

DVA NOVĚ ROZPOZNANÉ PORTRÉTY TOSKÁNSKÉHO VÉVODY FRANCESCA DE'MEDICI V ČESKÝCH SBÍRKÁCH

Blanka Kubíková – Národní galerie v Praze

Francesco de'Medici (1541–1587) je bezesporu velmi zajímavou postavou evropských dějin druhé poloviny 16. století. Jako nejstarší syn vévody Cosima (1519–1574) byl od narození předurčen k zářné politické kariéře.¹ Byl to totiž právě jeho otec, který po problematickém období dokázal upevnit vládu Medicejských v Toskáně, a v roce 1569 dokonce získat dědičný velkovévodský titul.² Cosimo své mocenské ambice podpořil i výběrem Francescovy manželky, kterou se v roce 1565 stala Johanna Rakouská, sestra úřadujícího císaře Maxmiliána II. O rok dříve předal Cosimo synovi vládu nad Toskánskem, byť zatím pouze v roli regenta.³ Francesco sice po otci zdědil inteligenci a rovněž zálibu v umění a přírodních vědách, neměl však jeho politické schopnosti a nebyla mu dána ani silná vladařská osobnost. Svým založením tíhl spíše k intelektuálním zájmům a vědě, přitahovala ho zejména chemie a alchymie a také umělecké řemeslo.⁴ Většinu času trávil ve svých laboratořích a dílnách ve společnosti umělců a vědců, v jejichž čele stál Bernardo Buontalenti, všestranně vzdělaný architekt a sochař.⁵ V těchto místech vévoda často přijímal i oficiální návštěvy a vyřizoval státní záležitosti.⁶ V souladu s rodinnou tradicí měl Francesco de' Medici také sběratelskou vášeň a hluboký vztah k výtvarnému umění.⁷ Rozhodl o založení galerie v Uffizích, do jejichž vrchního patra dal v roce 1581 přenést rodinné umělecké sbírky, a také podnítil jejich umělecko-historické uspořádání.⁸

Zaměření Francescových zájmů se projevilo i ve výzdobě proslulého *Studiola* v Palazzo Vecchio, vévodovy soukromé pracovny s funkcí kunstkomy, kterou v letech 1570–1573 vyzdobil skupina umělců vedená Giorgiem Vasarim podle ikonografického konceptu Vinceza Borghiniho.⁹ Téma výzdoby odráželo filosoficky zdůvodněný vztah mezi přírodou a uměním, vyjadřovalo rovněž symbolickou příslušnost uměleckých oborů ke čtyřem živlům.¹⁰ Několik obrazů zachycujících práci v laboratořích a uměleckých dílnách zahrnuje i postavu vévody Francesca, jako například Stradanův

¹ Základní literaturou k Francescovi I. de'Medici a jeho vztahu k umění zůstává Luciano Berti, *Il principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967. V české literatuře osobnost Francesca de' Medici a jeho otce Cosima recentně hodnotil Ladislav Daniel, České země, Toskánsko a umění v době medicejských velkovévodů, in: Ladislav Daniel (ed.), *Florentané. Umění z doby medicejských velkovévodů*, Praha 2002, s. 14–18.

² Ke Cosimovi de'Medici například Giorgio Spini, *Cosimo I de'Medici e l'indipendenza del principato Mediceo*, Firenze 1945. – Nověji například Henk Th. van Veen, *Cosimo I de'Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006.

³ Berti (pozn. 1), s. 16, titul vévody si Cosimo ponechal až do své smrti.

⁴ Ibidem, s. 43–44, 51–57.

⁵ Ibidem, s. 52–53. K uměleckému řemeslu ve Francescově mecenátu nověji například Marilena Mosco, Francesco I e il Casino di San Marco: cristalli e pietre dure, in: Marilena Mosco – Ornella Casazza, *Il Museo degli Argenti, Collezioni e collezionisti*, Firenze 2004, s. 64–81.

⁶ Berti (pozn. 1), s. 57–58.

⁷ Francescovy zájmy směřovaly rovněž k humanitním oborům, štědrou podporu věnoval literátům, univerzitám i učeným společnostem, například Accademii della Crusca, která prosazovala prioritu toskánského dialektu v Itálii, viz ibidem, s. 43–44.

⁸ K historii galerie souhrnně například Silvia Meloni Ttrkulja, Zur Geschichte der Florentiner Kunstsammlungen, in: Angelo Walther – Hannelore Nützmann (ed.), *Kunstschatze der Medici*, Berlin 1987, s. 10–27. V českém jazyce recentně: Tomáš Hladík, Za poklady Medicejských, in: Vít Vlnas – Petr Příbyl – Tomáš Hladík, *Florence. Město umělců, velmožů, světců a tyranů*, Praha 2009, s. 352–353.

⁹ Z bohaté literatury o *Studiolu* je třeba zmínit zejména Berti (pozn. 1), s. 61–84, a monografii Valentiny Conticelli, „*Guardaroba di cose rare e preziose*“. *Lo Studiolo di Francesco I de'Medici. Arte, storia e significati*, Lugano 2007.

¹⁰ Detailní rozbor ikonografie výzdoby viz Conticelli (pozn. 9), s. 99–395.

výjev *Alchymistická laboratoř* z roku 1570, kde je vévoda zobrazen při práci pod vedením zkušeného alchymisty.¹¹

Hodnocení osobnosti Francesca de'Medici se během staletí měnilo. Dobová svědectví osob, které se s vévodou setkaly, – ačkoli jsou rozporuplná – jej vesměs hodnotí jako nadprůměrně vzdělaného, introvertního muže s melancholickou povahou, pozorného hostitele, který tráví celé dny v laboratoři či u svých sbírek a večer vyhledává klidné ústraní.¹² Starší historická literatura jej posuzovala spíše negativně, neupírala mu sice inteligenci, ale pokládala ho za despotického a neschopného vládce, a dokonce perverzního člověka.¹³ Na vyostření tohoto názoru se nejspíše podílela i silná kritika ze strany Francescova následníka, mladšího bratra Ferdinanda I., a také nelibost, kterou vzbuzoval vévodův dlouhodobý milenecký vztah s benátskou šlechtičnou Biancou Cappello, jenž byl později završen jejich sňatkem.¹⁴ Novější historické bádání je k Francescovi de'Medici méně odmítavé a připisuje mu kladný přínos nejen v oblasti vědy a umění, ale i v některých sférách ekonomického a politického vývoje Toskánska.¹⁵

Portréty Francesca de'Medici postihují obě tváře tohoto panovníka – jeho oficiální i tu, která byla více obrácena k soukromým zájmům.

Pokud jde o panovnický portrét, plnil ve druhé polovině 16. století v reprezentaci vládce významnou úlohu a již Francescův otec Cosimo I. jej dokázal účinně využívat, byť musel citlivě volit prostředky symbolické řeči, neboť florentské prostředí bylo stále svázáno s živou republikánskou minulostí.¹⁶ Mezi Cosimovy oblíbené umělce patřil Agnolo di Cosimo zv. Bronzino (1503–1572), který se stal jeho dvorním malířem a oficiálním portrétistou.¹⁷ Dva z Bronzinových portrétů vévody Cosima, které jej zachytily v brnění (kolem roku 1545)¹⁸ a v dvorském šatu (kolem 1555–1560)¹⁹ byly v četných replikách a kopiích mnohokrát opakovány i využívány pro jiné kompozice a představují hlavní typy Cosimova oficiálního portrétu.²⁰ Bronzino je také autorem podobizen vévodovy rodiny, včetně dětského portrétu Francesca de'Medici z roku 1551.²¹

¹¹ Florencie, Palazzo Vecchio, obr. viz Karla Langedijk, *The portraits of the Medici :15th– 18th centuries*, Florence 1981, s. 899, kat. č. 42, 125; postava Francesca de'Medici se objevuje rovněž na levém okraji scény ze sklářské dílny od Giovanniho Maria Butteri, 1570, Florencie, Palazzo Vecchio; viz ibidem, s. 895, kat. č. 42, 106.

¹² Berti (pozn. 1) s. 9–10, 15–16, 22, 28, 43–44; také Langedijk (pozn. 11), s. 122. Například Michel de Montaigne, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Alexandre d'Ancona (ed.), Città di Castello 1889, s. 172, 174: „... podsaditý tmavý muž, mého vzrůstu, se zavalitými končetinami, zdvořilého výzoru a pozorného chování, uprostřed svých dvořanů se vždy pohybuje prostovlasý.“

¹³ Souhrn starších názorů Berti (pozn. 1), s. 10–13.

¹⁴ Ibidem, s. 12–13, 24–27.

¹⁵ Ibidem, s. 27.

¹⁶ K portrétům Cosima I. de'Medici a jejich ikonografii viz Langedijk (pozn. 11), s. 79–120. – Nejnověji Van Veen (pozn. 2), zvl. s. 160–191.

¹⁷ K Bronzinovi nejnověji katalog florentské výstavy: Carlo Falciati – Antonio Natali (edd.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze 2010, kde je uvedena starší literatura.

¹⁸ Kassel, Germanisches Nationalmuseum, obr. viz Langedijk (pozn. 11), s. 412–415, obr. 27, 19. Ve věci Bronzinova autorství tohoto díla nepanuje názorová jednotu, malířově dílně jej připisuje například Robert B. Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour*, *Burlington Magazine* CXXV, 1983, s. 527–539, zvl. 531.

¹⁹ Turín, Galleria Sabauda, inv. č. 123, připsáno Bronzinově dílně. Obr. viz Langedijk (pozn. 11), s. 421–422, obr. 27, 36. Stejného typu je i podobizna z Národní galerie v Praze, inv. č. O 14692, která je pokládána za vlastnoruční Bronzinovu malbu: viz Olga Pujmanová, *Agnolo Bronzino, Portrait of Cosimo I de'Medici c. 1560*, in: Olga Pujmanová – Petr Přibyl, *Italian Paintings c. 1330–1550, I. National Gallery in Prague, II. Collections in the Czech Republic*, Prague 2010, s. 61, kat. č. 19.

²⁰ Více Langedijk (pozn. 11), s. 79–88.

²¹ Agnolo Bronzino, Florencie, Uffizi, viz ibidem, s. 861, kat. č. 42, 24.

Francescovu podobu zachytily početné portréty; nejde pouze o obrazy, ale i o sochařské bysty, medailonky, miniatury, medaile atd.²² V oblasti závěsného malířství shledáváme u Francescových podobizen větší typologickou i výrazovou variabilitu než u portrétů jeho otce. Kromě zmíněné dětské podobizny Francesca de' Medici známe několik portrétů z jeho jinošského věku datovaných mezi léta 1560–1563, které jsou ve fyziognomii fakticky totožné. Budoucího vévodu zobrazují jako štíhlého chlapce s kostrbatou ofinou kaštanové barvy a výraznými hnědými očima. Kromě portrétního poprsí ze sbírek Uffizi²³ k tomuto typu patří několik námětově i kompozičně blízkých variant, které chlapce zachycují do úrovně pasu s medailonkem v ruce.²⁴ Jak upozornil Luciano Berti, vycházejí nejspíš z téhož dnes neznámého Bronzinova prototypu.²⁵

Pozdější podobizny z období kolem roku 1570 zaznamenaly proměnu Francescova vzezření, od jehož chlapeckých portrétů uběhlo přibližně deset let: mužnější tvář šlechtice štíhlé postavy ozdobil knírek s bradkou. V této podobě se s ním setkáváme například na portrétu datovaném rokem 1570 z Palazzo Comunale v Pratu od toskánského malíře Masa da San Friano²⁶ i na některých figurálních scénách ve *Studiolu*.²⁷

Podobizny z doby kolem roku 1580 odrážejí další výraznou proměnu vzhledu florentského velkovévody,²⁸ který s věkem přibíral na váze a jeho zaoblenou tvář lemoval mohutnější plnovous. Z tohoto období pocházejí podobizny od Scipiona Pulzona²⁹ a Hanse von Aachen.³⁰

Francesco de' Medici zemřel náhle v roce 1587 ve věku čtyřiceti šesti let. Lidová tradice jeho skon přisuzovala následkům otravy arsenikem a za strůjce tohoto činu označovala Francescova bratra Ferdinanda de' Medici v souvislosti s jejich dlouholetými spory. Ve skutečnosti však Francesco zemřel na malárii, stejně jako Bianca Cappello, která svého chotě následovala na věčnost jen o den později.³¹

²² Ibidem, s. 851–907, je uvedeno dvacet dochovaných malovaných portrétů Francesca I. de' Medici, z nichž některé byly opakovány v dalších kopiích. Dobové písemné zprávy hovoří o dalších osmnácti nedochovaných podobiznách. Základní ikonografii Francescových podobizen uvedl také Berti (pozn. 1), s. 31–41.

²³ Agnolo Bronzino, kolem roku 1560, Florencie, Uffizi, obr. viz Langedijk (pozn. 11), s. 861, kat. č. 42, 23.

²⁴ Alessandro Allori (?), *Francescode' Medici s medailonkem s alegorickými postavami Spravedlnosti a Míru*, Florencie, Poggio Imperiale, viz Langedijk (pozn. 11), s. 854–855, kat. č. 42,12; Neznámý malíř, kopie předchozího portrétu, San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, viz ibidem, s. 855, kat. č. 42,12a; Alessandro Allori (?), *Francesco s medailonkem s podobiznou své sestry Lucrezie*, soukromá sbírka USA (?), viz ibidem, s. 855, kat. č. 42,13; Neznámý malíř, kopie předchozího obrazu (medailonek nahradila kamej s ženskou hlavou), Chicago, Art Institut, viz ibidem, s. 858, kat. č. 42,13b; kopie obrazu z Chicaga s portrétem sestry, Krakov, Wawel, viz ibidem, s. 858, kat. č. 42,13c; neznámý malíř, *Francesco s medailonkem s portrétem matky*, Belgie, Uccel, sbírka Van Gelder, viz Berti (pozn. 1), s. 33–34.

²⁵ Berti (pozn. 1), s. 33–34.

²⁶ Značeno: *To S. F. 1570*, 176 x 129 cm, deska, Prato, Palazzo Comunale, viz Langedijk (pozn. 11), s. 869, kat. č. 42,40.

²⁷ Viz pozn. 11. Stejného výzoru je vévoda rovněž na portrétním poprsí, 44 x 33,5 cm, deska, Florencie, Museo Stibbert, lit.: Langedijk (pozn. 11), s. 864, č. 33, obr. 42,33. Dále na portrétu ve třičtvrtěční postavě od některého z malířů *Studiola*, 112 x 84,5 cm, deska, Florencie, Uffizi, k němu nejnověji Caterina Caneva, Francesco I de' Medici, in: *I volti del Potere. La Ritrattistica di corte nella Firenze Granducale* (kat. výst.), Firenze 2002, s. 29, kat. č. 4. Nebo na celofigurovém portrétu připsaném Alessandru Allorimu, 182 x 94 cm, plátno, Antverpy, Museum Mayer van der Bergh, lit.: Langedijk (pozn. 11), s. 853–855, kat. č. 42,11; kopie obrazu je v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, viz ibidem, kat. č. 42,11a; ve zkráceném formátu poprsí tamtéž, viz ibidem, kat. č. 42, 19.

²⁸ Francescovi byl titul velkovévody potvrzen císařem Maximiliánem II. až v lednu 1576, viz Berti (pozn. 1), s. 297.

²⁹ Datováno k 1585, Florencie, Uffizi, viz Langedijk (pozn. 11), s. 866–868, kat. č. 42,38, kde uvedeno třináct známých kopií této podobizny.

³⁰ Datováno mezi 1585–1587, Florencie, Palazzo Pitti, viz Langedijk (pozn. 11), s. 851–852, kat. č. 42,1.

³¹ Viz Gino Fornaciari – Raffaella Bianucci, Francesco e Bianca – non fu arsenico. Ecco le prove!, *Archeologia viva* CXXXVIII, 2009, s. 42–44.

Soubor vévodových portrétů obohacují dva málo známé obrazy ze zámeckých sbírek v České republice, které se mi podařilo nově identifikovat jako podobizny Francesca de'Medici.³² Vznik obou portrétů lze na základě vévodova vzhledu i stylového provedení malby klást k roku 1570. První obraz představuje mezi známými vévodovými portréty zcela nový ikonografický typ, zatímco druhý se typologicky vrací k Francescovým chlapeckým podobiznám s medailonkem. Oba prokazují blízkou souvislost v podání fyziognomie s některými z vévodových portrétů z doby kolem roku 1570.³³ Podobně jako u portrétů jeho otce, Cosima I., existovaly i v případě Francesca zřejmě portrétní prototypy, které sloužily po jistou dobu jako předlohy pro umělce dvorského okruhu.³⁴ Tato metoda chránila panovníka před množstvím úmorných sezení, zajišťovala vznik dostatečného množství požadovaných portrétů a současně garantovala stabilitu panovníkova „oficiálního výzoru“. V urozených kruzích šlo o běžný způsob, jak dokládají přesvědčivě četné repliky například portrétů španělského krále Filipa II.³⁵ či císaře Rudolfa II.³⁶

První z nově identifikovaných portrétů Francesca de'Medici se nachází na zámku Červená Lhota.³⁷ Jde o podobiznu v životní velikosti ve tříčtvrtěčném formátu, malovanou mastnou temperou na dřevěné desce, pravděpodobně v původním rámu.³⁸ Portrétovaný je natočen k levé straně, hlavu obrací k divákovi, avšak pohled směřuje mimo něj. Pozorovateli je nejspíše určeno gesto pravé ruky, obrácené dlaní vzhůru, s napnutým ukazováčkem a pokrčenými ostatními prsty. Tento motiv se ve stejném časovém období hojně uplatňoval například na portrétech boloňského malíře Bartolomea Passarottiho, jak upozornil Günter Heinz,³⁹ který jej vykládal ve smyslu řečnického gesta, popsaného Quintilianem,⁴⁰ jako prostředek zdůraznění či upozornění. Stejnou roli sehrálo gesto zřejmě i na našem portrétu a jeho spojitost s antickou rétorikou není vzhledem ke vzdělanosti portrétovaného jistě náhodná, avšak jeho přesnější význam na Francescově podobizně není možné blíže vyložit, protože neznáme kontext vzniku portrétu, jejího objednavatele ani původní umístění díla. Je velmi pravděpodobné, že význam gesta se konkretizoval právě v souvislosti s okolním prostorem, jinými uměleckými díly anebo ve společnosti dnes neznámého pendantu.⁴¹

³² První se nachází ve sbírkách zámku Červená Lhota, 100 x 73 cm, mastná tempera, dřevěná deska (olše?), inv. č. CL 416, Národní památkový ústav, Územní odborné pracoviště České Budějovice. Druhý na zámku Opočno, 69 x 59 cm, olej, topolové dřevo, inv. č. 11670, Národní památkový ústav, Územní odborné pracoviště Josefov.

³³ Viz pozn. 27.

³⁴ Jak v případě Cosima popisuje Langedijk (pozn. 11), zvl. s. 82–88; u Francesca předpokládal Berti (pozn. 1), s. 33.

³⁵ Viz Maria Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003.

³⁶ Především Aachenov podobizny císaře z roku 1606–1608, o jejichž hojném využívání viz Eliška Fučíková, Hans von Aachen, Podobizna císaře Rudolfa II., in: Thomas Fusenig (ed.), *Hans von Aachen (1552–1615), malíř na evropských dvorech*, Aachen – Berlin – München 2010, s. 186, kat. č. 58.

³⁷ Viz pozn. 32.

³⁸ Obraz v roce 1954 (?) restauroval V. V. Hlava, kdy byla provedena i parketáž, restaurátorská zpráva se však nedochovala, portrét znovu restaurovala v roce 1999 Věra Zemanová, jejíž restaurátorská zpráva je uložena na NPÚ ÚOP České Budějovice. Za informace o restaurování děkuji Tomáši Horynovi, Ludmile Ouradové a dceři paní Zemanové.

³⁹ Günter Heinz, Realismus und Rhetorik im werk des Bartolomeo Passarotti, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. XXXII (LXVIII), 1972, s. 153–169, blízké je zejména gesto ruky na portrétu lékaře, Galleria Spada, Řím, viz ibidem, s. 163, obr. 137; a na portrétu mladého muže, Museum der Bildenden Künste, Lipsko, viz ibidem, s. 163, obr. 138.

⁴⁰ Marcus Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, Praha 1985, zvl. s. 531.

⁴¹ K úloze gest rukou v renesančním umění obecně: André Chastel, *Leonardo da Vinci aneb Vědy o malířství. Gesto v umění*, Brno 2008, s. 52–91, kde jsou otištěny autorovy tři starší důležité články k tématu. – Idem, L'art du geste à la Renaissance, *Revue de l'art* LXXV, 1987, s. 9–16. – Sémantique de l'index, *Storia dell'arte* XXXVIII–XL, 1980, s. 415–417. – Idem, Signum harpocraticum, *Studi in onore di Giulio Carlo Argan I*, Roma 1984, s. 147–154. Z další rozsáhlé literatury patří ke stěžejním k tomuto tématu: Ernst Gombrich, *Norm and Form*, 1966, s. 63–77, kapitola nazvaná Ritualized Gesture and Expression in Art. Z recentních prací v oblasti úlohy gest v renesančním malířství například Martin Franz Mantele, *Die Gesten im malerischen und*

Levice portrétovaného spočívá uvolněně na zlaté rukojeti o zem opřené kordu. Muž je oděn do elegantního černého kabátce a nabíraných kalhot zdobených zlatými prýmkami. Postava vystupuje z lahvově zeleného pozadí. Žádný další detail nenarušuje soustředění na obličej a ruce, které jsou světlem zvýrazněny.

Portrét pochází z majetku knížecího rodu Schönburg-Hartenstein, který panství Červená Lhota vlastnil od roku 1835.⁴² Malba je uvedena v seznamu obrazů nacházejících se na zámku. Soupis v roce 1942 pořídil Karel ze Schönburgu (1901–1972): „*Velký mužský portrét, koupen mým otcem v Římě. Hans Waldburg se domnívá, že je to Broncino 1503–1572. Carracci 1560–1609.*“⁴³ Ze seznamu také vyplývá, že obraz v té době visel v zámecké jídelně. Karlův otec, princ Johann Schönburg-Hartenstein (1864–1937), byl vzdělaný zcestovalý muž, který zastával vysoké funkce v diplomatických službách rakousko-uherské monarchie.⁴⁴ Od roku 1912 do vstupu Itálie do první světové války v roce 1915 působil jako císařský velvyslanec ve Vatikánu a patrně během této doby zakoupil v Římě zde popisovaný obraz.⁴⁵ Později mezi lety 1921–1922 převezl veškeré vybavení svého římského bytu, včetně uměleckých děl, na Červenou Lhotu.⁴⁶ Vzhledem k tomu, že se dědic panství, Johannův nejstarší syn Karel, hlásil k německému státnímu občanství, zámek s veškerým mobiliářem přešel po druhé světové válce do vlastnictví českého státu.⁴⁷

Obraz dosud unikal pozornosti historiků umění, zmiňován je pouze v turistických průvodcích po zámku, kde byl uváděn jako portrét bavorského vévody Albrechta V. a jeho autorství bylo připisováno Hansi Mielichovi (1516–1573), dvornímu malíři mnichovského dvora.⁴⁸ Tato atribuce byla nejspíše motivována základní fyziognomickou podobou mezi mužem na červenolhotském obraze a Mielichovým portrétem Albrechta V. z Alte Pinakothek v Mnichově, který je datován rokem 1545.⁴⁹ Tento názor je však nutno odmítnout, protože obě díla se zcela liší kompozičním pojetím, výstavbou figury, jejím umístěním do prostoru, odlišným způsobem světelné modelace a v neposlední řadě vlastním způsobem malby. Mielich u svých strnule stojících figur popisně sleduje jednotlivé detaily, včetně vousů na tváři vévody nebo ornamentu černé krajky na límci košile, jeho postavy zůstávají plošné a ruce schematické. Kompozice portrétu z Červené Lhoty i způsob malby směřují k italskému manýrismu, připomínají podobizny Bronzinovy – zde je zapotřebí dát za pravdu názoru Hanse Waldburga, kterého zmiňuje bývalý vlastník díla kníže Schönburg-Hartenstein jako svého poradce.⁵⁰

zeichnerischen Werk Raffaels (disertační práce), Eberhard-Karls-Universität v Tübingen, Tübingen 2010. – Evelyn Reits, *Die Gestik in der Bildsprache Hans von Aachens als Ausdruck einer europäischen Hofkunst*, příspěvek na konferenci *Hans von Aachen and New research*, Praha 22.–25. 2010, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha.

⁴² K rodu Schönburg ve vztahu k Červené Lhotě viz Luděk Jirásko, *Červená Lhota*, Praha 1996, s. 28.

⁴³ SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, Vs Červená Lhota, kart. 24. Za informaci o tomto písemném materiálu a za jeho zprostředkování patří mé poděkování Tomáši Horynovi. Totožnost citovaného H. Waldburga se mi nepodařilo upřesnit.

⁴⁴ Jirásko (pozn. 42), s. 26–27.

⁴⁵ V Římě ovšem pobýval i později, doložen je například jeho pobyt v roce 1920, kdy mu papež poskytl soukromou audienci, viz Pavel Koblasa, *Diplomat na Červené Lhotě*, *Rodopisná revue* II, 2002, s. 10–12.

⁴⁶ Jirásko (pozn. 42), s. 28. – Mája Havlová, *Červená Lhota*, Plzeň 2003, s. 3, uvádí rok 1919.

⁴⁷ Jirásko (pozn. 42), s. 28.

⁴⁸ Jakub Pavel – Josef Klik, *Státní zámek Červená Lhota*, Praha 1959, s. 10, foto na s. 12. Autoři předpokládali, že obraz pochází ze starší slavatovské obrazárny. Uvedli, že portrét byl nedlouho před vydáním publikace restaurován, technika malby analyzována jako masná tempera a dřevo desky jako olšové. Byť podobiznu charakterizovali jako „*patrně nizozemského původu pod vlivem italského manýrismu*“, připsali ji Hansi Mielichovi a identifikovali jako Albrechta V. Bavorského. Stejně údaje se objevují i v pozdějších průvodcích, naposledy: Jirásko (pozn. 42), s. 32.

⁴⁹ Podrobněji k dílu: Kurt Löcher, *Hans Mielich (1516–1573): Bildnismaler in München*, München 2002, s. 131–133, obr. 21.

⁵⁰ Viz pozn. 43.

Avšak zjednodušení a uvolnění precizní Bronzinovy malby i zploštění jeho modelace hovoří spíše pro autorství některého z Bronzinových žáků.

Výrazná fyziognomie portrétovaného na obraze z Červené Lhoty je identická s podobou Francesca de'Medici na již zmiňované podobizně z Prata z roku 1570, za jejíhož autora rozpoznal Peter Cannon Brookes, na základě nalezeného monogramu, Masa da San Friano (1531–1571),⁵¹ umělce činného převážně ve Florencii, který se podílel na výzdobě *Studiola*.⁵² Nejen podoba portrétovaného, ale rovněž například jeho kord je identický se zbraní na našem obraze a týž motiv se objevuje také na soudobé vévodově celofigurové podobizně z Musea Mayer van der Bergh v Antverpách, jenž je připisován Bronzinovu žáku Alessandrovi Allorimu.⁵³ Tím však podobnost obou obrazů končí, na pratském portrétu je vévoda namalován v celé postavě, sedě v křesle, tedy ve zcela jiné pozici než na námi sledované podobizně z Červené Lhoty. Pravou ruku si klade k srdci, což je na oficiální podobizně motiv dosti neobvyklý, který lze interpretovat jako projev upřímnosti a vroucnosti⁵⁴ a jenž Bertí vnímal jako prvek, který si vévoda musel osobně přát.⁵⁵ Na stolku vedle křesla je umístěna socha – blíže neurčený alegorický mužský akt, který se pravou rukou opírá o štít, patrně se znakem lilie, a v levici drží věnec. U nohou této postavy spočívá žezlo a koruna, atributy velkovévodského titulu, který krátce předtím, v roce 1569, získal dědičně Francescův otec Cosimo (korunován v únoru 1570).⁵⁶ Cannon Brooks se domnívá, že portrét reaguje na citlivou situaci, v níž se Francesco nacházel, neboť třebaže fakticky vládl, titul vévody stále náležel jeho otci.⁵⁷ Jeví se však, podle mého názoru, rovněž pravděpodobné, že budoucí dědic velkovévodského titulu Francesco na obraze naopak vyjadřuje své nejlepší úmysly a připravenost k tomuto úkolu: k plnému převzetí vlády.

Peter Cannon Brookes zveřejnil v roce 1965 kresbu černou křídou, kterou pokládal za přípravnou studii pro pratský obraz.⁵⁸ Badatel znal kresbu pouze z fotografie, protože od jejího prodeje v aukci v roce 1933 není známo její uložení.⁵⁹ Bohužel stejně omezenou možnost jejího studia máme i my. Kresba ukazuje hlavu vévody v identickém úhlu pohledu jako na obou obrazech, tělo je však natočeno ramenem k divákovi stejně jako na malbě z Červené Lhoty. Proporcemi obličej, především jeho pravé strany, tvarem nosu a obočí, posazením očí, stejně jako tvarem límce je kresba bližší

⁵¹ Viz pozn. 26. Obraz jako první publikoval Ruggero Nuti, *Ritratto di Francesco de'Medici da Bernardo Buontalenti*, *Rivista d'arte* XXII, 1940, s. 124–126. – Mylnou atribuci Buontalentimu opravil Peter Cannon Brookes, *Three Notes on Maso da San Friano*, *Burlington Magazine* CVII, 1965, s. 192–197, zvl. s. 196, obr. 38. Nejnověji k obrazu Alessandro Nesi, *Problemi di ritrattistica cinquecentesca. Maso da San Friano ed altri pittori a lui contemporanei*, *Arte cristiana* XCVIII, 858, 2010, s. 183–194, zvl. s. 183.

⁵² Tento umělec vzbudil v posledních padesáti letech rostoucí pozornost badatelů, kromě již uvedených článků (pozn. 51) je třeba zmínit především: Peter Cannon Brookes, *The Portraits of Maso da San Friano*, *Burlington Magazine* CVIII, 1966, s. 560–568. – Valentino Pace, *Maso da San Friano*, *Bollettino d'Arte* LXI, 1976, s. 74–84. – Philippe Costamagna, *Continuity and Innovation: The Art of Maso di San Friano*, in: Mary Jane Harris (ed.), *Continuity, Innovation and Connoisseurship. Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art*, University Park 1995, s. 39–61. – Nejnověji Alessandro Nesi, *Per Maso da San Friano*, *Arte cristiana* XCV, 2007, s. 21–30.

⁵³ Obr. viz Langedijk (pozn. 11), s. 853–855, kat. č. 42,11.

⁵⁴ Viz Gombrich (pozn. 41) s. 64, 68.

⁵⁵ Bertí (pozn. 1), s. 36.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cannon Brookes (pozn. 51), s. 196.

⁵⁸ *Ibidem*. Kresba má rozměry 40,5 x 26,0 cm, uložení neznámé.

⁵⁹ Aukční katalog: *Sammlung Marzell von Nemes*, 2. abteilung, Hugo Helbing, München, 2. 11. 1933, lot 103, obr. XVIII, jako Agnolo Bronzino, portrét šlechtice. Fotografie v aukčním katalogu je podstatně kvalitnější než v obrazové příloze Cannon Brooksova článku (pozn. 51), kde kresba působí poněkud neuměle a netlumočí jistotu a lehkost provedení patrnou v katalogu.

portrétu z jižních Čech.⁶⁰ Kresba je poměrně rozměrná – zobrazuje vévodu v životní velikosti; Cannon Brookes si na fotografii z aukčního katalogu povšiml obtažení kresebných linií, které svědčí o přenosu kresby na desku. Badatel byl přesvědčen, že jde o finální studii pro malířský portrét.⁶¹ Spojitost kresby s malbou z Červené Lhoty je nepochybná, avšak bez možnosti studia originálu nelze učinit jasný závěr, jestli kresba sloužila jako přípravná studie pro tento obraz, anebo naopak vznikla až následně pro vytvoření repliky či kopie, o čemž by svědčilo neanatomické zkreslení hlavy na kresbě, kde je levá polovina obličeje širší oproti malbě i než by odpovídalo skutečnosti. Obraz je tudíž anatomicky „věrnější“ než kresba. Pozornost si také zaslouží velmi neumělé zobrazení ucha na kresbě, což opětovně naznačuje spíše její druhotný vznik.

Posloupnost vzniku obou zde zmiňovaných maleb je tedy nejistá, dá se předpokládat, že podle modelu podobizny panovníka, kterou vytvořil hlavní mistr, vznikalo více replik a variant, není však ani vyloučené, že vévoda poskytl sezení několika umělcům současně, kteří ho tak mohli zachytit ve stejném věku, vzhledu a oděvu ve velmi podobné pozici, jen z mírně jiného úhlu pozorování. Hypotézu, že pratský obraz byl předlohou pro portrét z Červené Lhoty je však možné vyloučit, protože, mimo jiné, záštita kordu je detailněji provedena na posledně jmenovaném díle a zcela odpovídá témuž vyobrazení na portrétu z Antverp,⁶² což znamená, že by je malíř nemohl z pratského obrazu okopírovat.

Na základě blízké vazby obrazu z Červené Lhoty s Masovým portrétem z roku 1570 lze přijmout tuto dataci i pro náš obraz, čemuž odpovídá také stylové provedení malby. Přesnější autorské připsání však představuje složitější problém. V kompozici díla – v postoji protagonisty s ladnými plynulými gesty rukou, ve způsobu tvarování plastické hlavy i celkové prostotě výjevu bez nepodstatných detailů je zřetelná lekce z Bronzina. Provedení červenolhotského obrazu však svědčí spíše pro jeho žáka.⁶³ Z písemných pramenů je známo, že podobizny Francesca I. de' Medici malovali různí dvorští umělci; mnohé z nich jsou však dnes ztracené či nezvěstné. Vasari mluví o portrétech od Mirabella Cavalorihio,⁶⁴ Raffaele Borghini se zmiňuje o Francescově portrétu v životní velikosti, který pro otce Johanny Rakouské (tedy před rokem 1564, kdy císař Ferdinand I. zemřel) vytvořil Bernardo Buontalenti, a také o menší podobizně od téhož umělce pro Filippa Spinu.⁶⁵ Účetně je doloženo, že Buontalenti namaloval mezi lety 1568–1570 také portrét Francesca de' Medici pro obec Prato⁶⁶ a v inventářích Guardaroby z roku 1570 a 1574 jsou uvedeny další dvě Buontalentiho podobizny vévody.⁶⁷

⁶⁰ Jistá deformace pravého oka a spodního víčka se opakuje na všech třech podobiznách a následně tuto „chybu“ převzal i kopista, který namaloval méně výtvarně zdařilou podobiznu vévody připisovanou Cristofanu dell'Altissimo, Florencie, Galleria Palatina, obr. viz Langedijk (pozn. 11), s. 859, kat. č. 42,15, kde je mylně datována do 1562–1565, portrét však vznikl v souvislosti s výše studovanými podobiznami kolem roku 1570.

⁶¹ Cannon Brookes (pozn. 51), s. 196.

⁶² Viz pozn. 27.

⁶³ Přehled o Bronzinově pozdním období nejnověji: Massimo Firpo, *Il Bronzino e i Medici*, in: Falciati – Natali (pozn. 17), s. 91–99, zvl. s. 98–99. – Carlo Falciati, *Della pittura sacra, ma anche di „fianchi, stomachi ec.“*, in ibidem, s. 277–295.

⁶⁴ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Firenze 1878–1885, VII, s. 613: „Mirabello vytvořil mnoho portrétů a zejména vícero podobizen nejjasnějšího vládce...”

⁶⁵ Raffaele Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, s. 610.

⁶⁶ Langedijk (pozn. 11), s. 863.

⁶⁷ „Portrét vladaře od Bernarda”, viz Langedijk (pozn. 11), s. 863, A. S. F. Guardaroba 73, c. 27 nalevo; „Portrét nejjasnějšího velkovévody Francesca od Bernarda Buontalentiho”, viz ibidem, s. 863, A. S. F. Guardaroba 87, c. 28 napravo. Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti, l'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988, s. 68, pozn. 29, uvádí, že jde o inventář z 6. 6. 1574.

Buontalenti je znám především jako architekt, avšak nejspíše byl rovněž talentovaným malířem, jak nás zpravuje Borghini v *Il riposo*.⁶⁸ Písemné prameny také uvádějí, že během cesty do Španělska v letech 1562–1563, kam doprovázel Francesca de' Medici, si získal uznání právě pro své podobizny.⁶⁹ Bohužel v dnešní době známe z Buontalentiho malířského díla jen nepatrný fragment. Umělci je připisována malovaná miniatura z Uffizií zobrazující Pannu Marii s Ježíškem a sv. Janem ve stylizovaném rukopise Bronzinovy školy a dále obraz z téže sbírky, který je pokládán za Buontalentiho autoportrét, avšak patrně jde spíše o pozdější kopii.⁷⁰ Dosavadní stav poznání Buontalentiho malířského díla tak neumožňuje dostatečnou komparaci s námi studovaným obrazem.

Vévodovy podobizny však vznikaly také rukou Alessandra Alloriho (1535–1607), Bronzinova žáka, adoptivního syna a nejbližšího spolupracovníka, který v době mistrova stáří jeho dílnu postupně převzal a rozšířil.⁷¹ Alloriho kultivovaný malířský rukopis byl velmi oblíbený nejen u Medicejů, ale i ostatních významných florentských rodin.⁷² V písemných pramenech je doložena platba umělci za Francescův portrét (společně s podobiznou Cosima de' Medici a Johanny Rakouské) z roku 1568,⁷³ početné Francescovy podobizny od Alloriho jsou doloženy z osmdesátých let.⁷⁴

K připsání autorství červenolhotského portrétu Francesca de' Medici díla právě tomuto umělci přispívají kromě charakteristických silných bronzinovských reziduí slohové paralely s jeho jinými podobiznami například portrétem Bianky Cappello z Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi v Lucce,⁷⁵ s nímž prokazuje shody v plastické modelaci prosvětleného inkarnátu, v provedení oděvu (límeček, zlaté vyšívání) nebo v podání elegantních, a přesto „hmatných“ rukou, abychom uvedli především ty rysy, které na příkladu zde zmíněné podobizny Francescovy choti dokládá autorka Alloriho monografické studie Simona Lecchini Giovannoniová jako typické pro tohoto malíře.⁷⁶

Druhý obraz Francesca de' Medici se nachází ve sbírkách zámku Opočno.⁷⁷ Toskánský vévoda je zachycen do úrovně pasu mírně otočen k levé straně, v ruce drží medailonek, pohled upírá na pozorovatele. Šedohnědé pozadí umocňuje koloristickou dovednost, s níž malíř podal Francescův obličej a oděv. Jistým uvolněným rukopisem umělec ztvárnil velmi živě působící inkarnát, od něhož se odrážejí výrazné tmavé oči a vousy. Sytá černá bareta a lesklého pláštíku kontrastuje se světlou červení kabátce a lehce nahozeným bílým límcem. Barevnou kompozici doplňují zlatavé tóny zdobných prýmků a medailonku.

Obraz pochází z majetku šlechtického rodu Colloredo-Mansfeld, který zámek Opočno vlastnil do roku 1942. Rod Colloredo, starý hraběcí rod s italsko-rakouskými kořeny se v Čechách usadil v době třicetileté války, jádro colloredo-mansfeldské sbírky vznikalo od konce 18. století na zámku

⁶⁸ Borghini (pozn. 65), s. 609.

⁶⁹ Berti (pozn. 1), s. 53, bez udání pramene.

⁷⁰ Viz Fara (pozn. 67) obr. 5, obr. 3.

⁷¹ K Allorimu monograficky: Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991, k portrétu s. 300–302. K autorově portrétní tvorbě samostatně eadem, *Alcune proposte per l'attività ritrattistica di Alessandro Allori*, *Antichità viva* VII, 1968, s. 48–57.

⁷² Viz eadem, *Alessandro Allori* (pozn. 71), zvl. s. 8, 41–61.

⁷³ Langedijk (pozn. 11), s. 852, kat. č. 42,2, více s. 407, kat. č. 27,1a.

⁷⁴ Archivní zprávy ibidem, s. 852, kat. č. 42,3; 42,4; 42,5, s. 853, kat. č. 42,6; 42,7; 42,8; 42,9; 42,10.

⁷⁵ Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori: Ritratto di Bianca Cappello*, in: Cristina Acidini Luchinat (ed.), *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Firenze 1998, s. 95, kat. č. 54.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Viz pozn. 32.

Döbling u Vídně, odkud počátkem 19. století nechal Rudolf Colloredo-Mansfeld obrazy převést do svého paláce v Praze, kde je zpřístupnil veřejnosti.⁷⁸ Sbíрку rozšířily svozy i z dalších rodinných zámků. Po Rudolfově úmrtí byla sbírka rozdělena a její podstatná část přemístěna na východočeský zámek Opočno, kam byly v roce 1895 dovezeny i ostatní obrazy.⁷⁹ Kdy portrét Francesca de'Medici přišel do colloredo-mansfeldské sbírky nelze přesně zjistit, je však uveden v seznamu obrazů z Opočna z roku 1829, který sepsal její tehdejší kurátor, malíř František Horčíčka, jako „obraz benátského šlechtice“ od Agnola Bronzina.⁸⁰ Tento údaj převzal v roce 1929 do svého soupisu sbírky Hubert Landa, kterého majitelé pověřili jejím restaurováním a katalogizováním.⁸¹ Antonín Matějček se v článku věnovaném opočenské obrazárně o studovaném portrétu nezmiňuje, patrně se však na zámku stále nacházel, protože za druhé světové války byl obraz společně s dalšími uměleckými díly odvezen nacisty z Opočna na Pražský hrad.⁸² Mezi lety 1946–1993 byl portrét evidován ve sbírkách Správy Pražského hradu,⁸³ následně vrácen na Opočno. V inventáři Pražského hradu obraz figuroval v souladu s Horčíčkovým záznamem jako portrét neznámého šlechtice se zrcadlem v ruce od Agnola Bronzina. Toto autorské připsání zpochybnil Jaroslav Šíp v roce 1972, který portrét pokládal za práci italského mistra 17. století.⁸⁴ Jarmila Vacková v roce 1989 obraz připsala Pieterovi de Witte zv. Candido,⁸⁵ nizozemskému umělci vyškolenému ve Florencii, který od roku 1586 působil v Mnichově ve službách bavorských vévodů.⁸⁶ Badatelka proto pokládala portrétovaného za některého z dvořanů Viléma V. či kurfiřta Maxmiliána I., vznik obrazu kladla do konce 16. století.⁸⁷ Připsání díla Candidovi zdůvodnila příbuzností s malířovou podobiznou bavorské vévodkyně Magdaleny, dcery Viléma V. Bavorského, z doby kolem roku 1613.⁸⁸

Během pražského pobytu byl obraz v roce 1952 restaurován⁸⁹ a umístěn do reprezentačních místností Hradu, a to až do roku 1963–1964, kdy jej nově restauroval V. V. Hlava.⁹⁰ Druhý restaurátorský zákrok zahrnoval i technologické analýzy, které určily dřevo desky jako topolové, což podporuje lokalizaci vzniku díla do Itálie.⁹¹ V. V. Hlava shodou okolností restauroval dříve i zde studovaný portrét z Červené Lhoty, a proto si právě on, jako první a do dnešní doby jediný, povšiml podobnosti mezi oběma portrétovanými. Jeho postřeh však zůstal bez uměleckohistorického

⁷⁸ K historii obrazové galerie rodu Colloredo-Mansfeld v Čechách čerpáno z těchto prací: Antonín Matějček, Zámecká galerie v Opočně, *Umění X*, 1937, s. 13–36. – Antonín Matějček – Zdeněk Wirth, *Umělecký majetek Colloredo-mansfeldského panství v Čechách*, Praha 1936.

⁷⁹ Viz Matějček (pozn. 78), s. 26–27.

⁸⁰ František Horčíčka, *Seznam obrazů Colloredovsko-mansfeldské obrazárny*, Praha 1829, č. 150. Ručně psaný seznam je uložen na zámku Opočno. Za poskytnutí údaje děkuji Matouši Jirákovu.

⁸¹ Hubert Landa, *Seznam Colloredo Mansfeldské obrazárny v Opočně*, Praha 1929, s. 22.

⁸² Matějček (pozn. 78), s. 13–36.

⁸³ Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu, inv. č. OP 1392.

⁸⁴ Dopisem adresovaným Kanceláři prezidenta republiky č. j. 400.624/72.

⁸⁵ Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky*, Praha 1989, s. 327, 331, obr. 286.

⁸⁶ Ke Candidovi monograficky Brigitte Volk-Knüttel, *Peter Candid (1548–1628). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin 2010.

⁸⁷ Vacková (pozn. 85).

⁸⁸ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Landshut, viz Mirijam Neumeister, *Flämische Malerein – Alte Pinakothek*, München 2009, s. 120, obr.

⁸⁹ Bohuslav Slánský, podle evidenční karty díla v SPH byl sňat starý lak i staré retuše, které byly nahrazeny novými opravami a opatřeny lakem.

⁹⁰ V. V. Hlava, restaurátorská zpráva č. j. 400.342/64, oddělení uměleckých sbírek SPH.

⁹¹ Tloušťka desky se pohybuje mezi 23–27 mm, deska je pokryta slabou sádrovou podkladovou vrstvou bez imprimitury. Prohlídka obrazu v UV světle neprokázala žádné pozdější přemalby, rentgenový snímek provedený Alenou a Vlastimilem Bergerovými ukázal „výraznou podkresbu jistou rukou“.

zpracování, ovlivněn starším určením červenohlotského obrazu, Hlava pokládal oba portréty za vyobrazení Albrechta V. Bavorského od Hanse Mielicha.⁹²

V dosavadní uměleckohistorické literatuře nebyl studovaný portrét z Opočna dosud identifikován. Srovnání s ostatními Francescovými podobiznami, zejména s jeho bystou z Musea Stibbert a s portrétem ve tříčtvrteční postavě z Uffizií,⁹³ je však naprosto výmluvné, dá se proto předpokládat, že vycházejí z jednoho vzoru. S prvně jmenovaným obrazem pojí opočenský portrét táz fyziognomie s charakteristickým protáhlým obličejem a dlouhým úzkým nosem, s druhým dílem i stejné natočení hlavy a rysy obličeje, i když ruka malíře je u obou děl jiná. Od podobizny z Uffizií, která se vyznačuje strnulější postavou a větší popisností se opočenský obraz odlišuje uvolněným vedením štětce, živou barevností a citlivou prací se světlem, což jsou charakteristiky, které nalzáme v tvorbě Mirabella Cavalorihho (1535–1572)⁹⁴ či Girolama Macchiettiho (1535–1595),⁹⁵ dvou nadaných malířů *Studiola* s blízkým stylovým projevem.⁹⁶ Malířské provedení opočenského obrazu se zdá velmi blízké především portrétu Maltského rytíře z roku 1566 z Metropolitan Museum v New Yorku,⁹⁷ který byl připsán Martou Privitera již zmíněnému Mirabellu Cavalorimu.⁹⁸ Témuž umělci nejspíše můžeme připsat s otazníkem i autorství opočenského obrazu. S obrazy, které Cavalorimu připisuje Alessandro Nesi, se opočenský portrét shoduje také v malířově obvyklé kompoziční formuli – postava je k divákovi natočena levým bokem a obrací na něj pohled, tvář bývá osvětlena z levé strany, společným znakem těchto děl je i hnědé pozadí a působivá světelná modelace obličeje.⁹⁹ Podle Giorgia Vasariho portrétoval Cavalori vévodu Francesca vícekrát (je mu již připisován portrét z Musea Stibbert), potvrzení zde vyslovené hypotetické atribuce však bude vyžadovat další komparativní výzkum.¹⁰⁰

Zajímavá je ikonografie tohoto portrétu, který se motivem medailonku v ruce kompozičně vrací k typu vévodových jinošských podobizen z doby kolem roku 1560.¹⁰¹ Na opočenském podobizně však divák vnitřek medailonku nespátří, co je v něm ukryto, je známo pouze Francescovi de'Medici. Glyptika každopádně patřila mezi jeho zájmy a opracování drahých kamenů se věnoval i

⁹² Restaurátorská zpráva o červenohlotském obrazu od V. V. Hlavy byla zničena při povodních v roce 2002, jak mi sdělila M. Havlová z NPÚ ÚOP ČB. K totožnosti obou portrétovaných viz Hlava (pozn. 90).

⁹³ Viz pozn. 27.

⁹⁴ K malíři například Larry Jerome Feinberg, *The Works of Mirabello Cavalori* (disertační práce), Harvard University, Cambridge 1986. – Luciano Bellosi, Per il giovane Mirabello Cavalori, *Prospettiva* LXVI, 1992, s. 87–95. – Alessandro Nesi, Mirabello Cavalori – Ritrattista tra devozione e quotidianità, *Arte cristiana* XCVII, 2009, s. 271–278, kde je uvedena starší literatura.

⁹⁵ K umělcově tvorbě monograficky: Marta Privitera, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello Studiolo di Francesco I (1535–1595)*, Milano – Roma 1996, kde je bibliografie.

⁹⁶ K této problematice viz Marta Privitera, Macchietti e Cavalori, „amicissimi e compagni“, *Paragone* LVII, 2006, s. 14–27. – Alessandro Nesi, Note su Mirabello Cavalori, Girolamo Macchietti e Maso da San Friano, per due quadri d'altare a Prato, *Arte cristiana* XCVI, 2008, s. 161–170.

⁹⁷ Metropolitan Museum, New York. Viz Federico Zeri – Elizabeth E. Gardner, *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, North Italian School*, New York, 1986, s. 51–52, pl. 77 (jako B. Passarotti).

⁹⁸ Viz

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/listview.aspx?page=1&sort=6&sortdir=asc&keyword=cavalori&fp=1&dd1=0&dd2=0. Vyhledáno 20. 6. 2011: „Marta Privitera. Letter to Stephen Pepper. September 25, 1995, suggests Mirabello Cavalori as the author.“ (Marta Privitera v dopise z 25. září 1995 adresovaném Stephenu Pepperovi navrhla Mirabella Cavalorihho jako autora obrazu.) Badatelka novou atribuci publikovala o rok později: Privitera (pozn. 95), s. 58, 190, kat. č. E4. Předchozí složitý vývoj atribucí tohoto díla je zdokumentován na internetové adrese muzea:

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001703>. Vyhledáno 20. 6. 2011 Připsání Cavalorimu většina badatelů přijímá, jiného názoru je například Alessandro Cecchi, Addenda a Maso da San Friano, in: Mario di Giampaolo (ed.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, s. 275–285, který portrét pokládá za práci Masa di San Friano.

⁹⁹ Nesi (pozn. 96).

¹⁰⁰ Viz pozn. 64.

¹⁰¹ Viz pozn. 24.

osobně.¹⁰² Zobrazení vévody s podobným vzácným předmětem proto není nikterak překvapivé a zcela koresponduje s tím, co o jeho osobnosti víme. V době vzniku tohoto obrazu probíhaly přípravy a realizace výzdoby *Studiola*, kde byly uchovávány právě takové vzácné předměty.¹⁰³ Portrét je prodchnut melancholickou atmosférou, nepředstavuje obvyklý typ odosobněného reprezentativního portrétu, k nimž náležejí podobizny vévody Cosima i výše zmíněný soudobý Francescův portrét z Uffizií. Patrně byl tento malířsky velmi kvalitní obraz určen k soukromému účelu.

Třebaže ani u jednoho ze zde nově představených obrazů Francesca de'Medici dosud „skrytých“ v českých sbírkách není autorství bez otazníku, jejich příslušnost k florentskému malířství kolem roku 1570 je nepochybná. Obě díla rovněž vnášejí nové podněty do ikonografie Francescových podobizen.¹⁰⁴ Oba zde studované portréty zobrazují vévodu nikoli v podobě oficiálního panovnického portrétu, se kterým se v sedmdesátých letech 16. století setkáváme u evropských dvorů takřka výlučně, nýbrž v intimnější podobě. Znázorňují kultivovaného muže se zádumčivým pohledem, muže, který svým založením tíhl k vědě a umění, avšak osud jej postavil do čela významného italského státu. Osud, který připomíná životní příběh jeho současníka císaře Rudolfa II.¹⁰⁵

¹⁰² Jak dokládá například svědectví Michela de Montaigne (pozn. 12), s. 172 : „... téhož dne jsme viděli vévodův palác, kde s potěšením sám pracuje, brousí východní kameny a křišťál.“ Podobné dobové zprávy uvádí Berti (pozn. 1), s. 28.

¹⁰³ Conticelli (pozn. 9), s. 59–65.

¹⁰⁴ Ikonografii Francescových podobizen se zatím v největší úplnosti věnovala v rámci své rozsáhlé publikace o podobiznách rodu Medici Karla Langedijk (pozn. 11).

¹⁰⁵ Na tuto paralelu upozornil i Ladislav Daniel (pozn. 1).