Valdštejnský palác v Praze revidované dějiny, nové souvislosti

Petr Uličný

Valdštejnský palác v Praze je klíčová stavba české architektury 17. století a jedním z nejvýznamnějších a nejpozoruhodnějších stavebních komplexů v Čechách vůbec. Předkládaný příspěvek přináší nejnovější pohled nejen na složitý vývoj celého areálu, ale také jej zařazuje do kontextu dobové evropské architektury, čímž upřesňuje a umocňuje význam této stavby v rámci českého stavitelství.[1)]

Obr. 1: Praha, Malá Strana od Bruské brány. Roelant Savery, kolem 1610 (Statens Museum for Kunst København, KKSgb5208).

Dějiny paláce

Valdštejnský palác v Praze je vedle královského a císařského paláce na Pražském hradě největším palácovým areálem, jenž byl v tomto krásném a architektonicky bohatém městě kdy postaven.[2)] Zabírá rozsáhlou parcelu při úpatí Pražského hradu, v severní části Malé Strany, o maximální délce 323 m a šířce 162 m. Západní část paláce obsahuje dva dvory a otvírá se průčelím do malého náměstí, které vzniklo zbořením zde stojících domů. Kolem většího ze dvou nádvoří obíhaly prostory knížecího a později i vévodského páru Albrechta z Valdštejna a jeho ženy Isabely Kateřiny z Harrachu. S ním sousedící menší dvůr byl v době Valdštejnovy smrti obýván jeho bratrancem Maxmiliánem s ženou Kateřinou Barborou z Harrachu, i když pro tuto funkci téměř jistě nebyl původně stavěn. Východní stranu tohoto druhého nádvoří tvoří zadní strana monumentální loggie – nejpozoruhodnějšího elementu exteriéru celého paláce – otvírající se do rozlehlé zahrady. Ze severní strany zahradu rámuje křídlo koníren a třetí dvůr paláce, v němž byl ubytován Valdštejnův dvůr s trabanty neboli pážaty, dále krátké křídlo vybíhající z tohoto třetího dvora směrem k jízdárně, která palácový areál uzavírá z východu. Jižní stranu zahrady ohraničovala zeď formovaná z velké části obdivuhodným krápníkovým dílem, která končí v neméně zajímavé voliéře.

Valdštejn hledal při výběru lokality pro svoji pražskou rezidenci nepochybně místo, které by mu poskytlo nejen dostatek prostoru na vybudování palácových staveb, ale i na založení rozlehlé zahrady. K tomu poskytovala relativně řídce zastavěná Malá Strana mnoho příležitostí, a pokud Valdštejn nezamýšlel zahradu zbudovat ve svahu petřínského nebo hradního vrchu, pak se musel rozhodnout pro některé místo poblíž středověkých městských hradeb, kde plochy bývalých příkopů za hradbami, ale i zahrady uvnitř hradeb poskytovaly pro jeho záměr dostatek místa. Jedním z takovýchto areálů byl palác Matyáše z Thurnu, který v roce 1623 získal Pavel Michna z Vacínova a který krátkou dobu před ním vlastnil právě Valdštejn. Plyne to ze zápisu datovaného dnem 20. května 1623, v němž psali Malostranští Valdštejnovi, že se dozvěděli o jeho záměru tento palác prodat. Informovali jej tehdy, že jim došla zpráva, „*že byste dům na onen čas Turnovský řečený zase odprodati ráčili*“, a požadovali, aby „*dva kusy zahrady po obouch stranách potoku při mlejnu Huti řečeném, vedle té-*

1) Vzhledem k rozsahu textu jsou v poznámkovém aparátu citovány pouze prameny dosud nepublikované. Mé poděkování patří zejména Barboře Klipcové za poskytnutí řady pramenů a kontrolu přepisů německých textů a Martinu Broučkovi ze Senátu ČR za pomoc při výzkumu a dokumentaci paláce. Pokud není uvedeno jinak, pocházejí prameny z mého výzkumu.

2) K dějinám a architektuře paláce zejména *I. Muchka – K. Křížová*, Valdštejnský palác. Praha 1996; *M. Horyna a kol.*, Valdštejnský palác. Praha 2002; *E. Fučíková – L. Čepička edd.*, Albrecht z Valdštejna: Inter arma silent musae? Praha 2007.

Obr. 2: Praha, Trčkovský dům stojící v místě Valdštejnského paláce. Detail z panoramatu Prahy. Philip van der Bosche a Aegidus Sadeler, 1606 (Archiv hl. města Prahy, G 15).

hož domu a zahrady V. M. ležící", které obec kdysi na 50 let pronajala Janovi z Vchynic, nebyly nikomu postoupeny bez svolení obce.[3] Valdštejn se tedy paláce zbavoval ve chvíli, kdy již byla rozestavěna jeho nová rezidence v severovýchodní části Malé Strany, kde měl podobný areál s velkou zahradou také jeho strýc Adam ml. z Valdštejna, totiž v místě pozdějšího karmelitánského kláštera a zahrady (obr. 4). Možná i tato pozice zahrady Valdštejnova příbuzného rozhodla, že se v místě, která s ním sousedila jen přes ulici, nakonec Albrecht z Valdštejna rozhodl pro zřízení své rezidence.

Jádro Valdštejnova paláce tvořily dva Trčkovské domy, stojící při dnešní ulici Valdštejnské v severozápadní části budoucího paláce, ke kterým patřily rozsáhlé zahrady. V roce 1615 je tento majetek označen jako velký dům „*se zahradami a vinicí až k fortenskej cestě*",[4] kterou je dnešní Letenská ulice, ohraničující areál paláce od jihu. Kdy přesně Valdštejn toto jádro své rezidence získal, není zcela jasné. Prokazatelně první nákup v areálu paláce se ale uskutečnil již 15. března 1621. Tehdy od Anny de Bois koupil Valdštejn za 2 tisíce kop grošů zahradu,[5] zvanou též Pytlíkovskou nebo Khynigovskou, rozkládající se v místech pozdější palácové krápníkové stěny.[6] Nákup zmíněných Trčkovských domů za velkou sumu 30 tisíc kop míšeňských se pak realizoval asi nedlouho poté, buď 24. března,[7] nebo v květnu tohoto roku,[8] podle jiného údaje ale možná až o něco později. Ještě 16. října 1621 totiž platil městské dávky původní majitel Rudolf Trčka, zatímco Valdštejn až 24. dubna 1622.[9] I když tak přesné datum získání Trčkovských domů zůstává nejasné, polovina března roku 1621, kdy byla získána Pytlíkovská zahrada, představuje počátek Valdštejnova zájmu o areál jeho budoucího paláce. Až do roku 1626 k nim přibývaly další nákupy, až jejich počet dosáhl dvaceti šesti domů, tří zahrad a jednoho městiště.[10] Rozsáhlý a kompaktní areál, který sahal v severojižním směru od Písecké brány v dnešní Valdštejnské ulici až po Letenskou ulici, získal ale Valdštejn již prvními koupěmi v roce 1623.

Od koncepce získání pozemků a domů tvořících kompaktní celek se ale odchyluje nákup realizovaný 1. března 1622, kdy Valdštejn získal obecní malostranskou vápenici, ležící zcela na druhém konci plochy jeho budoucího paláce. Stavba tehdy popsaná jako „*jsouce od jiných domů při ní zůstávajících ohražena*",[11] se měla později stát základem palácové jízdárny. Až s odstupem jednoho roku, 19. ledna 1623, pak byla publikována koupě domů Mikuláše Šubarta, Barbory Wernerové a Jana Nejmana,[12] což byly objekty stojící na místě budoucího křídla vedoucího od pážecího dvora k jízdárně, tedy také ve východní části areálu paláce. Dne 3. srpna téhož roku pak Valdštejn od Anny Böhmové koupil i zahradu ležící jižně od těchto domů.[13]

Dne 9. srpna stejného roku byl rovněž zapsán prodej velkého i malého domu Eliáše Šmidgrobnera a Eliáše Lustenekra, což byly stavby stojící v okolí Rynečku, malého prostranství západně od bývalého Trčkova domu. Tyto domy byly od paláce odděleny úzkou uličkou a jejich zbořením byl uvolněn prostor, který umožňoval právě tehdy asi dokončované nové západní průčelí paláce vnímat v náležitém odstupu. Současně s tím byla zaznamenána i koupě zahrady domu Vavřince Pregla sousedící s Tomášským klášterem,[14] v místě pozdější zahradní voliéry. Ale až teprve v polovině roku 1624 byly zapsány nákupy domů, které spojily západní a východní část areálu budovaného paláce. Dne 16. dubna to byly dva domy Marie Pucherbovské a 18. června dům Jana Khorna, kovárna Michaela Majera, dům Martina Knoblice a dva domy Davida Flejšmana.[15] A nakonec, po delší pauze, byl někdy kolem roku 1626 koupen dům Jana z Feldu, ležící jižně od hlavního bloku paláce, směřující svým západním průčelím do Rynečku.[16]

Umístění jednotlivých nákupů ukazuje, že v březnu roku 1621 Valdštejn začal pro plánovaný palác skupovat první lokality na západní straně, ale o rok později pokračoval domem stojícím na zcela opačném konci areálu budoucího paláce, vzdáleném od Rynečku 150 m, aby celou transakci dokončil v letech 1623–1624 získáním objektů mezi nimi. Mohlo by se zdát, že Valdštejn plánovitě koupil nejdřív objekty na nejzápadnější a nejvýchodnější straně zamýšleného areálu a pak k nim postupně skupoval objekty ležící mezi nimi, ve skutečnosti ale koupě vápenice

3) Archiv hl. města Prahy (dále AMP), rkp. č. 461, fol. 45v–46v; *C. Merhout,* Ostrov Kampa. Praha 1946, pozn. 23 na s. 53.

4) *C. Merhout,* Městiště Valdštejnského paláce před jeho výstavbou, Časopis společnosti přátel starožitností československých v Praze XLII, 1934, s. 12.

5) *F. Dvorský,* Albrecht z Valdštejna až na konec roku 1621. Nové listy do knihy třistaleté paměti. Praha 1892, s. 163.

6) Správnost Dvorského údaje, který necituje pramen, potvrzuje údaj pamětí kláštera sv. Tomáše, v jehož jurisdikci zahrada ležela. Paměti sepsal v roce 1756 Theobald Gruber. *C. Merhout,* o. c. v pozn. 4, s. 15. Anna de Bois byla manželkou Jana Khynigra.

7) *F. Dvorský,* o. c. v pozn. 5, s. 163.

8) Toto datum udává soupis Valdštejnových nákupů, pořízený po jeho smrti v roce 1634. Národní archiv (dále NA), f. ČDKM I, 1634, kart. 380, fasc. IV-VI; *J. Hyzler – M. Vilímková,* Stavebně historický průzkum Prahy. Malá Strana, čp. 17, 18, 4. Blok číslo 1182/0 mezi ulicemi Letenskou, Valdštejnskou, Klárovem a Valdštejnským náměstí (areál Valdštejnského paláce). Praha 1968, s. 23; *P. Zahradník,* Dějiny Valdštejnského paláce, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 50.

9) *C. Merhout,* o. c. v pozn. 4, s. 15.

10) Tamtéž, s. 16.

11) AMP Praha, rkp. 2216, D 30; *C. Merhout,* o. c. v pozn. 4, s. 14 a 16.

12) *C. Merhout,* o. c. v pozn. 4, s. 16.

13) Tamtéž, s. 16.

14) Tamtéž, s. 16.

15) Tamtéž, s. 16.

16) Vdova po malíři Janu z Feldu Marie Anna Feldová platila poplatek za dům ještě v roce 1625, za rok 1626 nebyl zaplacen poplatek z odtržené zahrady a v roce 1627 již poplatek za dům platil Valdštejn. *C. Merhout,* o. c. v pozn. 4, s. 16 a 65.

Obr. 3: Útěk Fridricha Falckého z Prahy v roce 1620. Dřevořez v chóru katedrály sv. Víta v Praze. Kaspar Bechteler, asi 1623. Detail s areálem budoucího Valdštejnského paláce. V popředí bývalý Trčkovský dům s nárožním belvedérem a řadou půlkruhových valdštejnských oken (foto P. Uličný).

počátkem roku 1622 zřejmě vůbec nebyla součástí plánu na budovaný palác, ale na založení kartuziánského kláštera. Dokládá to zpráva, kterou k roku 1622 zaznamenal dobře informovaný kronikář Pavel Skála ze Zhoře: „*V tytéž časy* [1622] *Albrecht Eusebius z Valdštejna, nejvyšší císařský, byl toho celého úmyslu, dáti stavěti klášter pro mnichy řeholy kartouzské v Praze na Malé straně za Píseckou branou podlé domu svého, jejž v nově velmi nákladně vystavěl, skoupiv k potřebě té drahně domů v položení tom. Ale potom v krátkých dnech úmysl svůj, neví se z jaké příčiny, dokonce zjinačil a od boření těch domů přestati i závdavky na některé již právě složené zase z téhož práva vyzdvihnouti poručil.*“[17] Tato zpráva asi opravdu odpovídala realitě. Valdštejnem založený kartuziánský klášter v moravské Štípě byl po ukončení stavovského povstání, při kterém byli členové konventu dokonce uvězněni, přesunut v roce 1621 do Čech. Již na jaře toho roku řeholníky Valdštejn pozval do Jičína, kam dorazili v listopadu.[18] I když už na Jičínsku zůstali, nejprve v tvrzi v Radimi a později v nově vybudovaném klášteře ve Valdicích, ukazuje Skálova zpráva, že Valdštejn tehdy mohl promýšlet i další možnosti, kde by jim mohli zřídit jejich nový domov. Situování kláštera poblíž rezidence byl koncept, který Valdštejn zamýšlel provést i v Jičíně, jak potvrzuje jeho dopis ze září 1623, kdy se zmiňuje o plánu zřízení karmelitánského kláštera vedle stávajícího zámku Smiřických.[19] A právě tento řád měl dokonce v Praze zaujmout stejné místo před kartuziány. Z popudu Pavla Michny z Vacínova, který se o tom zmiňuje v dopise ze dne 23. března 1621, se měla tato do Čech nově zavedená řehole bosých karmelitánů usadit při kostele sv. Petra v Rybářích,[20] jenž ležel jen několik desítek metrů od severovýchodního rohu budoucího Valdštejnského paláce.

Valdštejnův záměr založení kartouzy tak byl zřejmě druhým pokusem usadit v tomto místě klášterní komunitu. Kostel sv. Petra by jim mohl sloužit jako dočasná svatyně, a vyhovovat mohla i budova vápenice, která byla podle vyobrazení na Saveryho kresbě Malé Strany z doby kolem roku 1610 rozlehlou dvoupodlažní stavbou, rychle adaptovatelnou na jedno z křídel konventu (obr. 1). Valdštejnova idea ale nemohla mít mnoho šancí na úspěch, protože život kartuziánů byl neslučitelný s ruchem města, a areál, který pro ně zde Valdštejn začal vykupovat, byl až příliš blízko města. A tak se v tomto ohledu Valdštejnův zrak dále soustředil již jen na sousední augustiniánský klášter sv. Tomáše a zakoupená vápenice se stala světskou součástí paláce.

Ve Valdštejnově původní představě tak byl jeho malostranský palác nepochybně kratší, dosahující asi jen k zalomení Valdštejnské ulice v místě pozdějšího pážecího dvora, čímž by oproti výslednému tvaru měl pravidelnou figuru. Bylo to asi až povýšení do knížecího stavu v září roku 1623, které generovalo vyšší Valdštejnovy nároky na reprezentaci, jenž se odrazily v transformování vápenice na součást paláce, a tím i ve výrazné protažení rezidence východním směrem. Počítal-li by totiž Valdštejn od počátku s tak plošně náročnou výměrou svého sídla, pravděpodobně by mu jeho stavitel doporučil hledat místo, které by mu poskytlo možnost větší regulérnosti.

Písemných pramenů dokumentujících průběh výstavby Valdštejnského paláce v Praze se dochovalo málo.[21] Archiv, který se v paláci včetně velkého množství plánů nalézal ještě v roce 1657,[22] prakticky zanikl, a tak jednotlivé etapy

17) *K. Tieftrunk ed.,* Pavel Skála ze Zhoře: Historie Česká. Od r. 1602 do r. 1623 (od r. 1621 až do r. 1623), sv IV. Praha 1870, s. 197–198.

18) *J. Kalivoda – B. Klipcová,* Casparus Binsfeldius: Chronologia Mariae Castri/Kašpar z Binsfeldu: Dějiny Hradu Mariina. Kronika kartuziánských klášterů ve Štípě a ve Valdicích (1614–1647). Jičín 2012, s. 33–34.

19) *F. Menčík,* Albrechta z Valdštejna dopisy k P. Val. Coroniovi, rektoru kolleje Jičínské, in: Věstník Královské české společnosti nauk 1887, Třída filosoficko - historicko – filologická, Praha 1888, s. 47, č. 11.

20) *C. Merhout,* Francouzský kostelík sv. Ludvíka v Praze III. (1623–1654), in: Kniha o Praze: Pražský almanach, Praha 1931, s. 57.

21) Naposledy je s použitím údajů zjištěných Miladou Vilímkovou shrnul *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8; viz *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8.

22) Velký počet Valdštejnových písemností uvádí ve zbrojnici paláce inventář z roku 1657 a v následující prostoře sloužící jako šatna pak „*Ein zimbliche anzahl unterschiedlichen abriß und cupfferstuckh.*“

stavebního vývoje a podíl jednotlivých architektů, umělců a řemeslníků, kteří k jeho realizaci přispěli, dnes objasňují zejména dva prameny. Prvním z nich je vlastní životopis a autobiografický dopis florentského malíře Baccia del Bianca[23] a druhým regest smluv uzavřených v letech 1623–1630 s umělci a řemeslníky zaměstnanými na staveništi Valdštejnského paláce.[24] Ty doplňuje řada dopisů sochaře Adriana de Vriese a několik marginálnějších zpráv dochovaných ve větším počtu hlavně z pozdějšího období stavby. Nedostatečně dochované písemné prameny částečně nahrazuje dendrochronologický průzkum krovů, udávající sumární přehled o sekvenci jednotlivých stavebních etap.[25] Podobu paláce po Valdštejnově smrti pak detailně přibližuje konfiskační inventář z 6. března 1634,[26] který doplňují inventáře z let 1657[27] a 1670.[28]

Nejstarší datovaná zpráva o stavbě Valdštejnského paláce pochází z 12. května 1623, kdy byla se štukatérem Domenicem Canevallem sepsána dohoda na vyštukování „*kaple, velkého sálu, audienční síně a prostřední galerie*“ za 1730 říšských tolarů.[29] Tato rozsahem velká zakázka musela být provedena v mimořádně rychlém tempu, protože již 29. ledna 1624 byla se stejným štukatérem uzavřena další smlouva, která jej za 125 říšských tolarů zavazovala vyštukovat „*vedle kaple 2 oratoře*“,[30] tedy oratoře otvírající se do kaple v prvním a druhém patře. Tato práce byla rovněž hotova v krátké době, protože již 24. dubna téhož roku byla opět s Domenicem Canevallem dohodnuta práce do „*horní galerie*“ za 515 říšských tolarů.[31] Hlavní sál, kaple, audienční síň, obě galerie a obě oratoře jsou také všechny prostory, které byly v hlavním dvoře paláce štukované ve Valdštejnově době a které byly někdy po polovině roku 1624, tedy v neuvěřitelně krátké době jednoho roku, všechny také dokončeny. Že byl velký sál vyštukován ve stejný rok, jako byla práce na jeho výzdobu zadána, dokládá letopočet 1623, vymodelovaný nad reliéfem kohouta v jihovýchodním koutě stropu. Ten je mluvícím znakem druhého předního Valdštejnova štukatéra, Santiniho Galliho (Kohouta),[32] spolupracujícím na Valdštejnových stavbách s Canevallem, který měl podle znění regestů smluv pozici kontraktora a tedy vedoucí postavení mezi štukatéry. Těchto štukatérů muselo být při tak rychle provedeném rozsáhlém díle velký počet a soudě podle del Biancovy zprávy, pocházeli z Milána. Ten se totiž v září roku 1624 vracel z Prahy do Itálie právě s takovouto skupinou, tedy v době, kdy byly hlavní štukatérské práce v paláci hotovy.[33]

Tehdejší horečnaté tempo na staveništi zmiňuje i pozdější zápis Bohuslava Balbína, zaznamenaný v jeho Historii jičínské koleje. Ke dni 23. července 1623 v ní píše o návštěvě stavitele pražského paláce v Jičíně následující zprávu: „*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.*“[34] Balbínova slova ukazují, jak obtížné pro Mariniho bylo, když měl, byť i jen na krátkou dobu, opustit stavbu. Rychlou změnu exteriéru stavby pak dokládá reliéf útěku Fridricha Falckého z Prahy, vyhotovený právě v roce 1623,[35] který zachytil palác s právě dokončenou řadou půlkruhově završených oken.

V roce 1623 tedy byla po intenzivní stavební etapě, která mohla trvat jeden až dva roky, dokončena hlavní část Valdštejnského paláce, sestávající ze čtyř křídel obklopujících dnešní hlavní nádvoří. Rychlost výstavby usnadnilo využití konstrukcí Trčkovského domu, v některých případech včetně krovu. Zachováno a jen adaptováno bylo severní a západní křídlo domu, jižní křídlo bylo prodlouženo do délky křídla severního a jen úzké křídlo východní, obsahující dvojici galerií, bylo vztyčeno od základů.[36] Na jeho zastřešení bylo použito dřevo ze stromů smýcených již v zimách 1619/1620 a 1620/1621, tedy ještě před samotnou výstavbou, což bylo způsobeno tím, že kmeny byly do Prahy plaveny.[37] Kvůli tomu sice není možné určit přesné datum vztyčení tohoto ani dalších krovů, lze ale sestavit relativní chronologii dokončování jednotlivých etap. Pro-

Státní oblastní archiv (dále SOA) Praha, f. RAV, inv. č. 2659, sg. XII-P2, fol. 14v-15r a 24v. Ztrátu listinné a plánové dokumentace tak proto nelze přičíst ani neklidné době po Valdštejnově smrti, ani drancování paláce Švédy v roce 1648, ale až pozdějšímu období kolem roku 1753, kdy se v souvislosti s uvažovanou přeměnou na ústav šlechtičen palác vyprazdňoval.

23) Autobiografii, napsanou v roce 1654 a zaslanou del Biancem příteli Biagiovi Marmimu, majordomu paláce Pitti, publikoval *F. Baldinucci*, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua secolo V. (dal 1610 al 1670). Firenze 1681, s. 314–319, doplňující vyprávění del Bianova švagra Agostina Mellisa (tamtéž, s. 312–313).

24) NA Praha, f. VL, sg. F 67/5, fol. 456r–458v: „*Extract der außgeschniettenen zedtel, welche mit den handtwerksleudten, so bey Ierer Fürstl. G. hertzogen zu Friedtland neuen gepeudt zu Prag aufgerichtet worden, wie volget*“; *B. Klipcová – P. Uličný,* Domenico Pugliani: A New Face in the History of Wallenstein Palace in Prague, Umění LXI, 2013, s. 206–220.

25) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný,* Nová data ze stavby Valdštejnského paláce v Praze, Zprávy památkové péče LXXI, 2011, s. 8–13.

26) Inventář je dochovaný v několika exemplářích: NA Praha, f. SM, kart. 381, sign. C 215/F 5c; f. ČDKM I, kart. 382; SOA Praha, f. RAV, inv. č. 2932, sg. I-6/A, kart. 29, s originálním českým úvodem autorů inventáře Jana Opitze z Ernštejna a Marca Chioca. Edici jiného znění vydal *E. Schebek ed.,* Die Lösung der Wallensteinsfrage. Berlin 1881, s. 587–606. Protože Schebkova edice, u které není uvedeno místo uložení pramene, obsahuje částečné znění z výše uvedených dochovaných verzí, ale není s žádnou totožná, je možné, že je výsledkem kompilátu právě těchto několika mírně se odlišujících verzí.

27) SOA Praha, o. c. v pozn. 22.

28) Archiv Národního muzea (dále ANM) Praha, H 68.

29) NA Praha, f. VL, sg. F 67/5; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 201–211 a 220.

30) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 211 a 220.

31) Viz pozn. 30.

32) *I. Muchka – K. Křížová,* o. c. v pozn. 2, s. 38.

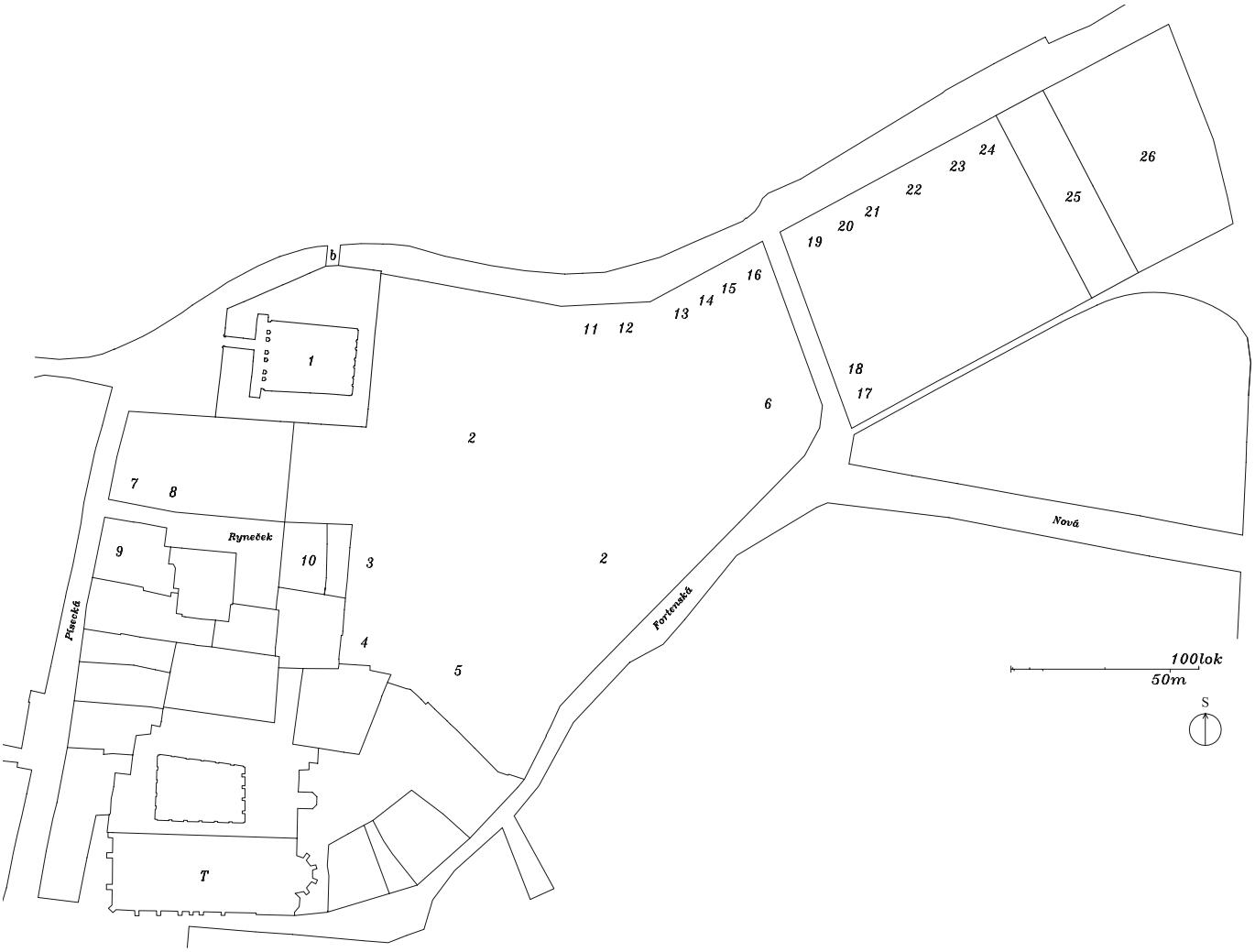
33) *F. Baldinucci,* o. c. v pozn. 22, s. 318.

34) Knihovna Národního muzea, sign. VIII D, s. 35–36: „*post haec Fundator architectum nobilem Joanem 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 P. Zahradník.

35) *M. Horyna,* Stavební vývoj Valdštejnského paláce, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 106, se domníval, že jde o vyobrazení Trčkovského domu. K reliéfu *V. Kotrba,* Georg neb Cajetan Bendl či Caspar Bechteler, Umění XXII, 1974, s. 319–320.

36) *M. Horyna,* o. c. v pozn. 35, s. 96–105. Trčkovský krov, na jehož trámy byly smýceny stromy v zimách 1611/1612 a 1612/1613, stojí v západní části jižního křídla vévodského dvora. *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný,* o. c. v pozn. 25, s. 9. Že se neměnila ani celková výše objektu, ukazují malované podstropní vlysy bývalého Trčkovského domu, patrné dnes v podkroví západního a západní části jižního křídla vévodského dvora. *M. Horyna,* o. c. v pozn. 35, s. 101.

37) *J. Kyncl – T. Kyncl,* Možnosti dendrochronologického určení původu dřeva, in: Svorník IV, 2006, s. 181–182.



Obr. 4: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce areálu v době kolem roku 1622: 1 – Valdštejnův palác; 2 – Valdštejnova zahrada (bývalá Trčkovská); 3 – Feldovská zahrada; 4 – Pregleova zahrada; 5 – Khyningovská zahrada; 6 – zahrada Anny Boemové; 7 – dům Eliáše Šmidgrobnera z Lusteneku (Poštovský dům); 8 – dům Eliáše Šmidgrobnera z Lusteneku; 9 – Roupovský dům; 10 – Feldovský dům (Jana z Feldu); 11–12 – domy Diviše Černína z Chudenic (M. Trčkové); 13 – dům Jana J. Mendle (U Zlaté Hvězdy); 14 – dům Mikuláše Šubarta; 15 – dům Barbory Wernerové; 16 – dům Jana Najmana (U Červeného Koníčka); 17 – dům Jana Khorna; 18 – dům Martina Knoblice; 19 – kovárna Michala Majera; 20–21 – domy Davida Flajšmana; 22 – dům Markéty z Donína; 23–24 – domy Marie Markové; 25–26 – Vápenice, zakoupená pro zamýšlený kartuziánský klášter; T – augustiniánský klášter sv. Tomáše; b – Písecká brána (kresba P. Uličný).

tože byl nový krov nad západním křídlem dvora sestaven z prvků ze stromů smýcených o rok později, tedy ze zim 1620/1621 a 1621/1622. Z toho lze soudit, že nejprve byly dokončeny východní, jižní a zřejmě i severní křídlo dvora (zde se původní krov nedochoval), a teprve poté byl vztyčen nový krov nad křídlem západním s hlavním sálem.[38)]

Popis průběhu a historky z první etapy výstavby paláce obsahují dva texty florentského malíře Baccia del Bianca (1604–1656), které umělec sepisoval z perspektivy tří desetiletí poté, co navštívil Prahu ve společnosti Giovanniho Pieroniho a Vincenzia Boccacciho.[39)] Cesta této skupiny Florenťanů, kteří byli vypraveni k císaři na pomoc s opevňováním v rozhořívající se třicetileté válce, začala podle jeho slov dne 20. dubna 1620 a vedla nejprve přes Vídeň do Uher, kde spolu vytvořili projekty pro opevnění Bratislavy, Šoproně, Rábu a Komárna. Pak se přesunuli do Prahy, kde na den Všech Svatých, tj. 1. listopadu 1621(?), započalo opevňování města, které trvalo čtyři měsíce. Při dalších pracích pracoval del Bianco na Petříně a Boccaccio na Vinici, zatímco Pieroni práce vedl. Skupina se zde okamžitě dostala do kontaktu s Albrechtem z Valdštejna, o kterém sám del Bianco píše, že to byl on, kdo opevnění Prahy začal organizovat, a který si tehdy dle malířových slov stavěl vlastní rezidenci: „*Tento Pán* [Valdštejn] *si tehdá pro sebe dával stavět dům a vydržoval si velké množství zedníků, štukatérů, truhlářů a práce postupovala rychle kupředu. I přišlo mu na mysl nechat si dům vymalovat. Vydal tedy příkaz svému architektu, na to jsem byl vyhledán a o tuto službu požádán.*“ Sice za svoji práci dostával plat 20 zlatých, ubytování a stravu, ale znepřátelil si Pieroniho, který del Biancův útěk od fortifikací vnímal jako porušení loajality. On sám jistě nebyl proti získání zajímavějších zakázek, del Biancovi ale vyčítal netrpělivost, která u talentovaného, ale tehdy teprve devatenáctiletého umělce evidentně nebyla jeho největší ctností. I tak ale del Bianco v paláci pracoval a podle svých slov zde „*vymaloval kapli, audienční sál, který byl pak zničen, aby se udělal jinde,*“ ale ohledně bývalého audienčního sálu dodává, že neví, „*jakým způsobem ten pokoj dále upravili.*“ Asi někdy poté přistoupil k vymalování hlavního sálu, kde již byly hotové

38) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 11.
39) *F. Baldinucci*, o. c. v pozn. 22, s. 312–319.

štukatury stropu, a Valdštejn ho proto pověřil, aby něco navrhl, o nějaký koncept byl požádán také Pieroni: „*Salón byl již štukem vyzdoben zbraněmi a válečnými trofejemi. Pieroni navrhl, aby se v něm vymaloval Martův vůz. Učinil jsem jeho nákres, který se svým pěkným tvarem líbil. Poté Pán* [Valdštejn]*, kterému mezitím narostl apetit, mě pověřil, abych s tímto započal.*“ Jenže del Bianco v tomto momentě podcenil situaci a tempo stavby, roztočené Valdštejnem do nejvyšších otáček, a když žádal o dva měsíce na skicování, dostal od něj hrubě vynadáno a následoval vyhazov: „*Neuplynula ani hodina a přišel Spezza, takové bylo příjmení architektovo, a dal mi slušné, pokojné propuštění.*“

Del Bianco poté odešel do ústraní nejmenovaného františkánského kláštera, kde „*asi rok*“ pracoval na lunetách s výjevy ze života sv. Františka a Valdštejnovi se vyhýbal. Pak pochopil, že po konfliktu s Valdštejnem a Pieronim je jeho mise ve střední Evropě skončena, a vydal se z Prahy v „*září*“ na cestu zpět do Itálie. Z jiného pramene je doloženo, že to muselo být v září 1624, protože v únoru následujícího roku se již pohyboval ve Florencii.[40] Podzim roku 1623, na kdy přibližně vychází del Biancův odchod z Valdštejnových služeb, pak odpovídá tomu, že již v květnu tohoto roku započalo štukovaní hlavního sálu, které on sám zmiňuje a pro jehož strop také provedl první skicu. Obtížnější ale bude přesná interpretace jeho příběhu s audienční síní. Se štukováním dnešní audienční síně se podle regestů smluv započalo společně s hlavním sálem v květnu 1623. Pokud del Bianco v paláci pracoval již předtím, a to se zdá být pravděpodobné, pak myslel skutečně jinou audienční síň, která při dynamické výstavě paláce rychle ztratila svoji funkci. Vzhledem k tomu, že pouze severní křídlo paláce bylo tehdy místem, které neprocházelo rozsáhlou přestavbou, bude nejjistější hledat síň, a tím i dnes ztracené del Biancovy malby tam.[41] K přesunutí muselo dojít po skončení štukování nové kruhové audienční síně v jihovýchodním rohu dvora, snad někdy na podzim roku 1623, a možná i po del Biancově odchodu z paláce, protože se o tom také mohl dozvědět od milánských štukatérů, s nimiž z Prahy v září 1624 odcestoval zpět do Itálie. Ještě záhadnější je ale del Biancova zmínka o vymalování palácové kaple. Stejným úkolem byl totiž o pět let později pověřen jeho starší florentský kolega Domenico Pugliani (1589–1658).[42] S tímto malířem byla totiž 16. března 1628 (v regestu špatně uvedeno datum 1627) sepsána smlouva, v níž se zavázal, že vymaluje „*sál, audienční síň, dvě galerie, 2 oratoře a kapli včetně oltáře*“ za celkovou částku 2205 zl.[43]

Příběh Domenica Puglianiho v Praze nepostrádá na zajímavosti, i když asi nebyl tak dramatický, jaký zažil Baccio del Bianco. Ještě na jaře roku 1628 dostal Pugliani ve svém rodném městě Vaglii u Florencie zakázku na sérii apoštolů, která ale byla odevzdána v červnu tohoto roku jejich spoluautorem Lorenzem Lippim, protože Pugliani byl tehdy již na cestě do „Germanie“, což v tomto případě znamenalo do Prahy. Jeho odchod musel být velmi rychlý, když nechal zakázku dokončovat Lippim a svůj honorář dostal až po návratu do Itálie 26. května 1633.[44]

Pugliani byl v Praze pověřen vymalováním nejen dvou galerií a dvou oratoří, ale také prostor, na kterých před ním pracoval již del Bianco, tedy audienční síně, hlavního sálu a kaple. V případě audienčního sálu se zdá být tato zakázka pochopitelná vzhledem k tomu, že del Bianco a Pugliani nemalovali stejný prostor. Také potřebu malování hlavního sálu objasňuje sám del Bianco tím, že pro imponující fresku boha Marta řídícího čtyřspřeží sice vyhotovil skicu, ale sám ji již na stropě neprovedl. Byl to tedy Pugliani, kdo ji někdy kolem roku 1628 podle starší del Biancovi skici realizoval.

V palácové kapli sv. Václava se ale provedené nástěnné malby zdají být homogenním celkem, kde bude obtížné rozlišit dva případné umělce. Autorem nejkvalitnějšího díla kaple – oltářního obrazu se Zavražděním sv. Václava – ale skutečně nemohl být nikdo jiný než Pugliani, protože i samotná architektura oltářního retáblu se instalovala až v roce 1630. Dne 18. února tohoto roku totiž komorní rada Johann Caspar Sitt informoval Valdštejna, že oltář v kapli je zcela hotov a osazen a že je zapotřebí jej očistit a potáhnout „*pěknym plátnem*“.[45] Dřevěné konstrukce retáblu pak podle vertikálně deformovaného stylu soch provedl sochař Ernst Heidelberger, pracující dříve jako dvorní císařský sochař, který je v roce 1632 doložen jako autor oltáře v kapli jičínského paláce.[46] Část maleb v kapli je nejen stylově, ale i tematicky podobná cyklu čtyř alegorií na stěnách (nové) audienční síně, které vznikly až po zazdění oken směřujících k jihu v souvislosti se stavbou zahradní loggie.[47] Srovnatelná je zejména malba anděla s palmou a vavřínovým věncem na severní stěně kaple pod klenbou. Alegorie v audienční síni jsou tedy bezpečně Puglianovým dílem, ale vzhledem k tomu, že del Bianco maloval dle svých slov jinou audienční síň, pak také asi i výzdoba stropu. Jediným del Biancovým dílem, jež lze dnes v paláci obdivovat, a které dokládá, že byl talentovanějším malířem než Pugliani, je dynamická freska na stropě hlavního sálu, kterou ovšem podle del Biancovy skici realizoval po letech právě až Pugliani (obr. 29).[48]

40) *L. Konečný,* Baccio del Bianco v Praze, in: L. Daniel ed., Florenťané: Umění z doby medičejských velkovévodů. Praha 2002, s. 28.

41) *H. Karner,* Pod Martovou hvězdou. Obrazová výzdoba Valdštejnského paláce mezi programem a pragmatismem, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 132, p. 27.

42) K pracím Domenica Puglianiho v Praze *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24.

43) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 207 a 220. Chyba v dataci mohla vzniknout tak, že písař smlouvy někdy nechronologicky seřazoval do jednotlivých roků. V případě roku 1627 jsou nejprve uvedeny tři smlouvy týkající se staveb, datované postupně do září, října a června, a pak následují smlouvy uzavřené s malíři, datované do června, října a března, přičemž poslední březnová smlouva je právě dohoda sepsaná s Puglianim, která tak mohla patřit až do roku 1628, kde začínají smlouvy až květnem.

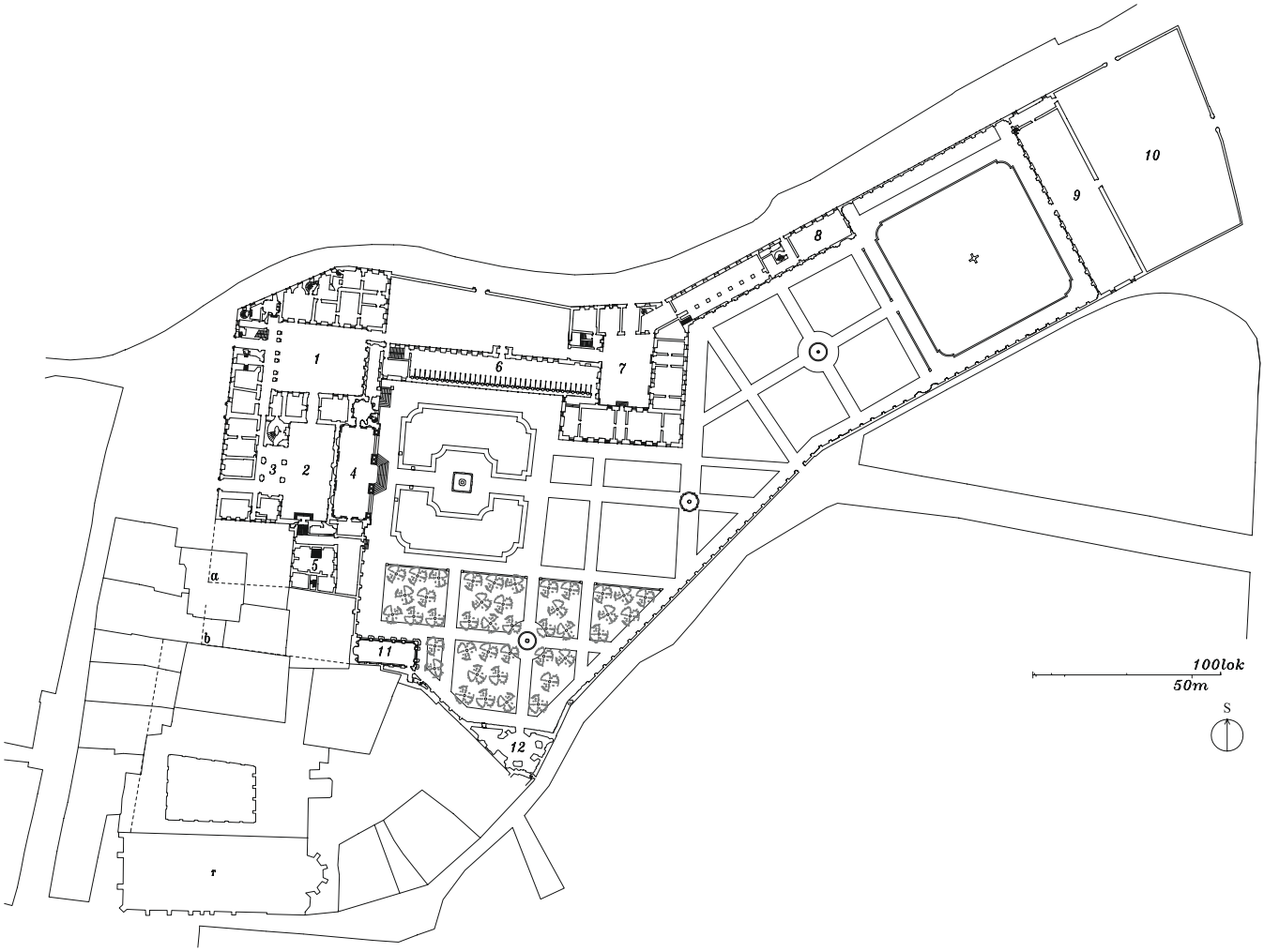
44) Po dobu Puglianiho pobytu v Čechách potvrzují prameny z Itálie jeho absenci ve Florencii, cíl jeho cesty ale nebyl kvůli vágnímu označení „Germanie“ dříve identifikován. *R. Spinelli,* Domenico Pugliani e Lorenzo Lippi alla Compagnia della Madonna della Neve di Vaglia, Paragone 437, 1986, s. 36 a p. 21. K identifikování jeho prací v Čechách *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s další literaturou.

45) SOA Praha, f. RAV, kart. 6, sg. A 47/5; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 208 a p. 16 na s. 218; *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 53.

46) *B. Klipcová – P. Uličný,* Valdštejnský palác v Jičíně. Jičín 2011, s. 74.

47) *V. Nejedlý,* Restaurování malířské a sochařské výzdoby v letech 1998 až 2000, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 417.

48) K předchozím názorům na rozsah del Biancova pražského díla *L. Konečný,* o. c. v pozn. 40, s. 27–34. Kvůli chybnému překladu del Biancovy biografie (*A. Jansen,* Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Biagio del Bianco aus Florenz, Zeitschrift für bildende Kunst X,



Obr. 5: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce půdorysu v úrovni přízemí v roce 1634: 1 – vévodský dvůr; 2 – hraběcí dvůr; 3 – nádvorní loggie; 4 – zahradní loggie; 5 – Feldovský dům; 6 – stáje; 7 – pážecí dvůr; 8 – křídlo k jízdárně; 9 – zimní jízdárna; 10 – letní jízdárna; 11 – voliéra; 12 – velká grotta; a – uvažovaný rozsah rozšíření podle bolognského plánu; b – další možný rozsah rozšíření; T – kostel sv. Tomáše (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

Del Biancova zpráva o jeho anabázi při dekorování Valdštejnského paláce, která našla svůj rychlý konec na podzim roku 1623, je klíčová s ohledem na jeho zmínku o architektu paláce. V souvislosti se stavbou paláce byl již výše zmíněn stavitel Marini, který jen s velkými obtížemi opouštěl v létě roku 1623 staveniště, aby v Jičíně vyhledal místo pro jezuitskou kolej. Že se Marini v této době na staveništi skutečně pohyboval, dokládá i zápis učiněný po Valdštejnově smrti 26. června 1634, kdy jako malostranský měšťan Hans Marin de Bosi vypovídal, že dal při stavbě paláce na Valdštejnův příkaz strhnout šest domů v jurisdikci kláštera sv. Tomáše.[49]

Tyto zprávy ale nestačí k tomu, aby byl Marini považován za vedoucího celého stavebního projektu a autora architektury paláce, protože tím byl podle del Biancova svědectví Andrea Spezza. To tedy vylučuje jako autora projektu nejen Mariniho, ale i Giovanni Pieroniho, se kterým přišel del Bianco do Prahy a který pro Valdštejna později jako architekt pracoval. Del Bianco by totiž určitě neopomněl připomenout, když mluvil o architektovi paláce, že by jím byl sám Pieroni, o kterém se jinak obšírně zmiňuje a který měl navrhnout námět pro malbu hlavního sálu. Spezzovo autorství nakonec vyplývá i ze stylistické analýzy stavby (viz níže).[50]

I když je doložené, že se Marini projektantsky podílel na Valdštejnově kartuziánském klášteře ve Valdicích nebo ve Štípě,[51] byl zřejmě po celou dobu Spezzova působení jeho podřízeným. Plyne to ze zpráv datovaných rokem 1629, kdy si na Mariniho vykořisťovací metody při stavbě paláce stěžoval sekretář Valdštejnovy pražské kanceláře Antonín Zbyněk Lomnický z Budče. Dne 28. října psal, že si Marini držel tři nebo 4 mladší pomocníky, kterým dával jen jídlo, ale jejich mzdu si přivlastňoval, a že tvrdil, že

1875, s. 375–378) se předpokládalo, že tento malíř provedl v paláci ještě další malby.

49) NA Praha, f. SM, sg. C 215/ F 5c2: „*Anno 1634 den 26 Junii. 1. Hannß Marin* de Bosi, *burger der Klein Statt Praag nach gethanen an den rechten nach hat alßo gezeigt, daß ist mir bewust, daß ich sechs heüßer auf dem recht S. Tomaß außbefhelich fürstl. von Fridlandt habe laßen einreißen. Item ist mir auch bewust, daß auß dem closter S. Thomaß viel stein habe laßen wegnehmen, und der Fridtlender habe solche dem closter wollen widerumb restituiren, aber nicht von ihme geschehen, und nichts mehr.*“ *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 55 a p. 32.

50) O autorství architektury Valdštejnova paláce byly v moderních dějinách umění zastávány rozdílné názory a v různých kombinacích bylo toto rozsáhlé dílo přisuzováno buď Andrea Spezzovi, Giovanni Pieronimu, Nicolò Sebregondimu nebo Giovanni Marinimu. K tomu *P. Uličný,* Maniera of the Architecture of Albrecht of Wallenstein, Umění LIX, 2011, s. 194–213. Přehlížení Spezzova autorství bylo pravděpodobně způsobeno i tím, že byl používán upravený německý překlad del Biancových zpráv (a z nich vycházejících překladů českých), který v roce 1875 otiskl *A. Jansen,* o. c. v pzn. 48, s. 375–378, kde je pasáž o Spezzovi vypuštěna.

51) *P. Uličný,* o. c. v poz. 50, s. 197.

mu tuto praxi dovolil již zesnulý Spezza.[52] Lomnický se k tomu vrátil znovu 21. listopadu 1629 a 4. března 1630 když psal, že tím vzniká trojí škoda, totiž že si zde tovaryši odbývají svoje učednická léta, jako by to byla nějaká chalupa, že si Marini bere jejich plat, a nakonec že i tak bere i jinou práci, ačkoli má 5 zl. týdně, aby jinou práci hledat nemusel, a tak si přijde týdně na 30 i více říšských tolarů. Krom toho je velmi domýšlivý a hrubý, takže kdyby Lomnický nešetřil knížecí rezidenci a nepřemáhal se, musel by do jeho banditského obličeje dát pořádnou ránu pěstí.[53] Marini tak měl na stavbě nepochybně významnou pozici a mohl Spezzu nejednou zastávat, což ukazuje případ vyměření jičínské koleje. A tato jeho pozice zákonitě po Spezzově smrti v lednu roku 1628 zesílila, protože když se v roce 1638 připravovala stavba traktu mezi druhým a třetím nádvořím Pražského hradu pro císařovnin apartmán, byl prezident české komory a komorní radní obeslán dvorskou komorou ve Vídni, aby na místo stavby přivedl Mariniho, „*který dokončil* palatium *Frýdlantského*“, aby zde sdělil, jak brzy bude možné plánovaný apartmán provést a za jakou cenu.[54] Mariniho role ale ani po Spezzově smrti zřejmě nikdy nedosáhla na úroveň projektujícího architekta, protože sekretář Lomnický mezi Spezzou a Marinim jasně rozlišuje, když Spezzu tituluje „*stavitel*“ (*Baumeister*) a Mariniho výhradně „*zednický mistr*“ (*Mauermeister*), tak jako v dopise ze dne 28. října 1629.[55]

De Vriesova fontána

Velkou ozdobou paláce, jakou se do té doby nemohla chlubit žádná z šlechtických rezidencí v Praze, byla velkolepá fontána, zhotovená na Valdštejnovu objednávku vynikajícím holandským sochařem Adrianem de Vriesem. Navzdory zániku stavebního archivu paláce se k průběhu realizace této práce dochovala ojediněle celistvá korespondence, umožňující sledovat skoro všechny kroky ve vývoji podoby fontány a jejího provádění.

Nejstarší ze známých dopisů je datovaný 12. červnem 1624 a Adrian de Vries v něm stvrzuje, že obdržel od Valdštejnova sekretáře tisíc říšských tolarů jako zálohu na práci, kterou od Valdštejna dostal, totiž na „*skupinu Adónise a Venuše, taktéž jinou skupinu vzájemně zápasejících, rovněž Bakcha s dítětem, potom Apollóna,* [všechno v] *životní velikosti*“. Celková cena byla spočtena na 4700 říšských tolarů.[56] O necelé dva roky později, dne 17. února 1626, pak de Vries Valdštejnovi psal, že „*jsem se vší pílí pracoval a dokončil fontánu Vaší knížecí milosti, a doufám, že do 4 měsíců bude zcela dokončena a položí se také roury, kterými poběží voda a že vše bude uděláno v pořádku. Laokoon s hady a 2 říční božstva a 2 sirény a 4 kachny, 4 koňské hlavy a 2 lví hlavy a 2 gryfí hlavy, budou podle dohody s kotlářem*[?] *Sehligerem stát dohromady 4500 říšských tolarů, z kterých jsem již dostal 3500 říšských tolarů. Vaše knížecí milost chce mít nyní nahoře raději Neptuna, ten bude hotový asi kolem sv. Michala* [tj. kolem 29. září] *a bude stát 1100 říšských tolarů. A co se týká dalších 4 kusů, Apollón bude stát 900 říšských tolarů a dva zápasníci 1000 říšských tolarů a Bakchus s děckem 1100 říšských tolarů, Adónis a Venuše 1400 říšských tolarů, těchto pět kusů bude dohromady 5500 říšských tolarů a 1000 za fontánu, to je dohromady 6500 říšských tolarů.*“ Dále Valdštejna žádá, aby mohl nyní dostat polovinu peněz, a druhou polovinu až bude hotová socha Neptuna.[57] Z obou dopisů tedy vyplývá, že původním zadáním byla samotná fontána vrcholící sousoším Laokoona s hady, která byla později, totiž v červnu roku 1624 rozšířena o další čtyři sochy a teprve asi až poté hlavní socha vyměněna za Neptuna. Ve druhém dopise de Vries také upřesňuje cenu nově zadaných čtyř soch a zřejmě v souvislosti s novou zakázkou na sochu Neptuna snižuje jejich celkovou sumu na 4400 tolarů.

Dne 5. března 1626 poslal Valdštejn de Vriesův dopis hejtmanovi frýdlantského panství Gerhardu Taxisovi s tím, že má o všechny de Vriesem nabízené sochy zájem, a proto se měl Taxis se sochařem domluvit na ceně a způsobu platby.[58] Když se pak blížila doba osazení provedených soch, de Vries psal 25. srpna 1626 Valdštejnovi nový dopis v tomto znění: „*Já, Adrian de Fries, jsem ponížen slyšel o nejmilostivější žádosti a vůli Vaší knížecí milosti, že práce, kterou jsem pro Vaší knížecí milost udělal, má být vyzdvižena do správné výšky. Protože stavba* [paláce] *má tak ohromují a důstojný vzhled, je zřejmé, že i zahrada by měla být taková. A protože základ fontány a čtyř postamentů by měly být stejné, chtěl bych ponížen, aby se tyto 4 postamenty udělaly asi 6 stop vysoké a z cihel. Chci je nechat udělat umělecky a pěkně, malým nákladem, a jakmile to Vaše knížecí milost písemně schválí, budou ty 4 kusy s Boží pomocí za 3 týdny stát na svých místech. Takže z horního i dolního pohledu každý uvidí, jaké to dílo bude. A může se* [pak] *podložit mramorovými kameny, které ale nebudou moci být do roka či dvou let hotové. A všechno jsem ponížen předal sekretáři Vaší knížecí milosti panu Pavlu Prčkovi a panu staviteli Italovi Andreovi i s rourami, které se mají položit. Neptun, kterého Vaše K. M. chce mít nahoře, tu stále zůstává a bude dokončen za 3 měsíce.*“ De Vries dále psal, že mu tak nyní Valdštejn dluží šest tisíc říšských tolarů, a prosil ho, aby mu z nich polovinu dal nyní

52) NA Praha, f. VL, sg. F 67/2a; *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 8, s. 56 a p. 34.

53) NA Praha, o. c. v pozn. 52; *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 8, s. 56 a p. 36.

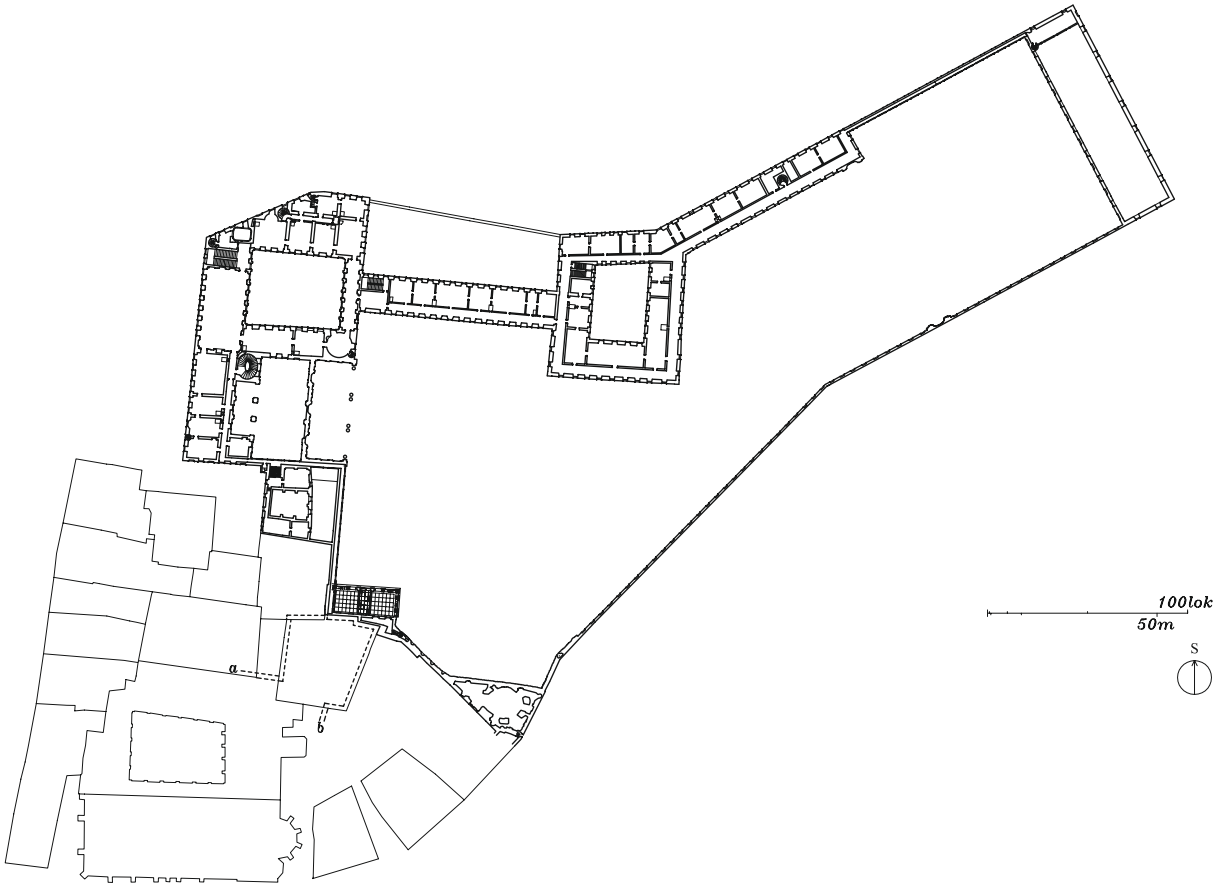
54) NA Praha, f. SM, sg. S 21/4, kart. 2093/III, fasc. 6, fol. 744, Dvorská komora ve Vídni presidentu české komory a komorní radě, Vídeň, 14. října 1638: „*Ersuechen derowegen die herrn herrn hiemit dienstfr., sy auß ihrem mut. den herrn Berkha verordtnen wollen, der mit zueziehung des pawschreibers, und pawverstendigern werkleüthen, insonderheit desjenigen pawmaisters, nambens Johann Maria, wan er zur stöll, welcher des von Fridtlandt* palatium *endtlichen vollführt, den augenschein einnembe, und ainn verläßlichen schlag verfaßen laße, wie baldt diese zimmer verfertiget, wie viel unkosten darzue erfordert werden möchte, dan Khay. Mayt. allergnedigst gern sehen möchten, daß solches*[?] *baw zwischen hin und endt* Septembris, *verfertigt sein khönne*[?] […].“ Pramen G. Carrai. Citát publikoval již *V. Kotrba*, o. c. v pozn. 35, s. 318, ale v chybném přepisu, kde místo „*endtlichen vollführt*“ uvedl „*erstlichen vollführt*“, což zásadně mění obsah sdělení. To vedlo k mé chybné interpretaci Mariniho jako možného autora architektury Valdštejnského paláce. *P. Uličný*, o. c. v pozn. 50, s. 196.

55) *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 8, s. 56.

56) *K. Trautmann*, Ein Quittbrief des Bildhauers Adrian de Fries, in: Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern 2, October 1893, s. 109.

57) *A. Ilg*, Adrian de Vries, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883, s. 147. Méně přesný opis otiskl *E. Schebek ed.*, o. c. v pozn. 26, s. 559–560.

58) NA Praha, f. VL, sg. F 67/29; *J. Richter*, Die Wallenstein-Bronzen des Prager Walldstein-Palais, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen LXXII, 1934, s. 31.



Obr. 6: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce půdorysu v úrovni 1. patra: a – první zamýšlená trasa chodby do oratoře v kostele sv. Tomáše podle bolognského plánu; b – druhá zamýšlená trasa podle florentského plánu (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

a druhou polovinu za tři měsíce, až předá sochu Neptuna. Psal dále o koni, kterého dříve Valdštejnovi věnoval a uvažuje nad jeho umístěním: *„Vaší Kníž. Mil. bych rád doporučil, kde by se mohl osadit; myslel jsem ponížene, že by to nebylo špatné pod oblouky nedaleko od fontány, kde se může udělat postament z cihel, takže by ho Vaše knížecí milost mohla vždy přesunout na jiné místo, kde by jej chtěla vidět.“*[59] Sochy fontány, které měly být podle únorového dopisu hotové někdy v červnu tohoto roku, byly tedy již zcela dokončené a předané a řešilo se jejich umístění v zahradě. Zdá se, že původně měly být čtyři doprovodné sochy blízko země, ale na přání stavebníka se měly nakonec vyzdvihnout do výšky odpovídající kraji bazénu fontány. A když de Vries mluvil o pohledu shora, myslel tím jistě pohled z *„oblouků“*, kam navrhoval postavit darovaného koně, neboli z velkolepé zahradní loggie, o jejíž existenci tak de Vries podává nejstarší známou zprávu. V dílně pak zůstávala ještě socha Neptuna, která měla oproti plánovanému odevzdání v září tohoto roku několik měsíců zpoždění a nakonec ani nebyla za umělcova života dokončena.

Adrian de Vries umírá dne 13. prosince 1626 a poslední sochy z celkové zakázky tak museli pro Valdštejna dodělávat sochařovi anonymní pomocníci. Asi v očekávání příchodu své smrti to takto sám de Vries dojednal, když ve smlouvě datované dnem 24. listopadu 1626 prodával svůj dům v Lázeňské ulici (čp. 473) na Malé Straně Horatiovi de Casa Nova. Učinil si při tom výjimku, že v domě bude moci ještě celý rok on sám svobodně žít a pokud zemře, *„tehdy mají tovaryši a čeládka jeho v témže domě celý rok zůstávati a to dílo, které před rukama mají, doplniti a dokonati.“*[60]

Z těchto dopisů lze tak podrobně zrekonstruovat téměř celou historii vzniku fontány a s ní související skupinu čtyř soch, ke kterým dále patřila Valdštejnem zavržená socha Laokoona a starší plastika koně. Pouze úplný počátek geneze fontány není zřejmý, ale protože je socha Laokoona opatřena letopočtem 1623, musel Valdštejn s ohledem na dlouhou výrobní lhůtu domluvit se sochařem zakázku již někdy v roce 1622. Valdštejn tedy zamýšlel ozdobit svůj palác velkolepou fontánou již v okamžiku, kdy začal Trčkův dům přestavovat, otázkou ale je, zda to již tehdy mělo být před neméně velkolepou zahradní loggií, protože ta byla k hlavnímu bloku paláce, budovanému kolem roku 1623, přistavěna až dodatečně. V rozšíření původního konceptu fontány o čtyři sochy, které měly stát kolem ní, a ke kterému došlo v červnu roku 1624, lze tak spatřovat odraz změny v jejím umístění, totiž v jejím přesunu z menšího do většího prostoru, kde bylo možné či spíše nutné fontánu doplnit o další sochy, aby svým vzhledem odpovídala zvětšenému prostranství.

Jakkoli totiž může dnešní palác působit relativně homogenním dojmem, je ve skutečnosti výsledkem překotného vývoje, při němž se zejména v prvních letech budování

59) *A. Ilg*, o. c. v pozn. 57, s. 147–148; též *E. Schebek ed.*, o. c. v pozn. 26, s. 590.

60) *C. Merhout*, O Malé Straně. Její stavební vývoj a dávný život. Praha 1956, s. 147.

koncepce měnila v dramaticky rychlém tempu, stejně jako se dramaticky rychle měnila pozice jejího stavebníka v hierarchii tehdejší společnosti. Na přelomu let 1622 a 1623 byl Valdštejn povýšen na říšského hraběte („Kaiserlichen Pfaltz- und Hoff-Grafen", latinsky „Comites Palatini", a to v září 1622 Ferdinandem II. jako císařem, a v lednu 1623 jako českým králem)[61] a v září 1623 byl povýšen do knížecího stavu,[62] což jej muselo nejen motivovat, ale i nutit svoji rezidenci, již s předstihem jako velkolepé knížecí sídlo budované, dále rozšiřovat a upravovat do podoby, která by překonávala všechno, co bylo do té doby v Čechách k vidění. Zřejmě brzy po svém povýšení do knížecího stavu nechal oproti prvotní koncepci k jižní straně paláce přistavět krátké křídlo, kterým se dvojnásobně rozšířilo k západu orientované palácové průčelí.[63] Dendrochronologický průzkum krovu dodatečně připojeného křídla ukázal, že jeho trámy pocházejí již ze stromů smýcených v zimách 1621/1622 a 1623/1624, k jeho dostavbě tedy muselo dojít velmi záhy po vybudování hlavní části paláce.[64] To by mohlo ukazovat na dokončení celé hrubé stavby traktu kolem roku 1624 a jejímu naprojektování snad již někdy koncem roku 1623.

Toto krátké křídlo, kde od roku 1630 bydlel se svojí ženou Valdštejnův bratranec hrabě Maxmilián z Valdštejna, bylo v přízemí otevřeno východním směrem trojosou loggií, sahající až do prvního patra (obr. 5,3; 15). Jiná trojosá loggie, ještě většího měřítka, dosahující výšky všech tří podlaží paláce, ale byla s malým prostorovým odstupem vystavěna přímo před touto menší loggií, aby hleděla do palácové zahrady (obr. 5,4; 48). I tato velkolepá loggie byla k hlavnímu palácovému bloku přistavěna dodatečně, což mimo jiné dokládá to, že kvůli ní muselo být zazděno výše uvedené okno audienční síně. Nemohlo to být ale současně s průčelním křídlem s první loggií, ale až později, ve druhé fázi rozšiřování hlavního bloku paláce. Celou situaci je možné číst tak, že druhá loggie byla inspirována loggií první, či lépe řečeno ji měla nahradit, protože první loggie byla jen jednoduše artikulovanou stavbou, s jejíž podobou nemohl být Valdštejn – kterému i v tomto případě mezitím narostl „apetit" – spokojen. Pokud tedy druhá loggie nahrazovala první, pak nepochybně i funkcí. V tom případě by tak i první loggie hleděla do zahrady, což musel být malý uzavřený prostor typu *giardino segretto*, který by se rozkládal na místě dnešního stísněného druhého nádvoří a druhé loggie (obr. 7). Tento prostor o velikosti 27 × 30 m byl tedy zřejmě původně plánován jako místo, kam měla být umístěna de Vriesova fontána, a rozšíření jejího konceptu o čtyři sochy v červnu roku 1624 lze proto číst jako reakci na přesunutí fontány do většího prostoru před novou loggii, kterým byl čtverec o straně 57 m. Představě vnitřní zahrady v prostoru před průčelním křídlem odpovídá i to, že v rozsahu loggie jsou dnes na půdě západního křídla patrné stopy po nedokončené terase nebo visuté zahradě.[65] Inspirací k tomuto původnímu řešení mohlo být císařské *giardino segretto* se Zpívající fontánou před Belvedérem Královské zahrady za Pražským hradem o velikosti 38 × 56 m, oddělené od zbývající části zahrady zdí.[66] Další letohrádek, Císařský mlýn při staré královské oboře, pak zřejmě mohl sloužit k inspiraci pro užití velké kruhové grotty. Je totiž pravděpodobné, že grotta otvírající se dnes do velké zahradní loggie patří ještě ke konceptu opuštěného *giardina segretta*.

Loggie

Kdy bylo přesně se stavbou druhé loggie započato, není z pramenů známé. Vedle de Vriesovy zmínky je nejstarším dochovaným dokumentem zápis o smlouvě učiněné 7. září 1627, v níž se stavební mistři Jacob Mazeta a Bernhart Bossi zavázali zřídit za 125 zl. „*římskou klenbu nad loggií*".[67] Termínem „*římská*" byla přitom zřejmě myšlena celodřevěná konstrukce, protože takto je loggie také zaklenuta. Hrubá stavba loggie tak mohla být vztyčena během tohoto roku, dendrochronologický průzkum jejího krovu ale naznačuje, že by to mohlo být i dříve. Trámy zde použité totiž pocházejí ze stromů smýcených v zimě roku 1624, a de Vries tak mohl v létě roku 1626 mluvit již o existující arkádě. Po zřízení klenby následovalo vyštukování loggie, probíhající opět pod vedením Domenica Canevalleho, jak to ukazuje záznam o smlouvě na 1500 říšských tolarů uzavřené 12. května 1628.[68] Větší časový rozdíl mezi postavením a dokončením asi padá na vrub tomu, že sezónu roku 1625 narušil rozsáhlý mor. Dne 8. srpna tohoto roku psal Andrea Spezza Valdštejnovi, že kvůli tomu byla zastavena stavba celého paláce, stejně jako dalších Valdštejnových staveb, a žádal na knížeti odchod do Itálie, kde nebyl sedm let.[69]

Tehdy se Spezzovi ještě podařilo smrtelné nemoci uniknout, o dva roky později jí však už podlehl. V lednu roku 1628 k Valdštejnově lítosti zemřel a jeho nahrazení vhodným nástupcem trvalo do doby, než v roce 1630 nebo již koncem roku 1629 získal vévoda do svých služeb Nicola Sebregondiho.[70] Brzy po Spezzově smrti také začala blízká spolupráce mezi vévodou a vojenským inženýrem a architektem Giovannim Pieronim, který Valdštejnovi dříve radil nejen s námětem fresky, ale zhotovil i zajímavý, i když nerealizovaný návrh rezidence z roku 1624.[71] Brzy

61) *F. Förster*, Wallenstein's Prozeß von der Schranken des Weltgerichts und des k. k. Fiscus zu Prag: mit einem Urkundenbuche bisher noch ungedruckter Urkunden. Leipzig 1844, II, s. 13–14, Urkunden-Buch, č. 3, s. 7–24.

62) Tamtéž, II, s. 16–17, Urkunden-Buch, č. 4, s. 24–28.

63) O dodatečnosti této přístavby svědčí řada konstrukčních detailů: kamenné ostění okna původní jižní fasády, hledícího dnes do chodby křídla v druhém patře, piniová šiška v hlavní římse v průčelí v místě, kde bylo původně nároží, a nakonec i to, že střecha nad hlavním sálem byla původně směrem k jihu zvalbena. *M. Horyna*, o. c. v pozn. 35, s. 97 a 109–110; *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 11.

64) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 11–12.

65) Tamtéž, s. 12.

66) K oddělení zahrady zdí *I. P. Muchka*, Die Bautätigskeit Keiser Ferdinand I. in Prag, in: W. Seipel ed., Kaiser Ferdinand I. 1503–1564: Das Werden der Habsburgermonarchie. Wien 2003, s. 255–256 a *S. Dobalová*, Zahrady Rudolfa II. Jejich vznik a vývoj. Praha 2009, s. 71 a příloha.

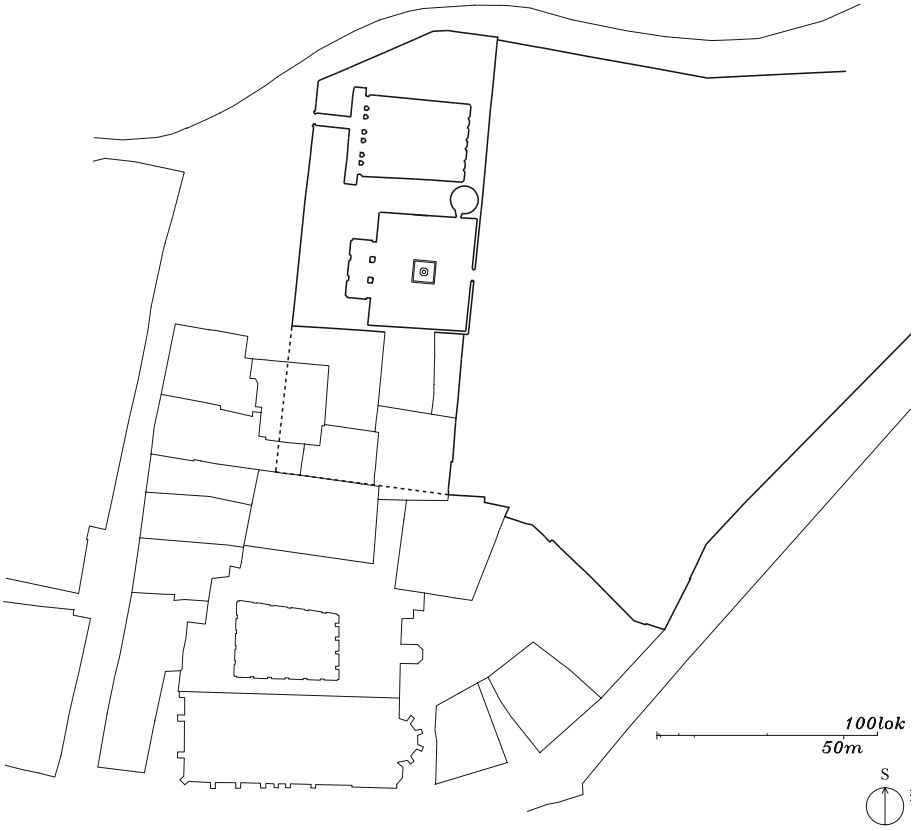
67) NA Praha o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný*, o. c. v pozn. 24, s. 211–212 a 220. Jméno stavitele Bernarda Bossiho není na rozdíl od Macetova nikde jinde uváděno. Rozmnožuje ale početnou skupinu stavebních řemeslníků tohoto příjmení, činných tehdy v Čechách. *P. Vlček ed.*, Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004, s. 75–79.

68) NA Praha o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný*, o. c. v pozn. 24, s. 212 a 220.

69) NA Praha, f. VL, sg. F 67/52, Andrea Spezza Albrechtu z Valdštejna, Praha, 9. srpna 1625.

70) *B. Klipcová – P. Uličný*, o. c. v pozn. 46, s. 44.

71) Tamtéž, s. 18–34.



Obr. 7: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce konceptu paláce kolem roku 1623 s možným rozsahem rozšíření (kresba P. Uličný).

po Spezzově smrti, již na začátku června 1628, následoval Pieroni vévodu přes Zaháň do Meklenburska, v jejímž hlavním městě Güstrově strávil několik měsíců, aby se do Čech vrátil až v únoru 1629.[72)] Jakou roli měl Pieroni na této cestě, definuje Valdštejn jasně v dopise z 11. července 1628. Tehdy se totiž dozvěděl, že maršálek Johann Aldringen chtěl Pieroniho jako vojenského inženýra vzít k opevňovacím pracím v Dömitzi, na což Valdštejn doslova a důrazně odpověděl, že „*Peroni není žádný inženýr, ale architekt a my jej používáme na svých stavbách*“.[73)] S ohledem k předchozí Pieroniho činnosti v císařských službách došel Aldringen samozřejmě k oprávněnému předpokladu, že tento Florenťan bude nadále pokračovat v práci vojenského inženýra, pro kterou byl do Vídně a posléze do Prahy také poslán. Valdštejn však byl jiného názoru, neboť tehdy už plně objevil Pieroniho tvůrčí kvality. Z jednoho dopisu, zaslaném Valdštejnem 18. října 1628 z vojenského tábora u Mietzkow (Mitschkau) v Meklenbursku a adresovaném Pieronimu pak plyne, že tento architekt měl za úkol na dálku organizovat i stavbu pražského paláce a konkrétně dokončovací práce na loggii. Ohledně ní nově jmenovaný meklenburský vévoda sděluje, „*že by nebylo špatné, kdyby byly nějaké části vymalovány. Napište tam proto, aby se nestrhávalo lešení, aby to malíři mohli příštího jara udělat.*“[74)] Byl to tedy Valdštejn, kdo inicioval vymalování loggie, a tak jako v hlavním sále to byl opět Pieroni, kdo je vyzván, aby se jejího provedení, a zřejmě tedy i vypracování ikonografické osnovy, zpodobňující výjevy z Trojské války a poutě Argonautů, zúčastnil. O jeho případném příspěvku k architektuře paláce však prameny této doby mlčí.

V Praze na stavbu dohlížel Vincenzo Boccacci, vojenský inženýr a malíř, který přišel do Prahy společně s Pieronim a del Biancem a kterého Valdštejn zaměstnával jako stavitele ve svém zaháňském vévodství. Jak ale sděloval v říjnu roku 1628, neměl zde co na práci.[75)] Patrně tedy nebylo potřeba dohlížet na průběh štukatérské práce, která pokračovala až do roku 1629, jak dosvědčuje letopočet vymodelovaný v kartuších po stranách portálu na jižní straně vnitřku loggie, opatřený iniciály DC a SG, tedy obou štukatérů, kteří dílo provedli, Domenica Canevalliho a Santiniho Galliho. Kdo byl autorem maleb loggie, není z pramenů známé. Regest smluv vymalování loggie neuvádí, nepochybně to však byl opět Domenico Pugliani, který zde společně se svými pomocníky začal pracovat asi někdy po říjnu roku 1628 a skončil pravděpodobně nejpozději v dubnu roku 1630. Dne 26. dubna tohoto roku s ním totiž byla sepsána nová smlouva, podle níž měl za 303 zl. vymalovat „*klenutou místnost vedle loggie*“,[76)] tedy malou prostoru jižně od loggie nazývanou dnes retirádou, kterou zdobí výjevy z putování Argonautů.[77)]

S dokončováním loggie štukovou výzdobou časově souvisí zavádění vody do zahrady a grotty, sousedící na severní straně s loggií. Svědčí o tom zápis smlouvy, uči-

72) *G. Carrai,* Architektura a diplomacie: Giovanni Pieroni, medicejský zpravodaj u generála Valdštejna, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 316.

73) NA Praha, f. VL, sg. F 67/50, Albrecht z Valdštejna Johannu Aldringenovi, Stralsund, 11. července 1628: „*Wir haben sein schreiben vom 8. diß zurecht empfangen und darauß vernommen, daß er den* Peroni [sic] *nach Domicz nemen wolle, wan aber er* Peroni *ein* architectus *und kein* ingegnier [ist], *und wir ihn in unsern gebeuen gebrauchen* […].“ Pramen B. Klipcová.

74) Österreichisches Staatsarchiv, f. AFA, Regesten 12, 1622–1630: 1628: 10/Nr: 11 172, Albrecht z Valdštejna Giovanni Pieronimu, 15. října 1628, vojenský tábor u Mitschkau: „*Besonders lieber, wir haben euer schreiben vom 15. Octobris empfangen, und daraus, was ihr wegen des* Baldacchino *in der audientzcammer meldet, vernohmen, nun wir können uns nicht destwegen resoluiren biß zu unserer ankunfft nach Güstrow. Was anbelangt die loggia im gartten zu Prag vermeinen wier, daß es nit bös were, daß etliche stück gemahlt würden, werdet ihr derowegen dahin schreiben, daß das gerüst nit eingerißen werde, damit auf künfftigen früheling die mahler daßelbige verfertigen können.*“ Dopis částečně publikoval *G. Carrai,* Nuovi documenti su Giovanni Pieroni e un'ipotesi per Palazzo Wallenstein, Umění LII, 2004, s. 536; *Týž,* o. c. v pozn. 72, pozn. 37 na s. 316. Poznámka o Pieronim titulovaném jako vévodův stavitel, uvedená na konci listu, která byla uváděna jako jediný doklad této Pieroniho funkce, je až moderní. Pramen G. Carrai, překlad B. Klipcová.

75) *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 57 a p. 50; *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8, s. 54.

76) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 212 a 220.

77) *J. Kropáček,* Výzdoba Valdštejnského paláce, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 222–224.

něné 4. července 1628, kdy bylo s mlynářem Švagerkou dohodnuto, že za 555 zl. přivede vodu z příkopu Pražského hradu „*dřevěnými rourami do zahrady, rovněž uvnitř v grottě*“.[78] Je to jediná známá zpráva, která centrální grottu s intaktně dochovanou krápníkovou výzdobou zmiňuje. Protože Domenico Canevalle od května 1628 do roku 1629 štukoval sousední loggii, je možné předpokládat, že zavádění vody signalizovalo závěr prací, a že tedy štuky v grottě byly dokončeny ještě před zahájením prací na loggii.

Stáje

Dendrochronologický průzkum krovů Valdštejnského paláce odhalil, že křídlo, obsahující luxusně vybavené stáje pro Valdštejnovy ušlechtilé koně, vzniklo již v první etapě společně s hlavním palácovým blokem. Na krov bylo použito dřevo pokácené v zimě na přelomu roků 1621/1622 a na dodatečně osazené vikýře dřevo smýcené v zimě 1623/1624.[79] Regesty smluv to pak jen potvrzují, když uvádějí, že 15. dubna 1624 bylo s kamenickým mistrem Sebastianem Knoblachem sjednáno zhotovení „*14 sloupů a 12 mušlí z červeného mramoru do hlavních stájí*“ v ceně 25 říšských tolarů za jeden sloup a 7 říšských tolarů za jednu mušli.[80] Uvedený počet kusů, který odpovídá jen třetině z celkových 36 mušlí, ale naznačuje, že realizace stájí neprobíhala najednou. Za datum, kdy byla celá hrubá stavba hotova, lze považovat den 15. července 1625, kdy byla sepsána smlouva na vyštukování klenby stájí se štukatérem Francescem Crestou.[81] Celé stáje ale mohly být uvedeny do provozu mnohem později, protože až 1. června 1627 byla s kameníkem Knoblachem sepsána dohoda na vyleštění „*24 mramorových sloupů a dále 33 mušlí*“.[82]

Zahrada

Společně s osazením de Vriesových soch u hlavní fontány před tehdy budovanou loggií v létě roku 1626 se také zařizovala zahrada rozprostírající se kolem fontány samotné. Z dopisu Giovanni Pieroniho Francescu Vintovi do Florencie, datovaného dnem 1. srpna 1626, se lze dozvědět, že Valdštejn tehdy hledal nějakého specialistu na jižní ovoce, protože zřejmě nebyl spokojen se zahradníkem, který se o zahradu do té doby staral. Proto Pieroni psal, že byl Valdštejnem požádán, aby „*nalezl zahradníka, který by obstarával zdejší zahradu, květy pomerančovníku a další vzácnosti,*“ protože „*tento rok se zaměstnání týká zahrad jeho paláce zde v Praze.*“[83] Pieroni ale moc úspěch ve své snaze nezaznamenal, protože v dopise ze dne 13. února 1627 Vintovi píše, že „*se zahradníkem pro vévodu z Frýdlantu to vypadá složitě, a jelikož mi nikdo žádost o místo nedodal, budeme nadále vyčkávat.*“[84] Jak celá záležitost dopadla, není známé.

V roce 1630 byly asi již všechny hlavní štukatérské práce v paláci dokončeny, a to retirádou vedle loggie, což bylo podle stylu a méně kvalitního provedení dílo, zhotovené jiným štukatérem než někým z osvědčené dvojice Domenico Canevalle a Santini Galli. Ti byli v té době asi na stavbě jičínského paláce, kde tento rok probíhalo štukování nových štítů a kaple.[85] Práce v Jičíně skončily snad někdy v září tohoto roku, a to je v souladu s tím, co je známé o stavbě zahradní voliéry pražské zahrady, která byla pravděpodobně vybudována v letech 1629–1630. O stavbě je učiněna zmínka v seznamu potřeb pro stavbu paláce ze dne 17. prosince 1629, v němž se uvádělo také železo na voliéru.[86] Další železo na voliéru bylo po frýdlantském hejtmanovi požadováno 13. února následujícího roku 1630,[87] a poslední várka železa „*na klecy*“ byla poslána dne 4. května. Že byla tehdy konstrukce už dokončena, ukazuje to, že byl zároveň poslán i jeden vůz vápna,[88] jistě na štukování, a že již v dubnu a květnu byly z Prahy do Jičína poslány svazky železného drátu, což signalizuje, že už jich v Praze nebylo potřeba.[89] Z Vrchlabí a Frýdlantu pak do Prahy od poloviny srpna do začátku října roku 1630 putovalo celkem 45 tisíc kusů podlahových hřebů, a že byly určeny právě na uchycení štuků voliéry, naznačuje podrobnější zpráva zásilky z 3. září, kdy byly hřeby označeny jako „*k potřebě štukatérské*“ a zhotovené podle speciálního „*modelu*“, neboli vzoru.[90] Štukatérské práce, které se v Praze rozjely od poloviny srpna, nepochybně opět vedla z Jičína se navrátivší dvojice Canevalle a Galli.

Na voliéru pak navazuje pravý div Valdštejnské zahrady: 70 m dlouhý a 13–14 m vysoký pás krápníkové zdi, představující tak tisíc m^2 náročně štukované plochy, a dosud stejně jako voliéra intaktně zachovaný. Jeho provedení muselo trvat mimořádně dlouhou dobu a i přes to se o něm nedochovala jediná zpráva. Jestliže práce na zdi započaly po skončení štukování voliéry, jak je patrné z jejich vzájemné návaznosti, pak mohla být štukovaná asi od roku 1630 nebo 1631 až do doby těsně před Valdštejnovou smrtí. Práce zde totiž musely být přerušeny kvůli saské okupaci Prahy mezi listopadem 1631 a květnem 1632. Vedl je asi jen Domenico Canevalle, protože Santini Galli je v červnu 1632 doložen při štukování interiéru kostela sv. Jakuba v Jičíně[91] a v lednu

78) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 216 a 220.
79) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný,* o. c. v pozn. 25, s. 11.
80) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 214 a 220.
81) Tamtéž. Štukatér Francesco Maria Cresta pocházel z Arogna a v Praze je doložen v srpnu roku 1629. *P. Vlček ed.,* o. c. v pozn. 67, s. 119. Pocházel tedy ze stejného místa jako Andrea Spezza, takže je na místě předpokládat spolupráci těchto dvou rodáků již dříve.
82) Viz pozn. 80.
83) Státní archiv ve Florencii (dále ASF), f. MM, 20/1, fol. 38–39; *G. Carrai,* o. c. v pozn. 74, s. 536; *Týž,* o. c. v pozn. 72, s. 314.
84) ASF, f. MM, 20/5, fol. 29–30; *G. Carrai,* o. c. v pozn. 74, s. 539; *Týž,* o. c. v pozn. 72, s. 315.
85) *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 46, s. 46 a 49–50.
86) *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 53 a p. 17; *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8, s. 54.
87) NA Praha, f. VL, sg. 2128 (ad F 67/1), kn. 1, kart. 1, Protokol odeslané korespondence jičínské komory, (24. 3. 1628) 24. 1. 1629 – 31. 12. 1630, fol. 113v, 13. února 1630: „*Gleichsfals dem hauptman gen Friedland umb das eißen zum vogelhaus gen Prag.*“ Pramen B. Klipcová.
88) Tamtéž, fol. 150r, 14. května 1630: „*Posláno do Prahy 5 vozů pro oves, na kteréž ostatek železa na klecy do domu J. M. K. dodáno jest a jeden vůz pro vápno k stavění zámku.*“ Pramen B. Klipcová.
89) NA Praha, f. VL, sg. F 67/2, k. 11; *P. Uličný,* „Item zedníkům na nějaký sloupky do štítu dáno…“ Rok 1630 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejberských, in: Z Českého Ráje a Podkrkonoší XVII, 2004, s. 63.
90) NA Praha, o. c. v pozn. 89; *P. Uličný,* o. c. v pozn. 89, s. 62–63.
91) *P. Uličný,* The Provost and Court Church of St. James in Jičín and Roman Architecture around 1600, in: Studia Rudolphina XI, 2011, s. 49.

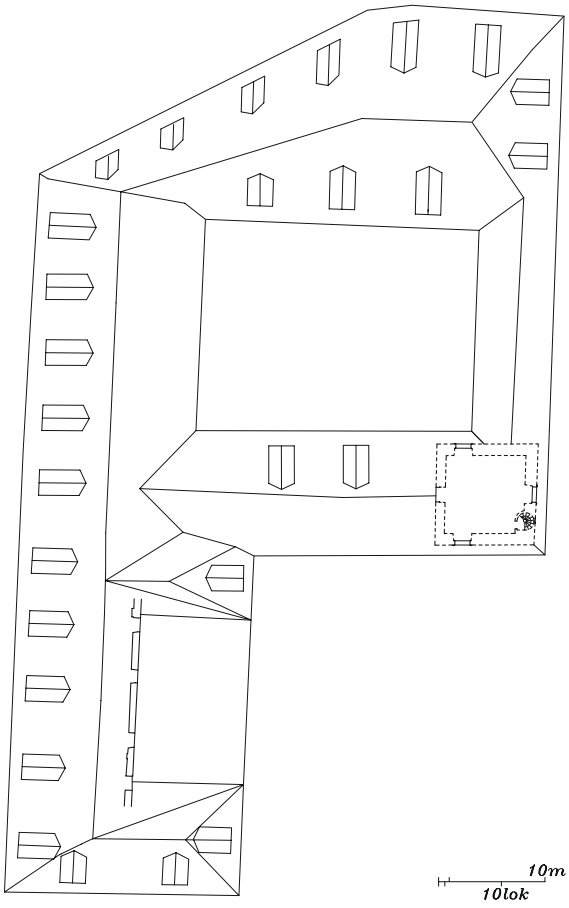
Obr. 8: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce dispozice 1. a 2. patra v roce 1634. 1. patro, vévodův apartmán: a–b – hlavní schodiště; c – hlavní sál; d – rytířská síň; e – antekamera; f – audienční síň; g – galerie; h – pracovna; i – ložnice; j – místnost vedle ložnice; k–l a n – místnosti bez funkce; m – jídelna (?); o – obslužná chodba; p – kaple; q – oratoř; hraběcí apartmán: i – tabulnice; ii – antekamera; iii – audienční místnost; iv – ložnice; v – retiráda (?); vi – loggie; vii – chodba; viii – sekundární schodiště; L – loggie; g – chodba k zamýšlené oratoři v kostele sv. Tomáše; K – kuchyně ve Feldovském domě; S – vstupní hala a schodiště ke stájím. 2. patro: h–n – vévodkyň apartmán; p – kaple; q – oratoř; g – galerie; d–f – apartmán dcery Marie Alžběty; i–vi – hraběnčin apartmán (kresba P. Uličný).

1633 dokončoval štuky velkého sálu tamní Valdštejnovy rezidence.[92)]

V té době bylo realizováno i navýšení zásobování zahrady vodou, protože vodovod zavedený do zahrady a grotty u loggie od července roku 1628 evidentně nestačil. Dne 26. května 1629 Valdštejn prostřednictvím svého bratrance Maxmiliána uzavřel s malostranskou obcí smlouvu, ve které malostranští povolili, aby do nově postaveného vévodova paláce mohla z obecní vodárny běžet v létě i v zimě voda.[93)] Jak ukazuje plán rozvodů malostranské vodárny, vyhotovený v roce 1685, napájela vodárna hlavní fontánu před loggií a kuchyni ve Feldovském domě.[94)] Zavedení vody do kuchyně v roce 1629 dokládá zpráva ze dne 21. listopadu tohoto roku, kdy si Antonín Zbyněk Lomnický z Budče stěžoval na Valdštejnova stavitele Mariniho, že v kuchyni ještě neosadil kamennou nádrž, takže mlynář ještě nemohl vodu spustit.[95)]

Oba do zahrady dovedené vodovody tak zřejmě společně napájely hlavní fontánu před loggií, je ale možné, že z Jeleního příkopu v roce 1628 dovedená voda byla použita i na další fontánu, osazenou v roce 1630. Dne 9. května tohoto roku byla totiž s kovolitcem Hansem Roßenlöcherem sepsána smlouva na 100 zl. „*za mosaznou fontánu, která se v lustgartenu nasazuje*“.[96)] Mluví se zde zcela jistě

92) *B. Klipcová – P. Uličný*, o. c. v pozn. 46, s. 78.
93) SOA Praha, f. RAV, sg. A 47/2, fol. 16–17; *C. Merhout*, Paláce a zahrady pod Pražským hradem. Praha 1954, s. 42–43; *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 8, s. 52 a p. 13.
94) *C. Merhout*, o. c. v pozn. 60, obr. 19.
95) SOA Praha, f. RAV, sg. A 47/4; *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 8, s. 53.



Obr. 9: Praha, Valdštejnský palác, plán v úrovni krovu s rekonstrukcí plánovaného belvedéru a terasy jižního křídla (kresba P. Uličný).

o Venušině fontáně, odlité v roce 1599 pro Kryštofa Popela z Lobkovic norimberským litcem Benediktem Wurzelbauerem, kterou pro svou zahradu získal Valdštejn a nechal ji opatřit svým znakem a nápisovou deskou s letopočtem 1630.[97] Hans Roßenlöcher, malostranský zvonař,[98] tak byl zřejmě zodpovědný nejen za její osazení, ale i zhotovení dodatečných desek. Kde přesně tato fontána původně v zahradě stála, není známo. Při plundrování paláce Švédy v roce 1648 z ní byla odvezena socha Venuše a původní mísa s podstavcem byla osazena na místo hlavní kašny.[99] Vzhledem k tomu, že Venušina fontána byla osazena již v roce 1630, kdy se také budovala voliéra (viz níže), je možné, že se nalézala někde v její blízkosti.

V této době se začala realizovat také úprava zadní části zahrady, jak dokládá smlouva uzavřená 24. listopadu 1630 mezi zemským hejtmanem Taxisem, komorním radou Johannem Casparem Sittem a novým Valdštejnovým stavitelem Nicolò Sebregondim na jedné straně, a pražským kameníkem Zachariasem de Bussi de Campione na straně druhé, který měl za každý loket žehrovického kamene „*ke zdejšímu rybníku*“ dostat 84 krejcarů.[100] Šlo o obrubu velké vodní nádrže rozprostírající se před západní fasádou jízdárny na ploše čtverce o straně 48 m.

Od poloviny příštího roku 1631 se pak objevuje řada zpráv o fontáně v druhé grottě Valdštejnského paláce, budované v jižním cípu zahrady, v místě kde se zalamovala její ohradní zeď. Dne 5. května 1631 psal z Prahy jičínské komoře Johann Caspar Sitt a zmínil se při tom, aby byly poslány do Prahy železné roury, které byly objednány ve Frýdlantu a které půjdou do zdejší grotty.[101] Hned dva dny na to, dne 7. května, pak frýdlantskému hejtmanu dorazila žádost, aby do Prahy poslal 20 železných vodovodních rour, a vedle toho i čtyři papírové listy na rýsování, tedy pro zhotovení nějakého plánu.[102] Tím se ukázal být nákres mosazných „*kohoutů*“ k fontáně, zaslaný dne 14. června k zhotovení mědilitci v Hostinném, kterým byl Martin Schrötter. Ten měl „*kohoutů*“ provést celkem osmnáct, z nichž deset mělo být „*s větším ústím a otvorem*“.[103] Dalších 30 železných rour „*ke grottě do Prahy*“ pak dostal příkaz zhotovit frýdlantský hejtman ještě 18. září tohoto roku.[104] Probíhající práce ale musely být kvůli vpádu saských vojsk přerušeny, což je důvod, proč další zpráva, týkající se vodních děl, je datovaná až dnem 6. července 1632. Tehdy bylo hausmistru pražského paláce dáno svolení „*na skoupení dříví na trouby k vedení vody do téhož domu J. M. K.*“[105] Není známé, jaké škody saský pobyt v paláci na nedokončených pracích napáchal, je ale možné, že se s mnohými věcmi muselo začít znovu. Každopádně v polovině srpna bylo za téměř 28 zl. jičínskou komorou od Marina Šretera koupeno dalších „*6 měděných*

96) NA Praha, o. c. v pozn. 29; *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 216 a 220.

97) *K. Chytil,* Pražská Venušina fontána od B. Wurzelbauera. Děje uměleckého díla. Praha 1902; *H. R. Weihrauch,* Příspěvky k dílu Benedikta Wurzelbauera a Adriaena de Vriese, Umění XVIII, 1970, s. 60 až 69.

98) Roku 1615 tento zvonař (Hans Rosenlecher) odlil cimbál na radnici ve Stříbře opatřeným nápisem udávajícím místo jeho působiště. *J. Kamper – Z. Wirth,* Soupis památek historických a uměleckých v království českém XXX: Politický okres stříbrný. Praha 1908, s. 246; *Z. Winter,* Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526–1620). Praha 1909, s. 392.

99) Fontána byla v roce 1753 odvezena do valdštejnského zámku v Duchově (*J. Herain,* Stará Praha. Praha 1902, s. 243), kde ji uvádí inventář z roku 1814. NA Praha, f. FDK, sg. VII E 72.

100) SOA Praha, f. RAV, kart. 6, sg. A 47/7; *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 53–54 a p. 24. Je možné, že za svoji práci nedostal za Valdštejnova života zaplaceno, protože v seznamu dluhů, placených z konfiskovaných Valdštejnových panství, je u Bussiho jména vedena částka 300 zl. Není ale jasné, za jakou práci. NA Praha, f. ČDKM IV, kart. 49: č. „*62. Zacharias Bussi steinmecz – 300 fl.*“ Pramen B. Klipcová.

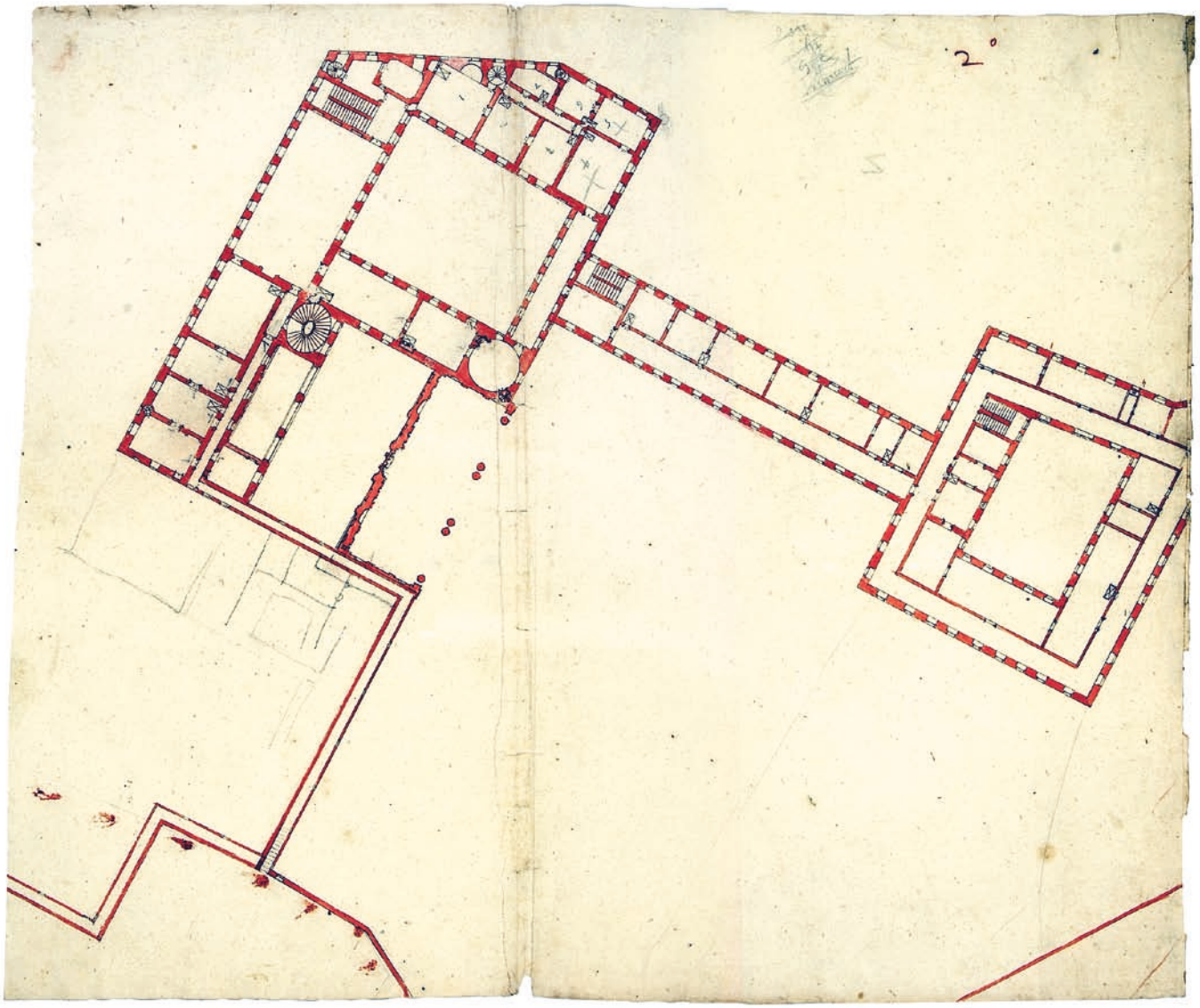
101) SOA Praha, f. RAV, kart. 6, sg. A 47/8; *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 54 a p. 25.

102) NA Praha, f. VL, sg. Rkp. 2130, kn. 5, kart. 3, Protokol odeslané korespondence Jana Kuneše z Lukovce, 1. 5. 1631–30. 4. 1632, nefol., 7. května 1631: „*Haubtman zu Friedland sol die eiserne wasserröhr 20, wegen stabeisen, 4 rießblat,4 gemeine pappier gen Prag Ihr F. G. haubherren Sitt schaffen alsbalden.*“ Pramen B. Klipcová. Příkaz k zaslání dalších šesti rour dostal hejtman ještě 16. června. Tamtéž.

103) Tamtéž: „*Dem rootgießer gen Ahrnaw ein abries geschickt, 18 meßinge hanen zur waßerkunst in die fürstl. residenz zu Prag, jedoch die ersten zehen am mund und loch größer, dann die andern achte allermaße der zirck weißet, alsbald zu machen und zur cammer zu schicken auch wan von nöten sol der verwalter dem gießer etwas von geldt darauf geben.*“ Pramen B. Klipcová.

104) NA Praha, f. VL, sg. 260/2, kn. 2, kart. 1, Protokol odeslané korespondence jičínské komory, 1. 8. 1631 – 31. 12. 1632, nefol., 18. září 1631: „*Au haubtman zu Friedlandt anbefohlen 30 eißerne röhr zu der grotta nacher Prag unverlengst verfertigen und anhero gen Gitschin vorschaffen zu lassen, so nochmahlen dahin von hier mit der fuhr geschickt werden sollen.*“ Pramen B. Klipcová.

105) NA Praha, f. VL, sg. Rkp. 2132, kn. 6, kart. 3, Protokol odeslané korespondence vícekancléře komory Jana Viléma Růžovského, 1. 4. 1631 – 31. 12. 1632, nefol., 6. července 1632: „*Rentmistru dekret dán na vydání Pavlovi Schwertnerovi hausmistru v domu J. M. K. na Malé Straně v Praze na skoupení dříví na trouby k vedení vody do téhož domu J. M. K. a štětek k bílení stavení 30 zl. rejnských.*“ Pramen B. Klipcová.



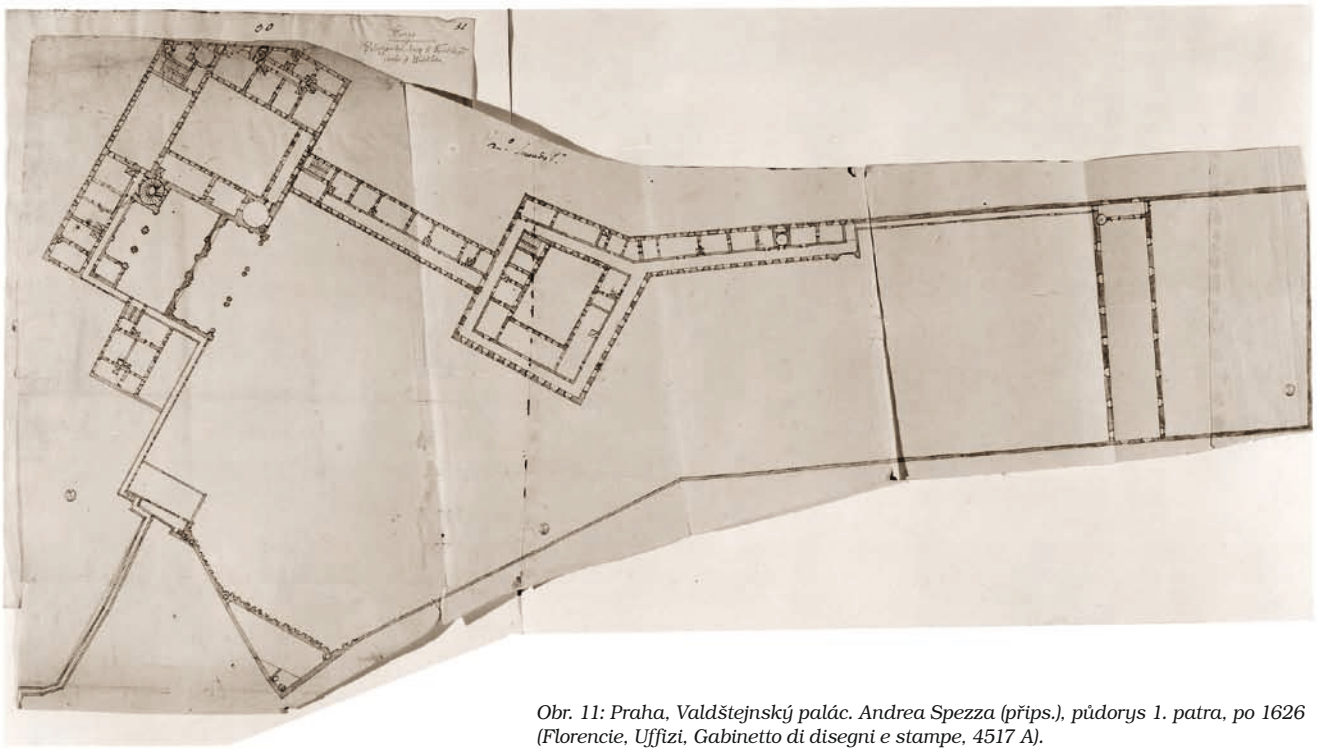
Obr. 10: Praha, Valdštejnský palác. Andrea Spezza (přips.), půdorys 1. patra, před 1626 (Biblioteca Universitaria di Bologna, MS. 935 C; foto G. Roncaglia).

kohoutků do Prahy náležejících".[106] Problémem ale bylo, že se s potřebnými pracemi nepokračovalo, jak dokládá Valdštejnův rozhořčený dopis z 9. srpna 1633, v němž vévoda vyslovil jičínskému hejtmanu Dětřichu Malovcovi podiv nad tím, co mu sdělil Nicolò Sebregendi: „*Dovídáme se od našeho jičínského baumistra, že v našem domě v Praze se letos nic nestaví. Nemálo se divíme, proč nedodržujete výslovný příkaz, který jsme vám udělili. Okamžitě zařiďte vše potřebné proto, aby se ve stavbě bez jakékoli ztráty času pokračovalo.*"[107]

106) *P. Uličný*, „Item na lipové cestě spotřebováno…" Rok 1632 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejberských, in: Z Českého Ráje a Podkrkonoší XVIII, 2005, s. 50, kde omylem považováno za ozdobu střechy.

107) NA Praha, f. VL, sg. A 56c, kn. 9, kart. 177, Kopiář missivů určených komorním radům a hejtmanu Dětřichu Malovcovi aj., 1. 1. 1633 – 17. 6. 1633, fol. 46v, Albrecht z Valdštejna Dětřichu Malovcovi, polní ležení u Svídnice, 9. srpna 1633: „[…] *Wir werden von vnserm bawmeister zu Gitschin berichtet, welchermaßen in unserm hauß zu Prag hewer nichts gebawet werden. Alldieweiln unß nun warumb solches vermöge unsers euch ertheilte außdrucklichen befelchs nicht geschehen nicht wenig wunder nimbt. Alß werdet ihr nochmalß ohne einige dilation die anstellung machen, daß mit solchem baw anbefohlner maßen ohne verliehrung einiger zeit fortgefahren werden.* […]." Pramen a překlad B. Klipcová.

Téma fontán a zahradní grotty se diskutovalo až do Valdštejnovy smrti v únoru 1634 a kvůli této tragické události ani nebylo nikdy dořešeno. Dne 15. prosince 1633 Nicolò Sebregondi zasílal z Prahy Valdštejnovi dopis, ve kterém navazuje na jejich dřívější diskuzi ohledně kvality vody v zahradních fontánách. Píše, že příkazy, které dostal v dopise od Cassignettiho (který se ukazuje být tehdejší Sebregondiho pomocník a spojka mezi ním a Valdštejnem), nechá včas provést. Chtěl pak dále připomenout, „*že u kovové fontány v pražské zahradě by bylo dobré, aby měla tekoucí vodu, totiž tu, kterou bude možno čerpat z náměstí obyvatel Malé Strany, o které jsme již několikráte hovořili. Nebylo by vhodné, aby výše zmíněná fontána měla stojatou vodu, zvedanou čerpadly, jelikož takové vody se často v teplém období nedostává, když je jí potřeba, pročež se mi jeví jako nezbytné, aby tato fontána měla ustavičný proud, jak je tomu u té před loggií zmiňované zahrady. Proto považuji výše řečenou vodu za nezbytnou kvůli jejímu užitku. Bude však učiněno, jak J. V. poručí.*" Pak si zřejmě znovu a podrobněji přečetl Cassignettiho dopis, protože hned vzápětí dodává: „*Toto jsem napsal J. V., jelikož mi zmíněný Cassignetti píše o příkazech J. V., že již nechcete více zmiňovanou vodu oby-*



Obr. 11: Praha, Valdštejnský palác. Andrea Spezza (přips.), půdorys 1. patra, po 1626 (Florencie, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, 4517 A).

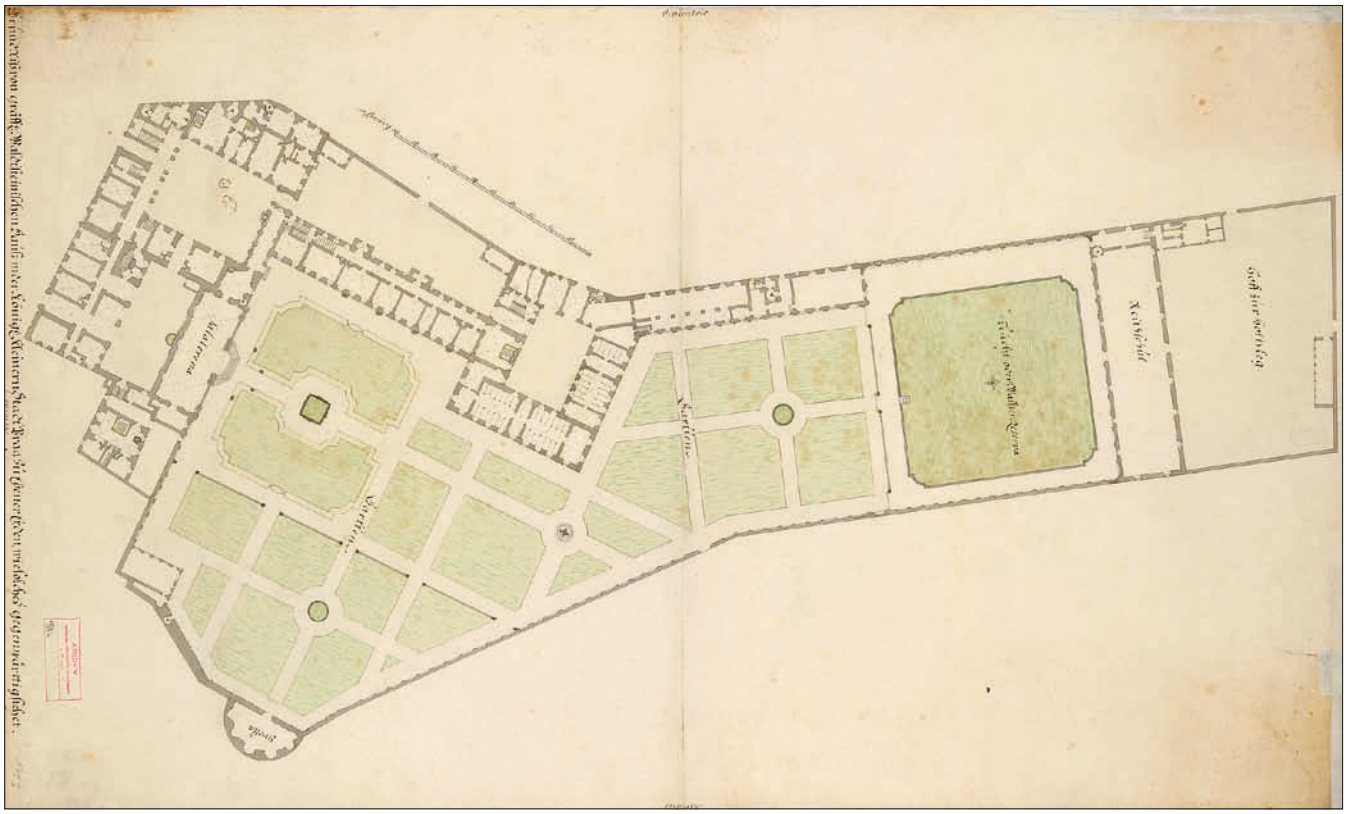
vatel, budu k tomuto v očekávání nových příkazů.“[108] Kovová fontána, o které si Sebregondi s Valdštejnem psali, tedy nebyla totožná s hlavní fontánou před loggií, a zřejmě ani ne s Venušinou fontánou, která byla osazena již v roce 1630. Jednalo se tedy o minimálně třetí fontánu zahrady a jak plyne z dalších zprávy, bylo to zřejmě vodní dílo, osazené ve velké grottě v jižním cípu zahrady, k níž byly výše zmíněné díly odlévány v letech 1631–1632.

Dne 12. ledna 1634 totiž psal jičínské komoře neznámý pisatel, buď Valdštejnův sekretář anebo stavební inspektor Baltasar Leopold Kuenell, aby informoval o vévodově příkazu dovést vodu do „*kašny v grottě, stejně jako do rybníku, a kovových fontán* [nebo kovové fontány] *v zahradě v Praze*“ v létě tohoto roku. Psal k tomu, že bude potřeba poslat stavebnímu písaři 300 zl. na koupi několika centýřů olova a zaplatit „*štukatéry, kteří již v grottě započali práci*“, odlévače, kotláře a další práce. Sděluje také, že nařídí, aby do Prahy kvůli provedení nějakých prací přijel jičínský kotlářský mistr.[109] K tomuto dopisu přiložil ..svůj přípis Sebregondi, datovaný dnem 25. ledna, a adresovaný rovněž jičínské komoře, ve kterém ještě podrobněji objasňuje celou tehdejší situaci: „*Před několika dny jsem odjel z Prahy do Plzně k J. V. Nechal jsem vám napsat, abyste poslali trochu peněz na zaplacení řemeslníkům, kteří pracují na zdejších pražských stavbách, protože J. V. mi znovu nařídil, abych je nechal dokončit. Dnes jsem se od J. V. vrátil a zjišťuji, že jste neposlali nic. Protože řemeslníci odmítají bez zaplacení pracovat, prosím vás znovu, abyste je poslali. Bude tak moci být uspokojeno přání J. V. a nebude se zlobit na vás a ani na mě. A znovu mi nařídil, aby byli přinuceni k práci štukatéři, kolik jich je možné* [sehnat], *aby se dokončily grotty a fontány.*“ Na závěr dopisu se pak vrací ještě jednou k Praze a píše, aby komora řekla „*stavebnímu inspektoru, aby sem hned poslal kotláře, protože ho velice potřebují.*“[110]

108) NA Praha, f. VL, sg. F 67/75, Nicolò Sebregondi Albrechtovi z Valdštejna, Praha, 15. prosince 1633: „*Li ultimi ordini scrittomi per il Cassignetti farò esseguire per quanto io potrò a suo tempo et ogni altra cosa che si compiacerà comandare. Solamente mi pare bene ricordare a V.A. che la fontana di metallo del giardino di Praga sarà bene che detta fontana abbia acqua viva cioè di quella che si potrà havere dalla piazza dei cittadini di Cleinseit qual già altre volte trattata. Perché non staria bene che detta fontana havesse acqua mortta alzzata con le pompe poiché tali acque mancano, molte volte nel miglior tempo che si dovriano godere onde mi pare neccessario che questa fonte fluisca continuamente come fa quella havanti la loggia di detto giardino sicché stimo necessario la suddetta acqua per il suo servizio però si farà come V.A. comanderà. Io ho scritto questo a V.A. perché il suddetto Cassignetti mi scrive di ordini di V.A. che non vol più havere questa acqua suddetta dei cittadini però starò aspettando novo ordini di questo.*“ Pramen B. Klipcová, přepis G. Carrai, překlad K. Löwensteinová.

109) SOA Praha, f. RAV, kart. 6, sg. A 47/12, neuvedený pisatel komoře frýdlantského vévodství v Jičíně, Praha, 12. ledna 1634: „[...] *sie werden aus des fürstlichen bauschreibers zu Prag seines uberschicken schreiben auf die fürstliche löbliche cammer* [...] *vernohmen haben, was er ewer gest. darinnen bericht, weiln aber noch kein bescheidt darauf ernötigt, als hab ich euer gestr. wiederumb zu berichten nit umbgehen können, das mir von ierer fürstl. gn. ernstlichen anbewohlen diesen sommer uber die waßerkunst in der* krodta, *sowol in teicht, und metalgaßen springbrunnen in lustgardten zue* Prag *das waßer hienein zu fueren ins völlig werckh gericht werde. Worzue ein großer uncosten fon gelt aufgehen wirt, damit aber deßen ein anfang wollen euer gestr. darauf bedacht sein, das mitler weit auf reidtung dem bauschreiber 300 fl. geliefert, weiln zu den rörerr etliche centner bley vonnöten erkauffen kan. Ingleichen auch den stuckatori, welche die arbeit in der krota zuuerfertigen auch albereit angefangen. Sowol den rörengießer, kupferschmit, und andern handtwerckern zu bezahlen hat. Weiln Ich etliche tag zu Prag verbleibe, auch gnedigist anordtnen, damit der maister kupfersch[mied] von Gitczin, vnuerczüglichen mit seinen bewerckhzeug nacher* Prag *verfuege, was er von kupper zu machen ime von mir angewiessen werde* [...].“ Pramen B. Klipcová.

110) Tamtéž, Nicolò Sebregondi komoře frýdlantského vévodství v Jičíně, Praha, 25. ledna 1634: „*Già alcuni giorni partisse di Praga per andare a Pilszin da Sua Altezza. Io li fecci scivere che dovessero mandare un pocho de denari per dare qui alli arteggiani delle fabriche qui di Praga perche Sua Altezza mi ha comandato anco di nuovo che io le faccia fornire. Hora essendo io tornato oggi da Sua Altezza trovo che lor signori non hanno mandato niente onde li artiggiani non vogliono*



Obr. 12: Praha, Valdštejnský palác. Anselmo Lurago, plán přízemí areálu, 1753 (APH, SPS, sg. 181, inv. č. 3; foto K. Bulín).

V grottě samotné, do které se započalo instalovat potrubí již v polovině roku 1631, se štukatérské práce rozběhly až se zpožděním víc jak dvou let, a bylo je tak sotva možné do Valdštejnovy smrti i kvůli nedostatku peněz všechny dokončit.[111] O nedokončenosti grotty a její fontány svědčí inventář z března 1634, který v grottě uvádí patnáct olověných trubek[112] – tedy volně ležících a neosazených – a také zpráva z návštěvy paláce Williama Crowneho roku 1636, který v areálu zahrady píše o pěkné grottě, „*ale bez vody*“.[113] Zprávy z roku 1631 pak dovolují rekonstruovat fontánu s dvojí řadou kohoutů, s deseti většími patrně v dolní řadě a osmi menšími v horní řadě.

Crowne ale také sděluje, že v zahradě bylo tehdy celkem pět fontán, a na nich byly osazeny „*mosazné*“, tedy bronzové figury, z nichž speciálně jmenuje velkou fontánu s Neptunem a čtyřmi nymfami kolem něho. První z nich byla tedy hlavní fontána před loggií, druhou Venušina fontána stojící asi někdy poblíž voliéry a třetí fontánou snad myslel tu, která stála bez vody v grottě. Umístění a podoba zbývajících dvou tak zůstávají neznámé. Je také možné, že mezi vodní díla počítal i vodotrysk, který byl nainstalován uprostřed vodní plochy před jízdárnou, doložený již v druhé polovině 17. století, a který tak mohl být v provozu již za Albrechta z Valdštejna. O tomto „*velmi neobyčejném vodotrysku*“ psal v roce 1702 Karl Adolph Redeln ve svém popisu Prahy,[114] a že zde byl již v polovině 17. století, ukazuje inventář paláce sepsaný v roce 1657. Ten nejprve v zahradě vyjmenovává staré kusy z kašen, které zde zřejmě zbyly po Švédy rozebraných fontánách a pak uvádí velkou kruhovou kovovou mísu, na níž byly tři sochy. Dále pak čtyři „*mosazné*“, tedy asi bronzové mísy fontán, ke kterým patřily tři „*mosazné*“ čepy, dále čtyři malé čepy k fontánám a nakonec ještě jednu „*mosaznou*“ fontánu.[115] Tato poslední fontána snad stála někde jinde,

lavorare senza denari. Però io di n[u]ovo li prego a mandarli acciò si possa dar sodisffatione alla mente di Sua Altezza. Acciò poi non sia malcontento contro di lor signori nemmeno contro di me et di n[u]ovo mi ha raccomandato che si faccino lavorare i stuccatori quanto più sia possibile per fornire le grotte et le fontane. […] *Prego anco lor signori dire al signor inspechtore delle fabriche che mandi qui subito il copfflersmit de Gieccino perche ne ho grandissimo bissogno* […].“ Přepis a překlad E. Chodějovská.

111) Na nějaké dokončovací práce byli zřejmě na paláci v období před Valdštejnovou smrtí zaměstnáni pražští stavitelé Giovanni Pietro Piscina a Pavel Rimkolert (nebo Nimkolert), protože jim Valdštejn zůstal dlužen 109 zl. a Piscinovi ještě navíc 96 zl. Svědčí o tom kšaft, který dne 16. října roku 1636, v době po Piscinově smrti (která ale není známá), sepsala jeho vdova Dorota, v němž se uvádí, že „*pan Mates Floryn, paumistr knížete Frýdlantského, ví o tom dobře, co můj manžel má zadržalého platu na práci, Frýdlantskému dělal s panem Pavlem Rimkolertem společně*“, totiž 109 zl., „*a nebožtíku Petrovi manželu mému, mimo to obzvláště 96 zl.*“. *J. Krčálová,* Italští mistři Malé Strany na počátku 17. století, Umění XVIII, 1970, s. 570; též *P. Vlček ed.,* o. c. v pozn. 67, s. 505. Mates, též Matěj Florin, ale byl stavebním písařem, a ne stavitelem Albrechta z Valdštejna. Za upozornění děkuji B. Klipcové.

112) *E. Schebek ed.,* o. c. v pozn. 26, s. 605.

113) *W. Crowne,* A true relation of all the remarkable places and passages observed in the travels […] anno Domini 1636. London 1637, s. 31.

114) *K. A. Redeln,* Das Sehenswürdige Prag […]. Franckfurth – Leiptzig 1702, s. 50.

115) SOA Praha, f. RAV, inv. č. 2659, sg. XII-P2: „*Bay dem gärtner, in verwahrung verbleibet:* […] *Etzliche alte stükh von mettal, die zum wasserkunst gehört haben. Item große cupfferne krug – 5. Darinnen 4 margeranbaum, und ein feigelbaum. Grose runde höltzerne casten, mit eisenen rasten beschlagen. Im garten umb dem teüch herumb darinnen von unterschiedlichen wellischen frucht, und kreitterbaüme eingeseczt, als,* granaten, *pomorantzen,* citronen, *lorbern und dergleichen sachenstuckh – 80. Ein groser runder schall von mettal worauf drey* staturen *von mettal stehend – 1. Cupfernen fontanen schalen – 4. Meßinge haubtstuckh zapffen deren – 3. Kleinere zapffen zum wasserkunst – 4. Item wasserkunst von messing – 1* […].“

protože pak by jich již bylo šest, nebo jde o písařovu chybu, protože další inventář z roku 1670 prakticky opakuje stav před třinácti lety, ale uvádí fontán jen pět. U velké fontány pak zaznamenává čtyři sochy a to: pána, sedláka, mušketýra a Venuši. A při položce třech čepů doplňuje, že patřily do „*kříže*" v rybníku,[116] tedy do vodotrysku zmiňovaného Redelnem. Vodotrysk tak byl asi zkonstruován již Valdštejnem, anebo bylo za jeho života s jeho provedením alespoň započato. Zdá se totiž, že k dokončení nějakých vodních děl došlo až v roce 1647, kdy císař Ferdinand III. povolil novému majiteli paláce Maxmiliánovi z Valdštejna dovést vodu z Jeleního příkopu při Pražském hradě, aby ji mohl použít „*ku potřebě vodního kunstu svého*".[117]

Počet pěti uváděných fontán tedy odpovídá slovům Williama Crowneho a ukazuje tak neobvykle bohaté vybavení Valdštejnovy zahrady. Její krásu ještě zvyšovalo naplnění nádrže „*těmi nejkrásnějšími rybami*", obdivovaných v roce 1639 Thomasem Carvem,[118] a vybavení pozoruhodně kombinovanou florou. Tu zachytil inventář z léta roku 1657, který jmenuje pět mosazných nádob se čtyřmi granátovníky a jedním fíkovníkem a pak celkem 80 kusů vlašského ovoce a koření, nacházejících se okolo velké vodní nádrže před jízdárnou. Byly mezi nimi granátovníky, pomerančovníky, citroníky, vavříny a jeden fíkovník.[119] Podrobněji vybavení zahrady vypisuje inventář z roku 1670, který velkou skupinu vlašského ovoce rozepisuje zvlášť. Bylo zde 47 velkých pomerančovníků, 7 starých citroníků, 20 pomerančovníků v dřevěných a 4 v mosazných nádobách a 9 mladých pomerančovníků. Dále uvádí 8 velkých vavřínů a dalších 48 malých buď v zemi, nebo v nádobách, ve kterých bylo také 13 jasmínů. K osazení byly připraveny 4 velké hřebíčky v nádobách a 45 dalších jich zřejmě již rostlo v zemi. Z keřů jsou pak jmenovány jeden větší vavřínový stromek a zlatý déšť, který byl nad velkou fontánou, a někde poblíž zřejmě bylo i dalších 13 mladých zlatých dešťů. Inventář se zabývá i stromy, z nichž uvádí jeden starý a pět mladých topolů. Seznam flory pak ukončuje výčtem rostlin, které byly zřejmě v quadri před loggií, kde za pozornost stály záhony s růžemi, muškáty a rozmarýnami, doplňované fíkovníkem, 3 cypřišemi a dalšími 11 fíkovníky. Důležitá je také položka 130 dřevěných nádob, dokládající, že převážná část vybavení zahrady byla na zimu transportována do teplých prostor.[120]

Již inventář z roku 1657 tedy zmiňuje, že kolem velké pisciny v zadní části zahrady se (v nádobách) nalézaly vlašské dřeviny a tento koncept zde měl jistě svůj počátek již za Albrechta z Valdštejna. Zážitek z tohoto prostoru reprodukoval v roce 1702 již zmíněný Karl Adolph Redeln, když psal, že: „*vedle paláce je velmi pěkná zahrada, na jejímž konci je haltýř čili rybník, kolem kterého se lze procházet mezi velmi pěknou oranžérií.*"[121] V prvotní fázi budování zahrady, vrcholící nainstalováním de Vriesovy fontány před loggií v roce 1626, bylo umístění těchto stromků zamýšleno asi do okolí hlavní fontány. V jejím okolí zůstaly osázeny topoly, zachycené na panoramatu Prahy od Josepha Hubera z roku 1757 (obr. 16). Protože písař sepisující roku 1657 inventář začal u nádrže před jízdárnou, je možné druhou skupinu stromů, kterou představovalo 8 starých vavřínů, hledat někde v prostoru mezi pážecím dvorem a vodní nádrží. Jsou totiž zapsané mezi stromky jižanského ovoce a topoly, a skupinu stromů v těchto místech ukazuje opět Huber.

ARCHITEKTURA PALÁCE

Plány paláce

Ve sbírce grafik a tisků florentských Uffizií se nachází soubor plánů českých staveb, které vlastnil nebo i provedl již zmíněný florentský architekt Giovanni Pieroni.[122] Plány se do Florencie dostaly asi po Pieroniho smrti v roce 1654, a to pravděpodobně roku 1658, kdy město navštívil jeho syn Francesco, svým povoláním jako otec vojenský inženýr.[123] Z převážně části jde o sbírku plánů autorských, to ale asi neplatí v případě plánu prvního patra Valdštejn-

116) ANM Praha, H 68, fol. 78v: „*4 metall oder kupferne schallen. 3 messinge zapffen, im garten aufm kreitz an teüch. 2 Kleinere zapfen, im garten aufm röhren. 1 messinge oder* metallene *wasserkunst sambt schallen und 4 manneln, alß 1 herr, 1 pauer, 1 musquetier und 1* Venus, *mit dem fähndl.*" Sochy uváděné na velké fontáně zde tedy byly osazeny asi až po odvezení původního zařízení Švédy v roce 1648 a dnes beze stopy zmizely. Tato velká fontána byla zřejmě nainstalovaná před loggií, asi s použitím podstavce a mísy z bývalé Venušiny fontány. Velkou fontánu v této poloze zakresluje axonometrický plán malostranského vodovodu z roku 1685, i když pro schematičnost na ni nejsou žádné sochy zobrazeny. *C. Merhout,* o. c. v pozn. 60, obr. 19.

117) Ferdinand povolil Maxmiliánovi, že může „*sobě tok vody z valův hradu našeho Pražského vycházející do zahrady a domu jemu přináležejícího, co vejše povoliti, aneboližto nadýmnouti a nadržeti dáti a takové vody tím lépeji ku potřebě vodního kunstu svého* […] *užívati mohl.*" *C. Merhout,* o. c. v pozn. 93, s. 43.

118) *R. D. T. Carve Tripperariensis,* Sacellani maioris in fortissima iuxta et nobilissima legione Strenuissimi Domini Colonelli, D. Walteri Deveroux, sub Sacra Caesarea Maiestate stipendia merentis, cum historia facti Butleri, Gordon, Lesly et aliorum. […]. Moguntiae 1639, s. 93.

119) SOA Praha, o. c. v pozn. 115: „*Bay dem gärtner, in verwahrung verbleibet:* […] *Item große cupfferne krug – 5. Darinnen 4 margeranbaum, und ein feigelbaum. Grose runde höltzerne casten, mit eisenen rasten beschlagen. Im garten umb dem teüch herumb darinnen von unterschiedlichen wellischen frucht, und kreitterbaüme eingeseczt, als,* granaten, *pomorantzen,* citronen, *lorbern und dergleichen sachenstuckh – 80.*"

120) ANM Praha, H 68, fol. 77v-78r: „*Im garten, und waß hinter dem gärtner verbleibet: Grosse pomerantzenbäumen – 47 stukh. Von denen unterlegten findet sich – 1. Item von khornen gezicht kleine – 3. Alte zitronenbäumen – 7. Pomogranbäumen, in höltzernen khiebeln, derer 20 und in kupfernen kriegen 4 zuesammen – 24. Junge kleine pomogran schön verseczt – 9. Item derer, in 4 khasten sich finden ziemblich, aber man noch nicht wissen kan, wie viel derer sein werden. Grosser lorberbaum – 8. Item der kleinen lorberbäumel in der erde und khiebeln – 48. Jesominstekh in khiebeln – 13. Grosse nagelbäumer in khiebeln, und was sich noch zum überstzen sindt – 4. Grosser lorber kirschbaum – 1. Von dem gezicht – 14. Nägleinstökh, ohne der unterlegten – 45. Kleebaum in küpfernen krueg, obig dem grossen röhrkasten tehend – 1. Junge kleebäumel – 13. Alter poplbaum – 1. Junge poplbaum – 5. Monathrosen in khiebelen – 2. Gloriosenstökh, ob zwaren der eine toppelt, aber nur von einen gezehlt derer – 3. Muscatkösel – 3. Kriestwürtzeln – 5. Wsche dobre* [vše dobré] *rösel in – 12 Töpfen. Rosmarinstöckh – 6 stukh. Indianischer feigenstöckh – 1. Czypreßbäumel – 3. Unterschiedliche feigelstöckh – 11. Flammierte frantzösische rosen – 11 Stokh. Khüebel von holtz, wo die bäumer drinstehen – 130 Stukh.* […]."

121) *K. A. Redeln,* o. c. v pozn. 114, s. 50.

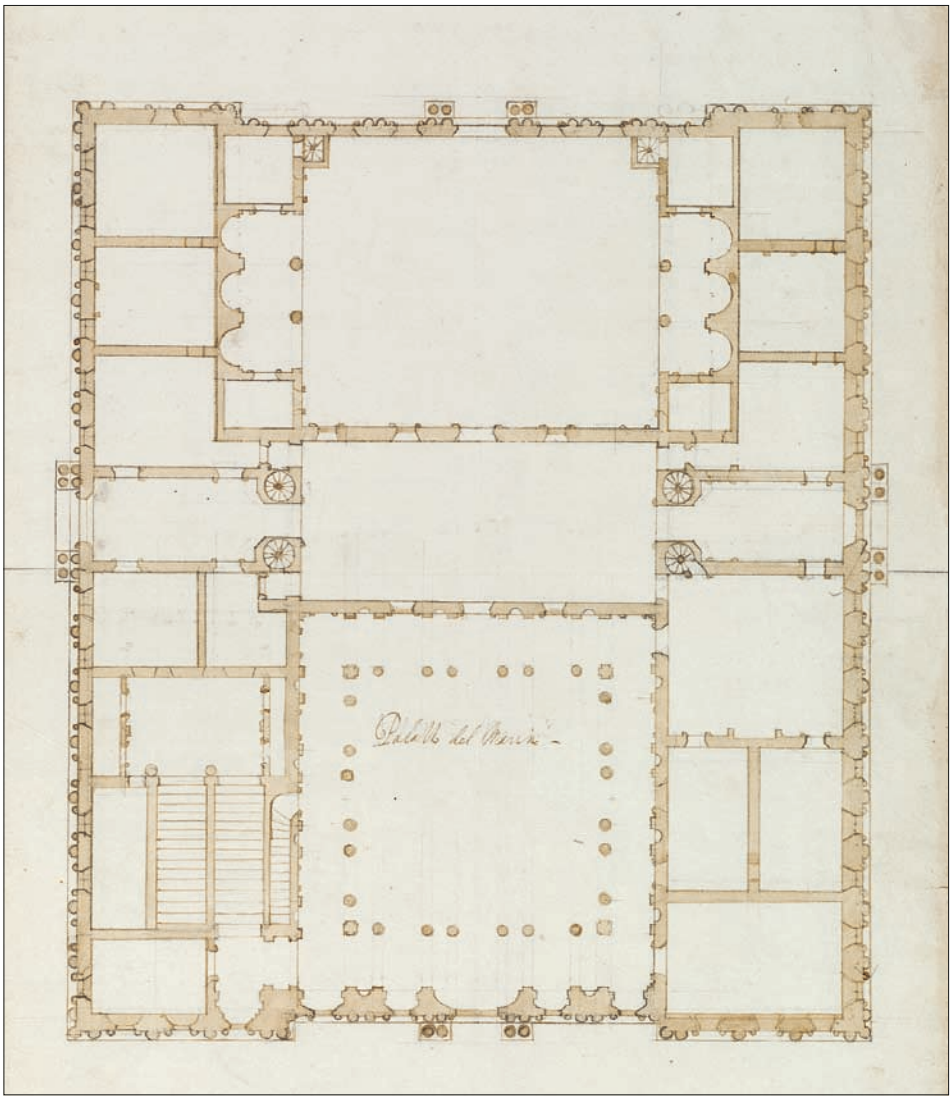
122) K plánům *J. Krčálová,* Giovanni Pieroni – architekt?, Umění XXXVI, 1988, s. 528; *P. Fidler,* Valdštejnský palác v rámci evropské architektury, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 140–144; *Týž,* Valdštejnovi „pomocníci". Stavitelé a architekti, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 100.

123) Francesco Pieroni žádal ke svolení, aby mohl odcestovat do Florencie v červnu roku 1658 a aby dostal doporučení u velkovévody, se kterým se tedy asi setkal. ÖNA Wien, Kriegsarchiv, Protokoly dvorské válečné rady, sv. 319, fol. 89v, 90r, 142v-143r. Pramen E. Chodějovská. Francesco si tedy nejspíš tehdy na cestu vzal sebou i otcovy plány, které zde zanechal nebo prodal.

ského paláce v Praze, který je zde rovněž zachován, a který je rozkreslen v celém rozsahu a téměř v podobě, v jaké byl realizován (obr. 11).[124]

Další plán Valdštejnského paláce, opět v úrovni prvního patra, je dochován v druhém souboru plánů, který se nacházel v Pieroniho vlastnictví, a který je dnes uložený v Univerzitní knihovně v Bologni.[125] Také tyto plány se sem zřejmě dostaly stejným způsobem, a v případě autorství plánu Valdštejnského paláce platí totéž, co u plánu prvního. Rys je dochován jen v rozsahu k pážecímu domu, východní část až k jízdárně, která byla vykreslena na samostatném a přilepeném papíře, byla později odtržena a je dnes ztracená (obr. 10).

Florentský plán je mladší než bolognský, ale časový rozdíl mezi nimi nebude velký. Plány nejsou signované, ale soudě podle vykreslování některých detailů, jako jsou ostění portálů, je vyhotovila jedna ruka. Mezníkem oddělujícím jejich vznik je koupě Feldovského domu, který je na bolognském plánu jen dodatečně přikreslen tužkou, zatímco na florentském plánu je jeho půdorys již pečlivě vykreslen. Doba získání tohoto domu však není bohužel přesně známa, i když k tomu muselo dojít někdy kolem roku 1626. Zajímavým detailem je u florentského plánu neprovedené vnitřní členění druhé loggie, chybějící voliéra a pak zamýšlená chodba na oratoř blízkého tomášského kláštera, která má na florentském plánu odlišný průběh. Protože mají oba plány méně podrobně vykreslen hlavní dvůr, naznačuje to, že jde o návrhy na rozšíření paláce po jeho postavení.[126]



Obr. 13: Milán (Itálie), Palazzo Marini. Galeazzo Alessi, 1558–1563. Plán přízemí, kolem roku 1600 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi I, fol. 23; foto F. Saporetti).

Druhý dvůr a milánský Palazzo Marini

Když byl v roce 1623 dokončen první a hlavní dvůr paláce, byly zde také v úrovni prvního patra zřízeny apartmány stavebníka a o patro výše jeho druhé manželky Izabely Kateřiny z Harrachu, se kterou slavil sňatek v červnu tohoto roku.[127] Zřejmě v souvislosti s povýšením na knížete v září 1623 pak Valdštejn rozhodl rozšířit palác k jihu přistavěním průčelního křídla s první loggií. Protože apartmány již palác měl, a v roce 1623 neměl Valdštejn žádné potomky, bylo nové křídlo zřejmě stavěno jako apendix s rekreační funkcí, možná po vzoru letního paláce Rudolfa II. na Pražském hradě. Na tento účel by ukazovala již zmíněná loggie a zamýšlené *giardino segretto*, což tak čtveřici místností křídla umožňuje vnímat jako retirádu knížecího apartmánu. Alternativně je bylo možné využít pro hosty a v budoucnu pro očekávaného potomka, ale forma s vilovými elementy, která byla křídlu dána, ukazuje primárně na rekreační funkci. Valdštejn tím tak ve svém paláci započal cestu, která končila vybudováním rozsáhlé zahrady s tolika divy, kterými se nemohl chlubit snad žádný městský palác té doby.

Realizované formě byl zřejmě inspirací Palazzo Marini v Miláně. Ten byl v letech 1558–1563 jako monumentální vilový palác stavěn pro janovského finančníka Tomase Mariniho předním italským architektem Galeazzem Alessim. Marini přišel do Milána po nuceném odchodu z Ja-

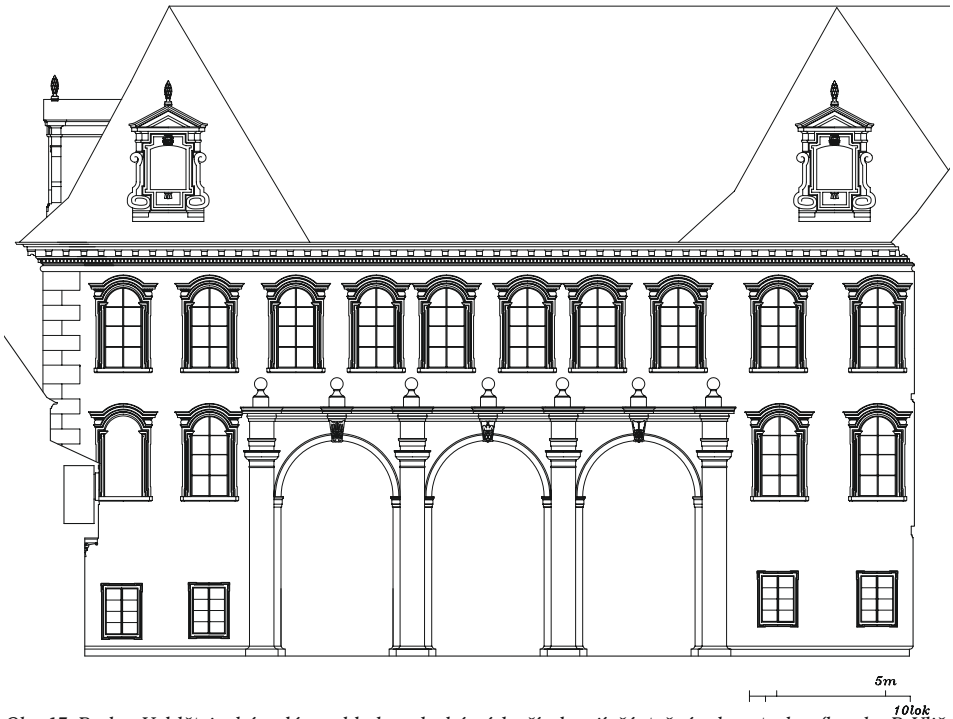
124) Florencie, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, 4517; *A. Krčálová,* o. c. v pozn. 122, s. 528; *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 140–144. Oba předpokládají, že autorem plánu je Giovanni Pieroni.

125) Biblioteca Universitaria di Bologna, MS. 935 C; *A. Krčálová,* o. c. v pozn. 122, s. 528; *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 140–144.

126) *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 143.

127) Dispozici paláce podle inventáře z roku 1634 rekonstruoval I. P. Muchka. *I. Muchka – K. Křížová,* o. c. v pozn. 2, s. 23–28; též *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 160–167; *H. Karner,* o. c. v pozn. 41.

Obr. 14: Praha, Valdštejnský palác, hlavní nádvoří, pohled k západní vstupní straně (foto T. Rasl).



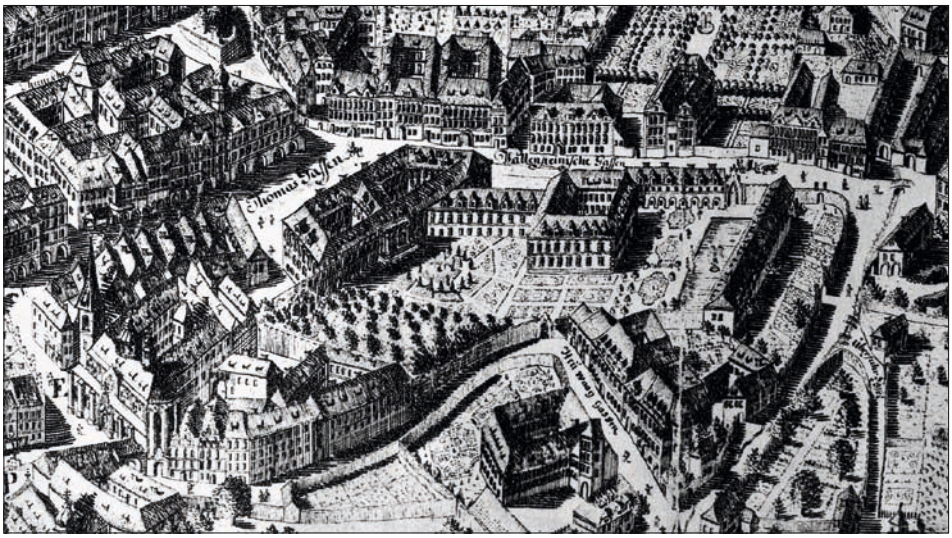
Obr. 15: Praha, Valdštejnský palác, pohled na druhé nádvoří s loggií, částečná rekonstrukce (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

nova, a Alessiho, který předtím v Janově stavěl vilu Giustiniani v Albaře (1548) a palác Giovanniho B. Grimaldiho v Bignanu (ca. 1552–1554), stavby, které se Palazzo Marini podobají, si vzal sebou. Milánský palác byl rozdělen do dvou dvorů, které měly každý rozdílnou funkci a velikost. Větší dvůr měl ceremoniální funkci a byl proto náročně členěn architektonickým reliéfem, představujícím kontinuální běh serlian, tedy rytmus širších a užších polí střídavě krytých archivoltou a rovným překladem. Menší dvůr byl pro městské prostředí neobvykle vyhrazen zahradě, do které se otvíraly trojosé loggie vyhloubené v jeho kratších stranách. Ty sahaly až do druhého podlaží a byly opatřeny hlubokými nikami, plánovanými zřejmě pro malé grotty a fontány. Dalšími užitými zahradními prvky byly střešní terasy a visuté zahrady a také to, že hlavní sál, vložený do křídla mezi oběma dvory, byl netypicky umístěn již v přízemí. Jak architekt, tak stavebník ale podcenili náročnost milánského klima a tak bylo brzy nutné všechny terasy a visuté zahrady zrušit. Marini se konce realizace ani nedočkal, což se týkalo hlavně zahradního dvora a vnějších fasád, dokončených až v 19. století. V milánské architektuře představovala tato stavba průlomovou realizaci a tak byl někdy na počátku 17. století vyhotoven jako vzor její mírně idealizující plán, upravující nepravidelnosti na severovýchodní straně zahradního dvora, který je zde rozkreslen v podobě v jaké měl být dokončen (obr. 13).[128] Tento nákres zřej-

128) K Palazzo Marini *N. A. Houghton Brown*, The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi I–II. New York – London 1982, s. 93–102 a 209–259.

mě vznikl jako část plánového souboru hlavních milánských staveb, snad v milánské akademii pod vedením Bernarda Richiniho, otce slavného milánského architekta Francesca Maria Richiniho,[129] a je pravděpodobné, že jeho kopie byla známá i architektu pražského paláce.

Inspirace tímto palácem je zřejmá nejen v půdorysu Valdštejnova paláce, děleného shodně na větší ceremoniální dvůr a menší prostor s *giardino segretto* s trojosou loggií běžící přes dvě podlaží, ale i v detailu členění většího dvora kontinuálním během serlian. A jak bylo již výše zmíněno, i v Praze se zdá, že tu byla plánovaná terasa nebo visutá zahrada, protože až do počátku 19. století existovala v rozsahu loggie jen nízká pultová střecha, provizorně zastřešující nikdy nedokončenou vodorovnou střešní konstrukci (obr. 9).[130]



Obr. 16: Praha, Valdštejnský palác a areál augustiniánského kláštera sv. Tomáše, detail z axonometrické veduty Josepha Hubera, 1769 (Národní památkový ústav v Praze, sbírka plánů PPoP-996-5-713).

Obr. 17: Praha, Valdštejnský palác, průčelí (foto T. Rasl).

Průčelí

Milánský apetit nezapře ani průčelí paláce. Celkově je však tato hlavní tvář Valdštejnovy rezidence svébytným útvarem bez přímého vzoru, vzniklá postupným vývojem a jako výsledek hledání optimálních řešení problémů, spojených s postupným narůstáním.

Jak ukazuje van den Bossche-Sadelerův prospekt z roku 1606, Trčkové z Lípy svoji rezidenci opatřili tradičním motivem renesanční střední Evropy, vycházejícím z místní gotické tradice, tedy vysokými štíty. Tradice, hrající na kontrast plochých stěn podlaží a bohatě artikulovaných štítů, však pod pokračujícím vlivem italské architektury, která štíty v civilní architektuře prakticky nepoužívala, ztrácela na síle a od počátku 17. století docházelo v Čechách k jejich nahrazování prostými sedlovými střechami, osazovanými vikýři. Tuto novou praxi zaváděl císař Rudolf II. na stavbách realizovaných na Pražském hradě. Monumentální, ale architektonicky fádní střední křídlo s Kunstkomorou tak kromě Matematické věže nezdobil jediný střešní prvek, který by mu dal něco z živosti charakteristické pro tehdejší české stavby. A stejně tak tomu bylo s oběma Španělskými sály. Přesto se však Valdštejn tváří těchto císařských staveb inspiroval a štíty Trčkovského domu nechal strhnout. Ukázalo se ale, že to nebylo k prospěchu dojmu velkoleposti, protože Valdštejn neměl

Obr. 18: Praha, Valdštejnský palác, okna východní strany hlavního dvora (foto T. Rasl).

129) Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi I, fol. 23. K plánu *N. A. Houghton Brown*, o. c. v pozn. 128, s. 197–203.

130) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 12.

Obr. 19: Bielany u Krakova (Polsko), kamaldulský klášter, nika v přízemní etáži kostelního průčelí (foto P. Uličný).

k dispozici tak vysoký průčelní blok jako Rudolf a z důvodů úspory času a využití starších konstrukcí nepomýšlel na jeho zvýšení.

Valdštejn a jeho architekt spoléhal jen na efekt, který stavbě dalo použití neobvyklého motivu půlkruhově zakončených oken, uzavřených do umě modelované edikuly s křídelními římsami po stranách. Inspirovali se částečně severní fasádou obou Španělských sálů, které rovněž členila půlkruhová okna, což bylo zároveň důsledkem toho, že Valdštejn nový Španělský sál použil i jako model pro svůj hlavní vstupní sál, čímž se jeho vnitřní forma odrazila i ve vnější podobě paláce. Okna obou Španělských sálů však asi neměla náročněji komponovaná ostění. Jako v mnoha dalších případech, když už Rudolfova architektura Valdštejnovi neposkytovala žádný vzor, nechal svému architektu volnou ruku k tvorbě. Ten rudolfínský vzorec naplnil tím, co mu zřejmě chybělo – posuzováno z perspektivy středoevropského stavebníka zvyklého na dekorativní fasády – když okna zasadil do komplikovaně komponovaného dvouvrstvého rámu s oživujícím motivem křídelních říms. Pohled na starší Spezzovy stavby pak napoví, že k tomuto nápadu nemusel chodit daleko.

Když byl Spezza po zřícení rozestavěného kamaldulského kláštera v Bielanech u Krakova na jaře roku 1617 jmenován jeho novým stavitelem, sepsal zde v březnu 1618 smlouvu na provedení průčelí, které bylo realizováno v letech 1619–1622.[131] Spezza tak byl autorem pozoruhodně členěných rámů přízemních nik a oken, které jsou jednodušší variantou rámů obepínajících okna Valdštejnova pražského paláce. Liší se pouze tím, že kraje vnější archivolty rámu nepokračují v podobě křídelních říms, ale jsou zatočeny do volut (obr. 19). Alternativní řešení vnější archivolty nabízejí také niky v přízemní etáži průčelí farního kostela v Novém Wiśniczi u Krakova, stavěného v letech 1618–1621, kde lze Spezzovo autorské přispění předpokládat.[132] Prakticky stejná okna jako v Praze byla použita na jiné pozoruhodné stavbě této doby, kterou Spezza zřejmě rovněž projektoval, na kněžišti olomouckého dómu. Na rozdíl od bielanského kostela však k dějinám tohoto díla prakticky chybějí archivní doklady. S přípravami se započalo již na přelomu let 1617 a 1618,[133] ale

Obr. 20: Baalbek (Libanon), Venušin chrám (podle D. Krencker 1923, obr. 60). D. Krencker a kol., Baalbek. Bd. 2. Berlin 1923.

131) Smlouva je známa jen v neúplném opise, publikovaném in: *J. Pagaczewski,* Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce VI. Kraków 1900, s. XXXII. K chrámu *J. Gajewski,* Kościoł i klasztor kamedułów na Bielanach pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych, in: Biuletyn Historii Sztuki XXXVIII, 1976, s. 374–377; *W. Kret,* Problematyka artystyczna kościoła OO. Kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Geneza – charakterystyka – oddziaływanie, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XII, 1967, č. 3–4, s. 23–55.

132) Nepotvrzuje se tak vyslovený předpoklad, že tvar oken ukazuje na přímou inspiraci florentskou architekturu a má tak dokládat autorství projektu paláce od Giovanniho Pieroniho. *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 148; *I. 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. K tomu *P. Uličný,* o. c. v pozn. 50, s. 203–204. Okna Cappella dei Principi, která jsou dávána za vzor oknům pražského paláce, jsou až velmi pozdním doplňkem stavby, z doby po roce 1740. C. Przyborovski, Die Ausstattung der Fürstenkapelle an der Basilika von San Lorenzo in Florenz. Versuch einer Rekonstruktion, Berlin 1982, s. 112–114. Původně zde byly plánované okuly.

133) K olomouckému dómu naposledy *T. Parma,* Kardinál František Dietrichstein a jeho vztahy k římské kurii. Prostředky a metody politické komunikace ve službách moravské církve. Brno 2011, s. 372

Obr. 21: Řím, okno boční fasády konventu trinitářského kláštera s kostelem S. Carlo alle Quattro Fontane. Francesco Borromini, kolem 1635 (foto T. Rasl).

Obr. 22: Řím, okno boční fasády konventu cisterciáckého křídla po stranách průčelí kostela S. Susanna. Carlo Maderno, kolem 1600 (foto P. Uličný).

dokončení hrubé stavby je možné klást až do doby kolem roku 1628, kdy byl vztyčen krov.[134] Spezzovo autorství je zde pravděpodobné, není ale jasné, zda projekt provedl před stavbou Valdštejnského paláce, nebo až po ní. I když je možností vysvětlení více, nejlogičtější se zdá, že za účelem zhotovení projektu byl v Olomouci již na přelomu roku 1617–1618, tedy v době, kdy se v Bielanech zřítil rozestavěný chrám a Spezza tak mohl z moravské metropole rychle do blízkého Krakova dojet. V tom případě by již v té době disponoval dvěma variantami na téma oken s polokruhovým zakončením, které v Praze jen doplnil o dvouvrstvé parapety, aby vyhověl snaze přiblížit průčelí výrazu římské palácové architektury, jaký dostala stavbami Quirinálského a Lateránského paláce. Spezzova okna jsou pozoruhodná i z toho důvodu, že se tento typ oken stával v Itálii populární teprve s odstupem času díky stavbám otců barokní architektury v Římě, zejména Francesca Borrominiho, který podobná použil kolem roku 1635 na fasádě kláštera Trinitářů se slavným kostelem S. Carlo alle Quattro Fontane (obr. 21). Poprvé, ale ne naposled, se tak lze u Valdštejnova pražského paláce setkat s motivem, který v Itálii najde široké uplatnění až později, na jiném místě a za jiných okolností. Je možné uvažovat o tom, že Spezza a Borromini měli společný vzor, přičemž je zajímavé, že prakticky stejná okna zdobí dodnes stěny Venušina chrámu v libanonském Baalbeku z 2. století n. l. (obr. 20),[135] jehož neobvyklé formy s konvexními stěnami mohl Borromini použít pro lucernu kostela Sant'Ivo alla Sapienza.[136] Jestli ale byla tato exotická antická stavba v Itálii známa není vůbec jasné, a hledat zdroj Boromminoho inspirace lze tedy i v rekonstrukcích antických staveb od G. B. Montana,[137] stejně jako pro okna s půlkruhovým ukončením v těch, která kolem roku 1600 osadil Carlo Maderno v bočních křídlech cisterciáckého kláštera vedle průčelí kostela S. Susanna (obr. 22).

Dojem, kterým dnes průčelí působí, byl výrazně jiný než v roce 1623. Palác tehdy neměl žádné střešní vikýře a jeho průčelí dosahovalo jen délky 10 okenních os v rozsahu prvního dvora. Nepříznivé výškové proporce se tak projevily až poté, kdy bylo kolem roku 1624 přistavěno jižní křídlo s první loggií. Podle dřevořezu zobrazujícího útěk Zimního krále Fridricha Falckého, zhotoveného asi v roce 1623 do ochozu svatovítské katedrály, uzavíral průčelí na severním konci belvedér. Ten byl asi při dostavbě jižního křídla odstraněn a celá střecha doplněna o náročně tvarované zděné vikýře,[138] které alespoň částečně nahradily ztracené štíty. Průčelí po svém rozšíření členilo 19 okenních os, které ale nebyly pravidelně rozmístěné z důvodů vnitřní dispozice a dodatečného prodloužení.

až 375. Na souvislost s Valdštejnským palácem v Praze prvně upozornil *I. Muchka*, Dietrichštejnský chór olomouckého dómu, in: Historická Olomouc a její současné problémy IV, 1983, s. 151–156.

134) *J. Kyncl*, Co přinesl dendrochronologický průzkum krovů katedrály sv. Václava v Olomouci, in: Sborník ze symposia Generální oprava pláště katedrály sv. Václava v Olomouci, Olomouc 2000, s. 53–55 a 92–95.

135) *I. Muchka*, o. c. v pozn. 133, s. 154.

136) *A. Blunt*, Borromini. Cambridge Massachusetts – London 1979, s. 39–41, který nevylučuje, že se Borromini mohl inspirovat také ještě nějakou dnes zaniklou, tehdy však dostupnější, stavbou.

137) Tamtéž, s. 41–43.

138) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 11 a obr. 1 na s. 8. Stopy po belvedéru nejsou dnes v půdním prostoru, který má ale krov až z 18. století, patrné.

Obr. 23: Praha, Valdštejnský palác, boční portál průčelí (foto T. Rasl).

Obr. 24: Milán, Duomo, návrh na průčelí. Francesco Maria Ricchini, kolem 1605 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi II, fol. 29v; foto F. Saporetti).

Obr. 25: Milán, kostel S. Giuseppe, Francesco Maria Ricchini, 1607 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi X, fol. 2v; foto F. Saporetti).

Obr. 26: Milán, kostel S. Giuseppe, okno přízemní etáže průčelí (foto P. Uličný).

Nejprve mělo průčelí jen jediný vjezdový portál na boční straně při severozápadním nároží, který mohl být v důsledku nízké výšky přízemí završen jen velmi zploštělým nástavcem (obr. 23). Po rozšíření paláce o jižní křídlo s první loggií se tento portál symetricky zopakoval i na druhém konci průčelí. Pak ale architekt projevil odvahu a důvtip a doprostřed nově vzniklého celku vložil ještě slepý portál o výšce jednoho a půl podlaží, odpovídající svým monumentálním měřítkem nejen mezi tím v krátké době zvětšenému rozměru průčelí, ale i enormně vzrost-

lému postavení stavebníka (obr. 27). Byla to tedy pozdní, zato úspěšná korektura[139] původně velmi horizontálně cítěného průčelí, učiněná stylem, jaký se pak ještě efektivněji uplatnil v zahradě s monumentální loggií, rozsáhlou krápníkovou stěnou a rozlehlou vodní nádrží. K tomuto významnému doplňku došlo ale až s určitým odstupem od vzniku jižního křídla, protože jak na bolognském, tak na florentském plánu po něm nejsou stopy. Aby byl portál do průčelí osazen, muselo být totiž zaslepeno nejjižnější okno hlavního sálu, a to je na obou plánech ještě otevřené.[140] Pozadí obou bočních portálů tvoří bosovaná plocha, do níž jsou michelangelovsky zapuštěny „uvězněné" sloupy edikuly, vrcholící zalamovanou římsou, která svoji formou reaguje na nízkou segmentovou archivoltu samotného průjezdu. Příchozího ale asi spíše zaujaly lví masky – Valdštejnovo heraldické znamení – které se šklebí z dříků sloupů a z hlavního klenáku. Při bližším zkoumání architektonického slovníku vyniknou také triglyfy, manýristicky nasazené na úseky kladí, s trojicí kapek, z nichž je střední protažena. Zatímco lví masky patřily k heraldické výbavě portálu a zapuštěné sloupy od dob Michelangela a Vignoly k běžným motivům renesanční architektury, pak zalomená římsa a „rytmické" kapky představují autorský rukopis architekta. Zalomený vrchol portálu sice použil Michelangelo na své slavné římské Porta Pia a v době kolem roku 1600 se tento prvek začal častěji objevovat i v české architektuře (v traktátu Gabriela Krammera), Spezza ale neaplikoval zalomení podle Michelangela a jeho následovníků do archivolty, ale do římsy edikuly. V tom jej zcela jistě inspiroval slavný milánský architekt a současník, Francesco Maria Ricchini (1584–1558), který tentýž prvek použil v řadě svých staveb a projektů.[141] K nim patří několik nerealizovaných návrhů pro průčelí milánského dómu, kde římsy ukončovaly buď centrální okno horní etáže (obr. 24), nebo pole nad hlavním portálem,[142] aby se pak společně objevily na komplexním návrhu z roku 1606.[143] Ricchini, který byl od roku 1605 capomaestro milánského dómu, podobné prvky použil i pro svůj slavný chrám S. Giuseppe v témže městě. Tak jako na projektu pro dóm, i zde původně navrhoval zalomenou římskou završit centrální okno v druhé etáži, (obr. 25)[144] při realizaci ale nakonec motiv přešel na malá okna v bočních polích dolní etáže (obr. 26). Stavba tohoto chrá-

Obr. 27: Praha, Valdštejnský palác, střední portál průčelí (foto T. Rasl).

139) Obdobně soudí i *P. Vlček*, Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka. Praha 1998, s. 47–48, který ale považuje střední portál za součást prvotního projektu. O jeho pozdějším umístění uvažuje *P. Fidler*, Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 143.

140) Na druhou stranu se podobné detaily v plánech, které částečně vznikly asi kopírováním plánů starších, ani nemusely objevovat,

141) *P. Uličný*, o. c. v pozn. 50, s. 205, kde je diskutován i případný podíl Giovanni Mariniho.

142) K plánům *S. Kummer*, Mailänder Kirchenbauten des Franscesco Maria Ricchini. Würzburg 1974, I, s. 16–37; II, K 94–100; III, obr. 1–7.

143) Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi II, fol. 29; *S. Kummer*, o. c. v pozn. 142, I, s. 19–24; II, K 98.

144) Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi X, fol. 2v; *S. Kummer*, o. c. v pozn. 142, II, K 177; III, obr. 31.

mu byla započata v roce 1605, ale ještě v době vysvěcení v roce 1616 stálo jeho průčelí jen do báze druhé etáže.[145] Zmíněný prvotní projekt se zalomenou římsou nad centrálním oknem byl ale vydán v roce 1607 tiskem a byl tak relativně veřejně dostupný.

Spezza se sice narodil, tak jako mnozí italští architekti a stavitelé u luganského jezera v Arognu, ale Kaspar Bisnfeld, kronikář Valdické kartouzy, kterou Spezza pro Valdštejna rovněž projektoval, o něm napsal, že pocházel z Milána.[146] Milánská metropole, se 100 tisíci obyvateli po Paříži druhé největší město Evropy, sídlo arcibiskupa, kterým byl do roku 1584 pověstný Carlo Borromeo, byla ve Valdštejnově době místem produkujícím s Ricchiniho přispěním pozoruhodnou architekturu, originálně kombinující severoitalské a současné římské vzory. Město tak pochopitelně přitáhlo i Andrea Spezzu, který, jak naznačuje Binsfeld, zde zřejmě nějaký čas i strávil a mohl se tak nechat ovlivnit Ricchiniho originálním slovníkem, podobně jako jeho kolega Lorenzo Binago, jenž v době kolem roku 1613 navrhoval průčelí Nového dómu v Brekcii s použitím téže římsy.[147] Město mohl Spezza navštívit nejpozději v roce 1618, kdy se na čas ze svých středoevropských stavenišť vrátil do Itálie, jak to plyne z jeho listu sepsaného v létě roku 1625, v němž uvádí, že sedm let nebyl doma.[148]

Také rytmické kapky zřejmě převzal Spezza právě od Ricchiniho, protože byly pro něho stejně nepostradatelné jako pro Spezzu. Tento motiv byl sice rozšířen i mezi jinými architekty této doby, Ricchini jej ale aplikoval se stejnou důsledností, jaká je charakteristická pro Valdštejnský palác. Zde zdobí vedle obou hlavních portálů také oba typy vikýřů, portály do stájového a pážecího dvora, trojici portálů chodby spojující kapli s jižním křídlem, velké niky v místě zalomení zahrady paláce, konzoly vynášející visuté chodby a průjezd mezi hlavním a stájovým dvorem.[149]

Ač působí střední portál průčelí Valdštejnského paláce zcela jiným dojmem než portály boční, je komponován obdobným způsobem. Sloupová edikula je opět zapuštěna do bosovaného podkladu, který ale vrcholí půlkruhovou archivoltou a do stejného tvaru se ohýbá i římsa edikuly. Kamenická výbava je jednodušší; chybějí masky na dřících a triglyfy s kapkami, zato je však rustika archivolty velmi originálním způsobem složena jako rybí šupiny. Motiv kapek se objevuje ve štukové výzdobě nad portálem, adaptující další motiv Michelangelovy Porta Pia – jónskou hlavici osazenou na nízký piedestal. Trojice obelisků sice odkazuje na rezidentův knížecí titul, jejich provedení ve štuku ale nepůsobí přiměřeně a tedy jako

Obr. 28: Praha, Valdštejnský palác, hlavní sál (foto T. Rasl).

pozdější dodatek, stejně jako štukatury nad portály bočními. Vyvedení portálu do druhé etáže průčelí, podobně jako graciézní nasazení římsy edikuly přispívají k tomu, že portál předčí mnohem složitěji komponovanou architekturu bočních vjezdů. Tajemství úspěšnější kompozice spočívá v užité formě, kterou je převzetí hlavního motivu průčelí, tedy půlkruhové archivolty obohacené o krátká boční křidélka, a její zmonumentalizování do velikosti zcela ovládající průčelí.

Jakkoli působí dnešní výrazně horizontální průčelí poněkud disproporčním dojmem a jeho vyvažování stálo architekta hodně úsilí, i tak bylo uvažováno ještě o jeho dalším prodloužení. Jak již bylo řečeno výše, bolognský plán se odlišuje od florentského v tom, že je zde Feldovský dům pouze naskicován tužkou. Účelem této skici bylo ukázat, jak by se dům dal zakomponovat do tehdy již z velké části dokončeného paláce a zda by bylo možné o jeho šířku dále prodloužit i průčelí. Autor skici totiž jižní fasádu Feldovského domu protáhl až k hlavnímu průčelí paláce, čímž by k hlavní fasádě přidal ještě dvacetimetrový úsek (obr. 10; 5,a). Že se s tímto rozšířením skutečně vážně počítalo, ukazují stopy na mezitraktové zdi jižního křídla, která běžela v plné výšce paralelně s hlavním průčelím až k jižnímu kraji křídla, kde byla teprve dodatečně ubourána až když bylo rozhodnuto, že zde bude palác končit a zřídila se zde valbová střecha.[150] Z hlediska architektury je pozitivní, že k dalšímu prodloužení již nedošlo. Průčelí by se sice svoji délkou téměř vyrovnalo fasádě

145) *S. Kummer*, o. c. v pozn. 142, I, s. 61–64 a 74–76; *S. Coppa*, La chiesa di San Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento. Milano 1997, s. 9–32. Ricchini motiv zalomené římsy použil i na svých dalších projektech, z nichž mnohé byly realizované zřejmě až v době stavby Valdštejnova paláce nebo po Spezzově smrti. Mezi ně patří průčelí milánských S. Maria alla Porta a S. Giovanni alle Case Rotte, a projekt na průčelí S. Maria della Canonica.

146) *J. Kalivoda – B. Klipcová*, o. c. v pozn. 18, s. 45.

147) *A. 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.

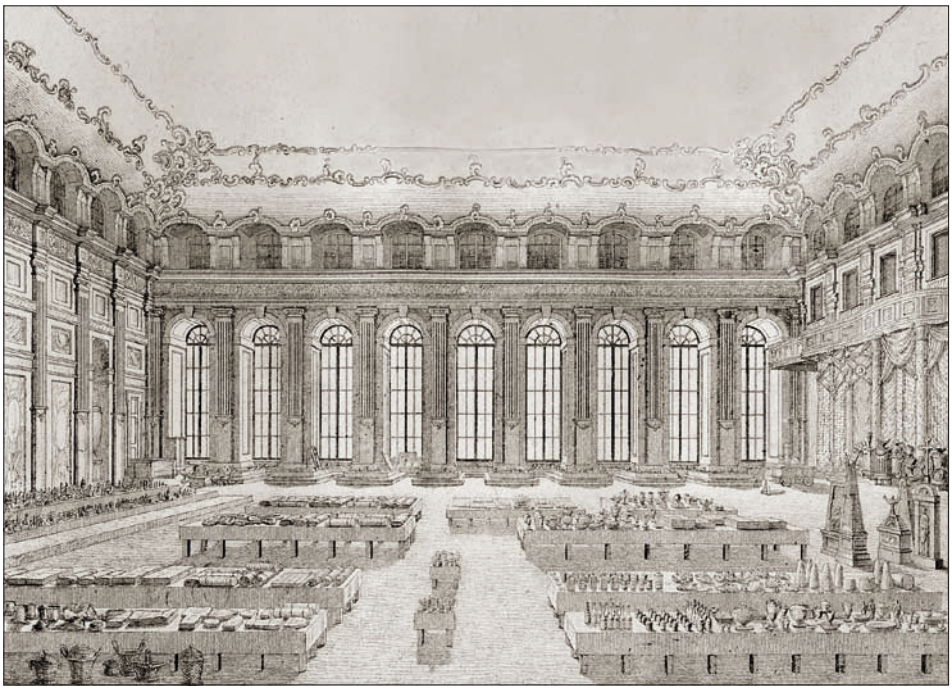
148) NA Praha, o. c. v pozn. 69.

149) *P. Uličný*, o. c. v pozn. 50, s. 194.

150) *J. Kyncl – T. Kyncl – P. Uličný*, o. c. v pozn. 25, s. 12.

Obr. 29: Praha, Valdštejnský palác, celkový pohled na strop hlavního sálu (foto T. Rasl).

Rudolfovy kunstkomory, ovšem za cenu dramatického snížení proporční kvality paláce.



Obr. 30: Praha, Pražský hrad, Španělský sál, pohled k severu. Schutz (kresba) – Vetters (tisk), 1836 (Národní muzeum Praha, H2–29652; repro P. Uličný).

Hlavní sál

Hlavní sál je prvním architektonickým klenotem, který interiéry Valdštejnského paláce nabízejí. Na půdorysných rozměrech 24,2 × 12,8 m a do výše 11 m se rozprostírá v poměru osm na čtyři osy, definovanými kompozitními pilastry vysokého řádu. Na úsecích kladí, nesených každým z pilastrů, stojí postava génia v životní velikosti, celkem 24 figur v odlišných pozicích, třímajících atributy vítězství: palmové ratolesti a vavřínové věnce a v případě jednoho, stojícího v centrální poloze nad krbem v ose sálu, pak i maršálskou hůlku. Všichni oslavují vítěznou jízdu boha Marta, zobrazeného ve velkoplošné malbě obrovitého stropního zrcadla. Z něho jsou pomocí lvích masek – Valdštejnových heraldických znamení – zavěšeny ovocné festony odkazující na plody, které sledování tohoto neklidného boha přináší. Atributy a zároveň prostředky nutné k vedení této činnosti – trofeje složené z vojenských zbraní – jsou pak rozesety ve zbytku stropní plochy. Druhá řada valdštejnských lvích masek obepíná sál na hlavicích pilastrů. Nekonečný rytmus půlkruhových archivolt oken

dodává sálu pevnou korunu, zatímco silně štukované hrany výsečí napomáhají divákovi koncentrovat se na ústřední téma stropu, k němuž jako špice směřují. Vstupujícímu do Valdštejnova paláce tak forma a ikonografie sálu dávala jednoznačné sdělení, pod jakou šťastnou hvězdou dosáhl Valdštejn svého úspěchu (obr. 29).

Jasným řádem naplněný koncept sálu je vyvažován množstvím specifických prvků; kromě individuálního zpracování každé z figur géniů (obr. 31) jsou to i portréty v kartuších ve vrcholech horních oken, kde se pravděpodobně vyobrazilo 24 milánských štukatérů, kteří zde od května roku 1623 pod vedením Domenica Canevalleho výzdobu v rychlém tempu prováděli. Část původní dekorace sálu ale zanikla, a to včetně portálů, které nahradily vysoké architektury z Černínského paláce na Hradčanech, odkud byly dovezeny v roce 1853.[151] Původně zde musely být podobně vysoké portály s nízkými nástavci, které byly zřejmě vybourané v souvislosti s plánovaným rozpříčkováním sálu v roce 1753,[152] a zdobí tak dnes pravděpodobně některý s českých paláců. Původní je ale bohatá architektura krbu na jižní stěně sálu, vybaveného opět lvími maskami a v horní etáži i celými lvími figurami. Nástavec působí oproti spodní části poměrně předimenzovaně, a to kvůli prázdné střední kartuši, držené čtyřmi putti, kde byl nebo měl být zobrazen Valdštejnův znak. Barevnost novodobého obložení stěn umělým mramorem byla sice vybrána vhodně, nevyváží ale dojem, jakým mohl sál působit, pokud byly špalety oken dekorovány stejným způsobem, jako obě galerie.

Při architektonicky, výtvarně a ikonograficky mimořádně výstižném a skvěle vyváženém řešení překvapí, že hledání podobného sálu v Itálii bude odsouzeno k nezdaru, i když některé jeho části přímý italský původ mají. Motiv ústředního velkého zrcadla se používal v římské architektuře počátku 17. století, zdobí prostory Maderna Palazzo Mattei nebo Casina dell'Aurora quirinalského zahradního paláce Scipione Borgheseho. Zde provedená freska Aurory od Guida Reniho byla také vzorem pro del Biancovu malbu.[153] Sály italských paláců ale nebyly členěny vysokým pilastrovým řádem a ani štukové dekorace v nich nejsou nijak časté, stejně jako použitý typ neckové klenby, i když ta také odkazuje k již zmíněným římským vzorům. V strukturování sálu pilastrovým reliéfem vysokého řádu vycházel Valdštejn z rudolfínské architektury, a to z kompozice nového Španělského sálu (obr. 29).[154] To se ukázalo být šťastným řešením, protože Valdštejnův architekt poměrně složité členění Rudolfova sálu, kde je navíc každá ze stěn formována jinak, dokázal zjednodušit a hlavně sjednotit. Do popředí tak lépe vystoupily hlavní rysy hradního sálu – jeho dvouetážovost, vysoký řád tektonických prvků a graciézní tvar půlkruhových oken. Navíc se Valdštejnovým stavitelům podařilo sál zastropit bez středních podpor, díky čemuž je možné všechny jmenované elementy vnímat uceleně. Důležitou změnou pak byla výměna archaické táflované dřevěné konstrukce stropu Španělského sálu za bohatě štukované zrcadlo podporované výsečemi a vyplněné skvěle pojatou del Biancovou kompozicí. Podařilo se tak vytvořit architektonicky i výtvarně bezchybný prostor, který je navíc díky oboustranné řadě oken výborně osvětlen. Na Rudolfův sál Valdštejn také zřejmě navázal triumfální symbolikou, protože Canevalliho a Galliho štukové trofeje na stropě byly pravděpodobně inspirovány obdobnými kompozicemi, které členily čelní stěny Španělského sálu.

Imitováním nového Španělského sálu však došlo k podstatné změně. Rudolfův sál byl galerií, přesněji řečeno glyptotékou, opatřenou de Vriesovými sochami, zatímco Valdštejnův sál odpovídá v půdorysu paláce vstupnímu trabantskému neboli harcířskému sálu, italskému *sala dei palafrenieri* (obr. 8,1-c).[155] Tím lze nakonec pochopit i to, proč nemá Valdštejnův sál žádného přímého italského předchůdce. Pokud byly v interiérech civilních italských staveb zřizovány prostory regulované pilastrovým řádem, bohatou štukovou a malířskou výzdobou, pak to byly právě galerie, z nichž časově i formálně nejbližším příkladem je galerie zřízená před rokem 1600 v římském Palazzo Farnese. Tento koncept členění pak byl použit v gigantickém měřítku v Rudolfově glyptotéce, dávající ji velikost srovnatelnou s jinými středoevropskými sbírkovými sály, jako bylo mnichovské Antiquarium, a následně aplikován Valdštejnem pro funkčně zcela jiný typ prostoru, který naopak nebyl v Rudolfově apartmánu zřejmě nijak zvlášť vyzdoben. Tamní trabantský sál byl totiž asi jen jednoduchou nečleněnou halou.

Hlavní sál Valdštejnského paláce v Praze tak nabízí velmi zajímavý architektonický příběh. Ten započal v relativně drobných chodbovitých francouzsko-italských galeriích, aby nabyl císařského měřítka v gigantické glyptotéce Rudolfa II. na Pražském hradě, a byl následně adaptován a purifikován jako hlavní sál knížecího apartmánu, odpovídající trabantskému sálu císařských a *sala dei palafrenieri* římských rezidencí.

Antekamery a audienční síň

Z původní podoby rytířské síně a antekamery (obr. 8,1--d,e) v současnosti již nic nezůstává. Krb, osazený dnes v antekameře byl původně v audienční síni, odkud sem byl přenesen v roce 1877. Tehdy byly také v obou prostorách odstraněny omítky a původní portály, o jejichž formě nejsou dochovány žádné doklady.[156] Zato kruhová audienční síň je až na nástěnné pilastry, vyštukované podle návrhu Antonia Barvitia v roce 1877, dochovaná v intaktním stavu (obr. 8,1-f; 32).[157] Původně byly její stěny hladké a potažené pozlacenými koženými tapetami, jejichž vzor musel ještě zvyšovat pestrost forem soustředěných v klenbě, které z tohoto malého prostoru činí další perlu interiéru paláce. Kruhovitá forma síně patří mezi půdorysné rarity, i když ji byla v italské architektuře také věnována pozor-

151) *C. Merhout,* o. c. v pozn. 93, s. 48; *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8, s. 72.

152) *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8, s. 67–68; *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 63.

153) *T. DaCosta Kaufmann,* Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe 1450–1800. London 1995, s. 250–251 předpokládá i použití druhé římské fresky s tématem Aurory, v Casinu dell'Aurora vily Ludovisi od Guercina, který však pochází až z let 1621–1623.

154) *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 172.

155) Tamtéž, s. 172.

156) *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 70–71. Tapety v rytířské síni dodala roku 1877 pražská firma Wacker a Boesefleisch. Tamtéž, s. 77. Zda byly navrženy podle nějakého fragmentu do té doby dochovaných původních kožených tapet, není známé.

157) Tamtéž, s. 69.

Obr. 31: Praha, Valdštejnský palác, Géniové na jižní straně hlavního sálu. Domenico Canevalle a další, 1623 (foto T. Rasl).

Obr. 32: Praha, Valdštejnský palác, Audienční síň, celkový pohled k jihozápadu. Štuky Domenico Canevalle a další, 1623 a 1628 (foto T. Rasl).

nost. V Palazzo Thiene ve Vicenze, navrženém Giuliem Romanem a částečně realizovaném Andreem Palladiem (1541–1558), byla nárožní prostora vyplněna v přízemí oktogonálním a v patře kruhovým a bohatě dekorovaným prostorem. Palladio pak palác v celkové plánované podobě publikoval ve svém slavném traktátu I quattro libri (1570).[158] Kruhovými nebo osmibokými místnostmi projekty vil opatřil v sedmé knize (1575) i další slavný teoretik, Sebastiano Serlio, inspirován Diokleciánovými termami v Římě, jejichž plán publikoval ve své třetí knize o architektuře (1540).[159] Obdobně tento motiv použil i na projekty paláců v nevydané šesté knize, kde jsou kruhové komory, opět v nárožní poloze, také zpravidla párované s oktogonálními prostory.[160] Koncept dispozice s kruhovou nárožní místností mohlo u pražského paláce ovlivnit i to, že přímo pod ní byla v přízemí grotta na stejném půdoryse, k níž vedlo šnekové schodiště schované v síle zdiva. Avšak pouze za předpokladu, že grotta existovala již v úvahách na zbudování *giardina segretta* v nejranější fázi budování paláce, tedy někdy v roce 1622.

K centrální formě tohoto prostoru s kosmologickým rozměrem byl vybrán motiv čtyř lidských věků ve stropních rámech, doplněných čtyřmi alegoriemi v lunetách, vše patrně dílo Domenica Puglianiho z roku 1628.[161] Mnohem více než tyto malby, spíše průměrné kvality, udivují svým provedením stropní štuky.[162] Jakoby sem chtěli štukatéři a architekt přenést vše, co se jim s velkou grácií podařilo rozvrhnout na stropě hlavního sálu, a to i s rizikem, že takto malá prostora nestačí všechny jejich invence pojmout. Vše zde opět směřuje ke střednímu kruhovému poli zobrazujícímu Vulkánovu dílnu, tentokrát to ale není centrum prostoru, které strhává pozornost. Oči diváků jsou nuceny neklidně těkat po motivech, které střední tondo obklopují, mezi nimiž vynikají čtyři velké rámy s půlkruhovým vyklenutím – obdobným, jaké mají okna průčelí –, které svým vrcholem nejen na centrální motiv míří, ale přímo se na něj napojují volutou. Totéž činí prostřednictvím trojlaločné kartuše i vrcholy výsečí vložené mezi rámy. Jen do dvou míst, kam už se nevešel žádný rám nebo výseč, byli umístěni géniové. Tak jako v hlavním sále i zde je řád kompozice vyvažován individuálními detaily, což znamená, že každé pole a jeho okolní plocha jsou provedeny vždy v mírně odlišné formě. Střídá se také hloubka štuku, od mělkých basreliéfů po hutné voluty. Díky vzájemnému prolínání a pestrosti užitých forem se toto dílo stalo jedním z nejpozoruhodnějších výkonů tehdejšího štukatérského umění ve střední Evropě.

Dvě galerie

Dvě smlouvy na štukování dvou galerií sepsané v rozpětí jednoho roku – v květnu 1623 a dubnu 1624 – by moh-

158) *A. Palladio,* I qvattro libri dell' architettura. Venetia 1570, kap II, s. 12–15. *G. Beltrami – H. Burns – F. Rigon (ed.),* Palazzo Thiene a Vicenza, Milano 2007, zejm. s. 72–78.

159) *S. Serlio,* Il settimo libro d'architettvra [...] Architecturae liber septimus [...]. Frankfurt am Main 1575, kap. III, s. 8–9; kap. VII, s. 14 až 15.)

160) *V. Hart – P. Hicks,* Sebastiano Serlio on Architecture II: Books VI and VII of "Tutte l'opere d'architetettura et prospetiva" with "Castramentation of the Romans" and "The Extraordinary Book of Doors" by Sebastiano Serlio. New Haven – London, 2001, s. 50–51, 66–67 a 132–136.

161) *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 24, s. 207–208. Ohledně významu alegorie čtyř maleb nepanuje shoda. K tomu naposledy *H. Karner,* o. c. v pozn. 41, s. 132–134.

162) *I. Muchka – K. Křížová,* o. c. v pozn. 2, s. 48–52.

Obr. 33: Praha, Valdštejnský palác, kaple sv. Václava, průhled do klenby (foto T. Rasl).

ly naznačovat, že obě byly již součástí nejstaršího konceptu podoby paláce. To se ale při pohledu na jejich podobu nezdá být tak samozřejmé, protože galerie v prvním patře má zcela jiný typ klenby a štukatury než ta v patře druhém. I když mezi vznikem obou galerií byla jen velmi krátká doba, je možné, že horní galerie – tak jako řada dalších částí paláce – je výsledkem dodatečné úpravy původního projektu. Nejvíce pozornosti však vyvolává to, že palác má dvě nad sebou položené galerie. Ve Valdštejnově malostranské rezidenci lze nalézt velké množství podivuhodností, jež bude těžké hledat v současných italských nebo středoevropských městských palácích, a mezi ně patří i tyto galerie. A to tím spíše, že v Itálii počátku 17. století nepředstavují galerie nijak masivně rozšířený prvek, přenesený sem až v polovině 16. století z Francie a zřizovaný zejména v římských palácích, kde získal osobitou a bohatou architektonickou formu jako ve zmíněném Palazzo Farnese. Valdštejnův architekt mohl mít na mysli i stejný vzor, protože s Palazzo Farnese je identické umístění galerií v křídle otočeném do zahrady, i když je zde blokováno křídlem stájí. Ale právě toto umístění koníren v blízkosti galerie a jejich přímé propojení schodištěm zasluhuje velkou pozornost, protože odkazuje na Rudolfovu hradní rezidenci, kde bylo spojení realizováno u obou Španělských sálů.[163] Nad dřívějšími stájemi bylo Rudolfem budováno i střední křídlo, které obsahovalo galerii umístěnou v druhém patře, zatímco v úrovni prvního patra byla Kunstkomora. Obě tyto prostory měly chodbovitý charakter, takže to byla nepochybně tato část Rudolfových galerií, která Valdštejnovi přinesla inspiraci v neobvyklém uspořádání do dvou podlaží. I když byla Rudolfova horní galerie plochostropá, pro srovnání s Valdštejnským palácem je důležité to, že horní galerie byla vyšší než Kunstkomora v prvním patře.[164] Bylo to tak v prvé řadě důkladné čtení Rudolfovy rezidence a jeho konceptu galerií a stájí, které Valdštejn použil a které jeho architekt doplnil inspirací v galerii římského Palazzo Farnese. Vznikla tak ojedinělá koncepce, která v této podobě neměla přímého předchůdce ani následovníka.

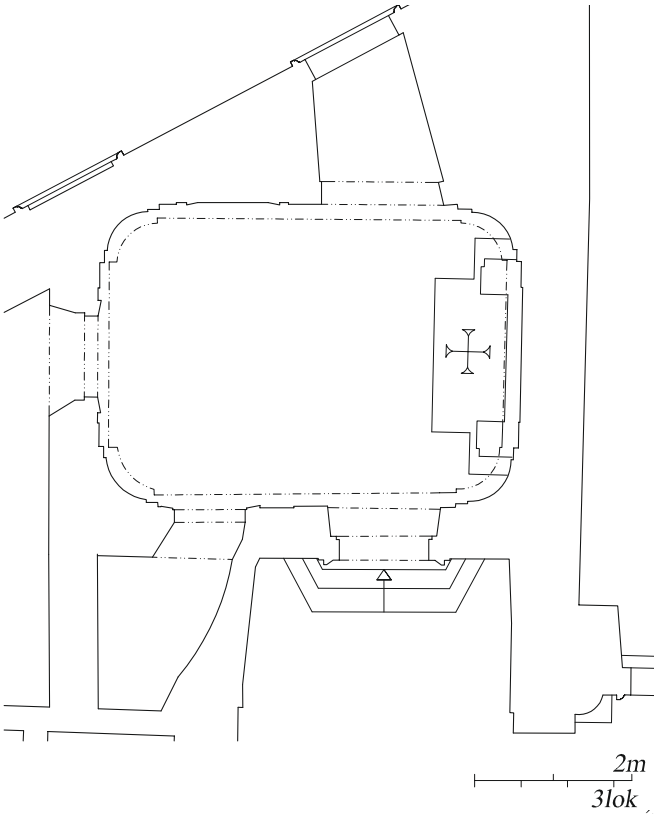
Architektonický a štukatérský detail obou galerií je opět vynikající. Provedení dolní galerie s motivy z Ovidiových Proměn sice působí ve výrazu poněkud archaicky, protože používá v křížových klenbách střední rozety (připomínající svorníky gotických kleneb a použité také v knížecí oratoři), není ale vyloučené, že zde štukatér kopíroval nějakou z dnes již zaniklých kleneb Rudolfova Hradu. Pro svoji výzdobu je klenba horní galerie s astrologickou ikonografií připravena lépe než galerie dolní. Aby se architekt vyhnul výsečím v úrovni oken, které použil v dolní galerii a které plochu klenby rozbily do malých ploch, zvedl celý prostor a nasadil valenou klenbu na průběžnou římsu, ukončující stěny nad okny. Tím získal nepřerušovanou plochu, kterou příčnými pásy rozdělil do sedmi polí s obrazy planet, a dalšími, které běží i v podélném směru, pak oddělil znamení vybraných souhvězdí v dolní části klenby.[165] Individualizace charakteristická pro předchozí prostory se zde omezila na střídání základních forem oválu a osmiúhelníka u hlavních polí a jejich detailního provedení. Stěny v dolní galerii byly v 19. století potaženy umělým mramorem, proto není jisté, jakou formu zde měly pilastry členící jednotlivá pole. Horní galerie je ale dochována intaktně včetně lichoběžníkovitých pilastrů s hermovými hlavicemi, tedy ve stylu oblíbeném v Miláně, kde ho v polovině 16. století zavedl Galeazzo Alessi, a odkud ho do Prahy přinesl i Spezza. Řešení čelních stěn s portály (v dolní galerii se z nich dochovaly jen nástavce) je u obou galerií obdobné, zejména v provedení nástavce se segmentovým vrcholem. Zajímavým způsobem se zalamuje rám kamenného ostění horní galerie, který je jedním z mála dochovaných náročněji provedených interiérových portálů paláce.

163) *E. Fučíková,* Pražský hrad a Valdštejnský palác, in: M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 2, s. 247–249.

164) *Táž,* The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?, in: O. Impey – A. MacGregor edd., The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Oxford 1985, 1986, s. 47–53.

165) K ikonografii galerie *A. Hadravová – P. Hadrava,* Astronomická symbolika Valdštejnského paláce, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 149–157.

Obr. 34: Praha, Valdštejnský palác, kaple sv. Václava, pohled k oltáři. Projekt Andrea Spezza, kolem roku 1622; štuky Domenico Canevalle a další, 1623; oltářní nástavec Arnošt Heidelberger, před rokem 1630; nástěnné malby a oltářní obraz Zavraždění sv. Václava Domenico Pugliani, kolem roku 1630 (foto T. Rasl).



Obr. 35: Praha, Valdštejnský palác, plán kaple sv. Václava v úrovni přízemí (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

Kaple sv. Václava

Valdštejnovým cílem bylo nepochybně každou částí paláce překonat vše, co bylo dosud v Čechách k vidění a ohromovat tak návštěvníky. Cesta tímto palácem divů pokračovala v soukromé kapli sv. Václava, kde architekt a jeho pomocníci dokázali, že v plejádě prostorových forem a bohatosti užitých dekorací dosud v paláci předvedených, umějí dále pokračovat a překvapit dalším nezvyklým řešením. Po monumentálním hlavním sále, koncentrované kruhové audienční síni, horizontálních galerií, tu v kapli na malém prostoru opět demonstrovali, jak invenčně ovládají architektonické a sochařské formy a dokážou je ve vzájemné spolupráci zkombinovat do nevídaných kompozic. Tentokrát bylo jejich úkolem provést sakrální prostor a jen hluboký a intenzivní duchovní život jejich tvůrců jim mohl vnuknout tak originální ideu. Se spiritualitou gotických chrámů, s nimiž se tito italští mistři ve střední Evropě pravidelně setkávali, se jim dodnes daří doslova vystřelovat mysl vstupujícího do závratné vertikály šachtovitého těla kaple, procházející celou výškou paláce, aby ji nechali nalézt svůj cíl v Duchu svatém, vznášejícím se v majestátním klidu na klenbě.

Dojem, jaký se zde nabízí, je srovnatelný s pohledem do nitra věže, což skoro vzbuzuje domněnku, že tady již nějaká dříve stála. Spíš je ale možné, že zde byla nejdříve plánována samostatná kaple pro knížete a kněžnu nad sebou, tak jak tomu bylo později v Jičíně.[166] Nějakým dodatečným propojením nebo navýšením by sice bylo možné vyřešit konflikt zpráv o výmalbě kaple dvěma malíři, někdy v roce 1623 Baccio del Biancem a o pár let později Domenicem Puglianim, jednoznačný doklad pro takovou zásadní změnu však chybí. Skutečností ale je, že obdobné vertikální cítění projevil architekt v paláci i na jiných místech: grottě v přízemí odpovídá audienční síň, dolní galerie má svůj ekvivalent v galerii druhého patra a hlavní sál prorůstá také přes dvě podlaží.

Prostor kaple má málo uvěřitelné dimenze: při výšce 15,3 m pokrývá v půdoryse jen místo o rozměrech 3,9 krát 5,4 m; čelní stěna je tedy komponována v poměru 1:4. Šířkové rozměry jsou ještě oslabovány tím, že jsou do koutů vloženy svazky zaoblených pilastrů. Dnes už tento motiv, který zdobí skoro každý středoevropský barokní chrám nebo palác, nijak překvapivě nepůsobí. Je však třeba zdůraznit, že tento oblíbený barokní prvek „objevil“ v Římě Francesco Borromini až desetiletí poté, co jej v Praze Spezza navrhl a Canevalle mu se svojí štukatérskou dílnou dal náležitý tvar. Otec barokní architektury

166) *B. Klipcová – P. Uličný*, o. c. v pozn. 46, s. 49–50, 74, 127, 132 a 135.

Obr. 36: Giovanni Battista Montano, vzorový návrh tabernáklu (Giovanbatista Montano, Tabernacoli diversi nouamente inuentati, Roma 1628, fol. 19).

Obr. 37: Milán, Palazzo Medici. Snímek z roku 1890 před zbořením paláce (Milano, Civico Archivio Fotografico, RLB 1395).

Obr. 38: Řím, S. Carlo alle Quattro Fontane, spojovací prostor mezi konventem a ambitem (foto P. Uličný).

takto zaoblil kouty prostoru ve svém prvním samostatném projektu, kterým byl klášter španělských trinitářů v Římě, započatým v roce 1634. Byla to síň spojující křídlo konventu se zahradou (obr. 38) a jako koutová konzola vynášející klenbu se modifikace stejného motivu objevila ještě v dalších dvou místnostech. Motiv zaobleného pilastru, který Borromini použil i na dalších stavbách, v Oratorio dei Fillipini a bazilice S. Giovanni in Laterano, získal, stejně jako řada dalších jeho invencí, v římské architektuře velkou odezvu a následně se dostal i do barokních staveb českých.

Opět zde tak Valdštejnův palác nabízí velmi zajímavý prvek, který byl užit jeho architektem mnohem dříve, než v centru tehdejší italské architektury. A znovu vede cesta k vysvětlení tohoto faktu do Milána. Jak již bylo uvedeno, Spezza pro design paláce hojně využíval milánský architektonický slovník, což koresponduje s tím, že Kaspar Binsfeld o něm napsal, že pocházel z Milána (což není pravda). Také Borromini, než se přesunul do Říma, strávil v Miláně delší období, když v letech 1612–1619 pracoval v kamenické dílně milánského dómu vedené Francescem Mariou Ricchinim.[167] Důvod užívání obdobných prvků

167) *S. Kappner*, Francesco Borrominis Ausbilungsjahre an der Mailänder Dombauhütte 1608 bis 1619, Arte Lombarda CVIII-CIX, 1994, s. 14–20; *M. Kahn-Rossi – M. Franciolli edd.*, Il qiovane Borromini. Dagli escordi a San Carlo alle Quattro Fontane. Milano 1999. K Borrominiho inspiraci v milánské architektuře viz *S. Kummer*, Mailänder vorstufen von Borromini S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXVIII, 1977, s. 153–190.

Obr. 39: Arono, (Itálie), kaple S. Carlo. Francesco Maria Ricchini, započato v roce 1614 (foto T. Rasl).

Obr. 40: Řím, kostel SS. Luca e Martina, průčelí. Pietro da Cortona, započato v roce 1635 (foto: Tomáš Rasl).

bude tedy potřeba hledat ve stejném prostředí, jakým společně oba architekti prošli, a v milánské architektuře potencionál, který vedl ke zrodu řady barokních motivů, skutečně existoval. Byl obsažen hlavně v Ricchiniho tvorbě, jehož průčelí milánského Collegia Helvetica z roku 1628 je první realizací s užitím konvexně konkávním elementů. Ty poté Borromini použil u kostela S. Agnese na Piazza Navona a rozvinul na průčelí svého slavného S. Carlo alle Quattro Fontane. Pro neméně originální formu interiéru tohoto chrámu mu pak jako inspirace posloužily Ricchiniho nerealizované návrhy na milánský chrám S. Maria di Loreto, stejně jako již zmíněný S. Giuseppe.[168] Nicméně motiv zaobleného pilastru Ricchini samotný asi nepoužíval, i když se této formě blíží jeho návrhy na kapli v milánském dómu.[169] Jeho inverzní podobou jsou ale zaoblené rohy poutního kostelíka S. Carlo v Aronu, založeného v roce 1614 (ale dokončeného až roku 1725) na místě rodného domu Carla Borromejského. Chrám je sice uvnitř vytyčen na půdorysu čtverce, zaoblené rohy má ale jeho vnější část v úrovni prvního patra (obr. 39),[170] tedy řešení připomínající další z prvních římských chrámů užívajících oblé formy, SS. Luca e Martina, který od roku 1635 stavěl Pietro da Cortona (obr. 40). Ricchino tento motiv v jiné podobě realizoval i v samotném Římě, na hudební tribuně kostela S. Maria (Madonna) dei Monti, kterou vyprojektoval v době svého římského studia někdy před rokem 1605, a jejíž boční stěny tak ozvláštnil elegantním zaoblením.[171]

V Miláně byla i jiná stavba, která mohla všechny tři jmenované architekty společně inspirovat. Byl to dnes již zbořený palác, jenž společně se svým bratrem realizoval kardinál Giovanni Angelo Medici, pozdější papež Pius IV. (1499–1465). Palác pro tohoto stavebníka, pocházejícího z milánského rodu Medicejů (nemajícího kromě jména nic společného s Mediceji florentskými), postavil v letech 1547–1565 s přispěním Galeazza Alessiho architekt Vincenzo Seregni. Pro srovnání s Valdštejnovou pražskou rezidencí je klíčové průčelí této stavby, realizované jen částečně v době papežova úmrtí roku 1656.[172] V jeho střední části vystupoval v rozsahu sedmi os mělký rizalit, tedy motiv, který se v palácové architektuře rovněž zabydlí až o století později, a stejně nekonvenčně byl proveden způsob, jakým se rizalit od zadního plánu průčelí odpoutával, totiž pomocí čtvrtkruhového zaoblení (obr. 37).[173] Ještě dále zašel Seregni na

168) K historii stavby a vztahu ke kostelu S. Carlo alle Quattro Fontane viz S. *Kummer,* o. c. v pozn. 142, I, s. 82–102, 162–165; II, K 209–236; III, obr. 43; *Týž,* o. c. v pozn. 167, s. 176.

169) *S. Kummer,* o. c. v pozn. 142, I, s. 103–114; II, K 130; III, obr. 50 až 57.

170) *M. Tschapka,* Francesco Maria Richini (1584–1684). Studien zur Raumarchitektur der Frühzeit. Disertace. Universtität Wien 1971, s. 150–152; *S. Kummer,* o. c. v pozn. 142, I, s. 148; III, obr. 84–86.

171) *C. Bocciarelli,* Disegni richiniani all'Ambrosiana, Arte Lombarda XVII-2, 1972, s. 76, 100, obr. 1; *S. Kummer,* o. c. vpozn. 142, I, s. 33 až 34, 139–140; III, obr. 82a–82 b.

172) *F. Repishti,* La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera, Annali di architettura XII, 2000, s. 75–90.

173) Milano, Archivio Storico Fotografico, RLB 1395, snímek z doby kolem roku 1890 před zbořením; *F. Repishti,* o. c. v pozn. 172, s. 79.

nerealizovaném návrhu vstupního portálu paláce z let 1564–1565, který zasadil do konkávně projmuté niky, prostupující přes obě etáže průčelí.[174] Tu pak doplňovala konvexní křivka schodiště, dávají vstupu koncept, jaký o víc jak půl století později použije Ricchino v průčelí Collegia Helvetica. Z tohoto projektu mohl čerpat i Giovanni Battista Montano, původem z Milána, působící ale většinu života v Římě, který motiv konkávně projmuté niky použil ve vzorových návrzích na tabernákly, vydaných posmrtně v roce 1628 (obr. 36).[175] Tyto stavby a projekty ukazují, že Milán v sobě skrýval podněty revolučního významu, které se v širším rozsahu prosazovaly až s velkým zpožděním. Andreu Spezzu je tak možné s jeho architektonickým slovníkem řadit mezi pionýry, kteří těsně před vypuknutím velké architektonické revoluce, k níž položil základy jeho současník Francesco Borromini, již užívali některé z motivů rodící se barokní architektury.

Obr. 41: Praha, Valdštejnský palác, prostor bývalých stájí (foto T. Rasl).

Motiv zaoblených koutů – které jsou u kaple vykreslené také na bolognském plánu – se dostal i do dalších částí paláce, jmenovitě do jeho zahrady. Jak ukazuje plán Anselma Luraga z roku 1753, získala tento tvar bordura parteru kolem hlavní fontány a ve stejné velikosti se ještě jednou odrazila i v kamenné zídce velké vodní nádrže před jízdárnou (obr. 12).

I v detailním řešení stěn kaple prokázal Spezza mistrovskou ruku.[176] Vysoký řád pilastrů běžících přes první dvě etáže duplikoval ještě jedním pilastrem v zadním plánu, a když stejný svazek nasadil i přes třetí a čtvrtou etáž – kam se již obracela okna z kněžnina apartmánu a čeládky bydlící na půdě – přepásal je manýristicky v polovině výšky římsou a jejich těla nechal pokrýt bohatým akantovým motivem. Prostor kaple se díky tomu směrem vzhůru jakoby zrychluje, aby vyústil ve čtyři živě modelované figury cherubů, chránících ústřední panel s Duchem svatým. V hlavním sále vše odlehčil opakujícími se řadami půlkruhově ukončených oken a lvích masek, nesoucích v přízemí ovocné festony. Za vysokým standardem zaostává pouze projev řezbáře Ernsta Heidelbergra, jehož loutkovité figury andělů po stranách oltářního retáblu jen vzdáleně upomínají figury sv. Václava a jeho vraha Boleslava z oltářního obrazu. Mnohem elegantněji je řešen nástavec s kruhovým tondem Boha Otce, vynikající prací Domenica Puglianiho, s trojicí graciézních váz.

174) Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 251 inf., n. 214; *F. Repishti*, o. c. v pozn. 172, s. 83 a obr. 4 na s. 76.

175) *G. Montano*, Tabernacoli diversi nouamente inuentati. Roma 1628, fol. 13, 17 a 19.

176) *I. Muchka – K. Křížová*, o. c. v pozn. 2, s. 30–34.

Stáje

Pokud byl Valdštejn fascinován něčím stejně jako astrologií, tak to byli koně.[177] Pro své vybrané oblíbence nechal v paláci zbudovat sál o délce 100 pražských loktů,[178] pojící se přímo s hlavní částí paláce, do níž mohl ze svého apartmánu vstupovat skrze dolní galerii. Někdy v první polovině 18. století byly ale stáje zrušeny a jejich nákladné vybavení odvezeno na neznámé místo. Později bylo také zbořeno dvouramenné schodiště vedoucí do galerie, které bylo ale zřejmě stejně prosté jako schodiště do hlavního sálu. Koně byli ustájeni při jižní stěně stájí, a to buď v počtu 34 stání, jak uvádí inventář z roku 1634,[179] nebo 37, jak zaznamenal plán H. J. Kometky z roku 1654 (obr. 42),[180] či 38, jak sděluje William Crowne, který palác navštívil v roce 1636.[181] Všechny dokumenty včetně popisů Edwarda Browna, který stáj shlédl v roce 1668,[182] a Nicodema Tessina ml., jenž její podobu zaznamenal roku 1688,[183] se všechny

177) *A. Ernstberger*, Wallenstein als Volkswirt im Herzogtum Friedland. Reichenberg 1929, s. 53–57.

178) Rozměry 100 × 14,5 loktů odpovídají 60 × 8,7 m.

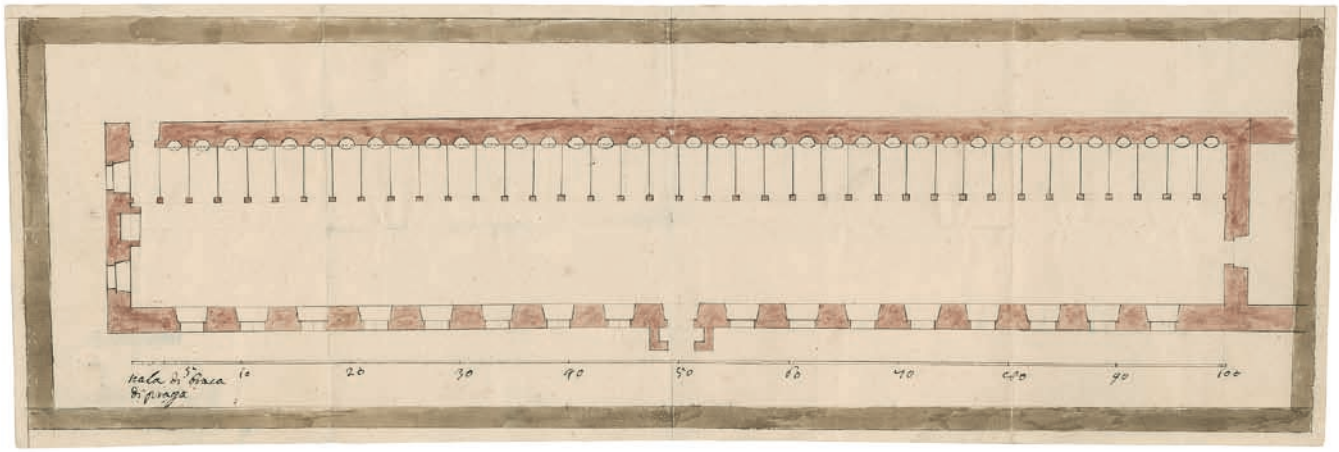
179) *E. Schebek ed.*, o. c. v pozn. 26, s. 601.

180) *I. P. Muchka*, The Collections and Equipment of the Wallenstein Palace in Prague, in: K. Bussmann – H. Schilling edd., 1648. War and Peace in Europe II: Art and Culture. Münster – Osnabruck 1998, s. 291; *I. Muchka*, H. J. Kometka von Rovin. Konírna Valdštejnského paláce v Praze, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 490–491 (č. kat. 12.14).

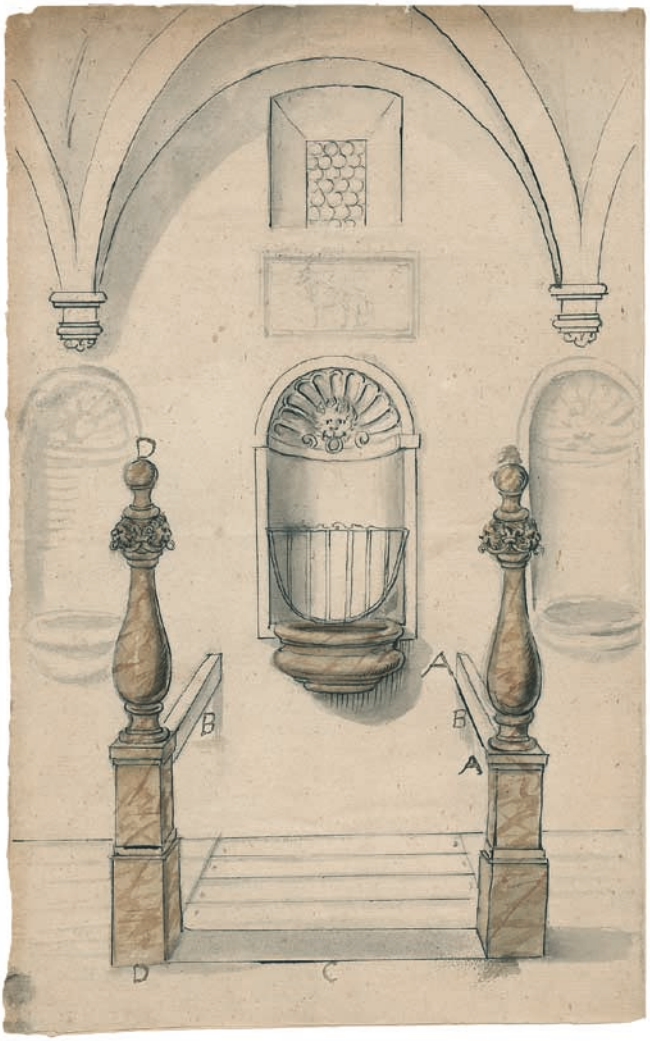
181) *W. Crowne*, o. c. v pozn. 113, s. 31.

182) *E. Brown*, An Account of Some Travels Throught a great part of Germany […]. London 1677, s. 124–125.

183) *M. Laine – B. Magnuson edd.*, Nicodemus Tessin the Younger: Sources Works Collection: Travel Notes 1673–77 and 1687–88. Stockholm 2002, s. 414–415.



Obr. 42: Praha, Valdštejnský palác, plán stájí. H. J. Kometka von Rovin, 1654 (Riksarchiv Stockholm, sign. Stegeborgssamlingen, E 148, NR. 2, Bl. 1).

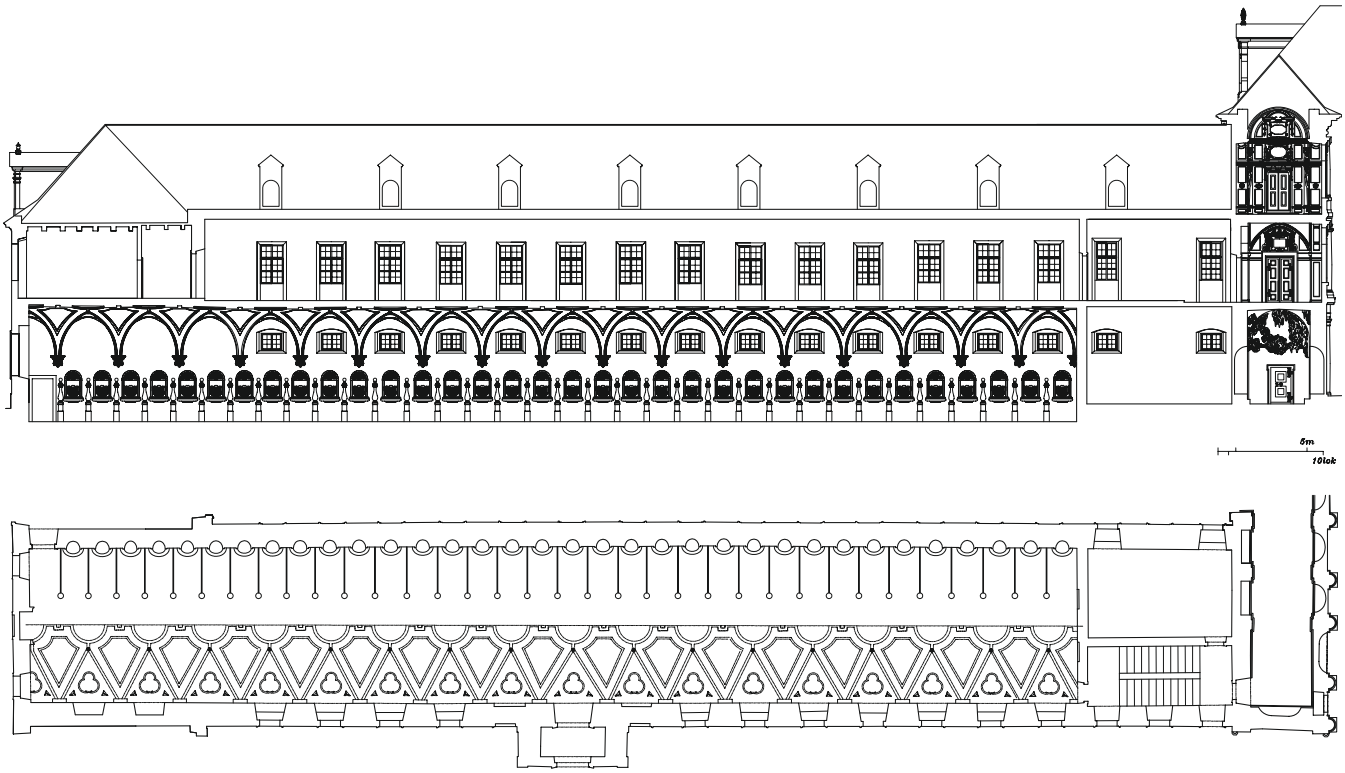


Obr. 43: Praha, Valdštejnský palác, detail stání stájí. H. J. Kometka von Rovin, 1654 (Riksarchiv Stockholm, sign. Stegeborgssamlingen, E 148, NR. 2, Bl. 3).

Obr. 44: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce půdorysu a plánu stájí (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

uvedené dokumenty shodují v tom, že každé ze stání bylo vybaveno mramorovou mísou a děleno sloupkem ze stejného materiálu. Kometkovy kresby, vyhotovené jako vzor pro plánované stáje švédského krále, navíc dokumentují, že sloupky tvořila vysoká kuželka na hranolovém postamentu s hlavicí komponovanou ze dvou lvích masek. Lví hlavy byly ve štuku provedeny i v nikách nad žlaby, kde v tlamě držely kovaný kroužek na uchycení koně. Stejné kroužky měly i masky na kuželce, umožňující vystavit koně čelem (obr. 43). Právě takto si nechal Valdštejn zvěčnit i svého nejoblíbenějšího hřebce, zvaného Mas Querido (Nejmilejší),[184] jehož velký obraz (212 × 260 cm) visel zřejmě na čelní straně stájí. Lví masky se v nikách podle Kometkových kreseb střídaly s maskarony a Carve doplňuje, že do každého ze žlabů byla zavedena voda. Dnes jsou dochované jen čtyři niky ve východní části stájí, již bez žlabů, ostatní niky byly buď zazděny, nebo zničeny při rozšiřování oken. I když se prameny neshodují v množství stání, zdá se, že jich bylo celkově 34, jak uvádí inventář z roku 1634, a rozmístěny tak, že jedna nika byla vždy pod oknem a další pod konzolou, přičemž při konci řady, jak je dokumentováno na

184) *E. Fučíková,* Neznámý malíř 1. čtvrtiny 17. století: Hřebec Mas Querido (Nejmilovanější), in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 415. Obraz byl zřejmě v souvislosti s plánovanou přestavbou paláce na Ústav šlechtičen převezen v době kolem roku 1753 do Mnichova Hradiště. Dnes je ve sbírkách zámku Frýdlant.



Obr. 45: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce stání stájí (kresba P. Uličný s použitím zaměření Indess-Atlanti).

východní straně, se tento rytmus měnil (obr. 44–45).[185] Podobný systém byl i v Jičíně.[186]

Kometkovy kresby zachytily na stěnách stájí ještě obrazy dalších zde kdysi ustájených koní, a jejich existenci potvrzuje i inventář z roku 1657, který uvádí 15 malých obrazů koní „*rozdílných barev*" a jeden velký obraz, totožný jistě se zmíněným portrétem hřebce Mas Querido.[187] Podobné sděluje i Edward Brown, který dodává, že vedle Mas Querida zde byl obraz vraníka jménem Monte d'Oro a dvou klisen pojmenovaných Bella donna a Espagnoletta. Počet 15 obrazů uvedených inventářem ukazuje, že byly provedeny nad každým druhým stáním, jak to dokumentuje Kometkova kresba (obr. 43).

Tak jako velké množství elementů Valdštejnského paláce, i takto nákladně budované stáje byly inspirovány Rudolfovým vzorem. Byly to poslední ze stájí, které nechal tento velký znalec a sběratel koní na Pražském hradě postavit, a to přímo pod novým Španělským sálem, v severní části, která byla vybavena mohutnou kazetovou klenbou, v níž se střídala oválná a kosočtvercová pole.[188] Tento klenební motiv pak našel obdobu v jemnější štukové dekoraci Valdštejnových stájí, kde jsou kruhová tonda zdůrazněna na úkor polí čtvercových. Zda byly stáje Pražského hradu rovněž vybaveny stejně náročně provedenými žlaby a sloupky, není jasné. Nicodemus Tessin, kterého tento detail zaujal ve Valdštejnském paláci, o něm ve svém popisu Pražského hradu mlčí,[189] nicméně jeho současník Bohuslav Balbín by asi jinak jen těžko bezdůvodně poznamenal, že na Hradě jsou „*velice nádherné stáje z mramoru a tesaných kamenů a majestátní klenbou*".[190] Nepochybné ale je, že z Rudolfových stájí převzal Valdštejn zobrazování ustájených koní, jak dokládá malba dvou sedmihradských klisen, které na „*realpapier*" provedl v letech 1601–1602 dvorní malíř Marian de Mariani.[191]

Velká zahradní loggie a koncept zahradního paláce

Vzrůstající stavební apetit Albrechta z Valdštejna, který lze také pojmenovat jako budovatelská vášeň, symbolizuje v pražském paláci nejlépe velká zahradní loggie. Dynamiku jeho vášně pak ukazují okolnosti vzniku loggie, nahrazující jen nedávno předtím postavenou loggii jižního křídla asi jen kvůli tomu, že nebyla dostatečně architektonicky pojednaná a dekorována a otvírala se do příliš malého prostoru.[192]

185) Poloha nik byla v roce 2012 bezvýsledně hledána pomocí termovizuálního průzkumu Jaroslavem Lesákem.

186) *B. Klipcová – P. Uličný,* o. c. v pozn. 46, s. 138–154.

187) SOA Praha, o. c. v pozn. 115: „*In dem grosen pferdstahl: Kleine roßfiguren von unterschiedlichen farben – 15. grose roßfiguren – 2. eine grose figur, wie man underschiedliche sachen und arzeney für die pferd gebrauchen soll – 1.*" Obdobně i inventář z roku 1670. ANM, sg. H 68, fol. 5r.

188) *I. P. Muchka,* Finis belli pax. Remarks to the artistic development in Central Europe in the time of Albrecht of Wallenstein, in: J. Thuillier – K. Bussmann edd., 1648: Paix de Westphalie: L'art entrée la guerre et la paix / Westfälischer Friede: Die Kunst zwischen Krieg und Frieden. Actes du colloque. Münster – Paris 1999, s. 262.

189) Niky ve stáji pod prvním Španělským sálem ale byly vybourány dodatečně. *P. Chotěbor,* Neuentdeckte Fragmente der rudolfinischer Architektur auf der Prager Burg, in: L. Konečný – B. Bukovinská – I. Muchka edd., Rudolf II, Prague and World: Papers from the International Conference Prague, 2 – 4 September 1997, Praha 1998, s. 226. V jižní zahradě Pražského hradu jsou jako schodiště druhotně použité mladší mramorové žlaby, které asi budou mladšího data. Za sdělení děkuji Petru Chotěborovi.

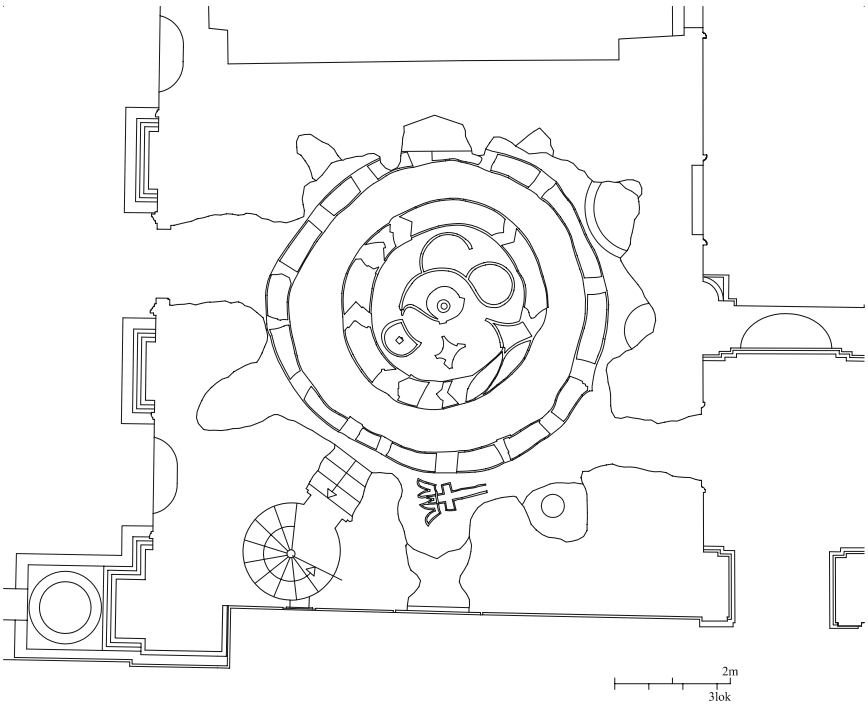
190) *B. Balbinus,* Miscellaneorum Historicorum Regni Bohemiae [...]. III- I, Pragae 1681, s. 126.

191) *F. Kreyczi,* Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Reichs-Finanz-Archiv, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV, 1894, č. 11729, s. XXXV.

Již bylo výše řečeno, že s obrazem milánského Palazzo Marini se do Valdštejnova městského paláce dostaly vilové motivy, které byly v dalším vývoji paláce ještě dále zdůrazněny. Posílení rekreačního tématu, použitého prvně v jižním křídle paláce, ale nabylo stavbou druhé loggie takového měřítka, že důvody, které k tomu vedly, musely být mimořádné a zřejmě již s vilovou architekturou nesouvisející. I když totiž existovaly v Itálii další příklady pronikání vilových elementů do městské palácové architektury, bezprostřední vzor, tak jako u řady motivů na paláci užitých, nelze na Apeninském poloostrově najít. Z těch nejbližších je možné zdůraznit zejména zahradní palác, který si v letech 1611–1613 na římském Quirinalu postavil synovec papeže Pavla V. Scipione Borghese.[193] Byl vybavený několika casiny, z nichž největší a nejnákladnější bylo Casino dell'Aurora s již zmíněnou Reniho freskou, která inspirovala kompozici stropu hlavního sálu. Casino stálo na konci jedné části zahrady jako samostatná budova a otvíralo se to do ní loggií o tvaru serliany, což byla forma, která měla v Římě již svoji tradici, jak ukazují vily Medici nebo Aldobrandini ve Frascati. Protože ale casino stojí odděleně od rezidenční budovy, je konceptu Valdštejnského paláce bližší starší příklad Palazzo del Te v Mantově, obsahující loggii přímo v hmotě zahradního křídla (obr. 49).[194] Nicméně všechny tyto saly terreny včetně těch realizovaných v janovských palácích, jsou relativně malých rozměrů a nedorůstají nikdy monumentálních rozměrů jako loggie pražská, která dosahuje výšky tří podlaží.

Pro takové předimenzování musel mít Valdštejn zřejmě jediný důvod: jeho loggie vedle stinného místa doplňujícího zahradu představovala symbol, a to

Obr. 46: Praha, Valdštejnský palác, grotta vedle loggie (foto T. Rasl).



Obr. 47: Praha, Valdštejnský palác, podlaha grotty vedle loggie (kresba P. Uličný, s použitím zaměření Indess-Atlanti).

192) Loggie jižního křídla byla završena klenbou, která byla zbořena v roce 1848 a o její výzdobě není nic známo. *J. Hyzler – M. Vilímková,* o. c. v pozn. 8, s. 71; *P. Zahradník,* o. c. v pozn. 8, s. 65.

193) *H. Hibbard,* Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal, Journal of the Society of Architectural Historians XXXIII, 1964, s. 163–192.

194) *C. Gurlitt,* Geschichte des Barokstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1887; *O. Stefan,* O architektonickém útvaru valdštejnské loggie v Praze, (Štencovo) Umění XI, 1938, s. 320–321.

Obr. 48: Praha, Valdštejnský palác, zahradní loggie (foto T. Rasl).

Obr. 49: Mantova, Palazzo del Te, loggie v zahradním křídle (foto T. Rasl).

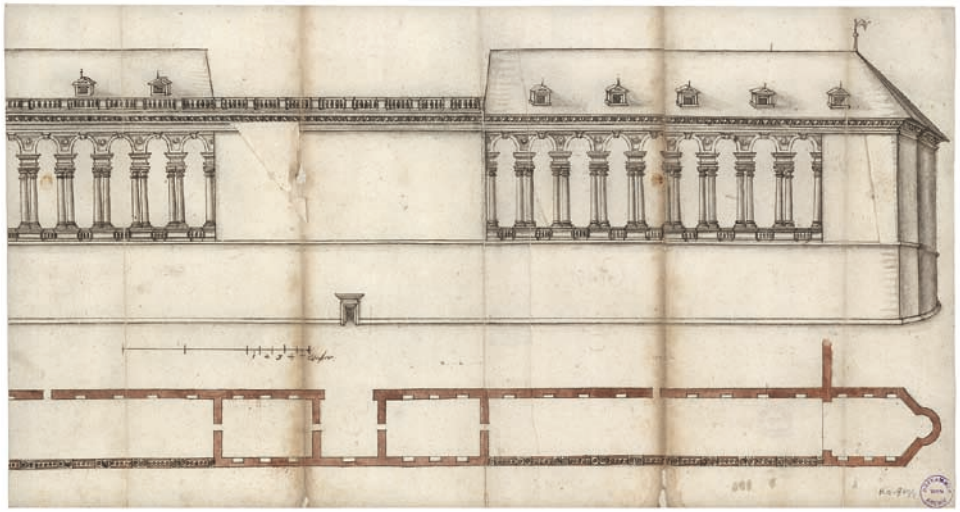
symbol vítězství. Z toho důvodu se její trojosá forma stala prostředkem k evokování triumfálního oblouku, vítězného motivu antických císařů, aby odrážela tehdejší ohromující vojenské úspěchy stavebníka, stojícího v době jejího vzniku na vrcholu moci. O naplnění loggie tímto poselstvím nemohl být dlouho na pochybách ani ten, kdo vstoupil do jejího nitra a spatřil zde výjevy z Trojské války, což je téma pro rekreační architekturu velmi neobvyklé. Její prostor tak spíše působí jako by sem byl i se svojí triumfální symbolikou přenesen hlavní sál, a to i proto, že se v jejich stropních panelech opět objevuje bůh Mars, i když ne jako jediný zástupce Olympu. I přes graciézní podobu, jakou stavbě jeho architekt spolu se štukatéry dal, loggie ukazuje na svéráznou Valdštejnovu představu o její funkci, což dokládá i triumfální symbolika jeho další loggie, vybudované v zahradě u Valdické obory.[195)]

S ohledem na analýzy motivů a významu vzniku loggie nepřekvapuje, že jejím modelem mohla být opět císařská architektura, i když v tomto případě nejen ta, vyprodukovaná Rudolfem II. Pokud chtěl mít Valdštejn ve svém paláci také stavbu archi-

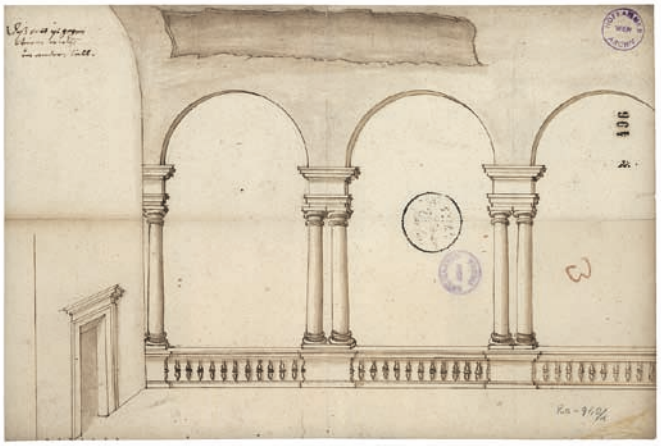
195) K této loggii a zahradě *P. Uličný,* Valdštejnovo casino u Jičína, Průzkumy památek X, č. 1, 2003, s. 121–144; *Týž,* Zahrada Valdštejnova casina u Jičína, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 239–244; *Týž,* Zahrady Albrechta z Valdštejna: Nové poznatky, Zprávy památkové péče LXXI, 2011, s. 21–25.

tekturu grandiózního měřítka, pak monumentální vila Neugebäude, založená Rudolfovým otcem Maxmiliánem II. nedaleko Vídně,[196] byla jako vzor jistě správnou volbou. Jednou z mnoha pozoruhodností vily, jejíž kompozice byla inspirací i pro Valdštejnovu předměstskou zahradu u Valdické obory,[197] byl dvojnásobný běh arkád budovy hledící do severní zahrady. Ty tvořily páry monumentálních toskánských sloupů nesoucích úseky kladí (obr. 50–55), z nichž tři Valdštejnův architekt jakoby *pars pro toto* vyjmul a adaptoval pro pražský palác.[198] Přidal k nim přitom ještě něco ze svého skicáře, obsahujícího příklady janovské architektury. Detaily vnější výzdoby se totiž velmi podobají Loggii dei Banchi, krytému tržišti v centru Janova, postaveném v letech 1589–1595 podle projektu Andrey Ceresoly a Giovanniho Donzella, z něhož byl zřejmě převzat nejen vertikální pás krajní bosáže, ale i řešení výplní cviklů (obr. 52).[199] Další císařská stavba, tentokrát již Rudolfova, Matematická věž středního křídla s Kunstkomorou,[200] posloužila jako inspirace pro boční stěnu interiéru loggie. V obou případech byla plocha kompozic rozdělena pilastry vysokého řádu do tří polí a vyplněna rámy se specifickým formováním částí pod frontony. To bylo vynuceno tím, že rámy maximálně vyplňovaly prostor polí, a aby na ně mohly frontony dosednout, musely se předtím výrazným uskočením zúžit (obr. 53–55). Že bylo užití tohoto vzoru opět zadáno Albrechtem z Valdštejna, podporuje fakt, že tento motiv nemá jinde v jeho paláci obdobu a stejně ojedinělý je i v areálu Pražského hradu.

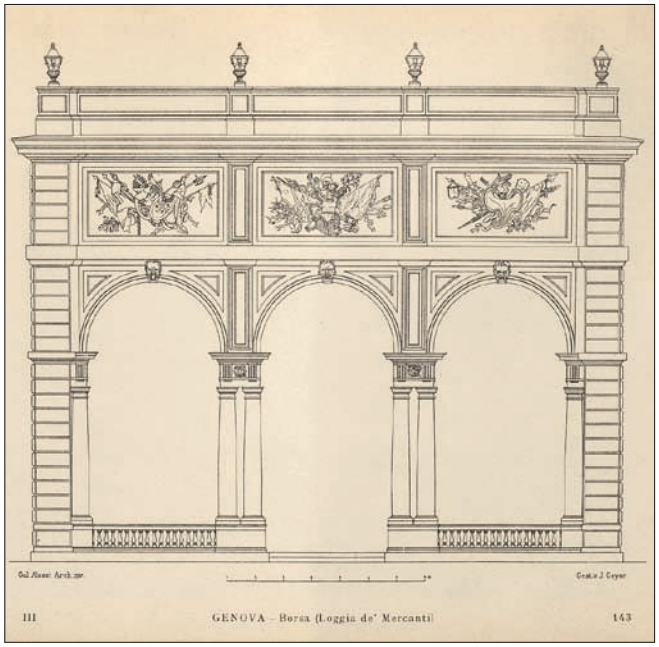
I když tvoří boční stěna loggie samostatnou entitu, má v prostorách paláce analogii její ukončení. Je tvořeno nástavcem sevřeným do pilastrové edikuly, vrcholícím nízkým segmentovým frontonem, který ze stran podporují voluty s génii. Řešení je přímou obdobou nástavců portálů v bočních stěnách dolní a horní galerie, což přesvědčivě ukazuje, že celá kompozice je ještě dílem Andrey Spezzy, i když se loggie dokončovala až po jeho smrti. To je pod-



Obr. 50: Neugebäude u Vídně. Anton de Moys, 1601. Pohled na průčelí. (Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Plan- und Kartensammlungen, Ra 0940/2).



Obr. 51: Neugebäude u Vídně. Anton de Moys, 1601. Detail loggie (Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Plan- und Kartensammlungen, Ra 0940/1).



Obr. 52: Janov. Loggia dei Banchi, Andrea Ceresola – Giovanni Donzello, 1589–95 (podle Haupt A. 1930, s. 143). Haupt, A. ed., Palastarchitektur Oberitalien. Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana dal sec. 13 al sec. 17. Milano 1930.

196) K Neubebäude *H. Litzmann,* Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maxmilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. München 1987; *W. Lippmann,* Il Neugebäude di Vienna: genesi e analisi di un insolito complesso, Annali di architettura XVIII–XIX, 2006–2007, s. 143–168; *V. Szücz,* Das Wiener Neugebäude und die Kunst der Irenik am Hofe Maxmilians II., Acta Historiae Artium LIII, 2012, s. 45–136.

197) *P. Fidler,* Valdštejnovi „pomocníci", o. c. v pozn. 122, s. 99.

198) *W. Lippmann,* o. c. v pozn. 196, s. 161.

199) *W. Kret,* o. c. v pozn. 131, s. 50; *I. P. Muchka,* Genua als ein Paradigma und eine Parallele zur Wallensteins Archtiektur, Studia Rudolphina X, 2010, s. 161–166. Že Spezza janovskou architekturu studoval a kopíroval ukazuje jeho průčelí klášterního kostela v Bielanech, které imituje Alessiho kostel S. Maria di Carignano v Janově.

200) K Matematické věži *J. Krčálová,* Poznámky k rudolfínské architektuře, Umění XXIII, 1975, s. 507.

statné i z toho důvodu, že mezi Pieroniho kresbami ve sbírkách florentských Uffizií je dochován ještě jeden plán Valdštejnského paláce, a to skica interiéru loggie, na níž se objevují rozkreslené pilastry boční stěny, obrys klenebního pole a fragment zadní stěny s jednou nikou (obr. 57).[201] Nika je jako jediná detailně vykreslená a liší se od realizované podoby jen tím, že pod hlavicemi edikuly měl být zavěšen charakteristický motiv architektury Valdštejnského paláce – rytmické kapky. I toto vypuštění typického Spezzova detailu novým řídícím stavitelem, ať to byl Pieroni, Boccacci nebo Marini, může ukazovat Spezzu jako autora skici, stejně jako dvou uvedených celkových plánů paláce, které se mezi Pieroniho kresby zřejmě dostaly až poté, co byl po Spezzově smrti pověřen dohledem nad dalším průběhem stavby. Spezzovo autorství také dokládá podobnost členění boční stěny loggie s rizality průčelního křídla kartuziánského kláštera ve Valdicích, kde o jeho autorství informuje kronikář Binsfeld.[202]

Obr. 53: Praha, Valdštejnský palác, boční stěna zahradní loggie (foto T. Rasl).

Členění zadní stěny loggie je komponováno tak, že reflektuje kontury arkády, což ukazuje cit autora paláce pro architektonickou melodii a její reprodukování i v druhém plánu stavby. Trojici archivolt odpovídá stejný počet velkých nik, z nichž prostřední měla původně být, jak ukazuje bolognský plán, opatřena krápníkovou výzdobou (obr. 56). Analogické myšlení lze vidět i v motivu prostupování nik trojúhelným nástavcem, reflektující penetrování kladí archivoltami arkády. Harmonický dojem kazí pouze disproporční sochy andělů, sedících na nástavcích nik, které působí jako dodatečně navržené doplňky. Podobně nepřesvědčivě působí i malované figury Aenease a dalších trojských hrdinů, které se ztrácejí v ploše rámů klenby. Tyto dosud v paláci nevídané vady lze možná přičíst na vrub době po Spezzově smrti a Pieroniho organizaci dekorování loggie z dalekého Meklenburska. Částečně zakrývají skutečnost, že klenba je tvořena udivující štukatérskou kompozicí, kterou se Canevalle s Gallim dostali již na břeh barokního světa. I když jsou jednotlivá pole s výjevy z Trojské války – s obdobně vyklenutým vrcholem jako v audienční síni – oproti předchozím konceptům k sobě řazena jen aditivně, jsou mezi ně ve vrcholu vloženy dvě bohatě štukované kompozice, o nichž lze říct, že svoji dynamikou překonávají vše, co bylo z tohoto umění v paláci dosud realizováno (obr. 58).

Téma triumfu ovládlo i kompozici zahrady. Pohled užívajících si ochrany loubí loggie byl v horizontu zahrady ukončen dramaticky formovanou umělou skálou málo uvěřitelného rozsahu a kvality, protože tisíc čtverečních metrů krápníkové výzdoby je unikát i s ohledem k nespočetným italským zahradám (obr. 60). Dosvědčuje to svědek nad jiné povolaný, švédský architekt Nicodemus Tessin ml.,

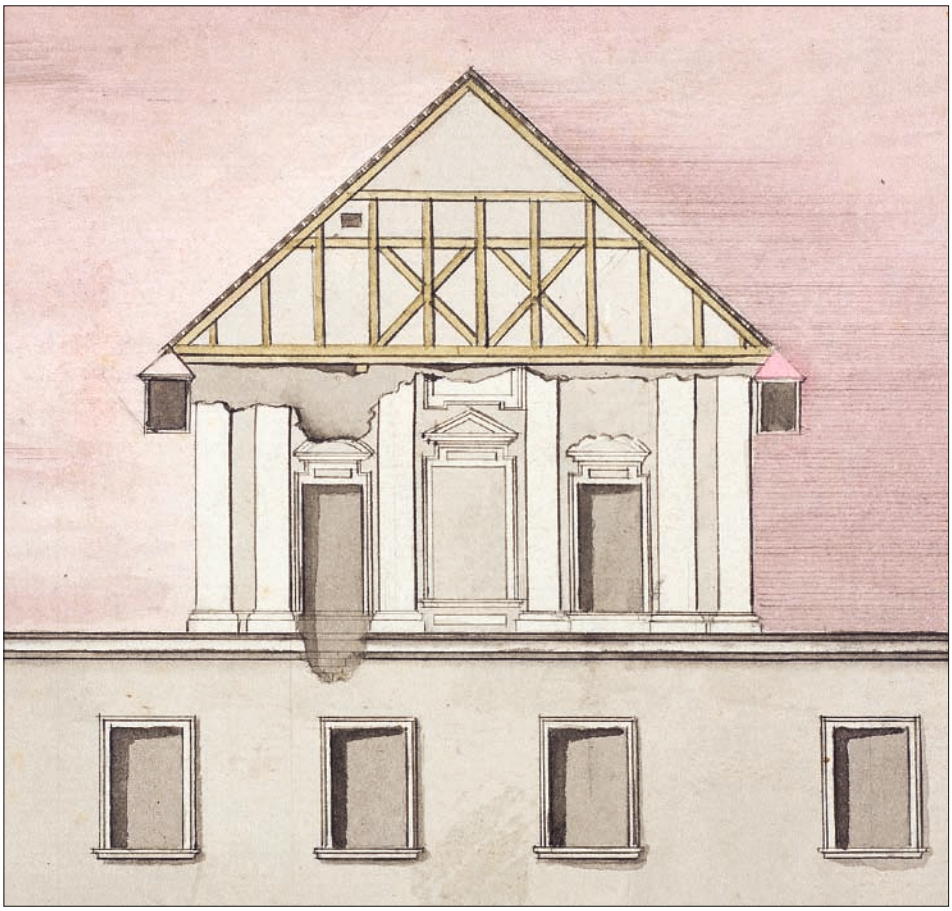
201) Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 4477 A. Petr Fidler, který plán publikoval, *P. Fidler,* Valdštejnský palác, o. c. v pozn. 122, s. 145; *Týž,* Valdštejnovi „pomocníci", o. c. v pozn. 122, s. 100, obr. I. 66, jej přisuzuje Giovanni Pieronimu.

202) *J. Kalivoda – B. Klipcová,* o. c. v pozn. 18, s. 59.

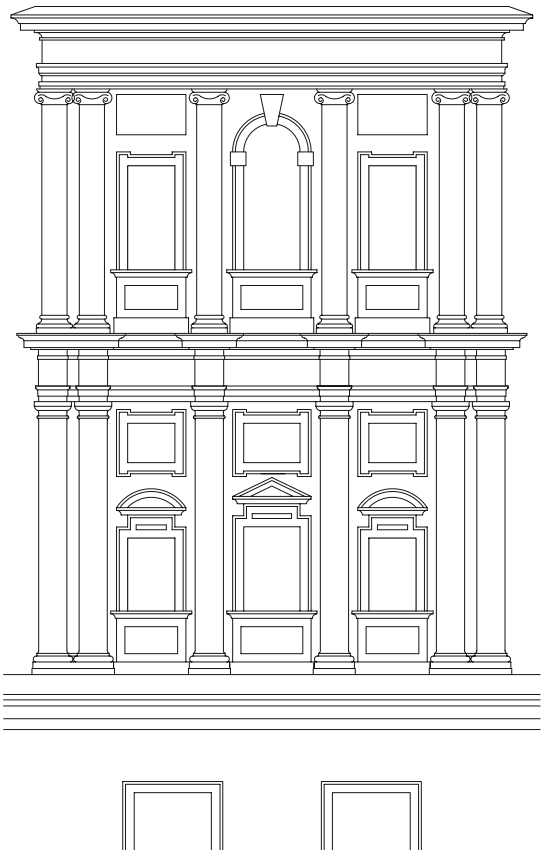
který v roce 1688, po letech strávených v Itálii, kde prošel ateliéry Gianlorenza Berniniho a Carla Fontany, po cestě Anglií, Nizozemím a Francií, kde mu již jako evropsky uznávanému architektu složil ve Versailles poklonu sám král Ludvík XIV., na něm spočinul udiveným zrakem a zapsal si do svého deníku: „*Toto je nejlepší, co jsem z bizarních rokají v životě kdy viděl*“. Jal se pak obsáhle a nadšeně popisovat její detaily a voliéře věnoval několik kreseb.[203)]

Majestátní loggie dostala v této stěně stejně monumentální odraz, ale opačné hodnoty. Zatímco loggie září světlostí, hýří formami a překypuje usměvavými tvářemi andělů a géniů, skalní masiv se noří do ponuré šedi a v jeho skulinách vyhledává doupata nejrůznější havěť: hadi, ještěrky, sovy, žáby,

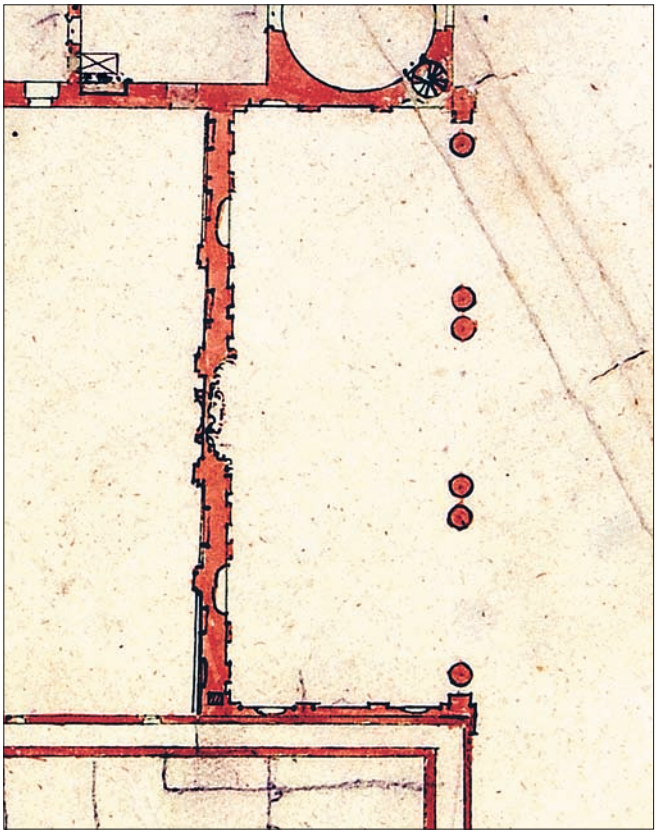
203) *M. Laine – B. Magnuson edd.*, o. c. v pozn. 183, s. 414–415. Kromě popisu zahrady v rámci celkového popisu paláce si Tessin ještě poznamenal další detaily na jedné z kreseb voliéry. Tamtéž, s. 413.



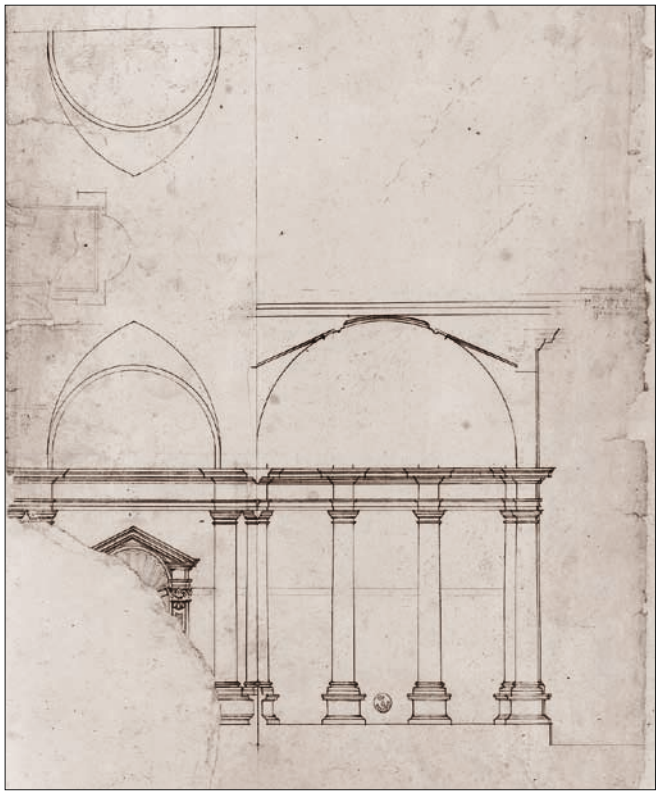
Obr. 54: Praha, Pražský hrad, západní průčelí Matematické věže po částečném zboření (APH, SPS, sg. 113, inv. č. 15, detail; foto O. Přibyl).



Obr. 55: Praha, Pražský hrad, západní průčelí Matematické věže, rekonstrukce (kresba P. Uličný).



Obr. 56: Praha, Valdštejnský palác. Andrea Spezza (přips.), půdorys 1. patra, před 1626. Detail loggie s naznačenou krápníkovou dekorací střední niky (Biblioteca Universitaria di Bologna, MS. 935 C; foto G. Roncaglia).



Obr. 57: Praha, Valdštejnský palác, Andrea Spezza (přips.), skica vnitřního členěné zahradní loggie, kolem 1626 (Florencie, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, 4477 A).

Obr. 58: Praha, Valdštejnský palác, střední část stropní dekorace zahradní loggie (foto T. Rasl).

dráčci a lidská monstra (obr. 60). Tento dojem ještě zvyšoval lesík, vysázený před stěnou a ukrývající neméně groteskně dekorovanou voliéru.[204] Kontrast, vytvořený s velkým nákladem a umem, je záměrný a představuje hlavní téma zahrady. Je to kontrast přírody ve své rustikální podobě se všemi negativními elementy, a architektury, která přírodě dává řád. Mezi nimi je pak zobrazen ten, kdo disponuje silou schopnou tuto metamorfózu řídit, mořský bůh Neptun, uklidňující rozbouřené živly. Zde se ukazuje důvod, proč na vrcholu hlavní fontány vystřídal původně plánovanou sochu Laokoona. Ten sice také bojuje, ale nevítězí, zato Neptun nejen vítězí, ale je vybaven takovou svrchovanou silou, že mu k nastolení řádu stačí jen zvednout svoji ruku a nechat hlavní nástroj své moci – trojzubec – ukrytý za sebou. Tak jako velkému vojevůdci mu k získání vítězství v bitvě stačí jen demonstrovat svoji moc a protivné síly dokonce ponižuje tím, že k jejich zastrašení nechává zpoza svých nohou štěkat psa. Valdštejn tady asi nechtěl personifikovat sama sebe, spíše zamýšlel obdobně jako v hlavním sále zobrazit, s přispěním koho získal kontrolu nad elementy. A Neptun mu za to také přislibuje ochranu, protože ve spojení s loggií je to právě on, kdo je podle Vergiliova eposu Aeneas schopen uklidnit moře rozbouřené větry a tak zachránit Aenease, zobrazeného na klenbě loggie, před hněvem bohyně Juno (Aeneas I. 124–126). Tuto roli má i na mušli troubící Triton na bočních stěnách loggie.[205] Motiv Neptuna se opět objevuje v sousední prostoře, v centrální grottě vedle loggie. V intaktně dochované oblázkové podlaze představuje gigantický vír rozdivočelé moře, které se Neptun, jehož trojzubec je v podlaze vyskládán v jedné z nik, snaží ovládnout (obr. 46–47).

Téma vítězství lidských forem nad přírodou lze najít i v dekoraci voliéry, a to v bizarním efektu nasazení architektonicky modelované balustrády na spodní krápníkovou část, jako by seděla na skalním masivu. Tímto kontrastem měl být zřejmě opět naznačen zápas, při kterém nad přírodou vítězí lidský řád. Podobný koncept byl pak zopakován i na grottě ve Valdštejnově předměstské zahradě v Bubnech u Prahy.

Apendixem ke komplexu západní části zahrady je malá místnost jižně od loggie, nazývaná dnes retiráda, jejíž výzdoba, provedená v roce 1630 Domenicem Puglianim, zobrazuje pouť Argonautů. Navazuje na téma Trojské války z loggie a zároveň odráží udělení řádu Zlatého rouna Valdštejnovi v roce 1628.[206] Dodatkem je tento prostor i svým výtvarným pojetím, které nemá v paláci obdoby, a za kterým stojí pravděpodobně někdo jiný, než osvědčená dvojice Canevalle – Galli, jež byli v této době zřejmě zaměstnaní na jičínském zámku. Zcela jiný svět předsta-

204) *S. Dobalová – I. P. Muchka,* Zahrady Albrechta z Valdštejna, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 114–124.

205) *L. Konečný,* Malířská výzdoba Valdštejnského paláce: Pokus o (předčasnou) syntézu, in: E. Fučíková – L. Čepička edd., o. c. v pozn. 2, s. 147.

206) *E. Fučíková,* o. c. v pozn. 163, s. 252.

Obr. 59: Praha, Valdštejnský palác, retiráda vedle loggie, čelní stěna (foto T. Rasl).

vují především nástavce rámů v čelních stěnách se srdčitou kartuší protlačující horní lištu rámů do prolákliny (obr. 59). Návrhu se možná ujal architekt, který dosud na paláci neměl příležitost nic realizovat, ale soudě podle toho, co je známo z tvorby Giovanniho Pieroniho, nelze ukázat na něho. Negativně vyznívá i srovnání s pracemi Nicola Sebregondi, který byl v roce 1630 nebo již 1629 přijat Valdštejnem do svých služeb. Dochované štuky jeho vily Favority u Mantovy totiž mají také jiný charakter. Je tak možné uvažovat o Marinim nebo Boccacim, kteří tehdy v paláci také působili, případně o dosud neznámém štukatérovi.

Jednou z mála částí, která se z původního zahradního vybavení nedochovala, je Neptunova kašna. Podle inventáře z roku 1634 byla osazena do bazénu z bílého mramoru a ze stejného kamene byl i postament, na němž stálo 5 velkých bronzových soch. Dále ji zdobily 4 kachny, 4 koňské hlavy, 2 lví hlavy a 2 hlavy gryfů ze stejného kovu. Z bílého mramoru byly i 4 podstavce poblíž fontány, z nichž každý nesl velkou kovovou sochu.[207] Z kašny, kterou v roce 1648 rozebrali a odvezli švédští vojáci, dnes na místě zůstala jen mramorová obruba bazénu, jejíž profil se shoduje s tím, který de Vries předtím použil u fontány v dánském Frederiksborgu.[208] Až na drobné plastiky kachen, lvích a gryfích hlav ale nebyly sochy naštěstí zničeny a do Prahy se vrátily zpět v podobě kopií provedených v letech 1910–1911 podle originálů instalovaných v zámku Drottningholm u Stockholmu.[209]

Blízké fontáně ve Frederiksborgu je také postoj, který dal de Vries soše Neptuna, lišící se jen tím, že skrývá trojzubec mezi nohami a není doprovázen psem. Čtyři další figury fontány odpovídají dvěma říčním božstvům a dvěma sirénám, zmiňovaném v de Vriesově dopisu z roku 1626, které nicméně William Crowne v roce 1636 nazývá všechny nymfami. Tyto sochy obklopovaly postament, a protože je dvojice nymf výrazně vyšší než dvojice bohů, musel být každý z párů plánován v jiné úrovni. Fontána tedy byla řešena jako trojstupňová. Nymfy byly pravděpodobně instalovány při patě, asi v polovině postamentu pak seděli říční bohové a na vrcholu ovládal kompozici Neptun. Koňské hlavy a gryfové se zřejmě zvedaly z hladiny vody, zatímco kachny mohly stát mezi jednotlivými sochami, tak

207) *E. Schebek ed.*, o. c. v pozn. 26, s. 605. K de Vriesovým sochám pro Albrechta z Vadštejna *L. O. Larsson,* Adrian de Vries, Adrianvs Fries Hagiensis Batavvs 1545–1626. Wien – München 1967, s. 91–98; *Týž,* Adrian de Fries v Praze, Umění XVI, 1968, s. 282–290; *Týž,* European Bronzes 1450–1700. Stockholm 1992, s. 94–107; *Týž,* Imitatio and Aemulatio: Adriaen de Vries and classical sculpture, in: F. Scholten ed., Adriaen de Vries 1556–1626: Imperial Sculptor. Zwolle 1998, s. 52–58; *Týž,* Rome on the River Vltava: Albrecht von Wallenstein's Sculpture Garden in Prague, in: K. Bussmann – H. Schilling edd., o. c. v pozn. 180, s. 201–208; *Týž,* Imitatio und Aemulatio. Adriaen de Vries und die antike Skulptur, in: U. Berger – B. R. Kommer edd., Adrian de Vries: 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm. Augsburg 2000, s. 66–72; *T. DaCosta Kaufmann,* Die Zeichnungen der Adriaen de Vries und ihre Stellung in der Tradition der Bildhauerzeichnungen, in: tamtéž, s. 73–79.

208) *L. O. Larsson,* Adrian de Vries, o. c. v pozn. 207, obr. 125.

209) Naposledy *G. Cavalli-Björkman,* Sweden's Capture of the Sculptures by Adriaen de Vries, in: F. Scholten ed., o. c. v pozn. 207, s. 59–63; *Týž,* Der Raub der Prager Skulpturen des Adriaen de Vries durch die Schweden, in: U. Berger – B. R. Kommer edd., o. c. v pozn. 207, s. 46–51.

Obr. 60: Praha, Valdštejnský palác, krápníková stěna v zahradě (foto I. P. Muchka).

Obr. 61: Praha, Valdštejnský palác, monstra hnízdící v krápníkové stěně (foto P. Uličný).

jako putti na de Vriesově kašně v dánském Frederiksborgu.[210] Lví masky byly stejně jako na de Vriesově Merkurově kašně v Augsburku zřejmě umístěny jako chrliče na těle postamentu, a to patrně pod římsou oddělující obě etáže, obdobně jako na jeho Herkulově kašně ve stejném městě, kde jsou pod hlavní římsou. Dochované sochy sirén jsou umístěny na tenké desce s modelovanými listy a květinami a pro chrlení vody byly opatřeny rybami. Pro stejný účel ještě první ze sirén drží na provázku husu s tryskou, zatímco druhá třímá v ruce zrcadlo, aby si mohla upravit šperk na hlavě, a je stejně jako Neptun doprovázena psem. Říční bohové jsou rozlišeni jen věkem (obr. 62).

Ze čtyř soch, které podle seznamu z roku 1626 měly fontánu doplňovat, zde byly v roce 1634 evidentně jen tři, totiž Bakchus se satyrem, Adónis a Venuše a dva zápasníci. Místo plánovaného Apollóna, který byl v roce 1634 nalezen ve sklepení, se čtvrtým instalovaným dílem stal nepochybně Laokoon, plánovaný původně na vrchol fontány.[211] Šest stop neboli 1,8 m vysoké postamenty pro tyto sochy byly, jak ukazuje Luragův plán, umístněny mezi fontánou a loggií, a to tak, že jejich rozmístění kopírovalo konturu schodiště do loggie (obr. 12).[212] Při tak velké blízkosti loggie mohly být vnímány jak zespoda, tak z vrchu, tedy z úrovně loggie, jak to popisuje de Vries. Výběr ikonografie soch naznačuje, že Valdštejn s de Vriesem zamýšleli revokovat atmosféru antického císařského Říma,[213] což také zapadalo do konceptu imitující současnou architekturu habsburských císařů, který prostupoval celou stavbou paláce.

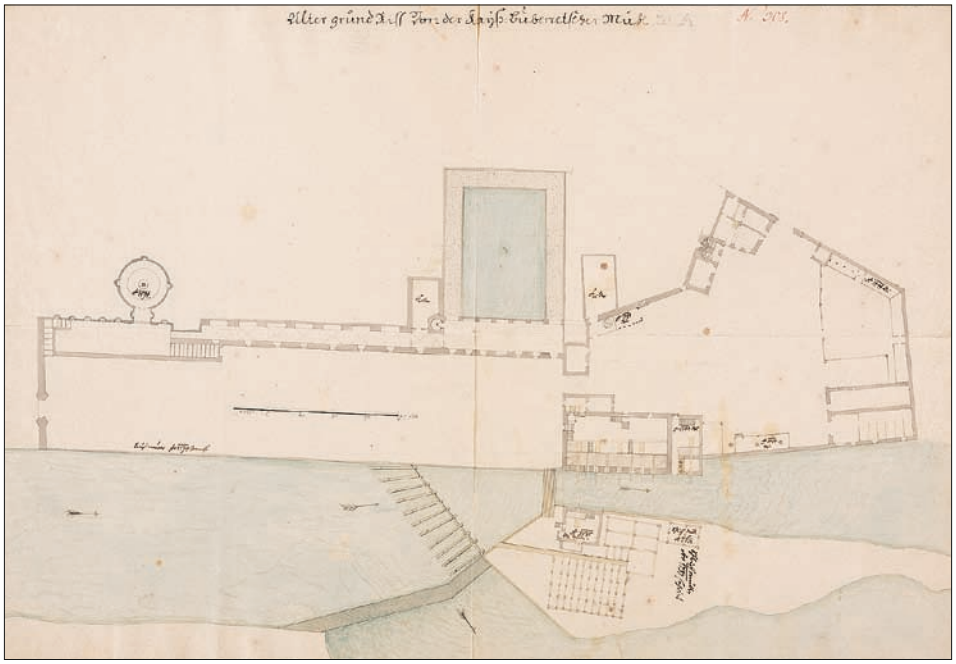
210) *L. O. Larsson*, Adrian de Vries, o. c. v pozn. 207, s. 91–94; *Týž*, Adrian de Fries v Praze, o. c. v pozn. 207, s. 282–286.

211) *E. Schebek ed.*, o. c. v pozn. 26, s. 601; *L. O. Larsson*, Adrian de Vries, o. c. v pozn. 207, s. 94; *Týž*, Adrian de Fries v Praze, o. c. v pozn. 207, s. 286.

212) *I. P. Muchka*, o. c. v pozn. 188, s. 259–260; *S. Dobalová – I. P. Muchka*, o. c. v pozn. 204, s. 114–115.

213) *L. O. Larsson*, Adrian de Vries, o. c. v pozn. 207, s. 96; *Týž*, Adrian de Fries v Praze, o. c. v pozn. 207, s. 287–288; *Týž*, Imitatio and Aemulatio, o. c. v pozn. 207, s. 52–58; *Týž*, Imitatio und Aemulatio, o. c. v pozn. 207, s. 66–72.

Obr. 62: Praha, Valdštejnský palác, rekonstrukce podoby Neptunovy zahradní fontány od Adriana de Vriese a rozmístění čtyř satelitních soch, 1622–1627 (kresba a fotomontáž P. Uličný).



Obr. 63: Císařský mlýn v Bubenči u Prahy, půdorys (Archiv Pražského hradu, SPS, sg. 168, inv. č. 1, detail; foto O. Přibyl).

Valdštejnův palác měl tři, možná dokonce pět fontán a není třeba příliš zdůrazňovat, že žádná jiná zahrada v Praze jich tolik neměla, a že žádná z nich ani neměla fontánu tak bohatě komponovanou, jaká stále před loggií. I když císař Rudolf dlouho využíval služeb vynikajícího sochaře Adriana de Vriese, byl to teprve Valdštejn, kdo v Čechách plně využil jeho schopností a nechal ho realizovat několikaetážovou skulpturovanou fontánu. Čím pak zahrada vedle unikátní krápníkové stěny, skrývající vstup do velké oválné grotty,[214] dále vynikala, byla obrovitá vodní plocha v zadní části před jízdárnou. V tom se Valdštejnově rezidenci nemohl vyrovnat žádný z římských městských paláců, kde takovou vymoženost měl naposled Zlatý dům císaře Nerona, a sotva bude možné najít v italských městech víc jiných příkladů než je Boboli, slavná zahrada florentského paláce Pitti. Jak ukazuje její veduta od Guista Utense z roku 1599, byla v zadní části zahrady tehdy vyhloubena rozlehlá čtvercová piscina, kam ústila osa zahrady vedená přes *prato*, neboli velkou proláklinu ve tvaru amfiteátru v přední části zahrady.[215] Také v Praze se zahradní osa zastavuje před touto piscinou. Valdštejn ale v tomto případě mohl tradičně opět navázat na rudolfínskou architekturu, tentokrát na Císařský mlýn u staré Královské obory. Také tento pozoruhodný komplex měl na svém konci čtvercový bazén vyhloubený do skalního masivu obdobné velikosti, kolem něhož bylo možné ze všech stran korzovat.[216] Jak již bylo uvedeno výše, jsou kraje Valdštejnovy pisciny řešeny stejným způsobem jako parter kolem hlavní fontány a půdorys palácové kaple, tedy se zaoblením koutů, což ovšem nemusí znamenat, že by jejím autorem byl Spezza. V době její realizace již nad stavbou paláce dozíral nový Valdštejnův architekt Nicolò Sebregondi, který byl mimo jiné i velmi dobře obeznámen s hydraulikou, jak ukázal v papežských službách při

214) *J. Čiháková – M. Müller,* Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI, č. 2, 2009, s. 113–138; *J. Čiháková – I. Muchka,* Obnova takzvané Velké grotty Valdštejnského paláce v Praze, Zprávy památkové péče LXXI, 2011, s. 14–20.

215) *C. Lazzaro,* The Italian Renaissance Garden: From the Convention of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy. New Haven – London 1990, obr. 189. Piscina byla ve Valdštejnově době zrušena a nahrazena oválným reservoárem v rozšířené části zahrady, zvaným *Isolotto*. Tamtéž, s. 211–212.

216) K Císařskému mlýnu naposledy *S. Dobalová,* o. c. v pozn. 66, s. 185–203.

úpravě římské Tibery.[217] Mohl tak provést jeho návrh, a to asi společně s vodotryskem, který si vysloužil Redelnovo uznání ještě na začátku 18. století.

NA ZÁVĚR

Valdštejnův pražský palác s velkolepým sálem, sledem antekamer, audienční síní, galeriemi, domácí kaplí, luxusními stájemi, grandiózní loggií a skulpturovanou fontánou – vše v nejnákladnějším provedení – si dnes automaticky spojujeme s knížetem, několikanásobným vévodou a generalissimem císařských vojsk. Když ale Valdštejn někdy v roce 1622 tento koncept započal realizovat, *nic* z toho nebyl. S údivem tedy musíme hledět na ambice a sebevědomí, které tento císařský důstojník a od února roku 1623 i říšský hrabě měl, když s ročním předstihem před svým jmenováním knížetem v září roku 1623 si již pro tuto funkci připravoval v Praze svoji rezidenci. Závratnému tempu přestavby Trčkovského domu, nastartovaném knížetem *in spe*, nemohl pochopitelně každý stačit, což se stalo osudným Baccio del Biancovi, když vyžadoval dva měsíce na proskicování jedné ze zadaných prací. I přesto byla v neuvěřitelně krátké době dvou až tří let hotova hlavní část paláce včetně nádherných štukatur, při jejichž studiu se lze jen udivovat tomu, jak jejich tvůrcům nasazené tempo nijak neznemožnilo v každé z prostor provést zcela jinou kompozici a v rámci nich pak každou část opatřit individuálním charakterem. Množství použitých forem a jejich variací dokládá, že to byl hlavně mimořádný talent umělců, které vedl Domenico Canevalle společně se Santinim Gallim, jenž dal Valdštejnskému paláci jeho dnešní tvář. V jejich výběru tak měl pozdější kníže a vévoda zázračně šťastnou ruku. Druhým šťastným okamžikem pro definování okázale reprezentativního stylu bylo setkání s Andreem Spezzou. I když bývá jeho role hlavního architekta někdy zpochybňována, prezentovaný text ukazuje, že neprávem. K tomu je ale nutné říct, že jeho starší práce nebyly nijak oslnivé. Na jeho průčelí kamaldulského kláštera v Bielanech se ukazuje, že Spezza byl sice silný v detailech, ale v celkové kompozici dost za kvalitní sakrální architekturou tehdejší Itálie zaostával. To se ale mělo změnit v Praze pod taktovkou Albrechta z Valdštejna, který ho nutil důsledně kopírovat rudolfínskou architekturu, díky čemuž při stavbě malostranského paláce mnohonásobně obohatil svůj formální rejstřík. Valdštejn navíc během dvou až tříleté exploze architektonických forem, ke které na relativně velmi malém prostoru původně malého jádra paláce v letech 1622–1623 došlo, vybudoval ekvivalent toho, co Rudolf na Hradě stavěl několik desetiletí a nikdy ani nedokončil. Ve Valdštejnově paláci pak Spezza prokázal schopnost přetvořit tyto vzory originálním způsobem do nových forem. Velký zvrat v jeho tehdejším uměleckém vývoji mohla znamenat cesta do Itálie, kterou vykonal v roce 1618, kdy již jako zralý architekt musel tamní stavby vnímat v odlišném světle, než když ze země jako mladík odešel. Možná, že teprve tehdy se také důkladněji seznámil s pracemi svého talentovaného současníka Francesca Maria Ricchiniho v Miláně a svoji znalost milánské a janovské architektury, kterou měl asi již dříve, obohatil o nové detaily. Přímo revolučním byl motiv zaobleného pilastru, vložený do závratně vysokého prostoru palácové kaple, který se v Římě díky Francescu Borrominimu „zrodil“ až o desetiletí později. Unikátní činí rezidenci i její zahradní koncept s triumfální loggií, gigantickou krápníkovou stěnou a zrcadlem pisciny, tedy vilovými prvky, použitými zde takto v jediném palácovém areálu zřejmě poprvé. V zahradě Valdštejn nenabízel žádnou komplikovanou a nesrozumitelnou pouť spletitými významy, ale vše koncentroval na jediný motiv, kterým bylo triumfální vítězství, zaznívající v dunivém akordu loggie a Neptunovy fontány. Valdštejn také dále dovedl koncept Rudolfovy císařské rezidence, v níž hráli významnou roli ušlechtilí koně, když luxusně vybavené stáje nechal připojit přímo ke dvoru se svým apartmánem a do paláce zahrnul také zděnou jízdárnu. Bez nadsázky tak lze říct, že plnokrevníci se stali skutečnými obyvateli paláce, pro něž zřízené prostory dostaly exkluzivní architektonický výraz.

Vysoká kvalita palácové architektury byla udržována i po Spezzově smrti díky tomu, že Valdštejn měl štěstí na další talentované architekty, kteří mohli stavbu převzít. Byli jimi Giovanni Pieroni a Nicolò Sebregondi, z nichž první přispíval ke konceptu stavby již od jejího počátku. Asi až na jednu výjimku bylo realizování nadále svěřováno bravurnímu štukatérskému tandemu Domenico Canevalle – Santini Galli.

Formu paláce lze ale nazírat i kriticky. Lekce klasické architektury, jak ji interpretovali Serlio, Palladio nebo Scamozzi, by určitě Spezzovi prospěla v místech, kde mají některé elementy tendenci být „zarostlé“ do země, jako v případě průčelí nebo krbu v hlavním sále. V tomto kontextu ale ani rudolfínská architektura, s výjimkou Matyášovy brány, neposkytovala mnoho vhodných vzorů, anebo tyto velkolepé příklady, jako sloupové průčelí Henklova malostranského paláce, zůstaly nedokončené. I přesto lze Valdštejnův malostranský palác vnímat nejen jako architektonickou kometu, ale přímo jako stálici, protože se na českém architektonickém nebi rozzářila s tak intenzivním jasem, že ani po čtyřech staletích její světlo nevyprchalo.

Tento článek byl zpracován v rámci grantového projektu GA ČR č. 404/09/2112 ***Architektura, urbanismus a krajinotvorba frýdlantského panství Albrechta z Valdštejna (1621–1634),*** *www.vevodstvi.cz.*

217) *G. Carrai*, Nicolò Sebregondi – biografie, *P.Uličný (ed.)*, Architektura Albrechta z Valdštejna, v tisku.

Der Palast Waldstein in Prag
Revidierte Geschichte, neue Zusammenhänge

Der Beitrag präsentiert die jüngste Ansicht an die verwickelte Entwicklung des Areals vom Waldsteinpalast in Prag und ordnet ihn in den Kontext der zeitgleichen europäischen Baukunst ein, wobei er die Bedeutung dieses Bauwerkes im Rahmen der Baukunst in Böhmen präzisiert und potenziert. Er ergänzt und deutet die bekannten Daten zu seinem Ausbau auf neue Weise. Der älteste Einkauf der Unbeweglichkeiten im zukünftigen Areal des Palastes erfolgte im März 1621, und zwar im westlichen Teil, wo das ältere Haus Trczka zum Palastkern wurde. Schon 1622 wurde an der Ostseite, 150 m von diesem Kern entfernt, der Gemeinde-Kalkofen angekauft, dessen Adaptierung zur Kartause Waldstein wohl beabsichtigte. Die Absicht wurde aber schnell weggeworfen, der Bau in das Palastareal eingegliedert, und die Bauten und Gärten zwischen ihm und dem ehemaligen Palast Trczka nacheinander ausgekauft. Die intensivsten Arbeiten erfolgten in den Jahren 1622–1624, als der Hauptsaal, der runde Audienzsaal, die Kapelle und beide Galerien im ersten und zweiten Obergeschoss errichtet und mit Stuckaturen ausgestattet wurden. Als Architekt wird Andrea Spezza genannt und als Stuckateure Domenico Canevalle und Santino Galli. Eine kurze Zeit hatte da der florentinische Maler Baccio del Bianco gearbeitet, nach dem später ein anderer Florentiner Domenico Pugliano kam. Nach dem Tode Spezzas im Jänner 1628 führten den Bau Giovanni Pieroni und Nicolò Sebregondi, die offenbar auch an Entwürfen im Garten Anteil haben, wo bis zum Tode Waldsteins die bemerkenswerte Voliere und die unikale „Tropfsteinwand", ebenso wie ausgedehnte Piscine als die in der Stadtarchitektur außergewöhnlichen Elements wuchsen. Ein einzelartiges Werk stellt auch die monumentale dreiachsige Säulenloggia dar, die um 1626 nachträglich an den Palasthauptblock angebaut wurde. Sie hat eine kleinere Loggia in dem zum Stadtplatz zugewandten, ebenfalls nachträglich zugebauten Südflügel ersetzt. Dieser Flügel soll wohl als Retirade gedient und sich in einen kleinen abgeschlossenen Garten geöffnet haben, in dem wahrscheinlich hat der Springbrunnen von de Vries stehen sollen. Muster dafür war wohl der Mailänder Palast Marini und die vom Ursprung Mailänder Elemente lassen sich am Prager Palast auch an weiteren Stellen finden, z. B. in Gestalt des gekröpften kleinen Gesimses der Seitenportale an der Hauptfassade. Die Mailänder Architektur hatte dem Spezza Inspiration auch in der Formung der Kapelle mit abgerundeten Eckpilastern im Innenraum gebracht, also dem Motiv, dessen sich erst ein Jahrzehnt später, um 1635, Francesco Borromini in Rom bedient hat, und der zu einem beliebten Barockdetail wurde. Das Erscheinen von beiden Elementen in Prag und Rom lässt sich wohl damit erklären, dass auch Borromini sie aus Mailand übernahm, wo er 1612-1619 in der Dombauhütte gearbeitet hatte. Ähnlich lässt sich wohl auch der Ursprung der sowohl von Spezza als auch Borromini benützten reich profilierten gewölbten Fenstern erklären. Eine weitere große Inspiration für den Waldsteinpalast stellte die kaiserliche Residenz auf der Prager Burg dar. Die Formen betreffend wurden im Palast Motive des neuen Spanischen Saals, Mathematischen Turmes, und die der neuen Stallungen unterhalb des Spanischen Saals verwendet, aus den Konzepten das vereinzelte Element der zweigeschossigen Galerien und ihre Verbindung mit den Ställen. Einen deutlichen Widerhall hatte auch die Kaiservilla Neugebäude bei Wien, deren Arkadengänge als Muster für die monumentale Gartenloggia dienten, die offenbar für ihre Größe der Absicht dankte, als ein Triumphtor Sinnbild des Sieges worden zu sein. Dieses Thema beeinflusste wohl auch den ganzen Konzept des Gartens, den der (1648 von den Schweden demontierte) Neptunbrunnen beherrschte, der sich als Dreietagenkomposition rekonstruieren lässt.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Prag, Kleinseite vom Bruska-Tor hin gesehen. Roelant Savery, um 1610 (Statens Museum for Kunst København, (KKSgb5208) TU 86/4).

Abb. 2: Prag, Kleinseite, Haus Trczka, an Stelle des Waldsteinpalastes stehend. Detail vom Panorama von Prag, Philip van der Bosche und Aegidius Sadeler, 1606 (Archiv der Hauptstadt Prag, G 15).

Abb. 3: Prag, Flucht des Winterkönigs Friedrich von der Pfalz im Jahre 1620. Holzschnitt im Chor vom St. Veitsdom in Prag. Kaspar Bechteler, wohl 1623. Detail mit dem Areal des zukünftigen Waldsteinpalastes. Im Vordergrund das ehemalige Haus Trczka mit dem Eckbelvedere und einer Reihe gewölbter Fenster vom Waldsteintyp (Foto P: Uličný).

Abb. 4: Prag, Waldsteinpalast, Rekonstruktion des Areals um 1622: 1 – Waldsteinpalast; 2 – Waldsteins Garten (ehemaliger Garten Trczka); 3 – Garten v. Feld; 4 – Garten Pregle; 5 – Garten Khynig; 6 – Garten von Anna Boem; 7 - Haus Elias Schmidgrobner von Lustenek (Posthaus); 8 – Haus Elias Schmidgrobner von Lustenek; 9 – Haus v. Ruppau; 10 – Haus Feld (Jan v. Feld); 11-12 – Häuser von Jan Diviš Czernin v. Chudenitz (M. Trczka); 13 – Haus Jan J. Mendle; 14 – Haus Mikuláš Šubart; 15 – Haus Barbara Werner; 16 – Haus Jan Najman (Zum roten Ross); 17 – Haus Jan Khorn; 18 – Haus Martin Knoblic; 19 – Schmiede von Michal Majer; 20-21 – Häuser von David Flajšman; 22 – Haus Margarethe v. Dohna; 23-24 – Häuser von Maria Marková; 25-26 – Kalkofen, für die beabsichtigte Kartause angekauft; T – Augustinerkloster zum hl. Thomas; b – Sandtor (Zeichnung P. Uličný).

Abb. 5: Prag, Waldsteinpalast, Grundriss vom Erdgeschoss, Zustand zum J. 1634: 1 – Herzogshof;, 2 – Grafenhof; 3 – Hofloggia; 4 – Gartenloggia; 5 – Haus v. Feld; 6 – Ställe; 7 – Pagenhof; 8 – Flügel zur Reitschule; 9 – Winterreitschule; 10 – Sommerreitschule; 11 – Voliere; 12 – große Grotte; a – das beabsichtigte Ausmaß der Erweiterung, dem Plan von Bologna gemäß; T – Thomaskirche (Zeichnung P. Uličný mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).

Abb. 6: Prag, Waldsteinpalast, Grundrissrekonstruktion in der Höhe des 1. Obergeschosses: a – erste beabsichtigte Trasse des Durchgangs zum Oratorium in der Thomaskirche nach dem Plan aus Bologna; b – zweite beabsichtigte Trasse nach dem Florentiner Plan (Zeichnung P. Uličný, mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).

Abb. 7: Prag, Waldsteinpalast, Rekonstruktion des Palastkonzeptes um 1623 mit dem möglichen Erweiterungsausmaß (Zeichnung P. Uličný).

Abb. 8: Prag, Waldsteinpalast, Rekonstruktion der Anlage vom 1. und 2. Obergeschoss im J. 1634. Erstes Obergeschoss, herzogliches Appartement: a–b – Haupttreppe; c – Hauptsaal; d – Rittersaal; e – Antekamera; f – Audienzsaal; g – Galerie; h – Arbeitszimmer; i – Schlafzimmer; j – Raum neben dem Schlafzimmer; k-l, n – weitere Räume; m – Speisezimmer(?); o – Bedienungsgang; p – Kapelle; q – Oratorium; gräfliches Appartement: i – Tafelraum; ii – Antekamera; iii – Audienzraum; iv – Schlafraum; v – Retirade(?); vi – Loggia; vii – Flur; viii – Sekundärtreppe; L – Loggia; g – Gang zum beabsichtigten Oratorium in der St. Thomaskirche; K – Küche im Haus v. Feld; S – Eingangshalle und Treppe zu den Ställen. Zweites Obergeschoss: h–n – Appartement der Herzogin; p – Kapelle; q – Oratorium; g – Galerie; d–f – Appartement der Tochter Maria Elisabeth; i-vi – Appartement der Gräfin (Zeichnung P. Uličný).

Abb. 9: Prag, Waldsteinpalast, Plan in der Dachgeschosshöhe mit Rekonstruktion der geplanten Belvederes und der Südflügelterrasse (Zeichnung P. Uličný).

Abb. 10: Prag, Waldsteinpalast. Andrea Spezza (Zuschreibung), Grundriss vom 1. Obergeschoss, vor 1626 (Biblioteca Universitaria di Bologna, MS. 935 C; Foto G. Roncaglia).

Abb. 11: Prag, Waldsteinpalast. Andrea Spezza (Zuschreibung), Grundriss vom 1. Obergeschoss, nach 1626 (Florenz, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, 4517A).

Abb. 12: Prag, Waldsteinpalast. Anselmo Lurago, Plan vom Erdgeschoss des Areals, 1753 (Archiv der Prager Burg, SPS, Sig. 181, Inv.-Nr. 3, Foto K. Bulín).

Abb. 13: Mailand (Italien), Palazzo Marini. Galeazzo Alessi, 1558–1563. Plan vom Erdgeschoss, um 1600 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi I, fol. 23; Foto F. Saporetti).

Abb. 14: Prag, Waldsteinpalast, Haupthof, Blick zur westlichen Eingangsseite hin (Foto Tomáš Rasl).

Abb. 15: Prag, Waldsteinpalast, zweiter Hof mit der Loggia, Teilrekonstruktion (Zeichnung P. Uličný, mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).

Abb. 16: Prag, Waldsteinpalast und Augustinerkloster zum hl. Thomas, Detail aus der Axonometrie-Vedute von Joseph Huber, 1769 (Nationalinstitut für Denkmalpflege Prag)

Abb. 17: Prag, Waldsteinpalast, Fassade (Foto T. Rasl).

Abb. 18: Prag, Waldsteinpalast, Fenster der östlichen Haupthofseite (Foto T. Rasl).

Abb. 19: Bielany b. Krakau (Polen), Kamaldulenserkloster, Kirchenfassade, Nische in der Erdgeschossetage (Foto P. Uličný).
Abb. 20: Baalbek (Libanon), Venustempel (D. Krencker u. Koll., Baalbek. Bd. 2. Berlin 1923, Tafel. 60).
Abb. 21: Rom (Italien), Trinitarierkloster mit Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane. Francesco Borromini, um 1635 (Foto T. Rasl).
Abb. 22: Rom, Konventgebäude der Zisterzienser bei der Kirche S. Susanna, Fenster der Seitenfassade. Carlo Maderno, um 1600 (Foto P. Uličný).
Abb. 23: Prag, Waldsteinpalast, Fassade, Seitenportal (Foto T. Rasl).
Abb. 24: Mailand, Domfassadenentwurf. Francesco Maria Ricchini, um 1605 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi II, fol. 29v; Foto F. Saporetti).
Abb. 25: Mailand, Kirche S. Giuseppe, Francesco Maria Ricchini, 1607 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi X, fol. 2v; Foto F. Saporetti).
Abb. 26: Mailand, Kirche S. Giuseppe, Fassade, Fenster in der Erdgeschossetage (Foto P. Uličný).
Abb. 27: Prag, Waldsteinpalast, Hauptfassade, Mittelportal (Foto T. Rasl).
Abb. 28: Prag, Waldsteinpalast, Hauptsaal (Foto T. Rasl).
Abb. 29: Prag, Waldsteinpalast, Gesamtansicht der Hauptsaaldecke (Foto T. Rasl).
Abb. 30: Prag, Burg, Spanischer Saal, Blick nordwärts. Schutz (Zeichnung) – Vetters (Druck), 1836 (Nationalmuseum Prag, H2-29652, Repro P. Uličný).
Abb. 31: Prag, Waldsteinpalast, Südseite des Hauptsaals, Genien. Domenico Canevalle und Andere, 1623 (Foto T. Rasl).
Abb. 32: Prag, Waldsteinpalast, Audienzsaal, Gesamtansicht nach Südwesten. Stuckatur Domenico Canevalle und Andere, 1623 und 1628 (Foto T. Rasl).
Abb. 33: Prag, Waldsteinpalast, St. Wenzelskapelle, Blick in das Gewölbe (Foto T. Rasl).
Abb. 34: Prag, Waldsteinpalast, St. Wenzelskapelle, Blick zum Altar. Projekt Andrea Spezza um 1622, Stuckaturen Domenico Canevalle und Andere, 1623, Altaraufsatz Ernst Heidelberger, vor 1630, Wandgemälde und Altarblatt der Ermordung des hl. Wenzel Domenico Pugliani, um 1630 (Foto T. Rasl).
Abb. 35: Prag, Waldsteinpalast, Plan der St. Wenzelskapelle in der Erdgeschosshöhe (Zeichnung P. Uličný mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).
Abb. 36: Giovanni Battista Montano, Musterentwurf für ein Tabernakel (Giovanbatista Montano, Tabernacoli diversi nouamente inuentati, Roma 1628, fol. 19).
Abb. 37: Mailand, Palazzo Medici. Foto aus dem J. 1890 vor der Demolierung des Palastes (Mailand. Civico Archivio Fotografico, RLB 1395).
Abb. 38: Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane, Verbindungsraum zwischen Konvent und Ambitus (Foto P. Uličný).
Abb. 39: Arono (Italien), Kapelle S. Carlo. Francesco Maria Richini, 1614 begonnen (Foto T. Rasl).
Abb. 40: Rom, Kirche SS. Luca e Martina, Fassade. Pietro da Cortona, 1635 begonnen (Foto T. Rasl).
Abb. 41: Prag, Waldsteinpalast, ehemalige Ställe, Innenraum (Foto T. Rasl).
Abb. 42: Prag, Waldsteinpalast, Plan der Ställe. H. J. Kometka v. Rovin, 1654 (Riksarchiv Stockholm, Sign. Stegeborgssamlingen, E 148, NR. 2, Bl. 1).
Abb. 43: Prag, Waldsteinpalast, Ställe, Detail einer Koje. H. J. Kometka v. Rovin, 1654 (Riksarchiv Stockholm, Sign. Stegeborgssamlingen, E 148, NR. 2, Bl. 3).
Abb. 44: Prag, Waldsteinpalast, Ställe, Rekonstruktion des Grundrisses und Planes (Zeichnung P. Uličný, mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).
Abb. 45: Prag, Waldsteinpalast, Stallkoje, Rekonstruktion (Zeichnung P. Uličný).
Abb. 46: Prag, Waldsteinpalast, Grotte neben der Loggia (Foto T. Rasl).
Abb. 47: Prag, Waldsteinpalast, Fußboden der Grotte neben der Loggia (Zeichnung P. Uličný mit Verwendung der Bauaufnahme Indess-Atlanti).
Abb. 48: Prag, Waldsteinpalast, Gartenloggia (Foto T. Rasl).
Abb. 49: Mantua (Italien) Palazzo del Tè, Loggia im Gartenflügel (Foto T. Rasl).
Abb. 50: Neugebäude bei Wien (Österreich), Moyen Anton Moys, 1601. Ansicht der Fassade (Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Plan- und Kartensammlungen, Ra 0940/2).
Abb. 51: Neugebäude bei Wien, Moyen Anton Moys, 1601. Loggia, Detail (Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Plan- und Kartensammlungen, Ra 0940/1).
Abb. 52: Genua (Italien), Loggia dei Banchi, Andrea Ceresola – Giovanni Donzello, 1589-95 (nach Haupt, A. ed., Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana: dal sec. 13. al sec. 17., Milano-Roma, 1930).
Abb. 53: Prag, Waldsteinpalast, Gartenloggia, Seitenwand (Foto T. Rasl).
Abb. 54: Prag, Burg, Westfassade des Mathematischen Turmes nach dem Teilabriss (Archiv der Prager Burg, SPS, Sig. 113, Inv.-Nr. 15, Detail; Foto O. Přibyl).
Abb. 55: Prag, Burg, Westfassade des Mathematischen Turmes, Rekonstruktion (Zeichnung P. Uličný).
Abb. 56: Prag, Waldsteinpalast. Andrea Spezza (Zuschreibung), Grundriss vom 1. Obergeschoss, vor 1626. Detail der Loggia mit der angedeuteten Tropfsteindekoration der mittleren Nische (Biblioteca Universitaria di Bologna, MS. 935 C; Foto G. Roncaglia).
Abb. 57: Prag, Waldsteinpalast, Andrea Spezza (Zuschreibung), Skizze der inneren Gliederung der Gartenloggia, um 1626 (Florenz, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, 4477A).
Abb. 58: Prag, Waldsteinpalast, Gartenloggia, Deckendekoration, Mittelteil (Foto T. Rasl).
Abb. 59: Prag, Waldsteinpalast, Retirade neben der Loggia, Stirnwand (Foto T. Rasl).
Abb. 60: Prag, Waldsteinpalast, Tropfsteinwand im Garten (Foto I. Muchka).
Abb. 61: Prag, Waldsteinpalast, die in der Tropfsteinwand brütenden Monstren (Foto P. Uličný).
Abb. 62: Prag, Waldsteinpalast, Rekonstruktion der Gestalt des Hauptbrunnens im Garten mit der Neptun-Plastik von Adrian de Vries und der Anordnung von vier Satellitenplastiken, 1622-1627 (Zeichnung und Fotomontage P. Uličný).
Abb. 63: Bubeneč bei Prag, Kaisermühle, Grundriss (Archiv der Prager Burg, SPS, Sig. 168, Inv.-Nr. 1, Detail, Foto O. Přibyl).

(Übersetzung J. Noll)