GIACOMO TENCALLA A NÁSTĚNNÁ MALBA V ČESKÝCH ZEMÍCH 17. STOLETÍ

Martin Mádl – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

Poznání českého nástěnného malířství 17. století se musí vyrovnávat s nedostatkem dochovaného materiálu, ale někdy také s materiálem dosud nedostatečně zpracovaným. V přehledech dějin raně barokního umění v Čechách se otevírá zhruba sedmdesátiletá césura, vymezená vznikem nástěnných maleb v pražské rezidenci Albrechta z Valdštejna z dvacátých let 17. století a výzdobou šternberské vily Trója v Bubenči z přelomu osmdesátých a devadesátých let, která stojí na počátku již rozvinutých a také lépe poznaných malířských aktivit. Tuto mezeru vyplňuje období kulturní stagnace v důsledku třicetileté války a na ně navazující umělecky méně náročná tvorba Fabiána Václava Harovníka (1635–1683, Praha-Staré Město), jednoho z mála specialistů na nástěnnou malbu ve třetí čtvrtině 17. století.[1] Harovníkovo nevýrazné nadání jakoby neslo odpovědnost za celkově nízkou úroveň nástěnného malířství v Čechách v době, kdy evidentní talent jeho současníka Škréty pomáhal udržovat na evropské úrovni domácí produkci alespoň v oblasti klasické olejomalby. Nápadnou zůstává skutečnost, že hlavními Harovníkovými objednavateli byli představitelé významných knížecích a hraběcích rodů, a jeho práce patřily k nejreprezentativnějším zakázkám své doby.

Na pozadí lokálně zaměřených přehledů českého umění se tato situace může jevit jako domácí specifikum. Ve skutečnosti se však nevymyká poměrům ve střední Evropě. Dramatické politické, ekonomické a duchovní proměny ve společnosti, které byly akcelerovány třicetiletou válkou a následnou konsolidací, přivedly v 17. století ke strmému společenskému vzestupu řadu šlechtických rodů a navrátily nebo znovu upevnily prestiž církevních prelátů. S tím souvisela potřeba okázalé společenské reprezentace, která se promítala do výstavby nových a do nákladných přestaveb starých rezidencí, klášterů a kostelů. V souvislosti s tím se rozvíjelo monumentální malířství, které přispívalo k výtvarnému dotvoření vnitřních prostor nových architektonických celků a sloužilo k hlásání určitých kulturně polických programů. Řada městských a venkovských sídel na území habsburského soustátí byla vybavena rozsáhlými obrazovými cykly. Ty měly na základě více či méně originálních konceptů a prostřednictvím konvenčních historických, náboženský, mytologických, alegorických, symbolických či emblematických motivů vyjadřovat význam a společenské postavení objednavatele a jeho rodu, jeho vztah k panovníkovi, ke katolické víře, k vědění a umění atd.

Úroveň formálního zpracování těchto konceptů však byla po dlouhou dobu obecně velmi nízká, a to nikoli jen v českých zemích, ale také v sousedním Rakousku a jižním Německu.[2] Jako problematická se jeví už samotná technická stránka výzdoby. Kvůli neznalosti či nedostatečnému zvládnutí freskové techniky vznikaly často malby provedené přímo na omítku temperami či olejem, tedy malby leckdy méně stálé a přitom reflexivní, v málo osvětlených interiérech působící potemněle a těžkopádně. Jako příklad lze uvést výzdobu knížecího zámku Eggenberg u Štýrského Hradce, ve kterém se nachází jeden z nejrozsáhlejších malířských cyklů ze druhé poloviny 17. století. Z větší části jej provedli nevýrazní malíři Johann Melchior Otto z Freiburgu, Andreas Räblmayr, příslušníci rodiny

Kasparů z Grazu a řezenský malíř Georg Abraham Peuchl mezi léty 1666– 1673. Umělecká úroveň těchto maleb je přes jejich neobyčejné námětové bohatství nevysoká.[3]

Na pozadí této situace, charakteristické nedostatkem schopných malířů-freskařů v celé střední Evropě, je možné porozumět výsadnímu postavení malíře Carpofora Tencally (1623–1685, Bissone). Ten byl již ve své době vysoce hodnocen jako obnovitel umění freskové malby na sever od Alp. Na rozdíl od ostatní středoevropské produkce byly fresky Carpofora Tencally provedeny bravurní technikou a v některých případech si jejich barvy, pokud nedošlo k jejich vnějšímu poškození, zachovaly svou původní svěžest. Ikonografie i eklektické kompozice Tencallových obrazů vycházejí z grafických předloh, které autor dokázal vhodně koloristicky pojednat a přizpůsobit je konkrétnímu prostoru, do kterého malby umísťoval. Tencallovo freskařské dílo je v úhrnu kvalitativně vyrovnané a obsahuje některé zajímavé kompoziční experimenty, např. s iluzivními zkratkami či s uplatněním monumentálních figur. Některé jeho malby směřují od popisného narativismu k monumentálnímu uchopení a otevření prostoru a k celoplošnému malířskému pojednání kleneb a stropů, které ve středoevropském malířství převládlo teprve kolem roku 1700.

Malby připisované Carpoforu Tencallovi v Čechách

Carpoforo Tencalla vyšel z lombardského prostředí a podle tradice se školil v Miláně, Bergamu a Veroně. Jeho tvorba se neomezovala pouze na nástěnné malířství, nýbrž zahrnovala i oltářní a závěsné obrazy a předlohy ke grafickým listům. Nástěnné malby, které vznikly na území několika států, však představují Tencallův nejpodstatnější přínos středoevropskému malířství a stojí také v popředí zájmu této studie.[4]

Na přímý vztah dvou malířských souborů vzniklých na českém území k dílu Carpofora Tencally upozornila poprvé Milada Lejsková-Matyášová roku 1967 v článku, věnovaném ikonografii báje o zlatých jablcích Hesperidek. Uvedla v něm malby v zámcích Lnáře a Trója, připomněla souvislost jejich námětu s Ferrariho prací *Hesperides sive malorum aureorum cultu et usu libri quatuor* (Řím 1646) a poukázala na jejich podobnost se scénami ve štýrském zámku Trautenfels. U těchto maleb předpokládala společnou grafickou předlohu, avšak o možném Tencallově autorství v případě českých prací neuvažovala.[5]

Podnět k dalším úvahám o Tencallově působení v Čechách přinesla až habilitační práce Petra Fidlera, věnovaná architektuře vídeňského dvorského okruhu 17. století. Fidler v ní upozornil na výraznou (architektonickou) podobnost saly terreny v zámku Libochovice se salou terrenou v Petronellu. Zároveň poukázal na příbuznost maleb v zámeckých sálech s pracemi Carpofora Tencally.[6] Fidlerovo spíše opatrné konstatování pak bylo opakovaně používáno jako jeden z argumentů pro Tencallovo působení v českých zemích.[7]

Ingeborg Schemper-Sparholz později spojila se jménem Carpofora Tencally malby na námět báje o Hesperidkách, které zdobí jeden z přízemních sálů šternberského zámku Trója. Ukázala přitom na motivickou i formální podobnost mezi těmito malbami a výzdobou štýrského zámku Trautenfels.

Autorka předpokládá, že malby vznikly nejpozději v letní sezóně roku 1684 (v následujícím roce malíř zemřel v rodném Bissone). Připouští také možnost, že práci po Tencallově úmrtí dokončil podle původních návrhů některý jeho spolupracovník. Připomíná Antonia Galliardiho, malíře z italské komunity na pražském Novém Městě, kterého Carpoforo přijal na přání Erenberta II. Schreyvogela, opata benediktinského kláštera v Kremsmünsteru, do učení v době svého působení v Pasově.[8]

Předpoklad o autorství Carpofora Tencally u maleb v Trója a o jeho osobním působení na českém území, jakož i o Galliardiho činnosti v Čechách byly mezi historiky umění přijaty bez větších rozpaků.[9] Další úvahy o Tencallově činnosti v Čechách rozvedl v nedávno vydaném tencallovském katalogu Giorgio Mollisi.[10] Soudí, že Carpoforo mohl buď již na konci sedmdesátých let 17. století nebo v letech 1680–1681 pracovat na výzdobě sálu v přízemí zámku Trója a provést malbu na motivy báje o zlatých jablkách Hesperidek. Mollisi si přitom všímá nižší kvality malby ve srovnání s jinými Tencallovými díly. Tuto kvalitativní nesrovnalost vysvětluje účastí Tencallova žáka Galliardiho a pozdějším zásahem restaurátorů.[11] Dále připomíná výzdobu dietrichsteinského zámku v Libochovicích, jehož přestavbu vedenou ticinským architektem Antoniem Portou klade do let 1683–1690. Uvádí starší názor, že malby v sálech provedl Francesco Marchetti. S odvoláním na sdělení Petra Fidlera však upozorňuje, že některé z libochovických maleb pocházejí zřejmě z ruky Carpofora Tencally. Mollisi zde rozpoznává kompoziční schémata bissonského malíře, avšak fyziognomické rysy postav shledává rozdílnými v důsledku pozdějších restaurátorských zásahů. Tencallovo autorství přitom považuje za téměř jisté u maleb putti v sale terreně. Malby v některých sálech mu naopak připadají poněkud odlišné od Tencallova stylu, přestože i ony opakují schémata Tencallových prací na zámku Trautenfels.[12] V souvislosti s malbami v Libochovicích Mollisi připomíná také jméno Antonia Galliardiho, kterému pak připisuje autorství maleb v jihočeském zámku Lnáře. Všímá si přitom, že zdejší kompozice zúročují starší Tencallovy invence.[13]

Lze samozřejmě souhlasit s tím, že malby v Tróji, Libochovicích a Lnářích vykazují zcela evidentní motivickou a kompoziční souvislost s pracemi Carpofora Tencally. Tencallovské soubory maleb v Tróji, Libochovicích a Lnářích se pokusíme znovu připomenout a navíc k nim přiřadit ještě další práce: výzdobu pavilonu v kroměřížské Květné zahradě, nedochované malby v zámku Červená Lhota, přemalované scény v porciunkulové kapli jindřichohradeckého kostela sv. Kateřiny a zejména dosud chybně připisované soubory maleb na zámcích v Roudnici nad Labem a v Milešově. Domníváme se přitom, že ani jeden z těchto malířských cyklů není autentickým dílem Carpoforovým a Galliardiho účast na jejich realizaci rovněž vylučujeme. Všechny tyto cykly, jak se pokusíme ukázat, jsou podle našeho názoru dílem Giacoma Tencally, Carpoforova příbuzného a patrně také jeho žáka a spolupracovníka, který byl s tvorbou slavného malíře osobně velmi dobře obeznámen a snažil se ji co nejvěrněji napodobit.

Práce pro hraběte Buquoye ve Vídni

První doklad Giacomovy samostatné umělecké činnosti nacházíme v dopise psaném ve Vídni 7. srpna 1672 a adresovaném olomouckému biskupu Karla II. z Liechtensteina-Castelcorna. V něm „Giacomo Tencalla pittore" (tedy nikoli Carpoforo) potvrzuje biskupovi, že obdržel jeho příkaz prostřednictvím štukatéra Carla Borsy. Zároveň se omlouvá za to, že se na Moravu dosud nemohl dostavit, neboť byl vázán zakázkou na výzdobu pokojů hraběte Buquoye. Hrabě Buquoy po něm žádal ještě další práce, avšak ty malíř odmítl, neboť se cítil vázán biskupovým příkazem.[14]

Z dopisu nevyplývá, o kterého z hrabat Buquoyů se jedná. Je však možné, že byl míněn Ferdinand Karel Buquoy (1634–1685). Ten byl zetěm Ernesta III. hraběte Abensberg-Traun, který v šedesátých letech zaměstnával při výzdobě svého vídeňského paláce a zámku Petronell Carpofora Tencallu.[15] O samotných malbách Giacoma Tencally ve Vídni však není známo nic bližšího.

Pavilon v kroměřížské Květné zahradě

Zmíněný dopis Giacoma Tencally knížeti Liechtensteinu-Castelcornovi z roku 1672 paradoxně v minulosti sloužil jako jeden z dokladů Carpoforovy činnosti ve službách olomouckého biskupa.[16] Carpoforo Tencalla na Moravě nepochybně působil. Jeho kontakty s knížetem Liechtensteinem-Castelcornem dokládá několik dopisů z biskupského archívu.[17] Na jejich základě mu bylo autorství maleb v rotundě kroměřížské Květné zahrady a dalších prací pro olomoucké biskupství připisováno téměř bezvýhradně.[18] Jejich obsah – jak bylo nedávno připomenuto – však většinou nevypovídá o konkrétních zakázkách, které měl Carpoforo v biskupských službách získat.[19] Jeho autentickým dílem jsou signované malby ve verdenberském zámku v Náměšti nad Oslavou. Pro knížete Karla II. z Liechtensteinu-Castelcorna s největší pravděpodobností provedl malbu na stropě velkého sálu, tzv. horní jídelny, v olomouckém biskupském paláci. Podle Cerroniho zprávy zde roku 1674 namaloval Apollóna korunujícího génia Umění (k této malbě, která mohla být replikou Korunování Harmonilla z Trautenfelsu, se pravděpodobně vztahuje kresba ze soukromé vídeňské sbírky), Múzy ve shromáždění národů, alegorie čtrnácti italských provincí (zřejmě podle Ripovy *Iconologie*) a osmnáct géniů s květinami. Jiné Carpoforovy malby se měly nacházet v tzv. dolní jídelně (malby zanikly při požáru paláce v roce 1752).[20] Z původní Tencallovy výzdoby biskupského paláce se dochovaly pouze poškozené, zčásti přemalované a dosud jen málo známé alegorické malby s motivy putti na stropě jedné z menších místností ve druhém patře.[21] Vedle uvedených prací se s Carpoforovou činností pro knížete Liechtensteina-Castelcorna dosud spojovaly nedochované malby na zámku Mírově a pozdějšími úpravami poškozené malby v pavilonu Květné zahrady v Kroměříži.

Květná zahrada v Kroměříži vznikala za biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelcorna západně od centra města v letech 1666–1675 podle návrhu Filiberta Luccheseho (1606, Melide – 1666, Vídeň), doplněného architektem Giovannim Pietrem Tencallou (1629–1702, Bissone), který vedl vlastní realizaci. Dominantu rafinovaného zahradního souboru tvoří osmiboký pavilon, navržený architektem

Tencallou a štukami vyzdobený Quiricem Castellim. Malby s ovidiovskými motivy v polích vymezených štukovou výzdobou jsou s odvoláním na písemné prameny připisovány Carpoforu Tencallovi. Přesný doklad o zahájení malířských prací v pavilonu a o jejich autorství přitom není k dispozici. S ohledem na dokončení štukové výzdoby však lze předpokládat, že tyto práce byly zahájeny v roce 1673, zatímco rok 1675 bývá považován za dobu, kdy byly práce na výzdobě pavilonu ukončeny.[22]

Velká část maleb v kroměřížské rotundě byla výrazně přemalována či dokonce nově namalována na počátku 20. století. Tím byla také doposud vysvětlována jejich evidentně nižší umělecká úroveň, kterou se tyto práce odlišují od autentických děl Carpoforových. Rozsáhlé přemalby a malby zcela nové byly restaurátorským průzkumem prokázány v řadě polí nižších bočních prostor a jsou zřejmé i z fotografické dokumentace. Ve vysoké a proto těžko dostupné kupoli byl průzkum proveden pouze velmi omezeným počtem sond. Výsledky tohoto průzkumu jakož i detailní digitální fotografické záznamy připouštějí, že alespoň část maleb v kupoli přes výrazné mladší úpravy vypovídá o původním charakteru barokní výzdoby.[23]

Jako doklad autorství Carpofora Tencally u maleb v pavilonu Květné zahrady bývá uváděn italský dopis ze 14. října 1675, v němž štukatér Quirico Castelli informuje olomouckého biskupa o své korespondenci s Tencallou. Tencalla prosí o odklad příjezdu na konec jara (příštího roku), neboť je stále na cestách a nemá čas ani den. Chtěl by ještě do Itálie, potom by se vrátil a přijal příkazy Jeho Výsosti.[24] Ve skutečnosti tento dopis žádné konkrétní informace o pavilonu ani o jeho výzdobě nepřináší. „S[igno]re Tencalla" je v něm navíc uveden pouze příjmením, a není tedy úplně jasné, o kterého příslušníka této rodiny se jedná (patrně je však míněn Carpoforo).

Se jménem malíře Giacoma Tencally, který se olomouckému biskupu ohlásil výše zmiňovaným dopisem z roku 1672, žádné konkrétní realizace na Moravě dosud spojovány nebyly. Právě v případě většího množství maleb v pavilonu Květné zahrady v Kroměříži je však o jeho autorství nutné uvažovat. Ze srovnání s malbami, které Giacomo provedl na území Čech (o nich níže v textu), vyplývá, že je tento malíř velmi pravděpodobně autorem maleb s poměrně hřmotnými postavami v kupoli rotundy a v přízemních místnostech po obvodu stavby. Naproti tomu lze uvažovat o tom, že Carpoforo sám provedl alespoň některá pole v radiálních chodbách, na nichž jsou štíhlejší postavy a některé jemnější detaily bližší jeho tvorbě. Právě tyto malby jsou však nejvíce postiženy přemalbami.

Úhrnem lze vyslovit domněnku, že Capoforo Tencalla zřejmě stál za celkovým rozvrhem maleb, jejichž program byl vytvořen v součinnosti s objednavatelem, a sám také provedl některé malířské práce. Dále lze předpokládat, že Giacomo Tencalla byl k této zakázce povolán z Vídně, kde do té doby pracoval, kvůli Carpoforově velké vytíženosti. Byl to pravděpodobně právě on, kdo větší část maleb v rotundě podle Carpoforových předloh realizoval.

Malby v kostele Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku u Olomouce

Je možné, že se Giacomo Tencalla na Moravě uplatnil i při jiných zakázkách. Na vyúčtování, vydaném 31. prosince 1673 mírovským hejtmanem Kristiánem Pruským, kde je zmíněna výplata 40 zl. štukatéru

Domenicovi (patrně Gaggiovi) a 200 zl. „vlašskému malíři Dencallovi", je umělec uveden pouze příjmením. Není tedy opět zřejmé, o kterého z Tencallů se jedná.[25]

S „Italem Jacobem... člověkem mladým" (Ital[us] quidam Jacob[us]... / homo Juvenis] se pak setkáváme v dobovém popisu premonstrátského proboštství na Svatém Kopečku u Olomouce od hradišťského konventuála Ambrosia Maldera v souvislosti s výzdobou presbytáře a lodi kostela Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku u Olomouce. Ta vznikala kolem poloviny sedmdesátých let 17. století a umělce na ni – jak z Malderovy zprávy rovněž vyplývá – poskytl kníže Liechtenstein. „Jacobus" měl ve štukem ohraničených polích na klenbě presbytáře namalovat podle konceptu augustiniánského kanovníka Martina Lublinského symboly Mariánské litanie, zatímco Němec Johann Steger vyzdobil o něco později kupoli.[26] Později značně poškozené a přemalované malby ztratily svůj původní charakter, s výjimkou pole s motivem dětských postav, skrytého za oltářním nástavcem, a některá menší pole s motivem andílků s mariánskými symboly ve východní části presbytáře, která přemalbám unikla.[27] Tencallovský ráz má také základní kompoziční rozvrh maleb a střídání barevných a chiaroschurových polí.

Giacomo Tencalla a Humprecht Jan Černín z Chudenic – zámek Lnáře

Patrně brzy po polovině sedmdesátých let 17. století odešel Giacomo Tencalla do Čech. Jeho příchod sem souvisel s působením jeho souseda z Bissone a zřejmě také příbuzného, architekta Francesca Carattiho (1610/1615, Bissone – 1677, Praha?). Caratti tehdy působil ve službách Humprechta Jana Černína z Chudenic (1628–1682), pro kterého stavěl na Hradčanech kolosální palác. Když jej na konci ledna 1677 zastihla smrt, Giacomo Tencalla a stavitel Giovanni Domenico Orsi se stali poručníky jeho pozůstalých dcer, za které 1. února převzali z černínské kanceláře nevyplacený honorář ve výši 20. zl.[28]

Přibližně ve stejné době nechal hrabě Černín upravovat starší zámek v jihočeských Lnářích, který získal v roce 1675 od dědiček Alexe Ferdinanda Vratislava z Mitrovic.[29] Asi od roku 1677 vedl stavbu Giovanni Battista Maderna, Carattiho učedník a možná jeho synovec. Tehdy byl upravován také hlavní sál zámku. Stavební úpravy pokračovaly i v 80. letech 17. století. [30]

K umělecky nejpozoruhodnějším částem interiéru patří výzdoba velkého sálu. Tvoří ji velice kvalitní ornamentální a figurální štuky a malby s náměty z báje o Hesperidkách. Ve středním, poměrně velkém obdélném poli je vyobrazeno shromáždění Olympanů, v jehož středu Kybelé předává Jupiterovi a Junoně svatební dar v podobě stromu se zlatými jablky (střední část kompozice je převzata z Tencallovy malby téhož námětu na zámku Trautenfels a objevují se tu také motivy z Eisenstadtu). V šesti výškových obdélných polích po obvodu fabionu jsou vyobrazeny další scény z báje o Hesperidkách. Ve dvanácti medailonech v lunetových výsečích jsou malovány grisailleové motivy putti, držícími astrální znamení.[31]

V dalších sálech jsou vyobrazeny alegorie Obezřetnosti, Únos Proserpiny (malba je kompozičně příbuzná výjevu téhož námětu v pavilonu Květné zahrady v Kroměříži[32] a v Libochovicích),

torzálně dochovaný výjev s Apollónem a Korónidou (blízká Tencallově malbě téhož námětu v hlavním sále zámku Trautenfels[33]) a transferovaná malba s motivem Aurory (navazující na Tencallovu malby téhož námětu v Palazzo Terzi v Bergamu a na zámku v Trautenfelsu[34]). Malířská výzdoba sálu a pokojů vznikla patrně spolu s úpravou hlavního sálu. Velmi pravděpodobně se jedná o práce Giacoma Tencally, čemuž nasvědčuje jejich malířský charakter.[35]

Slavatovský zámek Červená Lhota

Je možné, že to byl Humprecht Jan Černín, který Tencallu doporučil Slavatům, s nimiž byl v úzkých kontaktech a kterým byl vzorem při budování jejich obrazárny. Ve slavatovských službách se s Giacomem Tencallou setkáváme k roku 1678, v souvislosti s výzdobou zámku Červená Lhota a Porciunkulové kaple v Jindřichově Hradci.

Renesanční zámek ve Lhotě vznikl na základech středověké tvrze kolem poloviny 16. století a následně byl upravován kolem roku 1600. V roce 1639 jej získal hrabě Vilém Slavata z Chlumu a Košumperka, který jej rovněž nechal přestavovat.[36] V roce 1671, za Vilémova vnuka Jana Jáchyma Slavaty, sem byl od hraběte Černína vyžádán Francesco Caratti. V prvním patře zámku byl zřízen velký sál, ve kterém roku 1675 pracoval štukatér Innocenzo Cometa (zemř. 1681). Po něm zde v roce 1678 působil malíř Giovanni Giacomo Tencalla se dvěma tovaryši, kteří dostali zaplaceno 250 zl. Výzdobu sálu pak ještě v témže roce za 22 zl. vyzlatil hradecký panský malíř František Vavřinec Müller.[37]

Sál měl původně valenou klenbu s lunetovými výsečemi. Ta však z větší části zanikla při mladších úpravách, které zde probíhaly v 19. a 20. století. Zachovala se pouze část sálu, jehož klenba je členěna štukovými rámci, doplněnými putti a ovocnými festony. Malby – pokud se dochovaly – jsou překryty několika vrstvami světlého malířského nátěru.

Porciunkulová kaple při františkánském kostele sv. Kateřiny v Jindřichově Hradci

Středověký klášter františkánů s kostelem sv. Kateřiny došel úprav v době, kdy město patřilo Slavatům. V letech 1674–1675 zde byla zřízena kaple Porciunkuly. Je možné, že právě k její malířské výzdobě se vztahuje účet Giovanniho Giacoma Tencally z roku 1678 „per opera di pittura" za 300 zl. (Tencalla zde pracoval s jedním pomocníkem).[38]

Malby v porciunkulové kapli vyplňuje celkem sedm nevelkých štukových polí. Představují výjevy ze života Panny Marie a Ježíše: Narození, Obětování P. Marie, Zvěstování, Navštívení, Uvedení Páně do chrámu, Zjevení P. Marie sv. Františku [?] a Nanebevzetí P. Marie. Všechny tyto malby jsou silně přemalovány, jejich původní malířský charakter není zřejmý a o Tencallově rukopise tudíž nevypovídají.

Lobkovický zámek v Roudnici nad Labem

Barokní zámek v Roudnici nad Labem začal být budován na místě starší, renesanční stavby po roce 1652 Václavem Eusebiem z Lobkovic, knížetem Zaháňským (1609–1677). Prvním architektem nového zámku, budovaného na místě starobylého sídla pražských biskupů a později pánů z Pernštejna, byl Francesco Caratti, který stavbu vedl v letech 1652–1656. Konečnou podobu dal zámku Antonio Porta (1631/1632 Manno u Lugana – 1702, Bayreuth), který převzal vedení stavby v roce 1668 a pokračoval budováním bočních křídel. V roce 1670 se Porta stal knížecím lobkovickým dvorním stavitelem. Vzhled zámku spoluurčilo rozhodnutí knížete o novém uspořádání a využití vnitřních prostor. Vypovídají o něm pokyny sestavené ve Vídni 23. srpna 1672, které objednavatel zaslal Portovi prostřednictvím svých zástupců. V těchto pokynech se po architektovi mimo jiné požaduje zbudování kaple, která měla být situována v prvním patře [v křídle] proti kapucínskému klášteru a přístupna schodištěm napravo od vstupu. Měla mít výšku přes dvě patra. Bylo požadováno, aby její strop byl opatřen bílými štuky, jejichž náčrt měl být zaslán předem. Velký sál v levém křídle, proti městu, bylo třeba uzavřít rákosovým stropem, zdobeným štuky. Jejich náčrt měl být rovněž napřed zaslán ke schválení. Bylo také požadováno, aby velké pokoje v patře byly vyzdobeny štuky a „kvadraturami", menší pokoje pouze „kvadraturami", s co nejmenší námahou a náklady.[39] Hrubá stavba zámku byla dokončena asi v roce 1674, ale v úpravách se pokračovalo ještě během následujících let, i po smrti Václava Eusebia z Lobkovic roku 1677, za jeho syna a nástupce Ferdinanda Augusta Leopolda (1655–1715). V roce 1680 přerušil stavbu požár. Zámek byl dokončen teprve v roce 1684.[40]

Nejnáročnější část malířské výzdoby se dochovala v zámecké kapli, původně situované do jihovýchodního nároží zámku a prostupující jeho dvěma patry. Strop s fabiony a stěny kaple jsou členěny plasticky výrazně modelovanou štukovou výzdobou, která tvoří rámce malbám. Její součástí jsou také velké figury andělů. Na stropě se nacházejí dvě poměrně rozměrná pole. Malba v prvním z nich představuje Zvěstování Paně Marii doplněné textem Ave Maria. Vyobrazení ve druhém poli ilustruje modlitbu Pater Noster. Další strofy obou motliteb jsou rozvedeny ilustracemi v osmi polích po obvodu fabionu. Na stropě se ještě nacházejí dvě menší pole s motivy andílků s liturgickým náčiním, v rozích fabionu pak grisailleové malby, které představují anděly s hudebními nástroji. Na stěnách kaple jsou vyobrazeni čtyři evangelisté a motivy andílků.[41]

Štuky a poškozené malby, které představují jen část původní malířské výzdoby, se dochovaly také v některých sálech prvního patra. Na stropě tří sálů v prvním patře se v menších polích nacházejí značně poškozené malby na motivy báje o Hesperidkách.[42]

Malby v Roudnickém zámku byly doposud připisovány malíři Francescu Marchettimu (1641–1698). Tento názor se opíral o starší zprávu Johanna Gottfrieda Dlabacže, který viděl v roce 1791 malby v Lobkovickém paláci na Pražském hradě a připsal je Marchettimu.[43] Zde se však téměř jistě jedná o Dlabačžův omyl, neboť malby v pražském paláci pro Václava Eusebia z Lobkovic provedl již v letech 1664–1668 Fabián Václav Harovník.[44] Jako další důvod pro připsání roudnických maleb Marchettimu byl uváděn oltářní obraz Narození Páně v zámecké kapli, dnes bohužel nezvěstný, který byl na zadní straně označen Marchettiho jménem.[45] K připsání roudnických maleb Marchettimu se

s větší či menší jistotou přiklonili i další historikové umění, kteří se výzdoby roudnického zámku dotkli.[46]

Připsání roudnických maleb Marchettimu se zdá být nesprávné. Hovoří proti němu samotné srovnání maleb v Roudnici s Marchettiho autentickými, signovanými pracemi v prvním patře zámku Trója. Roudnické výjevy jsou motivicky i formálně naopak velmi blízké zde uváděnému tencallovskému souboru. U několika roudnických maleb lze rozpoznat přímé vazby k dílům Carpofora Tencally. Zvěstování Panně Marii v kapli navazuje na vyobrazení téhož námětu v kapli zámku Trautenfels a zejména v kapli zámku Ennsegg. Motivy evangelistů připomenou malby na klenbě klášterního kostela v Lambachu. Výjevy z báje o Hesperidkách se váží k nástěnným obrazům se stejnými náměty v Eisenstadtu a Trautenfelsu. Také další uvedené malby v roudnickém zámku jsou kompozicí a typikou postav blízké Carpoforovým dílům, ačkoli žádná z nich nedosahuje jeho kvalit. Roudnické práce vznikly bezpochyby po vydání Lobkovicových instrukcí v roce 1672, spíše však až někdy na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 17. století. Vznik celého tohoto soboru tedy navíc přesahuje časový rámec, v němž Marchetti působil na českém území.

Zámek Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic v Milešově

Zámek v Milešově byl budován na místě staršího hradu Kaplířů ze Sulevic v šedesátých a osmdesátých letech 17. století. Ve výzdobě interiérů se pak pokračovalo i v letech následujících. Stavebníkem zámku byl císařský vojevůdce Kašpar Zdeněk hrabě Kaplíř ze Sulevic (1611–1686), člen vídeňské válečné rady a od roku 1683 polní maršál. Stavba vznikala podle projektu a pod vedením Antonia Porty.[47]

V řadě sálů zámku se dochovala štuková výzdoba. V četných štukových rámcích se patrně nacházely také malby, dnes zabílené či zcela odstraněné. Původní malířská výzdoba se zachovala pouze ve třech sálech ve druhém patře horního zámku, který vznikl přestavbou středověkého sídla, a v kapli. Na stropech dvou menších místností se nacházejí malby s alegorií Fortitudo (Síly) a Justitia (Spravedlnosti). Na stropě větší místnosti se nachází obraz jízdní bitvy u mostu,[48] v alkovně při tomto sálu pak malba s motivem amoretů se zbraněmi.

Kaple se nalézá v dolní, nové zámecké budově, v přízemí nalevo od hlavního vstupu. Její bohatá štuková výzdoba s páskovými ornamenty vznikla teprve ve dvacátých letech 18. století. Při této úpravě však byly zachovány původní malby, které jsou nepochybně dílem téhož autora, který vyzdobil sály. Jedná se o dvě oválná pole na stropě s kompozičně nenáročnými malbami, které představují Oslavu sv. Ducha, blíže oltáři pak Anděla Strážce.[49]

Všechny zmíněné malby, dochované v interiéru milešovského zámku, jsou svým charakterem vzdáleně příbuzné pracím Carpofora Tencally. Ani ony však nedosahují úrovně jeho autentických děl. Malby v milešovském zámku vznikaly asi kolem poloviny 80. let 17. století. Vyplývá to ze zprávy, že v roce 1684 navštívili dva milešovští malíři Libochovice a poskytli zde konzultaci ve věci výzdoby kaple (k tomu viz níže).

Šternberská vila Trója v Bubenči

Zámek ve formě římské předměstské vily nechal stavět na svých pozemcích v Bubenči u Prahy Václav Vojtěch ze Šternberka (zemř. 1708). Stavební práce byly zahájeny roku 1678 a zprávy o nich pokračují i ve dvou následujících letech. Za autora architektonického návrhu je považován v Římě školený Burgunďan Jeann Baptist Mathey. V roce 1680 jsou v účtech uváděny také platby nejmenovanému staviteli z Roudnice, zřejmě Antoniu Portovi.

Interiéry zámku jsou opatřeny bohatou malířskou výzdobou. Malby v přízemních prostorách byly dokončeny před rokem 1688, kdy sem přibyl tridentský malíř Francesco Marchetti se svým synem Giovanni Francescem. Francesco pak v jednom ze svých dopisů podal zprávu, že se před ním výzdobě zámku podíleli „různé štětce Boloňanů, Miláňanů, Švýcarů, Flámů, Poláků a Němců".[50] Oba Marchettiové pak v letech 1689–1690 pracovali na výzdobě sálů a kaple v prvním patře zámku, dokud nebyli v létě roku 1690 propuštěni. Malířská výzdoba dvou předsíní a hlavního sálu v patře byla svěřena antverpskému malíři Abrahamu Godynovi, který je v zámku Trója doložen v letech 1690–1697 a který nejspíše již v 80. letech pracoval i v přízemí.[51]

Přízemní místnosti jsou zdobeny malbami různých námětů a značně odlišného charakteru. Jedná se o figurální malby a o malby poměrně náročných kvadratur. Klenba jednoho ze sálů v západní polovině severního křídla je zdobena kvalitní štukovou výzdobou,[52] která charakterem svých vegetabilních motivů do jisté míry připomíná práce ve Lnářích a Červené Lhotě. Ve štukových rámcích jsou umístěny výjevy z báje o Hesperidkách. Na středním poli klenby je vyobrazeno společenství Olympanů s Kybelé, která obdarovává Jupitera a Junonu stromkem se zlatými jablky. Další scény z báje se nacházejí ve čtyřech polích na fabionech. Kompozice maleb jsou odvozeny z výjevů vyobrazených Carpoforem Tencallou v zámku Trautenfels.[53] Malby rozhodně nedosahují kvality maleb Carpofora Tencally. Provedl je kolem roku 1687 Giacomo Tencalla, jak nepřímo dokládá jeho dopis, na který v následujícím článku upozorňuje Jana Zapletalová.[54]

Zámek Libochovice Gundakara z Dietrichsteina

Libochovické panství koupil Gundaker hrabě z Dietrichsteina (1623–1690) spolu se svou manželkou Alžbětou Konstancií z Questenberka od Václava Vojtěcha ze Šternberka v roce 1676. Gundaker, rytíř řádu Zlatého rouna a držitel několika dvorských hodností, pocházel z rakouské, hollenbursko-finkensteinské větve rodu Dietrichsteinů. Náležel k panskému stavu, v roce 1662 byl povýšen mezi říšská hrabata. Dne 15. dubna 1684 se stal říšským knížetem – titul mu byl udělen „ad personam".[55]

Starší renesanční, předchozími požáry z let 1624 a 1661 již poničený zámek v Libochovicích vyhořel znovu krátce poté, co Gundaker z Dietrichsteina získal panství. K radikální přestavbě zámku hrabě přistoupil v roce 1682. Stavbou byl pověřen architekt Antonio Porta.[56] Ve smlouvě s hrabětem z 13. prosince 1682 Porta přislíbil, že se pokusí stavbu dokončit během tří let.[57] Dále se zde uvádí, že štuková výzdoba „basso rilievo" v pokojích a sále bude provedena jako v Milešově. V roce 1684 byli

knížetem do Libochovic dvakrát povoláni dva milešovští malíři ke konzultaci, jak by měla být vymalována zdejší kaple. Úprava a výzdoba interiérů byla prováděna v následujících letech.[58]

Malby na stropech pokojů v prvním patře libochovického zámku mají mytologické a alegorické náměty.[59] Některé jsou volnými kopiemi či variantami realizací Carpofora Tencally, ale též obměnami děl české tencallovské skupiny. Soubor začíná malbou Jupitera a Diany v oblacích a malbou, jejíž motiv určila Radka Miltová jako Aeneovu apoteózu a našla pro ni předlohu v Baurově ilustraci Ovidiových *Metamorfóz.*[60] Malba s motivem dětí tančících za doprovodu dud, tamburíny, kastanět a trianglu variantou Carpoforovy malby v jednom z pokojů na zámku Trautenfels. Malba s motivem Plúta unášejícího Proserpinu se kompozičně váže na vyobrazení Neptuna s Amfitrité na klenbě pavilonu Květné zahrady v Kroměříži i k jedné z maleb ve Lnářích. Jiná malba představuje ovidiovský motiv Apolla a Koronidy. Jedná se o variantní zpracování téhož výjevu, který nacházíme ve výzdobě velkého sálu zámku Trautenfels – motiv umírající ženy s šípem v hrudi je citací této malby. [61]

Obdélná malba ve větším sále, patrně jídelně, představuje ctnosti Fortitudo (Sílu) s přilbicí a sloupem a Temperantii (Mírnost) s dvojicí puttů přelévajících vodu z nádob. Také tato malba se vztahuje k výzdobě štýrského trauttmansdorffského zámku, kde je však nalevo od Temperantie zobrazena Prudentia (Obezřetnost). Carpoforova Temperantia i Prudentia z Trautenfelsu jsou přitom replikou jeho starší malby ve vile Claudia v San Mamete di Valsolda.[62] Libochovická Temperantia je mírně obměněnou, výtvarně méně náročnou citací těchto prací. V libochovické verzi byl např. motiv jednorožce nahrazen koněm, k němuž přibyl amoret. Nezdobené nádoby v rukou amoretů na starších malbách Carpoforových zde nahradily motivy fajánsových nádob s modře malovanými ornamenty. Také drapérie je traktována rozdílně. Nezdá se přitom, že by ke změnám došlo až během mladší přemalby. V rozích stropu se nacházejí menší, diagonálně situovaná oválná pole s monochromními malbami v okrových tónech, což je rovněž uspořádání běžné v tvorbě Carpoforově. Menší pole představují čtveřici žen – ripovských personifikací Čtyř světadílů. Štuková výzdoba tohoto stropu obsahuje motivy knížecích korun a řádu Zlatého rouna, jehož rytířem se Gundaker z Dietrichsteina stal v roce 1672.[63]

Následující prostor zdobí obdélná malba s personifikací Spravedlnosti. Hlavní obraz opět doplňují čtyři monochromní malby, tentokrát s alegorickými motivy, které ukazují vždy dvojice puttů s příslušnými atributy, a s nápisovými páskami, jež jednotlivé motivy upřesňují. Dětské postavy jsou vyobrazeny na pozadí pilířů antických chrámů. Ke dvojici chlapců čtoucích při svíčce v otevřených knihách (jedna nese málo zřetelný nápis „Horatio[?]") je pak připojen nápis „STVDIO" (Studium). U jiné dvojice chlapců, s caduceem a vázou, je uveden nápis „SAPIENZA" (Moudrost). Obraz, kde chlapec drží dvojici hadů (Herkulova chrabrost?), druhý pak žezlo završené okem, které je atributem Modestie (Skromnosti) ale také Providentie (Prozřetelnosti), doplňuje nápis „DOMINIO" (Panství). Další dvojice má v rukou žezla, jeden z chlapců pak na hlavě knížecí čapku. V pozadí se nacházejí trofeje, koruny a mitry. Páska nese nápis „NOBILITA" (Šlechtictví). Tyto poslední malby a zejména motiv putti s knížecí korunou se vztahují ke zmíněnému objednavatelovu povýšení mezi říšská knížata v roce 1684 a k předpokladům tohoto nového důstojenství. Lze se tudíž domnívat, že libochovické malby byly koncipovány a realizovány teprve po tomto datu.

Poslední sál nese pole s motivem Obezřetnosti s palmovou ratoletí, která v oblacích hledí do zrcadla. Její nahotu odkrývají amorci, z nichž jeden nese přesýpací hodiny, jiný drží dva hady. Čtvero menší polí s monochromními malbami tentokrát představuje dvě dvojice protikladných ctností a neřestí, převzatých z Ripovy *Iconologie*. Jejich význam upět upřesňují nápisy: „ABONDANZA" (Hojnost), „CARESTIA" (Nedostatek), „RICHEZZA" (Bohatství) a „POVERTA" (Chudoba).

Nejnáročnější malířská výzdoba s motivem Povýšení Dietrichsteinů do knížecího rodu se nacházela v hlavním sále, podle plastiky Jana Brokofa nad krbem zvaném Saturnův.[64] Tyto malby byly již po polovině 19. století silně poškozeny. V roce 1875 zcela zanikly při snesení stropu. [65]

Nástěnné malby se nacházejí – jak bylo připomenuto v úvodu – také v sale terreně. Ta je zdobena rustikálními štuky v nízkém reliéfu z barvené hrubé pískové omítky a mozaiky z lastur. Štuky představují antické ruiny, které jsou doplněny bájnými zvířaty a heraldickými motivy. Na klenbách se štuková architektura iluzivně otvírá; v otvorech spatřujeme v oblacích putti, nesoucí květy. Architektura i zčásti výzdoba saly terreny se štukami v nízkém reliéfu, pokrytými mozaikou z lastur a doplněnými malbou jsou velmi blízké podobnému prostoru v zámku Petronell (od Giovanniho Castelliho, Donato Rübera a Carpofora Tencally). [66]

V souvislosti s vnitřní malířskou výzdobou libochovického zámku je zde uváděno více jmen, která se objevují v účtech a ve smlouvách. Ty s umělci a řemeslníky uzavíral Ernest Gottfried von Schützen z Leopoldsheimu (majitel cítolibského panství, svobodný pán a od roku 1688 hraběte), který byl v roce 1685 pověřen knížetem Dietriechsteinem, poutaným dvorskými povinnostmi ve Vídni, dozorem nad libochovickou stavbou.[67] Roku 1688 byla vyplacena malířům Giacomu Tencallovi a Giuseppe Muttonimu (Mundonemu), kteří na základě smlouvy s hrabětem Schützenem provedli v libochovickém zámku fresky v sálu, pokojích a místnostech v prvním patře, vysoká částka 1 850 zl.[68] Ve stejném roce uzavřel Schützen s oběma smlouvu o provedení „Musaiky", za což jim měl být vyplacen honorář ve výši 800 zl., k tomu vydány čtyři sudy piva v ceně 32 zl. (117 zl. 40 kr. bylo vyplaceno zedníkům a nádeníkům, kteří malířům pomáhali) a uhrazeny výdaje za materiál. Honorář ve stanovené výši a dalších 236 zl. 4 kr. 3 pen. obdrželi teprve v roce 1690.[69]

Ke zmíněné smlouvě na výzdobu „Musaiky" (slovem „Musaika" byl v libochovických účtech označován prostor saly terreny, nikoli jen její výzdoba) jsou připojeny vedle podpisů také pečetě se znaky a monogramy všech tří signatářů. U podpisu „E. G. V. Schützen" je otisk se znakem, ve kterém je napjatý luk se střelou, v klenotu střelec s lukem, po stranách monogram E. V. S. U jména „Gioseppe Muttone" je otisk s nepříliš zřetelným znakem, jehož horním poli vidíme orla, ve středním dva orly; dolní pole je routové; po stranách helmu monogram „G M". U podpisu „Jacomo Tencalla", který je písmem blízký signatuře na dopisu knížeti Liechtensteinovi, se nachází pečeť s otiskem znaku děleného břevnem; v horním poli jsou tři hvězdy, v dolním pak ryba; nad helmem monogram „I T" (tj. Iacobus Tencalla). V tomto posledním případě se jedná o rodový znak Tencallů, který používal také architekt Giovanni Pietro.[70]

Giacomo Tencalla s Giuseppem Muttonim byli evidentně oněmi dvěma výše zmíněnými malíři, povolanými v roce 1684 ke konzultaci, týkající se výzdoby kaple. Sami ji však nevymalovali – nejspíše proto, že byli plně vytíženi jinými pracemi.[71] V kapli a zámecké oratoři pracoval roku 1687 pražský

malíř Zikmund Crodell. Štuky provedl o rok dříve štukatér Santino Bussi, rodák z Bissone, stejně jako Tencallové.[72] Původní výzdoba kaple zanikla při úpravě v roce 1872.[73] V letech 1687–1688 pracoval v Libochovicích také štukatér „Dominicus", či „starý štukatér Domunick z Prahy."[74] Jedná se nejspíše o Domenica Gaggia (Gaggina), který je v sedmdesátých letech 17. století doložen na Moravě, kde prováděl štukovou pracoval jako štukatér na Svatém Kopečku a patrně i v Mírově. Také jeho rodina pochází z Bissone.[75]

Giacomo Tencalla, jeho spolupracovníci a prostředníci

Dochované cykly nástěnných maleb v Kroměříži, Lnářích, Roudnici nad Labem, Milešově, Tróji a Libochovicích spojuje závislost na vzorech, které vytvořil na různých místech střední Evropy Carpoforo Tencalla. Je třeba předpokládat, že autor zmíněných prací velmi dobře znal Carpoforovy malby v Lambachu, Trautenfelsu a Ennseggu a snad i v Petronellu a Eisenstadtu, a možná se na vzniku některých z nich nějakým způsobem, jako Tencallův žák či pomocník, podílel. Je možné, že měl k dispozici návrhy k těmto malbám, kopie těchto návrhů či alespoň vlastní náčrty těchto maleb. Není naopak pravděpodobné, že by souvislost s Carpoforovými malbami vznikla jen užitím stejných grafických předloh: vztah je zřejmý i v samotném malířském projevu. Carpoforovy i Giacomovy malby navíc nezřídka vykazují společné motivy, které v původní předloze, kterou použil Carpoforo, nenalezneme. Žádná z uvedených českých prací nedosahuje malířských kvalit – svěžesti barev, vyvážené kompozice, diferenciace tváří a lidských typů, lehkosti práce se štětcem atd., kterými se vykazují autentická díla Carpoforova.

Podíl Giacoma Tencally a Giuseppe Muttoniho na výzdobě uvedených zámků zatím nedokážeme přesně určit. Pravděpodobně to byl Carpoforův příbuzný Giacomo Tencalla, který zde působil jako vůdčí osobnost. Pracoval zřejmě s pomocníky, jak ukazují zprávy z Červené Lhoty a Jindřichova Hradce, s jejichž zásahy mohou souviset určité kvalitativní výkyvy. Ty však vnímáme spíše v důsledku značně rozdílného stavu dochování jednotlivých maleb.

Zdá se, že Giacomo Tencalla a Giueseppe Muttoni v Čechách pracovali v rámci volného uskupení umělců, krajanů z okolí Luganského jezera, z něhož část pocházela právě z Bissone. Do této skupiny patřili stavitelé, štukatéři a malíři, kteří se sešli již dříve na některých zakázkách v rakouských zemích a na Moravě.

Je pravděpodobné, že zakázky v českých zemích zprostředkovali Giacomu Tencallovi a dalším umělcům z oblasti Lugana architekti, kteří pracovali pro zdejší aristokraty. Zde je třeba uvažovat v prvé řadě o Giovannim Pietru Tencallovi, který zastával od roku 1666 funkci císařského dvorního architekta. Na Moravě působil mimo jiné ve službách u Karla II. z Liechtensteinu-Castelcorna a u olomouckých premonstrátů.[76] Dalším z nich byl nepochybně jiný rodák z Bissone a Giacomův příbuzný Francesco Caratti, činný ve službách Václava Eusebia z Lobkovic, Humprechta Jana Černína z Chudenic i Gundakera z Dietrichsteina.[77] Po jeho smrti pak vystupuje do popředí Antonio Porta, který byl v úzkém kontaktu jak s Giovannim Pietrem Tencallou a navázal na Carattiho aktivity.[78] Vedl

přestavbu v zámku Náměšť nad Oslavou, kde posléze pracoval Carpoforo Tencalla. Stavěl také zámek v Milešově, působil jako dvorní stavitel Lobkoviců, pro kterého stavěl zámky v Bílině a Roudnici, byl navrhovatelem přestavby dietrichsteinského zámku v Libochovicích a jeho alespoň dílčí účast je archivně doložena také u stavby šternberského zámku Trója.

Spolupráce mezi architekty, štukatéry a malíři se rozvíjela v návaznosti na jejich příbuzenské, kmotrovské a sousedskými vztahy, které se v malém Bissone utvářely po staletí. Příslušníci rodin Caratti, Tencalla, Bussi a Gaggio (ale také Maderna a Borromini), náleželi k farnosti sv. Carpofora. Nechávali zde křtít své děti, účastnili se křtů u sousedů, připojovali svá jména k závětem a dalším dokumentům, rokovali o obecních a farních záležitostech, financovali a vlastními silami prováděli údržbu, úpravy a přestavby kostela sv. Carpofora a oratoře sv. Rocha, kde si jednotlivé rodiny po celá staletí udržovaly patronát nad jednotlivými kaplemi.[79]

Konzervativní objednavatelé a Václav Vojtěch ze Šternberka

Uvedený vzorek maleb dovoluje lépe poznat objednavatelské aktivity několika významných českých a moravských aristokratů a pochopit jejich vztah k nástěnné malbě. Není bez zajímavosti, že mezi nimi nacházíme tak významné sběratele umění, jakými byl Karel II. z Liechtensteinu-Castelcorna, vládnoucí neobyčejnými finančními prostředky,[80] a Humprecht Jan Černín z Chudenic, který svůj zájem o umění prohloubil během své benátské ambasády.[81] Umělecké sbírky budovali také Slavatové (po Černínově vzoru),[82] Václav Vojtěch ze Šternberka, jehož aktivity v oblasti sběratelství jsou bohužel známy jen málo,[83] Václav Eusebius a Ferdinand August z Lobkovic, kteří zdědili rozsáhlou obrazárnou po svých předcích,[84] či Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic, který s Humprechtem Janem Černínem s uměním obchodoval.[85]

Sběratelství bylo jedním z obecně respektovaných způsobů, jakými aristokrat vyjadřoval své vynikající vlastnosti a nadřazené postavení, a zároveň bylo chápáno jako užitečná finanční investice. Naše povědomí o názorech mecenášů a sběratelů umění – často ovšem opřené o názor najatého profesionálního znalce – vychází z vlastních dochovaných nebo jinak podchycených sbírkových fondů, ale také např. ze znalosti instrukcí, které objednavatelé směřovaly k umělcům pověřeným objednávkou. Pokyny, které uděloval Humprecht Jan Černín benátským malířům, se týkaly volby syžetu, v případě objednávky nového díla i výběru způsobu provedení, např. určení počtu zobrazených figur, jejich pohlaví, stáří a vzhledu v případě figurální malby, volby atributů, barevné skladby apod.[86] Za doklad kvality uměleckého díla bylo vnímáno prokázané autorství renomovaného mistra. Tam, kde nebylo možné pořídit originální mistrovské dílo (z finančních důvodů, ale také kvůli nedostupnosti vytoužených originálů či při potřebě rychlého vybavení rezidence), se přikročilo k objednávce kopií. Ty nechával pořizovat i Karel II. z Liechtensteina-Castelcorna, jinak disponující značným jměním. Slavatové zaměstnávali kopistu Kristiána Schrödera, pozdějšího správce pražské císařské obrazárny.[87] Schröderovými kopiemi obrazů z pražské obrazárny později zaplnil svůj zámek v Libochovicích Gundaker z Dietrichsteina.[88]

Poznání vztahu aristokratů k uměleckým sbírkám, obecně lépe dokumentovaného, může napomoci také k pochopení jejich přístupu k objednávkám nástěnných maleb, přestože se jedná o odlišnou situaci – v případě nástěnných maleb se nejednalo o investici výhodnou z hlediska uložení finančních prostředků a v případě potřeby návratnou ziskem z prodeje. Záměrem aristokratů bylo budování honosných rezidencí s luxusními reprezentativními interiéry, jejichž další využívání směřovalo k upevnění společenské vážnosti – jednalo se tedy o investici s dlouhodobějším výhledem. Vzhled těchto interiérů se přizpůsoboval trendu, který se ve střední Evropě utvářel v šedesátých a sedmdesátých letech 17. století.

Uvedené malby Giacoma Tencally na území Čech jsou konformní jak z hlediska volby námětu, tak i z hlediska formálního. Ve třech případech se opakují náměty z báje o Hesperidkách, které se před tím uplatnily již v Eisenstadtu a Trautenfelsu. Je možné, že malby s těmito náměty původně tvořily součást neúplně dochované výzdoby také v dalších zámcích uvedené české skupiny. Většina dalších námětů (personifikace ctností, mytologické motivy atd.) má konvenční, spíše neosobní ráz. Pouze malby v Milešově (vojenské motivy) a Libochovicích (oslava knížecího důstojenství) ukazují na řešení poněkud aktuálnějšího programu, přestože ani ony nepřekračují rámec dobové konvence (avšak i zde je nutné brát v potaz torzální stav souborů).

Tím se také otevírá otázka, jakou měrou se na tvorbě konceptu výzdoby aktivně podíleli sami objednavatelé. Zdá se totiž, že v daných případech byl výběr námětů do jisté míry určen omezenou škálou motivů, které byl Giacomo Tencalla schopen realizovat. Lze se také tázat, zda se objednavatelé v Čechách snažili přiblížit konkrétním vzorům šlechtických rezidencí v habsburském soustátí. Bylo již připomenuto, že motiv svatby Jupitera a Junony, jimž Kybelé daruje strom se zlatými jablky, čerpá ze vzoru Carpoforovy malby ve štýrském Trautenfelsu. Zde byl tento motiv vysvětlován jako apoteóza manželského páru Siegmunda z Trauttmansdorfu a Cäcilie Renaty zu Dohna.[89] Není však příliš pravděpodobné, že by se čeští šlechtici snažili tématicky přiblížit právě trauttmansdorfskému, geograficky vzdálenému vzoru. Motiv Jupitera v barokním umění navíc obvykle evokoval postavu císaře.

Zde je nutné revokovat myšlenku Wernera Kitlitschky, publikovanou v roce 1970.[90] Je totiž třeba zvážit, zda vzorem maleb na motivy báje o Hesperidkách nebyla práce z císařského dvorského prostředí, s nímž ostatně byli všichni uvedení objednavatelé spjati. Zde je třeba připomenout, že v době uzavření sňatku císaře Leopolda I. se španělskou infantkou Markétou (1666), prováděl Carpoforo Tencalla na zakázku císařovny-vdovy Eleonory výzdobu pokojů v novém křídle Hofburgu (1665–1667). Podle Horatia (*Carmen* I/36) Hesper představoval Španělsko.[91] O charakteru této zakázky se nic bližšího neví. Je však potřeba uvažovat o možnosti, že se zde námět svatby Jupitera a Junó záhy uplatnil na oslavu sňatku císařského – postava bohyně Kybelé při manželském páru by pak mohla zpřítomňovat císařovnu-vdovu. Motiv zlatého jablka jako aluze na jablko říšské ostatně sehrál – i když v odlišném kontextu – významnou roli při slavnostech spjatých s touto událostí, v Cestiho svatební opeře *Il Pommo d'oro*.[92] Ostatní příklady tencallovských prací s námětem svatby Jupitera a Junó a s motivem Hesperidek – v Trautenfelsu, Eisenstadtu, Roudnici nad Labem, Tróji a Libochovicích – následují až po císařově svatbě a po Carpoforově působení v Hofburgu a je třeba zvážit, zda tyto

malby zaniklý dvorský příklad nereprodukují. Jedná se však jen o hypotézu, jejíž platnost zatím nebylo možné ověřit.

Při volbě umělce hrál zřejmě významnou roli dobrý zvuk jména Tencalla. Uznávaný Carpoforo však byl pro mnohé objednavatele nedostupný, neboť jej poutaly četné zakázky a jeho služby byly dosti drahé. Někteří objednavatelé se spokojili s poněkud méně náročnou malířskou výzdobou – po Tencallově odchodu z Trautenfelsu např. zadal Siegmund Friedrich z Trauttmansdrofu výzdobu dalších pokojů v zámku kolem roku 1673 málo známému Lorenzu Steegerovi.[93] Jiní hledali způsob, jak získat nápodobu nedosažitelných Carpoforových prací. Kremsmünsterský opat Erenbert vyslal do Pasova svého malíře Antonia Galliardiho, aby se u Carpofora Tencally vyškolil (viz dodatek). Na projev svého vděku prelát neváhal Carpoforovi věnovat pár jezdeckých koní.[94] Záhy po Carpoforově úmrtí, které znamenalo přerušení výzdoby dómu v Pasově, psal pasovský probošt Losenstein z Vídně, že v císařském městě nalezl umělce jménem Rauchmiller, který je v umění Tencallovi velmi blízký („in der Kunst fast gleicher"). Smlouvou uzavřenou 9. července 1685 se Rauchmiller zavázal provést v pasovské katedrále fresky formou shodné s oněmi provedenými Tencallou („auf maß und waiß, wie man es verlangen würdet, in frescho malen, und zwar solchergestalten, damit es dem andern durch den Herrn Tencala gemachten gemähl gleichformbig..."). [95] Vhodný Carpoforův nástupce byl hledán i po Rauchmillerově předčasné srmti. V lednu 1687 psal Losenstein z Vídně do Pasova, že práce Giovanniho Francesca Splendoreho, které znal z vídeňského servitského kostela, jsou přirozeným koloritem blízké Tencallovi („... natürliche colorito des Tencalla sel. eine ganze Gleichheit hat"). Ve smlouvě na další práce v Pasově byl Splendore nabádán, aby provedl fresky, které by byly stejné jako ty provedené Tencallovou rukou („... der Tencallischen Handt gleichförmig seyn").[96] Respekt k malbám Carpofora Tencally a k jeho tvorbě ilustruje konečně i smlouva o obnově požárem poškozené malířské výzdoby na zámku Petronell mezi Ottou Ehrenreichem hrabětem von Abensberg-Traun a malířem Bernhardtem von Willern z roku 1696, v níž se umělec zavázal obnovit všechny starší Tencallovy malby, které při požáru nezanikly.[97]

Touha přiblížit se Carpoforovu vzoru byla zřejmě obecně silnější, než potřeba originální umělecké výzdoby. Také stavebníci v Čechách byli ochotni spokojit se s díly napodobitele. Nedostatek schopných umělců možná nebyl jediným důvodem. Obeznámenost českých objednavatelů s příklady kvalitních nástěnných maleb byla z objektivních důvodů na nižší úrovni, než jejich sběratelstvím kultivované povědomí o hodnotách mobilních, prostřednictvím importů snáze dostupných závěsných obrazů. Knížata Václav Eusebius a Ferdinand August z Lobkovic i Gundaker z Dietrichsteina a hrabata Humprecht Jan Černín z Chudenic, Jan Jáchym Slavata z Košumperka a Kašpar Zdeněk Kaplíř ze Sulevic se nám v oblasti nástěnného malířství představují jako konzervativní objednavatelé, bez ambicí podílet se na vytváření vyšších uměleckých hodnot a bez zájmu hledat významné umělecké osobnosti, kterých se navíc ve střední Evropě v daném období nedostávalo.

Nad konzervativními objednavateli jako mecenáš umění vyniká Václav Vojtěch ze Šternberka, jehož náročný vkus v oblasti architektury a nástěnné malby bezpochyby ovlivnila jeho kavalírská cesta do Říma a dalších italských center v roce 1664.[98] Giacomu Tencallovi sice zadal dílčí, snad zkušební zakázku, avšak pro zbylé prostory v Trói nepřestával s pomocí svých agentů hledat nadanější umělce.

Již činnost Francesca Marchettiho a zatím anonymního boloňského kvadraturisty přinesla do Čech podstatné inovace v oblasti nástěnné malby. Schopné umělce hrabě Šternberk posléze nalezl v Abrahamu Godynovi, později pak Michaelu Halbaxovi, Johannu Rudolfu Byssovi a Pompeu Aldrovandinim. Následující desetiletí přinesla obecnější proměnu vkusu a větší nároky mecenášů. Tehdy již byli aristokratům v celé střední Evropě k dispozici další umělci, připravení vytvářet malířskou výzdobu rezidencí na nové, vyšší kvalitativní úrovni.

Dodatek: pražský malíř Antonio Galliardi

V úvodu jsme připomněli, že u některých tencallovských prací v Čechách byla doposud hledána účast či autorství malíře Antonia Galliardiho. Hlavním důvodem je přitom pražský původ tohoto Carpoforova žáka. Antonio Galliardi (1657, Praha – 1692, Vídeň) pocházel z vlašské komunity na pražském Novém Městě, kde se narodil manželům Giovannimu a Alžbětě Galliardiovým. O jeho původním malířském školení nejsme zpraveni. Teprve v roce 1684 se s jeho jménem setkáváme v hornorakouském benediktinském klášteře Kremsmünster. Dopisem z 20. května 1684 se obrátil opat Erenbert II. Schrevogel na Carpofora Tencallu, který tehdy pracoval v Pasově, a požádal jej, aby Galliardiho přijal k sobě do učení. Lze se domnívat, že Galliardi v Kremsmünsteru již před tím nějakou dobu působil. V Passově pak zřejmě pobyl jen tři měsíce a vrátil zpět do Kremsmünsteru. Mezi léty 1685–1688 pracoval v nedalekém benediktinském opatství Garsten na malířské výzdobě tzv. Losensteinské kaple. Lze mu připsat i část výzdoby chrámu, např. malby v podkruchtí a snad i některé malby nad emporami. V roce 1687 vyzdobil freskami zahradní pavilon u zámku hraběte Lamberga ve Steyru. Zaměstnáván byl nadále i v Kremsmünsteru, kde mu lze na základě archivních dokladů s jistotou připsat později přemalované nástropní malby v refektáři s motivy Seslání many a Nasycení pěti tisíc z roku 1686. V roce 1689 bylo Galliardimu zaplaceno také za dvanáct závěsných obrazů s ideálními podobiznami Sibyl (nyní v předsálí knihovny), které Galliardiho představují jako zdatného imitátora vlámské malby.[99] V roce 1691–1692 se Galliardi zúčastnil obnovy Turky zničeného kostela Narození P. Marie v Hietzingu (Vídeň), náležejícího augustiniánům z kláštera Klosterneuburg. Vyzdobil jej na klenbě chóru a stropě lodi malbami s mariánskými motivy ve štukových rámcích.[100]

Možnost, že by se Galliardi nějakým způsobem podílel na realizaci shora zmíněných zakázek v Čechách, je nepravděpodobná. V prvé řadě se Galliardiho malby, u kterých je jeho autorství prokazatelné, malířským přednesem zřetelně liší od maleb uvedené české skupiny, byť všechny tyto práce spojuje větší či menší závislost na díle Carpofora Tencally. Dále, některé tencallovské práce v Čechách vznikly ještě před tím, než Galliardi odešel do učení k Tencallovi a mohl tak blíže poznat jeho styl. České práce vycházejí z Carpoforových prací, které vznikly již v šedesátých a sedmdesátých letech 17. století. Lze předpokládat, že jejich autor znal dobře minimálně malby v Trautenfelsu, i některá Tencallova díla na jih od Alp. Galliardi však k Tencallovi přišel až v roce 1684, rok před jeho smrtí, a pobyl u něho jen krátce. Není pravděpodobné, že by měl možnost seznámit se s jeho staršími díly, která vznikla na poměrně odlehlých místech. Je možné, že Galliardi poznal vedle maleb v Pasově

ještě malby v nepříliš vzdáleném Lambachu a snad i na zámku Ennsegg; není však pravděpodobné, že by znal také malby ve Štýrsku, Hradsku či Lombardii. Galliardi se navíc před odchodem k Tencallovi zavázal reversem vydaným v Kremsmünsteru 3. června 1684, že po svém návratu bude pracovat výhradně ve službách kremsmünsterského opatství.[101] Zhruba od poloviny osmdesátých let 17. století, tedy v době, kdy byly realizovány některé z uvedených českých zakázek, byl pak poután pracemi v Horním Rakousku, na území jižně od Lince (Kremsmünster, Garsten a Steyr jsou navzájem nepříliš vzdálené lokality). Nezdá se být věrohodné, že by ve stejné době dokázal uspokojovat ještě představitele předních českých aristokratů při výzdobě jejich vzdálených sídel. Na vzniku zmíněných malířských cyklů na Moravě a v Čechách s největší pravděpodobností neměl žádný podíl.[102]

Poznámky

Tato studie vznikla za velkorysé podpory Grantové agentury ČR, v rámci projektu „Barokní nástěnná malba v Praze" (č. 408/05/0753). Řadu cest za účelem studia, podrobné fotodokumentace a konzultací se zahraničními odborníky bylo možné realizovat také díky podpoře Austrian Science and Research Liasion Office, v rámci mezinárodního projektu „Baroque Wall Painting in Central European Context".

Podstatným impulsem k zaměření studia na uvedené téma byla výzva Petra Macka a Jana Beránka z Národního památkového ústavu v Praze ke zpracování nástěnných maleb na zámku v Roudnici nadl Labem v rámci prováděného stavebně-historického průzkumu. Celá práce se neobešla bez ochotného přispění celé řady osob a institucí, bez jejichž obětavé a trpělivé pomoci, četných konzultací a laskavého souhlasu ke studiu a fotodokumentaci by nebylo možné studii dokončit.

Mé mnohé díky za posouzení výsledků práce a za cenné rady patří zejména profesorům Pavlu Preissovi a Lubomíru Slavíčkovi (MU v Brně). Za pročtení a četné připomínky děkuji také Petru Maťovi. Pavlu Zahradníkovi (NPÚ) vděčím za nesmírně ochotné a laskavé zapůjčení dosud nezveřejněného přehledu stavební historie zámku Libochovice, která je součástí probíhajícího stavebně historického průzkumu a která jedinečným způsobem zpřehledňuje podstatnou část fondu libochovického velkostatku.

Za všestrannou pomoc a podporu dále děkuji Barbaře Kaiser (Landesmuseum Joanneum – zámek Eggenberg), Elišce Králové (SOA Litoměřice), Radce Miltové (MU v Brně), Veronice Štěpánkové, Herbertu Karnerovi (Kommission für Kunstgeschichte, ÖAW), Štěpánu Kohoutovi (ZA v Opavě – pobočka Olomouc), Petru Kopičkovi (SOA Litoměřice), restaurátoru Jiřímu Látalovi, Michaelu Lobkowiczovi (zámek Roudnice nad Labem), Heraldu Mayerovi (Schloss Esterházy, Eisenstadt), Ladislavu Peškovi (státní zámek Libochovice), Františku Srovnalovi (Arcibiskupství Olomoucké), manželům Vaníčkovým (zámek Lnáře), Tomáši Horynovi (zámek Červená Lhota), Wolfgangu Ottemu (Landesmuseum Joanneum – zámek Trautenfels), P. Petru Schusterovi OSB a P. Claudiu Wintzovi OSB (Stift Kremsmünster), Zdeňce Dokoupilové (arcibiskupský zámek Kroměříž), Boleslavu Šromovi (Galerie hl. m Prahy), Erwinu Wimmerovi (farní úřad v Garstenu), Liboru Šturcovi (Strahovská obrazárna), Sylvě Dobalové, Prokopu Muchkovi a Martin Krummholzovi (ÚDU AV ČR, v. v. i.), římskokatolické farnosti v Jindřichově Hradci, benediktinskému opatství Lambach, Informačnímu centru města Enns, vedení NPÚ v Brně, správě zámku Náměšť nad Oslavou, vedení Galerie hl. m. Prahy, vedení Domova důchodců v Milešově a mnohým dalším.

Obsah tohoto článku podstatně obohatila svými zjištěními ve švýcarských archivech a italských knihovnách Jana Zapletalová; její poznatky jsou publikovány v samostatném článku. Rovněž této autorce vděčím za všestrannou přátelskou podporu při přípravě tohoto příspěvku.

[1] Srov. např. Oldřich J. Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971, s. 66.

[2] K obecné situaci středoevropské nástěnné malby v 17. století srov. např. Götz Adriani, *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*, Köln 1977, 151-174. – Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich.*, IV, München – London – New York 1999, s. 303-318. – Hermann Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland* (Photographische Aufnahmen Wolf-Christian von der Mülbe), München – Berlin 2000.

[3] Kvalitu výzdoby eggenberského zámku povznesl teprve kolem roku 1680 dvorní malíř Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Srov. Günther Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 8, 1973, s. 1-122 (12-19). – Barbara Ruck, *Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler* (Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg 5), Graz 1985. – Barbara Kaiser, *Schloss Eggenberg* (Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg), Graz 1994. – Eadem, *Schloss Eggenberg*, Graz – Wien 2006.

[4] Bibliografie k dílu Carpofora Tencally je velmi rozsáhlá. Zde uvádím pouze výběr základních titulů, v nichž lze nalézt odkazy na další literaturu: W[ilhelm] Suida, heslo „Tencalla, Carpoforo", in: Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (begründet von Ulrich Thieme – Felix Becker), XXXII, Leipzig 1938, s. 521. – Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVII. században*, Budapest 1953, s. 50-51. – Miloš Stehlík, K autorství nástropních maleb v náměšťské zámecké knihovně, *Zprávy památkové péče* 18, 1958, s. 131-132. – Werner Kitlitschka, Dass Schloss Petronell in Niederösterreich beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung, *Arte Lombarda* 12, 1967, s. 105-126. – Idem, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoforo Tencallas nördlich der Alpen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, Wien 1970, s. 208-231. – Idem, Carpoforo Tencalla. Ein Maler vom Hofe Kaiser Leopolds I., *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 25/1-2, 1972, s. 9-11. – Idem, Carpoforo Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz, *Zeitschrift für Österreichische Kunst und Denkmalpflege* 27, 1973, s. 139-144. – Brucher (pozn. 3) s. 26-32. – Milan Smýkal, *Giovanni*

Pietro Tencalla. Světské stavby na Moravě, Disertační práce (rkp.), Masarykova univerzita v Brně, Brno 1975. – Evžen Řehulka, *Malířské dílo Carpofora Tencally na Moravě*, Disertační práce (rkp.), Masarykova univerzita v Brně, Brno 1977. – Jürg Ganz, Zur Tätigkeit des Malers Carpoforo Tencalla süddlich der Alpen, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, s. 52-68. – Michael Kühlenthal – Martin Zunhamer, *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpoforo Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972–1980*, München – Zürich 1982. – Ingeborg Schemper-Sparholz, Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpoforo Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt, und Náměšt a. d. Oslava, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, Wien 1987, s. 303-320. – Ivo Krsek, Barokní malířství 17. století na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, II/1, Praha 1989, s. 356-371 (360). – Petr Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekt und Bauten des Wiener Hofkreises* (habilitační práce Univerzity v Innsbrucku), Innsbruck 1990. – Walter Brunner – Barbara Kaiser, *Schloß Trautenfels*, Trautenfels 1992. – Géza Galavics, Fürst Esterhazy (1635-1713) als Mäzen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 45, 1992, s. 121-142 (128). – Józef Medvecký, K počiatkom činnosti Carpofora Tencallu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia, *Ars*, 1994/3, 1995, s. 237-314. – Petr Fidler, heslo „Tencalla, Carpoforo", in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* II, Praha 1995, s. 851-852. – Karl Möseneder, Stuckdekoration und Deckenmalerei, in: Karl Möseneder, Stuckdekoration und Deckenmalerei, in: Karl Möseneder (ed.), *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Passau 1995, s. 149-237., s. 149-237. – Ingeborg Schemper-Sparholz, heslo „Carpoforo Tencalla" in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 30, London 1996, s. 454. – Eadem, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpoforo Tencallas in Schloß Troia, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 143-149 (147). – Giorgio Mollisi, Carpoforo Tencalla: un ciclo di affreschi sconosciuto, *Arte Lombarda* 71, 1998, s. 39-49. – Jürg Ganz, heslo „Tencalla, Carpoforo", in: *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, II, Zürich 1998, s. 1031. – Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich.*, IV, München – London – New York 1999, s. 303-318 (kat. 74-75). – Ivano Proserpi, *I Tencalla di Bissone*, Artisti dei Laghi. Itinerari europei, 4, Lugano 1999. – Veronika Štěpánková, *Moravské dílo Carpofora Tencally v kontextu jeho celoživotní tvorby* (diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2003. – Christine Strahner – Irene Raifer, heslo „Tencalla, Carpoforo, in: Petr Fidler (ed.), *Artisti Italiani in Austria*, Innsbruck 2004, http://www.art-platform.com/aia/tencalla_carpo.htm. – Giorgio Mollisi – Ivano Proserpi – Andrea Spiriti (ed.), *Carpoforo Tencalla da Bissone: Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale* (katalog výstavy, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Rancate 2005. – Jozef Medvecký, „Man fand bey ihm eine richtige Zeichnung, ein vernünftiges Kolorit, und sinnreiche Zusammensetzungen...": Carpoforo Tencallas Deckenmalereien auf der Burg Červený Kameň, in: Martin Mádl – Michaela Šeferisová Loudová – Zora Wörgötter (ed.), *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.

[5] Milada Lejsková-Matyášová, Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžeriích a nástropní malířství, *Dějiny a současnost*, 9/IV, 1967, s. 23-26.

[6] „Die Grisaille-Medaillons an den Ecken der Saaldecke – in der Mitte mit einer Darstellung der Venus und der Minerve – sowie auch die kühle Farbigkeit mancher anderer fresken sind sehr Carpoforo-Tencalla-verdächtig." Cit. Fidler (pozn. 4), s. 272.

[7] Srov. Schemper-Sparholz, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag (pozn. 4), s. 147. – Pavel Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku, in: Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, II, Praha – Litomyšl 2000, s. 131-265 (149, 260, pozn. 12).

[8] Schemper-Sparholz, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag (pozn. 2), s. 149, pozn. 26.

[9] Srov. např. Géza Galavicz, Barokk művészet Közép-Európában – Utak és találkozások kiállítás elé / Prolegomenon to the Exhibition the Baroque Art in Central Europe – Crossroads, in: Géza Galavics (ed.), *Barokk művészet Közép-Európában – Utak és találkozások / Baroque Art in Central Europe – Crossroads* (katalog výstavy), Budapest 1993, s. 11-16, 72-77 (12, 73, pozn. 1) – Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 148-149. – Štěpánková (pozn. 4), s. 36-37. – Milan Togner, Malíři první poloviny 18. století v Olomouci, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670 –1790* (katalog výstavy v Muzeu umění v Rennes), Rennes – Brno 2003, s. 185-213 (186).

[10] Srov. Giorgio Mollisi, L'opera a fresco di Carpoforo Tencalla, in: Mollisi – Proserpi – Spiriti (pozn. 4), s. 59-87 (78-82).

[11] Ibidem, s. 80-81.

[12] „Purtroppo tutti gli affreschi sono molto restaurati e, se è facile riconoscere gli schemi compositivi tipici del pittore bissonese, non sono più leggibili i particolari fisiognomici dei volti, così caratteristici della pittura di Tencalla. E se nella sala terrena, ad esempio, i putti potrebbero essere quasi certamente attribuibili a Tencalla, non così mi sentierei di fare per gli affreschi delle sale superiori con le scene mitologiche e i girotondi di putti che sembrano essere molto distanti dal *cliché* del pittore bissonese, anche se molte composizioni si rifanno soprattutto a quelle del castello di Trautenfels, ripetendone pedissequamente gli schemi." Cit. Mollisi, s. 82.

[13] Ibidem, s. 82 (s odvoláním na sdělení Veroniky Štěpánkové).

[14] Zemský archiv v Opavě – pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství olomoucké, kart. 87. Na existenci dopisu upozornil František Václav Peřinka. Jeho obsah publikoval již Milan Smýkal, který však Giacoma Tencallu nesprávně ztotožnil s Carpoforem. Proti tomu vystoupila Veronika Štěpánková, která správně poukázala na odlišnost rukopisu uvedeného dopisu od Carpoforových autografů a navíc připomněla nepravděpodobnost záměny obou jmen. Viz Peřinka (pozn. 4), s. 682, pozn. 53. – Smýkal (pozn. 4), s. 43, 196, pozn. 126. – Štěpánková (pozn. 4), s. 41.

[15] K Ferdinandu Karlu Buquoyovi viz Dagmar Schopf, *Die im Zeitraum von 1620–1740 erfolgten Neuaufnahmen in den NÖ Herrenstand* (dissertation), Wien 1966, p. 41 (za informaci o Buqoyově povýšení a o jeho dolnorakouských statcích vděčí Petru Maťovi). Viz též Kitlitschka, Das Schloss Petronell (pozn. 4).

[16] Srov. pozn. 15.

[17] Carpoforův pobyt v Olomouci dokládá především jeho vlastnoruční dopis, psaný Karlu II. Liechtensteinovi ve Vídni 29. října 1676. Malíř v něm biskupa ujišťuje, že plní příkazy, které od něho přijal před svým odjezdem z Olomouce. Viz Zemský archiv v Opavě – pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství olomoucké, kart. 93. Použité slovo „Olmiz", tj. Olomouc, bylo dosud čteno nesprávně jako „Otniz", tj. Otnice. Srov. Smýkal (pozn. 4), s. 43, 236-237, příloha V (přepis a překlad dopisu); Štěpánková (pozn. 4), s. 42.

[18] Proti Tencallovu autorství u maleb v kroměřížské rotundě se vyslovil Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoforo Tencallas (pozn. 4), s. 220-221.

[19] Obsah dopisů publikovali Milan Smýkal a po něm Veronika Štěpánková, která však poukázala na jejich předchozí nepřesnou a problematickou interpretaci. Viz Smýkal (pozn. 4), s. 43-44. – Štěpánková (pozn. 4), s. 40-44.

[20] „Im oberen Speiss-Saal. Blatfond in fresco gemahlen, stellt vor, vie Apollo den Genius der Künste und Wissenschaften krönt bei versammlung verschidener Völkerschaften aus allen Welttheilen. Von Carpophoro Dencalla Neapolitaner 1674. Den Blatfond ziehren allegorische Figuren, welche die 14 italienische Prowinzen vorstellen, wie auch 18 Genni mit Blumen. Von Carpophoro Dencalla Neapolitaner 1674. Im unteren Spess-Saal und in den zwey Nebenzimmern enthalten die 3 Platfonds die Geschichte des ägiptischen Josephs. Von Carpophor Dencalla Neapolitaner 1674..." Viz Giovanni Pietro Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien*, 1807, SOA Brno, sign. G 12 I/34, fol. 277. Text cituje Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži* I-II, Kroměříž 1925–1927, s. I/59, LV, seznam XIII. K výzdobě paláce srov. též Vilém Jůza – Ivo Krsek – Jaroslav Petrů – Václav Richter, *Kroměříž*, Praha 1963, s. 50. – Krsek, Barokní malířství (pozn. 4), s. 360. – Fidler, Architektur des Seicento (pozn. 4), s. 241-242. – Štěpánková (pozn. 4), s. 45-47. – Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna*, Olomouc 2001, s. 25. K Tencallově kresbě s motivem Apollóna korunujícího génia Umění srov. Heinz Widauer, Apollo incorona un giovinetto, in: Mollisi – Proserpi – Spiriti (pozn. 4), s. 168-169, kat. 24.

[21] Na existenci maleb upozornili a jejich autorství oprávněně připsali Carpoforu Tencallovi teprve nedávno Leoš Mlčák a po něm Veronika Štěpánková. Srov. Leoš Mlčák, K nástěnným malbám Carpofora Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci, *Zprávy památkové péče* LII/7, 1992, s. 20-21. – Štěpánková (pozn. 4), s. 46-47.

[22] K dějinám rotundy v kroměřížské Květné zahradě a k její výzdobě Breitenbacher (pozn. 20), s. I/59, II/96. – Ludvík Páleníček, *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku*, Kroměříž 1940. – Václav Richter, Poznámky k dějinám barokní architektury na Moravě, *Volné směry* 37, 1942, s. 286-296 (290). – František Václav Peřinka, *Dějiny města Kroměříže*, II, Kroměříž 1947, s. 600-618. – Alžběta Brinbaumová, Kroměřížské zahrady, in: Jarmila Vacková a kol., *Kroměříž. Městská památková rezervace a státní zámek*, Praha 1960, s. 53-59 (předpokládá dokončení výzdoby pavilonu v roce 1675). – Jůza – Krsek – Petrů – Richter (pozn. 20), s. 51-52. – Smýkal (pozn. 4), s. 43, 196, pozn. 126 (Smýkal na tomto místě zmiňuje jako doklad o zahájení prací koncept biskupova dopisu Andreovi Antoninimu s archivní signaturou V. 243, avšak v poznámce pod touto signaturou cituje text dopisu Giacoma Tencally [kterého ovšem ztotožňuje s Carpoforem] z roku 1672, adresovaný biskupovi; o tomto druhém dopisu viz dále v textu). – Ivo Krsek, Malířství 2. poloviny 17. století a počátku 18. století na Moravě, *Studie Muzea Kroměřížska* 3, 1981, s. 2-12 (7-8, pozn. 52; autor se při atribuci a dataci maleb do roku 1674 odvolává na dokument z bývalého arcibiskupského archivu v Kroměříži, o kterém jej písemně informovala Alžběta Birnbaumová – jeho obsah však dále nespecifikuje). – Idem, Barokní malířství, s. 360, 367, pozn. 43. – Fidler (pozn. 4), s. 238-239, pozn. 511 (s odvoláním na Smýkala předpokládá zahájení malířských prací v pavilonu k roku 1673). – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku,* Praha 1996, s. 199, kat. 11. – Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska,* 2. svazek, J-N, Praha 1999, s. 251-252. – Štěpánková (pozn. 4), s. 48-55. – Proserpi (pozn. 4), s. 216-219. – Petr Ingerle, katalogové heslo „Georg Matthias Vischer – Justus van den Nypoort. Album pohledů na kroměřížský zámek se zahradami 1691", in: Jiří Kroupa (ed.), V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790, Rennes – Brno 2003, s. 105-107, kat. 12. – Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*, Olomouc 2004, s. 22. – Mollisi (pozn. 4), s. 78. Celkový ikonografický rozbor maleb v kroměřížské rotundě nebyl dosud proveden. O jeho doplnění se před časem pokusila Věnceslava Raidl, Zur Ikonographie zwei bisher ungeklärten Fresken-Segmenten in der Kuppel der sog. Rotunde im Kremsierer Blumengarten, *Opuscula Historiae Artium*, F 41, 1997, s. 103-107. Ikonografický výkladu celého cyklu nedávno úspěšně podala Radka Miltová, "Bellisimum Ovidii Theatrum". Poznámky k recepci Ovidiových Metamorfóz v kultuře 17. století v Čechách a na Moravě, in: Milena Bartlová – Lubomír Konečný – Lubomír Slavíček, *Libosad. Studie o českéom a evropském barokním umění*, Praha 2007, s. 44-82.

[23] Srov. Jiří Látal, *Restaurátorská zpráva a dokumentace o průzkumu interiéru rotundy v Květné zahradě v Kroměříži*, Litomyšl 1997. Za ochotně poskytnutý výklad vděčím autoru průzkumu ak. mal. Jiřímu Látalovi.

[24] Zemský archiv v Opavě – pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství olomoucké, kart. 93. Srov. Peřinka (pozn. 4), s. 618, pozn. 106. – Štěpánková (pozn. 4), s. 42.

[25] „Dem Rendschreiber habe ich, dass der Stuccator Dominico 40 fr. verlanget und dass dem walschen Mahler Dencala dermahlen 200 fr. solten zuegeschickt werden und dem H. Cammermeister die velangte Gelder fürderlichen zue ubermachen, angedeutet." Zemský archiv v Opavě – pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství olomoucké, kart. 89. – Breitenbacher (pozn. 20), s. I/59, II/96. – Řehulka (pozn. 4), s. 43. – Krsek, Barokní malířství (pozn. 4), s. 360, 367, pozn. 39.

[26] Moravský zemský archiv Brno, fond G 12, Cerroniho sbírka, sign. Cerr. II. inv. č. 238, titul: *Ambrosius Malder / Canonicus Regularis ordinis Praemonstratensis / Canoniae Gradicensis / prope olomutium conscripsit* (za laskavé upozornění na tento dokument a za poskytnutí jeho přepisu a překladu děkuji Kateřině Dolejší). K výzdobě kostela srov. dále Luigi Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti*, VII, Lugano 1963, s. 74, 90-91, pozn. 15. – Krsek, Barokní malířství 17. století na Moravě (pozn. 4), s. 360. – Emanuel Poche (ed.), *Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei. ein Bildhandbuch*, I (Böhmen/Mähren), Leipzig 1986, s. 425-426. – Bohuslav Smejkal, *Svatý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie* (Církevní památky, sv. 14), Olomouc 1994, s. 19. – Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka (pozn. 22), s. 78, 116. – Emanuel Poche (ed.), *Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei. ein Bildhandbuch*, I (Böhmen/Mähren), Leipzig 1986, s. 425-426.

[27] Poznání maleb na Svatém Kopečku výrazně obohatil restaurátorský průzkum, probíhající v souvislosti s opravou chrámového interiéru a s restaurováním maleb. Za zprostředkování přístupu k restaurovaným malbám, za četné cenné informace a konzultace laskavě poskytnuté v této věci jsem zavázán Mgr. Liboru Šturcovi ze Strahovské obrazárny a restaurátorům.

[28] Vilém Lorenz – Karel Třiska, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980, s. 51. – Pavel Vlček, Francesco Caratti, *Umění* 32, 1984, s. 1-22 (4). – Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 155. – Pavel Zahradník, Historie paláce jako rezidence hrabat Černínů, in: Mojmír Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác v Praze*, Praha 2001, s. 13-71 (24), s odvoláním SOA Třeboň, Černínská ústřední správa, fasc. 742. – Pavel Vlček, heslo „Caratti, Francesco" in: Vlček, Encyklopedie architektů (pozn. 29), s. 104-106 (105). V některých citovaných pracích je Giacomo Tencalla v dané souvislosti uveden jako významný architekt. Jedná se však zřejmě o záměnu se stavitelem téhož jména a ze stejného rodu, tehdy však již zesnulým.

[29] K dějinám zámku Lnáře srov. August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království Českého. Prácheňsko*, XI, Praha 1897, s. 253-254. – Alois Majer, *Dějiny osady Lnářské*, Lnáře 1923, s. 32-36. – Alena Fraňková – Josef Hanesch – Vladimír Kejdana et. al., *Velkostatek Lnáře 1556–1948 (1949)*. Inventář (rkp. – Státní oblastní archiv Třeboň), Třeboň 1975. – Karel Třiska (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, V, Praha 1986, s. 123. – Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie*

českých zámků, Praha 1999, s. 352-353. – Věra Naňková – Pavel Vlček, heslo „Maderna, Giovanni Battista", in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 386-387.
[30] Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 352-353.
[31] K malbám v hlavním sále zámku ve Lnářích srov. Lejsková-Matyášová (pozn. 5), s. 26. – Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 148. – Mollisi (pozn. 4), s. 82 (s odvoláním na sdělení Veroniky Štěpánkové).
[32] Mollisi (pozn. 4), s. 82.
[33] Jako Apolla a Corónidu určuje námět malby v Trautenfelsu Proserpi (pozn. 2), s. 141, obr. 71. Naproti tomu Mollisi (pozn. 4), s. 76, 106, obr. XXXVI, považuje výjev za Cefala a Procridu. Správné je patrně první určení, neboť mužská postava je vybavena lukem (nikoli loveckým oštěpem) a ukazuje na havrana, kterému podle legendy Apollo za donášení proměnil původně bílé peří v černé (Ovidius, *Metamorphosis*, II, v. 536-610).
[34] Mollisi v souvislosti s Aurorou ve Lnářích připomíná Tencallovu malbu se stejným motivem v Náměšti nad Oslavou. Střední část malby v Palazzo Terzi v Bergamu a zejména malba téhož námětu v Trautenfelsu jsou však práci ve Lnářích kompozičně bližší. Srov. Mollisi (pozn. 4), s. 82. K malbě v Bergamu srov. Ganz (pozn. 4), s. 56-58, obr. 1-4. – Proserpi (pozn. 4), s. 121-123. – Mollisi (pozn. 4), s. 66-67.
[35] Cyklem raně barokních nástropních maleb je vyzdobena také klenba presbytáře zámecké kaple sv. Josefa. Tyto anonymní malby jsou zřejmě staršího data – pocházejí snad z doby těsně po roce 1657, kdy byla kaple vystavěna. Svým charakterem se tyto práce nevysoké umělecké úrovně od výzdoby odlišují sálu a pokojů a není možné u nich předpokládat téhož autora. V lodi kaple se nacházejí malby Jana Františka Hofmanna (zemř. 18. května 1747) z roku 1721. Srov. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců,* I, Praha 1947, s. 349. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 2 [P-Š], Praha 1978, s. 302.
[36] K dějinám zámku Červená Lhota srov. Karel Tříska (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, V, Praha 1986, s. 36-38. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 198-199.
[37] Josef Novák, Slavatové a umění výtvarné, *Památky archaeologické* 29, 1917, s. 17-36 (32-34). – Heslo „Tencalla Giovanni Giacomo" in: Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, s. 523 (zde jako datum provedení maleb uveden rok 1675, který se však zřejmě vztahuje ke vzniku štukatur).
[38] Viz Novák (pozn. 37), s. 32-33. – Poche, Encyklopedie, ibidem. K dějinám kláštera srov. též Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 275-277.
[39] Srov. Max Dvořák, *Geschichte des raudnitzer Schloss-Baues 1652–1684*, Prag 1873, s. 104-105. – Monika Brunner-Melters, *Das Schloß von Raudnitz 1652-1648. Anfänge des habsburgischen Frühbarock* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft Band 60), Worms 2002, s. 204-206 (v obou titulech jsou knížecí pokyny zaslané Portovi citovány in extenso).
[40] K dějinám roudnického zámku srov. zejm. Dvořák (pozn. 39). – Rudolf Anděl (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Severní Čechy*, III, Praha 1984, s. 404-410. – Fidler, Architektur des Seicento (pozn. 4), s. 273-274. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 435-437. – Brunner-Melters (pozn. 39). – Věra Naňková – Pavel Vlček, heslo „Porta, Antonio" in: Vlček, Encyklopedie architektů (pozn. 29), s. 517-521 (519).
[41] Kaple byla ve druhé polovině 20. století horizontálně předělena dřevěným podhledem. Malby na stropě jsou tak viditelné pouze z empory. Prostor slouží jako knihovna. Nejpodrobnější rozbor výzdoby kaple podává Pietro Delpero, *Francesco Marchetti, un pittore trentino tra Italia e Boemia (1641–1698)* (Disertace – Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia), Milano 1996, s. 146-151, kat. 21 B.
[42] Ibidem, s. 151-153, kat. 22-23 B. V jednom ze sálů se zachovala také značně poškozená malba, která představuje setkání bojovníka v antikizující zbroji se ženou v palácovém interiéru, za doprovodu orientálců (Setkání Alexandra s Roxanou?). Po stranách malby čtyři menší pole s krajinami. Tato nepříliš kvalitní práce z celého cyklu stylově vybočuje. Hlavní sál zámku, jehož původní výzdoba i celá jeho dispozice byly později zcela zničeny, nesl na stropě malbu s motivem Jupitera obklopeného Olympany. Malbu, ke které je známa olejová skica, provedl teprve počátkem 18. století Hans Pitza. Max Dvořák – Bohuslav Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém*, XXVII/2, Praha 1907, s. 108, tab. XII. – Brunner-Melters (pozn. 39), s. 91.
[43] „Die Zimmer des Fürstlich Lobkowitzischen Hauses auf dem Prager Schlosse sind auch von ihm [Marchetti] gemalt, die ich noch im Jahre 1791 daselbst besichtigt habe." Cit. Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, s. II/258.
[44] Harovníkova tvorba v oblasti nástěnného malířství zůstala Dlabačzovi prakticky neznáma. Strahovský lexikograf totiž uvádí Harovníka v samostatném hesle jako pražského malíře z doby kolem 1660, kde mu připisuje pouze návrh sedmi scén pro komedii *Die Pracht*. Srov. Dlabacž, ibidem, s. I/565. Dlabačžův názor převzal Julius Max Schottky, *Prag*, II, Prag 1831, s. 137-138, který údajné Marchettiho malby v Lobkovickém paláci datuje do doby kolem roku 1690. K malířské výzdobě Lobkovického paláce a k Harovníkovu autorství srov. Antonie Lewiová, Doklady ke stavbě Lobkovického paláce na hradě pražském, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 250-265 (260-261). – Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické* 38, 1932, s. 62-69 (65-66). – Michal Šroněk – Lubomír Konečný, Malířská výzdoba Lobkovického paláce, *Umění* 43, 1995, s. 433-441. – *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník* (Fontes historiae artium, I), Praha 1997, s. 43-47 (44-45).
[45] Dvořák – Matějka (pozn. 42), s. 27-30, 35, obr. 15-16. Podle Dvořáka a Matějky se styl oltářního obrazu nástěnným malbám v kapli podobal. Srovnání malby olejem na plátně a nástěnné malby je však obecně problematické; u Marchettiho je rozdíl mezi jeho olejomalbami a nástěnnými malbami zvláště nápadný.
[46] Srov. Ješek Hofman, K dějinám stavby zámku trojského, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých* 17, 1909, s. 145-155 (148). – K[arel] V[ladimír] Herain, *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743.* Praha 1915, s. 98, pozn. 110. Podobně je Marchettiho autorství připomínáno i v topografické literatuře, viz Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 3 [P-Š], Praha 1980, s. 240. – Anděl (pozn. 40), s. 409. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 437. K připsání maleb Marchettimu se připojil také autor poslední Marchettiho monografie, Pietro Delpero, který si povšiml jejich příbuznosti s výzdobou jednoho z přízemních sálů šternberského zámku Trója (aniž by uvedl, o který prostor se jedná, lze předpokládat, že měl na mysli sál s malbami na motivy báje o Hesperidkách). Roudnické malby i malby v přízemí trojského zámku se Delperovi zdály být stylově archaické: proto je zařadil před (skutečné) Marchettiho práce v prvním patře trojské residence. Jejich větší slohovou pokročilost pak nepřesvědčivě vysvětlil vlivem, kterým na Marchettiho údajně působili jiní umělci, tou dobou v Tróji činní: „Stilisticamente più arcaici di quelli delle sale del primo piano di Villa Troja, si possono collegare con quelli di una sala a pian terreno della stessa villa, forse tra le

prime opere eseguite dai due Marchetti a Troja. Ciò confemerebbe l'ipotesi di Herain secondo cui Marchetti intraprese i lavori a Troja solo dopo Roudnice. Fu forse il contatto con gli altri pittori operanti a Troja che indusse in lui un rinnovamento stilistico." Cit. Delpero (pozn. 41), s. 150. S Delperovým názorem polemizoval Pavel Preiss, který nepředpokládal, že by se Marchetti uplatnil v Čechách ještě před tím, než byl zaměstnán Václavem Vojtěchem ze Šternberka v Trói. Marchettiho autorství maleb v Roudnici sice připustil, ale jejich vznik položil až za práce v Trói, tedy do 90. let 17. století. Srov. Pavel Preiss, heslo „Francesco Marchetti" in: Preiss – Horyna – Zahradník, Zámek Trója u Prahy (pozn. 7), s. 319-326 (325-326).

[47] K historii zámku srov. Anděl (pozn. 40), s. 311-317. – Fidler, Architektur des Seicento (pozn. 4), s. 272-273. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 367. – Naňková – Vlček, Porta (pozn. 40), s. 517-518.

[48] Vzorem zde mohla být malba Carpofora Tencally na námět bitvy u Mureta v presbytáři vídeňského kostela dominikánů. Carpoforu Tancallovi je připisována také nástropní malba s námětem Josue zastavujícího slunce v Palazzo Solza, Bergamo. Toto připsání však zatím nebylo doloženo archivními prameny a vzhledem k charakteru malby je považujeme problematické.

[49] Malby jsou v topografické literatuře chybně kladeny do první poloviny 18. století a připisovány malíři Josefu Čechovi. Ten je zřejmě autorem oltářního obrazu i freskové výzdoby dnes těžce poškozeného zahradního pavilonu, avšak žádnou z dochovaných nástropních maleb v zámku s jeho jménem spojit nelze. Srov. Anděl (pozn. 40), s. 316. – *Umělecké památky Čech,* II, Praha 1978, s. 382. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 367-368.

[50] „... essendo tutto il da basso a Terera già stato dipinto da pennelli diversi Bollognesi, Millanes, Svizzeri, Fiaminghi, Pollachi, e Tedeschi." Cit. Delpero (pozn. 41), s. 184 (z dopisu Fancesca Marchettiho Teodoru Antoniovi do Prata, psaného v Praze 12. prosince 1688). Srov. též Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 138-139.

[51] K historii zámku Trója a jeho výzdobě srov. Alžběta Birnbaumová, K dějinám zámku „Troja" u Prahy, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 404-418. – Eadem, Archívní materiál k dějinám stavby, výzdoby a zařízení zámku Troja u Prahy, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 618-623. – Eadem, *Stavební účty zámku Troja u Prahy*, Praha 1929. – Helena Smetáčková, K ikonografii výzdoby císařského sálu vily Trója v Praze, *Umění* 16, 1968, s. 69-71. – Jiří Kropáček, Architekt J. B. Mathey a zámek Trója v Praze, *Acta Universitati Carolinae – Philosophica et Historica*, I/1997, Praha 1988, s. 47-98. – Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 266-269. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 480. – Preiss – Horyna – Zahradník (pozn. 7), kde uveden přehled další literatury. Na možné Godynovo autorství maleb v přízemí zámku upozornil Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 144, 154. Tuto domněnku podporuje i zmíněná Marchettiho zpráva o podílu flámských umělců. Godynovu stylu se blíží zejm. malby s motivem Olympanů a Chrona unášejícího Pravdu.

[52] Srov. Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 152.

[53] Srov. Matyášová-Lejsková (pozn. 5). – Schemper-Sparholz, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag (pozn. 4). – Preiss, Sochařství a malířství trojského zámku (pozn. 7), s. 145-152. – Mollisi (pozn. 4), s. 80-81.

[54] Podle zjištění Jany Zapletalové publikoval dopis Alfredo Lienhard-Riva, *Armoriale Ticinese*, Lausanne 1945, s. s. 474, pozn. 4.

[55] Ke Gundakeru z Dietrichsteina srov. Karl Fridrich Beniamin Leupold, *Allgemeines Adels-Archiv der Österreichischen Monarchie*, Bd. I/1-3, Wien 1789, s. 252. – Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, III, Wien 1858, s. 299. – Mathias Maria Feyfar, *Die erlauchten Herren von Nikolsburg*, Wien 1879, s. 273-274. – Johann Evengelist Kienbauer von Erzstätt, *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch... Niederoesterreichischer Adel*, I, Nürnberg 1909, s 64-66.

[56] Vedle archivních pramenů ze 17. století poskytuje řadu zajímavých informací k dějinám libochovického zámku a jeho výzdobě rukopisná studie stavitele Eduarda Fialy, který na začátku 20. století pracoval pro tehdejšího majitele zámku, hraběte Josefa z Herberseinu. Za ochotu při zpřístupnění dosud jen částečně zpracovaných archivních materiálů a za nedocenitelnou pomoc při vyhledávání potřebných dokumentů vděčím Pavlu Zahradníkovi z Národního památkového ústavu a Petru Kopičkovi z SOA Litoměřice – pobočka Žitenice. Pavlu Zahradníkovi jsem zavázán také za zapůjčení nezveřejněného přehledu stavební historie zámku, která je součástí probíhajícího stavebně historického průzkumu. Viz Eduard Fiala, *Schloss Libochowitz*, in: SOA Litoměřice – pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice, karton 456/1. – Pavel Zahradník, *Libochovice zámek. Dějiny objektu* (rukopis stavebně historického průzkumu), Praha [nedatováno]. K dějinám libochovického zámku srov. dále Arnošt Kaubek, *Děje města Libochovic nad Ohří s odvoláním na zemské desky a jiné původní prameny*, Litoměřice 1874. – Bohuslav Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém*, IV/1, Praha 1898, s. 131-134. – Josef Rublič, *Zámek a zámecká zahrada v Libochovicích*, Libochovice 1949. – Olga Strettiová, *Libochovice. Státní zámek, město a okolí*, Praha 1953. – Josef Hanzal, Renesanční zámek v Libochovicích, *Časopis přátel starožitností českých* 69, 1961, s. 146-151. – Josef Weiss, *Das staatliche Schloss Libochovice*, Ústí nad Labem 1973. – idem, *Státní zámek Libochovice*, Ústí nad Labem 1984. – Anděl (pozn. 40), s. 274-278. – Pavel Zahradník, Archivní nálezy k dílu Jana Křtitele Matheye, *Umění* 45, 1997, s. 547-554 (551-553).

[57] Smlouva 13. prosince 1682 in: SOA Litoměřice – pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice, kart. 28. – Fiala (pozn. 56), s. 8-10. – Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 17-18. – Zahradník, Archivní nálezy (pozn. 56), s. 552-553. Štuková výzdoba v interiérech obou zámků je skutečně podobná.

[58] Fiala (pozn. 56), s. 12. – Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 18-41.– Zahradník, Archivní nálezy (pozn. 56), s. 552-553.

[59] Podrobný ikonografický rozbor maleb není předmětem této studie.

[60] Za upozornění na toto dosud nepublikované zjištění vděčím Radce Miltové.

[61] Pokud bychom se chtěli tázat po aktuálním významu této malby v kontextu výzdoby libochovického zámku, pak by snad bylo možné uvažovat o vyjádření Dietrichsteinovy lítosti nad ztrátou jeho první manželky Alžběty Konstancie z Questenberka, s níž libochovické panství v roce 1676 společně zakoupil a která zemřela v době přestavby zámku, roku 1683.

[62] Srov. zejm. Mollisi, Caproforo Tencalla: un ciclo di affreschi (pozn. 2).

[63] Srov. František Lobkowicz, *Zlaté rouno v zemích českých*, Praha 1991, s. 272.

[64] Námět této výzdoby známe díky stručné zprávě Johanna Gottfrieda Sommera, který libochovický zámek navštívil kolem roku 1830 a obdivoval se tu více než padesáti místnostem zdobeným freskami, nejvíce pak právě malbě s námětem Povýšení Dietrichsteinů do knížecího rodu v hlavním sále: „Die Plafonds der mehr als 50 bewohnbaren, geschmackvoll eingerichteten Zimmer sind mit schönen Frescomalereien, größtentheils mythologische Begebenheiten darstellend, geziert. Besonders ausgezeichnet ist der große Saal durch seine Deckengemälde, welches eine sich auf die Erhebung der Dietrichsteine in den Fürstenstand beziehende allegorische Composition enthält." Cit. Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen; statistisch-topographisch dargestellt... Leitmeritzer Kreis,* Erster Band, Prag 1833, s. 42. O původní výzdobě hlavního sálu se zmiňuje také Eduard Fiala, *Der grosse Saal [auch Chronos- oder Saturnussaal] im Libochovicer hochgräflichen Schlossem*, SOA Litoměřice –

pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice, karton 456/1. Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 272-274. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 347.

[65] Malířská výzdoba v libochovickém zámku a kapli byla opravována ve 20. a 30. letech 18. století místními malíři Jiřím a Janem Kuňátkovými. Viz Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 135, 143, 148.

[66] K sale terreně v Petronellu viz Kitlitschka (pozn. 4), s. 108-109, 112, 123, 125-126.

[67] Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 27.

[68] Informaci o malířské výzdobě sálu a pokojů zprostředkoval Fiala (pozn. 56), s. 21: „Muttone (Mundone) und Tencalla waren auch jene Maler die die, so in dem Neu- auferbauten Lib. Schloss den Sall, die Zimmer und die Gemacher in dem mittleren Stockh in fresco gemahlt, voro aller Arbetih lauth duch dem H. Grafen von Schüzen mit ihnen gemachten Contract 1850 fl.' ergalten haben." Srov. též Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 35. O Giacomu Tencallovi a Giuseppe Muttonim se v souvislosti s výzdobou libochovického zámku zmiňují dále Josef Weiss, *Das staatliche Schloss Libochovice*, Ústí nad Labem 1973. – Milada Lejsková-Matyášová, Zámecká zahrada v Libochovicích a její soudobá rekonstrukce. 1. část, *Památková péče,* 34, 1974, s. 13-15 (15, pozn. 5). – Josef Weiss, *Státní zámek Libochovice*, Ústí nad Labem 1984. – Anděl (pozn. 40), s. 277. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie (pozn. 29), s. 346. – Naňková – Vlček, Porta (pozn. 40), s. 520. Vedle toho se v sekundární literatuře objevuje v souvislosti s malířskou výzdobou také jméno Francesca Marchettiho. Archivní průzkum ani formální rozbor maleb však jeho účast na výzdobě zámku neprokázaly. Srov. Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 38.

[69] Srov. smlouvu z 12. června 1688 mezi Giacomem Tencallou, Giuseppem Muttonim a baronem Schützenem, SOA Litoměřice – pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice (spisová manipulace – II. Stavební záležitosti F), karton 31. – Fiala (pozn. 56), s. 20-21. – Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 36-37, 71.

[70] Srov. Proserpi (pozn. 4), s. 12, 21, obr. 1, 3 (Proserpi ve své knize u prvního obrázku omylem uvádí, že se jedná o znak na malovaném portrétu Givanni Pietra Tencally; ve skutečnosti se však jedná o štukovou kartuši s malovaným znakem na blíže neurčené architektuře, patrně Tencallově domu).

[71] Paralelní nebo časově těsně následná účast různých umělců při výzdobě interiérů jediné rezidence je známa i z výše uvedeného zámku Eggenberg, či ze šternberské bubenečské vily Trója.

[72] Srov. stvrzenku na přijetí 30 zl. za tuto práci: „Anno 1686 il di 19 otobre in Libochoviz. Confeso io santino Busii di auere riceputo del Sbl^{me} Sig. Capitano di Libochoviz di auer riceputo fiorini 30 de tre inprese fate di stucho nella chapella di Sua Ecell^{enza} Il Prencipe di dichtinstan [!] et in fede io Santino Busii stuchatore afermo come sopra" (opatřeno umělcovou pečetí). SOA Litoměřice – pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice, karton 31.

[73] Fiala (pozn. 56), s. 21, 33-35. – Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 30, 33, 35. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie (pozn. 29), s. 346. – Naňková – Vlček, Porta (pozn. 40), s. 520. O malíři Janu Zikmundu Crodellovi (Sigismund Cordel, Cordeli, Crodel, Grödl, Grödtl; 1650, Haida [dnes Nový Bor]? – 14. října 1698 [nebo roku 1713?], Praha-Hradčany) je známo jen málo. Dlabačž uvádí, že se narodil a vyučil v Plané a v mládí pak hodně cestoval po různých německých městech. Po návratu se usadil v Praze. Dne 27. července 1692 se oženil s Rosinou Gottwickovou (zemř. 25. července 1728), vdovou po staviteli Johannu Georgu Gottwickovi (zabit 12. března 1684 v Praze), s níž žil v domě na Pohořelci. V roce 1694 byl přijat do malostranského malířského cechu (v seznamu bratrstva je uveden jako rodák z Haidy). Podle Jahna předložil malostranskému malířskému cechu zkušební kus, jehož „architektura a figury" byly dobře provedeny, zaplatil příslušný poplatek ve výši 70 zl. a byl přijat za řádného člena bratrstva. Srov. *Kniha malířského bratrstva malostranského 1674–1781* (rkp.), Archiv Národní galerie v Praze, sign. AA 1212, f. 19. – *Jmenný seznam malostranského bratrstva malířského 1674–1780* (rkp.), s. 12, Archiv Národní galerie v Praze, sign. AA 1213 (za vyhledání a přepis textu vděčím Radce Tibitanzlové). – Johann Jakub Quirin Jahn, *Extrakt des Kleinseitner Protokoll* (rkp.), Archiv Národní galerie v Praze, fond J. Q. Jahn, sign. AA 1222/8, fol. 518 (za nalezení textu a za poskytnutí přepisu děkuji Janě Marešové). – Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien,* I, Prag 1815, s. 297. – K[arel] V[ladimír] Herain, *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915, s. 112, pozn. 141. – Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* 32, 1921, s. 119. – Toman (pozn. 34), s. 133. Bussiho účast na výzdobě kaple libochovického zámku dokládá stvrzenka o přijetí 30 zl. SOA Litoměřice – pobočka Žitenice, fond Velkostatek Libochovice, karton 31.

[74] Zahradník, Libochovice zámek (pozn. 56), s. 33-36. – Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků (pozn. 29), s. 346.

[75] Srov. Brentani (pozn. 26).

[76] Srov. Fidler, Architektur des Seicento (pozn. 4), s. 225-274. – Proserpi (pozn. 4), s. 192-237. – Pavel Vlček, heslo „Tencalla, Giovanni Pietro", in: Vlček, Encyklopedie architektů (pozn. 29), s. 658.

[77] Srov. Vlček, Francesco Caratti (pozn. 35). – Idem, heslo „Caratti, Francesco" (pozn. 35), kde uvedena další literatura.

[78] Když od svého strýce, notáře ve Vídni, kupoval pozemky v rodném Mannu, nechal se přitom zastupovat architektem Giovannim Pietrem Tencallou. S ním také spolupracoval při stavbě lobkovického zámku v Bílině. Giovanni Pietro Tencalla byl také konsultantem Antonia Porty v Roudnici v roce 1676. O vztahu Giovanniho Pietra Tencally a Antonia Porty srov. též Fidler, Architektur des Seicento (pozn. 4), s. 270-271. – Proserpi (pozn. 4), s. 195. – Vlček, Porta (pozn. 40), s. 518.

[79] Luigi Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti*, VI, Lugano 1957, s. 202-228. – ibidem, VII, Lugano 1958, s. 72-107. Nové poznatky o životě Giacoma Tencally přináší následující článek Jany Zapletalové.

[80] Ke sběratelské aktivitě biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelcorna srov. zejm. Breitenbacher (pozn. 20). – Lubor Machytka, K dějinám obrazárny olomouckých biskupů v 17. století, *Okresní archiv v Olomouci* 1984, 1985, s. 107-115. – Michal Soukup (ed.), *Olomoucká obrazárna I. Italské malířství 14. – 18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 1996. – Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998 (zde uvedena další literatura).

[81] Ke sběratelství Humprechta Jana Černína z Chudenic srov. zejm. Pavel Bergner, Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých* 15, 1907, s. 130-155. – Josef Novák, Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, *Památky archeologické* 27, 1915, s. 123-141-221. – Idem, Prameny k studiu býv. hr. černínské obrazárny na Hradčanech, ibidem, s. 205-221. – Zdeněk Kalista, Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel výtvarných umění v době své benátské ambasády (1660–1663), *Památky archeologické* 36, 1930, s. 53-73 (59, 72). – Lubomír Slavíček, Imagines galleriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění, Lubomír Slavíček (ed.), *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. s. 131-143. – Mojmír Horyna, Interiéry paláce a jejich umělecká výbava, in: Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 35), s. 287-343

[82] Srov. Josef Salaba, Slavatovská obrazárna, *Památky archaelogické* 17, 1897 , s. 709-718. – Novák (pozn. 37). – Slavíček, Artis Pictoriae Amatores (pozn. 81), s. 137-138.

[83] Srov. Pavel Zahradník, Václav Vojtěch ze Šternberka. Profil stavebníka, mecenáše a sběratele, in: Preiss – Horyna – Zahradník, Zámek Trója (pozn. 7), s. 11-52 (41).
[84] Srov. Dvořák – Matějka (pozn. 42). – Pavel Štěpánek – Miloslav Vlk, *Mistrovská díla 12. – 19. století ze sbírek Středočeské galerie*, Praha 1988, s. 5. – Slavíček, Artis Pictoriae Amatores (pozn. 81), s. 99.
[85] Srov. Novák, Slavatové (pozn. 37), s. 131. – Jaroslav Macek, Kaspar Kaplíř von Sullowitz (1611–1686), *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 39, 1983, s. 7-68 (67-68). – Slavíček, Artis Pictoriae Amatores (pozn. 81), s. 136.
[86] Srov. Novák, Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny (pozn. 81), s. 127-128.
[87] Novák, Slavatové (pozn. 37), s. 30-32. – Jaromír Neumann, *Malířství 17. století v Čechách*, Praha 1951, s. 112. – Idem, *Petr Brandl 1668–1735* (katalog Národní galerie v Praze), Praha 1968, s. 9.
[88] K Schröderovým malbám pro libochovický zámek srov. Marjeta Ciglenečki, The Herbersteins' art collection in Ptuj Castle, *Cour d'honneur. Castles, palaces, stately homes* 1, 1998, s. 77-79. – Eadem, Slike iz Libochovic na ptujskem gradu, *Acta historiae artis Slovenica* 4, 1999, s. 87-105.
[89] Schemper-Sparholz, Illustrationen und Bedeutung (pozn. 4), s. 308-309. – Brunner – Kaiser (pozn. 3), s. 67.
[90] Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung (note 4), p. 227.
[91] Moriz Dreger, *Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien. Bis zum 19. Jahrhundert* (Österreichische Kunsttopograhie 14), Wien 1914, s. 214. – Harry Kühnel, *Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hoburg*, 4, Der Leopoldinische Trakt der Wiener Hofburg (Mitteilungen der Kommission für Burgenforschung, 11), Wien 1960, s. 150. – Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung (note 4), s. 208.
[92] Srov. Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung (note 4), p. 227, note 93 (Kitlitschka zde rovněž uvažuje o možnosti, že některé Carpoforovy malby v Petronellu, jako například motiv Neptuna v sale terreně mohly být přímo ovlivněny jevištními dekoracemi Cestiho opery). – Kristiaan P. Aercke, *Gods of play: baroque festive performance as rhetorical discourse*, New York 1996, s. 233-236. – Maria Golubeva, Il Pomo d'oro and the problem of the dynastsic continuity in th ereign of Leopold I, *Majestas* 5, 1997, s. 79-98. – eadem, *The glorification of Emperor Leopold I in image, spectacle and text*, Mainz 2000, s. 106-112. – Rouven Pons, *„Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz." Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.*, Egelsbach – Frankfurt – München – New York 2001, s. 202-206.
[93] Brucher (pozn. 3), s. 22-25. – Brunner – Kaiser (pozn. 4), s. 86.
[94] Theophilus Dorn, Die Beziehungen der Künstler Antonio Galliardi und Carpoforo Tencalla zu Kremsmünster, *Christliche Kunstblätter*, 65, 1924, s. 21-24, 36-44. – Kitlitschka, Beiträge (pozn. 4), s. 224.
[95] Möseneder, Der Dom in Passau (pozn. 4), s. 179, 595.
[96] Ibidem, s. 180, 596.
[97] Viz Kitlitschka (pozn. 4), s. 209, pozn. 4.
[98] Srov. Zahradník, Václav Vojtěch ze Šternberka (pozn. 83), s. 17-19.
[99] Ke Galliardiho dílu srov. Dorn (pozn. 94). – Willibrord Neumüller (ed.), *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichische Kunsttopographie. Gerichstbezirk und Stift Kremsmünster*, I–II, (netištěná práce v archivu kláštera Kremsmünster) Wien 1961, č. 2389, 2418 a 2476 (za laskavé zpřístupnění této práce vděčím P. Klaudiu Wintzovi, OSB). – Schemper-Sparholz, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag (pozn. 4), s. 147. – Möseneder, Der Dom in Passau (pozn. 4), s. 178, 243, 292, 594. – Hannes Etzlstorfer, heslo „Galliardi, Giovanni Antonio", in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, XLVIII, München – Leipzig 2006, s. 87-88.
[100] Hans Tietze – Heinrich Sitte (ed.), *Österreichische Kunst-Topographie II, Die Denkmale der Stadt Wien (XI. – XXI. Bezirk*, Wien 1908, s. 60-65. – Wolfgang Czerny et al., *Dehio. Wien, X.–XIX. und XXI.–XXIII. Bezirk*, Wien 1997, s. 178 (u štukové a malířské výzdoby v obou topografických pracích zvažováno autorství Dominika Piazzola a Georga Greinera). Galliardiho autorství v Hietzingu dokládá zpráva z archivu kláštera Klosterneuburg, kterou publikoval Berthold Černík, *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Statistische und Geschichtliche Daten*, Stift Klosterneuburg 1936, s. 161 (za laskavé upozornění na Galliardiho práce v Hietzingu a na poslední citovaný titul vděčím Herbertu Karnerovi).
[101] Text reversu in extenso uvádí Dorn (pozn. 94), s. 23. Srov. též Štěpánková (pozn. 4), s. 36.
[102] Příbuzným, snad synem Antonia Galliardiho mohl být malíř Gottlob Antonio Galliarti, který v roce 1720 svými malbami vyzdobil z popudu biskupa Ladislava Adama hraběte Erdődyho katedrálu v Nitře. Srov. Petr Fidler, Nitrianska katedrála. Nitra, in: Rusina, (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*, Bratislava 1998, s. 397. – Barbara Balážová, Mural Paintings in the Cathedral of Nitra. Tradition of Reconstruction or Reconstruction of Tradition? in: Barbara Balážová, Mural Paintings in the Cathedral of Nitra. Tradition of Reconstruction or Reconstruction of Tradition?, in: Martin Mádl – Michaela Šeferisová Loudová – Zora Wörgötter (ed.), *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. 39–45.