

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

Mgr. et Mgr. Markéta Ježková

Praha – Besançon

Rudolf II. a sbírka rodiny de Granvelle

Prague – Besançon

Rudolf II and the de Granvelle family Collection

vedoucí práce prof. PhDr. Lubomír Konečný

školitel PhDr. Beket Bukovinská

2018

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal/a samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V úvodu bych ráda na prvním místě poděkovala svým školitelům prof. PhDr. Lubomíru Konečnému a PhDr. Bekt Bukovinské za odborné vedení, trpělivost, zájem a v neposlední řadě i podporu a povzbuzení v mé práci.

Dále velký dík za odborné konzultace a rady patří Centru Studia Rudolphina – jmenovitě Mgr. Sylvě Dobalové, Ph.D., PhDr. Ivanu P. Muchkovi a PhDr. Štěpánu Váchovi, Ph.D.

Za cenné připomínky a rady děkuji rovněž PhDr. Elišce Fučíkové, Françoisovi Pernotovi z Université Cergy Pontoise a odborníkům z Bibliothèque municipale v Besançonu spravujícím archiv rodiny Granvelle – zejména Henrymu Ferreira-Lopesovi a Marie-Claire Waille a Marie-Dominique Joubertové ze společnosti Amis des musées et de la Bibliothèque de Besançon. Velký dík patří i Mgr. Dagmar Magincové, Marii Adámkové a Miroslavu Vorlovi.

Anotace

Praha –Besançon

Rudolf II. a sbírka rodiny de Granvelle

Předložená práce se věnuje části sbírky rodiny de Granvelle, kterou mezi léty 1589–1601 postupně získal císař Rudolf II.

Na pozadí historických událostí rodina de Granvelle během čtyř generací zažila strmý společenský vzestup i pád. Nicolas a jeho syn Antoine de Granvelle zastávali významné funkce na dvoře Karla V. a později Filipa II. Během této doby dokázali vybudovat jednu z největších a nejkvalitnějších sbírek 16. století, zároveň však byli svědky jejího rozprášení během nizozemské revoluce a postupného rozprodeje v prvních desetiletích 17. století.

V současné době jsou známy pouze dvě hlavní cesty rozprodeje sbírky. Větší z částí se podařilo zachovat v Besançonu. Počtem, nikoli však významem, menší část se dostala do sbírek císaře Rudolfa II. v Praze a následně sdílela další osudy sbírek Pražského hradu.

Předkládaná práce v první části podává kritický přehled dosavadní literatury věnované dané části sbírky požadované Rudolfem II. Pro českého čtenáře většinou není dostupná ani většina historicky orientovaných textů o členech rodiny, následuje proto stručný přehled jejího vzestupu, pádu a mecenariátu. Zároveň se představuje kontext, v jakém sbírka vznikala. Ústředním bodem práce je kapitola věnovaná příběhu Rudolfovy postupné akvizice.

Společným nedostatkem všech dosavadních studií o sbírce z majetku rodiny de Granvelle je chybějící pokus o sestavení alespoň částečného katalogu objektů. Bez něj však není možné získat určitý nadhled a činit jakékoli závěry o sběratelské politice prodávající i kupující strany. Práce proto na prvním místě zpracovává katalog 52 uměleckých předmětů, které Rudolf II. získal nebo si přál získat ze sbírky de Granvelle. Polovinu daných děl se díky archivnímu výzkumu nebo nové interpretaci vydaných pramenů podařilo dohledat ve světových sbírkách. V případě druhé poloviny dosud neznámých děl byl zvolen přístup, kdy se jako katalogové heslo volí informace o předmětu, který co nejvíce odpovídá informacím z pramenů. Podobným způsobem si lze učinit představu o podobě dosud neznámého původního objektu a otevírá se možnost jeho pozdější identifikace.

Z katalogu následně vyplývá, že si dobře informovaný císař vybral ve své době nejdražší a dodnes mimořádně ceněné kusy, které sbírka kolem roku 1600 obsahovala. Později se v pražských a vídeňských inventářích objevují mezi „beste Sachen“, což dokládá i jejich postavení v rámci Rudolfovy kolekce. Příkladem mohou být obrazy jako Tizianova Venuše s varhaníkem (Museo del Prado, Madrid), Signum Harpocratis (KHM, Vídeň), nebo busta Karla V. od Leone Leoniho (KHM, Vídeň).

Poslední kapitola požadované předměty zasazuje do kontextu Rudolfovy sbírky a osvětluje důvody jejich výběru. Zároveň se stylovou a ikonografickou analýzou snaží zachytit stopu, která některá ze získaných děl zanechala u malířů pražského dvorského okruhu. Práce ve svém celku přispívá k bližšímu poznání sběratelské politiky Rudolfa II. na příkladu nákupu části významné sbírky rodiny de Granvelle.

1. Úvod	6
2. Přehled dosavadního výzkumu	8
2.1 Počátky zájmu o rodinu de Granvelle	8
2.2 Rodina de Granvelle a umění	12
2.3 Rudolf II. a sbírka Granvelle	16
3. Dobová literatura a prameny	21
4. Rodina de Granvelle a její sbírka na pozadí dobových událostí	24
4.1 Nicolas Perrenot de Granvelle a počátky sbírky	24
4.2 Antoine de Granvelle a sbírka na pozadí politických událostí	30
4.3 Antoine de Granvelle a okruh spojenců	38
4.4 Antoine de Granvelle a význam vybraných děl v jeho sbírce	44
4.5 Rodina de Granvelle a repliky a kopie děl	51
5. Nákup císaře Rudolfa II.	54
5.1 François Perrenot de Granvelle, hrabě de Cantecroix	60
6. Seznamy požadavků císaře Rudolfa II.	70
7. Požadovaná díla v kontextu Rudolfova sběratelství	76
8. Závěr	97
9. Komentovaný seznam císařových požadavků ze sbírky de Granvelle	100
10. Použitá literatura a prameny	195
11. Obrazová příloha	

1. Úvod

Předkládaná práce je zaměřena na konkrétní soubor děl, který získal císař Rudolf II. ze sbírky rodiny de Granvelle, a navazuje na středoevropský výzkum rudolfinského umění, probíhající již od konce 19. století. Skutečnost, že císař Rudolf II. projevil o řadu děl ze slavné sbírky Nicolase, Antoina a Françoise de Granvelle velký zájem, je známá a v literatuře opakovaná, ale bližšímu zkoumání tohoto problému se dosud nikdo nevěnoval. Práci na tématu aktuálně podpořily tři okolnosti. S blížícím se pětisetletým výročím narození kardinála Antoina de Granvelle se objevila řada zásadních publikací, zabývajících se dílčími tématy spojenými s rodinou Granvelle, a díky moderním technologiím bylo nově zpřístupněno množství dosud nezpracovaného archivního materiálu. V souvislosti s rekonstrukcí Musée des beaux-arts et d'archéologie v Besançonu (termín dokončení podzim 2018) se rovněž objevila iniciativa někdy v budoucnu prostřednictvím výstavy a katalogu alespoň na čas představit tuto sbírku, v současnosti rozptýlenou v muzeích a soukromých sbírkách po celém světě. Dílčí výzkumy portrétů kardinála Antoina představila na přelomu let 2017–2018 výstava v Granvellovském paláci (Musée du Temps) v Besançonu a doprovodná konference. Tyto okolnosti otevírají nové možnosti pro přesnější zmapování souboru artefaktů, které Rudolf II. od dědiců sbírky Granvelle explicitně požadoval.

I když v současnosti není možné přesně určit všechna díla, o která Rudolf usiloval, je možné k tématu přistoupit z hlediska současných metodologických trendů dějin umění, vyjít z konkrétních objektů a pokusit se o jejich analýzu a současně zdůraznit nově poznané souvislosti.

Z metodologického hlediska lze v tomto ohledu vyjít z koncepce „period eye“ Michaela Baxandalla a pokusit se naznačit, jaké místo díla zahrnutá mezi císařovy požadavky zaujímal v původním kontextu sbírky Granvelle a jakou roli hrála v pozdější císařově kolekci. Práce vychází především ze studia archivních dokumentů a dobové literatury, které přispívají k identifikaci, objasnění původu a funkce, již díla plnila v sbírce Granvelle a později v kolekci císaře Rudolfa II.

V první části podává práce kritický přehled dosavadní literatury, v níž se setkáváme se zmínkami o sbírce Granvelle, a zejména o objektech následně požadovaných Rudolfem II. Většina historicky orientovaných textů o příslušných členech rodiny vesměs není snadno dostupná, proto následuje stručný přehled jejich životních osudů – vzestupu a mecenariátu se zaměřením na provenienci císařem požadovaných kusů. Zároveň je nastíněn kontext vzniku

sbírky Granvelle. Ústředním bodem práce je kapitola věnovaná komplikovanému příběhu Rudolfovy postupné akvizice.

Nedostatkem všech studií zabývajících se sbírkou rodiny de Granvelle je, že dosud neexistuje ani částečný soupis identifikovaných objektů, které rodina vlastnila. Badatelé se většinou omezují pouze na výčet jmen autorů. Bez alespoň dílčí identifikace děl však není možné činit jakékoli závěry o sběratelské politice prodávající i kupující strany.

Předkládaná práce proto na závěr přináší co možná nejúplnější soupis uměleckých předmětů, které si Rudolf II. přál získat ze sbírky de Granvelle. Díky archivnímu výzkumu nebo nové interpretaci vydaných pramenů se řadu z nich podařilo dohledat v mnoha světových sbírkách – přiložený soupis předkládá i pravděpodobná nebo nejistá určení; přehledný seznam je přiložen v podobě tabulek.

Vzhledem k rozsahu sbírky není zatím reálné sestavit soupis více než pěti set uměleckých objektů sbírky de Granvelle, které zachycují dobové zprávy a pozůstalostní inventář po posledním majiteli sbírky, a představit tak sbírku v jejím celku. Soupis padesáti dvou různých děl vybraných císařem však představuje důležitou informaci nejen pro bližší poznání sbírek Rudolfa II., ale výmluvně vypovídá i o sbírce Granvelle. Ze současného stavu poznání vyplývá, že si dobře informovaný císař vybral ve své době nejdražší a mezi dědici sbírky mimořádně ceněné kusy, které sbírka kolem roku 1600 obsahovala. V pražském inventáři z let 1607–1611 se objevují mezi tzv. „beste Sachen“, což dokládá jejich postavení v rámci Rudolfovy kolekce. Poslední kapitola proto požadované předměty zasazuje do kontextu Rudolfovy sbírky a osvětluje důvody jejich výběru. Podle současného stavu poznání jednotlivých objektů pak na základě jejich stylové a ikonografické analýzy vysvětluje, jak byla vybraná díla na dvoře vnímána a zda zanechala v dílech umělců pražského dvorského okruhu určitou stopu.

Hlubším poznáním všech dostupných informací osvětlujících zájem císaře o získání části významné sbírky rodiny de Granvelle přispívá práce i k bližšímu poznání sběratelské politiky Rudolfa II.

2. Přehled dosavadního výzkumu

2.1 Počátky zájmu o rodinu de Granvelle

Sbírka v Besançonu se po kardinálově smrti díky množství osob, které si nárokovaly zisk dědictví po kardinálovi, a řadě rozprodejů proměnila v torzo původní kolekce. Zásadní osobností, která pomohla zachovat poslední zlomky kolekce, byl učenec a bibliofil Jeana-Baptiste, abbé Boisota v Besançonu. V letech 1664–1670 se Boisotovi podařilo z více míst, ale především od hraběte Clauda-Françoise de La Baume-Saint-Amour získat významnou část sbírky obsahující především knihy, medaile, ale i rodinné dokumenty, včetně inventáře pozůstalosti po kardinálovu synovci Françoisovi, hraběti de Cantecroix.¹ Boisot dokumenty roztřídil, katalogizoval a rozdělil do svazků. V roce 1694 svou sbírku odkázal opatství Saint-Vincent s podmínkou, že bude přístupná veřejnosti. Nyní tvoří základ městské knihovny v Besançonu.²

Na konci 18. století se vzhledem k tendencím, které vyústily až ve vznik samostatného belgického království, zvyšoval zájem o vlastní dějiny a o úlohu rodiny de Granvelle v rámci nizozemského povstání. Tehdy se objevilo několik publikací, které již nevycházely z dřívějších povšechných svědectví, ale přímo z výše zmíněných besançonských dokumentů. Dobová historiografie věnovala první rozsáhlejší texty o rodině de Granvelle především životním milníkům v těsné vazbě na politické události 16. století, ve kterých rodina hrála podstatnou roli. První studie popisovaly dvorské kariéry Nicolase a jeho syna Antoina, kardinála de Granvelle. K nim patří zejména práce člena benediktýnského řádu P. Lévêquea (Levesquea).³ Autor čtivou formou poprvé předložil široké čtenářské veřejnosti oslavný přehled rodinného vzestupu a zásluh. Svůj spis ostatně dedikoval panu de la Baume, hraběti de Saint Amour, jehož rodina kdysi zdělila část granvellovského majetku. Jak bylo v tehdejší historiografickém diskurzu běžné, otázkám umění, šlechtické sebe prezentace nebo rodinnému zázemí se autor blíže nevěnuje. Zmiňuje pouze pro rodinnou kariéru podstatný sňatek dalšího člena rodiny, Thomase d'Oiseleta, s dcerou císaře Rudolfa II. Carolinou.⁴ Přestože se Lévêqueova práce zaměřila na rodinné životopisy, na několika místech pro dokreslení přidává povšechné informace o

¹ Blíže k Boisotově aktivitě a charakteru dokumentů a jejich řazení v městské knihovně v Besançonu: (Waille, *Les papiers Granvelle de la Bibliothèque municipale de Besançon*, 2017)

² (Bloch & Rebmeister, 2004) Blíže k historii knihovny rodiny Granvelle blíže nově publikovaný inventář z roku 1627 (Waille, *La bibliothèque des Granvelle: inventaire des livres et manuscrits présents au Palais Granvelle en 1607: Edition du Ms. 1627, f. 38-80, de la Bibliothèque municipale de Besançon*, 2017, stránky 7-18)

³ (Lévêque, 1753)

⁴ (Lévêque, 1753, str. 192)

umělecké sbírce.⁵ Z hlediska dobové hierarchizace uměleckých projevů letmo zmiňuje pouze obrazy „slavných“ italských, vlámských a německých mistrů, ale jako přiblížení pozadí životních či politických událostí zmiňuje pouze několik jmen malířů a jejich obrazů.⁶ Přidává navíc například čtenářsky vděčnou historiku o záměně Dürerova obrazu *Umučení deseti tisíců*. Cílem však nebylo zhodnocení rodinné umělecké sbírky, ale dokreslení charakteru kardinálova dědice Françoise Perrenota de Granvelle, hraběte de Cantecroix.⁷

Lévêqueova práce zůstává dodnes hlavním zdrojem informací i metodologického přístupu pro téměř všechny autory, kteří se věnovali historii rodiny de Granvelle. Ozvuky Lévêqueova přístupu najedeme však i v řadě prací, jejichž autoři psali o rodinné sbírce. Řada autorových historických tezí již byla přehodnocena, přístup ke sbírce se však dosud zásadně nezměnil, což dokládá mimo jiné fakt, že k autorově zmínce o záměně obrazu *Umučení deseti tisíců* se zatím nikdo ani nepokusil zaujmout kritický postoj.

V roce 1761 navázal na Lévêqueův text L. D. Courchetet d'Esnans prací *Histoire du Cardinal de Granvelle*.⁸ Text zpřesňuje faktografické informace o zásadních rodinných událostech a pozici v rámci dobových událostí, ale sbírka opět stojí stranou autorova zájmu, pouze zmiňuje její významnost. D'Esnanse zajímal zejména Granvellův okruh vzdělaných přátel, jeho podpora – termínem 18. století řečeno – „krásných umění“ a „znamenitá knihovna“.⁹ Obě uvedené práce však představovaly pouze převyprávění rodinného příběhu vlastními slovy autorů.

S rozmachem pozitivistického přístupu v historiografii se těžiště zájmu badatelů přesouvá k edicím pramenů, na jejichž základě lze následně rekonstruovat rodinný příběh. Tato iniciativa souvisela i se zjištěním, že zejména kardinál de Granvelle patřil i své době k výrazně psavým lidem – v některých dnech byl schopen nadiktovat kolem deseti několikastránkových dopisů ve čtyřech hlavních jazycích tehdejší západní Evropy – španělsky, francouzsky, italsky, latinsky.¹⁰ Jak si všiml již Prosper Lévêque, žádný z dobových prelátů nebyl tak svědomitý – kardinál si

⁵ Nicolas Perrenot acheva en 1536. le Palais de Granvelle à Besançon, il l'orna & l'enrichit de tableaux des plus célèbres peintres d'Italie, de Flandres & d'Allemagne. (Lévêque, 1753, str. 177)

Nicolas Perrenot v roce 1536 dokončil Palác de Granvelle v Besançonu a zkrášli jej a obohatil o obrazy nejslavnějších malířů z Itálie, Flander a Německa.

⁶ Podobně jako Vasari popisuje Bronzinovu malbu:

„Son corps fut transféré à Besançon , & inhumé dans l'Eglise des Grands Carmes en une Chapelle qu'il y avoit fait bâtir du côté de l'Evangile , dans laquelle au tableau du retable de l' Autel, peint par le Bronzin, il est représenté sous la figure de Joseph d'Arimatee , & encore en sculpture sous celle de saine Antoine.“ (Lévêque, 1753, stránky 174-175)

Jeho tělo bylo převezeno do Besançonu a pohřbeno v kostele karmelitánů, v kapli, kterou nechal vystavět v kostelním závěru a ve které je zachycen pod postavou Josefa z Arimatie na Bronzinem malovaném obraze, a jako socha pod sochou svatého Antonína.

⁷ (Lévêque, 1753, stránky 189-191) Viz další kapitola této práce.

⁸ (Courchetet D'Esnans, 1761)

⁹ (Courchetet D'Esnans, 1761, stránky 429-437)

¹⁰ (Chaulet, 2017)

pečlivě ukládal i jemu adresované listy (kromě výše uvedených jazyků navíc v němčině, vlámsčině a angličtině).¹¹ O významu, který své korespondenci přičítal, svědčí i fakt, že jeho sekretář Odet Viron v době nizozemského povstání zachránil z jeho bruselského paláce především listiny.¹² Vydání autentických kardinálových textů proto mohlo umožnit cenný pohled do zákulisí politických jednání, zachycených očima jednoho z hlavních aktérů. Impulz k vydávání archivních dokumentů dal správce a vedoucí besançonské knihovny Charles Weiss (1779–1866). V souvislosti se vzrůstajícím zájmem o dějiny jeho rodiště započal se soustavným studiem dopisů členů rodiny de Granvelle i osob z nejbližšího okolí. Prvotní výběr publikovaných dopisů z archivu v Besançonu se soustředil především na dopisy osvětlující zákulisí zejména francouzských politických dějin do roku 1565.¹³ Zmínky o umění či umělcích se zde neobjevují.

Podstatná část historie rodiny de Granvelle úzce souvisí s dějinami Nizozemí, zejména s oblastí, která se v 19. století stala součástí nově vzniklého belgického království. Další iniciativa k publikování kardinálových dopisů se proto objevila právě zde. Pod názvem *Correspondance du Cardinal de Granvelle (1565–1586)* vydali konvolut listů profesor leuvenské univerzity a členové královské akademie věd a umění, historikové a archiváři Edmond Poulet (1839–1882) a Guillaume-Joseph-Charles Piot.¹⁴ Tentokrát došlo k vydání dopisů zahrnujících období po roce 1565 a vybraných dokumentů uložených v archivech po celé Evropě.¹⁵ Zmínek o umění a umělcích však i v rámci těchto svazků korespondence nacházíme opět jen velice málo, a to na místech, kde se dějiny země odrazily v procesu vzniku sbírky. Nacházíme zde zprávy, které kardinálovi adresoval jeho sekretář Maxmilian Morillon a informoval v nich o škodách, jež způsobilo nizozemské povstání na palácích a sbírce v Mechelenu a Bruselu.¹⁶

Stranou zájmu dlouho zůstávala objemná kardinálova korespondence čítající přes třicet tisíc listů, uložená ve španělských archivech. Menší celky vyšly na konci 19. století.¹⁷ Přehled ve Španělsku uložené korespondence podal až roku 1956 belgický historik Maurice van Durme,

¹¹ (Chaulet, 2017) (Lévêque, 1753, str. XIV)

¹² (Piot, 1896, str. LII)

¹³ (Weiss, 1841-1852), (Poulet & Piot, 1877-1896) Stručný přehled míst, kde se v současnosti nachází korespondence rodiny Granvelle, podal: (Bertomeu, poslední návštěva 8.3.2018)

¹⁴ (Poulet & Piot, 1877-1896)

¹⁵ (Durme, *El Cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, 1957, str. 6), (Bertomeu, poslední návštěva 8.3.2018).

¹⁶ (Piquard, 1947-1948, str. 134), (de Nolhac, 1884), dopis VII.

¹⁷ (Bertomeu, poslední návštěva 8.3.2018).

kteřý se následně věnoval edicím zde uložených textů osvětlujících dějiny Nizozemí.¹⁸ Ani van Durmeho edice však informace o umění nezahrnuly.¹⁹

Dostatečně plastický obraz rodiny de Granvelle však bezpochyby nelze získat bez studia všech existujících pramenů, zvláště v tomto případě, kdy je možné sledovat politický život Nicolase a Antoina de Granvelle téměř den po dni. V současnosti pokračuje vydávání korespondence kardinála de Granvelle, uložené na dalších různých místech ve Španělsku.²⁰ V posledních letech se také podařilo zpracovat korespondenci mezi Vatikánem a Nicolasem a Antoinem de Granvelle.²¹ Množství zachované vydané, a zejména nevydané korespondence představuje jeden z největších problémů granvellovského bádání, a to proto, že se ke každému tématu mohou objevit v archivních pramenech další zpřesňující informace. Tato skutečnost je pro širší interpretační studie poměrně zásadní. V poslední knize věnované Antoinovi de Granvelle ve svém příspěvku zdůraznil Bertrand Haan, že poměr mezi množstvím pramenů a cílených studií je značně nevyrovnaný.²² Studie, které se v poslední době objevily, se věnují především kritice pramenů (například lingvistické) nebo zasazení některé z dílčích informací do dobového kontextu. Ve 20. století zpracovali větší studie o rodině de Granvelle zejména historikové navazující na vydanou rodinnou korespondenci a přidávají faktografické informace z dalších míst. Setkáváme se i s velmi detailními pracemi věnovanými politické kariéře jeho otce, Nicolase de Granvelle, kterému se již řadu let věnuje francouzský historik Daniel Antony.²³ Jeho po léta připravovaná disertační práce, rozvíjející teze jeho diplomové práce, zůstává zatím stále v rukopise.²⁴

Postavě Antoina Perrenota de Granvelle zasvětil svůj celoživotní výzkum také zmiňovaný historik Maurice van Durme.²⁵ V poslední době se objevily další detailnější práce doplňující van Durmeho o nové poznatky.²⁶ K významnější dílčím studiím patří práce rozebírající Granvellovu úlohu v nizozemském povstání.²⁷

¹⁸ Durme zde podal přehled kardinálových rukopisů z Biblioteca Nacional de Madrid a Real Biblioteca (Durme M. , 1956)

¹⁹ (Durme M. , Les Archives générales de Simancas et l'histoire de la Belgique (IX-XIXe siècles), 1964-1990)

²⁰ Blíže k dopisům uloženým v Královské knihovně v Madridu: (Moreno Gallego, 2006) Dostupné z: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0505220031A/22114>

²¹ (Requena, 2013) Cennou součástí zmíněné práce je i přiložený výkladový slovník výrazů, které se v dobové korespondenci objevují nejčastěji.

²² (Haan, 2017, stránky 42, pozn. 1)

²³ (Antony, 1983)

²⁴ Osobní sdělení Daniela Antonyho.

²⁵ Španělská edice (Durme, El Cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II, 1957), nizozemská edice (Durme, Antoon Perrenot, bisschop van Atrecht, kardinaal van Granvelle, minister van Karel V en van Filips II, 1517-1586, 1953)

²⁶ (Jonnekin, 1989)

²⁷ (Parker, 1979, str. 48)

2.2 Rodina de Granvelle a umění

V edicích rodinné korespondence dlouho chyběly informace o samotné sbírce rodiny Granvelle. Tuto mezeru v poznání rodinné historie začal jako první zaplňovat jeden z nejvýznamnějších archivářů belgického královského archivu Louis-Prosper Gachard (1800–1885).²⁸ Jeho zájem o prameny k historii nově vznikajícího belgického státu jej přivedl ke studiu korespondence členů rodu Habsburků, zejména Filipa II.²⁹ Podařilo se mu objevit, že vedle dokumentů shromážděných abbém Boisotem v Besançonu, jejichž vydávání právě tehdy probíhalo, se další obsáhlý soubor nacházel ve španělském archivu v pevnosti Simancasu. Šlo o Granvellovu korespondenci především z posledních let života, ale i starší listy, které si s sebou přivezl z Bruselu a Besançonu. Archivaci příchozí pošty i kopie vlastních dopisů nebral na lehkou váhu. V roce 1862 daným dopisům věnoval studii, kde popsal jejich příběh, a vydal základní katalog.³⁰ V rámci přípravy svého textu Gachard zřejmě jako první objevil v mechelenském archivu (dnes v Bruselu) inventář pozůstalosti po kardinálovu dědicovi, Françoisi Perrenotovi de Granvelle, hraběti de Cantecroix (k inventáři viz blíže 6. kapitolu této práce).³¹ Stručně jej popsal a shrnul, jaké typy předmětů tehdy byly inventarizovány. Poprvé v historii sekundárních textů o rodině de Granvelle zde zaznělo, že sbírka neobsahovala pouze obrazy, ale i tapiserie – jejichž výčtem inventář ostatně začíná –, nábytek, rukopisy, medaile, sochy větších i menších formátů, hodiny, zbraně, zbroj, liturgické náčiní, nádobí i hudební nástroje.³² K edici textu inventáře však tehdy Gachard nepřistoupil, hlavním přínosem jeho článku proto zůstává především první faktografické zpracování okolností sporu o dědictví po kardinálovu de Granvelle, jehož realizaci mu umožnilo studium převážně dokumentů právního charakteru z belgického královského archivu.³³

²⁸ Ke Gachardovi blíže: (Aerts, De Mecheleer, & Wellens, 2006)

²⁹ (Gachard L.-P. , 1848-1879), (Gachard, Relations des ambassadeurs vénitiens sur Charles-Quint et Philippe II, 1855)

³⁰ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862)

³¹ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 66)

Gachard popisuje inventář uložený v Archives générales du royaume v Mechelen, dnes se nachází v pobočce v Bruselu pod signaturou 1039 C, Archives de l'État en Belgique, Brusel.

³² (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, stránky 70-71)

³³ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, stránky 85-101)

Tento základní pramen pro poznání sbírky Granvelle, inventář pozůstalosti kardinálova dědice Françoise Perrenota de Granvelle z roku 1607, vydal až besançonský knihovník, archeolog a historik Auguste Castan (1833–1892). V roce 1867 publikoval soupis obrazů z verze inventáře uloženého v městské knihovně v Besançonu.³⁴ Jako první se zároveň pokusil o bližší identifikaci autorů zachycených děl, v inventáři zapsaných často pouze povšechně.

V rámci stále probíhajícího vydávání kardinálovy korespondence představovalo další krok k bližšímu poznání jeho zájmu o umění vydání dopisů s umělci. K publikaci dopisů, které se více týkaly umění, docházelo postupně od roku 1887. První prací, jež zahrnuje i kardinálovu korespondenci s umělci, byla kniha francouzského vydavatele a milovníka umění Eugèna Plona (1836–1895) *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint; Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II.*³⁵ Součástí svazku se staly dopisy mezi rodinou sochařů Leoni a Antoinem de Granvelle, zahrnující období do roku 1561.³⁶ Poprvé se tehdy ukázalo, že kardinál byl nejen sběratelem uměleckých děl, ale že aktivně umělecké objekty objednával, vyhledával umělce a doporučoval je rovněž pro zakázky přicházející ze dvora Karla V.³⁷ V souvislosti se zvyšujícím se zájmem o slavné malíře, kteří pracovali pro habsburské dvory, následovalo roku 1888 vydání Tizianových dopisů kardinálovi.³⁸

Na přelomu 19. a 20. století již bylo zřetelné, že výtvarné umění představovalo velice podstatou součást kardinálova života. Avšak teprve však další z besançonských archivářů, předseda tamější akademie věd a umění Jules Gauthier (1848–1905) roku 1901 vydal kratší studii, ve které kardinála poprvé charakterizoval jako milovníka umění a mecenáše, jenž se po celý život promyšleně obklopoval uměním. Gauthier zde popsal, kde a s jakým typem umění se kardinál od mládí setkával a jak se na počátcích jeho kariéry formoval jeho vkus.³⁹ Kardinálovy kontakty s umělci představuje na dalším téměř distinktivním rysu jeho sbírky – ve srovnání s dobovými sbírkami šlechty a duchovních obsahovala zdaleka nejvyšší počet kardinálových portrétů, které si nechával pořizovat, nebo mu byly dedikovány. Na závěr své studie autor přidal inventář tapiserií vycházející z besançonské kopie pozůstalostního inventáře a další dva podstatné dokumenty z místního archivu – seznam medailí, které kolem roku 1690 abbé Boisot prodal královskému kabinetu (dnes součást francouzské národní knihovny), a výňatek z katalogu

³⁴ (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867)

³⁵ (Plon, 1887)

³⁶ Uchovávaná v Biblioteca Nacional de Madrid a v Biblioteca Real. Blíže k tomu včetně přesných citací pramenů, které se u Plona neobjevují (Bertomeu, poslední návštěva 8.3.2018, str. pozn. 16)

³⁷ Plonovu práci o sochařích Leoniových později doplnil Maurice Van Durme ve svém textu: (Durme M., 1949)

³⁸ (Zarco del Valle, 1888)

³⁹ (Gauthier, 1901)

sbírky barona de Saint-Rémy na stejnojmenném zámku, obsahující díla původně ze sbírky Granvelle. Gauthier také jako první poukázal na fakt, že sbírka není spojena pouze s jedním členem rodiny. Na jejím vzniku se podílel již Nicolas de Granvelle, následně jeho syn kardinál Antoine, ale i jeho nástupce, který převzal rodinný erb, François Perrenot de Granvelle, hrabě de Cantecroix. O něm se až do této publikace neobjevovaly v literatuře žádné pozitivní zprávy. Výše zmíněné práce poskytly základní faktografickou představu o umělcích v kardinálově blízkosti a struktuře jeho sbírky. V pozdější době se proto badatelé spíše soustředili na zpřesnění informací o celcích vybraných děl a povaze kardinálových kontaktů. Roku 1977 tak vyšla po starší edici výboru z Tizianových dopisů nová publikace italských badatelů Cesara Greppiho a Luigiho Ferrarina, která představila kardinálovu korespondenci s dalšími italskými umělci, jako byl například Primaticcio.⁴⁰ Ve stejném roce se v tisku znovu objevily Tizianovy dopisy Granvellovi, tentokrát v rámci souborného vydání malířovy korespondence.⁴¹

Dalších několik kratších zmínek o umění, umělcích a tapiseriích z kardinálovu korespondence uložené v Besançonu krátce po druhé světové válce vydal francouzský knihovník pocházející z regionu Franche-Comté, Maurice Piquard (1906–1983).⁴² Jak je typické pro toto období granvellovského bádání, Piquard se zaměřil na jasně vymezený celek menšího rozsahu a vybral zásadní zprávy z kardinálovu korespondence z období mezi lety 1564 a 1586. Tehdy na příkaz Filipa II. opustil Brusel a správu paláců i sbírek svěřil svému generálnímu vikáři a budoucímu biskupovi v Tournai, Maximilienu Morillonovi.⁴³ Piquard se bohužel nepokusil o bližší komentář k jednotlivým úryvkům. Castan, Gauthier i Piquard však nebyli historiky umění. Společnou slabinou jejich prací, která ovšem nijak nesnižuje výpovědní hodnotu jimi vydaných pramenů, jsou pokusy o spojení zapsaných umělců s konkrétními slavnými jmény. Větší problém představuje neúplnost vydaných seznamů. O kritické vydání celého inventáře pozůstalosti se dosud nikdo nepokusil. Navíc jde o edice besançonské kopie pozůstalostního inventáře a nereflektují verze uložené v královském archivu v Bruselu a národní knihovně v Paříži (blíže k inventářům viz 6. kapitolu této práce).

Po druhé světové válce se publikované studie věnovaly především dílčím tématům. Na příkladu tapiserií realizovaných podle maleb Hieronyma Bosche zdůraznil Paul Vandebroek úlohu

⁴⁰ (Greppi & Ferrarino, 1977)

⁴¹ V korespondenci pouze chybí Tizianův dopis adresovaný kardinálovi z Innsbrucku, publikovaný v (Greppi & Ferrarino, 1977). Přepis dopisu publikoval ještě (Pedrocco, 1977, stránky 284-285) Celkem 22 Granvellových dopisů Tizianovi znovu vydal (Mancini, Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi Spagnoli, 1998)

⁴² (Piquard, 1947-1948), (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950)

⁴³ (Piquard, 1947-1948, str. 134)

nástěnných koberců ve sbírce Granvelle.⁴⁴ Velice podstatné jsou studie Almudeny Pérez de Tudely, která vychází z listů zachovaných ve španělských archivech.⁴⁵

Další nová velice důležitá část literatury reflektující rodinnou sbírku se týká propojení jejich sběratelské a kulturní politiky s rodinou Habsburků. Zejména během výstav v Gentu, Bonnu a Vídni věnovaných v roce 2000 císaři Karlu V. a jeho synovi Filipu II. byla díla související s oběma panovníky nově interpretována z hlediska jejich zasazení do politické propagandy, na níž se podílel vedle nizozemské místodržící Marie Uherské (1505–1558) především kardinál de Granvelle.⁴⁶ Španělský historik umění Fernando Checa jako jeden z prvních zdůraznil roli uměleckých poradců včetně Antoina de Granvelle pro vznik sbírky nejen Karla V., ale i Filipa II.⁴⁷ Na výstavách se navíc podařilo představit i díla ze sbírky Granvelle, a tím se poprvé poukázalo na jednu z velice podstatných funkcí sbírky v kontextu jeho osobních mocenských a politických ambicí.

Recentní výsledky granvellovského výzkumu shrnula publikace vydaná u příležitosti výstavy v paláci Granvelle v Besançonu (Musée du Temps) k pětisetletému výročí kardinálova narození. Zde se setkáváme nejen se souborem dílčích studií, doplňujících stávající faktografický výzkum, ale i s prvními pokusy o interpretaci velkého počtu kardinálových portrétů, a to i v širším kontextu otázek kardinálovy sebe prezentace.

Postupně tak vzrůstalo obecné povědomí o sbírce, a řada textů o příbuzných tématech proto již od šedesátých let 20. století zmiňuje Granvellovu sbírku jako jednu z nejlepších dobových kolekcí, obsahující kvalitní kusy a různé „objets de luxe“.⁴⁸

Vzhledem k nedostatečné výpovědní hodnotě vydaných pramenů o sbírce a množství ještě další nevydané korespondence rozptýlené mezi archivy po celé Evropě dosud neexistuje a ani existovat nemůže větší syntetická práce věnovaná tomuto tématu. Sbírci jako celku se po druhé světové válce věnovali pouze dva autoři. John Anthony Dooley se pokusil z inventářů vydaných Castanem a Gauthierem (tedy bez konzultace obou pramenů) vybrat díla, která získal do sbírky Nicolas Perrenot de Granvelle, současně však přiznává obtížnost tohoto projektu bez znalosti

⁴⁴ (Vandenbroeck, *Meaningful Caprices: Folk culture, middle-class ideology (ca 1480-1510) and aristocratic recuperation (ca 1530-1570): a series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch*, 2009), původní kratší verze článku: (Vandenbroeck, *Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch*, 1981)

⁴⁵ (Pérez de Tudela, *Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el IV Duque de Villahermosa (1560-1564)*, 2016); (Pérez de Tudela, *Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II*, 2016); (Pérez de Tudela, *La herencia de Don Pedro de Toledo: Don García de Toledo y los III Duques de Alba: mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI*, 2016); (Pérez de Tudela, *Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad, de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid*, 2013)

⁴⁶ (Kugler, *La puissance et l'impuissance de l'Europe*, 2000), (Checa-Cremades, 2000)

⁴⁷ (Checa Cremades, *Felipe II: mecenazgos de las artes*, 1993, str. 15)

⁴⁸ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 504) Appendix II: Collections.

dalších pramenů.⁴⁹ Po Dooleym zatím posledním větším pokusem o komplexní pohled na sbírku de Granvelle zůstává problematická práce Claudie Banz.⁵⁰ Autorka se pokusila metodou srovnání přiblížit sběratelskou politiku kardinála de Granvelle a arcivévodů Albrechta a Isabelly. Bohužel toto srovnání vychází jen z neúplných vydání pozůstalostního inventáře. I kdyby však kniha vycházela přímo ze studia autentického pramene, ten sbírku zachycuje až k roku 1607, takže jde o dobu, kdy již sbírka musela být ochuzena o řadu prodaných děl a navíc obohacena o díla, která zakoupil dědic sbírky hrabě de Cantecroix. Každá podobná srovnávací práce proto musí počítat s tím, že pracuje pouze s neúplným seznamem jmen a děl malířů zastoupených ve sbírce. Navíc autorka opomíjí kardinálovu sbírku uměleckého řemesla nebo nástěnných kobereců a zmiňuje pouze jediný nástěnný koberec s výjevem bitvy v Tunisu, ke které již na konci devadesátých let 20. století existovala řada menších článků (blíže k tomu č. B 11 závěrečného soupisu této práce). Zároveň zde autorka zcela stírá rozdíl mezi zastoupenými originály a kopiemi a nezvažuje ani význam jednotlivých celků uměleckých objektů v rámci sbírky.⁵¹

Výše uvedené problémy naznačují, že jakákoli práce věnovaná umění na dvoře rodiny de Granvelle musí vycházet z konkrétního archivního pramene, který je vždy nutné konfrontovat přímo s verzemi pozůstalostního inventáře, dnes známého ve třech kopiích (blíže k tomu viz 6. kapitolu této práce). Při úvahách o podobě sbírky je třeba mít vždy na paměti naše stále fragmentární znalosti o její šíři.

2.3 Rudolf II. a sbírka Granvelle

Větší zájem o Rudolfův nákup ze sbírky v Besançonu se objevuje na konci 19. století v souvislosti se vzrůstajícím zájmem o osobnosti habsburského dvora, tedy ve stejné době, kdy probíhalo vydávání korespondence rodiny Granvelle.

Zmínka o tom, že císař Rudolf II. získal části sbírky rodiny de Granvelle, byla jednou z prvních vydaných konkrétních indicií, které se zabývaly otázkami vzniku Rudolfovy kolekce. Objevuje se proto téměř ve všech raných studiích o císařově sběratelství. Obrazy z majetku rodiny de Granvelle často komentovali i badatelé zaměřující se v první řadě na dějiny sbírek Rudolfa II.

Jako první se se jménem kardinála de Granvelle v souvislosti se sbírkou Rudolfa II. setkal německý filolog a archeolog Karl Ludwig von Urlichs (1813–1889) během svého studia zpráv,

⁴⁹ (Dooley, 1973)

⁵⁰ (Banz, 2000)

⁵¹ (Welzel, 2000)

kteří císaři podával jeho vyslanec na španělském dvoře Hans Khevenhüller (1538–1606).⁵² V rámci svého textu, v němž informuje o pramenech k bližšímu poznání vzniku císařské sbírky Urlichs publikoval Khevenhüllerovy zprávy o kardinálově smrti v Madridu, vyslancově zisku alba Dürerových kreseb a následujícím vyjednávání o možném nákupu dalších děl.⁵³ Informace o rodině de Granvelle čerpal z Lévêqueových a Castanových textů. Poprvé rovněž upozornil, že Rudolf II. projevil o sbírku rodiny zájem již krátce po kardinálově smrti v Madridu, tedy dříve, než císařův zájem zmiňovaly práce Lévêquea a Castana na příkladu císařovy akvizice Dürerova obrazu *Umučení deseti tisíců*.

Zároveň Urlichs zřejmě jako první objevil seznam požadavků na pořízení děl pocházejících původně ze sbírky rodiny de Granvelle, který vznikl pro císaře Rudolfa II. (list začínající položkou „Un quadro d’una testa di mano di Rafael d’Urbino, viz 6. kapitulu této práce). Publikoval rovněž výňatek následující korespondence mezi císařskou kanceláří a hrabětem de Cantecroix, ve kterém se dědic sbírky bránil, že jen čtyři kusy z císařem požadovaných více než třiceti měly cenu vyšší než 10 000 tolarů.⁵⁴ Urlichs se současně pokusil jednotlivá požadovaná díla ztotožnit s položkami v inventářích císařských sbírek. Několik děl se mu skutečně podařilo spolehlivě identifikovat, například „martiri di mano di Alberto Durero“ určil jako *Umučení deseti tisíců* Albrechta Dürera z Uměleckohistorického muzea ve Vídni.⁵⁵

V rámci vydávání pramenů k poznání dvora jednotlivých Habsburků publikoval v roce 1888 přepis dokumentů, na které poukázal Urlichs, obohacený o další listy z finančního archivu rakouský archivář Heinrich Zimmerman (Zimmermann). Formou regist uveřejnil i část korespondence z roku 1600 mezi císařskou kanceláří, Rudolfovým vyslancem Carlem Billeem a hrabětem de Cantecroix.⁵⁶ Roku 1892 rakouský právník a historik Hans von Voltelini (1862–1938) publikoval regista a výňatky Khevehüllerovy korespondence, na které poukázal již Urlichs, ale jejich edici tehdy nevydal.⁵⁷

Počátkem devadesátých let 19. století tedy měli badatelé k dispozici základní faktografické prameny k poznání kontaktu mezi císařem, jeho agenty a dědici sbírky Granvelle.

Zimmermann mohl svých znalostí následně dobře využít ve svém textu publikovaném roku 1893, charakterizujícím v základních rysech strukturu sbírek Rudolfa II. a způsob jejich

⁵² Blíže ke Khevehüllerově aktivitě naposledy (Gschwend, 2018), kde citována starší literatura.

⁵³ (Urlichs, 1870, stránky 136-137)

⁵⁴ (Urlichs, 1870, str. 139)

⁵⁵ (Urlichs, 1870, str. 139)

⁵⁶ (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky L-LIII) Reg. 4648, 4656, 4658, 4661.

⁵⁷ (Voltelini H. v., 1892, str. CLII) Reg. 9504, 9509.

rozšiřování. Mezi jinými zde zmiňuje i sbírku Granvelle a byl to právě on, kdo v literatuře poprvé poukázal na roli malíře Hanse von Aachen (1552–1615) během akvizičního procesu.⁵⁸

Následující texty v zásadě pouze přebíraly publikovaná fakta, důraz však kladly vždy na jejich určitou část. Například německý historik umění Karl Giehlow (1863–1913) netradičně více rozepsal roli kardinálova otce Nicolase de Granvelle pro vznik Granvellovy sbírky.⁵⁹

První zmínka o rodině Granvelle v souvislosti se sbírkami Rudolfa II. se v českojazyčné literatuře objevila roku 1904 v publikaci historika umění Karla Chytila (1857–1934).⁶⁰

Ve své práci mimo jiné vyzdvihl významnou minulost českého národa, jehož kultura v době renesance rozhodně nebyla provinční, ale srovnatelná s evropskými trendy. Chytil zdůrazňuje: „Od dob Karla IV., podruhé byla Praha střediskem Evropy, a ruch umělecký, který se zde rozproudil, pozbývá lokálního rázu a stává se světovým, internacionálním.“⁶¹

Nepřekvapí proto, že právě akvizice řady objektů ze sbírky Granvelle představovala pro autora doklad internacionálního rázu sbírky i umění císařského dvora. V kontextu různých zmínek o kardinálově sbírce Chytil vybral jako jeden z mála informací o *poprsí Karla V. a Marie Uherské*, která roku 1555 získal kardinál „a po letech, již za doby horlivého sběratelství Rudolfova přešla do pražských sbírek“.⁶² V kapitole o Rudolfově akviziční politice zjevně na základě Urlichsova textu zmiňuje Khevenhüllerův podíl na zisku, ale dopouští se chybné interpretace zmíněné pasáže a píše: „Podobně po delším jednání získána prostřednictvím Khevenhüllera sbírka kardinála Granvelly s obrazy a kresbami Dürerovými, četnými předměty, kamejemi a bronzami.“⁶³ Uvedený citát je zcela v rozporu s dokumenty, které v *Jahrbuch* již vydal Heinrich Zimmermann roku 1888.⁶⁴

Roku 1918 vydal po konzultacích s Karel Chytil dalším důležitou studii o Rudolfově sbírce historik umění a tehdejší ředitel Muzea hlavního města Prahy František Xaver Harlas (1865–1947). Harlas se zde především snažil pro čtenáře poutavou formou převyprávět příběh o vzniku císařské sbírky, kterou vnímal jako projev Rudolfovy osobnosti. Zároveň zpřesnil řadu informací, které se Chytilovi nepodařilo podložit prameny. Podle dobového doznívajícího kánonu vysokého umění Harlas podobně jako Chytil na jedné straně věnoval velký prostor dílům malířského a sochařského umění, ale snažil se i popsat a vysvětlit význam objektů

⁵⁸ (Zimmermann, Kaiser Rudolf II. und die Prager Kunstkammer, 1893, stránky 221-222)

⁵⁹ (Giehlow, 1899, stránky 88-91)

⁶⁰ (Chytil, 1904, str. 8)

⁶¹ (Chytil, 1904, str. 2)

⁶² (Chytil, 1904, str. 8) Blíže k bustě samostatná položka v závěru deváté kapitoly této práce.

⁶³ (Chytil, 1904, str. 30)

⁶⁴ (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky L-LIII) Reg. 4648, 4656, 4658, 4661.

uměleckého řemesla v císařově kunstkomoře: „(...) takových umělostek dovedl oceniti, to mu zajisté bylo dosti ,kuriosní‘.“⁶⁵ Na akvizici sbírky Granvelle jej nejvíce zajímaly okolnosti cesty císařského dvorního malíře Hanse von Aachen a Matthiase Krätsche do Besançonu, aby vyzvedli vybraná díla, která císař Rudolf II. zakoupil. Dále jej zaujala historka, jak císař „málem byl ošizen dědicem“ sbírky, hrabětem de Cantecroix, který měl do Prahy místo originálu Dürerovy malby *Umučení deseti tisíců* poslat kopii, což císař rozpoznal a vyřešil okamžitou výměnou.⁶⁶ Harlas dokonce za možné falzum považoval i „Dürerovu knihu“, kterou Khevenhüller získal od Thomase de Chantonay během pobytu v Madridu. Zajímavou podrobnost představuje její ztotožnění s modlitební knihou Maxmiliána I.⁶⁷

Ve druhé polovině 20. století císařova akvizice děl ze sbírky Granvelle posloužila jako příklad nejrozličnějších aspektů Rudolfovy akviziční strategie. Z českých badatelů uvádí zřejmě nejpodrobnější popis okolností Rudolfova nákupu Jiří Pešek.⁶⁸ I když jeho práce obsahuje některé nepřesnosti,⁶⁹ jejím přínosem zůstává, že na příkladu zisku části sbírky rodiny Granvelle představil typický způsob Rudolfova jednání o ceně uměleckých objektů, spočívající v jejím stálém snižování nejlépe na úroveň daru.⁷⁰ Autor rovněž dokládá, že obdobným způsobem císař své sbírky obohatil i z mnoha dalších zdrojů a postup při vyjednávání o koupi části sbírky Granvelle nebyl nijak výjimečným.⁷¹

Poukaz na sbírku rodiny Granvelle ve vztahu k Rudolfovi II. se objevuje rovněž v řadě dalších textů, většina z nich se však omezuje na opakování již dříve publikovaných faktů a nepřichází s žádnou další interpretací. Velice podnětná je naopak práce Pabla Jiméneze Díaze, jež se sbírce Granvelle věnuje sice na relativně malém prostoru, ale upozorňuje na řadu nově objevených faktů.⁷² Díaz například poukázal na existenci archivních dokumentů věnovaných snaze rodiny Granvelle získat kompenzaci za majetek zcizený během nizozemského povstání v Bruselu.⁷³ Rovněž se poprvé pokusil na základě vydaných i nevydaných pramenů doplnit poznání

⁶⁵ (Harlas, 1918, stránky 52-53)

⁶⁶ (Harlas, 1918, stránky 52-53) Blíže k Dürerovu umučení položka A 2 závěrečného soupisu děl této práce.

⁶⁷ Vychází z Khevenhüllerova soudu publikovaného v Jahrbuchu, ve kterém vyslanec píše, že se mu obrazy v knize nelíbí (Harlas, 1918, str. 54). Jeho slova lze vykládat mnoha způsoby, o podezření z koupi falz explicitně nikde nepíše. Navíc moderní pojetí „falza“ nelze zaměňovat s „kopii“, jak byla vnímána v 16. století. Modlitební kniha Maxmiliána I. tvoří součást sbírek městské knihovny v Besançonu, ale jak bylo opakovaně prokázáno, Khevenhüller získal Dürerovy kresby a akvarely, velmi pravděpodobně svázané do „knihy“, nikoli Maxmiliánovu modlitební knihu. Blíže k ní naposledy: (Lange-Krach (ed.), 2017)

⁶⁸ (Pešek, 1989)

⁶⁹ Například hned v několika bodech zavádějící tvrzení, že Cantecroix „o prodej, který znamenal úplnou devastaci sbírky, přílišný zájem nejevil.“ (Pešek, 1989, str. 256)

⁷⁰ (Pešek, 1989, str. 256)

⁷¹ (Pešek, 1989)

⁷² (Jiménez Díaz, 2001, stránky 193-198)

⁷³ Praha, Národní archiv, Stará manipulace, sig. 4291 -II/3. V současnosti nezvěstné, ve složce pouze regist.

Khevenhüllerovy role při získání první části sbírky v roce 1586.⁷⁴ Díaz nepřináší pouhý přepis faktů, ale naopak se na jejich základě pokusil o charakteristiku sbírky Granvelle jako celku, a to pomocí komparace se sbírkou Antonia Péreze.⁷⁵ Na rozdíl od předchozích badatelů zde zdůraznil roli, kterou ve sbírce hrály vedle obrazů a soch především knihy. Rodinný přístup ke sběratelství charakterizuje jako „(...) basado fundamentalmente en la erudición y el placer por el esfuerzo del intelecto“.⁷⁶ Princip Granvellova mecenariátu na základě van Durmeho poznatků odvozuje z habsburského vzoru a sbírku popisuje jako celek složený téměř výlučně z děl umělců působících ve službách rodu Habsburků. Dále Díaz srovnal charakter granvellovské kolekce a sbírky císaře Rudolfa II. Bohužel bez bližší argumentace píše, že „(...) kardinálova sbírka měla odlišný charakter a byla snad vzdálenější zálibám císaře“.⁷⁷ Zároveň však poukazuje na provázanost granvellovského a habsburského sběratelského principu, jenž spočíval v systematické podpoře umělců a intelektuálů: „To vše činilo z jeho sbírky jakýsi vzor pro mecenáše z řady generací habsburského rodu.“⁷⁸ Svou úvahu uzavírá tvrzením, že vkus císaře Rudolfa II. spíše odpovídal sběratelskému přístupu státního sekretáře španělského krále a Rudolfova strýce Filipa II. Antonia Péreze (1540–1611) než přístupu kardinálovu, což dokládá například existencí knihovny chybějící v císařských sbírkách v Praze.⁷⁹

⁷⁴ (Jiménez Díaz, 2001, stránky 193, pozn. 23)

⁷⁵ (Jiménez Díaz, 2001, stránky 189-198)

⁷⁶ Upravená verze jeho disertační práce, obhájené na FF UK v Praze roku 1996 (Jiménez Díaz, 2001, str. 193)

⁷⁷ (Jiménez, 1996, str. 163)

⁷⁸ (Jiménez, 1996, str. 163)

⁷⁹ (Jiménez Díaz, 2001, str. 194)

3. Dobová literatura a prameny

O dobové proslulosti sbírky a mecenariátu rodiny de Granvelle svědčí zmínky již v dobové literatuře, která však unikla pozornosti badatelů během 19. století. Již v 16. století však utvářela povědomí, že rodinná sbírka patřila významem a kvalitou zastoupených děl mezi nejlepší v Evropě, což se v pozdějších textech objevuje jako poměrně obecné konstatování. Jak bude ukázáno níže, zmínky o sbírce nacházíme v knihách, kde se objevují popisy výtvarných děl nebo příklady uměleckých sbírek a jejich majitelů.

Již texty z 16. století dokládají, že Nicolas a Antoine de Granvelle získávali díla, která byla již krátce po svém vzniku považovaná za mimořádná. Věhlas obou podporovatelů umění pak šířili i umělci, kteří se jim bezpochyby cítili býti zavázáni za dlouhodobou podporu. Z tohoto hlediska nepřekvapí, že ač byla rodina Granvelle samozřejmě terčem ostré kritiky ze strany jejich politických nepřátel, v kontextu psaní o umění se jeví ve zcela pozitivním světle.

Řadu z těchto zmiňovaných prací lze později nalézt v seznamu požadavků císaře Rudolfa II. na díla, která si přeje z Granvellovy sbírky zakoupit, nebo se přímo objevují v inventářích habsburských sbírek v Praze a ve Vídni (Dürerovo *Umučení desti tisíců* A 2, *Arraský pohár* A 12, kamej se satyrem a nymfou A 17, *Letto di Policetto* A 22, *vacca di Mirone* A 29, *Signum Harpocrati* A 31, *Trajánova medaile* A 32). Tento fakt opět dokládá císařův zájem o kusy, které se proslavily již v době svého vzniku, ale i provázanost Granvellovy sběratelské politiky se vkusem a zájmy Habsburků.

Jako jeden z prvních italských autorů italský malíř a teoretik Giorgio Vasari (1511–1574) zahrnul zmínky o dílech z majetku rodiny de Granvelle do svého monumentálního cyklu uměleckých životopisů. Sbírkou uvádí hned na dvou místech a do čtenářského povědomí přidává informaci, že milovníkem umění byl nejen kardinál, ale již jeho otec Nicolas. V životopise malíře Agnola Bronzina (1503–1572) Vasari chválí mimořádnou kvalitu jeho obrazu *Snímání z kříže*, nacházejícího se původně v pohřební kapli Nicolase de Granvelle nedaleko jeho paláce v Besançonu.⁸⁰ Při popisu hlavních prací sochaře Leone Leoniho (1509–1590) nadšeně vypráví o dílech patřících Nicolasovu synovi, kterého zde nazývá „gran cardinale“. Tuto pověst

⁸⁰ Olej na dřevěné desce, 268 cm × 173 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon. Blíže k tomu: (Castan, *Le Bronzino du musée de Besançon*, par Auguste Castan, 1881), (Kol. autorů, 2007) V českém překladu se uvedené životopisy nenachází. Poslední kritické vydání v italském jazyce: (Vasari & Mattiotta (ed.), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 2017)

pomáhal budovat právě Leoni, jež kardinál objevil a doporučil habsburskému dvoru, kde následně uspěl jako tvůrce oficiálního obrazu Karla V. a jeho nejbližších příbuzných.⁸¹

Dvě z Vasarim uváděných děl, Leoniho *Busty císaře Karla V.* a jeho sestry *Marie Uherské* do své sbírky o necelých čtyřicet let od vydání *Životopisů* Rudolf II. skutečně nakonec získal.⁸² V životopise Lorenza Ghibertiho (1378–1455) Vasari zmiňuje další dílo – reliéf nazývaný *Letto di Policetto (Polykleitovo lůžko)*, jehož kopie se později stala majetkem kardinála de Granvelle a v roce 1600 přešla do pražské sbírky.⁸³

Krátce po vydání Vasariho textů nizozemský umělec, teoretik a životopisec Karel van Mander taktéž Antoina de Granvelle líčí v pozitivním světle. Vzhledem k tomu, že se oba muži pohybovali v podobném okruhu umělců, nepřekvapí, že Mander disponoval podrobnějšími informacemi o kardinálovi, než měl k dispozici Vasari. Kardinál je zde stejně jako v přechozím případě popisován jako vysoce kultivovaná a z etického hlediska příkladná osobnost, která objevovala mladé talentované mistry, podporovala umělce a přimlouvou jim pomáhala v kariéře na dvorech císaře Karla V. a jeho syna Filipa II. V neposlední řadě je zmiňován i jako štědrý mecenáš. Jako konkrétní příklad Mander uvádí nizozemského portrétistu Anthonise Mora (1517–1577), kterého přímo nazývá „*pintor del obispo del Arras*“, kterého kardinál objevil a doporučil Filipu II.⁸⁴ Kardinálovy charakterové kvality dokládá na příběhu, jak pro Mora kardinál u Karla V. vyprosil spravedlivě vysokou odměnu za portrét Marie I. Tudorovny.⁸⁵ Jako dalšího mistra, jenž pracoval přímo pro kardinála de Granvelle uvádí van Mander vlámského malíře Willema Keye (kol. 1515–1568), u něhož přidává historku, jak mu kardinál sám od sebe zaplatil za svůj portrét vysokou částku čtyřiceti říšských tolarů.⁸⁶ Kromě přímé podpory malířů Mander zmiňuje i jeden z Granvellových nákupů pro Filipa II. Během jejich pobytu v Madridu se na kardinála měl obrátit jistý bruselský obchodník s nabídkou prodeje oltářního obrazu *Ukřižování* z Halsenberghu od Michiela Cocchieho.⁸⁷

Van Mander dále zmiňuje Dürerovo *Umučení deseti tisíců*, již jako majetek císaře Rudolfa II.⁸⁸

⁸¹ Blíže k rodině Leoni a Granvellovu podílu na jejich umělecké kariéře: (Plon, 1887)

⁸² Blíže k tomu položka A 21 soupisu císařových požadavků v této práci.

⁸³ (Vasari, *Život malíře Lorenza Ghibertiho*, 1976, str. 261)

⁸⁴ (van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 3, 1996, stránky 225-226; 228)

Mecenášský vztah kardinála de Granvelle a Anthonise Mora patří v současnosti k nejvíce zpracovaným částem Granvellových uměleckých zájmů. Blíže k tomu:

(Hymans, 1910, stránky 35-43), (Dimier, 1913)

⁸⁵ (Miedema, I, 1994, stránky 182-183)

⁸⁶ (Miedema, I, 1994, str. 183)

Obrazy od Keye se vedle sbírky Granvelle nacházely i ve sbírkách Rudolfa II. a Leopolda II. (Frimmel, 1897)

⁸⁷ (Miedema, I, 1994, stránky 292-293)

⁸⁸ (van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 4, 1996, str. 188)

Kardinálův pozitivní obraz ve vztahu k umění následně včetně příkladů jeho podpory malířů Anthonise Mora a Michiela Coxcieho převzal malíř a teoretik Joachim von Sandrart (1606–1688) do svého opusu *Teutsche Akademie*.⁸⁹

Kardinála de Granvelle jako majitele portrétu Giovanniho Battisty di Castalda dále zmiňuje i italský malíř Paolo Lomazzo (1538–1592) v rámci svého textu *Idea del tempio della pittura*.⁹⁰ Zde pozornost upoutá mimo jiné Lomazzův způsob zápisu Granvellova jména jako „gran Vela“, velká plachetnice, s odkazem na jeho osobní emblém s devízou „Durate“.⁹¹

Se zmínkami o dílech ze sbírky Granvelle se setkáváme i tam, kde autor teoretického traktátu potřeboval poukázat z výtvarného hlediska na kvalitní umělecké dílo. Proto například o Dürerově *Umučení* z kardinálova majetku píše italský básník Gregorio Comanini (1550–1608) v dialogu *Il Figino* z roku 1591 a používá jej jako příkladu dokonalé imitace přírody při zachování jednoty v rozmanitosti a zároveň nadvlády malby nad poezií v případě komplexního námětu.⁹² Informaci o Granvellově vlastnictví díla Comanini velmi pravděpodobně čerpal od Paola Lomazza, se kterým byl v přátelském kontaktu.⁹³

Pozornosti současníků se tedy těšila nejen malířská díla a uměnímilovný kardinál, ale předmětem dobového zájmu byly i cenné kameje a gemy, a to v kontextu jejich využití jako magických předmětů. Granvellovu kamej se sedícím Harpokratem ve své knize *Hieroglyphica* IV popsal nizozemský humanista a lékař Johannes Goropius Becanus (Jan Gerartsen aus Gorp, 1519–1572).⁹⁴

⁸⁹ Anthonis Moor: (Sandrart, 1675, str. 258)

Michael Coxcie: (Sandrart, 1675, str. 271)

⁹⁰ (Lomazzo, 1590, str. 117)

⁹¹ Ke kardinálovu emblému a devíze „Durate“ naposledy: (Bossuyt, 1998)

⁹² (Comanini, 2001, str. 104)

⁹³ (Comanini, 2001, str. IX)

⁹⁴ (Becanus, 1580, stránky 48, obr. s. 49) Cit. podle (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

4. Rodina de Granvelle a její sbírka na pozadí dobových událostí

4.1 Nicolas Perrenot de Granvelle a počátky sbírky

Následující přehled představuje základní etapy vzniku a zániku rodinné sbírky s důrazem na díla, která si císař Rudolf II. přál do své sbírky získat. Rodinné kolekci se proto věnuje pouze v souvislosti s původním kontextem a funkcí těch uměleckých objektů ve sbírce, které si před rokem 1600 ze sbírky Granvelle Rudolf II. vyžádal. To ale nelze učinit bez alespoň částečného vhledu do dobových politických událostí.

Běžnému českému čtenáři bude pravděpodobně jméno rodiny de Granvelle neznámé. V řadě míst, kde členové rodu měli své paláce nebo kam sahal jejich vliv (francouzský region Franche-Comté, belgický Brusel, Mechelen či Antverpy), je však jejich odkaz dodnes živý. Zejména pro francouzské město Besançon byl kardinál de Granvelle jedním z nejvýznamnějších rodáků, díky němuž tento historicky zajímavý a živý region zasáhl do celoevropské politiky.

Při sledování osudů rodiny de Granvelle a jejich sbírky zaznívá v pozadí latinské *Sic transit gloria mundi*. Během čtyř generací zažila rodina strmý společenský vzestup i pád, následovaný dalšími čtyřmi stoletími postupného zapomínání.

Při pohledu na vývoj rodinných sbírek se rovněž vybavuje úsloví *Quae veniunt subito, subito quandoque recedunt*. Za necelých sto let během 16. století dokázali členové rodiny vybudovat jednu z největších a nejkvalitnějších sbírek své doby, zároveň však byli svědky jejího rozprášení během nizozemského povstání a nakonec i postupného zániku sbírky jako celku. Sbírka však nevznikla pouze z důvodů estetických preferencí členů rodiny. Cílem této kapitoly je osvětlit, jak se do výběru děl promítly čtyři základní vlivy: nízký původ rodiny a jejich spjatost s historicky neukotveným regionem Franche-Comté; dobové politické události, jejichž hlavními aktéry Nicolas a Antoine byli; a v neposlední řadě okruh lidí, s nimiž se stýkali a kteří pomáhali formovat jejich vkus.

Příběh rodiny de Granvelle byl úzce propojen s dějinami habsburské dynastie, bývalého území burgundských vévodů, Nizozemí i oblastí Kastilie a Aragonie. Filip Sličný (1478–1506), po matce dědic území burgundských vévodů, nástupem na trůn roku 1494 ovládl území sahající od dnešní Belgie po současné Nizozemí. Po sňatku s Johannou Šílenou, dcerou Ferdinanda Aragonského a Isabelly Kastilské, pokračovalo upevňování vztahů severu s jihem Evropy. Johanna Šílená (1479–1555) přežila všechny španělské potomky přímé linie a po smrti své matky se stala královnou, pro začátek kastilskou. Po smrti Ferdinanda Aragonského Filip Sličný již ovládal území Španělska, kam se svým dvorem z Nizozemí přesídlil, ale záhy roku

1506 zemřel.⁹⁵ Dědictví Nizozemí a Španělska připadlo jeho synovi, budoucímu císaři Karlu V., narozenému roku 1500 v Gentu.

Karlova osobnost, původ i výchova následně sehrály významnou roli v dějinách Evropy a ovlivnily i osudy Nicolase a Antoina de Granvelle. Poručnictví budoucího císaře převedl Maxmilián I. na Karlovu tetu, Markétu Habsburskou (nazývanou též Rakouská nebo Savojská, 1480–1530), v letech 1507–1530 vévodkyni savojskou, regentku Nizozemí. Karel V. následně získal výchovu a vzdělání ve Flandrech a Brabantu, tedy v místech, ke kterým měl blízký vztah do konce života.⁹⁶ Roku 1519 zde začal skutečně vládnout. Politická situace ale vyžadovala, aby byl neustále na cestách. V Nizozemí jej proto zastupovaly místodržící, nejprve jeho teta Markéta, po její smrti Karlova sestra Marie Habsburská (Uherská, 1505–1558), vdova po posledním českém a uherském králi Ludvíku Jagellonskému (1506–1526).

Ve stejné době přichází do Nizozemí z města Dôle Nicolas de Granvelle (1486–1550). Pocházel z regionu Franche-Comté, jehož národnostní složení nebylo zcela vyhraněné. Oblast těsně sousedila s Francií a jazykově byla frankofonní, spadala však pod nadvládu Habsburků, hlavních nepřátel vládnoucího rodu Valois. Svou identitu se proto Nicolas rozhodl konstruovat na základě zřetelného příklonu k habsburskému dvoru. Jeho loajalitu, jazykové vybavenosti a znalostí místních poměrů na nejistém teritoriu v blízkosti Francie Habsburkové mohli ve své politice dobře využít.⁹⁷ Navíc Nicolas neměl žádné předchozí vazby k habsburské protistraně – jeho předkové byli pouze měšťanského původu a teprve Nicolas díky postu radního ve francouzském městě Dôle získal jako první z rodiny šlechtický titul, takže se dalo předpokládat, že za kariérní postup se odvděčí jistou mírou oddanosti. Pro diplomatickou službu byl navíc velice dobře vzdělán. Po studiích práva na univerzitě v Dôle se stal předním odborníkem na kanonické i světské právo. Roku 1519 jej do císařských služeb povolal Mercurino Gattinara (1465–1530), kancléř Karla V. a Nicolasův bývalý učitel z univerzity v Dôle.⁹⁸ Granvelle se stal členem vnější nizozemské rady jako „*maître des requêtes*“, právní poradce. O dva roky později byl ve stejné funkci jmenován do vnitřní státní rady, což z něj *de facto* učinilo hlavního poradce nizozemské místodržící Markéty, a v této nové roli se brzy osvědčil.⁹⁹ Vzhledem ke Karlově náklonosti k Markétě bylo dalším logickým krokem

⁹⁵ (Horst, 2005, str. 107)

⁹⁶ (Horst, 2005, str. 108)

⁹⁷ Na souvislost nejistého habsburského teritoria v těsné blízkosti Francie a Nicolasovy loajalitu k Habsburkům poukázal Daniel Antony ve svém příspěvku na konferenci *Antiquité, arts et culture. Les Granvelle au cœur de la Renaissance*, 16.–18. listopadu 2017 v Besançonu. Rozvinul zde teze naznačené již v jeho obsáhlé práci: (Antony, 1983)

⁹⁸ (Antony, 1983, stránky 43-60)

⁹⁹ (Dooley, 1973, stránky 16-17)

v Nicolasově kariéře jmenování do Karlovy nově založené vlastní státní rady roku 1524.¹⁰⁰ Roku 1527 jeho úspěch korunovalo zakoupení panství, díky kterému si jméno obohatil o šlechtický přídomek de Granvelle.¹⁰¹ Po svém návratu z Nizozemí do Španělska pokračoval v pozici „conseillier ordinaire“ a od roku 1529 v císařových službách navíc zastával post „maître des requêtes“.¹⁰² Ve stejné době rovněž působil jako císařův mluvčí a stal se Karlovým hlavním sekretářem.¹⁰³ Sám císař po smrti velkokancléře Mercurina Gattinara (1530) konečně získal v rozhodování větší samostatnost a post okamžitě neobsadil. Potřeboval však poradce zejména v otázkách vztahů a majetků v říši, Itálii, Španělsku i Nizozemí. Jeho blízkými poradci se proto stali Nicolas de Granvelle a Francisco de los Cobos.¹⁰⁴ Roku 1530 Nicolas de Granvelle převzal i post strážce pečeti a dostal na starost veškeré záležitosti týkající se Anglie, Francie a Římské říše; otázky Španělska převzal Cobos.¹⁰⁵ Přes svůj nízký původ Granvelle už ve 44 letech dosáhl nejvyšších postů, které bylo možné na dvoře Karla V. získat, a císaře doprovázel na řadě cest. Jeho kariérní postup však nebyl v období první poloviny 16. století výjimečný, srovnat ho lze například s obdobným příběhem hlavního sekretáře Jindřicha VIII. v Anglii Thomase Cromwella.¹⁰⁶

Na vrcholu své kariéry si zřejmě začal uvědomovat význam umění pro sebe prezentaci. Logickým prvním krokem bylo především vybudování reprezentativního sídla v Besançonu, v oblasti Franche-Comté, jeho domoviny, jejíž znalost mu zřetelně pomáhala v kariéře. Palác vznikl nejpozději od roku 1534, dokončován byl kolem roku 1547 a dnes je považován za jednu z prvních renesančních staveb v dané oblasti.¹⁰⁷

Informace k Nicolasově sbírce, kterou do nově budovaného paláce v Besançonu začal postupně umisťovat, jsou dnes pouze kusé. Základním vodítkem je pozůstalostní inventář po Françoisi Perrenotovi de Granvelle, hraběti de Cantecroix z roku 1607.¹⁰⁸ Inventář však zachycuje sbírku částečně již ochuzenou, ale zároveň i obohacenou o díla získaná jejími dalšími dvěma majiteli, kardinálem Antoinem a hrabětem Cantecroixem. Dnes je proto téměř nemožné rozlišit, která z děl z inventáře získal již Nicolas de Granvelle. Ještě Jules Gauthier se domníval, že Nicolas zakoupil do sbírky všechna umělecká díla soudobých umělců.¹⁰⁹ Uvedenou tezi zpochybnil

¹⁰⁰ (Dooley, 1973, str. 17)

¹⁰¹ (Haan, Antoine de Granvelle, l'âme d'un empire, 2017, str. 33)

¹⁰² (Dooley, 1973, str. 28)

¹⁰³ (Dooley, 1973, str. 28)

¹⁰⁴ (Kohler, 2000, str. 45)

¹⁰⁵ (Dooley, 1973, str. 30)

¹⁰⁶ (Dooley, 1973, str. 31)

¹⁰⁷ Okolnosti stavby a literaturu shrnuje: (Dooley, 1973, stránky 267-278)

¹⁰⁸ (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867), (Gauthier, 1901)

¹⁰⁹ (Gauthier, 1901)

Daniel Antony a po něm i John Anthony Dooley, ale Dooley přesto v zásadě postupoval stejnou cestou, pouze s větší mírou opatrnosti.¹¹⁰ Je proto nutné zároveň vyjít z dalších pramenů, především Nicolasovy korespondence. Dokud nedojde k jejímu podrobnějšímu zpracování, o hodnocení sbírky Nicolase de Granvelle nelze uvažovat. Jedním z problémů například zůstává, do jaké míry se Nicolas aktivně podílel na nákupech uměleckých děl. Dokumentované a ve své době proslavené umělecké objekty z jeho sbírky získával především dary. Jak bylo v této době zvykem,¹¹¹ Granvelle sám pomáhal udržovat povědomí o jejich dárci, a tím prezentoval své konexe i zásluhy, vyvažující jeho skromný původ. Roku 1546 například na nádvoří paláce došlo k výstavbě honosné kašny. Ačkoli se do dnešní doby nezachovala, řada dobových dopisů dobře dokumentuje postup jejího vzniku. Uprostřed kruhové nádrže se nacházel sloup, na jehož vrcholu byla umístěna antická Jupiterova socha, dnes nazývaná *Jupiter Versailleský* (položka B 2 seznamu Rudolfových požadavků).¹¹² Danou antickou památkou Nicolas získal roku 1541 darem od Markéty Parmské (1522–1586), budoucí nizozemské místodržící. Jak si uvědomila již řada badatelů, tímto způsobem se Markéta pokusila zapůsobit na Karlova ministra, aby byl v budoucnu nakloněn zájmům rodiny Farnese v Itálii.¹¹³ Tento pro rodinu cenný kontakt se Nicolas rozhodl prezentovat pomocí nápisové desky, která přímo na podstavci sochy potvrzovala, že se původně nacházela v zahradě vily Medici ve Florencii a ze svých sbírek ji roku 1541 Markéta Parmská darovala Nicolasovi. Právě tuto sochu se před rokem 1600 pokusí, i když neúspěšně, získat Rudolf II. Akvizice se však nezdařila a dílo zůstalo ve městě. Jeho další příběh odráží dějiny celého regionu Franche-Comté. Roku 1683 Jupiterovu sochu tehdejší majitel pozůstatků sbírky Granvelle, Charles-François de la Baume věnoval na znamení svého přátelství francouzskému králi Ludvíku XIV., jehož vojskům se podařilo oblast Franche-Comté definitivně přičlenit k Francii.

Na dalším místě je třeba zmínit *Snímání z kříže* od Agnola Bronzina, které Nicolasovi roku 1545 věnoval Cosimo I. de Medici ve Florencii. Dar skutečně dokládá Nicolasovy spíše politické aktivity než umělecké zájmy. Cosimo I. darem zřejmě poděkoval za pomoc při reorganizaci vlády v Sieně v prosinci roku 1541, která odpovídala medicejským zájmům, a pravděpodobně i za opětovné získání pevností ve Florencii a Livornu od španělských vojsk. Zároveň ve stejné době Cosimo usiloval o získání Řádu zlatého rouna, kterým byl skutečně počátkem roku 1546 vyznamenán.

¹¹⁰ (Dooley, 1973, str. 281)

¹¹¹ Blíže k metodice přístupu k darům v době renesance například: (Horacek, 2015)

¹¹² (Dooley, 1973, str. 269) (Cornillot, 1962) (Cornillot, Le Palais Granvelle de Besançon, 1960, stránky 61-62)

¹¹³ (Castan, Le Bronzino du musée de Besançon, par Auguste Castan, 1881, str. 52)

Jedno z nejslavnějších děl Albrechta Dürera v rodinném vlastnictví Nicolas rovněž získal jako dar. *Umučení deseti tisíců* (A 2 soupisu) pocházelo ze sbírky saského kurfiřta Johanna Friedricha I. Společně s Filipem lankrabětem hesenským byl zvoleným náčelníkem tzv. Šmalklandského spolku, který v prosinci 1530 vytvořilo jednáct říšských měst a devět protestantských knížat na obranu protestantské víry a jako opozici proti císaři Karlu V. Jejich odboj a odpírání podpory císaři zaneprázdněnému válkou s Turky nakonec vyvrcholily bitvou u města Mühlberg. Tam císařská vojska napadla odpočívající síly Šmalklandského spolku, které vedl sám Johann Fridrich. V první linii bojující kurfiřt byl raněn, zajat uherskými husary a uvězněn císařem, který hrozbou jeho popravě donutil luteránská vojska k uzavření příměří. Šmalklandský obranný spolek se rozpadl. Sám Jan Fridrich se musel vzdát své kurfiřtské hodnosti i části svého panství, které získal jeho bratranec a spojenec katolíků Mořic Saský, 19. května 1547. Johann byl přinucen odejít do exilu, ale ještě předtím pověřil Lucase Cranacha staršího, aby z Wittenbergu vyzvedl kurfiřtovu uměleckou sbírku.¹¹⁴ Z ní roku 1549 během pobytu v Bruselu Granvellovi věnoval zmíněné dílo. Dooley dar vnímal jako svého druhu „úplatek“ nebo alespoň nabídku smíru, který měl zastavit kurfiřtovo pronásledování z předchozího roku.¹¹⁵ Malba ve sbírce Granvelle následně ztělesňovala ještě další významy. Obraz zachycující opozici křesťanské a osmanské říše byl v době náboženských konfliktů vykládán jako zobrazení boje katolíků vůči protestantům.¹¹⁶ V neposlední řadě odkazovala k bojům mezi habsburskou a tureckou říší. Obraz proto poukazyval na hlavní témata habsburské politiky druhé poloviny 16. století.

Řadu dalších děl Nicolas získal darem od císaře Karla V. Mezi nimi nacházíme zejména portréty, například již zmiňované Markéty Parmské, s níž Nicolase pojily politické vazby.¹¹⁷

Naopak dobře doložitelné je Nicolasovo setkání s Tizianem. Je velice pravděpodobné, že se poznali ještě před rokem 1548, před Tizianovým pobytem v Augsbuurgu.¹¹⁸ Přesné datum dnes není známé, někteří badatelé uvažují již o zimě 1529–1530, kdy Karel V. přijel do Bologně na svou korunovaci římským císařem. Zmíněnou domněnku potvrzuje i Giorgio Vasari, když píše, že Tizian Karlův dvůr navštívil již v prvních měsících roku 1530. Jeho pobyt je zde nejpozději v červenci skutečně doložen, i když tou dobou zde již dvůr nepobýval. Další

¹¹⁴ (Dooley, 1973, str. 294), (Castan, Le Bronzino du musée de Besançon, par Auguste Castan, 1881, str. 52)

¹¹⁵ (Dooley, 1973, str. 295), Podle autora zejména během roku 1548 Nicolas i jeho syn Antoine soustavně vyvíjeli na kurfiřta nátlak, aby jej přinutili k podpisu tzv. augsburského příměří.

¹¹⁶ Robert Born in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, stránky 115, 117)

¹¹⁷ (Dooley, 1973, str. 320), odkazuje na (Voltolini H., Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [3], 1890, stránky reg. 6290, s. XIII) Portrét Markéty Parmské. Nicolas předtím zařizoval převoz jejích šperků na císařský dvůr a katalogizaci její umělecké sbírky a nábytku. Viz reg. 6286 a (Zimmermann & Fiedler, Urkunden und Regesten aus dem k. u. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, 1885, str. reg. 2979)

¹¹⁸ (Dooley, 1973, str. 300)

příležitostí k setkání mohla být zima 1532–1533, kdy dvůr Karla V. opět pobýval v Itálii a Tizian pracoval na portrétu Francisca de Cobos, Karlova výše zmíněného sekretáře pro španělské záležitosti. Setkání s Granvellem lze pouze předpokládat při císařově pobytu v Itálii roku 1536, kdy již malíř působil přímo v Karlových službách, a roku 1541 při pobytu v Miláně.¹¹⁹ Nicméně Pietro Aretino v dopise Nicolasovi z ledna 1548 o Tizianovi píše jako o Granvellovi dobře známé osobě, k setkání proto muselo dojít již delší dobu před tímto datem.¹²⁰ Během sněmu v Augsburgu, kde Tizian Nicolase a jeho manželku potrétoval, se už oba muži museli dobře znát.¹²¹ Podle Josepha Archera Crowea a Giovanniho Battisty Cavalcasella se během setkání v Augsburgu Nicolasovi zřejmě podařilo od Tiziana získat dvě plátna, *Venuši s varhaníkem* a *Spící Venuši se schovávajícím se satyrem*.¹²² Obě díla po roce 1600 následně putovala do Prahy do sbírek Rudolfa II.

Zajímavostí zůstává, že i Tizian se cítil být Nicolasovi zavázán. V dopise Antoinovi vypráví, jak se Nicolasovi podařilo přinutit prince ze Salerna, aby malíři konečně uhradil dlužnou finanční částku.¹²³ Vzhledem k Nicolasově blízkosti řadě objednavatelů lze předpokládat, že nemuselo jít o ojedinělou pomoc.

Co se týká zakázek, Jules Gauthier dále uvažoval, že Nicolas objednal u Jana Gossaerta zv. Mabuse dvě díla, bohužel ani tento nákup nelze zatím archivně doložit.¹²⁴ Naopak *Panna Marie Sedmibolestná*, nesoucí na zadní straně erby Nicolasův i jeho manželky Nicole Bonvalot, je jednou z mála doložitelných zakázek, zřejmě od Bernarda van Orley.¹²⁵

Do Nicolasovy umělecké sbírky rovněž prokazatelně patřily i další umělecké kusy, především tapiserie s vytkaným jeho vlastním a manželčiným erbem.¹²⁶ Právě zde uprostřed děl rodinné sbírky v Besançonu mohl jeho syn Antoine již v mládí získat dobrý základ vztahu k umění, který rozvinul do promyšlené sbírkové strategie a mecenariátu.

¹¹⁹ (Dooley, 1973, str. 301)

¹²⁰ (Dooley, 1973, str. 302) (Aretino, 1609, stránky 136r-v)

¹²¹ (Dooley, 1973, stránky 306-308) Tiziano Vecellio, *Portrét Nicolase de Granvelle*, olej na dřevě, 106 × 90 cm, N. 463, Musée du Temps, Besancon, portrét Nicole Bonvalot je dnes ztracený, první verze byla ukradena z Tizianova augsburského ateliéru. Dooley předpokládá existenci dvou Nicolasových portrétů, z nichž jeden vznikl již před pobytím v Augsburgu a následně byl Tizianovi předán k úpravám. K tomuto dnes nezvěstnému portrétu by se mohla vztahovat zmínka v dopise Antoina de Granvelle Tizianovi, když děkoval za doručení obrazů po moři a potvrzoval, že „otcův portrét“ neutrpěl žádná poškození, ač byl z dodaných obrazů „nejstarším“. Dopis publikovaný v (Zarco del Valle, 1888, stránky 223-224).

Tizianův obraz z Besançonu se stal předlohou pro zjednodušenou verzi díla, kterou vlastnil ve své portrétní sbírce arcivévoda Ferdinand II. (Tyrolský) na zámku Ambras. (Dooley, 1973, str. 318) a (Kenner, 1898, stránky 21, obr. 20)

¹²² (Crowe & Cavalcaselle, 1877, str. 185)

¹²³ Na dopis odkazuje (Dooley, 1973, str. 310)

¹²⁴ (Dooley, 1973, stránky 290-291), (Gauthier, 1901, stránky 306-307)

¹²⁵ (Dooley, 1973, str. 299) Bernardu van Orleymu připsal Auguste Castan.

¹²⁶ (Dooley, 1973, str. 320)

Závěrem této kapitoly lze shrnout: Ačkoli je naše současné poznání sbírky Nicolase de Granvelle velmi omezené, lze důvodně předpokládat, že jeho soubor uměleckých děl již obsahoval základní celky, které později promyšlenou, aktivní sběratelskou politikou rozšiřoval Antoine de Granvelle. Setkáváme se zde se zisky a podporou italského a nizozemského umění, provázané s habsburskou politikou, uplatňovanou Nicolasem. Nacházíme zde díla odkazující k turecké hrozbě a podporující obraz Habsburků jako vítězů. Doložit lze dále i Nicolasovy objednávky portrétů jeho rodiny i Habsburků. V neposlední řadě je třeba zmínit Granvellovo vlastnictví nákladných tapisérií, doplňujících interiéry paláce.

4.2 Antoine de Granvelle a sbírka na pozadí politických událostí

V letech 1538–1550 již pomáhal svému otci ve službách Karla V. jeho syn, Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586).

Obecné povědomí o kardinálovi de Granvelle dnes zahrnuje řadu rozporů, díky kterým je jeho postava stále značně neuchopitelná. Dnešní rozšířený pohled na kardinála je do značné míry formován historickým malířstvím 19. století. Ačkoli v této době docházelo k vydávání kardinálovy korespondence a ve Francii a Belgii se mezi historiky a archiváři obnovoval zájem o tuto postavu dějin, historická malba již zřejmě nestihla adekvátně reagovat. V umění 19. století se proto kardinál objevuje jako významná, ale přesto spíše sekundární postava.¹²⁷ Naopak ve francouzské historické malbě se s rodinou de Granvelle téměř nesetkáváme.¹²⁸ Jako jeden z mála malířů jej zachytil pro české prostředí významný belgický malíř Louis Gallait (1810–1887) na svém obraze *Abdikace Karla V.*,¹²⁹ jehož kopie či reprodukce dodnes zdobí nejen belgický interiér. Zároveň však z pohledu dějin 19. století, kdy Belgie vznikla jako samostatný stát, kardinál ztělesňoval zlo habsburské nadvlády během bojů za samostatnost v poslední třetině 16. století. Kardinála proto malíři ani nemohli začlenit do děl oslavujících povstání proti Filipovi II.¹³⁰

V písemných i vizuálních pramenech druhé poloviny 16. století je kardinál líčen dvěma způsoby. Zejména po roce 1559 začal být v Nizozemí běžnými obyvateli vnímán jako ztělesnění „arogance, neshod a války“.¹³¹ Zejména propagandistické grafiky opoziční

¹²⁷ (Verschaffel, 2017)

¹²⁸ Blíže k tématu Karla V. a kardinála de Granvelle ve francouzské historické malbě a sochařství 19. století naposledy: (Lobstein, 2017)

¹²⁹ Louis Gallait, *Abdikace Karla V.*, 1841, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brusel. (Beschreibung der zwei belgischen Gemälde, darstellend die Abdankung Kaiser-Karl's V. von Louis Gallait, und das Compromiss der Niederländischen Edlen von Eduard de Bièfve, 1844, str. 16), (Verschaffel, 2017, stránky 140, 142). Obraz vystavený v roce 1843 v Mnichově znamenal důležitý impuls pro rozvoj střeoevropské figurální malby.

¹³⁰ Blíže k tématu recepcce kardinála Antoina de Granvelle v belgické historické malbě: (Verschaffel, 2017)

¹³¹ (Kunzle, 2002, str. 122)

strany gézů líčily kardinála v nejhorším možném světle.¹³² Nizozemský tisk z roku 1569 ho zobrazuje jako poradce „tyrana“ vévody Alvy a ďábel mu podává papežskou korunu.¹³³ Na tisku z roku 1570 dokonce jeho hlava vyrůstá z hadího krku apokalyptického draka.¹³⁴ Na druhé straně stála kardinálova neúnavná podpora kultury a výtvarného umění. Tento obraz utvářeli především autoři píšící o umění, umělci i vydavatelé. Do značné míry šlo o promyšleně budovaný vlastní obraz, který vyvažoval zobrazení šířené nepřátelskou propagandou a pomáhal utvrzovat pozici rodiny de Granvelle ve dvorské hierarchii. Na tomto místě je třeba zmínit kardinálovu zálibu v portrétech. Patřil k nejvíce portrétovaným dobovým osobám – v současnosti se počet jeho zachovaných zobrazení v malbách, medailích, sochách i v grafice odhaduje přibližně na několik set.¹³⁵ Portréty pomáhaly legitimizovat a definovat jeho autoritu, poukazovaly na společenský vzestup i moc. Antoine si byl jejich možného vlivu na veřejnost dobře vědom, aktivně se proto zajímal o možnosti jejich šíření, ať již prostřednictvím kopií a replik nebo grafickými technikami.¹³⁶ Efektivně reprodukovatelné byly i mince, patřící k oblíbenému sběratelskému artiklu. Po evropských dvorech se tak šířily kardinálovy portréty ve všech médiích. Jednu ze stříbrných mincí s kardinálovým portrétem nacházíme i v inventáři kunstkomy Rudolfa II. z let 1607–1611.¹³⁷

Rovněž humanisté, které podporoval, o něm ve svých textech zanechali pozitivní svědectví. Stephanus Winandus Pighius o kardinálovi píše:

„Studium singulare benemerendi publice, priuatimque de bonis literis, artibus ingenuis; adeò uti ex praecipuis unus ingeniorum protuector, doctorum hominum patronus atque maecenas ubique terrarum habeatur.“¹³⁸

V podobném světle jej viděl i Goropius Becanus:

¹³² Naposledy k tématu kardinálova obrazu v grafice: (Horst D. , 2017)

¹³³ (Kunzle, 2002, stránky 141, fig. 6.5, 6.6)

¹³⁴ (Kunzle, 2002, stránky 138, fig. 6.4)

¹³⁵ Otázka kardinálova portrétního zobrazení patří v této chvíli k nejvíce zpracovaným částem jeho sbírky a podpory umění. Kardinálovy portréty se rovněž staly jádrem výstavy, kterou k 500. výročí kardinálova narození uspořádalo město Besançon v bývalém paláci rodiny Granvelle (dnes musée du Temps). Ke kardinálovým portrétům blíže: (Curie, 1996), (Leone de Castris, 1996) (Woodall, 2000), (Smolderen, 2000), (Pérez de Tudela, Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección del Patrimonio Nacional, 2004), (Mucciarelli-Regnier, 2017), (Pérez de Tudela, La diffusion des portraits d'Antoine de Granvelle dans les sources documentaires, 2017), (Curie, Portraits intemporels: les deux Granvelle de Pulzone, 2017)

¹³⁶ Blíže ke kardinálovu zájmu o portrét: (Mucciarelli-Regnier, 2017, str. 55)

¹³⁷ Č. 1679 1 silbern pfenning, ist die bildtnus cardinal Granvela na fol. 275 v oddílu „Truhen“ n. 11 mezi dalšími mincemi. (Bauer & Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11, 1976, stránky 89-90)

¹³⁸ (Pighius S. V., Hercules Prodicus seu Principis iuventutis vita et peregrinatio, 1587, str. 426) Cit. podle: (Gaiga, 2010, str. 11)

„Quis est qui non vel huius solius exemplo intelligat quam immani et insatiabili litteratarum antiquitatum siti tenearis, quamquam nec solus hic fuit, licet praecipuus esset, in quo alendo promovendoque hoc studium tuum clare cerneretur.“¹³⁹

Pozitivní pohled na Antoina zaznamenal i český šlechtic Bohuslav Hodějovský z Hodějova. Zřejmě někdy na konci čtyřicátých let 16. století se nadchl pro studium na Nicolasem zřízené církevní škole v Besançonu a řadu cenných informací se dozvídáme z jeho básnických listů, známých z druhého svazku *Farragin* Jana Hodějovského.¹⁴⁰ Snad již během studií v Ingolstadtu se Bohuslav doslechl o krásách Besançonu, který mu svou polohou nad městem připomínal Prahu.¹⁴¹ Jak vyplývá z jeho básní, obrátil se na Antoina s žádostí o finanční podporu a ten mu skutečně poslal finanční částku.¹⁴² Do Francie nakonec odjel i s finanční podporou své rodiny a v další z *Farragin* opěvuje Besançon a vzestup města, na němž měl Antoine hlavní podíl. Domů zároveň poslal minci, jaké se běžně vykopávají ve městě.¹⁴³ Tato zpráva je rovněž cenným svědectvím, že antické památky drobného charakteru, jako byly zejména mince, mohl Antoine shromažďovat i v tomto městě. Po vypuknutí války s Francií se Bohuslav přes Besançon vydal zpět do Prahy.¹⁴⁴

Tato práce se zaměřuje právě na zmíněný druhý pól kardinálovy osobnosti, vztah k umění. Ten u něj začal být budován již od mládí, během studií a v neposlední řadě díky setkávání s předními sběrateli a učenci své doby. V Antoinově kariéře sehrál zásadní roli již jeho otec. Nicolas jako osobní císařův přítel disponoval značným vlivem i dostatečnými finančními prostředky, takže svému synovi mohl zajistit odpovídající posty i příjem. Přestože byl jeho prvorozeným synem (starší syn Antoine zemřel brzy po narození), Nicolas velmi brzy rozhodl o jeho církevní kariéře. Důvody Bertrand Haan spatřuje v jeho snaze dodat synovi pro dvorskou kariéru nutné důstojnosti a vážnosti, kterou mu nemohl zajistit jeho nízký původ.¹⁴⁵ Zároveň Nicolas zřejmě od počátku počítal s tím, že se Antoine uplatní u císařského dvora. Díky otcově pomoci studoval na univerzitách filosofii, teologii a práva, učil se cizí jazyky.¹⁴⁶ Svou duchovní

¹³⁹ (Gaiga, 2010, str. 11)

¹⁴⁰ (Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2, 1966, str. 314)

¹⁴¹ (Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2, 1966, str. 314)

(Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2, 1966, str. 315) *Bohuslai ad Hoddeiova De Variis novis*

¹⁴³ *Bohuslai ab Hoddeiova De Vesontione, metropoli Burgundiae* (Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2, 1966, str. 315)

¹⁴⁴ (Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2, 1966, str. 315) „*Bohuslai ab Hoddeiova De apparatu bellico Galliae*“.

¹⁴⁵ (Haan, Antoine de Granvelle, *l'âme d'un empire*, 2017)

¹⁴⁶ (Haan, Antoine de Granvelle, *l'âme d'un empire*, 2017)

a politickou kariéru započal Antoine v roce 1528 jako biskup arraský. Na přelomu let 1539–1540 se i přes svůj nedostatečný původ stal na přímluvu otce kanovníkem v kapitule svatého Lamberta v Leuvenu.

Přes své církevní zaměstnání se Antoine více angažoval ve sféře politické než duchovní. Po Nicolasově smrti převzal úřad prvního Karlova ministra i další funkce. Mezi lety 1550–1560 byl centrem Antoinovy kariéry Brusel. Nicolasovi de Granvelle se podařilo realizovat velkou část stavby paláce v Besançonu, nyní byl tedy vhodný čas realizovat stavbu i v blízkosti císařského sídla v Bruselu. Z dnešního pohledu se zdá, že se Karel V. za asistence kardinála de Granvelle a Marie Uherské snažil Brusel přetvořit v hlavní město umění a kultury a zároveň urbanistické centrum říše.¹⁴⁷ Antoine se proto mezi lety 1550 a 1560 se soustředil i na budování rozsáhlého renesančního paláce v římském stylu.¹⁴⁸ Sem postupně umisťoval jádro své cenné sbírky uměleckých předmětů. Další významné kardinálovo sídlo představoval bývalý palác nizozemských místodržících v Mechelen, který Antoinovi věnovalo město roku 1559 a od roku 1561 se stal jeho majitelem.¹⁴⁹ Vedle paláce v Bruselu kardinál vystavěl a neméně honosně vybavil i další paláce – palác na kraji Bruselu (La Fontaine, Forest, Brusel)¹⁵⁰ nebo palác v Cantecroix na kraji města Antverpy.¹⁵¹ Vedle své hlavní rezidence v Bruselu však navíc vlastnil a musel vybavit své dnes již neexistující „hof van plaisance“, palác La Fontaine v Sint-Joost-ten-Node¹⁵² u Bruselu a Cantecroix u Antverp.¹⁵³ Právě zahrada v Sint-Joost se pravděpodobně stala možnou inspirací k sérii jedinečných tapiserií, známých pod názvem *Zahrady kardinála Granvelly* (B 10). Kromě toho vlastnil u Antverp navíc panství Bosbeek, Bouchout a Saint-Laurent-ten-Hove, které 15. července 1563 předal do správy Odetu Vironovi.¹⁵⁴ U žádného z těchto paláců však dosud nebyl objeven – a ani neexistují zprávy,

¹⁴⁷ (Checa Cremades, Felipe II: mecenas de las artes, 1993, str. 80)

¹⁴⁸ Nejnovější poznatky připravují Krista de Jonge a Pieter Martens k vydání. Poslední zásadní práce k tématu: (De Jonge, 2000)

¹⁴⁹ (Piot, 1896, str. LII)

¹⁵⁰ Dnes neexistující palác měl inspirovat dnes lépe dokumentovaný lucemburský palác Fontaine v Clausen v Lucemburku (1563-1604). Jeho architekt není znám, ale mohlo by jít o některého ze spolupracovníků Hanse Vredemana de Vries. Zahradu lucemburského paláce Petera Ernsta I von Mansfeld-Vorderort zdobila řada antických soch, především z nedalekého Arlonu. Většina z nich se díky odkazu posledního majitele v roce 1604 dostala do majetku Filipa III. a byla převezena do Madridu. Blíže k tomu: (Eischen, 2006)

Granvellův zájem o architekturu rovněž dokládá dedikace knihy *Scenographiae sive perspectivae* Hanse Vredemana de Vries (1559–1664) právě jemu v době jeho působení ve službách Markéty Parmské.

¹⁵¹ Palác s čtverhrannými věžemi, příkopem a zahradou, kde žili tehdy vzácné labuť a pávi. Architekt Jacques van Oyen. (Piquard, 1947-1948, str. 137) Přestavěný palác dnes slouží jako dům pro seniory, Kasteel Cantecroy, Mortsel, Antverpy.

¹⁵² Ke zdejším zahradám blíže: (De Jonge, Granvelles Gärten zu Brüssel und Sint-Joost-ten-Noode, 2002), (Büttner, 2002)

¹⁵³ (Gibson, Pieter Bruegel and the Art of Laughter, 2006, str. 79)

¹⁵⁴ (Gibson, Pieter Bruegel and the Art of Laughter, 2006, stránky 196, pozn. 22)

že by vznikl – inventář mobiliáře a uměleckých děl. O jejich vybavení proto existují pouze drobné zmínky v rámci kardinálovy korespondence.

Jak postupoval v kariéře a jak se zvyšoval jeho vliv, Antoine pokračoval v nákupech dalších děl. Svůj úřad na císařském dvoře vykonával až do císařovy abdikace. Roku 1555 Karel V. na slavnostním shromáždění generálních stavů oficiálně předal vládu svému synovi Filipovi, kterému připadlo Španělsko a nizozemské hraběcí a vévodské tituly, císařská koruna po volbě přešla na Karlova mladšího bratra Ferdinanda I. Shromáždění mělo pro historii sběratelství v zemích Koruny české důležitý význam. Jako člen rodu se jej účastnil i mladý arcivévoda Ferdinand, který v letech 1547–1567 zastával úřad českého místodržícího. Vzhledem k tomu, že zde byl hostem své tety Marie Uherské, s níž se Antoine i jeho otec setkávali pravidelně,¹⁵⁵ lze předpokládat, že mladý panovník mohl vedle Mariiny sbírky poznat i Antoinovu kolekci a najít další podnět pro budování své sbírky.¹⁵⁶

Nový vládce Nizozemí a Španělska Filip II. (1527–1598) sice po svém otci ministry převzal, ale omezil jejich funkce a nakonec své hlavní sídlo přemístil do Madridu. Kardinála Antoina zanechal v Bruselu jako poradce nové místodržící, Filipovy sestry Markéty Parmské (1522–1586).¹⁵⁷ Vzrůstající Granvellovu moc v Nizozemí dokládá i Filipova prosba, aby za něj na slavnosti na rozloučenou u příležitosti odjezdu zpět do Španělska přečetl slavnostní řeč, protože král hovořil pouze španělsky.¹⁵⁸

Společně s dalšími přívrženci Filipova vladařského modelu patřil kardinál ke členům samostatného Markétina poradního sboru (*consultà*). Nizozemská místodržící se jejich radami nechávala vést, což nakonec podle současných interpretací bylo jedním z důvodů vypuknutí vzpoury vedené Vilémem Oranžským (1533–1584) a jeho přívrženci.¹⁵⁹

Filip II. v Nizozemí podporoval reorganizaci katolické církve, jejímž vykonavatelem se stal právě Antoine. Nově došlo ke zřízení čtrnácti diecézí.¹⁶⁰ Antoine měl na reformě vlastní zájem – mezi jinými byla založena Mechelenská diecéze, jejímž arcibiskupem byl ustanoven. Jeho

¹⁵⁵ O kontaktech rodiny de Granvelle a Marie Habsburské svědčí množství zachované korespondence, z níž je dosud vydaná pouze malá část po rok 1532: (Gorter-Van Roeyn, Hoyois, & Stratenwerth (eds.), 2009)

¹⁵⁶ Mladý arcivévoda Ferdinand pobýval v Nizozemí již podruhé. Blíže k jeho pobytu v Bruselu: (Scheicher, 1979, str. 77) Zde se již roku 1544 setkal s Antoinem de Granvelle, jak dokládá cestovní deník Karlova „*Maître des requêtes*“ Jeana de Vandenesse: (Gachard & Piot (eds.), *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas: Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531. Journal des voyages de Charles-Quint, de 1514 à 1551, par Jean de Vandenesse.*, 1874)

¹⁵⁷ (Steen, 2013, str. 62)

¹⁵⁸ (Horst H., 2005, str. 116)

¹⁵⁹ (Horst, 2005, str. 116)

¹⁶⁰ Zřízení potvrdil papež Pavel IV. v bule *Super Universas* 12. května 1559 a v bulách *Ex Injuncto* a *De Statu Ecclesiarum* z 11. března 1561 a v bule *Regiminis universalis Ecclesiae* 7. srpna 1561. Cit. Podle: (Durme, *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. 28)

církevní kariéra dále stoupala. Dne 26. února 1561 jej papež Pius IV. jmenoval kardinálem a 21. prosince slavnostně vjel do města.¹⁶¹ Církevní reforma však vyvolala odpor zainteresovaných stran (Filip II. si ponechal rozhodující souhlas se jmenováním biskupů). Na Filipův rozkaz se navíc obnovily výnosy proti kacírství. Pronásledování luteránů, novokřtěnců a kalvínů ztrácelo ve společnosti na oblíbenosti a nejradikálnější odpůrci včetně Viléma Oranžského zastávali názor, že je třeba tento stav ukončit.¹⁶² Situaci v šedesátých letech 16. století dále zhoršovala neúroda, zdražování potravin i měnová inflace. Vilém Oranžský proto začal brzy formovat se svými stoupenci koalici proti Granvellovi a všemu, co v očích lidu představoval.¹⁶³ Po nátlaku na místodržitelku se Filip II. rozhodl odpůrcům vyhovět. Pod záminkou, že Granvelle postupoval s reorganizací církve příliš pomalu, Antoine v lednu roku 1564 z Nizozemí odvolal.¹⁶⁴ Právě v letech 1560–1570 vznikl největší počet kardinálových satirických a kritických grafik.¹⁶⁵ Do této souvislosti také klade Tine Luk Meganck vznik obrazu *Pád vzpurných andělů* Pietera Bruegela st. datovaný rokem 1562.¹⁶⁶ Podle autorky vznikl pro kardinála a odráží dobovou situaci směřující k potlačení vzpoury, v symbolické rovině zobrazené jako boj andělů s démony. V pozadí tohoto obrazu navíc autorka nachází objekty patřící k exkluzivní výbavě dobových kunstkomor, jaká podle ní rovněž tvořila součást kardinálových sbírek v Bruselu.¹⁶⁷

Z těchto kolekcí se však téměř nic nezachovalo. Politická situace se dále zhoršovala a v létě roku 1566 v zemi vypukly obrazoborecké bouře, jejichž plenění neunikly ani majetky kardinála de Granvelle. Markéta Parmská Filipa II. požádala o uvolnění z místodržitelského postu, zhoršoval se i její vztah s Antoinem de Granvelle. Jak je u kardinála běžné, dokázal Markétu zastínit mimo jiné i na poli objednávek uměleckých děl a architektury.¹⁶⁸

Situace však byla již natolik neudržitelná, že vládu nad Nizozemím musel na Filipův příkaz převzít nový místodržící, osvědčený válečník vévoda z Alby.¹⁶⁹ Kardinál odešel do Besançonu. Po svém odvolání z Bruselu v lednu 1564 Antoine odjel do rodného města pod záminkou

¹⁶¹ Kardinálem byl Antoine jmenován v konzistoři 10. března 1561, 5. září obdržel palium, svého stolce se v zastoupení ujal 27.-28. listopadu. Cit. podle: (Durme, *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. 28)

¹⁶² (Horst, 2005, str. 116)

¹⁶³ (Horst, 2005, str. 116)

¹⁶⁴ (Horst, 2005, str. 116) Blíže ke kardinálovu odvolání: (Gachard, *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément les Pays-Bas en 1564? ou sa retraite fut-elle l'effet des ordres de Philippe II.?*, 1845)

¹⁶⁵ Blíže k nim včetně jejich souvislosti s politickými událostmi naposledy: (Horst D. , 2017)

¹⁶⁶ Pieter Bruegel st., *Pád vzpurných andělů*, 117 × 162 cm, inv. č. 584, datováno a signováno dole vlevo: M.D.LXII / BRVEGEL, Musées Royaux des Braux-Arts de Belgique. (Meganck, 2014)

¹⁶⁷ (Meganck, 2014)

¹⁶⁸ Blíže k jejich rivalitě: (Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismofarnesiani alle due corte*, 1988, stránky 153-155)

¹⁶⁹ (Horst, 2005, str. 121)

„navštívit svou matku“.¹⁷⁰ Během následujícího rok a půl trvajícího „exilu“ se nicméně mohl začít věnovat úpravám paláce v Besançonu. Podle Courcheta d’Esnanse také pokračoval v rozvoji církevní školy – koleje de Saint Maurice, kterou založil již jeho otec a měla fungovat až do počátku 17. století. Nově se zde snažil zřídít výuku „ve všech vědách“.¹⁷¹

Následně Filip II. kardinála pozval do Říma, kam Antoine dorazil na konci ledna 1566.¹⁷² Ve španělských službách zde nezastával oficiální funkce, ale zřejmě se stal poradcem španělského vyslance při Svatém stolci Juana de Zuñigy y Requesense († 1586). Z jeho kulturních aktivit během římského pobytu lze dobře doložit například poskytnutí podpory malíři Willemu Coxciemu (1545/1546–1584), synovi dnes slavnějšího Michiela, který byl dokonce ubytován v kardinálově římském domě.¹⁷³ V daném ohledu lze spekulovat, že se kardinál mohl stát podporovatelem i dalších vlámských umělců, kteří v druhé polovině šedesátých let prošli Římem. Přesně do těchto let kladou badatelé italský pobyt malíře Jacoba de Backer, mezi jehož první sběratele kardinál patřil.¹⁷⁴ První římský pobyt ukončila roku 1571 Granvellova cesta do Neapole, kde byl jmenován vicekrálem.¹⁷⁵ Převezl sem větší část své knihovny a rovněž zde musel zařídit svou rezidenci, i když o jejím vybavení doposud není nic známo.¹⁷⁶ Působil zde až do roku 1575, kdy se přesunul zpět do Říma. Odtud stále posílal pokyny svým správcům do Bruselu i Besançonu. Když kardinál de Granvelle opouštěl v roce 1564 Brusel, nepředpokládal, že se tak stane navždy.¹⁷⁷ Po svém odjezdu dokonce ještě nařídil doplnění zásob a další stavební úpravy bruselského paláce.¹⁷⁸ Zanechal zde dokumenty, nábytek, tapiserie i obrazy a další umělecká díla. Naštěstí se některé kusy podařilo převézt do jiných paláců ještě během poloviny šedesátých let. Série tapiserií podle obrazů Hieronyma Bosche byla převezena roku 1566, nejprve do paláce v Mechelen (B 12)¹⁷⁹ a odtud před rokem 1572 musela zřejmě s dalšími díly putovat do Besançonu. K prvnímu zmenšení sbírky de Granvelle došlo roku 1572, když španělská vojska napadla Mechelen. Kardinál tehdy přišel

¹⁷⁰ Odvolací dopis Filipa II. datován 22. ledna 1564. Kardinál město opustil 13. března 1564. Cit. podle (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. 30). Ohledně dopisu, že jde o cestu za matkou (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. pozn. 183). Cestou ještě přijal vyslance Marie Stuartovny ve Fontenoy-le Château- 27. března odtud vyjel do Besançonu, kam dorazil 29. března. (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, stránky 32, pozn. 202 a 203).

¹⁷¹ (Courchetet D’Esnans, 1761, stránky 437-438)

¹⁷² (Durme M. v., *El Cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, 1957, str. 32) Dne 1. února jej během veřejné konzistoře přijal papež Pius V.

¹⁷³ (D’Amelio, 2014)

¹⁷⁴ Leen Huet pobyt klade do let 1565-1570, narození kolem roku 1545. Leen Huet, in (Liedekerke, 1995, str. 68)

¹⁷⁵ (Pérez de Tudela, 2013, str. 323)

¹⁷⁶ (Marino, 2011, stránky 147, 240), zde k tématu další literatura.

¹⁷⁷ (Gachard, *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément les Pays-Bas en 1564? ou sa retraite fut-elle l’effet des ordres de Philippe II.?*, 1845)

¹⁷⁸ Blíže k tomu: (Courchetet D’Esnans, 1761, str. 417)

¹⁷⁹ (Piquard, 1947-1948, str. 139)

o celé zařízení paláce včetně děl, z nichž se snažil nahradit zejména malby Pietra Bruegela st.¹⁸⁰ Podle dopisu Antoinova sekretáře Morillona však syn vévody z Alby nařídil, aby byly ukradené tapiserie navraceny.¹⁸¹ Jestli šlo o tapiserie podle Bosche, je v tuto chvíli obtížné říci. Na místě však jistě nezůstaly, protože roku 1585 Morillon kardinálovi referoval, že se podařilo dohledat pouze dvě tapiserie a u obchodníka s obrazy se podařilo odkoupit ukradený Mabusův obraz *Daniela*.¹⁸² Antoinovi se zřejmě nejlepší díla nahradit již nepodařilo, což by mohlo vysvětlovat, proč v seznamu požadavků Rudolfa II. nenacházíme žádnou z Bruegelových maleb, s nimiž se jinak v císařově sbírce setkáváme v hojném počtu.

Podobně byl vydrancován i kardinálův palác v Bruselu, odkud se vdově po Antoinově sekretáři Vironovi podařilo zachránit především dopisy a tapiserie, což mimo jiné dokládá význam, který jim byl přičítán. Nábytek ani stříbrné nádoby zachráněny nebyly.¹⁸³ Roku 1577 se Antoine pokusil získat zpět vybavení svého bruselského paláce, ale ten byl přísně střežen.¹⁸⁴ Kardinálovu správci Odetu Vironovi se však podařilo část dokumentů a tapiserií ukrýt, takže unikly pozornosti.¹⁸⁵ Bohužel v paláci stále zůstávalo poměrně značné množství cenností. Politická situace byla navíc stále vyhrocená, generální stavy oficiálně sesadily místodržícího Dona Juana d'Austria a na jeho místo zvolily bratra Rudolfa II., arcivévodu Matyáše, jež svůj úřad v letech 1578–1581 skutečně zastával. Městská rada se proto rozhodla po polovině října 1578 Matyáše požádat o rychlé povolení dražby. Jako důvod uvedli hrozbu plenění a fakt, že „řečeného kardinála s jeho bratry a spojenci všichni považovali za strůjce a vůdce našeho útlatku a nepřátele země a tak si zaslouží konfiskaci majetku“.¹⁸⁶ Matyáš dne 22. října odeslal svůj souhlas a k dané dražbě skutečně došlo. Již 14. listopadu téhož roku však Pierre van Bossuyt, soudní vykonavatel Brabantské rady adresoval Matyášovi i Říšské radě několik naléhavých suplik, aby se prodej zastavil. Stěžuje si, že se prodává nejen majetek kardinálův, ale i jeho synovců, potomků pana de Chantonay. Navíc jsou ceny za vysoce kvalitní kusy

¹⁸⁰ (Terlinden C. , 1942) (van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 3, 1996, str. 253) Miedema zároveň ve stejné pasáži zmiňuje zájem Habsburgů o Bruegelovy práce. (van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 3, 1996, str. 253)

¹⁸¹ (Piot, 1896, str. LII)

¹⁸² (Piot, 1896, str. LII)

¹⁸³ Dopisy publikoval včetně shrnutí: (Piot, 1896, str. LIII)

¹⁸⁴ (Gachard, *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément les Pays-Bas en 1564? ou sa retraite fut-elle l'effet des ordres de Philippe II.?*, 1845, str. 4)

¹⁸⁵ (Gachard, *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément les Pays-Bas en 1564? ou sa retraite fut-elle l'effet des ordres de Philippe II.?*, 1845, stránky 4-5)

¹⁸⁶ *Rescription du magistrat de Bruxelles aux lettres de l'archiduc Mathias*, z 18. 10. 1578. Bibliothèque municipale de Besançon, Mss Granvelle 97, fól. 105 (183). Regest publikoval (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 126)

natolik nízké, že nelze uvažovat o žádném zisku.¹⁸⁷ K tomuto problému můžeme nově přispět i další podrobností. V letech 1591–1592 se členové rodiny ze strany majitelky sbírky Marguerite d'Achey obrátili na Říšskou dvorskou radu s žádostí, aby město Brusel újmu na majetku z roku 1578 nahradilo.¹⁸⁸ Lze proto předpokládat, že císař Rudolf II. mohl být blíže obeznámen s velkolepou rodinnou sbírkou již nejpozději od počátku devadesátých let 16. století.

Kardinálovi se v Itálii natolik dařilo, že si získal zpět Filipovu přízeň.¹⁸⁹ V roce 1579 Filip II. kardinála povolal z Itálie do Madridu, kde Antoine zůstal s malými přestávkami až do své smrti.¹⁹⁰ Podle současných autorů se však zdá, že Madrid za místo svého trvalejšího pobytu nepovažoval. Z korespondence naopak vysvítá, že se snažil i nadále řídit stavební práce na svém druhém paláci v Besançonu, hôtelu de Montmartin.¹⁹¹ O jeho nezájmu o usazení v Madridu svědčí i fakt, že zde nikdy neshromáždil sbírku srovnatelnou s předchozí římskou. Na své nové působiště přenesl pouze mobiliář, několik vzácných maleb a malou knihovnu.¹⁹² S sebou vzal například album Dürerových kreseb, které Rudolf II. získal hned po Granvellově smrti prostřednictvím Hanse Khevhüllera. Zbytek římské sbírky zanechal v péči Fulvia Orsiniho v Římě a zatím o něm nemáme žádné další bližší zprávy.¹⁹³

4.3 Antoine de Granvelle a okruh spojenců

Antoine se již od třicátých let 16. století obklopoval osobnostmi, které následně přímo či nepřímo přispívaly ke vzniku jeho umělecké sbírky. Okruh kardinálových sekretářů a učenců v jeho blízkosti v podstatě kopíroval strukturu poradců císaře Karla V. Zde zřejmě Antoine plně pochopil význam jemu blízkých osobností pro další kariéru. Během ní dokázal kolem sebe soustředit, slovy Bertranda Haana, celou „říši spočívající na síti příbuzenských, spojeneckých, přátelských vazeb a jeho věrných“.¹⁹⁴ Udržoval kontakty s umělci, literáty, vydavateli i učiteli, kterým pomáhal získávat zakázky u dvora. Umělci na oplátku zachovávali loajalitu panovníkovi a Granvellovi poskytovali cenné informace. Díky tomu Antoine pomáhal utvářet

¹⁸⁷ Bibliothèque municipale de Besançon, Mss Granvelle 98, fol. 109). Regest publikoval (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 126)

¹⁸⁸ Národní archiv, Praha, Stará manipulace, karton 2611, inv. č. 4291, sig. II/3. Bohužel zřejmě obsáhlý spis ve složce chybí, informace čerpána pouze z přiloženého regestu z 19. století.

¹⁸⁹ (Haan, 2017, str. 40)

¹⁹⁰ (Phillipson, 1895)

¹⁹¹ Ani k jeho vybavení se doposud nepodařilo nalézt žádný pramen. Blíže k jeho architektonické podobě: (Roussel, 2017)

¹⁹² (Jiménez Díaz, 2001, str. 194)

¹⁹³ (Jiménez Díaz, 2001, str. 194)

¹⁹⁴ (Haan, 2017, str. 40)

oficiální obraz habsburské monarchie i sebe sama.¹⁹⁵ Popsanému systému by skutečně v současném jazyce nejlépe odpovídal termín „klientelismus“, nikoli nutně v pejorativním významu.¹⁹⁶

Z hlediska kardinálových sbírek a kusů vybraných pro Rudolfa II. je nutné zmínit několik hlavních postav.

Po několik desetiletí byly pro kardinála nejdůležitějšími osobami bratři Maximilien (1517–1583) a Antoine (1522–1556) Morillonovi, se kterými byl v pravidelném písemném kontaktu.¹⁹⁷ Již jejich otec Guy působil jako sekretář ve službách císaře Karla V. a rovněž patřil mezi učence.¹⁹⁸ Antikvář Antoine Morillon do kardinálových služeb vstoupil později roku 1548.¹⁹⁹ Jeho bratr Maximilian se poté stal kardinálovým sekretářem. Oba bratři vykonávali stejné funkce jako jejich otec, nikoli však pro císaře. „Duo Morillonii“ pracovalo především pro kardinála.²⁰⁰

Antoina Morillona v souvislosti s Granvellem zmiňuje španělský literát a diplomat Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco (1503–1575) jako „maestro de antiguallas (...) el de las medallas“, kardinál Morillona skutečně zároveň využíval jako medailéra.²⁰¹ Po polovině čtyřicátých let 16. století získával Morillon díky kardinálovým kontaktům v Římě knihy a antické památky.²⁰² Pod kardinálovou patronací a zřejmě i vedením vznikla také Morillonova sbírka antických nápisů.²⁰³ Maximilien se později stal správcem kardinálova majetku ve Flandrech a Bruselu, o čemž svědčí jejich četná korespondence, známá z konvolutu vydaných kardinálových dopisů.²⁰⁴

Dalším z učenců, který se objevuje v okruhu kardinála de Granvelle a Morillonových, byl Stephanus Winandus Pighius (1520–1604). Společně se setkali již během studií v Louvain.²⁰⁵ Poté, co byl Antoine jmenován arcibiskupem v Mechelen, stal se Pighius

¹⁹⁵ (Haan, 2017, str. 41)

¹⁹⁶ (Haan, 2017, str. 41)

¹⁹⁷ (Crawford, 1998, stránky 94, pozn. 7)

¹⁹⁸ Blíže k osobnosti Guy Morillona a rodinnému vzestupu: (Nève, 1858), (Crawford, 1998, str. 94 a pozn. 8)

¹⁹⁹ Blíže k osobnosti Antoina Morillona: (Crawford, 1998), (Jansen, 2015)

²⁰⁰ Blíže k tomu (Crawford, 1998, str. 94) O Antoinovi Morillonovi Goropius Becanus referuje ve své knize *Origines Antwerpianae*, roku vydané roku 1569, jako o kardinálovu „protégé“. Cit. podle: (Crawford, 1998, str. 96)

²⁰¹ (Crawford, 1998, stránky 95, pozn. 18). K Antoinovým portrétním medailím blíže: (Smolderen, 2000)

²⁰² (Crawford, 1998)

²⁰³ (Crawford, 1998, str. 99)

²⁰⁴ (Weiss C., 1841-1852), (Pouillet & Piot, 1877-1896)

²⁰⁵ (Michon, 1911, str. 5)

na patnáct let jeho sekretářem a knihovníkem (1555–1571).²⁰⁶ Součástí Pighiovy pozůstalosti je i sbírka nápisů, nazývaná *Codex Pighianus*.²⁰⁷

Svůj spis s názvem *Themis Dea* (první vydání 1568) kardinálovi přímo dedikoval. V kardinálových zahradách zde nad sochou rozmlouvá několik postav, mezi nimiž se objevuje Antoine Morillon a rytíř Didacus Hurtado de Mendoza.²⁰⁸ Osudy rodiny de Granvelle a de Mendoza se znovu protnulý o generaci později, kdy si Antoinův synovec François Perrenot, hrabě de Cantecroix zvolil Isabellu Suarès Hurtado de Mendoza za svou partnerku a matku nemanželského syna.²⁰⁹

Samostatnou součástí spisu *Themis Dea* je nákres a výklad stříbrného poháru (nazývaného kotylé), jenž se později stal jedním z nejcennějších děl požadovaných císařem Rudolfem II. ze sbírky Granvelle.²¹⁰

V Padově, humanistickém centru severní Itálie, v okruhu učenců kolem literáta a humanisty Pietra Bemba (1470–1547), možná přímo v Bembově studiu, získal první inspiraci pro pozdější sběratelství uměleckých děl. Seznámil se zde především se znalectvím antických objektů, které v Bembově studiu převažovaly a které rovněž podle dobových svědectví tvořily jeho oblíbený námět konverzací.²¹¹ Bembo měl možnost poznat i slavného filosofa a lékaře Marsilia Ficina (1433–1499).²¹² Doklad Granvellova zájmu o myšlení obou teoretiků rovněž představuje zastoupení jejich spisů v kardinálově knihovně.²¹³ Bembo se zároveň setkal i s Tizianem, jemuž mohl zprostředkovat poznání novoplatónské filosofie.²¹⁴ V tomto smyslu, popsaném níže v textu o Tizianově *Venuši s varhaníkem* (A 8), kardinál velmi pravděpodobně mohl vnímat obrazy Venuší, které se staly součástí jeho sbírky. Obrazy s mytologickými náměty včetně aktů patřily k poměrně běžné součásti renesančních sbírek, kde rovněž

²⁰⁶ (Michon, 1911, str. 5)

²⁰⁷ Staatsbibliothek Berlin, MS lib. pict. A.61. Blíže k tomu např. (Jahn, 1868).

²⁰⁸ (Michon, 1911, str. 9) Ve spise *Themis Dea* je Mendoza zmiňován jako císařský vyslanec.

²⁰⁹ (Pernot, 2007, stránky 135, pozn. 47)

²¹⁰ (Pighius S. V., 1568) K poháru blíže: (Michon, 1911), *Codex Pighianus*, Berlin, Staatsbibliothek, lat. fol. 61, fol. 239v.; (Pighius, 1568)

²¹¹ Blíže k Bembově sbírce včetně odkazů na další literaturu: (Weiss R., 1969, str. 201)

²¹² (Pozzi, 2006 str. IX), blíže k jejich vzájemným inspiracím: (Howlett, 2016, str. 180)

²¹³ Kardinál vlastnil pro tuto práci podstatný Ficinův komentář k Platónově *Hostině*, známý pod názvem *De Amore* v italském i francouzském vydání (položky 1315 a 1715 inventáře knihovny). (Waille, *La bibliothèque des Granvelle: inventaire des livres et manuscrits présents au Palais Granvelle en 1607: Edition du Ms. 1627, f. 38-80, de la Bibliothèque municipale de Besançon*, 2017, stránky 156, 235). Z Bembových textů vlastnil například vydání jeho *Dopisů* (položka 1266) nebo lingvistický traktát *Le Prose* (1360a) (Waille, *La bibliothèque des Granvelle: inventaire des livres et manuscrits présents au Palais Granvelle en 1607: Edition du Ms. 1627, f. 38-80, de la Bibliothèque municipale de Besançon*, 2017, stránky 147, 165).

²¹⁴ (Panofsky, 1969 str. 110)

odkazovaly na antickou kulturu.²¹⁵ Objevují se jako poměrně běžná součást kolekcí vysokých církevních činitelů, takže dokládají nejen kardinálovy humanistické zájmy, ale i společenské ambice.

Tehdy s Granvellou navázal kontakt také sochař a medailér Leone Leoni, který tak našel vlivného přímluvce pro postup na dvůr Karla V.

Do tohoto období klade současná literatura počátek Antoinova systematického budování sbírky a soustavné podpory umělců. Tehdy začal Antoine de Granvelle společně s biskupem Frederikem Schenckem van Toutenburg (1503–1580) a knížetem Peterem Ernestem von Mansfelt (1517–1604) podporovat mladého umělce Hanse Vredemana de Vries (1527–kol. 1607).²¹⁶ Kontakt s Vredemanem zřejmě navázal prostřednictvím vydavatele a rytce Hieronyma Cocka (1518–1570), s nímž Vredeman spolupracoval od poloviny padesátých let 16. století.²¹⁷ Knihy *Scenographiae, sive perspectivae* z roku 1560 a další série 28 menších pohledů na architekturu (*Kleine Architekturansichten*) z roku 1562 jsou kardinálovi přímo dedikované.²¹⁸ Dedikace byly bezpochyby poděkováním za kardinálovu pomoc v začátcích Cockova podnikání, kdy díky kardinálovi získal tiskařské privilegium. Na druhé straně se Antoine (stejně jako kníže von Mansfelt) o architekturu živě zajímal, o čemž svědčí jeho výstavné stavební podniky, zejména dnes již neexistující palác v Bruselu.²¹⁹ Rovněž přítomnost prakticky všech důležitých architektonických traktátů v kardinálově knihovně dokládá jeho zájem o obor. Na hloubku, s jakou kardinál propadl své zálibě v budování sbírek, poukazuje i fakt, že během svého působení v Mechelen v nově zřízené diecézi začal uměleckými předměty vybavovat zdejší biskupskou rezidenci. O přesnější podobě sbírky v této době prameny chybí, muselo však jít o svého druhu exkluzivní práce, což dokládají například tapiserie vzniklé podle obrazů Hieronyma Bosche, které sem nechal v šedesátých letech převézt.²²⁰ Díky svému pobytu ve Flandrech se Antoine zajímal o místní umělce. Zajímavý doklad představuje kniha italského humanisty Paola Giovia (1470–1547), ve které autor zmiňuje, že jeho zdrojem informací pro „belli ingegni di Fiandra“ byl právě biskup arraský.²²¹ Z Rudolfova nákupního seznamu lze

²¹⁵ Blíže k tématu recepcce aktů v renesanci: (Hope, 1980), ve střední Evropě: (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985), specificky na rudolfinském dvoře: (Kaufmann, *Im Bann der Venus? Das Venus-Bild in der rudolfinschen Kunst*, 2000)

²¹⁶ (Zimmermann P. S., 2002, str. 30)

²¹⁷ (Zimmermann P. S., 2002, str. 32)

²¹⁸ (Zimmermann P. S., 2002, stránky 30, 124-126)

²¹⁹ Blíže k tomu: (Banz, 2000, str. 63). Na kardinálovu podporu Vredemana odkazuje i (Zimmermann P. S., 2002, str. 32).

²²⁰ (Piquard, 1947-1948, str. 139)

²²¹ (Giovia, 1552, str. 239) Na text upozornil již (D'Amico, 1996, stránky 335-336)

zmínit Jacoba de Backera (kol. 1545–1600).²²² Vzhledem k jeho datu narození kladenému mezi léta 1545/1555 kardinál skutečně patřil k jeho prvním sběratelům.

Dalším umělcem, se kterým Antoine spolupracoval, byl norimberský zlatník a rytec Wenzel Jamnitzer (1507/1508–1585). K zákazníkům norimberských zlatnických dílen patřil již Nicolas de Granvelle, ale v případě Antoina lze doložit například vyřizování zakázky na státní meč Karla V.²²³

K dosud téměř nepoznaným kardinálovým zájmům patřila alchymie a jeden z nevlivnějších směrů negalenického směru lékařské teorie 16. století, paracelsiánství. Jeho první kontakty s učenci daného směru spadají zřejmě do roku 1565, kdy mu besançonský učenec Gerard Dorn (1530?–1584?) věnoval rukopis svého spisu *Clavis totius Philosophiae Chymisticae*.²²⁴ Granvellův aktivní zájem o alchymistické vědy dokládají i jeho vlastní poznámky, které vepisoval do paracelsiánského *Compendia*, přeloženého Jacquesem Gohorym (1520–1576) z roku 1567.²²⁵

Počátkem 70. let následně kardinál sponzoroval alchymistické aktivity Nicolase Guiberta (1547?–1620?). Roku 1582 mu dedikoval svůj alchymistický traktát s názvem *Chrysospagyrie* lékař a alchymista François Rossellet.²²⁶ Podobné dedikace nacházíme i ve spisech autorů, jako byli Domenico Pizzimenti²²⁷ de Bivona nebo Karl Wittstein. Lze proto předpokládat, že Granvellův zájem mohlo vzbudit i tzv. *Signum Harpocrati*, postava sedícího Harpokrata, kladoucího si ukazováček na ústa v gestu mlčení.²²⁸ Ve své knize *Hieroglyphica* jej podrobně popsal Goropius Becanus (Jan Gerartsen aus Gorp, 1519–1572), lékař na dvoře Karla V. a Filipa II., jenž patřil do okruhu humanistů zabývajících se antickou kulturou. S kardinálem byl v kontaktu nejpozději od šedesátých let 16. století a dedikoval mu několik svých knih.²²⁹

Po přesunu do Říma počátkem roku 1566 zde jeho politická činnost sice neustala, ale přece jen mohl během svých římských pobytů (1566–1571 a 1575–1579) více času věnovat své zálibě v antickém umění.²³⁰ Jeho poradcem se stal antikvář Fulvio Orsini, často se rovněž dotazoval svého sekretáře Sebastiana Pighia.²³¹ Během svého prvního pobytu se také musel znovu setkat s italským vědcem, politikem a duchovním Danielem Barbaro (1514–1570), absolventem

²²² Blíže k Backerovi v Leen Huet, (Liedekerke, 1995, stránky 68-69)

²²³ Blíže k Jamntzerovi a Granvellovi: (Hayward, 1976, str. 203)

²²⁴ (Guerrero, 2001)

²²⁵ (Guerrero, 2001)

²²⁶ Blíže k tomu: (Secret, 1973)

²²⁷ Blíže k tomu: (Secret, Notes sur quelques alchimistes de la renaissance, 1971)

²²⁸ (Chastel, 2001)

²²⁹ Například jeho publikace o původu Antverp: (Becanus & Glas, Van Adam tot Antwerpen: Een bloemlezing uit de Origines Antwerpianae en de, 2014)

²³⁰ (Dinard, 2009)

²³¹ (Piquard, 1947-1948, str. 137)

padovské univerzity. Oba muže spojoval zájem o architekturu i antické památky. Barbaro kardinálovi následně dedikoval své komentované latinské vydání Vitruviových *Deseti knih o architektuře* s ilustracemi Andrey Palladia.²³²

V Římě se Granvellovi zřejmě podařilo získat několik významných děl, která se později objeví v seznamu požadavků císaře Rudolfa II.²³³ Zejména šlo o *Letto di Policleto* a *Venuši kardinála Granvelly*, pocházející podle Cantecroixova vyjádření ze sbírky kardinála Rodolfa Pia da Carpi (1500–1564).²³⁴ S kardinálem Carpim byl Antoine de Granvelle již na přelomu 40. a 50. let v písemném kontaktu.²³⁵ Carpi kardinála dokonce z Říma v prosinci roku 1550 dopisem informoval o nejnovějších přírůstcích do své sbírky portrétů antických básníků a řečníků.²³⁶ Vzájemný kontakt i stejný okruh zájmů a přátel dokládá i často zmiňovaný spis Sebastiana V. Pighia s názvem *Themis dea*.²³⁷ Autor použil dobovou oblíbenou formu rozhovoru. Vyšel z praxe soudobých humanistických diskusí a zaznamenává dialog na téma interpretace hermy se třemi gráciemi, která tehdy patřila kardinálu Carpimu.²³⁸ Diskuse se zde účastní i Antoine Morillon, působící v Granvellových službách. Granvellovi byl ostatně celý spis publikovaný roku 1568 dedikován a Pighius se brzy stal jeho knihovníkem.²³⁹

Antoine do Říma dorazil dva roky po Carpiho smrti, kdy dědicové započali s rozprodejem sbírky.²⁴⁰ Carpiho sbírku v jeho paláci i zahradě již před rokem 1556 popsal průvodce po římských památkách *Le antichità de la città di Roma*, se sbírkou Granvelle by však šlo spojit pouze informaci, že se v jedné z místností nacházela „gran quantità di figurine, vasi & teste, che lungo faria à raccontare“.²⁴¹

K dalším důležitým osobnostem, se kterými se kardinál v Římě pravidelně vídal, patřil Fulvio Orsini (1529–1600).²⁴² V době Antoinova pobytu v Římě působil nejprve jako knihovník kardinála Ranuccia Farneseho (1530–1565) a po jeho smrti zastával stejný post u kardinála Alessandra Farneseho (1520–1589).²⁴³ Granvelle pravidelně docházel do římského paláce

²³² Cit. podle: (Cellauro, 2000).

²³³ K Antoinovým kontaktům v Římě a antickým sochám z jeho majetku blíže: (Cupperi, 2011-2012)

²³⁴ Viz katalogová hesla v další části této práce.

²³⁵ Granvellovy dopisy uložené v archivu Città del Vaticano, Pio 55. cart. misc. XVI-XVIII. Cit. podle: (Kristeller, *Iter Italicum*, Vol. VI, 1992, str. 316), (Durme M., *Notes sur la correspondance de Granvelle conservée a Madrid*, 1956, stránky 26-83), (Bertomeu Masiá, 2009, stránky 188-189, 288-289, 295-296, 300-301, 305-307, 312-313), (Kristeller, *Iter Italicum*, Vol. IV, 1989, str. 542)

²³⁶ Biblioteca Nacional De España, MSS/20210/15/5 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172678&page=1>
Sbírku kardinála Carpiho popsal v jeho římské zahradě

²³⁷ (Pighius S. V., *Themis dea, seu de lege divina*, 1568, stránky 7-13)

²³⁸ (Jansen, 2015, str. 127)

²³⁹ (Courchetet D'Esnans, 1761, str. 435)

²⁴⁰ Blíže k tématu sbírky Carpi včetně jejího zániku: (Rossi & Ferretti, 2004)

²⁴¹ (Franzoni & Mancini, 2002, str. 204)

²⁴² (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, stránky 41-42)

²⁴³ (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, stránky 41-42)

Farneseho i do letní rezidence v Capranica di Sutri, nedaleko Capraroly.²⁴⁴ Ostatně i o stavbě Capraroly se Granvelle pochvalně zmiňuje v dopise, takže lze důvodně předpokládat, že stavbu navštívil. V daném okruhu se Antoine velmi pravděpodobně seznámil s díly malířů, jako byli Taddeo Zuccaro a Giulio Clovio, velmi pravděpodobně i s malíři osobně.²⁴⁵ Nelze ani vyloučit, že „dva psi“ Bartholomea Sprangera, zachycení v inventáři besançonského paláce, se do sbírky dostali právě v tuto dobu, kdy se na výzdobě Capraroly od roku 1569 podílel i Spranger.²⁴⁶

4.4 Antoine de Granvelle a význam vybraných děl v jeho sbírce

Sbírka Nicolase a Antoina de Granvelle obsahovala v zásadě typické objekty, které by bylo možné najít v dobových evropských panovnických sbírkách. Vedle malířské a menší sochařské části tvořily její součást antické sochy a reliéfy, bronzové sošky, kameje a gemy, mince a velkoformátové tapiserie. V kardinálových zahradách bychom našli exotická zvířata, která se stala námětem uměleckých děl, jako zřejmě papoušek Amazoňan.

Na druhé straně lze většinu uměleckých objektů z hlediska námětu dát do souvislosti s politickými ambicemi rodiny ve službách Habsburků.

Významná část předmětů, které Rudolf II. požadoval, patří právě do části sbírky rodiny Granvelle úzce propojené s Habsburky.

Sbírka rodiny Granvelle zastupovala řadu důležitých funkcí. Důvodem nákupů a systematické podpory umělců musel být v první řadě estetický zájem majitelů. Badatelé si opakovaně všimli, že v kardinálových politických dopisech se často objevuje zájem o „potěšení ducha i v nejtragičtějších okamžicích“.²⁴⁷ V kardinálově blízkosti nacházíme řadu učenců i umělců, které ze svých zájmů podporoval. Tento fakt byl znám a vyzdvihován již v pohřební řeči, kterou nad kardinálovou rakví pronesl Joannes Saccus.²⁴⁸

Významná však byla i politická funkce kolekce. Řada současných interpretací spatřuje ve sbírce především prostředek legitimizace Nicolasova, a zejména Antoinova postavení. V době, kdy dobrý původ stále ještě patřil k zásadním kritériím úspěchu v kariéře, mohl kardinál působit stále spíše jako „parvenu“.²⁴⁹ Promyšlená celoživotní sběratelská politika proto mohla cíleně utvářet obraz rodiny jako věrných osob císařského dvora.

²⁴⁴ (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. 42)

²⁴⁵ (Durme M. v., *Les Granvelle au service des Habsbourgs*, 2000, str. 42).

²⁴⁶ Spranger již před rokem 1568 poslal Alessandrovi Farnese svého Svatého Jeronýma. (Metzler, 2014, str. 25) Od roku 1569 se podílel na výzdobě Capraroly. (Metzler, 2014, str. 27)

²⁴⁷ (Piquard, 1947-1948, str. 134)

²⁴⁸ (Saccus, 1586) Na pramen nepřesně odkazuje (Piquard, 1947-1948, str. 135)

²⁴⁹ (Steen, 2013, str. 62), (De Jongh, 1967, stránky 231-232)

Kariéra Nicolase a Antoina de Granvelle se odvíjela od úspěchů Habsburků a oba tito členové patřili k nejloajálnějším členům dvora Karla V. a posléze Filipa II. Jejich politika, názory i jednání proto bezvýhradně podporovaly habsburské zájmy.²⁵⁰ Řadu děl, například antickou sochu *Jupitera* získal Nicolas de Granvelle darem. Dané gesto ze strany Markéty Parmské mělo především zajistit kardinálovu (a tím i císařovu) přízeň v touze rodiny Farnese po nadvládě nad italskými územími.²⁵¹

Provázanost politických ambicí a umělecké sbírky Granvelle znovu naznačil Juan Carlos D'Amico.²⁵² V roce 1550 Karel V. důležité rozhodovací pravomoci předal do Granvellových rukou.²⁵³ Od daného roku již Antoine programově vyhledával umělce, kteří by pomáhali legitimizovat a upevňovat habsburskou moc.²⁵⁴ Systém podpory byl výhodný oboustranně – spolupráce představovala pro umělce jistotu pravidelného přísunu prestižních zakázek.

Dosud nezodpovězenou otázkou zůstává, do jaké míry tato tvorba habsburské kulturní politiky sledovala vlastní rodinné zájmy.

Pohled na vztah Karla V. k umění se v literatuře značně lišil. Marie Tanner jej považovala za mimořádného mecenáše, Fernando Checa spíše konstatuje císařův nezájem o umění.²⁵⁵ Ve většině textů bývá Karel V. skutečně vnímán spíše jako podporovatel výstavby než mecenáš výtvarného umění. V průběhu života se jeho zájem proměňoval, nikdy však nevytvořil propracovanou kolekci srovnatelnou se sbírkami dalších Habsburků.²⁵⁶ Jeho život měl být od dětství určován politicky motivovanými rozhodnutími.²⁵⁷ Na druhé straně však císař patřil k nejčastěji portrétovaným lidem své doby.²⁵⁸ Současná literatura množství portrétů vysvětluje v reakci na krizi císařské moci ve dvacátých letech 16. století, kdy byla Karlova autorita podryvána povstalci ve Španělsku i Německu.²⁵⁹ Podobně zvýšený důraz na triumfální zobrazení ke konci císařova života odpovídá ztrátě moci po marném prosazování principu „*cui regio, eius religio*“.²⁶⁰

Karlův ikonografický obraz lze považovat za kolektivní dílo, na němž měla hlavní podíl nejprve do své smrti roku 1530 Karlova teta Markéta Habsburská, poté její roli převzala císařova sestra

²⁵⁰ O Nicolasovi i Antoinovi literatura opakovaně mluví jako o velice loyálních příslušnících dvorů Karla V. a Filipa II. Naposledy: (Haan, 2017, str. 41)

²⁵¹ (Castan, *Le Bronzino du Musée de Besançon*, 1881, stránky 76-79)

²⁵² (D'Amico, 1996, str. 335)

²⁵³ (D'Amico, 1996, str. 336)

²⁵⁴ (D'Amico, 1996, str. 336)

²⁵⁵ Blíže k těmto pohledům: (Soly, 1999, str. 443)

²⁵⁶ (Huvenne, 2000, str. 133). Karlův nezájem o výtvarné umění zmiňuje i (Checa-Cremades, 2000, str. 89)

²⁵⁷ (Kugler, *La puissance et l'impuissance de l'Europe*, 2000, str. 101)

²⁵⁸ (Checa, *Carolus. An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century*, 2000, str. 25)

²⁵⁹ (Soly, 1999, str. 447)

²⁶⁰ (Soly, 1999, str. 447)

Marie Uherská.²⁶¹ K hlavním poradcům, kteří se společně s Karlovou rodinou podíleli na tvorbě panovnického obrazu, patřil především Nicolas de Granvelle a po něm jeho syn.²⁶²

Díla, jež jsou spojena s Karlovým jménem, proto měla vedle estetického působení především sloužit jako nástroj propagandy.²⁶³ O Karlovu osobnost měli z různých důvodů zájem i osobnosti v jeho bezprostředním okolí, přátelé i nepřátelé.²⁶⁴ Nechávali si proto pořizovat kopie a varianty jeho portrétů a děl s císařem spojených. Za daných okolností vznikala jedna skupina výtvarných pro samotného císaře, druhou objednávali jeho poradci a rodina. Typickým příkladem druhé skupiny je přímo sbírka kardinála de Granvelle, která pomocí objektů odkazujících na rodinu Habsburků potvrzovala své postavení ve vysoké společnosti. Jak ukázaly nedávné výstavy, Karel V. si zakládal na obraze, který tvořil pro budoucí generace.²⁶⁵ Jeho diplomaté kontrolovali zprávy, jež se o jeho osobě i činech objevovaly. Umění proto mělo za úkol vytvářet obraz renesančního velmože a prvního obránce křesťanské víry v zemi.²⁶⁶ Jeho obraz v prvním plánu nevycházel z italského způsobu zobrazování charakterizovaného velkolepostí a nádherou.²⁶⁷ Presentován měl být především jako moudrý vládce a ochránce umění, který dokáže najít rovnováhu mezi podporou války i učenosti.²⁶⁸ Původ daného konceptu dnes badatelé nacházejí v textu *O výchově křesťanského vladaře* Erasma Rotterdamského, který se způsobu portrétování explicitně věnuje.²⁶⁹ Velkým obráncem Erasmoveho učení byl zároveň i kardinál de Granvelle, kterého dokonce současníci označovali jako „až příliš erasmovského“ muže.²⁷⁰

Inspirací pro způsob Karlova zobrazení byla pro umělce zřejmě také postava Marca Aurelia. K císařově oblíbené četbě patřily spisy Fray Antonio de Guevary, biskupa z Mondoñedo *Libro Aureo de Marco Aurelio*, které společně s jeho dalšími texty vycházejí ze stoické filosofie.²⁷¹ Aureliovy vlastní *Meditaciones* byly ve své době dokonce považovány za práci náboženského

²⁶¹ (Soly, 1999, str. 439)

²⁶² (Checa, Carolus. *An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century*, 2000, str. 16)

²⁶³ (Huvenne, 2000, str. 133).

²⁶⁴ Blíže k tomu (Kugler, *La puissance et l'impuissance de l'Europe*, 2000, str. 103)

²⁶⁵ (Checa Cremades, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, 1987, str. 221)

²⁶⁶ (D'Amico, 1996, str. 337)

²⁶⁷ (Checa-Cremades, 2000, str. 89). K danému italskému způsobu zobrazení dále blíže (Fraser Jenkins, 1970) a (Green, 1990).

²⁶⁸ Checa-Cremades v této souvislosti cituje dopis Ambrosia de Morales z roku 1564, který Karla V. představuje přesně v tomto světle. (Checa-Cremades, 2000, str. 89)

²⁶⁹ (Checa-Cremades, 2000, stránky 89-90) V českém překladu: (Erasmus Rotterdamský, 2009) Karlova podpora Tiziana rovněž vychází z Erasmoveho spisu. Blíže k tomu: (Checa Cremades, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, 1987, stránky 34-36)

²⁷⁰ (Piquard, 1947-1948, str. 136) v této souvislosti odkazuje na (Gossart, 1902)

²⁷¹ (Checa, Carolus. *An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century*, 2000, stránky 20-21).

charakteru a šlo o jednu z nejoblíbenějších císařových knih.²⁷² Karlova zobrazovaná „facies melancholica“ nejspíš vycházela z jeho melancholického temperamentu, ale byla zřejmě také inspirována přímo četbou výše zmíněných textů a vysvětluje císařův výraz na oficiálních portrétech.²⁷³ Do daného kontextu lze proto zařadit i oblíbený sběratelský předmět, zmenšenou sochu Marka Aurelia na koni, kterou vlastnil samozřejmě i kardinál de Granvelle. Z Karlových portrétů, které rodina de Granvelle vlastnila, lze zmínit především jednu z verzí Karlovy busty od Leone Leoniho, kterou si kardinál nechal vyrobit.

Karlovu politiku, na níž se podíleli členové rodiny Granvelle, charakterizují především tři hlavní zájmy – boj proti reformaci, tureckému nebezpečí a snaha o územní expanzi do Itálie a Nizozemí.²⁷⁴

Karlova expanze v Nizozemí spočívala především v úsilí o mocenskou převahu nad Francií. Roku 1521 se císaři podařilo získat město Tournai, důležité biskupství mezi Flandry a Henegavskem.²⁷⁵

Systém Granvellovy podpory zahrnoval zejména umělce pocházející z míst, kde sám osobně působil. Šlo hlavně o italské a vlámské umělce, výtvarníky i hudebníky,²⁷⁶ neboť v Nizozemí a Itálii Granvelle dlouhá léta žil, a mohl proto vztahy s umělci navazovat osobně. Mimo jiné i z těchto důvodů jejich díla ve sbírce Granvelle převažují. Řada umělců, které Granvelle doporučil Habsburkům, pocházela z oblasti Nizozemí. Anthonis Mor van Dashorst (1517–1576) kardinála zaujal v Antverpách, roku 1549 se stal jeho „dvorním“ umělcem a díky jeho pomoci začal pracovat i pro Habsburky.²⁷⁷

Další část habsburské politiky vykonávané Nicolasem a Antoinem de Granvelle směřovala k posílení vlivu v Itálii.²⁷⁸ Za nutnost ji považoval již Mercurino Gattinara,²⁷⁹ ale jejím vykonavatelem se stal společně s dalšími až kardinál Antoine. Na tomto místě sehrála další důležitou roli ve hře o moc Karlova nemanželská dcera Markéta Parmská (1522–1586). Císaři se po delších jednáních podařilo roku 1529 podepsat smlouvu o jejím sňatku s Alessandrem de Medici (1511/1512–1537), uznaným synovcem papeže Klementa VII. (Giulio di Guiliano de Medici, pontifikát 1523–1534).²⁸⁰ Již od její svatby roku 1536 se Antoine de Granvelle

²⁷² (Checa, Carolus. *An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century*, 2000, stránky 14-16)

²⁷³ (Checa, Carolus. *An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century*, 2000, str. 21), (Checa-Cremades, 2000, str. 97), tam i další literatura k tématu.

²⁷⁴ (Blockmans, 2000, str. 31)

²⁷⁵ (Blockmans, 2000, str. 38)

²⁷⁶ (Bossuyt, 1998)

²⁷⁷ (Huvenne, 2000, str. 154)

²⁷⁸ (D'Amico, 1996, str. 337)

²⁷⁹ (Kohler, 2000, str. 50)

²⁸⁰ (Steen, 2013, str. 12)

angažoval v její prospěch.²⁸¹ Pozitivní vazby s papežem Pavlem III. (Alessandro Farnese, pontifikát 1534–1549) v říši zajistil Markétin druhý sňatek s papežovým vnukem Ottaviem Farnesem (1524–1586) roku 1538. Od počátku 40. let 16. století se Pavel III. snažil pro Ottavia a Markétu zajistit povýšení do vévodského stavu a odpovídající území. Ve hře byl postupně Milán, Siena, Parma a Piacenza.²⁸² Roku 1521 císař souhlasil, že bývalé milánské provincie Parma a Piacenza budou spadat pod papežský vliv.²⁸³ Přesto rozhodovací pravomoce nadále spadaly pod císaře.²⁸⁴ Za dané situace se proto Markéta rozhodla hledat přimluvu u císařova důvěrníka Nicolase de Granvelle a na znamení díků za pomoc přistoupila k již výše zmíněnému darování *Jupiterovy* sochy (inventář B 3).

Karlovi se nakonec podařilo připojit k říši území na severu země, zejména Milán, kde roku 1535 jmenoval vévodou svého syna Filipa, pozdějšího krále Filipa II. Španělského, a nechat se papežem korunovat v Bologni.²⁸⁵

Zejména během dvacátých let a následně po Karlově korunovaci se posílil kontakt mezi dvorem a italskými mistry. Díky popsané situaci dnes literatura předpokládá, že právě tehdy vznikla jednotná a promyšlená habsburská kulturní politika.²⁸⁶ Vedle Nizozemců proto i z těchto důvodů Antoine de Granvelle podporoval umělce pocházející také z této oblasti.²⁸⁷ Mezi sběrateli a humanisty musela být tato strategie zřejmě dobře známá, takže osobnosti, jako byli Tizian, Leone Leoni nebo Enea Vico, se na kardinála obraceli přímo a žádali o přimluvu u císařského dvora.

Rudolf II. byl s touto skutečností jistě dobře seznámen, proto ze sbírky Granvelle mohl požadovat italské mistry 16. století Tiziana, Leone Leoniho a Raffaela.

Po upevnění hegemonie v Itálii se Karlova politika soustředila na boj proti tureckému nebezpečí. Roku 1535 došlo k prvnímu osobnímu výpadu proti Turkům, nazvanému křížovou výpravou. Tunis se skutečně podařilo dobýt, i když pouze na necelých čtyřicet let.²⁸⁸ Přesto šlo o vítězství hojně dokumentované uměleckými díly. Badatelé v současnosti právě zde spatřují obrat v konstrukci Karlova obrazu.²⁸⁹ Od afrického tažení se především zvýšil počet Karlových zobrazení jako následníka římských císařů a Scipiona Afrického. Vrcholným dílem v této souvislosti byla série tapiserií, kterou roku 1535 u příležitosti vítězství objednala Marie Uherská

²⁸¹ (Steen, 2013, str. 6)

²⁸² (Gamrath, 2007, str. 52)

²⁸³ (Gamrath, 2007, str. 54)

²⁸⁴ (Castan, *Le Bronzino du musée de Besançon*, par Auguste Castan, 1881, stránky 76-77)

²⁸⁵ Blíže k tomu ve vztahu k umění (Blockmans, 2000, str. 39)

²⁸⁶ (D'Amico, 1996, str. 337)

²⁸⁷ Blíže k tomu: (D'Amico, 1996, str. 336)

²⁸⁸ (Blockmans, 2000, stránky 40-41)

²⁸⁹ (Checa-Cremades, 2000, str. 92)

(příznačně nikoli Karel sám).²⁹⁰ Zde císařovo zobrazení překračuje předchozí erasmovské pojetí směrem k větší panovníkově oslavě. Celková cena se nakonec vyšplhala až na 32 000 livrů a šlo o nejdražší zakázku spojenou s císařovou osobností.²⁹¹ Umělci začali Karla zachycovat jako vítěze překonávajícího dokonce i římské císaře.²⁹² Tapiserie měly rovněž věrně zobrazit ovládnutá území – výpravu do Tunisu mezi jinými doprovázel i Alonso de Santa Cruz (1505–1567), kronikář a kosmograf, jehož velice přesná pozorování inspirovala Jana C. Vermeyena, jenž byl tažení také přítomen, a Willema Pannemakera při tvorbě tapiserií.²⁹³ Zájem o tapiserie je dalším spojujícím bodem mezi habsburskými sbírkami a rodinou Granvelle. Pro Habsburky raného novověku představovaly tapiserie významný prvek sebe prezentace. Guy Delmarcel tapiserie charakterizoval jako symbol „moci a majestátnosti panovníka, který je vlastnil“.²⁹⁴ Pro rodinu Granvelle proto tapiserie představovaly jednu z nejpodstatnějších částí sbírky. Antoine de Granvelle v mnoha případech zprostředkoval objednávky pro Karla V. a Filipa II. a tapiserie objednával zároveň i pro své paláce.²⁹⁵ Podle dopisů, které publikoval Maurice Piquard, kardinál především vyřizoval výběr materiálu, zajišťoval jeho dodávky a zjevně se podílel i na ikonografii. Naopak u zakázek pro krále Filipa II. odmítal vyřizovat platby, „neboť jsou zdrojem mnoha mrzutostí a nesou s sebou příliš velkou odpovědnost“.²⁹⁶ S osobností Karla V. jsou spojeny nejméně tři velkoformátové cykly.²⁹⁷ Antoina de Granvelle nejvíce zaujala série výpravy do Tunisu, které se jeho otec Nicolas přímo účastnil. Uvedený cyklus dvanácti tapiserií opět tradičně neinicioval Karel V., ale jeho sestra Marie Uherská.²⁹⁸ Série byla poprvé vystavena během oslav sňatku Filipa II. s Marií Tudorovnou ve Winchesteru roku 1554,²⁹⁹ tedy během svatby, na níž měl podíl právě kardinál Antoine.

Podle daných kartonů Jana C. Vermeyena si proto nechal utkat vlastní tapiserii, obsahující výťah z hlavních motivů bitev.³⁰⁰ Pro podtržení vazby k rodině Habsburků tvoří její dominantní

²⁹⁰ K propojení tapiserií a Karlova obrazu blíže: (Checa-Cremades, 2000, str. 92)

²⁹¹ Blíže k tomu: Gudo Messling in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, str. 99)

²⁹² (Checa-Cremades, 2000, str. 92)

²⁹³ (Checa, Carolus. An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century, 2000, stránky 14-16)

²⁹⁴ (Delmarcel, Le Roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598, 1999, str. 153)

²⁹⁵ B 11 závěrečného soupisu této práce.

²⁹⁶ Kardinál de Granvelle Gonçalovi Perezovi 8. září 1563, publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 115), (Weiss, 1841-1852, stránky IX, 91)

²⁹⁷ Blíže k tomu: (Kugler, La puissance et l'impuissance de l'Europe, 2000, stránky 104-105)

²⁹⁸ (Huvenne, 2000, str. 147)

²⁹⁹ Blíže k tomu včetně podrobností k Pannemakerově převozu kusů do Anglie: (Delmarcel, Le Roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598, 1999, str. 155)

³⁰⁰ B 11 závěrečného soupisu této práce.

prvek „gran vela“, „velká loď“, připomínající slávu Nicolase de Granvelle ve službách Karla V.

Třetí směr Karlovy politiky vyvrcholil roku 1547 v bitvě u Mühlbergu, která byla vnímána jako významná porážka německé protestantské armády.³⁰¹

K dalším problémům, s nimiž se musel císař vyrovnat, patřila otázka nástupnictví v říši. V této souvislosti se v současnosti interpretují série soch Leone a Pompea Leoniho, mezi které patří i busta Karla V. a Marie Uherské. Zdůrazňuje se, že měly prostřednictvím symbolů spojených s říší římskou mimo jiné za úkol posílit obraz panovníka jako nástupce římských císařů a daným způsobem hájit nástupnictví v celé říši i pro Karlova syna Filipa II.³⁰² Sochy proto pracují se symbolikou odvozenou z římského umění. Na soklu busty Karla V. Leoni vytvořil imperiálního orla, spojovaného s Jupiterem i římskou říší. Pojetí „all'antica“ odpovídá i zbroj.³⁰³

Nutnost podpořit politickou strategii vhodným panovníkovým obrazem dokládá použití této propagandy zejména v Itálii, kde měla profrancouzská strana téměř neotřesitelné postavení a španělští vládci naopak velmi špatnou reputaci.³⁰⁴ V daných zakázkách se opět aktivně angažoval kardinál Antoine. Jak vyplývá z jeho obsáhlé korespondence, byl si velice dobře vědom toho, že jeho politické možnosti stojí a padají s úspěchy Habsburků. I tím se vysvětluje jeho podpora nástupnictví prostřednictvím objednávek replik soch Karla V. a Marie Uherské. Z tohoto pohledu lze rovněž interpretovat kardinálův zájem o gemy a mince s portréty římských císařů (A 13, B 19 Un Settimio Seuero di Agata bianca antico e grande guarnito d'oro) a širší imperiální symbolikou (A 32 Il Medagliano di Traiano).

Po Karlu V. vstoupil kardinál do služeb Filipa II. Uplatnil se při vyjednávání jeho sňatku s Marií I. Tudorovnou a podle současného stavu bádání měl rozhodující roli ve formování vkusu mladého Filipa II.³⁰⁵ Budoucí král strávil klíčová léta svého mládí ve španělském Nizozemí, kde se mimo jiné na císařském dvoře i v Granvellově sbírce seznamoval s uměním, které sám v budoucnu podporoval (Tizian, Leone a Pompeo Leoni, Jacopo da Trezzo).³⁰⁶ Podle současných interpretací se ukazuje, že Filipův vkus charakterizovala obliba vlámského umění.³⁰⁷ Z kardinálovy korespondence zřetelně vyplývá, že pro Filipa II. pracoval mimo jiné

³⁰¹ Blíže k tomu (Blockmans, 2000, str. 41)

³⁰² (Checa-Cremades, 2000, str. 95)

³⁰³ (Checa-Cremades, 2000, str. 95)

³⁰⁴ (D'Amico, 1996, str. 337). K interpretaci obrazu Karla V. v rámci propagandy blíže: (Civil, 1990)

³⁰⁵ Autor hesla FCH (Checa Cremades, 1998, stránky 328, kat. č. 38)

³⁰⁶ Autor hesla FCH (Checa Cremades, 1998, stránky 328, kat. č. 38)

³⁰⁷ Checa, Años de viaje, 71-109, tady s. 87. Felipe II., mecenas de las artes.

jako poradce při výběru vhodných umělců a španělskému králi s nimi zprostředkoval kontakt.³⁰⁸

Jako příklad lze zmínit doporučení Anthonise Mora.³⁰⁹ Lze proto předpokládat, že Antoine stál u formování Filipových uměleckých preferencí.³¹⁰ Malířům působícím na španělském dvoře dokonce v Nizozemí zařizoval i nákupy štětců, pláten a barev.³¹¹

Vztah Filipa II. k umění byl o poznání bližší než v případě jeho otce. S řadou významných mistrů byl v osobním kontaktu a umělecká díla si často sám vybíral.³¹² Rovněž se však spoléhal na pomoc „kulturních poradců“, „intelektuálů ve službách moci“, k nimž opět patřila především Marie Uherská a kardinál de Granvelle.³¹³

Další důležitou součástí sbírky Granvelle tvořily antické objekty.³¹⁴ V první rovině šlo o symboly starého „zlatého věku“, jež Karel V. toužil obnovit. Vzhledem k jejich vysoké pořizovací ceně zároveň podobně jako tapiserie odkazovaly k moci a prestiži sběratele. Soudě podle množství humanistických spisů týkajících se antiky, které jejich autoři kardinálovi dedikovali, musel mít Antoine de Granvelle o tyto kusy více než prostý estetický zájem. Zřejmě nejvýznamnějším objektem sbírky bylo slavné *Letto di Policleto* (A 22), oblíbený reliéf renesančních sbírek již od Lorenza Ghibertiho, který zároveň inspiroval prostřednictvím dalších maleb Antoinova přítele Tiziana hned v několika malbách.³¹⁵

4.5 Rodina de Granvelle a repliky a kopie děl

Z korespondence a inventáře vysvítá, že kardinál vlastnil větší počet kopií, a to dokonce i od stejného díla. Důvody pro pořizování byly dva hlavní. Na jedné straně kopie nahrazovaly nedostupná nebo ztracená díla, na druhé vznikaly jako potenciální dar.

K nejdůležitějším uměleckým dílům z rodinné sbírky patřila díla pocházející přímo z dílny mistrů, autorů původního plátna. Kardinál de Granvelle ve službách Karla V. zajišťoval mimo jiné objednávky v dílnách soudobých umělců, o čemž svědčí bohatá korespondence s Tizianem. Granvelle zprostředkoval zisk Tizianova obrazu *Ecce Homo*, který malíř vytvořil v roce 1548 pro Karla V. v Augsburgu. Později šlo o jednu z mála maleb, kterou si císař s sebou vzal do kláštera v Yuste. Dle dobových inventářů vlastnil Karel V. k dílu ještě pendant, obraz *Panny*

³⁰⁸ Checa, Años de viaje, 71-109, tady s. 87. Felipe II., mecenas de las artes.

³⁰⁹ (Checa Cremades, Felipe II: mecenas de las artes, 1993, str. 87)

³¹⁰ (Checa Cremades, Felipe II: mecenas de las artes, 1993, str. 138)

³¹¹ (Piquard, 1947-1948, str. 139)

³¹² (Checa Cremades, Felipe II: mecenas de las artes, 1993, str. 15).

³¹³ (Checa Cremades, Felipe II: mecenas de las artes, 1993, str. 15)..

³¹⁴ K obecnému zájmu o antické památky v renesanci blíže: (Weiss R. , 1969). K Antoinovu konkrétnímu zájmu blíže: (Cupperi, 2011-2012)

³¹⁵ Blíže k diskuzi jeho vlastnictví a pozdějších inspirací: (Bober P. P., 1995)

Marie s rukama od sebe a obě plátna visela přímo v Karlově ložnici. Dne 15. dubna 1574 jej Filip II. zaslal do Escorialu a odtud se dostal do královského paláce Alcázar v Madridu, kde je v roce 1600 zaznamenán jako pendant *Panny Marie se sepjatýma rukama* (P-444).

Kardinál následně několikrát Tiziana upomínal, aby mu vytvořil k *Ecce Homo* kopii pro jeho soukromou sbírku. V Granvellových dopisech je obraz několikrát zmiňován a představuje zajímavý pramen k poznání kopírovací praxe konce 16. století. Společně s obrazem *Panny Marie* šlo o žádané kusy, takže se kardinál brzy rozhodl pro vytvoření dalších kopií, které tentokrát měly pravděpodobně sloužit jako dar.³¹⁶

Správce kardinálova majetku, generální vikář Maximilien Morillon, však jen obtížně hledal mistra pro jejich další rozmnožení. Potenciální malíř musel být schopný, levný (!), ale v tomto výjimečném případě i katolického vyznání. Morillonovi se proto příliš nezamlouvalo, když mu „Jakub iluminátor“³¹⁷ v roce 1564 navrhl vytvoření miniatury („iluminace“) podle obou děl. Vzhledem k Jakubovu protestantskému vyznání se Morillonovi zdálo, že mu jeho svědomí nedovolí podobný úkol splnit. Přestože zmíněný malíř pro kardinála kopíroval další malby náboženského námětu, vytvořit miniaturu podle Tiziana mu zřejmě nebylo umožněno.

Nakonec obraz *Panny Marie*, který měl „odpovídat Našemu Pánu vytvořenému Tizianem“, Morillon svěřil až vlámskému malíři Christianovi (van den Perre), který na kopii pracoval v létě roku 1566.³¹⁸ O rok později Morillon Christianovi zaplatil za kopii Tizianova *Ecce Homo* a za zmenšenou verzi obou maleb. Kardinál si již o rok později stěžoval na nízkou kvalitu malířova díla a malíř mu jako kompenzaci věnoval ještě jednu malbu *Ecce Homo* menších rozměrů, která však dle Morillona nebyla o nic lepší než ta první. Celkem tedy vedle Tizianových maleb kardinál vlastnil nejméně ještě jednu jejich další kopii a dvě méně kvalitní menších rozměrů, které příležitostně mohl použít jako dar.

Na druhé straně však zahlcení trhu kopiemi různé kvality vedlo k požadavku na určitou ochranu originálu před přílišným kopírováním. Vzrůstající postavení umělce s sebou zároveň těž neslo zdůrazňování výjimečnosti autorova díla. Dokladem z příběhů rodiny de Granvelle je Morillonova kritika zmíněného Christiana, že má špatný zvyk si pro sebe kopírovat plátna zapůjčovaná k výrobě kopií pro kardinála, čímž měl u Morillona ztratit důvěru a „velmi jej rozzlobit“.

³¹⁶ Výňatky dopisů z Bibliothèque Municipale de Besançon publikoval: (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains*, 1947-1948)

³¹⁷ (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains*, 1947-1948, str. 142)

³¹⁸ (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains*, 1947-1948, stránky 143-146)

Jindy zase Morillon žádal, aby si směl nechat okopírovat *Ukřižování* Franse Florise, pokud malíři kardinál „neslíbil, že jej nenechá kopírovat“. Kardinál souhlasil a Morillon děkoval s tím, že zajistí, aby obraz v jeho majetku již nebyl dále rozšiřován.

Podobně když Granvellovi jeho sekretář Odet Viron sděloval, že vévoda z Alby si naléhavě přeje nechat pořídit podle dané sady kopie a kardinála žádal o povolení.³¹⁹ Alba si podle vzoru následně nechal vyrobit „od nejlepších mistrů“ stejně kvalitní kopii.³²⁰

Druhým zajímavým případem kopií ve sbírce de Granvelle jsou díla vznikající jako náhrada za nedostupné nebo zničené kusy. Kardinál byl před problémem náhrady ztracených děl postaven počátkem sedmdesátých let 16. století, kdy po občanských nepokojích v Nizozemí přišel o část sbírky uložené v palácích ve Flandrech (Mechelen, Cantecroix). Na uměleckém trhu tehdy sháněl především náhrady za zničené obrazy Pietra Bruegela st., z nichž se mu některé snad opravdu podařilo nahradit.

Je proto více než pravděpodobné, že i další díla mohl kardinál vlastnit ve více či méně kvalitních exemplářích. Na danou skutečnost poukazuje i fakt, že se ve stejné době, tedy roku 1607, se Dürerovo *Umučení deseti tisíců křesťanů* nacházelo jak v Praze, kde jeho umístění zmiňuje van Mander, tak v Besançonu, kde se objevuje v pozůstalostním inventáři po hraběti de Cantecroix. Stejný případ představuje i soška nazývaná dnes *Venuše kardinála Granvelly* (A 27, B 4, H 5). I její podrobný popis nacházíme roku 1607 v pozůstalostním inventáři po hraběti Cantecroix a zároveň v prvním inventáři císařské kunstkornary v Praze z let 1607–1611.

S odlišným přístupem se však setkáváme v případě antické hmotné kultury. Zde se již v polovině 16. století pozornost soustředí na rozpoznání skutečně autentických děl.³²¹ Pro tuto práci jsou zásadní především mince a medaile. Dobové traktáty, jako například Sebastiana Erizza, většinou obsahovaly praktické rady, jak poznat padělek, a v zásadě vznikaly jako katalogy autentických mincí, ražených za jednotlivých císařů. Mince, které kardinál Antoine vlastnil a Rudolf II. požadoval, proto musely být považovány za skutečně starověké, což jejich přítomnost v katalogích ostatně dokládá (B 32).

³¹⁹ Odet Viron kardinálovi de Granvelle 5. října 1567: „J'ay avertir V. I. S. comme le duc d'Alva veult faire contrefaire voz tapisseries de Jeronimo Bosch. Je luy dis que ne les pavoie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriproit à V. I. S. et suis attendant responce combien qu'il fait encoires grande instance. Mail il ne fera riens sans ladicte ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange, sur lequel le patron se peult mieulx free comme i lest vray et ce pendant viendra vostre ordonnance.“ *Bibliothèque de Besançon, Collection Granvelle, Tome XXV, fol. 170.* Výňatek publikoval (Piquard, 1947-1948, str. 140).

³²⁰ Odet Viron kardinálovi de Granvelle 14. prosince 1567: „Le duc d'Alva m'a demande la grande piece de tapisserie de Bosch, que luy ay delivré. Il a fait pendre à son logis pour y veoir besongne pour son plesir et fait free les personnaiges plus grant pour estre la tapisserie de mesmes.“ *Bibliothèque de Besançon, Collection Granvelle, Tome XXV, fol. 289.* Výňatek publikoval (Piquard, 1947-1948, str. 140).

³²¹ Blíže k přístupu prvních antikvářů ke starověkým objektům: (Burke, 2003, str. 292)

5. Nákup císaře Rudolfa II.

Kardinál Antoine de Granvelle 21. září 1586 zemřel a sbírku vzápětí čekal složitý osud. Ve své závěti datované 15. září 1586 kardinál ustavil univerzálním dědicem svého synovce Jeana-Thomase Perrenota de Granvelle, seigneur de Maîche, syna svého bratra Thomase Perrenota de Granvelle, seigneur de Chantonay.³²² Závěť nikde nezmiňuje odkaz druhému synovci, Françoisovi, hraběti de Cantecroix, jak předpokládala starší literatura.³²³ Naopak přesně vymezuje posloupnost dědictví tak, aby se Cantecroix k majetku nemohl dostat.

Jean-Thomas byl po kardinálově smrti nakloněn vyjednávání o prodeji minimálně některých kusů sbírky. První doložený zájem císaře Rudolfa II. o sbírku rodiny Granvelle spadá právě do této doby. Císařův vyslanec ve Španělsku Hans Khevenhüller nejprve císaře informoval o Granvellově smrti a možnosti sbírku získat.³²⁴ Khevenhüller byl již dříve s rodinou v kontaktu – zejména s Thomasem Perrenotem, seigneur de Chantonay, vyslancem krále Filipa II. na dvoře ve Vídni.³²⁵ Kardinál zemřel 21. září 1586 a už 13. prosince 1586 začal Khevenhüller jednat o nákupu alba Dürerových kreseb.³²⁶ Do podzimu 1588 je Khevenhüller „již měl v rukou“, ale do Prahy se album dostalo až během roku 1589.³²⁷ Přestože kardinál z Říma odešel do Madridu již roku 1579, většina jeho uměleckých děl se nacházela mimo Pyrenejský poloostrov. Khevenhüllerovo jednání o získání dalších děl navíc zkomplikoval odjezd Jeana-Thomase na výpravu Armady, ze které se již nevrátil.³²⁸ Snad právě proto byly někdy před dubnem 1589

³²² Bibliothèque Municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms 33, Testament du cardinal de Granvelle. Blíže k tomu: (Pernot, 2007, str. 126)

³²³ „In omnibus autem aliis meis bonis Ecclesiasticis et saecularibus, mobilibus et immobilibus, Juribus actionibus se moventibus, presentibus et futatis annuis pensionibus decursis et maturatis quibus unque et quomodocunque debitis ubicunque sint velfuerint seu reperiunt poterunt, tam in provinciis Burgundiae, Flandriae, Italiae et Hispaniae et aliis quibuscunque mundi partibus et locis meum universalem haeredene instituo, faccio et nomino Don Joannem Thomam Perrenotum, filium quondam amantissimi fratris mei Thomae Perrenoti, Comitis de Cantecroy, nepotem meum charissimum (...)“. Bibliothèque Municipale de Besançon, Collection Granvelle, fol. 435 (nečíslováno).

³²⁴ (Jiménez Díaz, 2001, str. 194)

³²⁵ (Pouillet 1877, stránky 128-129) Dopis barona de Polweiler (Bollwiller) kardinálovi de Granvelle, Praha, 3. 12. 1566.

³²⁶ Daná informace je však nepřesná, Antoinův bratr Thomas zemřel již v roce 1571, takže Khevenhüller musel jednat s jeho synovcem, skutečným vlastníkem sbírky, Jeanem-Thomasem.

³²⁷ (Stenuit, 1971), (Durme, Les Granvelle au service des Habsbourgs, 2000, str. 76)

Ve zkrácené verzi (Urlichs, 1870, str. 136), přepis dokumentů (Voltelini H. v., 1892)

Reg. 9465 z 13. prosince 1586 (Voltelini H. v., 1892, str. CXLIX)

Reg. 9485 27. března 1587 (Voltelini H. v., 1892, stránky CL–CLI)

Reg. 9504 z 4. července 1587 (Voltelini H. v., 1892, str. CLII)

Reg. 9509 z 20. července 1587

Reg. 9514 z 21. září 1587 císař Rudolf II. Khevenhüllerovi: (Voltelini H. v., 1892, str. CLIII)

Reg. 9526 z 15 listopadu 1587 (Voltelini H. v., 1892, str. CLIV)

Reg. 9603 z 4. února 1589 (Voltelini H. v., 1892, str. CLXV)

Reg. 9615 29. dubna 1589 (Voltelini H. v., 1892, str. CLXVI)

³²⁸ Reg. 9583 z 11. listopadu 1588 (Voltelini H. v., 1892, str. CLXIII)

předměty z Granvellovy pozůstalosti v Madridu vydraženy v aukci.³²⁹ Z ní se Khevenhüllerovi podařilo pro Rudolfovu sbírku získat tři obrazy od Hieronyma Bosche a díla zřejmě putovala bez dalších komplikací do Prahy společně.³³⁰ Jak předpokládal již Jiménez Díaz, kniha Dürerových kreseb se velmi pravděpodobně do císařova majetku dostala bez jakékoli finanční úhrady.³³¹ V následujících letech došlo na čas k přerušení pokusů o získání dalších částí sbírky. P. J. Díaz na základě van Durmeho hledal důvody pozastavení vyjednávání na straně Rudolfa II. a předpokládal, že se tak stalo v souvislosti s „ekonomickými a politickými“ problémy a vážnou chorobou, která se u císaře projevila.³³² Jak dokládá následující výčet událostí, důvodem byly spíše nejasné otázky vlastnictví sbírky.

Vzhledem k tomu, že Jean-Thomas zemřel bez dědiců, veškerý majetek podle kardinálovy závěti připadl jeho sestře Marguerite, provdané za Jeana d'Achey, seigneur de Thoraize, a jejím potomkům.³³³ Jak současná literatura předpokládá, snad z nedostatku informací o hodnotě rodinného majetku jej Marguerite smlouvou z 25. května 1589 převedla za pouhých 100 000 livres na svého synovce François Perrenota de Granvelle, hraběte de Cantecroix.³³⁴ Vzápětí se však rozhodla požádat o zrušení celé transakce. Rodinné paláce, zámky a další majetky byly rozesety od Španělska přes Burgundsko, Flandry až po Milán a Neapol. Hlavní sídlo a největší část rodinné kolekce se nacházela v Besançonu. Nebylo proto zcela jasné, na kterou jurisdikci by se Marguerite měla obrátit. Protože Besançon v dané době spadal pod nadvládu říše římské, obrátila se přímo na císaře Rudolfa II.³³⁵ Proces, který následoval, zaměstnával François téměř do konce života. Rudolf II. nejprve projednáním sporu pověřil soud „Douze gouverneurs de Besançon“.³³⁶ Ten však po téměř čtyřech letech došel k závěru, že rozhodnutí nemůže vynést a otázku následnictví v rodině de Granvelle předal Říšské dvorské radě (Reichshofrat) ve Vídni. Rudolf II. se ale rozhodl celou věc přenechat právníkům a spor předal listem ze 4. září 1598 soudu v nejbližším frankofonním císařském městě od Besançonu, k Savojskému senátu

³²⁹ (Delmarcel, *Le Roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598*, 1999, str. 167) V inventáři tapisérií z pozůstalosti po Filipovi II. se v položkách 93 a 99 uvádí („Galleries de Jardins“), že byly získány v dražbě pozůstalosti po Antoinovi de Granvelle roku 1587, i když tento údaj Almudena Pérez de Tudela zpochybňuje (ústní sdělení).

³³⁰ (Pérez de Tudela, 2013, str. 326) Hans Khevenhüller Rodolfovi II., Madrid, 29. 4. 1589, Österreichisches Staatsarchiv, Haus, Hof-, und Staatsarchiv, Spanien, Diplomatiscche Korrespondenz, karton 11, libro 9, fol. 357v. Id., 4. 5. 1589, f. 360.

³³¹ (Jiménez Díaz, 2001, str. 195)

³³² (Jiménez Díaz, 2001, str. 195)

³³³ (Pernot, 2007, str. 126), (Mugnier, 1886, str. 242) F. Mugnier, *La succession du Cardinal de Granvelle*, *Bulletin Historique et Philologique du comité de travaux historiques et scientifiques* (1886), p. 242.

³³⁴ (Pernot, 2007, str. 126)

³³⁵ (Mugnier, 1886, str. 243)

³³⁶ (Mugnier, 1886, str. 243)

v Chambéry.³³⁷ Po Margueritině smrti pokračoval od roku 1597 ve sporu její syn a dědic Jérôme d'Achey, seigneur de Thoraise. Po přezkoumání všech dokladů sénat vydal 13. září 1599 rozhodnutí, ve kterém pochybnou transakci z roku 1589 zrušil – hodnota rodinného majetku skutečně násobně převyšovala Cantecroixem nabídnutou cenu. Françoise odsoudil k navrácení majetku a uhrazení veškerých nákladů za proces.³³⁸ Nově se ukazuje, že tímto rozhodnutím celá věc neskončila, ale pře pokračovala a v roce 1604 se Říšská dvorská rada naopak vyslovila ve prospěch Françoise Perrenota de Granvelle.³³⁹ Z výše uvedeného lze soudit, že císař byl dobře obeznámen se spory o dědictví po zesnulém kardinálovi, o jehož významné sběratelské objekty již jednou usiloval.³⁴⁰ Lze proto předpokládat, že se v tuto dobu Rudolf II., díky dvorské radě obeznámý s postupem procesu, začal o možný nákup předmětů ze sbírky znovu zajímat.

Postup císařova nákupu dokládají částečně vydané prameny, v současnosti uložené v Haus-, Hof- und Staatsarchiv ve Vídni. Podstatná je zejména korespondence mezi posledním přímým mužským potomkem rodiny, Françoisem Perrenotem de Granvelle, hrabětem de Cantecroix, Rudolfem II. a císařovým nákupním agentem Carlem Billeem, rozmístěná do dvou fondů. Prvním z fondů je „Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hausarchiv, Familienakten, Karton 104“, svazek 104-1, fol. 1-19.³⁴¹ Druhá část se nachází v konvolutu Hofakten des Ministerium des Inneren, karton 12.

Jak zmiňuje již Peltzer, podle listu z 21. února 1597 si císařův dvorní malíř Hans von Aachen nechal proplatit zálohu na cestovní výdaje do Besançonu.³⁴² V roce 1600 (!) mu zpětně Rudolf II. nechal vyplatit odměnu za „im verschieben achtundneunzigsten jährr verrichten arbeit und bei denen ihme anbevolhenen reisen“.³⁴³ Dokumenty, které by bez výhrad potvrdily malířův pobyt ve Francii ve zmíněných letech, se však dosud objevit nepodařilo. Z pozdějších dokumentů ovšem vyplývá, že pravděpodobně právě Aachen o sbírce skutečně s Françoisem

³³⁷ Archives départementales de la Savoie, I.R. 201, serie B, cours et juridictions avant 1793, Sous-série 2 B, 2B 214, fols. 283–303, Edits, Bulles, patentes et autres actes (1598–1606), Lettre en latin de l'empereur au sénat du 4e septembre 1598. List cituje: (Mugnier, 1886, str. 245)

³³⁸ Průběh sporu rekapituluje dosud nepublikovaný list císařské kanceláře z 1. prosince 1604. BM Besançon, Ms Granvelle 61, fols. 84–92.

³³⁹ ibidem.

³⁴⁰ U soudu v Chambéry se připomínají soupisy rodinného majetku, vyžádané pro soudní jednání. (Mugnier, 1886, str. 246) Je možné, že Rudolf II. mohl být obeznámen i s nimi.

³⁴¹ Zde se nachází listy od hraběte de Cantecroix z 12. 4. 1600. Pak následuje dopis od Gilberta de Granvelle z 22. dubna 1600 opět ve francouzštině. Pro potřeby císařské kanceláře byl pořízen výtah z obou dopisů v němčině – seznam těch čtyř položek, které samy mají větší cenu, než byla Rudolfem nabídnutá za celou sbírku. Pak následují dva listy v němčině, psané stejnou rukou, rekapitulující postup převozu objektů a jejich váhu. První z 19. října 1600, druhý z 1. prosince 1600. Následuje italsky psaný seznam, Rudolfových požadavků, pak dopis ve francouzštině bez podpisu, určený zřejmě Billeovi. Konvolut uzavírá nepodepsaný italský list, pravděpodobně Carla Billea.

³⁴² (Peltzer, 1911-1912, stránky 104, 106), (Boeheim, 1889, stránky X, reg. 5561)

³⁴³ (Kreyczi, 1894, stránky XXXIII, reg. 11711) .

de Cantecroix jednal, ale nejdříve ve své misi neuspěl. V dané době se sbírka stále nacházela v Besançonu, v rodinném paláci, který obýval François Perrenot, hraběte de Cantecroix. I když Cantecroix jeho spory neustále odváděly z Besançonu pryč, palác rodiny de Granvelle zůstával jeho hlavním sídlem, kam se pravidelně vracel.³⁴⁴

Jednání o získání sbírky znovu začala na přelomu let 1599 a 1600. Ať už šlo o záměr či nikoli, tentokrát vyjednávání přišla v době, kdy Cantecroix finančně vyčerpávala velmi vážná soudní jednání.³⁴⁵ Navíc císařova přízeň ve stále pokračujícím sporu o dědictví rodiny de Granvelle mohla být více než žádoucí a pro Cantecroix představovat cennou protihodnotu. Pro císaře představovaly Cantecroixovy problémy možnost získat vybrané umělecké kusy za více než výhodnou cenu. Obdobně jednal ve stejné době i v případě zisku kusů ze sbírky Antonia Péreze (1540–1611). Jak v jeho případě přesvědčivě ukázal Pablo Jiménez, pokud existovala možnost získat předměty darem nebo za minimální částku, císař ji neváhal využít i za cenu dlouhého čekání.³⁴⁶ Pérez byl roku 1585 uvězněn za vyzrazení státního tajemství, odsouzen na dva roky vězení a k vysoké pokutě, která jej donutila prodat velkou část majetku.³⁴⁷ Ve vyjednávání se angažoval rovněž Khevenhüller, i když jednání skončila částečným nezdarem. Pérezova situace nakonec nebyla tak vážná, aby jej donutila prodat majetek, který mu zůstal.³⁴⁸

Cantecroix se před rokem 1600 ocitl v podobné situaci. Rudolf II. se tentokrát rozhodl svěřit vyjednávání o zisku významných uměleckých objektů, moderním slovem řečeno, diplomatovi. Zvolil proto „consiliarus noster“, „unsern rath“, Carla Billea,³⁴⁹ který kardinála de Granvelle označoval za „mio antico patrone“ a prohlašoval, že Cantecroixovo „l'humor et cervello“ dobře zná.³⁵⁰ Rudolf II. pověřil Billea jednáním listem z 22. ledna 1600. Vyslal jej do Besançonu a dal mu podrobné instrukce zejména ohledně vyjednání nejnižší možné ceny.³⁵¹ Podle stejného listu císař o nákup usiloval již dříve, ale „výše zmíněný vévoda“ François Perrenot de

³⁴⁴ Léto roku 1597 zřejmě strávil právě zde, o čemž mimo jiné svědčí výpověď jeho manželky Barbary San Vitale San Severino u soudu v Miláně, kde Françoise obvinila, že v Besançonu začátkem podzimu 1597 připravoval její otrávení. (Pernot, 2007, stránky 128–129)

³⁴⁵ (Pernot, 2007, str. 126).

³⁴⁶ (Jiménez, 1996, str. 160)

³⁴⁷ (Jiménez, 1996, str. 161)

³⁴⁸ (Jiménez, 1996, str. 161)

³⁴⁹ Charles Billehé (Billéhee, Carlo Billeo) (1550–10.3. 1606) podle Justa Lipsia „vir genere et virtutibus nobilis“. Působil ve službách Ernesta Bavorského (Ernest von Bayern), prince-archbischof z Liège jako osobní rádce. Podle nápisu na jeho epitafu v kostele wallonských jezuitů v Liège je mimo jiné uváděn jako Ernestův vyslanec na několika evropských dvorech. Prostřednictvím manželky Luisy Perez byl spřízněn s italsky mluvící milánskou rodinou Cassina, usazenou v oblasti dnešní Belgie. Blíže k tomu: (Jodogne, 2002, stránky 78-79)

³⁵⁰ Nепublikovaný, nedatovaný, nesignovaný dopis v italském jazyce. Ze souvislosti vyplývá, že jeho pisatelem musel být právě Billeus. Österreichisches Staatsarchiv (dále jen OeStA), Haus-, Hof- und Staatsarchiv (dále jen HHStA), Hausarchiv (dále jen HausA), Familienakten, Karton 104-1, fol. 17.

³⁵¹ (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky XLIX, reg. 4648)

Granvelle, hraběte de Cantecroix, požadoval natolik vysokou cenu, že se nákup neuskutečnil. Stejný dopis zároveň potvrzuje zřejmě právě Aachenovu cestu v roce 1597 – Khevenhüller v roce 1586 jednal s Jeanem-Thomasem de Granvelle, kardinálovým dědicem ze závěti, nikoli s Cantecroixem. Na Rudolfovu předchozí snahu o zisk sbírky se později odvolával i sám Cantecroix, i když Aachenovo jméno explicitně nezmiňoval.³⁵² Žádná další osoba, která by Rudolfovým jménem s Cantecroixem vyjednávala, se v pramenech neobjevuje.

Začátkem roku 1600 se tedy Billeo vypravil do Besançonu, aby Cantecroixovi předal seznam třiceti dvou vybraných objektů. Rudolfův vyslanec za ně mohl nabídnout až 16 000 tolarů, ale dle instrukcí začal na 14 000. Cantecroix však požadoval více. Celé jednání rekapituluje Cantecroixův list z 24. července 1600. Císaři referoval, že seznam požadovaných děl obdržel, ale že jde o nejcennější objekty sbírky a nabízená cena 14 000 říšských tolarů by stačila pouze na čtyři mimořádně vzácné kusy ze třiceti dvou požadovaných.³⁵³ I když lze ze strany majitele předpokládat jistou míru nadsazení ceny, zmíněný soubor děl musel vybrat dobrý znalec umění, znalý císařových preferencí, schopný rozpoznat kvalitní díla, obeznámený s cenami na uměleckém trhu a velmi pravděpodobně i se sbírkou samotnou. Mohlo jít o Hanse Khevenhüllera, ale též o Aachena vzhledem k jeho možné cestě do Besançonu v roce 1597.³⁵⁴ Françoise nakonec přiměla k akceptování nabízené sumy potřeba peněz. Billeo zmiňuje, že nutně potřeboval prostředky na cestu do Španělska.³⁵⁵ Rudolfovu nabídku proto přijal, ovšem s dovětkem, že císařova „gratie et favori“ mu jistě nižší částku vynahradí.³⁵⁶ Navíc požadoval jako jistou protihodnotu panství v Pfirtu³⁵⁷ a další drobné územní výhody pro rodové državy.³⁵⁸

Billeus vzápětí Rudolfa II. dopisem naléhavě prosil, má-li o sbírku zájem, aby ihned vyslal některého „mercantore“ z Prahy splatit v hotovosti v Antverpách nejméně čtvrtinu

³⁵² Cantecroixův výrok cituje Billeo.

³⁵³ Vzhledem k počtu 32 děl a konkrétní zmínce o čtyřech dílech z daného seznamu obdržel Cantecroix seznam začínající položkou „Un quadro d'una testa di mano di Rafael d'Urbino“ publikovaný jako Reg. 4656. (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky LI–LII)

³⁵⁴ Nelze však zcela vyloučit, že seznam mohl vzniknout na základě soupisů rodinného majetku během soudních jednání.

³⁵⁵ Ke sporům blíže (Pernot, 2007)

³⁵⁶ (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky L–LI, reg. 4656)

³⁵⁷ Dnes město Ferrette v Alsasku, na hranicích Švýcarska a Německa. V roce 1566 zastavené panství vykoupil Ferdinand I. od Hanse Jakoba Fuggera. (Scott, 1997, str. 278)

Zisk Ferrettu by vzhledem k jeho výhodné poloze pomohl strategicky rozšířit panství rodiny Granvelle v oblasti dnešního Franche-Comté. O spojení s Franche-Comté se jednalo již v polovině 16. století, kdy poradci císaře Karla V. vypracovali projekt mocenského bloku Franche-Comté-Alsasko, který by sloužil jako určitá překážka mezi Francií a Říší. (Scott, 1997, str. 67) Blíže k tomu též: (Febvre, 1912, str. 79)

K převodu do majetku Granvelle však velmi pravděpodobně nedošlo.

³⁵⁸ Upozorňuje již (Pešek, 1989, str. 256)

z požadovaných 14 000 tolarů. Lze proto předpokládat, že se v dané době François chystal odjet na své další rodové sídlo v Cantecroix na kraji zmíněného města. Nakonec se podařilo cenu ještě snížit na 13 000 zlatých rýnských (přibližně 11 000 tolarů), které měly proplatit Fuggerové na podzimním frankfurtském veletrhu.³⁵⁹

Jako druhou osobu měl podle Billea císař vyslat nějakého „confidente“, „personaggio intelligentissimo per esaminar, stimar, et riconoscer il tutto (...)“, který by požadovaných třiceti dvou děl převezl do Prahy.³⁶⁰ Cantecroix měl podle dohody nechat předměty dopravit na vlastní náklady až do Freiburgu in Breisgau.³⁶¹

Císař proto 18. a 19. srpna oběma úkoly pověřil svého dvorního malíře Hanse von Aachen a Matthiase Krätsche.³⁶² „Passbrief“ zajišťující oběma vyslancům volný průjezd a osvobození od cla je datován 18. srpna 1600.³⁶³

Vedle Aachena byl vybrán řezáč a znalec drahých kamenů, ale též Rudolfův prospektor Krätsch, který byl kolem roku 1600 v centru císařových akvizičních aktivit.³⁶⁴ Kolem roku 1600 hodně cestoval, v roce 1599 obdržel finance na cestu do Pruska, v roce 1600 do Plzně, Norimberka a Frakfurtu.³⁶⁵ Cesta do Besançonu zřejmě navazovala na misi do vévodství Zweibrücken a říšského panství Idar-Oberstein, konanou za účelem nákupu polodrahokamů. Zde Krätschovu přítomnost dokládají dobová svědectví z konce září roku 1600.³⁶⁶ Získaný „Fässer“ naplněný neopracovanými polodrahokamy z Zweibrücken putoval přes Štrasburk do císařské rezidence v Praze, kde jeho přijetí potvrdil císař dopisem z 13. prosince 1600.³⁶⁷ Zdržení dodávky musela proto způsobit právě cesta za uměleckými objekty rodiny Granvelle. Krätschovy znalosti řezaných kamenů zde mohly dobře posloužit při převzetí řezaných kamenů, které v seznamu Rudolfových požadavků tvoří téměř čtvrtinu.

Cesta tam i zpět včetně převzetí sbírky nakonec proběhla velmi rychle. Získaná část sbírky obsahovala řadu děl většího formátu, která měl na vlastní náklady nechat dopravit do Freiburgu sám Cantecroix.³⁶⁸ Oba vyslanci s sebou z Francie proto vzali jen menší objekty – „kammersachen“ a vydali se na cestu zpět. Listem z 19. října Hans Rudolf von Landenberg a

³⁵⁹ (Pešek, 1989, str. 256) Dále k němu: (Fischer, 1971, stránky 31, pozn. 45)

³⁶⁰ OeStA, HHStA, HausA, Familienakten, Karton 104-1, fol. 18r.

³⁶¹ (Pešek, 1989, str. 256)

³⁶² Listy z 18. a 19. 8. 1600. List z 18. srpna vydán jako Reg. 4658. (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, str. LII)

³⁶³ (Kreyczi, 1894, stránky XXXIII, reg. 12573)

³⁶⁴ (Urban, 1976, str. 76) Naposledy k němu též: (Brandt, 2011)

³⁶⁵ (Brandt, 2011, str. 123)

³⁶⁶ (Brandt, 2011, stránky 124, 128-130)

³⁶⁷ Brandt, s. 130.

³⁶⁸ (Zimmermann H. , Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2], 1888, stránky LII, reg. 4658)

Johann Hechler informovali císaře, že požádali představitele města Freiburg, aby až zmíněné větší objekty dorazí do města, poskytl Krätschovi veškerou možnou pomoc.

Odtud sbírka putovala přes Ulm do Prahy.³⁶⁹ Již 4. listopadu Aachen i Krätsch dorazili do Augsburgu, kde jim došly finance a museli požádat „Reichspfennigmeistera“ Zachariase Geizkoflera,³⁷⁰ aby jim vyplatil tři sta rýnských zlatých.³⁷¹ Náklady na jejich cestu se tak vyšplhaly na 900 rýnských zlatých³⁷² a navíc vypůjčených 300, dohromady tedy 1200 zlatých.

Zbývající větší kusy docestovaly do Prahy vzápětí během zimy roku 1600. Pravděpodobně za datum minimálně Krätschova příjezdu lze považovat 13. prosince, kdy Rudolf II. potvrzoval vévodovi Johannovi I. von Pfalz-Zweibrücken přijetí sudu drahých kamenů.³⁷³ Mise obou umělců se tehdy úspěšně uzavřela.

Cesta do Besançonu byla zřejmě pro Aachena první větší misí v císařových službách po přesídlení do Prahy. Rudolf II. jej následně pověřoval dalšími obdobnými posláním. Když Aachen na přelomu let 1603–1604 pobýval v Modeně, podařilo se mu pro císařovu uměleckou sbírku získat další dílo ze sbírky, která se do roku 1564 nacházela v majetku kardinála Rodolfa Pia da Carpi a po rozprodeji se dostala mimo jiné do majetku rodin Granvelle a Este. Z modenské kolekce Aachen vyjednal „originál“³⁷⁴ slavného mramorového reliéfu nazývaného „Letto di Policleto“, jehož „kopii“ Rudolf II. v roce 1600 zakoupil od Cantecroix.³⁷⁵

5.1 François Perrenot de Granvelle, hrabě de Cantecroix

Sbírku rodiny zároveň musel obohatit i dědic kardinálova majetku, François Perrenot de Granvelle, hraběte de Cantecroix. Tradičně býval v literatuře pojímán jako „enfant terrible“ rodiny,³⁷⁶ ale v poslední době se objevila řada studií upozorňujících na jeho umělecké zájmy a hluboké znalosti dobového trhu s uměním. Jak Cantecroix působil na své okolí, dokládá řada dobových zpráv.

³⁶⁹ (Voltolini H. , 1894, stránky CLXXVII, reg. 12590)

³⁷⁰ Blíže k němu (Pešek, 1989, str. 257)

³⁷¹ (Urban, 1976, str. 76), (Kreyczi, 1894, stránky XXXIV, reg. 11718 a 11721)

³⁷² Cestovní náklady ve výši 900 zlatých si dříve vyzvedli u firmy Paleri v Augsburgu (Pešek, 1989, str. 257)

³⁷³ (Brandt, 2011, str. 130)

³⁷⁴ A 22 závěrečného seznamu této práce.

³⁷⁵ Císařovo vlastnictví reliéfu ze sbírky dokládá nejen položka v seznamu jeho požadavků, ale i zápis v besançonském inventáři po roce 1607. „Deux figurines d’homme et de femme nudz s’embrassent, faites de cire sur celles de marbre envoyées a S. M. Impériale“. BM Besançon, Collection Granvelle, Ms. Granvelle 50: Inventaire des meubles de la maison de Granvelle.

³⁷⁶ (Pernot, 2007) Podobně literatura nazývá i kardinálova mladšího bratra Frederica. (Schepper, 2000)

Švýcarský humanista Thomas Platter se s Cantecroixem setkal v roce 1600 v Besançonu.³⁷⁷ Cantecroixovi zřejmě na hostovi záleželo a neváhal se mu ihned pochlubit sbírkou, kterou dle svých slov zdědil po strýci. Dne 8. února Plattera osobně provedl palácem, stájemi i zahradou. Do cestovního deníku si pak Platter poznamenal: „Ich sahe auch viel schöne sachen bey gemeltem graven, die er mir selber zeiget, von allerley antiquiteten, münzen, gemählen unndt anderen kuststucken, die er vom Granvelle ererbt hatt, die viel tausendt gulden werdt wahren. Er hatt auch sehr köstliche pferdt in seinem stall. Im garten zeiget er mir vielerley alte, steinene bilder, so von Rom unndt anderstwo här dahin sindt gebracht worden.“³⁷⁸

Ve stejný den se Platter také setkal s doktorem Jeanem Chiffletem. Oba pány Cantecroix pozval během karnevalového veselí na večeři do svého domu. Po jídle a zábavě s dámami v maskách se společnost odebrala ke sledování dalších festivit a tanců v různých dalších palácích. Teprve nad ránem Cantecroix nechal pány doprovodit svými maury s loučí až domů. Při té příležitosti se Chifflet Platterovi svěřil, že Cantecroix je člověkem mnoha nepřátel a v jeho společnosti se takto déle zdržuje jen velmi nerad.³⁷⁹ Cantecroixovi se zjevně nový host zamlouval a druhý den pro něj nechal znovu poslat. Zdržel jej až do oběda a vyprávěl mu „von zauberey, deren er sehr nach hienge, ettliche dardurch umb daß leben ze bringen“.³⁸⁰ Když později Cantecroix požádal posla, aby Plattera přivedl ještě jednou, lékař již svou přítomnost raději zapřel a urychleně pokračoval v cestě.

Na základě Platterova vyprávění současná literatura předpokládá, že Cantecroix patřil mezi vzdělané dobové nekromanty.³⁸¹ Jejich učení vycházelo z okultních tradic, zaznamenaných v předkřesťanské literatuře. Součástí daného učení byla i víra v bílou magii, jejíž nedílnou součástí byly i nejrůznější ochranné amulety. Jejich využití v medicíně ostatně zmiňují i dobové lékařské traktáty.³⁸² Lze proto předpokládat, že si Cantecroix byl dobře vědom významu smaragdového Signum Harpocrati, které následně figuruje v seznamu Rudolfových požadavků. Podle Cantecroixova dopisu Signum „Scotto používal jako magickou formuli“ (A 31).

³⁷⁷ „Sie hatt auch viel gärten unnd läre plätz; der überig theil ist mitt schönen heüseren unndt lustigen pallästen außgezieret; sonderlich hab ich deß graven von Cantecroy, welche der von Granvelle erbauwen, gesehen; ist ein überauß köstlich gebeüw, alles von großen quederstucken erbauwen.“ (Platter & Keiser, 1968, stránky 919-920)

³⁷⁸ (Platter & Keiser, 1968, str. 920)

³⁷⁹ „Doctor Chiflet saget mir oft, er seye nicht gern so spaht bey dem graven, dann der grave gar viel feindt habe.“ (Platter & Keiser, 1968, str. 921)

³⁸⁰ „(...) aber der grave schiket nach mir unndt hulte mich noch biß auf den imbiß auf, discuriert mehrteils von zauberey, deren er sehr nach hienge, ettliche dardurch umb daß leben ze bringen. Als ich schon wolte zu der statt hinaus, schiket er noch ein botten nach mir, ich solte die faßnacht bey ihme verbleiben; aber ich entbotte ihme, ich wehre schon hinweg; zoge also eylendts fort, dann mir sein geselschaft nicht zum angenebsten wahre.“ (Platter & Keiser, 1968, str. 922)

³⁸¹ (Katritzky, 2012, stránky 170-173)

³⁸² I v Platterově Praxis Medica se dočteme, že „Amulety také pomáhají, pokud ne vlastní silou, tak alespoň prostřednictvím imaginace. Cit. Podle (Katritzky, 2012, str. 174).

Jako jeden z příkladů obohacení sbírky Cantecroixem lze uvést položku v Castanově inventáři zmiňující voskový odlitek podle „mramoru poslaného jeho císařské výsosti“.³⁸³ V tomto případě je „císařem“ pravděpodobně Rudolf II., který vládl v době sepsání inventáře v roce 1607. Z dalších děl, která musel získat až Cantecroix, lze zmínit např. *Portrét manželky Hanse von Aachen*.³⁸⁴ V pozůstalostních inventářích rovněž nacházíme větší množství Cantecroixových portrétů, které by si vzhledem k vzájemným špatným vztahům kardinál Antoine ve sbírce rozhodně nenechal.

Možná jako nehmotnou protihodnotu Cantecroix očekával od Rudolfa II. udělení určitého postu, a tím se stalo vyslanectví v Benátkách. Daný post bezpochyby představoval poměrně slušný a jistý zdroj příjmů, takže jej Cantecroix neváhal přijmout.³⁸⁵ V dubnu roku 1607 mu nizozemský místodržící Albrecht VII. Habsburský z Bruselu zaslal dopis adresovaný do Prahy.³⁸⁶ Již R. J. W. Evans si všiml vydaného regestu č. 16534, ve kterém 28. února 1605 Rudolf II. Cantecroixe skutečně pověřil nákupy „res quasdam nobis curiosas“ s tím, že finance získá prostřednictvím rodiny Fuggerů. Zároveň však císař požadoval, aby si hrabě před uzavřením nákupu vyžádal jeho souhlas.³⁸⁷ V hraběti císař opravdu našel dobrého znalce umění, ale jeho aktivity v Benátkách bohužel nakonec spíše potvrdily jeho špatnou pověst. Cantecroixovy osudy po roce 1603 popsal v dopisech francouzský vyslanec v Benátkách Philippe Canaye.³⁸⁸ V dopise 17. října informoval, že v Benátkách již Cantecroixe očekávají jako řádného vyslance jmenovaného Rudolfem II. při Signorii.³⁸⁹ V listopadu Canaye prosil svého přítele pana de Vic, aby mu podrobně vylíčil, co se v minulosti Cantecroixovi přihodilo, že se s ním rozešla jeho manželka a „proslýchá se, že je dobrým společníkem, zajímá se o antikvity, prsteny a není dobré věřit všemu, co říká“.³⁹⁰ První zprávu Canaye zřejmě dostal od

³⁸³ A 22 závěrečného soupisu této práce.

³⁸⁴ S Reginou di Lasso se Hans von Aachen oženil 1. července 1596 v Mnichově. Její portrét proto musel vzniknout až po daném datu. (Fučíková, *Das Leben*, 2010, str. 6) I kdyby nešlo přímo o portrét jeho manželky, první Aachenovy práce dnes bývají datovány do poloviny sedmdesátých let 16. století, tedy až po smrti kardinála Antoina. (Fusenig, 2010, stránky 98-99)

³⁸⁵ V soupise členů dvora v roce 1612 se daný post uvádí jako neobsazený, ale zmiňuje se plat „Jährlichen 3000 cronen zue 90 kr., thuet monatlichen 375 fl.“ Cit podle: (Hausenblasová, 2002, str. 316)

³⁸⁶ Bibliothèque municipale de Besançon.

³⁸⁷ (Evans, 1997, str. 182), (Voltolini H., *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien* [6], 1898, stránky LV, reg. 16534)

³⁸⁸ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme. Premiere partie*, 1645)

³⁸⁹ Dopis adresovaný panu de Vic (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme. Premiere partie*, 1645, str. 169) O téže události Canaye informoval francouzského krále Jindřicha IV. v říjnovém dopise. (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 5)

³⁹⁰ V dopise panu de Vic 18. listopadu 1603: „Mais à toute aventure vous me ferez faveur, Monsieur, de me dire ce qui luy est arrivé en son país. Il est bon connoistre ceux avec lesquels on doit traiter. Il estoit marié à une Dame Parmesane qui s'est separée de luy, & se tient à Milan, l'enten qu'il est bon compagnon, curieux d'antiquitez, & bagues, & qu'il fait bon ne croire pas tout ce qu'il dit.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, stránky 43-44)

pana de Baugi a týkala se zjevně sporu o majetek rodiny Granvelle. Na konci roku Cannaye ještě poprosil o reference ohledně rozluky s jeho manželkou. Francouzský vyslanec se na základě svých informací domníval, že právě kvůli zmíněným skandálům vstoupil dokonce na vlastní náklady do služeb dvora, kde pan de Baugi působil.³⁹¹

V lednu roku 1604 již měl Cantecroix v Benátkách pronajatý palác, ale stále se nedostavoval.³⁹² Po téměř půlročním odkládání cesty zřejmě z důvodů onemocnění dnou dorazil Cantecroix do Benátek až počátkem července 1604. Jeho příjezd patrně zapůsobil ohromujícím dojmem. Přestože podle Canayova líčení přijel tajně, vyslanec byl ihned informován, že Cantecroix dorazil s mobiliářem hodným jeho majetku a odhadovaným na více než dvě stě tisíc écu. Navíc „se říkalo“, že vyslanecký post přijal „pro svou potěchu a pohodlí“, ale Canaye vyjádřil mírnou nedůvěru. Snad prý by se Cantecroix mohl pokusit přinutit Benátky k válce s Tureckem, ale o úspěchu podobné akce Canaye pochyboval. Naopak se domníval, že Cantecroixovou motivací bylo vyhovět císaři, aby v jistém „velkém procesu“ rozhodl v jeho prospěch.³⁹³ Aby se rychle dozvěděl více, poslal k záhadnému vyslanci svého posla. Tomu prý Cantecroix vylíčil, že má pověření k výběru poplatků a správě italských území náležejících k římské říši. Trvalo však téměř další měsíc, než se Canayovi podařilo s císařským vyslancem osobně setkat. Cantecroix

Canaye následně ještě informoval 10. prosince stejného roku pana de Bethune, že Cantecroix by měl do Benátek dorazit po svátcích. (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 65)

O příjezdu Cantecroixe Cannaye dále informoval ještě pana de Breves 31. června 1604. (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 246) a panu de Baugi 11. června napsal, že Cantecroixovy věci již dorazily a samotného šlechtice čekají za dva dny. (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 247)

Za dva dny ale nedorazil a posledního června pana de Villeroy vyslanec informoval, že Cantecroix je stále v Augsburgu, kde čeká, až jej přejde záchvat dny, aby mohl vyrazit na cestu. (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 270)

³⁹¹ V dopise panu de Baugi 9. ledna 1604: „Outre le grand procez civil mentionné en la vostre du 29. Decembre, on parle d'un criminel entre femme & mary; & dit-on, que ç'a esté ce qui a fait resoudre le mary à capter les suffrages de vostre Cour, pour l'offre volontaire de ce service à ses dépens. Vous me ferez donc faveur de m'en esclaircir, ayant de son pays mesme ce que je vous en dis.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 83)

³⁹² V dopise panu de Baugi 9. ledna 1604: „Son Palais est desja arresté en ceste ville, & en doit courir le louage dés le commencement de ceste année. On l'a depuis demandé en prest pour Monsieur de Vaudemont, qu'on attend sur le commencement du mois prochain: mais j'entens qu'il a esté forcé d'en chercher un autre.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 83)

³⁹³ „Je n'ay pû encore penetrer, qui a meu ledit Sieur Empereur à envoyer pardeça un Seigneur de si grands moyens & avec tant d'apparat: car l'on m'a asseuré qu'il a apporté des meubles pour plus de deux cent mille escus: mais si c'est en intention d'embarquer ces Seigneurs à la guerre, ou à quelque dépence qu ce soit, je tiens pour tout asseuré qu'il y perdra son temps; aussi croit-on que ce Seigneur a plus recherché cette Ambassade pour son plaisir & commodité, que pour autre sujet.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 276)

V dopise panu de Beaumont 9. července 1604: „Nous y avons depuis peu de jours le Comte de Cantecroy, neveu & heritier du seu. Cardinal Granvelle, Ambassadeur ordinaire pour l'Empereur: il y est venu avec un ameublement correspondant à ses richesses; car ceux qui ont veu les meubles qu'il a apportez, les evaluent à deux cent mille escus. Cela donne à discourir à quelques curieux, qui s'imaginent qu'on ne luy ait pas donné cette Ambassade, sans quelque grande occasion: mais si c'est pour embarquer cette Republique à la guerre contre le Turc, j'oserais asseurer qu'il perdra son temps; aussi croy-je qu'il ait désiré ceste charge pour sa commodité, sans regarder plus loin que de se rendre l'Empereur favorable en un grand procez qu'il a contre quelques siens parents.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, str. 277)

znovu zřejmě trápily záchvaty dny, které mu znemožňovaly opouštět palác, přestože bydlel v těsném sousedství Canayovy rezidence.³⁹⁴ Daný měsíc Cantecroix zároveň strávil zařizováním paláce, aby mohl v reprezentativním interiéru přivítat hosty.³⁹⁵ Ještě na konci července odkládal oficiální návštěvy, ale Canaye referoval, že má zprávy od „obchodníků“, kteří se s ním setkali, a jejich pozornosti neušlo množství nesmírně cenných prstenů a „překrásné a bohaté tapiserie“.³⁹⁶ Francouzský vyslanec se začal s Cantecroixem navštěvovat teprve kolem poloviny srpna. Snažil se získat informace ohledně války s Turky, ale dozvěděl se, že si císař nechal vyrobit toulec a řetěz vysoké ceny, zjevně jako dar pro ženu.³⁹⁷ Podle přetrvávajících kusých informací o politických problémech by se dalo usuzovat, že hlavním cílem Cantecroixovy mise skutečně bylo spíše zprostředkovávání zakázek a vyhledávání uměleckých objektů pro císařské sbírky. Návštěvy francouzského vyslance však měly ještě jeden důvod. Cantecroix se rozhodl domáhat se majetku po kardinálovi de Granvelle přímo u francouzského krále. Ačkoli rozhodnutí Říšské dvorské rady původně znělo v jeho prospěch, arcivévoda Albrecht mu zřejmě odmítal potvrdit nárok na majetek v oblasti španělského Nizozemí, tedy zejména palác v Bruselu a zámek Cantecroix u Antverp. Vyslancovým

³⁹⁴ Canaye v dopise panu de Baugi 9. července 1604: „Le Comte de Cantecroy est arrivé avec un appart digne de ses richesses, il attend à se laisser voir qui'il soit mieux guery de sa goute. Nous sommes voisins, & ne tiendra pas à moy que ne voisinions, s'il est d'aussi belle humeur, comme on le tient.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 276) Podobně panu de Villeroy 14. července: „Le Comte de Cantecroy est arrivé secretement, & ne se veut point laisser voir qu'il ne soit bien gueri de sa goute. Ceux qui ont veu ses meubles dient qu'il en a apporté pour plus de deux cens mille escus. Ce grand appart donne sujet à quelque curieux de s'imaginer qu'il soit envoyé pour grandes occasions, & mesmes pour traiter une Ligue contre le Turc: mais je n'en croy rien, l'Empereur ayant esté si fraichement refusé d'une petite somme qu'il demandoit en prest. Il a dit à un des miens, par lequel je l'ay fait visiter, qu'il avoit une Commission pour les fiefs qui relevent de l'Empire par toute l'Italie, pour recevoir les profits, adveus & denombrements, & donner les investitures. Je croy que s'il eût eu autre charge extraordinaire, il ne l'eût pas celé. Il dit avoir demandé permission à l'Empereur de me voir souvent, pour avoir beaucoup de parens & amis en France, & que l'Empereur l'asseura qu'il le trouvoit bon, & qu'il estoit en bonne amitié avec sa Majesté, & ne craignoit rien de sa part, ny de ses Ministres.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, stránky 286-287)

³⁹⁵ V dopise panu de Baugi 16. července: Le Comte de Cantecroy est encores occupé à parer son Palais & agences ses beaux meubles, j'enten qu'il se delibere de faire son entrée dans quatre ou cinq jours.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 289)

³⁹⁶ V dopise panu de Baugi na konci července 1604: „Le Comte de Cantecroy ne se laisse point encore veoir, je ne sçay si c'est sa goute, ou autre empeschement qui en est cause; mais quelques marchands ont bien veu ses bagues, lesquelles on dit estre de fort grand prix, comme aussi il a de fort belles & riches tapisseries; quand je les auray veuës je vous en parleray plus pertinemment.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 302)

³⁹⁷ Panu de Villeroy 25. srpna 1604: „J'ay commencé à voir, & estre visité du Comte de Cantecroy; il fait paroistre n'avoir pas receu grand contentement d'Espagne. Il parle dignement de sa Majesté. Il parle ambiguement de la paix avec le Turc, par ce qu'il veut que ces Seigneurs croyent, que pourveu qu'ils crachent au bassin elle ne se fera point: il ne m'a point voulu dire l'occasion du voyage du Cardinal d'Est vers l'Empereur. Bien m'a il dit, que le Seigneur Empereur a fait faire puis n'agueres un carquan, & une chaisne de fort grand prix, qui fait croire qu'il prepare cela pour une femme. Il m'asseure que ledit Seigneur Empereur est tres mal satisfait de l'usurpation de Final & Piombin, & que l'Ambassadeur qu'il envoie en Espagne, a charge tres-expressse de s'en douloir à bon escient, & les faire remettre entre ses mains. Mais on m'escrit de Genes que le Prince d'Oría a fort caressé ledit Ambassadeur, & luy a fait de beaux presens.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 325)

prostřednictvím proto Jindřicha IV. žádal, aby směl vstoupit do jeho služeb, a sliboval stejnou oddanost, jakou prokazoval rakouským Habsburkům. Cannaye však návrh označil za „extravagante“ a doprovodil jej komentářem, že se Cantecroix snaží být „papežštější než papež“ („plus Espagnol que les Espagnols“).³⁹⁸ V ironickém duchu pokračoval, že pravým důvodem Cantecroixovy žádosti je jistě jeho nechuť odkázat majetek právoplatným dědicům. Dne 22. května 1604, těsně před odjezdem do Benátek, Cantecroix sepsal závěť, kde dědicem ustanovil svého synovce François-Thomase d'Oiselay (Oiselet). Snad by se dalo spekulovat, že Cantecroix mohl jednat pod jistým nátlakem samotného císaře, který se rozhodl další část sbírky rodiny Granvelle získat prostřednictvím sňatku své nelegitimní dcery Caroliny. Podle francouzského vyslance chtěl Cantecroix ve skutečnosti odkázat majetek svým dvěma nemanželským potomkům, „které měl s sebou“, a snažil se pro ně touto cestou získat ochranu francouzského krále.³⁹⁹ Jeho život se navíc podle lékařů měl rychle krátit, pokud nezačne řádně žít, což podle Canaye zjevně nemínil. Svůj nárok na vstup do francouzských služeb měl Cantecroix potvrzovat původem své matky, dědičky rodiny Brederode. Canaye proto krále prosil o zprávu, co by měl odpovědět. Vzhledem k jeho až sarkastickému komentáři je však pravděpodobné, že Jindřich IV. prosby nevyslyšel.

V Benátkách zároveň neustaly další Cantecroixovy aktivity pochybného charakteru. Svě cenné prsteny podle Canaye použil do „tomboly“, kterou se rozhodl v Benátkách pořádat. Daný podnik se nezdařil podle jeho plánů, takže nakonec Canaye referoval, že je Cantecroix natolik

³⁹⁸ Francouzskému králi Jindřichovi IV. 4. května 1604: „Le Comte de Cantecroy qu'on appelle icy l'Ambassadeur de la Blanque, parce qu'il ne parle d'autre chose que d'une blanque qu'il veut faire de ses bagues, me vint veoir hier, au sortir d'une grosse maladie qui l'a pensé emporter, dont il est encore si foible qu'il ne peut mettre un pied devant l'autre pour me supplier tres-humblement V.M. luy faire sçavoir si vous aurez agreable qu'il se pourvoye par requeste en vostre Conseil, pour se plaindre du deny de justice que luy fait l'Archiduc Albert, n'ayant jamais voulu permettre qu'il execute un jugement qu'il a obtenu au Conseil de l'Empereur contre le Sr. de Toraise, & si ledit deny bien vierifié V. M. luy octroyera lettre de Marque contre les subjects dudit Archiduc, par ce qu'en ayant vostre parole il est resolu de se retirer en France, & espouser vostre service avec la mesme fidelité qu'il a portée jusques icy à la maison d'Austriche, resolution que je trouve d'autant plus extravagante qu'en tous ses propos il se monstre plus Espagnol que les Espagnols, & exalte la grandeur de ce Roy là, avec des hyperboles si plattes qu'il s'y rend insupportable, avec ce qu'il dit avoir une pension de luy de trois mille escus; mais je vroy que ce qui le presse, c'est qu'il n'ayme point ces vrais heritiers, & desire laisser son bien à deux petits bastards qu'il avec luy, & pour cela desire les mettre en vostre protection, n'ayant pas peut-estre pinion de la faire longue, comme les medecins le luy promettent, ou s'il continuë sa vie desordonnée. Il y a quelque temps qu'a la mesme priere du dit Comte, j'avois touché quelque chose de cette sienne intention; mais il desire une assurance plus particuliere, sur laquelle il se puisse resoudre d'abandonner tout ce qu'il a soubz l'obeissance dudit Archiduc: il dit que sa mere estoit heritiere de la maison de Brederode, & avoit l'honneur de vous appartenir. Je supplie tres humblment vostre Majesté me commander ce qu'il luy plaist que je luy responde.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations*. Livre troisieme, 1645, stránky 576-577)

³⁹⁹ Jediným dosud známým Cantecroixovým potomkem bylo dítě, které měl se slečnou nazývanou jako de Gaille. Podle tradice je zachycena na portrétu s Cantecroixem, držícím v ruce medailonek, pravděpodobně podobiznu jejich dítěte. Na miniaturu zobrazující v obraze nepřítomnou osobu upozornila naposled Lemoine-Bouchard na přednášce v rámci konference *La mode, facteur d'évolution du bijou* v l'Institut du Grenat et Laurent Fonquernie v Perpignanu. (Lemoine-Bouchard, 2010)

„znehucen“, že se pravděpodobně již dlouho v Benátkách nezdrží.⁴⁰⁰ Cantecroix se už na podzim mohl objevit na císařském dvoře. Říšská dvorská rada tehdy vydala dokument legitimizující Cantecroixovy nemanželské potomky.⁴⁰¹

V Benátkách však zřejmě s přestávkami zůstal ještě téměř dva roky. V červnu 1606 Canaye referoval, že se Cantecroix dozvěděl o smrti vyslance ve Španělsku a rozhodl se císaře přesvědčit, aby jej vyslal do Madridu. Po téměř dvou letech známosti však francouzský vyslanec ve své referenci zvolil místo ironického kritický tón. K výčtu Cantecroixových činů „šarlatánství, magie, únosů paní a dívek“ přičetl ještě jednu vraždu a uškrcení.⁴⁰² O měsíc později pouze stručně informoval, že se Rudolf II. dozvěděl o vraždě Cantecroixovy manželky a „per negoci importanti“ svého benátského vyslance okamžitě povolal zpět do Prahy.⁴⁰³

Historické texty jako důvod povolání Cantecroixe do Prahy uvádějí ještě další možnost. Cantecroix měl císaři poslat místo originálu kopii Dürerova díla *Umučení deseti tisíců*. Podvod však měl být v Praze rozpoznán a podle Prospera Lévêqua to mělo být důvodem ukončení Cantecroixovy kariéry vyslance v Benátkách.⁴⁰⁴ Dürerova malba se ale do Rudolfova majetku

⁴⁰⁰ V dopise panu de Baugi 17. června 1605: „Je voye le Comte de Cantecroy tout dégoûté de ce séjour depuis que l'esperance se sa blanque ne luy peut reüssir, je me doute que nous ne le garderons gueres.“ (Canaye, *Ambassades et negotiations. Livre troisieme*, 1645, str. 625)

⁴⁰¹ OeStA, HStA RHR *Restitutions natalium ac legitimations* 2-1-4.

⁴⁰² Panu de Villeroy, 14. června 1606: „Le Comte de Cantecroy ayant sçeu le decez de l'Ambassadeur de l'Empereur qui residoit en la Cour d'Espagne depuis 25. ou 30. ans, faict instance d'y estre envoyé au grand contentement de ces Seigneurs, qui sont fort mal edifiez de la vie qu'il mené pardeça; car outre la soufflerie, la Magie, le recellement des femmes & filles; Un Gentil homme banny de Bologne, & refugié chez luy avec quelque argent, s'est trouvé mort dans un Canal. Son Maistre d'hostel qui estoit Venitien, nommé Jean Paule, que j'ay veu Cavaleriste à Orleans, & se disoit estre de la Compagnie de Monseigneur le Dauphin, ne se trouve plus, il dit qu'il s'en est fuy avec quelque argent qu'il luy a desrobé, & à plusieurs autres: mais le frere de ce Jean Paule crie par tout, que le Comte l'a faict estrangler une belle nuict, parce qu'il vouloit quitter son service, & qu'il sçavoit trop de sa bonne vie.“ (Canaye, *Lettres et Ambassade de Messire Philippe Canaye, Seigneur de Fresne III*, 1636, str. 77)

⁴⁰³ Panu de Villeroy 11. července 1606: „Le Comte de Cantecroy a fait assassiner sa femme, qui se tenoit pres de Bergame avec le fils de seu Ferrante de Novara qui l'avoit longuement entretenuë. J'entends que ces Seigneurs ont envoyé les informations des faits & gestes dudit Comte à l'Empereur, qui l'a aussi-tost rappellé honnestement, toutefois escrivant à la Republique qu'il le rappelle per negoci importanti, & la Republique luy a donné le present ordinaire, Dieu le conduise selon des demerites.“ (Canaye, *Lettres et Ambassade de Messire Philippe Canaye, Seigneur de Fresne III*, 1636, stránky 119-120)

⁴⁰⁴ „Il avoit un goût infini pour les ameublemens & étoit passionné pour les tableaux, & s'y connoissoit parfaitement. Il réussit par là auprès de l'Empereur Rodolphe qui s'occupoit beaucoup de ces sortes de choses, & satisfait de ses soins à cet égard il l'envoya dans la suite Ambassadeur à Venise. François Perrenot s'acquitta fort bien de cette ambassade, cependant il y perdit la faveur de Rodolphe qu'il trompa en lui envoyant pour original une copie d'un excellent tableau du Martyr des onze mille Vierges. Rodolphe averti de la supercherie lui renvoya cette copie & le rappella de l'ambassade. Le Cardinal de Granvelle, oncle du Comte de Cantecroix, témoigna à celui-ci par une lettre très vive combien il étoit fâché qu'il se fut attiré cette disgrâce. Le neveu ne lui fit aucune réponse, & le Cardinal irrité ne voulue plus le voir. Il le deshéritá même en ne lui léguant par son testament qu'un de ses portraits peint de la main du Titien. Mais M. de Cantecroix se mocquant de son oncle & de son legs, fit placer ce portrait dans l'endroit le moins honorable de ía maison, afin, disoit-il, de lui faire tous les jours la grimace.“ (Lévêque, 1753, stránky 189-191)

„Měl zálibu v nábytku a vášeň pro obrazy, v čemž se výborně vyznal. Díky tomu se mu podařilo uspět u císaře Rudolfa, který se hojně zabýval stejnými záležitostmi. Když byl s jeho službami spokojen, poslal jej jako vyslance do Benátek. François Perrenot se vyslanectví zhostil velmi dobře, ale o Rudolfovu přízeň přišel, když jej podvedl

dostala na přelomu let 1600–1601, tedy dříve, než se Catecroix stal benátským vyslancem. Lévêque zdroj svých informací neuvádí, ale zřejmě vychází z textu Thomase Varina, zmiňujícího základní zprávy o sbírce včetně příběhu o záměně obrazů již v polovině 17. století.⁴⁰⁵ Vzhledem ke kontextu, v němž Varinova práce vznikla, je však pravděpodobné, že historika o záměně mohla vzniknout ve snaze přidat k mnoha Cantecroixovým proviněním další. Jak je navíc patrné, Rudolf II. platil za znalce Dürerova díla, což dokládá i jeho odmítnutí části slavné Imhoffovy sbírky, obsahující vedle originálů také kopie děl slavného mistra.⁴⁰⁶ Z tohoto pohledu se proto jeví jako velmi nepravděpodobné, že by se v umění tak dobře orientovaný šlechtic jako Cantecroix pokusil Rudolfa oklamat právě Dürerovou malbou. Navíc 4. září 1605 Cantecroix od Říšské dvorské rady konečně obdržel své „legitimatio ad honores“, oficiální očištění cti od spáchaných hříchů.⁴⁰⁷ Důvody Cantecroixova povolání do Prahy lze tedy hledat ještě jinde. Již zmiňovaným listem z 28. února roku 1605 císař hraběte žádal, aby si před nákupem děl vyžádal jeho souhlas.⁴⁰⁸ Několik položek inventáře sbírek Rudolfa II. obsahuje přípis, že pochází od „Cantekray“, „Cantengray“ nebo „Cantegrai“, a nelze je spojit s předměty pocházejícími původně ze sbírky Granvelle – žádné dílo získané v roce 1600 není v inventářích označeno podobným přípisem. Konkrétně jde o skleněnou nádobu z materiálu označovaného jako pasta negra, tedy tmavého skla, v jehož výrobě vynikaly benátské dílny, dále pohár „se dvěma uchy z černého a trochu červenohnědého tvrdého kamene“, menší oválný zelený pohár s uchem z jednoho kusu zeleného polodrahokamu, nazývaného igiade (jadeit), a v neposlední řadě o portrétní medaili a truhličku uvnitř s polodrahokamy vyskládanými do kruhu.⁴⁰⁹ Lze proto předpokládat, že šlo o objekty, které císaři v Benátkách vybral Cantecroix a v souvislosti s jejich nákupem byl povolán do Prahy.

V roce 1606 Cantecroix skutečně dorazil zpět, jak dokládají dochované dopisy, adresované právě do Prahy. Jaký byl skutečný důvod přerušení jeho mise, zůstává však zatím nejasné.

a místo originálu vynikajícího obrazu Umučení jedenácti tisíc panen mu zaslal kopii. Rudolf se o podvodu dozvěděl, kopii vrátil a z vyslaneckého postu jej zavolal zpět. Kardinál de Granvelle, Cantecroixův strýc, to dosvědčil velmi živým dopisem, kde popsal, jak moc se rozzlobil, že upadl do takové nepřízně. Synovec nijak neodpověděl a rozlíčený kardinál jej již nikdy nechtěl vidět. Dokonce jej vydědil a v závěti mu odkázal pouze jeden ze svých portrétů namalovaný Tizianem. Ale pan de Cantecroix se posmíval strýci i odkazu a portrét umístil na nejméně důstojné místo v domě, aby, jak říkal, aby se mu mohl každý den pošklebovat.“

⁴⁰⁵ Bibliothèque municipale de Besançon, **Fonds général, Nobiliaire de Franche-Comté, par Thomas Varin, copié et complété par Loys**, Ms 1680-1682 Za tuto informaci děkuji prof. Françoisovi Pernotovi z Université Cergy-Pontoise.

⁴⁰⁶ (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972)

⁴⁰⁷ OeStA, HHStA, RHR, Restitutiones natalium ac legitimationes 2-1-4, Cantecroy, Comes, legitimatio ad honores.

⁴⁰⁸ (Voltolini H. , Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [6], 1898, str. LV), Reg. 16534.

⁴⁰⁹ Viz soupis v příloze této práce.

Počátkem roku 1607 do Prahy přijel i jeho synovec François-Thomas, řečený d'Oiselet (Oyselet), aby převzal dědictví po svém strýci a oženil se s císařovou nemanželskou dcerou Carolinou.⁴¹⁰ Oiselet v Praze nejprve vstoupil do císařských služeb. V únoru roku 1607 mu Rudolf II. potvrdil privilegia a povýšil jej na markýze.⁴¹¹ Ve stejném dokumentu Oiseleta císař nazývá svým Kammerherr a za tuto pozici mu byl vyplácen měsíční plat 40 fl.⁴¹² Na konci roku 1606 císař do Prahy povolal z Jindřichova Hradce i svou patnáctiletou dceru Carolinu.⁴¹³ Dne 5. prosince 1607 císař s Cantecroixem uzavřel smlouvu o Oiseletově svatbě se svou nemanželskou dcerou Carolinou (1595–1662). Sňatek se v Praze konal dne 10. února 1608.⁴¹⁴ Slavnou svatbu pak Daniel Vratislav Schiller (Schillerus) oslavil složením epithalamia na počest novomanželů. Sbíрка obsahuje celkem dvanáct oslavných básní v latině.⁴¹⁵ Tou dobou rovněž z dosud nejasných příčin císař v Praze nechal zadržet Cantecroixova sekretáře a všechny další osoby působící v jeho službách. Zabavil Cantecroixův veškerý majetek, v Praze i celé říši. Když 12. prosince 1607 Cantecroix zemřel, nařídil, aby bylo zadrženo i jeho tělo.⁴¹⁶ V roce 1607 císař skutečně získal „ansehnlicher Cantecroyscher Mobilia“.⁴¹⁷ Nešlo však o „zbytek“ sbírky rodiny Granvelle, jak současná literatura předpokládala,⁴¹⁸ ale spíše o část zabaveného Cantecroixova majetku, snad právě z Benátek.

⁴¹⁰ Cit. podle (Sapper, 1999, str. 21) Podle citované zprávy Maxmiliánovi Bavorskému, se o výsady a sňatek zasloužil Philipp Lang, uplacený „vielen Tausend Talern“. Později během procesu v roce 1608 přiznal „(...) weil ich dem Contecroy in seiner Sachen wohl gedient habe, hat er mir 4000 Taler verschrieben.“ Cit. podle: (Sapper, 1999, str. 21)

⁴¹¹ Perrenot von Granvella, genannt Oyselet Graf von Cantecroy, Freiherr von Villeneuve, Franz Thomas, kaiserlicher Kämmerer, Marchesestand: AT-OeStA/AVA Adel RAA 312.58. Dokument datován 23. února 1607.

⁴¹² „Francesco Thomasho Doysellet barone della Villa Nova vom 16. Febrero anno 1607 monatlichen 40 fl. Cit. podle: (Hausenblasová, 2002, str. 397).

⁴¹³ Dcera pravděpodobně Euphemie von Rosenthal. Nově Sapper předpokládá, že její matkou mohla být paní z Hradce, manželka Viléma Slavaty. (Sapper, 1999, str. 21) Do konce roku 1606 pobývala na zámku v Jindřichově Hradci, kde se její výchově pravděpodobně věnovala Kateřina z Montfortu, vdova po Adamovi II. z Hradce (Oberstburggraf v císařových službách). Blíže ke Carolininu dětství, sňatku a událostem krátce po svatbě (Sapper, 1999, stránky 20-29)

⁴¹⁴ Heiratsvertrag zwischen dem Marquis Franz Perenot von Granvella Grafen von Cantecroy, mit Carolina ob Austria, natürlichen Tochter Kaiser Rudolph II., 1607.12.05. OeStA, HHStA, OMeA ÄZA 1-12.

⁴¹⁵ Vyšlo v roce 1608. Exemplář se nachází v Bibliothèque municipale v Besançonu i Národní knihovně v Praze, II FC 55 (Truhlář, Hrdina, Hejnic, & Martínek, Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 5, 1982, stránky 62-63)

⁴¹⁶ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 93) Rovněž v archivu v Simancasu (-Estado – Alemania, sv. 2.493 odpovídajícímu roku 1607 se nachází zpráva o „smrti hraběte z Cantecroy, císařského vyslance v Benátkách a konfiskaci jeho majetku císařem.“ Cit. podle (Jiménez, 1996, stránky 234, pozn. 383)

⁴¹⁷ OeStA, HHStA, Belgische Hofkorrespondenz, Karton 41, stück 37 a Karton 11, stück 6. Na dokumenty odkazuje (Sapper, 1999, str. 22)

⁴¹⁸ (Sapper, 1999, str. 22). Sapper rovněž předpokládá, že v této souvislosti Rudolf II. získal Dürerovo Umučení deseti tisíců. Je však pravděpodobnější, že pokud císař obraz získal, stalo se tak již v roce 1600 během Aachenova nákupu.

Současná literatura předpokládá, že se do Prahy podařilo převést větší část Cantecroixovy kolekce z Benátek. Zbytek se následně prodal v dražbě.⁴¹⁹

François-Thomas tou dobou pobýval v Neapoli, odkud se ihned rozjel do Prahy a vyjednával propuštění Cantecroixových lidí.⁴²⁰

Z výše uvedeného sledu událostí se zdá, že jednou z hlavních císařových motivací k sňatku jeho dcery s Cantecroixovým synovcem byla snaha obohatit habsburské sbírky o další část cenné umělecké kolekce. Vzhledem k dalším nepředvídatelným událostem se však plán zdařil pouze částečně. Na rodinný majetek totiž vznesl nárok další člen rodiny, Philibert-Emmanuel de Courgenon de Poupet de la Baume, hrabě de Saint-Amour. Odvolával se na právo své manželky, Hélène Perrenot, dcery Fédérica Perrenota, seigneur de Champagney, kardinálova nejmladšího bratra.⁴²¹ Cantecroix od Marguerite d'Achey získal především palác v Besançonu, který byl součástí fideikomisu, zřízené závětí Nicolase Perrenota de Granvelle.⁴²² Po smrti svých bratrů jej nejprve převzal kardinál Antoine a po něm jeho synovec Cantecroix. Jeho závětí určený dědic François-Thomas se rozhodl, že nástupnictví a s ním i majetek převezme pod podmínkou inventarizace a ocenění palácového mobiliáře. Tu následně 31. října 1607 nařídil arcibiskupský soudní dvůr v Besançonu a soupis započal o tři dny později. Soupisu se již účastnil i hrabě de Saint-Amour. Po řadě peripetií majetek během 17. století přešel na rodinu de Saint-Amour. Od nich zejména dokumenty a množství výtvarných děl zakoupil již dříve zmiňovaný abbé Boisot.⁴²³ Rodina de la Baume následně sbírku mimo jiné využívala jako vynikající zdroj diplomatických darů. Například roku 1683 věnoval Charles-François de la Baume *Jupiterovu sochu* (B 3) ze zahrady paláce Ludvíku XIV. Kde neuspěl císař Rudolf II., uspěl až francouzský král.

⁴¹⁹ (Jiménez Díaz, 2001, str. 197) Odkazuje zde na archivní dokument Simancas, Estado Alemania, legajo 2.493 (1607) „Muerte del Conde de Cantecroy, embajador del Emperador en Venecia, y confiscación de sus bienes por parte del Emperador.“

⁴²⁰ Gachard dané události rekonstruuje v odlišné podobě. Odkazuje se na výpověď, kterou 9. března 1649 podal u dr. Fluzina Pierre de Merceret, sieur de Montmarlon, který měl dle svých slov François-Thomase doprovázet do Prahy. Podle Mercereta je s Oiseletem v Praze vyhledal hrabě de Belgioso vyslaný císařem, aby Oiseletovi přednesl nabídku sňatku s Carolinou. Podle Mercereta císař mýnil Carolinu legitimizovat, vybavit vysokým věnem, vrátit Oiseletovi veškerý majetek zabavený jeho zesnulému strýci a propustit všechny zajaté, dále chtěl dceři udělit panství, které povýší na knížectví a Oiseleta jmenuje svým komorníkem („gentilhomme de sa chambre“). (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 94) Uvedený postup v zásadě odpovídá sledu událostí s výjimkou Oiseletova jmenování komorníkem. Jako komorníka jej císař nazýval již v listě potvrzující jeho privilegia v únoru roku 1607.

⁴²¹ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 92)

⁴²² (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 92)

⁴²³ (Dinard, 2009)

6. Seznamy požadavků císaře Rudolfa II.

V literatuře, která zmiňuje císařův nákup, se stále opakuje, že Rudolf II. koupil ze sbírky nejlepší kusy. Jako příklad se nejčastěji uvádí výčet jmen malířů (Tizian, Raffael, Dürer), případně soška *Venuše kardinála Granvelly*, výjimečně mramorový reliéf *Letto di Policleto*. Ony „nejlepší kusy“ se tedy většinou redukuje na malířská díla a antické objekty, odpovídající koncepci krásných umění 19. století, kde priorita náležela starověku a mistrům velkých slohových období.⁴²⁴ Zmínky o Rudolfových požadavcích na díla zaalpských mistrů jsou vzácné, zcela chybí informace o gemách a mincích. Pouze několik málo textů zmiňuje tapiserie, jejichž dobová pořizovací cena často převyšovala hodnotu maleb.

Jak již bylo řečeno v předcházejících kapitolách, základním klíčem k poznání sbírky Granvelle zůstávají archivní prameny. Podrobnějšímu zhodnocení dosud unikaly nejen listy zachycující příběh císařova nákupu, využitě v předcházejícím textu, ale i seznamy toho, která díla ze sbírky Granvelle Rudolf II. požadoval.

Ve vídeňském Haus-, Hof- und Staatsarchiv jsou zachované dva různé soupisy císařových požadavků. Ač tyto listy v celkovém součtu zachycují pouze padesát dva různých uměleckých objektů (celkem 59 položek), tedy zlomek celé sbírky Granvelle, jde o jeden z nejdůležitějších pramenů k jejímu poznání. Zachycují totiž sbírku v letech 1597–1600, poměrně brzy po kardinálově smrti roku 1586 a ještě před jejím rozprodejem za posledních majitelů, rodiny de Saint-Amour.

Ojedinělý pramen představují seznamy rovněž pro výzkum sbírek Rudolfa II. Jde o výjimečný soupis vybraných položek sbírky blízké habsburskému dvoru, která svou strukturou odrážela akviziční politiku, již Rudolf II. v mládí poznal na dvoře Filipa II. ve Španělsku. I když v tuto chvíli není možné zcela spolehlivě identifikovat všechna díla z „nákupních“ seznamů, přesto mají významnou vypovídací hodnotu.

List začínající položkou „*Un quadro d'una testa di mano di Rafael d'Vrbino*“ objevil, jak bylo řečeno výše, Ludwig Urlichs.⁴²⁵ Samotný seznam sice ve svém článku z roku 1870 nepublikoval, ale na pramen upozornil a položky se pokusil spojit se záznamy v pozdějších inventářích císařských sbírek. Zmíněný soupis následně vydal Heinrich Zimmermann společně

⁴²⁴ Například Karl Vocelka zmínku o Rudolfově nákupu ze sbírky Granvelle uvádí v části, kde popisuje císařovu „kunsthistorisch bedeutende teil der Sammlung“. (Vocelka, 1981, stránky 201, 215).

⁴²⁵ (Urlichs, 1870) Dnes OeStA, HHStA, HausA, Familienakten, Karton 104-1, fol. Obosutranně popsaný list s vodoznakem gotického písmene P.

s dalšími vybranými dokumenty k císařovu nákupu.⁴²⁶ Korespondence o ceně mezi Carlem Billeem, Gilbertem de Granvelle, Cantecroixem a císařskou kanceláří, popsaná v předchozí kapitole, se vztahuje k dílům zapsaným v tomto listu. Z toho je zřejmé, že Rudolfův vyslanec Carlo Billeo proto předal hraběti de Cantecroix právě tento seznam, na jehož podkladě se vedla další jednání o snížení ceny. Pro potřeby předložené práce je tento seznam označný písmenem A. Billeo ale již dříve navázal kontakt s Cantecroixovým příbuzným Gilbertem de Granvelle v Bruselu a začali jednat o nákupu, z něhož v dopise z 22. dubna 1600 Gilbert vyňal čtyři kusy jako mimořádně cenné.⁴²⁷ Pro potřeby jednání s císařem byl z francouzského dopisu pořízen výtah v němčině, poukazující na příliš nízkou cenu, která by stačila na nákup pouze těchto kusů (seznam G).⁴²⁸ Další korespondence obsahovala Cantecroixův dopis v italském jazyce z 24. července 1600, v němž si stěžuje, že nabízená cena stačí pouze na šest nejcenějších kusů z jeho sbírky.⁴²⁹ Objekty obsažené v tomto dopise následně označujeme písmenem H. Tyto dva listy mají mimořádný význam hlavně v tom, že následují po listu A a jinými slovy a přesněji popisují objekty v něm pouze naznačené. Z těchto šesti položek se podařilo identifikovat všechny kusy, i když v případě ebenového kabinetu na mince lze konstatovat, že se nezachoval (A 26, G 4, H 6) a u *vacca di Mirone* nelze říci, o jakou z dochovaných verzí jde (A 29, H 4).

V Haus-, Hof- und Staatsarchivu ve Vídni je uložen ještě jeden italsky psaný inventář, zachovaný ve třech kopiích a obsahující seznam děl, která „jeho císařská výsost Rudolf II.“ ze sbírky Granvelle požaduje (seznamy B, C, D).⁴³⁰ Seznam B obsahuje tři samostatné listy, psané stejným písmem. Není datovaný ani signovaný a další dosud známé archivní dokumenty na díla v něm obsažená explicitně neodkazují. S výše zmíněným inventářem A, který obdržel Cantecroix, se přesně shoduje v sedmi položkách. Kdy tento inventář vznikl, zůstává dosud nejasné. Císař navíc získal některá z děl z obou seznamů, jiná prokazatelně neopustila Besançon.⁴³¹ Na konci listu seznamů B a C se objevují dvě kresby blíže specifikující dva

⁴²⁶ (Zimmermann H., *Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern* [2], 1888, stránky LI–LII, reg. 4656)

⁴²⁷ OeStA, HHStA, HausA, Familienakten, Karton 104-1, fol. 5.

⁴²⁸ OeStA, HHStA, HausA, Familienakten, Karton 104-1, fol. 7.

⁴²⁹ OeStA, HHStA, Hofkanzleiakten d. Min. d. Inn. (HausA, Hofakten des Ministeriums des Inneren), Karton 12, fol. 116.

⁴³⁰ OeStA, HHStA, Hofkanzleiakten d. Min. d. Inn. (HausA, Hofakten des Ministeriums des Inneren), Karton 12, 24.7. 1600, fols. 117 a 125 s vodoznakem města Menningen, pokračování s kresbami na fol. 120.; Zimmermann (note 20), p. LI. Reg. 4656. Inventář začínající položkou „Una Laura di Petrarca“. Dochovaný je dále přepis tohoto inventáře psaný jiným písmem (fol. 123r a 123v a navazující list s kresbami a vodoznakem dvouhlavého orlice s korunou na fol. 122). Odpovídají fol. 117, 125, 124 a 120. Druhý přepis je psán stejným písmem jako předchozí (fol. 118 odpovídá fol. 117, fol. 119 odpovídá fol. 125, fol. 121 s rámečky připravenými na kresby odpovídá položkám na fol. 120).

⁴³¹ Seznam mohl Aachen připravit již v roce 1597. Mohl však vzniknout později pod dojem návštěvy Besançonu v roce 1600 jako alternativa k prvnímu seznamu, ze kterého opakuje vybrané položky. Na podkladě daného

objekty, které se listem požadují. V roce 1888 kresby publikoval Heinrich Zimmermann, nikoli však ve formě fotografické reprodukce, ale jako kopie překreslené jinou rukou.⁴³² Zimmermannova publikace se soustředila především na přepisy a stručné výtahy z dokumentů, které měly dobovému čtenáři přiblížit obsáhlý soubor informací. Postup překreslení kreseb byl z daného hlediska pro budoucí identifikaci zobrazených objektů dostačující. Tak se však stalo, že pozdějším badatelům unikly dvě výtvarné práce, zajímavé i z hlediska estetického. Na základě srovnání kompozic a kresebné techniky lze předpokládat, že jejich autorem byl již v souvislosti s akvizicemi z kardinálovy sbírky zmíněný císařský dvorní malíř Hans von Aachen. V tuto chvíli je však bez dalších dokumentů obtížné říci, kdy přesně a za jakých okolností vznikly oba seznamy. Na základě již zmiňované korespondence mezi Carlem Billeem, císařskou kanceláří, hrabětem de Cantecroix a Gilbertem de Granvelle (kapitola 5 této práce) lze shrnout, že seznam A musel vzniknout před začátkem roku 1600, kdy začala jednání o nákupu mezi Billeem, Gilbertem a Cantecroixem. Seznam G z prvního listu pouze vybírá čtyři položky, ke kterým byly přidány později ještě dvě další (seznam H), jež rodina považovala za mimořádně cenné a brala je jako podklad pro zvýšení ceny či získání další protihodnoty. Navíc vybraná díla ze seznamu A nacházíme zmiňovaná v dobové literatuře, je proto možné, že jádro seznamu mohlo vzniknout již před Aachenovou cestou. Vzhledem k faktu, že si Hans von Aachen roku 1597 nechal vyplatit zálohu na cestu do Besançonu, je velice pravděpodobné, že palác Granvelle někdy mezi léty 1597–1599 skutečně navštívil a mohl objekty přímo vybrat. Aachen velmi dobře rozuměl císařovým zálibám a vkusu a byl schopen komunikovat vedle němčiny i v italštině, kterou Cantecroix také dobře ovládal.

List B je rovněž psán v italském jazyce a vzhledem k identifikovaným kresbám Hanse von Aachen můžeme jeho vznik spojit přímo s malířovou návštěvnou sbírkou. Důležitý doklad představuje položka číslo 3: „*Il Joue che sta nel giardino*“, vztahující se k soše tzv. *Jupitera Versailleského*. Jupiter se zde popisuje umístěný již nikoli na nádvoří, ale v zahradě, kam musel být přenesen poměrně krátce před vznikem tohoto listu. Ještě Auguste Castan za dobu přenesení této sochy do zahrady považoval až rok 1612. S vysokou mírou pravděpodobnosti lze proto uzavřít, že seznam B vznikl přímo na místě v besançonském paláci a jeho autorem je rovněž Hans von Aachen. Položky seznamů A a B se zcela shodují v sedmi objektech (v seznamu A položky č. 8, 13, 15, 17, 19, 24, 25; v seznamu B položky 18–24). Seznam B proto snad mohl

inventáře se mohla vést další jednání o nákupu. Inventáře a jejich bližší popis jsou předmětem chystané rozsáhlejší studie.

⁴³² (Zimmermann H. , *Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern* [2], 1888, str. LI), Reg. 4656.

vzniknout jako alternativní dokument přímo během Aachenovy návštěvy roku 1600, kdy jel převzít jednotlivé získané objekty ze seznamu A. Další jednání mohla pokračovat po roce 1601 a císař mohl některé kusy například vyměnit za jiné. Nelze však zcela vyloučit ani možnost, že seznam B vznikl již někdy po roce 1597 zároveň s prvním a císař se nakonec rozhodl požadovat díla převážně z prvního seznamu. Tato otázka zatím zůstane otevřená. Problémem rovněž zůstává, pro koho byly kresby primárně určeny. Vzhledem k tomu, že císař si přál být o nákupech předem informován, lze předpokládat, že šlo o kresby, které měly císaři usnadnit výběr a následně mohly být podkladem pro určení samotných objektů přímo v Besançonu.

Různá díla, která Rudolf II. nakonec získal, se objevují ve všech seznamech. Následující část práce se proto věnuje jejich identifikaci. Jednotlivé objekty jsou rozděleny do několika skupin. První část představuje díla, která lze s jistotou spojit se zachovaným dílem ze světových uměleckých muzeí nebo soukromých sbírek. Ve druhé skupině jsou zastoupeny objekty, u kterých jde o velmi pravděpodobnou identifikaci, byť v tuto chvíli nedoložitelnou archivními prameny. Pro díla ve třetí skupině byl zvolen přístup editorů katalogu mnichovské kunstkomy, kde jednotlivé zápisy inventáře pojali formou katalogového hesla a tam, kde není přesná identifikace možná, přiřadili informace o existujícím předmětu, jenž popisu v inventárním zápisu nejvíce odpovídá. V případě této práce lze jako příklad zvolit sošku císaře Marca Aurelia, známou z desítek kopií. To umožňuje učinit si představu o podobě často dosud neznámého původního objektu a otevírá se zde možnost pozdější identifikace. Do poslední části spadají díla, která bez dalších informací není možné spojit s žádným známým objektem.

Vedle seznamů císařových požadavků z vídeňského archivu jsou druhým důležitým pomocným pramenem pozůstalostní inventáře po Françoisi Perrenotovi de Granvelle, hraběti de Cantecroix, zachycující vybavení rodinného paláce v Besançonu na konci roku 1607. Inventář existuje ve třech dobových verzích.⁴³³ Podle současných názorů by nejstarším měl být přípravný dokument k soupisu, dochovaný v knihovně v Besançonu pod signaturou Ms. 50.⁴³⁴ Neobsahuje žádné právní doložky, ale naopak většinu výtvarných děl označuje číslem, rozměrem a jménem autora. Bohužel nezachycuje soupis knihovny a „pokladu“ – tedy rodinného archivu.⁴³⁵

Druhým rukopisem je inventář nacházející se v královském archivu v Bruselu.⁴³⁶ Obsahuje veškeré právní přípisy a všechny části sbírky včetně mobiliáře, knihovny, souboru tapisérií,

⁴³³ (Dinard, 2009)

⁴³⁴ Inventaire des meubles de la maison de Granvelle, BM de Besancon, Collection Granvelle, Ms. 50.

⁴³⁵ (Dinard, 2009), BM de Besancon, Collection Granvelle, Ms. 50.

⁴³⁶ Archives générales du royaume, Bruxelles, Manuscrits divers n° 1039/c. Jde o inventář, jež se v době 19. století nacházel v archivu v Mechelen, kde jej objevil a jeho stručný popis podal (Gachard, Inventaire des papiers laissés

uměleckých objektů spolu s cenovým odhadem každé položky. Jednotlivé položky jsou číslovány nově, ale zápisy obsahují většinou i odkazy na čísla v předcházejícím inventáři. V tomto ohledu představuje důležitý pramen poznání postupu inventarizace vybavení paláce obraz *Cesta na Golgotu (Nesení kříže)* Hanse von Aachen. Položka č. 70 besançonského inventáře uvádí „*Krista nesoucího svůj kříž*“ s figurální stafáží, šířkového formátu.⁴³⁷ Dané dílo existuje v řadě kopií, takže Joachim Jacoby považoval obraz ze sbírky Granvelle za ztracený, i když připouští, že může jít o verzi z bratislavské Národní galerie.⁴³⁸ Eliška Fučíková však již v roce 1988 upozornila na špatně čitelný štítek ve francouzském jazyce, připevněný na zadní straně obrazu z Bratislavy.⁴³⁹ Při srovnání zápisu na štítku a odpovídající položky v inventáři Cantecroixovy pozůstalosti se ukazuje, že se oba popisy doslovně shodují, včetně označení obrazu číslem 70. Písmo sice není zcela identické, ale odpovídá používanému typu ve francouzsky mluvících oblastech 16. a počátku 17. století. Téměř s jistotou lze říci, že *Cesta na Golgotu* z Bratislavy je jedním z děl, u kterých lze doložit jejich provenienci ze sbírky Granvelle. Díky štítku je jasné, že inventarizaci provázelo přidělení čísel většině objektů, které tento starší inventář zachycuje.

Orientaci v druhém, bruselském, inventáři však ztěžují chybějící údaje o autorství uměleckých děl. Podle Dinarda ani v tomto případě nejde o „originál“, ale autor pro své tvrzení neuvádí žádný argument. Nicméně inventář odkazuje na inventární čísla jednotlivých děl, která odpovídají pořadí besançonského inventáře, který tedy musel bruselskému předcházet.

Další verze se nachází opět ve sbírkách knihovny v Besançonu pod signaturou Ms. 1627.⁴⁴⁰ Podle posledních výzkumů jde o kopii ověřenou v Besançonu 12. listopadu 1664 podle kopie ověřené v Bruselu 1. července 1664 na základě originálu.⁴⁴¹ Zatím nejstarší verzí je proto francouzský inventář se signaturou Ms. 50, ale lze předpokládat, že se dosud nepodařilo objevit jeho originál.⁴⁴²

par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 70)

⁴³⁷ „Un Christ pourtant sa croix, accompagné de peuple de la main de Hans von Achez d'haulteur d'un pied six polces et demy large de deux piedz, avec sa molure dorée n. 70.“ Document cited in endnote 34 above, p. 100; Castan (note 2), p. 44.

⁴³⁸ Hans von Aachen, *Cesta na Golgotu (Nesení kříže)*, olej na dřevě, 42 × 59,9 cm, dole monogram a letopočet HVA 158, pod tím původně INVENIT 1587, Bratislava, Slovenská národná galéria, inv. č. O 134. Jacoby (note 1), p. 98–99, cat. no. 14.; *Hans von Aachen* (note 40), pp. 136–137, cat. no. 23.

⁴³⁹ Eliška Fučíková, in *Prag um 1600*, p. 209, cat. no. 89.

⁴⁴⁰ ⁴⁴⁰Bibliothèque municipale de Besançon, Ms. 1627.

⁴⁴¹ (Dinard, 2009)

⁴⁴² Během konference Antiquité, arts et culture. *Les Granvelle au cœur de la Renaissance*, 16.–18. listopadu 2017 v Besançonu upozornila Marie-Claire Waille na existenci ještě jednoho pramene, kterým je soupis vybavení bývalé kaple u paláce Granvelle. Paříž, BNF, Moreau 1006 (VII), Inventaire des pièces trouvées dans l'ancienne chapelle du cardinal de Granvelle.

První přípravnou verzi inventáře vydal v roce 1867 Auguste Castan.⁴⁴³ Z druhé, podrobnější verze, uvádějící i hodnotu děl ve francích, vydal pouze několik útržků Gauthier (tehdy se inventář nacházel v archivu v Mechelen), úplná publikace se připravuje teprve v současné době.⁴⁴⁴

⁴⁴³Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms Granvelle 50: Inventaire des meubles de la maison de Granvelle. Vydání 1867: (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867)

⁴⁴⁴(Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862) Přepis inventáře uloženého v Mechelen vlastní městská knihovna v Besançonu.

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms Granvelle 51: Inventaire du mobilier du palais Granvelle à Besançon en 1607; copie faite pour la Bibliothèque de Besançon, d'après deux expéditions appartenant, l'une, à Mr le président Clerc, l'autre, à Mr Varin d'Ainvelle (1863-1882)“

7. Požadovaná díla v kontextu sběratelství Rudolfa II.

Cílem následující kapitoly je ukázat důvody, proč Rudolf II. prostřednictvím Hanse von Aachen vybral právě těchto 54 různých děl, jak díla zapadala do císařské sbírky a v neposlední řadě pro které z umělců se stala inspirací.

Seznamy požadavků císaře Rudolfa II. představují podstatný doklad jeho vkusu a zájmů. R. J. W. Evans považoval příběhy o Rudolfových nákupech, včetně části sbírky Granvelle, za doklad panovníkovy osobní angažovanosti. Císařova sbírka proto neměla pouze odrážet vkus, ale i jeho „mentalitu“.⁴⁴⁵ V tomto bodě je nutné navíc zvážit, jaká byla míra zapojení uměleckých agentů a samotných umělců, kteří pracovali u císařského dvora. Rudolf II. neměl vždy možnost si nabízená umělecká díla osobně prohlédnout, což platí i o sbírce Granvelle. Před nákupem však často vyžadoval, aby s ním byla díla konzultována, což lze dobře doložit v případě akvizice od rodiny de Granvelle – roku 1605 císař žádal po Cantecroixovi v Benátkách z roku 1605, aby se nejprve poradil, než nákup uzavře. Podobný doklad představuje i svědectví, které o Aachenovi podal estenský vyslanec na císařském dvoře v Praze Girolamo Manzuolo, že malíř neudělá nic, aniž by se předtím poradil se svým pánem.⁴⁴⁶ Zatímco Aachenovy zprávy z Modeny se zachovaly, podobná korespondence z Besançonu bohužel chybí. Manzuolovy zprávy, které informovaly rodinu d'Este o chystaném příjezdu Hanse von Aachen na modenský dvůr, však mohou posloužit jako analogie malířova přístupu ke sbírce Granvelle. Manzuolo například píše, aby byl pro malíře připraven „ein schönes Bild seine Majestät welches etwas sinnlich sei“, což odpovídá i Aachenově výběru obrazů Venuší u hraběte de Cantecroix.⁴⁴⁷ Jak upozornila Eliška Fučíková: „Podobně jako v Modeně i v Turíně vybral Aachen pro císaře díla, o kterých se domníval, že se mu budou líbit.“ Hned v úvodu této kapitoly je proto třeba konstatovat, že Hans von Aachen v případě zisku děl ze sbírky Granvelle velmi pravděpodobně sehrál podstatnější úlohu, než se dosud soudilo, a císařovým osobním preferencím dal konkrétní náplň.

Hodnocení seznamů jako dokladu císařových preferencí naplňovaných Aachenem má však ještě jedno úskalí. Dosud není zcela jasné, z jaké množiny předmětů Rudolfův dvorní malíř vybíral. Zatím se sice nepodařilo objevit dokument, který by doložil, že hrabě de Cantecroix části sbírky prodal i jiným osobám, vzhledem k jeho stálým finančním problémům však tuto

⁴⁴⁵ (Evans, 1997, str. 182)

⁴⁴⁶ (Fučíková, Rudolfovy sbírky, 1991, str. 223), (Fučíková, Životopis, 2010, str. 8), poprvé tento Manzuolův text citoval: (Venturi, 1885, str. 10)

⁴⁴⁷ Manzuolův text cituje řada textů. Mezi nimi poprvé (Venturi, 1885, str. 10), v souvislostech s nuditami na Rudolfově dvoře (Kaufmann, Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II, 1985, str. 32)

možnost nelze vyloučit. Navíc, sbírka Granvelle zdaleka neobsahovala všechny typy předmětů, které by císaře mohly zaujmout. Přesto lze v obou listech vysledovat několik skupin předmětů, které blíže upřesňují Rudolfovy preference. Ty lze rovněž vymezit i negativně – přestože v pozůstalostním inventáři po hraběti de Cantecroix se nachází navíc rozsáhlý soubor krajinomalby a náboženské tematiky, krajina se v císařových nákupních seznamech neobjevuje ani jedna, náboženská malba pouze u malířů, jejichž dílo Rudolfa zajímalo (Albrecht Dürer a Taddeo Zuccaro).

V literatuře bylo již opakovaně konstatováno, že císařova sbírka měla význam nejen pro svého majitele, ale i pro umělce a řemeslníky, kterým přinášela inspiraci a poučení.⁴⁴⁸ „Kopírováním, vytvářením variant a pronikáním (aemulatio) snažili se Rudolfovi umělci a řemeslníci překročit studovaná díla a dosáhnout kvalitativně nových výkonů.“⁴⁴⁹ Thomas DaCosta Kaufmann v přebírání figurální motivů, tvarů a v neposlední řadě i námětů vidí jeden z faktorů vzniku specifického stylu, který nazývá „pražskou školou“ kolem roku 1600.⁴⁵⁰ Nešlo však o pouhé přesné kopírování, a Kaufmann na základě rozlišení Ernsta Hanse Gombricha mluví o „emulaci“.⁴⁵¹

Další skupinu představují díla prezentovaná jako „antico“, objevují se cenné kameje a gemy, soubor bronzových sošek, stříbrných děl a několik tapiserií. Tematicky jsou požadovaná díla poměrně různorodá – objevují se mytologické i náboženské výjevy, ucelenou skupinu rovněž tvoří díla spojená s osobností Rudolfova předchůdce, císaře Karla V. Základní inspirační zdroj pro všechny uvedené skupiny představuje v první řadě rodinná tradice.

Již mnohokrát bylo v literatuře poukázáno na návaznost Rudolfovy sběratelské politiky na akviziční strategie jeho předků. Rudolfa lze považovat v mnoha ohledech za nástupce akviziční strategie burgundských vévodů a vévodů z Berry.⁴⁵² Tuto tradici pomohl předat Maxmilián I., mimo jiné i velký sběratel díla Albrechta Dürera. Za hlavní inspirační zdroj je následně nutné považovat Karla V. a jeho syna Filipa II.⁴⁵³ Teprve nedávno blíže poznávaný zdroj inspirace, představují významné ženy rodiny Habsburků.

V nedávné době byla v literatuře věnována pozornost těm ženám rodiny Habsburků, které v Maxmiliánově odkazu významně pokračovaly. Jejich sběratelství nebylo pouze soukromou zálibou, ale používaly jej ke zvýšení společenské prestiže a upevnění své role

⁴⁴⁸ (Pešek, 1989), (Fučíková, Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolf II. als eine. Studiensammlung, 1983)

⁴⁴⁹ (Pešek, 1989, str. 252)

⁴⁵⁰ (Kaufmann, The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II, 1988, stránky 96-97)

⁴⁵¹ (Kaufmann, The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II, 1988, str. 97)

⁴⁵² Na tuto skutečnost upozornil již (Kaufmann, The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II, 1988, str. 11)

⁴⁵³ (Kaufmann, The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II, 1988, str. 12)

na dvoře.⁴⁵⁴ Tato rodinná tradice se následně mezi mužskými členy rodu aktivně udržovala, a zejména Filip II. nadále zachovával kult živých i mrtvých členek rodu, které považoval za postavy hodné následování („figuras ejemplares“).⁴⁵⁵

K nejvýznamnějším sběratelkám a členkám rodiny patřily zejména regentky habsburského Nizozemí, „mater familia“ Markéta Habsburská (1480–1530) a sestra Karla V. Marie Uherská (1505–1558).

Rozsáhlá Markétina sbírka v sobě slučovala dvě tradice sběratelství. První ještě středověký typ pokladnice, Schatzkammer, poslední pozůstatek typu sbírek vévodů Burgundských.⁴⁵⁶ Na druhé straně stál již nový koncept renesanční kunstkomory, která obsahovala nejen výtvarná díla, ale i nejrůznější druhy kuriozit. Zájem o luxusní předměty získala na dvoře rodu Valois v Paříži, kde strávila dětství. Po svém sňatku s Janem Aragonským a Kastilským, dědicem španělských zemí, v roce 1497 se dostala do bližšího kontaktu se svou tchyní Isabellou Kastilskou. Isabella patřila k nejvzdělanějším ženám své doby a vládla kulturnímu světu tehdejšího Španělska. Její sběratelské zájmy byly částečně motivovány i politicky. Zájem o území ovládaná Habsburky ji vedl k nákupům vlámských tapiserií a místních malířů (Roger van der Weyden, Hans Memling nebo Dirck Bouts).⁴⁵⁷ Nákupy vlámského umění navíc souvisely s přáním posílit vztahy s Maxmiliánem I., jenž na španělský dvůr poslal vlámské umělce, jako byli Juan de Flandes a Michael Sittow, kteří se následně stali nejoblíbenějšími Isabelinými malíři. Vlámské umění tak dominovalo Isabelině sbírce vedle umění předkolumbovské Ameriky.

Markéta na španělském dvoře strávila dva roky, které výrazně poznamenaly její vkus a pozdější sběratelské aktivity. Když opouštěla Španělsko, dostala darem větší množství nejrůznějších uměleckých objektů, patřících k souboru její pozdější pokladnice.⁴⁵⁸

Po svém nástupu do úřadu regentky Nizozemí nejprve upravila Palais de Savoie v Mechelen, aby sem mohla umístit své sbírky. Byly brzy natolik rozsáhlé, že zabraly devět místností. Její vášní byly především knihy. Knihovna čítající kolem čtyř set svazků se společně s uměleckou sbírkou proslavila natolik, že byla navštěvována mnohými vzdělanci i umělci své doby, zmínit lze například Erasma Rotterdamského nebo Albrechta Dürera, jehož díla rovněž sbírala.⁴⁵⁹ Podle Annemarie Jordan Gschwend se v knihovně a přilehlých sálech vedle sebe nacházely

⁴⁵⁴ (Jordan, 1999, str. 119)

⁴⁵⁵ (Jordan, 1999, str. 121)

⁴⁵⁶ (Jordan, 1999, str. 122)

⁴⁵⁷ (Jordan, 1999, str. 122).

⁴⁵⁸ (Jordan, 1999, stránky 122-123)

⁴⁵⁹ (Jordan, 1999, str. 123)

předměty osobního i reprezentativního charakteru. Podobným způsobem sběratelství a vystavování se v následujících letech inspirují další generace Habsburků. Důležitou částí sbírky byly především portréty osob, se kterými byla Markéta spřízněna rodinnými nebo politickými svazky. Tuto rodinnou galerii zároveň vystavovala vedle dalších částí sbírky, zejména „mapamundi“ (iluminované mapy Starého a Nového světa) nebo vedle obrazů představujících vítězství jejího synovce Karla V. v Pavii a jeho následnou císařskou korunovaci v Bologni. S vystavením portrétů v blízkosti map se následně setkáváme na habsburských dvorech v Nizozemí a Španělsku, což odpovídá způsobu, jakým byla v pražské sbírce Rudolfa II. vystavena busta Karla V., zakoupená z Granvellovy sbírky.⁴⁶⁰ K dalším rozsáhlým oblastem zájmu patří sběratelství exotických předmětů, zejména z Nového světa, ale i Asie. Všechny typy předmětů zde byly vystaveny pohromadě. Daný typ sbírky představoval spojení tří forem sběratelství, burgundského,⁴⁶¹ kastilského a habsburského. V Markétině sbírce byly jednotlivé předměty pečlivě rozmístěny tak, aby odpovídaly jejím potřebám a šířily význam a prestiž rodu Habsburků.⁴⁶² Zejména sbírka portrétů byla umístěna v sálech, kde se přijímaly oficiální návštěvy. Podobné portrétní galerie se později objevily ve Španělsku a Portugalsku. Pro galerii si vybírala malíře největšího renomé, jako byli Jan Cornelisz Vermeyen, Jan Gossart, Barend van Orley. Dále vlastnila rozsáhlou sbírku obrazů Hieronyma Bosche, Juana de Flandes, Michaela Sittowa, Jacopa Barbieriho, Pietera van Coninxloo, *Podobiznu manželů Arnolfiniových* Jana van Eyck i slavné *Přebohaté hodiny* vévody z Berry.⁴⁶³

Na Markétině dvoře v Mechelen byla vychována další členka rodiny Habsburků, sestra Karla V. Marie Uherská (1505–1558).⁴⁶⁴ Léta 1514–1520 strávila na vídeňském dvoře Maxmiliána I. a zde se roku 1520 provdala za Ludvíka II. Jagellonského a naplnila tak požadavky sňatkové politiky rodiny Habsburků.⁴⁶⁵ Poté, co Ludvík zahynul v roce 1526 v bitvě u Moháče, se již odmítla znovu provdat a na přání Karla V. přijala místo místodržící španělského Nizozemí, kde vládla dvacetčtyři let. Podle dobových svědectví patřila k velmi rozhodným ženám, schopným vládkyním a sbírka, kterou shromáždila, zosobňovala její politické ambice.⁴⁶⁶ Svou rezidenci si zřídila v bruselském paláci Coudenberg, kam umístila své sbírky. V něm si po vzoru Markéty

⁴⁶⁰ (Jordan, 1999, str. 123)

⁴⁶¹ Markétina sbírka obsahovala „horské křišťály, chalcedony, jaspisové nádoby, jantary, korály“ a mnoho dalších cenností, které zdědila po burgundských vévodech. (Jordan, 1999, str. 122)

⁴⁶² (Jordan, 1999, str. 123)

⁴⁶³ (Jordan, 1999, str. 123)

⁴⁶⁴ Díky své poručnici získala cit pro hudbu, umění i literaturu. (Jordan, 1999, str. 123)

⁴⁶⁵ (Jordan, 1999, str. 123)

⁴⁶⁶ (Jordan, 1999, str. 124)

Uherské nechala zřídít především portrétní galerii, která jasně odrážela kult císaře Karla V., považovaného za „pater familias“ celé dynastie.⁴⁶⁷

S obdobným sběratelským záměrem se následně setkáváme i na dvoře Karlova syna Filipa II., kde Rudolf II. strávil zásadní léta svého mládí (1564–1571). Propojení sběratelských strategií císaře Rudolfa II. a Filipa II. konstatovali prakticky všichni badatelé zabývající se osobností a sbírkou Rudolfa II.⁴⁶⁸ Mezi umělci, jejichž díla Filip sbíral, se objevuje většina jmen, se kterými se následně setkáváme v požadavcích Rudolfa II. Během let strávených na madridském dvoře se mladý Rudolf II. velmi pravděpodobně s kardinálem de Granvelle setkal i osobně. Od roku 1564, kdy kardinála Filip II. odvolal z Nizozemí, stál Antoine španělskému dvoru blíže než dříve. Dokonce lze uvažovat, že svou sbírku v Besançonu aktivně doplňoval zároveň s vyřizováním uměleckých objednávek pro Filipa II. V řadě případů si nechal pořizovat kopie děl, která vznikala pro španělského krále. Akviziční strategie Karla V., Filipa II., kardinála de Granvelle a nakonec i Rudolfa II. jsou proto neoddelitelně spjaty.

Rudolfova koncepce sbírek v základních rysech kopírovala habsburský přístup. V současné literatuře se však uvažuje o tom, že Rudolf II. se vedle prosté návaznosti pokusil s Filipem II. soupeřit o roli vůdce habsburského domu⁴⁶⁹ a je velice pravděpodobné, že se tak dělo i prostřednictvím sbírek.

Při bližším pohledu na skupiny děl, která Rudolf II. prostřednictvím Aachena ze sbírky Granvelle požadoval, zjistíme, že první skupinu tvoří díla Albrechta Dürera. Aachen vybral čtyři Dürerovy práce, *Umučení deseti tisíců* (A 2), dva obrazy *Madon* (A 2–3) a dnes neznámého *archanděla Michaela* (A 5). Na Rudolfův zájem o mistry německé renesance upozornila již řada badatelů. Ostatně se Rudolfovi podařilo na jednom místě shromáždit jednu z největších dobových sbírek „dülerián“.⁴⁷⁰ Karl Vocelka tuto zálibu však považoval spíše za výjimečnou v období, kdy mezi evropskými sběrateli převažoval zájem o italské umělce.⁴⁷¹ Nicméně tato císařova preference byla v informovaných kruzích dobře známá. Další badatelé se uvedený problém snažili vysvětlit tím, že Rudolf II. nesbíral obecně německé malířství, ale zaměřoval se na konkrétní osobnosti, především na Lucase Cranacha staršího i mladšího a Albrechta Dürera.⁴⁷² Andrea Bubenik však přesvědčivě ukázala, že na přelomu

⁴⁶⁷ (Jordan, 1999, str. 126)

⁴⁶⁸ K výchově, kterou zde získal: (Fučíková, Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků, 1997, str. 15) Vedle umělecké zde našel i alchymistické inspirace. Pro tuto práci jsou zajímavé mimo jiné alchymistické interpretace děl Hieronyma Bosche, hojně zastoupeného ve Filipově sbírce. (Štěpánek, 2014)

⁴⁶⁹ (Marek & Pražáková, XXXIV (2002), str. 37)

⁴⁷⁰ (Fučíková, Rudolfovy sbírky, 1991, str. 243)

⁴⁷¹ (Vocelka, Rudolf II. und seine Zeit, 1985, str. 160)

⁴⁷² (Schütz K., Kaiser Rudolf II. als Dürersammler, 1994, str. 49) Výchozím článkem k poznání Rudolfova sběratelství děl Albrechta Dürera byla práce Josefa Neuwirtha, který na základě Urlichsova textu obšírně mluví i

16. A 17. století dochází k renesanci zájmu o Dürerovo dílo.⁴⁷³ Malíř patří zřejmě k prvním umělcům, o jejichž dílo se zvedla velká vlna zájmu již 50 let po jeho smrti.^{474,475} Z Dürerových děl početně největší skupinu tvoří náboženská témata.⁴⁷⁶

R. J. W. Evans naznačil možné důvody Rudolfovy obliby německého mistra – následování a vyrovnávání se se sbírkou svého předchůdce Maxmiliána I., záliba v symbolice Dürerových děl a jejich širším okultním a mystickým přesahu.⁴⁷⁷ Zároveň měla císaře zajímat právě komplexní díla, která v sobě spojují monumentálně pojaté tvary s přesným pozorováním zblízka.⁴⁷⁸ Tuto určitou míru „realismu“ následně spatřuje jako jednu z charakteristik pražské malířské školy kolem roku 1600.⁴⁷⁹

Na druhé straně Rudolfův zájem sleduje nejen obecné dobové sběratelské tendence, ale zejména v Dürerově případě šlo o velice silnou návaznost na sbírku Maxmiliána I. a Markéty Habsburské. Rudolfovu znalost Markétiny osobnosti a úctu k ní dokládá vlastnictví její busty, která vznikla společně s bustou Karla V. v dílně Leone Leoniho, jak zmiňuje i Vasari. Rudolfův zájem o Dürerovo dílo však překračoval míru soudobé obliby německého mistra. Císařovu zálibu v Dürerovi lze srovnat pouze se sbírkou Maxmiliána I.⁴⁸⁰ Oba panovníci nakonec vlastnili takové množství autorových obrazů, že v tom Hutchinsonová spatřuje hlavní důvod, proč se v umění kolem roku 1600 nesetkáváme s větším vlivem Dürerových malovaných děl.⁴⁸¹ Na rozdíl od francouzských, anglických a italských sběratelů Rudolf II. navíc dokázal docenit i menší míru „idealismu“ malířova díla.

Rudolfův zájem ostatně zmiňují již dobové prameny. Joachim von Sandrart ve své *Teutschen Akademie* (1675 publikována v Norimberku) vypráví příběh o zisku *Růžencové slavnosti*. Karel van Mander rovněž mezi pražskými díly popisuje i *Umučení deseti tisíců* ze sbírky Granvelle. Z nejslavnějších Dürerových prací Rudolf navíc vlastnil *Landauerský oltář* (Vídeň, Kunsthistorisches Museum), *Adama a Evu* (Prado, Madrid) a řadu akvarelů (Albertina, Vídeň).

o nákupu z Granvellovy sbírky: (Neuwirth, 1883). O inspiracích Dürerovým dílem u malířů rudolfinského okruhu blíže: (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972)

⁴⁷³ (Bubenik, 2013)

⁴⁷⁴ (Bubenik, 2013) odkazuje na dva další důležité texty k recepci Dürerova díla: (Kauffmann, 1954) a (Goldberg, 1980)

⁴⁷⁵ Danému tématu byla věnována rozsáhlá literatura. Naposledy (Hirakawa, 2002), která zmiňuje i grafické kopie vznikající podle Dürerových děl.

⁴⁷⁶ (Bubenik, 2013, stránky 57-58)

⁴⁷⁷ (Evans, 1997, str. 182)

⁴⁷⁸ (Evans, 1997, str. 182)

⁴⁷⁹ (Evans, 1997, str. 183)

⁴⁸⁰ (Kaufmann, 1988, str. 23)

⁴⁸¹ (Hutchinson, 1990, str. 5)

Z Dürerových malířských děl císař preferoval práce, které v sobě spojovaly detailní záznamy a monumentální působení.⁴⁸² Skupina Dürerových maleb, kterou císař vlastnil, je zároveň příbuzná z technologického hlediska, které propojuje benátské inovace s tradičními zaalpskými postupy.⁴⁸³ Císař se tedy zaměřoval především na ty Dürerovy práce, které vznikly buď přímo v Benátkách, nebo pod dojmem malířova benátského pobytu.⁴⁸⁴

Jak již bylo řečeno výše, umělecká díla v císařských sbírkách se pro dvorské umělce stala cenným zdrojem inspirace. Malíři těžili nejen z oblíbeného antického umění, ale i starých mistrů, což Eliška Fučíková připisuje jejich téměř archeologickému zájmu, vedenému snahou o poznání minulosti a možnosti minulost reaktivovat a dát jí novou platnost.⁴⁸⁵ V případě Dürerovy *Madony s hruškou* (A 4) již Eliška Fučíková upozornila na její kresebnou kopii z pražské Národní galerie od Daniela Fröschla.⁴⁸⁶ Daná kresba je nejen cenným svědectvím, že Dürerovu Madonu od Cantecroixe Rudolf skutečně zakoupil, ale i způsobu recepce děl velkých mistrů. Jak Fučíková poznamenává: „Není to však otrocká kopie.“ Ze své kresby a Dürerovy malby následně Fröschl vycházel v kompozici *Madony s hroznem*, uchovávané v Loretánském pokladu.⁴⁸⁷

Rudolfův zájem se ovšem nesoustředil pouze na německého mistra. V centru jeho zájmu stálo zaalpské malířství německých i nizozemských autorů.⁴⁸⁸ Za svého pobytu ve Španělsku měl možnost blíže poznat Filipovu sbírku, na základě habsburské tradice obsahující množství děl zaalpských mistrů, a „využil každé příležitosti, aby jejich díla získal i do své sbírky“.⁴⁸⁹

Mezi vlámské a nizozemské umělce, jejichž díla Rudolf II. ze sbírky Granvelle požadoval, patřili Jacob de Backer (B 6, B 7, Maerten de Vos (A 10, B 8, B 9) a Pauwels Franck (B 13). Nizozemskou předlohu má rovněž i pět tapisérií realizovaných podle obrazů Hieronyma Bosche (B 12).

⁴⁸² (Evans, 1997, str. 182)

⁴⁸³ (Crawford K., 2005, str. 108)

⁴⁸⁴ Blíže k technologickému řešení: (Crawford K., 2005, str. 132)

⁴⁸⁵ (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972, str. 162)

⁴⁸⁶ Daniel Fröschl, *Panna Marie s dítětem*, Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby, Inv. č. K 25561. Blíže k malíři a jeho inspiraci Dürerem: (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972)

⁴⁸⁷ Daniel Fröschl, *Madona s hroznem*, Provincie kapucínů v ČR, Loretánský poklad, Inv. č. p-145. Blíže k obrazu a diskuzi k jeho autorství: (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972, stránky 155-156, obr. č. 6). K Fröschlovi blíže: (Fučíková, Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků, 1997, stránky 57-58)

⁴⁸⁸ Blíže ke zhodnocení císařových preferencí: (Kaufmann, 1988, str. 23), (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972, str. 162)

⁴⁸⁹ (Fučíková, Rudolfovy sbírky, 1991, str. 244)

Podobně jako ostatní vlámské umělci, působící přímo na pražském dvoře, patří de Backer a de Vos do skupiny manýristických autorů, školených v Itálii, zejména v Římě.⁴⁹⁰ Jejich díla se vzhledem k rodové sběratelské politice Habsburků těšila velké oblibě (viz kapitolu 4.3) a inventáře habsburské sbírky v Alcazaru v Madridu zachycují řadu položek jejich děl.

Postavení, které díla de Backerova a de Vosova na pražském dvoře zaujímal, dokládají i inspirace u dvorních malířů, například Hanse von Aachen.⁴⁹¹

Jacob de Backer představuje typickou ukázkou nizozemského manýristického stylu.⁴⁹²

Vzhledem k Backerově datu narození, kladenému kolem let 1545/1555, patřil kardinál k jeho prvním významným sběratelům. Současné znalosti o Backerově životě a díle jsou však natolik omezené, že ještě v osmdesátých letech 20. století byla malířovi s jistotou připsána pouze tři díla a i dnes se spíše mluví o „de Backerově skupině“ než přímo o jeho autorství.⁴⁹³

Díla požadovaná ze sbírky Granvelle se vhodně zařadila mezi další Backerovy obrazy, které Rudolf II. již vlastnil. V inventářích se pod de Backerovým jménem objevují celkem čtyři díla.⁴⁹⁴ Přesto počet obrazů, které by bylo možné spojit s „de Backerovou skupinou“, mohl být

⁴⁹⁰ Je příznačné, že jde o trojici umělců zařazenou do výstavy s názvem *Fiamminghi a Roma 1508–1608*. (Liedekerke, 1995) Rudolfův zájem o mistry školené v Itálii potvrdila již Fučíková. (Fučíková, Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii, 1986, str. 119) Z Itálie rovněž často vyšel podnět pro jejich zaměstnání nebo nákup jejich díla pro císařský dvůr. Informace o dílech v Itálii dodával v roce 1595 Rudolfův vicekancléř Rudolf Coraduz. (Fučíková, Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii, 1986, str. 123)

⁴⁹¹ Joachim Jacoby například poukazuje na Backerův obraz *Venuše, Bacchus a Ceres* (dnes Musée Rigaud, Perpignan) v souvislosti s dílem stejného námětu od Hanse von Aachen. (Jacoby, 2000, str. 150)

⁴⁹² Literatura k malíři původem z Antwerp je dodnes spíše menšího rozsahu. K nejrozsáhlejším pracím patří studie J. M. Hofstede publikovaná v roce 1973. (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973) V nedávné době malíři věnoval studie rovněž E. Leuschner. (Leuschner, Ein unbekanntes Hauptwerk von Jacob de Backer in Meiningen, 1994) a (Leuschner, Defining de Backer: New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens, 2001)

⁴⁹³ (Leuschner, 1994, str. 51)

⁴⁹⁴ V Rudolfově sbírce se měly podle inventáře z roku 1621 nacházet čtyři Backerovy obrazy.

Pod číslem 987 „Ein groß Marienbild mit dem Kindlein und sanct Johannes vom Jacob de Baccer (Orig.)“ (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. XLI), ten Hofstede ztotožnil s dílem Jacques de Backer, Maria mit dem Kind und Johannes d. T.: „olej na plátně, 134 × 194 cm, dnes v KHM ve Vídni. (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 254) V prvním inventáři Belvederu z roku 1781 bylo připsáno Ottu van Veen. Danou atribuci odmítl F. M. Haberditzl. (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 258)

Pod číslem 1144 se nacházel „Fides mit dem Tempus vom Jacob de Bacher (Orig)“ K tomu u Zimmermana je poznámka: Cod. 8196 hat: Fides mit den temporibus. Možná identický s Dudíkem A 563, s. XL: Vitus und Dempus. (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. XLIV), následně se objevuje v inventáři sbírky Kristýny Švédské pod číslem 328 nebo 422 jako „Vitus und Dempus“ (Trichet Raphael, 1966)

Dalším dílem, které dle dokladů mělo patřit Rudolfovi je obraz zmiňovaný v seznamu položek, které měl Daniel de Brierß prodat 30. května 1623. Pod číslem 42 „*Schlafende Venus und Satiry*, Jacob de Backern“ za 50 tolarů, což v porovnání s ostatními položkami byla spíše nízká cena za menší práce, kresby a akvarely nebo kopie. (Zimmermann, Verzeichnis der dem Daniel de Brierss verkauften Bestandteile der Prager Kunstkammer, 1905, str. LI) Obraz stejného námětu se podle RKD v Haagu objevil v roce 2004 na aukci. V katalogu *Fiamminghi a Roma Huet*, který Backerovi věnoval svou disertaci v Leuvenu v roce 1989, zmiňuje, že podle inventáře Rudolfovy sbírky z roku 1615 se měl ve sbírce nacházet *Ležící akt*, dnes Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. n. 1630. Šlo o obraz monumentálních obrazů připisovaný autorovi „Joan de

vyšší, ale přesnější údaje v inventářích pražské a posléze vídeňské sbírky chybí. E. Leuchner upozorňuje na možnost existujících kopií.⁴⁹⁵ K dalším dokladům de Backerovy oblíby na dvorech Habsburků patří nákupy Rudolfova mladšího bratra Ernsta. Jako místodržící v Habsburském Nizozemí od 30. ledna 1594 do 20. února 1595 pobýval v Bruselu a v jeho sbírce se nacházely nejméně čtyři Backerovy obrazy.⁴⁹⁶ Rudolf II. po Ernestově smrti z jeho sbírky získal i ve své době velmi slavné plátno, *Břemeno času*.⁴⁹⁷

Druhým zástupcem nizozemsko-italského manýrismu ze sbírky de Granvelle byl Maerten de Vos (1532–1603). Podle Ridolfiho se Maerten de Vos pravděpodobně s Pietrem Bruegelem v Benátkách zřejmě stal žákem Jacopa Tintoretta a v Benátkách převzal i specifický místní kolorit.⁴⁹⁸ Původním vyznáním luterán se po roce 1585 po konverzi ke katolické církvi stal jedním z hlavních mistrů vlámské protireformace.⁴⁹⁹ Úspěch měl ve Španělsku i v celé Evropě především díky rytinám, které podle jeho návrhů realizovali Johannes a Raphael Sadeler. Po návratu z Itálie se jeho díla vyznačovala především vlivy Tintorettovy a Tizianovými, ale i

Backer“. S podobnou fyziognomií tváře se setkáváme i v obraze „Anděl držící Krista“, olej na plátně, 158 × 115 cm, Řím, Galleria Nazionale d'arte antica (Palazzo Barberini), inv. n. 2532. (Huet, 1995, str. 69) (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vetreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 254)

⁴⁹⁵ E. Leuschner i J. M. Hofstede zároveň připisují Backerovi díla zaměňovaná za O. v. Veena nebo F. Florise, jejichž díla podle zápisů v inventáři Rudolf II. rovněž vlastnil. (Leuschner, Deifining de Backer: New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens, 2001)

⁴⁹⁶ (Coremans, 1847) „Peccatum Originale“, „Annonciation“, „Passio“ a „Resurrectio“.

Výše uvedené díla Hofstede ztotožnil s pěticí obrazů, které se v roce 1958 nacházely v Schaeffer Galleries v New Yorku jako vlámské mistři 16. století. „Alegorie lidského pádu“, „Zvěstování Panně Marii“, „Ukřižování“, „Zmrtvýchvstání“ a „Letnice“. Rozměry každého z pláten měly být 66,5 × 51,5 cm.

Problémem je, že v publikovaném seznamu Ernestovy pozůstalosti ze 17. července 1595 jsou č. 30-33 vedena „Vier Taffelnn in einem Buch, Peccatum originale, Annunciatio, Passio, Ressurrectio, von Joan de Backer“. Šlo tedy spíše o grafiky, za jejichž větší soubory (bez udání autorů) Ernstův sekretář několikrát zaplatil. Hofstede zde zřejmě spoléhal pouze na údaje Coremansovy, který uvádí pouze názvy děl.

⁴⁹⁷ (Haupt & Wied, 2010) „Nr. 34 Tempus et Adolescens von Joan de Backer“. Hofstede jej ztotožnil se zápisem v rudolfinském inventáři z roku 1621 „Fides mit dem tempus“. Dílo podle autora se proto mělo dostat přímo z Ernestovy sbírky do Rudolfovy a odtud přes Drážďany do Ermitáže. (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vetreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 254) Tam bylo ještě v roce 1958 vedeno jako dílo Otta van Veen a předtím Franse Florise. (Müller Hofstede, Abraham Janssens: Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, 1971, str. 252)

Je ovšem otázkou, kdy dané dílo Ernst získal. Buď šlo o dar, nebo jej musel získat před rokem 1589, kdy se začínají vést pečlivé záznamy každého výdaje z pera jeho soukromým sekretářem Blasiem Hütterem (Blasio Huetter, „ayde de la chambre, jak je označován v dobových pramenech, Privatsekräter).

Hofstede zároveň ve svých člancích odkazuje na kopii daného díla, kterou publikoval obrazy označené jako „Tempus et Adolescens“, který Hofstede ztotožnil s obrazem *Alegorie věků lidstva*, olej na dřevě, 100 × 123 cm, dnes v Petrohradské Ermitáži, kam se dostal ze sbírky hraběte von Bruhl z Drážďan. Daný obraz se objevil na New Yorkském trhu.

Held jako dílo van Veenovo. (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vetreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 259) Hofstede zdůrazňuje, že Held rozpoznal, že se Janssenssova kompozice z roku 1609, dnes v Musée d'art ancien v Bruselu vrací ke kompozici výše zmíněné.

Bliže se tématu věků lidstva u Janssense a Adama van Noorta věnoval Hofstede v dalším článku.

Hofstede ovšem upozorňuje, že již k roku 1595 se setkáváme s replikami Backerových děl v Mnichovské kunstkomoře. (Müller Hofstede, Jacob de Backer, 1992, str. 259) V nedávné době se podle databáze RKD na trhu objevily dvě kopie Petrohradského obrazu.

⁴⁹⁸ Bliže k Vosovi a jeho italským kontaktům Bert W. Meijer in (Liedekerke, 1995, str. 397)

⁴⁹⁹ (Zweite, 1980, stránky 26-27)

Raffaelovými a Francesca Salviatiho.⁵⁰⁰ V literatuře bývají zdůrazňovány jeho inspirace benátským uměním.⁵⁰¹ Přestože se Vos věnoval především náboženské malbě, seznam děl požadovaných Rudolfem II. ze sbírky rodiny de Granvelle obsahuje tři profánní díla připisovaná Maertenu de Vos, *Čtyři živly* (B 8), *Zlatý déšť* (B 9) a *Parnas* (A 10).⁵⁰² Vedle požadavků děl z majetku rodiny de Granvelle inventáře zachycují pouze jedno další de Vosovo dílo.⁵⁰³ Je proto možné, že nákupem ze sbírky Granvelle chtěl Rudolf II. doplnit dosud méně zastoupeného mistra. Rudolf II. ke konci svého života vlastnil v podstatě reprezentativní výběr světských námětů z Vosova díla. Malba uvedená pod položkou B 8 a zřejmě shodná s obrazem *Ceres jako Abundantie* zároveň mohla císaře Rudolfa II. zaujmout i díky typicky nizozemskému zobrazení exotického opeřence, dokonce samotného papouška druhu *Amazona leucocephala bahamensis* ze Západoindických ostrovů, jehož vyobrazení byla ve své době mimořádně vzácná.⁵⁰⁴

Třetí skupinu tvoří sedm maleb italských mistrů. Hned na prvním místě seznamu A se nachází jedna malba od Raffaella, *Venuše* Parise Bordoneho (A 6), *Narození Páně* Taddea Zuccara (A 7), dvě malby považované za Tizianovy práce (*Venuše s varhaníkem* a *Venuše se satyrem* A 8–9), od stejného malíře pocházela i *Panna Marie* z ložnice Karla V. (B 17) a italskou práci snad byla i *Petrarcova Laura* ze seznamu B (B 1). Skupina tří maleb od jednoho autora představuje podobný celek jako trojice děl Albrechta Dürera a opět potvrzuje, že šlo o císařovy oblíbené malíře.

Pokud v případě Bordoneho *Venuše* (A 6) skutečně šlo o některou z verzí jeho odpočívajících bohyň lásky, pak lze předpokládat, že se v Bordonově díle Rudolf II. snažil získat dílo inspirované benátskou malbou a vycházející z kompozice Tizianovy *Venuše* z drážďanské galerie.⁵⁰⁵ Tuto kompozici využívá i další císařem požadované dílo, Tizianova *Venuše s varhaníkem* (A 8). V rozšíření tohoto tématu mezi vysokými šlechtickými objednateli sehrál zásadní roli právě Bordone, Tizianův mladší současník, který obraz slavného Benátčana přeměnil ve velkoformátovou kompozici, jež se v obměnách dala efektně opakovat.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ (Meijer, 1995)

⁵⁰¹ (Cavalli-Björkman, 1986, str. 119)

Z Rudolfovy sbírky podle autora katalogu švédského národního muzea pochází ještě *Podobenství o dělnících na vinici Páně*, olej na dřevě, 90 × 205, Nationalmuseum 1134.

⁵⁰² (Zweite, 1980, stránky 335-336) Zweite je však považuje za dnes nezvěstná.

⁵⁰³ Maerten de Vos: *Parabola o dělnících na vinici Páně*, olej na dřevě, 90 × 205 cm, Nationalmuseum, Stockholm inv. č. 1134. Dílo není zmiňované v inventáři z roku 1621 ani v Königsmarckově z roku 1648, ale v seznamu královny Kristiny z roku 1652 pod číslem 126: „De Prague. Dito, ou on est a couper des grappes, peint sur bois“.

⁵⁰⁴ Malby ptáků Roelandta Saveryho většinou vznikaly podle starších maleb a grafik nebo vycpanin, i když inspiraci mohl najít i v Rudolfových sbírkách. Blíže k této otázce naposledy: (Kotková, 2010, str. 70)

⁵⁰⁵ (Loh, 2007)

⁵⁰⁶ Blíže ke zhodnocení Bordoneho obrazů ležících *Venuší*: (Loh, 2007, str. 25)

Tři malby z výše uvedených zachycují námět Venuší. Podobná díla byla interpretována různými způsoby. Thomas DaCosta Kaufmann přesvědčivě zpochybnil starší teze, že císař vnímal akty především z hlediska jejich erotického podtextu.⁵⁰⁷ Bezpochyby nešlo o jedinou funkci těchto děl. Císař Rudolf mohl cyklus Tizianových poesí poznat přímo na dvoře Filipa II. i ve Vídni u svého otce. Odpovídaly typu sběratelství renesančního aristokrata, kterému se Rudolf II. jistě chtěl vyrovnat.⁵⁰⁸ Náměty Venuší navíc korespondovaly s renesanční zálibou v mytologických scénách, která v období renesance stále stoupala.⁵⁰⁹ Pro kardinála de Granvelle zřejmě představovaly především vizuální ukázkou novoplatónské filosofie. V případě císaře Rudolfa II. pak podle Kaufmanna potvrzovaly jeho status dobového znalce a sběratele umění a dávaly najevo, že jej lze považovat za „primus inter pares“.⁵¹⁰ Námět Venuše s hudebníkem (varhaníkem) navíc mohl rezonovat s tématem vzájemných vztahů a hierarchizace jednotlivých uměleckých disciplín, které patřilo k dobovým debatám i v Praze, jak dokládají texty jezuitského učence Jakuba Spanmüllera zv. Pontanus (1542–1626), jenž byl s umělci i císařem v kontaktu.⁵¹¹ Novoplatónské teorie ostatně ovlivňovaly dvorskou kulturu již za Maxmiliána II. a podle M. E. H. N. Mout k nim měl Rudolf II. velmi blízko.⁵¹² Vzhledem ke Granvellově přátelství s Pietrem Bembem a znalostí děl Marsilia Ficina (blíže k tomu text položky A 8) zde lze uzavřít, že Rudolf II. skupinu Venuší vnímal ve velice podobném kontextu jako kardinál ve své sbírce.⁵¹³

Další významnou skupinu Rudolfových požadavků tvoří díla spjatá s Karlem V. Rudolf II. osobnost svého předka považoval za zásadní a v daném ohledu nebyl zdaleka prvním členem rodiny Habsburků, který tak činil. V literatuře již bylo několikrát zmíněno, že společným rysem všech Habsburků 16. století byla vysoká míra oddanosti zájmům rodu.⁵¹⁴ Již Maxmilián I. svým následovníkům vštípil smysl pro velikost a poslání rodu (Trevor-Roper mluví o „kolektivní rodinné ideologii“), který se z velké části projevoval mecenášstvím umění. Není proto náhodné, že z jeho podnětu byla realizována velká řada monumentů Habsburků. V obdobném uctívání rodu pokračoval i jeho vnuk Karel V.⁵¹⁵

⁵⁰⁷ (Kaufmann, 1988, str. 22), speciálně pak: (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985)

⁵⁰⁸ (Kaufmann, 1988, str. 23)

⁵⁰⁹ (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985, str. 32)

⁵¹⁰ (Kaufmann, 1988, str. 24)

⁵¹¹ (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985, str. 36)

⁵¹² (Mout, 1997, str. 221)

⁵¹³ Bohužel rozsah Rudolfovy knihovny v současnosti není možné přesně stanovit, ale v inventáři knihovny jeho bratra Matyáše z roku 1619 se objevují dvě položky se jménem Pietra Bemba. Číslo 660 „Petri Bembi, patricii Veneti, opus, in 8, n. 148“ a 668 „Petri Bembi insignia, quotquot exstant, opuscula, nempe de invitatione libellus, de Aetna dialogus, de Culice Virgilio et Terentii tabulis, carminum libellus, in 8, n. 155“.

⁵¹⁴ (Jordan, 1999, str. 119)

⁵¹⁵ (Jordan, 1999, str. 120)

V Rudolfových požadavcích se objevuje bronzová *busta Karla V.* italského sochaře Leona Leoniho (A 21). Ta pro Rudolfa představovala nejen slavného předka, kterému se chtěl vyrovnat, ale spadala bezpochyby do širší souvislosti. Leoniho socha z Rudolfova nákupního seznamu patří k výjimečným dílům, která prokazatelně nacházíme popsána v inventáři císařských sbírek. Podle ní v Praze vytvořil sochař Adriaen de Vries bustu Rudolfa II. Obě díla jsou zaznamenána v prvním inventáři Rudolfovy kunstkomory z let 1607–1611. Rudolfova busta se nacházela *im dritten Gewölb* a pravděpodobně stála na stole uprostřed místnosti.⁵¹⁶ O Leoniho bustě je ve stejném inventáři uveden záznam: „Uff dem ersten almar mit *lit*: A steht zwischen zweyen *globi terrestis* und *celestis* des *kayser Caroli V.* conterfett in seiner rüstung, ein brustbild, lebensgröss, von *bronzo*.“ Portrét Karla V. se nacházel nahoře na skříni mezi dvěma zemskými glóby.⁵¹⁷

Tématu bust habsburských panovníků byla v posledních letech věnována zvýšená pozornost, ale pouze někteří z badatelů si všimli důležitého detailu – způsobu prezentace portrétu v dobové sbírce. Řada těchto panovnických bust byla umístěna v blízkosti map či glóbů. Při pohledu do dobových inventářů se ukazuje, že zřejmě nešlo o specifikum kunstkomory Rudolfa II., a s podobnou volbou umístění se setkáváme v rodině Habsburků již nejpozději od počátku 16. století.

Jako první lze zmínit sbírku Markéty Habsburské, dcery Maxmiliána I. a manželky Philiberta II. de Savoie, umístěnou v její hlavní rezidenci, Palais de Savoie v Mechelen.⁵¹⁸ Podle inventáře z roku 1524 zde nacházíme portréty a mapy v „druhé místnosti s krbem“ a v knihovně.⁵¹⁹ Na základě srovnání s obdobnými dobovými paláci knihovna neměla být striktně soukromou místností, ale spíše místem reprezentačního charakteru, přístupným zejména návštěvám učenců, umělců nebo v rámci diplomatických jednání.⁵²⁰ Inventář zde popisuje celkem dvacet tři portrétních maleb a rovněž dvě dnes již neznámé mramorové busty Markéty a jejího manžela.⁵²¹ Šlo o jediná mramorová díla v knihovně, což vzhledem nákladnosti materiálu naznačuje jejich význam. Ten rovněž potvrzuje jejich popis od italského diplomata Antonia de Beatis, který sbírku navštívil roku 1517.⁵²² Za sochami a obrazy v inventáři následuje několik kusů nábytku, u kterých se zdůrazňuje, od koho je Markéta získala darem. Dané kusy

⁵¹⁶ „Metalline bilder, [die] so hin und her uff der tafel, tisch und studiolt stehn und gefunden werden.“

⁵¹⁷ Blíže k bustě naposledy: (Zlatohlávková, 2014, stránky 100-101)

⁵¹⁸ Ke sbírce v poslední době blíže: (Eichberger & Beaven, 1995)

⁵¹⁹ V současnosti jsou známy dvě verze inventáře, první z roku 1516 a druhý z let 1523–1524, podávající přesnější informace ohledně rozmístění děl. Blíže k tomu: (Eichberger & Beaven, 1995)

⁵²⁰ (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239)

⁵²¹ (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239)

⁵²² (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239)

zde vystupují v obdobné roli jako portréty, vedle své estetické funkce zastupují osobnost svého dárce. Za nimi následuje devět položek malovaných genealogií. Bezprostředně za nimi nacházíme dvě „mappemondes bien vieilles en parchemin“.⁵²³ Zmíněný soubor se zřejmě nacházel kolem krbu, jako dominantního článku celé místnosti, kde inventář přímo popisuje dvacet portrétů.⁵²⁴

Umění zde mělo především zdůrazňovat politické postavení zejména jejího otce Maxmiliána I. a jejího synovce Karla V.⁵²⁵ Díky jejich vojenských tažení a síti kontaktů se Markétě podařilo rovněž shromáždit sbírku předmětů ze vzdálených končin Turecka, Afriky, Jižní Ameriky i Ceylonu. Dané předměty představovaly „visible trophies of the emerging worlds power status of the House of Austria“.⁵²⁶ Ve své závěti Markéta ustanovila svým jediným dědicem Karla V.⁵²⁷ Ve skutečnosti většinu sbírky převzala Marie Uherská.⁵²⁸ Markétiny sbírky byly následně rozděleny do habsburských španělských i rakouských rezidencí.⁵²⁹ Je však možné, že Karel spolu s uměleckými předměty převzal i způsob prezentace. Podle současných interpretací většina následujících habsburských kolekcí vychází z principů Markétiny sbírky. Pozdější sběratelé přebírali i způsob katalogizace.⁵³⁰ S obdobnou sestavou předmětů se setkáváme i ve sbírce císaře Rudolfa II. Inventář císařovy kunstkomory z roku 1621 zachycuje téměř shodný soubor předmětů stejné povahy „in einem kleinen gewölbe neben dem vorgemelten an gemähl“.⁵³¹ Jádrem daného kabinetu tvoří obrazy ženských členů významných šlechtických rodin a soubor portrétů menších formátů.⁵³¹ Po jejich výčtu přímo následuje „5 stuck mappan“.⁵³² Exotica zde nejsou opomenuta – položky zachycují jednoho blíže neurčeného nosorožce a „vier abriß von indianische vögel“.⁵³² Marie Uherská v tradici pokračovala, známá byla i její záliba v geografii. Její sbírky byly proto vždy doplněné mapami nebo vedutami míst, která spadala pod správu Habsburků.⁵³³ Jakým způsobem byly prezentovány Karlovy busty v jeho a Granvellově sbírce, dnes není zcela jasné. Vzhledem k předchozí tradici a císařovým

⁵²³ (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239)

⁵²⁴ (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239).

⁵²⁵ (Eichberger & Beaven, 1995, stránky 229, 238 a 239)

⁵²⁶ Helmut Trnek, Exotica in the Kunstkammer of the Habsburgs. Their Inventories and Collections, in Helmut Trnek and Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer*, p. 39.

⁵²⁷ Pouze několik náboženských maleb odkázala klášteru v Brou. Tremayne, p. 326.

⁵²⁸ Annemarie Jordan, Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia, in *El Arte en la Corte de los Archiduces*.

⁵²⁹ Tremayne, p. 326.

⁵³⁰ Dagmar Eichberger, Margaret of Austria's Treasures, p. 80.

⁵³¹ (Zimmermann H. , Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, stránky XLVIII–XLIX)

⁵³² (Zimmermann H. , Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, stránky XLVIII–XLIX)

⁵³³ (Jordan, 1999)

prohlášením o světovládě Habsburků⁵³⁴ lze předpokládat, že analogicky, jako byly instalovány portréty v galeriích jeho tety a sestry. Podle busty Karla V. nechal Rudolf realizovat svůj portrét od Adriaena de Vries. Identifikace s ideálním císařem Karlem V. patří k typickým ukázkám habsburské ikonografie kolem roku 1600.⁵³⁵ De Vriesovu bustu lze považovat za druh „emulatio“ získané Leoniho práce.⁵³⁶ Busta Leone Leoniho zanechala v Praze mezi dvorskými umělci značný ohlas. Motiv dvou opřených postav o sebe následně využil na své konvici ze seychelského ořechu Anton Schweinberger v postavách tritonů na noze.⁵³⁷

Vriesova busta Rudolfa II. vzhledem ke svému umístění mezi glóblem nebe a země hrála v kunstkomoře důležitou úlohu. Podle Müllera a Kascheka plnila roli uvozujícího díla, které mělo divákovi představit „Metathema“ celé kunstkomory, nárok Habsburků na „globální, pokud ne přímo univerzální vládu“.⁵³⁸ Následně lze uvažovat, že se daný způsob vystavování předával dál. Jak již bylo opakovaně konstatováno, Rudolfova busta se stala východiskem pro portrét saského kurfiřta Christiana II. od Adriaena de Vries.⁵³⁹ Roku 1607 Christian II. společně se svým bratrem Johannem Georgem přijali císařovo pozvání a Prahu osobně navštívili. S císařem se během této návštěvy celkem třikrát setkali v prostorách kunstkomory, kterou měli možnost si prohlédnout.⁵⁴⁰ Při té příležitosti císař Christianovi věnoval portrétní bustu, vytvořenou roku 1603 sochařem Adriaenem de Vries.⁵⁴¹ Podle inventářů drážďanské kunstkomory z let 1610 a 1619 se ukazuje, že Christian II. zásadně pozměnil její koncepci spíše směrem ke sbírce umění.⁵⁴² Nově se vstupovalo přes místnost, kde návštěvník mohl spatřit především nedávno instalované obrazy a portréty. Důležitou součástí první místnosti byly zároveň prominentní dary,⁵⁴³ mezi jinými i Christianova busta. V místnosti se současně nacházel menší soubor map. Hned na prvních místech inventáře se zmiňuje dřevěná barevná mapa, mapa Flander a mapa egyptských zemí.⁵⁴⁴ Na další stránce pokračuje mapa zachycující

⁵³⁴ Trnek, p. 40 odkazuje na Gschwend, *Marvels of the East*, p. 89 a dále.

⁵³⁵ Vedle Rudolfa II. nacházíme podobnou identifikaci například u jeho mladšího bratra Albrechta. Kaufmann, *Albrecht and Isabella*, p. 16–17.

⁵³⁶ Kaufmann, p. 17.

⁵³⁷ (Distelberger, 1997, str. 197) Podle autora článku je příbuznost postav tak zjevná, že by bylo možné uvažovat o Vriesově autorství.

⁵³⁸ (Müller & Kaschek, 2001, str. 3) Tam i další literatura k tématu sebe prezentace panovníka prostřednictvím sbírky.

⁵³⁹ *Naposledy* (Horacek, 2015)

⁵⁴⁰ (Horacek, 2015)

⁵⁴¹ Literaturu zmiňuje (Horacek, 2015).

⁵⁴² Helen Watanabe-O’Kelly, *Court culture in Dresden. from Renaissance to Baroque*, Basingstoke 2002, s. 91.

⁵⁴³ Horacek (note X), p. 39–40. Watanabe-O’Kelly (note X), p. 75.

⁵⁴⁴ Fol 4 r: Illuminirte holtz mappa mit beiliegenden städten und dörfern umb die bergstädte. Hat Matz Öder gemacht. Ist in einem rahmen, so mit golde gemahlet, eingefast. – Mapa dnes známá jako: Matthias Öder Annaberg, Mapa lesního revíru Schwarzenberg, pergramen, kresba perem, akvarel, 1100 × 850 mm, StA-D, 12884 Karten, Risse, Bilder, Schr. 1, F 2, Nr. 12.

Mappa Fladriae.

nová města v Meklenburgu od Tilemanna Stelly a tištěná kolorovaná mapa Pruska,⁵⁴⁵ na dalších stránkách inventáře následuje celkem devět položek portrétů, které uzavírá Christianova busta. Za ní nacházíme sepsané dary význačných osobností. Lze tedy s jistou pravděpodobností předpokládat, že portréty se nacházely blízko sebe, rámované z jedné strany mapami a druhé dary. Na jedné straně měl divák vnímat kurfiřty jako vládce rozsáhlého teritoria, kteří byli v blízkém kontaktu s dalšími zeměmi, soubor darů od významných představitelů dobové politiky zase dokládal přízeň, které se u dárců těšili.⁵⁴⁶

S osobou Karla V. souvisí i Rudolfův požadavek na nákup tapiserie zobrazující jeho tažení do Tunisu. Ta vyhovovala Rudolfovu zájmu z několika důvodů. K Rudolfovým emblémům patřily Herkulovy sloupy, které lze jako emblém Karla V. v tapiserii nalézt. Nástěnný koberec navíc zobrazuje scénu tažení proti Turkům, jejichž expanze poznamenávala celé období Rudolfovy vlády.⁵⁴⁷

Téma vztahů evropských mocností a osmanské říše se zejména v poslední době stalo předmětem zvýšeného zájmu badatelů a kurátorů. U Habsburků raného novověku „turecká hrozba“ nepředstavovala pouze otázku vnější politiky, ale byla i nástrojem propagace panovnické moci směrem k domácímu publiku. Evropa v té době prožívala jedno z opakujících se období turecké expanze a zobrazení panovníka jako vojevůdce a ochránce před tureckým nebezpečím napomáhalo zlepšit panovníkův obraz v domácích zemích.

Jak bylo už výše zmíněno, jednoho z nejvýznamnějších tažení v Africe, zakončené roku 1535 vítězstvím v bitvě u Golety, se vedle Karla V. účastnil i Nicolas de Granvelle. Následně bylo oslaveno a prezentováno v sérii dvanácti tapiserií. Jejich zamýšlené umístění dnes není známé, Hendrik J. Horn uvažoval o královském městě Toledu, ale v době vzniku tapiserií byly upravovány sály odpovídajících rozměrů v Madridu a tam nakonec byly také poprvé zavěšeny.⁵⁴⁸ Antoine de Granvelle si následně nechal pořídit jednu tapiserii většího formátu

Mappa des egyptischen landes.

Dirk Syndram – Martina Minning, Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Das Inventar von 1619. Dresden 2010, nepag.

⁵⁴⁵ Fol 4v: Iconographia oder gründlich vorzeichnüs der neuen, im herzogthumb Mechelnburg erbaueten und angerichteten schiffart sambt notwendigen bericht durch Tilemannum Stellam von Siegen anno 1582. Ist illuminiret und in einem rahmen eingefasst.

Das land zu Preußen, gedruckt und illuminiret, in einem rahmen eingefast.

Dirk Syndram – Martina Minning, Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Das Inventar von 1619. Dresden 2010, nepag.

⁵⁴⁶ (Horacek, 2015)

⁵⁴⁷S motivem vítězství Karla V. v bitvách nad Turky se setkáváme v Praze již od počátku vlády Habsburků. Důležitým svědectvím je reliéf vítězství císaře Karla V. nad muslimy v bitvě u Golety v Africe, umístěný mezi herkulovými činy a výjevy z antické mytologie na letohrádku královny Anny v Praze. Na stejné straně se rovněž objevuje reliéf s postavou Karla V. na koni, v obdobné kompozici, jako bitva u Golety. (Muchka, 2009, str. 356)

⁵⁴⁸ Debatu o umístění shrnuje: Lorraine Karafel in: (Campbell, 2002, str. 432)

připomínající jeho otce a zobrazující souhrn hlavních událostí z tažení (B 11). Mladý Rudolf II. si jistě na impozantní soubor madridských tapiserií musel ze svého mládí pamatovat, možnost koupě Granvellovy verze proto musela být vítaná. V Praze by tapiserie vhodně doplnila celek děl nejrůznějšího charakteru, oslavující habsburská vítězství nad Turky.⁵⁴⁹ Jak bylo právě vítězství u Golety důležité a propagandisticky vděčné i pro další generace habsburských vládců, dokládá také reliéf *bitvy s muslimy u Golety* umístěný na fasádě královského letohrádku Belvédér společně s dalšími podobnými náměty, jako jsou *bitva s muslimy* a *Karel V. osvobozuje zajatce*.

V širším smyslu mezi díla propagující vítězství nad osmanskou říší patří i již zmiňované slavné *Umučení deseti tisíců křesťanů* Albrechta Dürera (A 2) z roku 1508. Zde se téma boje Evropanů s Osmany přesouvá do roviny boje křesťanů (katolíků) s nevěřícími (protestanty). Dobově aktuální politické téma zde má podobu historické události. Obraz proto císaře musel zajímat nejen jako práce německého mistra, ale i téma, které v českém prostředí kolem roku 1600 silně rezonovalo s opozicí nekatolických stran.

K další skupině děl, kterou Rudolf II. požadoval, patří předobrazy císařova imperiálního kultu. Již římsí císaři se často dovolávali samotného nejvyššího olympského boha Jupitera. Augustus se dokonce považoval za jeho pozemského zástupce a podobně i jeho nástupci se s vládcem bohů ztotožňovali nebo od něj alespoň symbolicky přejímali pozemskou vládu.⁵⁵⁰ Mince a kameje získané ze sbírky Granvelle a považované za „antico“, mohly císaři zprostředkovávat právě tyto principy. *Trajanův medailon* (A 32) zobrazoval Jupitera jako moudrého vládce nadaného ctnostmi Prudentia a Providentia, který vládne pozemské i nebeské sféře. Za císaře *Septimia Severa* (A 13) kult vrcholil. Jako zakladatel nové dynastie potřeboval silnou podporu své moci⁵⁵¹ a nechával se zobrazovat mimo jiné jako bůh Sol, vládce Slunce. Oblíbeným předobrazem byla i soška *Marca Aurelia* (B 24), za jehož syna a nástupce se Severus prohlásil. Odlehčenější variantu imperiálního kultu zřejmě představovala bronzová soška býčka, jedno z Jupiterových převtělení (A 28).

K méně známým, ale podstaným zálibám jak kardinála de Granvelle, tak Rudolfa II. patřilo i sbírání starověkých mincí. Jejich obliba souvisí se vzrůstajícím zájmem o materiální kulturu starověku a o římské dějiny. Již Sebastiano Erizzo ve svém traktátu z roku 1559 píše, že mince a medaile „odkrývají dějiny císařů“ zejména tam, kde chybí písemné zprávy.⁵⁵² Podobně

⁵⁴⁹ K Rudolfovi II. a tureckým válkám blíže např. (Niederhorn, Die europäischen Mächte und der "Lange Turkenkrieg", 1993), (Døj-Fetté, 2013).

⁵⁵⁰ Blíže k tématu včetně odkazů na další literaturu: (Fears, 1981)

⁵⁵¹ (Manders, 2012)

⁵⁵² (Erizzo, 1571). Cit. podle: (Burke, 2003, str. 277)

i španělský učenec, který rovněž patřil k přátelům Antoina de Granvelle, roku 1587 prohlásil, že „má daleko větší důvěru v medaile, desky a kameny než v cokoli napsaného“.⁵⁵³ Rudolfovy požadavky na *Trajánovu medaili* (A 32) a kabinet ve tvaru pyramidy z ebenového dřeva s uloženými antickými mincemi (A 26) proto opět mohly představovat cenné přírůstky do sbírky.

K další podstatné skupině děl požadovaných císařem patří objekty, které byly ve své době nazývány „antico“. Rudolfova sbírka antických sochařských děl zatím patří k jedněm z nejméně prozkoumaných částí jeho kolekce. Důvodem jsou především chybějící prameny – inventáře císařských sbírek zachycují pouze několik málo objektů většího formátu. Dosavadní práce se tak omezují pouze na vyjmenování těchto děl.⁵⁵⁴ Nicméně již Jan Bažant a Jan Bouzek předpokládají, že „na císařském dvoře bylo shromážděno tolik antik, že se Praha mohla pyšnit největší antickou sbírkou severně od Alp“.⁵⁵⁵ Jako zvláště významné kusy jsou zmiňovány tzv. *gema Augustea*, řecký *sarkofág s Amazonkami*, tzv. *Fuggerovský*, a torzo *Illionea*, které jako jedno z posledních kusů Rudolfovy sbírky v Praze bylo roku 1772 prodáno do Mnichova.

Z tohoto pohledu představuje Rudolfem požadovaný soubor ze sbírky Granvelle cenné svědectví o císařově zájmu o „starověké“ artefakty i současná díla tímto obdobím inspirovaná. V Rudolfových nákupních seznamech tvoří „antická“ díla třetinu celkového počtu položek. Nacházíme zde slavnou sochu *Jupitera*, dnes nazývaného *Versailleský* (B 3), reliéf *Letto di Policletto* (A 22), *stříbrný pohár s figurami* (*Arraský pohár*, A 12), bronzovou sochu *otroka opřeného o kmen* (A 23), bronzovou sošku známou jako *Venuši kardinála Granvelly* (A 27), stříbrnou verzi *Myrónova telete* (A 29) a v neposlední řadě soubor kamejí a gem.

Ze starověkých nálezů tvořily nejprestižnější skupinu především sochy z mramoru, když objev každého jednotlivého díla zejména v Itálii vždy vyvolal senzaci. Zpočátku se nejvíce z nich dostávalo do římských sbírek, zejména papežských a kardinálských, dále do sbírek vysoké italské šlechty, která byla napojena na zmíněné kruhy.⁵⁵⁶ V polovině 16. století si však kardinál de Granvelle stěžoval, že antiky jsou rozprodávány mimo Řím a z města nenávratně mizí.⁵⁵⁷ Sám ovšem svými sběratelskými aktivitami k odvozu těchto památek z Itálie také přispěl. Počet antických nálezů rozhodně nemohl uspokojit zvýšenou poptávku ze strany evropských

⁵⁵³ Cit. podle: (Burke, 2003, str. 277)

⁵⁵⁴ (Bažant & Bouzek, 1982, str. 62)

⁵⁵⁵ (Bažant & Bouzek, 1982, str. 62)

⁵⁵⁶ (Leithe-Jasper, Renaissance Master Bronzes from the Collection of KHM, London, 1986, str. 25)

⁵⁵⁷ (Cupperi, You Could Have Cast Two Hundred of Them": multiple portrait busts and reliefs at the court of Charles V of Habsburg, 2013)

sběratelů, takže začaly vznikat jejich repliky. Rovněž mezi objekty z nákupního seznamu nacházíme díla, která ve své době existovala ve více exemplářích. Jak nedávno opakovaně upozornil Walter Cupperi, přívlastkem „antico“ se v okruhu sbírek raně novověkých Habsburků neoznačovala pouze díla zachovaná přímo z období starověku, ale i jejich repliky.⁵⁵⁸

V souboru Rudolfem požadovaných „antických“ objektů se objevují dvě slavná jména jejich autorů, Polykleitos a Myrón. Prvně zmiňovaný patřil již od třináctého století k nejčastěji citovaným starověkým sochařům.⁵⁵⁹ Rudolf II. se s Polykleitovým jménem mohl setkat již v textech renesančních literátů Danteho a Petrarce.⁵⁶⁰ Zda Rudolf znal Dantovo dílo, zatím není možné spolehlivě rozhodnout, ale například vydání Petrarcových veršů se v jeho knihovně velmi pravděpodobně nacházelo.⁵⁶¹ Reliéf nebyl „citován“ pouze v literárních textech, ale stal vzorem pro typicky manýristickou pózu figury viděné zezadu. Rudolf II. proto nemusel před rokem 1600 vidět *Letto* osobně, ale velmi pravděpodobně znal díla, která z něj vycházela a byla součástí sbírky Filipa II. v paláci Alcazár v Madridu. K nejslavnějším pracím inspirovaným *Letto* patří Tizianův obraz *Venuše a Adonis*, z cyklu *poesie* pro Filipa II. Granvellova verze reliéfu však nebyla jedinou, kterou císař vlastnil. Od rodiny Este z Modeny později získal další repliku. Vzhledem k tomu, že *Letto* se neobjevuje v dopise, ve kterém hrabě de Cantecroix upozorňuje na šest nejcenějších děl své sbírky a roku 1603 se Hans von Aachen angažoval v akvizici další repliky, lze předpokládat, že *Letto* ze sbírky Granvelle zřejmě nepatřilo k umělecky nejhodnotnějším kusům. Nicméně ať již jeden nebo oba reliéfy se v Praze staly předmětem studia umělců tvořících v okruhu dvora. Kolem roku 1600 však šlo v evropském umění o natolik rozšířenou pózu, že musela být pražským malířům známá již ze starších maleb. Přesto lze předpokládat, že mramorový reliéf poskytl další cenný impulz k rozvoji této figury. Pro malíře bylo velmi inspirativní zejména natočení těla, kdy poloha nohou směřuje na opačnou stranu než ruce. Tento typ se nejvíce blížil manýristické figuře serpentinatě a nemohl být odpozorován z reálné pózy. Pro malíře Rudolfova dvora muselo navíc zapojení motivů

⁵⁵⁸ (Cupperi, *You Could Have Cast Two Hundred of Them*: multiple portrait busts and reliefs at the court of Charles V of Habsburg, 2013)

⁵⁵⁹ (Bober P. P., 1995)

⁵⁶⁰ V Petrarčově sonetu 49 se dočítáme „Per mirar Policreto a prova fiso / Con gli altri ch'ebbero fama di quell'arte.“ Podobně Dante v *Očistci* 49. 31-33: „esser di marmo candido, e adorno / d'intagli si che non pur Policreto, / ma la Natura li avrebbe scorno,“ (Bettini, 1984)

⁵⁶¹ V inventáři Vídeňské knihovny císaře Matyáše se pod číslem 282 nachází zápis „Il Petrarga con nove spositioni, in Lyone, in 16, n. 239.“ (Voltelini H., *Urkunden und Regesten: aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien*, 1899, str. LIV) který odpovídá Petrarčovým veršům vydaným v Lyonu (Petrarca, 1574). Stejně vydání se nacházelo v Rakouské národní knihovně pod signaturou 594696-A. Bližší popis vydání podává (Marsand, 1826, str. 81).

ze slavného reliéfu představovat možnost potěšit poučeného sběratele rozpoznáním původního inspiračního zdroje, a tím zvýšení komplexity díla.⁵⁶²

S inspirací figurou se setkáváme například u Bartholomäa Sprangera již v dílech datovaných kolem let 1586–1587 (*Odysseus a Kirké*).⁵⁶³ Sally Metzler sice v případě tohoto obrazu předpokládá, že Spranger musel reliéf přímo studovat, a zmiňuje, že Rudolf II. *Letto* vlastnil, nicméně obě v tuto chvíli známé Rudolfovy verze se do Prahy dostaly po roce 1600 a se Sprangerovou malbou je proto nelze spojit. Pokud tento reliéf skutečně viděl dříve, muselo se tak stát během jeho pobytu v Itálii. Prokazatelný zdroj poučení o figuře zezadu zde představuje grafika Giorgia Ghisiho podle malby *Venuše a Adonise* od jeho bratra.⁵⁶⁴ Do let 1583–1585 se datuje Sprangerova kresba *Svatby Kupida a Psýché*, zobrazující dobře známou postavu zezadu podle Giulia Romana.⁵⁶⁵ O přímé inspiraci Rudolfovou *Letto* lze uvažovat nejdříve u Sprangerovy *Alegorie Spravedlnosti a Obezřetnosti*, kladené do let 1595–1601, kde je vliv reliéfu na pojetí postav zřetelnější, včetně gesta ruky personifikace Spravedlnosti, přidržující váhy.⁵⁶⁶ Motiv mohutné ruky se zalomeným zápěstím u *Sofonisbiny sebevraždy* v tomto případě představuje méně častý motiv, který umělci kopírovali, a mohl by být nejpravděpodobněji odvozen také z *Letto*.⁵⁶⁷

Dále lze zmínit díla Hanse Rottenhammera, který ve svých kompozicích z antických děl vyšel nejméně v několika případech.⁵⁶⁸ Lubomír Konečný upozornil na postavu ženy ve střední části obrazu *Svatba Neptuna a Amfitrité*.⁵⁶⁹ Podobně jako on, i Thomas DaCosta Kaufmann upozornil, že rudolfínští umělci se předlohy snažili překonat a dále rozvíjet. V této souvislosti uvádí u *Letto* malby Josepha Heintze.⁵⁷⁰

Granvelle v řadě případů vlastnil repliku nebo volněji kopii díla, jehož objednávku u umělců pro Karla V. nebo Filipa II. vyřizoval. Jindy zakoupil jednu z autorských replik či kopií maleb, které nacházíme v řadě prvotřídních šlechtických sbírek. Z Rudolfových požadavků tvoří tato skupina přibližně pětinu celkového počtu požadovaných děl, ale vzhledem k několika neurčeným položkám bude tento počet pravděpodobně ještě vyšší. Ve více dobových replikách

⁵⁶² Blíže k významovým vrstvám renesančních děl a jejich oblíbě mezi šlechtickými mecenáši: (Loh, 2007)

⁵⁶³ Na souvislost tohoto obrazu a *Letto* upozornil již Thomas DaCosta Kaufmann. *Odysseus a Kirké*, olej na plátně, 110,2 × 73,5 cm, GG 1099, KHM, Vídeň, (Metzler, 2014, stránky 114-118, č. kat. 48). Pro renesanční oblību *Letto* Metzler odkazuje na: (Barkan, 1999)

⁵⁶⁴ (Metzler, 2014, str. 117).

⁵⁶⁵ (Metzler, 2014, stránky 195-197, č. kat. 108)

⁵⁶⁶ (Metzler, 2014, stránky 138, č. kat. 66)

⁵⁶⁷ K obrazu blíže naposledy: (Metzler, 2014, stránky 158-159, č. kat. 82)

⁵⁶⁸ Blíže k tomu naposledy: (Konečný, 2008)

⁵⁶⁹ datováno 1600, „1600 H. Rottnhamer. F. I. Venetia“, olej na mědi, 34 × 45 cm, Ermitáž, Petrohrad, inv. 688. Provenience: Sammlung Graf Brühl, Drážďany, 1769 Ermitáž. Blíže k tomu: (Borggreffe, 2008)

⁵⁷⁰ (DaCosta Kaufmann, s. 97).

a variantách existuje například Dürerovo *Umučení A 2*, Bordonova *Venuše A 6*, Tizianova *Venuše s varhaníkem A 8*, *Letto di Policleto A 22*, *Venuše kardinála Granvelly A 27*, *vacca di Mirone A 29*, *Herkules mingens B 14*, soška *Marka Aurelia B 24*, *busta Karla V. od Leone Leoniho A 21*. Prvky z Vosovy práce *Ceres jako Abundantie B 8* jsou známé z grafik, *Arraský pohár A 12* byl v podobě grafiky přiložen do knihy Sebastiana Pighia.

Jindy těsně před prodejem díla vznikla jeho kopie. Jak už zde bylo zmíněno, když kardinálův dědic François Perrenot de Granvelle v roce 1600 prodal Rudolfovi II. mramorový reliéf nazývaný *Letto di Policleto*, nechal pořídit jeho voskový odlitek. Šlo o natolik významný kus, že sbírku o něj nebylo možné připravit. Rudolf II. však získaný reliéf pravděpodobně považoval za kopii „originálu“, která se tehdy nacházela ve sbírce rodiny d'Este. Když se proto naskytla příležitost získat „originál“, císař za něj neváhal zaplatit poměrně vysokou částku.

Oproti mramorům tvořily početnější skupinu antických nálezů bronz. I tak však jejich počet nemohl uspokojit poptávku, začaly proto vznikat dílny specializované na bronzové odlitky.

Významnou skupinu děl, které Rudolf požadoval, tvoří sošky z bronz. Císař měl ve své sbírce sochy italského quattrocenta, ale početnější soubor tvoří bronzové význačných italských mistrů 16. století.⁵⁷¹ Z nich lze na prvním místě jmenovat především Giambolognu a jeho asistenta Antonia Susiniho. Giambolognu se snažil získat pro Prahu a roku 1588 mu udělil vlastní erb, ale do Prahy se nakonec vydal pouze jeho žák Adriaen de Vries.

Na druhé straně měl Rudolf II. ve sbírce i běžnější produkci italských dílen, do které dobře zapadají požadavky na malé bronzové sošky.⁵⁷² Rudolfova záliba v bronzových soškách je badateli vysvětlována především tím, že „že přírodovědecky a technicky vzdělaný císař musel oceňovat složitý a svým způsobem dobrodružný pracovní postup produkce z tohoto materiálu“.⁵⁷³ Císařův zájem o technologii odlévání přímo dokládají zápisy v inventáři, kde nacházíme dokonce několik kadlubů.⁵⁷⁴ Podle inventáře z roku 1635 měl i Rudolf II. sám ulít květinu ze stříbra podle skutečnosti.⁵⁷⁵

K pracím spojeným s antickou mytologií ještě patří stříbrná soška Herkula. Na jedné straně se císař Rudolf II. se starověkým hrdinou identifikoval, v případech, které však siláka zachycují v nelichotivých, a dokonce směšných situacích, o daném významu nelze uvažovat.⁵⁷⁶ Kompromitující zobrazení Herkula ale není v rudolfinském umění nijak výjimečné.

⁵⁷¹ Blíže ke starším pracím (Chlíbec, 2006, str. 24)

⁵⁷² (Chlíbec, 2006, str. 24)

⁵⁷³ (Chlíbec, 2006, str. 24)

⁵⁷⁴ (Chlíbec, 2006, str. 24)

⁵⁷⁵ (Chlíbec, 2006, str. 24)

⁵⁷⁶ Na nemožnost ztotožnění Herkula v kompromitující situaci s císařem Rudolfem upozornil již (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985, str. 36)

Reprezentují určitý pól směšného, který podle Thomase DaCosty Kaufmanna v dílech „pražské školy“ kolem roku 1600 představuje jeden z jejich distinktivních rysů.⁵⁷⁷ Právě i dané dílo vhodně zapadlo do celku císařské sbírky.

⁵⁷⁷ Blíže k otázce směšného a nadsázky v rudolfinském umění: (Kaufmann, *Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II*, 1985, str. 42)

8. Závěr

Práce se soustředila na celkem padesát dva uměleckých objektů, které si Rudolf II. přál získat ze sbírky Granvelle. Téma císařova nákupu se na počátku jevílo pouze jako prostý pokus o příspěvek ke komplexnějšímu katalogovému zpracování besançonské a pražské sbírky, které ač obě v původním rozsahu zanikly během 17. století, patřily k zásadním kulturním projevům své doby. Na prvním místě se podařilo to nejdůležitější: identifikovat řadu dosud neznámých děl a potvrdit nejasné atribuce. Identifikace třetiny položek již byla publikována, i když nikoli společně a často s chybějící informací o provenienci ze sbírky Granvelle nebo bez zmínky o Rudolfově přání (např. Dürerovo *Umučení deseti tisíců* A 2, *Venuše kardinála Granvelly* A 27, *Arraský pohár* A 12, *Letto di Policletto* A 22 nebo Tizianova *Venuše s varhaníkem* B 18). Druhou třetinu zápisů se podařilo spojit zcela nově, ať již s existujícím objektem nebo alespoň s dílem popisovaným v dobových knihách a inventářích. Ke známým položkám přibyla malba *Múz na Helikónu* (A 10, soukromá sbírka) a *Ceres jako Abundantia* Maertena de Vos (B 8), stříbrná *vacca di Mirone* (A 29), *Trajánův medailon* (A 32) nebo soška *Herkula mingens* (B 14). Poslední asi pětina objektů zůstává zatím otevřena pro další výzkum. Lze předpokládat, že zejména malby se mohou časem objevit v soukromých sbírkách nebo na aukcích uměleckých děl, i když pod jmény jiných autorů.

Nově se podařilo přiblížit, jakým způsobem vznikalo dobové povědomí o sbírce Granvelle. Četné, do této chvíle nezpracované, zmínky o dílech v Granvellově vlastnictví v publikacích Giorgia Vasariho, Karla van Mander, Paola Lomazza, Gregoria Comaniniho nebo Goropia Becana putovaly celou Evropou a společně s knihami a tisky přímo dedikovanými kardinálovi Granvellovi utvářely u vysoce postavených šlechticů obraz o mimořádnosti této kolekce, jež následně v poměrně obecných termínech převzala pozdější literatura. Tyto zprávy také mohly zprostředkovat cenné informace císaři Rudolfovi II.

Zároveň se ukázalo, že přibližně pětina požadovaných děl se zachovala ve více autorských replikách či volnějším kopiích. Z Rudolfových požadavků tvoří tato skupina přibližně pětinu z celkového počtu, ale vzhledem k několika neurčeným položkám bude tento počet pravděpodobně ještě vyšší. Tato díla se šířila po evropských sbírkách společně s informacemi o jejich majitelích, což mimo jiné zvyšovalo prestiž těchto objektů a tržní cenu. Zároveň díky povědomí o majiteli variant měl Rudolf II. možnost v symbolické rovině navázat kontakt se sbírkami Karla V. a Filipa II. a přímo se pokusit o jakési jejich „aemulatio“. Popsaný princip však fungoval oběma směry. Když hrabě de Cantecroix Rudolfovi prodal mramorový reliéf *Letto di Policletto*, nechal si vyrobit jeho voskovou kopii, u které jeho pozůstalostní inventář uvádí, že vznikla podle mramoru, zaslaného „jeho císařské výsosti“. Prodej díla proto nemusel

nutně znamenat pouze ochuzení sbírky, ale naopak prostřednictvím kopie s informací o dalším majiteli se mohla její prestiž ještě zvýšit.

V průběhu práce se začalo čím dál více ukazovat, že jde nejen o slavná díla výjimečných uměleckých kvalit a mimořádné estetické hodnoty. Každé samostatné dílo i jejich soubor vypovídal o majitelích na pozadí neklidného 16. století. Seznam Rudolfových požadavků je vedle pozůstalostních inventářů z roku 1607 zásadním pramenem, který pomáhá poodhalit ambice rodiny, jež přes svůj nízký původ dokázala uspět a utvářet vysokou evropskou politiku. Představuje síť jejich kontaktů, loajalitu k habsburskému rodu, poukazuje na zájmy dobové vysoké šlechty, mezi kterou se chtěli zařadit, a v neposlední řadě i na možnosti propagace, které nabízela technika grafického tisku a ražby mincí a medailí. Zároveň jde v řadě případů o díla často již od vzniku pracující s více vrstvami významů, z nichž některé byly srozumitelné pouze úzkému okruhu humanistických učenců a sběratelů, se kterými byl kardinál de Granvelle v kontaktu a mezi něž svou erudicí bezesporu patřil. V širší rovině proto sbírka Granvelle zároveň vypovídá o způsobu existence ve stavovské společnosti a vzniku nových elit.

Během práce se také ukázalo, jak zásadní roli sehrály osoby zapojené do Rudolfova nákupu. Příběh Carla Billea a Hanse von Aachen, kteří pomáhali vyjednávat o nákupu pro císaře Rudolfa II., poukazuje na (nejen) císařův způsob akvizic a příznačná je dosud nejasná otázka, zda císař kdy rodině Fuggerů splatil částku, na které se s hrabětem de Cantecroix po dlouhém jednání domluvili. Podařilo se rovněž zpřesnit naše současné poznání okolností, za jakých císař Rudolf II. sbírku získal. Jako velice podstatná se ukázala role Hanse von Aachen, v některých předcházejících pracích sice zmiňovaná, ale spíše okrajově. V Besançonu se malíři podařilo postupně vytvořit dva seznamy děl, z nichž jeden doplnil svými kresbami, které zřejmě měly pomoci císaři ve výběru a majiteli sbírky v rozpoznání Rudolfova požadavku. Katalog zachovaných Aachenových kreseb se tedy rozrostl o dvě položky. Aachen se v tomto případě stal hlavním prostředníkem a Rudolfovým preferencím dával konkrétní náplň.

Nově se ukazuje, jakou roli v prodeji sehrál hrabě de Cantecroix, „enfant terrible“ rodiny Granvelle, jenž cennou část sbírky Rudolfovi prodal za výhodných podmínek s tím, že jeho „gratie e favori“ mu ušlý zisk jistě vynahradí. Oboustranně výhodný obchod Rudolfovi obohatil sbírku a Cantecroixovi velmi pravděpodobně pomohl ve vyřešení sporu o dědictví po strýci Antoinovi de Granvelle, kterého se zmocnil více než pochybným způsobem. Onou laskavostí zřejmě bylo „legitimatio ad honores“, oficiální očištění jeho jména po rozsudku smrti za přípravu vraždy jeho manželky a post císařského vyslance v Benátkách. Zde jeho poněkud zvláštní aktivity na hraně zákona sice pokračovaly, ale jak se ukazuje, císařskou sbírku i tehdy obohatil o nádoby z řezaných polodrahokamů, které zde pro císaře nakoupil. Ty se objevují

v inventáři Rudolfovy kunstkomy z let 1607–1611. Objekty podobného typu, které nacházíme v inventáři besançonské sbírky, lze proto zřejmě také spojit s Cantecroixovými akvizicemi. Z morálního hlediska se hrabě sice nejeví jako vzor příkladného šlechtice, ale spíše jako všeho schopný renesanční kavalír a dobrodruh, s citem pro kvalitu uměleckých děl.

V průběhu výzkumu se objevila řada nových drobných zjištění, která však mohou pomoci posunout kupředu granvellovské bádání zcela jiného zaměření. Například socha *Jupitera Versailleského*, kterou Nicolas de Granvelle nechal umístit na nádvoří paláce v Besançonu, musela být již roku 1600 přenesena do zahrady, kde zatím byla popisována až po roce 1612. Tato na první pohled marginální informace zpřesňuje dosavadní dataci úprav paláce a zahrady. Jedním z příkladů takových zpřesnění, která tato práce přináší, je přesnější určení provenience obrazu *Cesta na Golgotu (Nesení kříže)* Hanse von Aachen. Zadní strana díla (dnes Slovenská národní galerie v Bratislavě), obsahuje nalepený štítek, na který poukázala již Eliška Fučíková. Komparace zápisu s pozůstalostním inventářem po hraběti de Cantecroix z roku 1607 však navíc dokládá, že dílo skutečně pochází ze sbírky Granvelle, a lze předpokládat, že stejným způsobem byly v souvislosti s inventarizací sbírky označeny i další položky.

Na závěr se potvrdila domněnka, že Rudolf II. skutečně požadoval objekty, které v období 16. století patřily k nejdražším a nejvíce ceněným. Rudolfovy preference navíc motivovala sběratelská politika Habsburků, kterou poznal v mládí ve Vídni a na dvoře Filipa II. v Madridu. Tuto strategii zároveň pomáhal utvářet kardinál Antoine de Granvelle, který si repliky a kopie děl pro Karla V. a Filipa II. pořizoval pro vlastní sbírku. Rudolf II. proto mohl požadovat i díla, jejichž další verze dobře znal. Ve sbírce Granvelle našel benátské mistry (Tizian A 8, Paris Bordone A 6), nizozemské romanisty (Maerten de Vos, Jacob de Backer), portréty Karla V. (A 20, A 21), antické sochy i větší soubor bronzových sošek, kamejí a gem.

Řada děl obsahovala prvky, které se jevily jako nosné v rámci rozvoje stylu umělců rudolfínského dvora. Přímo v Praze byla předmětem studia a kopírování a poskytovala cenné impulzy rozvoji stylu „pražské školy“ kolem roku 1600. Nejlépe jsou tyto podněty patrné v *bustě Rudolfa II.* realizované Adriaenem de Vries podle Leoniho *Karla V.* (A 21), ale podobně inspirovalo i *Letto di Policleto* (A 22), Daniel Fröschl vyšel z Dürerovy *Madony* (A 4). Díky seznamu Rudolfových přání máme v tuto chvíli přesnější představu o vrcholných kusech sbírky Granvelle i o preferencích císaře Rudolfa II.

9. Komentovaný seznam císařových požadavků ze sbírky de Granvelle

Soupis položek Rudolfových požadavků je členěn do tří podkapitol. První tvoří díla, která lze identifikovat s vysokou mírou jistoty. V záhlaví každého díla je uveden jeho výskyt v inventářích 16.–18. století. Do druhé skupiny spadají díla, u kterých lze určit, o jaký typ objektu jde, ale přesnější spojení s konkrétním objektem zatím chybí. Třetí skupinu tvoří díla, která zatím zůstávají otevřená dalšímu bádání.

Pro lepší přehlednost soupisu předchází transliterace listů s pořadovými čísly jednotlivých položek.

Seznam A

Lista delle curiosita che Sua Cesarea Maesta desidera havere dal Signor Conte di Cantecroy Granvella Lla qual Copia e stata presa sopra quella di detta Sua Maesta

1. Un quadro d'una testa, di mano di Rafael d'Vrbino.
2. Un quadro grande delli marter, di mano d'Alberto Durero
3. Un quadro d'una nostra Signora di detto Alberto.
4. Un quadro d'una nostra Signora con suo figliuolino, di detto Alberto
5. Un quadro d'un san Michele, di detto Alberto
6. Un quadro in tela d'una Venere di Paris Bordone
7. Un quadro in tela d'un nascimento di nostro Signore di notte di mano di Tadeo Zuccaro
8. Un quadro in tela d'una Venere in sul letto con un Organista di Titiano
9. Un quadro in tela d'una Venere che sta dormendo con un satiro nascosto di detto Titiano
10. Un quadro in tela grande, di un monte Parnasso di Martin di Vos
11. Un quadro di Illuminatione d'una nostra Signora di mano di D. Giulio Clovio
12. Un vaso d'argento con figure all'intorno
13. Un Settimio Seuero di Agata bianca antico e grande guarnito d'oro
14. Un grand' Cameo d'un Negro di Agata Sardonia La figura di color negro il fondo bianco =že by Sardonyx?
15. Un Cameo grande antico d'Agata d'una Venere, Marte e Cupido, assentati in un trofeo con doi Leoni
16. Un Cameo grande d'una Cornalina bella di colore di mezzo rileuo d'una Prudentia
17. Un Cameo grande di Agata antico di un Satiro il quale tiene una Nimfa
18. Un Cameo piccolo d'Agata di diuersi colori La figura e di colore di Carne
19. Un Agata grande con una orecchia come una macchia
20. Una Statoa di marmo d'un Imperator Carlo Quinto, di mano di Michel Angelo
21. Un Carlo Quinto di bronzo, grande de Leon Aretino
22. Doe statoe di marmo in su un Letto di Polidoro
23. Una statoa di bronzo antiqua d'un Schiauo appoggiato in un trunco
24. Una Venere con un Cupido sopra un Delfino di Bronzo
25. Una statoa di bronzo di un Marco Aurelio a Cauallo di mano di Gio. di Bologna
26. Un Scrittorio con le medaglie antiche
27. Una femina antica col piedistalo d'argento
28. Un tauro piccolo antico di bronzo
29. Una bacca antica d'argento

30. Un cacciar di Unicorni, antico
31. Un puttino di Smeraldo con Lettere e Caratteri
32. Il Medagliano di Traiano

Seznam B, dochovaných ve třech kopiích (C, D)

Inventario

1. Una Laura del Petrarca
2. Filippo Padre di Carlo Quinto, de marmo
3. Il Joue che sta nel giardino
4. Una feminina in piedi di bronzo, che fu del Cardinal de Carpi
5. Un satyro d'argento
6. Una testa d'un vecchio di mano di giacques de backer
7. Una testa d'una dona di giacques de backer
8. gli quattro Elementi di martin de vos
9. Una pioggia d'oro grande del naturale di martin de vos
10. Sei pezzi di Tapezzaria di perspetiua della Inventione de hemmeskerck
11. La pezza di Tapezzaria della bataglia di Tunis
12. Cinque pezza di Tapezzaria di fiandra di hieronymo bos
13. Un quadro di Paulo fiamengo Con un satiro et certe feminine
14. Un Hercole piccolo d'argento che piscia
15. Un Salvatore piccolo d'argento
16. Un Salvatore d'argento reparato del Cop
17. Una nostra Signora grande del naturale con suo figliolo che l'imperatore Carlo teniva
apresso Il Suo Letto

18. Un quadro in Tela d'una Venere in sul letto con un organista di Titian
19. Un Settimio Seuro de Agata bianca antico e grande guarnito doro
20. Un Cameo grande antico de Agata d'una Venere Marte e Cupido, assentati in un trofeo
21. Un Cameo grande antico di Agata antico d'un Satiro il quale tiene una Nimfa
22. Un Agata grande con una orecchia come un macchia
23. Un Venere con un Cupido Sopra un delfino di Bronzo
24. Un staoa di Bronzo di un Marco Aurelio a Cavallo di mano di Gio de Bologna

25. Un Agata Triumpfo de Bacca + nákres
26. Una agata bianca + nákres
27. Venti figurine de Bronzo

G Stručný výťah z dopisu Gilberta de Granvelle

- I. Die Martyrer von Albrecht Dürer, ein Gemälde mit ungefähr 100 Figuren.
- II. Eine antike silberne Opferschale sammt einem fingerdicken Buche, deren Erklärung enthaltend, für dessen Abfassung sammt den Gutachten der bedeutendsten Antiquare jener Zeit allein mehr als 2000 Thaler gezahlt worden seien.
- III. Ein Signum Harpocratis aus orientalischen Smaragden mit einer ähnlichen Erklärung, für welches Scotto, da es als magische Figur zu gebrauchen sei, 3000 Thaler geboten habe.
- IV. Eine grosse mit Silber beschlagene Pyramide aus Ebenholz mit 1000—1200 griechischen und römischen Medaillen aus Gold, Silber und Kupfer, welche dem verstorbenen Cardinal Strozzi gehört habe.

H výtah z dopisu hraběte de Cantecroix

1. li martiri di Alberto Durero
2. il vaso d'argento antico con il suo libro il quale dichiara, che cosa fusse anticamente
3. il segno di Harpocrate, o vero il silentio di smeraldo con la sua dichiarazione
4. la bucula di Mirone
5. la Venere con li piedi d'argento
6. la piramide di medaglie

Posloupnost inventářů:

královna Kristýna Švédská

Du Fresne 1652: Raphael Trichet, Marquis du Fresne, “Inventaire des Raritez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la Sérénissime Reine de Suède”; Nordenfalk ed., Christina Queen of Sweden. In: Nordenfalk, Carl, ed. Christina Queen of Sweden: A Personality of European Civilization, Stockholm: Nationalmuseum, 1966.

1656 Antverpy: “Inventaire de la Reine Christine de Suede,” in The Antwerp Art Galleries: Inventories of the Art--Collections in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, vol. 2 of Historical Sources for the Study of Flemish Art. ed. Jean Denucé (1656; Antwerp: Edition De Sikkel, 1932).

Tessin, Nicodemus Tessin, Tessin, Nicodemus. Nicodemus Tessin d. y:s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien; Anteckningar, Bref och Ritningar. Edited by Osvald Sirén. Stockholm: P. A. Norstedt and Söners Förlag, 1914.

Belli 1689 Řím: Lorenzo Belli, “Catalogo dei Quadri della Regina di Svezia,” Lorenzo Belli, “Catalogo dei Quadri della Regina di Svezia,” in Raccolta di Cataloghi ed Inventarii Inediti di Quadri, Statue, Disegni, Bronzi, Dorerie, Smalti, Medaglie, Avorii, Ecc: Dal Secolo XV Al Secolo XIX. ed. Giuseppe Campori (1689; Modena: C. Vincenzi, 1870), s. 336–376.

Odescalchi 1714 Řím: Montanari, Tomaso. “La Dispersione delle Collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi.” Storia dell’Arte 90, (1997): 250–300.

Du Bois de Saint-Gelais 1727 Paříž: Louis-François Du Bois de Saint-Gelais, Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages, d'Houry: Paris 1727.

Besançon 1607 A: Inventaire des meubles de la maison Granvelle, Ms Granvelle 50, po 1607, Bibliothèque municipale de Besançon

Besançon 1607 B: Inventaire solemnel des biens de fut Illustre Seigneur François Perrenot de Granvelle, 1039 C, po 1607, Archives de l’État en Belgique, Brusel

Inventář Praha KK 1607–1611: Rotraud Bauer & Herbert Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-11, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72 (1976)

Stavovský inventář KK 1619: Jan Morávek, Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Hradě pražském, Praha 1937

Matyášův inventář 1619: Hans von Voltelini, Urkunden und Regesten: aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, [7], *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), reg. 17408, s. I-CXXIII.

Inventář Praha 1621: Heinrich Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25, 1905, s. XIII-LI)

Dudík: Olof Granberg, *La galerie de tableaux de la Reine Christine de Suède à Stockholm*, Stockholm 1897, App. I

9. 1. Identifikovaná díla

I/A 2 Un quadro grande delli marter, di mano d'Alberto Durero

I/H 1 li martiri di Alberto Durero

Velký obraz umučení, z ruky Alberta Dürera

I Die Martyrer von Albrecht Dürer, ein Gemälde mit ungefähr 100 Figuren

Umučení od Albrechta Dürera, malba s přibližně sty postavami

Albrecht Dürer

Umučení deseti tisíců křesťanů

datováno a signováno monogramem a přípisem na kartellinu v malířově ruce: Iste fatiebat ano domini 1508 alberto Dürer aleman 1508

99 × 87 cm, inv. č. GG 835

Kunsthistorisches Museum, Vídeň

Provenience:

1604 van Mander Praha: „veel ander Martelisatien gheschieden, van steenighen, endootslaen, wesende uytermaten schoon, en aerdigh gheschildert: in dit stuck heeft hy hem selven gheschildert naet'leven, houdende in zyn handt een vaentgen, waer in is zynen naem; neffens hem heeft hy gehemaect Bibaldum“⁵⁷⁸

1607 Besançon A: Inventář: Les die mil Martyr d'Albert durer, haulteur de troix piedz cinq pouces de large de trois piedz, n. 80 [111 × 97 cm]

1607 Besançon B: “N. 1919. Peinctures et images, dix mille martyres, de haulteur de trois piedz cinq poulces, de largeur trois piedz, sur bois, molure d'ébenne, n. IIII^{xx}, laquelle pièce ayant esté vehue et reconnue par lesdicts D'Argent et Rondot (experts), pour l'excellence de ladicte peinture, ont déclaré que ladicte pièce vailloit neuf cents frans.”⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ (Miedema, 1994-1999)

⁵⁷⁹ (Gachard, Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire., 1862, str. 75)

Malby a obrazy, deset tisíců mučedníků, výšky tři stop pěti palců, šířky tři stop, na dřevě, ebenový rám, tento kus byl ohodnocen a oceněn zmíněnými D'Argentem a Rondotem (experti), vzhledem k mimořádnosti řečené malby prohlásili, že stojí za devět set franků.

1677 Wiener Schatzkammer: Bey dem dritten Fenster an der Mauer stehet ein Altar von Agatstein, darinnen ein Gemähl von Albrecht Dürer, die 3.000 Märter, darunter er sich selbst gemahlet.⁵⁸⁰

Literatura: (Junius, 1922), (Anzelewsky, 1991, stránky 212-228), (Schütz K. , 1994, stránky 70, č. kat. 4), (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, stránky 116-117), (Stöcker, 1984), (Harlas, 1918, stránky 16-17, obr. 8, 52-53), (Schütz K. , 1994, str. 70) , (Panofsky, 2005)

Jde o jedno z mála děl, u kterých lze poměrně přesně zjistit jeho pohyb před zařazením do sbírky Granvelle. Brzy po návratu z Benátek Dürer obdržel od saského kurfiřta Friedricha Moudrého zakázku na tvorbu oltářního obrazu pro zámecký kostel ve Wittenbergu. Zde saský kurfiřt po léta shromažďoval ostatky svatých, mezi kterými se nacházelo několik ostatků umučených deseti tisíců, včetně jejich vůdce sv. Achatia a biskupa Hermolaa. S prací začal malíř téměř okamžitě a již 28. srpna 1507 psal Jakobu Hellerovi, že nemoc mu znemožnila týden pracovat a obraz je zatím hotov pouze z poloviny.⁵⁸¹ V březnu následujícího roku psal, že na dokončení potřebuje již pouze nějaké dva týdny.⁵⁸² V roce 1549 jej císařem Karlem V. zajatý kurfiřt Johann Friedrich poslal darem do Antverp Nicolasi Perrenotovi de Granvelle (ein taffel, darauff dy zehen Tausent Ritter gemahlt, „das Kunststücke“).⁵⁸³

Tématem malby je scéna umučení deseti tisíců křesťanů společně se sv. Achatiem. Podle dnešních odborníků Dürer zřejmě vyšel z textů publikovaných v 15. století.⁵⁸⁴ Zachytil scénu umučení na hoře Ararat, kdy mělo tisíce rytířů po konverzi ke křesťanské víře dát přednost smrti před vzdáním se víry. Biskup Hermolaus, který tuto skupinu kdysi pokřtil, se nachází uprostřed malby vlevo naproti dvěma orientálcům.

Jako připomínku Kristovy smrti Dürer některé rytíře zobrazil ukřižované, jiné korunované trním. Další jsou shazováni ze skály, popravováni, protínáni kopím. V popředí na koni vidíme perského krále Shapura I., který z příkazu císaře Hadriána nebo podle jiných pramenů Antonina Pia umučení nařídil. Podle středověké legendy císař Hadrianus nařídil centurionovi Achátiovi a jeho devíti tisícům vojáků potlačit vzpouru mnohem vyššího počtu povstalců. Po velkolepém vítězství, které Achátiovi slíbili zjevivší se andělé, konvertoval s tisíci vojáky ke křesťanství. Císař Hadrianus se ujistil o podpoře jemu nakloněných panovníků (perský král Sapor) a nařídil

⁵⁸⁰ (Schütz K. , 1994, str. 70)

⁵⁸¹ (Schütz K. , 1994, str. 70)

⁵⁸² (Schütz K. , 1994, str. 70)

⁵⁸³ (Schütz K. , 1994, str. 70)

⁵⁸⁴ *Heiligenlebens*, G. Zeuner, Augsburg 1472; *Passional-Das ist der Heiligen Leben*, A. Koberger, Nürnberg 1488; *Vollbrevier*, Bamberg, po 1484. (Schütz K. , 1994, str. 70)

mučení a popravu všech konvertitů. Hadrianus se zde výrazně podobá tureckému sultánovi, je zobrazen na koni, s rozměrným turbanem a tureckou zbraní v ruce. Stejně tak i popravčí vzezřením odpovídají osmanům, konkrétně mamelukům, pro ně typický turban má na hlavě i perský král Sapor v předním plánu vpravo.⁵⁸⁵ Malba proto reaguje na jedno z hlavních politických témat 16. století, konflikt osmanské a evropské říše. V rámci náboženských výjevů toto dílo není výjimkou. Ukazovalo věřícím neotřesitelnost jejich křesťanské víry, ochotu k sebeobětování tváří v tvář tureckému nepříteli.

V díle se zobrazil i sám malíř, vedle něhož stojí humanistický učenec a básník Conrad Celtis (Celtis, 1459–1508). Kolem nich se nachází skupinka křesťanů s Hermolaem, odkazující k nutnosti soudržnosti mezi věřícími.⁵⁸⁶

Technologie malby je příbuzná s obrazem *Madony s hruškou* (A 4) a řadí obraz společně s Landauerským oltářem do skupiny děl realizovaných pod dojmem malířova benátského pobytu.⁵⁸⁷ Dílo je zajímavé i z technologického hlediska – stejně jak *Madona* spojuje benátské inovace se zaalpskou tradicí.⁵⁸⁸

Tzv. „Nachleben“ tohoto obrazu byla věnovaná rozsáhlá diskuze, kterou ve svém článku shrnují Niederkorn⁵⁸⁹ a Dooley.⁵⁹⁰ Historka, že hrabě de Cantecroix císaři místo originálu poslal kopii, se poprvé objevuje u Prospera Lévêquea, jenž zřejmě vychází z textu Thomase Varina, zmiňujícího základní zprávy o sbírce včetně příběhu o záměně obrazů již v polovině 17. století.⁵⁹¹ Vzhledem ke kontextu, v němž Varinova práce vznikla, je však pravděpodobné, že historka o záměně se mohla objevit ve snaze přidat k mnoha Cantecroixovým proviněním další.

Faktem je, že se ve stejné době nacházel Dürerův obraz stejného názvu jak v pozůstalosti v Besançonu⁵⁹², tak ve sbírce v Praze, i když van Mander, jenž obraz císařské sbírce popisuje jako první, nezmiňuje jeho provenienci ze sbírky Granvelle.⁵⁹³

Niederkorn jako vysvětlení Lévêqueova textu nabízí, že synovec kardinála Antoina de Granvelle, François Perrenot de Granvelle Rudolfovi poslal padělek, který byl v Praze rozpoznán a vyměněn za originál, v současnosti se nacházející ve Vídni. Stejně tak se již dříve

⁵⁸⁵ Guido Messling in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, str. 117)

⁵⁸⁶ Guido Messling in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, str. 117)

⁵⁸⁷ (Crawford K. , 2005, str. 108)

⁵⁸⁸ Blíže k technologickému řešení: (Crawford K. , 2005, str. 132)

⁵⁸⁹ (Niederkorn, 2008)

⁵⁹⁰ (Dooley, 1973, stránky 294-295)

⁵⁹¹ Bibliothèque municipale de Besançon, Fonds général, Nobiliaire de Franche-Comté, par Thomas Varin, copié et complété par Loys, Ms 1680-1682 Za tuto informaci děkuji prof. Françoisovi Pernotovi z Université Cergy-Pontoise.

⁵⁹² (Gauthier, 1901, str. 332)

⁵⁹³ (Miedema, 1994-1999). II, s. 307.

vyjádřil Tietze.⁵⁹⁴ Vzhledem k množství kopií, které existovaly k většímu počtu děl, která měla v majetku i rodina de Granvelle lze uvažovat, že naopak mohl Cantecroix císaři poslat „originál“ a sám si nechal další variantu.

Podobně jako v dalších případech Rudolfových požadavků i v tomto případě šlo o známé dílo, opakovaně zmiňované v dobových textech jako obraz věnovaný Nicolasi de Granvelle. Nacházíme jej v textu *Il Figino* Gregoria Comaniniho. Autor jím ilustruje malířovu schopnost zachycení tradiční jednoty v mnohosti. Chválí jej, že dokázal zobrazit velké množství figur v jednotném, přehledném celku. Na daném případě zároveň dokládá nadvládu malířství nad poezií ve chvíli, kdy by popis, jehož četba zabere více času než „četba“ výtvarného díla..⁵⁹⁵

Jak by se na první pohled mohlo zdát, problém s originálem a kopií by mohl osvětlit text Karla van Mandera. Již K. B. Mádl si však povšiml nesrovnalostí v jeho textu v porovnání s tehdejšími znalostmi o císařské sbírce. Jak dokládají ostatně i dnešní výzkumy, Mander velmi pravděpodobně Prahu nikdy nenavštívil a informace čerpal od císařského malíře Bartholomäa Sprangera. Ten se s Manderem setkal roku 1602 během svého nizozemského pobytu a mohl mu proto o dílech z Rudolfových sbírek podrobně referovat.⁵⁹⁶ Lze proto předpokládat, že originál se v Praze nacházel před rokem 1602, jak se ostatně na základě Castanova i Urlichsova textu Mádl domníval.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ (Tietze & Tietze-Conrat, 1928-1938, str. 41)

⁵⁹⁵ (Comanini, 2001) V italském originále: Gragorio Comanini: „Una tavola d'Alberto Durerò, donata dal Duca di Sassonia al già Cardinal Granvela, rappresenta, & fingetutti i martirij della futura persecutione d'Antichristo: nel cui mezo Alberto hà dipinto se medesimo: il tutto con tanta destrezza, & con sì bell'ordine, che lo sguardo nulla patisce dalla moltitudine delle figure, ma gustas ogni cosa.“

⁵⁹⁶ (Mádl, 1906-1908, stránky 176-177)

⁵⁹⁷ (Mádl, 1906-1908, str. 177)

I/A 3 Un quadro d'una nostra Signora di detto Alberto

Obraz Madony od řečeného Alberta

Albrecht Dürer

Panna Marie s dítětem na prsou (Maria lactans)

značeno monogramem a datem 1503, Na zadní straně nápis

"IESAIA.7./ Sihe Eine Jung / fraw ist schwang / er und wird einen / Son geben den / wird sie heissen / Immanuel / SOLA VIRGO LAC / TABAT VBERE DE / CELO PLENO / 37"

lipové dřevo, vlevo a pravo přibližně 15 mm doplněno, 24 × 18 cm, šíře originálu 14,5 cm, inv. č. GG 846

Kunsthistorisches Museum, Vídeň

provenience: poprvé zaznamenáno v inventáři Geistlichen Schatzkammer ve Vídni 1758

literatura:

(Tietze & Tietze-Conrat, 1928-1938, str. kat. č. 243), (Flechsigt, 1928-1931, str. 384), (Flechsigt, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung II, 1928-1931, str. kat. č. 372), (Anzelewsky, 1991, str. kat. č. 71), (Schütz K. , 1994, stránky 80-81, kat. č. 1), (Prinz, 1996, str. č. kat. 29), (Sternath-Schuppanz, 2003, str. kat. č. 76 (Karl Schütz)), (Wolf, 2010, str. č. kat. 21), (Böckem, 2012, stránky 326, 332, č. kat. 51)

Obraz tradičně již od počátku 20. století ztotožňovaný s výše uvedenou položkou Rudolfova seznamu. Císařův požadavek sice zmiňuje pouze mariánský obraz bez bližšího určení, ale postava Panny Marie je natolik dominantní,⁵⁹⁸ že v inventáři Geistlichen Schatzkammer roku 1758 bylo dílo označeno jako „Ein kleines Frauenbild von Albert Durer“ (č. 37), bez popisu dítěte. Panna Marie s pootevřenými ústy sklání hlavu směrem doprava k Ježíškovi a patří k typu Panny Marie lactans. Její vlnité vlasy z větší části zakrývá světlý šátek, vynikající se světlým inkarnátem na tmavém pozadí. Schütz obraz řadí mezi italizující madony 15. století, u nichž je důraz kladen nikoli na symbolický význam, ale estetické kvality. Böckem rozvádí myšlenku o italizující inspiraci, kterou malíř využíval zejména v oblasti barvy a jemných lazur.⁵⁹⁹ Přímou inspiraci mohl nalézt u dvorního malíře císaře Maxmiliána I. Jacopa de Barbariho, jenž roku 1500 pobýval v Norimberku, i když není zcela jasné, jaké malby Barbari na místě přímo vytvořil.⁶⁰⁰ Barbariho jako vzor pro Pannu Marii z Vídne označil

⁵⁹⁸ (Schütz K. , 1994, stránky 62, kat. č. 1)

⁵⁹⁹ (Böckem, 2012)

⁶⁰⁰ (Böckem, 2012, str. 326) Zde odkazy na další literaturu k tématu.

již Thausing.⁶⁰¹ Anzelewsky poprvé tuto malbu spojil s Barbariho Nerovným párem, zejména díky náklonu hlavy dívky s vavřínovým věncem a „výrazu“ („Ausdruck“).⁶⁰² Böckem však zmíněné podobnosti nevidí jako příliš opodstatněné a naopak upozorňuje na jiné momenty.⁶⁰³ Podobnosti nově nachází především v malém formátu, kontrastu tmavého pozadí a světlé, zářivé modelace inkarnátu, specifické intimitě malby i způsobu navázání kontaktu s divákem. V neposlední řadě upozorňuje na podobné, postupně se překrývající různé pláště obou žen.⁶⁰⁴

Pro kardinála de Granvelle stejně jako pro Rudolfa II. mohlo dílo představovat uhlazenou Dürerovu malbu v jimi tolik oblíbeném italizujícím stylu, který mimo jiné v jejich sbírkách přímo zastupovala Barbariho díla. Společně s *Umučením* (A 2) a druhým obrazem Panny Marie (A 4) stylisticky i technologicky reagují na malířův první benátský pobyt.

⁶⁰¹ Thausing, BD 1, s. 304

⁶⁰² Jacopo de'Barbari, Nerovný pár (Nymfa Agapé a její starý manžel), malba na dřevě, 40,3 × 43,4 cm, Museum of Art, Philadelphia. (Anzelewsky, 1991, stránky 178, č. kat. 71)

⁶⁰³ (Böckem, 2012, str. 326)

⁶⁰⁴ (Böckem, 2012, str. 326)

I/A 4 Un quadro d'una nostra Signora con sui figliolino, di detto Alberto

Obraz naší Paní se synáčkem, od výše zmíněného Alberta [Albrechta Dürera]

Albrecht Dürer

Panna Marie s Ježíškem (Panna Marie s řezem hrušky)

datováno a signováno vpravo nahoře monogramem a rokem 1512, 49 cm × 37 cm, lipové dřevo, inv. č. GG 848, Kunsthistorisches Museum, Vídeň

Literatura: (Gibson, 1974), (Schütz K. , 1994, stránky 80-81, č. kat. 6)

Přestože jde o velice slavné malířovo dílo, zmínky ve starší odborné literatuře nejsou příliš početné. Dílo začalo být ztožňováno s položkou v inventáři později než Madona A 3. Hlavním důvodem je, že inventář Geistlichen Schatzkammer roku 1758 zaznamenává pouze jednu položku mariánského obrazu od Dürera, což by měla být podle současných interpretací Panna Maria A 3. V novější literatuře se již Panna Marie s hruškou spojuje s položkou z Granvellovy sbírky, i když například Bubeník ji do výčtu děl, převezných do Prahy roku 1600, nezařazuje.⁶⁰⁵ Niederkorn však předpokládá, že se do Rudolfovy sbírky obě Madony dostaly až výměnou některých kusů po nákupu v roce 1600.

Přesvědčivý doklad, že se dílo skutečně do sbírky dostalo, představuje kresba Daniela Fröschla, která opakuje stejnou kompozici.⁶⁰⁶ Na tuto kresbu poukázala již Eliška Fučíková roku 1972, ale pozornosti Granvellovského bádání unikla. Původem augsburský malíř přišel do Prahy po roce 1600 (trvale se zde usadil roku 1604) a v Dürerových malbách našel kompoziční schémata, která mohl nadále rozvíjet.⁶⁰⁷

Většina výkladů obrazu se týká estetické stránky díla, především výrazného rozdílu mezi stylovou podobou Panny Marie a dítěte. Dané odlišnosti vyvolávaly buď extrémně pozitivní, nebo naopak negativní hodnocení díla.⁶⁰⁸ Thaussing zdůrazňoval krásu díla, zatímco Heidrich se vyjádřil, že zde Dürer po pobytu v Benátkách převzal to nejhorší z italského manýrismu.⁶⁰⁹ Panofsky si jako jediný všiml možných různých vzorů Panny Marie a Ježíška. Podle něj Podoba Panny Marie nejvíce připomíná dívčí tváře z maleb Nicolaa Gerhaerta van Leyden, zatímco Ježíškova podoba se od Panofského výkladu spojuje s Michelanelem.⁶¹⁰ Anzelewsky hledá

⁶⁰⁵ (Bubeník, 2013, stránky 57-58)

⁶⁰⁶ (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972, stránky 154-155, obr. č. 5)

⁶⁰⁷ Blíže k Fröschlově inspiraci Dürerem: (Fučíková, Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, 1972, stránky 154-157), k Fröschlovi: (Fučíková, Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků, 1997, stránky 57-58)

⁶⁰⁸ Naposledy shrnuje: (Crawford K. , 2005, str. 127)

⁶⁰⁹ Jeho názory z několika textů shrnuje (Crawford K. , 2005, str. 127)

⁶¹⁰ (Panofsky, The life and art of Albrecht Dürer, 2005)

vzory pro zobrazení dětského těla v 15. století až k mistrovi z Flémalle.⁶¹¹ Crawford Luber vzor pro podobou dítěte našla v mramorové soše putta, objednané Matyášem Korvínem u Andrey del Verocchia jako dar pro Florencii.⁶¹² Zakázku však Verocchio vzhledem ke svému úmrtí roku 1488 nedokončil, Dürer však musel vidět originál, terakotovou kopii od Francesca de Simone nebo jeho kresby. Dokladem je Dürerova pařížská kresba zachycující Ježíškovu pózu, realizovaná na carta azzura, modrém papíře, typickém pro jeho benátské práce z období vzniku Růžencové slavnosti.⁶¹³ Technika, jakou Dürer realizoval kousek hrušky a Ježíškův inkarnát, navíc svědčí o jeho znalosti benátského (italsko-byzantského) způsobu malby.⁶¹⁴ Inkarnát Panny Marie je naopak realizován ještě starší zaalpskou podmalbou (šrafovaní).⁶¹⁵ Crawford přichází s novou interpretací *Madony*, ve které spojuje technologii vzniku jednotlivých částí díla se symbolickým významem. Starou techniku Mariiny podmalby spojuje se Starým Zákonem, zatímco nový postup v případě Ježíška s Novým Zákonem.⁶¹⁶ Svůj názor dokládá argumenty i odkazy na dobové texty, ze kterých vysvětluje, že technologická stránka byla současníky vnímána velmi intenzivně.

Badatelé uvažují, že malba *Madony s hruškou* (GG 848) mohla ovlivnit obraz *Panna Marie s dítětem v krajině od Jana Gossarta* (datovanou nápísem na obraze 1531) The Cleveland Museum of Art. CMA 1972-47). Autoři posledního katalogu Gossartových maleb předpokládají, že malbu mohl Gossart vidět právě v Besançonu, který byl v 16. století součástí burgundského teritoria. K malbě existuje větší množství kopií, které dílo proslavily během celého 17. století.⁶¹⁷ Rudolf II. opět požadoval ve své době známé dílo.

⁶¹¹ (Anzelewsky, 1991)

⁶¹² (Crawford K. , 2005, str. 127)

⁶¹³ (Crawford K. , 2005, str. 127)

⁶¹⁴ Blíže k Dürerově inspiraci benátskými technologickými a kresebnými postupy: (Crawford K. , 2005, stránky 127-128)

⁶¹⁵ (Crawford K. , 2005, str. 147)

⁶¹⁶ (Crawford K. , 2005, str. 147)

⁶¹⁷ Blíže ke kopiím a variantám (Tietze & Tietze-Conrat, 1928-1938, str. kat. č. 502), (Anzelewsky, 1991, str. kat. č. 120)

I/A 8 Un quadro in Tela d'una Venere in sul Letto con un Organista di Titian

Obraz v rámu, Venuše na svém lůžku s varhaníkem, od Tiziana

Tiziano Vecellio

Odpočívající Venuše s Amorem a hudebníkem (varhaníkem)

olej na plátně, 150,2 cm × 218,2, inv. č. P00421

Museo del Prado, Madrid

provenience:

1626 Cassiano del Pozzo⁶¹⁸ zmiňuje v Alcázaru, zde do 1666, 1762 casa de Rebeque, 1796 Palacio Nuevo, Academia de San Fernando, od 1827 Prado.

literatura: (Pallucchini, 1969, stránky 290, obr. 338), (Wethey, 1975, stránky 196-197, kat. č. 47), (Checa Cremades, Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), 1994, stránky 96; 262, pozn. 32.), (Pedrocco, Titien, 2000, str. 228), (Falomir Faus, 2003, str. 248), (Falomir, 2006)

Podle dnešních výzkumů realizoval Tizian celkem pět verzí *Venuše s hudebníkem*, z nichž dvě se dnes nachází přímo v madridském Pradu.⁶¹⁹ Nevznikly naráz, ale malíř je vytvářel pravděpodobně na zakázku různých objednavatelů.⁶²⁰

Dooley⁶²¹ na základě starší literatury obraz považuje za verzi Tizianovy *Venuše s varhaníkem*, kterou Karel V. Antoinovi věnoval na sněmu v Augsburgu roku 1548. Ke ztožnění této verze s darovaným obrazem se dnes přiklání většina autorů. Pouze Banzová obraz identifikuje s verzí z Berlína, ale pro své tvrzení neuvádí žádné nové argumenty.⁶²² Na berlínské verzi se však vedle Venuše navíc nachází pes, který tradičně odkazuje k věrnosti a nacházíme jej většinou v dílech souvisejících se zasnubami a sňatkem. Zároveň mohlo jít o malbu, kterou Tizian daroval

⁶¹⁸ „nahá Venuše ležící na lůžku s kupidem a, u paty postele se muž od varhan otáčí, aby se na ní podíval, s otevřením do krásné krajiny lemované dvěma řadami stromů.“ (Pozzo, 2004)

⁶¹⁹ Druhá verze: Tiziano Vecellio, *Venuše s varhaníkem a psem*, kol. 1550, olej na plátně, 136 × 220 cm, inv. č. 420, Museo del Prado, Madrid

⁶²⁰ Další verze: Tiziano Vecellio, *Venuše s loutnistou*, kol. 1565–1570, olej na plátně, 165,1 × 209,6 cm, inv. č. 36.29, Metropolitan Museum of Art, New York; Tiziano Vecellio, *Veunuše s loutnistou a Kupidem*, kol. 1555–1565, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Tuto verzi vlastnil Rudolf II. Inventář Praha 1621: 891: Ein nackned weib mit einem lautenschlanger, gar schön, vom Tician (Orig.), z Prahy se dostala jako švédská kořist do Stockholmu (Du Fresne 1652: č. 83), odtud přes Antverpy do Říma, Paříže a přes Londýn prodána do Cambridge. Další verze: Tiziano Vecellio, *Venuše s varhaníkem a psem*, olej na plátně, 115 × 210 cm, inv. č. 1849, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín.

⁶²¹ (Dooley, 1973, str. 304)

⁶²² (Banz, 2000)

Karlu V. a o níž se přímo zmiňuje v dopise, i když někteří badatelé tento obraz považují dnes za ztracený.

Granvellova varianta z Prada zobrazuje Venuši, u jejíchž nohou hudebník hraje na varhany, od nástroje se však odvrací a sleduje bohyni, otáčející se ke Kupidovi. Dílo vychází z Tizianovy starší *Spící Venuše* (Gemäldegalerie, Drážďany), jen postavu podobně jako v případě *Koncertu v přírodě* (Musée du Louvre, Paříž) umístil do popředí krajiny.

Interpretace obrazu v zásadě představovaly několik témat. Ve starší literatuře se uvádělo, že jde o díla s primárně erotickým podtextem.⁶²³ Druhá skupina autorů v dílech nacházela hlubší symbolický význam.⁶²⁴ V současnosti se od sebe důsledně odlišují jednotlivé verze a jim se přiřítají odlišné významy (individualizované rysy postav v případě madridské verze inv. č. 420, chybějící atributy Venuše, přítomnost psa). V případě verze s Kupidem a varhaníkem zůstává nejrozšířenější interpretace na základě novoplatonské filosofie.⁶²⁵ Checa na základě starší literatury v této souvislosti vykládá malbu jako alegorii lásky, jak je popisována v textech *De Amore* Marsilia Ficina a *Gli Asolani* Pietra Bemba a rovněž krásy a harmonie, které se věnoval Mario Equicola ve své *Libro di natura d'amore* (Benátky, 1526). Vzhledem k okruhu učenců, kde se kardinál pohyboval, lze předpokládat, že tato vrstva významu malby musela být pro kardinála de Granvelle zásadní.

Pokud dílo císař Rudolf II. skutečně získal, pravděpodobně jej věnoval španělskému králi Filipovi III. (1578-1621).

⁶²³ Především Ulrich Middeldorf a jeho polemika s Otto Brendelem (Middeldorf, 1947), dále např. (Hope, 1980)

⁶²⁴ (Panofsky, *Problems in Titian Mostly Iconographic*, 1969), (Brendel, 1946), (Goffen, 1997)

⁶²⁵ (Checa, *Tizian: Venus mit Amorknaben und Musiker*, 2001, str. 251)

I/A 10 Un quadro in tela grande, di un monto Parnasso di Martin di Vos

Velký obraz v rámu, hora Parnas od Martina di Vose

pravděpodobně shodné s dosud neznámým originálem obrazu:

neznámý autor podél Maertena de Vos, jižní Nizozemí

Minerva navštěvující Múzy na hoře Helikón

olej na plátně, 1610–1620. 145 × 184 cm (145,5 × 188,5 cm)

soukromá sbírka⁶²⁶

provenience:

Inventář Praha 1621: č. 1318 „Der berg Parnassus“.⁶²⁷ umístěné „In einem gewölbe neben dem spanischen saal allerei gemähl, meistentheils ungefast“⁶²⁸

literatura: (Zweite, 1980, stránky 335-336), (Padrón, 2007)

Formátem i tématem by uvedenému požadavku nejvíce odpovídala malba námětu Minervy navštěvující Múzy na Helikónu, dosud známá pouze z novější kopie.⁶²⁹

Ještě roku 1980 nebylo možné de Vosovi připsat žádnou z maleb, která by odpovídala výše uvedenému popisu,⁶³⁰ v soupisu malířova díla od Armina Zweiteho se proto objevuje poukaz na seznamy Rudolfových požadavků, ale bez bližšího určení.⁶³¹ Malbu *Múz na Helikónu* od neznámého autora připsal de Vosovi teprve roku 2007 Matías Díaz Padrón.⁶³² V současnosti však odborníci z RKD v Haagu malbu určili jako dílo umělce z jižního Nizozemí z počátku 17. století a předpokládají dosud nenalezený de Vosův prototyp.⁶³³

⁶²⁶ Provenience: 2006 Art dealer Inés Nieto, Londýn, následně Galerie J. Kugel, Paříž, prezentováno na TEFAF, Maastricht, 2009.

[https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[kunstenaar\]=Vos%2C+Maerten+de&query=&start=3](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[kunstenaar]=Vos%2C+Maerten+de&query=&start=3)

⁶²⁷Zimmermann odkazuje na cod. 8196, kde je uveden autor „von Martin de Voss“. Orig. Ebenso KK 283, A 283, kde ale při revizi 1635 chyběl, ale pravděpodobně se nachází pod AA 49 jako „Mous Barnassus, ein große taffel“, (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. XLVIII)

⁶²⁸ (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. LIX)

⁶²⁹ (Padrón, 2007) „Minerva navštěvuje múzy na hoře Helikón“ se od 19. století v soukromé sbírce v Madridu a tak unikla pozornosti i katalogu A. Zweiteho. Databáze RKD malbu přepisuje jihonizozemskému mistru z let 1610–1620.

Další z tematicky blízkých děl se objevilo na aukci v Dorotheu (Souboj Múz a Pierid, Ovidius, Proměny V: 294–317), olej na dřevě, 77 × 135 cm

https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/12398-old-master-paintings/lotID/26/lot/2197207-maarten-de-vos.html?currentPage=2&no_cache=1

⁶³⁰ Z dalších dnes známých de Vosových děl se nejbližší k tématu „hory Parnas“ zdá být námět Apollóna a Múz (dnes Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel, nr. 3882, olej na dřevě, 44,5x63,5 cm). (Zweite, 1980, str. 301) Kat. č. 81. Další obdobná malba se dnes nachází v soukromé sbírce v Bruselu (Sedmero svobodných umění, dřevo, 155 × 250 cm). (Zweite, 1980, str. 302) Kat. č. 302.

⁶³¹ (Zweite, 1980, stránky 335-336)

⁶³² (Padrón, 2007)

⁶³³ [https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[kunstenaar\]=Vos%2C+Maerten+de&query=&start=3](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[kunstenaar]=Vos%2C+Maerten+de&query=&start=3)

Malíř v díle *Múz na Helikónu* ilustruje příběh zachycený v páté kapitole Ovidiových *Proměn*.⁶³⁴ Ve středním plánu díla se nachází hora Helikón, zde v podobě lesnaté skály. Z jejího vrcholu vytéká pramen, který svými kopyty odkryl okřídlený kůň Pégasos, odlétající k městu v pozadí, dominantní prvek díla se proto mohl stát součástí popisu v položce. Pod vrchem stojí ve zbroji Athéna (Minerva), opírající se o kopí. Před bohyní sedí v pyramidové kompozici Múzy, jejichž počet odpovídá textu Hésiodovy *Theogonie*.⁶³⁵ Povaha zobrazení zde spíše odpovídá dobovému obsazení dechového orchestru než přesnému zachycení Múz podle starověkých textů.⁶³⁶ Za kompoziční předlohu lze považovat grafiku podle díla *Apollón a Múzy (Koncert Múz)* italského člena první fontaineblauské školy Luca Penniho.⁶³⁷ Dalším zdrojem inspirace zřejmě byla Goltziova rytina podle Franse Florise *Apollón a Múzy*.⁶³⁸ Pravzorem malby by však mělo být Tintorettovo dílo *Koncert Apollóna a Múz* z galerie v Modeně. Uvedená srovnání zároveň potvrzují připsání malby de Vosovi. V Benátkách de Vos pracoval v blízkosti, ne-li přímo v Tintorettově ateliéru. Zároveň patřil k žákům Franse Florise. Možnost inspirace dle Padróna dokládá i to, že Floris byl velkým milovníkem hudby a de Vos byl Florisovým žákem. Stylově Padrón malbu připsal umělci okruhu antverpské školy. Malba zároveň vykazuje charakteristické podobnosti s de Vosovými malbami.⁶³⁹ Autor poukazuje zejména na benátský kolorit, monumentální a harmonickou kompozici převzatou z italského malířství.⁶⁴⁰ Krajina v pozadí se odvolává na typické zpodobení krajiny, ve kterém de Vos soupeřil s Bruegelem starším. Zejména zachycení hor v zadním plánu odpovídá Vosovým vzpomínkám na Alpy a Apeniny.⁶⁴¹ Celkově obraz dle Padróna odpovídá vkusu severské vysoké šlechty mezi léty 1550–1650 a zároveň i estetickým idejím renesance. Téma bylo následně často kopírované na cembalech své doby. Díky Vosovým žákům Henry de Clerk a H. van Balen se téma rozšířilo dále, ale Vosových kvalit již nedosáhlo.⁶⁴² Obraz proto vhodně zapadal do preferencí jak Antoina de Granvelle, tak Rudolfa II.

⁶³⁴ Kniha V – zejména Múzy a Pégasův pramen (250-268). (Publius Ovidius Naso, 1974, stránky 144-145)

⁶³⁵ Avšak první zmínky o Múzách objevuje již Hesiodos, *Theogonie* II. 22–35. Zde vypráví o svém setkání s Múzami na hoře Helikón.

⁶³⁶ (Padrón, 2007, str. 88)

⁶³⁷ (Padrón, 2007, str. 88). Giorgio Ghizi podle Luca Penni, *Koncert Múz*.

⁶³⁸ (Padrón, 2007, str. 88)

⁶³⁹ (Padrón, 2007, str. 85) Zejména Rebeka a Eliezer u pramene, Musée des Beaux-Arts de Rouen, inv. č. S.R. 11; Sběrači many, sbírka E. Schapira; Apollón a Múzy, Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, inv. č. 3882.

⁶⁴⁰ (Padrón, 2007, str. 85)

⁶⁴¹ (Padrón, 2007, str. 86) Srovnat lze se Sběrači many, Alte Pinakothek, Mnichov, inv. č. 2672; Kristův křest z Triptychu Sv. Tomáše, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. č. 77-81; Lev a Jelen, Mittelrheinisches Landesmuseum, inv. č. 666 a 667.

⁶⁴² (Padrón, 2007, str. 88)

I/A 12 Un vaso d'argento con figure all'intorno

I/G 2 Eine antike silberne Opferschale sammt einem fingerdicken Buche, deren Erklärung enthaltend, für dessen Abfassung sammt den Gutachten der bedeutendsten Antiquare jener Zeit allein mehr als 2000 Thaler gezahlt worden seien.

I/H 2 il vaso d'argento antico con il suo libro il quale dichiara, che cosa fusse anticamente

A 12 Stříbrná nádoba s postavami kolem dokola

G 2 Jedna antická stříbrná obětní nádoba doprovázená na prst tlustou knihou obsahující její výklad, za jejíž získání s posudkem nejdůležitějšího antikváře své doby bylo zapláceno víc než 2000 tolarů.

H 2 stříbrná nádoba s knihou, která vysvětluje, co tato věc byla kdysi

Pohár s reliéfem masek a dionýskými atributy (Arraský pohár)

Řím, 2.–3. století n. l., stříbro, výška 7,2 cm, Inv.-Nr. VIIa 12

Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Vídeň

literatura:

(Pighius S. V., 1568), (Riggs, 1977, str. 260), (Wouk, 2017), (Wouk, Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe, 2015)

Popis položky odpovídá stříbrnému poháru s figurami, nazývaného jako *Arraský pohár*. Výzdoba poháru je rozdělena na dvě části. V širším pruhu na těle nádoby se nachází vždy dvojice masek, doprovázených atributy Dionýského kultu. Ve spodní části reliéf zobrazuje fantaskní mořské živočichy. Pohár spadá do produkce stříbrných pohárů 2.–3. století n. l. s reliéfy v pásech nad sebou, které postupně zobrazují masky, zvířata a mořské živočichy a jejichž místa nálezů náležejí do oblasti od dnešní Francie po Německo.⁶⁴³

Pohár včetně jeho výzdoby převedl do grafické podoby Hieronymus Cock kolem roku 1557. Humanistický učenec a Antoinův sekretář a knihovník Stephanus Vinandus Pighius poháru následně věnoval obsáhlou stať kolem roku 1559.⁶⁴⁴ Jak si povšiml Peter Burke, Pighiův text je charakteristickou ukázkou antikvářského přístupu ke starověké památce 16. století.⁶⁴⁵ Pohár nestuduje z pohledu jeho uměleckého nebo řemeslného zpracování, ale věnuje se výkladu jeho

⁶⁴³ Další starší literaturu k obdobným pohárům zmiňuje (Michon, 1911, stránky 16-17)

⁶⁴⁴ (Pighius S. V., 1568)

⁶⁴⁵ (Burke, 2003, stránky 273, 293)

ikonografie, která, podobně jako v případě dalších památek, nebyla pro diváky zcela srozumitelná.

Podle Pighia byl pohár objeven nedaleko města Arrasu a vlámský humanista Dominicus Lampsonius nález a pohár oslavil latinským epigramem.⁶⁴⁶ V položce Rudolfova přání zmiňovaná „na prst silná kniha“ označuje Pighiův text *Mythologia eis tas oras vel in anni partes*, kterou posléze zahrnul jako samostatnou kapitolu do svého spisu *Themis dea*.⁶⁴⁷ Týká se přímo výkladu zobrazení na poháru.⁶⁴⁸ Text doprovází vlepěný grafický list s vyobrazením poháru, jehož předlohu tvoří vyobrazení na fol. 239v *Codexu Pighianu*,⁶⁴⁹ následně vydané Cockem.

Pighiův popis se odvolává na Cockovu grafiku, kde se již setkáváme se základní interpretací v podobě popsaných božstev a slunovratů.⁶⁵⁰ V Pighiově textu se dočítáme, že reliéf zobrazuje čtyři roční období, božstva s nimi spojená a základní souhvězdí a obratníky. První tvář vpravo, překrývající svými vlasy louči označil za Venuši (VENERIS). Pod její bradou je patrný předmět připomínající bubínek a thyrsos zakončený květinou a stuhou. Následuje postava jelínka, nad kterým se nachází roh (hojnosti). Druhou masku doplněnou pastýřskou holí (pedum) identifikoval jako Pana (PANIS DEI) se šiškou a syrinxem, odpovídajícím ročním obdobím je zde léto. Vlevo se nacházející jelen se stejně jako letní slunovrat (SOLSTITIUM AESTIUM) zastavuje na vrcholu svých sil. Následující tvář s listy ve vlasech, snad překrývající další bubínek, Pighius ztotožňuje s Liberou, římskou bohyní vína, plodnosti a svobody (LIBERIF.), podzimem a panterem. Protější maska pak měla představovat její mužský protějšek, boha Libera (LIBERAI) a zvíře – kozoroha, nadcházející zimní slunovrat (SOLSTITIUM HIBERNUM UBI) a období zimy. Živočichy ve spodním pásu Pighius postupně ztotožňuje se čtyřmi živly, které se díky umístění propojují se čtyřmi ročními obdobími nad nimi.

Pohár dokládá nejen kardinálův zájem o předměty považované za antické. Pokud přijmeme Pighiovu tezi o nálezu poháru v blízkosti Arrasu, která ostatně odpovídá i dnešnímu stavu poznání těchto pohárů, mohl jej kardinál Antoine pohár získat během svých krátkých pobytů po roce 1538, kdy byl na podzim jmenován biskupem arraským.

⁶⁴⁶ (Pighius S. V., 1568, str. 154)

⁶⁴⁷ Blíže k Pighiovi, Granvellovi a Plantinovi: (Wouk, 2017), (Wouk, Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe, 2015)

⁶⁴⁸ (Pighius S. V., 1568)

⁶⁴⁹ Codex Pighianus, Berlin, Staatsbibliothek, lat. fol. 61, fol. 239v.

⁶⁵⁰ K posloupnosti grafiky a Pighiova textu blíže: (Wouk, L'image symbolique, 2017, str. 92)

Jak již upozornil Edward Wouk, Pighius se věnoval nejen studiu antických objektů, ale i jejich šíření prostřednictvím textů s obrazovým doprovodem, které v tomto případě kardinál podpořil spojením se svým jménem. Zároveň majitel vydavatelství a grafik Hieronymus Cock již dříve publikoval vyobrazení poháru s označím, že se nachází v Granvellově sbírce. *Arraský pohár* proto především představuje cenný doklad způsobu Granvellovy podpory – publikační projekty zaštiťoval svým jménem, čímž jim dodával na prestiži a zároveň tyto tisky a publikace pomáhaly vylepšovat a utvrzovat jeho obraz po celé Evropě. Upřesnění položky z pera Gilberta Granvelle a následně hraběte Cantecroixe však naznačuje, že Pighius za svou knihu dostal adekvátní honorář, nikoli pouze možnost publikovat práci s Granvellovou záštitou.

I/A 17 Un Cameo grande di Agata antico di un Satiro il quale tiene una Nimfa

I/B 21 Un Cameo grande di Agata antico di un Satiro il quale tiene una Nimfa

Velká antická kamej se satyrem, kterého nese nymfa

Dionýsos a Ariadné

sardonyx (tři části), 2.–3. čtvrtina 1. století př. n. l., zlaté orámování Milán, kol. 1530, úpravy ve 4. čtvrtině 16. století, 4,6 × 3,7 cm, inv. č. IXa 90

Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Vídeň

literatura: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20), zde podrobně starší literatura

provenience:

Matyášův inventář 1619: Nr. 2291: „In ainem gefüert grien sameten thrirel, No 1269: Ain dito [agata], in alle seithen mit gold eingefast und geschmelzt, ist Saturnus mit ainer Nimphen.“

1750 Schatzkammer: Nr. 135: „Ein mitteres deto [Basrelief] von sardonyx, worauf ein Satyr mit einer Nymphen, die fassung gold und gescholzen.“

Kameji se naposledy velice podrobně věnovala Erika Zwierlein-Diehl,⁶⁵¹ ale její pozornosti unikl Rudolfův požadavek a tedy doklad provenience ze sbírky Granvelle a Rudolfa II. Údaj se na webových stránkách vídeňského muzea již objevuje.⁶⁵²

Vyobrazení milostné scény Dionýsa a Ariadny odpovídá typu „hieros gamos“, zasnub božského páru. Poté, co Théseus zanechal Ariadnu na ostrově Naxos, Bakchus ji utěšil a krátce na to učinil svou manželkou.⁶⁵³ Podoba páru daného typu vychází z raně hellénské malby (přelom 3. a 4. století př. n. l.) ve Smyrně, dochované na mincích ražených v období vlády císaře Domitiána.⁶⁵⁴ Ve stejné póze jsou oba protagonisté zachyceni na slavné malbě ve vile Mystérií v Pompejích, datované do 2. čtvrtiny 1. století př. n. l.⁶⁵⁵

Inscenace svatby patřila k základním součástem Dionýských festivit po celém Řecku a měla přinášet štěstí celému městu a v daném kontextu i nositeli této kameje.⁶⁵⁶ Ozdobný pásek kolem thyrsu odpovídal královským symbolům, podle Zwierlein-Diehl nelze vyloučit, že kamej

⁶⁵¹ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁵² www.khm.at/de/object/72079e9b56/

Poslední návštěva 30. března 2018.

⁶⁵³ (Ovidius, 1974, stránky 218, kniha VIII), Ovidius, *Fasti*, kniha III, 8. března.

⁶⁵⁴ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁵⁵ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁵⁶ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

původně patřila někomu z okruhu vládnoucí rodiny.⁶⁵⁷ Její vznik autoři datovali do pozdně římského období, do časů vlády císaře Augusta, Claudia nebo Nerona.⁶⁵⁸

Kamej zdobí dekorativní orámování s motivy listů a květin, na zadní straně se nachází rytý dekor. Kriss zasazení kameje považoval za německou práci z druhé poloviny 17. století a tento údaj Kunsthistorisches Museum dále uvádí na svých webových stránkách.⁶⁵⁹ Podle Zwierlein-Diehl však orámování odpovídá obdobným milánským pracím, datovaným do let 1520–1530.⁶⁶⁰ Teprve později, v poslední čtvrtině 16. století, byla podle autorky kamej opatřena zadním zavíracím víčkem, zajištěným háčkem a přibylo též očko na zavěšení.⁶⁶¹ Rytý dekor zadní strany v podobě listového ornamentu, původně vyplněného černým emailem (dnes dochován pouze na několika místech) by měl nejvíce odpovídat obdobným pracím milánských zlatníků poslední čtvrtiny 16. století.⁶⁶² Podle autorky šlo nejprve o kamej určenou k připevnění na pokrývku hlavy (čtyři malé otvory v rámu), kterou její majitel nechal upravit a přeměnit na medailon pro nošení na řetězu.⁶⁶³ V daném ohledu lze dataci zpřesnit – kamej musela projít úpravami před smrtí kardinála de Granvelle roku 1586, nejvíce by se nabízelo období jeho druhého italského pobytu v letech 1575–1579.⁶⁶⁴

⁶⁵⁷ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁵⁸ Blíže k tomu s odkazy na literaturu: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁵⁹ (Eichler & Kris, 1927, str. 72) www.khm.at/de/object/72079e9b56/

Poslední návštěva 30. 3. 2018.

⁶⁶⁰ Srovnávací materiál uvádí podrobně (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁶¹ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁶² (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁶³ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 20)

⁶⁶⁴ Rudolf II. kamej získal nejdříve na konci roku 1600, pokud by úprava zadní strany vznikla na císařovo přání, musela by být datována později.

I/A 21 Un Carlo Quinto di bronzo, grandi di Leon Aretino

Karel pátý z bronzu, velký [v životní velikosti] od Leona z Arezza

Leone Leoni

Karel V.

Milán, kolem 1555, bronz, výška 113 cm, inv. č. KK 5504

Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Vídeň

provenience:

Inventář Praha KK 1607–1611: č. 1874 „Uff dem ersten alamar it lit: A steht zwischen zweyen globi terrestis und celestis des kayser Caroli V. conterfett in seiner rüstung, ein brustbild, lebensgröß, von bronzo", fol. 315 v kategorii „Allerey Bilder von Messing, Metal, Marmelstain, welche zur zierd uff den Almarn der Kunstcamer, wie auch uff den Studioln und andern Tischen stehn

Inventář Praha 1621: č. 541 „In bemelter kunsteammer auf denen nacheinander folgenden 20 vorbeschriebenen almarn stehen nachbemelte sachen:“ „Kaiser Carls brustbild, von metal gegossen“

1648 převezena do Švédska (Bode, 1922, str. 128), 1803 získal rakouský Gesandte ve Stockholmu, Graf Lodron erwarb. (Bode, 1922, str. 128)

Literatura: (Plon, 1887, str. 290), (Bode, 1922, str. 128), (Kirchweger, 2012, str. 27; il. 113), (Kryza-Gersch, 2012, str. 195), (**Schlegel & Haag, Karl V., 2013, str. 42**),

Busta Karla V. (dnes Museo del Prado, Madrid) byla součástí zakázky, kterou Leoni obdržel od Karla V. roku 1549.⁶⁶⁵ Leoniho portréty Karla V. vycházejí ze společného modelu, který sochař realizoval roku 1549 po císařově pozvání do Bruselu.⁶⁶⁶ Společně s Tizianovými podobiznami kodifikovaly oficiální císařovu podobu. Tu následně sochař zopakoval v několika replikách, z nichž dnešní vídeňská se stala součástí sbírky kardinála Antoina de Granvelle a vznikla společně s bronzovou bustou Marie Uherské, bronzovým medailonem s portrétem Karla V. a bustou kardinála de Granvelle.⁶⁶⁷

Již Plon publikoval dopisy, ve kterých Leoni Antoina informoval, že busta bude srovnatelná s jeho dalšími pracemi:

⁶⁶⁵ Blíže k okolnostem zakázky a vzniku busty: (Plon, 1887, str. 290

⁶⁶⁶ (Haag & Wiczorek, 2012, stránky 78, č. kat. I.8)

⁶⁶⁷ (Plon, 1887, str. 374)

„Quella (statua) di Sua Maestà con la basse farà fede dell'altre mie fatiche fatte, essendo a comparation essi i puntali delle loro spade. Quella della Sma. Reina ogni persona dice che spira, l'ovato forse starà a paragone di quel che costà, fece mio creato, che mi deve più ch'al padre proprio, et mi sopeda con la lingua.“

Velice pochvalně se o soše vyjádřil i Giorgio Vasari:

„Al reverendissimo d'Arras, oggi gran cardinale, detto Granvela, ha fatto alcuni pezzi di bronzo in forma ovale di braccia due l'uno, con ricchi partimenti e mezze statue dentrovi; in uno è Carlo Quinto, in un altro il re Filippo, e nel terzo esso cardinale, ritratti di naturale: e tutte hanno imbasamenti di figurette graziosissime.“⁶⁶⁸

Leoni císaře zachytil ve zralém věku s hlavou natočenou lehce doprava. Zadní část není propracovaná, počítalo se pouze s hlavním čelním pohledem. Bustu uprostřed podepírají orel, zleva postava nahé ženy, zprava muže, pravděpodobně Herkula a Minervy, tedy v symbolické rovině zobrazení panovníkových ctností síly, odvahy a moudrosti. Zároveň záměrně poukazují na ideál římských císařů. Doklad dobové aktualizace představuje císařova skutečná zbroj, kterou měl na sobě v oslavované bitvě u Mühlbergu, jež se dodnes zachovala v královské Armeria v Madridu. Busta tak byla koncipována jako výraz nároku císařství na ovládnutí světa.⁶⁶⁹

Podle sochy Karla V. realizoval Adriaen de Vries bustu Rudolfa II.⁶⁷⁰ Ta následně byla umístěna mezi globem nebe a země hrála v kunstkomoře důležitou úlohu. Podle Müllera a Kascheka plnila roli uvozujícího díla, které mělo divákovi představit „Metathema“ celé kunstkomory, nárok Habsburků na „globální, pokud ne přímo univerzální vládu“.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ (Vasari, Di Lione Lioni Aretino e d'altri scultori et architetti, 1971, str. 202)

⁶⁶⁹ Manfred Leithe-Jasper in: (Fučíková, a další, 1997, str. 47)

⁶⁷⁰ Adriaen de Vries, Císař Rudolf II., bronz, výška 112 cm, Praha 1603, nápis na zadní straně podstavce: „ADRIANVS FRIES HAGIEN FECIT 1603“, na pravé Armstumpf „RVD:II·ROM:IMP:CÆS:AVG:“, na levém „ET:SVÆ LI·ANNO 1603“ KHM, Inv. č. KK 5506 (Schlegel & Haag, Kaiser Rudolf II, 2013, str. 80) (Kryza-Gersch, 2012, stránky 194-195)

(Planiscig, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog., 1924, stránky 207-208)

⁶⁷¹ (Müller & Kaschek, 2001, str. 3) Tam i další literatura k tématu sebe prezentace panovníka prostřednictvím sbírky.

I/A 22 Doe statue di marmo in su un Letto di Polidoro

Dvě mramorové sochy na Polidorově [Polykleitově] lůžku

Besançon 1607 A Deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassans, faites de cire sur celles de marbre envoyées à Sa Majesté Impériale.⁶⁷²

Amor a Psyché, římský reliéf s figurami helénistického typu.⁶⁷³

Dnešní umístění neznámé. Autor neznámý.⁶⁷⁴

Kopie soukromá sbírka, dříve kolekce J. Hewitt, Londýn, předtím snad Palazzo Corsetti, kde rozměry 34 × 50 cm

Kopie Palazzo Mattei, Řím, 50 × 60 cm (zasazený ve zdi)⁶⁷⁵

Zřejmě jde o překlep autora zápisu, který zaměnil „Policleto“ za „Polidoro“, varianty Polykleitova jména ovšem byly v dobových textech o reliéfu velmi časté. Položka popisuje variantu reliéfu zachycujícího ženskou postavu sedící na kraji lůžka, která levou rukou odkrývá přikrývku a klečící služka ji pomáhá zdvihnout nohy a zřejmě se uložit po mužově boku.

Ačkoli jde o reliéf velmi oceňovaný mezi sběrateli, který inspiroval velké množství výtvarných děl, nesetkáváme se s jeho vyobrazeními v náčrtnících umělců.⁶⁷⁶ Dobový obrazový pramen, jak reliéf vypadal, proto chybí. Naštěstí se dochoval podrobný popis reliéfu, který zachycuje v 13. díle své rozměrné práce *Libro delle antichità* Pirro Ligorio.⁶⁷⁷

„Essa tabola contiene il vecchio di Volcano raccolto in letto con le braccia lasse et con la testa dimostra esser preso dal sogno, et Venere tutta ignuda assisa voltando le spalle a noi si torce et mostra voltarsi al suo consorte dormente et con la mano sinistra lo scuopre, et s'appoggia con la destra mano sul letto come essa volesse entrarte allato, et da piè del letto è una figura vestita che dorme assisa in sedia bassa, et perciò si dice il letto di Policleto.“⁶⁷⁸

„Tato deska obsahuje starce Vulkána nataženého na posteli, s nataženou rukou a hlavou, vypadá, že ho přemohl spánek. Venuše, celá nahá, sedí otočená zády k nám tak, aby se v přetočení předvedla svému spícímu choti. Levou rukou jej odkrývá a pravou rukou

⁶⁷² (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867, str. 78)

⁶⁷³ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 139)

⁶⁷⁴ Podle Boberové je autorem připsání Polykleitovi Lorenzo Ghiberti, v jehož majetku je reliéf poprvé doložen. (Bober P. P., 1995, str. 322)

⁶⁷⁵ Boberová považuje za značně restaurovaný, ale římský reliéf. (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁶⁷⁶ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 139)

⁶⁷⁷ (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁶⁷⁸ Cit. podle (Hülsen, 1915, str. 131)

se opírá o postel, jako by do ní chtěla vstoupit po jeho boku, a u nohy lůžka je oblečená postava, která spí v sedě na nízké židli, a proto se [desce] říká Polykleitovo lůžko.“

Ligorio navíc zmiňuje, že daný reliéf opatřil Agnolo Lascaris, syn slavného humanisty, nápísem dvou epigramů z řecké antologie a stvrzením, že jde o Polykleitovo dílo.⁶⁷⁹

Uvedenou Ligoriovu pasáž poprvé ztotožnil s reliéfem v Palazzo Mattei v Římě Ch. Hülsen roku 1915.⁶⁸⁰ Již dříve v roce 1903 podal souhrn písemných zpráv o reliéfu Julius von Schlosser.⁶⁸¹ Ten však podle popisů považoval reliéf za vyobrazení pohřební hostiny a identifikoval jej jako *Reliéf pohřební hostiny* (dnes Louvre).⁶⁸² Hülsen jako první zpochybnil Schlosserovu identifikaci poukazem na fakt, že pohřební hostina naprosto neodpovídá Ligoriovu popisu. Na jeho základě proto navrhl ztotožnit Letto s renesanční kopií reliéfu, vsazenou do zdi loggie v Palazzo Mattei.

Posloupnost vlastníků v literatuře naposledy shrnula ve svém článku Boberová.⁶⁸³ Vychází z prvního výčtu majitelů, který popsal v životopise Lorenza Ghibertiho Julius von Schlosser. Jeho studie vyšla v roce 1903,⁶⁸⁴ podruhé, revidovaná, v jeho poslední práci, publikované posmrtně.⁶⁸⁵ Další práce zmiňující Schlosserův posun od prvního vydání vyšla v roce 1942.⁶⁸⁶ Prvním v pramenech doloženým vlastníkem reliéfu byl Lorenzo Ghiberti (1378–1455). V Ghibertiho sbírce jej zmiňuje Albertiniho průvodce po pamětihodnostech Florencie, vydaný v roce 1510.⁶⁸⁷ Boberová si však klade řečnickou otázku, zda je Albertini skutečně viděl nebo měl pouze zprostředkované informace. Za věrohodnější pramen vypovídající o Ghibertiho vlastnictví lze považovat sochařův životopis od Giorgia Vasariho, jenž se podle Boberové přátelil s Vittoriem Ghibertim, umělcovým pravnukem.⁶⁸⁸

„Ten odkázal svým dědicům kromě vlastních prací také řadu antických památek z mramoru i bronzu, jako Polykleitovo lůžko, což byla nadmíru vzácná věc, nebo bronzovou nohu v životní velikosti a několik ženských a mužských hlav, nemluvě o vázách, jež si dal s nemalými náklady

⁶⁷⁹ χείρ με Πολυκλέτου θασίου κᾶμεν / οὐ δέ τις ἄλλα / χείρ ἔθιτ [for γ]εν τό[v]του δεμονίου / πίνακος.

⁶⁸⁰ (Hülsen, 1915)

⁶⁸¹ (Schlosser J. v., Über einige Antiken Ghibertis, 1903)

⁶⁸² Uvedený reliéf sice pochází z majetku Pietra Bemba, ale při prodeji Bembovy sbírky antikváři Peirescovi byl označen jako sarkofág nebo pohřební urna. (Bober P. P., 1995, stránky 318-319)

⁶⁸³ (Bober P. P., 1995)

⁶⁸⁴ (Schlosser J. v., Über einige Antiken Ghibertis, 1903)

⁶⁸⁵ (Schlosser J. v., Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, 1941)!

⁶⁸⁶ (Bandinelli, 1942)

⁶⁸⁷ (Albertini, Memoriale di Molte statue e pitture della città di Firenze, 1863, str. 12) kritické vydání: (Albertini & Boer, Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia, 2010)

„Non fo menzione di quelle eccellentissime per mano di Polycleto antiquo sono in casa e Ghiberti dove ho visto uno vaso grande marmoreo intagliato bellissimo il quale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia cosa bellissima.“

„Nemluvě o tom, jaké krásné [věci] z ruky antického Polykleita jsou v Ghibertiho domě, kde jsem viděl velkou mramorovou vázu s krásnou řezbou (intagliato), kterou nechal Lorenzo Ghiberti přivézt z Řecka, nádherná věc.“

⁶⁸⁸ (Bober P. P., 1995)

přivést z Řecka. Podobně po sobě zanechal i několik torz a řadu dalších věcí, jež přišly většinou vniveč společně s celým jeho majetkem a jež z části koupil pan Giovanni Gaddi, tehdejší písař komory; mimo jiné bylo mezi nimi i zmíněné lůžko Polykleitovo a další nejlepší věci.⁶⁸⁹

Podle Vasariho měl být reliéf po Ghibertiho smrti prodán „a M. Giovanni Gaddi.“⁶⁹⁰

Do Gaddiho sbírky se proto reliéf musel dostat nejpozději před prvním vydáním Vasariho spisu v roce 1550. Přesné datum prodeje však není známé. Reliéf se měl ještě 30. března 1517 nacházet ve Florencii, kde se jej Raffael snažil na žádost Alfonsa I. d'Este (1476–1534) získat do sbírek ve Ferrare, tehdy bohužel nejmenovaný majitel s prodejem nesouhlasil.⁶⁹¹ Je však otázkou, zda tou dobou byl stále v majetku rodiny Ghiberti nebo již Gaddiů.

Další otázky do posloupnosti majitelů Ghibertiho reliéfu vnáší anonymní autor *codexu Magliabechiano*.⁶⁹² Nedatovaný spis byl badateli vročen do leta 1500–1507.⁶⁹³ Obsahuje sice značné množství omylů, v případě *letto di Policleto* ovšem zmiňuje jeden reliéf v majetku Giovanni Gaddiho a druhý bronzový v majetku Pietra Bemba, který jej měl získat od rodiny Ghiberti. Pokud současné názory na dataci odpovídají skutečné době vzniku kodexu, pak jde o první zmínku o reliéfu v majetku rodiny Gaddi a to již na počátku 16. století. Rovněž poprvé se zde explicitně setkáváme se zmínkou o druhém reliéfu v majetku Pietra Bemba. Zmíněný druhý, nikoli mramorový, ale bronzový reliéf mohl podle Boberové odlít přímo Ghiberti. Vzhledem k jeho profesi a možnosti přivýdělnku se dané vysvětlení nabízí jako velmi pravděpodobné.⁶⁹⁴ Z jeho sbírky se mohl dobře dostat do majetku jeho vnuka Vittoria Ghibertiho a odtud do sbírky Pietra Bemba.⁶⁹⁵ Bembovo vlastnictví dále potvrzuje i Pirro

⁶⁸⁹ (Vasari, Život malíře Lorenza Ghibertiho, 1976, str. 261)

⁶⁹⁰ Cit. podle (Bober P. P., 1995, str. 317)

⁶⁹¹ Dopis Alfonsova agenta Beltrame Constabiliho zmiňují Hülsen, Schlosser, V. Golzio, Raffaelo nei documenti... (Vatican City 1936). Cit. podle: (Bober P. P., 1995, stránky 325, n. 16).

„Poi ne ha facto dire che altre volte la Ex. a V. desiderò havere el lecto de Policrate have uno è a Fiorenza, et lo dixè a lui et chel non se può havere. Ma qui ne è uno che li pare più bela cossa, ben che non sia el lecto de, et che ha tre on quatro figure de sculptura.“

⁶⁹² Cit. podle (Bober P. P., 1995, stránky 325, n. 10)

„E anchora a nostri tempi se vista di sua mano di bronzo il letto con fi(g)ure maravagliose, che hoggi è appreso monsignor Bembo, (salvo il vero a Messer Giovanni Gaddi) che l'ebbe da Vettorio Ghiberti Fiorentino, ch'era tra le cose di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti.“

„Ještě v našich časech je k vidění z jeho ruky bronzová postel se zázračnými postavami, která je dnes v majetku monsignora Bemba (mimo té pravé pana Giovanni Gaddiho), který ji má od Florent'ana Vettorio Ghibertiho, který ji zdědil mezi ostatními věcmi po Lorenzovi di Bartoluccio Ghibertim.“

⁶⁹³ K. Frey, cod. Magliabechiano, Berlin 1892. datuje do roku 1500-1507, Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, 1970, 1982 je datuje kolem roku 1505.

⁶⁹⁴ (Bober P. P., 1995, str. 318)

⁶⁹⁵ Schlosser daný reliéf považoval za zobrazení Pohřebního banketu, který se dnes nachází v Louvru a na základě dokladů o prodeji pochází z Bembovy sbírky. Proti tomu se obrací Boberová, která připomíná, že materiál i forma se zásadně od dnešní představy o podobě Letto di Policleto liší. (Bober P. P., 1995, stránky 318,325 n.10)

Ligorio, nezmiňuje sice materiál reliéfu, ale jeho původ „nella regione del tempio della Pace“, který dle Boberové ovšem může být jeho výmyslem.⁶⁹⁶

Podle Boberové se další Letto mělo na konci 16. století nacházet ve sbírce Dr. Manciniho v Sieně.⁶⁹⁷

Někdy v letech 1550–1583 o obou reliéfech ze sbírky Pietra Bemba a Giovanni Gaddiho referuje Pirro Ligorio. Jako velký znalec římských sbírek a osobní přítel většiny antikvářů se s reliéfem v majetku Gaddi velmi pravděpodobně setkal osobně.⁶⁹⁸ Informaci o původu díla od Ghibertiho ovšem neměl. Podle něj pocházel z vinice Gaddi nedaleko Trajánových lázní.⁶⁹⁹ Podle Boberové byl Ligorio natolik dobrým znalcem umění, že obě verze, Bembovu i Gaddiho považoval pouze za maloformátové „memorie“ slavného Polykleitova originálu.⁷⁰⁰

Po smrti Giovanni Gaddiho v roce 1542 Letto získal Ridolfo Pio, kardinál Carpi. Ve sbírce Carpi je následně zmiňován v inventářích v květnu a červnu roku 1564, včetně „una cassa quadra“, čtverhranného pouzdra.⁷⁰¹ Počátkem května stejného roku zde byl oceněn na 500 scudů.⁷⁰² Následně dílo zdědil Carpiho bratr Alberto, který jej podle Boberové věnoval

⁶⁹⁶ (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁶⁹⁷ (Bober P. P., 1995, str. 319). Cituje již Schlosser 129 f, podle A. Bertolottiho: *Artisti Bolognesi, Ferraresi... in Roma*, 1885, 191:

„La detta statua detto il Letto di Policlete consisteva in uno tavoletta di bronzo longa dui palmi et larga uno et in mezzo con dentro rilievi un giovane in letto ed una donna ignuda che gli tiene alto un lenzuolo et a piedi del letto è della donna una schiavetta.“

„Řečená socha nazývaná Polykleitovo lůžko se sestává z bronzové destičky o šířce dvou palmi a délce jedné a uprostřed reliéfu je mladík na lůžku a nahá žena vysoko držící přikrývku a u nohou ženy je služebná.“

Jde o zápis ze soudního sporu z roku 1609, kdy slavný odlévač do bronzu Torrigiani chtěl získat Letto, protože mu bylo dluženo 20 scudů. Podle Boberové tato boloňská replika není shodná s Bembovou, ale spíše dokládá dobovou praxi šíření kopií slavných děl.

(Bober P. P., 1995, str. 325)

⁶⁹⁸ (Bober P. P., 1995, str. 319) Ligorio má odkaz ve své encyklopedii, svazek 14, heslo Policlete. Mimo Turín je též v kopii pro Kristýnu Švédskou – Cod. Ottobon 3373, fol. 38, což cituje i Schlosser na str. 113. Taktéž P. Arias, *Policlete, Florencie 1964*, no. 106, ale dle Boberové bez správného určení reliéfu.

Sbírku dědice Bembovy sbírky, jeho syna Torquata, navštívil roku 1548 na Granvellův příkaz Antoine Morillon. (Crawford, 1998, str. 95)

⁶⁹⁹ (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁷⁰⁰ (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁷⁰¹ Inventář A z 12. 6. 1564, soubor děl „In la camera dell'Anticaglie apparata di raso verde da Lucca con passamanetti sopra le casiture“, položka č. 92 „Un letto di Policlete di marmo antico sopra“ (Franzoni & Mancini, 2002, str. 23);

⁷⁰² Inventář B z 2. 5. 1564, Robbe consignate a ms Bartolomeo Bursertto, položka č. 2 „Il letto di Policlete“ (Franzoni & Mancini, 2002, str. 55) Inventář C, „nella stantia delle anticaglie“ položka č. 211: „Un quadro di larghezza di dui palmi et di altezza di uno et tre quarti dove è scolpito dentro una feminina nuda in un letto che scuopre uno che dorme il quale si chiama il letto di Policlete scultore tenuta per cosa rara al mondo, sc. 500. (Franzoni & Mancini, 2002, str. 76); Inventář D z 27. června 1565, položka č. 2 „Item una cassa quadra dentroci un basso rilievo de marmo detto il letto di Policrete“. (Franzoni & Mancini, 2002, str. 87); Inventář G, položka č. 2. (Franzoni & Mancini, 2002, str. 107)

Alfonsovi II. d'Este, ⁷⁰³ který jej nadále rovněž uchovával v jakési „cassettě“. ⁷⁰⁴ Podle Venturiho jej Alfonso II. d'Este od Carpiho dědiců zakoupil. ⁷⁰⁵

Z Galleria Estense v Modeně reliéf v zimě 1603–1604 pro sbírku Rudolfa II. získal Hans von Aachen. ⁷⁰⁶

„Adi 5 (Dicembre 1603) è partito per Allemagna, L'Ambasciator Cesareo, il quale è Pittore Eccelente et è valletto secreto di Camera Imperiale havendolo creato gentilhuomo con tre mila scudi d'entrada l'anno et a nome Giovanni di ... il signor Duca ci ha donato una colonna di scudi 400 di zeccha, et vi a fatto gran carezze et tutto quello vi a domandato lo hà hauto, di più S. A. a mandato a donare à Cesare il letto di Policretto basso rilieve do marmo Miracoloso (...).“⁷⁰⁷

„Pátého prosince 1603 odjel do Německa císařský vyslanec, který je vynikajícím malířem a tajným sluhou císařské komory, ze kterého učinili šlechtice s příjmem tři tisíce scudů ročně a jménem Giovanni di... Pan vévoda mu dal několik sudů zlatých scudů a zajistil další laskavosti a dal mu vše, o co si řekl. Jeho výsost jej pak pověřil, aby císaři předal letto di Policretto, zázračný mramorový reliéf.“

Podle řady autorů měl další verzi reliéfu vlastnit kardinál de Granvelle. Doklady o jeho vlastnictví jsou však omezené. V roce 1600 Rudolf II. zahrnul reliéf jmenovaný jako „letto do Polidoro“ do seznamu děl, která se od kardinálových dědiců snažil získat a v tuto chvíli jde o nejstarší písemný doklad Granvellova vlastnictví.

Určitý reliéf s erotickým tématem Rudolf II. ze sbírky Granvelle skutečně získal. V inventáři pozůstalosti po Françoisovi Perrenotovi de Granvelle z roku 1607 se mezi dalšími položkami objevuje voskový odlitek:

„deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassent, faites de cire sur celles de marbre envoyées a S. M. Impériale“ ⁷⁰⁸

Již Boberová si však však povšimla, že položka zcela neodpovídá reliéfu, jak jej popisuje například Ligorio. Podle Boberové by dokonce bylo možné uvažovat, že na konci 16. a počátku 17. století byla každá socha s mírným erotickým podtextem označována za Letto di Policetto a Rudolf II. skutečně získal jiný reliéf. ⁷⁰⁹ Pokud by nakonec skutečně šlo o „Letto“, Boberová

⁷⁰³ (Bober P. P., 1995, str. 319)

⁷⁰⁴ Podle inventáře jeho Guardaroby 1584: „Una caseetta con dentro il letto di Policetto“. Cit. Shlosser, též (Bober P. P., 1995, str. 325)

⁷⁰⁵ (Venturi, 1885, str. 17)

⁷⁰⁶ (Venturi, 1885, str. 17)

⁷⁰⁷ Státní archiv Modena, rukopis kroniky Spaccini, sv. II. Cit podle (Venturi, 1885, str. 17)

⁷⁰⁸ (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867, str. 66)

⁷⁰⁹ (Bober P. P., 1995, str. 320). Slovo „figurines“ autorka považuje za běžné dobové označení sochy i reliéfu.

vyvozuje, že po nákupu Granvellovy „kopie“ se císař pokusil získat i „originál“, což se nakonec Hansi von Aachenovi podařilo.⁷¹⁰ V poznámkách však sama autorka zmiňuje, že podle zprávy Hanse von Aachen, Rudolf ze sbírky rodiny d'Este požadoval jiné kusy a sochy *Letto*, stejně jak torzo *Ilionea* byly zaslány navíc darem.⁷¹¹

V dochovaných inventářích Rudolfových sbírek se objevuje reliéf pouze jeden a to ze sbírky Este, což dokládá mimo jiné i pouzdro, ve kterém byl uložen. Nacházel se v „truhličce“ a byl opatřen nápisem potvrzujícím jeho pravost.

1805: „Ein antiquitetischer bassarilevo von weißem marmo in einem trühhlin, ist wie einer im beth schlaffendt ligt und sitzt ein nacket weiblin zu fussen uff dem beth, soll sein wie die schrift dabey meldt: *Manus quidem Polycleti Thasii et profecto non alia manus attigit hanc divinam tabulam.*“⁷¹²

1805: „Antikvární nízký reliéf z bílého mramoru v truhličce, jeden leží v posteli a na posteli u jeho nohou sedí nahá žena, měl by být, jak u toho napsáno „Skutečně z ruky Polykleitovy a jiná ruka se této božské desky nedotkla.“

Další z verzí reliéfu se měla nacházet v římské vile Giustiniani. Zde ji v letech 1720–1722 zachytil, podle svých slov, jako mramorový reliéf dekorující jednu stranu vázy, sir Edward Wright. Vázy se bohužel neobjevují v žádném z katalogů a nezmiňuje je ani Joachim von Sandrart, který z větší části vytvářel galerii dané vily. Reliéf je dosud známý pouze z Wrightovy kresby. Je otázkou do jaké míry odpovídá předloze, autor posledního článku předpokládal, že Wright se od modelu značně odchýlil, ale srovnával jej s verzí z palazza Mattei, zatímco kresba v detailech více odpovídá verzi ze soukromé sbírky z Anglie. Hypotézu, že se reliéf v zahradě vily Giustiniani skutečně nacházel, podporuje i pozice hlavy a těla Zavražděného Marata Jacques-Louise Davida, který podle dalších kreseb ve sbírce hojně kreslil.⁷¹³

Pirro Ligorio reliéf interpretoval jako Vulkána a Venuši. S prvním vyobrazením, které postavy z reliéfu ztožňuje s Amorem a Psyché se setkáváme až v 17. století v cyklu nástěnných maleb ve Vile Corsini v Mezzomonte ve Florencii.⁷¹⁴

⁷¹⁰ (Bober P. P., 1995, str. 320) (Fučíková, Bukovinská, & Muchka, Umění na dvoře Rudolfa II., 1988, str. 223) Jak zmiňuje Fučíková, v roce 1603 (1604?) jej z Modeny přivezl Hans von Aachen. Aachen si sbírky vévody d'Este dobře prohlédl, poslal do Prahy podrobnou relaci, aby si císař mohl vybrat vhodné kousky. Jednal proto v případě výběru zmíněného mramoru podle císařova požadavku? Podle Fučíkové měl císař mít lepší povědomí o sbírce rodiny Este než sám Cesare d'Este, který sbírku zdědil. (Fučíková, Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii, 1986, str. 125).⁷¹⁰

⁷¹¹ (Bober P. P., 1995, str. 325) Autorka zde odkazuje na Venturiho, 1885, s. 17.

⁷¹² (Bauer & Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11, 1976, str. 95). Boberová nápis považuje za renesanční. (Bober & Rubinstein, 2010, str. 94)

⁷¹³ (Kruft, 1983, str. 606)

⁷¹⁴ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 139)

Reliéf od 16. století dále ovlivnil velké množství umělců. Na začátku badatelského zájmu o vlivu reliéfu na umělce stojí Gombrichova publikace týkající se Giulia Romana a jeho inspiraci antickou.⁷¹⁵ Pro sbírku Rudolfa II. je zajímavý především vliv reliéfu na Tiziana. Malíř hlavu a ruce spícího Amora zachytil ve své kresbě, dnes v Uffizi (12907F).⁷¹⁶ Otázkou zůstává, podle které verze Tizian kopíroval. Kresba pravděpodobně vznikla někdy mezi počátkem dvacátých až koncem čtyřicátých let 16. století.⁷¹⁷

Gombrich ve svém článku o reliéfu zmiňuje, že pozdější umělce zaujala především extrémní „artificiality“, vysoce estetizovaný pohyb ženského těla, který nebylo možné odpozorovat.⁷¹⁸ Ženská postava se tváří obrací na opačnou stranu, než kam směřují její nohy. Podobnou pózu Gombrich považuje v antickém umění za vzácnou a objevující se pouze u mořských bytostí.⁷¹⁹ Možnou inspiraci sochou Gombrich hledá u Giulia Romana (*Jupiterova výchova*, Londýn), kde nymfa odkrývá Jupitera spícího v kolébce, ale i mnoha dalších Romanových postavách. Romanovu cestu proto nepovažuje za imitační, ale asimilační, kdy umělec formu používá jako impuls pro vlastní kompoziční řešení.

K prvním dokladům asimilace reliéfu Letto patří Michelangelova raná práce *Madonna della Scala*.⁷²⁰ Pro postavu dítěte na Mariině klíně Michelangelo vzor pravděpodobně našel ve stylizované křivce zad ženy přikrývající Amora v reliéfu. V neposlední řadě inspirovala Tizianovu *Venuši a Adonise*, realizovanou ve více verzích pro dvory Habsburků. Jiní autoři předpokládají, že předobrazem Venušiny postavy byla Correggiova *Íó*. Tu Tizian zřejmě mohl vidět při své návštěvě Mantovy.⁷²¹

Pokud Antoine de Granvelle Letto skutečně vlastnil, pak musel získat verzi, která není známá z písemných pramenů. Vlastnictví okruhem učenců a humanistů z reliéfu činilo velice prestižní kus, který by vhodně doplnil i sbírky císaře Rudolfa II.

⁷¹⁵ Zmiňuje Boberová (Bober P. P., 1995, str. 321), (Gombrich, 1963).

⁷¹⁶ (Rosand, 1975) Blíže ke kresbě – Tietze – Tietze Konrad, *The Drawings of the Venetian Painters*, New York 1944, č. 1906.

⁷¹⁷ (Rosand, 1975, str. 245) Na přední straně listu se nachází kresba k obrazu *Umučení svatého Vavřince*, na němž Tizian začal pracovat po svém návratu z Říma v roce 1548. Je však možné, že se opět vrátil k inspiraci Michelangelovým *Vzpouzejícím se otrokem* (dnes Louvre, M.R. 1589), jehož pózu již využil v oltáři v Bescii, započatém roku 1522. Michelangelo svou sochu během Tizianova pobytu v Římě věnoval Robertu Strozzi.

⁷¹⁸ (Gombrich, 1963, str. 37)

⁷¹⁹ (Gombrich, 1963, str. 37)

⁷²⁰ Hlavní literaturu naposledy shrnuje Lavinová. (Lavin, 2009)

(Shearman, 1965), s. 174 – zde shrnutá data pobytu v Mantově. Egon Verheyen předpokládá, že vzorem byla přímo postava Correggiovy *Íó*. (Verheyen, 1968, stránky 160-192, 163)

I/A 27 Una femina antica con li piedistalo d'argento

I/ (B 4 Una feminina in piedi di bronzo, che fu del Cardinal de Carpi)

I/H 5 la Venere con li piedi d'argento

I/A 27 Antická žena se stříbrným podstavcem

I/ (B 4 Malá stojící bronzová žena, která patřila karidnálovi Carpimu)

I/H 5 Venuše se střebrnými nohama

Venuše kardinála Granvelly

Benátky nebo Padova (severní Itálie) kolem 1500, na podstavci puncovní značka Besançonu a značka dílny (mistra) CA

bronz, stříbro, výška 18,5 cm, se soklem 26,2 cm × 9 cm × 7 cm, podstavec a nohy ze stříbra, umělá zelená patina, cizelováno, inv. č. KK 7343

Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Vídeň

provenience: sbírka kardinála de Granvelle v Besançonu, 1600/1601 sbírka Rudolfa II. v Praze, 1607-1611 sbírka Rudolfa II. v Praze, v 19. století K. K. Münz- und Antikencabinet ve Vídni, 1892 zapůjčeno do Ambrasu, 1892 Antikensammlung v KHM ve Vídni, 1919 Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe KHM ve Vídni.

Literatura: (Schneider, 1892, stránky Bieblatt 53, č. 89), (Schlosser J. , Fünf italienische Bronzen, 1922), (Planiscig, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog., 1924, stránky 65-66, č. kat. 114), (Schlosser J. , 1927, str. 370), (Kurz, 1948, stránky 183, pl. 53), (Weihrauch, 1967, stránky 487-488, il. 589), (Leithe-Jasper, 1986, stránky 91-93, č. kat. 12), Manfred Leithe Jasper in: (Fučíková, a další, 1997, stránky 185, č. kat. II/242), Fernando Checa Cremades in: (Checa Cremades, 1998, stránky 330-331, kat. č. 41), (Kirchweger, 2012, stránky 27-29)

Inventář Praha KK 1607–1611: č. 1943 Eine Venere von metal, helt ein apfel in der lingken hand, und in der rechten ein muschel, steht uff einem silbernen piedistallo und seind ihr silbere füeß angelött, ligt in einem vergulden futral⁷²²

Inventář Besançon 1607 B: 2041: Une figure de bronze representant une femme antique avec les deux piedz et baze d'argent tenant une coquille a la main la base de bois n. taxee trente franc

Socha stojící mladé nahé ženy s jablkem v levé ruce, v pravé natažené drží mušli. Kudrnaté vlasy má sepnuté a ve čtyřech pramenech spadající na ramena. Postava je zachycena

⁷²² (Bauer & Haupt, Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11, 1976) Nr. 1943.

v jednoduché, ale velice rafinované póze. Váha spočívá na pravé noze, zatímco levé pokrčené koleno způsobuje mírný záklon trupu dozadu. Při pohledu zepředu se Venuše tělem lehce naklání směrem k levé pokrčené ruce, která jako by se v zápěstí opírala o sokl. Socha se zdá napodobovat imaginární torzální mramorový vzor. Tělem tak prochází esovitá křivka patrná ze všech stran.

Soška byla až do počátku 20. století považována za starověký originál a jako taková tvořila součást antické kolekce muzea ve Vídni. Teprve roku 1919 došlo k jejímu přesunu do sbírky soch a uměleckého řemesla.⁷²³ Leo Planiscig ji datuje do první poloviny 16. století a považuje za severoitalskou práci. Manfred Leithe-Jasper jako původ sochy uvádí severní Itálii (Padovu nebo Benátky), dataci zpřesňuje na období kolem roku 1500.⁷²⁴ Antikizující styl, hladký povrch a eleganci linií pózy spojuje s dílnou Andrey Riccia (*Nymfy ze skupiny Ichtyokentaurů*, Frick Collection, New York).⁷²⁵ Naopak Bertrand von von Jestaz sošku připisuje Desideriu da Firenze.⁷²⁶ Podle Leithe-Jaspera antický původ a výjimečnost stříbrného doplňku nohou sochu proslavila natolik, že byla již v době 16. století považována za jeden z nejcennějších kousků sbírky Granvelle.⁷²⁷

V pramenech souvisejících s Rudolfovým nákupem se sice socha nachází pod přívlastkem „antico“, což v době 16. století odpovídalo spíše dnešnímu pojmu „v antickém stylu“, než přímo autentickému předmětu ze starověku. Planisciga a Leithe-Jaspera se však dovolávají teorie, že jde o jedno z prvních falz, což dokládají tím, že socha se zeleným nátěrem snaží navodit dojem patiny vyvolané dlouhým ležením v zemi. Stříbrné nohy snad měly naznačit, že socha byla nalezena poškozená a došlo k její opravě.⁷²⁸ Stříbrem jsou zde vykládané i oči.⁷²⁹ Podle autora chodidla natolik přesně navazují na sochu, že musela být odlévána podle stejné předlohy jako figura s úmyslem vyměnit bronzové nohy za stříbrné. Je proto málo pravděpodobné, že by socha kdy byla skutečně v torzálním stavu, zdá se, že spíše opustila sochařův ateliér jako celek včetně stříbrných nohou.⁷³⁰ Již Kurz tedy uzavřel, že rozhodně nejde o jakoukoli „poetickou emulaci“ antické předlohy, ale „sofistikovaný padělek“.⁷³¹ Podle výše uvedených autorů tedy soška proto zřejmě patří k raným ukázkám padělatelské praxe antických

⁷²³ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷²⁴ (Leithe-Jasper, 1986), Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷²⁵ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷²⁶ (Jestaz, 2005, str. s. 129 a dále)

⁷²⁷ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷²⁸ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517, (Planiscig, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog., 1924, stránky 65-66)

⁷²⁹ (Leithe-Jasper, 1986, str. 91)

⁷³⁰ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷³¹ (Kurz, 1948, str. 183)

soch. Na druhé straně se však na základě současných výzkumů odlévání soch v renesanci zdá, že podobné „rozmnoženiny“ byly dobře zaměnitelné.⁷³²

Z hlediska ikonografie starší literatura sochu spojovala s Pindarovými ódami, kde se zmiňuje Afrodita se stříbrnými nohama, ale důvody použití různých materiálů jsou zřejmě odlišné.⁷³³

Vzhledem k puncům musel být sokl doplněn později již ve sbírce Granvelle.⁷³⁴

Pokud je Granvellova Venuše skutečně shodná s položkou B 4 z druhého seznamu Rudolfových požadavků, se dosud nikdo blíže nevěnoval její možné provenienci.⁷³⁵ S kardinálem Carpiem byl Antoine de Granvelle v písemném kontaktu již ve čtyřicátých a padesátých letech 16. století. Carpiho socha s názvem *Themis Dea* se navíc stala hlavním námětem stejnojmenné knihy, kterou její autor, Sebastian Pighius Granvellovi dedikoval. V inventářích Carpiho pozůstalosti z roku 1564 by bylo možné nalézt podobné položky, ale žádná není popsána natolik přesně, aby bylo možné ji se zápisy spojit s jistotou.⁷³⁶ Seznam objektů, které se nacházely v paláci kardinála Carpiho (dnes zbořený) v Římě na Campo Marzio (dnes zbořený) a v jeho vile suburbana v Horti Sallustiani zaznamenává ještě za kardinálova života Aldrovandi ve vydáních své knihy v letech 1558 a 1562.⁷³⁷ Soch, které by odpovídaly popisu, je zde zmiňováno více. Nelze proto vyloučit, že se soška do Granvellova majetku dostala cestou daru ještě za Carpiho života a inventáře Carpiho pozůstalosti ji nezachycují.

Soška je dnes známá ve více replikách. a množství různých kopií nacházíme již v dobových soupisech uměleckých děl.⁷³⁸ V inventáři Mnichovské kunstkomory se pod číslem 2322 (2280) nacházel „Ein nackhendt frauenbildt auf einem Posament, in der linggen hand tein apfl tragendt, die gerecht handt abgebrochen, in metall Antiquisch goßen“.⁷³⁹ Podle autorů

⁷³² Blíže k tomu zejména publikace Walter Cupperiho: (Cupperi, "Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts" - New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire, 2010) (Cupperi, You Could Have Cast Two Hundred of Them": multiple portrait busts and reliefs at the court of Charles V of Habsburg, 2013)

⁷³³ Leithe-Jasper, Prag um 1600, s. 46, č. kat. 517

⁷³⁴ (Leithe-Jasper, 1986, str. 92)

⁷³⁵ Leithe-Jasper pouze uvádí „femina in piedi di bronzo, che fu del cardinal de Carpi“ by mohla k sošce odkazovat (Leithe-Jasper, 1986, str. 92)

⁷³⁶ (Franzoni & Mancini, 2002, str. 27) Ve skupině popsané jako „Di sotto della Cornice“ položka č. 205. Una figurina piccolina di bronzo nuda. V inventáři C položka 192. umístěná „Nel studiolo si S. S. III, ma: Un'altra Venerina fino alle ginocchia di grandezza d'un palmo che noc una mano copre la natura“.⁷³⁶ (Franzoni & Mancini, 2002, str. 74)

⁷³⁷ (Aldrovandi (Aldrovandi), 1562, stránky 201-310) (Franzoni & Mancini, 2002, stránky 93-102) „Nel secondo studio“ položka č. 30. un'altra d'una Venere, con bellissima conciatura di capo; „In un altro studio contiguo alla prima suddetta stantia, quale è tutto foderato di velluto verde“, položka č. 100. due Veneri nude di metallo alte poco più di un palmo tutte intiere.

⁷³⁸ Sammlung Delmár, Budapešť, zláčená; Aukce Miller von Aichholz, kat. nr. 25, pak 1918 A. S. Drey, Mnichov, na kulatém podstavci. Protějškem předchozí repliky: *Abundantia s rohem hojnosti*, Sbírká P. Morgan, (Bode, Die Italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance II, 1907, str. čk. kat. 89)

⁷³⁹ (Diemer, 2008, str. 699).

posledního vydání katalogu jde o repliku pocházející ze sbírky Sir Julia Wernhera (1850-1912), dnes v Ranger's House, Londýn, EE 128, výška 22,2 cm s podstavcem.

Venuše z Wernherovy sbírky nese na zadní straně podstavce nápis „Aus der Erbschaft meines Grosvaters † 1764 auf meinen Vater – nach dessen Tod 1806 auf mich ge[kommen]. Von den plündern den Franzosen 1813 in Stücke geschlagen – nach München gebracht und restauriert 1842. Carl von Mettingen.“ Podle Diemerové protestantská rodina von Mettingh pocházela z východního Fríska a do bavorských služeb mohla vstoupit poprvé až v roce 1803. Jakob Karl, svobodný pán von Mettingh (1791-1871) působil od roku 1815 jako Kämmerer a Forstmeister bavorských králů. Pokud poškození ruky nevzniklo v roce 1813, mohlo by podle Diemerové v případě Venušiny figury jít o dílo z Mnichovských sbírek. Odtud se snad mohla dostat jako švédská kořist na sever Německa. Diemerová Wernherovu *Venuši* považuje za mimořádně kvalitní drobný bronz ve sbírkách kunstkomor 16. století. Rovněž vznáší otázku předlohy a kopie mezi Venuší kardinály Granvelly a Wernherovou soškou.⁷⁴⁰ Vzhledem k přítomnosti sošek téměř zároveň v Praze i Besançonu lze předpokládat možnost, že ve sbírce Granvelle se mohlo původně nacházet více replik, z nichž císař Rudolf II. jednu získal.

⁷⁴⁰ (Diemer, 2008, str. 700)

I/A 31 Un puttino di Smeraldo con Lettere e Caratteri

I/G 3 Ein Signum Harpocratis aus orientalischen Smaragden mit einer ähnlichen Erklärung, für welches Scottto, da es als magische Figur zu gebrauchen sei, 3000 Thaler geboten habe.

I/H 3 il segno di Harpocrate, o vero il silentio di smeraldo con la sua dicchiaratione

I/Malý smaragdový putto s písmeny a znaky

I/G Signum Harpocratis z orientálního smaragdu s podobným vysvětlením [jako Arraský pohár, viz A 12] za které Scottto, který jej chtěl používat jako magickou formuli, nabídl 3000 tolarů.

I/H Harpokratovo znamení aneb právě „pst!“ ze smaragdu s jeho výkladem

Sedící Harpokrates, 2. polovina 2. století př. n. l. – 1. poloviny 1. století př. n. l., výška 4,2 cm, šířka 3 cm, tmavě zelená plazma, inv. č. IXa 41

Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Vídeň

provenience: **Becanus, *Hieroglyphica***: „(...) posteriorem habeo è copiosissimis illustrissimi Cardinalis Granvellani, nunc vice regis Neapolitani, thesauris; quibus sic museum suum locupletavit, ut nescio an cuiquam in tota Europa in hoc divitiarum genere cedere debeat. Lapis est Heliotropius, ea quam hic cernis amplitudine, cuius altera facies puerii habet sedentem, qui indicem ori applicae: altera Loti florem paesert; è quo pufio indicem ad silentium imperandum ostentans emergit, cui haec fubest inscriptio:

ΜΕΓΑ ΩΡΟC ΑΠΟΛΛΩΓ ΑΡΙΟΚΡΑΤ

ΕυιλΑΤΟC τω / φΟΡΟΥΝΤΙ.⁷⁴¹

1750 Schatzkammer: Nr. 140: „Ein ablanges deto (Basrelief) von einer schönen prasma, worauf ein sizender Figalion oder Horus, rukhwerts diefgechnitten, erstbenänte figur auf einen loto sizend, worbei eine Griechische schrift in Deütschen aber also lauthet: Der Grosse Horus Apollo Harpocrates sei gnädig den tragenden; die fassung von gold.“

Eckhel, před 1788: Fach Nr. 4: „Stein mit zwo Seiten. Vorderseite ehoben: Das Kind Harpokrates sitzend, die Rechte an den Mund Haltend. Rückseite eingegraben: Harpokrartes auf der Lotosblume sitzend die Rechte an den Mund haltend, in der Linken eine Geisel; ober dem Kopf schwebt eine Kugel. Unten her steht die Aufschrift ΜΕΓΑC ΩΡΟC ΑΠΟΛΛΩΝ ΑΡΙΟΧΡΑΤΗ ΕΥΙΛΑΤΟC Τω / φΟΡΟΥΝΤΙ. Der Große Horus, Apollo, Harpokrates is dem gnädig, der ihn trägt. /Antiker Kame. Smaragdpraser. Der Contur der Figur macht die Größe

⁷⁴¹ (Becanus, 1580, stránky 48-49, obr. s. 49)

des Steines aus. Die Länge ist (...) / Fassung in Gold. / Nach der Anzeige Cupers in seinem Harpocrates (Suppl. Tom. II. pag. 511) befand sich eben dieser Stein vormals in der Sammlung des Kardinals Granvella.“

literatura:

(Cuper, 1687, stránky 155, obr. s. 156), (Eichler & Kris, 1927, stránky 73, Nr. 52, Taf. 11, obr. 30), (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19), tam starší literatura

Kameji se podrobně věnovala Erika Zwierlein-Diehl, i když jí unikla informace o Rudolfově požadavku na tuto kamej ze sbírky Granvelle.⁷⁴²

V literatuře se první zmínka včetně vyobrazení objevuje u Johanna Goropia Becana (Jan Gerartsen aus Gorp, 1519–1572), dlouholetého přítele kardinála de Granvelle. Kamej popisuje ve své rozměrné práci *Hieroglyphica*. Její IV. část, datovanou do let 1570–1572, věnoval výkladu egyptského boha Harpokrata. Zmiňuje, zde i dvě jeho vyobrazení, první ze sbírky Sebastiana Pighia, druhý tvořící součást Granvellova „pokladu“.⁷⁴³ Becana volně parafrázuje a informaci včetně vlastnictví kameje kardinálem Granvellou přebírá Gisbert Cuper.⁷⁴⁴ Z jeho textu však vyplývá, že viděl již jen kresby v Becanově publikaci, nikoli kamej samotnou.⁷⁴⁵

Provenienci kameje v novodobé historii poprvé spojil se sbírkou Granvelle Joseph Hilarius Eckhel před rokem 1788, zřejmě na základě Cupera⁷⁴⁶ Podle Eichlera měla kamej z Granvellova majetku přejít do Becanovy sbírky, ale podle textu IV. kapitoly *Hieroglyphicy* získal ve skutečnosti pouze kresbu.⁷⁴⁷

Kamej představuje podobu sedícího bůžka Harpokrata na lotosovém květu (nedochovaná spodní část, částečně domodelovaná ve zlatě). Podoba hlavy odpovídá pozdně hellénským zpodoběním Amorů, autorka proto jeho původ hledá v oblasti Alexandrie.⁷⁴⁸ Symbolický význam zde má i zelená barva, v Egyptě související s dětstvím a odkazující k jarní vegetaci a novému, rodícímu se životu.⁷⁴⁹

⁷⁴² (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴³ (Becanus, 1580, stránky 48-49, obr. s. 49) Na pramen upozornila (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴⁴ (Cuper, 1687, stránky 155, obr. s. 156) Blíže k tomu včetně překladu do německého jazyka: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴⁵ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴⁶ (Eckhel, před 1788)

⁷⁴⁷ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴⁸ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁴⁹ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

Původně snad oválná kamej je zasazena do zlatého orámování, které již Ernst Kris na základě stylových souvislostí považoval za španělskou práci 16. století.⁷⁵⁰ Autorka naznačuje možnost, že mohlo vzniknout pro kardinála, působícího ve službách Filipa II.⁷⁵¹ Z Becanova textu a vyobrazení však vyplývá, že Granvelle kamej s orámováním vlastnil již v době, kdy působil v Neapoli v letech 1571–1575 (Becanova kapitola datována nejpozději do roku 1572).

Samotné slovo „Harpokrates“ je řeckou transkripcí jména „Har-pe-chrot“, dítě – Horus.⁷⁵² V podobě sedící na květu představuje slunečního bůžka, jenž se každé ráno znovu rodí z lotosového květu.⁷⁵³ Gesto ukazováčku umístěného před ústa podle latinských autorů již v období před naším letopočtem označoval mlčení.⁷⁵⁴

Na zadní straně se nachází technikou intaglia realizovaný řecký nápis, v překladu znějící „Velký Hore, Apollóne Harpochrate, buď milostiv svému nositeli“.⁷⁵⁵ Nad ním se nachází opět vyobrazení Harpokrata, tentokrát však spíše než na lotosovém květu na plodu, zachyceném podle Pliniova popisu v *Historia naturalis* (13,107–108) se semínky podobnými máku.⁷⁵⁶ Harpokratovo vyobrazení odpovídá egyptskému typu a tvoří protiváhu hellénskému z přední strany.⁷⁵⁷ Zwierlein-Diehl považuje nápis za novodobý, díky zmínce u Becana datovatelný před rok 1572. Nápis dokládá, že kamej nejpozději v období novověku byla používána jako ochranný amulet. Text odpovídá nápisům na ochranných amuletech, kde vyobrazení Harpokrata je poměrně časté, ale není přesnou transkripcí žádného dosud známého.⁷⁵⁸ Spojení egyptských bohů Harpokrata, Hora a slunečního boha Apollóna se objevuje v řadě antických textů, od Herodota po Macrobia, jejichž práce byly v novověku hojně citovány.⁷⁵⁹

Cantecroix kamej zmiňuje mezi nejcennějšími předměty sbírky Granvelle a jako doklad uvádí, že Scotto, který ji používal jako magickou figuru, za ní nabízel 3000 tolarů.

Pod jménem „Scotto“ se pravděpodobně skrývá slavný iluzionista, mentalista, a zřejmě především šarlatán Jeroným (Gieronimo, Hieronymo) Scotto. Tvrdil o sobě, že je šlechticem původem z Piacenzy a v tomto smyslu na něj odkazuje dobová literatura, líčící se zájmem jeho schopnosti.⁷⁶⁰ Během svého života působil na dvorech Ferdinanda Tyrolského a od počátku

⁷⁵⁰ (Eichler & Kris, 1927, str. 74)

⁷⁵¹ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵² (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵³ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁴ Odkazy na latinské autory uvádí: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁵ ΜΕΓΑΛΟΝ ΠΟΡΟΝ / ΑΠΟΛΛΩΝ ΑΡΠΟΧΡΑΤΗ / ΕΥΙΑΑΤΟΝ ΤΩ / ΦΟΡΟΥΝΤΙ

Bliže k nápisu včetně přepisu a překladu (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁶ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁷ (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁸ Bližší diskuze k inspiracím k nápisu viz: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁵⁹ Bliže k tomu: (Zwierlein-Diehl, 2008, str. kat. č. 19)

⁷⁶⁰ Screti natura maravigliose...

80. let 16. století ve službách Rudolfa II. Císař jej zřejmě využíval i jako diplomata. Cantecroix se proto ve své žádosti o vyšší finanční částku odvolává právě na císaři dobře známou osobu, která se do počátku 90. let 16. století těšila jeho velké přízni. Zůstává však zatím nejasné, jak moc si Cantecroix mohl být vědom aktuálního císařova postoje ke Scottovi. Roku 1592 se zapletl do aféry Johanna Casmira a jeho manželky v Coburgu a císař měl roku 1593 vydat patent k jeho zatčení.⁷⁶¹ Znamení mlčenlivosti – signum Harpocrati skutečně má v magii své místo a ukončuje některé rituály.

⁷⁶¹ (Heyl, 1948, stránky 39-40) Za upozornění na tento pramen děkuji Ivo Puršovi.

I/B 3 II Joue che sta nel giardino

I/B 3 Jupiter, který stával v zahradě

Jupiter Versailleský (Jupiter Besançonský)

Monumentální hlava a torzo, mramor, výška 144 cm, MA 78

Musée du Louvre, Paříž

literatura: (Brown, 1979), (Hübner, 1911), (Fröhner, 1869, stránky 63-64), (Souchal, 1977, str. 267), (Piganiol de La Force, 1713, str. 169), (Thomassin, 1694)

Soše se naposledy věnovala Boberová.⁷⁶² Kritický přehled starší literatury podal Michon.⁷⁶³ Francesco Gonzaga se 17. května 1525 o Jupiterovi vyjádřil jako o „jedné z největších a nejkrásnějších soch, které kdy byly v Římě nalezeny“.⁷⁶⁴

Socha byla objevena v dubnu 1525 nedaleko Porta del Popolo na vinici zakoupené kardinálem Francescem Armellinim, který ji věnoval papeži Klementu VII., jež ji umístil do vily Madama.⁷⁶⁵ Podle Gonzagova líčení došlo brzy po nálezů k poškození sochy, od které byla oddělena hlava a poničeny nohy. V daném stavu ji v zahradě papežské Vily Madama zachytil Marteen van Heemskerck, podle datování Boberové někdy kolem roku 1532.⁷⁶⁶ V loggii vily ji společně s dalšími sochami popsal Giorgio Vasari v životopise Giulia Romana.⁷⁶⁷ Následně sochu roku 1541 věnovala Markéta Parmská, vdova po Alessandru de' Medici a manželka Ottavia Farnese, Nicolasi Perrenotovi de Granvelle během jeho římského pobytu.⁷⁶⁸ Snažila se darem zajistit Granvellovu a tím i císařovu přízeň ve prospěch své rodiny Farnese.⁷⁶⁹ Tento dar zřejmě poprvé zmiňuje Francesco de Marchi před rokem 1599.⁷⁷⁰ Podle nápisu na podstavci byla socha instalována na nádvoří paláce v Besançonu roku 1546. Michon Nicolasovo rozhodnutí o umístění předpokládá na podzim roku 1545, kdy podle dopisů v paláci pobýval.⁷⁷¹

Sochu v paláci jako součást fontány na nádvoří obdivovali 15. dubna 1575 švýcarští vyslanci na dvoře Jindřicha III. během své návštěvy paláce a zaznamenali i nápis na soklu.⁷⁷²

⁷⁶² (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56)

⁷⁶³ (Michon, 1911)

⁷⁶⁴ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56)

⁷⁶⁵ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56)

⁷⁶⁶ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56)

⁷⁶⁷ (Michon, 1911, str. 20)

⁷⁶⁸ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56) (Müntz, 1886)

⁷⁶⁹ (Castan, *Le Bronzino du musée de Besançon*, par Auguste Castan, 1881, stránky 78-79)

⁷⁷⁰ Na pramen odkazuje (Michon, 1911, str. 21), který odkaz přebírá z (Müntz, 1886, str. 43), kde přeepsané celé znění pasáže z rukopisu, uloženého v Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

⁷⁷¹ (Michon, 1911, str. 27)

⁷⁷² (Castan, *Le Bronzino du musée de Besançon*, par Auguste Castan, 1881, stránky 78-79)

Castan jako rok přenesení sochy z nádvoří do zahrady uvádí rok 1612 a transfer spojuje s přáním Caroliny Rakouské, nemanželské dcery Rudolfa II. a manželky Françoise Thomase Perrenota de Granvelle. Vzhledem k údají v Rudolfových požadavcích („Jupiter, který stál v zahradě“) však k uvedenému transferu muselo dojít již nejpozději k roku 1600.

V zahradě jej zaznamenává Jean-Jacques Chifflet roku 1618.⁷⁷³ Povědomí o původu sochy se postupně vytrácelo. O soše se zmiňuje i André Félibien, který hlavní informace přebírá od Vasariho, ale Jupitera zmiňuje již nikoli jako dar Nicolasi Granvellovi, ale francouzskému králi Františkovi I.⁷⁷⁴ Do majetku francouzských králů se však socha dostala až poté, co Ludvík XIV. dobyl Besançon a tehdejší majitel paláce Charles-François de la Baume mu *Jupitera* věnoval na znamení přízně.⁷⁷⁵

Dokladem neutuchajícího zájmu o sochu ještě na počátku 18. století je významná část kapitoly druhé knihy o starověkých sochách ve Francii Bernarda de Montfaucona.⁷⁷⁶ Aby doložil kvalitu zachované busty, pokusil se autor o její připsání sochaři Myrónovi.⁷⁷⁷ Podle autora „Jupiterovu kolosální sochu“ v minulosti potkal osud zapomenutých děl – autor je zřejmě prvním, kdo se sochou zabýval přibližně po padesáti letech. Podle něj však bezpochyby patří k nejlepším antickým pracím srovnatelným s díly jako je *Herkules Farnese* nebo *Apolón Belvédérský*.⁷⁷⁸ V dané době již nebyl původ sochy známý a nápisová deska zřejmě nebyla dobře čitelná. Montfaucon proto přiznává, že jej na existenci nápisu upozornil abbé Marion a tím mu umožnil zjistit, odkud dílo pochází.⁷⁷⁹ Podle Montfauconových slov jej k soše přivedla jistá milovnice umění, pobývající v Saint-Cloud, pravděpodobně zde naráží na královu metresu. Měla zároveň iniciovat přesun sochy do vhodnějšího prostoru, kde by nebyla vystavena vlivu povětrí.⁷⁸⁰ Postavě však chyběly ruce a spodní část těla, musela proto projít úpravou sochaře Drouilliho.⁷⁸¹ Uvedená pasáž proto dokládá na jedné straně obnovení zájmu o antické památky v době nastupujícího klasicismu, ale zároveň potřebu „restaurování“, které tvoří součást díla dodnes. V podobě hermy byla socha instalována do „malého parku“ ve Versailles roku 1688.⁷⁸²

⁷⁷³ Cit. podle (Michon, 1911, str. 30)

⁷⁷⁴ (Michon, 1911, str. 22) (Félibien, 1672, stránky 141-142)

⁷⁷⁵ (Montfaucon, 1719, str. 49) Montfaucon mluví nepřesně o představitelích města. Od něj informaci přebírají autoři katalogů antických soch ve Versailles a později v Louvru 18. a 19. století, jejichž seznam uvádí (Michon, 1911, str. 33). Dárce sochy však byl tehdejší majitel paláce Charles-François de la Baume.

⁷⁷⁶ (Montfaucon, 1719, stránky 47-53).

⁷⁷⁷ (Montfaucon, 1719, str. 52)

⁷⁷⁸ (Montfaucon, 1719, str. 47)

⁷⁷⁹ Hanc jovis nobilem statuum, delicias olim in vinea Mediceorum Romae, Illustrissima Domina Margarita ab Austria Ducissa Camarini anno MDXLI. a Granvella, cum ibi tum Caesaris vices ageret, donavit, qui eam Vesuntium transtulit, & hoc loco posuit anno MDXLVI. (Montfaucon, 1719, str. 49)

⁷⁸⁰ (Montfaucon, 1719, str. 48)

⁷⁸¹ (Montfaucon, 1719, str. 49)

⁷⁸² (Bober & Rubinstein, 2010, str. 56)

I/B 8 gli quattro Elementi di martin de vos

čtyři živly Martina de vos

Maerten de Vos

Ceres (Abundantia) a čtyři živly,

sig. dole uprostřed MERTINO DE VOS INVENTOR ET FECIT ANTVERPIENCIT. 1584,
olej na plátně, 165 × 237 cm, inv. č. 556

Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Madrid

provenience: v 18. století se podle očitých svědectví měl nacházet v královském paláci v Madridu.⁷⁸³

literatura:

S dílem *Ceres a čtyř živlů* Rudolfův požadavek poprvé ztotožnil ve Vosově monografii Zweite.⁷⁸⁴ Dílo zobrazuje bohyni úrody Ceres jako Abundatii s rohem hojnosti. Čtveřice putti se zvířaty a květinami odkazuje ke čtyřem živlům.

Stejné motivy nacházíme i na čtyřech grafikách, realizovaných podle nedochovaných Vosových předloh.⁷⁸⁵

Téma čtyř živlů jako základních složek země se objevuje již v antice.⁷⁸⁶ Empedokles čtyři živly shrnul do jednoho celku a podobně uvažoval i o dalších součástech světa. Během 16. století se čtyři živly staly předmětem zkoumání přírodních věd. V magii se rovněž pro člověka staly prostředkem k ovládnutí přírody a světa, neboť podle Paracelsa sám člověk je substancí excerbovanou z živlů.⁷⁸⁷

V 16. a 17. století se jejich vyobrazení nedržel přesných pravidel. První ze série tisků zobrazuje Vzduch. Ve Vosově malbě se nachází stejné atributy – pták (liší se však druhem) a chameleon (v tisku stranově převrácený). Podle Plinia⁷⁸⁸ se toto zvíře živí vzduchem, proto jeho tlama zůstává stále otevřená. V Alciatioho *Emblematum liber* byl spojován s lichotníky, kteří stejně jako chameleon nasávají lichotky, které způsobují jejich společenskou oblíbenost, z jejichž závanů žijí.⁷⁸⁹

⁷⁸³ (Zweite, 1980, str. 345) cituje dobový text *Viaje en Espana*: „Se ven los cuatros elementos en figuras alegoricas con todos sus distintivos de peces, aves, frutas, plantas etcétera, hecho todo con gran intelligencia; las figuras son del gusto de Martin de Vos.“

⁷⁸⁴ (Zweite, 1980, str. č. kat. 67)

⁷⁸⁵ Johann Sadeler I. podle Maartena de Vos, *Čtyři živly*, mědiryt, 105/107 × 135/137 mm, sig. Kupfer 10: 1–4, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Bíže k tomu: Melanie Moske a Iris-R. Adlerin: (Wenderholm, 2014, stránky 124-192)

⁷⁸⁶ (Kaulbach & Schleier, 1997, str. 101)

⁷⁸⁷ (Wenderholm, 2014, str. 124)

⁷⁸⁸ *Historia Naturalis*, VIII, 51. (Royt & Šedinová, 1998, str. 140)

⁷⁸⁹ Andrea Alciato, *Emblematum Libellus*, Paris 1534, s. 93. Semper hiat, semper tenuem qua vescitur auram,

Země je v tisku i malbě představena jako ženská postava s identickými gesty (v tisku stranově převrácená). V malbě drží v pravé ruce srp a do účesu má vpletené klasy, což ji zároveň identifikuje jako bohyni úrody Ceres. Na rozdíl od grafiky v levé ruce přidržuje roh hojnosti, což umožňuje postavu zároveň identifikovat jako Abundantii. Zobrazené ovoce a zelenina i květiny jsou obvyklou přehlídkou plodů dozrávajících postupně od léta do podzimu. Jejich vyobrazení se nejvíce blíží Arcimboldovým, které známe z jeho kompozitních hlav (Čtyři roční období). Ryby jako atributy vody se v malbě liší – odpovídají spíše dobovým vyobrazením známých z Arcimboldových obrazů živlů (voda). Putto však pózou i gesty odpovídá ženské postavě z grafiky (stranově převrácené). V případě ohně se shoduje v grafice i malbě postava salamandra. Již antičtí autoři jako Aristoteles (*O duši*, V, 19) nebo Plinius (*Historia naturalis* 10,67) mu připisovali schopnost hasit oheň, aniž by sám shořel.⁷⁹⁰

De Vos zde zvolil poměrně neobvyklou ikonografickou kombinaci několika vrstev významů. Malba zvířat patřila k tradičním nizozemským žánrům.⁷⁹¹ Podle sdělení Dipl. Biol. Jiřího Mlíkovského, CSc. z Národního muzea v Praze se na obraze kromě evropských nachází i exotičtí ptáci, a to jednak ze subsaharské nebo západní Afriky. Vzhledem ke kardinálovým bohatým zahradám mohla malba odrážet jeho zálibu v exotických rostlinách a živočiších, kterou sdílel s většinou dobových šlechtických sběratelů. Uprostřed malby se nachází mimořádný papoušek. Papoušci se do Evropy dováželi především z oblastí Asie a Afriky a po roce 1500 i z právě objevené Brazílie.⁷⁹² Počátkem 16. století nastává rychlý rozvoj obchodu se zvířaty a exotičtí ptáci zejména přes Portugalsko putovali téměř do celé Evropy. Na rozdíl od ostatních exotických zvířat se papoušci dožívali vysokého věku a sběratele zaujala i jejich schopnost nápodoby lidské řeči. Často byli bráni jako vhodní společníci pro dámy a zapojování do dvorských oslav. Například roku 1534 uspořádal portugalský vyslanec v Bruselu Pedro de Mascarenhas hostinu, kam pozval i císaře Karla V. a jeho sestru Marii Uherskou.⁷⁹³ Jako vrchol celé události byly servírovány masové koláče, ze kterých vylétli živí ptáci a prý začali s hosty konverzovat. Jeden mimořádně barevný exemplář papouška vylétl

Reciprocatur chamaeleon
Et mutat faciem, varios sumitque colores,
Praeter rubrum vel candidum: [
Sic & Adulator populari vescitur aura,
Hiansque cuncta devorat,
Et solùm mores imitatur principis atros,
Albi & pudici nescius.

⁷⁹⁰ (Royt & Šedinová, 1998, str. 185)

⁷⁹¹ (Kotková, 2010, stránky 70-71)

⁷⁹² (Gschwend, *The Story of Suleyman: Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, 2010, str. 7)

⁷⁹³ *Ibidem*, s. 7.

z císařova koláče „a stěžoval si, že byl zavřen příliš dlouho“.⁷⁹⁴ Exemplář na Vosově malbě navíc představuje méně běžný exemplář „amazoňana“, druhu pravděpodobně ze Západoindických ostrovů. Vzhledem k datování malby rokem 1584 jde o jedno z poměrně raných vyobrazení druhu *Amazona*, pravděpodobně Amazoňana kubánského (*Amazona leucocephala*), možná jeho bahamský poddruh *Amazona leucocephala bahamensis*.

Malba Abundantie by proto mohla představovat cenné svědectví o zálibě Antoina de Granvelle v exotických zvířatech a snad i ukazovat jeden z cenných exemplářů jeho voliér.

⁷⁹⁴ Ibidem, s. 7.

I/B 10 Sei pezzi di Tapizaria di perspectiva della Inventione de hemmeskerck

Šest kusů tapisérií s perspektivou podle Heemskerckovy invence

Willem de Pannemaker podle kartonů Josse [van Noevele?]

Zahradní veduty (scény) se zvířaty (Granvellovy zahrady)

368 m × 471 m, monogram dílny W. Pannemakera (WP, Brusel, 1564), inv. č. T LXVI

Kunsthistorisches Museum, Vídeň

Série Pohledy do zahrady s okrasnými zvířaty (Granvellovy zahrady):

Pohled do zahrady se zahradní bránou s volavkou, v borduře biskupský erb kardinála de Granvelle, 360 × 270 cm, KHM, Inv. č. LXVI 1

Pohled do zahrady s loubím s hermami (leopard, ptáci, opice), 365 × 268 cm, inv. č. LXVI 3

Pohled do zahrady s réвовým loubím (chrt, jeřáb a pták), v borduře biskupský erb Antoina Perrenota de Granvelle, 385 × 374, inv. č. LXVI 5

Pohled do zahrady s loubím a architekturou (srnec, jelen, daněk), v borduře biskupský erb Antoina Perrenota de Granvelle, 369 x 520 cm, inv. č. LXVI 4

Pohled do zahrady s galerií sloupů (zápasící kohouti), v borduře biskupský erb Antoina Perrenota de Granvelle, 375 x 419 cm, inv. č. LXVI 6

Pohled do zahrady s galerií sloupů (páv, krocan a pták), 360 × 565 cm, inv. č. LXVI 2
provenience:

Besançon 1607 B: un aultre cours de tapisserie contenu en six pieces, figurées a divers bocages
literatura: (Baldass, 1920, stránky 32, kat. č. 140-145 obr. XI), (Heinz, 1963, str. 216)

(Delmarcel, 1999, stránky 167, 173), (Bauer, Gartenladschaften mit Tieren. Zur Tapisserienserie der sogenannten Granvelgärten in Wien, 2000), (Büttner, 2002), (Schmitz-von Ledebur, Mit Glanz von Gold und Seide - die Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, 2012, stránky 43-47)

O jistotě ztotožnění zápisu se tapisériemi zahrad kardinála Granvelly svědčí císařův požadavek šesti kusů, který odpovídá počtu kusů této série. Rovněž následující položka B 11 bez jakýchkoli pochyb odpovídá bitvě u Tunisu (dnes na radnici v belgickém Mechelen) a jde o tapisérii, kterou kardinál nechal utkat jako doplněk k zahradám a má proto stejné rozměry i podobu bordury. Podkladem pro autorské určení „podle Heemskercka“ zřejmě byly motivy antikizující architektury, které vzdáleně připomínají architekturu z malířových kreseb

Říma. Vlámské tkalcovské dílny skutečně ve svých návrzích z Heemskerckových tisků vycházely, ale nikoli v tomto případě.⁷⁹⁵

Série šesti tapisérií s pohledy do zahrady. V horní borduře erb kardinála de Granvelle. Dataci tapisérií odvozuje Piquard z erbů, vetkaných doprostřed horní bordury. Čtyři tapisérie zachycují pouze biskupský erb, dvě již arcibiskupský. Piquard proto sérii datuje mezi léta 1560–1561, po zřízení mechelenské arcidiecéze, jejímž se stal prvním arcibiskupem.⁷⁹⁶ Na druhé straně však Piquard a Checa jako datum tkaní tapisérií uvádí rok 1564, kdy je doložena výroba sedmi „tapisserie de galerie“, následovaných tapisérií *Dobytí Tunisu* v letech 1565–1566.⁷⁹⁷ Delmarcel přichází s ještě pozdějším datováním do let 1564–1571.⁷⁹⁸ V pramenech je nazývána jako „Boscaiges et Perspectives“, tedy nejpozději v únoru 1571 byla série hotova.⁷⁹⁹

Vytkaná Pannemakerova dílenská značka dokládá jeho provedení.

Podle kardinála de Granvelle v tomto oboru tapisérie vynikali právě vlámové. V dopise kardinálovi Ercolovi Gonzagovi do Mantovy doporučuje kartony pro figurální scény pořídít v Itálii, ale vzory zobrazující krajiny a zvířata ve Flandrech.⁸⁰⁰ Daný styl následně poznamenal vlámskou produkci dlouho do 17. století.⁸⁰¹

Tapisérie podle dopisů Granvellova sekretáře vznikly podle kartonů švagra Willema de Pannemakera, Josse.⁸⁰² Identitu zmíněného Josse ztotožnil Kerkhove se Joosem van Noevele, o němž však v pramenech zatím není nic známo.⁸⁰³ Checa vzory hledá nikoli v jedné, ale v řadě různých grafik. Jako jedno z východisek uvádí Vredemana de Vries, jehož některé tisky byly kardinálovi dedikovány.⁸⁰⁴ Srovnání však nabízí pouze se sérií *Vertumna a Pomony*. Důležitý srovnávací materiál vedle *Vertumna a Pomony* zmínil Kerkhove. Odkázal na tapisérii *Zahrady se zvířaty* z vlámské dílny Wilhelma de Pannemakera

⁷⁹⁵ Například *Kolosseum* ze série *Divů světa*, podle Maartena van Heemskercka, Flandry (Brusel) kolem 1575–1600, vlna a hedvábí, 3,45 × 5,16 m, The Metropolitan Museum of Art, New York (Appleton, 1985, stránky 154–161, č. kat. 19)

⁷⁹⁶ (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 112)

⁷⁹⁷ (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 112),

⁷⁹⁸ (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 139)

⁷⁹⁹ Odet Viron Antoinovi de Granvelle, 16. února 1571, Brusel

„(...) j'ay convenu avec Pannemaker des neuf pieces de tapisserie de galerie suivant le double du marchie que va cy jointement et comme il vous plaict l'avoir aussy fine que celle de Boscaiges et Perspectives qu'il a fait pour V. I. S. (...)“ *Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XXVIII, fol. 95.*

(Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 121)

⁸⁰⁰ Cituje (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 140)

⁸⁰¹ Další konkrétní pozdější případy uvádí (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 140).

⁸⁰² (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 112) ODKAZ

⁸⁰³ (Kerkhove, 1973, stránky 243–251)

⁸⁰⁴ (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 139)

z období šedesátých až sedmdesátých let 16. století (dnes v Memorial Art Gallery, Rochester).⁸⁰⁵

Jejich výrobu objednal kardinál Antoine Perrenot de Granvelle v dílně slavného výrobce tapisérií de Pannemakera, jehož manufaktura vyráběla nástěnné koberce především pro dvůr Habsburků.

Podle Checy série původně čítala sedmnáct kusů, ale není jasné, jak k uvedenému číslu došel.⁸⁰⁶

Podle zápisu v inventáři španělské královské sbírky z roku 1598 se zde mělo nacházet celkem dvanáct tapisérií námětu „portiques de jardins“, které měly být zakoupeny na aukci kardinála Granvelly v září roku 1587.⁸⁰⁷ K daným kusům není známo nic bližšího, ale lze předpokládat, že dochovaných šest tapisérií z Vídně bylo stejného námětu.

Tapisérie zřejmě byly tkány pro Bruselský palác.⁸⁰⁸ Büttner předpokládá, že mohly zdobit buď některou z galerií budovy, nebo se používat během letních slavností jako dekorace arkád.⁸⁰⁹

Otázka uměleckohistorického výkladu šestičlenné serie Granvellových zahrad je obtížná a dosud nebyla odpovídajícím způsobem zhodnocena. Büttner podtrhuje, že podobně perspektivně zpracované motivy přitahovaly pozornost mimo jiné proto, že předváděly vědecké poznatky v praxi.⁸¹⁰ Dále připomíná možnou souvislost mezi vyobrazeními a snahou rekonstruovat podobu římských vil, jak ji nacházíme například u Vitruvia a dalších autorů, zastoupených v kardinálově knihovně.⁸¹¹ Rovněž se nabízí poukaz na zahrady kardinálova bruselského paláce, kde velice nákladná exotická fauna i floóra podle Büttnera přispívala ke zvýšení majitelova společenského statutu, prestiže, Macht und Weisheit.⁸¹²

Již Piquard upozornil na odlišnost tématu tapisérií od běžné produkce.⁸¹³ Srovnání nabízí pouze se sérií Vertumna a Pomony, které rovněž utkal Pannemaker a která stojí u zrodu typu tapisérie se zahradami, otevřenou architekturou a figurální mytologickou scénou uvnitř (nejčastěji

⁸⁰⁵ (Kerkhove, 1973, stránky 251, obr. na str. 250)

⁸⁰⁶ Autor zmiňuje například Scenographiae sive perspectivae, 1560, kde jeden tisk zobrazuje perspektivně pojatou zahradu se dvěma jeleny a architekturou s pergolou. Dále upozorňuje na existenci série pohledů do zahrad Hortorum viridiorumque elegantes et multiplici formae. (Checa, Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II, 2008, str. 228)

⁸⁰⁷ (Checa, Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II, 2008, stránky 227, il. 133)

⁸⁰⁸ (Büttner, 2002, str. 26)

⁸⁰⁹ Srovnává se svatební slavností Marguerit de la Marck, Gräfin von Aremburg. (Büttner, 2002, str. 26)

⁸¹⁰ (Büttner, 2002, str. 26)

⁸¹¹ (Büttner, 2002, str. 28)

⁸¹² (Büttner, 2002, str. 30)

⁸¹³ (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 112)

z Ovidiových *Proměn*).⁸¹⁴ Na rozdíl od běžných nástěných koberců série Granvellových zahrad nepracuje s figurálními motivy a narací. Delmarcel upozornil na příbuznost bordury s tapisérií s námětem ze života sv. Petra a Pavla z Gentu, z čehož vyvozuje praxi zapůjčování kartin mezi jednotlivými bruselskými dílnami.⁸¹⁵ Checa rozvádí ikonografii děl a za hlavní námět považuje „le jeu sur les perspectives“.⁸¹⁶ Architektura zde vždy rámuje pohledy do zahrad, ve kterých nacházíme psy, kohouty, pávy, ptáky. Delmarcel připojuje informaci, že ve své bruselské rezidenci kardinál vlastnil voliéru.⁸¹⁷

Ivan P. Muchka upozornil na význam pojmu „perspektiva“, který se v dobové korespondenci i Rudolfových požadavcích objevuje.⁸¹⁸ Roku 1560 vyšla v Antverpách Vredemanova grafická publikace *Scenographie et perspectivae*, kterou její vydavatel a grafik Hieronymus Cock dědikoval „Magno ac venerabili heroi D. D. Antonio Perrenoto“. Lze předpokládat, že otázky perspektivy, všeobecně velmi důležité pro celé šestnácté století, byly i fenoménem zajímavým pro kardinála Antoina, jehož zájem o architekturu v teorii i praxi dokládají nejen jeho stavební podniky, ale i svazky v knihovně. Většina listů *Scenographie et perspectivae* představuje sloupové arkády a kolonády, několikrát viděné i z frontálního pohledu, s velmi hlubokým osovým průhledem. Konstrukce takového pohledu velmi připomíná kompozice nástěných koberců.⁸¹⁹ Konkrétně list č. 13 dokonce ukazuje bosket, kde v popředí pózuje srnčí zvěř. Téma zahrad v souvislosti s Hansem Vredemanem ovšem vyvolá okamžitě představu jeho série *Hortorum viridariumque elegantes & multiplicis formae*, kterou poprvé vydal Philipp Galle roku 1583. Dvacet grafik zachycuje partery pravidelných zahrad, které se Vredeman ještě pokusil rozdělit (dodnes nikdo nevysvětlil podle jakých kritérií) na dórské, jónské a korintské. Kdybychom připustili, že Vredeman pustil do oběhu již mnohem dříve některý ze svých návrhů, pak by bylo možné hovořit o obdobných parterech, chodbách a trelážích, jako na nástěných kobercích. Základní rozdíl ovšem spočívá ve volbě stanoviště – grafiky jsou viděny ze silného nadhledu, zatímco scény na kobercích pracují s kompozicí ve výši lidského oka.

Zajímavá je naopak otázka sloupových řádů v jejich vzestupné řadě, jak ji Vredeman uplatnil tak často, až zejména právě proto vznikl v dnešní odborné literatuře pojem spekulativní vitruvianismus – existuje například série pěti smyslů, pětičlenná série lidských věků, nebo

⁸¹⁴ (Checa, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, 2008, str. 228)

⁸¹⁵ (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 140)

⁸¹⁶ (Checa, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, 2008, str. 228)

⁸¹⁷ (Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, 1999, str. 131)

⁸¹⁸ Za konzultaci tohoto tématu děkuji Ivanovi Prokopu Muchkovi.

⁸¹⁹ Za zhodnocení děkuji Ivanovi Prokopu Muchkovi.

karyatid, kde sice nemají jednotlivé listy označení „toscana, dorica ...“, ale v dlouhém názvu serie čteme také: „...ad quemlibet architecturae ordinem... Veelderley dieverse termen op de V ordene...“.⁸²⁰

Základním rysem pro rozpoznání sloupového řádu je ovšem jeho stále se zeštíhlující proporcionalita, kterou postuloval např. Serlio – toscana 6 modulů, dorica 7 modulů, ionica 8 modulů, corinthia 9 modulů a composita 10 modulů. Tuto modularitu na koberecích nelze hledat, protože všechny dřívky sloupů a pilířů jsou výrazně převýšené a většinou je výška sloupů a pilířů rovná přibližně desetinásobku spodního průměru podpory. Sloupové řády se ovšem odlišují zejména formou hlavic, popřípadě členění kladí, patek a pod. Tento rozbor vede k výsledku, že toskánský řád zastupuje koberec se sign. KK T LXVI 5, dórský sign. KK T LXVI 4, jónský sign. KK T LXVI 6, korintský sign. KK T LXVI 2 a kompozitní KK T LXVI 1 (vidíme tedy, že přidělení signatury nepředcházela žádná úvaha o správném pořadí jednotlivých koberců).⁸²¹

Šestý koberec představuje ženské a mužské hermy, tedy antropomorfní podpory, které se v šestnáctém století staly nesmírně oblíbeným architektonickým článkem (a mimo Vredemana je nikdo, pokud je známo, nespojoval s problematikou sloupových řádů).⁸²²

Co se týče fauny, zobrazené na koberecích, tak ani portréty zvířat neporušují myšlenku frontálních kompozic a statují důsledně přesně uprostřed na začátku hloubkových os scén. „Portrétní“ přístup i jejich výběr by mohl připomenout proslulé scény z lovů na jednorožce, které patří k chloubě Musée de Cluny v Paříži. Svou originalitou i zpracováním proto musela císaře Rudolfa II. jasně zaujmout.

⁸²⁰ Ibidem.

⁸²¹ Ibidem.

⁸²² Ibidem.

I/B 11 La pezza di Tapessaria della bataglia di Tunis

Jeden kus tapisérie bitvy u Tunisu

Willem de Pannemaker (1512–1581), kartony Jan C. Vermeyen (kol. 1490–1559) a Joos van Noevele

Výjevy z Tuniského tažení (Dobytí pevnosti Goleta)

vlna a hedvábí, 365 × 570,5 cm, 1564–1566 (1565–1566), inv. č. Tx0024

Stedelijke Musea Mechelen, Belgie

provenience: 1950 Marquis de Contades, zámek Montgeoffroy (departement Maine et Loire, Francie)

literatura: (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, stránky 112, 116–118), (Calberg, 1969), (Kerkhove, 1973), (Horn, 1989, stránky 123–131, 191) (Büttner, 2002), (Schmitz-von Ledebur, *Tapisseries mit Darstellungen des Kriegszugs Kaiser Karls V. gegen Tunis*, 2009), Guido Messling in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, str. 99)

Tapisérii zobrazující Karla V. dobývajícího Tunisu se věnuje řada prací. Jako první tapisérii ztotožnil s částí tehdy ještě ze soukromé sbírky Piquard a publikoval dopisy, ve kterých Granvellovi sekretáři jej informují o postupu prací na díle.⁸²³ Naposledy byly na základě Piquarda okolnosti vzniku shrnuty autorem Guy Demarcel v katalogu výstavy Karla V.

Po vítězném tažení císaře Karla V. do Tunisu vznikla z podnětu Marie Uherské série dvanácti tapisérií zobrazujících jednotlivé zásadní okamžiky.

Malíř Jan C. Vermeyen pořídil během tažení řadu skic, ale teprve v roce 1546 získal zakázku na realizaci kartonů.⁸²⁴ Kartony však vznikly až v souvislosti s přímou zakázkou roku 1546.⁸²⁵

Tkaní z nejkvalitnějších materiálů následně proběhlo v letech 1548–1554. V jednotlivých epizodách líčily zlomové body vítězného tažení proti Turkům.⁸²⁶ Téměř zároveň vznikaly prakticky stejné, dnes ztracené, tapisérie i pro Marii Uherskou, portugalskou infantku Marii a vévodu z Alby. Kartony byly následně uschovány v královském paláci v Bruselu.⁸²⁷

Krátce před svým odchodem z Nizozemí získal v březnu roku 1564 Antoine Perrenot de Granvelle povolení k okopírování kartonů za účelem pořízení jedné tapisérie zobrazující

⁸²³ (Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 112)

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ (Horn, 1989)

⁸²⁶ Kartony ke 12 scénám tažení v severní Africe se dnes nachází v KHM ve Vídni. Blíže k tomu:

(Schmitz-von Ledebur, *Tapisseries mit Darstellungen des Kriegszugs Kaiser Karls V. gegen Tunis*, 2009) Deset tapisérií se dnes nachází v Madridu (Patrimonio Nacional, serie 13).

⁸²⁷ (Horn, 1989)

vybrané scény z tažení. Práci Antoine pověřil Pannemakerova beau-frere, malíře Joose van Noevele který již v listopadu roku 1564 práci dokončil. Tapisérie byla následně tkána od listopadu 1564 do června 1566 přímo v Pannemakerově dílně. Postup prací dobře dokumentuje vydaná korespondence mezi kardinálem a jeho sekretáři.⁸²⁸

⁸²⁸ 18. listopadu 1564 Antoine Morillon kardinálovi, Brusel

„ (...) et je soigneray que le patron de la piece de Thunes soit mise en couleur et non en tapisserie jusque V. I. S. le mandera.“ Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XV, fol. 351. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 116)

Odet Viron Antoinovi de Granvelle 25. ledna 1565, Brusel:

„J'ay communicue a Pannemaker et a son beau frere le painctre que l'intention de V. S. est que l'ouvrage de la tapisserie de Thunes entra dedans les bortz de la tappisserie que ledict Pannemaker at dernièrement fait, comme le contiennent vos lettres. Et quant au temps de la faire en tappisserie ainsy que j'ay sentu de luy par interlocutoire, qu'il faudroit bien VII ou VIII moys et qu'il ne vouldroit prendre meins de XIII florins pour l'aulne pour la faire de fine soie sans or, mais premier que venir a ce, fault free le ptraon, lequel n'est encoires rien avance, disant le maistre que sa maladie qu'a dure quelque temps et que le temps de la gelee sera passe, de faire grande diligenc pour ce que en ce temps de froid, il ne peult besogner pour ce qu'il est mal loge et n'est plus au logus dudct Pannemaker. Je le visiteray souvent pour luy donner presse.

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XV, fol. 351. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 117)

Antoine Morillon Antoinovi de Granvelle, 24. července 1565, Brusel

„Pannemaker at enfin accepte de fere la piece de Thunes pour six esciz l'aulne, reservant a vostre bon plaisir quant verrez l'ouvraige si bien acheve comme il pense fere, si luy vouldrez adjouster le demi escu. Je luy ay dict qu'il ne se forcomptit et que n'avoye charge de resever aulcune chose mais de luy presenter six escuz sans plus et su'il n'auroit d'avantaige. Il dit que aussy ne demanderat il non plus mais que je ne le doibz empescher vers V. I. S. a luy donner quelque surcrois si le voutez fere. l lat commence les bordz et promect que tout sera fait a Pasques.“ Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XCI, fol.73. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 118)

Odet Viron kardinálovi de Granvelle, 5. října 1565, Brusel

„Pannemaker besongne tousiours avant a la piece de tappiserie de Thunes et desire avoir argent.

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XX, fol. 133. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 118)

Odet Viron kardinálovi de Granvelle, 20. října 1565, Brusel

„Pannemaker besongne a force en la piece de tappiserie de Thunes et ne se obmettra le puis et pavillon de feu Mons. de Granvelle.“

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XXI, fol. 110. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 118)

Antoine Morillon Antoinovi de Granvelle, 28. dubna 1566, Brusel

„La piece de Thunes est achevee et a mon advis fort bien et nectement ne faisant doubtte qu'elle pliat a V. I. S. J'ai paie au maistre les XLVI florins qui restoient ad ce que j'estoie obligé par l'estat que k'ay envoie a V. I. S. des 2.400 florins de Saint Amand ou ilz sont couchez et pour ce qu'il y a six aulnes d'avantaige, ilz luy viegnent encoires a XXX sols l'aulne, neuf florins que je paierai si le m'ordonnez du premier argent que viendra. Pannemaker demande huit escuz de l'aulne qu'est beaucoup, l'ouvraige sera pesant pour estre fort menu et fauldra beaucoup de soie. J'ay fait pendre lesdictz patrons en l'armurie affin que les ratz n'y puissent advenir.“

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XCI, fol. 12. Publikoval (Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 118)

Antoine Morillon Antoinovi de Granvelle, 9. června 1566, Brusel

„ (...) Vostre piece de Thunes sera achevee pour la fin dece mois, mais il fault que ordonnez a M. Viron de paier car il n'at donne que CC florins et la piece coustera en tout VII cent XX florins.“ Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XCII, fol. 147.

(Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 119)

Výsledná tapisérie obsahuje výjevy ze čtyř Karlových nástěnných koberců. Zachycují tažení, ve kterém roku 1535 císařova armáda nad Turky zvítězila.

Oblast Tunisu turecká říše ovládla roku 1534. O necelý rok později bylo přijato rozhodnutí toto léno španělský králů dobýt zpět a zachovat ohroženou nadvládu nad středomořím.⁸²⁹ Karel V. proto stanul symbolicky v čele flotily čítající přes třicet tisíc vojáků a čtyři sta lodí a z Barcelony vyplul přes Sardinii a Sicílii na sever Afriky. Prvním krokem zde bylo dobytí strategické pevnosti Golety, která střežila vjezd do tuniského přístavu. Několik etap této události zobrazil Vermeyen z přehledné ptačí perspektivy. V zadním plánu vpravo se jednotky císařské flotily blíží na místo bitvy, která v předním plánu mezi loděmi již probíhá. Po levé straně španělské karaky dělem ostřelují pevnost ve středním plánu, ke které se již blíží pozemní vojska a z člunů vystupují na pevninu další posily.⁸³⁰ Vermeyen z předchozích kartonů Karla V. vybral čtyři základní scény: kotvení před kartaginským mysem ze třetí tapisérie, souboje na kartaginském mysu ze čtvrté, hledání krmiva pro koně z pozadí šesté a pád Golety z popředí sedmé.

Na zadním můstku jedné z galér je z profilu jasně patrná postava císaře Karla V. a proti němu stojí emir Moulay Hassan, vypovězený z Tunisu.

Odet Viron Antoinovi de Granvelle, 14. července 1566, Brusel

„De la piece de Thunes elle est parfaicte comme j’ay escript a V. I. S. et l’iray demain ou apres veoir lever du mestier et reprendre les patrons ayant vostre rescription. Je luy ay tousiours baille argent sur la main, il plaira a V. I. S. me ordonner le paiement.“.“ Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XXIII, fol. 22.

(Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 119)

Odet Viron Antoinovi de Granvelle, 16. srpna 1566

„(...) J’ay recouvre vostre piece de Thunes quest fort belle et mieulx faicte que si elles fut d’argent et d’or. Je l’ay paie et la fais garnir comme il convient. Il me semble que pour une piece il ne fault ung coffre que monteroit plus que la tapisserie, comme celle de Jeronimo Bosch n’est icy, ne puis fere la preuve si elle se pourroit joindre avec au coffre.

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XXIII, fol. 80.

(Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 119)

Antoine Morillon Antoinovi de Granvelle, 28. ledna 1568

„Son Excellence a faict demander par son maistre d’hostel les patrons de vostre piece de Thunes que je luy ay delivre ce jourd’hui selon les lettres de Monsieur Viron et ce que V. I. S. at commande que l’on delivre a sadicte Excellence ce qu’elle demandera de vous meublez.“

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XCIV, fol. 29.

(Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 121)

Antoine Morillon Antoinovi de Granvelle, 22. srpna 1568

„Les patrons de Thunes et tapisseries de Bosche sont pieca rapporte cheans.“

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XCIV, fol. 138.

(Piquard, Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries, 1950, str. 121)

⁸²⁹ K tématu tuniského tažení Karla V. blíže naposledy: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015)

⁸³⁰ Blíže k popisu bitvy na tapisérii: Guido Messling in: (Born, Dziewulski, & Messling, 2015, str. 99)

Objednáním tapisérie chtěl Antoine zřejmě připomenout památku svého otce Nicolase, který se tažení přímo účastnil. Jak si uvědomil již Guy Demarcel, tapisérie obsahuje i aluzi na emblém Antoina de Granvelle, známý z jeho medailí. Malíř jako jeden z hlavních motivů vybral největší galéru ze všech původních koberců a umístil ji na výrazné místo v nové tapisérii. Podle autora odpovídá španělské variantě rodinného jména „Granvela“, „Gran Vela“, velká loď. Za galérou se nachází Herkulovy sloupy, osobní emblém Karla V, jehož rysy měl podle Calberga mít sedící muž s vousy a kloboukem. Horn v uvedené postavě spatřoval spíše portrét Andrea Doria, admirála císařské flotily.

Tapisérie je rámována bordurou složenou z vnitřního rámu zdobeného motivem perlovce s baguettes, středního rámu s pruhem omotaným vinnými listy a vnějším rámem s motivem godron. Kardinálův osobní znak je vyšitý uprostřed horní bordury.

Tapisérie představuje jedinečný celek, nebyla ale zřejmě solitérním kusem. Výška tapisérie i její bordura s emblémem odpovídají přesně tapisériím ze série označované jako Granvellagärten (zde autorem jako „Zahradní scény se zvířaty“), které Pannemaker utkal pro Antoina mezi červencem a prosincem roku 1564. Tapisérie proto zřejmě byla součástí zmíněné „tkané zimní zahrady“, ze které se několik kousků nachází v KHM. Granvellovi agenti dle autora na tapisérie poukazují v korespondenci: Viron 25. ledna 1565 napsal „l'intention de V. S. est que l'ouvrage de la tapisserie de Thunes entra dedans les borts de la tapisserie que ledict Pannemaker at dernièrement faict“. A Morillon 30. ledna 1565: „Il l'est bien venu a propos que V.I.S. at commande que le patron de la piece de Thunes soit de mesme haulteur de l'aultre tapisserie qu'avez faict faire“.

Zároveň autor dodává, že stejná bordura byla použita pro tapisérie s motivy života svatých Petra a Pavla, která vznikla na objednávku opatství Svatého Petra v Gentu. Ze série jsou dosud dochované tři kusy v Musée de la Bijloke v Gentu.

Dosud byl opomíjen velmi pravděpodobný nákup tapisérie do sbírek Rudolfa II., který navíc požadoval společně s tapisérií s motivem bitvy u Tunisu tapisérii s motivem zahrad (B 10). Je proto pravděpodobné, že uvedené kusy tvořily jeden celek.

Zajímavostí je, že podle názoru Coremanse, se dvanáct dessins de tapisserie představujících války Karla V. nacházelo v pozůstalosti arcivévody Ernsta v Bruselu.⁸³¹ Je to Coremansův názor, neboť u vydaného nepřeloženého inventáře v němčině se nikde o konkrétních námětech

⁸³¹ (Coremans, 1847, str. 141).

nehlaví. V obou textech, jak přeřsaném inventáři, tak Coremansově textu se v dovětku píše, že kresby patřily hraběti de Mansfeldovi, který se o ně přihlásil.⁸³²

⁸³² „Nrs. 65-74 10 alte grosze Patronen von einer Tappetzereij vonn Caroli Vti impressa. Nota: Dise Patronen gehören dem alten Graven von Mansfeld zu, begerts widerumb“ (Haupt & Wied, 2010, str. 275)

I/B 12 Cinque pezzi di Tapisseria di fiandra di Heronymo Bos

Pět kusů vlámské tapisérie Jeronýma Bosche

Sv. Martin a žebráci, Patrimonio Nacional, Tapicería, Series 36/IV, inv. č. A 305-9793

Sv. Antonín, Patrimonio Nacional, Tapicería, Series 36/IV, inv. č. A 225-6153

Vůz se senem, Patrimonio Nacional, Tapicería, Series 36/IV, inv. č. A 364-122297

Zahrada rajských pokušení, Patrimonio Nacional, Tapicería, Series 36/IV, inv. č. A 265-7837

neznámá dílna, Brusel, přes 1560,

zlaté, stříbrné, hedvábné a vlněné nitě

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

provenience: poprvé ve španělské královské sbírce zmiňovány v interiéru 1626, v inventářích až od roku 1666

literatura: (Calvert, 1921), (Junquera & Herrero Carretero, 1986, stránky 263-267), (Vandenbroeck, 1981), (Vanderbroeck, 2011), (Pérez de Tudela, Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad, de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid, 2013, stránky 253-254)

Zřejmě prvním, kdo ztotožnil dochované tapisérie podle Boschových kartonů se sérií utkanou pro kardinála de Granvelle byl Edmond Piquard.⁸³³ Sada původně obsahovala pět kusů, čtyři z nich se dnes nachází v klášteře El Escorial, pátá je zřejmě ztracená.

První verze tapisérií podle pěti Boschových obrazů je dokumentována ve sbírce francouzského krále Františka I. roku 1542.⁸³⁴ Tapisérie vyrobené podle Boschových kartonů zmiňuje v dopise kardinálův sekretář Maxmilien Morillon. Informuje kardinála, že tapisérie posílá do Mechelen společně s truhlou nejlepších kusů z kabinetu, v srpnu znovu referuje, že tapisérie již odešly, včetně truhly na jejich uložení.⁸³⁵ O necelý rok později Granvellovi jeho sekretář Odet Viron

⁸³³ (Piquard, Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains, 1947-1948, str. 139)

⁸³⁴ (Vandenbroeck, Meaningful Caprices: Folk culture, middle-class ideology (ca 1480-1510) and aristocratic recuperation (ca 1530-1570): a series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch, 2009)

⁸³⁵ Morillon Granvellovi, 15. června 1566: „Touttefois je y [Mechelen] envoiey les tapisseries nouvelles et de Bosche avec ung coffre des milleures pieces du cabinet selon que m'avez escript (...).“ Collection Granvelle, Tome XCII, fol. 162. Publikoval (Piquard, 1947-1948, str. 139)

Odet Viron Antoinovi de Granvelle, 16. srpna 1566

„(...) J'ay recouvre vostre piece de Thunes quest fort belle et mieulx faicte que si elles fut d'argent et d'or. Je l'ay paie et la fais garnir comme il convient. Il me semble que pour une piece il ne fault ung coffre que moneroit plus que la tappisserie, comme celle de Jeronimo Bosch n'est icy, ne puis fere la preuve si elle se pourroit joindre avec au coffre.

Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Granvelle, Ms. XXIII, fol. 80.

sděloval, že vévoda z Alby si naléhavě přeje nechat pořídit podle dané sady kopie a kardinála žádal o povolení.⁸³⁶ Svolení Viron zřejmě dostal, takže v prosinci referoval, že Alba si zapůjčil největší z tapisérií a pověsil si ji do svého paláce, aby si mohl nechat vyrobit od nejlepších mistrů stejně kvalitní kopii.⁸³⁷ Roku 1567 Fernando Álvarez de Toledo získal sadu tří kusů ve větší velikosti.

Díla Hieronyma Bosche se těšila na šlechtických dvorech velké oblibě. V rámci rodiny Habsburků pracoval již pro Filipa Sličného, Markéta Rakouská mezi jinými díly vlastnila i *Pokušení sv. Antonína*.⁸³⁸ Filip II. patřil k jeho největším soudobým sběratelům.⁸³⁹ Zmíněná malířova oblíbenost vedla k převodu řady jeho děl do tapisérií. Pro kardinála de Granvelle představovaly pojítka mezi nizozemským uměním a dvorem Habsburků ve Španělsku, pro Rudolfa II, vychovaného na Španělském dvoře, mohly představovat vazbu na sbírku jeho strýce Filipa II.

(Piquard, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, 1950, str. 119)

⁸³⁶ Odet Viron kardinálovi de Granvelle 5. října 1567: „J'ay avertir V. I. S. comme le duc d'Alva veult faire contrefaire voz tappisseries de Jeronimo Bosch. Je luy dis que ne les povoie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriproit à V. I. S. et suis atendant responce combien qu'il faict encoires grande instance. Mail il ne fera riens sans ladicte ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange, sur lequel le patron se peult mieulx free comme i lest vray et ce pendant viendra vostre ordonnance.“ *Bibliothèque de Besançon, Collection Granvelle, Tome XXV, fol. 170. Publikoval (Piquard, 1947-1948, str. 140).*

⁸³⁷ Odet Viron kardinálovi de Granvelle 14. prosince 1567: „Le duc d'Alva m'a demande la grande piece de tappisserie de Bosch, que luy ay delivré. Il a fait pendre à son logis pour y veoir besongne pour son plesir et fait free les personnaiges plus grant pour estre la tappisserie de mesmes.“ *Bibliothèque de Besançon, Collection Granvelle, Tome XXV, fol. 289. Publikoval (Piquard, 1947-1948, str. 140).*

⁸³⁸ (Huvenne, 2000, str. 134)

⁸³⁹ *Ibidem*, s. 134–135.

9. 2 Pravděpodobné identifikace a neznámá díla

II/A 1 Un quadro d'una testa, di mano di Rafael d'Urbino

Obrazy hlavy, z Raffaelovy ruky

Nelze blíže určit.

provenience:

Inventář Praha 1621: č. 839 „Ein weibskontrafect vom Raphael de Urbin (Orig.⁸⁴⁰ Dále by šlo spekulovat, že jde o položky:

Belli 1689, Řím – ⁸⁴¹ „Un altro quadro in tavola un poco convessa con la testa di una vecchia con scuffia bianca legata sotto il collo dipinta con gran forza, di Raffaele, alta p.mi uno e un quarto, larga p.mi uno noc cornice dorata intagliata alla romana con dui defini da capo.“⁸⁴² (cca 28 × 22,3 cm):

Odescalchi 1714 Řím: č. 114, fol. 314v: „Un quadruccio in tavola alto un palmo e un quarto largo un palmi rappresenta la Testa di una Vecchia originale di RAFFAELE con cornice dorata, e parte intagliata“.

Du Bois de Saint-Gelais 1727 Paříž: [Raphael Sacio] Le portrait d'une vieille. Paint sur bois, haut d'onze pouces, large de neuf pouces & demi. Fig. de grandeur naturelle. [cca 30,25 × 26,2]. Elle est de profil & a une simple cornete jaune relevée de maniere qu'on voit ses cheveux blancs sur son front: la forme de son vêtement est telle qu'il lui couvre un peu l'épaule gauche: son cou paroît tout entier & un peu sa gorge. Le fond est brun.⁸⁴³

Malba by mohla odpovídat podobizně staré ženy, zachycené v inventáři císařské sbírky roku 1621. Jako švédská kořist se dostala do sbírky královny Kristiny a odtud putovala do Říma. Roku 1913 Stryiensi již malbu považoval za Raffaelovu kopii a zmiňuje její dřívější připsání Michelangelovi.⁸⁴⁴ Vzhledem k tomu, že většina prací ze sbírky vévody Orleánského přešla do anglických sbírek, lze přepokládat, že malba se dodnes nachází v jedné z nich. Bez dalších informací nelze blíže určit.

⁸⁴⁰ (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. XXXVIII)

⁸⁴¹ Belli rovněž zmiňuje „Un quadro di un ritratto di donna giovane di Raffaello d'Urbino in tavola, alta p.mi due e un quarto e larga p.mi due e un terzo noc cornice dorata intagliata alla genovese.“ (Belli, 1870, str. 343) Nebo možné: „Un quadro di un ritratto di una vedova più di mezza figura con le sue tocche di velo bianco alle spalle, di Tiziano, in tela in piedi alta p.mi cinque larga p.mi cinque, con cornice dorata intagliata alla genovese.“ (Belli, 1870, str. 343)

⁸⁴² (Belli, 1870, str. 354)

⁸⁴³ (Du Bois de Saint-Gelais, 1727, str. 430) Vydání z roku 1737 na s. 428.

⁸⁴⁴ (Stryiensi, 1913, stránky 63, 158, kat. č. 118)

II/A 6 Un quadro in tela d'una Venere di Paris Bordone

Obraz Venuše v rámu od Parise Bordoneho

Besançon inventář A „Une Vénus, de Paris Bourdon; de quatre piedz deux polces d'haulteur, large de six piedz et demy, faite sur toile, molure de nouhier, n. 154“⁸⁴⁵ (136,1 cm × 212,3 cm)

Obraz podobného názvu zachycuje inventář pozůstalosti z Besançonu z roku 1607.⁸⁴⁶ Vzhledem k podlouhlému formátu jde zřejmě o obraz ležící Venuše. Jako první se o identifikaci díla pokusil John Anthony Dooley. Nalezl dvě malby, připisované Bordonovi, které by mohly odpovídat rozměrům uvedeným v pozůstalostním inventáři, udané pravděpodobně s rámem.⁸⁴⁷ První se dnes nachází v Benátkách (*Spící Venuše s kupidem*, Galleria dell'Academia – Ca'd'Oro)⁸⁴⁸, druhá ve Varšavě (*Venuše a kupid*, Muzeum Narodowe)⁸⁴⁹. Podle Dooleyho odpovídá rozměrům v Castanově inventáři spíše verze z Varšavy, bohužel v minulosti oříznutá, takže původní rozměr dnes nelze určit.

V úvahu mohou přicházet i další plátna. V Galerii Borghese se nachází identická kompozice jako v Benátkách, obohacená pouze o postavu satyra. Boloňská fototéka Federico Zeri uchovává kopii varšavského plátna, které se liší pouze postavou kupida, který zde Venuši přináší mísu květin.⁸⁵⁰

Společným jmenovatelem všech zmíněných obrazů je však kompozice, vycházející z dobově rozšířeného modelu Tizianovy drážďanské Venuše, která sama reagovala na téma odpočívajících nymf malíře Giorgiona. Bordoneho Venuše z Ca'D'Oro a ze sbírky Borghese⁸⁵¹ navíc zobrazují Amora ve stejné podobě jako na antickém reliéfu *Trono di Saturno* ze sbírky Grimani v Benátkách. Malba tak vhodně zapadala do kardinálovovy sbírky děl, obsahující práce vzniklé pro rodinu Habsburků a bezpochyby by zaujala i samotného císaře Rudolfa II.

⁸⁴⁵ (Castan, Monographie du palais Granvelle à Besançon, 1867, str. 54)

⁸⁴⁶ (Gauthier, 1901, str. 330)

⁸⁴⁷ (Dooley, 1973, str. 285)

⁸⁴⁸ (Canova, 1964, str. 95) *Spící Venuše a kupido*, olej na plátně, 86 × 137 cm, signováno „O. PARIDIS bordono“, Ca d'Oro, Benátky

Další malbou obdobného námětu je *Venuše, kupido a satyr*, olej na plátně, 122 × 148 cm, Řím, Galerie Borghese, Canova má jako č. 28.

⁸⁴⁹ (Canova, 1964, str. 114) *Venuše a Amor*, olej na plátně, 95 × 143 cm, inv. č. 187158, Muzeum Narodowe w Warszawie

⁸⁵⁰ V databázi vedené jako Bordoneho dílna, 82 × 137 cm, dnes nezvěstné.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41466&titolo=Bordone+Paris+%2c+Venere+e+Cupido

⁸⁵¹ *Venuše, Amor a Satyr*, 1545–1550, olej na plátně, 122 × 148 cm, Galleria Borghese

Nicméně pokud besançonský inventář nezachycuje některou z variant obrazu, pak je možné, že Bordoneho *Venuše* patří k dílům, která Rudolf nezískal, vyměnil nebo se do císařovy sbírky dostala po roce 1607.

II/A 7 Un quadro in tela d'un nascimento di nostro Signore di notte di mano di Tadeo Zuccaro

Obraz v rámu narození našeho Pána v noci z ruky Tadea Zuccara
nelze blíže určit

Pravděpodobně shodné s.

Taddeo Zuccari, *Klanění tří králů*, kol. 1550, olej na dřevě, 111,5 × 86,3 cm, inv. č. M.31, The Fitzwilliam Museum, Cambridge

provenience: 1912 odkaz Marlay, Charles Brinsley

literatura: (Goodison & Robertson, 1967, stránky 186-187, obr. 63), (Gere, 1969, stránky 206-207, obr. 77 a 79), (Acidini Luchinat, 1992, stránky 59, 61, obr. s. 61, č. kat. 1 T.Z.)

Obraz stejného tématu od italského malíře Taddea Zuccara se neobjevuje ani v pozůstalostních inventářích po hraběti de Cantecroix, ani v pražských a vídeňských seznamech. Pokud vyjdeme z Vasariho životopisu Taddea Zuccara, pak malíř sice vytvořil řadu závěsných obrazů, explicitně však zmiňuje pouze dva, z nichž jedním je *Narození Krista*. Obě díla měl malíř vytvořit pro portugalského krále, na jehož dvůr byl pozván. Podle autorky poslední velké malířovy monografie patří jeho závěsné obrazy ke vzácným, proslavil se především jako autor nástěnných maleb.⁸⁵² Dnes se malíři připisuje pouze několik pláten. Mezi v tuto chvíli známými Zuccarovými obrazy by v úvahu připadala pouze malba *Klanění tří králů* z Fitzwilliam Musea v Cambridge.⁸⁵³ Mírně odlišnou kompozici adorace pastýřů nacházíme na grafickém listu Cornelise Corta podle Taddea Zuccara z roku 1567.⁸⁵⁴ Práce sice není kardinálovi dedikována, ale Granvelle patřil k jeho podporovatelům, což mimo jiné dokládá dedikace *Zvěstování* na Cortově rytině podle návrhu Federica Zuccara.⁸⁵⁵

Rudolfův výběr prostřednictvím Hanse von Aachena snad mohl být motivován malířovým stylovým zaměřením – Rudolf II. se snažil získat i díla jeho bratra, na což poukázal již Thomas DaCosta Kaufmann.⁸⁵⁶ Zároveň z umění bratří Zuccariů čerpal své poučení Bartholomäus Spranger. S jejich tvorbou se setkal během práce na výzdobě letní rezidence v Caprarole, kterou

⁸⁵² (Acidini Luchinat, 1992, stránky 59-61)

⁸⁵³ inv. M 31, 111,5 × 86,3 cm, podle informací muzea se dílo dostalo do sbírek odkazem roku 1912 ze sbírky Charlese Brinsleyho Marlay.

⁸⁵⁴ Cornelis Cort podle Taddea Zuccara, 1567, 427 × 287 mm, 1963.30.36735, Fine Arts Museum of San Francisco, Hollstein 33, iii/vii; Illustrated Bartsch 33, New Hollstein 30 iii/vi.

⁸⁵⁵ Blíže ke Cortovu *Zvěstování* a dedikaci Granvellovi: (Bury, 2001, str. 77)

⁸⁵⁶ (Kaufmann, *The Eloquent Artist: Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*, 2004)

budoval kardinál Alessandro Farnese, s nímž byl Antoine de Granvelle v blízkém kontaktu. Zakázku na vnitřní výzdobu roku 1561 získal právě Taddeo Zuccaro, po jehož smrti v práci pokračoval jeho bratr Federico, ale vzhledem k neshodám s kardinálem Farnesem zakázku roku 1569 převzal Bertioia.⁸⁵⁷ Právě v této době začal na výzdobě pracovat i Spranger, který společně s dalšími malíři musel reagovat na již existující část maleb.

⁸⁵⁷ (Metzler, 2014, str. 26)

II/A 9 Un quadro in tela d'una Venere che sta dormendo con un satiro nascosto di detto Titiano

Obraz v rámu se spící Venuší a schovávajícím se satyrem, od řečeného Tiziana nelze blíže identifikovat

Pokud šlo o Tizianovo dílo, mohl jej Nicolas zakoupit osobně od malíře během jejich setkání v Augsburgu v roce 1548. Dooley⁸⁵⁸ na základě starší literatury o Tizianovi⁸⁵⁹ obraz navrhuje spojit se starší, dnes ztracenou, variantou *Venuše z Parda* (*Venuše překvapená satyrem*, dnes identifikovaná jako námět Jupitera a Antiopé v Louvru).⁸⁶⁰ Nepracoval však s přesným překladem titulu Rudolfova požadavku, ale mluví o „Sleeping Venus with a Satyr“, čemuž postava Satyra na obraze *Venuše z Parda* názvu zcela neodpovídá.⁸⁶¹

Je třeba zvážit, do jaké míry skutečně šlo o Tizianovo dílo, případně jeho dílny. Seznam pozůstalosti po Cantecroixovi obsahuje ještě další řadu děl připisovaných Tizianovi, která se však dodnes nepodařilo spojit s konkrétními náměty z Tizianova okuhu. Jako „Tizian“ zde byla označovaná i díla italské školy, vycházející z kompozičních schémat, námětů a stylu benátského mistra. Postava „schovávajícího se“ satyra se v tématu ležící Venuše nevyskytuje zcela běžně. Kompozice by proto například mohla odpovídat obrazu, který roku 2004 prošel aukční síní Sotheby's jako dílo Tizianova „severského“ následovníka 16. století. Zde se postava Satyra ukývá v pozadí za závěsem.⁸⁶²

Popisu v položce by v zásadě mohl odpovídat i obraz námětu Jupitera a Antiopé, jehož Correggiova verze rovněž tvořila podle pozůstalostních inventářů po hraběti de Cantecroix součást sbírky rodiny Granvelle.⁸⁶³

⁸⁵⁸ (Dooley, 1973, str. 304)

⁸⁵⁹ (Cavalcaselle & Crowe, 1881, str. 185)

⁸⁶⁰ Tiziano Vecellio, *Jupiter a Antiopé*, olej na plátně, dokončeno 1551, 196 cm × 385 cm, inv. č. 752, Musée du Louvre, Paříž

⁸⁶¹ (Dooley, 1973, str. 304)

⁸⁶² Zaalpský následovník Tizianovy školy, *Venuše s odpočívajícím Satyrem*, olej na plátně, 118 × 190 cm, soukromá sbírka. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/old-master-paintings-w04710/lot.424.html>

⁸⁶³ Obraz tradičně ztotožňovaný s dílem: Correggio, *Venuše, Kupido a Satyr (Jupiter a Antiopé)*, olej na plátně, 188 × 125 cm, inv. č. 42, Musée du Louvre, Paříž. Dílo s obrazem ze sbírky Granvelle ztotožnili již: (Crowe & Cavalcaselle, 1877, str. 184). Podle současných výzkumů však jde o dílo zobrazující námět Venuše, Kupida a Satyra, které se roku 1536 nacházelo ve sbírce Nicolase Maffei a je tedy méně pravděpodobné, že prošlo sbírkou Granvelle.

II/A 19 Un Agata grande con una orecchia come una macchia

II/B 22 Un Agata grande con una orecchia come un macchia

Velký achát s uchem jako skvrnou

nelze blíže určit

Ikonograficky by snad mohlo jít o kamej s námětem ruky dotýkající se ucha, vedle základního motivu doprovazený navíc variantami nápisu MNHMONEYE, rozpomeň se.⁸⁶⁴ Tvar ucha by zde mohl vycházet z přirozené barvy kameje. Tento tým kamejí se během prvních století našeho letopočtu objevoval poměrně běžně na území celé Evropy (zmiňovány nálezy z Jerusaléma, Vídně, Florencie).⁸⁶⁵ Příkladem může být kamej v Paříži.⁸⁶⁶ Anatol Chabouillet ji řadí mezi kameje – amulety a námět spojil s veršem z Vergiliovy šesté *Eklogy* (VI, 3), kde se píše, že Apolón Cynthus, aby připomněl pastýři Tityrovi, že je čas ke zpěvu, jej zatahal za ucho.⁸⁶⁷ Plinius ve své *Historia naturalis* (11. 103) zase píše, že paměť se ukrývá v ušním boltci.

Nicméně význam, v jakém kamej vnímali členové rodiny de Granvelle i Rudolf II. zůstává zatím nejasný.

⁸⁶⁴ (Spier, 1992, stránky 163, č. kat. 452)

⁸⁶⁵ (Henig, 1978)

⁸⁶⁶ (Babelon, 1897, str. 187; pl. XL)

⁸⁶⁷ (Chabouillet, 1858) Vergilius VI, 3 ...Cynthus aurem / Vellit et admonuit...

II/A 20 Una Statoa di marmo d'un Imperator Carlo Quinto, di mano di Michel Angelo Mramorová socha císaře Karla V., z Michelangelovy ruky

nelze blíže identifikovat.

Kardinál Antoine de Granvelle Michelangela zřejmě skutečně kontaktoval. Doporučil mu jej de Leone Leoni, který se se slavným sochařem setkal během svého římského pobytu v červenci roku 1560. Navrhoval, že pokud by se někdy Filip II. rozhodl nechat vytvořit velkolepý náhrobek císaře Karla V., mohl by Michelangelo realizovat jeho návrh.⁸⁶⁸ Přesvědčit Michelangela ke spolupráci se však kardinálovi nepodařilo.⁸⁶⁹ Karlův náhrobek pro Escorial proto realizoval Pompeo Leoni.

Z mramorových soch Karla V. by šlo uvažovat o jedné ze dvou, které u Leoniho objednal Karel V. v Bruselu roku 1549.⁸⁷⁰ Dvě dvojice mramorových soch zobrazujících Karla V. a Isabelu Portugalskou, následně sochař realizoval po polovině padesátých let a již před výběrem mramoru kardinálovi dokonce napsal, že předpokládá, že jeho dílo vzbudí obdiv i samotného Michelangela.⁸⁷¹ V prvním případě jde o stojící sochu v nadživotní velikosti, v druhém případě o reliéf, zachycující Karla V. z profilu.⁸⁷² V případě reliéfu je Karlova podobizna vsazena do architektonického rámce s bohatou groteskovou a ornamentální výzdobou a dvěma hermami po stranách, k nimž bychom vzory mohli hledat i v Michelangelově architektonické tvorbě. Karlova socha i reliéf jsou však doložené až v letech 1598–1607 ve sbírce Filipa II. ve Španělsku, jejich vlastnictví kardinálem de Granvelle ani existenci replik nelze v tuto chvíli doložit.

⁸⁶⁸ Gachard, Josef Lefèvre, *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas*, Díl 1, Svazek 1, dopis č. 33 Antoine de Granvelle Gonçalovi Perezovi, Brusel, 28. 7. 1560, s. 191.

⁸⁶⁹ Autor hesla FCH (Checa Cremades, 1998, stránky 328-329, kat. č. 38)

⁸⁷⁰ Blíže k dobře dokumentovanému postupu prací na sochách a dobře dokumentovanému převozu do Madridu: (García, 2013)

⁸⁷¹ Leone Leoni, *Karel V.*, 1553–1556, mramor, 197 × 79 × 33 cm, 617 kg, inv. č. E-267, Museo del Prado, Madrid

⁸⁷² Leone Leoni, *Karel V.*, 1550–1555, carrarský mramor, 152 × 133 × 10 cm, váha 708 kg, inv. č. E-291, Museo del Prado, Madrid. Blíže k soše: (Los Leoni (1509-1608): esculturas del Renacimiento italiano, 1994, stránky 116-117)

II/A 25 Una statoa di bronzo di un Marco Aurelio a Cauallo di mano di Gio. di Bologna

II/B 24 Una statoa di bronzo di un Marco Aurelio a Cauallo di mano di Gio. di Bologna

Bronzová socha Marka Aurelia na koni, z ruky Gio. di Bologna [Giambologna]

Besançon 1607 A „Marc Aurèl“

Inventář Praha KK 1607–1611: č. 1884: „Volgendt ist von bronzo zu pferdt nach dem antic zu Roma ein Marcus Aurelius.⁸⁷³

nebo

č. 1888 „Item ein ander M. Aurelius zu pferd, ist grösser als der vorige“, fol. 315 v kategorii „Allerey Bilder von Messing, Metal, Marmelstain, welche zur zierd uff den Almarn der Kunstcamer, wie auch uff den Studioln und andern Tischen stehn.“⁸⁷⁴

Literatura: (Landais, 1958, str. 20), (Beck & Bol, 1985, stránky 353, č. kat. 53), (Chlíbec, 2006, stránky 158-161, č. kat. 69 a 70)

Velmi pravděpodobně jde o zmenšeninu monumentálního jezdeckého pomníku Marka Aurelia, dochovaného ze starověku. Určení jezdce se sice během staletí proměňovalo, ale kolem roku 1500 se ustálilo na Markovi Aureliovi.⁸⁷⁵ Roku 1538 došlo z příkazu papeže Pavla III. k přesunu sochy z náměstí u S. Giovanni in Laterano na Kapitol. Michelangelo dostal za úkol pro sochu vytvořit nový podstavec, na nějž však socha byla usazena až po jeho smrti po roce 1564.⁸⁷⁶ Kardinál de Granvelle proto během svých římských pobytů (1566–1571 a 1575–1579) sochu viděl již v nové lokaci. Bylo by možné spekulovat, že jednu ze sošek mohl kardinál získat jako určitý typ suvenýru v souvislosti s umístěním sochy na nový Michelangelův sokl. Navíc výroba těchto sošek se koncentrovala vedle Padovy a Benátek také do Říma.⁸⁷⁷

Za prototyp zmenšené verze slavné sochy se dnes považuje soška Antonia Averlina, zv. Filarete, datovaná nápisem na podstavci do roku 1465.⁸⁷⁸ Filarete během své práce v Římě pro papeže Evžena IV. vyšel z podoby sochy ještě u Lateránské baziliky již ve 40. letech 15. století. Podle nápisu na soklu byl adresátem zmenšené verze Piero de' Medici a zřejmě šlo o jednu z prvních bronzových sošek, které se během 16. století rozšířily po celé Evropě.⁸⁷⁹

⁸⁷³ (Bauer & Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11, 1976, str. 100)

⁸⁷⁴ (Bauer & Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11, 1976, str. 100)

⁸⁷⁵ (Chlíbec, 2006, stránky 158, č. kat. 69)

⁸⁷⁶ (Chlíbec, 2006, stránky 158, č. kat. 69)

⁸⁷⁷ (Chlíbec, 2006, stránky 158, č. kat. 69)

⁸⁷⁸ Dnes Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung Dresden, I. N. H155/37. (Beck & Bol, 1985, stránky 353, č. kat. 53)

⁸⁷⁹ (Landais, 1958, str. 20)

Soška Marka Aurelia je rovněž zmiňována v inventáři pozůstalosti po Françoisovi Perrenotovi de Granvelle, z čehož však nelze usuzovat, že císař by Rudolf II. s nákupem neuspěl. Sošky byly oblíbeným sběratelským kusem ve většině evropských sbírek a jejich popularita kulminovala v 16. století.⁸⁸⁰ Ve sbírce Granvelle se mohlo nacházet více kusů stejného námětu, podobně jako se Markus Aurelius dvakrát zmiňuje i v pražských inventářích. Obě dvě sošky z císařova majetku se vzhledem k materiálové i ideové příboznosti nacházely nedaleko busty Karla V. ze stejného materiálu. Vzhledem k velkému množství více či méně volných kopií se dosud nepodařilo se zápisem ztotožnit konkrétní dílo. Dvě dobové verze vlastní i Národní galerie v Praze.⁸⁸¹

Zatím není známá žádná Giambolognova socha zobrazující přímo Marka Aurelia. Zmínka o jeho autorství v seznamu Rudolfových požadavků však může vycházet z jeho jezdeckého portrétu Cosima I. de' Medici z roku 1593, jež z pomníku Marka Aurelia přímo vychází a byl o dva roky později vztyčen na Piazza della Signoria ve Florencii.⁸⁸² Podle Averyho byl Giambologna v kontaktu s Rudolfem II. již od jeho nástupu na trůn v roce 1576. Roku 1594 dvorní architekt Rudolfovi referoval o Cosimově soše. Ta se vzápětí stala vzorem pro jezdeckou sošku Rudolfa II., pocházející zřejmě právě z Giambolognovy dílny.⁸⁸³ Podle současných názorů musela vzniknout buď bezprostředně po vztyčení pomníku, nebo nejpozději v roce 1605 a byla pravděpodobně zamýšlena jako dárek pro Rudolfa II. od velkovévody Ferdinanda I. de' Medici, nebo přímo od Giambogni jako výraz vděku za povýšení do rytířského stavu v roce 1588.⁸⁸⁴

Z korespondence mezi Rudolfem a Cesarem d'Este vyplývá, že v letech 1599 a 1604 měl Rudolf zájem o nákup menších bronzových sošek, zejména ženských aktů.⁸⁸⁵

Požadavek na sošku Marka Aurelia představuje žádost o jeden z nejoblíbenějších renesančních bronzů (viz množství dobových kopií), ale zároveň by mohl souviset se vznikem Rudolfovy

⁸⁸⁰ (Chlíbec, 2006, stránky 158, č. kat. 69) Umělecká díla, která císař Rudolf II. ze sbírky Granvelle požadoval, vynikala svou výtvarnou kvalitou. V současnosti je v evropských sbírkách dochováno více kvalitnější kusů než v pražské sbírce, původ sošek z Národní galerie proto nelze spojit se sbírkou Granvelle.

⁸⁸¹ (Chlíbec, 2006, stránky 158-161, č. kat. 69 a 70)

⁸⁸² (Zlatohlávková, 2014, str. 78)

⁸⁸³ Giambologna – dílna, Jezdecký portrét Rudolfa II., bronz, výška 63 cm, Stockholm, Nationalmuseum, SK 749. Naposledy na příbuznost Cosimova pomníku a Rudolfovy jezdecké sošky poukázal Leuschner. (Leuschner, Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, 2006)

⁸⁸⁴ Blíže k tomu včetně další literatury (Zlatohlávková, 2014, stránky I, s. 79 a II, s. 359, č. kat. 50). Rudolfovu vlastní jezdeckou sošku Avery datuje k roku 1600. (Avery, 1987, str. 268)

⁸⁸⁵ (Avery, 1987, str. 268)

vlastní jezdecké sošky, snad jako snaha o nalezení prvotního vzoru. Rovněž zmenšenina Aurelievy sochy přímo tvořila jeden z prototypů ikonografie politické propagandy.⁸⁸⁶

⁸⁸⁶ (Zlatohlávková, 2014, str. 5)

II/A 26 **Un Scrittorio con le medaglie antiche**

G 4 Eine grosse mit Silber beschlagene Pyramide aus Ebenholz mit 1000—1200 griechischen und römischen Medaillen aus Gold, Silber und Kupfer, welche dem verstorbenen Cardinal Strozzi gehört habe

H 6 la piramide di medaglie

sekretář s antickými mincemi

velká stříbrem vykládaná pyramida z ebenového dřeva s tisíci až dvanácti sty řeckými a římskými mincemi ze zlata, stříbra a mědi, která patřila zesnulému kardinálovi Strozzimu
mincová pyramida

Stavovský inventář KK 1619: fol. 97a:..mehr ein Schreibtisch wie ein *pyramis* zu antiquischen medalien

Inventář Praha KK 1607–1611: N. 91: Das ebani gestaffelt da pyramide antiquarium, darinnen allerey antichische medalien gelegen sein, aber in die truhnen N. 10 und 11 gelegt worden (č. 2404)

Inventář Praha KK 1607–1611: Uff dem ebnin gestaffelten piramide oder qntiquario mit No. 91 ost oben auff dem gipfel ein weiblin von metal, welches ein Imp: Augusto pfenning inn der rechten hand von silber endtpor hebt (č. 1963)
nelze blíže určit

Pravděpodobně jde o kabinet, který v rudolfínských inventářích našla a popsala Beket Bukovinská.⁸⁸⁷ Podle zápisů šlo o kabinet z ebenového dřeva, uzpůsobený k uložení medailí a mincí.⁸⁸⁸ Umístěn byl v místnosti, kde se nacházely především bronzové sochy. Na vrcholu kabinetu se nalézala socha ženy držící v natažené ruce minci s císařem Augustem. Novou informací k poznání kabinetu představuje nejen zpráva, že pocházel ze sbírky kardinála de Granvelle, ale že je známá i jeho provenience ze sbírky Strozzi, ze které jej kardinál získal pravděpodobně během svého římského pobytu.

⁸⁸⁷ (Bukovinská, 1997, str. 205)

⁸⁸⁸ Ibidem.

II/A 28 Un tauro piccolo antico di bronzo

Antický bronzový býček

Inventář Besançon 1607 B: 2064: Une figure de bronze doré représentant un taureau avec son base servant pour poser des curedentz nayant n taxe neuf franc

nelze blíže určit, pravděpodobně:

Býk, severní Itálie (pravděpodobně Padova), kolem roku 1500

bronz, silnostěnný odlitek, praskliny a flaws na levé straně těla, ocase, pravdě zadní noze, levé přední, přirozená hnědá patina, zbytky tmavě hnědého laku, označená číslem 828 (inventární číslo před rokem 1828 Královského kabinetu mincí a antik), výška 12,2, cm, inv. č. KK 5704 nebo

bronzový býk, 1.–2. století n.l., Brigetio, Maďarsko, výška 16,5 cm, inv. č. VI 2329

literatura:

(Bode, Die Italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance II, 1907, stránky 12, il. CXV), (Goldschmidt, 1914), (Planiscig, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog., 1924, stránky 41, il. 72), (Planiscig, Piccoli bronzi italiani del rinascimento, 1930, stránky LXXXV, č. 144), (Planiscig, Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg III: Die Bronzen, 1942, stránky 9-10, kat. č. 7-8), (Weihrauch, 1967, stránky 99, il. 106), (Mariacher, 1968, stránky 24, č. kat. 20), (Leithe-Jasper, Italienische Kleinbronzen und Handzeichnungen der Renaissance und des Manierismus aus Österreichischen Staatbesitz (kat. výst.), 1973, str. č. 22), (Leithe-Jasper, Italianische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance (kat. výst.), 1976, str. 142), (Hunter-Stiebel, 1985, stránky 60, č. kat. 42), (Leithe-Jasper, 1986, stránky 98-99, kat. č. 15)

Pro uvedený popis lze najít několik možností. Pokud připustíme, že šlo skutečně o antickou sochu, nabízí se jako jedna z možných variant bronzový býk, pocházející z území dnešního Maďarska.

Lze však uvažovat, že mohlo jít o další z oblíbených renesančních bronzů, který společně s koňmi patřil k nejrozšířenějším.⁸⁸⁹ Býk z Vídně patří ke kmenovému souboru muzea, převedenému z Kabinetu mincí a antik roku 1880 do Ambrasu. Podobně jako Venuše kardinála Granvelly byl zřejmě považován za antickou práci. Inspirací pro podobné práce navíc byly starověké sošky, původně sloužící k náboženským účelům jako obětiny.⁸⁹⁰

⁸⁸⁹ (Leithe-Jasper, 1986, stránky 98-99, kat. č. 15)

⁸⁹⁰ (Leithe-Jasper, 1986, str. 98)

Býk z Kunsthistorického muzea je kopyty pevně zakotven do podstavce, lehce skloněná hlava se obrací směrem doprava. Leithe-Jasper ji považuje za práci vzniklou kolem roku 1500, která se nejvíce blíží sošce Únosu Europy z Bargella.⁸⁹¹ Připisuje ji rovněž některé z padovských nebo benátských dílen a zmiňuje e tři repliky.⁸⁹²

Sošky zvířat rovněž patřily k oblíbeným sběratelským artiklům renesančních kunstkomor. Motiv býka měl pro císaře symbolický význam. Šlo o jednu z podob, kterou na sebe brával Jupiter, se kterým se císař ztotožňoval.⁸⁹³ Verze býka z Kunsthistorisches Museum ve Vídni však vzhledem ke kolíčku mezi rohy pro upevnění slunečního disku měla původně představovat egyptského boha Apise.

Velice podobný zápis se však objevuje v bruselské verzi pozůstalostního inventáře po hraběti de Cantecroix. Tento inventář B rovněž zachycuje sošku býka, ale podle popisu byla navíc opatřenou soklem, jenž měl sloužit jako stojánek na odkládání párátek. Nelze vyloučit, že císař požadoval právě tuto specifickou variantu býčka, kterou se však dosud nepodařilo dohledat.

⁸⁹¹ (Leithe-Jasper, 1986, str. 98)

⁸⁹² Klosterneuburg; Kaiser Friedrich Museum, Berlín (Inv. č. M. V. 33, Goldschmitt 1914, kat. č. 77); soukromá sbírka v USA. (Leithe-Jasper, 1986, str. 98)

⁸⁹³ Blíže ke ztotožnění Rudolfa II. s Jupiterem: Zlatohlávková I, s. 97, 102

II/A 29 Una bacca [vacca] antica d'argento

Stříbrná antická kráva

II/H 4 la bucula di Mirone

Myrónova kravka

současné umístění neznámé

literatura: (Overbeck, 1868, stránky 103-107, č. kat. 550-591), (Corso, 1994), (Livingstone & Nisbet, 2010, stránky 7-9)

Zřejmě jde o menší sošku (bucula – malá kráva) podle nedochované, původně bronzové, sochy mladé krávy (telete?) v životní velikosti, připisované ve starověké literatuře sochaři Myrónovi.⁸⁹⁴ Přehled současného poznání o Myrónově soše podal naposledy Corso.⁸⁹⁵ Výčet antických pramenů, kde se Myrónova socha zmiňuje, podal Overbeck a *Anthologia Graeca*.⁸⁹⁶ Původně zřejmě byla votivním darem bohyni Athéně a měla se nacházet na athénské Akropoli.⁸⁹⁷ Později došlo k jejímu přesunu do Říma.⁸⁹⁸ Podle popisů v ní Myron dosáhl v mimetické reprezentaci takového mistrovství, že přilákala býka a zmátla i pastýře.⁸⁹⁹ Všichni, kdo sochu viděli, se měli pozastavovat nad její věrností živé předloze.⁹⁰⁰ Živost zvířete se stala oblíbeným námětem souboru starověkých epigramů (*Anthologia Graeca* jich uvádí celkem třicet šest), které sochu následně proslavily až do období renesance.⁹⁰¹ V zásadě opakují myšlenku, že socha se natolik podobala živému zvířeti, že bylo obtížně představitelné, že jde o dílo lidské ruky.⁹⁰² Další z epigramů však potvrzuje, že nešlo o dílo odlévané přímo podle zvířete, ale modelované sochařem.⁹⁰³ Legenda o soše byla v renesanci stále velmi živá, o čemž svědčí i čtyři básně, které soše věnoval italský básník Giovambattista Marino ve sbírce *La galeria del cavalier Marino*, která ve verších popisuje díla nacházející se ve slavné sbírce.⁹⁰⁴ Podle Corsovy interpretace na základě epigramů a srovnání s dalšími dobovými (Myrónovými pracemi) lze předpokládat, že šlo o sochu určenou pro hlavní pohled z boku a proto pojatou

⁸⁹⁴ Dnešní zachované kopie například: Vacca di Mirone, římská kopie řeckého bronzového originálu, inv. č. S 921, Musei Capitolini, Řím

⁸⁹⁵ (Corso, 1994)

⁸⁹⁶ (Overbeck, 1868, stránky 103-107, č. kat. 550-591)

⁸⁹⁷ (Corso, 1994, str. 54)

⁸⁹⁸ Plinius, *Historia naturalis* 24.57

⁸⁹⁹ Plinius, *Historia naturalis*, kapitola 34, 57–58, 34.10.

⁹⁰⁰ (Mattusch, 1988, str. 144) odkazuje na prameny citované v (Overbeck, 1868, stránky 103-107, č. kat. 550-591).

⁹⁰¹ Epigramy tematizovaly sochu zvířete, v jejich pozadí často stojí možnost, že by se mohly stát součástí sochy, například na jejím podstavci, odtud vychází jejich stručnost a výstižnost. Blíže k epigramům s odkazy na *Anthologia Graeca* (9.713-42), (Livingstone & Nisbet, 2010, stránky 7-9), výběr s překladem do angličtiny: (Pollitt, 1990, stránky 50-51)

⁹⁰² Evenus, 5. st. př. n. l., (Mattusch, 1988, str. 144), (Overbeck, 1868, stránky 103, č. kat. 554).

⁹⁰³ (Mattusch, 1988, str. 144), (Overbeck, 1868, stránky 106, č. kat. 587).

⁹⁰⁴ La Vacca di Mirone

spíše jako reliéf než trojrozměrné dílo.⁹⁰⁵ Součástí sochy musel být podstavec, do kterého musely být pevně zasazené nohy, zatímco tělo autor zachytil v pohybu.⁹⁰⁶ Nejblíže původní bronzové soše zřejmě bude římská replika z Kapitolských muzeí.⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ (Corso, 1994, str. 66)

⁹⁰⁶ (Corso, 1994, str. 66)

⁹⁰⁷ (Corso, 1994, stránky 87, il. 12)

II/A 32 Il Medagliano di Traiano

Současné umístění neznámé.

V současnosti existuje velké množství mincí, ražených za císaře Trajána (vláda 98–117 n. l.). Italský zápis se však odvolává na „il medagliano“. Daný termín ovšem neoznačuje malou minci (v italštině *femininum*, „la medaglia picciola“), ale medailon. Pod tímto pojmem nacházíme v traktátu významného benátského humanisty a numismatika Sebastiana Erizza popsanou a vyobrazenou pouze jednu, do značné míry specifickou medailu („medaglione“). Neobjevuje se v prvním vydání roku 1559, ale až v druhém, rozšířeném, z roku 1571.⁹⁰⁸ „Il medagliano di Traiano, di bel metallo, con bella vernice verde (...)“ zobrazuje podle popisu Jupitera sedícího na trůnu, jenž levou rukou ukazuje na globus Země, na němž se kolem dokola nachází v kruhu dvanáct znamení zvěrokruhu. Uprostřed zvěrokruhu je možné vidět dvě tváře z profilu, otočené k sobě. V pozadí se nachází stojící postava Minervy ve zbroji se štítem a kopím. Uvedenému vyobrazení ze současných vědeckých katalogů mincí ražených za Trajána nedopovídá žádná položka.⁹⁰⁹ Výjimečnosti mince si byl Erizzo vědom, proto uvádí, že tato medaile nebyla ražena v Římě, ale v některém východním městě, předpokládá, že snad v Krotonu.⁹¹⁰ Dále Erizzo pokračuje výkladem medaile. Pallas Athéna podle autora odkazuje k moudrosti a prozřetelnosti (*prudentia*). Jupitera spojuje s císařem Trajánem, který poukazem na sféru odkazuje k předvídavosti (*providentia*) se kterou vládne zemi, nebi, slunci i měsíci, symbolizovanými lidskými profily.⁹¹¹ Mezi renesančními učenici šlo o velice rozšířený spis, jehož odezvu nacházíme například u Michelangela.⁹¹² Vzhledem k Antoinovým pobytům v Římě (1566–1571 a 1575–1579) by se snad dalo spekulovat, že uvedená medaile by mohla pocházet z jeho majetku nebo se někdy v dané době do jeho sbírky dostala. V inventáři

⁹⁰⁸ (Erizzo, 1571, str. 203)

⁹⁰⁹ (Woytek, 2010)

Nejvíce se podobá aureu, kde se na reversu nachází vyobrazení sedícího Jupitera (Victor) na trůně, který v natažené pravé ruce drží postavu Victorioly a v levé žezlo. Zvěrokruh se však na minci nenachází, nedopovídá ani nápis. (Woytek, 2010, stránky . I, s. 306, kat. č. 228, B. II, tafel 45)

⁹¹⁰ „Questa medaglia non fu battuta in Roma, ma da alcun'altra città esterna, & penso dalla città di Cotrone, non ad altra occasione, che per semplice gloria di Traiano (...)“ (Erizzo, 1571, str. 203)

⁹¹¹ „(...) il simulacro di Pallade significa il saggio consilio & la prudentia di questo principe, secondo I proprio significamento di questa Dea. Et per quella figura di Giove sedente, che con la sinistra mostra la sfera del mondo, si dino ta la providentia di Traiano nel suo Imperio, non altrimenti che il sommo Giove tiene la universale providentia del mondo, con la quale le celesti & le terrene cose governa; il che si dimostra pere la mano che esso Giove porge in fuori, con cui par che ci mostri la sfera universale del monde.“ (Erizzo, 1571, str. 203)

⁹¹² Autorka hledá inspiraci pro pohár, který opilý Bakchus drží v rukou. Luba Freedman, Michelangelo's Reflections on Bacchus, *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003), pp. 121-135, zde s. 129-130.

Granvellovy pozůstalosti z roku 1607 se žádná podobná položka nenachází, lze proto předpokládat, že Rudolf II. medaili získal, ačkoli v inventářích sbírky není zachycena.

II/B 14 Un hercole piccolo d'argento che piscia

Malý stříbrný močící Herkules

nelze blíže určit

Ikonograficky jde o motiv nazývaný jako Herkules mingens (Herkules bibax). Námět se objevuje již v období starověku zejména na sarkofázích s motivy spojenými s Bakchem a rovněž jako samostatná figura Herkula, Siléna či Hermafrodita.⁹¹³ V období renesance se motiv v podobě močícího putta „putto mictans“ (nebo puer mingens, v italských textech 15. a 16. století putto pissatore, německých Pissmännchen) těšil velké oblibě a nacházíme jej nejčastěji v mramorovém či bronzovém provedení, ale i v nástěnných malbách, bordurách iluminovaných rukopisů či soškách v architektuře.⁹¹⁴ Naopak motiv Herkula mingens byl méně obvyklý.

Velký soubor vznikl v oblasti Florencie střední Itálie během 15. a 16. století a pozdější varianty často vycházely právě z těchto vzorů.⁹¹⁵ Podobné sošky bývaly často součástí fontán.⁹¹⁶ Nejnověji motiv „putto mictans“ interpretoval Coonin jako „spiritello d'acqua“, vodního ducha.⁹¹⁷ Autor je zařazuje mezi dětské postavy nazývané v renesanci jako „putti“, které jako nevinné bytosti měly ztělesňovat nekontrolovatelné a iracionální tělesné projevy vyvolávané emocemi (např. strach nebo láska či zamilování).⁹¹⁸ První renesanční „spiritello d'acqua“ navrhli F. Brunelleschi a Donatello roku 1432 pro reliéf nad lavabem v severní sakristii florentského dómu.⁹¹⁹ Ze sakrální sféry přechází i do profánní, zřejmě inspirován starověkými prameny. V případě Herkula měl být akt močení symbolem moci a úspěchu.

Močící Herkules se přesto nacházel v řadě významných, zejména italských sbírek. Isabella d'Este vlastnila gemu stejného námětu (sardonix, dnes Museo Archeologico Nazionale ve Florencii).

Postavy „spiritello d'acqua“ se objevovaly v celé řadě kontextů, mezi jinými i jako směšný prvek. V daném kontextu se objevuje pod jménem Pripaus ve spise Hypnerotomachia

⁹¹³ (Coonin, 2013, str. 82) Další literatura k antickému předobrazu zejména: Deonna, Fontaines antropomorphes a Tervarent, L'Origine des fontaines, Lavin, Art of the Misbegotten.

⁹¹⁴ Další příklady uvádí (Coonin, 2013, str. 81)

⁹¹⁵ (Coonin, 2013, str. 82)

⁹¹⁶ Například Putto mictans, inv. č. Pl. 9988, Kunsthistorisches Museum, Vídeň (Leithe-Jasper, 1986, stránky 68-69, kat. č. 6). Objevovaly se i sošky bez dalšího využití. Například Herkules mingens, severoitalská dílna (Padova), počátek 16. století, bronz, inv. ZV 3561, 5,6 × 2,3 × 1,7 cm, Staatlichkunstsammlungen, Dresden.

⁹¹⁷ Vychází z textu Charles Dempseyho *Inventing the Renaissance Putto*, kde autor postavy nazývané jako putti ztotožňuje s animálními, vitálními nebo přírodními duchy. (Coonin, 2013, str. 82)

⁹¹⁸ (Coonin, 2013, str. 82)

⁹¹⁹ (Coonin, 2013, str. 85)

Poliphili.⁹²⁰ Vyobrazen je zde jako střední část fontány. Podle doprovodného textu divák ve snaze prohlédnout sochy zblízka vstoupil na schod a nevědomky uvedl do pohybu mechanismus přívodu vody. Následnou „nehodou“ rozesmál všechny přítomné včetně sebe. Zmíněný dřevoryt inspiroval i Tiziana v jeho Bakchanáliích na ostrově Andros.⁹²¹

Motiv Herkula Mingens se objevuje i v malbě. Opakovaně jej kreslil Baccio Bandinelli, sošku zahrnul do Portrétu Andrey Ondoniho Lorenzo Lotto.⁹²² Vodu, která prýští z jejich těl, však nelze spojovat s lidskou odpadní látkou, ale napak, byla vnímána jako čistá voda života.

⁹²⁰ (Colonna, 1999, str. 85).

⁹²¹ (Partridge, 2015, str. 210).

⁹²² (Coonin, 2013, str. 88)

II/B 17 Una nostra Signora grande del naturale con suo figliolo che l'imperatore Carlo teniva apresso Il Suo Letto

Naše paní v životní velikosti se synem, kterou Karel V. míval blízko své postele nelze blíže určit

Podle popisu by položka měla odpovídat námětu Panny Marie ve scéně narození Krista nebo oplakávání. Bohužel zatím se nepodařilo najít pramen, který by se věnoval výbavě ložnic císaře Karla V. v Bruselu či Madridu.

Naopak lépe dokumentované jsou obrazy, které s sebou odvezl, když se na konci života uchýlil do španělského kláštera Yuste. Šlo mimo jiné i o dva Tizianovy protějškové obrazy, *Ecce Homo* (dnes Museo Nacional del Prado, Madrid) a *Pannu Marii Bolestnou* (se sepjatýma rukama, dnes Museo Nacional del Prado, Madrid). O kopii obrazu *Ecce Homo* kardinál de Granvelle několikrát u Tiziana usiloval.⁹²³

⁹²³ (Mancini, *Los últimos cuadros del emperador en Yuste*, 2007, str. 173).

II/B 25 Un Agata Triumpfo de Bacca [připojena kresba]

Achát s Bakchovým triumfem

Pravděpodobně shodné s

Ariadnin triumf

3. čtvrtina 16. století severní Itálie (Milán)

kamej, chalcedon, montáž: zlato, email, rubíny, 4 × 5 cm, inv. č. Antikensammlung, XII 22

Kunsthistorisches Museum, Wien

II/B 26 Una agata bianca [připojena kresba]

Bílý achát

Obě kresby sice v tuto chvíli nelze spolehlivě spojit s konkrétními předměty, vyobrazení Ariadnina triumfu je však na kamejích poměrně vzácné.⁹²⁴ Dosud známým kamejím Ariadnina triumfu nebo Bakchova průvodu bohužel chybí charakteristický detail „střechy“ vozu a v případě kameje s ženskou bustou se dosud nepodařilo dohledat obdobnou řezbu s převažující bílou barvou.⁹²⁵ Odpovídající zápisy se rovněž neobjevují ani v pražských a vídeňských inventářích, ani v inventářích sbírky v Besançonu po roce 1607.

V případě kameje Bakchova triumfu by kresbě nejvíce odpovídala kamej inv. č. XII 22 z Vídně. Do sbírky Granvelle se mohla dostat během jeho italských pobytů. Nákrese sice neodpovídá přesně v detailech, ale základní kompoziční prvky se s kresbou shodují, včetně lvů.⁹²⁶ Eichler a Kriss uvádí ke kameji několik variant, z nichž by v úvahu připadala i replika z Museo Civico v Turině, avšak zde by se jen obtížně doložila provenience ze sbírky Granvelle z Besançonu.⁹²⁷ Velice důležitým pramenem k poznání dějin sbírky Granvelle i Rudolfovy akvizice jsou dvě kresby na konci listů Rudolfových požadavků, které měly usnadnit císaři výběr a hraběti v Besançonu rozpoznání objektů. Originální list představuje dvě kresby černou křídou s obrysy vyznačenými perem a černým inkoustem, na hnědém papíře. Výrazné hrany jsou ještě zvýrazněné krátkými silnějšími tahy perem. Základní objem kresbám dodává lavírování šedou barvou. Obě rámuje zdvojená linka, naznačující adjustaci obou předmětů, včetně drobného oka na zavěšení. Na dalších listech se na papíře s vodoznakem císařské orlice obě kresby opakují.

⁹²⁴ Za tuto informaci děkuji dr. Walterovi Cupperimu.

⁹²⁵ Nejblíže kameji s Bakchovým triumfem odpovídá možná kamej z Triumf Ariadny, inv. č. XII 111 nebo inv. č. XII 22, KHM ve Vídni.

⁹²⁶ Za stylově i kompozičně příbuznou kamej lze považovat: *Ariadnin triumf*, 3. čtvrtina 16. století, severní Itálie (Milán), kamej, chalcedon, montáž: zlato, email, rubíny, 4 × 5 cm, inv. č. XII 111, Antikensammlung, Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Ariadnin vůz zde však tahnou koně, nikoli lvi.

⁹²⁷ (Eichler & Kris, 1927, str. č. kat. 196), (Kris, s. d., stránky č. kat. 368, s. 177)

Jejich provedení se mírně liší. Tahy jsou přesnější, v pravé kresbě je objem navíc naznačen šrafováním pozadí. Zmíněné drobné odlišnosti mohou být způsobeny snahou po přesném okopírování kreseb na druhý list, aby se zachovalo maximum jejich výpovědní hodnoty.

Popisek pod levou kresbou ji identifikuje jako „Triumfo di Baccho“. Lze rozeznat průvod před vozem, taženým dvěma lvy. K nápadným prvkům kresby patří Bakchův thyrsos a detail zahnuté střechy vozu. Motiv lvů zřejmě vychází z popisu příběhu v Ovidiově Kalendáři, kdy se zmiňuje Bakchova dobovatelská cesta na východ, ze které se měl vrátit s velkým bohatstvím.⁹²⁸

Druhá kresba zachycuje akt ženské busty s hlavou mírně nakloněnou dopředu, s vyčesanými vlasy, uprostřed rozdělenými pěšinkou. Podle nápisu představuje „Una Agatha bianca“, tedy řezbu ze světlého achátu upravenou do podoby přívěsku. Přípis pod inventářem navíc upřesňuje, že jde o malé předměty.⁹²⁹

Kresby pracují s podobnými kompozicemi, které využíval ve dvou dílech Hanse von Aachen. Vzhledem k jeho účasti při jednání je více než pravděpodobné, že by mohl být jejich autorem. Motiv ženské busty lze srovnat s ústřední postavou z listu *Curriculum vitae christianae* z Národní galerie v Praze.⁹³⁰ Odpovídá sklon hlavy, účes, naznačení linky obočí i špičky nosu. Obdobné pojetí lvů jako na kresbě Bakchova průvodu nacházíme i na kresbách, ve kterých si sám Aachen v roce 1594 navrhl polepšení svého erbu.⁹³¹ Techniku kresby lze srovnat například s *Venuší a Amorem* z mnichovské grafické sbírky.⁹³² Venušinu hlavu rovněž autor zachytil kresbou tužkou a perem pouze zesílil obočí, spodní linii nosu, ústa a bradu. Podobná je úprava vlasů do vysokého účesu a lavírování vytvářející dojem objemu.⁹³³ Podobné rysy patří k charakteristickému rejstříku tvarů a postupů, které používal právě císařův dvorní malíř Hans von Aachen.

Dalším argumentem pro Aachenovo autorství kreseb je již zmíněný německý přípis na konci inventáře, psaný jinou rukou než ostatní zápisy.⁹³⁴ Rukopis vykazuje podobné rysy jako

⁹²⁸ Ovidius, *Fasti*, kniha VIII, 8. března.

⁹²⁹ OeStA, HHA, Hofkanzleiakten d. Min. d. Inn. Karton 12., 24.7. 1600, fol. 120. „Diese und vil andre shone sahen was der herr graff noch hatt kann ehr mit siech bringen dieweil es klaine Sachen sain.“ Pod zájmenem „on“ se může skrývat Billeus, ale je pravděpodobnější, že se v daném přípise Aachen odvolává na povolání Cantecroixe do císařských služeb, se kterým musela souviset i cesta do Prahy a zřejmě i nákup dalších děl.

⁹³⁰ Hans von Aachen, *Curriculum vitae christianae*, kresba perem – sépie, lavírováno, 401 × 288 mm, sig. Hans von Ach., 1586, K 1157, Národní galerie v Praze. Reprodukováno naposledy: *Hans von Aachen (1552–1615): Hofkünstler in Europa*, ed. Thomas Fusenig, exh. cat. (Berlin and Munich, 2010), pp. 176–177, cat. no. 52.

⁹³¹ OeStA, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Adelsarchiv, Reichsadelskakt Aach, 1594, fols. 3–4. Reprodukce v: Fučíková (note 1), p. 6.

⁹³² *Hans von Aachen* (note 39), p. 204, cat. no. 70.

⁹³³ K charakteru Aachenových kreseb blíže: Thomas DaCosta Kaufmann, *Die Zeichnungen*, in *Hans von Aachen* (note 39), pp. 38–39.

⁹³⁴ Srovnat lze například s popiskem pod kresbou *Zeuxida malujícího chlapce s hrozny*. *Hans von Aachen* (note 39), p. 142, cat. no. 27.

císařova dvorního malíře. Lze tedy předpokládat, že autorem obou kreseb i dovětku byl právě Aachen, který se sbírkou rodiny de Granvelle přišel do bližšího kontaktu nejméně dvakrát, v roce 1597 (1598) a 1600 a na základě prohlídky sbírky tak zachytil dva řezané polodrahokamy, které císař následně mohl požadovat spolu s dalšími objekty.

9. 3 Nejasné identifikace

III/A 11 Un quadro di Illuminatione d'una nostra Signora di mano di D. Giulio Clovio

Obraz iluminace Panny Marie, z ruky pana Giulia Clovia

miniatura na pergamenu, nelze blíže identifikovat

Pod popisem díla v položce si lze představit jak vyobrazení Panny Marie s dítětem a pravděpodobně figurální stafáží, jak je u Clovia obvyklé, tak i s mrtvým Kristem ve scéně oplakávání. Giulio Clovio (1498–1578) patří k hlavním mistrům miniatury v Itálii 16. století. Pocházel z dnešního Chorvatska, ale jeho kariéra se nejvíce rozvíjela v Římě. Představuje důležitý stupeň vývoje manýrismu zejména pro umělce dvora Rudolfa II., jako byl např. B. Spranger.⁹³⁵ Jak nedávno ukázala Sally Metzler, po setkání s Cloviem dochází k proměně Sprangerova stylu během jeho italského pobytu.⁹³⁶

Miniatury Giulia Clovia patřily mezi velmi oblíbená díla Filipa II.⁹³⁷ Vzhledem k věku samotného Clovia do El Escorialu pozvat nemohl, věnoval však klášteřu čtyři miniatury, které měly sloužit jako předlohy pro další práce. Mezi nimi se mělo nacházet snímání z Kříže.⁹³⁸ Rudolf II. Cloviovo dílo velmi pravděpodobně poznal již na dvoře Filipa II.

Během svého života Giulio Clovio vytvořil větší množství dokumentovaných miniatur. Jak zdůraznil již J. M. Bauman, byl mezi první malíři, kteří přenesli umění miniatury z knižní ilustrace do volné tvorby, velice oceňované sběrateli.⁹³⁹ Tyto práce oblíbené pro své výtvarné kvality i jako doklad mistrovství lidské ruky následně putovaly v podobě darů celou Evropou, zejména na dvorech Habsburků. V současnosti je těchto v dobových pramenech zmiňovaných miniatur známých jen několik.⁹⁴⁰ Většinou se uchovávaly zasklené v rámu,⁹⁴¹ ale ani to nezabránilo v jejich častém zániku.

Téma *Oplakávání Krista* je v současné době v Cloviově díle známé ve dvou základních variantách, jejichž schéma Clovio pouze lehce obměňuje. K nejznámějším patří *Snímání z Kříže (Pieta – Oplakávání)* z Galleria degli Uffizi.⁹⁴² Zachycuje mrtvého Krista opřené

⁹³⁵ (Monbeig Goguel, 1995)

⁹³⁶ Sally Metzler, Spranger, katalog, kapitola Spranger and the „Croatian Michelangelo“, s. 30-32.

⁹³⁷ (Macan Lukavečki, New Knowledge about Giorgio Clovio, 2013, str. 83)

⁹³⁸ (Macan Lukavečki, New Knowledge about Giorgio Clovio, 2013, str. 83), zde i další literatura.

⁹³⁹ (Bauman, 2001, str. 66)

⁹⁴⁰ Blíže ke Cloviovým miniaturám a kontaktům s okruhem habsburského dvora (zde i starší literatua): (Ferber Bogdan, 2017, str. 111)

⁹⁴¹ (Ferber Bogdan, 2017, str. 111)

⁹⁴² Giulio Clovio, Snímání z kříže (Pieta – Oplakávání), miniatura, 1551-1553?, 396 × 257 mm, olej na papiermâché (chorvatsky kartapesti), sig. vlevo dole „Iulius Clovius ma/cedo faciebat“, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inventar 1890, inv. č. 8765.

tělem o kolena sedící Panny Marie. Pietu doplňuje skupina tří postav, vlevo sv. Jan Evangelista s pohledem obráceným k nebesům, vpravo od kříže truchlící sv. Máří Magdalena a za ní stojící sv. Josef z Arimathie (Nicodemus). Postavy jsou zachycené schematicky, bez detailů a dekorativnosti. Miniaturě zároveň dominují Cloviovy charakteristické syté odstíny modré, zelené, růžové a žluté.⁹⁴³ Podle stylového rozboru malba vznikla během Cloviova pobytu ve Florencii, kdy podle specialistů dochází v jeho díle k obratu k manýrismu.⁹⁴⁴ Vasari zároveň zmiňuje Cloviovo *Snímání z kříže*, které měl vytvořit pro Cosima I. Medici., snad by mohlo jít o tuto práci.⁹⁴⁵ Podobnou práci je například *Oplakávání z Washingtonu*.⁹⁴⁶

K druhému typu kompozice patří scéna mrtvým Kristem spočívajícím na kolenou Panny Marie. V dochovaných kresbách se objevuje poměrně často, motiv ústřední Piety zůstává téměř stejný, mění se pouze figury v blízkosti. Příkladem může být kresba z Britského muzea nebo *Kladení do hrobu* z Uffizi (2457F).⁹⁴⁷

III/A 13 Un Settimo Suero di Agata bianca antico e grande guarnito d'oro

III/B 19 Un Settimo Suero de Agata bianca antico e grande guarnito d'oro

Antický bílý achát se Septimiem Severem a velká zlatá obruba nelze blíže určit

Naposledy se tématu reprezentace císaře Severa Pia Augusta věnoval Achim Lichtenberger.⁹⁴⁸ Z kamejí publikovaných v katalogu raisonné jeho práce však nelze vybrat žádnou, která by barvou odpovídala zápisu. Podobně ani v syntetické práci Anne Marguerite McCann nenacházíme vhodný objekt.⁹⁴⁹ Barevností by odpovídala kamej s dvouportrétem Septimia Severa jeho manželky Julie Domny.⁹⁵⁰ Je však otázkou, zda by dvouportrét unikl v rámci

Další náhodný nález z Pitti: *Oplakávání, After the painting upon parchment by Giulio Clovio. Florence: Pitti, No. 241, Mansell*

O dílo ze sbírky Granvelle velmi pravděpodobně nejde, dnešní badatelé jej ztotožňují s dílem zachyceným v inventáři Uffizi v roce 1589. (Meloni Trkulja, 1983)

⁹⁴³ (Macan Lukavečki, Giulio Clovio. *The Deposition*, 2013, str. 135)

⁹⁴⁴ (Levi D'Ancona, 1950)!

⁹⁴⁵ (Macan Lukavečki, Giulio Clovio. *The Deposition*, 2013, str. 136)

⁹⁴⁶ Giulio Clovio, *Oplakávání, kvaš, zlacení, vellum, 21,6 × 14,5 cm, Patrons'Permanent Fund (2006.III.I), National Gallery of Art, Washington*

Repro v: (Metzler, 2014, str. 31)

⁹⁴⁷ (Macan Lukavečki, Giulio Clovio. *The Lamentation over the Dead Christ*, 2013, str. 179)

⁹⁴⁸ (Lichtenberger, 2011)

⁹⁴⁹ (McCann, 1968)

⁹⁵⁰ *Kamej s dvojiportrétem Septimia Severa a Julie Domny*, kol. 207–211 n. l., Sardonyx, 50 × 42 mm bez orámování, 75 × 60 mm s orámováním (pravděpodobně z doby vzniku). The Ferrell Collection, Kansas City Kenneth Lapatin, *Luxus: The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, s. 253-254, kat. č. 118.

Rudolfových požadavků přesnějšimu popisu. Panovníky renesanční Evropy mohl Severus zajímat jako císař, jenž se nechával zobrazovat dokonce jako *Sol invictus*. Mohl proto tvořit v 16. století předobraz imperiální kultu.

III/A 14 Un grand´ Cameo d´un Negro di Agata Sardonía La figura di color negro il fondo bianco

Velká kamej mouřenína ze sardonixu, postava černé barvy na bílém pozadí
nelze blíže určit

Snad shodné s:

Matyášův inventář 1619: Nr. 971: (...) mehr ain medeyen, ist ain mohr, mit 4 diemant, 4 robin, 2 perl, N. 87. (s. LXVI)

nebo: Nr. 947: „In ainem pixl ain mohr und morin, von agata gahr konstreich und sauber geschnitern und hoch erhebt Nr. 63. (s. LXVI)

Pojmem Sardonía (sardoine, sarda, sardius) se označoval tmavě oranžový až tmavě hnědý druh chalcedonu.⁹⁵¹ Položka tedy zachycuje méně obvyklou mužskou postavu tmavé pleti, na světlém pozadí. Vyobrazení mouřenínky tmavé pleti patřilo k poměrně oblíbeným námětům kamejí doby renesance.⁹⁵² Na jedné straně souvisí s rozšiřujícím se používáním sardonixu, který přirozeně obsahuje tmavé plochy nebo straty.⁹⁵³ Zároveň se tmavá barva pleti podtrhovala bílým pozadím, případně pozdějšími doplňky např. v podobě později přidávaných perlových naušnic.⁹⁵⁴ Obvykle se postavy zobrazovaly v honosném oděvu a se šperky (často perlové náušnice), což odpovídalo dobové představě „bohaté“ Afriky.⁹⁵⁵ Uvedená myšlenka vycházela z dobových zpráv o nálezích pokladů zejména v oblasti západní Afriky.⁹⁵⁶ Tmavá pleť afričanů zároveň symbolizovala rozmanitost světa, což například dokládá vyrytý nápis na kameji dochované v Paříži „E PER TAL-VARIAR-NATVURA-EBELA“, převzatý ze sonetu slavného italského básníka Serafina Ciminelliho de Aquila (1466–1500).⁹⁵⁷

Kameje s mouřenínkami nebyly v pražské císařské sbírce ojediněle⁹⁵⁸ Pravděpodobně odtud pochází nejméně dvě práce s ženskou postavou.⁹⁵⁹ Kamej odpovídá popisu, ale rozměry

⁹⁵¹ (Babelon, 1897, str. XIII)

⁹⁵² (Schäffer, 2009)

⁹⁵³ (Bindman & Gates, 2010, str. 153)

⁹⁵⁴ (Bindman & Gates, 2010, str. 153)

⁹⁵⁵ (Earle & Lowe, 2004, stránky 205-206).

⁹⁵⁶ Další literaturu k tématu citují: (Earle & Lowe, 2004, stránky 205-206)

⁹⁵⁷ (Bindman & Gates, 2010, str. 153)

⁹⁵⁸ (Schlegel & Haag, Diana als Mohrin, 2013, str. 51)

⁹⁵⁹ *Diana jako mouřenínka (černoška)*, Francie, před 1560, rámování Praha, kolem 1610, achát, email, zlacení, diamanty, rubíny, výška 6 cm, šířka 5,9 cm, KHM, Inv. č. ANSA XII 120. Stejnou kamej Paulus Rainer připisuje jiné dílně: *Mouřenínka*, dílna Girolama Miseroniho, Milán, 4. třetina 16. století, montáž Andreas Osenbruck, Praha, kol. 1610, achát, email, zlacení, diamanty, rubíny, výška 3,7 (6) cm, šířka 5,1 (5,9) cm (Rainer, 2012, str. 136)

Ize jen obtížně označit za „velké“.⁹⁶⁰ Kamej z Kunsthistorisches Museum ve Vídni dnes však možná zastupuje skupinu, ze které mohla Rudolfem považovaná práce pocházet. Zobrazuje bohyni lovu Dianu s charakteristickým diadémem s půlměsícem ve vlasech. Zobrazení mouřenína nacházíme naopak například na kameji s africkým králem, u které však nelze spolehlivě určit provenienci⁹⁶¹ nebo na kameji z Vídně, která se v inventářích objevuje poprvé až roku 1750 a svým průměrem necelých 5 cm neodpovídá „velké kameji“, kterou Rudolf II. požadoval.⁹⁶²

Pro Rudolfa II. i kardinála de Granvelle zřejmě symbolizovala vzdálený kontinent i různorodost světa. Bez dalších zpráv však nelze spolehlivě identifikovat.

⁹⁶⁰ (Schlegel & Haag, *Diana als Mohrin*, 2013)

⁹⁶¹ *Kamej s africkým králem*, achát, 16. století, montáž zlato, email, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Paříž

⁹⁶² *Kamej s mouřenínovým poprsím*, Milán, kolem 1530–1540, průměr 4,9 cm, zlato, onyx (nebo obsidián), perly, smarag, inv. č. KK 1588, Kunsthistorischesmuseum Wien.

III/A 16 Un Cameo grande d'una Cornalina bella di colore di mezzo rileo d'una Prudentia

Velká kamej z pěkného červeného sardonyxu, nízký reliéf Prudentie

Výraz cornalina označuje v italském jazyce sardonyx (sarde, sardoine) červené třešňové barvy.

Na gemy byla používána spíše méně.⁹⁶³

⁹⁶³ (Babelon, 1897, str. XIII)

III/A 23 Una statoa di bronzo antiqua d'un Schiauo appoggiato in un trunco

Antická bronzová socha otroka opřeného o kmen

nelze blíže určit

Mohlo by se jednat o variantu z renesanční sošky, díky spoutaným rukám postavy známou pod názvem zajatce.⁹⁶⁴ Vznikla v letech 1525–1550 v některé v severoitalských dílnách (Padova, Benátky) a šířila se po celé Evropě. Bohužel na známých verzích se nenachází motiv kmene, o který by se muž opíral.

Daná socha ze sbírky Granvelle je dosud známá pouze z Rudolfova požadavku. Nejvíce by danému popisu odpovídala socha nazývaná jako *Odpočívající satyr*.⁹⁶⁵ Podle katalogu antických soch známých v renesanci Phyllis Boberové jde o jedinou antickou sochu, kde váha spočívá na pravé ruce, opřené o kmen.⁹⁶⁶ V případě ostatních Rudolfových požadavků na antické objekty ze sbírky Granvelle vždy šlo o známé kusy, popisované v dobové literatuře a hojně kopírované. Vzor odpočívajícího satyra je připisován Praxitelovi a Boberová mluví o nejméně čtyřiceti dnes známých replikách.⁹⁶⁷ Kopii, která se dnes nachází v Kapitolských muzeích, pravděpodobně získal roku 1568 kardinál Ippolito d'Este (1509–1572) v Římě z nálezů na Palatinu. Vzhledem k tomu, že patřil k přátelům Antoina de Granvelle, jenž ve stejné době v Římě také pobýval, by nebylo nijak překvapivé, že by se Granvelle snažil získat odlitek stejné sochy. Konkrétně by bylo možné s daným popisem spojit bronzovou kopii z Vídeňského Kunsthistorického muzea.⁹⁶⁸

Problematickým zůstává pojmenování sochy jako „schiavo“, otrok. Na druhé straně dobové pojmenování kolísalo, vedle satyra a fauna se objevuje např. i Merkur (varianta s pokrývkou hlavy).⁹⁶⁹ Navíc položky seznamu Rudolfových požadavků spíše popisují objekty jako takové, zavedené, mezi učenici používané názvy až na výjimku nejde.⁹⁷⁰

⁹⁶⁴ V tuto chvíli jsou známy minimálně tři kopie: Bode Museum v Berlíně, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia v Benátkách a ve Vídni, kde je postava spoutaného zajatce zachycena nahá (Kunsthistorisches Museum, Vídeň). (Planiscig, *Die Bronzenplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog.*, 1924, stránky 84, kat. č. 151)

⁹⁶⁵ Blíže k soše: (Bode, *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance. Kleine neu bearbeitete Ausgabe*, 1922, str. obr. 31), (Beck & Bol, 1985, str. kat. č. 128), (Bober & Rubinstein, 2010, stránky 119-120, kat. č. 72), (Robertson, 1975, str. 468), (Haskell & Penny, 1981, str. kat. č. 36), (Bober & Rubinstein, 2010, stránky 119-120, kat. č. 72)

⁹⁶⁶ (Bober & Rubinstein, 2010, stránky 119-120, kat. č. 72)

⁹⁶⁷ (Bober & Rubinstein, 2010, stránky 119-120, kat. č. 72)

⁹⁶⁸ (Planiscig, *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog.*, 1924, str. kat. č. 102) (Bode, *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance. Kleine neu bearbeitete Ausgabe*, 1922, str. obr. 31) (Beck & Bol, 1985, str. kat. č. 128)

⁹⁶⁹ (Bober & Rubinstein, 2010, str. 119)

⁹⁷⁰ Např. „signum harpocratis“ je požadováno jako „puttino di smeraldo“, „bucula di Mirone“ jako „una bacca [vacca] antica d'argento“. V jednom případě byl zvolen dobový užívaný název, ale s prepisem ve jméně autora: „Letto di Policreto“.

III/A 24 Una Venere con un Cupido sopra un Delfino di Bronzo

III/B 23 Un Venere con un Cupido Sopra un delfino di Bronzo

nelze blíže určit

III/B 1 Una Laura del Petrarca

Petrarcova Laura

nelze blíže určit

III/B 2 Filippo Padre di Carlo Quinto, de marmo

Ve své práci věnované portrétům Filipa Sličného autor věnuje pod číslem 150 pozornost i danému zápisu. Podle jeho názoru daná podobizna není zmiňována v žádných jiných archivních dokumentech. Předpokládá, že mohlo jít o bustu pocházející snad z první poloviny 16. století z Nizozemí. Podle autora mohla pocházet ze sbírky kardinála de Granvelle, ale mohla být i dědictvím po jeho otci Nicolasovi.⁹⁷¹

⁹⁷¹ (Onghena, 1959, stránky 284-285)

III/B 6 Una testa d'un vecchio di mano di giacques de backer

Hlava starce z ruky Jacquesa de Backera [Jacob de Backer]

Besançon 1607 A: č. 78 Tête de vieillard; toile collée sur du bois, 2 pieds 6 pouces sur 1 pied 6 pouces” [cca 81,652 cm × 48,992 cm]

Besançon 1607 B: č. 1827: Une aultre peinture ou est representee une teste d’ung viellard faicte sur toille collee sur bois de haulteur de deux piedz six poulces de largeur ung pied dix poulces n’ayant moulure n. LXXVIII taxee trois franc

III/B 7 Una testa d'una dona di giacques de backer

Hlava ženy od Jacquesa de Backera [Jacob de Backer]

Besançon 1607 A: č.. 79 Tête de femme en ovale; toile collée sur du bois, 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds 10 pouces

Besançon 1607 B: č. Une aultre peinture ou est representee en ovale une teste de femme faicte sur toille collee sur du bois de haulteur de deux pied six poulces de largeur ung pied dix poulces sand moulure n. LXXVX taxee trois franc

Obrazy velmi podobných názvů se nacházejí v inventáři pozůstalosti po hraběti de Cantecroix z roku 1607. Ve vydání prvního inventáře (Inventář 1607 A) se Gauthier pouze mylně domníval, že šlo o malíře Jacquese (Andriasz) de Backera, jehož životní data spadají podle Gauthiera do let 1608–1641.⁹⁷²

V inventáři Kunstkomory z roku 1621 se pod číslem 1120 nachází „Ein weibsconferfect vom Jacobo de Bacher.“ Při revizi 1635 chyběl (KK 224, LL 224, A 224: unter 237 stucken ersetzt), ersetzt aus den Zugängen von 1635 AA.⁹⁷³

Hofstede sice na plátno upozorňuje, ale nezmiňuje, s jakým dílem by bylo možné jej ztotožnit.⁹⁷⁴ Pouze jej považuje za portrét.⁹⁷⁵

Je proto otázkou, zda jde o jedno a totéž dílo, které Rudolf II. získal až po smrti kardinálova dědice, nebo jde o dva různé ženské portréty, případně originál a kopii.

⁹⁷² (Gauthier, 1901, str. 330)

⁹⁷³ (Zimmermann, Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, str. XLIV)

⁹⁷⁴ (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vetreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 254)

⁹⁷⁵ (Müller Hofstede, Jacques de Backer: Ein Vetreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, 1973, str. 256)

Malířova životní data spadají do období přibližně mezi léty 1540 – 1600 a o jeho osobě není prakticky nic známo.⁹⁷⁶ Malířův životopisec Karel van Mander byl proto nucen se uchýlit k větší míře domyšlení.⁹⁷⁷ Podrobnosti o autorově životě se lze dočíst u Mandera. Podle něj se Backer učil v antwerpské dílně malíře a obchodníka s obrazy Anthonise Palerma, následně pokračoval u Hendricka van Steenwycka.⁹⁷⁸

Ze stylového hlediska Hofstede i Leuschner umělce hodnotí jako zástupce „florentsko-římské maniere v Antwerpách“, v posledních letech se podle Leuschnera objasňuje i jeho antverpizující přínos.⁹⁷⁹

Podle van Cauteren je de Backerův styl velmi charakteristický – kombinuje inspirace italskými mistry, jako byli Vasari, Bronzino a Zuccari a techniku B. Sprangera. V podobnostech mezi Sprangerem a de Backerem autorka vidí důvod, proč měl Rudolf o Backerovy obrazy zájem.⁹⁸⁰ Hofstede v rozboru obrazu Paridova soudu z Českého Krumlova, který považuje za jednu z časných prací věnovanou danému tématu v závěsném obraze v Nizozemí, zmiňuje nutnost znalosti florentských a římských vzorů, zejména Vasariho děl v Palazzo Vecchio. Backer tedy musel Itálii navštívit nejspíše kolem roku 1560. Backerův styl proto hodnotí jako blízký pozdnímu manýrismu, jak se prezentují obrazy ze studiola Francesca I. z Palazzo Vecchio.⁹⁸¹

Podle Hueta de Backer absolvoval italský pobyt někdy v letech 1565-70. Jeho dílo čerpá z Vasariho, Jacopa Zucchiho a Taddea i Federica Zuccarů. Je považován za vynikajícího mistra „italské maniere“ a neméně schopného, než byli jeho současníci Van Veen, Denijs Calvaert a B. Spranger.⁹⁸² Téměř ve všech nedávných textech o de Backerovi se zmiňuje, že jeho díla vlastnil kromě Rudolfa II. i kardinál de Granvelle.⁹⁸³ De Backer se ve Flandrech pohyboval v okruhu kardinálových přátel.⁹⁸⁴ Christophe Plantin u něj objednal pro svou budoucí hrobku šest pláten, z nichž *Poslední soud* je součástí triptychu nad Plantinovým hrobem.⁹⁸⁵ Právě s majitelem tiskařské dílny Officina Plantiniana pojilo kardinála blízké přátelství.

⁹⁷⁶ Hofstede data jeho narození a úmrtí odvozuje na léta 1540-1595. (Müller Hofstede, Jacob de Backer, 1992, str. 259)

⁹⁷⁷ (Leuschner, Ein unbekanntes Hauptwerk von Jacob de Backer in Meiningen, 1994, str. 51)

⁹⁷⁸ Podle Hofsteda je ovšem Steenwyck zmiňován v cechu svatého Lukáše jako člen s povolením učit žáky nejdříve k roku 1577, zatímco Backerův Poslední soud (dnes Anwerpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) pochází z roku 1571 a jde o dílo již hotového umělce. (Müller Hofstede, Jacob de Backer, 1992, str. 259).

⁹⁷⁹ (Leuschner, 1994, str. 51)

⁹⁸⁰ (van Cauteren, 2008)

⁹⁸¹ (Müller Hofstede, Jacob de Backer, 1992, str. 260)

⁹⁸² (Huet, 1995)

⁹⁸³ V pozůstalosti po Françoisi Perrenotovi de Granvelle se nacházely dva obrazy. (Leuschner, Deifining de Backer: New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens, 2001, stránky 178-9)

⁹⁸⁴ (Müller Hofstede, Jacob de Backer, 1992, str. 259)

⁹⁸⁵ (van Cauteren, 2008, str. 96)

Závěry, které autoři z uvedeného vyvozují, jsou však spíše zavádějící. Podle Leuschnera se Backer zaměřoval především na obrazy pro francouzský trh. Již van Mander zmiňuje, že Backerův učitel Antonio Palermo svým studentům přímo doporučoval, aby vyráběli obrazy pro francouzský trh. Navíc dle Leuschnera Backer vedle italských předloh využíval i francouzské. Sbíрка rodiny de Granvelle ovšem nepatří k vhodným příkladům ilustrace orientace na „francouzský“ trh. Vkus i dlouhé pobyty rodiny v habsburských zemích spíše odpovídají habsburskému okruhu než francouzským šlechtickým dvorům.

III/B 13 Un quadro di Paulo fiamengo Con un satiro et certe feminine

Obraz od Paula vláma [Pauwels Franck] se satyrem a nějakými ženami
nelze blíže určit

V soupise děl, které byly v březnu roku 1623 prodány obchodníkovi Danielu de Brierbovi se nachází pod číslem 14. Buhlschaft der götter und nymphenvon Franckh.⁹⁸⁶ Z obrazů dnes připsaných vlámskému umělci Franckovi bohužel zatím nelze vybrat odpovídající dílo.

Sám Franck patří podobně jako Maerten de Vos k umělcům, kteří se pocházeli ze Zaalpí a zásadní roli v jejich vývoji sehrála cesta do Itálie. Franck se pravděpodobně narodil v Antverpách, kde byl v roce 1561 registrován v městském Cechu sv. Lukáše.⁹⁸⁷ Na počátku sedmdesátých lét cestoval na jih do Itálie, pravděpodobně trávil čas ve Florencii. Zřejmě roku 1573 se usadil v Benátkách, kde stejně jako Vos prošel dílnou Jacopo Tintoretto a zřejmě se podílel na krajinářském pozadí jeho maleb. K jeho nejvýznamnějším mecenášům patřila rodina Fuggerů, zejména Hans Fugger (1533–1598). Franck si nakonec otevřel vlastní dílnu v Benátkách a vynikal v kompozicích krajiny s mytologickými postavami. Lze proto předpokládat, že císařem požadovaný obraz byl krajinou s méně výraznými postavami, které se pisateli nedařilo identifikovat. Určitou představu si lze učinit z dvojice maleb – pendantů zachycujících satyry a nymfy v krajině z berlínské galerie, který Franckovi připsala na základě starších podnětů Stefania Mason Rinaldi.⁹⁸⁸

III/B 27 Venti figurine di Bronzo

Dvacet bronzových figurek
nelze blíže určit

⁹⁸⁶ (Zimmermann H. , Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, 1905, stránky LI, 19422)

⁹⁸⁷ (Rinaldi, 1978, str. 45) Blíže k malíři dále: (Martin, 2007), (Meijer, Paolo Fiammingo reconsidered, 1975)

⁹⁸⁸ Krajina se satyry a nymfami; Krajina s Dianou a nymfami, každý obraz 105 × 188 cm, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem (Rinaldi, 1978, str. 45)

10. Použitá literatura a prameny

(nedatováno).

Acidini Luchinat, C. (1992). *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento. Vol. I.* Milano / Roma: Jandi Sapi Editori.

Adriani, G. (2009). *Die Künstler der Kaiser: von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez, aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (kat. výst.)*. Köln: DuMont.

Aerts, E., De Mecheleer, L., & Wellens, R. (2006). L'âge de Gachard: l'archivistique et l'historiographie en Belgique (1830-1885). *Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo: alle radici dell'identità culturale europea. Atti del convegno internazionale di studi nei 150 anni dall'istituzione dell'Archivio Centrale* (stránky 571-599). Firenze: Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi.

Albertini, F. d. (1863). *Memoriale di Molte statue e pitture della città di Firenze*. Firenze: Cellini.

Albertini, F. d., & Boer, W. H. (2010). *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*. Firenze: Centro Di.

Aldroandi (Aldrovandi), U. (1562). *Le Antichità della città di Roma*. Venetia: Giordano Ziletti.

Antony, D. (1983). *Un Grand ministre de Charles-Quint, Nicolas Perrenot de Granvelle*. Besaçon : C.R.D.P.

Anzelewsky, F. (1991). *Albrecht Dürer: das malerische Werk*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

Appleton, E. (1985). *European Post-medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum I*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Aretino, P. (1609). *Il quarto libro de le lettere di m. Pietro Aretino*. Parigi.

Avery, C. (1987). *Giambologna: the Complete Sculpture*. Oxford: Phaidon.

Babelon, E. (1897). *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*. Paris: Ernest Leroux, éditeur.

Baldass, L. (1920). *Katalog der Gobelinausstellung: im Belvedereschlosse in Wien*. Wien: Österreichische Verl.-Ges.

Bandinelli, R. B. (1942). Il letto di Policleto. *La Critica d'Arte*, VII, stránky X-.

Banz, C. (2000). *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle und Erzherzöge Albrecht und Isabella*. Mnichov.

Barkan, L. (1999). *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press.

- Bauer, R. (2000). Gartenlandschaften mit Tieren. Zur Tapisserserienserie der sogenannten Granvelgärten in Wien. V U. Härtling, *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens* (stránky 151-154). Mnichov.
- Bauer, R., & Haupt, H. (1976). Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-11. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72.
- Bauman, J. M. (2001). Giulio Clovio and the Revitalization of Miniature Painting at the Medici Court in Florence. V M. Pelc, *Klovičev zbornik* (stránky 63-73). Zagreb.
- Bažant, J., & Bouzek, J. (1982). Sběratelství. V K. autorů, *Antické tradice v českém umění, kat. výst.* (stránky 61-64). Praha: Národní galerie.
- Becanus, J. G. (1580). *Hieroglyphica IV*. Antverpiae: Ex officina Christophori Plantini.
- Becanus, J. G., & Glas, N. d. (2014). *Van Adam tot Antwerpen: Een bloemlezing uit de Origines Antwerpianae en de*. Hilversum: Verloren.
- Beck, H., & Bol, P. C. (1985). *Natur und Antike in der Renaissance (kat. výst.)*. Frankfurt am Main.
- Beer, R. (1891). Acten, Regesten und Inventäre aus dem Archiv General zum Simancas. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XII, stránky XCI-CCIV.
- Belli, L. (1870). Catalogo dei Quadri della Regina di Svezia. V G. C. (ed.), *Raccolta di Cataloghi ed Inventarii Inediti di Quadri, Statue, Disegni, Bronzi, Dorerie, Smalti, Medaglie, Avorii, Ecc: Dal Secolo XV Al Secolo XIX*. (stránky 336-376). Modena: C. Vincenzi.
- Bertomeu Masiá, M. J. (2009). *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa: La cuestión de Parma y Piacenza en la correspondencia del cardenal Granvela*. Valencia: Universitat de València.
- Bertomeu, M. (poslední návštěva 8.3.2018). *L'epistolaire d'Antoine Perrenot de Granvelle*. Načteno z www.unicaen.fr: dostupné z: <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/manifestations/Granvelle.pdf>
- Beschreibung der zwei belgischen Gemälde, darstellend die Abdankung Kaiser-Karl's V. von Louis Gallait, und das Compromiss der Niederländischen Edlen von Eduard de Biëfve*. (1844). Frankfurt am Main: Sauer.
- Bettini, M. (1984). Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative. V S. Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana I. L'uso dei classici* (stránky 222-231). Torino.
- Bevers, H. (1992). Marten de Vos. V E. Mai, & H. Vlieghe, *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei* (stránky 507-509). Köln: Wallraf-Richartz Museum / Locher.
- Bindman, D., & Gates, H. L. (2010). *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Blockmans, W. (2000). La lutte pour la suprématie en Europe. V H. Soly, & J. van de Wiele, *Carolus. Charles Quint 1500-1558 (kat. výst.)* (stránky 31-41). Gand: Snoeck-Ducaju & Zoon.

- Bloch, M.-H., & Rebmeister, K. (2004). *Laissez-vous conter: La bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon*. Besançon: Ville de Besançon.
- Bober, P. P. (1995). Polykles and Polykleitos in the Renaissance: The "Letto di Policreto". V W. G. Moon, *Polykleitos, the Doryphoros, and tradition* (stránky 317-326). Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press.
- Bober, P. P., & Rubinstein, R. O. (2010). *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London / Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Böckem, B. (2012). Italien als Richtschnur? Mantegna und Barbari. V D. Hess, & T. Eser, *Der frühe Dürer (kat. výst.)* (stránky 323-333). Nürnberg: Verl. des Germanischen Nationalmuseums.
- Bode, W. (1907). *Die Italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance II*. Berlin.
- Bode, W. (1922). *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance. Kleine neu bearbeitete Ausgabe*. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer.
- Boeheim, W. (1889). Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek [2]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 10, stránky I-XIX.
- Borggrefe, H. (2008). Cat. 44 Hochzeit von Neptun und Amphitrite, Hans Rottenhammer. V H. Borggrefe, L. Konenčný, V. Lüpkes, & V. Vlnas, *Hans Rottenhammer: begehrt - vergessen - neu entdeckt ; Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17. August - 16. November 2008), Nationalgalerie in Prag (11. Dezember 2008 - 22. Februar 2009)* (stránky 141-143). München: Hirmer.
- Born, R., Dziewulski, M., & Messling, G. (2015). *L'empire du sultan. Le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*. Bruxelles: Lannoo.
- Bosque, A. (1985). *Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas: 1570-1630*. Antwerpen: Fonds Mercator.
- Bossuyt, I. (1998). O socii durate: A Musical Correspondence from the Time of Philip II. *Early Music*, 26, stránky 432-444.
- Brandt, P. (2011). Kunstspionage des Prager Edelsteinschneiders Matthias Krätsch für Kaiser Rudolf II. in der Reichsherrschaft Oberstein. V *Der Künstler in der Gesellschaft* (stránky 119-137). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brendel, O. (1946). The Interpretation of the Holkham Venus. *The Art Bulletin*, XXVIII, stránky 65-75.
- Brown, C. M. (1979). Martin Van Heemskerck, the Villa Madama Jupiter, and the Gonzaga Correspondence Files. *Gazette des Beaux-Arts*, XCIV, stránky 49-60.
- Bubenik, A. (2013). *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*. Farnham: Ashgate.
- Buchanan, i. (1999). The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549 50 and 1555-59. *Gazette des beaux-arts*, 134, stránky 131-152.
- Bukovinská, B. (1997). Kunstkomora – kde byla a jak vypadala? V *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (stránky 199-208). Praha / Londýn / Milán: Thames and Hudson.

- Burke, P. (2003). Images as evidence in seventeenth-century Europe. *Journal of the History of Ideas*, 64, stránky 273-298.
- Bury, M. (2001). *The print in Italy 1550-1620*. London: The British Museum.
- Büttner, N. (2002). Pulchrum et utilitas. Naturverständnis und Welterfahrung in der frühen Neuzeit am Beispiel der "Granvella-Gärten". *Die Gartenkunst*, 14, stránky 26-34.
- Calberg, M. (1969). Épisodes de la conquete de Tunis: Tapisserie de Bruxelles exécutée en 1565-1566 pour le Cardinal de Granvelle. *De bloeitijd van de Vlaamse tapijtkunst: Internationaal colloquium*, (stránky 67-89). Brusel.
- Calvert, A. F. (1921). *The Spanish Royal Tapestries*. London / New York: John Lane.
- Calvete de Estrella, J. C. (1930). *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Phelippe (1552)*. Madrid.
- Campbell, T. P. (2002). *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Canaye, P. (1636). *Lettres et Ambassade de Messire Philippe Canaye, Seigneur de Fresne III*. Paris: Estienne Richer.
- Canaye, P. (1645). Ambassades et negotiations. Livre troisieme. V P. Canaye, *Lettres Et Ambassade de Messire Philippe Canaye, Seigneur de Fresne. Tome Second*. Paris: Iean Iost.
- Canaye, P. (1645). Ambassades et negotiations. Livre troisieme. Premiere partie. V P. Canaye, *Lettres Et Ambassade de Messire Philippe Canaye, Seigneur de Fresne. Tome Second*. Paris: Iean Iost.
- Canova, G. (1964). *Paris Bordon*. Benátky.
- Castan, A. (1867). *Monographie du palais Granvelle à Besançon*. Paris: Impr. impériale.
- Castan, A. (1881). Le Bronzino du Musée de Besançon. *Bulletin de la Société d'Emulation du Doubs*, stránky 39-86.
- Castan, A. (1881). *Le Bronzino du musée de Besançon, par Auguste Castan*. Besançon : Impr. de Dodivers.
- Cavalcaselle, G. B., & Crowe, J. A. (1881). *The Lilfe and Times of Titian with Some Account of His Family II*. Londýn.
- Cavalli-Björkman, G. (1986). Maerten de Vos: The Parable of the Labourers in the Vineyard. V G. Cavalli-Björkman, *Dutch and Flemish paintings I (C. 1400-C. 1600)* (str. 119). Stockholm: Nationalmuseum.
- Cellauro, L. (2000). Daniele Barbaro and his Venetian editions of Vitruvius of 1556 and 1567. *Studi Veneziani, N.S.*, 40, stránky 87-134.
- Civil, P. (1990). Images du pouvoir dans quelques portraits héroïques de Charles Quint. V J. Dufournet, & A. Redondo (ed.), *Le Pouvoir Monarchique et ses Supports Idéologiques aux XIV-XVIIèmes Siècles* (stránky 39-51). Paris: Publications de La Sorbonne Nouvelle.

- Colonna, F. (1999). *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, přel. Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson.
- Comanini, G. (2001). Il Figino. V A. Doyle-Anderson, & G. Maiorino, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma III*. Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press.
- Coonin, A. V. (2013). The Spirit of Water. Reconsidering the Putto Mictans sculpture in Renaissance Florence. V A. V. Coonin, *A Scarlet Renaissance. Essays in Honor of Sarah Blake McHam* (stránky 81-110). New York: Italica Press.
- Coremans, V. (1847). L'arhiduc Ernest, sa cour, ses dépenses, 1593-95. D'après les comptes de Blaise Hütter, son sercrétaire intime et premier valet de chambre. *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 13, stránky 85-147.
- Cornillot, M.-L. (1960). Le Palais Granvelle de Besançon. *118e Congrès archéologique France*, (stránky 53-68).
- Cornillot, M.-L. (1962). Le palais Granvelle de Besançon et les problèmes de sa construction. *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon*, stránky 261-272.
- Corso, A. (1994). La vacca di Mirone. *Numismatica e antichità classiche (Quaderni ticinesi)*, 23, stránky 49-91.
- Courchetet D'Esnans, L. (1761). *Histoire du Cardinal de Granvelle*. Paris: Duchesne.
- Crawford, K. (2005). *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crawford, M. H. (1998). Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61, stránky 93-110.
- Crowe, J. A., & Cavalcaselle, G. B. (1877). *Titian: His Life and Times: With Some Account of His Family II*. London: John Murray.
- Cuper, G. (1687). *Harpocrates*. Utrecht: Franciscus Halma.
- Cupperi, W. (2010). "Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts" - New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire. V R. Frederiksen, *Plaster casts. Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present* (stránky 81-98). Berlin.
- Cupperi, W. (2011-2012). "Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere": le antichità di Antoine Perrenot de Granvelle, il Bacco D'Aspra-Guisa ed un'ipotesi sul Dioniso di Versailles. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 40, stránky 49-80.
- Cupperi, W. (2013). "You Could Have Cast Two Hundred of Them": multiple portrait busts and reliefs at the court of Charles V of Habsburg. V *Multiples in pre-modern art* (stránky 173-199). Zürich.

- Curie, P. (1996). Quelques portraits du cardinal de Granvelle. V J. Brunet, & G. Toscano (eds.), *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle* (stránky 159-174). Besançon: Cêtre.
- Curie, P. (2017). Portraits intemporels: les deux Granvelle de Pulzone. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 81-89). Milano: Silvana.
- D'Amelio, A. (2014). Committenti spagnoli e artisti fiamminghi a Roma fra XVI e XVII secolo. V A. Anselmi (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII* (stránky 160-175). Roma: Gangemi.
- D'Amico, J. C. (1996). Arts, lettres et pouvoir: correspondance du cardinal de Granvelle avec les écrivains, les artistes et les imprimeurs italiens. *Les Granvelles et l'Italie au XVIe siècle, le mécénat d'une famille* (stránky 191-224). Besançon: Cêtre.
- De Iongh, J. (1967). *Madama Margaretha van Oostenrijk, Hertogin van Parma en Piacenza, 1522-1586*. Amsterdam: Querido's.
- De Jonge, K. (2000). Le palais Granvelle à Bruxelles: premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas ? V K. De Jonge, & G. Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (stránky 341-387). Leuven: Press Universitaire.
- De Jonge, K. (2002). Granvelles Gärten zu Brüssel und Sint-Joost-ten-Noode. *Die Gartenkunst*, 14, stránky 19-25.
- de Nolhac, P. (1884). *Lettere inedite del card. de Granvelle a Fulvio Orsini e al card. Sirleto*. Roma: Tip. di F. Cuggiani.
- Delmarcel, G. (1999). *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris: Imprimerie nationale.
- Delmarcel, G. (1999). Le Roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598. *Gazette des Beaux-Arts*, 134, stránky 153-178.
- Diana als Mohrin. (2013). V K. Schlegel, & S. Haag, *Museen der Welt. Kunsthistorisches Museum in Wien. Die Kunstkammer Wien* (str. 51). München / London: C. H. Beck / Scala Publishers.
- Diemer, D. (2008). Bronzestatue: Venus mit Apfel. V K. autorů, *Die Münchner Kunstkammer 2*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Dimier, L. (1913). Un tableau méconnu de Willem Key. V *Mélanges Hulin de Loo* (stránky 140-141). Bruxelles / Paris.
- Dinard, S.-P. (2009). La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586). L'inventaire du palais Granvelle de 1607. V F. Lemerle, Y. Pauwels, & G. Toscano, *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique* (stránky 157-168). Villeneuve d'Ascq.
- Distelberger, R. (1997). Pokus o "rudolfinské" v umění "pražských dvorských dílen". V E. (. Fučíková, *Rudolf II. a Praha* (stránky 189-198). Praha / Londýn / Milán: Správa Pražského hradu / Skira / Thames and Hudson.
- Døj-Fetté, M. C. (2013). The Emperor and the Sultan: Imperial Inviability in Hans von Aachen's Allegories on the Long Turkish War. *Studia Rudolphina*, 12-13, stránky 51-69.

- Dooley, J. A. (1973). *Religion and Art at the Court of Charles V: Aspects of the Life of Nicolas Perrenot de Granvelle (1484/5-1550)*. Michigan: Ann Arbor.
- Du Bois de Saint-Gelais, L.-F. (1727). *Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*. Paris: d'Houry.
- Durme, M. (1949). Antoon Perrenot van Granvelle en Leone Leoni. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 27, stránky 653-678.
- Durme, M. (1956). Notes sur la correspondance de Granvelle conservée a Madrid. *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 121, stránky 25-83.
- Durme, M. (1964-1990). *Les Archives générales de Simancas et l'histoire de la Belgique (IX-XIXe siècles)*. Bruxelles: Académie royale de Belgique - Commission royale d'histoire,.
- Durme, M. v. (1953). *Antoon Perrenot, bisschop van Atrecht, kardinaal van Granvelle, minister van Karel V en van Filips II, 1517-1586*. Brussel: Paleis der Academiën.
- Durme, M. v. (1957). *El Cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*. Barcelona: Teide.
- Durme, M. v. (2000). Les Granvelle au service des Habsbourgs. V K. d. Jonge, & G. Janssens, *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (stránky 11-82). Leuven: Leuven University Press.
- Earle, T. F., & Lowe, K. J. (2004). *Black Africans in Renaissance Europe*. New York: Cambridge University Press.
- Eckhel, J. H. (před 1788). *Beschreibung der antiken und modernen Cameen (nevydaný rukopis)*. Vídeň: Archiv der Antikensammlung Nr. 14.
- Eichberger, D., & Beaven, L. (1995). Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria. *The Art Bulletin*, stránky 225-248.
- Eichler, F., & Kris, E. (1927). *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog*. Wien: Verlag von Anton Schroll.
- Eischen, L. (2006). L'Architecture civile: Renaissance et Baroque. V A. Langini, *L'art au Luxembourg: de la Renaissance au début du XXIe siècle*. Bruxelles: Fonds Mercator.
- Engerth, E. v. (1882). *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. I. Italienische, spanische und französische Schulen*. Wien: Selbstverl. der Direction.
- Erasmus Rotterdamský, D. (2009). *O výchově křesťanského vladaře = Institutio principis Christiani*. Praha: Občanský institut.
- Erizzo, S. (1571). *Discorso di M. Sebastiano Erizzo, sopra le medaglie antiche, con la particolar dichiarazione di molti riuersi, nuouamente mandato in luce*. Vinegia: Giouanni Varisco [et] Compagni.
- Evans, R. J. (1997). *Rudolf II and his world: a study in intellectual history, 1576-1612*. London: Thames and Hudson.
- Falomir Faus, M. (2003). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Falomir, M. (2006). Titian. Venus with an organist and cupid. V *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado* (stránky 72-77). Madrid: Clark Art Institute - Museo Nacional del Prado.
- Fears, R. J. (1981). The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology. *ANRW II*, stránky 3-141.
- Febvre, L. (1912). *Philippe II et la Franche-Comté. Étude d'histoire politique, religieuse et sociale*. Paris: Champion.
- Félibien, A. (1672). *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes II*. Paris.
- Ferber Bogdan, J. (2017). Patrona and Servitor – New Insights into the Patron/Artist Relationship between Duchess Margaret of Parma and Giulio Clovio. *Rad. Inst. povij. umjet*, stránky 108-118.
- Ferino-Pagden, S. (. (2004). *Giorgione: Myth and Enigma*. Vídeň: Skira, Kunsthistorisches Museum Wien.
- Fischer, W. (1971). Kaiser Rudolf II, Mineraliensammler und Mäzen der Edelsteinbearbeitung. *Der Aufschluß, XXII*, stránky 1-37.
- Flechsigt, E. (1928-1931). *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung I*. Berlin: Grote.
- Flechsigt, E. (1928-1931). *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung II*. Berlin: Grote.
- Fomiciova, T. (1977). Lo sviluppo compositivo della "Venere allo specchio con due amorini" nell'opera di Tiziano e la copia dell'Ermitage. *Arte Veneta, 31*, stránky 195-199.
- Franzoni, C., & Mancini, G. (2002). *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*. Pisa: Edizioni ETS.
- Fraser Jenkins , A. (1970). Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 33*, stránky 162-170.
- Frimmel, T. (1897). A propos d'un tableau hollandais du musée d'Aix-la-Chapelle. *La chronique des arts et de la curiosité*, stránky 59-60.
- Fröhner, W. (1869). *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*. Paris: Impr. de C. de Mourgues frères.
- Fučíková, E. (1972). Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. *Umění, 20*, stránky 149–162.
- Fučíková, E. (1983). Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolf II. als eine. Studiensammlung. V *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für. Kunstgeschichte* (stránky 53-58). Wien.
- Fučíková, E. (1986). Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii. *Umění, 34*, stránky 119-128.
- Fučíková, E. (1991). Rudolfovy sbírky. V E. Fučíková, B. Bukovinská, & I. Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.* (stránky 214-148). Praha: Aventinum.

- Fučíková, E. (1997). Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků. V *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (stránky 2-71). Praha - Milán - Londýn: Správa Pražského hradu - Thames and Hudson.
- Fučíková, E. (2010). Das Leben. V T. Fusenig, *Hans von Aachen (1552 - 1615): Hofkünstler in Europa* (stránky 3-11). Berlin: Dt. Kunstverl.
- Fučíková, E. (2010). Životopis. V T. Fusenig, A. Taatgen, & H. Becker, *Hans von Aachen (1552 - 1615): Hofkünstler in Europa* (stránky 3-11). Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Fučíková, E., Bradburne, J. M., Bukovinská, B., Hausenblasová, J., Konečný, L., Muchka, I., & Šroněk, M. (1997). *Rudolf II. a Praha: Katalog vystavených exponátů*. Praha: Správa Pražského hradu.
- Fučíková, E., Bukovinská, B., & Muchka, I. (1988). *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha: Aventinum.
- Fusenig, T. (. (2010). *Hans von Aachen (1552 - 1615): Hofkünstler in Europa* . Berlin: Dt. Kunstverl.
- Gachard, L.-P. (1845). Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément les Pays-Bas en 1564? ou sa retraite fut-elle l'effet des ordres de Philippe II.? *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 12, stránky 311-321.
- Gachard, L.-P. (1848-1879). *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas [1558-1577] pub. d'après les originaux conservés dans les archives royales de Simancas*. Bruxelles: Librairie ancienne et moderne.
- Gachard, L.-P. (1855). *Relations des ambassadeurs vénitiens sur Charles-Quint et Philippe II.* Bruxelles: M. Hayez.
- Gachard, L.-P. (1862). Inventaire des papiers laissés par le cardinal de Granvelle à Madrid, en 1586. - Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle, à Besançon, en 1607. - Histoire d'un procès célèbre, à propos de ce dernier inventaire. *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou recueil de ses bulletins.*, IV.
- Gachard, L.-P., & Piot (eds.), C. (1874). *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas: Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531. Journal des voyages de Charles-Quint, de 1514 à 1551, par Jean de Vandenesse*. . Bruxelles: Hayez.
- Gaiga, S. (2010). Il viaggio dei primi umanistici neerlandesi in Italia. *Incontri: Rivista europea di studi italiani*, stránky 3-22.
- Gamrath, H. (2007). *Farnese: Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- García, L. A. (2013). Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en Espana por Pompeo Leoni. *Archivo espanol de arte*, LXXXVI, stránky 87-106.
- Gauthier, J. (1901). Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps. *Mémoires de la Société d'Emulation de la ville de Doubs*, stránky 305-351.
- Gere, J. A. (1969). *Taddeo Zuccaro: His Development Studied in His Drawings*. Chicago / London: Chicago University Press / Faber and Faber.

- Gibson, W. S. (1974). Jan Gossart de Mabuse. Madonna and Child in a Landscape. *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, stránky 286-299.
- Gibson, W. S. (2006). *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*. Berkeley: University of California Press.
- Giehlow, K. (1899). Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilian I. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, stránky 30-112.
- Giovo, P. (1552). *Le iscrizioni poste sotto le vere immagini degli huomini famosi in lettere*. Firenze.
- Goffen, R. (1997). *Titian's "Venus of Urbino"*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Goldberg, G. (1980). Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 31, stránky 129-175.
- Goldschmidt, F. (1914). *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock (Königliche Museen zu Berlin) II*. Berlin: Reimer.
- Gombrich, E. H. (1963). Style all'antica: Imitation and Assimilation. *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art* (stránky 31-41). Princeton: Princeton University Press.
- Goodison, J. W., & Robertson, G. H. (1967). *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gorter-Van Roeyn, L., Hoyois, J.-P., & Stratenwerth (eds.), H. (2009). *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle. Tome 1. 1532 et années antérieures*. Turnhout: Brepols.
- Gossart, E. (1902). Un livre d'Érasme réprouvé par l'Université de Louvain (1558). *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Academie royale de Belgique*, stránky 427-445.
- Green, L. (1990). Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, stránky 98-113.
- Greppi, C., & Ferrarino, L. (1977). *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle. Tiziano, Giovan Battista Mantovano, Primaticcio, Giovanni Paolo Poggini, ed altri*. Madrid: Istituto Italiano di Cultura.
- Grimm, G. V. (2009). Überlegungen zu Pieter Bruegels d. Ä. Schiffe in ruhiger See. *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*.
- Gschwend, A. J. (2010). *The Story of Suleyman: Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*. Zürich: Pachyderm Production.
- Gschwend, A. J. (2018). *Hans Khevenhüller at the Court of Philip II of Spain: Diplomacy and Consumerism in a Global Empire*. Paul Holberton Publishing.
- Guerrero, J. R. (2001). Censura y Paracelsismo durante el Reinado de Felipe II. *Azogue*. Načteno z Dostupné z: <http://www.revistaazogue.com>

- Haag, S., & Wieczorek, A. (2012). *Sammeln! Die Kunstkammer des Kaisers in Wien (kat. výst.)*. München: Prestel.
- Haan, B. (2017). Antoine de Granvelle, l'âme d'un empire. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 33-43). Milano: Silvana.
- Harlas, F. X. (1918). *Rudolf II., milovník umění a sběratel*. Praha: František Topič.
- Haskell, F., & Penny, N. (1981). *Taste and the antique. The lure of classical sculpture, 1500-1900*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Haupt, H., & Wied, A. (2010). Erzherzog Ernst von Österreich (1553-1595), Statthalter der Spanischen Niederlande: Das Kassabuch der Jahre 1589 bis 1595. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 12, stránky 152-275.
- Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofkanzelaiakten d. Min. d. Inn. Karton 12. (nedatováno).
- Hausenblasová, J. (2002). *Der Hof Kaiser Rudolfs II.* Prag: Artefactum.
- Hayward, J. F. (1976). *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*. London: Sotheby Parke Bernet.
- Heinz, D. (1963). *Europäische Wandteppiche. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts* (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde. vyd.). Braunschweig : Klinkhardt & Biermann.
- Henig, R. (1978). *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*. Oxford.
- Heyl, E. (1948). New Light On The Renaissance Master. *Sphinx*, 47, stránky 38-50.
- Hirakawa, K. (2002). Dürer and Jan Bueghel the Elder: one aspect of the pictorialization of Dürer's drawings at the court of Rudolf II. *Aesthetics*, 10, stránky 61-73.
- Hope, C. (1980). Problems of interpretation in Titian's erotic paintings. V *Tiziano e Venezia* (stránky 111-124). Vicenza: Università degli Studi di Venezia.
- Horacek, I. (2015). *The Alchemy of the Gift: Things and Material Transformations at the Court of Rudolf II (disertační práce)*. Vancouver: University of British Columbia Library.
- Horn, H. J. (1989). *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. Bruxelles: Davaco.
- Horst, D. (2017). Dénoncer la tyrannie - l'image du cardinal de Granvelle dans les gravures de propagande de la revolte des Gueux. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 95-107). Milano: Silvana.
- Horst, H. (2005). *Dějiny Nizozemska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Howlett, S. (2016). *Marsilio Ficino and His World*. New York: Palgrave Macmillan.

- Hübner, P. G. (1911). Detailstudien zur Geschichte der Antiken Roms in der Renaissance. *Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts. Römischen Abteilung* XXVI, stránky 288-328.
- Huet, L. (1995). Jacob de Backer. V K. autorů, *Fiamminghi a Roma (1508-1608)* (stránky 68-69). Bruxelles / Roma: Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles / Snoeck-Ducaju and Zoon.
- Hülsemann, C. (1915). Il Letto di Policleto. *Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen*, stránky 130-137, 132-137.
- Hunter-Stiebel, P. (1985). *A Bronze Bestiary* (kat. výst.). New York.
- Hutchinson, J. C. (1990). *Albrecht Dürer: a biography*. Princeton: Princeton University Press.
- Huvenne, P. (2000). La peinture dans les dix-sept provinces. V H. Soly, & J. van de Wiele, *Carolus. Charles Quint 1500-1558* (kat. výst.) (stránky 133-155). Gand: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Hymans, H. (1910). *Antonio Moro - son oeuvre et son temps*. Bruxelles: Van Oest.
- Chabouillet, A. (1858). *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*. Paris: J. Claye.
- Chastel, A. (2001). Signum harpocraticum. V A. Chastel, *Le geste dans l'art* (stránky 63-90). Paris: Éditions Liana Levi.
- Chaulet, R. (2017). Granvelle et les langues. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 48-51). Milano: Silvana.
- Checa Cremades, F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Checa Cremades, F. (1993). *Felipe II: mecenas de las artes*. Madrid: Nerea.
- Checa Cremades, F. (1994). *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea.
- Checa Cremades, F. (1998). *Felipe II. Un monarca y su época; un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Checa, F. (2000). Carolus. An image of Renaissance Europe During the First Half of the 16th Century. V F. (. Checa, *Carolus* (kat. výst.) (stránky 11-33). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Checa, F. (2001). Tizian: Venus mit Amorknaben und Musiker. V S. Ferino-Pagden, *Dipingere la musica: Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts* (stránky 251-252). Wien: Skira / Kunsthistorisches Museum Wien.
- Checa, F. (2008). *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*. Bruxelles: Fonds Mercator.

- Checa-Cremades, F. (2000). Art et pouvoir. V H. Soly, & J. van de Wiele, *Carolus. Charles Quint 1500-1558 (kat. výst.)* (stránky 89-99). Gand: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Chiflet, P. (1631). *Histoire du prieuré Notre dame de Bellefontaine*. Anvers: Imprimerie Plantinienne de Balthasar Moretus.
- Chlíbec, J. (2006). *Italské renesanční sochařství v českých státních a soukromých sbírkách*. Praha: Academia.
- Chytil, K. (1904). *Umění v Praze za Rudolfa II*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum.
- Jacoby, J. (2000). *Hans von Aachen (1552-1615)*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag .
- Jahn, O. (1868). Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus. *Berichte der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, XX*, stránky 161-235.
- Jansen, D. J. (2015). *Urbanissime Strada: Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*. Maastricht: Universiteit Leiden.
- Jestaz, B. (2005). Desiderio da Firenze: Bronzier a Padoue au XVIe siecle; ou Le faussaire de Riccio. *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugene Piot, 84*, stránky 99-171.
- Jiménez Díaz, P. (2001). *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Jiménez, P. (1996). *Vztahy Španělska a Čech a jejich doklady v Rudolfínské kultuře a umění. Disertační práce*. Praha: Ústav dějin umění, FF UK.
- Jodogne, P. (2002). *Entre Italie et Pays-Bas méridionaux : Le "Libro de memoria" de la famille Cassina (1576-1650)*. Bruxelles: Academie royale de Belgique.
- Jonnekin, G. (1989). *Le Cardinal de Granvelle: un destin européen au XVIe siècle*. Versailles: G. Jonnekin.
- Jordan, A. (1999). Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia. V K. autorů, *El Arte en la Corte de los Archidukes Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*. (stránky 118-137). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Junius, W. (1922). Dürers "Marter der 10000 Ritter". *Monatshefte für Kunstwissenschaft, 15*, stránky 275-282.
- Junquera, P., & Herrero Carretero, C. (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional Volumen II Siglo XVII*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Kaiser Rudolf II. (2013). V K. Schlegel, & S. Haag, *Museen der Welt. Kunsthistorisches Museum Wien. Die Kunstkammer Wien* (str. 80). München ! London: C. H. Beck / Scala Publishers.
- Karl V. (2013). V K. Schlegel, & S. Haag, *Museen der Welt. Kunsthistorisches Museum Wien. Die Kunstkammer Wien* (str. 42). München / London: C. H. Beck / Scala Publishers.

- Katritzky, M. (2012). *Healing, Performance and Ceremony in the Writings of Three Early Modern Physicians: Hippolytus Guarinonius and the Brothers Felix and Thomas Platter*. Farnham: Ashgate.
- Kauffmann, H. (1954). Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940-53*, stránky 18-60.
- Kaufmann, T. D. (1985). Eros et poesia la peinture la cour de Rodolphe II. *Revue de l'Art*, 69, stránky 29-46.
- Kaufmann, T. D. (1988). *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago - London: University of Chicago Press.
- Kaufmann, T. D. (2000). Im Bann der Venus? Das Venus-Bild in der rudolfinischen Kunst. V *Faszination Venus: Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel* (stránky 104-114). Köln: Snoeck-Ducaju.
- Kaufmann, T. D. (2004). *The Eloquent Artist: Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London: Pindar.
- Kaulbach, H.-M., & Schleier, R. (1997). *"Der Welt Lauf": Allegorische Graphikserien des Manierismus*. Stuttgart / Bochum: Staatsgalerie Stuttgart.
- Kenner, F. (1898). Die Portätsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, stránky 6-146.
- Kerkhove, A. (1973). Un essai d'identification, le peintre-cartonnier Joos van Noevele, beau-frere de Willem de Pannemaker. *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 45.
- Kirchweger, F. (2012). Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag. V S. Haag, & F. Kirchweger, *Die Kunstkammer. Die Schätze der Habsburger* (stránky 27-31). Wien: Christian Brandstätter Verlag / KHM.
- Kohler, A. (2000). Personalité et pouvoir. V H. Soly, & J. van de Wiele, *Carolus. Charles Quint (1500-1558)* (stránky 43-55). Gand: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Kol. autorů. (2007). *Bronzino, "Déploration sur le Christ mort": chroniques d'une restauration*. Paris / Besançon: Somogy / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon.
- Konečný, L. (2008). Hans Rottenhammer und die Antike. V H. Borggreffe, L. Konečný, V. Lüpkes, & V. Vlnas, *Hans Rottenhammer: begehrt - vergessen - neu entdeckt ; Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17. August - 16. November 2008), Nationalgalerie in Prag (11. Dezember 2008 - 22. Februar 2009)* (stránky 45-48). München: Hirmer.
- Kotková, O. (2010). Roelandt Savery na císařském dvoře v Praze. V idem, *Roelandt Savery: Malíř ve službách císaře Rudolfa II.* (stránky 58-83). Praha: Národní galerie v Praze.
- Kreytzi, F. (1894). Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Reichs-Finanz-Archiv [3]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15, stránky I-XLVIII.
- Kris, E. (s. d.). *Renaissance Kleinkunst in Italien*. Leipzig: H. Schmidt und C. Günther.
- Kristeller, P. O. (1989). *Iter Italicum, Vol. IV*. Leiden: B. J. Brill.

- Kristeller, P. O. (1992). *Iter Italicum, Vol. VI*. Leiden: E. J. Brill.
- Kruft, H.-W. (Oct. 1983). An antique model for David's "Death of Marat". *The Burlington Magazine*, 125(967), stránky 604-607.
- Kryza-Gersch, C. (2012). Kaiser Rudolf II. V S. Haag, & F. Kirchweyer, *Die Kunstkammer. Die Schätze der Habsburger* (stránky 194-195). Wien: Christian Brandstätter Verlag / KHM.
- Kugler, G. (1988). Rudolf II. als Sammler. V *Prag um 1600 II*.
- Kugler, G. (2000). La puissance et l'impuissance de l'Europe. V H. Soly, & J. van de Wiele, *Carolus. Charles Quint 1500-1558 (kat. výst.)* (stránky 101-109). Gand: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Kunzle, D. (2002). *From Criminal to Courtier: The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*. Leiden / Boston / Köln: Brill.
- Kurz, O. (1948). *Fakes. A handbook for collectors and students*. London: Faber and Faber Limited.
- Landais, H. (1958). *Les bronzes Italiens de la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lange-Krach (ed.), H. (2017). *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.: Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance*. Luzern: Quaternio Verlag Luzern.
- Lavin, M. A. (2009). *Artists' Art in the Renaissance*. London: The Pindar Press.
- Leithe-Jasper, M. (1973). *Italienische Kleinbronzen und Handzeichnungen der Renaissance und des Manierismus aus Österreichischen Staatbesitz (kat. výst.)*. Tokyo.
- Leithe-Jasper, M. (1976). *Italianische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance (kat. výst.)*. Wien.
- Leithe-Jasper, M. (1986). *Renaissance Master Bronzes from the Collection of KHM, London*. London.
- Lemoine-Bouchard, N. (2010). La miniature dans le bijou, le bijou dans la miniature. *La Lettre de la Miniature*, 4. Načteno z http://www.lemoinebouchard.com/ima/conferances/conf_miniature.pdf
- Leone de Castris, P. (1996). Le cardinal Granvelle et Scipione Pulzone. V J. Brunet, & G. Toscano (eds.), *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille* (stránky 175-188). Besançon: Cêtre.
- Leuschner, E. (2006). Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture. *Studia Rudolphina*, 6, stránky 5-25.
- Leuschner, E. (1994). Ein unbekanntes Hauptwerk von Jacob de Backer in Meiningen. *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, stránky 51-63.
- Leuschner, E. (Avril 2001). Defining de Backer: New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens. *Gazette des Beaux-Arts*, 143, stránky 167-192.
- Lévêque, P. (1753). *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle I*. Paris: G. Desprez.

- Levi D'Ancona, M. (Juillet-Septembre 1950). Illuminations by Clovio lost and found. *Gazette des Beaux-Arts*, 92, stránky 55-76.
- Liedekerke, A.-C. (1995). *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Bruxelles - Milano: Soc. des Expositions du Palais des Beaux-Arts - Snoeck-Ducaju and Zoon.
- Lichtenberger, A. (2011). *Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193-211 n. Chr.)*. Leiden / Boston: Brill.
- Lipsius, J. (1596). *Poliorteticon sive De machinis tormentis telis. Libri quique*. Anvers: Officina Plantiniana.
- Livingstone, N., & Nisbet, G. (2010). *Epigram*. London / Cambridge: Cambridge University press.
- Lobstein, D. (2017). L'image d'Antoine de Granvelle dans les beaux-arts français du XIXe siècle. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 129-137). Milano: Silvana.
- Loh, M. H. (2007). *Titian remade : repetition and the transformation of early modern Italian art*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Lomazzo, G. P. (1590). *Idea del tempio della pittura*. Milano.
- Longin, É. (1910). *Caroline d'Autriche et Béatrix de Cusance*. Lons-Le-Saunier: Lucien Declume.
- Los Leoni (1509-1608): esculturas del Renacimiento italiano*. (1994). Madrid: Museo del Prado.
- Macan Lukavečki, V. (2013). Giulio Clovio. The Deposition. V K. autorů, *Julije Klović: najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio: the greatest miniaturist of the Renaissance* (stránky 134-137). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Macan Lukavečki, V. (2013). Giulio Clovio. The Lamentation over the Dead Christ. V K. autorů, *Julije Klović: najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio* (stránky 178-180). Zagreb: Galerija Klovićevi Dvori.
- Macan Lukavečki, V. (2013). New Knowledge about Giorgio Clovio. V K. autorů, *Julije Klović: najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio: the greatest miniaturist of the Renaissance* (stránky 79-84). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Mádl, K. B. (1906-1908). Obrazárna a umělci Rudolfa II. v Praze. *Památky archeologické*, stránky 172-190.
- Mancini, M. (1998). *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti.
- Mancini, M. (2007). Los últimos cuadros del emperador en Yuste. V C. F. Cremades, *El monasterio de Yuste*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Manders, E. (2012). *Coining Images of Power: Patterns in the Representation of Roman Emperors on Imperial Coinage*. Leiden: Brill.

- Marek, P., & Pražáková, K. (2002). Mezi propagandou a skutečností: Obraz Rudolfa II. v křesťanské Evropě. *Dějiny a současnost*, stránky 35-37.
- Mariacher, G. (1968). *Venetian Bronzes from the Collections of the Correr Museum (kat. výst.)*. Washington: Smithsonian Institute.
- Marino, J. A. (2011). *Becoming Neapolitan: Citizen culture in Baroque Naples*. Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press.
- Marsand, A. (1826). *Biblioteca petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata*. Milano: Paolo Emilio Giusti.
- Martin, A. J. (2007). Erdzeitalter, nicht der "Frühling": Hans Fugger und die Zyklen Paolo Fiammingos. V J. Burkhardt, *Die Welt des Hans Fugger (1531-1598)* (stránky 197-216). Augsburg: Wißner .
- Mattusch, C. C. (1988). *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings Through the Fifth Century B.C.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- McCann, A. M. (1968). *The Portraits of Septimius Severus (A. D. 193-211)*. Roma: American Academy in Rome.
- Meganck, T. (2014). *Pieter Bruegel the Elder, Fall of the rebel angels: Art, knowledge and politics on the eve of the Dutch revolt*. Cinisello Balsamo - Milano: Silvana.
- Meijer, B. W. (1975). Paolo Fiammingo reconsidered. *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 37, stránky 117-130.
- Meijer, B. W. (1988). *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismofarnesiani alle due corte*. Parma: Silvana.
- Meijer, B. W. (1995). Maarten de Vos. V K. autorů, *Fiamminghi a Roma (1508-1608)* (stránky 397-399). Bruxelles / Roma: Société des expositions du Palais des beaux-arts de BRuxelles / Snoeck-Ducaju and Zoon.
- Meloni Trkulja, S. (1983). Ciulio Clovio e i Medici. *Peristil*, XXIV, stránky 91-100.
- Metzler, S. (2014). *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Middeldorf, U. (1947). Letters to the Editor. *The Art Bulletin*, XXIX, stránky 65-66.
- Miedema, H. (1994-1999). *Karel van Mander: the lives of the illustrious Netherlandish and German painters : from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604): preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet*. Doornspijk: Davaco.
- Michon, É. (1911). Vase antique d'argent trouvé pres d'Arras de la collection du cardinal de Granvelle. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, LXX, stránky 3-78.
- Mirimonde, A. (březen 1964). Les concerts des muses chez les maitres du nord. *Gazette des beaux-arts*, 63, stránky 129-158.

- Monbeig Goguel, C. (1995). Giulio Clovio. V K. autorů, *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (stránky 141-143). Bruxelles / Roma: Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles / Snoeck-Ducaju and Zoon.
- Montfaucon, B. d. (1719). *L'antiquité expliquée et représentée en figures I*. Paris: F. Delaulne.
- Morávek, J. (1937). *Nově objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě pražském*. Praha.
- Moreno Gallego, V. (2006). Letras misivas, letras humanas, letras divinas. La correspondencia del cardenal Granvela en la Real Biblioteca y sus cartas de autores. *Cuadernos de Historia Moderna*.
- Mout, M. (1997). Dvůr Rudolfa II. a humanistická kultura. V *Rudolf. II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (stránky 220-222). Praha - Londýn - Milán: Správa Pražského hradu - Skira.
- Mucciarelli-Regnier, L. (2017). Portraits d'un prélat et d'un homme de pouvoir. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 55-67). Milano: Silvana.
- Mugnier, F. (1886). La sucesion du Cardinal de Granvelle. *Bulletin Historique et Philologique du comité de travaux historiques et scientifiques*, stránky 240-251.
- Muchka, I. P. (2009). Hlava čtvrtá / III Hrady, zámky, letohrádky, zahrady. V K. autorů, *Velké dějiny země koruny české. Tematická řada: Architektura* (stránky 341-368). Praha / Litomyšl: Paseka / Artefactum.
- Müller Hofstede, J. (1971). Abraham Janssens: Zur Problematik des flämischen Caravaggismus. *Jahrbuch der berliner Museen*, 13, stránky 208-303.
- Müller Hofstede, J. (1973). Jacques de Backer: Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 35, stránky 227-260.
- Müller Hofstede, J. (1992). Jacob de Backer. V M. Ekkehard, & H. Vlieghe, *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei* (stránky 259-260). Köln: Wallraf-Richartz Museum / Locher.
- Müller, J., & Kaschek, B. (2001). Adriaen de Vries: Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603. *Studia Rudolphina I*, stránky 3-16.
- Müntz, E. (1886). *Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe, et XVIe siècles*. Paris: Ernest Leroux.
- Neuwirth, J. (1883). Rudolf II als Durer Sammler. *Xenia Austriaca*, stránky 185-225.
- Nève, F. (1858). *Quelques recherches sur la carrière de Guy Morillon, secrétaire de Charles-Quint*. Gand: L. Hebbelynck.
- Nieder Korn, J. P. (1993). *Die europäischen Mächte und der "Lange Turkenkrieg"*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Nieder Korn, J. P. (2008). Kaiser Rudolf II., ein krimineller Botschafter und Dürers Marter der zehntausend Christen. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum in Wien 10*, stránky 129-139.

- Onghena, M. J. (1959). *De Iconografie van Philips de Schone*. Bruxelles: Académie royale de Belgique.
- Overbeck, J. A. (1868). *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Ovidius. (1974). *Proměny*. Praha: Svoboda.
- Padrón, M. D. (2007). Minerva y las musas en el Helicón: Una nueva pintura de Martín de Vos. *Archivo español de arte*, 80, stránky 85-106.
- Pallucchini, R. (1969). *Tiziano. Vol. I*. Firenze: G. C. Sansoni.
- Panofsky, E. (1969). *Problems in Titian Mostly Iconographic*. London: Phaidon.
- Panofsky, E. (2005). *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton University Press: Princeton.
- Parker, G. (1977). *The Dutch Revolt*. Ithaca: Allen Lane.
- Parker, G. (1979). *The Dutch revolt*. Harmondsworth.
- Partridge, L. (2015). *Art of Renaissance Venice, 1400–1600*. Oakland: University of California Press.
- Pedrocco, F. (1977). Le lettere di Tiziano. 31, stránky 284-285.
- Pedrocco, F. (2000). *Titien*. Liana Levi: Milano.
- Peltzer, R. A. (1911-1912). Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30, stránky 59-182.
- Pérez de Tudela, A. (2004). Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección del Patrimonio Nacional. *Reales sitios*, 41, stránky 34-45.
- Pérez de Tudela, A. (2013). Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad, de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid. V A. E. Denunzio, & C. (. Birra, *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo* (stránky 323-344). Napoli.
- Pérez de Tudela, A. (2016). Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el IV Duque de Villahermosa (1560-1564). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 82, stránky 33-50.
- Pérez de Tudela, A. (2016). La herencia de Don Pedro de Toledo: Don García de Toledo y los III Duques de Alba : mecenazgo y colleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI. *Rinascimento meridionale*, stránky 605-633.
- Pérez de Tudela, A. (2016). Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II. *Archivo español de arte*, 89, stránky 423-429.
- Pérez de Tudela, A. (2017). La diffusion des portraits d'Antoine de Granvelle dans les sources documentaires. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 69-79). Milano: Silvana.

- Pernot, F. (2007). Les procès de François Perrenot de Granvelle, comte de Cantecroix, chevalier d'Alcantara (1595 et 1598-1599). V P. Delsalle, F. Lassus, & C. Marchal, *Mélanges offerts au professeur Maurice Gresset* (stránky 125-136). Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Pešek, J. (1989). Sbirka obrazů a její másto v mecenátu a sběratelství císaře Rudolfa II. *Umění*, 37, stránky 252-262.
- Petrarca, F. (1574). *Il Petrarca con nuove spositioni, nelle quali, oltre l'altre cose, si dimostra qual fusse il vero giorno et l'hora del suo innamoramento (etc.)*. Lyon: Gulielmo Rouillio.
- Pfandl, L. (1941). *Philippe II*. Paris: Hachette.
- Phillipson, M. (1895). *Ein Ministerium unter Phillip II. Kardinal Granvella am spanischen Hofe (1579-1586)*. Berlin: Verlag Siegfried Cronbach.
- Piganiol de La Force, J.-A. (1713). *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly II*. Paris: F. Delaulne.
- Pighius, S. V. (1568). Mythologia in quatuor anni partes ab auctore recognita. V Idem, *Themis Dea, seu de lege diuina* (stránky 154-207). Antverpy: Ex officina Christophori Plantini.
- Pighius, S. V. (1568). *Themis dea, seu de lege divina*. Antverpy: Ex officina Christophori Plantini.
- Pighius, S. V. (1587). *Hercules Prodicus seu Principis iuuentutis vita et peregrinatio*. Antwerpen: Plantijn.
- Piot, C. (1896). *Correspondance du Cardinal de Granvelle*. Bruxelles: Hayez.
- Piquard, M. (1947-1948). Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 17, stránky 133-139.
- Piquard, M. (1950). Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries. *Revue belge d'archéologie et d'histoire d'art*, 19, stránky 111-126.
- Pirenne, H. (1902). *Histoire de Belgique III*. Bruxelles: Bruxelles: H. Lamertin.
- Planiscig, L. (1924). *Die Bronzenplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog*. (Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. vyd.). Wien: Kunstverlag Anton Schroll.
- Planiscig, L. (1924). *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog*. (Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. vyd.). Wien: Kunstverlag Anton Schroll.
- Planiscig, L. (1930). *Piccoli bronzi italiani del rinascimento*. Milano: Fratelli Treves.
- Planiscig, L. (1942). *Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg III: Die Bronzen*. Wien.
- Platter, T. d., & Keiser, R. (1968). *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande, 1595-1600. II Teil*. Basel / Stuttgart: Schwabe.

- Plon, E. (1887). *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche : Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leon sculpteur de Philippe II*. Paris: Plon - Nourrit et Cie.
- Poglayen-Neuwall, S. (4 1934). Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies. *The Art Bulletin*, 16, stránky 358-384.
- Pollitt, J. J. (1990). *The art of ancient Greece. Sources and documents*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Pouillet, E., & Piot, C. (1877-1896). *Correspondance du cardinal de Granvelle: 1565-1586*. Bruxelles: Hayez.
- Pozzo, C. (2004). *Diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*. (A. Anselmi, Editor, & A. MINGUITO, Překl.) Madrid: Fundación Carolina-Doce Calles.
- Prinz, W. (1996). *Dürer. Catalogo completo*. Firenze: Octavo.
- Publius Ovidius Naso. (1974). *Proměny*. (I. Bureš, Překl.) Praha: Svoboda.
- Rainer, P. (2012). Mohrin - Leda mit dem Schwan. V S. Haag, & F. Kirchweber, *Die Kunstammer. Die Schätze der Habsburger* (stránky 136-137). Wien: Christian Brandstätter Verlag / KHM.
- Requena, R. G. (2013). *La lengua francesa en la administración vaticana del siglo XVI. Cartas de Andrés de Castillo a la familia Granvela (nepublikovaná disertační práce na Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de Valencia)*. Valencia.
- Riggs, T. A. (1977). *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher at the Sign of the Four Winds*. New York: Garland Publishing.
- Rinaldi, S. M. (1978). Paolo Fiammingo. *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 11, stránky 45-80.
- Robertson, M. (1975). *A history of Greek art*. London: Cambridge University Press.
- Rosand, D. (1975). Titian and the "Bed of Polyclitus". *The Burlington Magazine*, 117, 242-245.
- Rossi, M., & Ferretti, M. (2004). *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi, collezionisti e mecenati*. Tavagnacco: Arti Grafiche Friulane.
- Roussel, C. (2017). Une demeure inachevée: L'hôtel de Montmartin à Besançon (1581-1586). V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 122-127). Milano: Silvana.
- Royt, J., & Šedinová, H. (1998). *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta.
- Rupprich, H. (. (1956). *Dürer: Schriftlicher Nachlass*. Berlin.
- Saccus, J. (1586). *Saccus, Oratio funebris de laudibus Ant. Perrenotti*. Antwerpen: Plantin.
- Sandrart, J. v. (1675). *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste II, Buch 3*. Nürnberg.
- Sapper, C. (1999). Kinder des Geblüts. Die Bastarde Kaiser Rudolfs II. *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 47, stránky 1-116.

- Scott, T. (1997). *Regional Identity and Economic Change: The Upper Rhine, 1450-1600*. Oxford: Clarendon Press.
- Secret, F. (1971). Notes sur quelques alchimistes de la renaissance. *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 33, stránky 637-640.
- Secret, F. (1973). Littérature et alchimie a la fin du XVIe et su début du XVIIe siecle (III. Francois Rossellet, le cardinal de Granvelle et l'alchimie). *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 35(1), stránky 500-501.
- Shearman, J. K. (1965). Titian's portrait of Giulio Romano. *The Burlington magazine*, 107.
- Schäffer, G. (2009). *Schwarze Schönheit: "Mohrinnen-Kameen" - Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien ; ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*. Marburg: Jonas.
- Scheicher, E. (1979). *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien - München - Zürich: Molden-Edition.
- Schepper, H. d. (2000). Frederik Perrenot van Champagny (1536-1602), het 'enfant terrible' van de familie Granvelle. V K. d. Jonge, & G. Janssens, *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (stránky 233-244). Louvain.
- Schlosser, J. (1922). *Fünf italienische Bronzen*. Wien.
- Schlosser, J. (1927). *Präludien*.
- Schlosser, J. v. (1903). Über einige Antiken Ghibertis. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, 24, stránky 125-160.
- Schlosser, J. v. (1941). *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*. München: Prestel.
- Schmitz-von Ledebur, K. (2009). Tapisserien mit Darstellungen des Kriegszugs Kaiser Karls V. gegen Tunis. V *Die Künstler der Kaiser. Von Dürer bis Tizian. Von Rubens bis Velázquez. Aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien* (stránky 300-319). Baden-Baden.
- Schmitz-von Ledebur, K. (2012). Mit Glanz von Gold und Seide - die Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien. V S. Haag, & A. Wieczorek, *Sammeln! Die Kunstkammer des Kaisers in Wien* (stránky 41-55). München / London / New York: Prestel.
- Schneider, R. (1892). Neuer Erwerbungen der Antikensammlung des Österreichischen Kaiserhauses in Wien. *Jahrbuch des kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts*, VII.
- Schütz, K. (1992). Anthonis Mor van Dashorst. V M. Ekkehard, & H. Vlieghe, *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei* (stránky 272-274). Köln: Wallraf-Richartz Museum / Locher.
- Schütz, K. (1994). *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum (kat. výst.)*. Milano: Electa.
- Schütz, K. (1994). Kaiser Rudolf II. als Dürersammler. V K. Schütz, *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum (kat. výst.)* (stránky 49-54). Milano: Electa.

- Smolderen, L. (2000). Les médailles de Granvelle. V K. Jonge, & G. Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (stránky 293-320). Leuven: Press Universitaire.
- Soly, H. (1999). *Charles Quint 1500-1558*. Anvers: Fonds Mercator.
- Souchal, F. (1977). *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries, I: The Reigns of Louis XIV*. Oxford: Cassirer.
- Spier, J. (1992). *Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Steen, C. R. (2013). *Margaret of Parma. A Life*. Leiden - Boston : 2013.
- Stenuit, R. (1971). Une bague de Jean Thomas Perrenot, neveu du cardinal-archevêque de Malines Antoine de Granvelle, retrouvée parmi les débris de l'épave d'un navire de l'Invincible Armada. *Handelingen van de Kon. kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen, LXXV*, stránky 65-70.
- Sternath-Schuppanz, M. L. (2003). *Albrecht Dürer (kat. výst.)*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Stöcker, C. (1984). Dürer, Celtis und der falsche Bischof Achatius: zur Ikonographie von Dürers Marter der Zehntausend. *Artibus et historiae*, 5, stránky 121-137.
- Stryiński, C. (1913). *La galerie du Régent, Philippe, duc d'Orléans*. Paris: Manzi, Joyant & Cie.
- Štěpánek, P. (2014). Notes on the Sojourn of Rudolf II at the Spanish Court: Spain and Bohemia over the period 1550–1650. *Historia Artium: Czech and Slovak Journal of Humanities*, stránky 44-53.
- Terlinden, C. (1942). Pierre Bruegel le vieux et l'histoire. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 12, stránky 229-257 (zejm. 236).
- Terlinden, V. C. (1942). Pierre Bruegel le vieux et l'histoire. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 12, stránky 229-257 (zejm. 236).
- Thomassin, S. (1694). *ecueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornemens I-IV*. Paris: S. Thomassin.
- Tietze, H., & Tietze-Conrat, E. (1928-1938). *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers II*. Augsburg, Basilej.
- Trichet Raphael, M. (1966). Inventaire des Raritez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la Sérénissime Reine de Suède. V C. Nordenfalk, *Christina Queen of Sweden*.
- Truhlář, A., Hrdina, K., Hejnic, J., & Martínek, J. (1966). *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2*. Praha: Academia.
- Truhlář, A., Hrdina, K., Hejnic, J., & Martínek, J. (1982). *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 5*. Praha: Academia.
- Urban, S. (1976). *Řezáči drahých kamenů v Čechách v 16. a 17. století*. Acta UPM IX. Praha: UPM.

- Urlichs, L. (1870). Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II. *Zeitschrift für bildende Kunst, V.*, stránky 136-141.
- Valencia de don Juan. (1898). *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*. Madrid.
- van Cauteren, K. (2008). *De Lambert Lombard a Pierre Bruegel: Renaissance et manierisme*. Bruxelles: Racine.
- van Mander, K. (1996). *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, vol. 3*. (H. Miedema, Editor) Doornspijk: DAVACO.
- van Mander, K. (1996). *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, vol. 4*. (H. Miedema, Editor) Doornspijk: DAVACO.
- Vandenbroeck, P. (1981). Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch. *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, stránky 119-134.
- Vandenbroeck, P. (2009). Meaningful Caprices: Folk culture, middle-class ideology (ca 1480-1510) and aristocratic recuperation (ca 1530-1570): a series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch. *Antwerp Royal Museum Annual*, stránky 212-269.
- Vanderbroeck, P. (2011). Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselenses según modelo del Bosco". V F. Checa Cremades, & B. J. García, *Los Triunfos de Aracne. Tapices Flamencos de los Austrias en el Renacimiento* (stránky 151-223). Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Vasari, G. (1971). Di Lione Lioni Aretino e d'altri scultori et architetti. V G. Vasari, *Le vite. Nelle redazioni del 1550 e 1568*. Firenze: Sansoni editore.
- Vasari, G. (1976). Život malíře Lorenza Ghibertiho. V G. Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. (P. Preiss, Překl., stránky 247-263). Praha: Odeon.
- Vasari, G., & Mattiotta (ed.), E. (2017). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Alessandria: Edizioni dell'orso.
- Venturi, A. (1885). Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II. *Repertorium für Kunstwissenschaft, 8*, stránky 1-23.
- Verheyen, E. (1968). Correggiùv cyklus Amori di Giove. *Umění, 16*, stránky 429-441.
- Verschaffel, T. (2017). Antoine de Granvelle, un personnage de la peinture historique belge au XIX siècle? V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 138-145). Milano: Silvana.
- Vocelka, K. (1981). *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. 1576-1612*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Vocelka, K. (1985). *Rudolf II. und seine Zeit*. Wien - Köln - Graz: Hermann Böhlau.
- Voltolini, H. (1890). Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [3]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 11*, stránky I-LXXXIII.

- Voltelini, H. (1894). Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [5]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15, stránky XLIX-CLXXIX.
- Voltelini, H. (1898). Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [6]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, stránky I-CXVI.
- Voltelini, H. (1899). Urkunden und Regesten: aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* [7], XX/II, stránky I-CXXIII.
- Voltelini, H. v. (1892). Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [2]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, stránky XXVI-CLXXIV.
- Waille, M.-C. (2017). *La bibliothèque des Granvelle: inventaire des livres et manuscrits présents au Palais Granvelle en 1607: Edition du Ms. 1627, f. 38-80, de la Bibliothèque municipale de Besançon*. Besançon: Académie de Besançon et de Franche-Comté.
- Waille, M.-C. (2017). Les papiers Granvelle de la Bibliothèque municipale de Besançon. V N. Surlapierre (ed.), *Antoine de Granvelle (1517-1586): L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 45-47). Milano: Silvana.
- Weihrauch, H. R. (1967). *Europäische Bronzestatuetten*. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann.
- Weiss, C. (1841-1852). *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon I-IX*. Paris : Imprimerie royale / Imprimerie nationale.
- Weiss, R. (1969). *The Renaissance discovery of classical antiquity*. Oxford: Blackwell.
- Weitzel Gibbons, M., & Corti, G. (August 1976). Documents concerning Giambologna's Equestrian Monument of Cosimo I, A Bronze Crucifix and the Marble Centaur. *The Burlington Magazine*, stránky 508-510.
- Welzel, B. (2000). [Recenze] Banz, Claudia: Höfisches Mäzenatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633). München: Kunstform.
- Wenderholm, I. (2014). *Manier, Mythos und Moral: Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*. Imhof: Petersberg.
- Wethey, H. E. (1975). *The paintings of Titian. Volume III: the Mythological and Historical Paintings*. London: Phaidon.
- Wolf, N. (2010). *Dürer*. München / Berlin / London / New York: Prestel.
- Woodall, J. (2000). Patronage and portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's relationship with Antonis Mor. V K. De Jonge, & G. Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (stránky 245-277). Leuven: Pres Universitaire.

- Wouk, E. (2015). Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe. *Simiolus*, stránky 31-61.
- Wouk, E. (2017). L'image symbolique. V N. Surlapierre, *Antoine de Granvelle (1517-1586), L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance* (stránky 90-93). Milano: Silvana.
- Woytek, B. (2010). *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98-117) I, II*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Zarco del Valle, M. (1888). Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karl V. und Philipp II. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 7, stránky 221-237.
- Zimmermann, H. (1888). Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern [2]. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 7, stránky XV-LXXXIV.
- Zimmermann, H. (1893). Kaiser Rudolf II. und die Prager Kunstkammer. V A. Ilg (ed.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn* (stránky 210-229). Wien: F. Tempsky.
- Zimmermann, H. (1905). Das Inventar der prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Allerhöchsten Kaiserhauses*, 25, stránky XIII-LI.
- Zimmermann, H. (1905). Verzeichnis der dem Daniel de Brierss verkauften Bestandteile der Prager Kunstkammer. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Allerhöchsten Kaiserhauses*.
- Zimmermann, H., & Fiedler, J. (1885). Urkunden und Regesten aus dem k. u. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 3, stránky LXXXII-CLII.
- Zimmermann, P. S. (2002). *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Zlatohlávková, E. (2014). *Ikonografie Rudolfa II. (disertační práce, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy)*. Praha.
- Zweite, A. (1980). *Marten de Vos als Maler*. Berlin: Mann.
- Zwierlein-Diehl, E. (2008). *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*. Wien: Brandstätter.