [Bouquet, Simon:] *Bref Et Sommaire recueil de ce qui a esté fait, & de l'ordre tenüe à la ioyeuse & triumpante Entree de tres-puissant, tres-magnanime & tres-chrestien Prince Charles IX., dece nom Roy de France, en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son Royaume, le Mardy sixiesme iour de Mars*. Paris 1572; Carroll, M. D.: *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*, s. 12.
- 633 Sommer, J. G.: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*, I, s. 42.
- 634 Mádl, M. – Miltová, R.: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře], s. 473.
- 635 V Holešově se alianční erby objevují až v souvislosti s mladší výmalbou sala terreny z první poloviny 18. století.
- 636 Rossholm Lagerlöf, Margaretha: *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration. Visualizing Supreme Power: Galerie François I^{er} at Fontainebleau, Galleria Farnese in Rome, Galerie des Glaces at Versailles, and Karl XI's Gallery in Stockholm*. Farnham 2013, s. 115–129.
- 637 Zájem o soudobou propagaci Libosadu dokazuje text z díla Johanna Ferdinanda Hertodta, který vznikl ještě před dokončením zahradního komplexu. Hertod, Ioannes Ferdinandus: *Tartaro-Mastix Moraviae Per Quem Rariora & Admiranda à natura in fæcundo hujus regionis gremio effusa, comprimis tartarus, illiusque effectus morbosus curiosè examinantur, & cura tam therapeutica quam prophylactica proponitur* [...]. Viennae 1669, s. 117–118. Na Hertodtův oslavný text upozornil Peřinka, F. V.: *Dějiny města Kroměříže*, II/1, 2, s. 616–617. Dále viz Zatloukal, O.: *Et in Arcadia ego*, s. 23–24.
- 638 Témata „lásek bohů ve spojení s vodou, stromy a jinými rozkošnými a líbeznými předměty“ doporučoval například Lomazzo, G. P.: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architettura*, s. 344; Gombrich, E. H.: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, s. 390; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 107.
- 639 Webel, C.: *Mythos als Medium*, s. 45–46; Ferino-Pagden, S. (ed.): „*La prima donna del mondo*“, s. 221–227; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 109; Brehm, C.: *Der Raub der Proserpina*, s. 267–269; Campbell, S. J.: *The Cabinet of Eros*, s. 169–190.
- 640 Ve francouzském překladu text zní: „*Au reste ie croy que cette Fable ainsi desguisee cotient quelque doctrine pour la moderation, & lamendement de l'esprit humain, outre ce qui tient de l'histoire, puis que les Anciens ont voulu faire acroire a leur posterité, que Iupiter, souverain Roy des Dieux, se transforma en un sale animal pour assouvir sa lascheté.*“ [Conti, N.:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture*, s. 939–942.
- 641 Tamtéž, s. 949–951, 1015–1017.
- 642 Saslow, J. M.: *Ganymede in the Renaissance*, s. 23; Webel, C.: *Mythos als Medium*, s. 38–40.
- 643 Mádl, M.: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“; týž: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*.
- 644 Pontanus, I. I.: *Ioannis Ioviani Pontani Carminvm, Qvae quidem extant omnium*, IV; Comito, T.: *Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise*; Paulus, H.-E.: *Das Bild der*

- Orangerie in der Mitte Europas, vermittelt durch Architekturtraktate des 16. bis 18. Jahrhunderts*, s. 274; Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, s. 201–203.
- 645 K nové interpretaci této sochy viz podkapitulu o Kroměříži.
- 646 Lejsková-Matyašová, M.: *Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástrojním malířství*.
- 647 Kitlitschka, W.: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofores Tencallas nördlich der Alpen*, s. 227; Mádl, M.: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*, s. 55; týž: *Fresky Carpofores a Giacoma Tencally v kontextu středoevropské malířské produkce*, s. 149–151.
- 648 Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*.
- 649 Karner, H.: *Carpofores Tencalla ve vídeňském Hofburgu*; týž: *Die Hofburg und ihre Ikonologie im 17. Jahrhundert*, s. 559–562. Autor připouští, že by podobné Tencallový malby mohly zdobit pokoje císařovy manželky ve starém paláci. I zde byla totiž činnost Carpofores Tencally doložena.
- 650 Pontanus, I. I.: *Ioannis Ioviani Pontani Carminum, Quae quidem extant omnium*, IV, s. 3158–3159; Comito, T.: *Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise*, s. 492.
- 651 Tanner, M.: *The Last Descendant of Aeneas*, s. 68–69, 98–100.
- 652 K významům tohoto symbolu u Alciata, Ripy a dalších viz Dobalová, S.: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, s. 203.
- 653 Martz, J.: *Ikonologische Fragen zu den Gärten*, s. 567–570.
- 654 Adolph-Paburg, Hubert: *Die Blüte des Fahrzeugschmucks*. In: Koschatzky, W. (ed.): *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*. Salzburg – Wien 1979, s. 324; Wagner, Franz: *Imperialwagen*. In: Lorenz, H. (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Bd. IV. Barock. Wien – München 1999, s. 583, kat. č. 288; Auer, Erwin M.: *Die Restaurierung des Krönungswagens Karls VI.* Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 2, 1948, s. 47–48; Kugler, Georg: *Wagen der thesesianischen Epoche*. In: Koschatzky, W. (ed.): *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages*. Salzburg – Wien [1980], s. 575–576; týž: *Schönbrunn*. Wien 1980, č. 41; týž: *Schönbrunn farbig*. Wien 1986, s. 116–117; týž: *Die Wagenburg in Schönbrunn*. Wien 1996, s. 33; Wackernagel, Rudolf H.: *Festwagen*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. VIII. Fensterrose–Firnis. München 1982, s. 368–369.
- 655 Goloubeva, M.: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*, s. 103–112; Schumann, J.: *Die andere Sonne*, s. 252–254.
- 656 Na tuto možnost upozornil Petr Maťa na základě zprávy v korespondenci Aleše Ferdinanda Vratislava z Mitrovic s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic. Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 103; Mádl, M.: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*, s. 457.
- 657 Maťa, P.: *Mezi dvorem a provincií*, s. 113.
- 658 Mádl, M.: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*.
- 659 Miltová, Radka: *Vztah ikonografické náplně nástěnných maleb k funkčním členěním rezidencí – slavkovský příklad*. In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= Documenta Pragensia 28), s. 277–299.
- 660 Výpovědní hodnotu umělecké výzdoby ve vztahu k rezidenční struktuře recentně ukázal například Karpowicz, Mariusz: *What the Façades of Wilanów Tell Us*. Warszawa 2011.
- 661 Martin Krummholz ve svém výzkumu ukazuje, že struktury „hraběcího apartmá“, které v českých zemích převládají, jsou v závislosti na mnoha faktorech variabilní. Krummholz, Martin: *Zámecké dispozice Antonia Porty*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 267–273.

- 662 Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Darmstadt – Neuwied 1969, s. 78n.
- 663 Waddy, Patricia: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*. New York – Cambridge – London 1990, s. 3.
- 664 Podrobný rozbor dvorské ceremonie a srovnání dvorů ve Versailles a ve Vídni provedl Duindam, Jeroen: *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*. Cambridge 2003, s. 131–219. Dále viz například Klingensmith, Samuel John: *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800*. Chicago 1993, s. 115–118. Systém plánování apartmánů ve vztahu k dvorské ceremonii na příkladu anglického, španělského, francouzského a říšského modelu popsal též Baillie, Hugh Murray: *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*. Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity, 1967, vol. 101, s. 169–199. Ve studii ukazuje podobnosti anglického, německého a španělského modelu v rozvržení místnosti; francouzský model se naopak odlišuje.
- 665 Petráňová, L. – Petráň, J.: *Funkční vybavení aristokratického sídla*, s. 284–329; Hoppe, S.: *Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen*, s. 153; Graf, Henriette: *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII*. München 2002, s. 95–125.
- 666 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 218–226.
- 667 Tamtéž, s. 227–229.
- 668 Petráňová, L. – Petráň, J.: *Funkční vybavení aristokratického sídla*, s. 308–309.
- 669 Graf, H.: *Die Residenz in München*, s. 125.
- 670 Krummholz, M.: *Zámecké dispozice Antonia Porty*, s. 270.
- 671 Kroupa, J.: „Lieu de plaisance“ a barokní Morava; Graf, H.: *Die Residenz in München*, s. 125–128.
- 672 Ke struktuře římských paláců viz zejména Waddy, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces*.
- 673 Graf, H.: *Die Residenz in München*, s. 132–133; Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 184–185. Podrobný rozbor stavebního vývoje Hofburgu je recentně podán in Karner, Herbert (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014. Zde jsou přehledně podána i schémata reprezentačních prostor habsburských rezidencí přelomu 16. a 17. století. týž: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*. In: týž (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, s. 518–519.
- 674 Baillie, H. M.: *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*, s. 182–193, 199; Klingensmith, S. J.: *The Utility of Splendor*, s. 122–123; Graf, H.: *Die Residenz in München*, s. 132–133; Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 185.
- 675 Benedik, Christian: *Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Das 18. Jahrhundert und Österreich 6, 1990–1991, s. 7–21; Benedik, Christian: *Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I.* Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 552–570; Graf, Henriette: *Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 571–587; táž: *Die Residenz in München*, s. 132–133; Polleroß, Friedrich: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*. Petersberg 2010, s. 218–233; Karner, H.: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*, s. 520–521. K dvorskému ceremoníálu na vídeňském dvoře viz dále Ehalt, Hubert Christian: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 1980, s. 95–98, 107–109.

- 676 Karner, H.: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*, s. 527–528.
- 677 Krummholz, M.: *Zámecké dispozice Antonia Porty*, s. 268–269.
- 678 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 191–197. Ačkoliv ložnice patřily k ryze soukromým prostorům, pro renesanci existují doklady o jejich zpřístupňování významným hostům. O tom svědčí rovněž jejich mnohdy velkolepá výzdoba. Burke, Peter: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany 2007, s. 205; Jakubec, O.: „Slavné stavení“ posledních Rožmberků, s. 151.
- 679 Karner, H.: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*, s. 528.
- 680 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 199.
- 681 Graf, H.: *Die Residenz in München*, s. 130–133.
- 682 Literaturu a výzkum k problematice tzv. gender territory shrnul naposledy Jakubec, O.: „Slavné stavení“ posledních Rožmberků, s. 143–155. K roli ženy v římské společnosti 17. století a k podobě dámských apartmá v římských palácích viz Waddy, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces*, s. 25–30.
- 683 Složení pokojů se pak mírně proměnilo po přestavbě, která byla zahájena po požáru tohoto křídla roku 1699. Karner, H.: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*, s. 521–524.
- 684 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 204–218.
- 685 Ames-Lewis, F.: *Introduction*, s. 7; Johnson, P.-A.: *The Theory of Architecture*, s. 227–229; Kroupa, J.: *Metodologie dějin umění*, I, s. 43; Williams, R.: *Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation*, s. 171–173.
- 686 Von Schlosser, J.: *Die Kunstliteratur*, s. 340–342.
- 687 Na nejnižším stupni hierarchie výzdobných programů se nacházela antická mytologie. Thimann, M.: *Lügenhafte Bilder*, s. 72.
- 688 Cieri Via, C.: *Larte delle Metamorfosi*, s. 30–31.
- 689 Tento negativní postoj vůči mytologiím a bájím náleží ještě ke starší názorové tradici. Diskuse nad pravdivostí mýtů a s ní souvisejícím stupněm hodnověrnosti a hodnoty se vedla v mnoha textech. Kupříkladu Giovanni Boccaccio ve svém díle *La genealogia de gli dei de gentili* vyčleňuje čtyři skupiny bájí. V nejnižší kategorii se objevují ezopské zvířecí báje, které se pravdy podle Boccaccia nedotýkají vůbec. Do druhé skupiny bájeslovných textů zahrnuje četné mýty o metamorfózách, v nichž se mísí pravdivé obsahové momenty s básnickou fabulací. Za příklad mu slouží ovidiovská báje o tyrrhénských námořnících, proměněných v delfiny. Třetí kategorie se nejvíce přibližuje pravdě a spadají do ní heroické ságy jako Homérova *Odyseea* či Vergiliova *Aeneida*. K poslední, čtvrté skupině příběhů řadí Boccaccio všechny další poetické smyšlenky, v nichž se nelze dopátrat ani povrchového smyslu a ani hlouběji ukryté pravdy. Pro Boccaccia postrádají báje poslední skupiny jakoukoli hodnotu, neboť pramení z čisté fantazie: Thimann, M.: *Lügenhafte Bilder*, s. 25–26; týž: *Metamorphosen von Bild und Text*. In: týž (ed.): Jean Jacques Boissard Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 2005, s. 62.
- 690 Kubeš, J.: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 230n.
- 691 Sommer, J. G.: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*, I, s. 42.
- 692 Z bohaté literatury k předměstské vile v Troji viz zejména Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Trója u Prahy*, s. 172–251; Mádl, M.: *Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka: apartmány v přízemí*; týž: *Katalog nástěnných maleb [Praha-Troja]*.
- 693 K Bysově fresce ve Strakovském paláci viz zejména Herain, Jan: *Nástrovní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně*. Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy, 1910, sv. 2, s. 48–65; Chytil, Karel: *Nástrovní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně*. Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy, 1911, sv. 3, s. 3–21; Kubíček, A.: *Pražské paláce*, s. 94–97; Blažiček, Oldřich Jakub:

- Jan Rudolf Bys v Praze. K 300. výročí umělcova narození. Umění 10, 1962, s. 560–564; Svoboda, J. – Svobodová, E.: *Antika a Praha (II)*, s. 30–32; Poche, E. – Preiss, P.: *Pražské paláce*, s. 156–157; Dobalová, Sylva: *Kupido a čas: poznámka k Bysově malbě v paláci Petra Straky z Nedabylic*. In: Kroupa, J. – Šeferisová Loudová, M. – Konečný, L. (eds.): *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*. Brno 2009, s. 155–161.
- 694 Šroněk, M. – Konečný, L.: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*.
- 695 Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago et al. 1991, s. 2–3; Sluijter, E. J.: *Rembrandt, Rubens and Classical Mythology: the Case of Andromeda*.
- 696 Robertson, C.: *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*; Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 288–301; Cieri Via, C.: *L'arte delle Metamorfosi*, s. 45. Podrobný popis maleb v Caprarole viz in Vasari, Giorgio: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. Vol. V. Translated from Italian by Jonathan Foster. London 1864, s. 220–228.
- 697 Seznec, J.: *The Survival of the Pagan Gods*, s. 295–296.
- 698 Tamtéž, s. 295. Popisy domu Spánku přinesla většina mytografických příruček. Vedle Contiho a Cartariho se podobné deskripce objevují u Heinricha Schaevia, Joachima von Sandrarta a dalších. Von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, s. 116–118; Schaevius, Henricus: *Mythologia Deorum Ac Heroum. Ex Natali Comite, Torrentino, Ravisii Officina ac Poëtis Classicis Methodice contracta, Cum Geographia Poëtica & Mantissa materiae Poëticae; Ast Jam multis in Locis auctiorae correctior reddita. à M. Friderico Redtelio [...]*. Stetini 1683, s. 454–56.
- 699 Stejně zobrazení bohyně noci se nachází ve většině mytografií, například u Vincenza Cartariho. Volpi, C.: *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, s. 336.
- 700 K výzdobě slavkovského zámku viz Zapletalová, J.: *Andrea Lanzani*, s. 51–58, 124–136; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 129n (s další literaturou).
- 701 Von Sandrart, J.: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter, Welche von den Alten verehret worden*, s. 116–118. U Heinricha Schaevia jsou také zmíněny narkotické byliny: „Circum est sylva densissima ex papavere & mandragora, aliaeq; herbae narcoticae ibi florent.“ Schaevius, H.: *Mythologia Deorum Ac Heroum*, s. 454–456.
- 702 V dosud publikovaných ikonografických výkladech novoměstských maleb se božstvo specifikuje jako Hypnos (řecký ekvivalent římského boha Somna). Hypnos je v nich však popsán tak, že vede své děti. Sny. Závorková, M.: *Fabián Václav Harovník*, s. 64; Panoch, P.: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*, s. 41. Spoutávání smyslů však přesněji odpovídá zobrazené realitě a použitým atributům.
- 703 To uvádí například Schaevius s odkazem na Vergilia, Homéra a Ovidia. Schaevius, H.: *Mythologia Deorum Ac Heroum*, s. 454–456.
- 704 Simari, Maria Matilde: *Bottega di Bertoldo di Giovanni*. In: Rabbi Bernard, C. – Cecchi, A. – Hersant, Y. (eds.): *Il Sogno nel Rinascimento*. Firenze 2013, s. 72–73.
- 705 Pierguidi, S.: „*Le hore più principali del giorno*“: *l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, s. 121–144; Krems, E.-B.: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama*.
- 706 Brunner, W. – Kaiser, B.: *Schloß Trautenfels*, s. 82; Miltová, R.: *Mezi zalíbením a zavržením*, s. 154–157; Mádl, M.: *Katalog nástěnných maleb [Praha-Troja]*, s. 532–536.
- 707 Lomazzo, G. P.: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architettvra*, s. 345: „*Tali sono le fauole delli amori, & delle varie trasformationi delle Dee, & delle Ninfe, donètrano acque, arbori, & simili cose allegre, & diletteuoli; come Diana quando con le Ninfe si laua nel fonte Gargafio, di Beotia; il cauallo alato quando co'l piede fa scaturire il fonte Castalio, le Gratie figliuole di Gioue, mentre che si lauano nel fonte Aciadialio d'Orcomeno sacrato à Venere; Narciso quando si spechia nel fonte Lirope; Salmace che si conuerte in un fonte del suo nome in Caria, doue parimenti Ermete si trasformo in Ermafrodito: & altri simili fauolosi successi di*

Bibli, d'Aretusa, & di giochi amorosi auuenuti intorno à fonti, come d'Egeria a'Aonio, Libetro, & d'altri.“

- 708 Pasáz je zmíněna též in Gombrich, E. H.: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, s. 390.
- 709 Lomazzo, G. P.: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architettvra*, s. 345–346: „Le quali cose seruono ancora per tazze, vasi, & simili instrumenti, che per ornamento ui si possono intagliare con gli amori de i Dei Marini, & de i fiumi, come già vso di fare Giuliano Tauerna, Francesco Tortorino, il gran Giacobbo da Trezzo, & Annibal Fontana, grandissimo scoltore, con altre copositioni, & sigmenti che di tale natura doue entri acqua tengono. intorno a giardini sopra le mura, & parimenti sopra i portici aperti, che verso loro riguardano in guisa di guardie, si ricercano altresì historie di gioia, e d'allegrezza, che del tutto non habbiano ombradi malencolia, come sarebbe. Mercurio, che non dolce sono addormenta Argo, le Eliadi che si cangiano in arbori, Perseo che libera Andromeda dal mostro marino, Marsia che concorre nel sonar con Apolline, la caccia di Meleagro, il corso d'Hippomene, & d'Atalanta, l'ecellenza d'Orfeo nel sonare, & tante altre fauole raccontate da poeti. Echi non uolesse rappresentare cosi fatte cose, potrebbe dipingere in uece i tempi, le stagioni, i mesi e gli anni, & oltre di cio i lor trionfi, i carri, gl'effetti, d'apresso le tauole de i Dei, i conuiti, le feste, le danze, & gli scherzi quali soleuano fare le ninfe di Cerere, o sopra o intorno la quercia, la quale fu poi tagliata da Erisittone, con altre cosi fatte pitture che tengono dell'allegro, e del con ueniente al loco; si come ancora gli scherzi de i Satiri, i balli delle ninfe de i fiumi per li uerdi prati, i falti de i fauni; & gl'ornamenti vogliono altresì seguire l'andamento delle historie, come si dira poi parlando di loro. Possono accommodaruisi con non minor vaghezza in luoco di fauole prospettiuue diuerse, le quali facciano allungare i portici, & le pareti del giardino, & oltre alle colonne negli interualli, paesi, cosi accopagnati, che paiano seguire il naturale, fingendoni alcune historie delle dette, che coneguano a tali luochi, apunto come per essemplio Appoline, che dietro all'onde di Tessalia segue l'amato alloro, o Cefalo cge per tempio andando fa di se innamorare l'Aurora. Et il medesimo ordine intendo che si habbi da tenere nelle Camere o loggie appartate quali usano alcuni principi. Ma sopra tutto quiui si ha da schiffare si comporre la vecchiezza con la giouentu, come sarebbe Caronte con la motte ornata di stelle, o Plutone con la bella Proserpina; imperoche no porgerebbe diletto alcuno, ma si accopiano sempre giouani con giouani, ancor che l'huomo ecceda un poco di tempo, come Marte con Venere, Gioue con Leda, o Borea; con Orithia, Zefiro, con Flora, & Pimaleone con la sua statua, con quella honesta che si de ue come e solito ne i palazzi de Principi.“
- 710 Viz pozn. 682.
- 711 Waddy, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces*, s. 30.
- 712 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1984)*, s. 126. Viz též Krapf, Michael: *Architekturtheorien im 17. Jahrhundert. Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein*. In: Stolwitzer, G. (ed.): *Le baroque autrichien au XVII^e siècle*. Rouen 1989, s. 93–102.
- 713 Jakubec, O.: „*Slavné stavení“ posledních Rožmberků*, s. 149–150.
- 714 Kubeš, J.: *Reprezentací funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, s. 204–218.
- 715 Zahradník, P. – Mádl, M.: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*, s. 566–567.
- 716 V programu wittenberské výzdoby dámských pokojů z počátku 16. století byly tematizovány motivy manželské lásky a ženských ctností jako věrnosti, skromnosti a cudnosti: Hoppe, S.: *Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen*, s. 156.

Zdroje obrazového doprovodu

- Joseph Michael Barton Dobenin – zámek Nové Město nad Metují: obr. na s. 2 a č. 1–4, 6–11, 13, 15–17, 19–21. Foto Tomasz Zwyrtek.
- Archív autorky: obr. č. 5, 12, 14, 18, 22, 25, 27, 29, 32, 40, 46, 59, 64, 98, 110, 112–113, 121, 128, 141, 145, 148, 151, 154, 157, 159, 161, 165, 171, 174, 176, 181, 183, 185, 188, 190, 194.
- Zámek Štěkeň: obr. č. 23–24, 26, 28, 30–31. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Národní památkový ústav, územní památková správa v Českých Budějovicích, Národní kulturní památka zámku Náměšť nad Oslavou: obr. č. 33–37. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, SZ Kroměříž: obr. č. 38–39, 41–45, 47–58, 60–61. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Lobkowiczský zámek v Roudnici nad Labem: obr. č. 62–63, 65–67. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- DD Milešov – zámek Milešov: obr. č. 68–71. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Dvůr Lnáře, spol. s. r. o. – zámek Lnáře: obr. č. 72–81. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Národní památkový ústav, územní památková správa v Praze, SZ Libochovice: obr. č. 82–97, 99–101. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Zámek Děčín: obr. č. 102. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- DD Jablonné v Podještědí – zámek Nový Falkenburk: obr. č. 103–109. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Město Plumlov: obr. č. 111, 114–117. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Městský úřad – zámek Holešov: obr. č. 118–120, 122–127, 129–130, 132–135, 137–140, 142. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Madrid, Museo del Prado: obr. č. 131.
- Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv imeni A. S. Puškina: obr. č. 136.
- Chateau Radíč, s. r. o.: obr. č. 143–144, 146–147, 149–150. Foto Tomasz Zwyrtek.
- Zámek Nový Hrad, p. o.: obr. č. 152–153, 155–156, 158, 160, 162–164, 166. Foto Tomasz Zwyrtek.
- Zámek Doudleby nad Orlicí: obr. č. 167–170, 172–173, 175, 177–180, 182, 184, 186–187, 189, 191–193. Foto Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.).
- Schéma s. 23: Nové Město nad Metují, půdorys druhého patra zámku – podle Lacinger, Luboš – Svoboda, Ladislav: *Stavební proměny zámeckého areálu v Novém Městě nad Metují*. Průzkumy památek 1, 1994, s. 77–102.
- Schéma s. 191: Holešov, půdorys prvního patra zámku – podle Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. I. A–I. Praha 1994.
- Schéma s. 236: Doudleby nad Orlicí, půdorys prvního patra zámku – podle Lejsková-Matyášová, Milada: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*. Památková péče 33, 1973, s. 227–232.

Bibliografie

ARCHIVNÍ PRAMENY

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

sign. Graph. Res. C: 36 oben, W. M., Zwei Tugenddarstellungen: Nackte Frau mit Glas und Buch (Wahrheit) und Frau mit entblößter Brust und Kindern (Nächstenliebe), Holzschnitt, 1601–1625;

sign. Graph. Res. C: 36 unten, M. W., Zwei Tugenddarstellungen: Frau mit Pfeilbündel (Eintracht) und Frau mit Helm, die eine Säule auf der Schulter trägt (Tapferkeit), Holzschnitt, 1601–1625.

Kroměřížská arcibiskupská zámecká knihovna

př. č. 12080, sign. H VIII 3b, Catalogus Librorum, qui in Sua Celsitudinis Episcopi Olomucensis Bibliotheca reperiuntur, Conscripti die 9. Aprilis 1691;

př. č. 12085, sign. H VIII 4, Catalogus Librorum Bibliothecae Episcopalis Cremsiriensis [...] Anno Saeculari MDCC Die 14 Januarii [...].

Moravský zemský archiv v Brně

C2 Tribunál – pozůstalosti:

sign. R 37, pozůstalostní spis Jana Zikmunda Rottala;

sign. R 104, pozůstalostní spis Františka Antonína Rottala;

F 264 Velkostatek Plumlov:

inv. č. 372, fasc. M III 2, opravy plumlovského zámku, 1681–1844, f. 58–59;

G 12 Cerroniho sbírka:

sign. Cerr. I 34, Jan Petr Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien, 1807, rukopis;

G 436 Rodinný archiv Kouniců Slavkov,

kart. 46, inv. č. 336, sign. D47a, f. 321r–322r, Descrittione delle Pitture fatte dal S. Andrea Lanzani in Austerlitz nel Ritiro del Giardino di S. Ecc: il Sig: Co: di Kaunitz.

Státní oblastní archiv v Litoměřicích

Velkostatek Libochovice:

kart. 456/1, Eduard Fiala, Schloss Libochowitz, rukopis;

kart. 723, důchodní účty za rok 1684.

Státní oblastní archiv v Třeboni, pracoviště Jindřichův Hradec

Ústřední správa černínských statků, Jindřichův Hradec:

Archiv panství Lnáře:

sign. VI Wc 3a, fasc. 625, registry;

sign. VI B b, fasc. 626, registry;

sign. I A b, f. 252–270, Taxa oder Landüblicher Anschlag der in Prachiner Kreis gelegenen Herschafft Schlisselburg samb allen hinzugehörigen Appertimentti.

Státní oblastní archiv v Zámrsku

Rodinný archiv Bubnů z Litic, Doudleby nad Orlicí;

Rodinný archiv Leslieů, Nové Město nad Metují:

kart. 14, inv. č. 318, inventář zámku a statku Nové Město nad Metují;

Sbírka matrik Východočeského kraje:

inv. č. 4370, sign. 77-4, matrika narozených, oddaných a zemřelých fary Kostelec nad Orlicí, 1690–1723;

Velkostatek Doudleby nad Orlicí – Horní Jelení:

inv. č. 2839, rozpočet: dva pokoje zámku v Doudlebech, 1851.

Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc

Arcibiskupství Olomouc:

přijátá korespondence Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu:

inv. č. 529, sign. 57, kart. 87, f. 102, dopis malíře Giacomu Tencally z Vídně olomouckému biskupovi, 7. srpna 1672;

inv. č. 529, sign. 57, kart. 86, f. 405, dopis štukatéra Quirica Castellioho z Melide olomouckému biskupovi, 25. dubna 1672.

STARÉ TISKY

Agostini, Leonardo: *Le Gemme Antiche Figurate Di Leonardo Agostini Alla Santita Di Alessandro VII.* Roma 1686.

Baur, Ioannes Guilielmus: *Iconographia Completens In Se, Passionem Miracvla, Vitam Christi Vniversam, Nec Non, Prospectvs Rarissimorum Portuum, Palatiorum, Hortorum, Historiarum, Aliarumq Rerum, Quae Per Italiam, Spectatv Svnt Dignae, Proprio Aere Aeri Incisae, Et Venales Expositae, A Melchiore Kysell Avgvstano.* Augustae Vindelicorum 1670.

Bellissimum Ovidii Theatrum pulcherimae P. Ovidii Nasonis Poetae admodum ingeniosi (qui, teste Hieronymo Wolfio, tanquam Mosis discipulus, de mundi Creatione cecinit) historiae. Exejus Libris XV. Metamorphoseos desumtae à Celeberrimò Sculptore, Giulhelmo Bauern/ olim inventae & ari incisae. Nunc Summa cum Diligentia in usum illorum, qui artem pingendi & sculpendi. Non tam diligunt, quàm amant recusa. Norimbergae 1687.

Boccaccio, Giovanni: *La Genealogia De Gli Dei De Gentili Di M. Giovanni Boccaccio Con La Spositione De Sensi allegorici delle fauole, & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Tradotta Per M. Gioseppe Betussi Da Bassano.* Venetia 1569.

Böckler, Georg Andreas: *Architectura Curiosa Nova, Das ist: Neue, Ergötzliche, Sinn- und Kunstreiche, auch nützliche Bau- und Wasserkunst [...].* Teil I–IV. Nürnberg [ca 1670].

[Bouquet, Simon:] *Bref Et Sommaire recueil de ce qui a esté fait, & de l'ordre tenuë à la ioyeuse & triumpante Entree de tres-puissant, tres-magnanime & tres-chrestien Prince Charles IX., dece nom Roy de France, en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son Royaume, le Mardy sixiesme iour de Mars.* Paris 1572.

Cartari, Vincenzo: *Le Imagini De I Dei De Gli Antichi Nelle Quali Si Contengo No gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi, Raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione, & con bellissime & accomodate figure nuouamente stampate. Et con molta diligenya riuiste e ricorrette.* Venetia 1580.

Comes, Natalis: *Mythologiae, Sive Explicationvm Fabvlarvm Libri Decem. In Quibvs Omnia Prope Naturalis & Moralis philosophiæ dogamata sub antiquorum fabulis contenta fuisse Demonstratur.* Venetiis 1568.

Le Comte, Noel: *Mythologie, c'est à dire, Explication Des Fables, contenant les genealogies des Dieux, lex ceremonies de leurs sacrifi ees, Leus gestes, adventures, amours, Et presque tous les preceptes de La Philosophie, naturelle, & morale [...].* Rouen 1611.

- Comes, Natalis: *Mythologiae Sive Explicationis Fabularum Libri Decem*, In Quibus Omnia Propre Naturalis Et Moralis philosophiae dogmata in vererum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur: Opus cuiusvis facultatis studiosis perutile ac prope necessarium. Accessit G. Linocerii Musarum Mythologia, & anonymi observationum in totam de diis gentium narrationem Libellus. Adiectae sunt insuper nouissimae huic, post Germanica & Gallicam, editioni elegantissimae Deorum imagines, & eruditissimae mythologiae. M. Antonij Tritonij Vtinensis Omnia summo studio, & exquisito labore emendata. Patavii 1616.
- [Conti, Natale:] *Mythologie, Ov Explication Des Fables, De Vvre D'Eminente Doctrine, & d'agreable Lecture. Cy Devant Traduite Par I. De Montlyard. Exactement Reveüe En Cette Derniere Edition, & augmentée d'un Traitté des Muses; De plusieurs remarques fort curieuses; De diuerses Moralitez touchant les principaux Dieux; Et d'un Abbregé de leurs Images, Par I. Bavdoin.* Paris 1627.
- Comes, Natalis: *Mythologiae, Sive Explicationis Fabularum, Libri decem: In quibus omnia propè Naturalis & Moralis Philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur: Nuper ab ipso Autore recogniti & locupletati. Eiusdem Libri IV. De Venatione. Cum indice triplici, rerum memorabilium, urbium & locorum à variis heroibus denominatorum, ac plantarum & animalium singulis Diis dicatorum. Opus cuiusvis facultatis studiosis perutile ac propè necessarium: Accessit G. Linocerij Musarum Mythologia, & Anonymi Observationum in totam de Diis Gentium narrationem, Libellus.* Genevae 1653.
- Commelyn, Johannes: *Nederlantze Hesperides, Dat is, Oeffening en Gebruik Van de Limoen- en Oranje- Boomen; Gestelt na den Aardt, en Climaat der Nederlanden. Met kopere Platen verciert.* Amsterdam 1676.
- Dem Hoch Edlen unnd Gestrengen Herren Jonae von Heyssperg Auff Merckenstein Potenstein. *Khunigsprun. Getzendorff Unnd Grosse Herren zu Ilmau Unnd Obren Weyssenbach Der Rom: Kay: May: Rath & Unnd Baysitzer Der N. O. Land. Meinem Genedigen Unnd Gepietenden Herren D. D. D. Johann Wilhelm Baur Inventor.* Viennae 1641.
- Des vortrefflichen Römischen Poëtens Publii Ovidii Nasonis *Metamorphoseon, Oder: Funffzehnen Buecher Der Verwandlungen, Ehmahlen durch den berühmten Wilhelm Bauer in Kupffer gebracht; nun aber Demselben, zu besserer Verstaendnus, der Inhalt solcher Sinn-reichen Lehr-Gedichte, aus dem Lateinischen in Deutscher Sprache summarisch beygefüegt: Allen Mahlern, Kupfferstechern, Goldschmieden, Bildhauern und andern, so mit der Bildungs-Kunst umgehen zu Dienst und Nutzen ausgefertigt und verlegt durch Jeremias Wolff, Kunst-Haendlern.* Augspurg 1709.
- Ferrari, Ioannes Baptista: *De Florum Cultrva Libri IV.* Romae 1633.
- Ferrari, Ioannes Baptista: *Hesperides Sive De Malorum Avreorum Cultrva Et Vsv Libri Quatuor.* Romae 1646.
- Gyraldus, Lilius Gregorius: *De Deis Gentium varia & multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginib. & cognominib. agitur, vbi plurima etiã hactenus multis ignota explicantur, & pleraque clarius tractantur.* Basiliae 1548.
- Haurech, Iulianus Aurelius: *De Cognominibus Deorum Gentilium Libri tres, varijs locus recogniti, & tertia ferè parte aucti, ad Illustriss. simul & optium Principem, Philippvm Croivm, Arschoti Ducem, Chimaci ac Porceani Principem. Acceßit rerum at verborum Index luculentissimus.* Lovanii 1569.
- Heger, Urban Franz Augustin: *Des Fürstlicher Cremsierischen Lust-Garten.* Cremsier 1691.
- Herold, Johann: *Heydenweldt Vnd irer Götter anfängcklicher vrsprung, durch was verwähnungen den selben etwas vermeynter macht zugemessen, vmb dero willē, sie von den alten verehert worden [...].* Basel 1554.
- Hertod, Ioannes Ferdinandus: *Tartaro-Mastix Moraviae Per Quem Rariora & Admiranda à natura in fœcundo hujus regionis gremio effusa, comprimis tartarus, illiusque effectus morborum curiosè examinantur, & cura tam therapeutica quam prophylactica proponitur [...].* Viennae 1669.
- [Von Hohberg, Wolfgang Helmhard]: *Die unvergnügte Proserpina.* Regensburg 1661.
- Iohan. Posthii Germershemii *Tetrasticha In Ovidii Metam. Lib. XV. Quibus accesserunt Vergilij Solis figuræ elegantiss. & iam primùm in lucem editæ. Schöne Figuren, auß dem fürtrefflichen Poeten*

- Ouidio, allen Malern, Goldtschmidern, vnd Bildthauern, zu nutz vnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis, vnd mit Teutschen Reimen kürztlich erkläret, dergleichen vormals im Truck nie außgangen, Durch Johan. Posthium von Germerßheim. Francofurti 1563.
- Il Pomo D'Oro. Festa Teatrale Rappresentata in Vienna Per L'Augustissima Nozze Delle Sacre Caesaree Reali Maesta Di Leopoldo, E Margherita componimento di Francesco Sbarra.* Vienna 1667.
- La Metamorphose D'Ovide* Figvree. Lyon 1557.
- Le Pautre, Jean: *Œuvres D'Architecture. Architecte, Dessinateur & Graveur du Roi.* Tome II. Contenant les Portes, Cheminées, Lambris, Alcoves, Cabinets, Portails d'Eglise, Clôtures de Chapelle, Portes de Choeur, Retables d'Autel, Tabernacles, Soleils, Plaques, Eau-Benitiers, Chaires à prêcher, Oeuvres & Bancs de Marguilliers, Confessionaux, Sépultures, Epitaphes, & Tombeaux. Paris 1751.
- Le Prince Chrestien Et Politique. Traduit de l'Espagnol de Dom Diegue Savedra Faxardo [...].* Tome I–II. Paris 1668.
- Les Metamorphoses D'Ovide En Latin Et François Divisées En XV. Livres, Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; De La Traduction De M^r Pierre Du-Ryer Parisien, De L'Academie Française.* Bruxelles 1677.
- Les Missives de Mesdames des Roches de Poitiers mere et fille: Avec Le Ravissement de Proserpine prins du Latin de Clodian. Et autres Imitations & meslanges poëtiques.* Paris 1586.
- Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato Dell'Arte Della Pittvra, Scoltvra, Et Architetvra, Di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore, Diuiso in sette libri. Ne' Qvali Si Discorre De la Proportione. De'Lumi. De'Moti. De la Prospettiua. De'Colori. De la prattica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie dessa Pittura. Con vna tauola de'nomi de tutti li Pittori, Scoltri, Architetti, & Moderni. Al Sere-nissimo Dvca Di Savoia. Con Priuilegio de la Santità di N. S. Papa Gregorio XIII. & de la Maestà Catholica del Rè Filippo.* Milano 1585.
- Lubinus, Eilhardus: *Fax Poetica Sive Genealogiae Et Res Præcipvæ Gestæ Deorum Gentilium, illustrium vivorum, Regum Græcorum, & Cæsarum Romanorum, perpetuis tabulis Illustratæ: Omnibvs, In Historicis Et Poëtis potißimum cum fructu ac laude versaturis, cum primis utiles, ac propè necessaria.* Rostochii 1517.
- Van Mander, Carel: *Het Schilder Boeck waerin Voor eerst de Leerlustige-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderkonst in versheyden deelen worst voor-gedragen. Daer na in drij deelen t'leven der vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nieuwen Tydts. Eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub Ovidij Nasonis. Met d'uytbeeldinge der Figueren. Alles dienstich ende nut den Schilders, Const-beminders en de Dichters, en alle andere Staten van menschen.* Amsterdam 1618.
- Van Mander, Carl: *P. Ovidii Nas. Metamorphosis, Oder: Des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung: Aus dem Niederländischen, Carls von Mander, Zu Behuf der Edlen Poesi-Kunst und Tugend Liebhabere ins Teutsche übersetzt.* Nürnberg 1679.
- Metamorphoses D'Ovide En Rondeaux. Imprimez Et Enrichis De Figures Par Ordre De Sa Majesté, Et dedieZ à Monseigneur Le Dauphin.* Paris 1676.
- Metamorphoses Ovidii, Argvmentis Qvidem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegorijs Elegiaco uersu accuratissimè expositæ, summaq; diligentia ac studio illustratæ, per M. Johan. Sprengivm Avgvstan. Vnà cum uinis singularum transformationum Iconibus, à Vergilio Solis, eximio pictore, delimeatis.* Francofurti 1563.
- Mirabella, Vincenzo: *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie desse, e de'Principi che quelle, possedettero.* Napoli 1613.
- Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher das ist, Hundert und Fünzig neue Kunstreiche KupfferBildunge, aus des zwar Heidnischen aber Sinnreichen Poeten Ovidii Fünzfzehn Büchern von seltzamer verwandlung der Gestalten, Allerhand der guten Künste Liebhabern, als Mahlern, Kupfferstechern, Bildhauern, Stein: und Formschneidern, Gold: und Silberschmidern, Eisenschneidern und Waxposieren, auch allen dergleichen Künstlern zum dienst und nutzen erfunden, und*

- mit Teutschen reimen öffentlich herausgegeben, Durch den Kunstberühmten Johann Wilhelm Baur Inventirt und Durch Abraham Aubry in Kupfer gestochen. Nürnberg [ca 1680].
- Ovidii Nasonis Metamorphosis Oder Ovidii Des Poeten Wvnderliche Verendervng Verschiedener Gestalden An Tag Gegeben Und Verlegt. Augspurg 1681.
- P. Ovidii Nasonis XV. Metamorphoseon Librorv[m] figuræ elegantissime, a Crspiano Passæo: laminis æneis incisæ. Qvibus Svbinvcta Svnt Epigramata latine ac germanice conscripta, fabularum omnium summam breviter ac erudite comprehendentia auctore. Gvillhelmo Salsmanno S. Theologiæ Apud Agrippinenses Doctore, ac Poëta Laureato Prostant [...]. Coloniae 1607.
- P. Ovidii Nasonis Metamorphosis Oder Sinn-reicher Gedichte von Verwandlungen, Erster Theil, Enthaltend Die sieben Ersten Bücher, Gezieret Nicht nur allein mit Lehr-reichen, über jede Fabel, aus dem Französischen in das Teutsche übersetzen herrlichen Anmerkungen, Sondern auch Mit ganz neuen, über die in denselben vorkommenden Handlungen, beygefügtten Kupffer-Figuren, Inventiret und heraus gegeben von Johann Jacob von Sandrart. Nürnberg 1698.
- P.T. L. Thronus Cupidinis. Amsterodami 1618.
- Perrier, Franciscus: [...] Segmenta nobilium signorum et statuarū, Quæ temporis dentem inuidium euasere Vrbis æternæ ruinis erepta Typis æneis ab se commissa Perpetuæ uenerationis monumentum. S. I. 1638.
- Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur. Francofurti 1677.
- Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur. Lugduni Batavorum 1682.
- Pictorius, Georgius: Theologia Mythologica Ex Doctiss. uirorum promptuario, labore Pictorij Vill. in compendium congesta. Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus, aut formis, insignibusq; eorundē. Et omnium imaginum explanationes allegoricæ. [...] Friburgum Briscoicum 1532.
- Pictorius, Georgius: Apotheoseos Tam Exterarvm Gentivm Qvam Romanorvm Deorvm Libri Tres. Nomina, Imagines, & earundem imaginum complectentes allegorias, auctore D. Georgio Pictorio Villingano apud regiam curiam Ensishemij doctore medico. Basileae 1558.
- Pomey, Franciscus: Pantheum Mythicum, Seu Fabulosa Deorum Historia, Hoc Primo Epitomes Eruditionis Volumine Breviter dilucidēque comprehensa, Auctore P. Francisco Pomey è Societate Jesu. Editio Novissima, prioribus correctior, variisque æneis figuris ornata. Francofurti 1701.
- Pontanus, Ioannes Ioviani: Ioannis Ioviani Pontani Carminvm, Quæ quidem extant omnium. Tome IV. Basileae 1566.
- Proserpine, Poëme de Clavdian. Traduit en Vers Heroïques, & acheué. Dedié a Monseigneur le Comte de Servien, Ministre d'Estat, & Sur-Intendant des Finances. Par Monsieur le President Nicole. Paris 1658.
- Von Sandrart, Joachim: Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden: Aus den Welt-berühmtesten Antichen der Griechischen und Römischen Statuen, auch in Jarmel, Porfido-Stein, Metall, Agat, Onyx, Sardonich und andren Edelsteinen befindlichen Bildereyen, sorgfältig abgesehen, Samt dero eigentlicher Beschreibung, und Erklärung der Heidnischen Tempel-Ceremonien, Auch Vorbildung der Thiere und anderer Sachen, die auf Hieroglyphische und Emblematische Art, nach Weise der Egyptischen Schrifften, schicklich können vorgebracht und auf einen gewissen Verstand gerichtet werden; Deme allen vorgefügt ist, Des Durchleuchtigen Balm-Ordens Der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft auf dem Parnaß aufgestellter Ehren-Tempel. Nürnberg – Frankfurt 1680.
- Von Sandrart, Johann Jacob: Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bild-Hauer-Kunst der Alten in Basso-relievo: nach den Marmolsteinern Originalien, so zu Rom in den Triumphbögen und altverfallenen Gebäuden auszutreffen sind [...], nach ihrer eigentlichen Vollkommenheit in LXXX grossen Figuren abgezeichnet von Petro Sancto Bartolo, und mit nützlichen Anweisungen erkläret von Jo. Petro Bellorio [...]. Nürnberg 1692.
- Schaevius, Heinricus: Mythologia Deorum Ac Heroum. Ex Natali Comite, Torrentino, Ravisii Officina ac Poëtis Classicis Methodice contracta, Cum Geographia Poëtica & Mantissa materiæ Poëticæ; Ast Jam multis in Locis auctiorae correctior reddita. à M. Friderico Redtelio [...]. Stetini 1683.

- Schaller, Jaroslav: *Topographie des Königreichs Böhmen* [...]. Theil V. Leutmeritzer Kreis. Prag – Wien 1787.
- De Strada, Octavius: *Neue Keyser Chronick: Das ist, Warhafft und vollkommene Beschreibung aller Römischen Keyser, so wol deren gegen Nider- als gegen Auffgang: von C. Julio Caesare, dem Ersten Römischen Monarchen, biß auff jetztregierende Keyserl. May. Ferdinandum II. und das Jahr 1628* [...]. Franckfurt 1629.
- Tritonius, Antonius: *M. Antonii Tritonii Vtinensis Mythologia in qua hæc continentur. Dispvatio de fabula, & fabulari sermone. Fabvlosa exempla ad virtutum & vitiorum feriem redacta, ex Ouidiana Metamorphosi breuiter selecta. Epitome in Ouidij Metamorph. libros, in qua singule fabulæ ita breuiter, & ordinatè suis in locis explicantur, ut à quouis facilè intelligi possint* [...]. Bononiae 1560.
- Typotius, Jacobus – Boetius de Boodt, Anselmus: *Symbola Diuina & Humana Pontificvm. Imperatorvm. Regvm* [...]. Tome I–III. Praga 1601–1603.
- Villa Pamphilia, Eiusque Palatium, Cvm Svis Prospectibvs, Statvæ, Fontes, Vivaria, Theatra, Areolae, Plantarvm, Viarvmqve Ordines [...]. Romæ [1670].
- Volkamer, Johann Christoph: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidvm, Oder: Fernere gründliche Beschreibung Der Edlen Citronat- Citronen- und Pomeranzen-Früchte, mit einem ausführlichen Bericht, wie solche am besten zu warten und zu erhalten seyn; Worbei diejenigen Sorten, so theils zu Nürnberg gewachsen, theils von verschiedenen fremden Orten dahin gelanget, auf das accurateste in Kupffer gestochen und nachgezeichnet worden; abermals in vier Theile eingetheilet, und mit gehörigen Anmerkungen erläutert; Benebenst einem Anhang von etlichen raren und fremden Gewächsen, als Der Ananas, des Palm-Baums, der Coccus-Nüsse, der Baum-Wolle, u. a. m. welche ebenfals in Kupffer-Rissen vorgestellet sind.* Nürnberg – Frankfurth – Leipzig 1714.

VYDANÉ PRAMENY A LITERATURA

- Adamcová, Kateřina – Gláserová Lebedová, Zdenka – Kovařík, Viktor – Nejedlý, Vratislav – Zahradník, Pavel: *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v Ústeckém kraji.* Praha 2012.
- Adolph-Paburg, Hubert: *Die Blüte des Fahrzeugschmucks.* In: Koschatzky, W. (ed.): *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin.* Salzburg – Wien 1979, s. 320–328.
- Von Albrecht, Michael: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid – Interpretationen.* Düsseldorf – Zürich 2000.
- Alciato, Andrea: *Emblemata, Lyons, 1550.* Translated and annotated by Betty I. Knott with an introduction by John Manning. Aldershot 1996.
- Allen, Don Cameron: *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance.* Baltimore – London 1970.
- Allen, Christopher: *Ovid and Art.* In: Hardie, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge 2002, s. 336–367.
- Allikvee, Anu – Koppel, Greta – Kreem, Tiina-Mall – Kuldna-Türkson, Kersti: *Kadriorg Art Museum.* Tallinn 2014.
- Ames-Lewis, Francis – Bednarek, Anka (eds.): *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991.* London 1992.
- Ames-Lewis, Francis: *Introduction.* In: týž – Bednarek, A. (eds.): *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991.* London 1992, s. 7–14.
- Ammerer, Gerhard – Hanneschläger, Ingonda – Niederkorn, Jan Paul – Wüst, Wolfgang (eds.): *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit.* Ostfildern 2010 (= Residenzforschung 24).

- Anděl, Rudolf et al.: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Díl III. Severní Čechy. Praha 1984.
- Antonovič, Vladan: *Kopistě biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornia (1664–1695)*. Diplomová práce na FF UP. Olomouc 1999.
- Antonovič, Vladan: *Kopistě na dvoře olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 228–233.
- Armenini, Giovanni Battista: *De' veri precetti della pittura. Con note di Stefano Ticozzi*. Sala Bolognese 1982.
- Armenini, Giovanni Battista: *On the True Precepts of the Art of Painting*. Edited and translated from the Italian with an introductory study, critical and historical notes, and bibliography by Edward J. Olszewski. New York 1977.
- Audyová, Ilona: *Italští freskaři na Moravě ve druhé polovině 17. a 1. polovině 18. století – Slavkov u Brna, Holešov, Valtice*. Diplomová práce na FF MU. Brno 2006.
- Auer, Erwin M.: *Die Restaurierung des Krönungswagens Karls VI.* Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 2, 1948, s. 44–49.
- Badstübner-Gröger, Sibylle: *Bemerkungen zum Thema der „Metamorphosen“ des Ovid in den plastischen Bildprogrammen friderizianischer Architektur*. In: Kalinowski, K. (ed.): *Studien zur barocken Gartenskulptur*. Poznań 1999, s. 203–230.
- Badstübner-Gröger, Sibylle: *Die Ovid-Galerie in den neuen Kammern zu Potsdam*. Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae 20, 1974, s. 271–296.
- Baillie, Hugh Murray: *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*. Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity, 1967, vol. 101, s. 169–199.
- Bajou, Thierry: *La Peinture à Versailles. XVII^e siècle*. Paris 1998.
- Bajou, Thierry: *Sébastien Bourdon*. In: Turner, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. IV. Bjardeau to Brüggemann. London 1996, s. 573–575.
- Baldini, Enrico (ed.): *Miti. Arte e scienza nella pomologia italiana*. Roma 2008.
- Balsam, Simone (ed.): *Nürnbergische Hesperiden und Orangeriekultur in Franken*. Petersberg 2011.
- Barnes, Susan J.: *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven 2004.
- Bartlová, Milena – Konečný, Lubomír – Slaviček, Lubomír (eds.): *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*. Praha 2007.
- Baskins, Cristelle L.: *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*. Cambridge 1998.
- Baudi di Vesme, Alessandro – Dearborn Massar, Phyllis: *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*. New York 1971.
- Baumgärtel, Bettina (ed.): *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. München 1995.
- Bažant, Jan et al.: *Antické tradice v českém umění*. Praha 1982.
- Bažant, Jan: *Antické vzory soch v kolonádě kroměřížské Květnice*. Ingredere hospes. Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži, 2011, sv. 4, s. 77–101.
- Beard, Mary – Henderson, John: *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford 2001.
- Bélimine-Droguet, Magali – Gély, Véronique – Mailho-Dabouss, Lorraine – Vendrix, Philippe (eds.): *Psyché à la Renaissance*. Turnhout 2013.
- Bellini, Paolo (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVI. Italian Masters of the Seventeenth Century. New York 1983.
- Bellini, Paolo (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVII. Italian Masters of the Seventeenth Century. New York 1987.
- Benedik, Christian: *Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierung von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I.* Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 552–570.

- Benedik, Christian: *Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Das 18. Jahrhundert und Österreich 6, 1990–1991, s. 7–21.
- Benocci, Carla: *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi*. Architettura, Pittura, Giardini, Paesaggio. Roma 2012.
- Berger, Pamela – Howe, Jeffery – Michalczyk, Susan (eds.): *The Plume & the Palette. Essays in Honour of Josephine von Henneberg*. New York 2001.
- Bianchi, Federica (ed.): *Paolo Pagani 1655–1716*. Milano 1998.
- Bigler, Robert R.: *Schloß Hellbrunn. Wunderkammer der Gartenarchitektur*. Wien – Köln – Weimar 1996.
- Bílek, Tomáš V.: *Dějiny konfiskací v Čechách po r. 1618*. [Část I.] Praha 1882.
- Bílek, Tomáš V.: *Dějiny konfiskací v Čechách po r. 1618*. Část II. Praha 1883.
- Bischoff, Bernard: *Eine mittelalterliche Ovid-Legende*. Historisches Jahrbuch 71, 1952, s. 268–273.
- Blažiček, Oldřich Jakub: *F. V. Harovník a rokoková nástrojná freska v náhodském zámku*. Památky. Historie 43, 1948, s. 86.
- Blažiček, Oldřich Jakub: *Jan Rudolf Bys v Praze. K 300. výročí umělcova narození*. Umění 10, 1962, s. 560–564.
- Bleyl, Matthias – Dubourg Glatigny, Pascal (eds.): *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*. Berlin 2011.
- Blunt, Anthony: *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Oxford 1940.
- Blunt, Anthony: *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*. München 1984.
- Böhme, Hartmut – Rapp, Christof – Rösler, Wolfgang (eds.): *Übersetzung und Transformation*. Berlin – New York 2007.
- Bonnefoit, Régine: *Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*. Tübingen – Berlin 1997.
- Born, Lester K.: *Ovid and Allegory*. Speculum 9, 1934, s. 362–379.
- Braun, Edmund W.: *Cyrus*. In: Schmidt, O. (ed.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. III. Buchpult–Dill. Stuttgart 1954, sl. 899–912.
- Brehm, Christiane: *Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von Antike bis zur frühen Neuzeit*. Inaugural-Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Münster 1996.
- Breitenbacher, Antonín: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Kroměříž 1925.
- Brownmiller, Susan: *Against Our Will*. Toronto 1975.
- Bruck, Guido: *Habsburger als „Herculier“*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, s. 191–198.
- Brucher, Günter – Müller, Wolfgang T. – Schweigert, Horst – Wagner, Brigitte (eds.): *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*. Graz 1986.
- Brucher, Günter: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*. Graz 1973.
- Brumble, H. David: *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*. London – Chicago 1998.
- Brunner, Walter – Kaiser, Barbara: *Schloß Trautenfels*. Trautenfels 1992.
- Brunner-Melters, Monika: *Das Schloss von Raudnitz 1652–1684. Anfänge des habsburgischen Frühbarock*. Worms 2002.
- Bukovinská, Beket – Konečný, Lubomír: *Zwei Kaiser mit ihren Impresen – eine Zeichnung von Aegidius Sadeler*. Studia Rudolphina 9, 2009, s. 127–132.
- Bukovinská, Beket – Slavíček, Lubomír (eds.): *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Praha 2006.
- Bukovský, Jan: *Le type de construction de la chapelle de Loreto dans l'architecture du baroque Bohème*. Historica 15, 1967, s. 65–116.

- Bukovský, Jan: *Loretánský stavební typ v Čechách a na Moravě*. Sborník Vysokého učení technického v Brně, 1966, s. 287–304.
- Bull, Malcolm: *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*. London 2005.
- Burke, Peter: *Die Geschicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin 1996.
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 2005.
- Burke, Peter: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany 2007.
- Büttner, Nils – Heinen, Ulrich (eds.): *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*. München 2004.
- Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej – Král, Pavel: *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*. Praha 2009.
- Bůžek, Václav – Král, Pavel (eds.): *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku*. České Budějovice 1999 (= Opera historica 7).
- Bůžek, Václav – Král, Pavel (eds.): *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526–1740)*. České Budějovice 2003 (= Opera historica 10).
- Cabrini, Laura Damiani (ed.): *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche “italiane” nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*. Milano 1996.
- Calza, Raissa (ed.): *Antichità di Villa Doria Pamphilj*. Roma 1977.
- Campbell, Stephen J.: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. Yale 2004.
- Cappelletti, Francesca – Huber-Rebenich, Gerlinde (ed.): *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin 1997.
- Carroll, Margaret D.: *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*. Representations 25, 1989, s. 3–30.
- Castor, Markus A. – Kettner, Jasper – Melzer, Christien – Schnitzer, Claudia (eds.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin 2010.
- Cieri Via, Claudia: *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*. Roma 2003.
- Ciglencéki, Marjeta – Rousová, Andrea: *Seznam kopií Kristiána Schrödera ze zámku Libochovice*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 355–358.
- Ciglencéki, Marjeta: *Malby Kristiána Schrödera pro zámek Libochovice*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 345–354.
- Coliva, Anna: *Domenichino*. Firenze 1996.
- Comito, Terry: *Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise*. Journal of the History of Ideas 32, 1971, s. 483–506.
- Crell, William L.: *The Painting of Simon Vouet*. Yale 1962.
- Cropper, Elizabeth: *Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37, 1974, s. 249–279.
- Csendes, Peter (ed.): *Studien zur Geschichte Wiens im Türkenjahr 1683*. Wien 1983 (= Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39).
- Czerwenka, Fritz: *Hellbrunn. Wasserspiele – Schloßpark – Schloß*. Salzburg 1994.
- Číhalík, Martin – Číhalíková, Barbora – Pechová, Simona: *Stavebněhistorický průzkum zámku v Holešově*. S. I. 2005 [rukopis].
- Čižmářová, Věra: *Sala terrena na Moravě*. Diplomová práce na FF MU. Brno 1995.
- Daniel, Ladislav – Hradil, Filip (eds.): *Město v baroku, baroko ve městě*. Olomouc 2013 (= Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy, 2012, suplementum 304).
- Daniel, Ladislav – Perůtka, Marek – Togner, Milan (eds.): *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009.

- Daniel, Ladislav: „Malíři, jimž v světě rovných není!“ Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé. In: týž (ed.): Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek. Praha 1997, s. 9–31.
- Dáňová, Helena – Klípa, Jan – Stolárová, Lenka (eds.): *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*. Sv. B. Praha 2008.
- David, Jiří: *Politika na Moravě v době třicetileté války*. In: Konečný, M. (ed.): Kryštof Pavel z Liechtensteinu-Castelkornu a Morava v časech třicetileté války. Brno 2010, s. 37–53.
- De Girolami Cheney, Liana – Hendrix, John: *Neoplatonism and the Arts*. Lewiston 2002.
- De Girolami Cheney, Liana: *Giorgio Vasari's Scrittorio of Calliope: A Neoplatonic ut pictura poesis and ut pictura musica*. In: táž – Hendrix, J.: *Neoplatonism and the Arts*. Lewiston 2002, s. 214–227.
- De Girolami Cheney, Liana: *The Ovidian Agony of Love in Renaissance Art*. In: Berger, P. – Howe, J. – Michalczuk, S. (eds.): *The Plume & the Palette. Essays in Honour of Josephine von Henneberg*. New York 2001, s. 47–62.
- Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians*. London 1991.
- Delpero, Pietro: *Francesco Marchetti, un pittore trentino tra Italia e Boemia (1641–1698)*. Dissertazione dell' Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Milano 1996.
- Dempsey, Charles: *Inventing the Renaissance Putto*. Chapel Hill – London 2001.
- Di Cosmo, Leonarda – Faticcioni, Lorenzo (eds.): *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*. Roma 2013.
- Di Cosmo, Leonarda: *Un nuovo canone per la "bella maniera". I Segmenta di François Perrier*. In: táž – Faticcioni, L. (eds.): *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*. Roma 2013, s. 133–158.
- Dittmann, Lorenz: *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung*. Paderborn 2001.
- Dlabáč, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Bd. I–III. Prag 1815.
- Dobalová, Sylva: *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 195–225.
- Dobalová, Sylva: *Kupido a čas: poznámka k Bysově malbě v paláci Petra Straky z Nedabylic*. In: Kroupa, J. – Šeferisová Loudová, M. – Konečný, L. (eds.): *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*. Brno 2009, s. 155–161.
- Doosry, Yasmin – Lauterbach, Christiane – Pommeranz, Johannes (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011.
- Doosry, Yasmin: *Die goldenden Äpfel der Hesperiden: antike Mythen und ihre bildlichen Spuren*. In: táž – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011, s. 27–67.
- Dorn, Theophilus: *Die Beziehungen der Künstler Antonio Gallardi und Carpophoro Tencalla zu Kremsmünster*. *Christliche Kunstblätter* 65, 1924, Nr. 1–3, s. 21–24; Nr. 4–6, s. 36–44.
- Dostál, Eugen: *Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. *Časopis Matice moravské* 48, 1924, s. 146–207.
- Duindam, Jeroen: *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*. Cambridge 2003.
- Duits, Rembrandt – Quiviger, François (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009.
- Duits, Rembrandt: *The Waning of the Renaissance*. In: týž – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009, s. 21–41.

- Dvořák, Max – Matějka, Bohumil: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém*. Díl II. Zámek roudnický. Praha 1898.
- Dvořák, Max: *Geschichte des raudnitzer Schloss-Baues 1652–1684*. Prag 1873.
- Dvořáková, Vlasta: *Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955*. Zprávy památkové péče 14, 1956, č. 2, s. 97–103.
- Ebermeier, Werner: *Antike Mythologie und Geschichte in der Bilderwelt der Landshuter Stadtresidenz*. Landshut 2010.
- Eber-Schifferer, Sibylle: *Caravaggio. The Artist and His Work*. Los Angeles 2012.
- Ehalt, Hubert Christian: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 1980.
- Elbel, Martin – Jakubec, Ondřej (eds.): *Olomoucké baroko*. Sv. I. Proměny ambicí jednoho města. Olomouc 2010.
- Van Eldere, Dirk: *Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1992, s. 91–163.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Darmstadt – Neuwied 1969.
- Elkins, James – Williams, Robert (eds.): *Renaissance Theory*. New York 2008.
- Evans, Robert J. W. – Spicer, Joaneth (eds.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Freren 1988.
- Falk, Tilman (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*. Vol. XII. Conrad Grale to Johann Georg Guttwein. Amsterdam 1983.
- Falkenburg, Reindert – Filedt Kok, Jan Piet – Leeflang, Huigen: *Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617)*. Zwolle 1993.
- Faßbinder, Brigitte: *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Wiener Raum*. Dissertation an der Universität Wien. Wien 1979.
- Fatticcioni, Lorenzo: *I Segmenta di François Perrier. Paradigmi artistici e antiquari nella Roma del Seicento*. In: Di Cosmo, L. – Fatticcioni, L. (eds.): *Le componenti del classicismo secentesco*. Lo statuto della scultura antica. Roma 2013, s. 101–131.
- Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= Documenta Pragensia 28).
- Ferino-Pagden, Sylvia (ed.): *„La prima donna del mondo“: Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*. Wien 1994.
- Feuchtmüller, Rupert (ed.): *Welt des Barock. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian*. Wien 1986.
- Fidler, Petr: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Innsbruck 1990.
- Fidler, Petr: *La contesa dell'aria e dell'acqua. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance*. In: Bůžek, V. (ed.): *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice 2000 (= Opera historica 8), s. 359–379.
- Fidler, Petr: *Tencalla, Carpofoforo*. In: Horová, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Sv. II. N–Ž. Praha 1995, s. 851–852.
- Fišer, Zdeněk – Kroupa, Jiří: *Kroměříž. Průvodce městem*. Brno 1991.
- Fleck, Niels: *Die Allegorisch-Emblematischen Bildprogramme in Schloss und Schlosskirche Saalfeld. Vorlagen, Genese Und Auftraggeber*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 2007, s. 217–249.
- Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1984)*. Wien – Leipzig 1910.
- De la Fontaine Verwey, Herman: *The Thronus Cupidinis*. Quarendo 8, 1978, s. 29–44.

- Franz, Heinrich Gerhard: *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst*. Leipzig 1962.
- Freedberg, David: *Ferrari and the Pregnant Lemons of Pietrasanta*. In: Tagliolini, A. – Azzi Visentini, M. (eds.): *Il Giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*. Firenze 1996, s. 41–58.
- Freedberg, David: *Gli agrumi di Giovanni Battista Ferrari*. In: Baldini, E. (ed.): *Miti. Arte e scienza nella pomologia italiana*. Roma 2008, s. 125–155.
- Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago et al. 1991.
- Freedman, Luba – Huber-Rebenich, Gerlinde (eds.): *Wege zum Mythos*. Berlin 2001 (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa 3).
- Freedman, Luba: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*. Cambridge 2011.
- Freedman, Luba: *The Poesia: Ovid, Ariosto, and Titian on "The Heroic Liberation of the Maiden"*. In: táž – Huber-Rebenich, G. (eds.): *Wege zum Mythos*. Berlin 2001 (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa 3), s. 13–38.
- Freedman, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*. Cambridge 2003.
- Von Frimmel, Theodor: *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. Bd. I/3. Aufgelöste Privatgalerien des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1899.
- Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (eds.): *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha 2007.
- Gaetgens, Thomas W. – Fleckner, Uwe: *Historienmalerei*. Berlin 1996 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1).
- Ganz, Jürg: *Zur Tätigkeit des Malers Carpofofo Tencalla südlich der Alpen*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, s. 52–68.
- Ginzburg, Carlo: *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration*. In: Goffen, R. (ed.): *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge 1997, s. 23–36.
- Godwin, Joscelyn: *The Pagan Dream of the Renaissance*. Boston 2005.
- Goesch, Andrea: *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1996 (= Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte 253).
- Gogela, Jaromír: *Nástropní malby ve státním zámku v Holešově*. Holešov s. d.
- Golubeva, Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*. Mainz 2000.
- Gombrich, Ernst Hans: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1972.
- Gombrich, Ernst Hans: *Ziele und Grenzen der Ikonologie*. In: Kaemmerling, E. (ed.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. I. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1991, s. 377–433.
- Gould, Cecil Hilton Monk: *The Paintings of Correggio*. London 1976.
- Graf, Henriette: *Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 571–587.
- Graf, Henriette: *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.* München 2002.
- Graziani, Françoise: *Les Dieux en images: représenter, décrire, interpréter à la renaissance*. In: Duits, R. – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009, s. 367–387.
- Grimschitz, Bruno: *Wiener Barockpaläste*. Wien 1944.
- Gugg, Anton: *Installation von Christian Ecker: immer schon ein Ort der Lust; Schloß Hellbrunn bei Salzburg, bis 31. Januar 2005*. Weltkunst 75, 2005, s. 99.

- Günther, Hubertus: *Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*. *Artibus et Historiae* 22, 2001, Nr. 44, s. 149–166.
- Guth, Karel: *Nové Město nad Metují*. Krása našeho domova 8, 1912, s. 20–21.
- Guthmüller, Bodo – Kühlmann, Wilhelm (eds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999.
- Hadravová, Alena – Hadrava, Petr: *Astronomická symbolika Valdštejnského paláce*. In: Fučíková, E. – Čepička, L. (eds.): *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna*. *Inter arma silent musae?* Praha 2007, s. 149–157.
- Hadravová, Alena: *Pseudo-Hyginovy Báje*. In: *Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách*. Sv. I. *Pseudo-Hyginus: Báje*. Ed. Alena Hadravová. Praha 2013, s. 9–22.
- Hadravová, Alena: *Úvod*. In: *Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách*. Sv. II. *Gaius Iulius Hyginus: O astronomii*. Eds. Alena Hadravová a Radislav Hošek. Praha 2013, s. 13–56.
- Halata, Martin – Rousová, Andrea: „*da Cristiano Sreder, pittore...*“. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. *Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu*. Praha 2012, s. 329–342.
- Hardie, Philip (ed.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge 2002.
- Harf-Lancner, Laurence (ed.): *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris 2009.
- Hartt, Frederick: *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, s. 151–188.
- Haskell, Francis – Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven 1994.
- Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*. Ed. Johann Kräftner. München 2007.
- Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Quellenband. Wien – München – Weimar 1998 (= *Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein 2/II*).
- Hawlik, Ernst: *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnerischen Künste in Markgrathume Mähren*. Brünn 1838.
- Healy, Fiona: *Rubens and the Judgement of Paris. A Question of Choice*. Brepols 1997.
- Hecht, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Tractaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin 1997.
- Helms, Knut: *Eine Schicksalsallegorie des Nicolas Poussin: „Die Bitte Phaetons“ in Berlin*. *Jahrbuch der Berliner Museen* 42, 2000, s. 165–186.
- Henkel, Arthur – Schöne, Albert: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1978.
- Henkel, Max Dittmar: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*. Leipzig – Berlin 1930 (= *Vorträge der Bibliothek Warburg 6*).
- Herain, Jan: *Nástropní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně*. Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy, 1910, sv. 2, s. 48–65.
- Herain, Karel Vladimír: *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*. Praha 1915.
- Herbst, Arnulf: *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*. In: *Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg*, 1970, Bd. 106, s. 207–344.
- Heroutová, Marie – Novosadová, Olga – Vilímková, Milada: *Zámek Lnáře. (Stavebně historický průzkum)*. Praha 1973 [rukopis].
- Hess, Günter: *Der Tod des Seneca. Ikonographie – Biographie – Tragödientheorie*. In: týž: *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Regensburg – Rom 2009, s. 16–48.

- Hess, Günter: *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Regensburg – Rom 2009.
- Hexter, Ralph: *Ovid's Metamorphoses Metamorphosed*. *Bancroftiana* 113, 1998, s. 3–5.
- Hieke, Wenzel: *Die Berka von Dubá und ihre Besitzungen in Böhmen*. *Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 26, 1888, s. 75–107, 381–395.
- Hirschbiegel, Jan – Paravicini, Werner (eds.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart 2000.
- Hofman, Ješek: *K dějinám stavby zámku trojského*. *Časopis Společnosti přátel starožitností českých* 17, 1909, s. 145–155.
- De Hoop Scheffer, Dieuwke – Boon, Karl G. (eds.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Vol. XX. Constantijn Daniel van Renesse to Geraert van Ryssen. Amsterdam 1978.
- De Hoop Scheffer, Dieuwke (ed.): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Vol. XLVI. Maarten de Vos. Amsterdam 1995.
- Hoppe, Stephan: *Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen*. In: Hirschbiegel, J. – Paravicini, W. (eds.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart 2000, s. 151–174.
- Horáková, Eva: *Johann Georg Greiner. Jeho život a dílo v kontextu nástěnného malířství konce 17. století*. Diplomová práce na FF MU. Brno 1998.
- Horová, Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Sv. II. N–Ž. Praha 1995.
- Horyna, Mojmír – Novosadová, Olga: *Radič – zámek. Stavebněhistorický průzkum*. Praha 1987 [rukopis].
- Horyna, Mojmír – Preiss, Pavel – Zahradník, Pavel: *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*. Praha – Litomyšl 2000.
- Horyna, Mojmír (ed.): *Valdštejnský palác v Praze*. Praha 2002.
- Huber-Rebenich, Gerlinde: *Metamorphosen der „Metamorphosen“: Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*. Rudolstadt – Jena 1999.
- Hüls, Rudolf: *Pyramus und Thisbe. Inszenierungen einer „verschleierte[n]“ Gefahr*. Heidelberg 2005.
- D'Hulst, Roger-Adolf: *Jacob Jordaens*. London 1982.
- Chiari, Maria Agnese: *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*. Venezia 1982.
- Christiansen, Keith: *The Case for Mantegna as Printmaker*. *The Burlington Magazine* 135, 1993, s. 604–612.
- Chytil, Karel: *Nástrovní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně*. Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy, 1911, sv. 3, s. 3–21.
- Ingerle, Petr: *Between the “Descriptive” and the “Narrative”. Justus van den Nypoort and His Work in Salzburg and Olomouc*. *Acta historie artis Slovenica* 11, 2006, s. 123–132.
- Ingerle, Petr: *Georg Matthäus Vischer, Justus van den Nypoort. Album des vues du château de Kroměříž et ses jardins*. In: Kroupa, J. (ed.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno 2002, s. 105–107, 115.
- Jacobs, Frederika: *(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo and the Accademia del Disegno*. *The Art Bulletin* 84, 2002, s. 426–448.
- Jacobsen, Michael A.: *The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters*. *The Art Bulletin* 64, 1982, s. 623–629.
- Jacoby, Brigitte: *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*. Bonn 1971.
- Jahodová, Cecilie: *Dějiny obrazů v bývalém Kounickém zámku ve Slavkově*. Disertační práce na FF MU. Brno 1932.
- Jakubec, Ondřej – Perůtka, Marek (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010.

- Jakubec, Ondřej – Perůtka, Marek (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. III. Historie a kultura. Olomouc 2011.
- Jakubec, Ondřej (ed.): *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*. Olomouc 2009.
- Jakubec, Ondřej: „Je třeba vyvarovat se veškeré necudnosti“. *Cenzurní zásahy jezuitů v tiscích Emblematum liber*. In: Bukovinská, B. – Slaviček, L. (eds.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, s. 47–56.
- Jakubec, Ondřej: *Patriarchální a vladařská autorita ve výzdobě rožmberské Kratochvíle: směrem k genderovému výkladu renesanční vily*. In: Týž – Miltová, R. (eds.): *Umění a politika*. Sborník 4. sjezdu historiků umění. Brno 2013, s. 17–41.
- Jakubec, Ondřej: „Slavné stavení“ posledních Rožmberků. *Vila Kratochvíle a možnosti interpretace pozdně renesanční aristokratické rezidence*. Habilitační práce na FF MU. Brno 2014.
- Jakubec, Ondřej: *Výzdoba tabulnice jako moralita, speculum virtutis a manýristické studiolo*. In: Bůžek, V. – Jakubec, O. – Král, P.: *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*. Praha 2009, s. 82–101.
- Janáček, Josef: *Valdštejn a jeho doba*. Praha 1978.
- Jankovics, Jozsef – Németh, S. Katalin: *Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance*. Budapest 2002.
- Jirka, Antonín: *J. B. Mathey und einige Fragen der böhmischen Architektur um 1700*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 16, 1972, s. 131–153.
- Jirka, Antonín: *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*. In: Togner, M. (ed.): *Kroměřížská obrazárna*. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži. Kroměříž 1998, s. 13–24.
- Johanek, Peter (ed.): *Vorträge und Forschungen zur Residenzenfrage*. Sigmaringen 1990 (= Residenzforschung 1).
- Johnson, Paul-Alan: *The Theory of Architecture. Concepts, Themes & Practices*. New York 1994.
- Jordaens und die Antike. Brüssel 2012.
- Jung, Marc-René: *Aspects de l'Ovide moralisé*. In: Picone, M. – Zimmermann, B. (eds.): *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*. Stuttgart 1994, s. 149–172.
- Juránek, Jan – Branný, Karel: *Nové Město nad Metují*. Praha 1976.
- Jurášková, Renata: *Jan Rottal a jeho doba*. Holešov 2009.
- Jurášková, Kateřina: *Opera na holešovském zámku v době Františka Antonína Rottala*. Bakalářská práce na FF MU. Brno 2011.
- Jůza, Vilém – Krsek, Ivo – Petrů, Jaroslav – Richter, Václav: *Kroměříž*. Praha 1963.
- Jůza, Vilém: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži*. *Historická Olomouc a její současné problémy*, 1985, sv. 5, s. 287–296.
- Jůza, Vilém: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna*. *Památky a příroda* 15, 1990, s. 458–465.
- Kaemmerling, Ekkehard (ed.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. I. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1991.
- Kaiser, Barbara: *Schloß Eggenberg*. Wien 2006.
- Kalinowski, Konstanty (ed.): *Studien zur barocken Gartenskulptur*. Poznań 1999.
- Kalinowski, Konstanty: *Sala Książęca opactwa cysterskiego w Lubiążu*. Wrocław 2001.
- Kalista, Zdeněk: *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel výtvarných umění v době své benátské ambasády (1600–1663)*. *Památky archeologické* 36, 1930, s. 53–75.
- Karner, Herbert (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014.
- Karner, Herbert: *Carpoforo Tencalla ve vídeňském Hofburgu*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Státě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 53–59.

- Karner, Herbert: *Die Hofburg und ihre Ikonologie im 17. Jahrhundert*. In: Karner, H. (ed.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz. Wien 2014, s. 548–563.
- Karner, Herbert: *Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert*. In: týž (ed.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz. Wien 2014, s. 516–529.
- Karpinski, Caroline (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XLVIII. Italian Chiaroscuro Woodcuts. New York 1983.
- Karpinski, Caroline: *Mantegna's "Triumphs" in Andreani's Form*. Apollo 153, 2001, s. 39–46.
- Karpowicz, Mariusz: *Baltazar Fontana*. Warszawa 1994.
- Karpowicz, Mariusz: *Paolo Pagani a Cracovia. Addenda*. Arte lombarda. Nuova serie, 1999, n. 1, s. 62–64.
- Karpowicz, Mariusz: *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*. Arte lombarda. Nuova serie, 1991, n. 3–4, s. 103–117.
- Karpowicz, Mariusz: *What the Façades of Wilanów Tell Us*. Warszawa 2011.
- Kasík, Stanislav: *Děčínská heraldika doby starší*. Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické 12, 1979, č. 1, s. 12–21.
- Kasík, Stanislav: *Heraldická výzdoba Růžové zahrady děčínského zámku*. Heraldika a genealogie. Zpravodaj České heraldické a genealogické společnosti 15, 1982, s. 181–197.
- Kasík, Stanislav: *Heraldické památky v Děčíně*. Z minulosti Děčínska a Českolipska, 1985, sv. 4, s. 357–396.
- Kasík, Stanislav: *Rodové znaky Thunů na architekturách v Děčíně*. Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické 12, 1979, č. 2, s. 43–64.
- Kašparová, Jaroslava: *Empresas políticas Diega de Saavedra Fajardo v českých knižních sbírkách 17. a 18. století*. In: Bukovinská, B. – Slavíček, L. (eds.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, s. 69–77.
- Kaufmann, Lynn Frier: *The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*. Philadelphia 1979 (= *Studies in Renaissance Art History* 2).
- Kempter, Gerda: *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*. Köln – Wien 1980 (= *Dissertation zur Kunstgeschichte* 12).
- Kerr, James: *The Deaths of Seneca*. Oxford 2009.
- Killy, Walther (ed.): *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden 1984.
- Kindl, Miroslav: *The Painting Collection of Prince-Bishop Karl von Liechtenstein-Castelcornò*. Frühneuzeit-Info 25, 2014, s. 83–98.
- Kitlitschka, Werner: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, s. 208–231.
- Kitlitschka, Werner: *Carpofo Tencalla. Ein Maler vom Hofe Kaiser Leopolds I*. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 25, 1972, s. 9–11.
- Kitlitschka, Werner: *Carpofo Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz*. Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 27, 1973, s. 139–144.
- Kitlitschka, Werner: *Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung*. Arte Lombarda 12, 1967, s. 105–126.
- Klein, Robert – Zerner, Henri: *Italian Art 1500–1600. Sources and Documents*. New Jersey 1966.
- Klingensmith, Samuel John: *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800*. Chicago 1993.
- Knittler, Herbert (ed.): *Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700*. Wien 1990.
- Knoz, Tomáš: *Državy Karla staršího ze Žerotína po Bílé hoře. Osoby, příběhy, struktury*. Brno 2001.
- Knoz, Tomáš: *Höfische und lokale Künstler im Dienste Johann Baptists von Verdenberg*. In: Bůžek, V. – Král, P. (eds.): *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526–1740)*. České Budějovice 2003 (= *Opera historica* 10), s. 469–491.

- Knoz, Tomáš: *Pobělohorské konfiskace. Moravský průběh, střeoevropské souvislosti, obecné aspekty*. Brno 2006.
- Knoz, Tomáš: *Správní a hospodářská reforma na náměštšském panství po roce 1628*. Časopis Matice moravské 116, 1997, s. 119–136.
- Kodousek, Václav: *Monografie Doudleb*. Praha 1874.
- Köhler, Johannes – Schneider, Wolfgang Christian (eds.): *Das Emblem im Widerspruch von Intermedialität und Synmedialität*. Hildesheim 2007.
- Konečný, Lubomír: *Časně do baroka: Baccio del Bianco v Praze*. In: Kozieł, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002, s. 102–113.
- Konečný, Lubomír: *Friedrich Brentel: soubor emailových miniatur ze státního zámku Mnichovo Hradiště*. In: Seifertová, H. (ed.): *Německé malířství 17. století z československých sbírek*. Praha 1989, s. 151–162.
- Konečný, Lubomír: *Jakob Typotius – Anselm Boetius de Boodt: Symbola Divina*. In: Evans, R. J. W. – Spicer, J. (eds.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren 1988*, s. 435.
- Konečný, Lubomír: *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*. Praha 2002.
- Konečný, Lubomír: *Saavedra Fajardo Esmaltado*. In: López Poza, S. (ed.): *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. Coruña 2002, s. 485–492.
- Konečný, Lubomír: *Škréta a Tempesta, Drahomíra a Proserpina*: Opuscula historiae artium F 45, 2001, s. 79–82.
- Konečný, Michal (ed.): *Kryštof Pavel z Liechtensteinu-Castelkornu a Morava v časech třicetileté války*. Brno 2010.
- Kotrbová, Anna et al.: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Brno 1960.
- Kouřil, Miloš: *Biskupa Karla Liechtenštejna rádcí a zpravodajci*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 111–116.
- Kouřil, Miloš: *Nové zprávy o malíři A. M. Lublinském*. Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 4, 1979, s. 182–200.
- Kozieł, Andrzej – Lejman, Beata (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002.
- Kozieł, Andrzej: *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*. Wrocław 2006.
- Kozieł, Andrzej: *Silesia Mystica. Śląska ikonografia mistyczna i jej recepcja w Czechach i na Morawach w czasach baroku*. In: Dáňová, H. – Klípa, J. – Stolárová, L. (eds.): *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740. Díl B*. Praha 2008, s. 889–905.
- Krapf, Michael: *Architekturtheorien im 17. Jahrhundert. Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein*. In: Stolwitzer, G. (ed.): *Le baroque autrichien au XVII^e siècle*. Rouen 1989, s. 93–102.
- Kraus, Wolfgang – Müller, Peter: *Wiener Palais*. München – Wien 1991.
- Krems, Eva-Bettina: *Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama. Das Casino Ludovisi in Rom*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, s. 180–220.
- Kropáček, Jiří et al.: *Výzdoba Valdštejnského paláce*. In: Horyna, M. (ed.): *Valdštejnský palác v Praze*. Praha 2002, s. 193–242.
- Kroupa, Jiří – Šeferisová Loudová, Michaela – Konečný, Lubomír (eds.): *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*. Brno 2009.
- Kroupa, Jiří (ed.): *Ars naturam adiuvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*. Brno 2003.
- Kroupa, Jiří (ed.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno 2002.
- Kroupa, Jiří: *Funkce, forma a mentality v raně novověké profánní architektuře*. Památková péče na Moravě 8, 2004, s. 7–22.
- Kroupa, Jiří: *„Lieu de plaisance“ a barokní Morava. Pronikání a vliv francouzské kultury v architektuře 18. století na Moravě a ve střední Evropě*. Habilitační práce na FF MU. Brno 1993–1994.

- Kroupa, Jiří: *Metodologie dějin umění*. Díl I. Školy dějin umění. Brno 1998.
- Kroupa, Petr: *Zámek v Náměšti nad Oslavou (stavební vývoj do konce 19. století)*. Památková péče na Moravě 8, 2004, s. 63–76.
- Krpálková, Zdeňka: *Kapitoly z uměleckého mecenátu Michala Osvalda, Maxmiliána a Romedia Konstantína Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století*. Diplomová práce na FF UP. Olomouc 2010.
- Krsek, Ivo – Kudělka, Zdeněk – Stehlík, Miloš – Válka, Josef: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.
- Krsek, Ivo: *Barokní malířství 17. století na Moravě*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění*. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha 1989, s. 356–371.
- Krummholz, Martin: *Antonio Porta a středoevropská architektura 17. století*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 251–265.
- Krummholz, Martin: *Zámecké dispozice Antonia Porty*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 267–273.
- Kruszynski, Anette: *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*. Worms 1985.
- Křesadlová, Lenka – Pavlíček, Martin – Togner, Milan – Zatloukal, Ondřej: *Květná zahrada*. In: Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (eds.): *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, s. 123–150.
- Křížová, Květa: *K výzdobě interiérů zámku Lnáře*. Zprávy památkové péče 62, 2002, č. 2, s. 31–34.
- Kubátová, Taťána: *Slavkov. Státní zámek a okolí*. Praha 1955.
- Kubeš, Jiří: *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*. Disertační práce na FF JU. České Budějovice 2005.
- Kubíček, Alois: *Pražské paláce*. Praha 1946.
- Kuča, Otakar: *K vývoji zámecké zahrady v Holešově*. *Umění* 5, 1957, s. 64–72.
- Kuča, Otakar: *Zámecké zahrady v Kroměříži. K analýze architektonické zahrady a přírodního parku v období 1790–1850*. *Umění* 6, 1958, s. 372–388.
- Kugler, Georg: *Die Wagenburg in Schönbrunn*. Wien 1996.
- Kugler, Georg: *Schönbrunn*. Wien 1980.
- Kugler, Georg: *Schönbrunn farbig*. Wien 1986.
- Kugler, Georg: *Wagen der theresianischen Epoche*. In: Koschatzky, W. (ed.): *Maria Theresia und ihre Zeit*. Zur 200. Wiederkehr des Todestages. Salzburg – Wien [1980], s. 574–576.
- Kühenthal, Michael – Zunhamer, Martin: *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas*. *Ergebnisse der Restaurierung 1972–1980*. München – Zürich 1982 (= Arbeitshefte Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 12).
- Kühlmann, Wilhelm: *Pagane Frömmigkeit und lyrische Erlebnisfiktion*. In: Guthmüller, B. – Kühlmann, W. (eds.): *Renaissanceskultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, s. 149–166.
- Kühndel, Jan – Mathon, Jaroslav: *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*. Prostějov 1937.
- Kuhn-Forte, Brigitte: *Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts*. In: Luchterhandt, M. – Roemer, L. – Bergemann, J. – Graepler, D. (eds.): *Abgekupfert*. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit. Petersberg 2013, s. 75–100.
- Kutscher, Barbara: *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis*. Frankfurt am Main et al. 1995.
- Lancinger, Luboš – Svoboda, Ladislav: *Stavební proměny zámeckého areálu v Novém Městě nad Metují*. *Průzkumy památek* 1, 1994, s. 77–102.

- Landwehr, John: *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries 1542–1813. A Bibliography*. Utrecht 1988.
- Landwehr, John: *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534–1827. A Bibliography*. Utrecht 1976 (= Bibliotheca emblematica 6).
- Landwehr, John: *German Emblem Books 1531–1888. A Bibliography*. Utrecht 1972 (= Bibliotheca emblematica 5).
- Landwehr, Jürgen (ed.): *Natur hinter Glas. Zur Kulturgeschichte von Orangerien und Gewächshäusern*. St. Ingbert 2003.
- Látal, Jiří: *Restaurátorská zpráva a dokumentace o průzkumu interiéru rotundy v Květné zahradě v Kroměříži*. Litomyšl 1997 [rukopis].
- Lauterbach, Iris: *Johann Christoph Volkamers Hesperidenwerk*. In: Doosry, Y. – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011, s. 237–263.
- Lavin, Irving: *Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, 1954, s. 260–287.
- Lechner, Gregor Martin – Telesko, Werner: *Lieben & Leider der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik*. Göttingen 1992.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *Barokní emblémy na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. *Umění* 16, 1968, s. 59–68.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *K závěru restaurátorských prací v interiérech doudlebského zámku*. *Památková péče* 33, 1973, s. 227–232.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *Nový Hrad u Loun a jeho dnešní stav*. *Památková péče* 33, 1973, s. 31–48.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *Odezva slavností na vídeňském dvoře Leopolda I. v nástrojném výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí*. *Umění* 23, 1975, s. 366–371.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *Spolupráce M. de Vose a J. Sadelera*. *Umění* 1, 1953, s. 328–335.
- Lejsková-Matyášová, Milada: *Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástrojním malířství*. *Dějiny a současnost* 9, 1967, č. 4, s. 24–26.
- Lesky, Grete: *Barocke Embleme der Chorherrenkirche in Ranshofen*. *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 15 (Neue Folge 6), 1966, s. 179–219.
- Leuschner, Eckhard: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg 2005.
- Líbal, Dobroslav – Lancinger, Luboš – Bařtová, Markéta: *Děčín. Hlavní zámecká budova. Stavebněhistorický průzkum*. Praha 1983 [rukopis].
- Líbal, Dobroslav – Vilímková, Milada (eds.): *Umění věků. Sborník k sedmdesátým narozeninám profesora Dr. Josefa Cibulky*. Praha 1956.
- Lippert, Julius: *Geschichte der Stadt Leitmeritz*. Prag 1871.
- Lippincott, Kristen: *Two Astrological Ceilings Reconsidered. The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53, 1990, s. 185–207.
- Lorenz, Hellmut – Kroupa, Jiří – Miltová, Radka – Bohadlo, Stanislav: *Domenico Martinelli. Tvář génia barokní architektury*. Rousínov 2006.
- Lorenz, Hellmut: *Die wichtigste Paläste des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein*. *Parnass* 15, 1995, Sonderheft 11, s. 88–94.
- Lorenz, Hellmut: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien 1991.
- Lorenz, Hellmut: *Plumenau – Austerlitz – Seelowitz. Unbekannte Darstellungen Mährischer Schlossbauten aus dem frühen 18. Jahrhundert*. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 34–36, 1990–1992, s. 105–115.
- Louis XIV. *L'homme et le roi. Fastes royaux. La collection des tapisseries de Louis XIV*. Paris 2009.
- Luchterhandt, Manfred – Roemer, Lisa – Bergemann, Johannes – Graepler, Daniel (eds.): *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*. Petersberg 2013.

- M. [Mádl, Karel Bohumil]: *Zámek v Novém Městě nad Metují*. Zlatá Praha 28, 1911, č. 32, s. 378.
- Macek, Jaroslav: *Kaspar Zdenko Kaplíř von Sullowitz (1611–1686)*. In: Csendes, P. (ed.): *Studien zur Geschichte Wiens im Türkenjahr 1683*. Wien 1983 (= Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39), s. 7–68.
- Macek, Petr: *Stavitel Antonio Porta a architektura jeho okruhu*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 227–249.
- Macek, Petr: *Zámek v Děčíně – dvojí barokní proměna panského sídla*. Průzkumy památek 16, 2009, s. 3–15.
- Mádl, Martin – Miltová, Radka – Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb* [Náměšť nad Oslavou]. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 39–92.
- Mádl, Martin – Miltová, Radka – Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb* [Libochovice]. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 573–605.
- Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Katalog nástěnných maleb* [Kroměříž]. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 107–148.
- Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Katalog nástěnných maleb* [Lnáře]. In: týž (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 461–476.
- Mádl, Martin – Miltová, Radka: *Květná zahrada (Libosad). Rotunda*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 95–106.
- Mádl, Martin – Šeferisová Loudová, Michaela – Wörgötter, Zora (eds.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Zentraleuropa. Sborník z konference konané v Brně a v Praze 27. 9. – 1. 10. 2005*. Praha 2007.
- Mádl, Martin – Tibitzanzlová, Radka – Zahradník, Pavel – Zapletalová, Jana (eds.): *Dokumenty k činnosti Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 393–412.
- Mádl, Martin – Zahradník, Pavel: *Zámek Václava Eusebia z Lobkovic*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 377–388.
- Mádl, Martin – Zapletalová, Jana: *Malíř Carpofoaro Tencalla (1623–1685) jižně a severně od Dunaje*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 27–51.
- Mádl, Martin – Zapletalová, Jana: *Malíř Giacomo Tencalla (1644–1689). Carpofoarův napodobitel na Moravě a v Čechách*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 61–82.
- Mádl, Martin (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012.
- Mádl, Martin (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013.
- Mádl, Martin: *Biskupská rezidence Karla II. z Lichtenštejnu-Castelkorna*. In: týž (ed.): *Tencalla*. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 163–178.
- Mádl, Martin: *Distinguishing – Similarities – Style. Carpofoaro and Giacomo Tencalla in Czech Lands*. *Ars* 40, 2007, s. 225–236.

- Mádl, Martin: *Fresky Carpofoara a Giacoma Tencally v kontextu střeoevropské malířské produkce*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 131–153.
- Mádl, Martin: *Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century Bohemia and Moravia*. Umění 56, 2008, s. 38–64.
- Mádl, Martin: *Giacomo Tencalla: un pittore dimenticato di Bissone e la sua opera in Boemia e in Moravia*. Bollettino storico della Svizzera Italiana 111, 2008, s. 357–394.
- Mádl, Martin: *Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století*. In: Daniel, L. – Hradil, F. (eds.): *Město v baroku, baroko ve městě*. Olomouc 2013 (= Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy, 2012, supplementum 304), s. 147–178.
- Mádl, Martin: *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century*. Umění 59, 2011, s. 350–379.
- Mádl, Martin: *I soffitti barocchi bolognesi in Boemia*. In: Frommel, S. (ed.): *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*. Bologna 2013, s. 343–364.
- Mádl, Martin: *Johann Anton Losy von Losinthal. Un musicista tra Piuro e Praga. Mezinárodní seminář Piuro (Sondrio), 13. 11. 2007*. Bulletin Uměleckohistorické společnosti v českých zemích 19, 2007, č. 2, s. 20–21.
- Mádl, Martin: *Katalog nástěnných maleb [Milešov]*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 437–441.
- Mádl, Martin: *Katalog nástěnných maleb [Olomouc]*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 179–185.
- Mádl, Martin: *Katalog nástěnných maleb [Praha-Troja]*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 517–551.
- Mádl, Martin: *Katalog nástěnných maleb [Roudnice nad Labem]*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 389–408.
- Mádl, Martin: *Malířská výzdoba barokních šlechtických rezidencí v Čechách*. In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= Documenta Pragensia 28), s. 241–275.
- Mádl, Martin: „*Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre*“. *Úvaha o malbách Carpofoara Tencally v Náměstí nad Oslavou*. Umění 59, 2011, s. 214–236.
- Mádl, Martin: *Quadratura in Bohemia. Receptions and Adaptations*. In: Bleyl, M. – Dubourg Glatigny, P. (eds.): *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*. Berlin 2011, s. 165–178.
- Mádl, Martin: *Štukatéři v Čechách kolem Giacoma Tencally*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 303–319.
- Mádl, Martin: *Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 19–38.
- Mádl, Martin: *Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 429–436.
- Mádl, Martin: *Zámek Tomáše Zachea Černína z Chudenic*. In: týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 445–460.
- Mádl, Martin: *Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka: apartmány v přízemí*. týž (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 479–516.
- Machytka, Lubor: *From the History of the Archbishop's Gallery in Olomouc*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica. Neerlandica 2, Emblematica et iconographia, 2003, s. 13–16.

- Machytka, Lubor: *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století*. Okresní archiv v Olomouci, 1984, s. 107–111.
- Machytka, Lubor: *Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 243–248.
- Mannsbarth, Jan: *Nové Město nad Metují*. Praha 1947.
- Maral, Alexandre – Milovanovic, Nicolas (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012.
- Maral, Alexandre: *L'antique au service de la modernité*. In: týž – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 249–264.
- Marano, Katia: *Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses*. In: Guthmüller, B. – Kühlmann, W. (eds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, s. 283–293.
- Martindale, Andrew: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*. London 1979.
- Martz, Jochen: *Ikonologische Fragen zu den Gärten*. In: Karner, H. (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, s. 564–571.
- Martz, Jochen: *Johann Christoph Volkamer und die Entwicklung der Zitruskultur in Nürnbergs Gärten*. In: Tschöcke, J. (ed.): *Lust und Lieb hat mich bewegt. Nürnberger Gartenkultur*. Zirndorf 2008, s. 35–39.
- Mašek, Petr: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*. Díl I. Praha 2008.
- Maťa, Petr: *Ferdinand z Verdenberka (1625–1666) mezi Rakousy, Moravou a Římem*. Umění 59, 2011, s. 285–292.
- Maťa, Petr: *Mezi dvorem a provincií. Šlechtičtí objednatelé maleb Carpofova a Giacoma Tencally v habsburské monarchii*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 85–128.
- Maťa, Petr: *Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*. In: Bůžek, V. – Král, P. (eds.): *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku*. České Budějovice 1999 (= Opera historica 7), s. 139–162.
- Maťa, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Praha 2004.
- Mathon, Jaroslav: *Kroměřížské portály*. Umění 16, 1944–1945, s. 223–233.
- Mathon, Jaroslav: *Prostějov a okolí ve světle svých historických a uměleckých památek*. Prostějov 1924.
- Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. Berlin – New York 1981.
- Matsche, Franz: *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen*. In: Müller, R. (ed.): *Bilder des Reiches*. Sigmaringen 1997, s. 323–355.
- Maué, Claudia: *Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn*. In: *Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung*. Salzburg 1997 (= Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 1997, Nr. 14–15), s. 505–518.
- Mazač, Vít: *Dílo Karla Škréty ve vztahu k nástěnnému malířství jeho současníků a následovníků*. In: Stolárová, L. – Hodečková, K.: *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba*. Studie, dokumenty, prameny. Praha 2013, s. 223–242.
- McGrath, Elisabeth: *Artists and Mythographic Handbooks: Some Evidence of Use and Ownership*. In: Duits, R. – Quiviger, F. (eds.): *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. London 2009, s. 389–420.
- Medvecký, Jozef: *Anjelský hrad v Karpatoch. Carpofovo Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň*. Bratislava 2015.
- Medvecký, Jozef: *K počiatkom činnosti Carpofova Tencalu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia*. Ars, 1994, s. 237–314.

- Medvecký, Jozef: „*Man fand bey ihm eine richtige Zeichnung, ein vernünftiges Kolorit, und sinnreiche Zusammensetzungen...*“ *Carpoforo Tencallas Deckenmalereien auf der Burg Červený Kameň*. In: Mádl, M. – Šeferisová Loudová, M. – Wörgötter, Z. (eds.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Zentraleuropa*. Sborník z konference konané v Brně a v Praze 27. 9. – 1. 10. 2005. Praha 2007, s. 189–195.
- Megyeshi, Peter: *Philolthei symbola Christiana. Emblémy v zámku Doudleby nad Orlicí*. *Umění* 64, 2016, s. 122–136.
- Měsíc, Cyril – Jakubec, Ondřej: *Zámecká knihovna olomouckých biskupů a arcibiskupů v Kroměříži*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 137–142.
- Miller, Dwight C.: *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*. Cambridge 1991.
- Milovanovic, Nicolas: *Grands hommes et femmes fortes dans les Grands Appartements*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 265–278.
- Milovanovic, Nicolas: *Le palais du Soleil: les quatre saisons et les sept planetes*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 227–248.
- Milovanovic, Nicolas: *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*. Paris 2005.
- Milovanovic, Nicolas: *Les sources textuelles des peintures*. In: Maral, A. – Milovanovic, N. (eds.): *Versailles et l'Antique*. Paris 2012, s. 169–180.
- Miltner, Heinrich Otokar – Neumann, Josef: *Beschreibung der bisher bekannten Böhmischen Privatmünzen und Medaillen*. Abtheilung I–III. Prag 1852–1870.
- Miltová, Radka – Konečný, Michal: „*Pour décrire les grandes actions*“. *Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace*. *Opuscula historiae artium* 59, 2010, s. 52–67.
- Miltová, Radka – Suchánek, Pavel: *Ceremonial Carriages of the Olomouc Bishops and Prague Archbishops of the 18th Century*. *Umění* 57, 2009, s. 26–52.
- Miltová, Radka: „*Bellissimum Ovidii Theatrum*“. *Poznámky k recepci Ovidiových Metamorfóz v kultuře 17. století v Čechách a na Moravě*. In: Bartlová, M. – Konečný, L. – Slavíček, L. (eds.): *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*. Praha 2007, s. 44–82.
- Miltová, Radka: *Franz Xaver Wagenschön a „Metamorphoses d'Ovide en rondeaux“*. *Opuscula historiae artium* F 49, 2005, s. 71–90.
- Miltová, Radka: *Italští virtuosoové na Moravě kolem roku 1700*. In: Lorenz, H. – Kroupa, J. – Miltová, R. – Bohadlo, S.: *Domenico Martinelli. Tvář génia barokní architektury*. Rousínov 2006, s. 35–42.
- Miltová, Radka: *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno 2009.
- Miltová, Radka: *Mytologická tematika v moravských rezidencích Liechtenštejnů jako součást rodové paměti*. In: Knoz, T. – Geiger, P. (eds.): *Místa lichtenštejnské paměti*. Brno 2012 (= *Časopis Matice moravské* 131, 2012, supplementum 3), s. 131–141.
- Miltová, Radka: *Mytologické malby na zámku v Doudlebech nad Orlicí*. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 68, 2012, s. 134–142.
- Miltová, Radka: *Ovidiovská ikonografie a grafické předlohy v tvorbě Carpofova a Giacoma Tencally*. In: Mádl, M. (ed.): *Tencalla*. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 169–183.
- Miltová, Radka: *Sotva ji uviděl Dís, hned vzplál a unesl dívku. Giacomo Tencalla: Únos Proserpiny na zámku v Libochovicích*. In: Suchánek, P. – Slavíček, L. – Šeferisová Loudová, M. (eds.): *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*. Brno 2011, s. 124–135.
- Miltová, Radka: *Vztah ikonografické náplně nástěnných maleb k funkčním členěním rezidencí – slavkovský příklad*. In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. (eds.): *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*. Praha 2010 (= *Documenta Pragensia* 28), s. 277–299.

- Mlčák, Leoš (ed.): *Kardinál František z Dietrichsteina (1590–1636). Prelát a politik neklidného věku*. Olomouc 2008.
- Mlčák, Leoš: *K nástěnným malbám Carpofoza Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci*. Zprávy památkové péče 52, 1992, č. 7, s. 20–21.
- Mollisi, Giorgio – Proserpi, Ivano – Spiriti, Andrea: *Carpofoza Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*. Milano 2005.
- Mollisi, Giorgio: *Carpofoza Tencalla: un ciclo di affreschi sconosciuti*. Arte lombarda. Nuova serie, 1998, n. 1, s. 39–49.
- Moog-Grünewald, Maria: *Benserades Metamorphosen en rondeaux. Eine emblematische Bearbeitung der Ovidischen Verwandlungsgeschichten*. In: Walter, H. – Horn, H. J. (eds.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin 1995, s. 225–238.
- Moog-Grünewald, Maria: *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der Ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Heidelberg 1979.
- Morandotti, Alessandro: *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*. Lugano 2000 (= Artisti dei laghi. Itinerari europei 5).
- Morsbach, Peter: *Der Kaisersaal in Schloß Alteglofsheim*. Ars Bavarica 57/58, 1989, s. 91–111.
- Möseneder, Karl – Thimann, Michael – Hofstetter, Adolf (eds.): *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz*. Petersberg 2014.
- Möseneder, Karl (ed.): *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995.
- Möseneder, Karl: *Stuckdekoration und Deckenmalerei*. In: týž (ed.): *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995, s. 149–237.
- Moss, Ann: *Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*. Signal Mountain 1998.
- Moss, Ann: *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*. London 1982.
- Mrazek, Wilhelm: *Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich*. In: Wagner, F. (ed.): *Imagination und Imago*. Festschrift Kurt Rossacher. Salzburg 1983, s. 195–201.
- Muchka, Ivan Prokop – Purš, Ivo – Dobilová, Sylva – Hausenblasová, Jaroslava: *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha 2014.
- Müller, Rainer (ed.): *Bilder des Reiches*. Sigmaringen 1997.
- Müller, Rainer A.: *Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters*. In: Grell, C. – Paravicini, W. – Voss, J. (eds.): *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*. Bonn 1998, s. 359–371.
- Mulryan, John: *Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari's Imagini and Natale Conti's Mythologiae: The Mythographic Tradition in the Renaissance*. Canadian Review of Comparative Literature 8, 1981, s. 272–283.
- Murovec, Barbara: *Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem*. Acta historiae artis Slovenica 1, 1996, s. 7–33.
- Murovec, Barbara: *Reception of the Printed Illustrations of Ovid's Metamorphoses in the Baroque Painting in Slovenia*. In: Pelc, M. (ed.): *Klovičev Zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450–1700*. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića, Zagreb, 22.–24. listopada 1998. Zagreb 2001, s. 177–186.
- Mžyková, Marie: *Cesty Serényiů. Z obrazárny šlechtického rodu*. Praha 2010.
- Mžyková, Marie: *Francouzské umění. Dědictví šlechty*. Praha 2013.
- Naňková, Věra – Vlček, Pavel: *Porta, Antonio*. In: Vlček, P. (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004, s. 517–521.
- Naňková, Věra: *Architektura 17. století v Čechách*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 249–278.

- Naňková, Věra: *Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách*. Umění 24, 1976, s. 119–146.
- Neitmann, Klaus: *Was ist eine Residenz? Methodische Überlegungen zur Erforschung der spätmittelalterlichen Residenzbildung*. In: Johaneček, P. (ed.): *Vorträge und Forschungen zur Residenzbildung*. Sigmaringen 1990 (= *Residenzforschung* 1), s. 11–43.
- Noireau, Christiane: *La lampe de Psyché*. Paris 1991.
- Nokkala Miltovej, Radka: *Ex Bello Pax. Oslava Waltera Leslieho v malbách na zámku v Novém Městě nad Metují*. *Opuscula historiae artium* 64, 2015, s. 32–48.
- Noll, Thomas: „*Der sterbende Seneca*“ des Peter Paul Rubens. *Kunsttheoretisches und Weltanschauliches Programmbild*. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 52, 2001, s. 89–158.
- Nützmann, Hannelore (ed.): *Alltag und Feste. Florentinische Cassone- und Spalliermalerei aus der Zeit Botticellis*. Berlin 2000.
- Orgel, Stephen: *The Example of Hercules*. In: Killy, W. (ed.): *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden 1984, s. 25–47.
- Ovidius Naso, Publius: *Kalendář. Fasti*. Přeložil Ivan Bureš. Praha 1942.
- Ovidius Naso, Publius: *Proměny*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha 1967.
- Paas, John Roger (ed.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*. Vol. XL. Joachim von Sandrart to Lorenz von Sandrart. Rotterdam 1995.
- Pacáková-Hošťálková, Božena – Petrů, Jaroslav – Riedl, Dušan – Svoboda, Antonín Marián: *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1999.
- Páleníček, Ludvík: *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku*. Kroměříž 1940.
- Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin 1997.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford 1939.
- Panoch, Pavel: *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují*. *Svorník* 9, 2011, s. 37–52.
- Panochová, Ivana: *Mezi zbraněmi vlčí múzy. Protobaroko v české a moravské architektuře 1620–1650 a jeho donátorské pozadí. Stylová, funkční a ideová analýza*. Disertační práce na FF UP. Olomouc 2004.
- Panochová, Ivana: *Offiziere und Rivalen Albrecht von Waldsteins als Stifter von Bauwerken in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Böhmen und Mähren*. *Umění* 54, 2006, s. 492–503.
- Pardo, Mary: *Artifice as Seduction in Titian*. In: Turner, J. G. (ed.): *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*. Cambridge 1993, s. 55–89.
- Paukrtová, Zdeňka: *Nové Město nad Metují*. Pardubice 1988.
- Paulus, Helmut-Eberhard: *Das Bild der Orangerie in der Mitte Europas, vermittelt durch Architekturtraktate des 16. bis 18. Jahrhunderts*. In: Doosry, Y. – Lauterbach, C. – Pommeranz, J. (eds.): *Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Nürnberg 2011, s. 271–304.
- Pavel, Jakub: *Nové Město nad Metují. Městská památková rezervace, státní zámek a památky v okolí*. Praha 1962.
- Pavličková, Radmila: *Olomoučtí biskupové barokní éry*. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. Sv. III. *Historie a kultura*. Olomouc 2011, s. 34–42.
- Pavličková, Radmila: *Portrétní galerie olomouckých biskupů*. In: Elbel, M. – Jakubec, O. (eds.): *Olomoucké baroko*. Sv. I. *Proměny ambicí jednoho města*. Olomouc 2010, s. 262–268.
- Pavličková, Radmila: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695)*. Disertační práce na FF UP. Olomouc 2001.
- Pavličková, Radmila: *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelcornu 1664–1695*. Olomouc 2001.
- Pavličková, Radmila: *Svatební vůz olomouckého biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornu svému synovci Kryštofu Filipovi roku 1668*. *Střední Morava*, 2000, sv. 10, s. 89–92.

- Peil, Dietmar: *Saavedra in Deutschland. Saavedras Embleme in deutschen Emblembüchern und in der außerliterarischen Emblemik in Deutschland*. In: Köhler, J. – Schneider, W. C. (eds.): *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität*. Hildesheim 2007, s. 157–187.
- Peřinka, František Václav: *Dějiny města Kroměříže*. Díl II/1, 2. Dějiny z let 1619–1695. Kroměříž 1947.
- Pescarmona, Daniele: *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*. Arte lombarda. Nuova serie, 1991, n. 3–4, s. 118–126.
- Peters, Jane S.: *The Illustrated Bartsch*. Vol. IX/1. German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts. New York 1987.
- Petráň, Josef (ed.): *Dějiny hmotné kultury*. Díl II/1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století. Praha 1995.
- Petráňová, Lydia – Petráň, Josef: *Funkční vybavení aristokratického sídla*. In: Petráň, J. (ed.): *Dějiny hmotné kultury*. Díl II/1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století. Praha 1995, s. 222–358.
- Petrů, Jaroslav: *Květná zahrada v Kroměříži*. Praha 1975.
- Petrů, Jaroslav: *Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži*. Památky a příroda 3, 1978, s. 529–534.
- Picone, Michelangelo – Zimmermann, Bernhard (eds.): *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*. Stuttgart 1994.
- Pierguidi, Stefano: *“Le hore più principali del giorno”: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*. Schifanoia 22/23, 2002, s. 121–144.
- Pierguidi, Stefano: *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*. Letteratura & arte 11, 2013, s. 9–27.
- Plecháčová-Mucalíková, Ludmila: *Památky Holešova*. Holešov 1990.
- Podlaha, Antonín – Šittler, Eduard: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Sedlčanském*. Praha 1898.
- Podlaha, Antonín: *Posvátná místa království Českého*. Díl IV. Vikariáty Kolínský a Rokycanský. Praha 1910.
- Poche, Emanuel – Preiss, Pavel: *Pražské paláce*. Praha 1973.
- Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. I. A–J. Praha 1977.
- Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. II. K–O. Praha 1978.
- Poche, Emanuel et al.: *Umělecké památky Čech*. Sv. III. P–Š. Praha 1980.
- Pokluda, Zdeněk: *Zámek Holešov. Minulost a přítomnost*. Holešov 2015.
- Polišenský, Josef – Snider, Frederick: *Změny ve složení české šlechty v 16. a 17. století*. Československý časopis historický 20, 1972, s. 515–526.
- Polleroß, Friedrich: *Della virtù e della grandezza Romana. Das Palais Liechtenstein in der Rossau – Bemerkungen zu Architektur, Ikonographie und Konzept*. In: *Die Liechtenstein und die Kunst*. Vaduz 2014 (= Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission 3), s. 57–85.
- Polleroß, Friedrich: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*. Petersberg 2010.
- Polleroß, Friedrich: *Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen*. Alte und moderne Kunst 30, 1985, Heft 203, s. 17–27.
- Polleroß, Friedrich B.: *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40, 1987, s. 239–256, 391–394.
- Polleroß, Friedrich B.: *Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47, 1993, s. 36–52.

- Polleroß, Friedrich B.: *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*. In: Feuchtmüller, R. (ed.): *Welt des Barock*. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Wien 1986, s. 87–104.
- Polleroß, Friedrich: *Zwischen Konfrontation und Imitation. Französische Einflüsse am Wiener Hof um 1700*. In: Möseneder, K. – Thimann, M. – Hofstetter, A. (eds.): *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz. Petersberg 2014, s. 530–547.
- Prange, Peter: *Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723)*. Salzburg 2004.
- Préaud, Maxime: *Inventaire du fonds français*. Tome XI. Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre. Partie 1^{ère}. Paris 1993.
- Préaud, Maxime: *Inventaire du fonds français*. Tome XII. Jean Lepautre. Partie 2^{ème}. Paris 1999.
- Preiss, Pavel: *Baroková iluzivní malba architektura a Čechy*. In: Libal, D. – Vilímková, M. (eds.): *Umění věků*. Sborník k sedmdesátým narozeninám profesora Dr. Josefa Cibulky. Praha 1956, s. 172–178.
- Preiss, Pavel: *Eucharistia – Hic Austria. Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in der Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloss „Troja“ bei Prag*. In: Müller, R. (ed.): *Bilder des Reiches*. Sigmaringen 1997, s. 369–395.
- Preiss, Pavel: *Francesco Marchetti*. In: Horyna, M. – Preiss, P. – Zahradník, P.: *Zámek Troja u Prahy*. Dějiny, stavba, plastika a malba. Praha – Litomyšl 2000, s. 319–326.
- Preiss, Pavel: *Peragit tranquilla potestas. Orfeus v podání Michaela Willmanna a jeho ohlas v díle Václava Vavřince Reinerera*. In: Koziel, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni*. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku. Wrocław 2002, s. 21–28.
- Preiss, Pavel: *Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty. Motivory Orfea se zvířaty a stetu ptáků kolem sovy v malířství střední Evropy a českých zemí v baroku*. Praha 2000.
- Prevenier, Walter: *La stratégie et le discours politique des ducs de Bourgogne concernant les raptus et les enlèvements de femmes parmi les élites des Pays-Bas au XV^e siècle*. In: Hirschbiegel, J. – Paravicini, W. (eds.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart 2000, s. 429–437.
- Prchal, Vítězslav: *Společensví hrdinů. Válka a reprezentační strategie českomoravské aristokracie 1550–1750*. Praha 2015.
- Prinz, Wolfram: *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*. *The Art Bulletin* 55, 1973, s. 410–428.
- Prokop, August: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*. Bd. I–IV. Wien 1904.
- Proserpi, Ivano: *I Tencalla di Bissonne*. Lugano 1999 (= *Artisti dei laghi. Itinerari europei* 4).
- Quinlan-McGrath, Mary: *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*. Chicago – London 2013.
- Quinlan-McGrath, Mary: *The Astrological Vault of the Villa Farnesina. Agostino Chigi's Rising Sign*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1984, s. 91–105.
- Rabbi Bernard, Chiara – Cecchi, Alessandro – Hersant, Yves (eds.): *Il Sogno nel Rinascimento*. Firenze 2013.
- Radová, Milada – Rada, Oldřich: *Kaple při zámku v Radíči. Příspěvek k typologii einsiedelských kaplí v Čechách*. *Památky středních Čech* 5, 1990, s. 54–62.
- Radová-Štiková, Milada – Bukovský, Jan: *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*. *Průzkumy památek* 8, 2001, s. 159–161.
- Raidl, Věnceslava: *Zur Ikonographie zwei bisher ungeklärten Fresken-Segmenten in der Kuppel der sog. Rotunde im Kremسيرer Blumengarten*. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 41, 1997, s. 103–107.
- Reuß, Matthias: *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*. Hildesheim – Zürich – New York 1998.

- Ridgway, Brunilde Sismondo: *Hellenistic Sculpture*. Vol. I. The Styles of ca. 331–200 B.C. Wisconsin 2002.
- Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli. Milano 1992.
- Robertson, Clare: *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45, 1982, s. 160–181.
- Ronzoni, Luigi A.: *Giovanni Giuliani (1664–1744)*. Bd. I–II. Wien et al. 2005.
- Rosenberg, Pierre – Prat, Louis-Antoine: *Nicolas Poussin. 1594–1665*. Paris 1994.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha: *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration. Visualizing Supreme Power: Galerie François I^r at Fontainebleau, Galleria Farnese in Rome, Galerie des Glaces at Versailles, and Karl XI's Gallery in Stockholm*. Farnham 2013.
- Roubic, Antonín: *Olomoucké biskupství a jeho statky ve druhé polovině 17. století*. Historická Olomouc a její současné problémy, 1985, sv. 5, s. 47–54.
- Russová, Andrea (ed.): *Tance a slavnosti. 16.–18. století*. Praha 2008.
- Rusconi, Antonio: *Il pittore Francesco Marchetti e la sua famiglia*. Studi trentini di scienze storiche 12, 1931, s. 22–47.
- Russell, Susan: *Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum Hill in Rome*. Papers of the British School at Rome 82, 2014, s. 237–264.
- Řehulka, Evžen: *Maliřské dílo Carpofoza Tencally na Moravě*. Diplomová práce na FF UJEP. Brno 1977.
- Salzmann, Siegfried (ed.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988.
- Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. I. A–I. Praha 1994.
- Samek, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Sv. II. J–N. Praha 1999.
- Saslow, James M.: *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven – London 1986.
- Saur *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. LXI. Grau Santos – Greyer. München – Leipzig 2009.
- Saxl, Fritz: *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*. Berlin 1927.
- Saxl, Fritz: *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*. Roma 1934.
- Scaramellini, Guido: *Il piurasco Giovan Antonio Losio, musicista barocco in Boemia*. Clavenna. Bolletino del Centro di Studi Storici Valchiavennaschi 42, 2003, s. 91–100.
- Sedláček, August: *Hrady, zámky a tvrze království Českého*. Díl XI. Prácheňsko. Praha 1897.
- Sedláček, August: *Hrady, zámky a tvrze království Českého*. Díl XIV. Litoměřicko a Žatecko. Praha 1923.
- Sehnal, Jiří: *Návštěva zábrdovického opata v Holešově roku 1658*. Vlastivědný věstník moravský 66, 2014, s. 287–289.
- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985.
- Seifertová, Hana (ed.): *Německé maliřství 17. století z československých sbírek*. Praha 1989.
- Seifertová, Hana: *Zwei untergegangene barocke Gemäldesammlungen in Prag. Die Sammlungen Czernin und Wrschowitz*. In: Vetter, A. V. (ed.): *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*. Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig, 3.–5. März 2004. Braunschweig 2007, s. 94–101.
- Settekorn, Wolfgang: *Wie der Süden im Norden hinter Glas gedeiht. Beobachtungen zu den Nürnbergerischen Hesperides des Johann Christoph Volkamer*. In: Landwehr, J. (ed.): *Natur hinter Glas. Zur Kulturgeschichte von Orangerien und Gewächshäusern*. St. Ingbert 2003, s. 71–127.
- Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1995.

- Seznec, Jean: *Vincenzo Cartari et les cortèges mythologiques à la fin de la Renaissance*. In: Festschrift für Walter Friedländer zum 60. Geburtstag am 10. März 1933. s. l. 1933, s. 556–570.
- Schäfer, Alfred: *Kremsier und Wörlitz. Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich*. In: Boschung, D. – von Hesberg, H. (eds.): *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*. Mainz am Rhein 2000, s. 147–157.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Carpoforo Tencalla*. In: Turner, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. XXX. Summonte to Tinne. London 1996, s. 454.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a. d. Oslava*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, s. 303–320.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofo Tencallas in Schloß Troia*. In: Vlnas, V. – Sekyrka, T. (eds.): *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, s. 143–149.
- Schevill, Rudolph: *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley 1913.
- Schibel, Wolfgang: *Der antike Mythos in der neulateinischen Literatur Deutschlands. Probleme seiner Erschließung*. In: Cappelletti, F. – Huber-Rebenich, G. (ed.): *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin 1997, s. 177–189.
- Schleier, Erich: *An Unnoticed Early Work by Pietro da Cortona*. *The Burlington Magazine* 112, 1970, No. 812, s. 752–757.
- Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung*. Salzburg 1997 (= Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 1997, Nr. 14–15).
- Von Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1985.
- Schmidt, Otto (ed.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. III. Buchpult–Dill. Stuttgart 1954.
- Schmitt von Mühlenfels, Franz: *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*. Heidelberg 1972.
- Schottky, Julius Max: *Prag, wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und den besten Quellen-schriften geschildert*. Bd. I–II. Prag 1831–1832.
- Schreurs, Anna: *Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart*. In: Böhme, H. – Rapp, C. – Rösler, W. (eds.): *Übersetzung und Transformation*. Berlin – New York 2007, s. 475–523.
- Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*. Berlin 2003.
- Simari, Maria Matilde: *Bottega di Bertoldo di Giovanni*. In: Rabbi Bernard, C. – Cecchi, A. – Her-sant, Y. (eds.): *Il Sogno nel Rinascimento*. Firenze 2013, s. 72–73.
- Slaviček, Lubomír (ed.): *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratel-ství*. Praha 1993.
- Slaviček, Lubomír: „[...] dieweilen meine Curiosität meistens in Mallerey bestehen.“ *Die Sammlun-gen des Olmützer Bischofs Karl Graf von Liechtenstein-Castelcorn (1623–1695)*. In: Ammerer, G. – Hanneschläger, I. – Niederkorn, J. P. – Wüst, W. (eds.): *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*. Ostfildern 2010 (= Residenzforschung 24), s. 191–204.
- Slaviček, Lubomír: *Dvě podoby barokního šlechtického sběratelství 17. století v Čechách – sbírky Otty Nostice ml. (1608–1665) a Františka Antonína Berky z Dubé (1649–1706)*. In: Bůžek, V. (ed.): *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)*. České Budějovice 1996 (= Opera historica 5), s. 483–513.

- Slaviček, Lubomír: *Imagines galleriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění*. In: týž (ed.): *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*. Praha 1993, s. 131–143, 372–386.
- Slaviček, Lubomír: *Paralipomena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky. (Materiál k českému baroknímu sběratelství II)*. *Umění* 43, 1995, s. 445–471.
- Slaviček, Lubomír: *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*. Brno 2007.
- Slaviček, Lubomír: *Zwei Typen der aristokratischen Sammlertätigkeit im 17. Jahrhundert: Otto Nostitz d. J. und Franz Anton Berka von Dubá*. *Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 18–19, 2001–2002, s. 44–49.
- Slavičková, Hana: *Barokní zámecká jízdárna v Děčíně*. *Děčínské vlastivědné zprávy* 11, 2001, s. 49–57.
- Slavičková, Hana: *Děčínská zastavení. Historický průvodce městem*. Děčín 1997.
- Slavičková, Hana: *Zámek Děčín*. Děčín 1991.
- Sluijter, Eric Jan: *Rembrandt, Rubens and Classical Mythology: the Case of Andromeda*. In: Van de Velde, C. (ed.): *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*. Leuven – Paris – Walpole 2009, s. 25–66.
- Sluijter, Eric Jan: *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle 2000.
- Smykal, Milan: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*. Diplomová práce na FF UJEP. Brno 1975.
- Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. I. Leitmeritzer Kreis. Prag 1833.
- Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. VIII. Prachiner Kreis. Prag 1840.
- Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. XIV. Saazer Kreis. Prag 1846.
- Sommer, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen. Statistisch-topographisch dargestellt*. Bd. XVI. Berauner Kreis. Prag 1849.
- Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách*. Sv. I. Pseudo-Hyginus: Bájé. Ed. Alena Hadravová. Praha 2013.
- Sphaera octava. Mýty a věda o hvězdách*. Sv. II. Gaius Iulius Hyginus: O astronomii. Eds. Alena Hadravová a Radislav Hošek. Praha 2013.
- Spica, Anne-Elisabeth: *The Prince's Mirror. Politics and Symbolism in Diego de Saavedra Fajardo's Idea de un Principe politico cristiano*. *Emblematica* 10, 1996, s. 85–105.
- Spies, Marijke: „*Poetsche fabrijcken en andere allegorieën, eind 16de-begin 17de eeuw*“. *Oud Holland* 105, 1991, s. 228–243.
- Spike, John T. (ed.): *The Illustrated Bartsch*. Vol. XXX. Italian Masters of the Sixteenth Century – Enea Vico. New York 1985.
- Stahlberg, Karl: *Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid*. *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* 95, 1984, s. 29–35.
- Stehlík, Miloš: *Brněnský Parnas J. B. Fischera z Erlachu*. In: Kotrbová, A. et al.: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Brno 1960, s. 22–27.
- Stehlík, Miloš: *K autorství nástropních maleb v náměšťské zámecké knihovně*. *Zprávy památkové péče* 18, 1958, č. 3–4, s. 131–132.
- Stehlík, Miloš: *Kašna Parnas od Johanna Bernhard Fischera z Erlachu*. Brno 1996.
- Steinborn, Božena: *Der verspätete Wiederhall der rudolfinischen Malerei in Schlesien: „Raub der Proserpina“ von Heintz und Willmann*. *Umění* 18, 1970, s. 199–206.
- Stiebitz, Ferdinand: *Předmluva*. In: Ovidius Naso, P: *Proměny*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha 1942, s. IV–XVIII.
- Stolárová, Lenka – Hodečková, Kateřina: *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*. Praha 2013.

- Stolwitzer, Gertrude (ed.): *Le baroque autrichien au XVII^e siècle*. Rouen 1989.
- Suchánek, Pavel – Slavíček, Lubomír – Šeferisová Loudová, Michaela (eds.): *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*. Brno 2011.
- Suchánek, Pavel: *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*. Brno 2013.
- Sutherland Harris, Ann – Lord, Carla: *Pietro Testa and Parnassus*. The Burlington Magazine 112, 1970, No. 802, s. 15–21.
- Sviták, Zbyněk: „Director operis“ kašny Parnas. In: Svobodová, J. (ed.): *Baroko. Příběhy barokního Brna*. Brno 2009, s. 44–49.
- Svoboda, Jan – Svobodová, Edita: *Antika a Praha (II). Baroko a rokoko*. Zprávy Jednoty klasických filologů 7, 1965, s. 25–44.
- Svobodová, Jana (ed.): *Baroko. Příběhy barokního Brna*. Brno 2009.
- Svobodová, Jana: *Parnas a Merkur. Dvě městské kašny na pamětních tiscích Ignaze Johanna Bendla*. In: táž (ed.): *Baroko. Příběhy barokního Brna*. Brno 2009, s. 50–55.
- Svojanovský, Petr: *Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štětkni*. Zprávy památkové péče 57, 1997, č. 3, s. 78–82.
- Škranc, Pavel: *K publikaci o malbách v holešovském zámku*. Zpravodaj muzea Kroměřížska, 1985, č. 2, s. 26–28.
- Šroněk, Michal – Konečný, Lubomír: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*. Umění 43, 1995, s. 433–441.
- Šroněk, Michal: *Barokní malířství 17. století v Čechách*. In: Dvorský, J. – Fučíková, E. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění. Díl II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 324–356.
- Šroněk, Michal: *Fabián Václav Harovník. Práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny*. Umění 34, 1986, s. 451–455.
- Šroněk, Michal: *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*. Praha 1997.
- Štajnochr, Vítězslav – Bukovský, Jan: *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě. Addenda*. Zprávy památkové péče 63, 2003, č. 3, s. 178–188.
- Štěpánek, Pavel: *Resonancias de Saavedra Fajardo en Bohemia. Emblemas barrocos en el palacio checo de Doudleby nad Orlicí*. Monteagudo 86, 1984, s. 63–68.
- Štěpánková, Veronika: *Malířská tvorba Carpofoza Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla*. Rigorózní práce na FF UP. Olomouc 2005.
- Talbierska, Jolanta: *Stefano della Bella (1610–1664). Akwaforty ze zbiorów gabinetu rycin Biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie / Etchings from the Collection of the Print Room of the Warsaw University Library*. Warszawa 2001.
- Tanner, Marie: *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven – London 1993.
- Telesko, Werner: *Napoleon Bonaparte: der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799–1815*. Wien – Köln – Weimar 1998.
- Thaler, Herfried: *Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers*. Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1994/1995, s. 89–136.
- Thimann, Michael (ed.): *Jean Jacques Boissard Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin 2005.
- Thimann, Michael: *Lüghafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen 2002.
- Thimann, Michael: *Metamorphosen von Bild und Text*. In: týž (ed.): *Jean Jacques Boissard Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin 2005, s. 62–72.
- Thuillier, Jacques – Brejon de Lavergnée, Barbara – Lavalley, Denis: *Vouet. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990 – 11 février 1991*. Paris 1990.

- Togner, Milan (ed.): *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž 1998.
- Togner, Milan: *Alessandro Morandotti, Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda* [recenze]. *Umění* 48, 2000, s. 286–287.
- Togner, Milan: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*. Olomouc 2004.
- Togner, Milan: *Barokní rezidence*. In: Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (eds.): *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, s. 35–52.
- Togner, Milan: *Kresebné návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku*. In: Kroupa, J. (ed.): *Ars naturam adiuvans. Sborník k počtĕ prof. PhDr. Miloše Stehlíka*. Brno 2003, s. 69–79.
- Togner, Milan: *Malířství 17. století na Moravě*. Olomouc 2010.
- Togner, Milan: *Paolo Pagani. Kresby/Drawings*. Praha 1997.
- Trautner, Hans Joachim: *Ovidausgaben von Jean I. und Jean II. de Tournes*. *Gutenberg-Jahrbuch* 53, 1978, s. 145–155.
- Trier, Dankmar: *Johann Georg Greiner*. In: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. LXI. Grau Santos – Greyer. München – Leipzig 2009, s. 411–412.
- Tschoeke, Jutta (ed.): *Lust und Lieb hat mich beweget. Nürnberger Gartenkultur*. Zirndorf 2008.
- Turner, James Grantham (ed.): *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*. Cambridge 1993.
- Turner, Jane (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. IV. Biardeau to Brüggemann. London 1996.
- Turner, Jane (ed.): *The Dictionary of Art*. Vol. XXX. Summonte to Tinne. London 1996.
- Tuve, Rosemond: *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton 1966.
- Vácha, Štěpán: *An Unknown Work by Francasco Cozza in the Czech Republic*. *The Burlington Magazine* 153, 2011, s. 523–525.
- Valdivieso, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. El Viso 2010.
- Valenta, Aleš: *Rodinný archiv Lesliů, Nové Město nad Metují 1638–1869*. *Zámorsk* 2013 [inventář archivního fondu č. 8899 uložený in Státní oblastní archiv v Zámrsku].
- Válka, Josef: *Dějiny Moravy*. Díl II. Morava reformace, renesance a baroka. Brno 1995.
- Válka, Josef: *Morava, země v srdci střední Evropy*. In: Kroupa, J. (ed.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno 2002, s. 15–35.
- Van de Velde, Carl (ed.): *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*. Leuven – Paris – Walpole 2009.
- Van Veen, Otto: *Amorum Emblemata. Antverp 1608*. Ed. Stephen Orgel. New York – London 1979.
- Vasari, Giorgio: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. Vol. V. Translated from Italian by Jonathan Foster. London 1864.
- Veldman, Ilja M.: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670). A Century of Print Production*. Rotterdam 2001.
- Veldman, Ilja: *Goltzius' Zintuigen, Seizoenen, Elementen, Planeten en Vier tijden van de dag*. In: Falkenburg, R. – Filedt Kok, J. P. – Leeftang, H. (eds.): *Goltzius-Studies*. Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle 1993, s. 307–336.
- Veldman, Ilja M.: *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*. Eds. Peter Fuhring, Ger Luijten, Chris Schuckman and Jan Van der Stock. Rotterdam 2001 (= *Studies in Prints and Printmaking* 4).
- Vergara, Alejandro: *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge 1999.
- Verheyen, Egon: *Correggio's "Amori di Giove"*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, s. 160–192.
- Verheyen, Egon: *Correggiův cyklus Amori di Giove*. *Umění* 16, 1968, s. 429–442.
- Veselá, Irena – Kazárová, Helena: *Il Pomo d'oro*. In: Rousová, A. (ed.): *Tance a slavnosti. 16.–18. století*. Praha 2008, s. 374.

- Veselá, Irena: *Il Pomo d'oro. Festa teatrale k svatbě císaře Leopolda I. s Markétou Marií Terezou Španělskou*. Bakalářská práce na FFMU. Brno 2008.
- Vetter, Andreas V. (ed.): *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig, 3.–5. März 2004*. Braunschweig 2007.
- Vidmar, Polona: *Under the Habsburgs and Stuarts: The Leslies' Portrait Gallery in Ptuj Castle, Slovenia*. In: Worthington, D. (ed.): *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe 1603–1688*. Boston 2010, s. 215–233.
- Vincent, Clare: *Some Seventeenth-Century French Painted Enamel Watchcases*. *Metropolitan Museum Journal* 37, 2002, s. 89–107.
- Vlček, Pavel (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004.
- Vlček, Pavel: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha 1999.
- Vlnas, Vít – Sekyrka, Tomáš (eds.): *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996.
- Vlnas, Vít: *Hrabě František Antonín Berka z Dubé*. In: Slaviček, L. (ed.). *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*. Praha 1993, s. 114–115.
- Volbník, Jan: *Josef Bartoň-Dobenín a Nové Město n. Met.* In: Fryček, V. (ed.): *Náchodsko. K sedmdesátým narozeninám svého dlouholetého předsedy pana Cyrila Bartoně-Dobenína. Náchod 1933*, s. 105–116.
- Volpi, Caterina: *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*. Roma 1996.
- Vošahlík, Aleš – Lejsková-Matyášová, Milada: *Doudleby*. Praha 1973.
- Vošahlík, Aleš: *Raně barokní etapa zámeckého areálu v Doudlebech nad Orlicí*. Památková péče 27, 1967, s. 289–296.
- Wackernagel, Rudolf H.: *Festwagen*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. VIII. Fensterrose–Firniss. München 1982, s. 348–421.
- Waddy, Patricia: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*. New York – Cambridge – London 1990.
- Wagner, Franz: *Imperialwagen*. In: Lorenz, H. (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Bd. IV. Barock. Wien – München 1999, s. 583.
- Walter, Hermann – Horn, Hans Jürgen: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin 1995.
- Walther, Angelo: *Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst*. Düsseldorf 2003.
- Warburg, Aby Moritz: „*Per monstra ad sphaeram*“. *Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*. Ed. Davide Stimilli. Ebenhausen – Isartal 2008.
- Webel, Christiane: *Mythos als Medium. Zur unterschiedlichen Deutbarkeit früher Europa-Darstellungen*. In: Salzmann, S. (ed.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988, s. 38–55.
- Weiland-Pollerberg, Florian: *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*. Petersberg 2004.
- Wildenstein, Georges: *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*. *Gazette des Beaux-Arts* 46, 1955, s. 81–371.
- Wilke, Thomas: *Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung*. In: Castor, M. A. – Kettner, J. – Melzer, C. – Schnitzer, C. (eds.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin 2010, s. 419–432.
- Williams, Robert: *Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation*. In: Elkins, J. – Williams, R. (eds.): *Renaissance Theory*. New York 2008, s. 159–184.
- Williams, Robert: *The Vocation of the Artist as Seen by Giovanni Battista Armenini*. *Art history* 18, 1995, s. 518–536.

- Wimmer, Clemens Alexander: *Funktion und Bedeutung von Volkamers Zitrusbuch*. In: Balsam, S. (ed.): Nürnbergische Hesperiden und Orangeriekultur in Franken. Petersberg 2011, s. 34–45.
- Wirth, Zdeněk: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Náchodském*. Praha 1910.
- Witcombe, Christopher L. C. E.: *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. Turnhout 2008.
- Wittkower, Margot – Wittkower, Rudolf: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York 2007.
- Woisetschläger, Kurt: *Ein ovidischer Metamorphosen-Zyklus von 1652 auf Burg Strehchau*. In: Brucher, G. – Müller, W. T. – Schweigert, H. – Wagner, B. (eds.): Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag. Graz 1986, s. 451–464.
- Wolf, Adam: *Fürst Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rath Kaiser Leopold's I. 1609–1677. Sein Leben und Wirken*. Wien 1869.
- Wolfthal, Diane: *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives*. Cambridge 1999.
- Wolny, Gregor: *Die Markgrafschaft Mähren. Topographisch, statistisch und historisch geschildert*. Bd. III. Znaimer Kreis. Brünn 1846.
- Worthington, David: *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*. Leiden 2004.
- Wuhrmann, Sylvie: *Une étude en gris. Le Triptyque du déluge de Jérôme Bosch*. Artibus et Historiae 19, 1998, No. 38, s. 61–136.
- Zahradník, Pavel – Mádl, Martin: *Zámek Gundakara z Dietrichsteina*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 555–572.
- Zahradník, Pavel: *Archivní nálezy k dílu Jana Křtitele Matheye*. Umění 45, 1997, s. 547–554.
- Zapletalová, Jana: *Andrea Lanzani*. Olomouc 2008.
- Zapletalová, Jana: „*Fantasioso frescante*“. *Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna*. Umění 55, 2007, s. 120–132.
- Zapletalová, Jana: *Katalog nástěnných maleb* [Kroměříž]. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 155–156.
- Zapletalová, Jana: *Květná zahrada (Libosad). Kolonáda*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha 2013, s. 151–154.
- Zapletalová, Jana: *Tencallové a Iconologia Cesara Ripy: k metodám malířské a inventorské práce*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 155–167.
- Zapletalová, Jana: *Ticinští štukatéři na Moravě: okruh Quirica Castellioho a Carla Borsy*. In: Mádl, M. (ed.): Tencalla. Sv. I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha 2012, s. 275–301.
- Zatloukal, Ondřej (ed.): *Kroměříž. Květná zahrada 1691*. Kroměříž 2008.
- Zatloukal, Ondřej: *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*. Olomouc 2004.
- Závorková, Marie: *Fabián Václav Harovník*. Památky archeologické 38, 1932, s. 62–69.
- Zelenková, Petra – Mádl, Martin: *The Celebration of the Losy of Losinthal Family on the Thesis Print from 1667*. Journal of the Lute Society of America 36, 2003, s. 49–86.
- Zelenková, Petra – Mádl, Martin: *The Destruction of Piuro and the Rise of the Losy of Losinthal Family on the Thesis Broadsheet after Johann Fridrich Hess of Hesice from 1667 / Zkáza Piura a vzestup Losyů z Losinthalu na univerzitní tezi podle Jana Bedřicha Hesse z Hesice z roku 1667*. Bulletin of the National Gallery in Prague 12–13, 2002–2003, s. 6–24 / 110–123.
- Zelenková, Petra: [hesla č. 243, 248, 252]. In: Jakubec, O. – Perůtka, M. (eds.): Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Sv. II. Katalog. Olomouc 2010, s. 399, 402–403, 405–406.
- Zelenková, Petra: *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české*. Praha 2009.

- Zelenková, Petra: *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů. Pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*. Praha 2011.
- Zelenková, Petra: *Skrytá tvář baroka. Grafika 17. století v českých zemích*. Praha 2011.
- Zelenková, Petra: *Universitní these podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*. In: Koziel, A. – Lejman, B. (eds.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Wrocław 2002, s. 152–163.
- Zimmer, Jürgen: *Aus den Sammlungen Rudolfs II.: „Die Zwölff Heidnischen Kayser sambt Iren Weibern“*. Mit einem Exkurs: *Giovanni de Monte*. *Studia Rudolphina* 10, 2010, s. 7–47.
- Zlatohlávek, Martin: *Milan Tognier, Paolo Pagani. Kresby/Drawings*. – *Federica Bianchi (ed.), Paolo Pagani (1655–1716)* [recenze]. *Umění* 47, 1999, s. 541–544.
- Žákavec, František: *Dílo Dušana Jurkoviče*. Praha 1929.
- Županič, Jan: *Losyové z Losinthalu*. *Heraldická ročenka* 25, 1999–2000, s. 127–131.

Jmenný rejstřík

Do rejstříku nebyla zahrnuta jména historických osobností, pokud tvoří pouze součást názvu uměleckých děl nebo označení jejich témat, ani jména mytických postav.

A

Abbé, Hendrik (* cca 1639) 359
Abbiati, Filippo (1640–1715) 78
Agostini, Leonardo (1594–1676) 355
Albani, Francesco (1578–1660) 107, 120, 180, 188, 264, 343
Alberti, Leon Battista (1404–1472) 300, 301
Albricus Philosophus (12.–13. století) 171
Alciato, Andrea /Alciati/ (1492–1550) 26, 70, 89, 290, 367
z Aldringenu, Jan (1588–1634) 317
Alexandr Veliký (356–323 př. K.) 277
Alighieri, Dante (1265–1321) 160
Allori, Alessandro (1535–1607) 120
Alžběta Habsburská /francouzská královna/ (1554–1592) 287
Andreani, Andrea (cca 1540 – po 1610) 318
Anna Rakouská /francouzská královna/ (1601–1666) 125, 252
Annaeus Phornutus /Cornutus/, Lucius (1. století) 274
Annaeus Seneca, Lucius (4 př. K. – 65) 94
Antiochus Aténský (1.–2. století) 137, 280, 281
Antonini, Andrea (17. století) 78
Apuleius Platonius, Lucius (cca 125–180) 65, 75, 313, 314, 326
Arátos ze Sol (cca 315–240 př. K.) 280
Arcimboldo, Giuseppe (1527–1593) 292
Ariosto, Ludovico (1474–1533) 81, 304, 331
Aristotelés ze Stageiry (384–322 př. K.) 158, 277, 344, 364
Armenini, Giovanni Battista (1530–1609) 17, 49, 188, 300, 301, 316, 321
Attems, Ernst Karl (17. století) 127, 272
Aubry, Abraham († 1682) 320, 347, 352
z Augšpurku, Jan Jiří (17. století) 78
Augustus /Octavius, Gaius/ (63 př. K. – 14) 278, 280, 292

B

Balbín, Bohuslav (1621–1688) 348

Barberini, rod 32, 117
Barlacchi, Tommaso (16. století) 37
Bartoloměj /Bartolf/ (11. století) 48
Bartsch, Adam (1757–1821) 37
Bassoti, Domenico (17. století) 24
Baur, Johann Wilhelm (1607–1640) 39, 42, 46, 47, 70, 81, 82, 85, 86, 144, 154, 161, 163, 194, 195, 195, 196, 198, 201, 208, 217, 248, 265, 266, 320, 327, 340, 346, 352, 360
Bažant, Jan (* 1950) 92
della Bella, Stefano (1610–1664) 28, 28, 31, 47, 51, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 248, 252, 267
Belluci, Antonio (1654–1726) 188
de Benserade, Isaac (1612–1691) 213
Beris, Jan Filip (17. století) 78
Berka z Dubé, Bohuchval (před 1590 – po 1621) 272
Berka z Dubé, František Antonín (1647–1706) 172, 174, 180, 264, 348, 349, 351
Berka z Dubé, Jindřich († 1601) 172
Berkové z Dubé, rod 179
Bezdrůžický z Kolovrat, Albrecht († 1489/1490) 224
Bianchi, Giovanni Battista (17. století) 24
Bianchi, Isidoro (1581–1662) 126
Biretta z Brandenfelsu, František (17. století) 110, 111
Blocklant, Antonius (1533/1534–1583) 180
Bloemaert, Cornelis mladší (1603–1692) 32, 106, 107, 108, 120, 264, 343
Bloemaert, Frederik mladší (cca 1614 – 1669/1690) 359
Boccaccio, Giovanni (1313–1375) 16, 65, 66, 118, 316, 369
Böckler, Georg Andreas (1617–1687) 96, 336
de Boodt, Anselmus Boetius (1550–1632) 27, 239
Böllmann, Hieronymus (17. století) 149
Borghese, rod 92
Borghese, Scipione (1577–1633) 73, 92
van der Borcht, Pieter (cca 1530 – 1608) 81, 340

- Boromejský, Karel /svatý/ (1538–1584) 110
 Borsa, Carlo (17. století) 79
 Bořitová z Martinic, Zuzana Renata (1670–1717) 139, 288, 303
 Bouche, Martin (1640–1693) 359
 Bouche, Pierre Paul (17. století) 359
 Bourdon, Sébastien (1616–1671) 188, 350, 351
 Bouttats, Frederic mladší (1620–1676) 359
 Bragalli, Giuseppe (17. století) 168, 169, 170, 171, 172, 174, 174–178, 180, 264, 347, 348
 van den Broeck, Crispin (1523–1591) 38
 Broggio, Giulio (1636–1703) 356
 z Bubna a Litic, František Adam Vratislav (1644–1711) 235, 259, 273
 z Bubna a Litic, rod 237
 Burnacini, Ludovico Ottavio (1636–1707) 244, 258, 265, 279, 293, 302
 Bussi, Santino (1664–1736) 189, 351
 Butler, Walter (cca 1600 – 1634) 317
 Bys, Jan Rudolf (1660–1738) 369
- C
- Campi, Bernardino (1520–1591) 56
 Canetti, Andrea (17. století) 24
 Canuti, Domenico Maria (1625–1684) 169
 Caratti, Francesco (1615/1620–1677) 114, 342
 Caravaggio /Merisi, Michelangelo/ (1571–1610) 90, 180, 188
 Carlone /Carloni/, Carlo Innocenzo (1686–1775) 306
 Caro, Annibale (1507–1566) 30, 173, 304
 Carracci, Agostino (1557–1602) 180, 264
 Carracci, Annibale (1560–1609) 180, 264
 Carracci, Ludovico (1555–1619) 180, 264
 Cartari, Vincenzo (1531–1569) 17, 101, 173, 176, 223, 260, 282, 304, 305, 306, 316, 337, 344, 370
 Cassini, Giandomenico (1625–1712) 283
 Castelli, Qurico (1614–1679) 79
 Castiglione, Baldassarre (1478–1529) 276, 363
 Cavalli, Hannibale (17. století) 192, 211, 351
 Cerboni, František Maria (17. století) 336
 de Ceresara, Paride (1466–1532) 89, 289
 Cerroni, Jan Petr (1753–1826) 327, 330
 Cesio /Cesi/, Carlo (1622–1682) 179, 179, 346
 Cesti, Marc'Antonio /Pietro Antonio/ (1623–1669) 244, 258, 293, 302
 Cicero, Marcus Tullius viz Tullius Cicero, Marcus
 Claudián /Claudianus, Claudius/ (370–404) 141–143, 345
 Coligny-Châtillon, rod 278
 Collaert, Adriaen (1560–1618) 57, 58, 58, 62, 63, 265
 Collona, Francesco (1433–1527) 333, 366
 Colloredo, Rudolf (1585–1657) 317
 Colomba, Pietro (cca 1610 – po 1652) 114
 Cometa, Giovanni Bartolomeo (1620–1687) 174, 225
 Commelin, Johannes (1629–1692) 118, 291
 Conti, Natale (1520–1582) 17, 70, 89, 90, 101, 118, 135, 137, 223, 224, 260, 275, 282, 284, 289, 290, 293, 304, 327, 333, 344, 356, 370
 Cornelius Tacitus, Publius (cca 55 – 115–124) 94
 da Correggio, Antonio Allegri (1489–1534) 196, 208, 210, 352
 da Cortona, Pietro (1596–1669) 32, 38, 51, 96, 107, 109, 120, 156, 171, 174, 179, 179, 180, 188, 264, 343, 346, 349
 Cosimo I. Medicejský (1519–1574) 120, 286
 Coypel, Noël (1628–1707) 283
 Cozza, Francesco (1605–1682) 349
 Cukrová z Tamfeldu, Anna Terezie († 1713) 122
- Č
- Čech, Josef (18. století) 123
 Černín z Chudenic, Humprecht Jan (1628–1682) 128, 272, 285, 286, 367
 Černín, Tomáš Zacheus (1660–1700) 128, 139, 288, 303
 Černínová z Chudenic, Marie Josefa (1690–1726) 128
 Černoch z Kroměříže, Jan (17. století) 78
- D
- Decker, Paul (1677–1713) 49
 Delaune, Étienne (1518/1519–1583) 319
 Dempsey, Charles (* 1937) 158
 Desmarests de Saint-Sorlin, Jean (1595–1676) 28
 Deveroux, Walter († 1640) 317
 z Dietrichsteina, Anna Františka († 1667) 46, 276
 z Dietrichsteina, Bartoloměj (1579–1635) 271
 z Dietrichsteina, Ferdinand (1636–1698) 34
 z Dietrichsteina, František /olomoucký biskup/ (1570–1636) 273, 328
 z Dietrichsteina, Gundakar (1623–1690) 122, 146, 149, 151, 160, 161, 164, 165, 209, 271, 278, 287, 288, 293, 302
 z Dietrichsteina, Maxmilián (1590–1655) 33, 34
 Dietrichsteinové, rod 33, 34, 37, 50, 162, 270, 277, 287, 302, 310
 Diodóros Sicilský (90–27 př. K.) 118, 141
 Dionýsos I. Syrakuský (430–367 př. K.) 90

- Dlabacž, Johann Gottfried (1758–1820) 340
Dolce, Lodovico (1508/1510–1568) 285
Domenichino /Zampieri, Domenico/
(1581–1641) 86, 108, 174, 180, 188, 264
Donatello /di Donato, Niccolò di Betto Bardi/
(cca 1386 – 1466) 158
Doria, Andrea (1466–1560) 92
Dorigny, Michel (1617–1665) 39, 40, 41, 43,
44, 44, 51, 125, 146, 147, 152, 175, 227, 227,
231, 233, 247, 250, 251, 252, 254, 255, 256,
258, 266–268, 345, 356, 359
Dughet, Gaspard (1615–1675) 188
Duquesnoy, François (1597–1643) 158
van Dyck, Anthonis (1599–1641) 198, 329
- E
z Eggenberka, Jan Oldřich (1568–1634) 270,
272
Eleonora Magdalena Gonzagová /římská
císařovna/ (1630–1686) 291, 328
Elias, Norbert (1897–1990) 295
Empedoklés z Akragantu (490–430 př. K.) 281
Ennius, Quintus (239–169 př. K.) 277
Erastothénés z Kyrény (276–272 – 194 př. K.)
280
d'Este, Ercole I. (1431–1505) 65
Euhémeros (cca 340–260 př. K.) 277
- F
Falcko-Sulcbašská, Augusta Žofie (1624–1682)
114
Federico Gonzaga (1500–1540) 286
Félibien, André (1619–1695) 314
Ferdinand I. Habsburský /římský císař/
(1503–1564) 286
Ferdinand II. Štýrský /římský císař/ (1578–1637)
48, 64, 114, 272
Ferdinand III. Habsburský /římský císař/
(1608–1657) 55, 65, 114, 126, 271, 272,
328
Ferrari, Giovanni Battista (1584–1655) 32, 38,
51, 106, 107–109, 112, 117, 118, 120, 121,
133, 263, 264, 291, 292, 319, 341, 343
Filip II. Španělský /španělský král/ (1527–1598)
285
Fiorentino, Rosso (1494–1540) 37, 319
Flavius Philostratus, Lucius
(cca 170–172 – 247–250) 304, 305
Floris, Frans (1517–1570) 180
Fontana, Baldassare (1661–1733) 104, 337,
343
Foucault, Nicolas Joseph (17. století) 107, 120,
264
Fouquet, Nicolas (1615–1680) 297
- Francesco I. Medicejský (1541–1587) 286
Francesco II. Gonzaga (1426–1503) 133, 290
František I. Francouzský /francouzský král/
(1494–1547) 37
František Štěpán Lotrinský /římský císař/
(1708–1765) 292
Freedberg, David (* 1948) 264
Fromiller, Josef Ferdinand (1693–1760) 319
Fulgentius, Fabius Planciades (5.–6. století)
65, 118, 274
Fürst, Paul (1608–1666) 320, 352
Furttenbach, Joseph (1591–1667) 297
- G
Galénos z Pergamu (cca 129–200/216) 364
Galestruzzi, Giovanni Battista
(1615/1618 – po 1669) 355
Galilei, Galileo (1564–1642) 283
Gallas, Matyáš (1588–1647) 270, 317
Galle, Cornelis (1615–1678) 94
Galliardi, Antonio (cca 1657–1690) 113, 339
Geronimo /Girolamo/ (17. století) 168
de Gheyn, Jacques II. (1565–1629) 38
Giraldi, Lilio Gregorio (1479–1572) 17, 260,
282
Gogela, Jaromír (1908–1995) 353
Goltzius, Hendrick (1558–1617) 360
Gordon, Jan († 1649) 317
Greiner, Johann Georg (cca 1655/1664–1705)
168, 181, 182, 182, 183, 184–188, 184–186,
189, 264, 319, 350
Greuter, Johann Friedrich (1590–1662) 32, 38,
51, 107, 109, 120, 264, 292, 319, 343
Guercino /Barbieri, Giovanni Francesco/
(1591–1666) 73, 175, 180, 189, 306
Guiliani, Giovanni (1664–1744) 189
- H
Habsburkové, rod 278, 279, 292
Hálová-Jahodová, Cecilie (1892–1978) 314
Harovník, Fabián Šebestián Václav (1635–1683)
22, 24, 25–36, 29–32, 35, 37–39, 38, 40–43,
42, 43, 45–47, 45, 50, 51, 52, 54–57, 54, 64,
115, 235, 248, 263, 264, 266–268, 270, 317,
319, 322
van Heemskerck, Maerten (1498–1574) 180
Heger, Filip (cca 1734 – 1804) 172
Heiss, Elias Christoph (1660–1731) 253, 254,
257
Helmhardt von Hohberg, Wolf (1612–1688)
142
Heneg, Karel Leopold (17. století) 216
Heneg /Hennig, Hönnig, Hönnig/, Wolfgang
(17. století) 216, 223, 275, 354

- Henrietta Marie Bourbonská /anglická královna/ (1609–1669) 321
Hérakleitos z Efesu (cca 540–480 př. K.) 274
Hérodotos (484 – 430–420 př. K.) 57
Herold, Johann (1514–1567) 17
Hertodt, Johann Ferdinand (1645–1714) 366
Hésiodos (8.–7. století př. K.) 141
Heybel, Jakob (1641–1687) 279
von Hildebrandt, Johann Lucas (1668–1745) 181
Hippokratés z Kósu (cca 460–370 př. K.) 364
Homér (cca 8. století př. K.) 186, 187, 192, 276, 281, 304, 369, 370
van Hoogstraten, Samuel (1627–1678) 329
Hórapollón /Hórapollo/ (4. století) 275
Hrzán z Harasova, Jan Leopold († 1711) 123
Hrzán-Kaplíř, Zikmund Gustav († 1760) 123
Huygens, Christiaan (1629–1695) 283
Hyginus, Gaius Iulius viz Iulius Hyginus, Gaius
- CH
Chambre, Ignác (1758–1842) 209
Charpentier, François (1620–1702) 63
Chauveau, François (1613–1676) 143, 200, 201, 208, 212, 213, 268
Chiabrera, Gabriello (1552–1638) 75
Chigi, Agostino (1466–1520) 332
Christian Wilhelm z Hohenzollernu /braniborský markrabě/ (1587–1665) 224
- I
von Imstenraed, Bernhard (1639–1694) 328
von Imstenraed, Franz (1632–1694) 328
Inocenc X. /Pamphilj, Giovanni Battista/ (1574–1655) 91, 96
Iulius Hyginus, Gaius (cca 64 př. K. – cca 17) 280, 364
- J
Jahodová, Cecilie viz Hálová-Jahodová, Cecilie
Jakubec, Ondřej (* 1976) 50, 281
Jindřich II. Francouzský /francouzský král/ (1519–1559) 278
Jindřich IV. Navarrský /francouzský král/ (1553–1610) 75
Johana Habsburská /rakouská arcivévodkyně/ (1547–1578) 286
Johana II. Burgundská /francouzská královna/ (cca 1291 – 1330) 362
Jordaens, Jacob (1593–1678) 109, 197, 203, 206, 206, 208
- Josef I. Habsburský /římský císař/ (1678–1711) 188
Josef II. Habsburský /římský císař/ (1741–1790) 293
Julius Jindřich Sasko-Lauenburský (1586–1665) 356
Jůza, Vilém (1930–1998) 95
- K
Kaplíř ze Sulevic, Bohuslav († 1639) 342
Kaplíř ze Sulevic, Jiří Kamarýt († 1603) 342
Kaplíř ze Sulevic, Zdeněk Kašpar (1611–1686) 121, 122, 126, 127, 271, 272, 342
Kaplířové ze Sulevic, rod 126
Kaplíř, Karel Kašpar († 1664) 342
Karel I. Stuart /anglický král/ (1600–1649) 323
Karel II. Ludvík /falcký kurfiřt/ (1651–1685) 242
Karel V. Habsburský /římský císař/ (1500–1558) 286
Karel VI. Habsburský /římský císař/ (1685–1740) 292
Karel VIII. Francouzský /francouzský král/ (1470–1498) 133
Karel IX. Francouzský /francouzský král/ (1550–1574) 278, 287
Karner, Herbert (* 1958) 291
Kavkové z Řičan, rod 55
Khal, Martin (17. století) 237
Khuen, František Eusebius (17. století) 337
Kitlitschka, Werner (* 1938) 139, 291, 292
Kollerová z Lerchenriedu, Anna Konstancie († po 1685) 57
Knoz, Tomáš (* 1965) 270
Koperník, Mikuláš (1473–1543) 280, 283
Kounicová, Marie Terezie (1742–1787) 139
Kounicové, rod 171, 305
Krsek, Ivo (1922–1993) 98
Krummholz, Martin (* 1974) 367
Ktésias (5. století př. Kr.) 57
Kubeš, Jiří (* 1975) 301
Künigl, Leopold Josef (1688–1727) 128
Kuňátko, Jan (17.–18. století) 346
Küssel, Matthäus (1629–1681) 244, 245, 265, 293
Küssel, Melchior (1626–1683) 320, 347, 352
- L
de La Hyre, Laurent (1606–1656) 200, 268
Lafranco, Giovanni (1582–1647) 107, 120, 180, 264
z Lamboy, Anna Marie (1649–1701) 358
Lanzani, Andrea (1641–1712) 171, 189, 305, 306, 314

- Le Brun, Laurent (1608–1663) 275
 Le Clerc, Sébastien (1637–1714) 212, 213
 Le Moyne, Pierre (1602–1672) 360, 361
 Le Pautre, Jean (1618–1682) 61, 62, 63, 81, 87, 143, 267, 268, 322, 324, 331, 361
 Le Vau, Louis (1612–1670) 297
 Ledebour-Wicheln, rod 124
 Lejsková-Matyášová, Mílada (1908–1975) 231, 242, 291, 357, 358
 Lemaire de Belges, Jean (1473–1524) 277
 Leopold I. Habsburský /římský císař/ (1640–1705) 62, 114, 127, 139, 165, 180, 244, 258, 271–273, 279, 291, 293, 298, 299, 302, 323, 363, 364
 Leopold I. Vilém Habsburský /olomoucký biskup/ (1614–1662) 192
 Leslie, Jakub Arnošt (1693–1737) 50
 Leslie, Walter (1606–1667) 22, 24, 26, 27, 33, 42, 46–50, 270, 271, 276, 279, 301–303, 317, 318, 321
 Leslieové, rod 33, 34, 37, 46, 48–50, 277, 287, 303, 310
 z Liechtensteina, Marie Magdaléna (1659–1687) 348
 z Liechtensteina, Aloisie Josefa Františka (1670–1736) 50
 z Liechtensteina, Jan Adam Ondřej (1662–1712) 181, 188, 189, 264, 308
 z Liechtensteina, Karel I. (1569–1627) 270, 272
 z Liechtensteina, Karel Eusebius (1611–1684) 181, 308, 350, 351
 z Liechtensteina, Maximiliána (1672–1717) 192
 Liechtensteinové, rod 272
 z Liechtensteina-Castelkornu, Karel II. /olomoucký biskup/ (1623–1695) 16, 77, 78, 83, 87, 90, 95, 97, 98, 109–112, 168, 209, 268, 273, 289, 328
 z Liechtensteina-Castelkornu, Kryštof Filip (1641–1685) 269
 Lipsius, Justus (1547–1606) 94
 z Lodronu, Marie Františka († 1679) 169
 von Lohenstein, Daniel Casper (1635–1683) 94
 Loir, Pierre Nicolas (1624–1679) 188, 350
 Lomazzo, Gian Paolo /Giovanni/ (1538–1592) 17, 235, 307
 Loniccer, Johannes F. (18. století) 361
 Losy z Losinthalu, Jan Antonín (cca 1600–1682) 54, 55, 57, 62, 63, 271, 276, 322
 Losyové, rod 322
 Lotter, Tobias Konrad (1717–1777) 59
 Lublinský, Martin Antonín (1636–1690) 95, 97, 102, 106, 107, 109, 168, 337
 Ludvík XIII. Francouzský /francouzský král/ (1601–1643) 266
 Ludvík XIV. Francouzský /francouzský král/ (1638–1715) 28, 127, 213, 267, 268, 272, 314, 363, 364
 Luchese, Filiberto (1606–1666) 77, 190
 Lurago, Carlo (1615–1684) 24
 Lustyk, Albrecht (17. století) 237
- M
 Mac Daniel, Dionýzos (17. století) 317
 Macek, Petr (* 1954) 354
 Macrobius, Ambrosius Theodosius (4.–5. století) 107
 Maderna, Giovanni Battista (1652–1722) 128
 Mádl, Martin (* 1967) 55, 67, 71, 74, 113, 115, 128, 170–172, 174, 180, 346
 Magnis, František (1598–1652) 271
 Malovcové z Malovic, rod 54, 271
 Mancini, Giulio (1559–1630) 304
 van Mander, Karl (1548–1606) 17, 70, 260, 282, 285
 Mandík, Michael (cca 1640 – 1694) 334
 Mangold, František Josef (1695–1761) 354
 Mantegna, Andrea (1431–1506) 27, 177, 203, 263
 Maratta /Maratti/, Carlo (1625–1713) 180, 188
 Marchetti, Francesco (1641–1698) 115
 Maria, Antoni (17. století) 190, 237
 Marie Medicejská /francouzská královna/ (1575–1642) 75
 Mariette, Pierre-Jean (1694–1774) 62
 Markéta Marie Terezie Habsburská /římská císařovna/ (1651–1673) 139, 165, 244, 291, 293, 299
 Markéta Skotská /skotská královna, svatá/ (cca 1045 – 1093)
 Matham, Theodor (1605/1606–1676) 359
 Mathey, Jean Baptiste (1630–1696) 355
 Maťa, Petr (* 1973) 291, 293, 312, 367
 Mazarin, Jules (1602–1661) 28
 Medicejští, rod 283
 Medvecký, Jozef (* 1947) 265, 360
 Melcher /zedník/ (17. století) 181
 Merian, Matthäus (1593–1650) 58, 272
 Micyllus, Jacob (1503–1558) 81, 322
 Michna z Vacínova, Jan Václav (1609–1667) 235, 354
 Mirabella, Vincenzo (1570–1624) 90
 Montecuccoli, Luisa Ludovica (17. století) 180
 Montecuccoli, Raimond (1609–1680) 34, 180
 Montecuccoli, rod 179

- Murillo, Bartolomé Esteban (1618–1682) 202, 203
Muttoni, Giuseppe (17.–18. století) 113, 124, 130, 133–135, 138, 141, 143, 144, 146, 148, 150, 151, 153, 155, 157–166, 166, 345
Myšková ze Žlunic, Johanka (1600–1650) 114
Mžýková, Marie (* 1945) 361
- NNapoleon I. Bonaparte /francouzský císař/ (1769–1821) 92
Níkandros z Kolofónu (2. století př. K.) 141
Nostic, Antonín Jan (1652–1736) 351
Novohradský z Kolovrat, Volf († 1609) 224
Novohradští z Kolovrat, rod 224
van den Nypoort, Justus (1645/1649 – po 1698) 88, 95
- O
- Orsolini, Carlo († 1667) 114
Orsolini, Giacopo (17. století) 24
Orsolini, Rosso (17. století) 24
Otto, Johann Melchior († 1670) 266
Ovidius Naso, Publius (43 př. K. – 17/18) 17, 37, 47, 60, 68–70, 75, 76, 80, 83, 87, 88, 109, 116, 140–142, 144, 145, 153, 160, 187, 190, 192, 194, 200, 213, 224, 228, 246, 247, 257, 258, 267, 274, 275, 284, 285, 304, 305, 316, 318, 321, 327, 332, 360, 361, 370
- P
- Pagani, Paolo (1655–1716) 79, 98, 99–101, 100, 102, 168, 330, 336
Pachtové z Rájova, rod 172
z Palantu, Anežka († 1655) 356
Pálffy, Miklós (1552–1600) 64
Panofsky, Erwin (1892–1968) 18
Panoch, Pavel (* 1974) 25
Papinius Statius, Publius (cca 45–96) 304
de Passe, Crispijn (1564–1637) 59, 60, 63, 70, 81, 265, 324, 340, 359, 360
de Passe, Magdalena (1600–1638) 359
de Passe, Willem (cca 1598–1637) 359
Pavlovský z Pavlovic, Stanislav II. /olomoucký biskup/ (cca 1545 – 1598) 273, 328
Perelle, Nicolas (1631–1695) 42, 322
Perrier, François (1594–1649) 91, 94, 334
Perugino /di Cristoforo Vannucci/, Pietro (1450–1523) 89, 90, 289
Peruzzi, Baldassare Tommaso (1481–1536) 88, 185, 189, 306
Petignier, Giovanni (17. století) 94
Petr I. Veliký /ruský car/ (1672–1725) 267
Philostratus, Lucius Flavius viz Flavius Philostratus, Lucius
Phornutus /Cornutus/, Lucius Annaeus viz Annaeus Phornutus, Lucius
Piccolomini, Ottavio (1599–1656) 22, 270, 317
Pictor, Georg (1500–1569) 17
del Piombo, Sebastiano (1485–1547) 329
Piranesi, Giovanni Battista (1720–1778) 123
Pitz, Jan (17.–18. století) 121
Platón (427–347 př. K.) 125
Plinius Secundus, Gaius (23–79) 118
Plútarchos (cca 46–127) 28, 276, 363
Pontano, Giovanni (1429–1503) 132, 290, 292, 343
Popel z Lobkovic, Ferdinand August Leopold (1655–1715) 115
Popel z Lobkovic, Ladislav /IV./ (1566–1621) 190
Popel z Lobkovic, Václav Eusebius (1609–1677) 114, 115, 272, 302, 339
Popel z Lobkovic, Zdeněk Vojtěch (1568–1628) 190
Popelová z Lobkovic, Anna Marie († po 1654) 192, 208
Popelové z Lobkovic, rod 115
Porta, Antonio (1631–1702) 65, 114, 122, 123, 146, 217
Posthius z Gemersheimu, Johannes (1537–1597) 81, 322
Pötting, Franz Eusebius (1627–1678) 34
Poussin, Nicolas (1594–1665) 158, 188, 264, 320
dal Pozzo, Cassiano (1588–1657) 264, 360
Praemer, Wolfgang Wilhelm (cca 1637 – 1716) 298, 299
z Preysingu, Marie Adéla (1672–1748) 348
Primaticcio, Francesco (1504/1505–1570) 278
Prokop, August (1838–1915) 351
Ptolemaios, Klaudios (cca 85–165) 280
z Puchheimu, Marie Zuzana († 1650) 64, 73
- Q
- z Questenberku, Alžběta Konstancie (1630–1685) 164
z Questenberku, Jan Adam (1678–1752) 216
- R
- Raduit de Souches, Ludvík (1608–1682) 271
Ränz, Johann Lorenz Wilhelm (1733–1776) 214
Ränz, Johann David (1729–1783) 214
Reni, Guido (1575–1642) 32, 73, 107, 120, 171, 180, 264, 341

- von Reusner, Nikolaus (1545–1602) 90, 290, 333
 Ripa, Cesare (1560–1622) 34, 35, 67, 73, 76, 106, 125, 147–150, 152, 153, 155, 174, 265, 281, 326, 345, 346, 367
 de' Roberti, Ercole (1451–1456 – 1496) 65
 Rollenhagen, Gabriel (1583 – cca 1619) 70
 Romanelli, Giovanni Francesco (1610–1662) 106, 108
 Romano, Giulio (1499–1546) 66, 286, 347
 de Ronsard, Pierre (1524–1585) 278
 Rosa, Mikuláš (17. století) 237
 Rosa, Salvator (1615–1673) 188
 Rossi, Carlo (17. století) 24
 Rossi, Domenico (17. století) 24
 de Rossi, Giovanni Giacomo (1627–1691) 35, 91, 96, 319, 346
 Rota, Martino (cca 1520 – 1583) 56
 Rottalové, rod 271
 z Rottalu, František Antonín (1690–1762) 192, 207, 210, 213, 215, 216, 353
 z Rottalu, Jan (1605–1674) 190, 192, 208, 210, 271, 351
 z Rottalu, Jan Kryštof (1635–1699) 351
 z Rottalu, Jan Zikmund († 1717) 192, 208, 310, 351
 Rožmberská z Pernštejna /z Lobkovic/, Polyxena (1567–1642) 50, 114
 Rubens, Petr Pavel (1577–1640) 93, 94, 193, 198, 208
 Rudolf I. Habsburský /římský král/ (1218–1291) 278
 Růžička, Rudolf (* 1906) 209
 du Ryer, Pierre (1606–1658) 246
- S
- de Saavedra Fajardo, Diego (1584–1648) 238, 267, 357, 358, 361
 Sacchi, Andrea (1599–1661) 32, 107, 180, 188, 264
 Sadeler, Aegidius (1570–1629) 27, 54, 56, 63, 239
 Sadeler, Johann (1550–1600) 218, 219, 220, 221, 222, 224, 265, 355
 Salamanca, Antonio (1479–1562) 66, 263, 326
 Salomon, Bernard (cca 1508–1561) 81, 340
 Santi, Raffael (1483–1520) 66, 263
 von Sandrart, Joachim (1606–1688) 75, 101, 223, 223, 260, 282, 305, 330, 335, 337, 370
 von Sandrart, Johann Jacob (1630–1708) 92, 153, 335
 Savonarola, Girolamo (1452–1498) 281
 Sbarra, Francesco (1611–1668) 293
 de Scudéry, Madeleine (1607–1701) 63
- Seneca, Lucius Annaeus viz Annaeus Seneca, Lucius
 de Sercy, Charles (1623 – cca 1700) 143
 Serényi, Antonín Amatus (1670–1738) 267
 Sestini da Bibbiena, Francesco (17. století) 295
 Seznec, Jean (1905–1983) 15, 18, 313
 Shakespeare, William (1564–1616) 326
 Schaeveius, Heinrich (1624–1661) 370
 Schäfer, Alfred (* 1963) 92, 335
 Schedel, Hartmann (1440–1514) 94
 Scheffler, Felix Antonín (1701–1760) 22, 317
 Schemper-Sparholz, Ingeborg (20. století) 67
 ze Schertzu, František Arnošt (17. století) 110, 112, 336
 Schilling, Florentinus (1602–1670) 74, 290
 Schmidt, Eliáš Isidor (17. století) 97
 von Schönborn, Lothar Franz (1655–1729) 279
 Schröder, Kristián (1655–1702) 209
 Schütz z Leopoldsheimu, Jan Arnošt Gottfried (1640–1715) 146
 Slaviček, Lubomír (* 1949) 349
 Slavičková, Hana (* 1947) 170
 Soldatti, Antonio (17. století) 225
 Soldatti, Tommaso (17.–18. století) 136, 225
 Solis, Virgil (1514–1562) 51, 81, 117, 322, 331
 Sommer, Johann Gottfried (1782–1848) 55, 354
 Soutman, Pieter Claesz (cca 1580 – 1657) 198
 Spiess, Jan Baptista (1620–1688) 78
 Spreng, Johann (1524–1601) 81, 322, 327
 Statius, Publius Papinius viz Papinius Statius, Publius
 Stefani, Benedetto (cca 1537 – po 1586) 319
 Steidel, Melchior (1657–1727) 279
 Strada, Ottavio (1550–1610) 58
 Straka z Nedabylic, Jan Petr (1645–1720) 302
 Strašryba, Vincens († 1582) 224
 Strážský z Liběchova, Václav (16. století) 224
 ze Středy, Jan /olomoucký biskup/ (cca 1310 – 1380) 328
 ze Stubenberka, Jan († 1570) 22
 Stubenberkové, rod 22
 Sviták, Jan (18. století) 351
 Svojanovský, Petr (20. století) 56
 Swéerts-Sporck /Špork/, Jan František Kristián (1729–1802) 139
- Š
- Šliková, Marie Sidonie († 1691) 225, 226, 230, 289, 356
 Šroněk, Michal (* 1952) 319
 ze Šternberka, Václav Vojtěch († 1708) 364

T

- Tacitus, Publius Cornelius viz Cornelius
Tacitus, Publius
- Tanner, Marie (* 1937) 278
- Tejnecký, Václav (17. století) 237
- Tempesta, Antonio (cca 1555 – 1630) 126, 320, 342
- Tencalla, Carpofofo (1623–1685) 64–66, 66, 68, 70, 71, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 80, 82, 83, 84, 85, 85, 87, 90, 96, 112–114, 116, 120, 121, 125, 126, 129, 132–135, 138, 139, 144–147, 149, 152, 154, 155, 157, 164, 166–168, 263–268, 306, 324, 327, 328, 330, 332, 339, 343–345, 361, 367
- Tencalla, Giacomo (1644 – 1690–1692) 80, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 112–116, 118–120, 120, 121, 123, 124, 124, 125, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133–135, 134, 135, 138, 138, 139, 141, 143, 144–149, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 154–156, 155, 157–166, 161, 164, 166–168, 264–266, 268, 288, 293, 327, 330–332, 339, 340, 343, 345, 347, 360, 361
- Tencalla, Giovanni Pietro (1629–1702) 77–79, 90, 97, 336
- Terentius Afer, Publius (cca 195/185–159 př. K.) 102
- Testa, Giovanni Cesaro (17. století) 35, 36
- Testa, Pietro (1611–1650) 35, 35, 36, 182–188, 183, 263, 264, 319, 351
- Thomas, Jan (1617–1678) 165
- Thun-Hohenstein, Maxmilián (1638–1701) 168, 169, 348
- Thunové-Hohensteinové, rod 271
- Tintoretto /Comin, Jacopo/ (1518–1594) 188
- Tizian /Tiziano, Vecelli/ (1488/1490–1576) 54, 56, 188, 265, 285, 328, 331, 360, 365
- Togner, Milan (1938–2011) 98, 107, 182, 350
- de Tournes, Jean (1504–1564) 331
- z Trautmannsdorfu, Marie Cecílie (1698–1743) 211, 213, 216
- z Trautsonu, Marie Kristýna (1650–1719) 164, 288
- Trčka, Adam Erdman († 1634) 24
- Trčková, Magdalena († 1633) 24
- Tritonio, Marco Antonio (1541–1572) 17
- Truchsess von Waldburg, Otto (1615–1663) 226
- Tscherning, Johann († asi 1729) 244
- Tullius Cicero, Marcus (106–43 př. K.) 280
- Typotius, Jacopo (1540–1601) 27, 30, 239

U

- Udine, Ercole († cca 1608) 314

V

- Vacca, Flaminio (1538–1605) 92
- del Vaga, Perino (1501–1547) 66
- z Valdštejna, Albrecht (1583–1634) 22, 24, 48, 64, 114, 270
- z Valdštejna, Arnošt Josef (1654–1708) 171, 172
- z Valdštejna, Marie Maxmiliána (1634–1654) 73
- z Valdštejna, Maxmilián († 1655) 114
- Valeriano Bolzani, Pierio (1477–1558) 149
- Vanetti, Giovanni (17. století) 22
- z Varrensbachu, Gustav Adolf (1629–1689) 225, 226, 271, 289, 356
- Vasari, Giorgio (1511–1574) 30, 37, 173, 286, 304
- van Veen, Otto (cca 1556 – 1629) 223, 247
- z Verdenberga, Ferdinand (1625–1666) 64, 65, 67, 73, 112, 272, 277
- z Verdenberga, Jan Filip (1653–1733) 326
- z Verdenberga, Jan Křtitel (1582–1648) 65, 272, 325
- Vergilius Maro, Publius (70–19 př. K.) 75, 83, 118, 187, 188, 274, 278, 304, 321, 369, 370
- Veronese, Paolo (1528–1588) 329
- Vico, Enea (1523–1567) 36, 37, 263, 319
- da Vinci, Leonardo (1452–1519) 15, 300
- Visconti, Ennio Quirino (1751–1818) 93
- Visscher, Cornelis (1629–1658) 198
- de Vitry, Philippe (1291–1361) 362
- Volkamer, Johann Christoph (1644–1720) 291, 341
- de Vos, Maarten (1532–1603) 57, 58, 62, 218, 219, 220, 222, 265, 355
- Vouet, Simon (1590–1649) 39, 40, 41, 43, 44, 51, 54, 125, 146, 147, 175, 227, 227, 231, 233, 247, 250, 251, 252, 255, 256, 266–268, 320, 321, 356, 359
- Vratislav z Mitrovic, Aleš Ferdinand († cca 1672) 128, 367

W

- Wagenschön, Franz Xaver (1726–1790) 268, 292, 293
- Warlichové z Bubna, rod 357
- Weigel, Johann Christoph (1661–1726) 149, 265
- Weigel, Christoph starší (1654–1725) 253, 254, 257, 260
- Weissenkircher, Hans Adam (1646–1695) 88
- z Wentzelsbergu, Jan Kunibert († 1683) 78, 269, 329

z Wentzelsbergu, Jan František (17. století)
329
Willmann, Michael Leopold Lukas (1630–1706)
244
Winckelmann, Johann Joachim (1717–1768) 92
Windischgrätzové, rod 55
Wirch, Johann Josef (1732–1787) 172
Wirch, Matthias (18. století) 172
Witcombe, Christopher L. C. E. (20. století)
319
Worstius, Alexius († 1679) 168
Worthington, David (* 1971) 48

X

Xenofón (cca 430 – po 355 př. K.) 57, 62, 63, 70

Z

Zapletalová, Jana (* 1981) 96, 327
Zatloukal, Ondřej (* 1977) 333
Závorková, Marie (20. století) 25, 36, 319, 320
Zuccari /Zuccaro/, Taddeo (1529–1566) 30,
189, 304, 306
Zürn, Michael mladší (1654–1698) 90, 334

Ž

ze Žerotína, Jan Bedřich starší († 1583) 64
ze Žerotína, Karel starší (1564–1536) 64
Žerotínové, rod 64

Summary

In the Society of Gods and Heroes

Myths of the Classical World in Bohemian and Moravian Wall Paintings in Aristocratic Rural Seats over the Years 1650–1690

The publication is focused on mapping out mythological wall painting in the Czech Lands in the seventeenth century. The breadth of the issue at hand is huge as practically all of the palace and château grounds, which were decorated over the course of the Baroque period, contain paintings with mythological subjects on their ceilings or walls. The research was consequently limited to several essential criteria, from the time-focus up to the functional-geographical. The publication is primarily aimed at the time period over the years 1650–1690, known as the Early Baroque in terms of the general style categories and a period when the Czech Lands underwent extensive renewal after The Thirty Years' War. This period continues to represent the greatest vacuum in Czech art-history historiography. The aim of this publication is not to necessarily serve as an exhaustive catalogue of all of the mythological paintings of the seventeenth century preserved in the Czech Lands. It should instead demonstrate the representation strategy of the commissioners, the tendencies within painting in the seventeenth century and the interpretative possibilities when evaluating mythological paintings generally making use of a defined and sufficiently large sample which is more or less complete for the defined period and defined category.

The first part of the work is focused on a detailed analysis of the ceiling paintings of fifteen aristocratic rural residences of the second half of the seventeenth century: the châteaux in Nové Město nad Metují, Štěkeň, Náměšř nad Oslavou, Kroměříž, Roudnice nad Labem, Milešov, Lnáře, Libochovice, Děčín, Nový Falkenburk, Plumlov, Holešov, Radíč, Nový Hrad near Jimlín and Doudleby nad Orlicí. The wider cultural-historical aspects of the mythological paintings of the seventeenth century in the Czech Lands are analysed on the foundation of this basic research within the framework of these fifteen château decors. This is carried out as follows: formal inspiration and model residences; representation strategy of the nobility; possibilities in interpreting mythological paintings in connection with the triple interpretation of classical myths in works of mythology and the relationship between wall paintings and the spatial arrangement of the residences.

Formal Inspiration and Model Residences:

One of the most essential parts of the interpretation of paintings has become the formal connection between scenes in prints production as research into château décor has made apparent that all of the production of secular wall paintings in Bohemia and in Moravia attest to a basic direction in the form of a receptive method of work based on the ongoing use of print models. A detailed comparison with prints serves to assist with an iconographic determination of the particular fields of decoration. They help specify in certain cases the dating of the paintings and also expand the network of influential models and trends which the commissioners and artists tried to follow. This means that thanks to a deeper knowledge of the model material, not only does the number of particular prints used for inspiration or more exact imitation increase, but first and foremost it indicates a clear direction toward certain primary inspirational circles. These serve to indicate which of the European residences and European centres played a key role for painting in the seventeenth century. Bohemian and Moravian production manifested a mixture of Italian impulses, the influence of Rudolphine and northern Mannerism and reflections from Central European printmaking (in particular in the case of mythological themes, the cycle of illustrations for Ovid's *Metamorphoses* from the hand of Johann Wilhelm Baur). The influence of France, as concerns château buildings of the seventeenth century, has remained outside the area of specialised interest. The formal links to French or French focused production has been primarily sought out up until now in the art of the eighteenth century. Each analysed residence, however, testifies to the relevance of this inspiration, and this for an even much older period.

The Representation Strategy of the Aristocracy:

Another essential aspect of the decorative programmes became the personal representation of the particular commissioners. Within the framework of the commissioning background of the fifteen analysed residences, it perfectly reflects the transformations in post-White Mountain society and the aristocracy, which new families found their way into to a much greater extent than in the other Habsburg lands. It is hardly surprising that a significant number of the analysed residential décor from the beginning of the defined period arose out of commissions from newly established families, originally from various regions, whose careers were linked with military service in the Habsburg army. The post-White Mountain confiscation amounted, for many of them, to the possibility to obtain new property, whereby symbolic self-representation confirmed the legitimacy of power. Property transactions linked with confiscations occurred in several waves. A model example of the celebration of an aristocrat linked with the second confiscation wave, the generation of the colonel and the connected patronage, can be seen in the Nové Město paintings executed by Fabián Šebestián Václav Harovník for the

originally Scottish diplomat and soldier Walter Leslie. The representative dimension of the multi-layered paint work of the piano nobile not only reflects Leslie's glamorous rise on the social ladder, but also the celebration connected with the linking of Leslie's family with the Dietrichstein family. Both levels confirmed the legitimate connection to the Estates power structures. In a similar fashion as with Walter Leslie, Jan Antonín Losy also chose imperial and ruling iconography for a celebration of his family at the château in Štěkeň, while at the same accenting marital politics. This also markedly influenced the décor of Nový Hrad near Jimlín which was commissioned by the Habsburg officer of Livonian origin Count Gustav Adolf of Varrensbach.

Even those nobility who had converted from a Protestant position to Catholicism attained important posts and prominent careers during the period of religious turmoil of the first half of the seventeenth century. A typical example of this kind of social ascension would be Gundakar of Dietrichstein, the commissioner of the Libochovice paint work, whose father Bartoloměj ranked among the exile figures who remained out of the favour of the Viennese court. Figures who were traditionally in the position of supporters of the Imperial house and Imperial politics, whether from the Catholic nobility or from the circle of converts, were also of course in the group of analysed families (the Lobkoviczs, the Berkas of Dubá, the Czernins and the Liechtensteins).

One should not neglect to make mention in Moravia of the powerful land owner and power authority represented by the diocese of Olomouc along with its important residences. Bishop Karel II von Liechtenstein-Castelkorn became one of the most significant supporters of the arts of the day after the middle of the seventeenth century. This was not only by means of a practical application of its position, but also by raising up the feudal structure of the Olomouc bishopric and the privilege of the Imperial princely title through the ideological sub-text of created art commissions.

Possible Interpretations of Mythological Painting:

One of the main aims of the text is a detailed iconographic interpretation of particular paintings and this on the basis of Early Modern iconographical and mythographical compendia which attained an enormous influence and became an essential part of the libraries of numerous commissioners. The possibility of interpretation of myths can also be seen through the optics of mythography as mythography provides a triple level of interpretation which can be found in every mythical story: moral, historical and natural-allegorical.

The moral level: the basics of the teachings that the stories of classical mythology provided were moral lessons based within a circle of stoics who began to distinguish between literary meaning and hidden (that is truthful) meaning in myths. More systematic attention, with similar approaches, came about at the conclusion of the pre-Christian

period, and this concretely in two treatises, *Homer's Allegories* by the Greek rhetorician of the first century AD, Heraclitus and Phornutus *De natura deorum*. The spiritual dimension of classical mythology was consequently strengthened in neo-platonic teachings. This particular tradition found its way into the later period and culminated at the beginning of the sixth century with the mythographic work of Fabius Planciades Fulgentius *Mythologiarum libri tres* which consequently met with enormous popularity, which lasted through the entire Middle Ages.

There are numerous possible examples of the application of moral concepts to classical mythology. With an awareness of the maximum information abbreviation, one can only state that the identification of deities with particular qualities, virtues or vices arises from the given tradition. Another case when allegorical thinking in the form of hidden riddles greatly influenced humanistic production, was the discovery of Horapollo's treatise *Hieroglyphica*. The emblematic, linking a usual mythological sub-text with moral lessons and a pictorial riddle, belonged to one of the products of this esoteric stream. An indicator of the possible moral message of selected mythological paintings can be first and foremost its blending with Biblical exempla or the emblematic element.

As can be seen with the detailed analysis of the château in Radíč, Wolfgang Henneq usually chose Biblical themes for his seat although the paintings were labeled as mythological in the past. The choice of scenes to a certain extent celebrates the virtuous family life and rejects the sinful approach to human existence. The depiction of Noah and Seth was supplemented here by a mythical depiction of Hercules killing the centaur Nessus, the interpretative potential of which is enormous. Mythographic texts emphasized the ideological level of the theme of abductions (here the abduction of Deianira) in the sense of a moral example, the struggle between virtues and vices. Natale Conti, for example, makes mention of the moral sub-text of similar myths in the sense of a struggle between low passions and morality. On the general level, the idea of the triumph of virtues above vices and passions resonates here as in the stories of Noah and Seth, as well as Hercules and Deianira.

The link between mythological stories and the emblematic motifs is most clearly seen in the decorative programs in the châteaux in Doudleby nad Orlicí and Nové Město nad Metují. The emphasis placed on good government and rejection of examples of bad rulers represents one of the essential elements of iconography in the Doudelby paintings. King Lycaon, who received a justified punishment, was chosen as an example of a poor ruler. The haughty King Laomedon, who prayed for the saving of his daughter Hesione, received a similar punishment. In opposition to the negative moral examples are the linking of the cardinal virtues and emblematic fields, which thematize prudence of action, the need for appropriate decision-making or opposition to violence. Walter Leslie also made use of emblems encouraging justice and peace when ruling when

emphasizing the representation of the family and their war successes. A female moral example also appears in Nové Město and this in the form of classical heroines who were in all probability supposed to provide a moral mirror for the Countess of Dietrichstein, the wife of Walter Leslie.

Classical heroes appear as model personages as early as in Homer's texts and gradually become *exemplum virtutis*. Certain works, specifically Plutarch's *Parallel Lives*, grew in popularity over the course of the seventeenth century. The moral imperative of a virtuous ruler whose life norm became a 'virtus' received a new appreciation during the period of the Renaissance and Humanism influenced to a great extent by the celebrated work of Baldassare Castiglione *The Book of the Courtier*. It is no coincidence that a series of Socratic, respectively Platonic, cardinal virtues ranked among the most frequently published engraving series of the sixteenth century. Large-surface paintings of cardinal virtues or their incorporation into allegorical units in the form of personifications occur in half of the selected château residences (Nové Město nad Metují, Doudleby nad Orlicí, Náměšť nad Oslavou, Kroměříž, Milešov, Lnáře and Libochovice). They fulfill the ideological function on a general level in each of the painting units drawing attention to the seat of virtue and the exemplary nobleman and in the concrete coordinates each of these decorations demonstrates more subtle nuances linked with a specific personal dimension. In the Nové Město context, for example, cardinal virtues participate in the celebration of the family linkage between the Leslies and the Dietrichsteins, while in Náměšť nad Oslavou they in contrast represent the moral credit of the deceased wives of Ferdinand of Verdenberg and the spiritual hardship connected with their loss. Kroměříž mixes the apotheosis of episcopal virtues in opposition to low passions and prepares the soul purified and ready for the path to God.

The historical level: the foundations of the historical and rational interpretation of the classical gods and myths were established by specifically the Greek writer and philosopher Euhemerus at the beginning of the third century BC in his work *Sacred History (Hiera anagrafé)*, in which the border between mortals and gods is blurred. Despite certain critical responses, Euhemerus soon became established as an authority and at the beginning of the Christian era met with an unprecedented response whereby his apologists made use of his work as a weapon against polytheism. This was the reason behind Euhemerus' teachings appearing in ongoing discussions over the course of the entire Middle Ages. The question of the historicity of divine and mythical figures, however, was by no means merely an issue in the sphere of apologetic literature over the course of the Middle Ages. The heritage of antiquity and the deeds of their major figures resonated in courtly romances in many countries, thereby establishing a certain "genetic" right to its heritage. Alongside national genealogies, dynastic genealogies founded on family pride began to emerge. The Imperial line built upon the classical prototype

declared by Virgil who traced Augustus' family tree back to mythical Aeneas. All of the forms of the Imperial dynastic tradition were linked up in one contact point, a Trojan origin, after centuries. The allegiance of the Habsburgs to these Roman roots had been proclaimed as of the end of the rule of Rudolf I, the first Roman King of this dynasty.

There are numerous examples of genealogical affinities with heroes from classical times or self-identification of rulers with the ancient gods from the period of the Renaissance. The attempt to identify the personage of the patron with the characteristics of classical heroes gradually became one of the basic strategies of ruling or aristocratic representation throughout Europe. Imperial court commissions were not the only ones, however, to bear marks of Aeneas iconography. Marie Tanner has deftly demonstrated how the program began to turn in this direction when, for example, a member of court was granted a title of nobility or when an Imperial visit was expected. An explicit example of this can be seen in Libochovice where the apotheosis of Aeneas is accompanied by a princely crown and the order of the golden fleece, a symbol of the successful courtly career of Gundakar of Dietrichstein. The Liechtenstein princes, traditional supporters of the Habsburg dynasty, employed Trojan and Aeneas themes throughout all of the piano nobile of their château in Plumlov.

Paintings celebrating the Emperor Leopold I in the role of one of the Olympian gods appeared in various forms in the so-called Imperial halls which generally emphasized the succession of the Habsburgs, their family virtues and important achievements. Emperor Leopold appears in the position of the ruler of Olympus in the château in Doudleby nad Orlicí, specifically in the scene of the marriage of Peleus and Thetis, adopted from a print according to Burnacini's scenic design for the opera *Il pomo d'oro*.

The decoration of the main hall in the château in Štátní Ústí also corresponds to a certain extent with the iconography of Imperial halls although here there is no reference to the ongoing ruling line of rulers of the Holy Roman Empire by means of the inclusion of members of the Habsburg dynasty. The medallions of various emperors and the linked paintings of the rulers of the four world monarchies from the vision of Daniel's prophecy in the adjoining rooms correspond with certain decorations from later imperial halls in Germany, specifically with the paintings of Melchior Steidl from the years 1707–1709 created for Lothar Franz von Schönborn on the ceiling of the hall in the princely residence in Bamberg.

The natural-allegorical (astrophysical) level: the naming of the astral bodies according to gods from Greek-Roman mythology was linked with the faith in divine power ruling over the heavenly spheres. The bright objects in the skies represented gods and this gradual process of assigning divine and mythological personages to astral objects culminated in particular with Eratosthenes' work *Catasterismi* where all of the heavenly constellations are assigned mythological parallels and the signs of the zodiac are

designated to particular stories and mythical heroes. The given links were completed at the turn of the pre-Christian era with the firm connections between both spheres being attested to the fact that the librarian of Emperor Augustus, Gaius Julius Hyginus, was also an astronomer and mythographer. Certain elements of astrological teachings were preserved at the beginning of the Christian epoch, despite understandable ideological resistance, being linked with science and philosophy to such an extent that it could no longer be completely uprooted. Astrology also dominated all of the natural sciences during the late Middle Ages linking up thus an entire range of disciplines. These categorizations were further developed over the following centuries, fundamentally from the period of Humanism and the Renaissance.

The relationship between the microcosmos and macrocosmos and the operations of the world became consequently a fundamental element of Neo-Platonic theories with these systems penetrating into all knowledge and being applied to numerous branches including medicine. This view argued that sunlight served to guarantee the compactness of the world, the sun was the mover behind the seasons of the year, the planets and the signs of the zodiac. This all comes about thanks to numerical harmony, directing the relationship between the microcosmos and the macrocosmos, where the four seasons of the year correspond to the four elements, the seven planets and the twelve astrological signs. The interpretation of the four seasons of the year is linked with the four elements and to a great extent already arose from pre-socratic Greek science (in particular Empedocles) and the texts of Homer which were the first to link elements of the so-called “roots of things” with the particular Olympian gods.

The natural-allegorical (or the astrophysical) dimension of mythological stories or mythological figures ranks among the commonly used aspects of Early Modern iconographic programmes. This is also the case in both Bohemian and Moravian residences where the depiction of elements, seasons of the year, planets or phases of the day make up an integral part of the overall iconography of their decoration. The allegory of the elements and seasons of the year also appeared in Nové Město nad Metují, Holešov, Kroměříž, Lnáře or Doudleby nad Orlicí. They actually hold one of the leading positions in the last named locale. The seasons of the year are represented in two forms in the piano nobile in Doudleby: once exactly according to the classical Roman model with Flora, Ceres, Bacchus and Adonis, the second with the seasons of the year in correspondence with the views as to the functioning of the world, representing a parallel with the four elements represented by the goddesses Cybele, Iris, Amphitrite and the god Aeolus. The four elements in Doudleby are supplemented by two more rooms. The natural-allegorical interpretation is undoubtedly also behind the other mythological scenes in Doudleby. The theme of Pomona and Vertumnus celebrates the marriage between the god of plant growth and the seasons and the goddess of gardens and fruits. Faunus' family,

which is essential the cult of the god Faunus, represents fertility, the protection of herds, fields and their productivity. And the final theme, Proserpina and Ascalaphus, is a direct embodiment of the cyclical nature of the year in the natural world. The story of Proserpina was related to the division of the year into two halves, the repeating vegetative cycle and the theme of rebirth which was linked with the fate of Prosperina. All of the mythographic texts made reference to the cyclical character of nature including Lilius Gregorius Giraldi, Natale Conti, Vincenzo Cartari, Karel van Mander and Joachim von Sandrart.

Mythological stories also serve as inspiration for the allegories of the seasons of the year in the sala terrena in Kroměříž where they mingle with the signs of the zodiac which they symbolically make reference to. The astro-physical context, connected with the yearly or daily cyclicity, is also present in additional residences: The allegory of the arrival of a new day, arising out of the cult of Apollo and the first early stars (Aurora, Venus) rank among some of the most frequent compositions and can be found in the following residences: Lnáře, Kroměříž, Náměšť nad Oslavou, Plumlov, Děčín and Nový Falkenburk.

Bohemian and Moravian painting in the seventeenth century is characterized by more general allegory making reference to basic astrophysical manifestations which determine the functioning of the world. Specific astrological programs, known first and foremost from the Italian Renaissance and Mannerist art, only have a limited response here or are completely absent. New astronomical systems and discoveries only gradually and occasionally find their way into the artistic commissions of the seventeenth century. An exception which proves the rule is the astrological corridor of Wallenstein Palace in Prague which mirrors the astronomical discoveries of Galileo Galilei. There has not been as yet any discovery in the domestic environment of an artistic commission which mirrored the heavenly bodies at a concrete historical moment or which connected up a decorative program to a concrete horoscope, whether that be in connection with a commissioner or in terms of the laying of the foundation stone.

The zodiac in the main hall of the château in Lnáře consists of one of the few specific iconographic moments out of the analysed residential decor. The zodiac here centres around the story of the sisters of the Hesperides and in all probability reflect the words of the mythographer Natale Conti who made a comparison between the mythical dragon Ladon, guarding the golden apples of the Hesperides, and their legendary garden in his work on mythology. There is also the influence apparent here of the theory concerning the link between the microcosmos and the macrocosmos and the classification of Antiochus of Athens. The stucco female figures in the corners hold in their hands targets with four signs of the zodiac (Gemini, Leo, Pisces and Libra). Each of these signs of the zodiac belongs to one of the four groups with the figures also making reference to the corresponding season of the year and human age. The young woman representing

spring has flowers on her head, the second young man as summer has signs of ears of grain, the mature woman has fruit as a sign of autumn and finally winter is depicted as an elderly woman.

The Relationship between Wall Paintings and the Spatial Arrangement of the Residences:

An examination of the connections between the wall paintings and the spatial arrangement in the residences brings with it a number of essential risks and complications. Each château underwent a different construction development. In certain cases, over the course of the seventeenth century, the suites adjusted to older construction phases and the owners did not have enough financial resources or possibilities to completely reconstruct the existing building. Projects were carried out elsewhere with new arrangements of the interiors or with the construction of completely new structures. The second essential factor hampering research consists of more recent construction adaptations which could markedly impact the original arrangement of the paintings. An analysis of specific château structures, however, indicates a seeming link between painting decoration, the function of the residential space and the consequent interior arrangement.

The iconographic schemes of the main halls were characterized by more “narrative” lines over the course of the seventeenth century and more complicated allegorical programmes began to be created up to the end of the century. The above-mentioned narration, that is stories of an Ovidian or Homeric origin, was only suggested with the added symbolic and heraldic details making it apparent that these stories also contained an allegorical sub-text.

The two halls in the château in Nové Město nad Metují, which make up an epicentre for public representation, have rich décor. The decoration is placed in the same wing, alongside one another, this undoubtedly being a suitable design in light of the original Medieval layout of the building. The highest representation in these halls accents the iconographic program of several spheres linked with the owners: the alliance symbolism of the dynasty, the awarding of Walter Leslie with the order of the golden fleece and his successful career in the Habsburg military. The ideological background differs, however, between the two halls: the dining room, connected with one suite, celebrates the cyclical character of nature with Ovidian poetry while the main reception hall, which is connected to the second suite, makes reference to the deeds of renowned heroes in the form of stories from the Trojan War. The décor in Nové Město thus reflects the military successes of Walter Leslie and by this means demonstrates the legitimacy of his claims to newly acquired estates and social position. This is supported by evidence of the ancientness of his family linked up with the achievements of great men, mythical predecessors, displayed in stories from the Trojan War. The main hall with its stories from Homer

accents the military successes and glory of the Leslie family, while at the same time confirming the legitimacy of the rule of his family members and fully corresponding to the iconography recommended by decoration theoreticians for residential spaces.

A similar concept, with a much simpler iconographic concept, can be found in the main hall of the château in Štěkeň where the ceiling is decorated by the alliance coat-of-arms of the commissioner and supplemented on the walls with painted busts of emperors and renowned personages. The social status along with the glorifying of the dynasty was emphasized in the no longer extant décor of the main hall in Libochovice which Prince Gundakar of Dietrichstein had decorated, according to preserved records, with an allegorical scene involving the raising of the Dietrichsteins to a princely status.

The Baroque décor in Doudleby nad Orlicí was transferred to the Renaissance building structure with larger halls in the corners. It is extremely difficult to recognize the original placement of the rooms from the paintings and no inventory has survived which would assist in specifying the sequence in the seventeenth century. The surviving structure does make apparent, however, that the two most important halls adjoined the facade wing. The moral accent is emphasized in the first of these halls with a reference to the punishment of poor rule in a scene involving the suffering of King Lycaon. The theme of the feast of Peleus and Thetis, composed based on a print transcription of the scenery design by Ludovico Ottavio Burnacini for the opera by Marc'Antonio Cesti *Il pomo d'oro*, appears on the ceiling of the second hall. Apart from a reference to the glory of the Habsburgs, the representative dimension of the painting is enhanced by a depiction of Emperor Leopold I as the divine Jupiter. This is the only direct evidence, out of the analyzed château residences, celebrating the Emperor and the Habsburg dynasty.

Although the Habsburgs apologetic line only found its way into the Doudleby cycle, there is the possibility that a certain link with the Imperial court can also be seen in the painting décor of the main hall in Lnáře where the theme of the golden apples of the Hesperides is particularly prominent. The décor in the hall in Lnáře could also, however, have been a simple reaction to the dynastic tradition of the commissioners, with an epithalamic sub-text linked with the marriage of Count Tomáš Zacheus Černín of Chudenice with Zuzana Renata Bořitová of Martinice.

The public spaces of the large halls move into the first rooms of the suite, the ante-rooms and the reception halls. It would be hasty to speak of standardized or distinctive iconography in these residential parts, although certain examples would seem to indicate that the representation note of the main halls also linked up with the public spaces of the suite. The bedroom spaces, whose decorative iconographic programs were often clearly linked with the function of the rooms, specifically belonged to the private spheres of the suite. Amorous paintings full of nudity and scenes encouraging passion were highly encouraged for the decoration of bedrooms. The second, equally

popular iconographic group of bedroom paintings was related to sleep and the daily cycle. A brilliant example of this kind of iconography from the seventeenth century is once again located in the château in Nové Město nad Metují where Somnus, the god of sleep, binding up the five senses, is depicted in the final room of the suite.

Additional points where the iconography of the daily cycle can be seen are in sala terrenas, garden pavilions or casinos where numerous examples of mythological décor can be found in Bohemian and Moravian residences of the seventeenth century. The selection of the given iconography fully corresponds with the recommendations of decorum theories.

Another factor which could have contributed to the ideological program of the painting décor was the gender distribution of the particular suites. These particular layers and elements, however, usually mingled with one another and it therefore difficult or even impossible to uncover differences between the feminine and masculine program. A certain amount of gender specification can only be deduced in several cases out of the collection of fifteen château residences and this only on a hypothetical level due to the absence of relevant sources.

One could find dozens of more interpretations pertinent for each mythological story which could be made use of in the décor of the aristocratic seats. The demonstrated paths and interpretation possibilities for these decorations should hopefully provide sufficient space in the future for wider research interest concerning Bohemian and Moravian painting of the seventeenth century, this having been largely outside the focus of the specialized public up until now.

Translated by David Livingstone

OBRAZ / KOMUNIKACE / JEDNÁNÍ

Ve společenství bohů a hrdinů /

*Mýty antického světa v české a moravské
nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel
v letech 1650–1690*

Radka Nokkala Miltová

Pro Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů
ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání
vydalo NLN, s. r. o., Dykova 15, Praha 10,
v roce 2016

Vydání první

Jazyková a odborná redakce Marcela Drahošová
Redakce poznámek a korektura sazby Jan Dvořák

Na obálce použít detail nástropní malby
v hlavním sále zámku ve Lnářích

Na frontispisu použít detail nástropní malby
v malém sále zámku v Novém Městě nad Metují

Knihu graficky upravil Jan Kubeš
Technická redakce Šárka Křiváková
Sazba písmem Minion Pro Marie Tvrdá
Reprodukce Jan Skružný
Tisk xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Doporučená cena včetně DPH ??? Kč

ISBN 978-80-7422-510-9