

MANIERA ARCHITEKTURY VÉVODY ALBRECHTA Z VALDŠTEJNA*

Petr Uličný – Utrecht, Praha

„Nechal postavit honosná sídla, mezi nimi i nádherný palác v Praze, který je ve všech směrech velkolepý.“

Galeazzo Gualdo Priorato, *Historie Albrechta z Valdštejna, vévody Frýdlantského*, 1643¹

Fenomenální množství staveb realizovaných nebo jen plánovaných v krátkém období jedné dekády (cca 1622–1634) frýdlantským, zaháňským a meklenburským vévodou Albrechtem z Valdštejna, jejichž skutečnou hodnotu a význam si teprve pozvolna uvědomujeme, vedlo k tomu, že vévodovy architektonické sny uskutečnilo stejně fenomenální množství mimořádně schopných architektů a stavitelů. Vedle projektujících architektů Giovanniho Mariniho, Andrey Spezzy, Giovanniho Pieroniho a Niccola Sebregondiho zaměstnával stavitel Vincenza Boccaccia Giacoma Macettiho, Giacoma Serenu, Domenica Polata a další.²

To, že Valdštejn nechával projektovat svoje stavby nebo jejich části více architektům, je písemnými prameny bezpečně doloženo. Andrea Spezza je jako autor plánů valdického kláštera označen kronikářem Kašparem Binsfeldem, Giovanni Pieroni po Spezzově smrti v roce 1628 projektoval nový návrh na dokončení Valdštejnovy jičínské rezidence, stavitel neznámého jména zastupující dočasně Spezzu měl pak pro Valdštejna navrhnout obytnou stavbu do hřebčince ve Smrkovicích. Jiné plány kartuziánského kláštera kreslil i Giovanni Marini, který měl také navrhnout první projekt jezuitské koleje v Jičíně. Mnoho návrhů vzešlo rovněž z ruky posledního z architektů Niccola Sebregondiho, jako například pohřební kaple generála Pappenheima ve Strahovském klášteře.³

I přes množství architektů, kteří se ve službách frýdlantského vévody vystřídali, nebo pracovali paralelně, bývá v literatuře, pojednávající o Valdštejnových stavbách, zpravidla vybrán jeden z nich, a ten je nadřazen nad ostatní. Ti další, pokud je jim vůbec přiznána schopnost rozumět architektuře nebo kreslit, končí jako stavitelé přinejmenším podřadného významu. Tato heroizace čili hledání jakéhosi univerzálního autora však nemůže obstát při podrobném studiu složitého komplexu Valdštejnových staveb a jejich dějin.⁴ Vedle vyrovnanějšího pohledu na tyto komplexní dějiny je cílem předkládané studie také pojmenování a analyzování Valdštejnovy „manieri“, jeho vévodského stylu.

*Článek byl zpracován v rámci projektu Grantové agentury České republiky č. 404/09/2112: *Architektura, urbanismus a krajina tvorba frýdlantského panství Albrechta z Valdštejna (1621–1634)*. Viz oficiální stránky www.vevodstvi.cz.

¹ Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia della vita d'Alberto Valstain, Duca di Fritland*, Lion 1643, s. 64–65: „*Eresse fabbriche sontuosissime; tra queste, un palazzo in Praga, che spira d'ogni parte magnificenza.*“ Upravený překlad podle Heleny Mahlerové v článku Alessandro Catalano, Galeazzo Gualdo Priorato / *Historie Albrechta z Valdštejna, vévody Frýdlantského*, *Souvislosti*, 2002, č. 3–4, s. 89–90.

² Z dalších stavitelů lze uvést trojici pro vévodu pracujících mistrů: Giovanni Pietro Piscina, Mates Floryn a Pavel Rimkolert, zřejmě na jeho pražském paláci. Jarmila Krčálová, *Italští mistři Malé Strany na počátku 17. století*, *Umění*/XVIII, 1970, s. 570.

³ K jednotlivým architektům a jmenovaným pracím podrobněji viz níže. Architekt, který v Jičíně pracoval po Spezzově smrti, je zatím znám jen z Valdštejnova poněkud nevlídného pojmenování „*zkurvysyn*“. Barbora Klipcová – Petr Uličný, *Valdštejnský palác v Jičíně*, v tisku.

⁴ Příkladem je nevyrovnané posuzování schopností Giovanniho Pieroniho, vylíčené v obraně Jarmily Krčálové, Giovanni Pieroni – architekt?, *Umění*/XXXVI, 1988, s. 511–542. Ambivalentním pohledem je představován také Andrea Spezza, v české literatuře jen málo doceňovaný, zatímco v literatuře polské označován za prvního barokního architekta, projektujícího v Čechách putní

Ani zmíněný velký počet projektantů, kteří na Valdštejnových stavebních akcích pracovali, nezamezil užívání několika charakteristických znaků, pozorovatelných téměř na všech jeho stavbách. Vzhledem k takovému množství zúčastněných architektů je to jistě fenomén hodný pozornosti, protože může být i znamením určité unifikace „manier“, které se museli všichni podřídit. To platilo zejména při převzetí již rozestavěné stavby jiným architektem, nebo to může také značit vzájemnou inspiraci. Vedle některých obecnějších prvků, jako kanelované pseudotriglyfy, zprohýbané kanelování či osazování niky nebo okna nad portál, upoutává nejvíce pozornosti motiv kapek, z nichž střední je manýristicky výrazně protažena. Tento prvek, v klasickém tvarosloví zavěšený na triglyfu dórského kladí, si našel cestu na nejrozmanitější místa fasád a interiérů Valdštejnových staveb.

Dlouhý seznam počíná oběma typy vikýřů Valdštejnského paláce v Praze. U prvního vikýře, užitého nad hlavní částí paláce, je motiv kapek v parapetu okna, u druhého, na nižších přístavbách lemujících zahradu, zdobí vrchol klenáku. Hned na třech místech byl zavěšen u vstupních portálů průčelí; nad hlavicemi sloupů a na klenáku pod lví maskou. Podobně na třech místech je použit i na hlavním (slepém) portálu, zde pod obelisky ve štukovém rámu archivoly. Frekventovaným místem usazení byl vrchol frontonu. Takto tento motiv zatěžuje vrchol trojúhelné supraporty dvou uličních portálů do stájového a pážecího dvora pražského paláce, stejně jako trojici portálů chodby spojující kapli s hraběcím traktem. Obdobným způsobem je motiv užit i na protějškových portálech podesty východního schodiště prvního patra jičínské rezidence. Obdobně visí klenák s trojicí kapek z frontonu nad velkými nikami v místě zalomení zahrady pražského paláce. Zavěšené je lze nalézt na klenáku všech visutých chodeb pražské rezidence a také ve špaletě průjezdových portálů na obou stranách stájového dvora. Podobně kapky visí z prvků vložených do vlysu pod niky první etáže průčelí kostela kartuziánského kláštera ve Valdicích. Nebo se ve velmi abstrahované formě drží špičkou kosočtverečného těla hlavic pilastrů v přízemní etáži palácové kaple v Praze. V jiné formě se motiv objevuje také na jezuitské koleji v Jičíně. Zde je nad každou z hlavic pilastrů, členících fasády zadního dvora, zavěšena pětice kapek o střídavé délce. Trojice různě dlouhých kapek také oživuje římsu nárožního arkýře zemského domu (čp. 10) v Jičíně.

I když má tento motiv původ v renesanční Itálii, nelze říci, že by zde byl tak rozšířeným jako u Valdštejnových staveb. Slavný architekt této doby Bernardo Ammannati jimi takto dotvořil kapriciózní kompozici hlavice ve cviklech na fasádě druhého nádvoří Palazzo della Signoria v Lucce, s jehož stavbou se započalo v roce 1576.⁵ V zahradě vily Montalto u Říma, budované papežem Sixtem V. (1585–1590), je pod pseudotriglyf fontány podobně zavěsil další prominentní architekt konce cinquecenta Domenico Fontana.⁶ Motiv se ujal i na fasádách jedné z nejnákladnějších staveb raného římského seicenta, na kapli stavěné v letech 1605–1615 při chrámu S. Maria Maggiore papežem

kostel ve Staré Boleslavi a luteránský chrám sv. Trojice na Malé Straně v Praze. – Mariusz Karpowicz, Andrea Spezza – architekt nadworny Lubomirskich, *Barok. Historia-Literatura-Sztuka IX*, 2002, č. 1–2 (17–18), s. 25–26. – Wojciech Kret, Problematyka artystyczna kościoła OO. Kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Geneza – charakterystyka – oddziaływanie, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XII*, 1967, č. 3–4, s. 52. K osobě Sebregondiho viz pozn. 110. Práce Giovannioho Marinioho jako architekta nejsou komentovány vůbec.

⁵ Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana XI. Architettura del Cinquecento*, Parte II, Milano 1939, s. 328, s. 330–331, obr. 304–305.

⁶ Ugo Donati, *Artisti Ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, s. 50.

Pavlem V. podle návrhu architekta Flaminia Ponzia.⁷ A mezitím se již objevil i v architektuře střední Evropy, kam jej přinesli italsko-švýcarští stavitelé. Na náhrobcích Giovanniho Gemmyho (zemřel roku 1608) ve františkánském kostele v Krakově a Jadwigi Włodekové ve františkánském klášteře v polské Krosně z roku 1611 je použil kameník Giovanni Lucano Reitino da Lugano.⁸ V Čechách jsou valdštejnské stavby zřejmě prvním místem, kde se tento motiv uplatnil, tedy za předpokladu, že dva portály, považované za vynikající dílo rudolfínské architektury, jsou prací jednoho z Valdštejnových architektů.

Oba portály rámují vstupy do kaple sv. Rocha ve strahovském klášteře v Praze. Kapli založil Rudolf II. jako díkuvzdání za zažehnaný mor, který zasáhl Prahu v roce 1599.⁹ Portály však nebyly provedeny ještě v roce 1617, kdy na jejich zhotovení sepsal 23. září rozpočet kameník Giovanni Battista Bussi de Campione.¹⁰ Je tak pravděpodobné, že byly nakonec realizovány až při dokončovacích pracích v letech 1625 a 1626, protože teprve 7. května roku 1625 byla se staviteltem Melchiorem Meerem uzavřena smlouva na dokončení kaple, jejíž součástí bylo i osazení obou portálů.¹¹ Tomu také odpovídá formální srovnání s valdštejnskou architekturou. Nejde přitom jen o zmíněný motiv kapek, který spíše narušuje kompozici bočního portálu, ale zejména o jejich společnou formu skládanou ze dvou ráků, z nichž se vnitřní, u hlavního portálu, zalamuje zcela identickým způsobem jako rámování křbu v antekameře Valdštejnova apartmá jeho pražského paláce.

S valdštejnskou architekturou pojí portály také jejich segmentové supraporty. V hierarchii vchodů valdštejnské architektury a jejich architektů byl tento typ portálů určen zejména církevním stavbám, na rozdíl od světských staveb, kde se tato forma vlastně vůbec neobjevuje.¹² Jedním z těchto portálů se vstupuje do zámecké kaple v Bělé pod Bezdězem, nesoucí datum 1629,¹³ a druhým do kostela kartuziánského chrámu ve Valdicích, založeného v roce 1632, dokončeného však až někdy kolem roku 1655.¹⁴ Segmentovým obloukem plánoval Giovanni Pieroni ukončit i vchod průčelí kostela sv. Matouše, který v moravské Brtnici hodlal vystavět Valdštejnův generál Rombaldo Collalto.¹⁵ Obdobně tento portál později orámoval i vchod do kaple zámku v Náchodě, projektované zřejmě rovněž Pieronim pro bývalého Valdštejnova generála Ottaviana Piccolominiho.¹⁶

Zodpovězení otázky, kdo z Valdštejnových architektů stál za tvorbou „manier“ charakteristické pro jeho stavby či zda se na ni podílelo více rukou, není možné rozhodnout

⁷ K stavební historii kaple viz Steven F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996, s. 138–139.

⁸ Marius Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Lugano 1983, s. 38–42, 214, 216, obr. 15, 18.

⁹ Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976, s. 80–81. – Ivan P. Muchka, *Architektura renesanční*, Praha 2001, s. 100.

¹⁰ Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 60.

¹¹ *Ibidem*, s. 60.

¹² Výjimkou je kaple Valdštejnova pražského paláce, která má portál s trojúhelnou supraportou. A to z kompozičních důvodů, protože je protějškovým portálem stejné formy, vedoucím na oválné schodiště hraběcího traktu.

¹³ K stavební etapě zámku za Albrechta z Valdštejna Jan Pešta, Valdštejnova přestavba zámku v Bělé pod Bezdězem, *Zprávy památkové péče* LXXI, 2006, s. 34–38.

¹⁴ K architektuře chrámu Petr Fidler – Petr Uličný, Kartuziánský klášter – věznice ve Valdicích, *Zprávy památkové péče* LXIX, 2009, s. 116–122.

¹⁵ Plán publikoval Petr Fidler, Kostel sv. Jakuba Většího v Jičíně a architekt Giovanni Battista Pieroni, in: *Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína* (Z Českého Ráje a Podkrkonoší – Supplementum III), Semily 1997, s. 39.

¹⁶ Pieroni zde byl vyzván, aby zkontroloval rozpočet prací. Na jeho autorství však ukazuje řada užitých elementů ve výzdobě kaple, dokončené v roce 1654. Zdeněk Wirth – František Machát, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Náchodském*, Praha 1910, s. 59–60.

bez podrobnější rozpravy a je při ní potřeba vzít v úvahu možný podíl tří Valdštejnových architektů: Giovanniho Mariniho, Andrey Spezzy a Giovanniho Pieroniho.

Služebně nejstarší ze všech stavitelů, které Valdštejn zaměstnával, byl Giovanni Battista Marini de Bussi, psaný též jako Joan Maria, což způsobilo, že byl v literatuře uváděn jako dva odlišní stavitelé pracující pro Valdštejna.¹⁷ V Praze je Marini údajně doložen již v roce 1621, zachovací list z Mendrisia (jižně od Lugánského jezera ve Švýcarsku) s datem 11. dubna 1625, na základě něhož získal na Malé Straně měšťanství, ale předložil až 19. června roku 1625.¹⁸ Giovanniho Mariniho lze také ztotožnit s pražským cechmistrem Janem Marynem či Marinim uváděným v roce 1628.¹⁹

Když Valdštejn ještě na svých moravských statcích hledal vhodný řád, jehož založením by naplnil přání své zemřelé manželky Lukrécie Nekšové z Landeka, připadl nakonec na kartuziány, kterým vybral lokalitu ve Štípě nedaleko dnešního Zlína. Jak vzpomínal po letech kronikář valdické kartouzy Kašpar z Binsfeldu, věnoval se Valdštejn pouze „*vážným věcem*“, jako byla ekonomie a stavitelství, a k tomu si „*povolal za velké peníze i italské mistry*“.²⁰ Kronikář pak pokračuje zmínkou o založení štípského kláštera, myslel tím tedy zřejmě, že ony italské mistry Valdštejn povolal již k uskutečnění tohoto projektu. Jediného, kterého z těchto stavitelů Binsfeld jmenuje jménem, byl kameník Jan z Maria (*Ioannes a Maria Lapidida*), který byl společně s několika otci kartuziány v roce 1620 uvězněn v Olomouci vzbouřenými stavby.²¹ Binsfeld dále v text uvádí, že je tento kameník totožný se stejnojmenným mistrem, který později pracoval pro Valdštejna ve Valdicích, když uvádí, že kameníkem na stavbě valdické kartouzy byl „*Jan z Maria, Švýcar, který byl kacíři uvězněn v Olomouci spolu s našimi otci*“.²² V roce 1618 se Valdštejn účastnil benátské války a „*mezitím*“, píše Binsfeld, „*prostřednictvím povolaných architektů položil základy krásného chrámu a klášterních cel z přitesaného a leštěného kamene*“.²³ Časová souvislost založení chrámu „*povolanými architekty*“ a válečným tažením by mohla naznačovat, že Valdštejn své stavitele získal právě na této výpravě.²⁴

Po Valdštejnově smrti žádal tento stavitel, uváděný jako zedník Johan Maria Bossi, za svoji práci ve Valdicích ještě dlužných 300 zlatých.²⁵ Z doby krátce po Valdštejnově smrti pochází také velmi důležitá zpráva o Bossiho podílu na dalších Valdštejnových stavbách. V souvislosti s připravovanou stavbou středního křídla mezi druhým a třetím nádvořím Pražského hradu žádala v roce 1638 Dvorská komora, aby se úředního ohledání staveniště zúčastnil i paumistr Johann Maria, „*welcher des von*

¹⁷ Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 77, 400, uvádí dokonce tři rozdílné stavitele, kteří jsou s Marinim podle všeho totožní. Na to, že je Giovanni Battista Marini a Giovanni Maria de Bossi jedna osoba, upozornil již Pavel Zahradník, *Dějiny Valdštejnského paláce*, in: Mojmír Horyna et. al., *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 55–56.

¹⁸ Vlček, *ibidem*, s. 400.

¹⁹ Zikmund Winter, *Řemeslnost a živnost XVI. věku v Čechách 1526-1620*, Praha 1909, s. 143.

²⁰ James Hogg (ed.), *Propago sacri ordinis cartusiensis per Germania pars I. De provincia Alemania superioris et domibus Polonie*, British Library London Add. Ms. 17086 (Analecta cartusiana 90:3), Salzburg 1981, s. 315: „*Et sane ebrietatis lusorum, mulierum conversationum osor, semper seriis intentus, seu bellicis seu Oeconomia ac architectura, in quibus summos Magistros adhibuit maximis sumptibus ex Italia ad se vocatos.*“ Překlad Jan Kalivoda, in: Jan Kalivoda – Barbora Klipcová – Jaromír Gottlieb, *De domo Waldicensi. Binsfeldova kronika kartuziánského kláštera ve Valdicích*, v tisku.

²¹ Hogg (pozn. 20), s. 327: „*Simul cum illis eodem vesperi locum captivitatis ingressus est Ioannes a Maria Lapidida.*“

²² Hogg (pozn. 20), s. 336: „*Lapidida fuit Ioannes a Maria, Helvetius. Olomucii ab haereticis cum nostris PP. in custodia detentus.*“

²³ Hogg (pozn. 20), s. 325: „*Interim per deputatos architectos fabricae, Ecclesiae fundamenta et cellarum quadratis politisque lapidibus eleganti admodum opere, magnis sumptibus evexit.*“

²⁴ To předpokládala již Vlasta Fialová, Lukrecie Nekšovna z Landeku, první manželka Albrechta z Valdštejna, *Český časopis historický* XI, 1934, s. 136.

²⁵ Jaroslav Mencl, *Historická topografie města Jičína I*, Jičín 1941, s. 94, pozn. 24.

Friedland palatium erstlichen vollführet.²⁶ Tomu lze rozumět jedině tak, že tento stavitel započal stavbu Valdštejnova pražského paláce, což souzní i s dalšími zprávami. Když byli po Valdštejnově smrti dotazováni pamětníci počátků stavby jeho pražského paláce, obrátili se tehdy i na Hanse Marina de Bosi, malostranského měšťana. A ten vypověděl, že tehdy na Valdštejnův příkaz zbořil šest domů na právu kláštera sv. Tomáše.²⁷ Na Mariniho vytížení v této době ukazuje i známá pasáž, týkající se počátků jezuitské koleje v Jičíně, zaznamenaná v kronice tamní koleje Bohuslavem Balbínem: „*Potom fundátor poručil architektovi urozenému Janu Baptistovi Marinimu z Milána, aby ne bez jistého nepohodlí pro něj (v Praze totiž pod královským hradem stavěl Albrecht v té době nákladem mnoha tisíc zlatých svůj dům) pospíšil z Prahy do Jičína a aby po prohlédnutí místa, které si Otcové v celém městě vybrali, nakreslil kolej a nákres co nejdříve přinesl zpět k němu do Prahy.*“²⁸ Balbín dodává, že se tak stalo 23. července 1623 a že tehdy architekt spolu s otcem Coroniem a Kučerou vystoupil na jičínskou věž (Valdickou bránu) a odtud se dohadovali o nejlepším místě pro kolej.

Po prvních letech Valdštejnovy stavební horečky v Čechách, kdy byl Marini pro budoucího vévodu nepostradatelným stavitel i projektantem, ustoupil, zdá se, v konkurenci Andrey Spezzy a Giovanniho Pieronih do pozadí. Ze zpráv z let 1629 a 1630 plyne, že byl tehdy činný na pražském paláci, ale zejména to, že za Spezzova života zde pracoval pod jeho vedením.²⁹ Obdobnou hierarchii zaznamenal také Kašpar Binsfeld i při stavbě kartuziánského kláštera ve Valdicích. Podle něho „*plán kláštera navrhl architekt Andreas Spezza, nad něhož lepšího nemohla nabídnout celá Itálie. Byl to osobní architekt knížete Albrechta, původem z Milána. Nad vlastní stavbou dožíral jeho bratr Jan Spezza*“.³⁰ A jak již bylo výše zmíněno, „*Švýcar Jan z Maria*“ zde byl pouhým kameníkem. Takto jednoduše však architektura valdického kláštera určitě nevznikala. V době Spezzovy smrti v lednu roku 1628 ještě nebylo započato s klášterním chrámem a při jeho založení v roce 1632 byl preferován jiný návrh, projektovaný podle všeho Giovanniem Pieronim. Původní verze chrámu měla navíc zohledňovat návrh Giovanniho Mariniho, jak o tom výmluvně píše sám Valdštejn v dopise ze dne 27. srpna 1627. V něm vévoda upřesňoval svoje přání ohledně dispozice pohřebních kaplí: „*Řekněte priorovi kartouzy, stejně jako staviteli, že chci v kostele postavit dvě kaple pro pohřeb, jak ukazuje disegnio Jana*

²⁶ Viktor Kotrba, Georg neb Cajetan Bendl či Caspar Bechteler, *Umění XXII*, 1974, s. 318.

²⁷ NA Praha, SM 215: „*Anno 1634 den 26 Junii. 1. Hannß Marin de Bosi Burger der Klein Statt Praag nach gethanen Ann denn rechten nach hat alßo gezeigt, daß ist mir bewust, daß Ich Sechs Heußßer auff dem Recht S: Thomaß außbeffelich Fürstl: von Fridlandt habe Laßen einreißen. Item ist mir auch bewust daß auß dem Closter S. Thomaß Viel stein habe Laßen weg nehmen, Unndt der Fridtlender habe solche dem Closter wollen widerumb restituiren, aber nicht von ihme geschehen, Unndt nichts mehr.*“ Za pomoc se čtením textu děkuji Barboře Klipcové.

²⁸ Knihovna Národního muzea, sign. VIII D, s. 35–36: „*post haec Fundator architectum nobilem Joannem Baptistam Marini Mediolanensem Giczinium Praga non sine aliquo suo incommodo (Pragae quippe sub arce regiam illam suam domum multis aureorum millibus aedificabat in temporis Albertus) properare iussit.*“ Překlad Pavel Zahradník, in: Martin Mádl – Pavel Viček – Pavel Zahradník, *Jičín, bývalá jezuitská kolej, stavebně-historický průzkum*, Praha 2003, s. 2.

²⁹ Zahradník (pozn. 17), s. 53.

³⁰ Hogg (pozn. 20), s. 336: „*Proinde Monasterii locum delineavit Andreas Spezza Architectus, praestantiorem Italia non habuit. Hic Principis Alberti Architectus, fuit origine Mediolanensis. Fabricae nostrae inviglavit Architectus, frater eius, Ioannes Spezza.*“ – Podobně i rukopisný traktát o kartuziánských kláštorech ze 17. století: MZA Brno, G 10, kniha 357, *Syntagma Historicum Cartusiarum Regni Bohemiae*, s. 207–208: „*Universum porro fabrica opus ex Architectonicis regulis ordinavit, ex dimensus est Andreas Spezza Insuper Mediolanensis Principis Waldsteini Architectus, operarum verò ac totius molis dierektor fuit, Germanus eius Ioannes Spezza. Latomus Ioannes Maria Helvetus, quibus velut levant Lucinisque è terra visceribus levavi, in que lucem et aera prodire cepit totum hoc Waldicianae aedis corpus.*“ Za zaslání kopie traktátu děkuji Barboře Klipcové.

Maria.³¹ Tuto zprávu však asi nelze vysvětlit tak, že by Marini byl autorem plánu tehdy zakládaného kláštera. Spezza totiž zemřel jen půl roku nato, v lednu 1628, a v tak krátké době je výměna projektantů kláštera málo pravděpodobná, i když při Valdštejnově prchlivé nátuře samozřejmě ne vyloučená. Spíš se z dopisu zdá, že vévoda myslel na nějaký starší návrh, který Spezzově realizovanému projektu předcházela. Tedy buď na projekt pro štípskou kartouzu, při jejíž stavbě již Marini působil, či případnou variantu, která mohla vzniknout po příchodu kartuziánů do Jičína, respektive do nedaleké tvrze v Radimi. Již v roce 1622 totiž město Jičín musí učinit první nemalé výdaje „*pánům Patres Carthusiis na stavění kláštera*“, a s tím tedy téměř jistě souvisely i „*outraty 2 Baumistrův s jedním leutnannblem od Jeho Mi. Pána z Prahy do Jičína, (kteří) k vyměřování míst k stavění vypraveni byli*“.³²

Fundační smlouvu kartuziánského kláštera ve Štípe vydal Albrecht z Valdštejna 1. května roku 1617, avšak olomoucký biskup ji potvrdil až s ročním zpožděním dne 23. června 1618.³³ Podle Binsfelda byl klášterní chrám založen až v tomto roce, a tak práce na něm mohly probíhat asi jen necelé dva roky do počátku roku 1620, kdy byli kartuziáni nuceni kvůli stavovskému povstání odjet do Olomouce. Po bitvě na Bílé hoře v roce 1621 již posílá Valdštejn štípské kartuziány do Jičína, aby zde v jeho okolí založili novou kartouzu, takže nelze předpokládat, že by se ve Štípe stavba znovu rozběhla. I přes velmi krátkou dobu je však na dnešní stavbě, vysvěcené po barokní dostavbě až v roce 1765, patrné, že alespoň část kostela byla vyzdvižena až po hlavní římsu.³⁴ Velmi důležité by proto bylo zodpovězení otázky, zda i neobyčejně monumentálně artikulovaný interiér dnešního chrámu lze považovat ve svém základě za součást původní stavby. Presbytář, který byl za Valdštejna patrně dokončen ve větším rozsahu než loď, počíná vítězným obloukem, založeným na dvojici sloupů, z nichž nárožní sloup skoro celým objemem vystupuje do prostoru. Za nimi následuje úzké, pilastry sevřené interkolumnium a celá tato kompozice se zrcadlově opakuje při závěru chóru. Použití úzkého interkolumnia ihned za vítězným obloukem zde také mohlo být odůvodněno existencí lektoria, které v těchto místech nepochybně mělo probíhat, jak na to dodnes ukazují dva protilehlé vstupy, a nález základů chodby při severní stěně presbytáře.³⁵ Že zde byl tento monumentální systém uplatněn ještě před pozdně barokní dostavbou, dokládá i zobrazení areálu na vedutě Štípy z roku 1730.³⁶ V mnoha ohledech je toto vyobrazení velmi nepřesné, presbytář je na něm zakreslen jen jako nevysoká zídka, ačkoli je zřejmé, že musel tehdy stát již do výše hlavní římsy. S ohledem na zkrácení však je možné

³¹ NA Praha, VL F67/29, Albrecht z Valdštejna Gerhardu z Taxisu, Havelberg, dne 27. 8. 1627: „*Sagt dem Prior der Charthaus, wie auch dem Baumeister, das ich will das an die kirche die 2 Kapellen gebaut werden vor die begrebnissen, wie das diseno des Jan Maria anbereist*.“ Za upozornění na dopis děkuji Barboře Klipcové.

³² NA Praha, KK 1774, *Vejtah sumovní z počtů léta 1622*, fol. 130r-130v.

³³ Obě fundační listiny a jejich confirmace uvádí Binsfeld. Hogg (pozn. 20), s. 317–325. Rozšířená Valdštejnova fundace ze dne 1. května 1617 a koncept jeho confirmace biskupem Dietrichsteinem ze dne 23. května 1618 je uložena v ZA Opava – pobočka Olomouc, AO, inv. č. 2058, fol. 268-274

³⁴ V podkroví přístavku, přiléhajícího ze severní strany k presbytáři dnešního chrámu, tedy poblíž korunní římsy, je dnes vidět původní omítka, erodovaná v době, kdy byla nezastřešená stavba vystavena dlouholeté expozici povětrnosti. Střechu přístavku zde také zaslepují okna horní etáže, v interiéru presbytáře proměněné při barokní dostavbě v oratoře. Zdivo dnešního presbytáře, členěné zvenčí pilastry na kamenných patkách, bylo tedy zcela jistě za Valdštejna kompletně vyzdviženo a také omítnuto.

³⁵ Plán vykopávek z roku 1908 ukazuje kromě této chodby i základy paralelního křídla vycházejícího ze severního přístavku (dnešní sakristie). Ty odpovídají systému použitému později ve Valdčicích. Josef Pala, *Štípa mariánské poutní místo*, Štípa 2003, s. 31. Základy těchto zdí byly částečně odhaleny opět při záchranném průzkumu v letech 2009–2010. Ivanu Čížmářovi děkuji za zaslání předběžných výsledků.

³⁶ Vedutu otiskl Jan Bukovský, *Kartuziánská architektura v Čechách a na Moravě, část 3, Památky a příroda XVI*, 1991, s. 587.

po korekci výškové deformace ztotožnit jakýsi válcový objekt, zachycený na přechodu lodi a presbytáře, právě s dnešním plně vyvinutým sloupem vítězného oblouku. Mnohem méně bylo tehdy vystavěno z plánované lodě, a jak ukázal nedávný archeologický průzkum, byla proto při pozdně barokní dostavbě kostela vyzdvižena zcela znovu.³⁷

Pokud lze tedy členění interiéru štípského chrámu alespoň v presbytáři považovat za původní řešení, jeví se tak jako jedna z nejzajímavějších architektur tehdy budovaných v Českých zemích, překonávající svoji monumentalitou a rytmizací interkolumnií interiéry současně stavěným chrámů ve Staré Boleslavi a Nejsvětější Trojice na Malé Straně v Praze. Pokud jsme si již tedy zvykli počítat s tím, že v době třicetileté války architektura frýdlantského, meklenburského a zaháňského vévody Albrechta z Valdštejna daleko překračovala kvalitou tehdejší středoevropský standard, je při pohledu na štípský chrám možné uvažovat i o době, kdy byl Valdštejn pouze komorníkem císaře Matyáše, Ferdinanda II., rakouského arcivévody Maxmiliána a velitelem tří tisíců pěšáků moravských stavů.³⁸ Za autora této architektury je pak možné považovat Giovanniho Battistu Mariniho de Bussi, i přesto, že je zde Binsfeldem uváděn jen jako kameník, protože vzápětí po Valdštejnově přesídlení do Čech stojí podle všeho v čele jeho horečnatého stavebního podnikání.

Interiéry vybavené sloupy zdobí na rozdíl od římské nebo florentské architektury řadu severoitalských chrámů. A v druhé polovině 16. století se zde také objevuje ona rytmizace interiéru střídavě širokými poli, jaká charakterizuje i Štípu. Pellegrino Tibaldi takto v jesuitském chrámu S. Fedele v Miláně, navrženém v roce 1566 a stavěném v průběhu sedmdesátých let 16. století, invenčním způsobem rozdělil loď chrámu do dvou stejných sekvencí, které členil do tří polí se středním polem zhruba dvakrát větším než pole krajní.³⁹ Podobně střídavě široká pole lodi používal i Giovanni Magenta v bolognských kostelech sv. Salvátora (1605–1623) a sv. Petra.⁴⁰ Marini, o kterém Balbín píše jako o milánském architektu, tyto práce nepochybně znal, a ve Štípe, zdá se, vytvořil jejich osobitou variantu.

Na Moravě to navíc nemusela být jediná stavba, kterou tehdy Marini navrhl. Pozoruhodný raně barokní poutní kostel ve Vranově u Brna, s jehož výstavbou se počítalo jen rok před štípskou stavbou, tedy v roce 1617, totiž projektoval jistý stavitel Joan Marie, zatímco stavbu se v tomto roce zavázal provést Andrea Erna.⁴¹ Jméno projektanta kostela je překládáno jako Giovanni Maria Filippi, patřící bývalému prominentnímu císařskému staviteli,⁴² ale stejně možné je i ztotožnění s Valdštejnovým stavitelem Giovannim Marinim de Bussi.

³⁷ To dokládá i zjištění při odstranění nadzemního pásu omítek na podzim roku 2010, ukazující provázání stěn lodě s průčelím, zcela jistě vyzdviženým až při pozdně barokním dokončení. Valdštejnské jsou naproti tomu jistě oba přístavky po stranách presbytáře, včetně šnekových schodišť, na něž vedou autentické, formou ještě pozdně renesanční portálky.

³⁸ Takto se tituluje v zakládací smlouvě štípského kláštera.

³⁹ Stefano Della Torre – Richard Schofield (edd.), *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994.

⁴⁰ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, London 1958, s. 78–79.

⁴¹ Thomas Winkelbauer, *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*, Oldenbourg 1999, s. 386. K vranovskému kostelu viz Georg Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989, s. 205–206 – a Jiří Kroupa, *Art, Patronage and Society in Moravia 1620–1650*, in: Klaus Bussmann – Heinz Schilling (edd.), 1648: War and Peace in Europe II: Art and Culture, 1998, s. 257.

⁴² Winkelbauer (pozn. 41), s. 386. Rovněž Jiří Kroupa, „Moderní flori“: kardinál z Dietrichsteina, protobarok a umělecká funkce na Moravě po roce 1600, in: *Kardinál František a jeho doba* (XXIX. mikulovské sympozium 2006), Brno 2007, s. 59.

Mariniho autorství projektu štípského chrámu by mohla potvrzovat i další chrámová stavba, na které se podílel. V roce 1636 požár zničil kostel Povýšení sv. Kříže v Kadani⁴³ a rok nato zadala městská rada právě Marinimu stavbu chóru tamního kostela.⁴⁴ Tak jako ve Štípe, zde ovšem s využitím obvodových zdí starého gotického chrámu, architekt rozčlenil jeho interiér do tří polí s širším středním interkolumniem. Monumentalita sloupoví tu chybí, plastičnost nahrazují jen svazky vrstvených pilastrů.

Architektonický projekt Valdštejského paláce v Praze, u jehož stavebních počátků stál podle výše uvedených pramenů Giovanni Marini, je však přisuzován dalšímu z plejády Valdštejnových architektů, věhlasnému staviteli, inženýru a astronomu v jedné osobě, Giovannimu Pieronimu.⁴⁵ Do střední Evropy, kde měl sloužit jako vojenský inženýr na císařském dvoře, se tento rodilý Florentin a žák slavného architekta Bernarda Buontalentiho odebral v květnu nebo dubnu roku 1622. V Praze se pak objevil již na podzim tohoto roku, kam ho také doprovázel další Florentin, mladý umělec a inženýr Baccio del Bianco.⁴⁶ Ten si na příchod do Prahy a na setkání s Albrechtem z Valdštejna, pro kterého tehdy v pražském paláci provedl živě pojaté malířské práce, ještě dlouho vzpomínal. Ve známém dopise, ve kterém tato díla jmenuje, píše, že si jej pro tuto práci vybral „architekt“ tohoto paláce.⁴⁷ Pokud by tímto architektem byl sám Pieroni, se kterým do Prahy Bianco přišel a o kterém v tomto dopise také mluví, sotva by jej jako architekta paláce přímo nezmínil. Při notoricky citovaných historkách z Bacciova dopisu o Valdštejnově prchlivosti pak musí překvapit, že v tom samém listě dokonce uvádí i jméno onoho architekta. Baccio měl tehdy pro Valdštejna provést malbu, na kterou podle svých slov potřeboval jen dva měsíce na proskicování. Když to Valdštejn slyšel, otočil se k němu

⁴³ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech II*, Praha 1978, s. 14. Marini byl autorem ještě jiného projektu, společně s generálem von Holstem navrhl opevnění Nového Města pražského. Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610 – 1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 97. Jeho jiná, ale nedochovaná akce byla přestavba lobkovického domu na Malé Straně (čp. 34/III), kde v letech 1635–1638 společně s bývalým Valdštejnovým kameníkem Spinetim přistavěl nový trakt se schodištěm. Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 172–174. Musela to být zajímavá realizace, protože v roce 1651, když Václav Eusebius Lobkovic zadával program stavby svého paláce na Pražském hradě, udal schodiště, co se týká tvaru a rozměrů, jako vzor, kterým se měl stavitel řídit. Milada Vilímková, *Dějiny Lobkovického paláce na Pražském hradě*, *Umění XLIII*, 1995, s. 403.

⁴⁴ Zahradník (pozn. 17), s. 56.

⁴⁵ Petr Fidler, Valdštejnský palác v rámci evropské architektury, in: Mojmir Horyna et. al., *Valdštejnský palác*, s. 139–158, zvl. s. 146. – Idem, Valdštejnovi „pomocníci“. Stavitelé a architekti, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (edd.), *Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 99–101.

⁴⁶ Pieroni byl po příjezdu do Vídně poslán císařem do Uher a dne 19. července 1622 zde sepsal relaci o Bratislavě. Na císařův příkaz se pak ze Soproně přesunul do Prahy. Luigi Zangheri, Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'Impero, in: Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna (edd.), *Centri e periferie del Barocco. Il Barocco romano e l'Europa*, Roma 1992, s. 505–506. – Krčálová (pozn. 4), s. 511–512. – V Praze byl již 8. září, kdy odtud poslal do Florencie dopis Andreovi Ciolimu. Guido Carrai, *Architektura a diplomacie: Giovanni Pieroni, medicejský zpravodaj u generála Valdštejna*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 312–313.

⁴⁷ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue, Firenze 1728*, s. 317–318: *Questo Principe adunque faceva fabbricare una casa per se, e teneva gran quantità di muratori, stuccatori, legnajuoli, e a tutta briglia si tirava innanzi. Venne gli pensiero di far di pittura: e dato l'ordine al suo Architetto, fui trovato e richiesto: accettai il partito: mi dava venti pezze il mese, casa, piatto, e pagato ogni spesa per le pitture, e mille promesse buone. Se questa cosa fu sentita dal Pieroni, VS lo può credere, e fra l'altre cose disse: Io che ho lasciato in casa tua una mia figliuola alla cura di tua madre, pegno così caro della persona mia, ora si abbia a sapere, che tu sia fuori di casa mia! Non sarebbero mancate occasioni da tirarsi innanzi (se avessi tenuta pazienza) e delle buone, buonissime, senza precipitarsi così etc. In sommo si dolse in estremo. Io dipinsi la Cappella, la stanza dell'Audienza, la quale poi si rovinò per farla in altra parte, e quivi fecero non so che altro acconcime. Era già finita la sala principale, colla soffitta tutta adorna di stucchi: vi era uno spazio, salvo il vero, 27 braccia e 16 largo. Mi commesse Sua Eccellenza, che dovessi pensare a qual cosa. Già il salone era adorno di arme e trofei di guerra, finti di stucco. Il Pieroni propose, che si facesse dentro il Carro di Marte. Ne feci il disegno, e piacque, in buona forma; quando il Sig. Principe, che gli si era levato l'appetito, mi commesse ponessi mano a questo. Non mi cascò le braccia, perche stavano attaccate bene, e risposi, che averei messo mano all' studj, e che era bisogno almeno due mesi avanti cominciassi; non ebbi finito appena di dire due mesi che voltomi il culo disse: Due mesi? lech mich, vorse. Non tardò un ora, che venne lo Spezza, che così era il casato dell'Architetto, e mi dette buona, e pacifica licenza. Fui io il primo, che licenziato, non levassi, carcere, bando, arresto, o bastonate, che era il meno, tanto mi amava: e veramente, che i favori, che mi fece furono grandissimi, come sarebbe, il voler che io gli dessi da bere ben due volte: il farmi un dì sedere mentre lavoravo: il dirmi che ero un grand'uomo: un poco di male che ebbi mandarmi a vedere due volte il giorno, e simili cortesie, che non a tutti le faceva.” Překlad Eva Chodějovská.*

a udiveně pronesl: „Dva měsíce?“ Bianco pokračuje, že nečekal ani minutu, až přijde „Spezza, takové bylo příjmení onoho architekta“, a dá mu výpověď. To, že Pieroni nebyl architektem v té době budované části paláce, plyne i ze skutečnosti, že přicestoval do Prahy až před dokončením stavby. Valdštejn koupil bývalý Trčkovský palác, který se měl stát základem pro jeho velkolepé sídlo, již někdy v březnu 1621 a podle všeho se jej už tehdy rozhodl přestavět, což dokládá letopočet 1623 na klenbě velkého sálu, označující rok dokončení jeho štukové výzdoby.⁴⁸ Na tom se zřejmě tohoto roku podílel i Baccio del Bianco a také sám Pieroni přispěl nápadem namalovat do stropního zrcadla velkého sálu boha Marta na voze.⁴⁹

Jeho účast na projektování první fáze paláce tedy Biancovo svědectví stejně jako další doklady nepotvrzují. Jak Bianco dál popisuje v dopise, pracoval poté asi rok na nějakých „lunetách“ s výjevy sv. Františka v nejmenovaném františkánském klášteře a vyhýbal se obezřetně Valdštejnovu zraku. Po návratu do Prahy se pak v září vydal se skupinou milánských řemeslníků, zedníků a štukatérů zpět do Itálie,⁵⁰ kde je již v únoru roku 1625 doložen ve Florencii.⁵¹ Jeho dramatický odchod z Valdštejnova paláce se tak snad odehrál někdy na přelomu roku 1623 a 1624 nebo počátkem roku 1624, kdy zde již byl tedy Spezza přítomen, aby zde sekundoval nebo nahradil Giovanniho Mariniho.

Snad v tomto místě se nejvíce ukazuje složitost vzniku valdštejnské architektury, nebo jinými slovy jednoduchost našich představ o fungování Valdštejnovy stavební kanceláře, protože také počátkem roku 1624, kdy podle všeho na jeho pražském paláci pracovali již dva architekti, totiž Marini a Spezza, nechává architektu třetímu, Giovanniho Pieronimu, kreslit návrhy na zamýšlenou jičínskou rezidenci a možná zároveň také kreslit projekt pro rozšíření paláce pražského.⁵²

Spezzova účast na projektování první fáze pražského paláce, a tedy ještě časnější přijetí do Valdštejnových služeb se nabízí při konfrontaci s monumentálním průčelím kamaldulského kostela v Bielanech u Krakova, který tento architekt projektoval před svým příchodem do Čech. K dekoraci oken a nik v jeho přízemní etáži zde totiž použil analogické rámování, jaké mají i okna Valdštejnovy pražské rezidence s enigmatickým půlkruhovým zakončením, považovaná za „kritickou formu“ této palácové architektury.⁵³

Bielanský klášter byl stavěn od roku 1605 podle projektu, který jeho zakladatel Mikołaj Wolski, královský rádce a bývalý dvořan císaře Rudolfa II., získal zřejmě v roce 1602 v Římě. Již v roce 1609 bylo vysvěceno místo pro stavbu chrámu, který se však na jaře roku 1617 zřítíl.⁵⁴ Vypracováním nového projektu a převzetím stavby byl pak pověřen Andrea Spezza, který již 6. března roku 1618 podepsal s mistry Jiřím Balarinem z Ostravy a Janem Kinkowskim smlouvu na opracování kamene

⁴⁸ Odpovídá to i výsledkům dendrochronologického průzkumu krovů paláce, jmenovitě nad velkým sálem, jehož dřevo bylo smýceno ve dvou zimách 1620–1621 a 1621–1622. Tomáš Kyncl – Josef Kyncl – Petr Uličný, *Nová data ze stavby Valdštejnského paláce v Praze, Zprávy památkové péče LXXI*, 2011, s. 11. Použití dřeva skáceného před koupí paláce je způsobeno skluzem vyvolaným vodní dopravou kmenů.

⁴⁹ Baldinucci (pozn. 47), s. 317–318.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 318.

⁵¹ Lubomír Konečný, Baccio del Bianco v Praze, in: Ladislav Daniel (ed.), *Florentáné. Umění z doby medicéjských velkovévodů*, Praha 2002, s. 28.

⁵² K tomu viz níže.

⁵³ Fidler, *Valdštejnský palác* (pozn. 45), s. 146.

⁵⁴ Jacek Gajewski, Kosciół i klasztor kamedulów na Bielanych pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych, *Biuletyn Historii Sztuki XXXVIII*, 1976, s. 374.

z Ostravy pro průčelí a „stavbu kostela na Stříbrné hoře podle mého návrhu“.⁵⁵ Další smlouva na práci na průčelí byla uzavřena i 2. listopadu téhož roku s kameníkem Tomášem Mrozkem z Krakova. Výstavba kostela rychle postupovala, protože již v letech 1619–1622 tesal kameník Giacomo Materni ostění oken horní etáže.⁵⁶ Před příchodem do Bielan pracoval Spezza na nejmenovaných císařských zakázkách v Čechách,⁵⁷ kam v roce 1615 odešel ze stavby zámku Oldenburgu v Dolním Sasku.⁵⁸ Protože smlouva byla datována ještě před vypuknutím stavovského povstání v Čechách v květnu téhož roku, lze z toho soudit, že v Polsku Spezza nehledal azyl, ale byl sem pozván, jistě jako stavitel patřičného renomé. Před jeho příchodem již zřejmě stál korpus kostela s řadou bočních kaplí, Spezzovým vlastním dílem je tedy zejména kamenné průčelí provedené podle jeho návrhu, včetně zmíněných oken a nik v přízemí.⁵⁹ Ty se od oken pražského paláce liší v manýristickém zatočení krajů vnější archivolty do volut a stejným způsobem je tento motiv zopakován i na nikách v průjezdu vstupní brány. Alternativní řešení vnější archivolty nabízejí niky v přízemní etáži průčelí farního kostela v Novém Wiśniczi u Krakova, stavěného v letech 1618–1621. Spezzovo autorství zde není písemně doložené, analogie s architekturou blízkého bielanského kláštera to však umožňuje.⁶⁰

Průčelí bielanského chrámu zdobí ještě jiný důvěrně známý detail valdštejské architektury: již zmíněný motiv kapek, z nichž střední je manýristicky prodloužená. V této podobě jsou zavěšeny pod parapetním úsekem rámu nik v průčelí chrámu a na stejném místě jsou bez středního prodloužení i u sousedních oken. V podobné poloze je lze nalézt i pod římsou nad vlysem bočních portálů průčelí. Pod vrcholem supraporty, kde se zabydly u valdštejské architektury, je zde však použita čabraka. Kapky v této poloze jsou však použity u fakticky identického portálu, pouze se segmentovou supraportou, který rámuje vchod do kaple Hrobu Matky Boží v Kalwarii Zebrzydowské jižně od Krakova a jenž je oprávněně rovněž přisuzovaná Spezzovi.⁶¹ Oba tyto krásné portály nejsou však vlastně Spezzovy návrhy, protože jsou velmi přesnou kopií Della Portových oken hlavního patra paláce senátorů na Kapitolu v Římě,⁶² doplněné pouze o motiv kapek, respektive čabraky.⁶³ A podobně je hlavní portál

⁵⁵ Smlouva je známa jen v neúplném opise, publikovaném Julianem Pagaczewskim v *Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce* VI, Kraków 1900, s. XXXII. Byla uzavřena na všechny kamenické práce a na obkládání průčelí kostela mezi mistrem „Giorgio Balarino di Ostravia e suo compagno Maestro Giovan Chincofschí, tuti doi talia pietra de Ostravia ed i quali sono restati d'acordo con me Andrea Spezza di far opera di pietra alla fabbrica della chiesa del monte Argentino conforme ali miei designi.“

⁵⁶ Karpowicz (pozn. 8), s. 45. Na průčelí se ale pracovalo ještě kolem roku 1630, kdy je zde zmíněn kameník Jakub. – Kret (pozn. 4), s. 24.

⁵⁷ Plyne to z dopisu Stefana Illgena ze dne 10. února 1616. Rosalba Amerio, *Brevi note biografiche sull'architetto Andrea Speza*, *Arte Lombarda* IV, 1959, pozn. 5 na s. 291. Viz též Vlček (pozn. 17), s. 612.

⁵⁸ Amerio, *ibidem*, s. 288–292.

⁵⁹ Ze starší stavby bylo v průčelí přebráno zřejmě jen termální okno. Kret (pozn. 4), s. 26–27. Charakteristická dvojice věží vznikla zřejmě až v poslední fázi výstavby, protože chybí na malbě kartouzy z doby kolem roku 1625. Adam Małkiewicz, Wenanty da Subiaco – Andrea Spezza – Walenty von Säbisch. *Matyki historycznej kościoła na Bielanach pod Krakowem*, *Biuletyn Historii Sztuki* XXXIII, 1971, s. 202–205.

⁶⁰ Kret (pozn. 4), s. 52. – Karpowicz (pozn. 8), s. 50–52. – Karpowicz (pozn. 4), s. 17. Chrám byl založen spoluzakladatelem bielanského kláštera Stanislavem Lobomirským.

⁶¹ Stavba byla započata již v roce 1611, hlavní výstavba však proběhla v letech 1623–1630. Adam Małkiewicz, *Zespół architektoniczny na Bielanach pod Krakowem (1605–1630)*, in: *Zeszyty naukowe uniwersytetu Jagiellońskiego, Práce z Historii Sztuki* I, 1962, s. 172.

⁶² Karpowicz (pozn. 4), s. 14, který však označuje okna za práci Michelangela. K Della Portovu podílu na stavbě Guilo Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo Architect*, London 1993, s. 256–257.

⁶³ Spezzovi je přisuzována i přestavba zámku Nowy Wiśnicz u Krakova – Karpowicz (pozn. 8), s. 52–54 – kde je motiv rytmických kapek použit ve cviklech patra nádvorní loggie podle Ammannatiniho vzoru z nádvoří Palazzo della Signoria v Lucce (viz pozn. 5) a pod vrcholem suprafenestry okna kaple.

bielanského chrámu odvozen od oken horní etáže průčelí a boční strany kostela S. Fedele v Miláně.⁶⁴ Odečte-li se dále balustráda ve štítu, přejatá z monumentálního průčelí oratoře v Saronnu, severně od Milána,⁶⁵ zbývá již jen ono charakteristické rámování oken a nik v přízemí, které zde lze tak považovat za jediný projev Spezzova invenčního vokabuláře. A také i toto má zřejmě nakonec původ ve fasádách monumentálního presbytáře biskupského dómu sv. Václava v Olomouci, jehož plášť až do regotizace na konci 19. století zdobila okna s obdobným rámováním.⁶⁶

Důvod olomouckého biskupa a kardinála Františka z Dietrichsteina k založení tohoto grandiózního díla zjevně spočíval v záměru přesunout sem hroby moravských věrozvěstů, kteří na Moravu přinesli křesťanské, tedy katolické náboženství, a demonstrovat tak opětovný příchod katolického náboženství do „kacířských“ Čech. Snad i skutečnost, že ani jeden z hrobů soluňských bratří se mu nepodařilo pro katedrálu získat, protáhlo budování chóru dlouho po kardinálově smrti v roce 1636. Navíc stavbu, připravovanou někdy na přelomu let 1617 a 1618, nepochybně přerušilo stavovské povstání v roce 1620 a zbrzdila třicetiletá válka, takže ještě v roce 1664 byla stavba označována za nedokončenou. Není tak zcela jasné, kdy byla navržena a provedena ona charakteristická a ve dvou řadách aplikovaná okna, i když je velmi pravděpodobné, že byla již součástí původního návrhu.⁶⁷

Konečně neobvyklé rámování těchto oken by velmi dobře ilustrovalo myšlenku vybudovat mauzoleum moravských věrozvěstů. Hledání přímých formálních vzorů takového okenního rámování v italské architektuře bylo zatím bezvýsledné, proto si zasluhuje zdůraznit již dávno vyslovenou myšlenku, že se inspirace k němu nachází v nikách Venušina chrámu z 2. století n. l. v libanonském Baalbeku.⁶⁸ Detailní dokumentace tohoto antického chrámu mohla v první polovině 17. století skutečně existovat, neobvyklá kompozice lucerny Borrominiho římského kostela Sant'Ivo alla Sapienza s konvexními stěnami je s ním totiž téměř identická.⁶⁹ Užití antického motivu, navíc krásného a bohatě propracovaného tvaru, by dávalo fasádám olomouckého chóru dojem archaičnosti, vhodného pro zamýšlený účel mauzolea. Hledání architekta, který by byl původcem této enigmatické okenní kompozice, je tak vlastně bezpředmětné, protože jejich „autorem“, tedy konceptorem, byl zřejmě sám kardinál Dietrichstein.⁷⁰ A v podobném světle lze jako antický motiv vnímat pásy stejných oken i na

⁶⁴ Karpowicz (pozn. 4), s. 14.

⁶⁵ Ibidem, s. 12.

⁶⁶ O olomouckém dómu nejnověji Tomáš Parma, Dietrichsteinská přestavba olomoucké katedrály, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko. Proměny ambicí jednoho města*, Olomouc 2010, s. 63–68. – Rostislav Švácha, *Architektura baroka v Olomouci*, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, Olomouc 2010, s. 28–30. – Ondřej Jakubec, *Presbytář katedrály sv. Václava*, in: Jakubec – Perůtka, ibidem, s. 76–79. – Ivana Panochová, *Vztah dietrichsteinského chóru u Dómu sv. Václava v Olomouci a Valdštejnského paláce v Praze. Poznámky k morfologii a typologii*, *Zprávy památkové péče LXXI*, 2011, s. 39–42.

⁶⁷ V tomto ohledu pro pozdní aplikaci oken nemusí svědčit rozpor mezi řešením interiéru a horní řadou oken, která byla z poloviny zcela zaslepená klenbou. (Rez publikovaný Augustem Prokopem, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung: Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst IV*, Wien, 1904, vycházející ze zaměření uloženého ve Státním archivu v Opavě – pobočka Olomouc, ÚŘAS, inv. č. 16028, je v tomto velmi nepřesný.) Z logiky konstrukce stavby plyne, že tato okna zde musela být dříve než klenba, jsou tedy skutečně součástí prvotní koncepce.

⁶⁸ Ivan Muchka, *Stylové otázky v české architektuře kolem roku 1600* (diplomní práce), FF UK Praha, 1969, s. 113–113. – Idem, *Dietrichštejnský chór olomouckého dómu, Historická Olomouc a její současné problémy IV*, 1983, s. 154.

⁶⁹ Anthony Blunt, *Borromini*, Cambridge, Mass. – London, 1971, 2001, s. 39–41, který nevyklučuje, že se Borromini mohl inspirovat také ještě nějakou dnes zaniklou, tehdy však dostupnější stavbou.

⁷⁰ K Dietrichsteinovi, jeho mecenátu a vztahu k Itálii, kde strávil řadu let, viz *Kardinál (pozn. 40)*. – Leoš Mičák (ed.), *Kardinál František z Dietrichsteina (1570–1636). Prelát a politik neklidného věku*, Olomouc 2008.

Valdštejnově pražském paláci. Doplnovaly by zde antické odkazy v koncepci zahrady,⁷¹ a zejména zobrazení trojské války v zahradní loggii.⁷² Jako umělé ruiny antického města nechal Valdštejn navíc budovat svoje dvě grandiózní příměstské zahrady, jednu v dnešní Troji u Prahy a druhou při Valdické oboře u Jičina, a trojskou (oveneckou) zahradu nechal dokonce vybavit „antickým“ podkovovitým auditoriem.⁷³

To, že se obdobné tvary oken objevují na průčelí bielanského kostela, vyprojektovaného Spezzou v roce 1618, tedy bezprostředně poté, co bylo započato se stavbou nebo přípravou olomouckého chóru, ukazuje s velkou pravděpodobností, že se Spezza na této velkolepé stavbě účastnil. Bylo to tedy určitě zde, kde si zajistil ono potřebné renomé, které mu dopomohlo k zakázce v bielanském klášteře. Pokud však byl Valdštejn, podobně jako kardinál Dietrichstein, konceptorem oněch charakteristických oken na svém paláci, nelze pak Spezzu explicitně vnímat jako autora první fáze Valdštejnského paláce. A to tím spíše, že formy zde provedených oken jsou vlastně identické s olomouckými,⁷⁴ zatímco v Bielanech Spezza ony ušlechtilé antické motivy již manýrizuje zatáčením horní archivoly do volut.⁷⁵ Valdštejn byl navíc v době založení olomouckého chóru stále na svých moravských statcích a Dietrichsteina nepochybně dobře znal.⁷⁶

Rozlišit případný podíl Andrey Spezzy od podílu Giovanniho Mariniho bude obtížné i proto, že oba pocházeli ze stejného místa, jejich rodiště leží jen asi deset kilometrů od sebe,⁷⁷ a jejich architektonický vokabulář, se kterým přišli za prací do Čech, tak mohl být velmi podobný. Oba asi dobře znali milánskou architekturu, kde možná i pracovali, protože jak Balbín o Marinim, tak Binsfeld o Spezzovi tvrdil, že pocházeli z Milána. Pro valdštejnskou architekturu typické střídavé kapky s oblibou používal slavný milánský architekt a Valdštejnův současník Francesco Maria Ricchino (1584–1658). Již v roce 1607 je aplikoval na průčelí kostela S. Giuseppe a později ještě na dalších stavbách, jako na oknech obydlí pro hosty kartouzy v Pavii z roku 1626.⁷⁸ Milánský apetit mají také portály průčelí pražského paláce, respektive jejich zalamaná římsa, kterou se stejnou oblibou jako kapky užíval opět Ricchino. V roce 1606 ji navrhl pro centrální okno na jednom ze svých projektů pro průčelí milánského dómu a po něm to zopakoval architekt Lorenzo Binago v návrhu na průčelí Nového dómu v Brescii z doby kolem roku 1613.⁷⁹ Ricchino římsu aplikoval také na okna průčelí již zmíněného

⁷¹ Lars Olof Larsson, *Imitatio und Aemulatio. Adriaen de Vries und die antike Skulptur*, in: Ursel Berger – Björn R. Kommer (edd.), *Adrian de Vries: 1556-1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Augsburg 2000, s. 66–72.

⁷² Lubomír Konečný, *Malířská výzdoba Valdštejnského paláce: Pokus o (předčasnou) syntézu*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 145–148.

⁷³ Petr Uličný, *Zahrady Albrechta z Valdštejna. Nové poznatky*, *Zprávy památkové péče* LXXI, 2011, s. 21–28.

⁷⁴ Okna Valdštejnského paláce jsou navíc vybavena vrstvenými parapety podle vzoru oken papežovy římské vily na Quirinalu.

⁷⁵ Později se tento motiv rámování oken uplatnil na fasádě traktu s kaplí severočeského zámku v Zákupích. Pavel Zahradník – Petr Macek, *Zámecký areál v Zákupích*, *Průzkumy památek* II, 1996, s. 6, obr. 16, 20. – A také v průčelí jezuitského kostela sv. Jiří v Opavě z let 1675–1675. Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 211–215.

⁷⁶ Na případných architektonických výpůjčkách nemění nic to, že po stavovském povstání jejich vztah ovládala krajní animozita. Valdštejn Dietrichsteina nazýval „z kurvy kardinálem“ a Dietrichstein mu to oplácel hysterickým strachem. Pavel Balcárek, *Kardinál František Ditrichštejn 1570–1636. Gubernátor Moravy*, České Budějovice 2007, s. 148–169.

⁷⁷ Spezza pocházel ze vsi Arogno u Lugánského jezera v italské části Švýcarska a Giovanni Marini z Mendrisia tamtéž.

⁷⁸ Giovanni Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 156.

⁷⁹ Anna Bortolozzi, Onorio Longhi e gli anni dell'esilio (1606–1611): le esperienze di un architetto romano nella Lombardia federiciana, *Arte Lombarda* CLI, 2007, obr. na s. 46 a 52.

kostela S. Guiseppe a dále na kostele S. Giacomo v klášteře Vergini Spagnole, rovněž z roku 1607.⁸⁰ Naproti tomu byl tento motiv velmi dobře znám i v Čechách, a to z traktátů rudolfínského teoretika Gabriela Krammera, kde je přímo charakteristickým detailem jejich ilustrací.⁸¹ Pro milánský původ některých detailů paláce by však mohla svědčit i výše zmíněná Biancova zpráva, že v září roku 1624 opouštěl Prahu se skupinou milánských zedníků a štukatérů.⁸² Ti totiž pravděpodobně pracovali právě na tehdy dokončené první fázi paláce.

Podobně ambivalentní hodnoty může mít i motiv střídavého interkolumnia, řešený s použitím poloslopů, který charakterizuje hlavní nádvoří Valdštejnského paláce a který použil Spezza v ambitu valdického klášteře.⁸³ Mohl to být tedy opět stavebník, a nikoli stavitel, kdo rozhodoval o použití tohoto způsobu členění, protože tento systém byl poprvé použit na druhém nádvoří Pražského hradu, kde ho nechal stavět císař Rudolf II. a kde ho obdivovali vzdělaní návštěvníci.⁸⁴ Nebyla by to rozhodně jediná citace z rudolfínské architektury, která by se ve Valdštejnových stavbách objevila. Jedny z mála intaktních detailů vnitřního řešení Valdštejnovy rezidence v Jičíně, portály na schodišti ve východním křídle, takto napodobují rámování vchodu, který vedl z Rudolfových stájí na Pražském hradě na již zaniklé monumentální schodiště do Nového sálu.⁸⁵ Jako již v Bielanech i zde Spezza ozvláštnil kopírovanou předlohu jen zavěšením své oblíbené rytmické kapky do vrcholu supraporty.

Migraci těchto architektonických řešení a obtížnou sledovatelnost jejich „autorů“ ukazuje tentýž typ portálu, použitý na schodištích pražského Lobkovického paláce, stavěného dlouho po Valdštejnově smrti Carlem Luragem podle Pieroniho projektu.⁸⁶ Další valdštejnskou citací zde jsou zalamané římsy vjezdových portálů průčelí, což ovšem podobně nelze považovat za doklad toho, že by byl Pieroni autorem obou vzorů, ani i když na valdštejnských stavbách dříve pracoval. Takovéto detaily mohl kníže Lobkovic přímo na své stavbě vyžadovat tak jako před ním Valdštejn u rudolfínské architektury. V první smlouvě na stavbu paláce sepsané v listopadu 1652 tento stavebník například jasně definoval, že na nádvoří má být kašna podle vzoru té v Emauzském klášteře,⁸⁷ a při dokončování paláce se v roce 1663 dělaly dveře výslovně podle vzoru ze Šternberského paláce.⁸⁸

Pieroniho podíl na manieře valdštejnské architektury je však i při účasti všech ostatních architektů velmi výrazný: velkým rejstříkem architektonického vokabuláře, samozřejmou znalostí

⁸⁰ Giovanni Denti, *Architettura*, s. 146. Ricchino motiv s oblibou používal i v dalších projektech, budovaných ještě po Valdštejnově smrti. Na bráně do Seminario Maggiore z doby kolem roku 1636 a nad vchodem do atria kostela S. Giovanni Decollato z roku 1645. Giovanni Denti, *Architettura*, s. 178 a 186. Nakonec ještě u zpěvácké kruchty kostela Santa Maria della Porta z doby kolem roku 1652. Maria Teresa Fiorio, *Le Chiese di Milano*, Milano 1985, s. 63.

⁸¹ Günter Irmscher, Gabriel Krammer (1564–1606) – der vergessene „Rudolfiner“, *Umění* XLVI, 1998, s. 234–244, zvl. s. 241–244.

⁸² Balducci (pozn. 47) s. 318.

⁸³ V pilastrové a lizénové variantě člení rytmické travé i dvory po stranách klášterního kostela.

⁸⁴ Ještě na konci 17. století je zde obdivoval švédský architekt Nicodemus Tessin. Osvald Sirén (ed.), *Nicodemus Tessin D.Y.S. Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914, s. 225: „In der einen ecken vom grossen hoff siehet man ein styck begunt, (so ich vermeine Keysser Rudolf wirdt haben anfangen lassen) welches mit sehr guthem verstande gethan ist. Man siehet aber nur ein styck von dem grossen untersten Arcaden, mitt ihren Jonischen Colonnen zwischen gegen dem hoffe; oben über welche man auch noch siehet aufgeführt die pedestalen undt basen von den obern Colonnen.“

⁸⁵ Ivan P. Muchka, *Finis belli pax. Remarks to the artistic development in Central Europe in the time of Albrecht of Wallenstein*, in: Jacques Thuillier – Klaus Bussmann (edd.), *1648: paix de Westphalie: l'art entre la guerre et la paix / Westfälischer Friede: Die Kunst zwischen Krieg und Frieden*, Münster – Paris, 1999, s. 261, obr. 3, 4 na s. 266. Je pravděpodobné, že spíše než z vchodu do konírny, se odvozoval původ jičínského portálu z nějakého portálu přímo na schodišti, které však zcela zaniklo.

⁸⁶ Vilímková (pozn. 44), s. 402–403, kupodivu Pieroniho považuje jen za „poradce“, přestože je spolu s prováděcím stavitelem Luragem podepsán na smlouvě ze dne 4. listopadu 1652.

⁸⁷ Vilímková (pozn. 44), s. 402.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 404.

florentské architektury, kde vyrůstal, pojící se s důvěrným obeznámením s tehdejšími trendy v Římě⁸⁹ muselo vyhovovat Valdštejnovým potřebám. Tím spíše, že již díky svému otci Alessandru Pieronimu a svému učiteli, slavnému Bernardu Buontalenti, kteří byli oba medicéjskými architekty, musel být důkladně obeznámen s velkovévodskou manierou florentských Medicejů. Tuto Pieroniho přednost ambiciózní Valdštejn, který po získání titulu knížete na podzim v roce 1623 směřoval k získání i titulu vévodského, jistě oceňoval. A to tím více, mohl-li svůj architektonický um ještě zkombinovat se znalostmi astronomie a astrologie, jak prokázal již ve Florencii při vypočítání ideálního dne pro založení nově budovaného křídla medicéjského paláce Pitti.⁹⁰ Valdštejnovi, známého bezmeznou důvěrou v astrologická proroctví a ochranu, museli zejména tyto Pieroniho znalosti imponovat. Nepřímo to sděluje i Valdštejnův životopisec Galeazzo Priorato, když jej jedním dechem jmenuje společně s astrologem Senim: „*Nikdo mu nebyl tak důvěrně blízky jako jeho astrolog, Janovan Giovanni Battista Seni a vynikající stavitel, Florent'an Giovanni Pironi.*“⁹¹ A této náklonnosti si byl sám dobře vědom i Pieroni, když v dopise ze dne 7. února roku 1627 píše: „*Pročez jsem se stal služebníkem vévody z Frýdlantu, kterýžto mne nejen miluje a prospívá mi, ale laskavostí překypuje v jednom i v druhém.*“⁹²

I když se Pieroni dostal do Valdštejnových služeb až nějaký čas po vypuknutí stavební horečky iniciované budoucím vévodou, již od počátku, zdá se, suploval práci Valdštejnových dalších architektů a později tyto stavitele mohl nahrazovat úplně. Když byl Albrecht z Frýdlantu povýšen dne 7. září 1623 do knížecího stavu, nutné nároky na reprezentaci a zřejmě i vyhlídky na další povýšení jej podnítily k rozšíření svého právě budovaného pražského sídla. K symetricky budované kompozici dvora s velkým sálem a pážecího dvora, budované po zakoupení Trčkova domu zjevně již s vyhlídkou na knížecí titul, nechal tehdy přistavět druhou část. Ta se zdá ale jen fragmentem velkolepé koncepce, inspirované papežskou vilou na Quirinale v Římě s loggií vedle oválného schodiště. Původcem toho návrhu mohl být právě Pieroni, který tehdy skutečně pro Valdštejna již projektoval, jak to ukazují dva projekty na vilu či palác ze sbírky plánů uložených ve florentských Uffiziích. Jsou datované 3. lednem a 4. březnem 1624, tedy záhy po Valdštejnově povýšení.⁹³ V Praze zřejmě v té době také navrhuje koncepcí zahrad v Bubnech a v Dolním Ovenci, z nichž druhá měla zmíněné auditorium, které Pieroni musel znát ze zahrady Boboli u paláce Pitti.⁹⁴ U Valdštejnského paláce byla mezitím změněna prvotní velkolepá koncepce a vstupní loggie průčelního křídla byla zakryta tělesem půvabné saly terreny, bezesporu nejkrásnější architektury ze všech Valdštejnových staveb. Její ušlechtilost a jistě i výjevy trójské války byly také příčinou zvláštního vztahu, který k ní vévoda choval, k čemuž opět Priorato

⁸⁹ Pieroniho důvěrnou znalost římské architektury lze rozpoznat z formování průčelí kostela sv. Jakuba v Jičíně. Petr Uličný, *The Provost Church of St James in Jičín and Roman Architecture around 1600*, *Studia Rudolphina* XI, 2011, v tisku.

⁹⁰ Zangheri (pozn. 46), s. 505–506.

⁹¹ Priorato (pozn. 1), s. 64–65: „... *niuno gli fu più domestico del suo Astrologo Gio: Battista Seni Genevose, e di Giovanni Pironi Firentino Ingegniere eccellente.*“ Upravený překlad podle Mahlerové (pozn. 1), s. 90.

⁹² Carrai (pozn. 46), s. 315.

⁹³ Petr Uličný, *Valdštejnovo casino u Jičína*, *Průzkumy památek* I, 2003, s. 122–124. – Idem, *Elementy Valdštejnova Jičína*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 232–234. Zejména Klipcová – Uličný (pozn. 3).

⁹⁴ Uličný (pozn. 73), s. 25–28.

poskytuje cennou anekdotu: „*Neměl rád ceremonie, avšak byl šťasten, prokazoval-li se obdiv jeho altánu, kam se každý musel vždy dostavit v brněni.*“⁹⁵

Florentský původ architekta zde prozrazuje zejména vnitřní dekorace s trojicí nik, vylepšující motiv konch pronikajících do frontonu u edikul od Giovanniho Antonia Dosia v kapli Niccolini v kostele S. Croce.⁹⁶ A Dosio zřejmě poskytl inspiraci i pro komponování bočních stěn, jak ukazuje jeden z jeho neprovedených návrhů na tutéž kapli.⁹⁷ Pieroniho autorství dokazuje i skica interiéru v konvolutu plánů z jeho pozůstalosti v Uffiziích.⁹⁸ Naproti tomu průčelí sálu s typickými sdruženými sloupy, krajní pásovou bosáží i detaily dekorace archivolt odkazuje na Loggia dei Banchi v Janově.⁹⁹

Ale i s příchodem Andrey Spezzy dostala Valdštejnova maniera své osobité prvky. Ze Spezzova rýsovacího prkna podle Binsfeldových slov vzešel návrh na valdickou kartouzu, budovanou s monumentálním průčelím escorialské kompozice.¹⁰⁰ Zde na stěnách vstupních rizalitů, stejně jako na fasádách dvoru jezuitské koleje v Jičíně, použil jako jeden z prvních architektů v Čechách vysoký pilastrový řád. Podle jeho projektu také zřejmě vznikala rozlehlá vévodská rezidence v Jičíně, zbavená však dnes po mnoha požárech téměř všech původních detailů. Vedle této rezidence byl zřejmě také autorem prvních dvou návrhů kostela sv. Jakuba, dochovaných v Pieroniho florentském konvolutu plánů.¹⁰¹ Náhlá Spezzova smrt v lednu 1628 vyvolala nejedno Valdštejnovo rozhořčené slovo o Spezzově méně schopném následníkovi, a tak byl povolán opět Pieroni, který u jičínské rezidence změnil v letech 1628–1629 dispozice a elevace.¹⁰² Tehdy, v dopise ze dne 15. října, ve kterém se Valdštejnovi zmiňuje o nápadu s výmalbou jeho pražské sály terreny, se nazýval vévodovým „*Baudirektorem*“.¹⁰³

Zřejmě hned po Spezzově smrti se Pieroni ujal i návrhů na nový kostel sv. Jakuba.¹⁰⁴ Pro jeho velmi pozoruhodné, bohužel jen z části realizované průčelí načerpal Pieroni inspiraci ze svého studia římské architektury. Některé principy použité v Jičíně se také uplatnily na průčelí kartuziánského kostela ve Valdicích. Ten byl založen v roce 1632, dlouho po Spezzově smrti, a realizovaná podoba s bočními kaplemi se tak lišila od původně plánované jednododní stavby. O nový návrh se nepochybně postaral právě Pieroni, který zde v římsky stroze laděném stylu transformoval svoji inspiraci z domovské Florencie. Tu lze cítit zejména ve formě vysokého štítu s okulem, vycházející z florentské tradice, a hlavně z nerealizovaných návrhů na průčelí S. Maria del Fiore.¹⁰⁵ Svatojanské průčelí má s

⁹⁵ Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia* (pozn. 1), s. 64: „*Nemico di cerimonie, amatore però del corteggio massime al suo Padiglione, dove non voleva, ch'alcuno si facesse vedere senza la solita armatura.*“ Upravený překlad podle Heleny Mahlerové v článku Alessandro Catalano, Galeazzo Gualdo Priorato (pozn. 1), s. 90.

⁹⁶ Kret (pozn. 4), s. 48. – Ludwig Wachler, Giovannantonio Dosio. Ein Architekt des Späten Cinquecento, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* IV, 1940, s. 185–192. Kaple byla vysvěcena v roce 1585, ale práce na ní pokračovaly ještě v příštích letech.

⁹⁷ Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 3215/A. – Franco Borsi et al. (edd.), *Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Roma 1976, s. 279–280.

⁹⁸ Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 4477/A. Publikoval ji Fidler, Valdštejnovi „pomocníci“ (pozn. 45), s. 100, obr. I. 66.

⁹⁹ Kret (pozn. 4), s. 47. – Ivan P. Muchka, Genua als ein Paradigma und eine Parallele zur Wallensteins Architektur, *Studia Rudolphina* X, 2010, s. 161–164. Stavba byla postavena v letech 1589–1595 podle projektu Andrea Ceresola a Giovanni Donzella.

¹⁰⁰ Fidler – Uličný (pozn. 14), s. 116–122.

¹⁰¹ Uličný (pozn. 89).

¹⁰² Klipcová – Uličný (pozn. 3).

¹⁰³ Guido Carrai, Nuovi documenti su Giovanni Pieroni e un'ipotesi per Palazzo Wallenstein, *Umění* LII, 2004, s. 541–542, pozn. 18.

¹⁰⁴ Uličný (pozn. 89).

¹⁰⁵ Uvádí to již Kret (pozn. 4), s. 50.

tímto monumentálním kulisovitým korpusem, terminujícím pozoruhodnou krajinou kompozici, společný způsob vrstvení krajních pilastrů do tří sekvencí.

Právě tento element, který má původ v řešení štítů římských kostelů, lze považovat za Pieroniho charakteristický architektonický prvek, zjemňující způsob vyvinutí průčelního rizalitu.¹⁰⁶ V pražské architektuře se později objevil i v řešení průčelí Panny Marie Vítězné na Malé Straně¹⁰⁷ a jezuitského kostela sv. Salvátora na Starém Městě, obou s Pieronim spojovaných. Pro Pieroniho ruku u Sv. Salvátora mluví také inspirace v jednom z již zmíněných návrhů na průčelí florentského dómu.¹⁰⁸ Dvě z těchto průčelí také zdobí onen charakteristický detail Valdštejnovy architektury: rytmické kapky. O Valdčích již byla řeč výše, u Sv. Salvátora zde zatěžují okna ve vstupní loggii. Kapky lze však najít zavěšené i na portálu a v interiéru již zmíněné kaple náchodského zámku, realizované zřejmě podle Pieroniho návrhu.¹⁰⁹ Tento motiv navíc Pieroni zamýšlel použít i na rámování nik saly terreny Valdštejnova pražského paláce, jak potvrzuje zmíněná skica z Uffizií, kde však nakonec nebyl realizován. I když tedy Pieroni tento motiv samozřejmě musel znát z Itálie, není vyloučené, že jej začal častěji používat, až když začal v Čechách projektovat pro Albrechta z Valdštejna, a užíval ho pak i nadále.

Navzdory optimistickým prohlášením v recentní literatuře nelze ve valdštejnské architektuře nalézt nic, co by připomínalo osobní „manieru“ posledního ze čtveřice Valdštejnových architektů – Niccola Sebregondiho. Tento slavný architekt se ve Valdštejnových službách objevil již v prosinci roku 1629 a jeho příchod byl zřejmě zařízen Pieronim.¹¹⁰ Vévoda tehdy stále hledal schopného architekta a stavitele na místo zemřelého Andrey Spezzy, a tak Sebregondi byl podobně jako Pieroni pro Valdštejna ideálním řešením, protože přišel z vévodského dvora Gonzagů, pro něž postavil proslavenou vilu Favorita.¹¹¹

V Čechách však Sebregondi nastoupil již do rozjetého vlaku, kdy bylo nutné hlavně pokračovat na rozestavěných projektech a také v případě některých nových prací se sledovaly jako vzor již realizované stavby. Příkladem může být nová zahrada, založená v roce 1632 pod jičínskou rezidencí,

¹⁰⁶ Uličný (pozn. 89).

¹⁰⁷ Ibidem. – Ivana Panochová, Offiziere und Rivalen Albrecht von Waldstein als Stifter von Bauwerken in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Böhmen und Mähren, *Umění* LIV, 2006, s. 498, zmiňuje podobné řešení.

¹⁰⁸ Václav Richter, Les architectes italiens en Moravie au XVII^{ème} siècle, in: *Arti del primo convegno internazionale per le arti figurali*, Firenze 1948, s. 138. Návrh průčelí s portikem je však přisuzován řadě dalších architektů. Přehled názorů Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance a manýrismus v Praze*, Praha 1986, s. 453, pozn. 111. Průčelí bylo vystavěno v letech 1651–1653.

¹⁰⁹ Viz pozn. 16.

¹¹⁰ Sebregondiho pracujícího pod Valdštejnem ztotožnil se slavným mantovským jmenovcem Petr Fidler, *Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL, 1987, s. 88–89. – Micheala Líčeniková, Úloha architekta Nicolo Sebregondiho ve službách vévody Albrechta z Valdštejna, *Zprávy památkové péče* LVIII, 1988, s. 1–6. K Sebregondiho nástupu viz Klipcová – Uličný (pozn. 3).

¹¹¹ Hledání nepochybně významného Sebregondiho podílu na Valdštejnských stavbách je devalvováno pracemi, v nichž je tento architekt nepochopitelně heroizován nebo naopak zatracován. Jeho heroizaci nejnověji prosazuje Líčeniková (pozn. 111), přetištěno rovněž in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 245–248. Metodika této práce je založena na kombinaci povrchní znalosti valdštejnské architektury, přehlížení písemných dokladů a postulování nemožných tvrzení. Předpokládá, že Sebregondi pracoval pro Valdštejna ještě za svého pobytu v Mantově a mohl by tak být autorem saly terreny pražského paláce nebo také kostela sv. Jakuba v Jičíně (které byly v době jeho příchodu rozestavěny nebo již dokončeny jako loggie). Přisuzuje mu hlavní portál tohoto chrámu, který je však prací 19. století, nahrazující jednoduchý barokní portál. „*Je bezesporu autorem celkového projektu valdického letohrádku s lodžii a zahradou*“, ačkoli ten byl založen již v roce 1625 a stavba casina s loggií byla v hrubém zdivu hotova v roce 1630. K tomu viz Petr Uličný, Valdštejnovo casino u Jičína, *Průzkumy památek* I, 2003, s. 121–144. – Idem, *Zahrada Valdštejnova casina u Jičína*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 239–244. Bezdůvodně mu přisuzuje portál astrologické chodby Valdštejnského paláce v Praze a nevíšmá si jeho doložených prací jako Pappenheimovy pohřební kaple na Strahově. Z jiného úhlu jej posuzuje Mariusz Karpowicz (pozn. 4), s. 24, který ho pro změnu považuje za architekta „nižší třídy“.

kteřá podle Sebregondiho skici na jeho regulačním plánu města z roku 1633 přebírala koncept starších Valdštejnových zahrad s dvojicí centrálních grott v nárožích.¹¹² Sebregondi měl ale jistě mnoho jiných příležitostí ukázat svůj talent. Valdštejnova neutuchající budovatelská chuť k tomu poskytovala mnoho příležitostí, ale buď nebyly tyto projekty realizovány, nebo byla stavba postavena pouze v hrubé, ne mnoho říkající formě, jako to bylo u pohřební kaple Valdštejnova generála Pappenheima v kostele Panny Marie ve strahovském klášteře v Praze.¹¹³ Některé jeho realizace také mohly časem zaniknout, jako řada nově budovaných domů v Jičíně, o jejichž navrhování se sám zmiňuje, nebo velký sál jičínské rezidence, zřízený zde v roce 1632, ale zaniklý po požáru v roce 1681.¹¹⁴

Co je tedy maniera valdštejnské architektury a kdo ji vytvářel?

Z jednoho pohledu to může být směs motivů různého původu, přinášených v průběhu budování Valdštejnova impéria jeho mnoha architektky a také jím samým. V rezidenci na Malé Straně lze nalézt prvky milánské, florentské, janovské, římské, antické, ale také vysloveně středoevropské, jako jsou charakteristické střešní vikýře.¹¹⁵ Podobně se středoevropsky tvářilo i průčelí jičínské rezidence, ovládané širokými pozdně renesančními štíty, ponechané zde ze smiřické stavby.¹¹⁶ Tentýž tón měl mít i přes výrazné římské motivy i sousední kostel sv. Jakuba s plánovaným dvouvěžovým průčelím.¹¹⁷ Velmi výrazně se do valdštejnské architektury otisklo také rudolfínské, respektive císařské habsburské stavitelství. Vedle výše v textu zmíněných detailů to jsou luxusní stáje pražského i jičínské paláce, lipová alej do Valdické obory,¹¹⁸ u které byla budována zahrada opakující kompozici slavného Neugebäude u Vídně.¹¹⁹ Za všemi těmito středoevropskými citacemi stál jistě jako konceptor své architektury sám stavebník. Mohl takto také rozhodnout i o připodobnění formy průčelí sály terreny pražského paláce k ušlechtilé obchodní loggii v centru Janova, města, kam směřovaly kroky mnoha českých kavalírů.

Z druhého pohledu se zase naopak jeví ve valdštejnské architektuře určitá homogennost, dosažená například opakováním jednoho detailu více architektky. Ať to jsou ony rytmické kapky, nebo charakteristické rámování oken a portálů na jičínských stavbách, dávající městu až určitý uniformní ráz.¹²⁰

Různorodost však spíše převládala, takto rozhodně působí Valdštejnova rezidence v Praze a zřejmě působila i jeho neobvykle divadelně komponovaná zahrada v Troji. Co lze však při obou pohledech vnímat společně, je velkolepost. Velkolepost hodná vévody frýdlantského, meklenburského a zaháňského, jak to v úvodu tohoto článku sděluje Prioratův obdiv k jeho pražskému sídlu.

¹¹² Klípcová – Uličný (pozn. 3).

¹¹³ K dějinám Pappenheimovy kaple Cyril A. Straka, Pohřeb a hrob generála Godfrída z Pappenheimu v chrámě strahovském, *Památky archaeologické* XXVII, 1915, s. 97–106. – Hedvika Kuchařová, Strahovský klášter a neuskutečněná fundace Albrechta z Valdštejna, in: Fučíková – Čepička (pozn. 45), s. 176–183.

¹¹⁴ Klípcová – Uličný (pozn. 3).

¹¹⁵ Do střešních vikýřů Valdštejnovy rezidence byly osazovány až v druhé fázi výstavby. Tomáš Kyncl – Josef Kyncl – Uličný (pozn. 48), s. 11, obr. 7–9.

¹¹⁶ Klípcová – Uličný (pozn. 3).

¹¹⁷ Uličný (pozn. 89).

¹¹⁸ Sylva Dabalová, Jičínská alej Albrechta z Valdštejna, pražská Stromovka a Vincenzo Scamozzi, *Zprávy památkové péče* LXXI, 2011, s. 29–33.

¹¹⁹ Fidler, Valdštejnovi „pomocníci“ (pozn. 45), s. 99.

¹²⁰ Tento dnešní dojem je však v Jičíně způsoben také zánikem všech písemně doložených interiérových dekorací nebo bohatě komponovaných štítů hlavního náměstí.

K tomu si na závěr dovolím odcitovat ještě jednu charakteristiku neklidného vévody, který se bude vždy vymykat jednoduchým hodnocením: „*Honosil se vlastně kroji či tradičními oděvy všech národů Evropy, vypadal jako chameleon mnoha podob, Próteus mnoha tvarů, jako skica zmatené arabesky. Aby na sebe upozornil, odíval se trochu po francouzsku, trochu po španělsku, trochu po italsku a trochu po německu.*“¹²¹ Jako by zde Priorato hovořil i o jeho velkolepé a ze všech možných míst snesené architektury. Na položenou otázku, co je Valdštejnova maniera, lze tedy odpověď takto: je to bohatství různorodosti kombinované s homogeností řádu, vždy však velkolepé. A na druhou otázku, kdo ji koncipoval, lze odpověď tak, že všichni jeho architekti a také on sám.

¹²¹ Priorato (pozn. 1), s. 64: „*Così che tutte le foggie de' vestiti, ò pure tutte le nationi d'Europa, nella persona sola di lui pompeggiando le loro divise, sembrava un Camaleonte di più apperéze, un Proteo di varie figure, un'abozzatura d'un confuso Arabesco. Onde col farsi vedere, parte all'uso Francese, parte allo Spagnolo, parte all'Italiano, e parte al Tedesco...*“ Překlad podle Mahlerové (pozn. 1), s. 89–90.