

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Věra Koubková Novotná

Paolo Fiammingo v Benátkách

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Paolo Fiammingo v Benátkách napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 29. června 2011

Věra Koubková Novotná

Bibliografická citace

Paolo Fiammingo v Benátkách [rukopis]: Diplomová práce/ Věra Koubková Novotná; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.. -- Praha, 2011. – 88 s.

Anotace

Diplomová práce Paolo Fiammingo v Benátkách se zabývá osobností nizozemského malíře, který nejvýznamnější část svého tvůrčího života strávil v Benátkách. Práce shrnuje poznatky o jeho původu a konstatuje v souladu s existující literaturou k tématu, že až do jeho příchodu do Benátek není umělec známý a je těžké dohledat o jeho pobytu, uměleckém školení a činnosti zmínky. Práce se na základě rozboru jeho pozdějších děl a s oporou v odborné literatuře zabývá možnými vlivy toskánského a římského manýrismu, ale také benátského prostředí na umělcovo dílo. Nejvýznamnější část práce se věnuje Fiammingově pobytu v Benátkách, který začal s největší pravděpodobností v dílně Jacopa Tintoretta, kde se spolu s dalšími umělci podílel na jeho zakázkách. V té souvislosti práce informuje o tehdejší dílenské praxi, a o tom, jakým způsobem se umělecká díla dostávala k objednavatelům. Další částí práce je samostatná tvorba Paola Fiamminga v Benátkách, která je mimo jiné spojena s velkými zaalpskými zakázkami. Výsledky této části práce potom jsou vztaheny na případ Paola Fiamminga a jeho objednavatelů, augsburského obchodníka Hanse Fuggera a císaře Rudolfa II, a také jednoho objednavatele, jehož spojitost s Paolem Fiammingem se nepotvrdila. Další část práce se zabývá jednotlivými obrazy umístěnými v pražských a dalších sbírkách na území České republiky. Závěrečná část práce se vztahuje k vývoji zobrazování krajiny v 16. století, neboť právě ty tvořily podstatnou součást Fiammingových obrazů a byly ceněny již jeho současníky. Práce je zakončena obrazovou přílohou vytvořenou z maleb nizozemského Benátčana, které se dochovaly do současnosti.

Klíčová slova

Paolo Fiammingo, Benátky, Jacopo Tintoretto, dílenská praxe v Benátkách, Hans Fugger, Augsburg, Rudolf II., Antverpy, krajinomalba

Abstract

This thesis on the subject of Paolo Fiammingo in Venice focuses on a personality of a Netherlandish painter, who lived in Venice the most important part of his productive life. The text of the thesis resumes knowledge on his origin, regarding existing literature it suggests that there is not enough documentation of his staying or apprenticeship until he came to Venice. In this regard, it also concludes that he was not famous until he took part in Tintoretto's workshop in Veneto. The thesis researches possible Tosca and Roma mannerism influences of his later works by an analysis of his later work and in the light of existing literature. The main part of the thesis concerns Paolo's sojourn in Venice, which started probably in Tintoretto's workshop. Within workshop daily praxis, he was contributing in finishing some specific commissions of his Master with his apprentice colleagues. The thesis brings some witnesses concerning workshop life and also the way the completed work took from the workshop to the commissioner. The other part of this work turns awareness to his independent production in Venice and its close connection to his transalpine commissions. The part concludes with suggestions concerning the case of Fiammingo and his concrete purchasers, the Augsburg merchant Hans Fugger and the Emperor Rudolf II. It also mentions a discussion regarding another possible commissioner of his works, whose connections to Fiammingo are not confirmed. Further, this thesis surveys paintings placed elsewhere in Czech and Moravian collections. At the end, the thesis relates to the development of landscape painting in the 16th century, for landscapes represent a substantive part of the painter's works, and were praised by his contemporaries. An attachment of the thesis consists of a catalogue of Netherlandish paintings that have survived.

Keywords

Paolo Fiammingo, Venice, Jacopo Tintoretto, Workshop Praxis in Venice, Hans Fugger, Augsburg, Rudolf II., Antwerp, Landscape Painting

Počet znaků: 120 869

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za vedení této práce, Dr. Giorgiovi Tagliaferrovi Ph.D. za konzultaci ohledně dílenské praxe v Itálii v 16. století, Petru Koubkovi za jazykovou korekturu a konzultace při překladu z anglického jazyka a mým rodinám za trpělivou a soustavnou podporu.

Zvláštní poděkování bych ráda věnovala prof. PhDr. Mojmiru Horynovi CSc. za inspirativní myšlenky a přístupy přesahující hranice uměleckého díla.

Obsah

Úvod.....	7
1. Paolo Fiammingo v literatuře	9
2. Život Paola Fiamminga v dokumentech	12
3. Úvod do vztahů mezi Benátkami a „Severem“ v 16. století	14
3.1. „Oltramontani“ – severští umělci v Itálii v 16. století	15
4. Paolo Fiammingo v Itálii	17
5. Paolo Fiammingo v Benátkách	19
5.1. Tintorettova dílna	20
5.2. Paolo Fiammingo v Tintorettově dílně	26
5.3. Paolo Fiammingo jako samostatný mistr v Benátkách	28
6. Objednavatelé Hans Fugger, Rudolf II. a Sebastian Füll	36
6.1. Hans Fugger a obrazové cykly Paola Fiamminga.....	42
6.2. Císař Rudolf II.	66
6.3. Sebastian Füll	68
7. Paolo Fiammingo v českých sbírkách	69
7.1. Triumf země	70
7.2. Alegorie zraku	71
7.3. Latona a sedláci a Filemón a Baukis.....	73
7.4. Kristus v Emauzích	75
7.5. Klanění tří králů	75
7.6. Zrození Athény z Diovy hlavy.....	76
7.7. Krajina s útekem do Egypta	77
7.8. Krajiny se stafáží.....	78
8. Krajina ve Fiammingových malbách	79
Závěr	87
Seznam literatury	89
Obrazová příloha.....	94
Seznam vyobrazení	159

Úvod

Téma Paolo Fiammingo v Benátkách je pokračováním mé předchozí práce, která se zabývala přítomností nizozemských uměleckých děl, zejména děl Hieronyma Bosch, ve městě na laguně a jejich možného vlivu na benátské umění na počátku 16. století. Také v osobě a životě „antverpského“ malíře Paola Fiamminga se odráží a snad i zosobňuje nesmírně poutavý, svým způsobem dramatický fenomén stýkání a prolínání italského a nizozemského umění tentokrát v již pokročilém 16. století. Problematika je o to zajímavější, neboť Paolo Fiammingo opustil Antverpy, zůstal v Benátkách, kde založil svou vlastní dílnu, která vytvářela množství děl pro italské, ale i zaalpské objednavatele.

Práce prozkoumává zvolené téma na pozadí soudobého rozvoje benátské malby, zejména tvorby slavného mistra Jacopa Tintoretta, v jehož dílně ukončil Fiammingo podle dostupných zdrojů své umělecké vzdělávání. Dalším předmětem zájmu bude praxe malířské dílny v Benátkách, k jejímuž zkoumání nám budou sloužit náhledy do dílen známých malířů. Posléze se pokusíme analogicky usoudit na to, jak asi fungovala Fiammingova dílna.

Zaměříme se také na objednávky, které Fiammingo získal od členů obchodnické rodiny Fuggerů a od císaře Rudolfa II. Tyto objednávky nás posunou blíže ke středoevropskému prostředí a budeme moci srovnávat životní a umělecké hodnoty Itálie a Německa. Hlavním důvodem zájmu o Fuggerovy a Rudolfovy objednávky je, že nám dávají možnost nahlédnout do způsobu šíření uměleckých děl, do vztahů mezi objednavateli, sprostředkovateli a samotnými umělci. Dalším důvodem může být také to, že některé z maleb, které se nacházejí v současnosti ve sbírkách na našem území, se k těmto objednávkám vztahují. Dílům, která se dnes nacházejí v českých sbírkách, se bude práce

věnovat v samostatné kapitole jednotlivě a pokusí se je zařadit do kontextu s ostatními Fiammingovými díly.

Paolo Fiammingo je ve všech dostupných odborných statích od 17. století až do současnosti pojímán jako významný představitel krajinomalby. V závěru práce se pokusíme jeho dílo zařadit do vývoje tohoto žánru, který na přelomu 16. a zejména posléze v 17. století zažívá mohutný rozvoj.

1. Paolo Fiammingo v literatuře

Monografická literatura o Paolu Fiammingovi není rozsáhlá. Tento malíř bývá zmiňován v dílčích částech textů zabývajících se problematikou vývoje krajinomalby, v popisech vzájemných vlivů a vztahů mezi Augsburkem, Benátkami a Prahou nebo jako část monografických textů o Jacopu Tintorettovi.

Jako první se o něm v roce 1648 zmiňuje benátský malíř a životopisec Carlo Ridolfi, který ho dává do souvislosti s Jacopem Tintorettem a vyzdvihuje ho zejména jako malíře krajin oslavnými slovy: „Ma sopra ogn'altra cosa fu Paolo eccelente nel far paesi [...]“¹ Tím byl předznamenám okruh literatury, ve kterém se se jménem Paola Fiamminga budeme setkávat i ve 20. století. V roce 1924 zařadil Rudolf Peltzer do svého článku o nizozemsko-benátské krajinomalbě jména dvou na území Veneta usazených nizozemských malířů, Paola Fiamminga a Lodewijka Toeputa, čímž otevřel pro 20. století problematiku vzájemného prolínání italských a vlámských prvků na poli krajinomalby. Tuto problematiku zařadil v roce 1937 Raczyński do své knihy o vývoji vlámské krajinomalby před Rubensem a dále ji rozvíjel Heinrich Franz ve své knize o vlámské krajinomalbě v období manýrismu.

Dalším tématickým okruhem, ve kterém se objevuje malíř Paolo Fiammingo, je zakázka výzdoby zámku v Kirchheimu, která se pojí s augsburskou rodinou obchodníků Fuggerů a to zvláště s Hansem Fuggerem. Do dnešních dob se nám dochovala převážná část dopisů mezi Hansem Fuggerem a jeho benátskými zprostředkovateli, členy rodiny Ottů, které nás o průběhu zakázky informují. Tato zakázka se týkala převážně alegorických cyklů a provázela Paola Fiamminga od počátku samostatné tvorby v Benátkách až do jeho smrti. Tato díla zařadil jako první do své knihy z roku 1908 Georg

¹ RIDOLFI 1837, 264.

Lill, který se v ní zaměřil na osobu Hanse Fuggera jako objednavatele a sběratele umění pro svá sídla. Později na něj navázal sérií článků Andrew John Martin, který se ve svém příspěvku z roku 1999 zabýval uměleckými vztahy mezi Augsburgem, Prahou a Benátkami na konci 16. století, které se také zrcadlí na pozadí problematiky Fiammingovy zakázky pro zámek v Kirchheimu. Tento autor se v roce 2007 dostal k samotné problematice identifikace dochovaných Fiammingových obrazů do cyklů určených pro zámek v Kirchheimu.

Paolo Fiammingo bývá jen nepatrně zmiňován v rámci tvorby Jacopa Tintoretta, v jehož dílně podle Ridolfiho zpráv pobýval. Tintoretovou dílnou se v článku z roku 1999 zabýval Bert W. Meijer a v rámci monografické publikace o Tintoretovi také v roce 2007 Robert Echols.

Paolo Fiammingo a možné vzájemné ovlivnění tvorby mezi ním a členy rodiny Bassanů bylo zmíněno v článku Alessandra Ballarina z roku 1965 o benátských dílech ve sbírkách Pražského hradu a v textu Stefanie Mason Rinaldi z roku 1999.

Stefania Mason Rinaldi se začala životem a dílem Palo Fiamminga zabývat v několika člancích, které byly publikovány od roku 1965. Ty pak vyvrcholily v roce 1978 v příspěvku do periodika *Arte Veneta*, který byl završením více jak desetiletého studia Fiammingovy problematiky, ve kterém se pokusila vytvořit první kritický katalog Fiammingových děl. V průběhu období, kdy tyto články vycházely, na ně reagoval ve svých statích Bert W. Meijer, ve kterých polemizoval s Mason Rinaldi zejména o možných vlivech italského prostředí na Fiammingovo dílo. Již v roce 1962 se Egbert Haverkamp Begemann zabýval osobou Paola Fiamminga s ohledem na jeho dílo v kresbě.

V českém umělecko-historickém prostředí zmínil díla Paola Fiamminga Jaromír Neumann v roce 1964 v katalogu *Obrazárny Pražského hradu*. Posléze, v roce 1981, se Paolem Fiammingem zabývali ve svém textu Eliška Fučíková a

Lubomír Konečný. Jeho alegorické ztvárnění Zraku, které se nachází v českých sbírkách, bylo dáno do souvislosti s rozsáhlou Fuggerovou zakázkou pro zámek v Kirchheimu. Toto dílo bylo posléze zasazeno do knihy zabývající se problematikou vývoje znázornění Pěti smyslů Lubomírem Konečným v roce 1996. Díla Paola Fiamminga v českých sbírkách zmínila také ve své knize o nizozemském malířství z roku 1989 Jarmila Vacková. V roce 1995 přibyla do Obrazárny Pražského hradu dvě Fiammingova díla, která publikovala v následujícím roce Eliška Fučíková v rámci katalogu o benátském malířství v českých sbírkách.

2. Život Paola Fiamminga v dokumentech

O životě Pauwelse Francka známým v Itálii pod jménem Paolo Fiammingo nevíme mnoho.² Nezachovaly se dokumenty, které by nás spolehlivě informovaly o datu ani místu jeho narození. Ridolfi píše ve svém spise *Le maraviglie dell'arte* z roku 1648, že Paolo Fiammingo umírá v roce 1596 ve svých 56 letech.³ Z této poznámky se odvozuje přibližný rok jeho narození a tedy rok 1540. Dalším záchytným bodem pro sestavení obrysu jeho života je zápis z roku 1561, kdy se dozvídáme, že byl Pauwels Franck zapsán do malířského Cechu sv. Lukáše v Antverpách.⁴ O tom, kde se vyučil nebo kde působil v následujících letech, se nám nezachovaly žádné zprávy. Také neznáme žádná díla, která by byla vytvořena na území jeho rodné země. Další písemné zmínky o Fiammingově osudu nacházíme od roku 1580 v korespondenci Hanse Fuggera, který mu zadává rozsáhlou objednávku cyklu maleb pro svůj zámek v Kirchheimu.⁵ To už ale Paolo Fiammingo působí delší čas v Benátkách. Carlo Ridolfi řadí Paola Fiamminga ve svých životopisech benátských umělců mezi žáky, kteří pracovali v dílně proslulého Jacopa Tintoretta.⁶

² Můžeme se setkat s různými modifikacemi umělcova jména: rytina z roku 1573 nese jméno „Paulus Francisci“, jediná podepsaná Fiammingova malba Piety v dnešní době v Mnichově nese signaturu „PAULUS FRANSIS/CHI F.“, jeho závěť začíná slovy „Paolo Franceschi Fiamengho“, v benátském cechu je zapsán od roku 1584 jako „Paolo Fiamengo“, Ridolfi píše v roce 1648 o malíři jménem „Paolo Franceschi“, zvaný „Fiammingo“, toto jméno zmiňuje také Martinioni ve svém spise z roku 1663. MASON RINALDI 1978, 48.

³ In fine, dopo avere a lungo operato con piacimento della Città, morte trionfò di lui, com'egli avea trionfato del tempo col suo pennello, negli anni di sua vita 56, nel 1596. RIDOLFI 1837, 265. Zatímco ve farnosti S. Canciano je zaznamenáno v *Necrologi dei Provveditori alla Sanità* z roku 1596, že Paolo Fiammingo, malíř, zemřel ve svých 50 letech. Mason Rinaldi se přiklání k údajím pocházejícím od Ridolfiho, který se zdá pravděpodobnější vzhledem k tomu, že byl Fiammingo zapsán do Cechu sv. Lukáše v Antverpách v roce 1561. MASON RINALDI 1978, 58.

⁴ MASON RINALDI 1978, 47.

⁵ LILL 1908, 138.

⁶ RIDOLFI 1837, 262.

Příchod Paolo Fiamminga do Benátek je odvozen na základě inscriptu patrného na rytině Máří Magdaleny kajícnice z roku 1573 [1], kterou vytvořil rytec Gaspare Osello Padovano podle Fiammingovy předlohy a zasazuje se tím do 70. let 16. století.⁷ Od roku 1584 je jako „Paulo Fiamengo“ zapsán do malířského cechu *Fraglia dei pittori* v Benátkách.⁸

Tím jsou vyčerpány veškeré dosud známé podklady, které rámuji život tohoto v Benátkách naturalizovaného malíře.

⁷ Rytina obsahuje přepis: *Paulus Francisci Antwerpis Invent – Gaspar Patavinus Fecit – Venetiis cum Privilegio 1573*, a název: *SPECULUM PENITENTIAE*, MASON RINALDI 1978, 73.

⁸ MASON RINALDI 1978, 58.

3. Úvod do vztahů mezi Benátkami a „Severem“ v 16. století

Dějiny vztahů mezi Benátkami a „Severem“ zahrnují mnoho významných umělců 15. a 16. století. Staly se tak významným základem fundamentální epizody mezinárodní evoluce renesance na obou stranách Alp. Oboustranné vlivy se koncentrují zejména na malbu a grafiku, skrze něž dochází k ovlivnění také sochařství a architektury. Je samozřejmé, že výměny a křížení uměleckých vztahů a kontaktů mezi Benátkami a „Severem“ se nevyčerpávaly pouze výměnou maleb a tisků, bez ohledu na to, jak je tento aspekt důležitý. Samozřejmě i sami umělci cestovali. Ke vzájemnému střetávání během 16. století dochází vlivem stále čtenější přítomnosti zaalpských umělců v Itálii, ale také přítomností italských umělců na zaalpských dvorech. Bylo by však značně zavádějící odvozovat každý motiv pocházející ze „zahraníčí“ z přítomnosti umělce v lokalitě původu motivu.

V průběhu první poloviny 16. století se mohlo italské prostředí seznámit se zaalpskou tradicí například díky umělcům, jako byl Albrecht Dürer nebo Jan van Scorel, jejichž cesty do Itálie jsou dobře zdokumentovány, zatímco znalost italské malby na „Severu“ byla zprostředkována obrazy z četných soukromých sbírek a rytinami.

V neposlední řadě za čilou oboustrannou výměnou stály objednavatelé děl pocházející jednak ze šlechtických a panovnických rodů, ale i z řad vzdělaného měšťanstva. Jejich poptávka napomáhala k vytvoření obchodní sítě, pomocí níž se šířilo skrze různé zprostředkovatele a vyslance nejen luxusní zboží z východu, ale také umělecká díla a četné kuriozity, které byly ve sběratelských kruzích také velmi ceněny.

Benátky byly v této době jedním největších a nejživějších center této výměny. Byly jednou z velkých křižovatek mezi severem a jihem. Velký

význam pro oboustrannou výměnu s Benátkami mělo německé město Augsburg, kam přišel pracovat v polovině 16. století pro habsburský dvůr Tizian, který zároveň zaměstnával ve své dílně v Benátkách řadu německých a nizozemských umělců.

Od té doby neustále vzrůstá oboustranné cestování nejen umělců, ale i děl přes přirozenou hranici, kterou tvoří pohoří Alpy.

Množství nizozemských malířů odcházelo do Itálie, aby získali umělecké dovednosti, které byly v této době vysoce ceněny, a někteří z nich jako Paolo Fiammingo a Lodewijk Toeput zvaný Pozzoserrato se usadili ve Venetu a zbytek svého života pak strávili v Itálii.

Oba tito antverpští umělci nejprve pracovali v Tintorettově dílně, posléze spolupracovali s Veronesem, aby si brzy otevřeli vlastní dílny. Po značné metamorfóze svého severského stylu se stali „benátskými malíři“ a získávali významné zakázky nejen v Benátkách, ale dostali se také do středu zájmu vlivných evropských objednatelů, jako byli Fuggerové, a v případě Paola Fiamminga dokonce i Rudolf II.⁹

3.1. „Oltramontani“ – severští umělci v Itálii v 16. století

Tato kapitola nemá ambice pojmout rozsáhlou problematiku severských umělců na území Itálie v 16. století ve své celistvosti, neboť by to vyžadovalo napsání přinejmenším další diplomové práce. Má být pouze náhledem či pokusem vysvětlit možnou motivaci Paola Fiamminga k jeho italské cestě, která nakonec vyústila v rozhodnutí zůstat nastálo v Benátkách.

To, čeho dosáhli italští umělci na poli výtvarného umění, bylo na severu od Alp velmi ceněno a motivovalo mnohé umělce, aby se vydali přímo do země, kde bylo nových poznatků dosaženo. O blahodárném vlivu italského

⁹ MASON 1999, 565

umění na takto poučené umělce nás informuje ve své knize Karel van Mander: „Představitelé umění, kteří pobývali v Itálii delší čas, přinesli po svém návratu do rodné země obvykle ve svých dílech způsob vyjadřování, který překonal staré nizozemské umění v kráse a znamenitosti, a nebo ukázal svou neobyčejně oduševnělou krásu.“¹⁰ Čímž mimo jiné shrnuje, jak umělci ze severu trvale hledali pozitivní vzory a kriticky vnímali vlastní schopnosti v porovnání s italskými kolegy, a nabádá své krajany k cestám do Itálie.

Jedním z prvních umělců, kteří přinesli na území Antverp poučení italským uměním, byl Jan Gossaert, který přenesl smysl pro správnou kompozici a zobrazování nahých postav i do grafického díla svého současníka Lucase van Leydena. Dalším antverpským malířem, který se vydal do Říma a pravděpodobně i do Benátek byl Frans Floris. Také Hieronymus Cock pobýval po nějakou dobu v Římě, po návratu do Antverp založil známé nakladatelství Aux quatre vents a pomáhal k šíření věhlasu italského umění prostřednictvím tisků.

Také Benátky byly v době cinquecenta významným uměleckým střediskem, kam putovali severští umělci. Byly uměleckým střediskem, které můžeme chápat jako místo střetávání a vzájemného ovlivňování umělecké činnosti umělců z různých zemí. Na území Benátek působili například malíři Lambert Sustrius, který v Itálii zůstal, nebo Marten de Vos.

Tyto cesty „Seveřanů“ na jih byly často podnikány také z vojenského, diplomatického a obchodního důvodu nebo jako pouti. Můžeme je však také chápat tak, že nebyly často „pouze“ didaktického charakteru, ale že to byl výraz určitého vzoru chování pro tuto dobu typický.¹¹ A na něj Paolo Fiammingo ve 2. polovině 16. století navázal.

¹⁰ RACZYŃSKI 1937, 15.

¹¹ LIMENTANI VIRDIS 1999, 72.

4. Paolo Fiammingo v Itálii

O příchodu Paola Fiamminga do Itálie nemáme bližší informace. Od zápisu do malířského Cechu sv. Lukáše v Antverpách v roce 1561 až do roku 1573, kdy je datována rytina Máří Magdaleny kajícnice, se nám osudy Paola Fiamminga ztrácejí. Také si nemůžeme být příliš jisti jeho osudem až do roku 1578,¹² ke kterému se váží první známé Fiammingovy malby na území Veneta.

Do let, kdy nejsme o Paolu Fiammingovi informováni, se obvykle vkládá jeho možný pobyt ve Florencii a nebo dokonce v Římě.¹³ Tento předpoklad vychází nejen z konkrétních odkazů na uměleckou produkci tohoto prostředí v 60. a 70. letech 16. století, ale také z toho, že významná část umělcova díla je kulturním odkazem Florencie značně ovlivněna.

V názoru na tuto problematiku však nepanuje v odborném prostředí shoda. Mason Rinaldi se přiklání k názorům předchozích badatelů, že byl Paolo Fiammingo osobně ve Florencii přítomen,¹⁴ zatímco Meijer odvozuje florentské prvky v jeho díle z toho, že mohl znát dobové rytiny na základě florentských maleb, a též ze záliby Jacopa Tintoretta v díle Giambologni, jehož zmenšené bronzové figury se nacházely v Tintorettově vlastnictví kolem roku 1570¹⁵ a které byly jím i Paolem Fiammingem citovány v některých postavách přítomných na jejich malbách.

Vliv florentského manýristického prostředí se projevuje zejména ve Fiammingových alegorických a mytologických dílech, Triumf čtyř živlů, Čtyři věky světa, Alegorie sedmi planet, Pět smyslů a nebo Čtyři věky lásky, které

¹² PALLUCCHINI 1981, 60.

¹³ PALLUCCHINI 1981, 60.

¹⁴ MASON RINALDI 1978, 49. Souvislostí manýristického prostředí Florencie s tvorbou Paola Fiamminga se začal zabývat Antal již v roce 1928–29. ANTAL 1975, 167. Poté následoval v roce 1960 Arslan. ARSLAN 1960, 165. Na jejich domněnky v roce 1966 navazuje Ballarin. BALLARIN 1965, 69–70.

¹⁵ MEIJER 1975, 123.

nemohly vzniknout bez porozumění složité symbolice námětů, jak byla artikulována ve Studiolu Francesca I. v Palazzo Vecchio.¹⁶ V 70. letech spolupracovalo na 34 malbách pro Studiolo Francesca I. s mytologickými scénami, s vyobrazeními lidských činností, náměty čtyř elementů aj. kolem dvaceti umělců pod vedením Giorgia Vasariho.¹⁷

Paolo Fiammingo pravděpodobně působil ve Florencii v okruhu dalšího v Itálii usazeného nizozemského umělce, Jana van der Straet, známého pod italským jménem Giovanni Stradanus, který přispěl svým severským původem k rozvoji florentského manýrismu a který byl posléze umocněn rozšířením Stradanových tisků.¹⁸ Do spojitosti s Fiammingovou tvorbou se dávají také malíři Jacopo Zucchi, který vytvořil malby na motivy Čtyř věků světa [2], Alessandro Allori s obrazem Lovci perel [3] a již zmíněný sochař Giambologna.

Jak můžeme vidět na Fiammingově obraze Božstvo v krajině [4] z počátku 80. let 16. století, do kterých se datují díla s toskánským vlivem, zobrazení ženské postavy vpravo je sice přejato z Giambolognovy Venuše [5], bohyně Flora se na této malbě podobá nymfě Doris [6], která zdobí Neptunovu fontánu od Bartolomea Ammanatiho, kompoziční struktura malby však odpovídá benátskému prostředí na konci 16. století, kdy postavy sice malbě dominují, ale zároveň zde získává nový význam krajina

¹⁶ LIMENTANI VIRDIS 1979, 49.

¹⁷ MASON RINALDI 1978, 49.

¹⁸ MASON RINALDI 1978, 49.

5. Paolo Fiammingo v Benátkách

Také počátky pobytu Paola Fiamminga v Benátkách jsou zahaleny tajemstvím. Jeho příchod bývá zasazován do 70. let 16. století na základě rytiny Máří Magdaleny kajčnice [1], která měla vzniknout podle Fiammingova obrazu v roce 1573.¹⁹ Na rytině je v předním plánu zobrazena postava Máří Magdalény čtoucí knihu. Postava je zasazena do skalnatého prostředí, které se vlevo otevírá do krajiny se stromy, ve které se v dálce rýsuje obrys města. Pozadí, do kterého je kajčnice zasazena, je typické pro severskou malbu. Pojetí zobrazení ukazuje již na benátské prostředí.

Je možné, že Paolo Fiammingo přišel do Itálie již s povědomím o benátské malbě. S tvorbou města na laguně se mohl před svým příjezdem do Itálie seznámit prostřednictvím rytin Hieronyma Cocka nebo také maleb Martena de Vose či Franse Florise, kteří působili po nějakou dobu v Itálii a posléze se vrátili zpět do Antverp, kde šířili věhlas italského umění.

Spojení benátských prvků se severskými, které je přítomno na tisku, se stane typickým znakem pro celé dílo Paola Fiamminga i v následujících letech.

První díla, která Paolo Fiammingo v Benátkách vytvořil, nemůžeme datovat dříve než do období kolem roku 1578–1580.²⁰ Z knihy životopisů benátských malířů Carla Ridolfiho se dozvídáme, že Paolo Fiammingo pracoval v dílně věhlasného Jacopa Tintoretta.²¹

Na tomto místě je nutné, abychom se pokusili blíže nahlédnout do dílenské praxe v Itálii a zejména do Tintorettovy dílny, abychom posléze pochopili následný Fiammingův vývoj.

¹⁹ MASON RINALDI 1978, 58.

²⁰ MASON RINALDI 1978, 49.

²¹ RIDOLFI 1837, 262–266.

5.1. Tintorettova dílna

Toho, kdo by chtěl vyhledat jména všech těch, kteří studovali díla proslulého Tintoretta, by čekala nesnadná úloha, neboť se nestávalo, že by v té době žil Ital nebo cizinec v Benátkách, jenž by spodoboval svá díla bez toho, aniž by se od něho poučil.²² Takto začíná Carlo Ridolfi v roce 1648 kapitolu, ve které se věnuje Paolu Fiammingovi a jiným vlámským žákům Jacopa Tintoretta.

Primárním motivem „Seveřanů“ pro pobyt v Itálii bylo poznat a adaptovat umělecký styl. Nejplodnější z těchto pobytů však bylo učení a přímá zkušenost ze studií nejslavnějších umělců té doby. V případě severských umělců, kteří přišli do Benátek v 16. století, to byla návštěva dílen Tiziana a Tintoretta. Nevíme, jak severští umělci kontaktovali známé benátské mistry, zřejmě bylo zapotřebí pomoci přímluvy známého přítele a nebo reference z jejich země od umělce, který se již stal proslulým.²³

Někteří severští malíři, kteří studovali u Jacopa Tintoretta, mu asistovali při provádění maleb. Jedním z nich byl například právě Paolo Fiammingo, který byl Tintorettovou technikou a stylem zřetelně ovlivněn.²⁴

Obdivuhodné umění starých mistrů bylo v mnoha případech výsledkem práce mnoha specialistů, kteří byli seskupeni v umělecké dílně. Takto koncipovanou práci nacházíme také například v umělecké produkci Lucase Cranacha st., současníka Tiziana. V časech Tizianových nebyla „týmová práce“ ničím výjimečným. Tato praxe byla zřejmě běžnější, než se mohlo původně historikům umění jevit. Mistrovská díla evropského malířství jako produkt společné práce jsou myšlenkou, která není příliš jednoznačně

²² RIDOLFI 1837, 262.

²³ LIMENTANI VIRDIS 1999, 75

²⁴ MEIJER 1999, 142.

slučitelná s legendickým a oslavným představením osobnosti malíře, jak jej známe třeba z Vasariho životopisů, jako jediného a jedinečného tvůrce.²⁵

V Benátkách a ve Venetu se jednalo často o dílny, ve kterých působili rodinní příslušníci. V těchto případech následovala jedna generace druhou, čímž se udržovala určitá kontinuita v tvorbě rodinného podniku, která jim zajišťovala povědomí a slávu objednavatelů, a tak prospívala také dílně. Mezi nejznámější takto fungující „korporace“ v Benátkách patřila např. rodina Vivarini, Belini a Vecellio.

Tradiční dílna se prezentovala jako centrum produkce uměleckých děl, jehož struktura byla přísně odstupňovaná. Její úspěch byl podmíněn mnoha faktory, jedním z nich byla schopnost rozvíjení typů vyobrazení nebo jejich částí, které získaly jistou oblibu u publika.²⁶ S tím také souvisel způsob organizace práce, který usnadňoval dosažení patřičných výsledků ohledně poptávky na trhu s uměním. Do největší důslednosti byla tato praxe vygradovaná v díle Pietra Perugina, který na přelomu 15. a 16. století vytvořil zdařilý a dobře fungující mechanismus v produkci sérií děl, ve kterých opakoval určité motivy téměř ad infinitum.²⁷

Nový přístup k organizaci práce v dílně zavedl jak po praktické tak, i po teoretické stránce Raffaello za svého pobytu v Římě, kde působil od roku 1508. Umělec začal oddělovat zřetelným způsobem etapu návrhu od konečné realizace malby, která byla z větší části svěřena skupině spolupracovníků, mezi nimiž byli umělci jako Giulio Romano nebo Giovanni da Udine, kteří byli schopni přetlumočit Rafaelovy myšlenky do konečné podoby obrazu a měli určitou zodpovědnost za provedení zakázky.²⁸ Raffaello zřejmě dával větší přednost invenci, která byla nesena v prvotním výrazu kresbou.

²⁵ TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010, 13

²⁶ TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010, 16.

²⁷ TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010, 16–17.

²⁸ TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010, 17.

V Benátkách během prvních desetiletí 16. století nenalzááme stopy po podobné inovaci. Stále se tu setkáváme s dílnou tradičního typu, kam učedníci vstupují ve věku deseti až dvanácti let. V Benátkách na rozdíl od praxe popsané Cennino Cenninim, kdy žáci setrvávali v učení obvykle do svých dvaceti let, trvala skutečná učební doba zpravidla ne více jak čtyři roky.²⁹ Učedníci měli možnost vyučit se postupně řemeslu. Dostávalo se jim stravy, ubytování a eventuelně také zdravotní péče, zatímco mistr měl užitek finanční.

Postupem času, kdy umělci jako Giovanni Bellini a Tizian navázali socioekonomické styky se státními institucemi, s velkými Scuolami nebo přímo se dvory a aristokraty v zahraničí, které zavazovaly umělce novými četnými požadavky a objednávkami, bylo zapotřebí jiné metody dělení práce.

V tomto okamžiku se objevuje skupina spolupracovníků hlavního mistra, která přejímá část zodpovědnosti při tvorbě zakázek. Této proměně mohl sloužit, ne-li za příklad, pak alespoň jako stimul systém představený Raffaellem.

Také rozsáhlá tvorba Jacopa Tintoretta se neobešla bez četných spolupracovníků, mezi nimiž se vyskytovali umělci ze „Severu“. Ti byli přitahováni osobností slavného umělce. Tintoretto přizval asistenty do svého studia poprvé koncem 40. let 16. století, kdy začal získávat významné objednávky a tvořit řadu velkých maleb v krátkém období.³⁰ Zatímco většina Jacopových asistentů z těchto raných let zůstala bezejmenných, některé identifikovat lze. Ridolfi nás informuje o tom, že vlámský malíř Marten de Vos, který pobýval v Benátkách v letech 1552–56, pronikl do Tintorettovy dílny, aby mohl studovat mistrovu metodu a sloužit mu při malbě krajin.³¹

V raných 40. letech se také vyskytoval v Benátkách Giovanni Galizzi z bergamské skupiny kolem Santa Croce, který působil v Tintorettově dílně

²⁹ TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010, 18.

³⁰ ECHOLS 2007, 55.

³¹ ECHOLS 2007, 55.

příležitostně. To ukazuje na praxi, že se malíři často nechávali najímat do dílen, které měly hodně zakázek, na určité období. Zřejmě také sám Tintoretto v mládí pracoval v dílně Bonifacia de Pitati.³²

Ale vraťme se zpátky k působení zaalpských umělců v Tintorettově dílně. Jak se dozvídáme ze soudobých komentářů, zaalpsští umělci byli v Itálii ceněni především jako malíři krajin. Tato pověst jim zajišťovala do značné míry konkrétní uplatnění v benátských dílnách. Na jejich přítomnost jsme opět upozorňováni Ridolfim, který mimo jiné zmiňuje v Tintorettově životopise příhodu, která měla za úkol zdůraznit spontaneitu a efektivitu umělcovy techniky, ale která nám dokládá rozdílnost mezi „Severem a Jihem“: [...] „Někteří mladí vlámsští umělci z Říma mu ukázali několik svých kreseb červenou křídou, na kterých byly zachyceny studie hlav, které vytvořili se zvláštní pečlivostí. Na jeho otázku, jak dlouho je kreslili, některý řekl deset jiný patnáct dní. Opravdu, řekl Tintoretto, nemohli byste to udělat za kratší čas? Ponořil štětec do černé barvy a krátkými tahy narýsoval postavu a zdůraznil ji pomocí dotyků bílé barvy, pak se k nim otočil a řekl: My ubozí Benátčané, nevíme jak kreslit jinak. Byli jeho bravurností ohromeni a usoudili, kolik času mařili.³³

Mezi umělce ze severu, kteří pracovali v bezprostředním okruhu Tintorettově, patřil Lambert Sustris, který strávil nějaký čas v Benátkách a příležitostně asistoval Tizianovi a Tintorettovi při tvorbě krajin.³⁴ Dalším Tintorettoovým pomocníkem byl již zmíněný Marten de Vos, který zanechal svou stopu nejen v krajinách tohoto benátského mistra, ale také v kostele San Sebastiano, ve kterém jsou kromě děl Veronesových zachovány v sakristii dvě jeho malby s námětem Oběti Izákovy a Křtu Krista. Mezi tyto umělce měli patřit také Frans Floris a Lodovico Pozzoserrato, o jejichž přítomnosti v dílně

³² ECHOLS 2007, 56.

³³ MEIJER 1999, 133.

³⁴ MEIJER 1999, 135.

se ale nezachovaly žádné písemné zprávy, a neposlední řadě k nim musíme přiřadit Paola Fiamminga.

Problematika podílu severských a jiných umělců v díle Jacopa Tintoretta je značně komplikovaná. Vyžaduje zkoumat velké množství maleb a často jsme schopni rozeznat pouze přítomnost jiné než Tintoretovy ruky na obraze, ale identita asistenta zůstává často neznámá. To odpovídá soudobé praxi a organizaci v benátských dílnách, ve které nebylo příliš místa pro individuální projevy spolupracovníků mistra. Asistenti se měli co nejvíce přiblížit jeho stylu.

Ze zpráv se dozvídáme, že Tintoretto nezaplňoval svůj dům žáky hromadně a bez výběru, ale držel si u sebe jen ty, kteří mu mohli nějakým způsobem posloužit.³⁵ Tak je tomu i v případě Paola Fiamminga, který přichází do Tintoretovy dílny v pozdním období tvorby tohoto velkého benátského umělce a u kterého můžeme z větší části jen předpokládat podíl na jednotlivých malbách, zejména na krajinném pozadí.

V pozdních 70. letech 16. století se praxe dílny začala měnit. V těchto letech se Tintoretto přiblížil k šedesátému roku svého života a jeho děti se již mohly stále více podílet na práci dílny. Jeho nejstarší dcera Marietta, narozená kolem roku 1554, měla již dvacet let.³⁶ Byla otcem školena v malbě a podle dobových informací měla přirozený talent k tvorbě portrétů.³⁷ Klíčovou postavou dílny se však stal Tintoretův syn Domenico, narozený kolem roku 1560, který převzal dílnu po otcově smrti. Jacopův syn Marco, o rok mladší než Domenico, se zdá méně nadaným nebo spolehlivým. Vedle členů rodiny patřili ke studiu v tomto období také učňové a dlouhodobí asistenti Antonio Vassilacchi, známý jako l'Aliense, který před tím pracoval u Veroneseho

³⁵ MASON 2007, 84.

³⁶ ECHOLS 2007, 56.

³⁷ ECHOLS 2007, 56.

a Andrey Vicentina, ale také umělci ze severu Paolo Fiammingo a Lodovico Pozzoserrato.³⁸

Sám Jacopo Tintoretto zůstal pevně u kormidla své dílny až do svých posledních let. Pro většinu produkce studia koncipoval celkovou kompozici sám, jen příležitostně předal celou objednávku Domenicovi. Jednalo se zvláště o díla, která byla určena mimo prostředí Benátek.

Jacopo stále tvořil studie živých modelů pro postavy, které by naplnily kompozice na plátně. Domenico, talentovaný kreslíř, měl podíl i na této práci, přičemž odlišit jeho ruku od ruky otce je obtížné. Otec se synem spolu úzce spolupracovali a mezi kresbami, které přetrvaly dodnes, jsou takové, které naskicoval Jacopo nahé a Domenico je nakreslil podle něho oděné do kostýmu.³⁹

Jacopo Tintoretto skicoval na samotném plátně v primárních tvarech a zpracoval vztahy mezi postavami, zbytek potom nechal Domenicovi a dalším. Někdy korigoval finální podobu či tu a tam přidal pár bravurních doteků vlastní ruky. Kvalita finální kompozice tak závisela jak na stupni Jacopova podílu, tak na schopnostech odpovědných asistentů dokončit jím započatou malbu.

Mezi velkými zakázkami posledních let, na kterých se kvůli velké vytíženosti mistra intenzivně podíleli jeho asistenti, byla výzdoba Palazza Ducale, která byla znovu započata po požáru v roce 1577, a též výzdoba benátské Scuoly Grande di San Rocco a přilehlého kostela.⁴⁰

³⁸ ECHOLS 2007, 56.

³⁹ MASON 2007, 84.

⁴⁰ ECHOLS 2007, 57–59.

5.2. Paolo Fiammingo v Tintorettově dílně

Rok 1573 bývá tradičně považován za počátek Fiammingova uřednictví v dílně Jacopa Tintoretta, ale není vyloučeno, že se jejich spolupráce odvíjela již dříve.⁴¹ Bližší informace o tomto období se nám bohužel nedochovaly. Jediným možným vodítkem nám mohou být dochovaná samostatná díla a díla, na nichž Fiammingo pravděpodobně podílel.

Jak již bylo výše naznačeno, není snadné určit podíl činnosti jednotlivých pomocníků na Tintorettově díle snadno. Pro „Seveřany“ byla obvykle vyčleněna práce na krajinném pozadí obrazu, neboť byli považováni v tomto oboru za specialisty. Různost krajin na Tintorettových malbách je však široká. Ridolfi identifikuje jako umělce, kteří malovali pro Tintoretta krajiny, Lamberta Sustrise, Martena de Vose a Paola Fiamminga.⁴² Každý pobýval v Benátkách v jiném desetiletí Lambert Sustris ve 30. letech, Marten de Vos v 50. letech a Paolo Fiammingo na přelomu 60. a 70. let.

Jiní malíři mohli také asistovat Tintorettovi podobným způsobem, například Frans Floris, Mistr posledního soudu z Farfy nebo Peter Vlerick a Lodewijk Toeput, nebo snad také Dirck de Vries než se stal nezávislým mistrem v roce 1587, a o trochu dříve nebo po roce 1590 Frederick van Valckenborch a jeho bratr Gillis.⁴³

Z toho vyplývá, že přítomnost Paola Fiamminga byla navázáním na praxi, která byla v dílně běžná od počátku jejího provozu. Pobyt Paola Fiamminga v Tintorettově dílně spadá do období zakázek pro Scuolu grande di San Rocco a pro kostel San Rocco, který je umístěn v její blízkosti.

Spolupráce Paola Fiamminga v rámci krajinného pozadí na Tintorettových malbách se zdá být nejpřesvědčivější v obraze Sv. Rocha na

⁴¹ MEIJER 1975, 117.

⁴² MEIJER 1999, 142.

⁴³ MEIJER 1999, 142–143.

poušti [7] v kostele San Rocco. Obraz se nachází v presbytáři kostela vpravo v druhé etáži nad dalším obrazem Tintoretta, Sv. Roch uzdravuje nemocné morem. Na druhé straně presbytáře vlevo jsou umístěny další dva obrazy nad sebou, které doplňují příběhy ze života tohoto světce vyobrazeními pod názvem Sv. Roch uzdravuje zvířata a Sv. Roch je utěšován ve vězení anděly a které byly rovněž vytvořeny Tintorettem. Malba Sv. Rocha na poušti je zasazována do let 1579–80.⁴⁴ Scéna je rozdělena sloupovou architekturou do tří částí, podobně jako je tomu na dalším obraze v lodi kostela „Probatice piscina“ [8], taktéž od Tintoretta. Avšak na malbě sv. Rocha na poušti se prostřední část obrazu otevírá do krajiny se stromy, ve které je vyobrazen dům se sešikmenou střechou typickou pro severské prostředí a řekou, která plyne poklidně směrem k prvnímu plánu obrazu, kde je vyobrazen sv. Roch se psem. Tyto prvky ukazují zřetelně na podíl malíře pocházejícího z prostředí na sever od Alp.

Paolo Fiammingo je také určován jako autor krajiny v Setkání Tamary a Judy. Problémem však je, že tento obraz bývá datován do 50. let 16. století a tím se stává Fiammingova spolupráce na obraze nepravděpodobnou.

Další Tintorettova malba, Poslední večeře [9] v kostele San Polo v Benátkách, obsahuje malou krajinu, která odkazuje na podíl vlámského umělce, kterým měl být právě Paolo Fiammingo.⁴⁵ Některými autory bývá Fiammingovi připisována také spolupráce na obraze Pokoušení Krista [10] ve Scuole Grande di San Rocco z roku 1578, kde se předpokládá jeho účast na vyobrazení některých stromů výjevu.⁴⁶ A posledním obrazem, se kterým je Paolo Fiammingo v rámci Tintorettovy dílny spojen, je obraz Adorace sv. telete [11], kde se měl opět podílet na krajině. U tohoto obrazu se však také vyskytuje problém s datací, která bývá uvozována do 50. let 16. století, otázkou

⁴⁴ MASON RINALDI 1978, 66.

⁴⁵ MEIJER 1975, 118.

⁴⁶ MEIJER 1999, 143.

tedy zůstává, zda byla krajina do obrazu domalována později nebo zda byl namalován později celý.⁴⁷

5.3. Paolo Fiammingo jako samostatný mistr v Benátkách

Prvním známým dílem připisovaným Paolu Fiammingovi na území Veneta je Sv. Jeroným s donátorem [12]. Malba je umístěna v Chiese Arcipretale v Miranu na levém postranním oltáři. Nejprve byl za rok jejího vzniku určován rok 1572, ale později byla datace posunuta směrem k roku 1578, kdy došlo ke vztyčení oltáře, pro nějž malba vznikla.⁴⁸ Scéně dominuje plasticky pojatá postava světce, která se nachází ve skalnaté krajině. Archaicky ztvárněná postava donátora vlevo užasle hledí na kajícího, který však spíše připomíná postaršího „discobola“, než muže, který své tělo umrtvoval půstem. Do tohoto období je zařazována též sporná malba Oplakávání Krista [13], která se dnes nachází v Mnichově. Je to jediná signovaná malba Paola Fiamminga, která nese přípis PAULUS FRANSIS/CHI F.⁴⁹ Postavy, které se účastní bolestného momentu, jsou výrazně posunuté do prvního plánu malby a zaplňují takřka celý její prostor. Malba vykazuje některé příbuznosti s toskánsko-římským uměním. Zejména s dílem také v Benátkách působícího malíře Giuseppa Salviatiho, s jehož obrazy se mohl Paolo Fiammingo seznámit.⁵⁰ Stejně jako v případě benátských vlivů mohl Paolo Fiammingo načerpat poznatky z římského umění ještě v Antverpách, kam bylo zprostředkováno umělci jako Frans Floris nebo již zmiňovaný Hieronymus Cock. Svým detailním popisem obličejů postav, prokreslením vrásek a svalů a pojetím

⁴⁷ MEIJER 1999, 143.

⁴⁸ MASON RINALDI 1978, 63.

⁴⁹ MASON RINALDI 1978, 63.

⁵⁰ Mason Rinaldi upozorňuje na podobnost se Salviatovými díly Ukládání do hrobu z Murana a na malbu Vzkříšení Lazara. MASON RINALDI 1965, 96.

stromového porostu krajiny, která zde slouží jako kulisa pro odehrávající se děj, se dílo staví po bok malby sv. Jeronýma.

Téměř současně přispívá Paolo Fiammingo malbou krajiny k vytvoření kulisy pro příběh sv. Rocha na poušti v Chiese di San Rocco v Benátkách. V zápětí, v roce 1580, dostává zakázku na sérii alegorických maleb pro zámek v Kirchheimu od svého budoucího největšího zaalpského objednavatele Hanse Fuggera.⁵¹ Výběr repertoáru odrážel především florentský styl světské a intelektuální alegorie z 2. poloviny 16 století, jehož příklad byl komplexně a soustavně vytvářen například ve studiu Francesca I. v Palazzo Vecchio.

Zakázka a spolupráce Paola Fiamminga se zaalpskými objednavateli a zejména s rodinou augsburských obchodníků Fuggerů bude podrobněji popsána v této práci později.

V tomto bodě vyvstává otázka, kdy Paolo Fiammingo opouští Tintoretovu dílnu. Obvykle je považováno datum Fuggerovy zakázky za předěl, kdy se Paolo Fiammingo od svého mistra osamostatňuje.⁵² Přesné datum ale přímo zdokumentováno není. Jako nejzazší termín odchodu pak může sloužit zápis Paola Fiamminga jako samostatného mistra do benátského *Fraglia dei pittori* v roce 1584.⁵³

V roce 1582 Paolo Fiammingo spolupracuje na významné zakázce výzdoby kostela San Niccolò dei Frari della Lattuga v Benátkách.⁵⁴ Objednávka maleb, na kterých pracuje již jako samostatný umělec, se týkala dvou oltářních obrazů, Piety se sv. Ondřejem a sv. Mikulášem [14], Kázání Jana Křtitele [15], a čtyř pláten určených jako dveře varhan zdejšího kostela s vyobrazením Adama a Evy, Kaina a Ábela [16].

⁵¹ MASON RINALDI 1978, 50.

⁵² MEIJER 1975, 119.

⁵³ MASON RINALDI 1978, 58.

⁵⁴ Kostel San Niccolò dei frari byl na počátku 19. století v době Napoleonových represí nejprve zbaven náboženského života a posléze zničen. Pozn. autora.

O autorství maleb pro kostel jsme informováni od Ridolfiho.⁵⁵ Jeho postřehy ohledně malby s Kázáním sv. Jana Křtitele jsou velmi zajímavé: „sv. Jan Křtitel, který káže zástupům, kolem krásně kolorované stromy, na nichž, jak se zdá, si vítr pohrává s listím, nedaleko protéká říčka, na které je několik nepatrných loděk.“⁵⁶ Toto pozorování nám ukazuje jeho zaujatost více pro krajinu než pro náboženský námět jako takový. Z toho můžeme odvodit, buďto že byl Paolo Fiammingo již v době provedení malby zdatným tvůrcem krajin, a nebo že Ridolfi zdůraznění popisu ztvárnění krajiny u obrazu s primárně biblickým poselstvím využívá jako svého druhu „literární figuru“ ve snaze zachovat kontinuitu svého postoje vůči malířům ze severní Evropy, tedy že se v zásadě pokaždé jedná a velmi zdatné krajináře.

V případě Piety se sv. Ondřejem a sv. Mikulášem pozorujeme ještě souvislost s výše zmíněným dílem Oplakáváním Krista ve způsobu zobrazení detailu ve tvářích, zatímco modelace Kristova těla je oproti předchozí malbě již měkčí. Také krajina dostává na tomto obraze větší prostor a otevírá se průhledem do dálky na městskou scenérii s postavami na koních.

Zobrazení čtyř nahých postav, Adama, Evy, Kaina a Ábela, na jednotlivých plátnech varhanních dveří⁵⁷ pro kostel San Nicollò dei frari je provedeno s patrnou neobratností, která již není tak nápadná v pozdějších dílech, jako jsou například Čtyři věky lásky, dnes uchovávané ve Vídni. Zajímavé jsou na těchto malbách krajinné výjevy, ale také přítomnost zátiší s neživou přírodou, zvířaty a nebo s plody ovoce, což byly prvky v Benátkách méně obvyklé, ale zato velmi oblíbené v holandském malířství. Až do tohoto okamžiku jsme se zabývali v této kapitole díly, pro které byl zvolen výškový formát, který pro Paola Fiamminga v dalším období spíše výjimečný.

⁵⁵ RIDOLFI 1837, 262–263.

⁵⁶ RIDOLFI 1837, 262–263.

⁵⁷ Pro představu o umístění těchto maleb zde uvádím příklad varhanních desek z kostela San Giovanni Crisostomo v Benátkách od Giovanni Mansuetiho [81]. Pozn. autora.

Ve stejné době pracoval pro kostel San Niccolò dei frari také další významný umělec této doby, Paolo Veronese, který pro tento kostel zhotovil několik děl. Zdá se, že toto setkání mohlo představovat určitý přínos pro oba mistry, a to zejména díky Veroneseho tehdejšímu zájmu o krajinu a její funkci. Postavy vidíme v jeho malbách jako ponořené v krajině, zatímco stromy a podrost získávají větší rezonanci.⁵⁸ Veroneseho větší zájem o krajinu můžeme vidět v obraze, který byl určen do tohoto kostela, Křest a pokoušení Krista [17]. Veronese znamenal pro Fiamminga pravděpodobně setkání s určitým pojetím barvy a postavy – odkazy na Veroneseho vliv lze spatřit například na obraze Křest Krista.

Dialog, který vznikl mezi Veronesem a Fiammingem, nachází svůj ozvuk ve Křtu Krista [18], který je dnes umístěn v prostorách knihovny Atenea Veneta v Benátkách. Řadí se také k malbám zhotoveným Paolem Fiammingem kolem roku 1582. V této malbě ztrácejí krajinné prvky funkci pouze krajinného pozadí a hrají významnou roli jako v malbách s alegorickými a mytologickými náměty, které začíná Paolo Fiammingo tvořit pro soukromé objednavatele z řad benátských milovníků umění, ale i pro sběratele ze Zaalpí. Ve Fiammingově díle začínají krajiny anticipovat budoucnost dalšího vývoje umělecké poetiky se stromy ozlacenými světlem a útlými postavami, které jsou vyřiznuty z posvátné scény, jednajícími na ní nezávisle.⁵⁹ Vliv Veroneseho se zdá být patrný zejména v citu pro ozdobné až dekorativní spodobení formálních prvků patrných zejména na vlevo umístěných figurách dvou andělů.

Malba je umístěna mezi obrazy Veroneseho nebo jeho okruhu, představující život Panny Marie, které byly dříve umístěny v Sacrestia vecchia ve Scuole di San Fantin v Benátkách.⁶⁰ Zdá se však, že Fiammingova malba Křtu Kristova do cyklu pro svou ikonografii nenáleží. Rinaldi uvádí, že byla

⁵⁸ MASON RINALDI 1978, 565.

⁵⁹ MASON RINALDI 1978, 565.

⁶⁰ <http://www.ateneoveneto.org/it/palazzo/biblioteca.html>, vyhledáno dne 3.5. 2011.

zřejmě zařazena později, v rozmezí let 1771–1786.⁶¹ Je pozoruhodné, že byla tato malba umístěna právě do Veroneseho cyklu, a je tedy patrné, že k určitému ovlivnění Fiammingovy tvorby ze strany Veroneseho muselo dojít. Vliv Paola Veroneseho na Fiamminga však rozhodně nelze srovnávat s vlivem, který na něj měl Jacopo Tintoretto, v jehož dílně pobýval po dobu několika let, a k jehož odkazu se soustavně hlásí i ve své samostatné tvorbě v následujících letech.

Další velkou prestižní zakázkou pro Paola Fiamminga, která ho řadí mezi uznávané benátské malíře, byl podíl na výzdobě Palazzo Ducale kolem roku 1586.⁶² Malba zpracovává námět Dóžete Zianiho, který přijímá se svou armádou požehnání od papeže Alexandra III. [19]. Obraz byl určen pro Sala del Maggior Consiglio, kde se nachází na severní straně nad oknem mezi malbami Francesca Bassana a Jacopa Tintoretta do dnešní doby. Scéna je přeplněna figurami a působí zmatečným dojmem. Paolo Fiammingo se zde snaží napodobit pozdně manýristický jazyk Tintorettových maleb. Využívá vrstvení postav otočených k divákovi zády. Motiv figury v přední části plátna otočené zády přebírá z Tintorettových maleb a v jeho díle se opakuje častěji. Nevyrovnaně působí také postavy v prvním plánu, které jsou znázorněny velmi plasticky a živelně, zatímco postavy v druhém plánu působí plochým a mdlým dojmem. Zdá se, že umělci dělá problém zasadit postavy do městského prostředí, protože jednotlivé plány obrazu spolu příliš nekomunikují. Tribuna obklopená gestikulujícími postavami je na obraze umístěna tak, že se jeví jako nasouvající se opona divadelní scény, na níž dochází k žehnání papeže dóžeti, a ne jako spojitá součást celého výjevu. Přitom by lidé v okolí tribuny právě

⁶¹ MASON RINALDI 1978, 67.

⁶² MASON RINALDI 1978, 68. Datace Fiammingovy malby v Palazzo Ducale se rozcházejí. Popiska v Sala del Maggior Consiglio udává jako datum vzniku malby rok 1590. Pozn. autora. Zatímco Mason Rinaldi vkládá malbu do roku 1586 na základě příbuznosti s cyklem Triumfu čtyř kontinentů objednaným Hansem Fuggerem a určeným pro zámek v Kirchheimu. MASON RINALDI 1978, 68.

probíhajícímu aktu měli přihlížet. Scéna požehnání ve středu obrazu pokračuje v šedé monotónní ztvárnění architektury paláců, které mělo vnést do obrazu hloubkový rozměr.

Zdá se, že se Paolo Fiammingo opět setkal při plnění této zakázky se svým benátským mistrem. Rekonstrukce a opětovná výzdoba Palazzo Ducale po požáru v roce 1577, kdy byly zničeny významné malby v Sala del Maggior Consiglio, v Sala del Coleggio a také v Sala del Senato, znamenala mimořádný přísun zakázek pro Tintoretta a další prominentní malíře těch let, včetně Veroneseho. Protože byl Tintoretto velmi přetížen, předal odpovědnost za tvorbu obrazů z velké části svým asistentům. K tomu ale mohl mít i jiné důvody. Echols se domnívá, že série obrazů oslavujících dóžata mu nabízela malou možnost uplatnění své kreativní imaginace, zatímco jiné části schématu výzdoby, zvláště bitevní scény, mu poskytly více inspirace k vytvoření výrazných kompozic. Ale žádná z těchto maleb neukazuje plynulost a vervu Jacopova štětce a to ani v případě prominentní malby Triumf Benátek v centrální části stropu v Sala del Maggior Consiglio, což vede k úvahám, že Jacopo Tintoretto nevěnoval tomuto úkolu příliš pozornosti.⁶³ Je tedy možné, že Jacopo Tintoretto doporučil také svého bývalého žáka Paola Fiamminga pro vytvoření malby dóžete Zianiho, a tím mu zajistil prestižní zakázku v benátském prostředí.

Vedle náboženských a historických maleb byl Paolo Fiammingo ceněn především jako tvůrce tzv. „Capricci“, maleb obsahujících nové a překvapující myšlenky z oblasti mytologie a alegorie, ve kterých byl představen benátskému prostředí nový způsob pojetí a role krajiny. Podle Ridolfiho zpráv vynikal Paolo Fiammingo v krajinomalbě jako doposud žádný malíř ze severu tak, že si

⁶³ ECHOLS 2007, 57.

od něho nechávali malovat podobné obrazy benátských malířů.⁶⁴ V době svého samostatného působení v Benátkách musel Paolo Fiammingo vést dílnu s pomocníky, neboť v této době vytvářel alegorické a mytologické malby zasazené do krajinného prostředí ve velkém množství často beze změn v kompozici. Důvodem této reproduktivní aktivity mohla být například dobová praxe Jacopa Bassana a jeho synů, jejichž vliv je na Fiammingových dílech také patrný,⁶⁵ a nebo úspěch jeho alegoricko-mytologicko-pastorálních maleb na uměleckém trhu.

Například kompozice obrazů cyklů s náměty Pěti smyslů nebo Triumfů čtyř elementů byly často kopírovány pomocníky ze starších maleb jen s nepatrnými změnami nebo dokonce beze změn, opakovaně, v různém měřítku, a také v nestejně kvalitě v provedení. To se týkalo například i zakázky pro Hanse Fuggera, který si stěžuje v dopisech svému benátskému zprostředkovateli na kvalitu obrazů. Cykly byly totiž často nejprve vytvořeny pro místního sběratele umění, v případě cyklu Pěti smyslů pro advokáta Pietra Gradeniga,⁶⁶ a posléze byly zkopírovány pro zaalpského objednavatele, často v daleko menší kvalitě.⁶⁷ Série alegorických zobrazení Pěti smyslů měla zřejmě mezi objednavateli úspěch, neboť se v roce 1585 setkáváme s další malbou, v tomto případě Alegorií sluchu, ve sbírce Pietra Scarpy v Benátkách, kdy se jedná o další verzi oblíbeného tématu, provedenou dílnou ve zmenšeném měřítku.⁶⁸

⁶⁴ Ma sopra ogn'altra cosa fu Paolo eccellente nel far paesi, i quali toccò con sì graziosa maniera, e modo così naturale, che giammai vi giunse pittor fiamingo; e ne fece molti anche a' medesimi pittori. RIDOLFI 1837, 264.

⁶⁵ MEIJER 1983, 25.

⁶⁶ RIDOLFI 1837, 263.

⁶⁷ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71.

⁶⁸ MASON RINALDI 1978, 68.

Benátští umělci zřejmě nepovažovali zaalpský trh za příliš atraktivní.⁶⁹ Nebyl to jen Paolo Fiammingo, který nechával řadu zakázek určených pro tento trh zhotovovat svými dílenskými pomocníky, ale i v případě jeho mistra Jacopa Tintoretta docházelo ke stejné praxi, kdy nechával pracovat na dílech určených na druhou stranu Alp pracovat ve větší míře svého syna Domenica a nebo dílnu.⁷⁰

Přesto se jedním z největším objednavatelů děl Paola Fiamminga stává právě jeden z významných zaalpských obchodníků své doby, Hans Fugger. Jeho objednávky zaměstnávaly Fiammingovu dílnu již od roku 1580 zřejmě až do pozdních let malířova života. S členy rodiny Fuggerů Paola Fiamminga pojí obliba v benátském umění z okruhu Tiziana, Veroneseho, ale právě i Jacopa Tintoretta. Přímo spojnici s benátským uměleckým prostředím pro Fuggery představovala zejména rodina Ottů, významných obchodníků s uměním a jinými exkluzivními předměty. Ti se tak stali v mnoha případech spojnici mezi zaalpskými sběrateli umění a italským prostředím.

⁶⁹ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71.

⁷⁰ ECHOLS 2007, 57.

6. Objednavatelé Hans Fugger, Rudolf II. a Sebastian Füll

Objednavateli děl Paola Fiamminga byly významné osobnosti středoevropského prostředí císař Rudolf II. a členové rodiny Fuggerů, obchodníků z Augsburku. V obou případech bylo k objednávkám děl v Itálii používáno prostředníků, kteří žili přímo v italských městech, nebo uměleckých agentů, kteří byli do Itálie vysíláni často nejen kvůli získávání uměleckých skvostů, ale i za účelem plnění různých diplomatických úkolů. Jak to bylo například v případě Hanse von Aachena, který byl pro Rudolfa II. nejen malířem a důvěrníkem, ale byl také pověřován diplomatickými a obchodními misemi převážně na území Itálie.⁷¹

Od pozdního středověku do 16. století byly severní a střední Itálie a Nizozemsko nejvíce urbanizovanými regiony Evropy. Ve Flandrech, Brabantsku a Holandsku žila více než třetina obyvatel ve městech.⁷² Podobné údaje platí pro i Itálii. Bruggy, Gent, Lille, Brusel, Antverpy a Amsterdam patřily mezi největší města severozápadní Evropy a daly vzniknout centrům mezinárodního obchodu. Na druhou stranu severoitalská města dominovala obchodu ve středomoří a jejich obchodní zájmy zasahovaly i severní a východní Evropu. Benátky, Janov a Florencie symbolizovaly již ve středověké Evropě městskost. Není překvapením, že oba tyto regiony měly mnoho společných charakteristik. V obou převažoval městský styl života, který udával tón, a obchod a rozvoj průmyslu měl klíčový vliv na společnost, ekonomiku a politické struktury. Oba regiony měly tradici decentralizace politické moci, kde městské elity byly více či méně úspěšně schopny oponovat vytvoření centrální státní autority.

⁷¹ FUČÍKOVÁ 2010, 6.

⁷² STABEL 1999, 31.

V Německu byla situace jiná, nedocházelo zde k vytváření tak silných společenských vrstev ve městech, které by předčily panovnické a šlechtické rody a staly se nad nimi vůdčími při správě nějakého území nebo města. Například rodina Fuggerů se nikdy nesnažila stát pány Augsburku, to neumožňovaly ani podmínky ve Svaté říši římské.⁷³ Neznamená to však, že na německých územích nedocházelo ke vzniku nových městských elit. Ty se věnovaly především obchodu a též oplývaly velkým bohatstvím. Na konci 15. století dominují obchodu s Benátkami především dvě hlavní obchodní společnosti, které byly vedeny příslušníky rodin Welserů a Fuggerů. Obchod právě s tímto severoitalským centrem, tzv. Bránou východu, byl pro tyto společnosti životně důležitý.⁷⁴

Od konce středověku byly Benátky společně s Římem pro německé obyvatele nejznámějším italským městem, stejně jako pro většinu cestujících, kteří přicházeli ze severu. V Benátkách se příchozí z Německa museli řídit pravidly Fondaco dei Tedeschi, kde byly koncentrovány jejich aktivity. Principiálně byly jejich záležitosti také kontrolovány benátskou vládou.⁷⁵ Možnost používat strukturu Fondaca dei Tedeschi byla považována za privilegium spíše než za zátěž, navíc mnoho „Seveřanů“ drželo různé výjimky ze zákona a skupovalo půdu na „terraferma“.⁷⁶

V průběhu 15. a zejména ve století 16. vznikla na územích na obou stranách Alp silná vrstva obchodníků, kteří zajišťovali pro svou vybranou klientelu spotřební, ale i luxusní zboží jako perly, textil z východu, sklo z Murana nebo středomořské plodiny, ale i umělecká díla. Cestování, příbuzenské vztahy a obchodní podnikání umožňovaly sběratelům přístup k umělcům a uměleckým dílům. Přesto se v 16. století vytvořila skupina

⁷³ ROECK 1999, 51.

⁷⁴ ROECK 1999, 48–50.

⁷⁵ ROECK 1999, 45.

⁷⁶ ROECK 1999, 45

zprostředkujících obchodníků a agentů, kteří měli na starosti dlouhý transport zboží po moři nebo po souši.⁷⁷ Veškeré zboží, které bylo považováno ve střední Evropě za nákladné a vzácné, bylo přepravováno rychle a bezpečně přes Alpy. Tím se vytvářela spolehlivá a dobře organizovaná struktura obchodních firem, které byly většinou rodinnými podniky, jak to vidíme například u rodu Fuggerů nebo Ottů.

V 16. století se však organizace firem odlišuje od předchozí praxe. Již v průběhu první poloviny 16. století byl zaznamenán nový směr v ekonomické a kulturní výměně mezi Benátkami a Německem. Synové bohatých obchodníků již nebyli posíláni pro získávání patřičných dovedností do Fondaco dei Tedeschi, ale začali navštěvovat univerzity v rodné zemi nebo v cizině.⁷⁸ Nejprve získali vzdělání, než se pustili do obchodních aktivit v některém z center obchodu, jako byly například Augsburg nebo Antverpy.

Změna nastala i v řízení firem, které byly v zahraničí a vyžadovaly přítomnost zaalpského obchodníka. V tomto období se již synové či jiní příbuzní rodinného podniku neposílali za tímto účelem na místo jen dočasně, ale začala převažovat praxe, kdy severští obchodníci imigrovali a usídlovali se v místě obchodu na delší dobu, aby dohlíželi nad transportem zboží a jeho pojištěním a aby ochránili stabilitu aktivit svých firem *in loco*, což zvyšovalo jejich osobní bohatství.⁷⁹

Pro potřeby této práce je nutné blíže nahlédnout do vzájemných vztahů a způsobů spolupráce dvou významných rodinných firem, Ottů a Fuggerů, neboť Hans Fugger, jak bude ještě podrobněji popsáno, se stal objednavatelem děl Paola Fiamminga a nejen tato zakázka, ale i množství jiných objednávek uměleckého charakteru, byla zprostředkována členy v Benátkách usazené

⁷⁷ MARTIN 1995, 535.

⁷⁸ MARTIN 1999, 614.

⁷⁹ MARTIN 1999, 614.

rodinné firmy Ott, která přišla do města na laguně v polovině 16. století z Německa.

V dnešní době jsme informováni o uspořádání a páteři příslušných sbírek Fuggerovy rodiny, o nakoupených uměleckých dílech nebo průběhu zakázky, z inventářů, korespondence a z artefaktů, které se dochovaly. Tyto prameny nám však nabízejí nejen pohled na získávání uměleckých artefaktů, ale zároveň nám zprostředkovávají náhled na vkus a vnímání umění, ve kterém je patrná souvislost s náboženským přesvědčením, a navíc nás informují o vzdělanosti kupujícího, která je zřejmá z jeho instrukcí ohledně objednávek.⁸⁰

Jako s prvním zástupcem rodiny Ottů se v oblasti Benátek setkáváme se jménem Davida Otta, který zastával od roku 1546 několikrát úřad konzula Fondaca dei Tedeschi a který navázal od roku 1550 intenzivní obchodní vztahy s augsburskými Fuggery. Informace o tom se dochovaly zejména v dopisech zasílaných do Augsburgu Davidem Ottem a jeho syny Hieronymem a Christophem. Čteme v nich o špercích, o předmětech uměleckého řemesla, ale také o jižním ovoci a čerstvých rybách, které byly posílány Fuggerům spolu se starožitnostmi a malbami.⁸¹ Archivy nám dokumentují živý a trvalý zájem Fuggerů o akvizice benátských uměleckých děl, který trval v celém průběhu 16. století.⁸²

Pro umělce samotné bylo též obtížné kontaktovat zájemce o svá díla přímo a stávalo se to jen zřídka. K vyřízení zakázky se využívalo zprostředkovatelů, v případě Fuggerů rodiny Ottů. Ottové spolupracovali se znalci a dodavateli umění jako byl Nicolo Stoppio, Jacopo Strada a také Stradův syn Ottavio a stále sledovali benátský trh s uměním a posílali starožitnosti, malby, knihy a vzácné rukopisy do Německa.⁸³ Mezi jejich

⁸⁰ MARTIN 1995, 535.

⁸¹ MARTIN 1995, 535.

⁸² ROECK 1999, 51.

⁸³ MARTIN 1999, 614.

klienty patřili šlechtici jako Albert V. bavorský, ale i bohatí a stále kultivovanější obchodníci, kteří si chtěli udržet náležitý společenský status.⁸⁴ Zákazníci nejen z řad Fuggerů si slibovali kvalitní provedení svých zakázek také, protože Ottové byli spřízněni se znalcem umění Marinem Malipierem, jenž patřil k vysoce postaveným mužům v Benátkách, zastával funkci pokladníka Benátské republiky a měl úzké vztahy k Tintorettovu okruhu, což nám dokládá mimo jiné obraz Madonny dei Tesorieri z roku 1567, kde je spodoben klečící před Madonou.⁸⁵ Malipiero pravděpodobně odpovídal za zasilku prvních Fiammingových maleb do Augsburgu.⁸⁶

Benátské elementy v uměleckých projektech a sama umělecká díla objednávaná Fuggery z Benátek se stávaly synonymem dobrého vkusu a modernity a staly se základním atributem postavení nové movité elity, která stále ještě hledala místo v rámci tehdejší městské společnosti.

Velký význam pro nás má zejména osoba Hanse Fuggera, se kterým se pojí náročné umělecké objednávky před a kolem roku 1580. Šlo například o oltářní obraz Zmrtvýchvstání Kristova od neznámého Benátčana z roku 1567 pro kostel sv. Mořice v Augsburgu, který byl Hansem Fuggerem odmítnut, neboť „byl namalován nepřírozně, Zmrtvýchvstání není znázorněno tak, jak to má být, protože náš pán z hrobu povstal, a nemá být tedy zobrazen létající.“⁸⁷ Naopak v případě tzv. „Pala Fugger“ od Alessandra Vittorii z roku 1580 se týž objednavatel ukázal vstřícnějším a trpělivějším.

Zprostředkovatelská činnost se netýkala jen maleb, ale také umělců. Roku 1574 zaměstnává Hans Fugger ve svém domě v Augsburgu mladého Girolama Campagnu jako restaurátora antických bust, které utrpěly poškození

⁸⁴ MARTIN 1999, 614.

⁸⁵ MARTIN 1995, 536.

⁸⁶ MARTIN 1999, 621.

⁸⁷ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 67.

během přepravy.⁸⁸ V roce 1580 si Hans Fugger objednává skrze Otty pro svůj zámek v Kirchheimu pět maleb cremonskeho malíře Vincenza Campiho a od téhož roku se datuje také spolupráce na výzdobě tohoto zámku s malířem Paolem Fiammingem.

Podle Diemerové představuje Georg Lill Hanse Fuggera jako sběratele, který měl vrozený smysl vnímání krásy a umění, a který byl poučen o znalectví starověkých památek.⁸⁹ Jediná dobová zpráva z roku 1598 týkající se sbírky Hanse Fuggera na zámku Kirchheim pochází ze zápisu vévody Augusta von Braunschweig-Wölffenbittel, který zámek navštívil v rámci své kavalírské cesty. Složení sbírky nebylo nikterak odlišné od dobových zvyklostí, přičemž mnohé obrazy byly identifikovány jako díla Vincenza Campiho a Paola Fiamminga, zatímco malby velkých soudobých mistrů chyběly. Bohužel se nám nezachovala až na jednu výjimku žádná antická díla, o která měl Hans Fugger také zájem. Podle Lilla se zdá, že se Hans Fugger snažil vybudovat svou sbírku cíleně na základě vědeckého úsilí. Objednával si knihy, které se zabývaly uměním po teoretické, ale o praktické stránce.⁹⁰ Dnes se ale přikláníme spíše k názoru, že objednávání traktátů patřilo spíše k sběratelským konvencím této doby. Hans Fugger také odmítl služby císařského antikváře Jacopa Strady, který se mu nabídl jako agent pro umělecká díla jeho sbírky, zřejmě z důvodu následných nákladů. Někteří z jeho současníků a také možných vzorů pro sběratelskou činnost, jako byla knížata von Bayern nebo možná také kardinál Otto Truchseß von Waldburg, měli přání vybudovat svou aristokratickou reprezentaci systematicky a spojit ji s vědeckým poučením. Pro Hanse Fuggera byla jeho sbírka a mecenát především výrazem reprezentace

⁸⁸ MARTIN 2007, 197.

⁸⁹ DIEMER 2007, 167–169.

⁹⁰ LILL 1908, 29.

jeho postavení, a umělecká díla byla chápána spíše jako doplňky, bez hlubší významové provázanosti.⁹¹

Z výše uvedených souvislostí a popsaných vztahů je patrné, že výběr malíře Paola Fiamminga, který náleží do Tintorettova okruhu, je přirozeným vyústěním zájmu rodiny Fuggerů o benátskou malbu. Zdá se, že byl Paolo Fiammingo již v tuto dobu poměrně známým malířem, i když se počátek spolupráce mezi ním a Fuggery datuje do období, které předcházelo jeho velkým samostatným zakázkám na území Benátek. Je možné, že byl doporučen samotným mistrem Tintorettem, se kterým spolupracoval kolem roku 1580 na výzdobě kostela San Rocco v Benátkách a ke kterému se také pojily objednávky rodiny Fuggerů, ale i příslušníků rozvětvené rodiny Ottů. Při uvažování o tom, proč Hans Fugger vybral pro výzdobu svého zámku v Kirchheimu právě malby Paola Fiamminga, můžeme ale vzít v potaz i názor Elišky Fučíkové a Lubomíra Konečného, že nepatřil k vášnivým sběratelům, kteří získávali umělecká díla od známých malířů za každou cenu, ač si to mohl dovolit, ale že nakupoval umělecká díla spíše za účelem reprezentace, ke které se cítil být zavázán společenským postavením, a proto využil pro své potřeby služeb oproti proslulým benátským mistrům méně známého malíře.⁹²

6.1. Hans Fugger a obrazové cykly Paola Fiamminga

Největším objednavatelem děl Paola Fiamminga se stává příslušník rozvětvené rodiny Fuggerů, Hans Fugger.

⁹¹ DIEMER 2007, 167–169.

⁹² FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 1981, 151.

Na Paola Fiamminga bylo ve své době nahlíženo jako na významného malíře.⁹³ V Benátkách, jak je uvedeno výše v této práci, vedl rozsáhlou dílnu, která zhotovovala opakovaně cykly obrazů v různém měřítku, které byly následně nabízeny různým objednavatelům. S některými se setkáváme také v případě děl, která byla objednána Hansem Fuggerem pro zámek v německém Kirchheimu.

Hans Fugger převzal rodinný podnik v roce 1560 spolu s bratrem Marxem po otci Antonu Fuggerovi, který byl posledním ředitelem nerozdělené firmy Fuggerů a který hostil Karla V. a Tiziana v době konání Augsburského kongresu.⁹⁴ Od roku 1567 dohlížel Hans Fugger na renovaci západního křídla rodinného paláce, které nechal vyzdobit opulentní dekorací Friedricha Sustrise a dalších umělců, kteří byli najati z Itálie.⁹⁵

Hans Fugger používal k nákupům a objednávkám uměleckých děl zprostředkovatele, zejména členy v Benátkách žijící rodiny Ottů, ale i jiné, kterým dopisy sděloval svá přání a požadavky.

První zmínkou Hanse Fuggera o zakázce je dopis z dubna roku 1580, ve kterém se obrací na Christopa Otta se záměrem objednat obrazy, které měly být součástí výzdoby zámku v Kirchheimu, slovy: „Allein wellen im anzeigen, das ich kein geistlich stück oder gemäl beger, dessgleichen bin ich auch nit bedacht vil gelt auszugeben, sonder allein was ungeferlich ains wertb mag sein.“⁹⁶ Tímto dopisem, kterým Hans Fugger vyslovil přání, aby obrazy nebyly duchovního charakteru, rámcově ohraničil témata obrazů.

⁹³ Toto posouzení malířova významu můžeme najít u Gabriela Kaltemarckta, který při výčtu významných malířů zmiňuje i Paola Fiamminga slovy: „[...] dieser Zeit im Leben, und Irer Kunst / halben in Italia wohlberühmt, GUTFLEISCH / MENZHAUSEN 1989, 24. Také Carlo Ridolfi se v roce 1648 se o Paolovi Fiammingovi vyjadřuje oslavnými slovy, viz pozn. 2.

⁹⁴ MARTIN 1999, 618.

⁹⁵ MARTIN 2007, 198.

⁹⁶ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 67.

Volba na zhotovení zakázky padla na malíře antverpského původu Paola Fiamminga, se kterým Hans Fugger od července roku 1580 sjednává podrobnosti ohledně obrazů pro zámek v Kirchheimu.⁹⁷

Služby tohoto umělce však byly využity i jiným příslušníkem rodiny Fuggerů, Octavianem Secundem, který objednal čtyři díla Paola Fiamminga s náměty Zvěstování Panně Marii a třemi různými starozákonními scénami, pro domácí kapli svého augsburského obydlí.⁹⁸ Oblibu benátského umění dokazují i další objednávky děl pro tuto kapli, mezi kterými se objevují díla Jacopa nebo Domenica Tintoretta, ale také Paola Veroneseho. Dnes jsou všechna tato díla bohužel ztracena.

O průběhu zakázky a obrazech přítomných na zámku v Kirchheimu se dozvídáme zejména z bohaté, ale ne zcela dochované korespondence Hanse Fuggera se svými benátskými zprostředkovateli Hieronymem a Christophem Ottem.⁹⁹ O přítomnosti děl na zámku jsme v pozdějším období obeznámeni z poznámek Augusta von Braunschweig-Wolfenbüttel, který zámek Kirchheim navštívil v roce 1598, tedy v roce smrti Hanse Fuggera, a inventářů z let 1604–1618.¹⁰⁰

O konečném počtu děl vytvořených Paolem Fiammingem na základě rozsáhlé kirchheimské zakázky se vedou diskuze. Rekonstrukce původního malířského programu, počtu, uspořádání a umístění obrazů na zámku v Kirchheimu stěžuje ztráta písemných dokumentů, ale také fakt, že již po smrti Hanse Fuggera byly obrazy převěšeny a zřejmě již na počátku 17. století také některá díla zámek Kirchheim opustila. V 18. století byly objednány pro obrazy nové rámy a posléze došlo k tomu, že bylo malbám určeno nové

⁹⁷ LILL 1908, 138.

⁹⁸ WÖLFLE 2009, 271.

⁹⁹ Bohužel dopisy, které byly vedeny do roku 1594 v tzv. Kopierbücher, z časového rozmezí mezi 16. prosincem 1586 a 4. lednem roku 1592 jsou kompletně ztraceny. MARTIN 2007, 200.

¹⁰⁰ MARTIN 2007, 198.

místo.¹⁰¹ Tím se zcela ztratil původní ikonografický charakter cyklů, stejně jako jednota původních sérií.

Podle dochovaných dopisů objednal Hans Fugger u Paola Fiamminga 25 pláten.¹⁰² Jednalo se o cykly: Čtyři živly; Čtyři věky světa; Pět smyslů; Triumf čtyř světadílů a Sedm planet, ke kterým patřila ještě jedna malba s vyobrazením všech sedmi planet na jednom plátně.¹⁰³ Ale není vyloučeno, že obrazů, která Paolo Fiammingo dodal do Kirchheimu, bylo více a že se jednalo nejen o sérii určitého tématu, ale i o jednotlivá plátna.

Do dnešní doby se nám zachovalo na zámku v Kirchheimu nebo ve sbírkách Bayrischen Staatsgemäldesammlungen 22 obrazů, které lze spojit s tímto v Benátkách usazeným malířem.¹⁰⁴ Některé z nich lze identifikovat jako části výše jmenovaných cyklů.

Z dopisů Hanse Fuggera vyplývá, že mu velmi záleželo na formátu děl, která mu byla nabízena: „Khinden sie nun dermassen gefertigt werden, so sei es im namen gottes, wo nit, so bab ich sie nit zu gebrauchen.“¹⁰⁵ Ale přání určitého formátu často Paolo Fiammingo nedodržoval a to mu také bylo ze strany Hanse Fuggera vytýkáno.¹⁰⁶

Podle nejnovějších poznatků problematiky zabývající se osobností Hanse Fuggera vyplývá, že na zámek Kirchheim bylo dodáno mezi lety 1580 a 1592–1598? nejméně 32 Fiammingových maleb přibližně stejné velikosti, tzv. „kirchheimského formátu“ 160 x 270 cm.¹⁰⁷

¹⁰¹ MARTIN 1999, 619.

¹⁰² FUCIKOVA/KONECNY 1983,72.

¹⁰³ LILL 1908, 138–145. Lill se zmiňuje ještě o dalších obrazech, které byly zaznamenány v inventáři roku 1615, o jejichž původu nemáme zprávy s Fuggerovy korespondence. Některé z nich označuje Lill za možná Fiammingova díla, jiné řadí do skupiny obrazů tzv. benátského charakteru. LILL 1908, 145–148. Některá z těchto děl byla soudobými badateli skutečně připsána Paolovi Fiammingovi. Pozn. autora.

¹⁰⁴ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 72.

¹⁰⁵ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71.

¹⁰⁶ LILL 1908, 144.

¹⁰⁷ MARTIN 2007, 198. Martin svá tvrzení podkládá studiem opisů korespondence mezi Hansem Fuggerem a Hieronymem a Christopherem Ott, poznámek prohlídky zámku Augusta

Je otázkou zda můžeme v případě objednávek Hanse Fuggera sledovat promyšlený záměr k vytvoření určitého ikonografického programu reprezentativní výzdoby zámku. Na první pohled se zdá, že se jedná o alegorické spodobení představy tehdejšího světa.

S podobným programem se můžeme setkat také například při výzdobě florentského Palazzo Vecchia, která vznikla pod vedením Giorgia Vasariho v 50. letech 16. století, kde můžeme obdivovat v Il quartiere degli elementi zobrazení živelů, ale také ročních dob, měsíců a věků světa.¹⁰⁸

S touto výzdobou se mohl Hans Fugger seznámit osobně za svého pobytu ve Florencii v roce 1565, kde se mimo jiné zúčastnil oslavy svatby Francesca de Medici s Johannou Rakouskou z habsburského rodu. S florentskými Mediceji pojily rodinu Fuggerů také obchodní závazky. Výzdoba a náměty vyobrazené v Palazzo Vecchia však byly přímo spojeny s reprezentací členů z rodu Medicejů.

V případě výzdoby v Kirchheimu tomu tak zřejmě nebylo. Z korespondence Hanse Fuggera vyplývá, že hned první objednávka se týkala již v té době téměř hotových maleb Čtyř živelů.¹⁰⁹ Byl to také Paolo Fiammingo, který nabízel jednotlivé série obrazů Hansi Fuggerovi zpravidla v okamžiku dokončení série stejného tématu pro jiného objednavatele.¹¹⁰ V mnoha případech byly do Kirchheimu zasílány repliky obrazů, na kterých se

von Braunschweig-Wolfenbüttel, inventářů z let 1604–1618, ze záznamu nabídky k prodeji obrazů z roku 1650 a starých fotografií obrazů a obrazů, které jsou dodnes v zámku dochovány. MARTIN 2007, 198. Andrew John Martin se ve svém starším článku z roku 1999 zmiňuje dokonce o 37 obrazech tentokrát formátu 170 x 260 cm. MARTIN 1999, 619. Je možné, že se v tomto článku jedná o přepis v informaci o velikosti kirchheimských obrazů.

¹⁰⁸ MUCCINI 1997, 52–64. V 2. polovině 16. století nebyl tento ikonografický program ve výzdobě interiérů rezidencí neobvyklý. Setkáváme se s ním také ve výzdobě Palazzo di Campo Marzo v Římě, kde pracoval mezi lety 1574–75 Jacopo Zucchi nebo ve výzdobě Studiola kardinála Ferdinanda ve Ville Medici, kde také kolem roku 1576 působil Zucchi. MASON RINALDI 1978, 51. V českém prostředí se například setkáváme s vyobrazením Pěti smyslů na zámku Bučovice, kde vzorem pro personifikace pěti smyslů byly použity rytiny Rafaela Sadelera podle kreseb Martena de Vos. MENCLOVÁ 1953, 13.

¹⁰⁹ LILL 1908, 138.

¹¹⁰ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 69.

podílela Fiammingova dílna. To také vysvětluje nesourodou kvalitu děl, která byla na zámek dodávána a často kritizována v dopisech samotným Hansem Fuggerem a to nejen pro kvalitu provedení, ale také pro nedodržení požadovaného formátu.¹¹¹ Na základě četných připomínek se zdá, že Paolo Fiammingo nepovažoval, stejně jako většina italských umělců, umělecký trh s uměním na sever od Alp za příliš atraktivní.¹¹²

6.1.1. Triumf čtyř živlů

Prvním cyklem, objednaným Hansem Fuggerem v roce 1580, byl cyklus alegorií Triumfu čtyř živlů, bohužel dnes nezvěstný. Můžeme se ho však pokusit zrekonstruovat na základě několika replik děl, které jsou připisovány Fiammingovi a nebo jeho dílně, a popisů obrazů z dochované korespondence. V korespondenci čteme, že triumfální vůz na obraze Triumf země je tažen dvěma lvy, ve scéně s Triumfem vzduchu se v ovzduší vznáší ptactvo a Triumf ohně byl zpodoběn na obraze přítomností četných železných předmětů.¹¹³ Ucelená série Triumfu čtyř živlů se zachovala ve Valencii.¹¹⁴

Ikografie Fiammingova cyklu se částečně shoduje s popisem a vyobrazením elementů, které je obsaženo v Iconologii Cesara Ripy, vydané však až po vzniku Fiammingových pláten. V triumfu ohně řídí alegorický vůz Vulkán, který má vedle sebe Venuši s amorem, jejichž přítomností se Fiammingo odlišuje od Ripy. Vůz s Iunonou, kolem které se vznáší ptactvo, zpodoboval Triumf vzduchu, zatímco vůz tažený lvi byl znamením pro Triumf země. V triumfu moře [20] nalzáme další odlišnosti, neboť u Ripy je v alegorickém voze přítomen Neptun,¹¹⁵ zatímco u Fiamminga je „alegorický

¹¹¹ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71.

¹¹² FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71.

¹¹³ LILL 1908, 138–139.

¹¹⁴ Cyklus je zachován v Real Colegio di Corpus Christi ve Valencii. MARTIN 2007, 199.

¹¹⁵ RIPA 2003, 123.

vůz“ v podobě loďky tažen příslušníky mořského národa.¹¹⁶ Malba klade důraz na rybolov, který se odehrává v zátocce, která je v dálce ohraničena pevninou s pohořím zahaleným do oblaků. K tématu Triumfu moře byla identifikována kresba [21], která se však od malby liší absencí několika postav a objektů.¹¹⁷ Všechny čtyři vozy jsou doprovázeny figurami a různými předměty, které mají spojitost s patřičným elementem a které na něm nějakým způsobem participují.

Triumf země je zachován ve dvou naprosto shodných replikách. Z nichž jedna se nachází v soukromé sbírce [22] a druhá ve sbírkách Pražského hradu [23]. Nedávno se také v aukčním prostředí objevila plátina tzv. „kirchheimského formátu“ připisovaná Paolu Fiammingovi s vyobrazením Triumfu vzduchu [24] a Triumfu moře.¹¹⁸ U těchto obrazů je velmi náročné určit jejich provenienci.¹¹⁹

Malby čtyř živlů, které byly dodány rozpětí let 1580–81, byly určeny do dlouhé chodby druhého poschodí zámku.

6.1.2. Čtyři věky světa

Ještě během práce na sérii Čtyř živlů nabídl Paolo Fiammingo Hansi Fuggerovi další cyklus s námětem Čtyř věků světa. První obraz s námětem Železného věku byl dodán roku 1581, malba s vyobrazením Stříbrného věku byla doručena o rok později, tedy v roce 1582.¹²⁰

¹¹⁶ MEIJER 1983, 26.

¹¹⁷ MEIJER 1975, 120.

¹¹⁸ MARTIN 2007, 199.

¹¹⁹ Problematiku ztěžuje i fakt, že se prodejní listina z Kirchheimu z roku 1650 zmiňuje jen o dvou obrazech ze série elementů. Nejdříve tedy musí být brána v potaz ztráta dvou maleb série v důsledku válečných událostí, kdy mohla být díla zničena, ukradena nebo prodána. Ale nemůžeme také uzavřít otázku, zda se písař prodejní listiny nemohl splést, protože v průvodní listině Michla Haglandta je opět řeč o čtyřech obrazech s námětem elementů. MARTIN 2007, 199–200.

¹²⁰ LILL 1908, 139–140.

O dodání zbylých pláten nemáme zprávy. Dozvídáme se o nich až z inventáře z roku 1615, kde je zaznamenána zpráva, že malby tohoto tématu jsou zavěšeny v předsálí Velkého sálu zámku.¹²¹ Původně byla díla považována za ztracená¹²², pozdějším výzkumem však byla identifikována s obrazy, které se stále nacházejí na zámku v Kirchheimu, ale pod jinými názvy.¹²³

6.1.2.1. Zlatý věk

Malba Zlatého věku [25] je vedena v inventáři z roku 1615 v rámci cyklu Čtyř ročních období pod názvem Jaro¹²⁴. Tato malba připomíná, jak je výše v této práci uvedeno, spíše jeden ze Čtvero věků světa z Ovidiových metamorfóz.¹²⁵ Repliky malby na dané téma se nacházejí v kolekci Acton ve Florencii¹²⁶ a v soukromé sbírce v Anglii¹²⁷

Na obraze jsou muži a ženy v klidné krajině nikdy nekončícího jara. Některé postavy sbírající květiny a plody, ze kterých pletou věnce, muž uprostřed kompozice se oddává nic nerušícímu spánku. Ostatní pokojně odpočívají a koupou se v proudu řeky nebo zpívají kolem stolu v pozadí, kde je připravená hostina.

¹²¹ LILL 1908, 140.

¹²² LILL 1908, 140.

¹²³ MARTIN 2007, 200.

¹²⁴ LILL 1908, 146.

¹²⁵ Od sebe sama vše těž jim dávala svobodná země; ještě se netkl jí ryč a pluh jí nezranil dosud; člověk, spokojen s jídlem, jež poskytla příroda sama, planik plody si sbíral a trávnice rostoucí v horách, dřínky a ostružin plody, jež visely v trnitém křoví, žaludy těž, jež na zem padaly s Jovova stromu. Věčné bylo tu jaro a lahodných Zefyrů vlažné vánky laskaly květy, jež vyrostly beze všech semen. Ovidius 1969, 13.

¹²⁶ MEIJER 1975, 186. Meijer jako první identifikoval tento obraz jako část cyklu Čtvero věků inspirovaných Ovidiem. MEIJER 1975, 121.

¹²⁷ MASON RINALDI 1978, 70.

Malba Paola Fiamminga je zřejmě spřízněna s ilustracemi Ovidiových *Metamorfóz* [26] vydaných po polovině 16. století.¹²⁸ K ženské figuře vpravo se nám zachovala jedna z mála přípravných kreseb [27] Paola Fiamminga.¹²⁹

Dalším možným zdrojem inspirace pro postavy na obraze mohl být pro Fiamminga sochař Giambologna. Postava vlevo vykazuje podobnost s postavou bronzové sochy *Astronomie* [28] a figura dívky vpravo, která drží v ruce koš s květinami je blízká k soše *Venuše vystupující z lázně*.¹³⁰

6.1.2.2. Stříbrný věk

Malba, která byla dříve označována jako alegorie *Zemědělství*, ukazuje období, které následovalo po *Zlatém věku*.¹³¹ Již oblečení lidé namáhavě kácují les, staví si příbytky a obdělávají půdu. Krajinná pozadí *Zlatého* a *stříbrného věku* jsou podobná, některé stromy z obrazu *Zlatý věk* jsou pokáceny, proud řeky je nahrazen obdělávaným polem, které je zavlažováno deštěm, a muž s krátkými černými vlasy, jenž na první malbě spí, vidíme ve *Stříbrném věku*, jak vyrábí nástroje.

Malba v *Kirchheimu* je považována za práci Fiammingovy dílny [29]. Totéž zobrazení stejného formátu, ale v kvalitnějším a nepatrně pozměněném provedení se nachází v soukromé sbírce v *Benátkách* [30].¹³²

¹²⁸ Meijer srovnává Fiammingovu malbu zejména s dřevorytem Bernarda Salomona, který byl součástí vydání *Metamorfóz* v Lyonské edici z roku 1557. MEIJER 1975, 122.

¹²⁹ Meijer objevil tuto kresbu, která byla nejprve určena jako dílo Giorgioneho, a připsal ji Paolu Fiammingovi jako přípravnou skicu právě k figuře ženy nesoucí koš na obraze *Zlatého věku*. MEIJER 1975, 122.

¹³⁰ MASON RINALDI 1978, 70.

¹³¹ „Trvání bývalé vesny bůh Jupiter zkrátil a kázal, aby měl rok vždy po čtyřech obdobích v budoucím čase, zimu, kratičké jaro, a léto a nestálou jeseň. [...] Tehdáž do dlouhých brázd si po prvé obilná zrna zaseli; smutně pak zabučel býk, jsa obtížen jařmem.“ Ovidius 1969, 13–14
Alegorii *Zemědělství* určil jako část cyklu *Čtyři věky světa* A. J. Martin a spojil ji s malbou s námětem *Stříbrného věku*, o které se zmiňoval Lill. MARTIN 1999, 620.

¹³² PELTZER 1924, 132.

6.1.2.3. Bronzový věk

Malba, která bývá označována za znázornění Obchodu [31] z cyklu Lidských činností,¹³³ byla nedávno identifikována jako znázornění Bronzového věku z cyklu Čtyři věky světa.¹³⁴ V popředí obrazu jsou muži, kteří nosí pod dohledem zlaté předměty a vázy do připravené jámy. Vpravo je muž se ženou, která drží v ruce váhy, vedle balíků a košů. Za nimi je vyvýšená architektura se sloupy, ve které sedí král pod baldachýnem, který přijímá návštěvy za asistence zapisovatele a dalšího sluhy, který drží knihy a pergamenové svitky.

Obraz popisuje stadium vývoje k ustanovení řádu mezi lidmi a jejich činnostmi znázorněním uměleckých předmětů, knih, obchodních praktik, ale také znázorněním hieratického systému mezi lidmi, na který nás odkazuje přítomnost krále a jeho poddaných.

Je otázkou, zda se opravdu jedná o znázornění věku kultivace a hierarchie lidské činnosti. Nesnadná ikonografie obrazu odkazuje podle jiných autorů na epizodu z legendy o Alexandru Velikém, která pak přežívala v hebrejské tradici pod názvem „Divný spor“.¹³⁵ Jednalo se o příběh dvou mužů, z nichž jeden prodal druhému pozemek pro stavbu domu. Při kopání základů se však našel na pozemku poklad, který si však muž stavící dům nechtěl nechat a chtěl ho vrátit původnímu vlastníkovu půdy. Ten se však bránil, tím že prodal půdu bez vědomosti pokladu, a proto mu nepatří. Celý spor byl nakonec podstoupen králi, který když se dozvěděl, že oba svářící se muži mají syna a dceru, nakonec rozhodl o sňatku oněch dvou dětí a poklad dal věnem dceři nového majitele pozemku.¹³⁶

¹³³ LILL 1908, 146.

¹³⁴ MARTIN 2007, 202.

¹³⁵ MASON RINALDI 1978, 61.

¹³⁶ MASON RINALDI 1978, 61.

K rozluštění problematiky znázornění a zařazení do cyklu Čtvera věků světa nám příliš nepomáhá ani další malba, které byla zhotovena s drobnými obměnami a která se dnes nachází v soukromé sbírce.¹³⁷

6.1.2.4. Železný věk

Malba, která byla popsána nejprve jako Bitva na moři a byla spojena se stylem pozdního Bassana,¹³⁸ byla nedávno přiřazena k cyklu jako znázornění Věku železného.¹³⁹ Klidná pospolitost lidí, zákon a pořádek jsou na malbě zničeny.¹⁴⁰ Malba ukazuje útok na přístavní město [32]. V pozadí jsou zachyceny dvě lodě zcela zaplněné posádkou, jak míjejí budovu, zřejmě bývalou zbrojnicí, která je výbuchem ponořena v plameny a dým. Bojovník orientálního vzhledu dominuje popředí obrazu a s nenávisným gestem vytahuje šavli, zatímco zemědělec před ním prosí v pokleku o odpuštění. V dobytém městě jsou zobrazeny zločiny, které jsou páčány na jeho obyvatelích. Vlevo je vražděna žena, který vztahuje marně ruce ke své obraně, vpravo zas jsou dva lidé vyhazováni z balkónu a dole pod nimi si skupina vojáků prohlíží svou kořist. Válka a ničení ukázané na malbě, jsou také významným odkazem na to, co bylo v té době považováno za trvalé ohrožení křesťanství a katolické církve, čímž bylo pohanství, jako ohrožení řádu světa.

Fiammingův nizozemský původ reflektuje jeho zaměření na krajinu, žánrovou malbu a zátiší, které jsou přítomné v malbě v efektním kontrastu vytvořeným mezi zemědělskými produkty a válečnou vřavou. Na druhou

¹³⁷ MASON RINALDI 1978, 61.

¹³⁸ LILL 1908, 147.

¹³⁹ MARTIN 2007, 202.

¹⁴⁰ Ihned vtrhl v ten věk, jenž z nejhorší rudy byl stvořen, veškeren hřích a stud a pravda i poctivost prchla, na jejich místo pak nastoupil klam podvod a šalba, násilí, úklady, lest a zločinná k majetku láska. [...] Ocel již zločinná vzešla a zločinnější než ocel zlato, vzešla i válka, jež bojuje obojím kovem:řinčící zbraň má v krvavých rukou a prudce jí mává. Ovidius 1969, 14.

stranu, co se týká konfigurace a zobrazení postav, kompozice a světelných efektů, orientoval se Paolo Fiammingo na benátské prostředí, zejména na Jacopa Tintoretta.

6.1.3. Pět smyslů

Alegorie Pěti smyslů, které byly dopraveny do Kirchheimu v letech 1581–84, byly pravděpodobně replikami cyklu, který byl podle Ridolfiho vyhotoven pro benátského právníka Pietra Gradeniga.¹⁴¹

Malby se znázorněním Pěti smyslů byly určeny do dlouhé chodby kirchheimského zámku spolu s cyklem Čtyř elementů. Cyklus byl nejdříve pokládán za ztracený.¹⁴² Ale pozdějším zkoumáním bylo zjištěno, že se malby stále nacházejí na zámku v Kirchheimu pod jiným označením.¹⁴³ Malby z domnělého cyklu Čtyř ročních období – kromě „Jara“ – a malba pod názvem Věda a umění byly identifikovány jako součást ztraceného cyklu Pěti smyslů. Podle tohoto klíče se změnilý následující malby takto: původní malba „Zima“ v alegorii Čichu, malba Věda a umění v alegorii Zraku, Hudba v alegorii Sluchu, Léto v alegorii Hmatu a Podzim v alegorii Chuti.¹⁴⁴

¹⁴¹ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 69.

¹⁴² LILL 1908, 140.

¹⁴³ Souvislost mezi Ridolfiho popisem maleb z Gradenigovy sbírky a jednotlivými obrazy v Kirchheimu, zaznamenal již Rudolf Peltzer. PELTZER 1924, 132.

¹⁴⁴ Díla přítomná na zámku v Kirchheimu spojil s alegorickým znázorněním Pěti smyslů B. H. Meijer. MEIJER 1975, 121.

6.1.3.1. Zrak

U Ridolfiho se setkáváme s popisem malby z Gradenigovy sbírky.¹⁴⁵ Alegorie zraku, je znázorněna ženskými postavami, které personifikují Astronomii a umělecké činnosti jako jsou malířství, sochařství a architektura. Jedna žena vyměřuje kružidlem zeměkouli, jiná maluje, zatímco další sochá a poslední vyměřuje stavbu. Mezi nimi se na pozadí krásné zahrady prochází bohyně Iuno [33].

V českých sbírkách se nachází malba Alegorie zraku [34], která může být součástí cyklu Pěti smyslů. Vyznačuje se poměrně vyšší kvalitou v malbě figur, ale i krajinné části obrazu ve srovnání s kirchheimským obrazem.¹⁴⁶

6.1.3.2. Sluch

Uprostřed malby alegorie Sluchu sedí Apollón s harfou v ruce, obklopený muzicírujícími postavami, mezi kterými vlevo rozeznáváme Mercura a Pana. V popředí k divákovi zády dominují postavy žen zpívajících z listu.

Také tato malba je zaznamenána v popisu Ridolfim.¹⁴⁷ Cyklus Pěti smyslů byl zřejmě oblíbený, neboť opět kromě kirchheimské verze existují repliky malby, které se nacházejí v soukromé sbírce [35] a dílenská práce menšího měřítka [36] ve sbírce Pietra Scarpy v Benátkách.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Nel secondo sono alcune donne figurate per la Arti, impiegate in diversi esercizi. Una compassa il globo della terra, altra dipinge, alcuna scolpisce; ed una noc l'archimpenzolo misura un'edificio. Lontano vi è un bel giardino, e nel mezzo stassene Giunone à diporto. RIDOLFI 1837, 263.

¹⁴⁶ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 69

¹⁴⁷ Il terzo rappresenta Apollo in riva d'un laghetto, che suona l'arpa, cinto d'intorno da moltre Sirene; e più vicino Mercurio toccat un flauto; e vedeni Pane noc donne che cantano noc un libro in mano. RIDOLFI 1837, 263–264

¹⁴⁸ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 71

6.1.3.3. Čich

Tato malba, označovaná dříve jako Zima, je podle Ridolfiho vyobrazením oběti bohyni Floře, která se vznáší v oblacích nad scénérií se služebníky, kteří přinášejí k obětování kůzle, kentauři zajíce a jiní vázu plnou květin.

6.1.3.4. Chut'

Alegorie Chuti, nejprve ztotožněná se znázorněním roční doby Podzimu, zobrazuje veselou společnost nahých postav sedících u plného stolu, kolem nich tančí satyrové s talíři plnými plodů a květů.¹⁴⁹

6.1.3.5. Hmat

Malba [37], označovaná dříve jako Zima, opět koresponduje s alegorií Hmatu v Gradenigově sbírce.¹⁵⁰ V přední části obrazu zasedají v krajině božstva, Venuše s Amorem, Zeus, Vulkán a Neptun. Vlevo od nich jsou v krajině rozestaty páry, které se oddávají milostným hrám pod nadvládou bohyně Venuše.

Na kirchheimském obraze můžeme vysledovat vliv soudobé grafiky, v postavách muže a ženy [26], kteří jsou k nám posazeni zády,¹⁵¹ ale také vliv Michelangela v mohutné postavě Venuše

¹⁴⁹ Finalmente nel quinto siedono ad una mensa, sotto dilettevoli verdute, alcune Baccanti con Uomini coronati di frondi, e Satiri che recano in piatti frutti ed erbaggi; e per terra altri ne son tratti pieni di naturali cibi. RIDOLFI 1837, 624.

¹⁵⁰ Nel quarto stanno assisi all'ombra di alcune piante Venere, Vikve, Nettuno, Vulcano, ed amore in atto di saettarli, per dimonstrare il potere ch'egli ha sopra Dei; ed astro sito sonvi domini e donne che si sollazzano. RIDOLFI 1837, 264.

¹⁵¹ MEIJER 1975, 122.

Soukromé sbírce nalézáme malbu obdobného uspořádání pod názvem Shromáždění bohů [38], která se liší od předchozí kvalitou provedení.¹⁵² Paolo Fiammingo v ní variuje malbu alegorie Sluchu především postavou Venuše spíše giambolognovského ražení a také přítomností jen jedné milostné dvojice zasazené do lesnaté krajiny s řekou.

6.1.4. Triumf čtyř světadílů

Objednávka cyklu Triumf čtyř světadílů byla Hansem Fuggerem zadána Paolu Fiammingovi v roce 1584.¹⁵³ Jako první byl zhotoven Triumf Afriky, poté následoval Triumf Asie. Tato dvě plátna byla do Kirchheimu zaslána v roce 1585 společně. Hans Fugger s nimi ale nebyl spokojen, zdála se mu oproti cyklu Čtyř elementů hrubá a namalovaná s menší obratností. Své výtky vzkázal Hans Fugger skrze své zprostředkovatele Paolu Fiammingovi do Benátek.¹⁵⁴

V následujícím roce dodal Paolo Fiammingo plátno s Triumfem Evropy. Kdy však byla dodána poslední část cyklu Triumf Ameriky, nevíme, protože se nám nezachovala pro následující roky korespondence dokladující objednávky umělecké výzdoby zámku.

Tyto čtyři malby nebyly určeny pro prostory dlouhé chodby, ale z popisu inventáře z roku 1615 se dozvídáme, že byly zavěšeny do předsálí velkého sálu.¹⁵⁵

Cyklus Triumfu čtyř světadílů se dochoval na zámku v Kirchheimu v celistvosti. Jednotlivé světadíly jsou personifikovány ženami sedícími na

¹⁵² MARTIN 2007, 203.

¹⁵³ LILL 1908, 140.

¹⁵⁴ „die 2 quadro del Asia und Aphrica hab ich Larsen uffziehen, befund sie aber an gemahl vil Gruber und ungeschickhter als die triumph delli quatre Elimenti. [...] Bitt euch unbeschwert zu sein, mit dem maister Paolo Fiamengo daraus zu reden und im sollche Mängel anzuzeigen [...]”. LILL 1908, 141.

¹⁵⁵ LILL 1908, 142.

voze taženými rozdílnými zvířaty. Kolem vozů se nachází četný doprovod mužů a žen. Vůz s vyobrazením Afriky [39] je tažen slony, za doprovodu Libye, Numidie, Etiopie a Egypta. Oproti tomu jsou do vozu Evropy [40] zapřaženi bílí koně. Na voze sedí reprezentanti čtyř evropských zemí Germánie, Itálie, Hispánie a Galie. Asie [41] je představena na voze s velbloudím spřežením a konečně Amerika [42] sedí na voze taženém lvi. Muži a ženy doprovázející vůz odkazují na Isabelu Kastilskou a Ferdinanda Aragonského, na země Peru a Brazílii a její obyvatele, reprezentované dvojicí domorodých obyvatel.

6.1.5. Planety

Pro období mezi lety 1586–1592 se nám nedochovaly žádné písemné zmínky. O průběhu kirchheimské zakázky nás informují záznamy až z roku 1592, kdy Hans Fugger dal Paolu Fiammingovi objednávku na plátna představující Sedm planet.¹⁵⁶ Součástí zakázky byla malba osmá, na které měly být zobrazeny všechny planety pohromadě.

Zdá se, že měl Hans Fugger k těmto malbám četné výhrady, neboť mu Paolo Fiammingo píše dlouhý omluvný dopis, o kterém však Hans Fugger nechce nic vědět.¹⁵⁷

¹⁵⁶ LILL 1908, 144. Původně byl cyklus považován za ztracený. V roce 1968 spojila osm maleb připisovaných Andreu Vicentino z Bayerischen Staatsgemäldesammlungen s cyklem Planet Paola Fiamminga, která byla objednána pro zámek v Kirchheimu. MASON RINALDI 1968, 72–79. Podle Martina se jedná okolo deseti maleb, které je možno spojit s tímto cyklem. Osm z nich se má nacházet ve sbírkách Bayerischen Staatsgemäldesammlungen a přinejmenším jedna malba v soukromé sbírce. MARTIN 2007, 200

¹⁵⁷ 24. April 1592. „Belangend den vom Paolo Fiammingo werdt ir die sachen mit i mam bossten selb wissen zu verrichten: denn uff sein lang geschweiz vil zu reppliciern bedörfft vil schreibnus. Das khan man am allerbössten mündlich verricht werden. Ich hab 6 quadri empfangen von 6 planeten, also dass mir noch 7. und 8. quadro austeet, darinnen die 7 planeten all durch einander geen. Dise 2 quadri müessen den andern 6 der Grosse gleich sein. Den Jupiter und Saturno, die er in magna forma gemacht, hab ich nit zu gebrauchen. LILL 1908, 144.

Na malbách je v horní části zobrazena nadpozemská sféra, ve které jsou přítomna příslušná božstva se ctnostmi, které přísluší k jednotlivým planetám. Zatímco v dolní části se nachází sféra pozemská představující činnosti člověka, nad kterými mají jednotlivá božstva-planety vliv.

Planeta Luna [43] je v horní části reprezentovaná bohyní Dianou s půlměsícem na hlavě, s toulcem a šípy, která byla považována také za bohyni plodnosti. Vedle ní sedí personifikace zemědělství, které drží v ruce hrábě nebo roh hojnosti.¹⁵⁸ Horní sféra evokuje dolní část obrazu, kde se lidé zabývají sklizní. Paolo Fiammingo neváhal znovu použít v dolní části kompozici obrazu Podzim z cyklu Čtyř ročních období, který se dnes nachází ve španělském Pradu [44].

Přední část obrazu znázorňující planetu Merkur [45] je věnována aktivitám spojeným s obchodem. Ve střední části jsou muži uzavírající obchod a kolem nich jsou postavy manipulující s těžkými balíky. Z oblaků na vše shlíží bůh Merkur obklopený postavami, které personifikují snad bohatství či výřečnost.

Na malbě Planeta Venuše [46] je v dolní části zobrazen bál s velkým množstvím postav, odehrávající se v paláci za doprovodu hudebníků. Bohyně Venuše na oblaku, obklopená čtyřmi postavami, shlíží na přítomné.

Planeta Slunce [47] je identifikována pomocí postavy Apollona, který se vznáší na oblaku s lirou v ruce. Vedle něho můžeme rozeznat čtyři personifikace Quadrvia – Aritmetiku, Geometrii, Astronomii a Hudbu. Pod nimi jsou muži, kteří jsou zaměstnáni různými uměleckými aktivitami. Vpředu vidíme filosofa a básníka v jakési dílně, ve které malíř zády k divákovi zhotovuje portrét muže, v němž můžeme identifikovat Jacopa Tintoretta.¹⁵⁹ Za ním je přítomen sochař vytvářející své dílo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ GOSSLAR 2005, 3.

¹⁵⁹ MARTIN 2007, 204. Možná, že byl Paolo Fiammingo požádán Ottem, od kterého obdržel objednávky již dříve, o imitaci velkého benátského mistra. Zobrazení malíře na pravém okraji

Planeta Mars [48] je pojednána jako scéna s vojáky, připravujícími se do války, nad kterými dohlíží bůh Mars.

Planeta Jupiter [49] je znázorněna shromážděním vládnoucích představitelů evropských dynastií a hodnostářů různých společenských vrstev. V oblacích je vyobrazen bůh Jupiter, kterého můžeme identifikovat pomocí orla, který je jeho typickým znakem. Kolem něho jsou opět přítomny personifikace, které odkazují na stabilitu vlády, Spravedlnost, Sláva a další.¹⁶¹

Na vyobrazení planety Saturn [50] není jasná spojitost mezi horní sférou, kde je přítomen Saturn a personifikace křesťanských ctností Víry, Naděje a Lásky, a scénou pozemskou, ve které jsme svědky vysvěcení biskupa. Lze to vysvětlit v návaznosti na Danteho a křesťanskou tradici, kde měl Saturn vliv na kontemplativní duše a tím tedy vliv na příslušníky církve. S touto malbou souvisí obraz Teologická rozprava mezi Guillaumem de Saint-Amour a Tomášem Akvinským [51], který je datován do roku 1592. Kompozice se shoduje v umístění církevního hodnostáře pod baldachýnem před sloupovou architekturou a horní sférou s vyobrazením ctností.¹⁶²

6.1.6. Jednotlivá plátna Paola Fiamminga na zámku v Kirchheimu

Na zámek v Kirchheimu byla dodána kromě celých cyklů Paola Fiamminga také jednotlivá plátna tohoto malíře. O tom však již nejsme informováni ze soudobých pramenů tak podrobně jako v případě cyklů, neboť část obchodní korespondence Fuggerova domu je dnes ztracená.

Na zámku se do dnešní doby zachovala čtyři plátna, na kterých převažuje znázornění krajiny nad figurativní složkou, která jsou Paolu

připomíná Tinotertův pozdní autoportrét vytvořený pro sbírku Hanse Jacopa Königa, což byl tchán Hieronyma Otta. MARTIN 1999, 612.

¹⁶⁰ Martin identifikoval v soše mramorovou sochu sv. Šebestiána od Vittoria z let 1563–64, která byla zhotovena pro oltář v San Francesco della Vigna v Benátkách. MARTIN 2007, 204.

¹⁶¹ MASON RINALDI 1978, 64.

¹⁶² MASON RINALDI 1978, 59.

Fiammingovi také připisována. Jsme o jejich přítomnosti informováni z inventářů pocházejících z počátku 17. století, ve kterých však jednotlivá plátna nejsou vedena pod jménem malíře, jak bylo v té době obvyklé, ale jsou zde popsána témata obrazů.¹⁶³ Je zde zaznamenána malba, na které je zobrazeno pět benátských dam, dále čtyři plátna s krajinami, v případě těchto krajin se jedná pravděpodobně o malby, které jsou stále přítomny na zámku a byly identifikovány jako díla Paola Fiamminga. Dále se jednalo o dvě plátna s námětem mýtu o Aktaiónovi, která byla možná také dílem Paola Fiamminga a možná sloužila jako pendanty. Součástí sbírky byly v neposlední řadě čtyři malby, „Nackhenden bildern“, které byly opatřeny zeleným závěsem pověšeným na tyči, který byl přidělán k rámu obrazu, aby zabránil pohledu dětí a žen a aby zdůraznil požitkářský efekt zakázaného tabu.¹⁶⁴ Tyto malby bývají ztotožňovány s cyklem Čtyři věky lásky, dnes uchovávaným depozitáři Kunsthistorisches Musea ve Vídni, mimo jiné i pro svůj tzv. kirchheimský formát.¹⁶⁵

6.1.6.1. Lesnatá krajina s Dianou

Malbu snad můžeme spojit právě s jedním krajinným vyobrazením, které bylo zaznamenáno v inventáři již na počátku 17. století. Dílo zaznamenal na zámku Lill, ale ve svém popisu ho nechal bez atribuce, pouze bylo zařazeno do skupiny s ostatními krajinomalbami.¹⁶⁶ Jeho vznik bývá zařazován do období mezi lety 1586–1591.¹⁶⁷

Na obraze se uprostřed lesa chystá bohyně Diana za pomoci své družky nastražit sítě pro lov ptactva [52]. Kompozice obrazu je rozdělena na dvě části

¹⁶³ MARTIN 2007, 200.

¹⁶⁴ MARTIN 2007, 201.

¹⁶⁵ MARTIN 1999, 619.

¹⁶⁶ LILL 1908, 145–146.

¹⁶⁷ MASON RINALDI 1978, 61.

poklidně tekoucí řekou, tento způsob uspořádání obrazu použil Paolo Fiammingo i v jiných svých plátnech. Řeka rozděluje obraz na pravý břeh, kde je přítomna lovkyně Diana, a břeh levý, kde Paolo Fiammingo spodobnil prchající lesní zvěř.

Obraz je velmi zajímavý z hlediska vývoje krajinomalby. Uvádí nás doprostřed lesa, jedná se o vyobrazení skutečně jen části „lesního interiéru“, ne již větší panoramatické přehledné krajiny, jak bylo v té době zvykem. Takto použitý způsob prezentace krajiny se zcela odlišuje od okruhu benátské krajinomalby tohoto období. V této malbě také dochází k postupnému zmenšování a upořádování figur ve prospěch krajinného prvku.

6.1.6.2. Krajina s pastýři

Také malba Krajiny s pastýři je zřejmě stejné proveniencie a ze stejného období jako předchozí dílo Krajina s Dianou. Zdá se, že tato malba je na zámku v Kirchheimu přítomna od počátku svého vzniku, tedy let 1586–1591, a shoduje se s předchozí malbou také rozměrem 160 x 270 cm.¹⁶⁸

Scéna se mění v lesnatou horskou krajinu, která je také rozdělená uprostřed kompozice, tentokrát údolím s řekou [53]. V předním plánu vlevo jsou pastýři, kteří ženou svá stáda na pastvu, pastýřky, které se zabývají zpracováním másla, vidíme v pravé části obrazu. V průhledu mezi nimi ční skrze listoví stromů do výše horská skaliska.

Obě krajinomalby jsou pojednány v hnědozelené tonalitě, která pochází od Tintoretta.

¹⁶⁸ MASON RINALDI 1978, 61.

6.1.6. 3. Krajina s městem u moře

Do této série maleb patří též vyobrazení Krajiny s městem u moře [54]. Hlavní prostor obrazu zabírá pohled do laguny s městem obklopeným skalnatým pohořím. Při březích kotví řada lodí a další teprve vplouvají do přístaviště. Na pevnině obklopené stromy je řada postav, které nosí sudy a nakládají je do loděk. V prvním plánu je použita postava muže, která nás uvádí do obrazu podobně, jak je to patrné na Fiammingově malbě Dóžete Zianiho přijímajícího požehnání od papeže Alexandra III. z Palazza Ducale v Benátkách. Opět se jedná o malbu o rozměru 160 x 270 cm z rozmezí let 1586–1591.¹⁶⁹

6.1.6. 4. Krajina s mořským božstvem

Posledním krajinným vyobrazením je malba Krajina s mořským božstvem [55], která uzavírá skupinu obrazů stejného měřítka a stejného časového zařazení, které jsou dosud přítomny na zámku v Kirchheimu.

Nabízí nám pohled do široké mořské zátoky, nad kterou se vznáší lehká oblaka. Z dálky se k nám přibližují obyvatelé moře, Neptun, tritoni a sirény, mořské obludy mnoha podob, delfíni a jiná zvířata. Na mušli se k zemskému břehu blíží také Venuše s Amorem. Živé a bouřlivé dění středního plánu, kde je voda rozvířena mořskými zvířaty vplouvajícími do jeskyně, kontrastuje s klidnou scénou na břehu, který je pokryt ulitami dříve živých plodů přírody z hlubin mořských vod. Na skalnatém břehu se stromem, který dělí scénu opět na dvě části, hlídá mořský bůh poklady moře, mušle, ústřice a jiné bohatství, které sem snášejí ženy. Tyto elementy již neživé mořské přírody jsou zde spodobeny

¹⁶⁹ MASON RINALDI 1978, 62.

velmi pečlivě a věcně, jak bylo vlastní nizozemských malířům, podobně jako později Janu Brueghelovi a Hansi Rottenhammerovi.¹⁷⁰

6.1.6. 5. Pět benátských dam

Malba, která je dnes v soukromé sbírce, ukazuje pět benátských dam téměř v životní velikosti na mostě bez zábradlí, který se klene přes kanál z obou stran obklopený budovami [56]. V pozadí výjevu je gondola, která nás společně s ošacením dam přenáší do města na laguně. Doba vzniku obrazu o rozměrech 162 x 269 cm je udávána buďto v rozmezí 1587–91 nebo do let 1595/96, tedy do let pro které chybí Fuggerova korespondence.¹⁷¹ Původní proveniencí byla Fuggerova sbírka na zámku v Kirchheimu, kde je malba zaznamenána na počátku 17. století v inventáři.¹⁷² Dále se o její přítomnosti na zámku zmiňuje na počátku 20. století Lill.¹⁷³

Zobrazení postav doplňujících obraz, je v tomto stylu v benátské malbě neobvyklý, nicméně zobrazení tváří, rukou a kostýmů ukazuje na ruce Paola Fiamminga. Žena, která procesí vede, je velmi podobná dámě v pravém předním plánu Triumfu Evropy z cyklu Triumf světadílů od Paola Fiamminga určeného taktéž pro výzdobu zámku v Kirchheimu.¹⁷⁴

Průvod žen je téměř paralelní s plánem obrazu a je veden jednou z dam, která je oděna do zlatého brokátového šatu s vysokým límcem kolem krku. Její blondřaté vlasy jsou upraveny podle tehdejší módy a vrcholí vpředu do dvou špiček. Je následována trochu starší dámou v tmavém, ale stejně zdobném oděvu. Za ní kráčí mladá žena, zřejmě vdova, která je zahalená celá v černém, která je nakonec následována ženou a jež je oblečena jednoduše do hnědého

¹⁷⁰ PELTZER 1924, 136.

¹⁷¹ MARTIN 2007, 208.

¹⁷² MARTIN 2007, 201.

¹⁷³ Georg Lill uvádí obraz ve své knize bez atribuce, dále se zmiňuje, že je obraz nejasného tématu a že byl na některých místech značně přemalován. LILL 1908, 148.

¹⁷⁴ MARTIN 1999, 656.

zdrhnutého šatu s bílou zástěrou. Její vlasy jsou schovány v lehkém bílém šátku, který jí splývá na záda. V rukách sepejtaných před pasem svírá růženec. V levé části obrazu je záhadná postava ženy, která je natočena k divákovi, celá se zakrývá rouškou a jakoby ustupovala dozadu a uvolňovala cestu procesí žen.

Jednotlivé postavy ukazují paralely¹⁷⁵ s ilustracemi velmi populární knihy kostýmů *Habiti antichi et moderni* benátského autora Cesara Vecellia, která ale vyšla nejdříve v roce 1590. Tak můžeme v zahalené dámě identifikovat oblečení, které bylo předeepsané *Cortigane fuor di casa*, tedy kurtizáně, zatímco dáma ve zlatém brokátu odpovídá ošacení dámy pod označením *Gentildonna a feste publiche* nebo *Gentildonna Venetiana moderna*.¹⁷⁶

Ačkoli můžeme odvodit, že dámy na obraze představují ženy různého společenského postavení, zůstává nejasné, v čem tkví zvláštní význam tohoto zobrazení.

V Benátkách žijící malíř Paolo Fiammingo nemusel zajisté mít k ruce knihu o benátských kostýmech, aby mohl spodobnit tyto ženy v různých oděvech typických pro Benátky. Ale přesto mohla být objednávka tohoto obrazu odvozena na základě tradice spodobování kostýmů jednotlivých zemí.

Na tomto místě je nutno poznamenat, že tato tradice byla zaznamenána právě na počátku 16. století v Augsburgu, kde se setkáváme s knihou kostýmů Matthiase Schwarze hlavního knihkupce Jakoba Fuggera.¹⁷⁷

¹⁷⁵ MARTIN 2007, 208.

¹⁷⁶ MARTIN 2007, 208.

¹⁷⁷ MARTIN 1999, 656. Odraz této malby, jak se zdá, můžeme najít v procesí čtyř postav v popředí pohledu na Treviso v pátém vydání (první vydání 1598) v knize *Civitates orbis Terrarum*, vydaná Georgem Braunem a Franzem Hogenbergem. Autorem rytiny byl Joris Hoefnagel, který zasadil tyto čtyři postavy dam do krajiny, jejímž investorem byl další ve Venetu usazený umělec Lodewijk Toeput zvaný Pozzoserrato. MARTIN 1999, 656.

6.1.6. 6. Čtyři věky lásky

Čtyři malby s náměty různých podob lásky od Paola Fiamminga z doby kolem roku 1585, které jsou v dnešní době v depositáři Kunsthistorisches Musea ve Vídni, bývají stotožňovány s malbami s erotickým nádechem, které byly zaznamenány na počátku 17. století na zámku v Kirchheimu.¹⁷⁸ K těmto konstrukcím opět přispívá jejich tzv. „kirchheimský rozměr“ 160 x 260 cm. Nejsme o nich informováni ani z Fuggerovy korespondence, ani z pozorování Georga Lilla. Jejich doposud zjištěná provenience spadá do prostor zámku Ambras, odkud byly v roce 1780 převezeny do Vídně, kde s krátkou přestávkou v podobě konfiskace Francouzi v roce 1809 setrvávají doposud.¹⁷⁹

Dlouho byly malby považovány za díla Carracciů a až v polovině 20. století byly připsány Paolu Fiammingovi.¹⁸⁰

Hlavními zdroji inspirace byl spis Cartariho *Hypnerotomachia Poliphili* a Appianův spis *Inscriptiones*.¹⁸¹ Malby se týkají námětů *Vzájemné lásky* [57], *Lásky ve Zlatém věku* [58], *Lásky Letheo* [59] a *Trestů lásky* [60].

Malbám dominují v prvním plánu mohutné nahé postavy, jejichž těla jsou zachycena v různém natočení a polohách, které nás opět odkazují k Giambolognovi, ale také k Tintoretovi a Veronesovi.¹⁸² Scéna se dál rozvíjí do krajiny, která nás přivádí k Paolu Fiammingovi a která je zaplněna dalšími postavami. Výjevy se odehrávají opět v krajině se stromy, která je s výjimkou malby *Tresty lásky* uprostřed rozdělena tekoucí řekou a nabízí průhled na vzdálené pohoří.

¹⁷⁸ MARTIN 1999, 619.

¹⁷⁹ MASON RINALDI 1978, 68.

¹⁸⁰ MASON RINALDI 1978, 69.

¹⁸¹ MASON RINALDI 1978, 52.

¹⁸² Postavy na malbě *Láska v Zlatém věku* je zrcadlově obrácené znázornění Venuše a Marta ve Veronesově malbě z roku 1570. MARTIN 1999, 624.

6.2. Císař Rudolf II.

Císař Rudolf II. oznámil na počátku své vlády, že Praha bude jeho hlavním městem, a v roce 1583 tam skutečně přesídlil. Avšak již v pozdních 70. letech zahajuje císař nadšeně v Praze stavební práce jako důkaz svého rozhodnutí přestěhovat tam dvůr a své sběratelské aktivity.

Sběratelská vášeň Rudolfa II. zahrnovala v malbě vedle Dürera také benátské umělce, díla ovlivněná italským manýrismem a vlámským realismem. Pod vlivem výchovy na madridském dvoře, kde se mohl Rudolf II. setkat s četnými italskými díly, obrátil svou pozornost také na vrcholné malíře benátského cinquecenta. Náznakem bohatosti sbírky mohou být doposud zachovaná díla v Praze, ale i soubory děl, které byly po Rudolfově smrti převezeny do Vídně a patří dnes k základním fondům Uměleckohistorického musea. Do své sbírky získal celou řadu uměleckých děl od Tiziana, Veroneseho, Tintoretta, Bassanů, Pordenoneho, Schiavoneho, Contariniho, ale také Paola Fiamminga.¹⁸³

Informace o přímých císařových objednávkách pláten se nám dochovaly jen v málo případech. Mezi ně patří například objednávky pláten Paola Veroneseho. Obrazy se do Rudolfovy sbírky dostávaly ale i jinými cestami. Četná umělecká díla byla císařovi dána darem nebo byla vyhledávána uměleckými agenty a posléze zakupována.

Ve sbírkách Rudolfa II. měla být obsažena i plátna antverpského v Benátkách působícího umělce Pauwelse Francka zvaného Paolo Fiammingo.

Ridolfi nás ve své knize z roku 1648 informuje o tom, že Paolo Fiammingo vytvořil pro Rudolfa II. dvě rozměrná plátna. Na jednom plátně měla být znázorněna vrtkavá „Fortuna“ balancující na kouli a druhé dílo mělo podle

¹⁸³ DANIEL 1996, 10.

Ridolfiho spodobovat „Congresso di molti virtu“, tedy různé ctnosti.¹⁸⁴

Doposud se žádné z dochovaných pláten Paola Fiamminga nepodařilo přesvědčivě určit za tyto obrazy z Ridolfiho popisu.

Do spojitosti s obrazem ctností z Rudolfovy sbírky bývá dávána malba ze švédské soukromé sbírky [61], která je vedena pod názvem Teologická rozprava.¹⁸⁵ Je řazena do roku 1592, kdy vznikají malby cyklu Planet, zejména planety Saturnu [50], pro Hanse Fuggera a malby s námětem Teologické rozpravy mezi Guillaumem de Saint-Amour a Tomášem Akvinským [51]. Obraz Teologické rozpravy však nejde spojit s plátnem namalovaným pro Rudolfínské sbírky s určitostí, protože Ridolfiho poznámka neobsahuje bližší popis malby ani její rozměry.

Rudolf II. se mohl pravděpodobně seznámit s některými Fiammingovými díly pro Fuggery při své návštěvě Augsburgu v roce 1582,¹⁸⁶ nebo za Fiammingovými zakázkami mohl stát Hans von Aachen, který nakupoval umělecká díla do císařových sbírek. Hans von Aachen pobýval v Benátkách, kde se stýkal s řadou umělců ze severu, jako byl například Lodewijk Toeput,¹⁸⁷ který se stejně jako Paolo Fiammingo usadil v oblasti Veneta. Hanse von Aachena s Paolem Fiammingem pojily také četné zakázky pro rodinu Fuggerů z Augsburgu.

Do dnešní doby se nám zachovalo ve sbírkách Pražského hradu několik pláten Paola Fiamminga. Náleží mezi ně Klanění tří králů [62], Útěk do Egypta [63], Zrození Pallas Athény z Diovy hlavy [64] a Triumf země [23]. A v poměrně nedávné době byla do sbírek Pražského hradu zakoupena další dvě Fiammingova plátna z poloviny 80. let 16. století, Latona a sedláci [65]

¹⁸⁴ RIDOLFI 1837, 263. PELTZER 1924, 129.

¹⁸⁵ MASON RINALDI 1978, 66.

¹⁸⁶ FUČÍKOVÁ 1996, 106.

¹⁸⁷ FUČÍKOVÁ 2010, 4.

a Filemón a Baukis [66].¹⁸⁸ Domněnka přítomnosti těchto obrazů již v Rudolfových sbírkách je ale pouze hypotetická.¹⁸⁹

6.3. Sebastian Füll

Dalším předpokládaným objednavatelem děl Paola Fiamminga byl obchodník Sebastian Füll¹⁹⁰ z Mnichova, který měl nechat zhotovit na své náklady rozměrné plátno s námětem Ukřižování [67].¹⁹¹ Toto plátno, které bylo připsáno Paolu Fiammingovi¹⁹², bylo určeno pro augustiniánský kostel v Mnichově.¹⁹³ Jedná-li se skutečně o dílo Paola Fiamminga, můžeme Sebastiana Füllu postavit po bok osobnosti císaře a velkého sběratele Rudolfa II. a obchodníka Hanse Fuggera jako třetího zaalpského objednavatele děl tohoto v Benátkách naturalizovaného umělce.

Problém nastává ale s připsáním tohoto díla právě Paolu Fiammingovi. Autorství Paola Fiamminga, zdá se, vylučují formální prvky krajinného pozadí za postavou ukřižovaného Krista.¹⁹⁴ Osobnost Sebastiana Füllu jako objednavatele Fiammingových děl tak zůstává nejistá.

¹⁸⁸ DANIEL 1996, 11.

¹⁸⁹ DANIEL 1996, 11.

¹⁹⁰ Sebastian Füll byl tajným radou císaře a kurfiřta Maxmiliána von Bayern. Pocházel z bohaté rodiny obchodníků, kteří však nepatřili ke starému patricionátu. Jeho otec Franz Füll byl obchodníkem, který se přestěhoval do Mnichova teprve v roce 1583. Více o Sebastianu Füllovi viz PELTZER 1934, 63–67.

¹⁹¹ MEIJER 1975, 124. Malba se dnes nachází v kostele Stift Haug ve Würtzburgu. Pozn. autora

¹⁹² Původně byl obraz připsán Jacopu Tintoretovi a datován do roku 1585, později byla inskripce změněna na jeho syna Domenica nebo na jeho dílnu a vznik malby byl posunut k roku 1620. Bert W. Meijer připsuje dílo Paolovi Fiammingovi a zařazuje ho do pozdní tvorby tohoto umělce na základě spojitosti s jeho cyklem Sedmi planet, které jsou také v majetku Staatsgemäldesammlung v Mnichově. MEIJER 1975, 124.

¹⁹³ Toto tvrzení odvozuje Bert W. Meijer z rytiny Johanna. Jeneta z roku 1623, která byla vyryta podle tohoto obrazu Ukřižování, na které je přítomna inskripce, že tento obraz byl objednan Sebastianem Füllem a určen právě pro augustiniánský kostel v Mnichově. MEIJER 1975, 124.

¹⁹⁴ S atribucí díla nesouhlasí Mason Rinaldi, která autorství Paola Fiamminga vylučuje. MASON RINALDI 1978, 76.

7. Paolo Fiammingo v českých sbírkách

Také na území českých zemí našla díla Paola Fiamminga zastoupení ve sběratelských kolekcích. Jak je uvedeno výše, se jménem tohoto malíře se setkáváme v souvislosti se sběratelstvím císaře Rudolfa II, kterému zřejmě konvenovala manýristická alegoricko-mytologická poloha Fiammingových děl. Několik významných děl Paola Fiamminga nacházíme v majetku významného rodu Lichtenštejnů.¹⁹⁵ Dvě z maleb, které jsou v českých sbírkách, můžeme dát do souvislosti se zakázkou Hanse Fuggera pro Kirchheim.

S přítomností Fiammingových děl na našem území jsme obeznámeni z konce 17. století, kdy jsou doloženy v roce 1685 na Pražském hradě malby Zrození Athény z Diovy hlavy a Útěk do Egypta, malba Triumf země je na Pražském hradě zaznamenána roku 1781.¹⁹⁶ Lze k nim připojit i další obraz, Klanění tří králů, který byl na Pražský hrad zaslán roku 1894 jako práce na způsob Bassana.¹⁹⁷

Do sbírek Pražského hradu byla v roce 1995 zakoupena dvě Fiammingova plátna, Filemón a Baukis a Latona a sedláci, ze soukromé sbírky.¹⁹⁸

Na našem území se na zámku Lednice též nachází Fiammingův obraz Alegorie zraku, který pochází z majetku Lichtenštejnů. Bohužel nebylo toto dílo identifikováno s žádným obrazem otištěným V. Fleischerem v soupisu Lichtenštejnských nákupů v 17. a 18. století, proto by bylo zapotřebí dalšího výzkumu, aby se mohla potvrdit bližší provenience tohoto obrazu.¹⁹⁹

¹⁹⁵ VACKOVÁ 1989, 326.

¹⁹⁶ NEUMANN 1964, 102.

¹⁹⁷ NEUMANN 1964, 102.

¹⁹⁸ DANIEL 1996, 104–106.

¹⁹⁹ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 70–71.

Mezi nejvýznamnějšími obrazy Paola Fiamminga v českých sbírkách patří dvě rozměrná protějšková plátna Krajín se stafáží z obrazárny hradu Šternberka na Moravě, původem z lichtenštejnského mobiliáře, která byla určena za práce Paola Fiamminga Jaromírem Neumannem.²⁰⁰

K širšímu dílenskému okruhu Paola Fiamminga patří také obraz bassanovské inspirace Kristus v Emauzích z depositáře hradu Bouzova.²⁰¹

7.1. Triumf země

Malba Triumf země [23] byla nejprve popisována jako blíže neurčený dílenský kus z okruhu Paolo Fiamminga s bakchickým průvodem.²⁰² Ještě v roce 1988 je dílo uvedeno v restaurátorské zprávě pod názvy Bakchanále, Triumf Cerery a Alegorie podzimu.²⁰³ Později bylo dílo dáno do souvislosti s kirchheimskou objednávkou Hanse Fuggera jako jedna z variant Triumfu země z cyklu Triumf čtyř elementů.

Obraz byl zhotoven na jemném plátně o rozměru 98 x 162 cm technikou olejomalby.²⁰⁴ Výjev na obraze odpovídá popisu z Fuggerovy korespondence, kde je obraz popsán jako výjev s alegorickým vozem taženým lvi.²⁰⁵ V případě českého obrazu se jedná o redukováný dílenský výtvar neprokazující mnoho z Fiammingových kvalit, ale je pro nás cenným dokladem o fungování dílenské praxe v pozdním 16. století. Zakázka maleb o rozměrech 160 x 270 cm zobrazujících triumf čtyř elementů pro Kirchheim byla zadána v roce 1580, ale dochovaly se nám zprávy, že již v této době

²⁰⁰ VACKOVÁ 1989, 326, 375 pozn. 12.

²⁰¹ VACKOVÁ 1989, 375 pozn. 13.

²⁰² NEUMANN 1964, 102.

²⁰³ FRÖMLOVÁ 1988, nepag.

²⁰⁴ FRÖMLOVÁ 1988, nepag.

²⁰⁵ LILL 1908, 138.

se jednalo o cyklus částečně zhotovený.²⁰⁶ Bohužel malba Triumfu země z Fuggerovy kirchheimské sbírky se nám do dnešních dnů nezachovala. Ale jsme zpraveni o existenci další varianty malby stejného námětu a stejného měřítká jako kirchheimský obraz, která pochází ze soukromé sbírky. Tento cyklus byl zřejmě velmi oblíbený, neboť se měl nacházet také v držení kardinála Bonelliho v Římě, ale objevuje se také v roce 1611 mezi díly kardinála Juana de Ribery ve Valencii.²⁰⁷

7.2. Alegorie zraku

Další malbou z českých sbírek, kterou můžeme dát do souvislosti se zakázkou pro Fuggery, je Alegorie zraku [34] ze zámku Lednice na Moravě. Tato malba o rozměru 160 x 225 cm je takřka stejného měřítká jako kirchheimský obraz stejného námětu, který byl zhotoven jako součást cyklu Pěti smyslů.²⁰⁸ Jak je uvedeno výše, byl kirchheimský cyklus Pěti smyslů zakoupen záhy po sérii Čtyř elementů. A byl replikou cyklu realizovaného pro benátského právníka Pietra Gradeniga.²⁰⁹

Malba na zámku Lednice byla vedena nejprve jako kopie z 18. století podle Veroneseho.²¹⁰ V 80. letech 20. století byla dána do kontextu s Alegorií zraku Eliškou Fučíkovou a Lubomírem Konečným.²¹¹ Tato malba se ve srovnání s kirchheimským obrazem vyznačuje vyšší uměleckou kvalitou.

Ikografické pojetí Fiammingova obrazu je odlišné od maleb a tisků z období kolem 80. let 16. století. V této době došlo k rozšíření tisků, které vytvořil podle předloh Franse Florise v roce 1561 Cornelis Cort, které obsahují

²⁰⁶ VACKOVÁ 1989, 326.

²⁰⁷ MEIJER 1983, 26.

²⁰⁸ FUCIKOVA/KONECNY 1983, 69.

²⁰⁹ RIDOLFI 1837, 263.

²¹⁰ VACKOVÁ 1989, 326.

²¹¹ FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 1981, 151–156. FUCIKOVA/KONECNY 1983, 69–70.

antikizující personifikace smyslů usazených na zemi ve volné přírodě [68] vybaveny zvířecími a dalšími atributy²¹² O něco později pak vznikl cyklus grafických listů Adriana Collaerta podle Martena de Vose, ve kterém si personifikace smyslů uchovaly své tradiční atributy, v případě Zraku je to zrcadlo a bystrozraký orel, a které jsou ještě navíc doplněny o biblické a mytologické scény, které znázorňují uplatnění jednotlivých smyslů v příbězích²¹³

Uprostřed obrazu kráčí bohyně Iuno doprovázena pávem. Kolem této mytologické postavy jsou ženské personifikace Astronomie vlevo a personifikace malířství, sochařství a architektury vpravo, které jsou v plné umělecké činnosti. Ženská postava vpravo, která znázorňuje malířství, je právě zaměstnána malbou krajiny bez figurální stafáže. S podobnou figurou se setkáváme na dalším Fiammingově vyobrazení, Alegorie sluchu [35] ze sbírky Pietra Scarpy.²¹⁴ To, že je na obraze znázorněna právě krajina, má bezpochyby souvislost s osobou Paola Fiamminga, který byl ceněn zejména jako tvůrce krajin.

Kromě maleb, na nichž je každá alegorie smyslu pojednána na samostatném plátně, existuje Fiammingova malba z počátku 80. let 16. století pod názvem Antické božstvo v krajině [4], dnes uchovávaná na zámku Ambras v Innsbrucku, ve které byly jednotlivé figury bohů identifikovány zároveň jako představitelé pěti smyslů podle rytin Pietera de Jode, Iuno představuje zrak, Apollo sluch, Flora čich, Cerera chuť a Venuše hmat.²¹⁵

²¹² KONEČNÝ 2010, 10–11.

²¹³ FUCIKOVA/KONEČNÝ 1983, 72.

²¹⁴ FUCIKOVA/KONEČNÝ 1983, 73.

²¹⁵ KONEČNÝ 1996, 33.

7.3. Latona a sedláci a Filemón a Baukis

V tomto bodě se dostáváme k obrazům, které byly zakoupeny do sbírek Pražského hradu vcelku v nedávné době. Jedná se o obrazy Latona a sedláci [65] a Filemón a Baukis [66]. Obě plátna spojuje takřka shodný formát. V případě Latony a sedláků se jedná o malbu o rozměrech 112 x 167 cm a v případě obrazu Filemóna a Baukidy o rozměr 117 x 166 cm. Obě malby představují historie z Ovidiových *Metamorfóz*, na které jsme také přímo v obrazech upozorňováni odkazy na patřičné části knihy.

Malba Latony a sedláků je ilustrací části šesté knihy Ovidiových *Metamorfóz* s názvem *Žáby*. Odkazem právě na tuto knihu je destička v levém horním rohu s nápisem OVID:META:/LIBRO 6. Jedná se o příběh vyvěrající z jednoho z četných milostných dobrodružství boha Jupitera. Latona prchající se svými dětmi, dvojčaty, před žárlivou Iunonou, znavena dlouhou námahou, zatoužila se napít. Když uviděla vody rybníka, sestoupila k němu, aby se napila studené vody. V tom jí ale chtěli zabránit sedláci, kteří jí hrozili a čeřili vodu rukou a nohou a vířili bahno ode dna. Zůstali neoblomní, i když je prosila o trochu vody pro své dvě děti. Čin sedláků ji rozhněval natolik, že na ně seslala kletbu slovy: „Žijte si tedy v tom rybníce na věčné časy!“²¹⁶ Její pomsta se vyplnila v okamžiku a ze sedláků se staly žáby.

Krajina na této malbě zaujímá výsostné postavení. Je budována v klasickém sledu tří plánů s dalekým výhledem do okolního prostředí.

Obraz Filemón a Baukis je příběhem odkazujícím také na Ovidia, v tomto případě na knihu osmou. Také na této malbě je přítomný odkaz, OVID//MET//LIB//8, tentokrát na břevně stropu venkovské chýše. Jupiter a Merkur vzali na sebe lidské podoby a hledali na zemi místo ke spánku. Nikde jim nechtěli poskytnout místo k odpočinku, až je přijali dva staří manželé

²¹⁶ OVIDIUS 1969, 177.

Filemón a Baukis. Ti pro své hosty ihned připravili hostinu a nabídli jim jídlo i lože. Oba manželé po chvíli seznali, že jejich hosté jsou božského původu, neboť džbán jejich se stále samoděk plnil vínem. Pojala je bázeň a začali své hosty odprošovat za tak skromné pohoštění. Bohové ale jednání lidí posoudili jinak, manželé byli za štědrost odměněni, a lidé v sousedství naopak za svou skoupost k božské návštěvě tvrdě potrestáni. Skromné obydlí Filemóna a Baukidy se proměnilo v chrám a po letech společně stráveného života se jim splnilo přání, aby jeden druhého neviděli umírat: když se naplnil jejich čas, proměnili se v dub a lípu.

Sama literární předloha dává velký prostor pro znázornění zátiší popisem různých plodin, ze kterých byl nadpozemským návštěvníkům připraven pokrm. Paolo Fiammingo této příležitosti využil a vybral si právě tuto část. Neopomněl zdůraznit rozhořelý krb, ale i zátiší se zeleninou a kuchyňským nádobím a vybavení domu, které nás odkazuje na obrazy bassanovského okruhu. Bezedný džbánek, který se na obraze objevuje vpravo v dolní polovině vedle stolu s Jupiterem a Merkurem, nacházíme v takřka totožném provedení v další malbě, Kristus v Emauzích, považované za práci Fiammingovy dílny. Také v případě malby Filemón a Baukis Fiammingo neopomněl připojit výhled do krajiny s pomalu se smrákající oblohou.

Dvěma pražským obrazům je stylově nejpodobnější malba alegorie Stříbrného věku ze soukromé sbírky,²¹⁷ která byla nedávno spojena s Fuggerovým cyklem Čtyři věky světa, která bývá jinými autory označována též jako alegorie Zemědělství a spadá do let 1586–91.²¹⁸

²¹⁷ MARTIN 2007, 202.

²¹⁸ MASON RINALDI 1978, 71.

7.4. Kristus v Emauzích

K širšímu dílenskému okruhu Paola Fiamminga ukazuje také obraz Krista v Emauzích [69] z depozitáře hradu Bouzova.²¹⁹ Malba vykazuje četné bassanovské inspirace „kuchyňskými scénami“, které se staly velmi oblíbeným uměleckým artiklem a byly často využívány i jinými autory. Stejně jako v případě maleb Kristus v domě Marty a Marie nebo Večeře v Emauzích od Jacopa Bassana neexistují ani v bouzovském obraze pevné hranice mezi interiérem a exteriérem. Zdá se, že na těchto obrazech je vždy stržena alespoň jedna stěna interiéru, aby tak byl umožněn výhled do krajiny. V popředí se nachází kuchyně s leitmotivem kredence zaplněného různým nádobím a krbem s rozdělaným ohněm. Další malba na motivy Bassana, která je připsána Paolu Fiammingovi, pochází ze soukromé sbírky [70].

Tento motiv se opakuje také ve vzácném interiéru od Paola Veroneseho na obraze Mytí nohou [71], který je součástí sbírek Pražského hradu.

7.5. Klanění tří králů

Malba Klanění tří králů [62] z doby kolem roku 1590 je ovlivněna dílem Jacopa Tintoretta a částečně také dílem Veroneseho a Bassana. Olejomalba o velikosti 114 x 166, 5 cm byla do Prahy zaslána v roce 1894 ze sbírek ve Vídni.²²⁰ Děj se odehrává v dřevěné architektuře, která nám nabízí různé možnosti průhledů do krajiny a na dvůr se zvířectvem, které patří k družině tří králů. Hlavní děj, na který upozorňuje vznášející se skupinka andílků podpírající mrak, ze kterého vystupuje proud světla ukazující k dítěti, se odehrává ve středním plánu obrazu za přítomnosti zřejmě doprovodu

²¹⁹ VACKOVÁ 1989, 375 pozn. 13.

²²⁰ MASON RINALDI 1978, 65.

vznešené návštěvy. Je zajímavé, že na obraze chybí osel a volek, kteří bývají při zobrazování této scény takřka nepostradatelnou součástí. Místo toho nám Paolo Fiammingo nabízí v přední části obrazu pohled na dvě dvojice mužů, kteří snášejí do sklepních částí příbytku truhlice. S tímto motivem se setkáváme také na malbách Planety Merkur, kde starý a mladý muž snášejí balík se zbožím, a v malbě alegorie Stříbrného věku, kde dva mladí muži drží nad připravenou jámou zlatou nádobu. Zajímavá je také postava otočená k nám zády, která shlíží s okna a zřejmě podle gesta ruky se zapojuje do dění venku.

7.6. Zrození Athény z Diovy hlavy

Malba Zrození Athény z hlavy Diovy [64] situuje málo frekventovaný mytologický příběh, zachycený v Hesiodově Theogonii a v Homérských hymnech, do lesnatého krajinného prostředí s nosnými kulisami velkých stromů a hlubokým prospektem břehů Tritonského jezera.²²¹ Dílo o velikosti 106 x 153 cm je z doby kolem roku 1590.²²² Na obraze je znázorněn spící Zeus s blesky, kterému právě rozsekl hlavu Héfaistos, a z otevřené rány vystoupila na oblaku v plné zbroji bohyně Athéna. Zrození je přítomen Tritón hrající na lasturu, bůh Tritonského jezera, jež je znázorněno uprostřed, dále Země obklopená plody, rybami, hadem a kraby a udivená dívka, nejspíše dcera Tritónova Pallas, s níž byla Athéna vychovávána a jejíž jméno si po její smrti osvojila.²²³ Pod stromy na břehu jezera je zřejmě devět hrajících múz. Poměrně složitá scéna, pro niž nejsou v benátském malířském prostředí analogie, mohla být podle Piglerovy domněnky, odvozena z neznámého antického reliéfu.²²⁴

²²¹ VACKOVÁ 1989, 326.

²²² MASON RINALDI 1978, 65.

²²³ NEUMANN 1964, 102.

²²⁴ NEUMANN 1964, 102.

Narození Athény má typické vlastnosti Fiammingových obrazů, zejména prostorovou skladbu, která spočívá v rozdělení scény protékající řekou na dvě části. Na březích pak jsou přítomny po obou stranách velké vzrostlé stromy. Malba je příbuzná krajinným výjevům, které byly zhotoveny pro zámek v Kirchheimu. Především pak Lesnatá krajina s Dianou, se kterou pojí pražskou malbu s vyobrazením Athény stejné natočení postavy Diany na kirchheimském obraze [52]. Nejpokročilejší složkou obrazu je však krajina, v níž Paolo Fiammingo využil poučení, které se mu dostalo zejména v Tintoretově dílně, ve které propojil své přirozené sklony s benátskou výtvarnou mluvou. Na základě Tintoretova příkladu si vytvořil osobitou skvrnkovou metodu v malbě stromů s třepivými obrysy korun, které skládal z velkých shluků listů.

7.7. Krajina s útekem do Egypta

Na obraze s výjevem biblické epizody Útěk do Egypta [63] o rozměrech 114 x 165 cm krajina vítězí nad figurami. Postavy se zmenšily a samotná scéna s Pannou Marií a Josefem takřka splývá s poklidnou atmosférou všedního dne. Fiammingo se tímto pojetím role krajiny opět vrací ke svému nizozemskému původu, který propojuje s benátskými prvky. Ty spatřujeme v upevnění kompozice hmotou stromů a zejména v koloritu, ve kterém Fiammingo nezapře své italské působiště. Tyto tendence, kdy se krajina stává stále důležitějším, až převládajícím prvkem nad samotným dějovým poselstvím obrazu, které však ještě zůstává na obraze zůstává přítomen, jen jeho nositelé, jednotlivé postavy, jsou výrazně umenšeny, jsou patrné v pozdním Fiammingově díle, do něž patří také dvě malby krajin s mytologickými

postavami z Berlína. A proto můžeme zařadit i pražskou malbu do let 1592–96.²²⁵

7.8. Krajiny se stafáží

K vrcholům krajinářského umění Paola Fiamminga patří dvě rozměrná protějšková plátna *Krajina se stafáží* [72, 73], která se nacházejí v obrazárně hradu Šternberka na Moravě. Jedná se o plátna o velikosti 111 x 162 cm, obě označena vlevo dole *Titianus*.²²⁶ Tyto dvě malby tvoří společně s berlínskými díly *Krajina se satyry, nymfami, Midasem a Panem* [74] a *Krajina s Dianou a nymfami* [75] vrchol Fiammingova krajinářského umu a řadí se do pozdního období umělcovy tvorby, tedy do let 1590–1596. Zatímco berlínské krajiny v sobě nesou ještě náznak dějové přítomnosti odehrávající se mezi postavami, plátna z české sbírky jsou již svobodnými krajinářskými kreacemi, kde mají postavy pouze doplňkovou úlohu.

Kompozice obou pláten ovládá dynamická diagonála. Stromy v předním a středním plánu kontrastují s průhledy do údolí, do kterých se rozlévá vodní živel. Na břehu a nebo na vyvýšeném místě nad vodní hladinou se objevují na pozadí kulis horských hřebenů města. Postavy, někdy sotva viditelné, se zabývají všedními činnostmi. Zjasněná chromatika barev nás odkazuje k dílům velkých benátských mistrů a převádí barevnost figurálních kompozic Benátčanů do sféry odlišného malířského druhu.

²²⁵ MASON RINALDI 1978, 58.

²²⁶ VACKOVÁ 1989, 375, pozn. 13.

8. Krajina ve Fiammingových malbách

Touto závěrečnou kapitolou se navracíme opět na začátek příběhu malíře Paola Fiamminga, který začal oslavným hodnocením Carla Ridolfiho o malířově schopnosti spodobovat ve svých plátnech krajiny. Tím se dostáváme k rozsáhlému a nelehkému tématu vývoje krajinomalby. V 16. století se začíná konstituovat zobrazení autonomní krajiny, ve které se mísí severské a italské vlivy. Tento vývoj je patrný i u Paola Fiamminga, který se v pozdní tvorbě věnoval vytváření maleb s krajinnou složkou převažující nad figurální a ve kterých došlo ke spojení severského citu pro krajinu s benátským výtvarným vyjádřením.

Umění 16. století se snaží různými způsoby dostat „imperativu doby“, přiblížení se tomu, čeho dosáhla antika. Tento požadavek vyvíjí přímý tlak na to, aby byly v renesanci a manýrismu vytvořeny „nové malířské druhy“.²²⁷

Pojem samostatné krajiny vznikl zřejmě v Itálii dříve než v Nizozemí. Označení krajiny pro svébytný druh malby použil ve svých poznámkách k severoitalským sbírkám Marcantonio Michiel v první polovině 16. století. Ten také dokládá soudobou zálibu v nizozemském umění na sbírce kardinála Domenica Grimaniho, který vlastnil řadu Boschových a Patinirových děl.²²⁸

Sběratelé z Itálie obdivovali na nizozemských malbách zřejmě naturalismus, který jim připomínal antiku. Obliba nizozemských krajin byla v Itálii na počátku 16. století velká, což vyplývá mimo jiné z Vasariho poznámky v dopise Benedettu Varchimu, že „vlámská krajina je v domě každého ševce.“²²⁹

²²⁷ PREISS 1974, 204.

²²⁸ AIKEMA 1999, 86.

²²⁹ PREISS 1974, 206.

Přes svou velkou oblibu nebylo krajinářství stejně jako zátiší v této době zvláště ceněno, jak nám dokládá známý Michelangelův odmítavý postoj k nizozemskému umění a zvláště ke krajinářství: „Ve Flandrech [...] malují roucha, stavby, zelená pole, stinné stromy, řeky, mosty a vše, co nazývají krajinami, a k tomu mnoho živě se pohybujících postav, tu a tam roztroušených. I když se tohle všechno některým očím líbí, chybí tomu ve skutečnosti pravé umění, správné poměry a správný vztah stejně jako výběr a jasné rozložení v prostoru a konečně i nerv a podstatnost, třebaže nechci tvrdit, že se jinde nemaluje ještě hůře než ve Flandrech. Nekárám také nikterak vlámské malířství, že by bylo naveskrz špatné, nýbrž proto, že se snaží zvládnout příliš mnoho věcí (z nichž každá je sdostatek těžká a obtížná), takže žádnou nepřivede k dokonalosti.“²³⁰

V dalším svém komentáři podpírá svůj kriticismus tím, že nizozemská škola více než kterákoliv jiná dokáže evokovat devótní pocity a „takové dílo potěší především ženu, starou a nebo velmi mladou, a také mnicha nebo řádovou sestru a vůbec lidi, kterým chybí cit pro pravou uměleckou harmonii.“²³¹

V souvislosti s krajinářstvím vznikl také první náznak představy o tom, že výtvarní umělci-příslušníci určitých národů mají větší předpoklady pro konkrétní umělecké oblasti. Takže se považovala figurální malba za výsadu Italů, zatímco dokonalost ve ztvárnění krajiny se připisovala malířům pocházejícím z Nizozemí.²³² Jak později zaznamenal Karel van Mander: *Propria Belgarum laus est bene pingere rura*“ – Nizozemcům je vlastní chvályhodná schopnost dobře malovat krajiny.²³³ Záhy se hledalo vysvětlení

²³⁰ PREISS 1974, 205–206.

²³¹ HOLLANDA 1899, 29.

²³² PREISS 1974, 207.

²³³ VACKOVÁ 1989, 145.

schopnosti Nizozemců zobrazovat především krajiny v prostředí, ze kterého pocházeli.

Paolo Pino vysvětloval tyto pohnutky „Seveřanů“ tím, že vytvářeli své krajinné výjevy na základě věrného pozorování divoké krajiny své otčiny: „ne sono molto dotati gli oltromontani, e quest’aviene, perche fingino i paesi habitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi.“²³⁴

Prvním Nizozemcem, který se cítil být malířem krajin a byl tak také svými současníky nazýván, byl Joachim Patinir, kterého Dürer označil jako „den guten Landschaftsmaler“.²³⁵ Avšak ani pro Patinira, i když krajina v jeho plátnech prostorově převažuje, není její dokonalé ztvárnění hlavním účelem malby, ale slouží jako jeviště pro odehrávající se příběhy. Tvorba malířů jako Hieronymus Bosch, Joachim Patinir a jeho následovníci, ve které došlo k osvobození krajiny, položila základy nizozemské krajinomalbě v pozdním 16. století. Formou krajinných pohledů bez systematické organizace prostoru, ve které chtěli ukázat více, nežli vidí oko, zkonstruovali obraz světa tzv. „Weltlandschaft“, který nabízí pohled z vysokého nadhledu a skýtá tak možnost nahlížet do nedohledné dálky.²³⁶

Tyto malby došly velkého rozšíření daleko za hranicemi Nizozemí, jak jsme poznali na sbírce kardinála Grimaniho. V 15. století se Nizozemci snažili zachytit krajinné vyobrazení co možná nejvěrněji přírodě, ale stále, v rámci středověkého obrazu světa.

V následující generaci hledali malíři nové způsoby zobrazení a nové výrazové prostředky nejen v pojetí krajiny. Vzorem se jim stal ideál antického umění. Tato tendence je znatelná zejména u malířů, které můžeme zařadit pod

²³⁴ RACZYŃSKI 1937, 22.

²³⁵ 2006, 364.

²³⁶ VACKOVÁ 1989, 144.

pojem romanisté.²³⁷ V tomto okamžiku se před námi otevírá další svět k probádání týkající se vztahu umění a přírody. Tato problematika je velmi rozsáhlá, ale pro potřeby této práce vystačíme se stručným přiblížením tématu.

Vztah umění a přírody bývá ilustrován anekdotou o Zeuxidovi, který vybíral nejkrásnější tvary pěti nejlepších dívek krotónských k obrazu Heleny.²³⁸ Příroda je dokonalá ve své podstatě, nikoliv ve svých jednotlivých projevech. K dokonalosti lze dospět až typizací a sublimací rozmanitých rozptýlených projevů krásna, skladbou nekrásnějšího k jednotlivému.²³⁹ Pro renesanční novoplatoniky tvoří příroda nejzazší protipól ducha. Lze říci, že úkol, který staví filosofie před umělce, je být arbitrem dokonalosti, tedy vybrat ideální z krajin tak, aby vytvořil krajinu na obraze, krajinu, která se nikde v přírodě takto v celku nevyskytuje.

Umění tedy nastupuje na místo, kde stvořená příroda končí se svými možnostmi. Na druhou stranu i v této době se v uměleckém světě setkáme s oslavou živé přírody tak, jak je, *natura naturata*, například v kresbě Paola Fiamminga spodobující nahou ověnčenou ženu s namalovaným nebeským glóblem [76], nad kterým se klene italský nápis: „Pohled, malíři, na můj výkon, já maluji pohyb, ty pouze úkon.“ Žena zpodobuje alegorii přírody, jež ve svém přirozeném pohybu obsahuje rozměr času, zatímco malíř je omezen pouze na vymezený prostor svého díla, které zůstává statické.²⁴⁰

Pro krajinomalbu byl také velmi důležitý princip „romanismu“. Tento postoj ke světu se projevil v novém uměleckém pojetí figurálních obrazů, kdy kompoziční pravidla přecházejí do kompozičních principů, tzv. „zákonů vyšší kompozice“, a ty byly převedeny i na pole krajinomalby. Za příklad romanismu a vztahů k Itálii v krajinomalbě lze uvést rytinu Pokoušení Krista

²³⁷ Pojem je odvozen od Rudolfa Oldenbourga, který tak označuje římské a benátské umělce cinquecenta, kteří byli tímto směrem ovlivněni. RACZYŃSKI 1937, 15.

²³⁸ PREISS 1974, 106.

²³⁹ PREISS 1974, 106.

²⁴⁰ PREISS 1974, 109.

[77] od Hieronyma Cocka, kterou vytvořil podle předloh svého bratra Mathyse v roce 1558.²⁴¹ Ve vyobrazení krajiny je obsaženo vědomé vytváření kompozice po způsobu italského umění: již se nejedná o výše zmíněné vzdálené horizonty pojímající obraz světa. Tento pokrok v nizozemské krajinomalbě by bratři Cockové nebyli schopni provést bez dotyku s italským uměním, zejména s uměním benátským. Benátská grafika s výrazným prvkem krajiny pocházela především z Tizianova okruhu a měla vliv na umělce po celé 16. století.

Heslo „Umění je mocnější než příroda“ přijal za svou osobní devízu Tizian.²⁴² Malíř, který představoval pro Italy nejdokonalejší vtělení krajinářského ideálu. Paolo Pino se o něm zmiňuje v pokračování svého hodnocení nizozemské krajinomalby, kdy jeho umění na tomto poli považuje za mnohem krásnější, než vlámské: „[...] mai noi Italiani siamo nel giardin del mondo, cosa piu dilettevole da vedere che da fingere: pur io ho veduto di mano di Titiano paesi miracolosi e molto piu práticos che li fiandresi non sono.“²⁴³ Bohužel se nám žádné samostatné Tizianovy krajiny do dnešní doby nedochovaly, ač jsme o jejich existenci spraveni z písemných zpráv. Příkladem může být obraz *Martyrium sv. Petra* určený pro kostel SS. Giovanni e Paolo, kde je krajinné znázornění zcela podřízené celkové kompozici. Velké stromy v přední části jsou souřadnými nositeli kompozice jako jednající postavy. Stromy také vnášejí do ztvárnění pohyb, který stupňuje zobrazenou scénu. Tizian klade důraz na celkové působení obrazu, jak po obsahové, tak malířské stránce.

Zprostředkovateli mezi Benátkami a Nizozemím, kteří působili na poli krajinomalby, byli ve 2. polovině 16. století malíři Lodewijk Toeput a Paolo Fiammingo.

²⁴¹ RACZYŃSKI 1937, 16.

²⁴² Je známý Tizianův emblém medvědice, dotvářející lízáním své mládě. PREISS 1974, 108.

²⁴³ RACZYŃSKI 1937, 22.

Na počátku benátské tvorby Paola Fiamminga převažuje figurální složka nad krajinou, která je spíše doprovodným prvkem k biblickým a mytologickým scénám. Na počátku 80. let 16. století byl ještě Paolo Fiammingo pod vlivem toskánského manýrismu, který se projevuje například na obraze Božstvo v krajině [4]. Ale kompoziční struktura obrazu ukazuje spolehlivě na pole benátské malby konce 16. století, takže ačkoliv postavy dominují, získává krajina nový význam. Horizontální členění do tří částí, které patří k jednomu Fiammingem oblíbenému schématu, je dáno skupinami stromů. Mezi nimi se otevírají pohledy do vzdálených modrých hor. Toto dílo odhaluje umělcovu oblibu umisťovat mytologická a alegorická témata do plynule zobrazených krás přírody v proudech slábnoucího světla, které dopomáhá ke sjednocení námětu a prostorového uspořádání.

Postupem času dochází v malbách ke zmenšování figur ve prospěch krajiny, které vrcholí ve Fiammingově pozdní tvorbě. I na těchto malbách se projevuje vliv italského prostředí, kde krajina v malbách vykazuje určité prostorové vymezení.

V malbách Paola Fiamminga je široká plocha obrazu pevně strukturována: obě strany plátna jsou rámovány vzrostlými stromy nebo skalnatými kulisami a plocha obrazu je uprostřed rozdělena na dvě části průhledem do dálky, přičemž se obě části vztahují ke středu. Tak je tomu například v kirchheimských malbách Lesnatá krajina s Dianou [52], Krajina s pastýři [53] ale také v obraze Zrození Athény z Diovy hlavy [64] z českých sbírek. V těchto případech se jedná o zcela odlišné znázornění lesního interiéru, než nacházíme v soudobé produkci benátského prostředí.

V jiných krajinách je do středu kompozice umístěn výrazný motiv, který dělí prostor obrazu na tři části, a tak vznikají dva průhledy do hloubky. Tato kompozice je využita v malbách Útěk do Egypta [63], Krajina se satyry, nymfami, Midesem a Panem [74] a Krajině s Dianou a nymfami [75].

V některých obrazech vznikají jen dvě postraní velké kulisy [78, 79], mezi nimiž se rozprostírá daleká volná krajina. Těmto lesnatým nebo skalnatým kulisám nepřísluší jen role rámovat celý výjev, ale vnášejí do obrazu silný diagonální pohyb, kterým vedou pohled diváka do hloubky obrazu.

Prolnutí benátské tradice s nizozemskou se ukazuje zřetelně na Fiammingově kresbě s krajinným výjevem [80], kde nás na nizozemský původ malíře upozorňuje široký pohled do krajiny, který je oživen rozmanitými detaily a vysoko položený horizont, zatímco školení velkých Benátčanů se projevuje v soudržnosti jednotlivých částí, které jsou podřízeny celkové kompozici.

Fiammingova krajinářská tvorba vrcholí ve šternberských plátnech Krajina se stafáží [72, 73], kterými Paolo Fiammingo předčil italské prostředí na poli krajinomalby svou nezaujatostí, se kterou si troufá za hlavní obsah svého obrazu zvolit samotnou krajinu, a kterou se opět navrácí zpět do země svého původu – Nizozemí.

Komponovaná krajina ale sloužila Fiammingovi stále hlavně k tomu, aby jednotlivé prvky rozdělili malbu do kompozičních složek, naplňovala představu krajiny fantaskní, náladové, včetně dokonalého provedení detailů, listů, stromů. Paolo Fiammingo, jenž vycházel především z italského způsobu vyjadřování, tak nepřekročil práh do 17. století.

Zatímco v Itálii směřoval další vývoj směrem k ideální heroické krajině představované v díle Annibala Carracciho a dosáhl svého nejvyššího bodu v malbách Nicolase Poussina, nalzáme v díle nizozemského krajináře a Fiammingova současníka Gillise van Coninxloo, který byl ovlivněn Fiammingovým dílem, další směr v krajinomalbě 17. století: dokázal s dovedností vrcholných romanistů namalovat přírodní elementy krajiny. Zobrazená krajina měla již však blízko k výřezu reálně existující, např. lesní krajiny. Následný vývoj malby v Nizozemí posunul pojetí krajinomalby ještě

dále. Došel k opuštění pravidel komponované ideální krajiny ve prospěch znázornění skutečnosti.

Závěr

O malíři Paolu Fiammingovi nebyla dosud napsána rozsáhlejší monografická práce. Možná je to způsobeno tím, že je to téma poněkud skryté. Důvodem není jen to, že nejsme o Fiammingově životě dostatečně informováni písemnými dokumenty, ale také že řada jeho děl zůstává uschována v soukromých sbírkách anebo v depositářích galerií nebo muzeí.

Přítom osobnost Paola Fiamminga, původem nizozemského, v Benátkách naturalizovaného umělce, nám pomáhá dokreslit představu četných vzájemných vztahů a vlivů mezi Itálií a „Záalpím“, jak probíhaly ve 2. polovině 16. století. Poznali jsme, jaký vliv měl na tvorbu Paola Fiamminga a jeho následný vývoj benátský mistr Jacopo Tintoretto, u něhož se završila jeho umělecká studia. Tato skutečnost měla vliv i na okruh zakázek, které Paolo Fiammingo realizoval už jako samostatný mistr, kdy se vedle zvučných jmen italských malířů podílel na prestižní výzdobě Sala del Maggior Consiglio v benátském Palazzo Ducale. Také jsme se zmínili o vzájemném vztahu Paola Fiamminga a Paola Veroneseho.

S Fiammingovým jménem se také setkáváme při zakázkách pro jedny z největších objednavatelů a sběratelů v tomto období, Rudolfa II. a Hanse Fuggera, kteří jsou zástupci dvou rozdílných společenských prostředí. V prvním případě tradičního císařského a v druhém čím dál sebevědomějšího okruhu objednavatelů a sběratelů z řad měšťanstva na sever od Alp. V tomto případě je mimo jiné zajímavé sledovat rozdílné motivace při zadávání zakázek a způsoby, kterými se dílo určitého malíře ke svému objednavateli dostávalo.

S tímto posléze souvisí také složitá problematika rozdílné kvality děl Paola Fiamminga. Fiammingo stál v čele dílny, která produkovala oblíbená témata, často i celé cykly, v četných replikách v mnoha případech odlišných pouze formátem. Doposud se setkáváme stále s novými díly, které jsou tomuto

nizozemsko-benátskému malíři připisovány s větší či menší mírou věrohodnosti. Paolo Fiammingo byl ovlivněn italskou produkcí, zejména benátského malíře Jacopa Tintoretta a Paola Veroneseho, ale také prostředím florentským. Avšak k úplnému zamlčení jeho nizozemského původu nikdy nedošlo. To nám dokládá také Ridolfiho zmínka, že byl zejména ceněn pro svou schopnost spodobovat krajiny, které měly na jeho malbách významnou roli. A právě na tomto poli dosáhl završení svého díla zejména v malbách ze sbírek hradu Šternberka, kde se hlavním obsahem obrazu stala krajina. Ve Fiammingových malbách byl tím předznamenán vývoj krajinomalby v následujícím, 17. století.

V díle Paola Fiamminga se tak šťastně spojil severský cit pro krajinu s benátským uměním malby a citem pro barvu. Tím se navracíme spolu s ostatními autory, kteří se zabývali Paolem Fiammingem, opět ke slovům Carla Ridolfiho: „Con l’acquisto della maniera appresa in Venetia honora la sua natione.“²⁴⁴

²⁴⁴ RACZYŃSKI 1937, 49

Seznam literatury

- AIKEMA 1999 — Bernard AIKEMA: The Lure or the North: Netherlandish Art in Venetian Collections. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 83–91
- AIKEMA/BROWN (ed.) 1999 — Bernard AIKEMA / Beverly Louise BROWN (ed.): Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian, Milan 1999
- ANTAL 1975 — Frederick ANTAL: Zwischen Renaissance und Romantik, Dresden 1975, 154–241
- ARSLAN 1960 — Edoardo ARSLAN: I Bassano, vol. 1, Milano 1960, 165
- BALLARIN 1965 — Alessandro BALLARIN: Osservazioni sui dipinti veneziani del cinquecento nella galleria del castello di Praga. In: Arte Veneta XIX, 1965, 67–70
- BURKHARDT/KARG (ed.) 2007 — Johannes BURKHARDT / Franz KARG: Die Welt des Hans Fugger (1531–1598), Band 1, Augsburg 2007
- DANIEL 1996 — Ladislav DANIEL: Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek, Milano 1996
- DIEMER 2007 — Dorothea DIEMER: Hans Fugger und die Kunst. In: BURKHARDT/KARG (ed.) 2007, 165–176
- ECHOLS 2007 — Frederick ECHOLS: Tintoretto the Painter. In: FALOMIR 2007, 25–62
- FALOMIR 2007 — Miguel FALOMIR: Tintoretto, Madrid 2007
- FRANZ 1969 — Heinrich Bernard FRANZ: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969
- FRÖMLOVÁ 1988 — Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorská zpráva 404 277/88. Paolo Fiammingo: Bakchanále, Alegorie podzimu, Majetek Kanceláře prezidenta republiky, Praha 1988

- FUCIKOVA/KONECNY 1983 — Elisa FUCIKOVA/Lubomir KONECNY: Einige Bemerkungen zur „Gesicht-Allegorie“ von Paolo Fiammingo und zu seinen Aufträgen für die Fugger. In: *Arte Veneta XXXVII*, 1983, 67–76
- FUČÍKOVÁ 1998 — Eliška FUČÍKOVÁ: *Obrazárna Pražského hradu. Průvodce expozicí*, Praha 1998
- FUČÍKOVÁ 2010 — Eliška FUČÍKOVÁ: Životopis. In: FUSENIG (ed.) 2010, 3–11
- FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 1981 — Eliška FUČÍKOVÁ/Lubomír KONEČNÝ: Einige Bemerkungen zur Gesichtsallegorie von Paolo Fiammingo und zu seinen Aufträgen für die Fugger. In: *Welt im Umbruch*, Band III, 1981, 151–156
- FUSENIG (ed.) 2010 — Thomas FUSENIG (ed.): *Hans von Aachen (1552–1615). Malř na evropských dvorech*, Aachen / München 2010
- GOSSLAR 2005 — Anna GOSSLAR: Paolo Fiammingos Bildercyklus der sieben Planeten. Ein ikonographischer Vergleich, Heidelberg 2005, 1–12
- GUTFLEISCH/MENZHAUSEN 1989 — Barbara GUTFLEISCH / Joachim MENZHAUSEN: How a Kunstkammer should be formed. Gabriel Kaltemarckt's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection. In: *Journal of the History of Collections* 1, 1, 1989, 3–32
- HAVERKAMP BEGEMANN 1962 — E. HAVERKAMP BEGEMANN: Pauwels Franck – alias Paolo Fiammingo – als tekenaar. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*. Numer 2/3, Amsterdam 1962
- HOLLANDA 1899 — Francisco da HOLLANDA: *Vier Gespräche über die Malerei. Geführt zu Rom 1538*, Wien 1899
- KONEČNÝ 1996 — Lubomír KONEČNÝ: I Cinque Sensi da Aristotele a Konstantin Brancusi. In: *ROTUNDO* 1996, 23–48
- KONEČNÝ 2010 — Lubomír KONEČNÝ: *Pět smyslů*, Praha 2010
- LEEFLANG (ed.) 2000 — Huigen LEEFLANG: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Cornelis Cort. Part III.*, Rotterdam 2000

- LILL 1908 — Georg LILL: Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908
- LIMENTANI VIRDIS 1979 — Caterina LIMENTANI VIRDIS: Un Catalogo per Paolo Fiammingo. In: *Antichità viva* XVIII, Firenze 1979, 49–50
- LIMENTANI VIRDIS 1999 — Caterina LIMENTANI VIRDIS: Across the Alps and to the Lagoon. Northern Artists in Venice during the Sixteenth Century. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 71–75
- MANDER 1991 — Karel van MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Worms 1991
- MARTIN 1995 — Andrew John MARTIN: Quellen zum Kunsthandel um 1550–1600. Die Firma Ott. In: *Kunstchronik*. Heft 11, München 1995, 535–539
- MARTIN 1999 — Andrew John MARTIN: Augsburg, Prague, Venice at the End of the Century. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 614–621
- MARTIN 2007 — Andrew John MARTIN: Erdzeitalter, nicht der Frühling. Hans Fugger und die Zyklen Paolo Fiammingos. In: BURKHARDT/KARG (ed.) 2007, 197–216
- MASON 2007 — Stefania MASON: Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega. In: *FALOMIR* 2007, 84–90
- MASON RINALDI 1965 — Stephania MASON RINALDI: Appunti per Paolo Fiammingo. In: *Arte Veneta* XIX, Venezia 1965, 95–107
- MASON RINALDI 1968 — Stephania MASON RINALDI: Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo. In: *Arte Veneta*, Venezia 1968, 72–79
- MASON RINALDI 1978 — Stephania MASON RINALDI: Paolo Fiammingo. In: *Saggi e memorie di Storia dell'arte* 11, Firenze 1978, 47–188
- MEIJER 1975 — Bert W. MEIJER: Paolo Fiammingo reconsidered. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Roma* 37. Nova Series 2, 1975, 117–130, 181–190
- MEIJER 1983 — Bert W. MEIJER: Paolo Fiammingo tra indigeni e forestieri a Venezia. In *Prospettiva*. 32, Firenze 1983, 20–32

- MEIJER 1999 — Bert W. MEIJER: Flemish and Dutch Artist in Venetian Workshops: The Case of Jacopo Tintoretto. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 133–143
- MENZLOVÁ 1953 — Dobroslava MENCLOVÁ: Bučovice. Státní zámek, město a okolí, Praha 1953
- MUCCINI 1997 — Ugo MUCCINI: Pittura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze, Firenze 1997
- NEUMANN 1964 — Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1964, 102–103
- OVIDIUS 1969 — Publius OVIDIUS Naso / Ferdinand STIEBNITZ: Proměny, Praha 1969
- PALLUCCHINI 1981 — Rodolfo PALLUCHINI: La Pittura veneziana del seicento, Milano 1981, 60–62
- PELTZER 1924 — R. A. PELTZER: Niederländisch-Venezianische Landschaftsmalerei. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Band 1, 1924, 136–153
- PELTZER 1934 — R. A. PELTZER: Sebastian Füll. Ein vergessener münchener Kunstmäzen, In: Alte Kunstschatze in Bayern, Ulm 1934, 63–67
- PREISS 1974 — Pavel PREISS: Panorama manýrismu, Praha 1974
- RACZYŃSKI 1937 — Joseph Alexander RACZYŃSKI: Die flämische Landschaft vor Rubens, Frankfurt am Main, 1937
- RIDOLFI 1837 — Carlo RIDOLFI: Le maraviglie dell'arte; ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Volume II., Padova 1837
- RIPA 2003 — Cesare RIPA: Iconologia, Hildesheim/Zürich/New York 2003
- ROECK 1999 — Bernd ROECK: Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 45–55
- ROTUNDO (ed.) — Marina ROTUNDO (ed.): I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire, Venezia 1996

- SILVER 2006 — Larry SILVER: Hieronymus Bosch, München 2006
- STABEL 1999 — Peter STABEL: Venice and the Low Countries: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations. In: AIKEMA/BROWN (ed.) 1999, 31–43
- TAGLIAFERRO/AIKEMA/MANCINI/MARTIN 2010 — Giorgio TAGLIAFERRO / Bernard AIKEMA / Matteo MANCINI / Andrew John MARTIN: Le Botteghe di Tiziano, Firenze 2010
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: 010982B050
- Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky, Praha 1989, 317–318, 326
- WÖLFLE 2009 — Sylvia WÖLFLE: Die Kunstpatronage der Fugger 1560–1618, Augsburg 2009

Obrazová příloha



1. **Gaspare Osello Padovano**: Máří Magdalena kajícnice podle Paola Fiamminga, 1573, rytina. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen



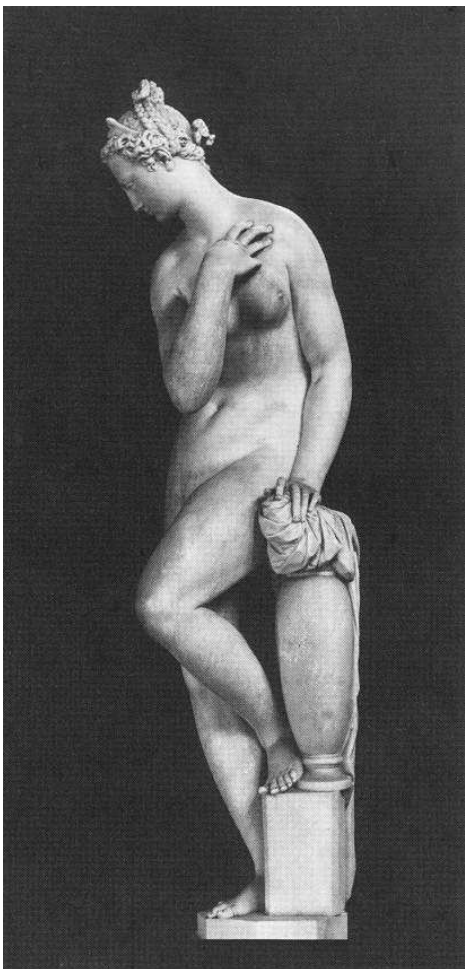
2. **Jacopo Zucchi:** Zlatý věk, 1575, malba na mědi, 50 x 38,5 cm, Florencie, Galleria degli Uffizi



3. **Alessandro Allori:** Lov perel, 1570-71, malba na bñidlici, 127 x 104 cm, Florencie, Palazzo Vecchio



4. **Paolo Fiammingo**: Božstvo v krajině, 1582–85, olej na plátně, 125 x 196 cm, Innsbruck, Zámek Ambras



5. **Giambologna**: Venuše, 1573, mramor, Florencie, Zahrada Boboli



6. **Bartolomeo Ammanati:** Nymfa Doris z Neptunovy fontány, 1565, bronz, Florencie, Piazza della Signoria



7. **Jacopo Tintoretto / Paolo Fiammingo**: Sv. Roch na poušti, 1579–80, olej na plátně, 230 x 670 cm, Benátky, Chiesa di San Rocco



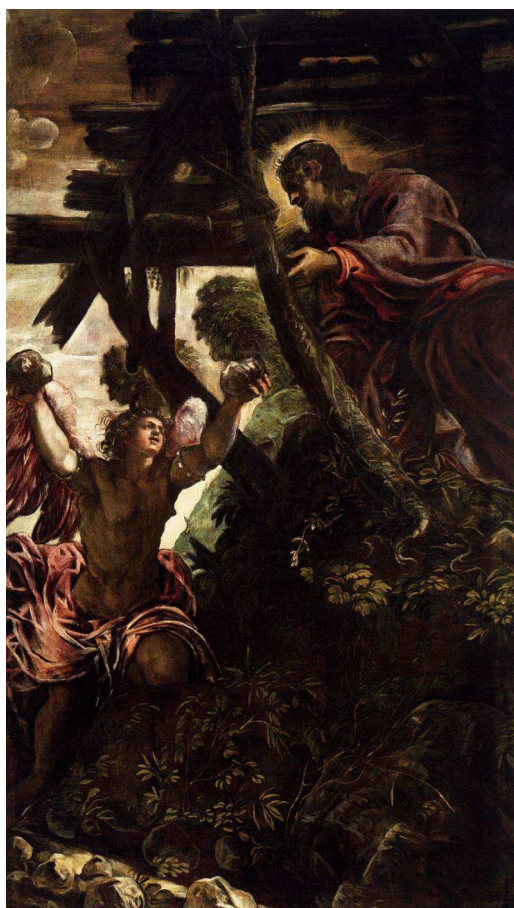
detail



8. **Jacopo Tintoretto:** La probatica piscina, 1559, olej na plátně, 238 x 560 cm, Benátky, Chiesa di San Rocco



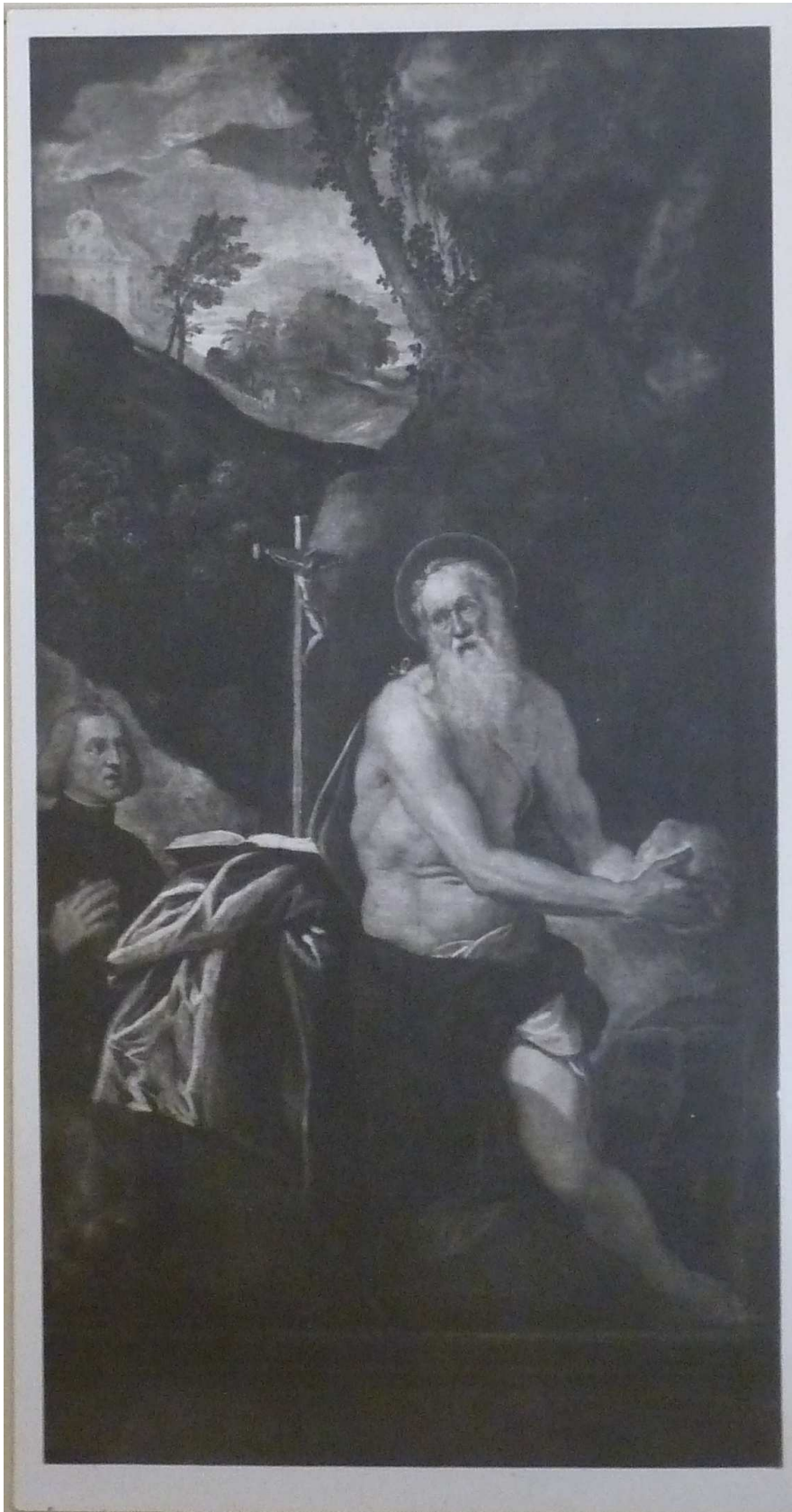
9. **Jacopo Tintoretto**: Poslední večeře, 1570, olej na plátně, 228 x 535 cm, Benátky, San Polo



10. **Jacopo Tintoretto**: Pokoušení Krista, 1579–81, olej na plátně, Benátky, Scuola Grande di San Rocco



11. **Jacopo Tintoretto / Paolo Fiammingo:** Adorace sv. telete, olej na plátně, Washington, National Gallery of Art



12. **Paolo Fiammingo**: Sv. Jeroným s donátorem, 1578, olej na plátně, 247 x 127 cm, Mirano, Chiesa Arcipretale



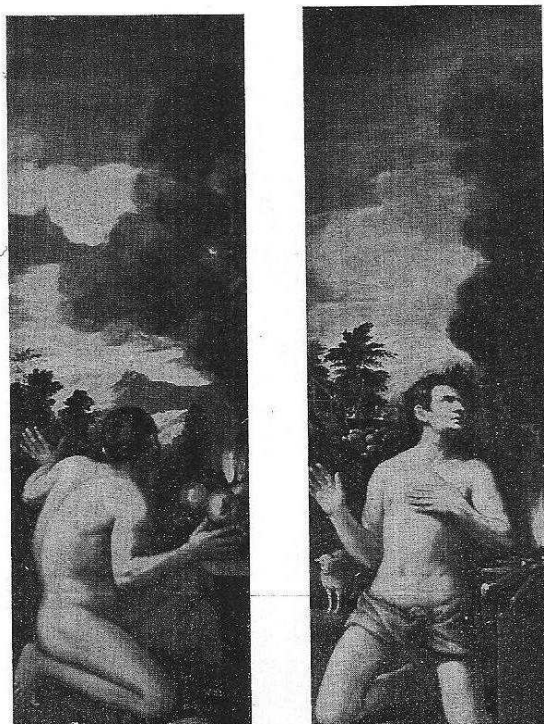
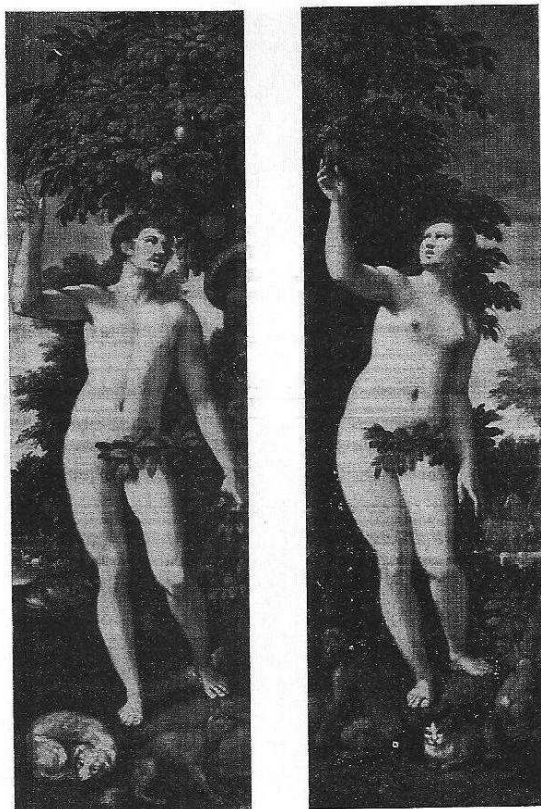
13. **Paolo Veronese**: Oplakávání Krista, 1578, olej na plátně, 163 x 128 cm, Mnichov, Alte Pinakothek



14. **Paolo Fiammingo**: Pieta se sv. Ondřejem a sv. Mikulášem, 1582, olej na plátně, 231 x 130 cm, Benátky, Galleria dell'Accademia.



15. **Paolo Fiammingo**: Kázání Jana Křtitele, 1582, olej na plátně, 234 x 127 cm, Pinacoteca di Brera



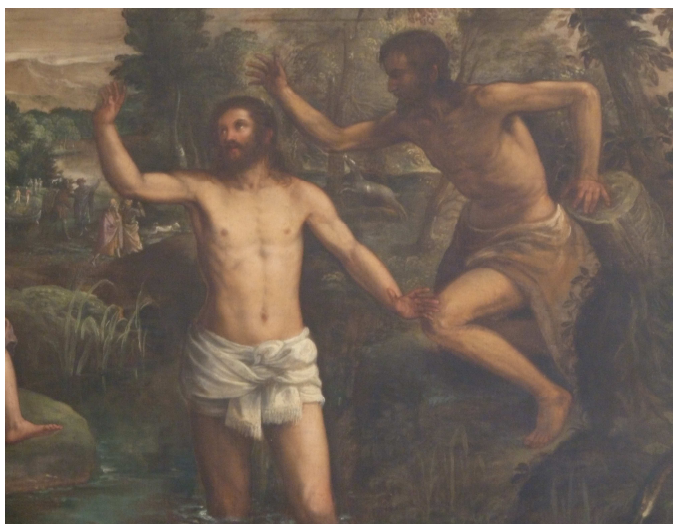
16. **Paolo Veronese**: Adam, Eva, Kain, Ábel, 1582, olej na plátně, 204 x 49 cm, Benátky, Soprintendenza alle Gallerie



17. **Paolo Veronese:** Křest a pokoušení Krista, 1580–82, olej na plátně, 248 x 450 cm, Milán
Pinacoteca di Brera



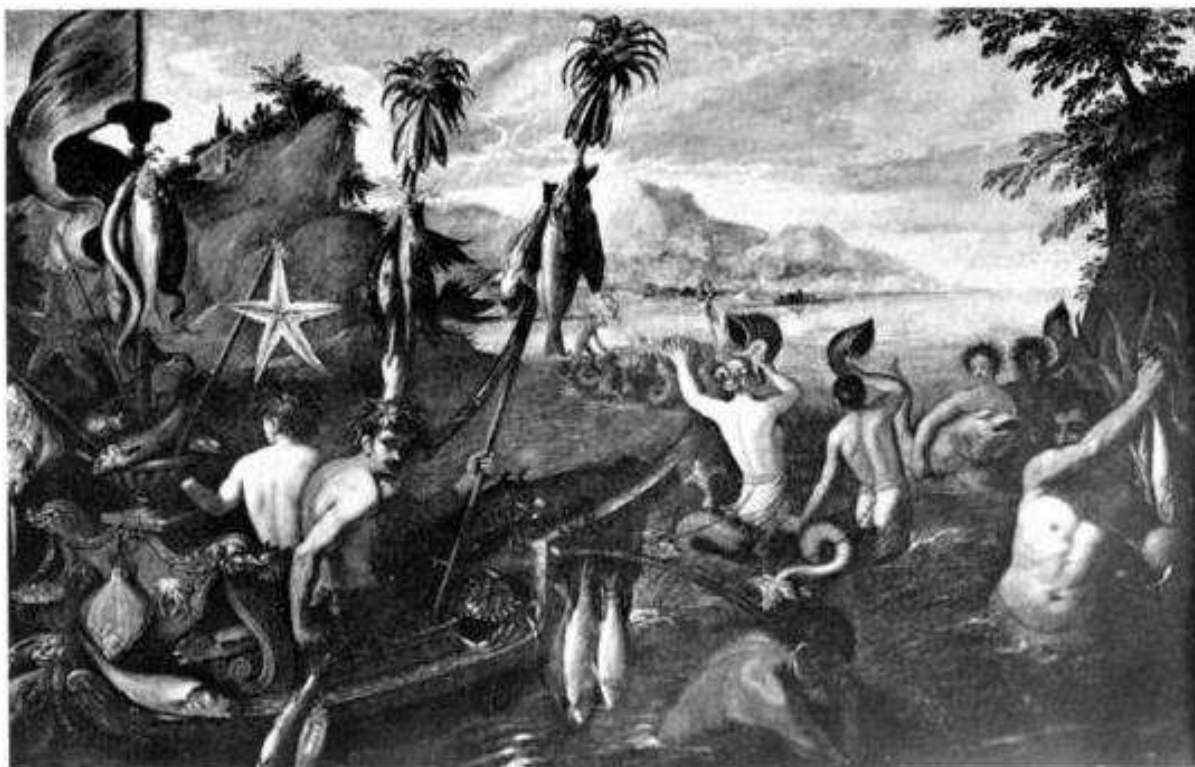
18. **Paolo Fiammingo**: Křest Krista, 1582, olej na plátně, 120 x 180 cm, Benátky, Scuola di San Fantin (Ateneo Veneto)



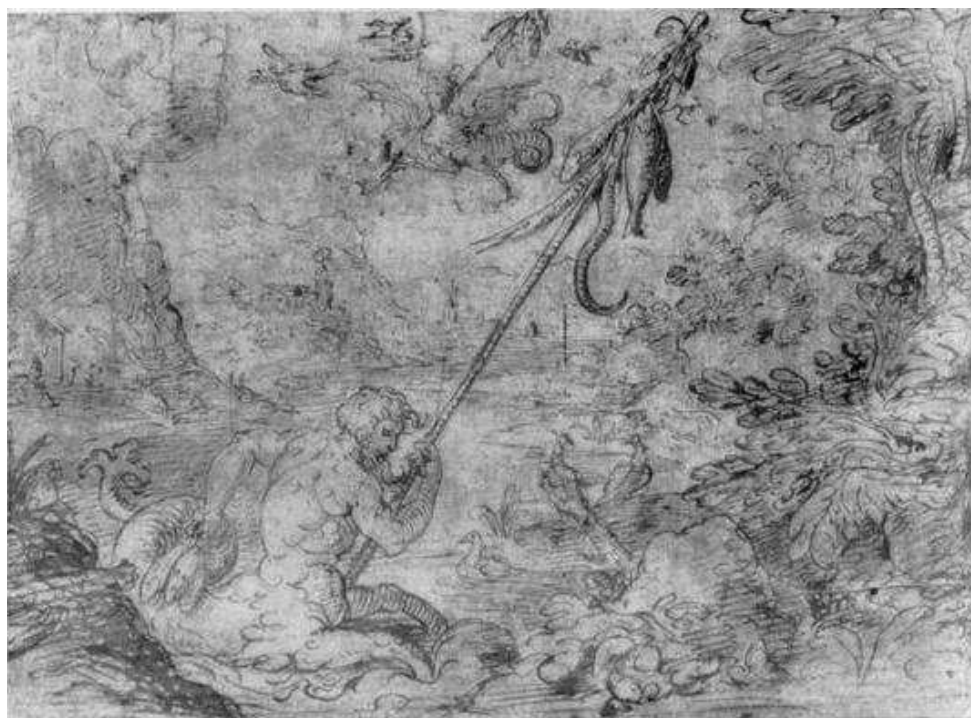
detail



19. **Paolo Fiammingo**: Dóže Ziani přijímá se svou armádou požehnání od papeže Alexandra III., 1586, olej na plátně, 360 x 360 cm, Benátky, Palazzo Ducale



20. **Paolo Fiammingo**: Triumf moře, 1580, olej na plátně, 165 x 279 cm, Bologna, soukromá sbírka



21. **Paolo Fiammingo**: Studie k Triumfu moře, 1580, kresba, 20,9 x 29,4 cm, Oxford, Christ Church



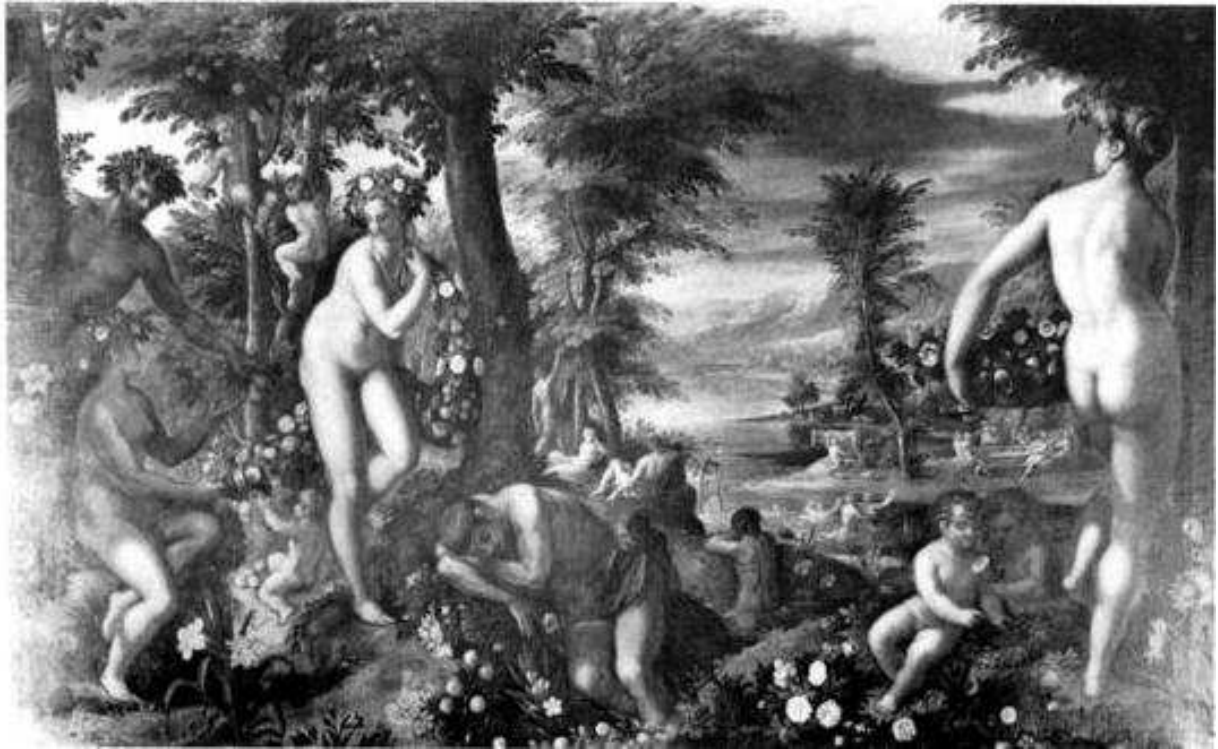
22. **Paolo Fiammingo:** Triumf země, 1580, olej na plátně, 165 x 270 cm, soukromá sbírka



23. **Paolo Fiammingo:** Triumf země, 1580, olej na plátně, 98 x 162 cm, Obrazárna Pražského hradu



24. **Paolo Fiammingo:** Triumf vzduchu, kol. 1580, olej na plátně, Sotheby's, Zámek Monrepos



25. **Paolo Fiammingo**: Zlatý věk, 1580, olej na plátně, 163 x 270 cm, kolekce Fuggerů, Kirchheim



26. **Bernard Salomon**: Zlatý věk, 1556, dřevoryt, Lyon



27. **Paolo Fiammingo**: Studie ženské figury, 1582–1585, kresba, 26,5 x 14 cm, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen



28. **Giambologna:** Astronomie, 1573, bronz, Vídeň, Kunsthistorisches Museum



29. **Paolo Fiammingo** – **dílno**: Stříbrný věk, 1586–1591, olej na plátně , sbírka Fuggerů, Kirchheim



30. **Paolo Fiammingo**: Stříbrný věk / Alegorie zemědělství, 1586–91, olej na plátně, 170 x 267 cm, soukromá sbírka



31. **Paolo Veronese**: Bronzový věk / Alegorie obchodu, 1586–91, olej na plátně, 160 x 270 cm, soukromá sbírka



32. Paolo Fiammingo: Železný věk, 1581, olej na plátně, 160 x 270 cm, soukromá sbírka



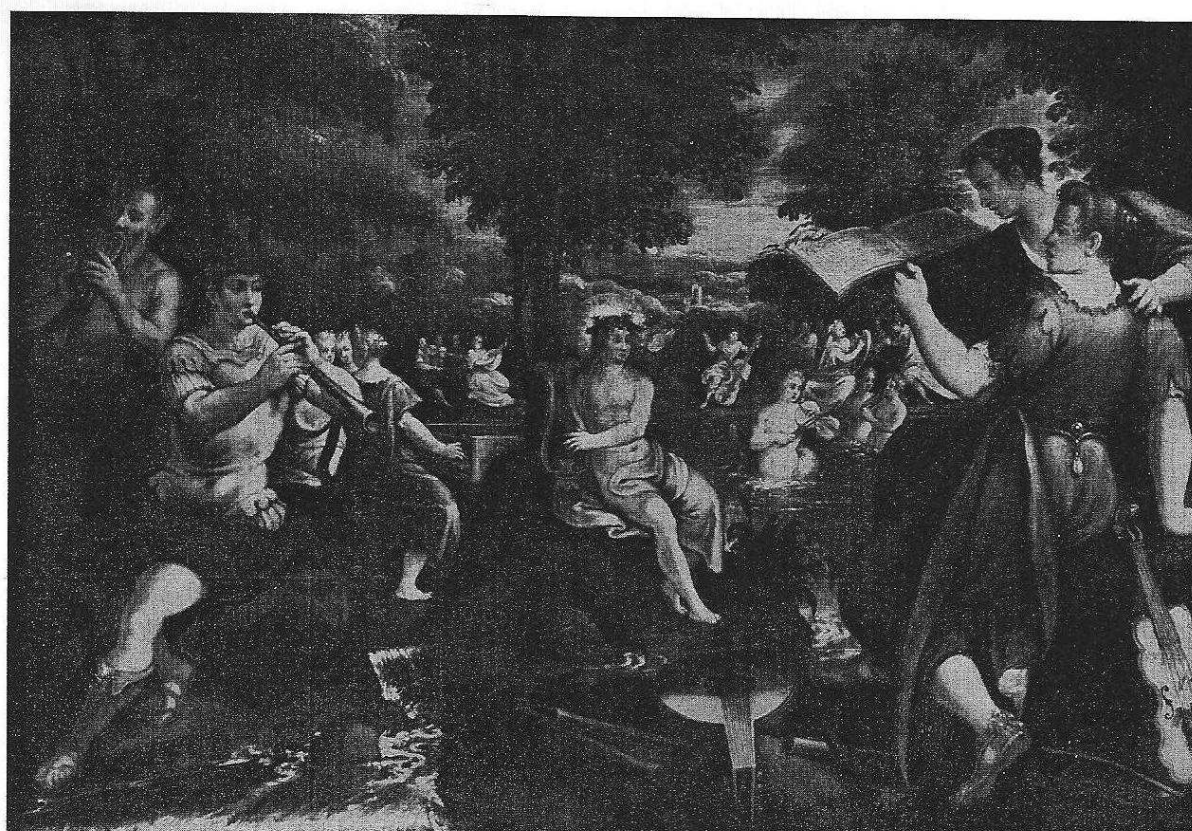
33. Paolo Fiammingo.–dílna: Zrak, 1580, olej na plátně, sbírka Fuggerů, Kirchheim



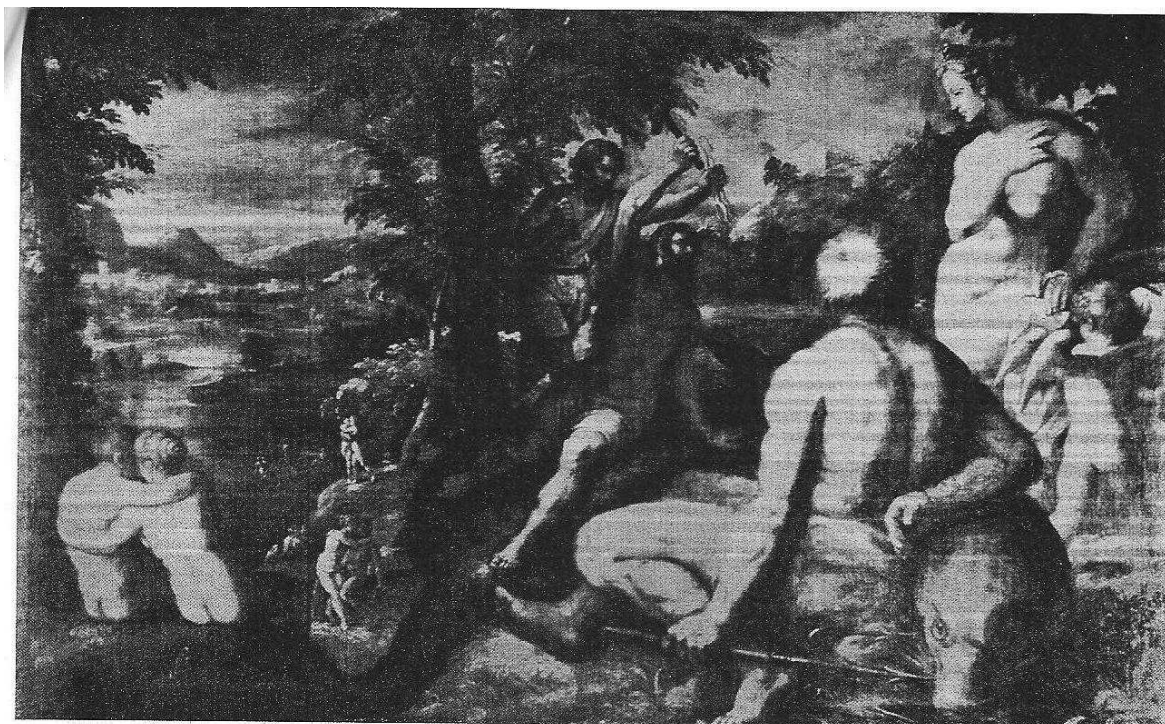
34. Paolo Fiammingo: Zrak, 1580, olej na plátně, 160 x 225 cm, Obrazárna zámku Šternberk na Moravě



35. **Paolo Fiammingo:** Sluch, 1585, olej na plátně, soukromá sbírka



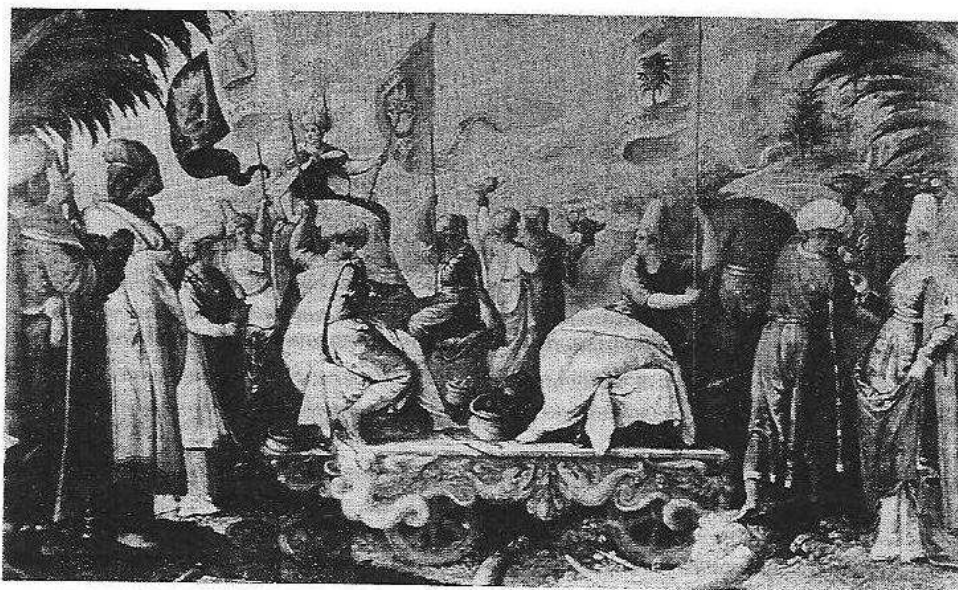
36. **Paolo Fiammingo:** Sluch, 1585, olej na plátně, Pietro Scarpa soukromá sbírka, Benátky



37. **Paolo Fiammingo**: Hmat, 1585, olej na plátně, 165 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



38. **Paolo Fiammingo**: Shromáždění bohů / Hmat, 1585, soukromá sbírka



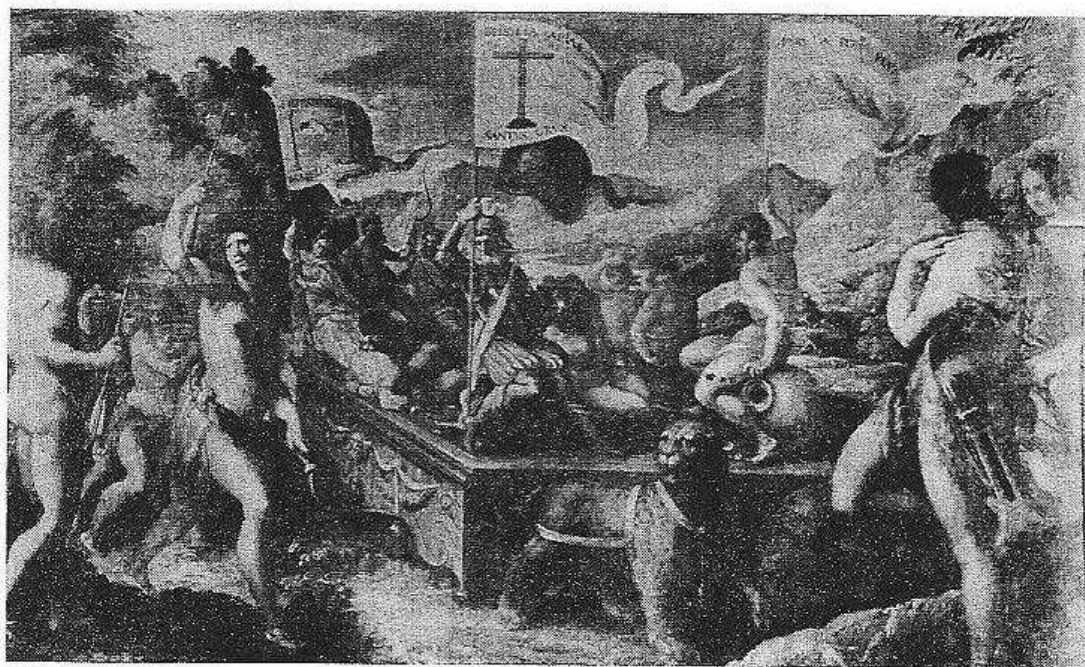
39. **Paolo Fiammingo:** Triumf Afriky, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



40. **Paolo Fiammingo:** Triumf Evropy, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



41. **Paolo Fiammingo:** Triumf Asie, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



42. **Paolo Fiammingo:** Triumf Ameriky, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



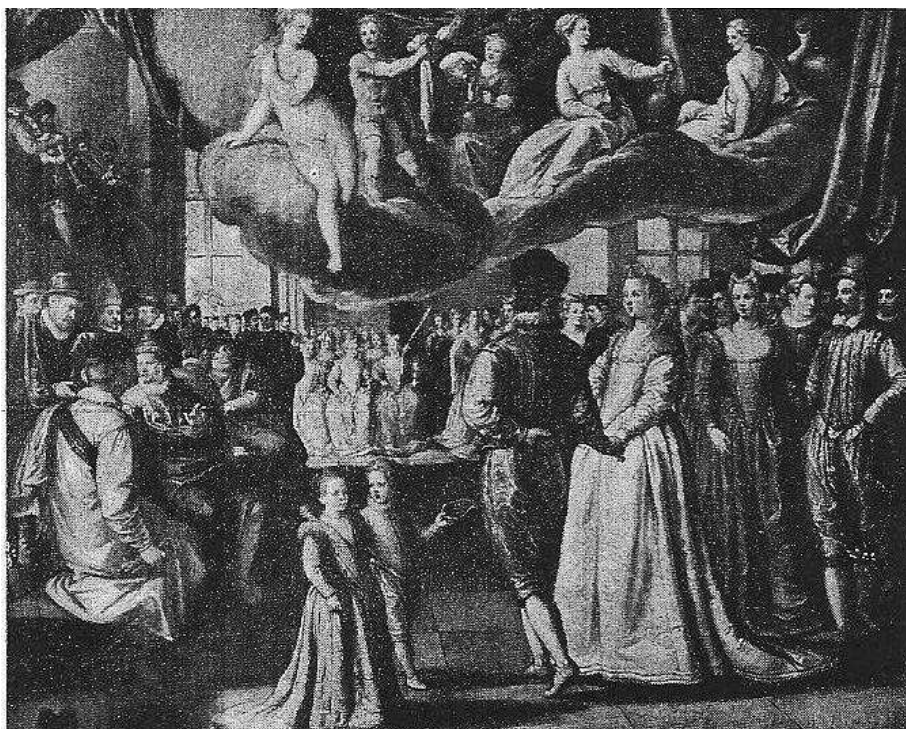
43. **Paolo Veronese**: Luna, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



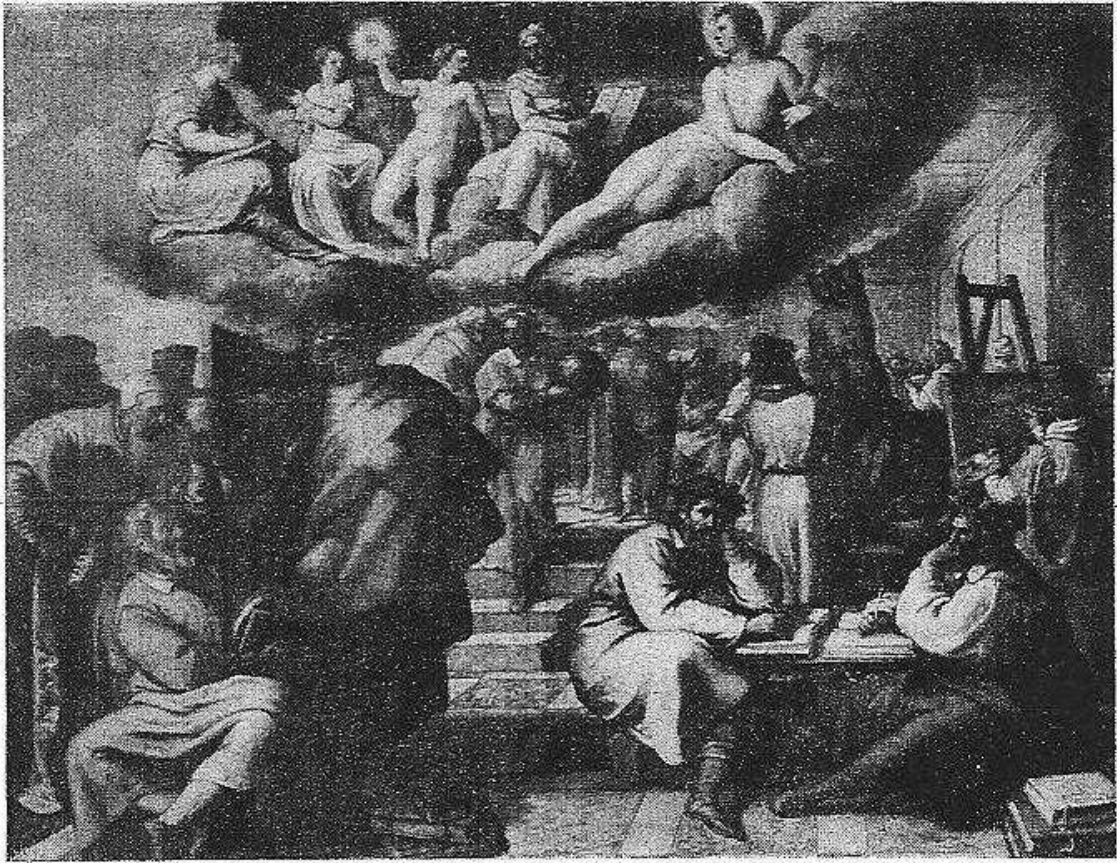
44. **Paolo Veronese**: Podzim, 1592, olej na plátně, 120 x 170, Madrid, Prado



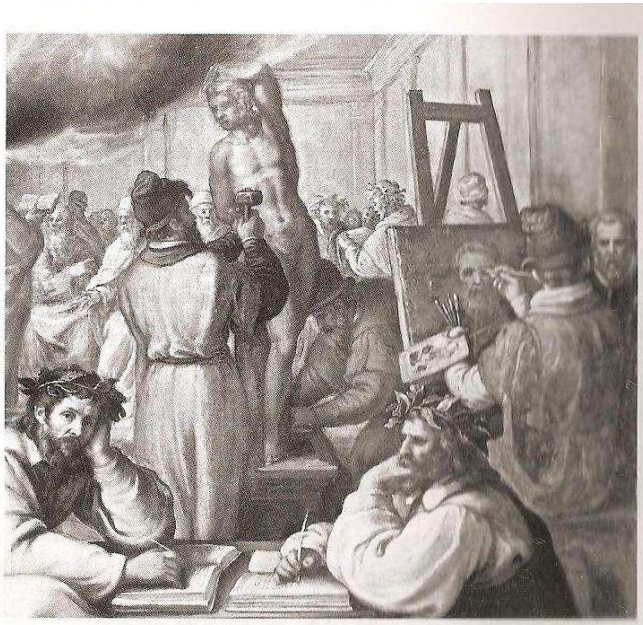
45. **Paolo Fiammingo:** Merkur, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



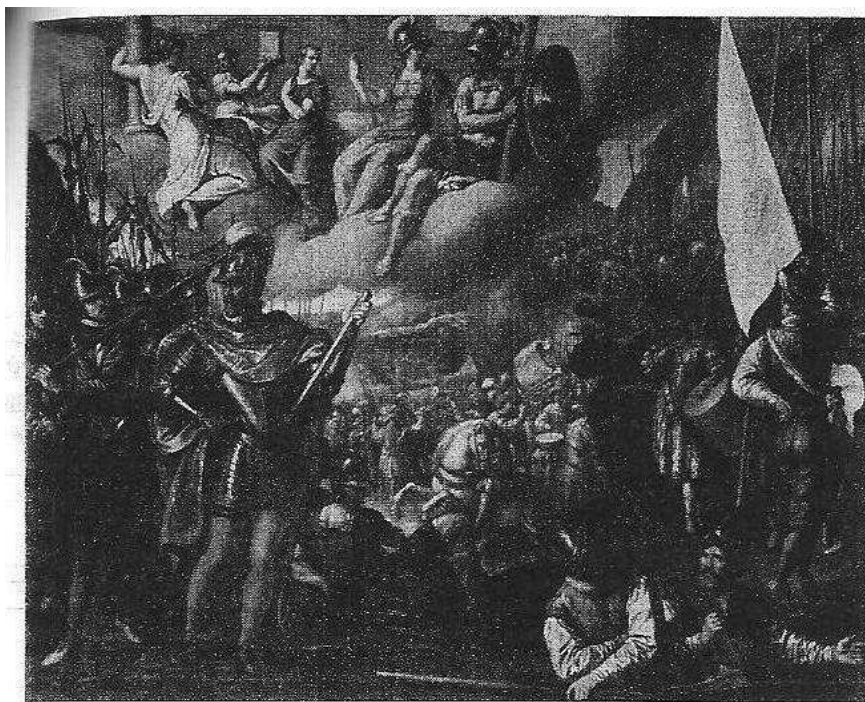
46. **Paolo Fiammingo:** Venuše, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



47. **Paolo Veronese**: Slunce, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



detail



48. **Paolo Fiammingo:** Mars, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



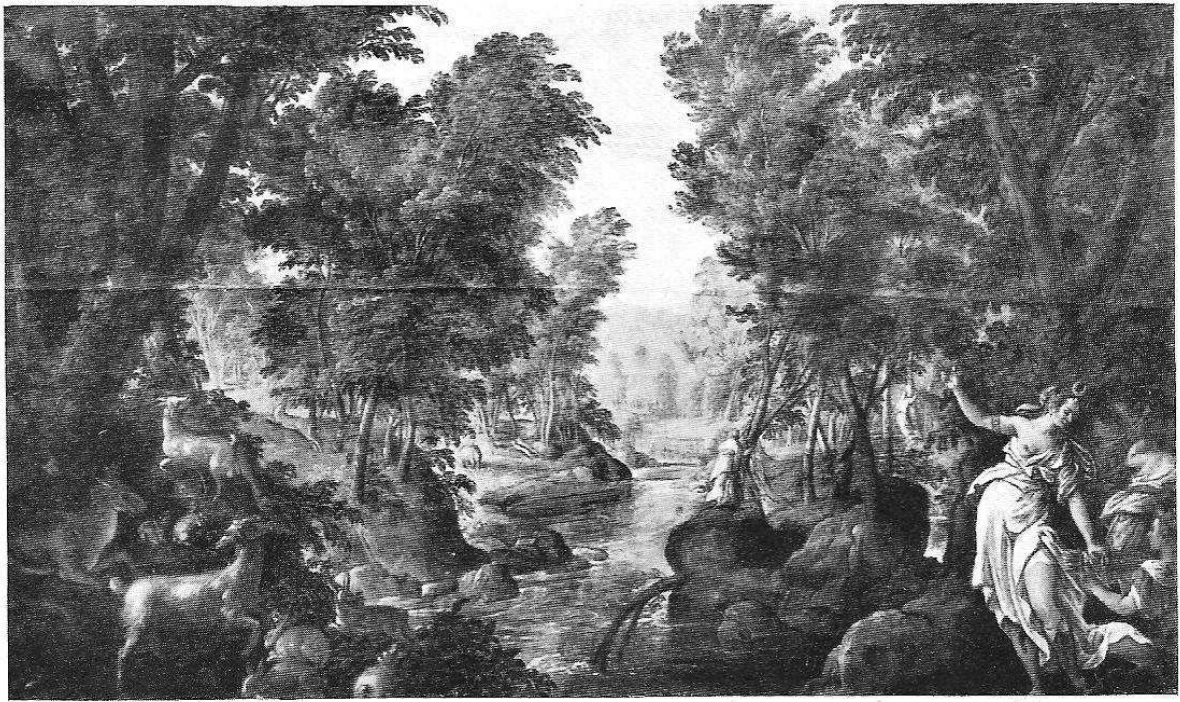
49. **Paolo Fiammingo:** Jupiter, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



50. **Paolo Veronese**: Saturn, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen



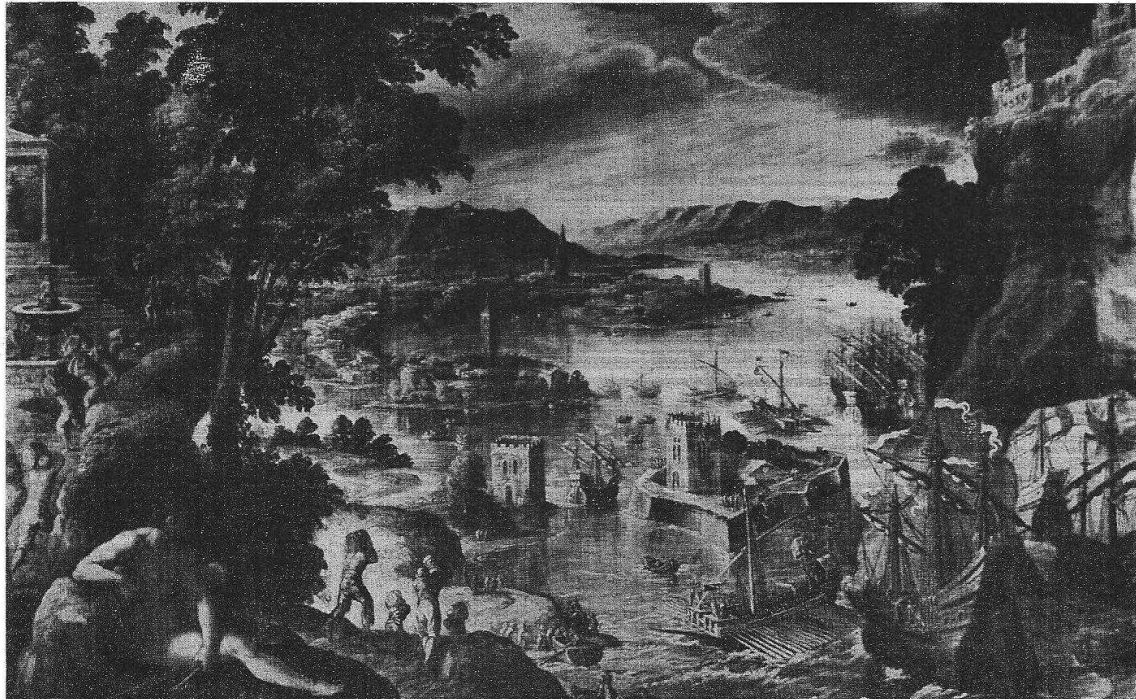
51. **Paolo Fiammingo:** Teologická rozprava mezi Guillaumem de Saint-Amour a sv. Tomášem Akvinským před papežem Alexandrem IV., 1592, olej na plátně, 125 x 112 cm, Dijon, soukromá sbírka



52. **Paolo Fiammingo**: Lesnatá krajina s Dianou, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



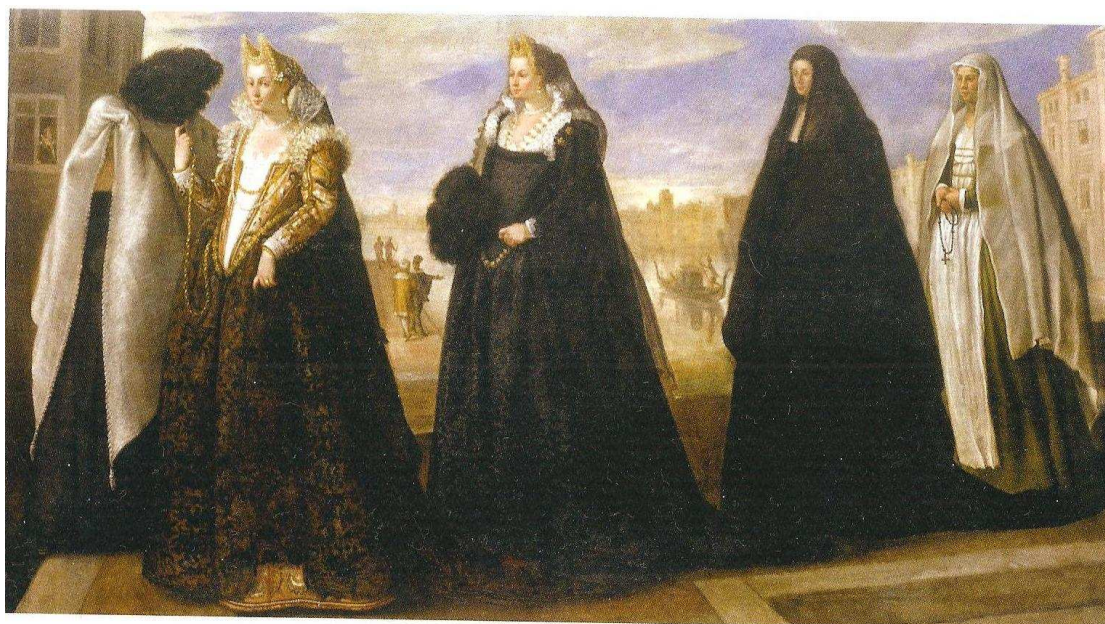
53. **Paolo Fiammingo:** Krajina s pastýři, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů



54. **Paolo Fiammingo**: Krajina s městem u moře, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270, Kirchheim, sbírka Fuggerů



55. **Paolo Fiammingo**: Krajina s mořským božstvem, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270, Kirchheim, sbírka Fuggerů



56. **Paolo Fiammingo**: Pět benátských dam, 1590, olej na plátně, 164 x 261 cm, soukromá sbírka



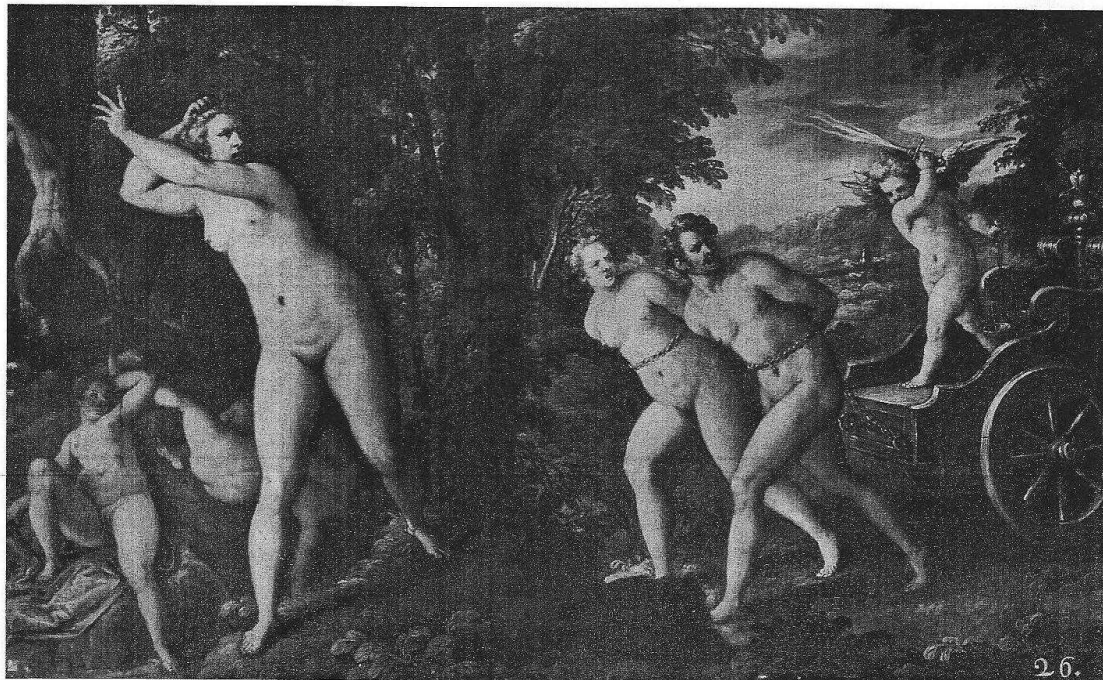
57. **Paolo Fiammingo**: Vzájemná láska, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum



58. **Paolo Fiammingo**: Láska ve zlatém věku, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum



59. **Paolo Fiammingo:** Láska Letheo, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum



60. **Paolo Fiammingo:** Tresty lásky, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum



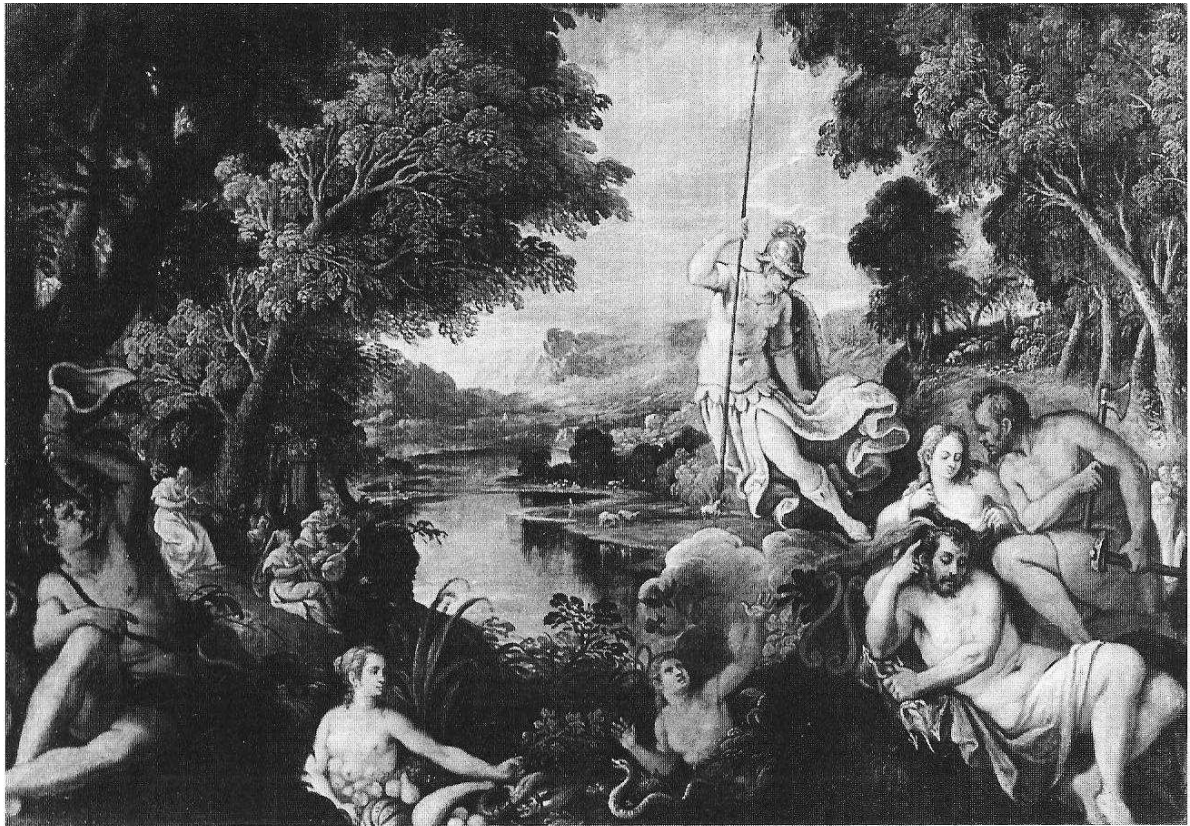
61. **Paolo Fiammingo**: Teologická rozprava, 1592, olej na plátně, 245 x 204 cm, Švédsko, soukromá sbírka



62. **Paolo Fiammingo**: Klanění tří králů, 1590, olej na plátně, 114 x 166, 5 cm, Obrazárna Pražského hradu



63. **Paolo Fiammingo**: Krajina s útekem do Egypta, 1592–1596, olej na plátně, 114 x 165 cm, Obrazárna Pražského hradu



64. **Paolo Veronese**: Zrození Athény z Diovy hlavy, 1590, olej na plátně 106 x 153 cm, Obrazárna Pražského hradu



65. **Paolo Fiammingo**: Latona a sedláci, 1586–1591, olej na plátně, 112 x 167 cm, Obrazárna Pražského hradu



66. **Paolo Fiammingo**: Filemón a Baukis, 1586–1591, olej na plátně, 117 x 166 cm, Obrazárna Pražského hradu



67. **Jacopo Tintoretto**: Ukřižování, olej na plátně, Würzburg



68. **Cornelis Cort:** Zrak podle Franse Florise, 1561, rytina, 21,5 x 26, 5 cm



69. **Paolo Fiammingo**: Kristus v Emauzích, olej na plátně, Depositář hradu Bouzova



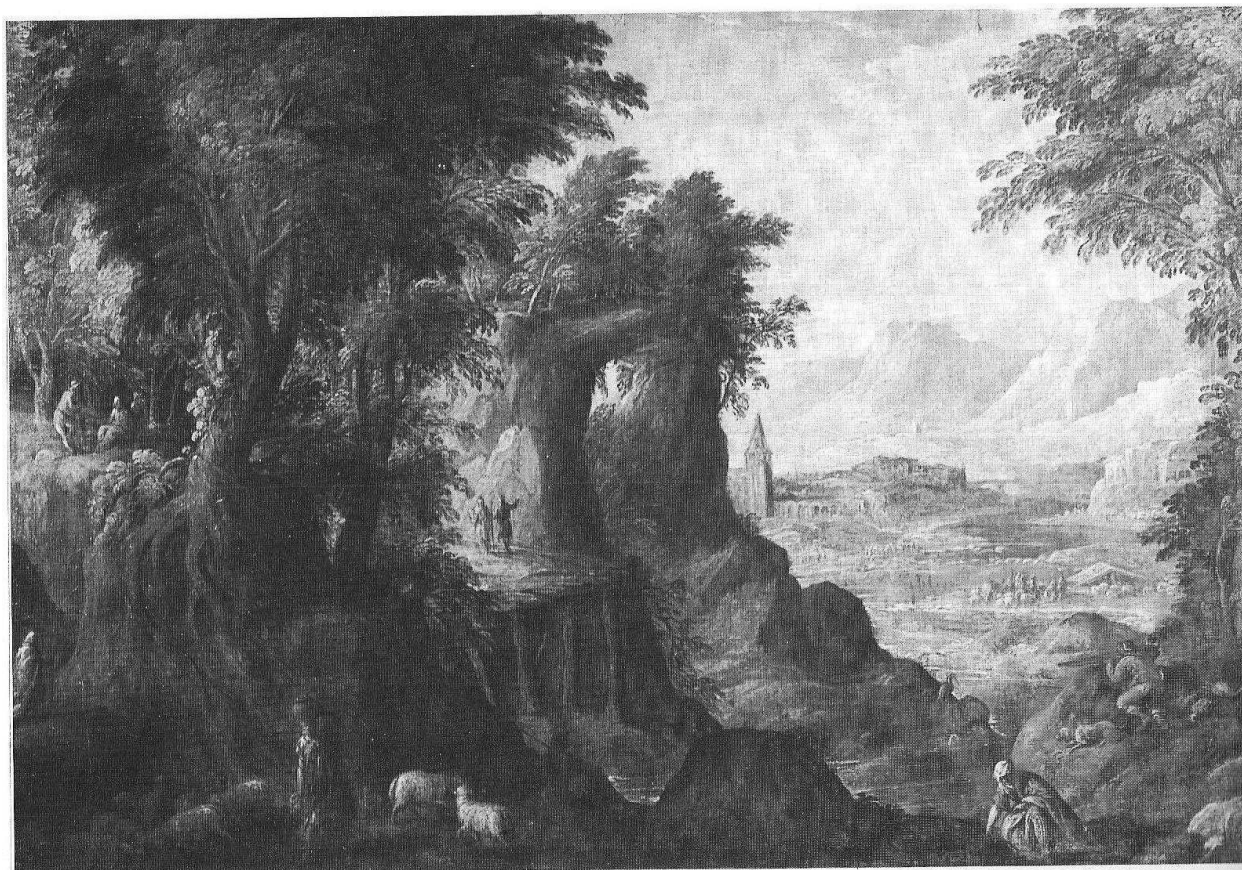
70. **Paolo Fiammingo**: Kuchyňská scéna dle Jacopa Bassana, olej na plátně, 56,5 x 75 cm, soukromá sbírka



71. **Paolo Veronese:** Mytí nohou, 1585, olej na plátně, 139 x 283 cm, Obrazárna Pražského hradu



72. **Paolo Fiammingo**: Krajina se stafáží, 1590–1596, olej na plátně, 111 x 162 cm, Obrazárna hradu Šternberka



73. **Paolo Fiammingo:** Krajina se stafází, 1590–1596, olej na plátně, 111 x 162 cm, Obrazárna hradu Šternberka



74. **Paolo Fiammingo:** Krajina se satyry, nymfami, Midasem a Panem, 1592, olej na plátně, 105 x 188 cm, Berlín, Gemäldegalerie-Dahlem



75. **Paolo Fiammingo:** Krajina s Dianou a nymfami, 1592, olej na plátně, 105 x 188 cm, Berlín, Gemäldegalerie-Dahlem



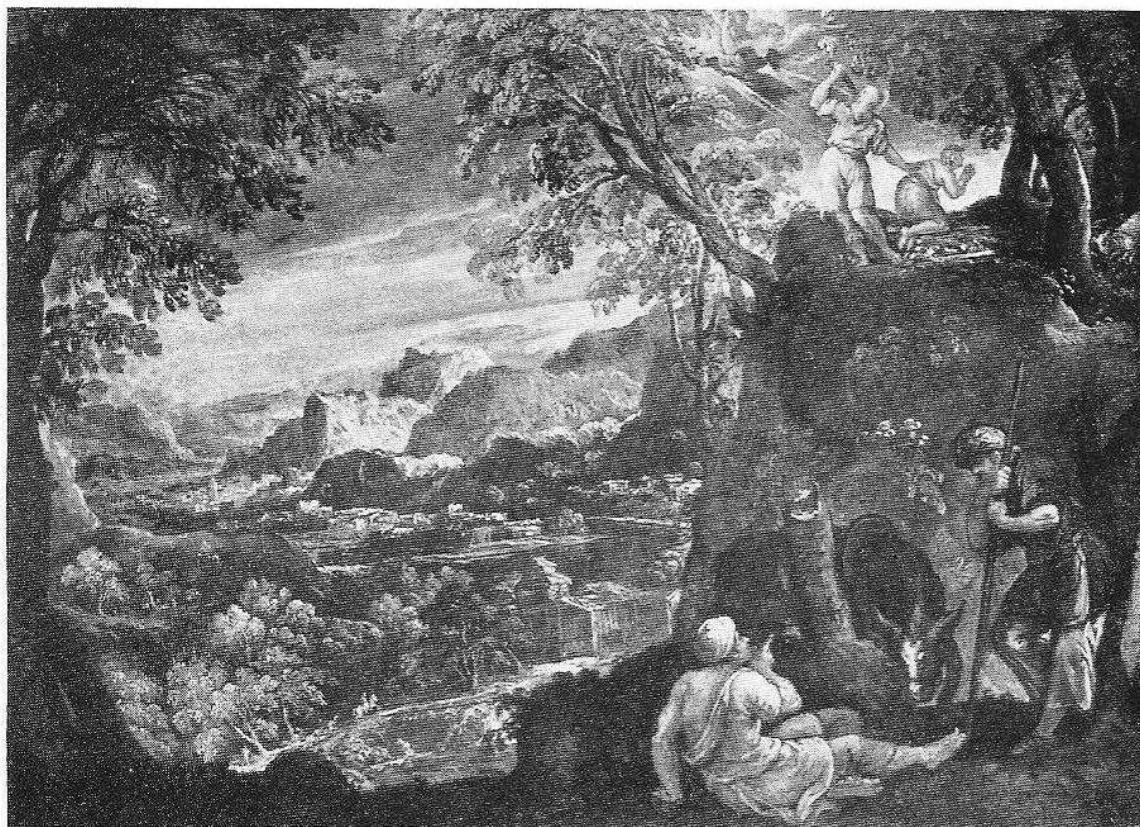
76. **Paolo Fiammingo:** Krajina vyzývající umělce, 1580, kresba, 16,4 x 27,7 cm, Londýn, British Museum



77. Hieronymus Cock: Krajina s pokoušením Krista podle Mathyse Cocka, 1558, rytina



78. **Paolo Fiammingo**: Krajina s lovci, olej na plátně, 82 x 102 cm, soukromá sbírka



79. **Paolo Fiammingo:** Krajina s obětováním Izáka, Castle Howard, sbírka Earl of Howard



80. **Paolo Fiammingo**: Krajina, 1592–1596, kresba, 43,5 x 58,5 cm, Londýn, Witt Collection



81. **Giovanni Mansueti:** sv. Onuphrius, sv. Agáta, sv. Ondřej, sv. Jan Zlatoústý, Benátky, San Crisostomo

Seznam vyobrazení

1. **Gaspare Osello Padovano**: Máří Magdalena kající podle Paola Fiamminga, 1573, rytina. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 163, obr. 1
2. **Jacopo Zucchi**: Zlatý věk, 1575, malba na mědi, 50 x 38,5 cm, Florencie, Galleria degli Uffizi. Reprodukce z: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=38031&titolo=Zucchi+Jacopo+%2C+Allegoria+dell%26%23039%3BEt%E0+dell%26%23039%3Boro, vyhledáno 4. 1. 2011
3. **Alessandro Allori**: Lov perel, 1570–1571, malba na břidlici, 127 x 104 cm, Florencie, Palazzo Vecchio. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
4. **Paolo Fiammingo**: Božstvo v krajině, 1582–1585, olej na plátně, 125 x 196 cm, Innsbruck, Zámek Ambras. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 169, obr. 20
5. **Giambologna**: Venuše, 1573, mramor, Florencie, Zahrada Boboli. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
6. **Bartolomeo Ammanati**: Nymfa Doris z Neptunovy fontány, 1565, bronz, Florencie, Piazza della Signoria. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
7. **Jacopo Tintoretto / Paolo Fiammingo**: Sv. Roch na poušti, 1579–80, olej na plátně, 230 x 670 cm, Benátky, Chiesa di San Rocco. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 165, obr. 8
8. **Jacopo Tintoretto**: La probatica piscina, 1559, olej na plátně, 238 x 560 cm, Benátky, Chiesa di San Rocco. Foto: autor

9. **Jacopo Tintoretto**: Poslední večeře, 1570, olej na plátně, 228 x 535 cm, Benátky, San Polo. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
10. **Jacopo Tintoretto**: Pokoušení Krista, 1579–81, olej na plátně, Benátky, Scuola Grande di San Rocco. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
11. **Jacopo Tintoretto / Paolo Fiammingo**: Adorace sv. telete, olej na plátně, Washington, National Gallery of Art. Reprodukce z: MEIJER 1999, 143
12. **Paolo Fiammingo**: Sv. Jeroným s donátorem, 1578, olej na plátně, 247 x 127 cm, Mirano, Chiesa Arcipretale. Foto: Fototeca Fondazione Giorgio Cini
13. **Paolo Fiammingo**: Oplakávání Krista, 1578, olej na plátně, 163 x 128 cm, Mnichov, Alte Pinakothek. Reprodukce z: MASON RINALDI 1965, 96, obr. 113
14. **Paolo Fiammingo**: Pieta se sv. Ondřejem a sv. Mikulášem, 1582, olej na plátně, 231 x 130 cm, Benátky, Galleria dell'Accademia. Foto: Fototeca Fondazione Giorgio Cini
15. **Paolo Fiammingo**: Kázání Jana Křtitele, 1582, olej na plátně, 234 x 127 cm, Pinacoteca di Brera. Reprodukce z: MEIJER 1996, 198, obr. 110
16. **Paolo Fiammingo**: Adam, Eva, Kain, Ábel, 1582, olej na plátně, 204 x 49 cm, Benátky, Soprintendenza alle Gallerie. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 166, obr. 10–13
17. **Paolo Veronese**: Křest a pokoušení Krista, 1580–82, olej na plátně, 248 x 450 cm, Milán Pinacoteca di Brera. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 4. 1. 2011
18. **Paolo Fiammingo**: Křest Krista, 1582, olej na plátně, 120 x 180 cm, Benátky, Scuola di San Fantin (Ateneo Veneto). Foto: autor
19. **Paolo Fiammingo**: Dóže Ziani přijímá se svou armádou požehnání od papeže Alexandra III., 1586, olej na plátně, 360 x 360 cm, Benátky, Palazzo Ducale. Foto: Fototeca Fondazione Giorgio Cini

20. **Paolo Fiammingo**: Triumf moře, 1580, olej na plátně, 165 x 279 cm, Bologna, soukromá sbírka. Reprodukce z: MEIJER 1975, 184, obr. 1
21. **Paolo Fiammingo**: Studie k Triumfu moře, 1580, kresba, 20,9 x 29,4 cm, Oxford, Christ Church. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 164, obr. 6
22. **Paolo Fiammingo**: Triumf země, 1580, olej na plátně, 165 x 270 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 164, obr. 4
23. **Paolo Fiammingo**: Triumf země, 1580, olej na plátně, 98 x 162 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 320, obr. 272
24. **Paolo Fiammingo**: Triumf vzduchu, kol. 1580, olej na plátně, Sotheby's, Zámek Monrepos. Reprodukce z: MARTIN 2007, 212, obr. 3
25. **Paolo Fiammingo**: Zlatý věk, 1580, olej na plátně, 163 x 270 cm, kolekce Fuggerů, Kirchheim. Reprodukce z: MEIJER 1975, 186, obr. 2
26. **Bernard Salomon**: Zlatý věk, 1556, dřevoryt, Lyon. Reprodukce z: MEIJER 1975, 187, obr. 1
27. **Paolo Fiammingo**: Studie ženské figury, 1582–1585, kresba, 26,5 x 14 cm, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 169, obr. 22
28. **Giambologna**: Astronomie, 1573, bronz, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z: <http://www.codart.nl/exhibitions/details/1015/>, vyhledáno 4. 1. 2011
29. **Paolo Fiammingo – dílna**: Stříbrný věk, 1586–1591, olej na plátně, sbírka Fuggerů, Kirchheim. Reprodukce z: PELTZER 1924, 130, obr. 1
30. **Paolo Fiammingo**: Stříbrný věk / Alegorie zemědělství, 1586–91, olej na plátně, 170 x 267 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: FUCIKOVA/KONECNY 1983, 68, obr. 2

31. **Paolo Fiammingo**: Bronzový věk / Alegorie obchodu, 1586–91, olej na plátně, 160 x 270 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: MARTIN 2007, 214, obr. 7
32. **Paolo Fiammingo**: Železný věk, 1581, olej na plátně, 160 x 270 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: MARTIN 2007, 210, obr. 1
33. **Paolo Fiammingo – dílna**: Zrak, 1580, olej na plátně, sbírka Fuggerů, Kirchheim. Reprodukce z: FUCIKOVA/KONECNY 1983, 70, obr. 5
34. **Paolo Fiammingo**: Zrak, 1580, olej na plátně, 160 x 225 cm, Obrazárna zámku Šternberk na Moravě. Reprodukce z: FUCIKOVA/KONECNY 1983, 70, obr. 4
35. **Paolo Fiammingo**: Sluch, 1585, olej na plátně, soukromá sbírka. Reprodukce z: FUCIKOVA/KONECNY 1983, 70, obr. 6
36. **Paolo Fiammingo**: Sluch, 1585, olej na plátně, Pietro Scarpa soukromá sbírka, Benátky. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 170, obr. 24
37. **Paolo Fiammingo**: Hmat, 1585, olej na plátně, 165 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 170, obr. 23
38. **Paolo Fiammingo**: Shromáždění bohů / Hmat, 1585, soukromá sbírka. Reprodukce z: Martin 2007, 214, obr. 8
39. **Paolo Fiammingo**: Triumf Afriky, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 173, obr. 29
40. **Paolo Fiammingo**: Triumf Evropy, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 173, obr. 31
41. **Paolo Fiammingo**: Triumf Asie, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 173, obr. 30
42. **Paolo Fiammingo**: Triumf Ameriky, 1584–86, olej na plátně, 160 x 280 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 173, obr. 32

43. **Paolo Fiammingo**: Luna, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 178, obr. 47
44. **Paolo Fiammingo**: Podzim, 1592, olej na plátně, 120 x 170, Madrid, Prado. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 177, obr. 44
45. **Paolo Fiammingo**: Merkur, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 178, obr. 48
46. **Paolo Fiammingo**: Venuše, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 178, obr. 49
47. **Paolo Fiammingo**: Slunce, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 178, obr. 50
48. **Paolo Fiammingo**: Mars, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 178, obr. 51
49. **Paolo Fiammingo**: Jupiter, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 179, obr. 52
50. **Paolo Fiammingo**: Saturn, 1592, olej na plátně, 175 x 219 cm, Mnichov, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 179, obr. 53
51. **Paolo Fiammingo**: Teologická rozprava mezi sv. Guillaumem de Saint-Amour a sv. Tomášem Akvinským před papežem Alexandrem IV., 1592, olej na plátně, 125 x 112 cm, Dijon, soukromá sbírka. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 180, obr. 5

52. **Paolo Fiammingo**: Lesnatá krajina s Dianou, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 181, obr. 58
53. **Paolo Fiammingo**: Krajina s pastýři, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270 cm, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 181, obr. 59
54. **Paolo Fiammingo**: Krajina s městem u moře, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 182, obr. 60
55. **Paolo Fiammingo**: Krajina s mořským božstvem, 1586–1591, olej na plátně, 160 x 270, Kirchheim, sbírka Fuggerů. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 182, obr. 61
56. **Paolo Fiammingo**: Pět benátských dam, 1590, olej na plátně, 164 x 261 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: Martin 2007, 211, obr. 2
57. **Paolo Fiammingo**: Vzájemná láska, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Foto: archiv autora
58. **Paolo Fiammingo**: Láska ve zlatém věku, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Foto: archiv autora
59. **Paolo Fiammingo**: Láska Letheo, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Foto: archiv autora
60. **Paolo Fiammingo**: Tresty lásky, 1585, olej na plátně, 160 x 260 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z: Mason rinaldi 1978, 172, obr. 28
61. **Paolo Fiammingo**: Teologická rozprava, 1592, olej na plátně, 245 x 204 cm, Švédsko, soukromá sbírka. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 189, obr. 56
62. **Paolo Fiammingo**: Klanění tří králů, 1590, olej na plátně, 114 x 166, 5 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 320, obr. 273

63. **Paolo Fiammingo**: Krajina s útekem do Egypta, 1592–1596, olej na plátně, 114 x 165 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: Restaurátorská dokumentace, nepag.
64. **Paolo Fiammingo**: Zrození Athény z Diovy hlavy, 1590, olej na plátně 106 x 153 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 322, obr. 276
65. **Paolo Fiammingo**: Latona a sedláci, 1586–1591, olej na plátně, 112 x 167 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1998, 36
66. **Paolo Fiammingo**: Filemón a Baukis, 1586–1591, olej na plátně, 117 x 166 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: Foto: archiv autora
67. **Jacopo Tintoretto**: Ukřižování, olej na plátně, Würzburg. Reprodukce z: MEIJER 1975, 39, obr. 2
68. **Cornelis Cort**: Zrak podle Franse Florise, 1561, rytina, 21,5 x 26, 5 cm. Reprodukce z: LEEFLANG (ed.) 2000, 108, obr. 204
69. **Paolo Fiammingo**: Kristus v Emauzích, olej na plátně, Depositář hradu Bouzova. Reprodukce z: FUCIKOVA/KONECNY 1983, 73, obr. 8
70. **Paolo Fiammingo**: Kuchyňská scéna podle Jacopa Bassana, olej na plátně, 56,5 x 75 cm, soukromá sbírka. Foto: Fototeca Fondazione Cini
71. **Paolo Veronese**: Mytí nohou, 1585, olej na plátně, 139 x 283 cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1998, 91
72. **Paolo Fiammingo**: Krajina se stafáží, 1590–1596, olej na plátně, 111 x 162 cm, Obrazárna hradu Šternberka. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 323, obr. 278
73. **Paolo Fiammingo**: Krajina se stafáží, 1590–1596, olej na plátně, 111 x 162 cm, Obrazárna hradu Šternberka. Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 324, obr. 279
74. **Paolo Fiammingo**: Krajina se satyry, nymfami, Midasem a Panem, 1592, olej na plátně, 105 x 188 cm, Berlín, Gemäldegalerie-Dahlem. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 188, obr. 78

75. **Paolo Fiammingo**: Krajina s Dianou a nymfami, 1592, olej na plátně, 105 x 188 cm, Berlín, Gemäldegalerie-Dahlem. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 188, obr. 79
76. **Paolo Fiammingo**: Krajina vyzývající umělce, 1580, kresba, 16,4 x 27,7 cm, Londýn, British Museum. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 168, obr. 18
77. **Hieronimus Cock**: Krajina s pokoušením Krista podle Mathyse Cocka, 1558, rytina. Reprodukce z: RACZYŃSKI 1937, 100, obr. 6
78. **Paolo Fiammingo**: Krajina s lovci, olej na plátně, 82 x 102 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 186, obr. 72
79. **Paolo Fiammingo**: Krajina s obětováním Izáka, Castle Howard, sbírka Earl of Howard. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 184, obr. 65
80. **Paolo Fiammingo**: Krajina, 1592–1596, kresba, 43,5 x 58,5 cm, Londýn, Witt Collection. Reprodukce z: MASON RINALDI 1978, 186, obr. 73
81. **Giovanni Mansueti**: sv. Onuphrius, sv. Agáta, sv. Ondřej, sv. Jan Zlatoústý, Benátky, San Crisostomo. Foto: autor