

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Dominika Barešová

**Sakrální architektura v Praze v době  
Rudolfa II. se zaměřením na centrální  
stavby**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková

Praha 2011

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Sakrální architektura v Praze v době Rudolfa II. se zaměřením na centrální stavby“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 30. června 2011

Dominika Barešová

## **Bibliografická citace**

Sakrální architektura v Praze v době Rudolfa II. se zaměřením na centrální stavby [rukopis] : bakalářská práce / Dominika Barešová ; vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková. -- Praha, 2011. -- 157 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Sakrální architektura v Praze v době Rudolfa II. se zaměřením na centrální stavby“ je věnována sakrální architektuře v Praze se zaměřením na centrální stavby, které vznikly v období vlády Rudolfa II., tedy mezi lety 1576 a 1611. Do vybrané kategorie spadají tři menší stavby: kostel svatého Rocha na Strahově, Vlašská kaple v Klementinu a dnes již zaniklá kaple svatého Vojtěcha na Pražském hradě. Obsahem bakalářské práce je shrnutí a kritické zhodnocení literatury k danému tématu. Pozornost je věnována také (s největší pravděpodobností) italským architektům vybraných staveb. Neméně důležitými osobami jsou stavebníci – zde sám císař Rudolf II., pražský arcibiskup Antonín Brus z Mohelnice, strahovský opat Jan Lohelius a další. V závěru práce je přiložen obrazový katalog vybraných staveb.

## **Klíčová slova**

Rudolf II., Vlašská kaple, kostel sv. Rocha, kaple sv. Vojtěcha, Architektura 16. a 17. století v Čechách, centrální sakrální architektura v Praze

## **Abstract**

The Bachelor thesis “Religious architecture in Prague in the period of Rudolph II with the focus on central buildings“ is devoted to the religious architecture in Prague, especially central buildings which were built during the reign of Rudolph II, between years 1576 and 1611. There are three small buildings in this category: the church of St. Roch at Strahov, Vlašská kaple (Italian chapel) in Clementinum and now destroyed chapel of St. Adalbert at the Prague Castle. The contents of the bachelor thesis is the summary and critical evaluation of this topic’s literature. The attention is focused on the (most probably) Italian architects of the chosen buildings. Of the same importance are the initiators of the construction – here the emperor Rudolph II himself, Prague archbishop Antonín Brus

of Mohelnice, Strahov Monastery abbot Jan Lohelius and many others. In the conclusion of this thesis there is attached a catalogue of the selected buildings.

### **Keywords**

Rudolph II, Italian chapel, the church of St. Roch, chapel of St. Adalbert, architecture of the 16th and 17th centuries in Bohemia, central religious buildings in Prague

**Počet znaků** (včetně mezer): 107 715



## **Poděkování**

V úvodu chci poděkovat vedoucí své bakalářské práce, Mgr. Magdaléně Hamsíkové, za ochotnou pomoc, cenné rady a čas, který mi věnovala v době, kdy jsem psala tuto práci.

## Obsah

I. Úvod.....	7
II. Přehled literatury .....	9
III. Kapitoly .....	11
1 Teorie centrálních staveb .....	11
1.1 Centrální stavby statické – čtverec a kruh.....	12
1.2 Centrální stavby dynamické – ovál.....	15
2 Popis architektury vybraných staveb.....	21
2.1 Kaple sv. Vojtěcha .....	21
2.2 Vlašská kaple .....	21
2.3 Kostel sv. Rocha .....	22
3 Stavební vývoj a otázka autorství staveb.....	24
3.1 Kaple sv. Vojtěcha .....	24
3.2 Vlašská kaple .....	30
3.3 Kostel sv. Rocha .....	41
IV. Závěr .....	51
V. Obrazová příloha.....	53
VI. Seznam vyobrazení .....	77
VII. Seznam použitých pramenů a literatury.....	79

# I. Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá rudolfinskou centrální architekturou v Praze, konkrétně třemi sakrálními stavbami tohoto období: kaplí svatého Vojtěcha, která stávala na Pražském hradě, Vlašskou kaplí na Starém Městě a kostelem svatého Rocha v areálu Strahovského kláštera. Specifikem těchto staveb je, že ačkoli jsou centrálního půdorysu, nevycházejí jejich dispozice z nejtýpějších tvarů, kterými byly v té době kruh nebo čtverec, ale jsou centrálními dynamickými – jejich půdorysy vycházejí z oválu; v případě kostela svatého Rocha dokonce nacházíme typ kompozitní, spojení podélného a centrálního typu stavby.

Jde o díla nevelkých rozměrů, zato však pojatá monumentálně a tvůrčím způsobem, výjimečně umělecky zvládnutá a v mnohém předznamenávající další vývoj, a to nejen v našich zemích.<sup>1</sup>

Velkou otázkou zůstává autorství jednotlivých staveb – názory na ně se značně liší. Pokusím se jim ve své práci věnovat dostatek prostoru. Dalším zajímavým bodem jsou objednatelé staveb – u Jarmily Krčálové například nacházíme zmínku, že snad sám císař Rudolf II. se podílel na návrzích staveb.<sup>2</sup>

Téma centrálních staveb mě zaujalo díky studii Centrální stavby české renesance, sepsané Jarmilou Krčálovou. A konkrétně pro stavby pražské jsem se rozhodla proto, že jsem jsou mi nejbližší, nejdostupnější, nejlépe je z vlastní zkušenosti znám.

---

<sup>1</sup> Na půdorys kaple sv. Vojtěcha navazují obě další stavby. Vlašská kaple se stala východiskem pro řadu barokních staveb, nejen půdorysem ale i jednotlivými prvky – například termálními okny, která byla v následujícím staletí hojně užívána. Na kostele sv. Rocha jsou velmi cenné jeho na svou dobu vyspělé portály.

<sup>2</sup> Stavební díla sice jen zřídka dosáhla vynikající úrovně ostatních uměleckých druhů, jež zaujaly urozeného objednavatele na císařském trůně, architektura se však ani v nejmenším nevymykala z okruhu jeho zájmů, jak se dlouho soudilo. K tomuto mylnému názoru vedlo asi to, že se většina těchto prací nezachovala v původní podobě a jejich soubor nadto není ani dobře dokumentován prameny – stavebník sídlil in situ, v Praze, mohl tedy ústně rozhodovat o jejich podobě a osobně se radit s umělci. Jsou o tom ostatně výslovné doklady: tak na příklad roku 1588 píše Ulrico Aostalli:... včera docela pozdě Jeho Veličenstvo mně staviteli ústně přísně přikázalo... KRČÁLOVÁ 1975, 499.

V práci se snažím vyrovnat s většinou názorů na daná témata, pro co největší přesnost neopomenout žádné důležité argumenty a některé starší názory pomocí novějších výzkumů vyvrátit či poopravit.

Po krátkém uvedení do problematiky centrálních staveb, se zde soustředím na popis architektury vybraných staveb. Hlavní část práce je pak věnována historickému vývoji objektů, jejich zařazení do soudobého českého i evropského kontextu a shrnutí názorů na autorství staveb.

## II. Přehled literatury

Centrálním renesančním stavbám v Čechách se ve svém díle nejobširněji věnovala Jarmila Krčálová. O tomto tématu zveřejnila řadu článků a především mu věnovala celou svou studii *Centrální stavby české renesance*, která byla vydána roku 1974.<sup>3</sup>

Krčálová se zde každé stavbě věnuje jednotlivě, zabývá se i teorií centrálních staveb, jak statických, tak dynamických (dělení typů staveb je převzato od Francesca di Giorgio), které jsou předmětem mé bakalářské práce. Zabývá se i otázkou autorství jednotlivých staveb, podrobně zkoumá tvarosloví staveb a hledá jeho dobové paralely jak v Čechách, tak i v Itálii (v realizovaných stavbách i teoretických traktátech). Ve svých pozdějších člancích se Jarmila Krčálová k tématu vrací, většinou shrnuje poznatky, ke kterým dospěla ve studii *Centrální stavby české renesance*. V článku, vydaném roku 1981 se Krčálová věnuje podrobně jednotlivým prvkům českých a moravských renesančních kostelů, vzájemně je porovnává.<sup>4</sup>

Stejným tématem se ve své studii zabývá i Viktor Kotrba,<sup>5</sup> jehož názor na autorství kaple svatého Vojtěcha Krčálová o tři roky později vyvrací.

Nejstarší literaturou, která se zmiňuje o kapli svatého Vojtěcha je kniha Antonína Podlahy a Kamila Hilberta a stat' Václava Vojtíška o Pražském hradu po požáru roku 1541.<sup>6</sup> Ve stejné době sepisuje svou studii o pražské architektuře i Oskar Pollak, který zmiňuje jak kapli svatého Vojtěcha, tak i Vlašskou kapli.<sup>7</sup>

Krátce se stavbám věnuje Eva Šamánková v knize *Architektura české renesance*, vynechává však Vlašskou kapli, která již podle ní otevírá nové údobí,<sup>8</sup> podobně jako Bohuslav Syrový, který Vlašskou kapli řadí mezi stavby barokní.<sup>9</sup>

Jiří Vančura a později i Kateřina Bečková nás ve svých publikacích krátce seznamují s osudem kaple svatého Vojtěcha.<sup>10</sup>

---

<sup>3</sup> KRČÁLOVÁ 1974.

<sup>4</sup> KRČÁLOVÁ 1981.

<sup>5</sup> KOTRBA 1970.

<sup>6</sup> PODLAHA/HILBERT 1906; VOJTÍŠEK 1919.

<sup>7</sup> POLLAK 1910-11.

<sup>8</sup> ŠAMÁNKOVÁ 1961, 102.

<sup>9</sup> SYROVÝ 1987, 270.

<sup>10</sup> VANČURA 1976; BEČKOVÁ 2000.

Josef Janáček píše o Vlašské kapli, jejím vzniku a situaci Italů a jejich kongregace v Praze před vypuknutím třicetileté války.<sup>11</sup> Vlašské kapli se věnují také Mojmir Horyna a Petra Oulíková v publikaci *Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple*. Podávají zde podrobný popis kaple a její výzdoby a vybavení, popisují i stavební vývoj objektu. V otázce autorství kaple se přiklánějí k dřívějšímu názoru Jarmily Krčálové.<sup>12</sup>

Podrobně jsou všechny tři stavby popsány v *Uměleckých památkách Prahy*. Autoři kromě detailního popisu staveb rozebírají i jejich stavební vývoj, objednavatele, možné autory návrhů i řadu dalších důležitých aspektů.<sup>13</sup>

V knize *Strahov* se autoři věnují kostelu svatého Rocha, poukazují na jeho středověké tvarosloví.<sup>14</sup>

Emanuel Poche se ve svém díle zmiňuje o všech vybraných stavbách, pokouší se i o určení autorství, u Vlašské kaple cituje názor Jarmily Krčálové.<sup>15</sup> Podobně také Pavel Preiss, který stavbám věnuje o něco více prostoru, přejímá názor Jarmily Krčálové na autorství Vlašské kaple.<sup>16</sup> Ferdinand Seibt se ve své knize také zabývá rudolfínskou sakrální architekturou v Praze; všechna díla popisuje, zabývá se i otázkou určení jejich autorství.<sup>17</sup>

Vlašské kapli byla věnována celá obsáhlá publikace, redigovaná Genny di Bert a vydaná v roce 2006 u příležitosti zahájení restaurování objektu.<sup>18</sup> Historický vývoj kaple zde zpracovala Petra Oulíková, která hledá původ návrhu kaple, podobně jako i jiní autoři, v Itálii a udává i příklady italských analogií.

---

<sup>11</sup> JANÁČEK 1983.

<sup>12</sup> HORYNA/OULÍKOVÁ 2006.

<sup>13</sup> VLČEK 1996; VLČEK 2000.

<sup>14</sup> KUBÍČEK/LÍBAL 1955.

<sup>15</sup> POCHE 1988; POCHE 2001.

<sup>16</sup> PREISS 1986.

<sup>17</sup> SEIBT 1985.

<sup>18</sup> DI BERT 2006.

## III. Kapitoly

### 1 Teorie centrálních staveb

Velmi podrobně a do dnešního dne i nejobsáhleji a nejfundovaněji se otázkou teorie centrálních staveb a vztahů mezi centrály českými a zahraničními, převážně italskými a středoevropskými zabývala Jarmila Krčálová.<sup>19</sup> Pozdější autoři na její stat' povětšinou jen odkazují. Proto jsem se i já na tomto místě rozhodla především čerpat z jejího textu. Krčálová vychází přímo z dobových traktátů, ze kterých vytváří výbornou kompilaci.

---

<sup>19</sup> KRČÁLOVÁ 1974.

## 1.1 Centrální stavby statické – čtverec a kruh

Je-li pro Sebastiana Serlia, teoretizováním příliš nezatíženého, kruh prostě dokonalejší nežli všechny ostatní formy, a proto je zařazen v jeho souboru dvanácti základních tvarů kostela na čestné první místo, pak celé řadě italských umělců a myslitelů byl vodítkem Vitruvius, podle něhož budou všechny části chrámu správných proporcí a harmonické, budou-li odrážet proporce lidského těla.

Tělo je tak harmonické a dokonalé, že stojí-li člověk s rozpřaženými pažemi a rozkročenýma nohama, může mu být opsán tvar tak dokonalý, jakým je kruh nebo i čtverec. Taková zobrazení všehomíra znal ovšem i středověk. Matematik Luca Pacioli, přítel Leonardův, přetlumočil však ve svém spise *Divina proporzione* Vitruviův text do metafyzického pojetí lidského těla, „z něhož jsou odvozeny všechny míry a v němž lze najít veškeré poměry a proporce, jimiž Bůh zjevuje nejtajnější tajemství přírody“. Podle uspořádání lidského těla dávali antičtí stavitelé proporce svým stavbám, především chrámům, protože v něm nacházeli ony dvě figury, bez nichž nelze dosíci ničeho, totiž dokonalý kruh a čtverec. Leonardo pak spolu s dalšími umělci tuto ideu ilustruje, dokonce – podobně jako později obrázek v Cesarionově vydání Vitruvia z roku 1521 – tak, že touž postavu vepíše současně do kruhu i čtverce.<sup>20</sup>

Chrám má zrcadlit harmonii a souzvuk jednotného světa krásných proporcí, stvořeného Bohem, který také řídí vesmír podle neproměnných matematických zákonů: Andrea Palladio, navazuje takřka po stu letech na Albertiho, zdůrazňuje ve svých *Quattro libri sull'architettura*, vydaných roku 1570, že k oslavě Tvůrce vesmíru je nutno zřizovat chrámy co nejkrásnější a nejharmoničtější. Jestliže antičtí lidé brali zřetel na to, co se sluší pro každého jejich boha, i při volbě tvarů, pak i my „budeme pro zachování vyrovnanosti volit mezi tvary chrámů tvar nejdokonalejší, nejvýtečnější; ježto je takový kruh, protože je jediný mezi všemi obrazci jednoduchý, jednotný, stejný, pevný a obsažný, budeme dělat chrámy okrouhlé, jimž nejvíce vyhovuje tento obrazec; protože je uzavřen jedinou hranicí, v níž nelze najít počátek ani konec, ani nelze jedno od druhého odlišit, protože jeho části jsou si vzájemně podobné a podílejí se všechny na obrazci celku, a konečně proto, že

---

<sup>20</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 8; WITTKOWER 1967, 15.



v každé jeho části je okraj stejně vzdálen středu, je nejschopnější dokázat jednotu, nekonečné bytí, jednotnost a spravedlnost Boha“.<sup>21</sup>

Většina citovaných názorů byla vyslovena ještě v době plné slávy a toruňským hvězdářem dosud nezvrácené vlády aristotelskoptolemaiovské země střední nauky; toliko Palladio, Koperníkův mladší současník, mohl se doslechnout o jeho heliocentrické koncepci, která tak kacířsky zpochybnila dosavadní jistoty; v jejím pojetí stavby vesmíru si však kruh uhájil svou výsostnou pozici, jíž ve prospěch elipsy otřese až geniální poznání Keplerovo a jeho spis *Astronomia nova*, dopsaný v Praze roku 1604 a vydaný zde o pět let později. Ani sám Kepler se ostatně nevzdal víry v dokonalost kruhu, třebaže filosoficky přijal svůj objev eliptických forem.

Důraz na kruhovou formu má tedy hlubší smysl; nejde pouze o privilegované postavení jednoho geometrického tvaru mezi jinými. Jde o symbol. Pro novoplatonika Marsilia Ficina je kruh jak základní formou vesmíru, tak filosofickým pojmem. Bůh je duchovní kruh, jehož obvod zahrnuje vše a střed není nikde.<sup>22</sup>

Centrální tvar byl zároveň svědectvím o posunu důrazu z Kristova ukřižování, které symbolizovaly středověké podélné kostely na půdorysu latinského kříže, ke Kristu jakožto vzoru harmonie, od Muže bolesti, který za lidstvo trpěl na kříži, k Pantokratorovi.<sup>23</sup>

Je nápadné, že tyto teorie, jež našly tolikerý výraz ve studiích celé řady architektů, především Leonarda da Vinci, Francesca di Giorgio, Giuliana da Sangallo, Sebastiana Serlia, došly tak zřídka uplatnění v praxi. Že totiž v záplavě centrálních dispozic z přelomu 15. a 16. století převažuje půdorys polygonu, odvozeného ovšem z kruhu a teoretiky už od Albertiho rovněž přijímaného mezi ideální tvary, dále půdorys čtverce a řeckého kříže, kdežto kruh, forma nejdokonalejší, se objeví jakožto půdorysný základ kostelů jen výjimečně. A to přesto, že většina těchto italských centrálních svatyní je spjata s mariánským kultem a ten zase s představou kruhu (Panna byla odedávna ctěna jako Královna nebes a ochránkyně celého vesmíru), představou, jež se pojila k martyriu, zřízenému nad Mariiným hrobem, k ráji, do něhož byla přijata, koruně nebeské královny, hvězdné koruně Immaculaty, okrouhlosti kosmu, jemuž vévodí... A také přesto, že prototypem mariánských kostelů, vybudovaných většinou jako monument či pomník nad

---

<sup>21</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 8; PALLADIO 1958, 221, 224–226.

<sup>22</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 9.

<sup>23</sup> WITTKOWER 1967, 29–30.

zázračným obrazem, byla Santa Maria Rotonda – římský Pantheon. A tak dostal – pokud víme – kruhovou podobu vnější plášť mohutných poutních chrámů S. Maria della Croce u lombardské Cremy a Sanmichelioho S. Maria di Campagna u Verony a stavby memoriální: miniaturní, zato invenčně původní Bramantovo Tempietto di S. Pietro in Montorio v Římě a tamní nepoměrně skromnější Domine quo vadis?, k nimž se druží Sanmichelioho pozdně římsky ovlivněná kaple Pellegrini ve Veroně a v pozdním cinquecentu Palladiův Pantheonem inspirovaný kostelík maserský, prostoupený rameny řeckého kříže, přestavěný římský kostel S. Bernardo alle Terme, Pellegriniho S. Sebastiano v Miláně.<sup>24</sup>

Tento nesoulad mezi teorií a praxí je však pouze zdánlivý. Jak se ještě zmíníme, odsoudilo Tridentinum perem Karla Boromejského okrouhlou centrálu jako pohanskou. Nešlo však zřejmě o nový, násilný výklad protireformační, nýbrž spíše o jasné formulování obecnějšího pocitu s touto formou spojovaného. Jak už víme, doporučovali ji teoretici často s odvoláním na „staré“, totiž římské stavitele a památky; rovněž ideové zdůvodňování mělo kořeny antické. Centrály kruhové byly allusí na antiku a mnohdy výslovně na pohanství.<sup>25</sup>

Není tedy snad vyloučeno, že realizaci kostelů na kruhovém půdorysu, jejichž náčrty se zachovaly v tolika variantách, nebylo příznivo obecné vědomí těchto souvislostí. Patrně ne náhodou budou i u nás na kruhu budovány většinou stavby světské a na polygonu především sakrální.

Myšlenka centrálního prostoru byla humanistickému ideálu kostela nejbližší. Je třeba se ptát do jaké míry mohly s těmito idejemi být obeznámeny Čechy a Morava. Víme-li, že humanismus měl v Českém království už dlouhou tradici, že mnozí ze stavebníků poznali řadu zemí a studovali na zahraničních akademiích a univerzitách, ve Švýcarsku, Německu, také v Cambridgi, Paříži, Římě, Padově, Perugii, víme-li, že v knihovnách našich šlechtických sídel, universitních profesorů i nejednoho humanisticky vzdělaného měšťana nechyběly teoretické spisy, že je dokonce vlastnili i někteří stavitelé – například Bonifác Wolmut<sup>26</sup> – a že italským umělcům jistě nepůsobily potíže vcelku srozumitelné traktáty Albertiho, Serliovy nebo Palladiovy, lze mít za to, že představy a názory běžné v Itálii byly známy i u nás.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 10.

<sup>25</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 10.

<sup>26</sup> Později se Bonifáci Wolmutovi a jeho knihovně budu věnovat i v kapitole o kapli sv. Vojtěcha.

<sup>27</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 11.

## 1.2 Centrální stavby dynamické – ovál

Do půdorysného vzorce harmonického, symetrického a klidového, koncipovaného na jediný střed, odpovídajícího tedy v podstatě představám raně a vrcholně renesančním, se vloudil moment dynamický, útvar symetrický jen jednostranně, útvar, jehož základním rysem není ideální střed, nýbrž podélná osa. Tedy tvar poklasický.

Všechny naše, nepříliš četné, centrální stavby dynamické (jež se ovšem výrazně neuplatnily ani v stavitelství italském, ani záalpském) byly díly architektury sakrální a všechny vznikly v poslední čtvrtině 16. století nebo v prvních letech 17. století.<sup>28</sup> Je příznačné, a to nejen pro situaci v Českém království, že naše první dynamizované centrální prostory, místnosti v letohrádku Hvězda, byly vytvořeny v padesátých letech cinquecenta.<sup>29</sup>

Tehdy se totiž začínají v Itálii objevovat centrály nového typu a v traktátech myšlenky, zdůrazňující jiné hodnoty než krásu, harmonii, klid, kruh... Stavby i ideje citlivě reagují na novou situaci, na ztrátu starých jistot; díla tlumočí záchvěvy spojené s otřesením staleté pozice Země v centru všehomíra. Převratný spis Mikuláše Koperníka *De Revolutionibus Orbium Caelestium* vychází roku 1543. Člověk hledá nový řád, nové jistoty. Andrea Palladio, který je ovšem svými názory v mnohém bližší Albertimu a teoretikům raného cinquecenta nežli svým manýristickým současníkům, horuje sice ještě ve svých Čtyřech knihách, vydaných roku 1570, pro chrám okrouhlý a svou ideální představu realizuje alespoň v maserském *Tempiettu*, Pietro Cataneo však již roku 1554 doporučuje svými *Quattro primi libri di architettura* pro kostely půdorys latinského kříže. (Je pak následován kardinálem Karlem Boromejským, který bude tlumočit protireformační hlas Tridentina a odsoudí kruhový tvar jako pohanský.)<sup>30</sup> Vrací se tedy k dispozici v podstatě středověké. Zdůvodňuje tuto formu tím, že kříž je symbolem spásy, a nabádá,

---

<sup>28</sup> To se týká i všech staveb, které jsou předmětem bakalářské práce.

<sup>29</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 58.

<sup>30</sup> Karel Boromejský doporučuje ve svém spisu jako ideální půdorys tvar latinského kříže. Tvar latinského kříže nejlépe vyhovoval liturgickým požadavkům Tridentského koncilu. V duchu koncilu byl pozměněna i dispozice hlavního chrámu křesťanstva, baziliky sv. Petra v Římě.

aby její proporce byly odvozovány od proporcí dokonalého lidského těla, tedy v podstatě od Krista, který byl nejdokonalejší ze všech lidí.<sup>31</sup>

Snad nic se nezdá člověku poloviny 16. století vzdálenější než představa světové harmonie v kruhu, hledání pravdy v jeho středu. V letech 1550–1554 buduje v Římě Jacopo Barozzi da Vignola na Via Flaminia memoriální kostelík S. Andrea nikoli jako statickou centrální stavbu se stejnorodě pojatým a prokomponovaným exteriérem, jak ji nastolil Bramante svým Tempiettem nebo Sangallo svou S. Maria delle Carceri jako závazný vzor pro celou první půli cinquecenta, nýbrž jako organismus mírně podélný, s jednou fasádou vyvedenou jako průčelí, mezi nímž a oltářem probíhá hlavní, tedy zdůrazněná osa, na kterou architekt položil dvě ohniska oválu klenby. Nejen tedy, že Vignola znovu zdůraznil jednu ze dvou os, v renesančních statických centrálních rovnocenných; uvedl nadto do sakrální architektury ovál, který raná a vrcholná renesance a klasicisté, od Vitruvia a Albertiho po Palladia a Scamozziho, vylučovali, jakožto tvar nedokonalý z řady forem vhodných pro ideální stavby církevní. Přehlíželi oválnou dispozici významných památek antických dokonce tak rozlehlých, jako byly amfiteátry v Římě, Veroně, Capui nebo aréna v Arles (správně zachycuje oválný tvar Kolosea naproti tomu na jednom ze svých obrazů roku 1566 Antoine Caron a Francesco di Giorgio ve své ideální rekonstrukci chrámu Jupiterova na Kapitolu zakresluje v stavebním organismu dva ovály s vnitřními ochozy). Zato druhá linie teoretiků, počínaje Baldassarem Peruzzim přes Francesca di Giorgio, Sebastiana Serlia, Pietra Catanea až po G. P. Lomazza, je oválu nakloněna a Lomazzo jej dokonce uvádí mezi antropomorfní a pro architekta směrodatné útvary.<sup>32</sup>

V poslední čtvrti cinquecenta byl tedy ovál už začleněn do řady tvarů antropomorfních a antropometrických, jež byly pro architekturu závazné; a to přesto, že Vincenzo Scamozzi ještě roku 1615 v *Idea dell'Architettura universale* předpisuje, aby útvary nepravidelné, odchylovající se od čtverce, kruhu nebo polygonu z něho odvozeného, byly převedeny v nějakou formu pravidelnou.<sup>33</sup>

Ovál byl v traktátech srovnáván také s formami organickými; Serlio říká o jedné ze svých konstrukcí elipsy (o něž se pokoušel už v letech 1532–1536) „tato forma se velmi podobá přírodnímu vejci“, a Filarete praví o Koloseu, že nebylo kruhové, nýbrž vejčité;

---

<sup>31</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 58.

<sup>32</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 59.

<sup>33</sup> LOTZ 1955, 13–14, 15–17.

také Albrecht Dürer volí v traktátu *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* pro „Eklipsis“ německý název *Eierlinie*, protože prý je téměř podobná vejci. Vejce ovšem mělo navíc zase význam hlubší, u nejrůznějších civilizací bylo symbolem stvoření a života i vesmíru, v křesťanství zmrtnýchvstání; v neposlední řadě mělo také svůj význam alchymistický. S podtextem kosmologickým je spolu s muší, která pak měla tak významné místo v manýrismu jakožto forma nepravidelná, včlenil už Piero della Francesca do oltářního obrazu *Madonna dell'uovo*.<sup>34</sup>

Koncem 16. století došlo k posunu dvojímu: zpětně z centrální formy k formě křížové, symbolizující znovu Krista Spasitele a Trpitele, a z centrální dispozice statické k centrále dynamické, vázané nikoli na „dokonalého Muže“ – Krista, nýbrž na nejpůsobivější ženu – Pannu Marii. Právě tak však došlo k posunu i v představách kosmologických: staré zobrazení vesmíru a jeho řádu, symbolizované Člověkem v kruhu nebo čtverci, vystřídal postava stojící a pohybující se v soustavě eliptické. Přispěl k tomu jistě svým pražským objevem významu elipsy v kosmickém systému Jan Kepler, který se také v prvních letech 17. věku v Praze zabývá přesným konstruováním tohoto tvaru a definicí jeho vlastností.<sup>35</sup>

Tvar uzavřený, vyvážený, statický přestal být ideálem i v jiných druzích stavitelství. Interiéry, nádvoří i městská prostranství se prodlužují, otvírají do okolního makrokosmu, a to prostředky architektonickými i fiktivními. Do kostelního prostoru byl znovu zaveden pohyb jako dění v čase, jednak zdůrazněním vzdálenosti oltáře od vchodu, jednak zdůrazněním vertikální osy, která směřuje ke kupoli, zastupující nebeskou klenbu a ráj. Snad nikde se neprojevil manýristický rozchod s klasickými ideály, symbolizovanými dokonalými tvary kruhu, čtverce a pravidelného polygonu, tak markantně a zásadně jako v přetvoření podstaty centrály statické v útvar dynamický, jehož východiskem už není kruh s jediným centrem, nýbrž elipsa s dvěma ohnisky a s dvěma osami, jež nejsou stejnorodé, s hlavní osou podélnou a vedlejší příčnou. V tomto vysunutí ohniska ze středu jako by se zračila obdobná tendence jako v manýristickém malířství, jež vytváří v centru vakuum a vše podstatné soustřeďuje na obvod. Konstrukce elipsy ze dvou ohnisek, v mnohém obtížnější nežli narýsování kruhu z centra jediného, odpovídala také manýrismem ceněné *difficolta*. A snad dal eliptický tvar také výraz zálibě manýristů v zrychlené a zpomalené

---

<sup>34</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 60.

<sup>35</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 60. Manýristé však přesnou konstrukci elipsy běžně neznali, jak se ještě dále zmíním v kapitole věnované Vlašské kapli.

perspektivě – které architekti cinquecenta a seicenta užívali k svým matoucím, klamavým efektům – a jejich snaze uvést diváka do nejistoty o pravé podobě prostoru, do něhož vstupuje.<sup>36</sup>

V polovině 16. století není totiž umělcům vzorem a normou především příroda, kterou tak vyzdvihoval L. B. Alberti nebo Leonardo a tedy ani její dokonalé tvary, zejména kruh. Vasari ve *Vite de` piu eccelenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani*, prvně vydaných roku 1550, tvrdí takřka kacířsky, že umění může půvabem a dokonalostí přírodu předstihnout; podle něho nespočívá krása v podobnosti přírodním jevům. Jeho zájem se ostatně z krásy přesunuje na novou, ne vždy přesně chápanou kategorii, jíž je grácie – půvab, který se rodí z jemnosti a elegance a bývá spojován s líbezností; grácie, které v *Discorso delle Bellezza e della Grazia* věnoval pozornost i Benedetto Varchi a jejímž prostřednictvím definoval G. P. Lomazzo v *Tempio della Pittura* krásu; grácie, kterou u svatyně v Mondovi tak vyzdvihoval Zuccari. Je snad tedy volba oválu v době, která prohlašovala, že umělecké dílo je výsledkem umělcovy ideje a nikoli kopií přírody, v době, jež tak oceňovala invenci, pochopitelná i z tohoto hlediska. Odpovídal-li kruh představě dokonalé krásy, odpovídá patrně elipsa (v cinquecentu zvaná většinou ovál) představě grácie, jíž je přece poplatná i rovněž štíhlá, útlá, hybná postava manýristického kánonu.<sup>37</sup>

Ovál nejspíše ztělesňuje představu půvabu, odpovídá novým zjištěním o systému vesmíru a pohybu jeho těles, neodporuje protireformačnímu pojetí chrámu, zhmotňuje i úzkost člověka 16. věku, který ztratil své pevné místo v kosmu, i hledání nových jistot.<sup>38</sup>

Ovšem tato forma, neužívaná od antiky až do cinquecenta (v Záalpi neužívaná od pozdně antického kostela sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem), byla až do poloviny 16. století většinou jen nerealizovaným snem některých architektů, především Baldassara Peruzziho.<sup>39</sup> Nebyl to však on, kdo ji uvedl do italské architektury, jak se obvykle soudívá. Tento tvar, podle dobových představ nedokonalý, nebyl totiž zcela cizí ani myšlení vrcholné renesance, jak ukazuje sám Raffael, a to svým vlastnoručním plánem jižních zahrad vily Madama v Římě a Michelangelo, který návrhem mauzolea Julia II. z roku 1505 koncipoval zřejmě první novodobý eliptický prostor vůbec a oválnou, o dva tři stupně

---

<sup>36</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 62.

<sup>37</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 62.

<sup>38</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 63.

<sup>39</sup> Papežský architekt Baldassare Peruzzi v Římě realizoval v letech 1532–1536 Palazzo Massimo alle Colonne – palác pro dva bratry z rodiny Colonnů, který je specifický svou zakřivenou fasádou, ovlivněnou dispozicí antického amfiteátru, který stával v místech dnešního paláce. Vychází zde tedy také z oválného půdorysu.

vyvýšenou podestu zakreslil pak na projektu Kapitolského náměstí (oba patrně inspirovali Peruzziho). Ovál se v zahradních dispozicích objeví ještě nejednou, ojediněle v první polovině šestnáctého století – například v zahradě paláce Andrey Doria v Janově, postaveného v letech 1522–1529 – častěji v kompozicích manýristických: v Giardino Boboli ve Florencii (založené roku 1550), dokonce ve třech variantách v blízké Tribolově Ville di Castello, budované Cosimem I. Medici od pátého desetiletí, v koncepci Buontalentiho medicejské vily v Pratolinu v letech 1569–1575, objeví se na návrhu předměstské vily od Giovanniho Antonia Dosia asi z desetiletí 1580–1590, z něhož je také projekt Domenica Fontany na Villu Montalto v Římě s oválnou scénografickou peschierou; jako ústřední tvar dispozice se ovál prosadil v letech 1558–1562 v Ligoriově Casinu Pia IV. ve Vatikánských zahradách a v podnoží zámku i horní zahrady Vignolovy Capraroly.<sup>40</sup>

Baldassare Peruzzi však nenavrhoval ovál pouze jako architekt zahradní, ale také pro stavby, ať už vedlejší prostory větších celků, nebo samostatné, zejména sakrální. Z jeho návrhů se dočkal realizace jen jeho koncept na řešení oválu v zahradě u vily kardinála Trivulzia na říčce Saloně u Říma, dokončené roku 1525, tedy pět let po Raffaelově smrti. Peruzziho myšlenky přejal Sebastiano Serlio, který jako první publikoval – roku 1547, tedy opět v polovině šestnáctého století – v Páté knize ovál jako formu celého kostela (a pak jej několikrát užil v nevydané knize šesté, v náčrtech staveb profánních); snažil se však na rozdíl od Peruzziho o zpravidelnění této formy „irregolare“ alespoň klasickým poměrem os 80:60.<sup>41</sup>

Podle Vignolových představ byl ovál zřejmě ideálním tvarem pro kostelní prostor; svědčí o tom řada jeho návrhů, dokonce i původní skica jezuitského, tedy kazatelského kostela Il Gesù v Římě. Od počátku padesátých do sedmdesátých let uskutečnil Barozzi tři ze svých sakrálních projektů s významnou složkou oválnou: uvedený již S. Andrea in Via Flaminia, kapli konkláve v Torre Pia ve Vatikánu a kostel konfraternity, S. Anna dei Palafranchieri, rovněž ve vatikánském okrsku, oba na oválném základě. Pietro Cataneo doporučuje ve svém spise sice už roku 1554 pro palác formu kruhovou, oválnou nebo jinou podobnou, ještě však koncem roku 1570 nebyl ovál v architektuře útvarem zcela běžným, jak svědčí označení *nuova invenzione, bello e capriccioso*, jehož se dostalo návrhu Vincenza Dantiho pro kostel Escorialu.<sup>42</sup> Ovšem na přelomu 16. a 17. století vyhlašuje pozdní manýřista

---

<sup>40</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 64.

<sup>41</sup> LOTZ 1955, 19, 26–27, 29, 33–34.

<sup>42</sup> V kostelu Escorialu se stejně jako na Vlašské kapli objevují termální okna, jak bude ještě níže rozebráno.

Federigo Zuccari kacířsky, protivitruviánsky, že oválný prostor je nejpůvabnější a nejvhodnější pro kostelní stavby, že předstihuje všechny půdorysy předepsané Vitruviem a ostatními učiteli.<sup>43</sup>

Dokumentuje tím, že na prahu seicenta patřila už elipsa – již právě Johannes Kepler vydobyl zasloužené místo v kosmickém systému – mezi ideální půdorysy, které byly považovány za esteticky správné. Teprve na sklonku cinquecenta a v prvních letech 17. století se také prosadí jako základní forma kostelní stavby a pronikne nejen do některých dalších oblastí italských, nýbrž, ovšem výjimečně, i do střední Evropy: někdy před rokem 1602 jako schéma klenby koupelny arcibiskupa Wolfa Dietricha do salcburského Neubau, poté jako dispozice kostela sv. Michaela do Augsburgu a jako půdorys habsburského mauzolea do Štýrského Hradce.<sup>44</sup> V české architektuře se však ovál objeví mnohem dříve (v době, kdy ještě ani v Itálii nebyl obecně uznáván, a tím méně užíván pro sakrální stavby), a to jak ve své čisté podobě, tak jako základ mnohoúhelníku, z něho odvozeného, tedy nikoli statického polygonu časně a vrcholně renesančního, nýbrž zase mnohostěnu dynamizovaného.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 64.

<sup>44</sup> O těchto stavbách se zmíním v dalších kapitolách v souvislosti s analogiemi, které u nich nacházíme se stavbami, které jsou předmětem bakalářské práce.

<sup>45</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 64.



## 2 Popis architektury vybraných staveb

### 2.1 Kaple sv. Vojtěcha

Kaple sv. Vojtěcha, která stávala před západním průčelím nedostavěného chrámu sv. Víta, byla bohužel při jeho dostavbě roku 1879 zbořena. Její podobu známe pouze z ne zcela jasných fotografií a plánového materiálu [1]. Kaple byla postavena na půdorysu protáhlého desetiúhelníka, který je vepsán oválu [2].

V členicích soustavě se střídá kolosální pilastr s vysokou plochou nikou. Plášť budovy byl prolomený dvěma vchody a probraný osmi vysokými nikami [5]. V nárožích rytmizovaly stavbu pilastry toskánského řádu, vyvinuté v celé výšce stavby a připomínající tak princip kolosálního řádu. Pilastry nesly hladké kladí, podpírané ve vrcholech oblouků konzolami. Nad kruhovými okénky se nacházely malované nápisové kartuše.

Interiér byl osvětlován kruhovými okénky. Ta propojovala vnější a vnitřní niky, a protože hlavní římsa interiéru obíhala podstatně níže nežli kladí exteriéru, byly tyto oculy uvnitř ve vrcholu, kdežto na vnějšku byly zhruba v polovině těchto velkých, celou výškou stavby prostupujících výklenků [3]. Kupoli zastírala vnějšímu pohledu vysoká jehlancová střecha s vydutými stěnami.

### 2.2 Vlašská kaple

Kaple má eliptický půdorys s ochozem, průchozím v přízemí i patře [6]. Úzké prostory tribun jsou osvětleny velkými termálními půlkruhovými okny, rozdělenými dvojicí hmotných pilířů. Valeně zaklenuté kaple, spojené navzájem nižšími průchody, se obracejí do středního prostoru půlkruhovými arkádami [16]. Obdobně byly vyřešeny i tribuny [7].

Archivolty arkád dosedají na pateční římsu, ve vrcholu arkády je zdůrazněn klenák, ve cviklech jsou postavičky malovaných andílků. Arkády horního ochozu chrání zábradlí s profilovanými kuželkami na koso postavenými. Ochoz podklenuly valené klenbičky, patro je plochostropé.

Fasádu člení lizénové rámy, sestávající ze zdvojených lizén a hladkého mezipatrového pásu. Za hlavní vstup do kaple slouží od roku 1714 portál na východní straně v portiku, společném s kostelem sv. Klimenta. Půlkruhový renesanční portál doplňuje barokní pravoúhlý nástavec s kladím a římsou na pilastrech [9]. Dvoukřídlé barokní dveře jsou pobité plechem s motivem kosočtverců s rosetami. V ose portálu nad oknem vyrůstá z atikové zídky, zdobené vázami, jednoosý štítový nástavec, nad jehož oknem je umístěna srdcovitá kartuše, parapet zdobí čabrakový motiv.

Nad kupolí kaple se na profilované hlavní římsě na konzolách zvedá zvoncovitá střecha s lucernou. Plášť lucerny člení pilastry, stříška opakuje zvoncový tvar.

Hlavní oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie od Josefa Berglera zdobí dnes společně s olejomalbou sv. Jana Nepomuckého od Františka Lichtenreitera a s milostným obrazem Maria del Sangue schodiště Kolovratského paláce, kde je italské velvyslanectví.<sup>46</sup> Interiér Vlašské kaple je dnes bez vnitřního vybavení.

## 2.3 Kostel sv. Rocha

Půdorysem kostela sv. Rocha je protáhlý osmiúhelník orientovaný na podélnou osu; jeho tvar je odvozen z oválu, do něhož byl vepsán [19]. Dynamickou tendenci však vyrovnává centralizující motiv tří polygonálních apsid, v celé výši prolomených a přičleněných k úzké východní straně a polovinám dlouhých stran severní a jižní [20].

Apsidy, které stavbu ukončují, dosahují shodné výšky s hlavní hmotou kostelíka, obíhá je stejně profilovaná římsa. Všechny hrany vybíhajících pětiúhelníků podpírají dvoudílné opěrné pilíře, které jsou ukončeny v obou etážích římsami. V dolní části přecházejí z hranolového půdorysu do polygonálního a vytvářejí tak zajímavou rytmiizaci. Jednotlivá pole doplňují lizénové rámce, které zvýrazňuje rustika. V apsidách tři stěny prolamují úzká vysoká zahrocená okna, v nichž se objevuje kružba v podobě kruhu doplněná motivem jeptišky, v zešíkmených bočních stěnách je prolomeno širší okno s obdobnou kružbou, tvořenou však pod kruhovým motivem dvojicí jeptišek. Nad okny apsid jsou lichá oválná okénka, nad většími okny jsou stejná okénka sdružena do dvojic. Boční pole apsid prolamuje vždy dvojice nik, mezi nimiž se objevují lizénami vymezené plochy s vystouplými poli [21].

---

<sup>46</sup> DI BERT 2006, 50.

Hlavní loď je zaklenuta valeně s dvěma páry vstřícných trojúhelných výsečí. U východních výsečí je v místě jejich styku malé oválné nástropní zrcadlo, další výseče odpovídají zešikmeným stěnám. Ve vrcholu jsou hrany výsečí vytaženy do hřebínků. Patky klenby spočívají na pilastrech, které jsou opatřeny íónskou hlavicí. Hlavní apsida kostela má klenbu prolomenou výsečemi, oddělující triumfální oblouk poloeliptického průběhu podírající mělké pilastry.

Naproti tomu stejně utvářené boční kaple mají žebrovou klenbu, žebra sbíhají do jednoduchých patek. Při vstupu je do prostoru vložena předsíň a nad ní kruchta [25]. Do lodě se v přízemí otevírá trojicí arkád, spočívající na hranolových pilířích. Předsíň je zaklenuta valeně, prolomená trojúhelnými výsečemi, které ve vrcholech vybíhají do hřebínků. Vřetenové šnekové dřevěné schodiště na kruchtě je vloženo do samostatného přístavku, který se projevuje i na vnější fasádě.

Typicky manýristické jsou oba portály (hlavní západní [23] a jižní [24]), pokročilé svou skladbou o nejméně dvou vrstvách, a o netektonicky složitě zalamovaných rámcích. U hlavního vchodu je rovněž zvýšen nadpražní překlad a portál ukončuje segmentový fronton, v jehož tympanonu se objevuje motiv okřídleného andílka.

Kostel dnes není vybaven žádným mobiliářem.

## 3 Stavební vývoj a otázka autorství staveb

### 3.1 Kaple sv. Vojtěcha

Kaple sv. Vojtěcha je ze všech vybraných staveb nejstarší. Na místě rudolfinské kaple stávala starší, která byla ve 2. pol. 16. stol. již ve špatném stavebním stavu. Václav Hájek z Libočan popisuje zánik mramorového hrobu sv. Vojtěcha, který – vyhotoven z bílého mramoru – stál uprostřed nedostavěné části kostela. Mramor náhrobku za požáru v roce 1541 popukal a „ten kostel všecken z gruntu vyhořel“. Protože podobu této stavby neznáme, můžeme se jen dohadovat, že se jednalo o středověkou architekturu, jejíž podoba se snad dochovala v rýsu stuttgartského Zemského archivu. Navržena byla zřejmě Petrem Parlěrem a vytvářela zajímavou dynamickou architekturu komponovanou na základě protaženého oválu, přeměněného do dvanáctistěnu. Ke stavbě se zachovalo pouze několik zpráv, z nichž si nelze udělat přesný obrázek výstavby. Protože však byly do nové hrobky přeneseny ostatky svatého Vojtěcha roku 1396, byla patrně v tomto roce již hotova. Již v roce 1563 přislíbil Ferdinand I. Antonínu Brusovi z Mohelnice financovat výstavbu nové kaple namísto zchátralé s tím, že arcibiskup předloží návrhy na stavbu.<sup>47</sup> Nakonec zřejmě došlo jen k výstavbě provizorního dřevěného přístřešku, který již v listopadu 1575 hrozil zřícením, jak vyplývá ze zprávy arcibiskupa Bruse z Mohelnice. Brzká smrt císařova stavbu oddálila, ale skutečně zoufalý stav kaple byl připomenut roku 1575, kdy se opět hovoří o možnosti zřícení staré kaple. Na žádost kapituly tehdy věnovala císařovna 300 zlatých a 6. července 1576 přispěl 135 kopami a 26 kr. také Rudolf II.<sup>48</sup> O době vzniku svědčil letopočet 1575 v nadpraží hlavního portálu a několik archivních údajů.<sup>49</sup> Stavba zřejmě pokračovala pomalu a není jasné, zda v roce 1581, roce arcibiskupovy smrti, byla zcela dokončena.

---

<sup>47</sup> Antonín Brus z Mohelnice (arcibiskupem v letech 1561–1580) byl prvním českým arcibiskupem od skončení husitských válek. V letech 1562–1564 se účastnil jednání Tridentského koncilu. POLLAK 1910–11, 131.

<sup>48</sup> VLČEK 2000, 63; stejná zmínka o financování kaple i v: KRČÁLOVÁ 1974, 66; VOJTÍŠEK 1919, 33.

<sup>49</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 66.

Protože iniciátorem novostavby byl arcibiskup, který také spravoval prostředky na její zřízení,<sup>50</sup> je pravděpodobné, že se podílel i na určení jejího typu; právě jeho podnětem by bylo možné vysvětlit neobyčejnou pokročilost koncepce. Antonín Brus, jehož zájem o knihy je archívně doložen, pobýval totiž právě v době jednání o stavbě na koncilu v Tridentu. Měl tedy možnost seznámit se s protireformačními názory na sakrální architekturu, jež se tu rodily a pak došly výrazu ve spise Karla Boromejského, a pravděpodobně také poznat z autopsie i teoretických děl soudobé italské stavebnictví.<sup>51</sup>

Realizován byl snad onen prvotní návrh z té doby, poznamenaný arcibiskupovou italskou zkušeností, ať už vzešel z ruky některého architekta v Itálii, bohužel neznámého, anebo byl vytvořen v Praze. Jestliže byl navržen tady, pak nejspíše Bonifácem Wolmutem, který jednak právě roku 1562 pro arcibiskupa přebudovával jeho pražský palác, do roku 1570 byl vedoucím stavitelem Pražského hradu a zemřel v Praze až o devět let později, jednak byl autorem Velké hradní míčovny v Královské zahradě i míčovny letohrádku Hvězda a zřejmě i přestavby kostela v Kralovicích, na nichž uplatnil vysoký řád i motiv niky.<sup>52</sup> Většina literatury přisuzuje kapli Ulrikovi Aostallimu,<sup>53</sup> který byl roku 1575 už hradním zednickým mistrem a který se vskutku nějakým způsobem na stavbě podílel: 3. dubna 1581 píše Rudolf II. České komoře v souvislosti s penězi pozůstalými po arcibiskupovi Brusovi, že nemůže mistru Ulrikovi de Vastali povolit 131 tolarů, požadovaných za práci v domě arcibiskupově a v kostelíku sv. Vojtěcha, bez dostatečně doloženého vyúčtování.<sup>54</sup> Aostalli nejspíše toliko vedl stavební práce podle plánů buď italských, buď Wolmutových, jako při jiných stavbách, jimiž byl pověřen po penzionování mistra Bonifáce. Už Olga Frejková pochybovala o autorství Aostalliově z důvodů

---

<sup>50</sup> Po jeho smrti přikazuje 9. května 1581 Rudolf II. stavebnímu písaři, aby zjistil, „ob der h. Erzbischof seligen das Kirchel Sant Adalberti auf sein od wes uncosten zuerpawen angeordnet und wie es um das ganze gepeud und desselben verlas beschaffen“.

<sup>51</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 66; velmi podobný názor vyslovuje i později: Koncepci ovlivnil zřejmě arcibiskup, znalý názorů Tridentina, jehož se účastnil, také však teoretických spisů o stavitelství a asi i hornoitalské architektury. KRČÁLOVÁ 1989, 16. Zároveň však Krčálová uvádí, že ačkoli měl arcibiskup velkou knihovnu a v Itálii mohl i řadu děl vidět na vlastní oči; kaple svatého Vojtěcha však v Itálii v té době nemá žádnou paralelu. KRČÁLOVÁ 1979, 71.

<sup>52</sup> Výjimečně členil vysoký pilastr vnější plášť celé stavby: kromě desetiboké kaple sv. Vojtěcha na Pražském hradě z let 1575–76 i u kaple sv. Stanislava v Olomouci, začaté o deset let později. V její složité několikavrstevné kamenné struktuře, manýristicky rušící svébytnost jednotlivých složek, uplatnil neznámý Ital i typicky italské iluzivní motivy. KRČÁLOVÁ 1985, 64.

<sup>53</sup> Ulrico Aostalli pocházel z Lugana, řadu let pracoval s Bonifácem Wolmutem na císařských stavbách v Praze a Čechách, roku 1563 se dostal na Wolmutovo místo císařského stavitele; POLLAK 1910–11, 131.

<sup>54</sup> Tento citát uvádí i VLČEK 2000, 63.

slohových, srovnávajících kapli s Ulrikovým doloženým dílem, arkádami pardubického zámku z roku 1572; jeho dosud známá tvorba jí vskutku není příbuzná.<sup>55</sup>

Jiné názory na autorství kaple publikovali: Eva Šamánková, která píše, že autorem kaple je Oldřich Avostalis de Sala;<sup>56</sup> Zdeněk Wirth, který říká, že Oldřich Avostalis nemohl být autorem návrhu kaple, dílo je podle něj tedy anonymní;<sup>57</sup> Kateřina Bečková, která publikuje, že kaple byla postavena podle návrhu Oldřicha Avostalise;<sup>58</sup> Oskar Pollak, který uvádí, že stavbu kaple svatého Vojtěcha vedl Ulrico Aostalli a asi i kapli navrhl;<sup>59</sup> Viktor Kotrba, který kapli také přisuzuje Ulrichu Aostallimu.<sup>60</sup> V Uměleckých památkách Prahy je naproti tomu uvedeno: Aostalli nemusel provádět vlastní projekt, ale ještě méně se zdá být pravděpodobné, že by autorem této zajímavé architektury byl Bonifác Wolmut (O. Frejková, J. Krčálová). Tomu odporuje časové zařazení stavby a jednoznačná výpověď pramenů, v nichž se mluví o vyměření kaple dotčeným paumistrem, tj. Ulrikem Aostallim.<sup>61</sup> Ferdinand Seibt si ve své práci všímá analogií mezi kaplí svatého Vojtěcha a kostelem v Kralovicích, podle něj by mohly být dílem stejného architekta, snad jsou to poslední díla Bonifáce Wolmuta.<sup>62</sup>

Dovolím si souhlasit s názorem Jarmily Krčálové na autorství kaple svatého Vojtěcha, její argumenty pro vytvoření návrhu Bonifácem Wolmutem jsou velmi přesvědčivé, uvádí řadu analogií jiných jeho děl se svatovojtěšskou kaplí. S argumenty pro autorství Bonifáce Wolmuta přichází, když se snaží vyvrátit názor Viktora Kotrby: Viktor Kotrba si navíc klade otázku, jak by stavba vypadala, kdyby ji byl vytvořil ještě Bonifác Wolmut, a předpokládá, že by ji byl zaklenul gotickou žebrovou klenbou. To však z Wolmutova známého starého výroku – z roku 1559 – proti nekamenickému italskému způsobu klenutí nikterak nevyplývá. Sám ho přece užil nejednou a žebrovou klenbu uplatnil, pokud víme, jen třikrát: ve Sněmovně Pražského hradu, kde ji lze vysvětlit záměrným připodobněním sousednímu Vladislavskému sálu, a dvakrát v prostoru chrámovém, na hudební kruchtě svatovítské za její klasicistní kulisou a v lodi kostela na Karlově (půdorys kaple sv. Vojtěcha jako by byl dynamizovanou variantou jejího

---

<sup>55</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 67.

<sup>56</sup> ŠAMÁNKOVÁ 1961, 122.

<sup>57</sup> WIRTH 1961, 87.

<sup>58</sup> BEČKOVÁ 2000, 48, 51.

<sup>59</sup> POLLAK 1910–11, 131.

<sup>60</sup> KOTRBA 1970, 332.

<sup>61</sup> VLČEK 2000, 64.

<sup>62</sup> SEIBT 1985, 186.

půdorysu, z jejích zevně i dovnitř otevřených okenních špalet jako by se vyvinuly právě tak protisměrné niky svatovojtěšské). U hradní kaple nešlo v první řadě o bohoslužebný prostor, u něhož se gotické tvarosloví udrželo, především v klenbě a tvaru oken (ostatně i ve dvou sakrálních pracích Hornoitala Aostalliho), až do počátku 17. věku, nýbrž o stavbu memoriální, hrobní. A u těch se i v našich zemích, jak jsme již viděli, prosadilo v druhé půli cinquecenta pojetí renesanční, popřípadě manýristické. Navíc pak byl jejím iniciátorem arcibiskup znalý italské soudobé architektury. Víme, jak sám určoval uspořádání paláce, který mu mistr Bonifác roku 1562 projektoval; jeho zásahy lze jistě ve stejné míře předpokládat i u kaple sv. Vojtěcha. Nadto pak se ovál vyskytne i ve dvou organismech, tak či onak spjatých s Wolmutem: piscinu protáhlého oválného tvaru zakreslil tento královský stavitel na plánu hradní zahrady z března 1563, oválné kartuše zdobí nádvorní fasádu severního křídla zámku v Nelahozevsi.<sup>63</sup>

Jeho tvorbě je ostatně blízké i pozoruhodné architektonické členění vnějšku kaple: spojuje vysoký pilastrový řád – v Itálii známý po antickém vzoru od doby L. B. Albertiho, zobecněly však v cinquecentu – s monumentálními nikami plochého pozdně renesančního tvaru. Klasicizujícího spojení kolosálního pilastru či polosloupu s obloukem velké niky (nebo arkády jako na velké hradní míčovně) užíval Wolmut zřejmě rád, na míčovně Hvězdy, v uvedené již prostoře zámku v Nelahozevsi a na průčelí kostela v Kralovicích, s jehož přestavbou se započalo současně se stavbou pražské kaple a jehož členění ovlivnilo skladbu hlavní fasády kostela v nedalekém Smečně. Monumentalizované niky zaujaly v Itálii na antických stavbách zejména Bramanta a Palladia.<sup>64</sup> Na vnějšku centrálně pojaté kaple navrhl niky už Filippo Brunelleschi na oktogonu florentské S. Maria degli Angeli a Giuliano da Sangallo na kresbě dochované v Uffiziích. A Vincenzo Scamozzi prolomil roku 1576, tedy současně se stavitelem pražským, v ústřední válcové hale vily Pisani zvané Rocca obrovité niky okénky, jinak, pokud víme, ojediněle a neklasicky, jako Vignola v nádvoří Palazzo di Firenze a neznámý autor návrhu chrámu okrouhlého půdorysu, který publikoval Antonio Labacco ve své *Libro di Architettura*; tam je také do polokruhového vrcholu velkých výklenků mezi sledem jónských sloupů vloženo okrouhlé okénko a před jejich částí dolní vkomponována edikula. Toto řešení připomíná obě stěny po stranách

---

<sup>63</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 67.

<sup>64</sup> V našich zemích je najdeme už v interiérech Hvězdy a v patře královského letohrádku v hradní zahradě, také však na západní straně zahrady pražského pláce Viléma z Rožmberka, který jimi dal pročlenit i ohradní zeď letohrádku Kratochvíle, snad podle podobného vyřešení ve vídeňské Neugebäude.

hlavního vchodu sv. Vojtěcha. Na nich byl podobným způsobem otevřen oculus nad větším čtvercovým oknem, umístěný, nízko nad zemí – zřejmě pro věřící, které už nemohl pojmut nevelký prostor.<sup>65</sup>

Významnější však nežli tato architektonická členící soustava byla koncepce celku, centrály s tradičně stereotypně opakovaným motivem výklenku téže velikosti a tvaru v síle pláště (aditivní řazení je ještě poplatné rané renesanci a vzdáleno rytmiizaci jindřichohradeckého altánu – pracuje s ním však ještě anebo znovu i Sangallo mladší). Snad nejbližší jí byla svým půdorysem římská Minerva Medica, jak ji ve své Čtvrté knize vyobrazil Andrea Palladio. Na rozdíl od ní a od centrál raně a vrcholně renesančních však nešlo o stavbu klasickou, harmonickou, symetrickou podle obou os, jejíž tvar byl odvozen z kruhu, nýbrž o tvar na základě podélného, dynamizovaného desetiúhelníku – formy spojované s představou dokonalosti, kterou u čísla deset vyzdvihoval již Vitruvius v Třetí knize svého spisu –, vepsaného do oválu, tedy o útvar poklasický, v době svého vzniku neobyčejně pokročilý. Stavebník ani architekt zřejmě neměli tímto zalomením na mysli regotizaci oválu; polygon tu byl odvozen z oválu, jako bývaly tolikrát v Itálii vrcholné renesance statické mnohoúhelníky odvozovány z kruhu. Pokud víme, šlo o jediné středoevropské dílo tohoto typu v 16. století, z něhož dokonce ani v Itálii tou dobou neznáme realizovaný kostel takového půdorysu a klenby.<sup>66</sup> Jediný italský předchůdce svatého Vojtěcha, polygon vepsaný do oválu, je Palladiova chórová kupole v katedrále ve Vicenze z let 1565–1574.<sup>67</sup>

V Itálii se sice už od časů Baldassara Peruzziho ne jeden architekt obíral myšlenkou prostoru na půdorysu oválném – a oválu byl pražský dekágon vepsán a oválný tvar se v podobě velmi blízké elipse zrcadlil i na klenbě –, jen málo těchto invencí však už bylo provedeno v době jeho vzniku (a pouze jediný v předpokládaném čase jeho projektování), a to Vignolových: S. Andrea in Via Flaminia, kaple ve vatikánské Torre Pia a S. Anna dei Palafranchieri, ta ovšem ještě nedokončená; vesměs v Římě a vesměs, na rozdíl od stavby v Praze, dvouplášťové, u nichž se oválný interiér nebo klenba emancipovaly do obdélného exteriéru. Roku 1566 byla začata také SS. Annunziata v Parmě na půdorysu oválu nepravého.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 68.

<sup>66</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 68.

<sup>67</sup> KRČÁLOVÁ 1979, 72; KRČÁLOVÁ 1981, 25.

<sup>68</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 68.



Ještě čtyři léta před zahájením stavebních prací na kapli svatého Vojtěcha je v očích Egnazia Dantiho, jak už víme, oválný tvar nákresem výjimečným, krásným a rozmarným. Čechy zformovaly podobně dynamický půdorysný útvar už v padesátých letech – v letohrádku Hvězda – a znovu pak roku 1602 základním schématem protáhlého oktogonu kostelíka svatého Rocha.<sup>69</sup>

Během doby došlo k několika úpravám kaple, z nichž jsou bezpečně zachyceny dvě (r. 1637 a znovu r. 1717);<sup>70</sup> další zásah do vzhledu lze doložit r. 1729, kdy byla snížena střecha a na její vrchol osazen kříž.<sup>71</sup>

Kaple musela ustoupit dostavbě lodi svatovítské katedrály roku 1879.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 69. Na protáhlém oktogonu byla asi někdy koncem 16. století vztyčena také kaple sv. Maří Magdalény ve Štítně u Opavy, výtvarně prostší, plochostropá, jejíž interiér, přístupný pěti arkádovými vchody, člení pilastry a hrotitá okna. KRČÁLOVÁ 1981, 18.

<sup>70</sup> PODLAHA 1906, 102; Vnitřek byl, jak se zdá, teprve za první opravy štukem bohatě vyzdoben.

<sup>71</sup> VLČEK 2000, 64. Kovaný a silně zlacený kříž, zakončující stanovitou střechu kaple, jest v depositáři kláštera sv. Jiří zachován. PODLAHA 1906, 102.

<sup>72</sup> Toto datum bohužel není v pramenech zcela jasně doloženo. Rok 1879 udává většina autorů: KRČÁLOVÁ 1974, 66; POLLAK 1910–11, 131; SEIBT 1985, 186; SYROVÝ 1987, 259; BEČKOVÁ 2000, 51; VLČEK 2000, 63. Vlček si ale protiřečí, když o stránku dále uvádí: V roce 1880 ustoupila kaple dostavbě chrámu sv. Víta a zachovala se po ní jen málo přesná dokumentace. Krátce před zbořením 15. dubna 1880 se za přítomnosti velké komise otevíral hrob sv. Vojtěcha, v němž byla nalezena autentika od arcibiskupa Arnošta z Pardubic (1346). Jediný VANČURA 1976 udává jako datum zboření kaple rok 1878.

## 3.2 Vlašská kaple

Vrcholným článkem v této řadě dynamických centrál (patrně bližších záalpskému cítění nežli harmonický, statický kruh), jež vřazují naši skromnou renesanční tvorbu na netušeně významné místo v evropském kontextu, bude kaple Nanebevzetí Panny Marie, kterou roku 1590 založí kongregace Italů usedlých v Praze při staroměstském jezuitském kostele. Kaple sv. Vojtěcha je však jejím důležitým vývojovým předstupněm.<sup>73</sup>

Pražští Italové měli v Klementinu svou kapli Assumpty už roku 1569;<sup>74</sup> ta však pro kongregaci, ustavenou roku 1573, záhy nepostačovala.<sup>75</sup> Proto byla roku 1590 zbořena a zároveň budována – rovněž východně od chóru kostela – kaple nová.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 69.

<sup>74</sup> Tato první kaple byla postavena v letech 1567–1569; její podobu bohužel neznáme a můžeme jen předpokládat, že byla velmi skromná. JANÁČEK 1983, 81.

<sup>75</sup> Stručně k historii pražské mariánské kongregace: V Praze pamatovali na cizí menšiny při liturgii především jezuité. Ve staroměstské koleji u sv. Klimenta se kázalo česky i německy. Od roku 1560 začali otcové kázat i italsky. Uvádí se, že první kázání v italštině měl 21. dubna 1560 v kostele sv. Klimenta Ludovicus Gerhardus (Ludovico Girardo). V dalších letech (1560–1568) italsky kázal nejen on, ale i Paulus Hofeus, dále rektor koleje a také v letech 1566–1581 Blasius Montagnini. Právě z podnětu P. Biagia Montagniniho si Italové roku 1569 postavili vlastní oratoř, podle tradice mezi chórem kostela Nejsv. Salvátora a kostelem sv. Klimenta (správně někdejší kapitulní síň bývalého dominikánského kláštera, adaptovanou po skončení husitských válek na kostel). Pater Montagnini založil také roku 1575 italskou mariánskou kongregaci Nanebevzetí Panny Marie, jejíž vznik byl však iniciován již v roce 1573. K časnějšímu datu vzniku kongregace se vztahují historická pojednání z pera italských autorů a také jubilejní oslavy této komunity. Rok 1575 uvádí naproti tomu Zdeněk Kristen. Vycházel při tom z rukopisných i tištěných jezuitských prací. DI BERT 2006, 25.

Kongregace byla zbožnou mariánskou družinou, jaké si italské menšiny zakládaly pomocí různých církevních řádů i v jiných městech (např. po polovině 16. století v Krakově za podpory františkánů). Jejich členové se zavazovali k milosrdným skutkům pro chudé a nemocné v duchu hesla Pro Deo et paupere, a měli tak lepší možnost získat církevní odpustky než řadoví farníci. Italská neboli Vlašská kongregace v Praze byla uznána 18. listopadu 1580 papežskou bulou Řehoře XIII. a 5. července 1600 ji generál Tovaryšstva Ježíšova Claudius Acquaviva začlenil do mateřské mariánské kongregace (Congregatio Prima Primaria) v Římě.

Zpočátku nebyly jednotlivé funkce v kongregaci přesně administrativně rozděleny – nejstarší členové byli nazýváni senioři. Duchovní představený (preses) družiny byl však vždy kněz z Tovaryšstva Ježíšova. Na začátku 17. století došlo k rozlišení vedoucích funkcí. Každoročně na svátek své patronky Panny Marie Nanebevzaté (15. srpna) byla při mši oznámena jména nového představenstva, zvoleného předcházející neděli. V čele stál rektor se dvěma asistenty a několikačlenný výbor, který spravoval majetek družiny: sekretář a jeho zástupce, pokladník, správce kaple s titulem kapitán, od roku 1602 i správce nově založeného Vlašského špitálu na Malé Straně a jiní. Rektory se stávali zpravidla významní představitelé italské menšiny, mezi nimiž nechyběli ani stavitelé a umělci. Za zmínku stojí např. Pietro della Pasquina, Giovanni Battista Canevale, Domenico de Bossi, Dionisio Miseroni, Giovanni Domenico Orsi, Domenico Martinelli, Anselmo Lurago atd. DI BERT 2006, 26; JANÁČEK 1983, 101.

<sup>76</sup> Starší literatura shodně uvádí, že nová kaple byla postavena na místě kaple původní, jež byla stržena roku 1590. Oldřich Stefan se naproti tomu domníval, že kapli předcházel jakýsi provizorní prostor nacházející se v křídle koleje. Usuzoval tak na základě plánu z 80. let 16. století, uloženého v Národní knihovně v Paříži. Otázkou je, zda tento plán zachycuje skutečnou situaci, nebo je spíše návrhem na stavbu kolejního křídla, kde měly být umístěny gymnasiální třídy. Tuto domněnku podporuje nápis na rubu plánu, ve kterém stojí Austria.

Základní kámen ke stavbě nové kaple slavnostně položil papežský nuncius Alfonsus Visconti 23. července 1590. Ještě téhož roku byla stavba, o níž se praví, že „byla tak půvabná, že se v samotné Itálii se sotva najde jí podobná“, v hrubém zdivu dokončena.<sup>77</sup> Její vnitřní vypravení se však protáhlo. Teprve roku 1594 se jí dostalo, díky nadacím, výzdoby dosud holých stěn. O tři léta později ji obohatily štuky a malby kupole a hlavní oltář, takže byla v podstatě hotova.<sup>78</sup>

A konečně 9. srpna 1600 ji papežský nuncius Filippo Spinelli zasvětil Panně Marii nanebevzaté.<sup>79</sup> Několik dní nato, 14. srpna, prosí kongregace a její rektor, hradní sochař a kameník Giovanni Antonio Brocco benátskou signorii o příspěvní na pořízení parament.<sup>80</sup> Teprve však roku 1607 bylo vyzdobeno sedmero klenutí nebo oblouků slavnými tajemstvími života Panny Marie, částečně plasticky, částečně malbou.<sup>81</sup> Roku 1715 při novostavbě přilehlého kostela sv. Klimenta byla změněna orientace kaple, jež je od té doby přístupná od východu, v místech původního oltáře, barokním portikem Giovanniho Antonia Luraga;<sup>82</sup> tehdy byl také na opačné straně zřízen oltářní výklenek, který svým

---

Praga. Idea Pragensis. Plány nadepsané jako Idea označují v jezuitské stavební praxi zpravidla nejružnější návrhy a projekty, které byly zasílány na generalát do Říma a tam posuzovány a schvalovány. Čtvercová místnost „kaple Italů“ označená řeckým písmenem epsilon se dispozičně nijak neliší od ostatních na sebe navazujících prostor, určených pro jednotlivé školní učebny. DI BERT 2006, 26; STEFAN 1936, 144.

<sup>77</sup> DI BERT 2006, 28.

<sup>78</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 69. Z původní výzdoby se dochoval pouze zbytek štukového festonu a v malované kartuši scéna Bičování Krista, která se nachází na oblouku emporu u dnešního hlavního oltáře, a dále velký anděl s šípem. Malby mají ještě konzervativní pozdně renesanční charakter. Náklad na výmalbu činil 300 zl. rýnských. DI BERT 2006, 29; PREISS 1986, 89.

<sup>79</sup> Za „přítomnosti mnoha křesťanských vyslanců, mnoha šlechticů a velkého množství lidu“; DI BERT 2006, 20; PREISS 1986, 89.

<sup>80</sup> Je více než pravděpodobné, že se Brocco podílel i na stavbě a výzdobě Vlašské kaple, prozatím je však jeho účast na ní těžko postižitelná – není-li jeho dílem zlomek štukové výzdoby (ovocné festony) uvnitř, případně kamenné rámce velkých termálních oken. Není také vyloučeno, že se Giovanni Antonio účastnil i stavby sousedního kostela jezuitů, případně některé z jezuitských staroměstských budov. Jeho citový vztah k těmto objektům je patrný nejen z jeho dopisu benátské Signorii, nýbrž i z jeho přání, být pochován do kostela Nanebevzetí Panny Marie u jezuitů (to se skutečně 10. prosince 1613 stalo), tedy do Vlašské kaple, přání v dochovaných kšaftech malostranských Italů ojedinělé. Už z těchto několika zpráv je patrné, a další bádání to nepochybně ještě zdůrazní, že Giovanni Antonio Brocco byl jedním z dosud neprávem opomíjených mistrů rudolfínské Prahy. KRČÁLOVÁ 1970, 562; DI BERT 2006, 29.

O žádosti benátské signorii o příspěvek píše: HORYNA/OULÍKOVÁ 2006, 33, KRČÁLOVÁ 1974, 70; DI BERT 2006, 29.

<sup>81</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 70; HORYNA/OULÍKOVÁ 2006, 33.

<sup>82</sup> DI BERT 2006, 34–37, 54. Veškerá starší literatura uvádí jako autora portiku Františka Maxmiliána Kaňku. S novým názorem přišla Jiřina Přibilová, která mimo jiné publikovala dokument nalezený v makovici sanktusníkové věže kostela sv. Klimenta. Na tomto dokumentu stojí, že Aedilis Templi S' ti Clementis byl D. Antonius Lurago Giovanni Antonio Lurago byl tedy stavitelem kostela sv. Klimenta a z logiky věcí vyplývá, že byl i stavitelem vstupního portiku. Pojem aedilis v barokní terminologii neřeší, jestli dotyčná osoba byla pouze provádějícím stavitelem nebo i projektujícím architektem. To v dobové praxi mohli být dva rozdílní lidé. Samotný Antonio Lurago je roku 1724 zmiňován jako představený vlašského špitálu. Byl tedy v italské komunitě velice uznávanou autoritou. PŘIBILOVÁ 1991, 193–235. Kamenické práce portiku prováděl Domenico Antonio Rappa. DI BERT 2006, 37; PREISS 1986, 375.

obloukem porušil pravidelný rytmus vnitřního členění a ochoz obíhající v patře. Původní výzdobu pak, snad při obnově roku 1773, nahradila nynější [11].<sup>83</sup>

Nemáme k dispozici ani jeden architektonický plán, který by sloužil jako projekt či návrh na stavbu pouze samotné kaple. Všechny plány, kde je Vlašská kaple vyznačena, vznikly v souvislosti s výstavbou jezuitské koleje a přilehlých chrámů Nejsv. Salvátora a sv. Klimenta [8]. Jeden z jezuitských plánů, datovaných krátce před rok 1590, ukazuje Vlašskou kapli jako oválný prostor s ochozem a drobnou segmentovou apsidou na východní straně, jež se na dalších plánech již neobjeví. Tato apside však pravděpodobně postavena nebyla. Plán totiž představuje dostavbu či rozšíření kostela Nejsv. Salvátora společně s výstavbou kolejního křídla se školními učebnami. V legendě výslovně stojí – to co je na plánu vytaženo okrovou barvou se právě staví. Zbylé části pak měly být již postaveny. Právě zdivo východní části Vlašské kaple je položeno okrovou barvou, což znamená, že plán byl vyhotoven ještě před rokem 1590, kdy byla stavba Vlašské kaple dokončena. Mezi kaplí a jižní věží kostela Nejsv. Salvátora je zakreslen lichoběžný prostor se dvěma okenními osami směřujícími do dnešní Karlovy ulice, bývalé Jezuitské. Do místnosti se vcházelo vstupem za jihozápadní arkádou kaple a pravděpodobně sloužila jako sakristie, či se zde během stavby provizorně sloužily mše, protože při západní stěně místnosti je zakreslen oltář. Samotná kaple měla ještě dva vchody. Ten hlavní se nacházel za severozápadní arkádou. Tímto vchodem se po několika schodech a přes menší předsíní vycházelo na školní nádvoří. Vedlejší vstup byl umístěn za severovýchodní arkádu a vedl do obdélné místnosti s dveřmi k západu, ústícími do zmíněné předsíně.<sup>84</sup>

Kaple zaujímá významné místo v dějinách záalpské architektury. Byla totiž vztyčena na půdorysu nejen oválu, nýbrž přímo elipsy, sestrojené ze dvou ohnisek asi některým z těch způsobů empirické konstrukce, která nedává elipsu geometricky dokonalou; těch způsobů, jež znal už Peruzzi v první polovině 16. století a jež podle netištěných, dnes ztracených návrhů traktátu publikoval Sebastiano Serlio ve své První knize (De geometria). Umělecká teorie cinquecenta totiž geometrické vlastnosti elipsy a její přesné konstruování běžně neznala, jak ukázal už Wolfgang Lotz. Vlašská kaple se tedy řadí mezi těch několik málo kostelních prostorů 16. století, jejichž základem je forma tak vysoko oceňovaná manýristy; a dokonce patří mezi časově nejranější realizované stavby.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 70.

<sup>84</sup> DI BERT 2006, 28.

<sup>85</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 70.

Následovala totiž po zmíněné trojici děl Vignolových a o dvě léta předešla i další římskou oválnou centrálu, S. Giacomo degli Incurabili, jejíž plán zhotovil roku 1590 Vignolův žák Francesco da Volterra, jež však byla podle jeho návrhu a podle pozměňovacího plánu Carla Maderny vybudována až v letech 1592–1600. Pražská kaple je také časnější nežli eliptický vestibul kostela Assumpty (s letopočtem 1603) v Certose a Garegnano u Milána a nežli poslední – a největší – oválný chrám cinquecenta, totiž Santuario di Madonna di Vico v Mondovi, zřizovaný podle projektu dalšího vignolovce Ascania Vitozziho od druhé poloviny devadesátých let do počátku 17. století, nikdy však nedokončený. U něho Zuccari vykládal volbu dispozice symbolicky, s poukazem na půvab, krásu a hojnost nadpřirozených darů Panny Marie, již je zasvěcena nejen tato poutní svatyně, nýbrž i kostelík Vlachů.

Vlašská kaple je navíc jedinou, pokud víme, eliptickou centrální stavbou 16. věku s vnitřním ochozem vytvářejícím mělké kaple a dokonce i s obíhající ochozovou tribunou v patře. Ochoz nebyl v centrálních prostorách zvláštností – lze ho vysledovat až do Tholu v Epidauru a pozdně antických staveb římských, především S. Constanza a S. Stefano rotondo, přes raně křesťanské palestinské, byzantské i západní stavby až do předgotické architektury v Itálii i Zápálpi, většinou s bazilikálně převýšenou střední částí.<sup>86</sup>

V renesanci došlo k vzkříšení ochozové tribuny už v poslední čtvrti quattrocenta v Lombardii (snad z podnětu protorenesančních útvarů, jako baptisterium ve Florencii, anebo baptisteria v Parmě). Zde řada polygonálních centrál – Bramantova sakristie při S. Maria presso S. Satiro, S. Maria Incoronata v Lodi, S. Maria Coronata v Pavii, S. Maria della Croce u Cremy, v cinquecentu pak východní část domu v Pavii nebo chór dómu v Comu – dostala v horní zóně, nad kaplemi přízemí, obíhající ochoz. Okrouhlé obrazce s vnitřním ochozem poutaly také Leonarda da Vinci a Francesca di Giorgio, jak svědčí nejedna skica. Také v půdorysu Michelangelova oktogonálního návrhu pro kostel S. Giovanni dei Fiorentini z doby krátce před rokem 1520 se projeví podobná myšlenka, která, odhlédneme-li od čtyř apsid na diagonálách, předjímá pražské řešení tím, že mělké kaple vytváří přímo ochoz, oddělený od ústředního prostoru pilířovými arkádami, na rozdíl od dalších italských studií na téma ochozové centrály, již na základě oválném.<sup>87</sup>

V této souvislosti nás zajímá pouze oválná dispozice s ochozem. V Itálii, přesněji řečeno v Římě se nad ní zamýšleli vlastně jen dva architekti: Baldassare Peruzzi a

---

<sup>86</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 71.

<sup>87</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 72.

Ottaviano Mascarino. Peruzzi začlenil ovál s ochozem, obohacený o čtyři diagonální niky, do složitěho plánu na jakousi centrálu a pak jej, inspirován zřejmě interiérem baptisteria S. Constanza, rozvedl v návrhu na samostatný kostel téhož typu, s apsidou, šířkově koncipovanými kaplemi v obvodním zdivu a dvěma řadami vnitřních sloupů, sdružených do čtveřic.<sup>88</sup>

Ottaviano Mascarino (1536–1606)<sup>89</sup> byl v pozdním cinquecentu patrně jediným architektem, jež zaujal ovál s ochozem. Tento stavitel vyšel z boloňského okruhu Vignolova, jehož bezprostřední vliv ostatně prozrazuje návrh na kostel v Camerino, inspirovaný S. Andreem in Via Flaminia, nebo schody v S. Spirito in Sassia a v zahradě letohrádku Bandini, přejaté z hlavního vstupu Capraroly. Roku 1578 se jakožto nástupce Martina Longhiho stal papežským architektem. Mascarino zřejmě zcela propadl kouzlu oválné formy. Uplatňoval ji v organismu staveb světských – tam zejména a napořád tvarem schodiště, vnitřního i vnějšího – i sakrálních. Proslavilo jej právě schodiště Quirinalu z roku 1583, v němž spojil myšlenku Bramantova a Vignolova spirálového útvaru s Palladiovými nákresy schodišťových oválů v dílo současníky obdivované a hodnocené jako *esquisite bellezza*. Architekt je pak opakoval pro papeže Řehoře XIII. ve vatikánském Belvedéru variantou, kterou Ignazio Danti chválí jako *riuscita molto bella*.<sup>90</sup>

Významnější v naší souvislosti jsou ovšem jeho projekty samostatných staveb tohoto typu, zejména sakrálních. Už o rok dříve (1584) však Mascarino uplatnil ovál s ochozem na jednom z pěti návrhů kostela S. Spirito dei Napoletani v Římě; pojal jej jako podélný prostor se samostatným chórovým oddílem, rytmizovaný sledem plášťových kaplí a ochozových sloupů. Tato forma jej upoutala natolik, že téže dispozice využil i při řešení lodžie, kterou chtěl papež roku 1585 zřídit pro obchodníky na římské Via dei Banchi (Loggia dei negozianti) [10], a buď on, nebo někdo z jeho okruhu jí užil v návrhu oválného atria svatopetrského chrámu z doby před rokem 1606.<sup>91</sup> Tyto dva plány jsou pražské stavbě nejbližší, a to právě tím, že prostor není rozčleněn do samostatných jednotek natolik jako na předchozích projektech se svébytnými kaplemi. Tím, že pilířové arkády s dvojicemi pilastrů jsou odstředivě vysunuty takřka až na samý obvod, vymezující ochozu jen úzké pásmo, přepjaté dvojicemi pásů od pilířů na přízvední pilastry, jakož i tím,

---

<sup>88</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 72.

<sup>89</sup> Jako další varianty jeho jména jsou v literatuře uváděny také O. Mascarini a O. Mascherino.

<sup>90</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 72.

<sup>91</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 72; HORYNA/OULÍKOVÁ 2006, 36.

že šířkově situované kaplové výklenky jsou vytvářeny přímo tímto ochozem, a tedy nevyhloubeny odděleně v plášti stavby, je kostelík Vlachů nejucelenějším stavebním útvarem z celé této řady. Navíc, jak již řečeno, obíhá podobný prostorový prsteneček, ochozová tribuna, i v patře, jsouc poplatná oněm protorenesančním nebo raně renesančním centrálám a spřízněná dokonce s formacemi ještě staršími – s kaplí Anastasis v Jeruzalémě, San Vitale v Ravenně, falckou kaplí v Cáchách anebo s pražskou kaplí sv. Víta, měla-li vnitřní ochoz a tribunu, jež ovšem byly konstruovány důsledně staticky na kruhu nebo polygonu z něho odvozeném.<sup>92</sup>

Vlašská kaple je útvar dynamizovaný, a to nejen formou svého půdorysu, ale i umístěním zdrojů světla, které tu vytváří účinné kontrasty světlých a tmavých částí (podobně se střetají i osy kleneb a pohyb vnáší do interiéru také dvojí velikost oblouků arkád a ochozových průchodů): nad neosvětleným přízemím se zastíněnými výklenky a tmavými úseky ochozu prorážejí v patře světelné paprsky velkými termálními okny na tribunu, kterou zdůrazňují a již pak dopadají do prostory hlavní; eliptickou kupoli však neosvětlují okenní otvory jako na většině staveb nebo návrhů italských, nýbrž soustředěný proud světla shůry, z okének štíhlé lucerny (je pravděpodobné, že toto osvětlení patřilo už k původní koncepci, v Itálii plánoval podobné řešení Vignola pro Il Gesù a Maderna pro S. Giacomo degli Incurabili, realizováno bylo i v Santuariu v Mondovi, jehož rozlehlou kupoli ovšem prozařuje i řada oken).<sup>93</sup>

V literatuře bývá Vlašská kaple označována jako dílo raného baroku, jako jeho první a velmi časný projev v Čechách.<sup>94</sup> Koncepce stavby i její detaily a v neposlední řadě i dynamické a dramatické osvětlení se však cele hlásí k italskému manýrismu, a to římskému. K Peruzzimu a Mascarinovi se hlásí dispozice dynamizované centrály s ochozem na půdorysu podle klasických měřítek nepravidelném, nesymetrickém, onoho manýrismem milovaného kapriciózního tvaru s tendencí k unikání a znejišťování, na půdorysu, který při vší centrálnosti nerotuje kolem jediného středu.<sup>95</sup>

Vignoly se dovolává jak základní forma oválu, tak ono takřka krystalické zjednodušení, a to přesto, že interiér je rozložen vertikálně i horizontálně do řady složek; všechny části jsou však, na rozdíl od někdy přesložitých, prostorově roztržštěných návrhů

---

<sup>92</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 73.

<sup>93</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 73. Kupole Vlašské kaple v Praze, vztyčená nad půdorysem oválným – korunovaná a prosvětlená lucernou –, hladká, bez členících pásů, je tedy blízká kupolím benátským. KRČÁLOVÁ 1981, 25.

<sup>94</sup> ŠAMÁNKOVÁ 1961, 102; SYROVÝ 1987, 270.

<sup>95</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 73.

Peruzziho nebo jiných římských architektů cinquecenta, vztyčeny na nejjednodušším půdorysu, plně do sebe navzájem otevřené a propojené, a tedy přehledné. Se způsobem Vignolových řešení má tato kaple společné také koordinující řazení arkád a kaplí, vzdálené rytmizaci a subordinaci staveb autorů vrcholné renesance a Peruzziho. Vignolovi, Ammannatimu a římské architektuře druhé poloviny 16. století, zejména Mascarinovi, je poplatné ploché členění, především vnějšku hladkými lisenovými rámy. Ostatně jednoduchý vnějšek a bohatě vypravený interiér doporučuje pro kostely a kaple ve svých *Quattro Primi Libri di Architettura* roku 1554 výslovně Pietro Cataneo, protože vnitřek symbolizuje Kristovu duši a exteriér tělo.<sup>96</sup>

A vysoko umístěná okna odpovídají zase Albertiho představě ideálního chrámu: „... okenní tvary v chrámech mají býti mírně veliké a vysoko, aby se jimi nedalo spatřiti nic jiného než nebe a aby jimi nebyli nikterak v mysli odvraceni od božských věcí ti, kdo vzývají boha...; zaujímají hoření část stěny hned pod klenbou..., jsou dvakrát tak široké jako vysoké, přičemž jsou po šířce po způsobu portiku děleny dvěma vestavenými do nich sloupy. Téměř u všech jsou však sloupy čtyřhranné.“ Taková jsou v podstatě i termální okna Vlašské kaple, jež je i jimi spřízněna s cinquecenteskou Itálií [15]. Tento okenní tvar, který 16. století přejalo z horních zón římských císařských terem, měl ovšem předstupně již v druhé polovině quattrocenta a na prahu věku příštího: velkého polokruhového okna, nerozčleněného však v ony tři charakteristické díly, užil již roku 1467 L. B. Alberti na portiku kaple S. Pancrazio ve Florencii a roku 1522 Alessio Traello, ve výrazném náznaku útvaru termálního pak Vignola v S. Andrea in Via Flaminia. Klasické okenní otvory tohoto typu osvětlují Raffaelovu Villu Madama, Sangallovu kupolovou část poutního chrámu v Loretu, Alessiho kostel S. Maria del Carignano v Janově, Mascarinův San Pietro ve Frascati, Vitozziho Santuario v Mondovi..., tedy díla stavitelů tak či onak spjatých s Římem. Ovšem žádný z italských architektů jim nebyl tak věrný jako Andrea Palladio, který se jimi inspiroval při svých studiích římských antik a uplatňoval je na svých vilách.<sup>97</sup> Chtěl i na vnějšek promítnout význam hlavního, klenutého sálu, který by se na něm byl jinak neprojevil. Od roku 1558 je důsledně uplatňoval i na všech svých stavbách kostelních, ovlivniv dokonce i autora návrhu chrámu madridského Escorialu. Právě v době

---

<sup>96</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 74.

<sup>97</sup> Termální okna ovšem doporučoval i homoitalský humanista Daniele Barbaro (proslavil se sepsáním komentářů k dílu Vitruvia, které roku 1556 ilustroval Palladio), jemuž připomínala vycházející slunce. KRČÁLOVÁ 1981, 23.



vzniku pražské kaple, před rokem 1600, se tento tvar oken pokusil interpretovat Padre Sigüenza, escorialský kronikář, který mu dával přednost před otvory pravoúhlými, proti nimž forma termální vpouští více světla a je majestátnější, a také proto, že částečně uskutečňuje dokonalý kruh božství, jež je bez počátku a bez konce. Proto mají být, podle jeho soudu, v kostelích užívány tvary polokruhové. A Vlašská kaple tento útvar, vpravdě cinquecenteskni, uvedla do našich zemí – a to jako jedna z prvních, ne-li vůbec první, v Zaalpi –, následována pak v druhém desetiletí 17. věku luteránským kostelem malostranským, rovněž římské provenience, po němž si jej osvojí i naše raně barokní stavitelství.<sup>98</sup>

Klaus Merten upozornil na to, že právě v době těsně po vzniku kostelíka Italů vyrostlo několik centrálních prostor při longitudinálních chrámech na různých místech Evropy – ve Florencii, Stadthagenu, Düsseldorfu a, dodejme, ve Štýrském Hradci.<sup>99</sup> Protože šlo vesměs o knížecí mauzolea a v Praze o prostor bohoslužebný, snažil se volbu centrálního typu a umístění v ose chóru jezuitského kostela vysvětlit vědomým navázáním na konfiguraci baziliky sv. Salvátora a kaple Anastasis na Golgotě, dovolávaje se věrných zobrazení Amigových z konce 16. století, jež snad byla v Praze známa. Tuto možnost nechceme zcela vyloučit, pokud však víme, vyšly Tempestovy rytiny podle kreseb tohoto italského architekta a duchovního, který byl kolem roku 1596 převorem františkánů v Jeruzalémě, v Trattato delle Piante et Immagini dei Sacri Edifici di Terra Santa až roku 1609. Už však Wolfgang Lotz ukázal, především na Vignolovi, že v polovině cinquecenta již nemá absolutní platnost pravidlo, závazné od vrcholného středověku, že totiž podoba kostela je dána jeho určením: stavbám, jež měly sloužit především bohoslužbě, byl předepsán půdorys podélný, orientovaný na hloubkovou osu; pro budovy, které měly chránit monument – náhrobek, památné místo, císařský trůn, zázračný obraz – nebo byly určeny jedinému kultu, zejména křtu, byla volena pravidelná forma centrály, soustředěná kolem střední osy vertikální. Ukázal, že oválný centrální tvar dostala právě tak memoriální kaple S. Andrea jako vatikánská kaple, určená mším konkláve, a kultovní prostor konfraternity, S. Anna dei Palafranieri, i špitální kostel S. Giacomo degli Incurabili;

---

<sup>98</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 74. Ve stejné době nacházíme termální okna i na olomouckém kostele sv. Anny a staroboleslavském chrámu. KRČÁLOVÁ 1981, 23.

<sup>99</sup> MERTEN 1967, 159–160. I další literatura zmiňuje, že: „Monumentálně působící kaple předčila časově i svou složitostí dvě další oválné centrály, Hollův kostel sv. Michala v Augsburgu a Pomisovu hrobku Habsburků ve Štýrském Hradci“. DI BERT 2006, 56. Krčálová jako analogii Vlašské kaple zmiňuje i kapli na Kalvárii Zebrzydowské nedaleko Krakova. KRČÁLOVÁ 1981, 17.

ukázal, že jej Vignola dokonce navrhl i pro jezuitský, tedy především kazatelský kostel II Gesú. Není tedy volba tohoto typu – a zvláště v Praze, kde měla centrální dispozice starou tradici – nepatřičná a v 16. století pro bohoslužebný prostor ojedinělá (třebas nikoli severně od Alp). Není nepatřičná tím spíše, že jde o stavbu mariánské kongregace a zasvěcení Assumptě. Kruhová dispozice, již bychom očekávali spíše, byla zřejmě dynamizována ve smyslu citovaných již doporučení Karla Boromejského. Není také vyloučeno, že onen v Záalpi dosud neznámý půdorys zvolilo vlašské bratrstvo právě pro jeho italskou, navíc přímo římskou výlučnost, aby se totiž kostelík už svou formou vyčleňoval ze souboru zdejších typů a ukazoval k vlasti svých stavebníků a svého zrodu, zatímco při stavbě sousedního kostela sv. Salvátora jezuité zřejmě přejali tradiční místní schéma (také z důvodů taktických), jež ovšem odpovídalo i novým protireformačním požadavkům.<sup>100</sup>

Domovskou obcí Vlašské kaple byl, jak jsme se snažili dovodit, Řím. V Praze však, pokud víme, římstí stavitelé nepůsobili. Až roku 1594–1595 si Ulrico Aostalli povolá z Říma synovce a spolupracovníka Rocca Soldatu (a ovšem Rudolf II. koncem roku 1591, tehdy ovšem jen nakrátko, Josefa Heintze) a počátkem příštího věku sem z Věčného města přijede Giovanni Maria Filippi. A mezi mistry v Praze usedlými bychom asi těžko hledali autora koncepce tak pokročilé, novátorské, náročné a dokonale vyvážené, koncepce, jež ani v samotném Římě nedošla realizace, třebaže promyšlena byla.<sup>101</sup> Stavbou Vlašské kaple se nejspíše inspiroval Giovanni Domenico de Barifis při projektování kaple Maří Magdalény, postavené roku 1635 [17]. Kaple je zdobnělinou Vlašské kaple, je také oválné dispozice s ochozem [18].<sup>102</sup>

Nedlouho před započítím stavebních prací, v předjaří 1587, jel sice do Itálie s několika modely na poradu k „vznešeným architektům“ Giovanni Gargioli z Fivizzana v Toskáně, který už dva roky jako stavitel Rudolfa II. navrhoval spolu s Antoniem Valentim nové části Pražského hradu; umělec, který byl v letech 1589 až 1598 také dvorním stavitelem vídeňským a poté až do smrti v roce 1608 žil a pracoval v Livornu. Nevíme však bohužel, do kterých částí Itálie byl Gargioli r. 1587 vyslán, zda jej cesta vedla až do Říma, a nadto, protože se hradní stavby jím navržené většinou nedochovaly v původní podobě, nemůžeme dobře posoudit jeho schopnosti.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 75.

<sup>101</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 75.

<sup>102</sup> KRČÁLOVÁ 1981, 18.

<sup>103</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 76.

Jeho ideová nebo prostředkující účast na podobě kaple není sice zcela vyloučena – Giovanni zřejmě vynikal nad ostatní mistry, kteří tehdy v Praze působili –, máme však přece jen za to, že se projekt zrodil přímo v Římě. Nejspíše na pracovním stole Ottaviana Mascarina, architekta tolikrát již zmíněného.<sup>104</sup> Do jeho tvorby by se Vlašská kaple vřadila organicky nejen jako ochozová oválná centrální stavba, jež v jeho díle zaujímá tak významné místo, ale i dalšími rysy, jako termálním oknem nebo uvedenými již plochými lisenovými rámci (Mascarino je uplatnil na stavbách světských – na Belvederu Quirinalu, na Torre dei Venti ve Vatikánu, v nádvoří Palazzo Alessandrino – i kostelních, nejvýrazněji na boční fasádě S. Trinita dei Pellegrini či S. Salvatore in Lauro, vesměs v Římě). Jeho S. Catarina della Ruota má navíc mělké boční kaple, S. Maria della Scala uvnitř pilíře s pilastry nesoucími nezalamované kladí. Jak jsme se již zmínili, Ottaviano Mascarino pracoval ve Vatikánu, kde je doložen v letech 1574 až 1591, od roku 1578 jako architekt Řehoře XIII., roku 1588 ve službách konkláve. Po smrti Řehoře IX. v roce 1591 mizí sice jeho jméno z vatikánských archiválií, ještě však roku 1596 se vyskytne v souvislosti s rodinou Aldobrandini, jíž Mascarino vypracoval návrh na římský palác. Návrh kaple mohla u tohoto architekta objednat kongregace jak prostřednictvím jezuitů, jejichž řádu Vignola před časem také koncipoval chrám oválného půdorysu, tak prostřednictvím některého z předních členů početné italské obce v Praze. Nejspíše tehdejšího nuncia u císařského dvora Alfonsa Viscontiho, který byl s Vatikánem ve stálém spojení a který také položil základní kámen novostavby.<sup>105</sup> Dalším invenčním zdrojem mohli být jezuité, konkrétně Antonio Possevino. Possevino byl významným uměleckým teoretikem a jako papežský legát pro východní Evropu pobýval roku 1581 v Praze a zde, ještě ve staré kapli, měl mít italská kázání.<sup>106</sup>

Provedení kaple bylo pak jistě svěřeno italským stavitelům a kameníkům v české metropoli usdlým, mezi nimiž se bezpochyby uplatnil rektor kongregace, dvorský kameník a sochař Giovanni Antonio Brocco.<sup>107</sup> Emanuel Poche uvádí, že stavbu kaple vedl Domenico Bossi.<sup>108</sup> I při dalším zařizování kaple oslovovali Vlaši umělce z vlastních

---

<sup>104</sup> I další autoři se přiklánějí k názoru Jarmily Krčálové na autorství Vlašské kaple. POCHE 2001, 50; PREISS 1986, 90; DI BERT 2006, 54. Slavomír Ravik píše, že jméno autora neznáme, ale předpokládá se, že byl projekt dodán přímo z Říma. RAVIK 1995, 74.

<sup>105</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 76; DI BERT 2006, 54.

<sup>106</sup> DI BERT 2006, 54.

<sup>107</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 76.

<sup>108</sup> POCHE 1988, 50.

řad (např. P. Scotti, Pellizzuoli, Saglioni, A. Lurago) nebo alespoň ty, kteří se v italských kruzích důvěrně pohybovali (K. Škréta, Fr. Lichtenreiter).<sup>109</sup>

V Praze tak ze součinnosti římského projektanta a jeho krajanů v Čechách zdomácnělých vyrostla nejvýznamnější stavba rudolfinského období, mecenáši, příznivci a nepochybně i provádějícími umělci přímo spjatá s Rudolfovým dvorem. Vývojově i umělecky je to jedna z nejhodnotnějších a nejpozoruhodnějších památek manýristické sakrální architektury záalpské. Vyrostla tu památka, jež by se čestně vřadila i do kontextu církevního stavitelství italského.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> DI BERT 2006, 54.

<sup>110</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 77.

### 3.3 Kostel sv. Rocha

Řada dynamizovaných centrálních staveb začíná a končí v našich zemích mnohostěnem – kaplí sv. Vojtěcha a kostelíkem sv. Rocha v areálu Strahova. Ten ovšem není útvarem tak jednoznačným a čistým, jako byly obě kaple jej předcházející.

Tradičně bývá za předchůdce dnešní svatyně (zasvěcené patronu proti moru sv. Rochovi) pokládána kaple sv. Erharda, zbudovaná během opatství Gerharda XVIII. v letech 1316–28. Zmíněná kaple snad zanikla za husitských válek a k její obnově došlo za opata Jana Starůstky v roce 1486, ale již s novým zasvěcením sv. Felixi a Adauktovi. Tato kaple se na počátku 17. století již nacházela v torzálním stavu.<sup>111</sup> Nový kostelík byl zřízen jako svatyně votivní – k níž se za moru v roce 1599 zavázal Rudolf II. –, a to v letech 1603–1612 za 8104 rýnských a 41 kr. O jejím vybudování bylo sice rozhodnuto 30. dubna 1603 a základní kámen položen 7. června téhož jara (a toho roku je také uváděna – die neue Cappel im Closter Strahoff – v sumárním výtahu stavebních prací při Pražském hradě s položkou 289 kop grošů), již však v únoru byl dodán kámen (z petřínských lomů),<sup>112</sup> s jehož lámáním bylo započato v druhé půli roku předchozího.<sup>113</sup> Správa stavby byla 9. srpna 1603 svěřena Janu Lohelioví, opatovi strahovského kláštera, v jehož okrsku kostelík vyrůstal, současně s přestavbou tamního chrámu Panny Marie.<sup>114</sup> V září měli také starší cech kameníků Starého Města dodat kamenického mistra, jak plyne z žádosti klášterní rady staroměstským radním. Kostel byl sice zhruba dostavěn roku 1612, teprve však po Rudolfově smrti dal císař Matyáš roku 1616 zhotovit dva boční oltáře a v září 1617 rozhodl o dokončovacích pracích –, k nimž dodal rozpočet Giovanni Battista Bussi z Campione.<sup>115</sup> Byl to kameník a stavitel usedlý na Malé Straně, jenž se měl záhy stát

---

<sup>111</sup> VLČEK 1996, 60.

<sup>112</sup> VLČEK 1996, 60.

<sup>113</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 77.

<sup>114</sup> Jan Lohelius vytvořil klášteru hospodářskou základnu znovuzískáním části ztracených statků a obrodil ho povoláním pěti kanovníků ze Steinfeldu. Jeho obnovené úsilí se obrátilo především na klášterní kostel. Je zván druhým zakladatelem kláštera. KUBÍČEK/LÍBAL 1955, 17.

<sup>115</sup> V září 1617 podává Giovanni Battista Bussi di Campione rozpočet na dostavbu kostelíka sv. Rocha a Šebestiána na Strahově, jmenovitě na dvoje dveře, které mají udělat truhláři, na zámečnické práce k trojím dveřím, „dan die 2 Thüren von stain gemacht, wie d.abriss ausweiset...“; zedník má „Fenster vermawren, die fenster einsetzen“ – byla tedy snad měněna nebo opravována alespoň některá okna. Plechem má být pokryta věž a dodělány tesařské práce; to vše si vyžádá 1000 kop. Poté následuje nezcela jasná položka: was aber die Pfarkirch soll gemacht werden von stein und nach notturfft, khost alles aufs wenigist 1100 sch. Není totiž zřejmé, jde-li stále o sv. Rocha, který byl farním kostelem strahovským, či o jinou stavbu, jde-li o

správcem stavebního úřadu Pražského hradu. Stavba však již roku 1623 potřebovala opravu – utrpěla zřejmě v neklidných dobách předchozích let; 5. září má stavební písař Pražského hradu spolu s rentmistrem obstarat dělníky a materiál. O dvě léta později se jedná s opatem o rozpočtu na zasklení oken a roku 1628 povoluje Ferdinand II. 1500 kop míš. na provedení tří oltářů, k němuž však patrně nedošlo.<sup>116</sup>

Ještě 30. ledna 1630 se totiž císař zmiňuje o „zetlelých řezbách a sochách na oněch třech oltářích v naší královské kapli sv. Rocha“ a ve výčtu restaurátorských prací po válečných událostech roku 1742 jsou výslovně uvedeny oltáře z roku 1616 (dva, včetně obrazu sv. Antonína poustevníka, musely být pořízeny nové, oltářní obraz sv. Šebestiána a dva další velké jen opravil a na nové plátno napjal František Müller, který už před vpádem Francouzů namaloval nový obraz sv. Rocha pro hlavní oltář). Snad je Ferdinand II. dal po roce 1630 jen opravit nebo přizdobit. Při restauraci byla spravena klenba a římsa a postavena věžička.<sup>117</sup> V roce 1673 byla kaple komisionálně prohlédnuta a konstatován špatný stav věžičky, sestávající ze dvou bání nad sebou. Byla navržena komplexní přestavba, při níž byla stažena koruna zdiva a vyspravena částečně popukaná klenba. V roce 1708 strahovskému opatovi Vítu Seiplovi povolil arcibiskup posvěcení kostelíka; důvod této slavnosti neznáme a jen se můžeme domnívat, že jí předcházely určité práce. V roce 1714 několikrát zmíněná věžička hrozila opět zřícením, vznikla obava, že by při pádu mohla poškodit klenbu kostela. Byl vypracován i příslušný rozpočet tesařského a pokrývačského mistra, výsledná částka byla však příliš vysoká, a proto nechala Česká komora v roce 1717 vyhotovit rozpočet další, který však byl jen o něco nižší. Nevíme, zda oprava pak byla skutečně provedena. V té době sloužil kostelík jako farní pro Pohořelec. V roce 1742 poškodila stavbu střelba rakouských vojsk, dva dělostřelecké granáty prorazily klenbu, třetí zničil šnekové schodiště. Tehdejší stavební písař J. H. Dienebier

---

samostatnou položku anebo o součet s předchozími (tomu by nasvědčovala celková dále uvedená částka). Kameničtí tovaryši, kteří pracovali za denní mzdu, mají dostat 323 tolarů; a „für mein Pawmeisters besoldung“, týdně po 3 tolarech, jak Bussi připomínal, je dluhováno 433 tolarů – tedy za poměrně dlouhou dobu 144 týdnů. Celková suma na dostavbu kostelíka a na doplatky mezd je odhadnuta na 1856 tolarů 3gr. Lze tedy soudit, že obě sakrální stavby ve strahovském areálu vedl a snad i navrhl Giovanni Battista Bussi, přízpusobiv se záalpské tradici, uplatniv však i svou znalost manýristického tvarosloví. KRČÁLOVÁ 1970, 568.

<sup>116</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 77. 7. května 1625 uzavřel opat Kašpar Questenberg smlouvu s Melchiorem Meerem, který hodlal zazdít čtyři okna, osadit jedno kulaté okénko, postavit chór (tzn. kruchtu), osadit ostění dvojích dveří; mluví se rovněž o zasklení oken. 30. září byla také uzavřena samostatná smlouva s tesařem Hansem Tachem na novou výstavbu věžičky. V r. 1628 – po dokončení stavebních prací – slíbil císař Ferdinand II. poukázat na výstavbu tří oltářů 1500 kop míš. Opat Questenberg zadal sochařskou práci mistru Kryštofovi, obraz hl. oltáře měl zhotovit David Altmann, obrazy postranních oltářů Hans Hannig. VLČEK 1996, 60.

<sup>117</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 77.

odhadl celkovou opravu na 3000 zlatých, z čehož je patrné, že škoda měla značný rozsah. Při těchto opravách, na nichž se však asi podílel Kilián Ignác Dientzenhofer, bylo obnoveno i vnitřní zařízení. Místo dřívější velké věžičky byla zřízena jen malá. Vyúčtování všeho díla bylo předloženo 26. března 1748. Kameník Josef Lauermann podal vlastní účet za nový portálek na šnekové schodiště (udělal jej již v roce 1744). Vedle toho zde pracoval dvorní truhlář Josef František Nonnenmacher, od něhož pocházel nový tabernákl hlavního oltáře (1747). Až do roku 1784 sloužil kostelík jako farní, pak byla tato povinnost přenesena ke hlavnímu premonstrátskému chrámu. Kostelík byl zrušen a sloužil jen jako kaple pro zemřelé. Zanedlouho i tato jeho funkce zanikla a prostor byl nadále využíván kovárnou. Teprve v roce 1881 za opata P. Zikmunda Starého prošel kostelík sv. Rocha větší renovací (patrně tehdy byla znovu otevřena okna zazděná po roce 1625). Tehdy byl nově zařízen v novogotickém stylu: tři nové oltáře (z kamene hořického) vznikly v dílně Františka Enderse v Karlíně a jejich sochařskou výzdobu (provedenou z terakoty) navrhl Antonín Procházka. Hlavní oltář zůstal tehdy zasvěcen sv. Rochu a jeho sochou byl také vyzdoben. Po stranách jej provázely další dva oltáře, v jižním křídle se sochou Srdce Pána Ježíše, v severním se Srdcem Panny Marie. Dokončenou obnovu završila konsekrace, která se uskutečnila 15. října 1882. Po znárodnění sloužil kostelík jako depozitář, v roce 1965 došlo k jeho obnově a v roce 1971 i k úpravám interiéru podle návrhů architektů Záruby a Žáka (práce probíhaly do roku 1973). Vznikla tak nová výstavní síň, novogotické oltáře byly nabídnuty arcibiskupské konzistoři.<sup>118</sup>

Zmínila jsem již, že jde o polygonální centrálu dynamizovaného tvaru – jejím půdorysem je protáhlý oktagon orientovaný na podélnou osu; jeho tvar je opět odvozen z oválu, do něhož byl vepsán. Dynamickou tendenci však vyrovnává centralizující motiv tří polygonálních apsid. Tyto apsidy navazují na prastarou domácí tradici konchové stavby (Václavovu rotundu na Pražském hradě, kapli Božího Těla na Karlově náměstí), a – třebaže vzdáleněji – na české gotické centralizující útvary, jako u Francesca di Giorgio se tedy strahovský kostelík řadí k typu třetímu, kompozitnímu, spojujícímu dispozici centrální a longitudinální, přičemž ovšem zdejší hlavní prostor sám je sice podélný, v podstatě však rovněž centrální.<sup>119</sup>

Jde zase o pokročilou a vývojově významnou koncepci manýristické mnohoboké centrální stavby, jejíž základní prostorové schéma bylo odvozeno nikoli ze statického

---

<sup>118</sup> VLČEK 1996, 61.

<sup>119</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 77.

kruhu, nýbrž z dynamického oválu. Podobně podélný oktagon byl zvolen jako půdorysný základ krypty milánského dómu, rovněž v prvních letech seicenta, elipse vepsaný osmiúhelník pro S. Salvatore v Palermu roku 1628, protáhlý šestistěn pro S. Giovanni Evangelista v Orvietu... Autor návrhu kostelíka sv. Rocha se tedy vyrovnal se soudobou tendencí směřující k dynamizaci centrály polygonálního typu jako architekt kaple sv. Vojtěcha – jíž byl snad stavebník ovlivněn – i s dobovou zálibou v obohacení základního vzorce bočními prostory téže výše (i řada čistě manýristických centrálních útvarů italských bez gotizujících rysů je příznačná svou vertikální orientací), jak ji tehdy, na prahu 17. věku, dokumentuje např. florentská série studií Alessandra Pieroniho a jeho diletujícího pána Dona Giovanniho de' Medici. Jsou v ní zastoupeny nejrůznější mnohostěny, od tří do desetibokého s výklenky, prolomenými v obkročných stěnách.<sup>120</sup> Na navrhování kostela se snad podílel sám císařský objednavatel – doloženě koncipoval kostel pro Linec a sérii tapisérií –, inspirován patrně svatovojtěšskou kaplí na nádvoří svého pražského sídla a ovlivněn asi pythagorejským kultem čísla tři, božského jako symbol svaté Trojice, kultem, který přejala renesance.<sup>121</sup>

Jestliže tyto polygonální varianty byly především capricci, tak ceněnými manýrismem, pak v organismu pražského kostelíka Rudolfova zaznívá vážnější nota názvukem na staré téma kříže. Tento motiv se objevuje nejen v centrálách prvního tisíciletí, ale i v centrálních stavbách renesančních, L. B. Albertiho (S. Sebastiano v Mantově), Bramantově, Michelangelově a Sangallově (návrhy na svatopetrský chrám), A. Palladia (Tempietto v Maser)..., pokud ovšem nebyly budovány přímo na půdorysu řeckého kříže. Právě o schéma tohoto centralizujícího kříže, který nenašel milost v očích protireformace, šlo u těchto renesančních kostelů 15. a 16. věku, nikoli tedy o kříž latinský, který doporučoval již Pietro Cataneo a v duchu Tridentina jako závaznou normu Karel Boromejský. Zdá se, jako by se v Praze stavebník rozhodl pro centrálu a alespoň závěrovým trikonchem učinil zadost těmto protireformačním směrnicím. Volbu ovlivnil snad také pythagorejský kult čísla tři, který přejala i renesance – numero primo e divino, božské jakožto symbol Nejsvětější Trojice.<sup>122</sup> Trojkonchový rozvrh, který najdeme už u Serlia, zaměstnával tehdy několik umělců: Ascania Vitozziho při skicování variant poutního chrámu v Mondovi a P. Baltazara při koncipování jezuitského kostela v Nevers,

---

<sup>120</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 78.

<sup>121</sup> KRČÁLOVÁ 1981, 83.

<sup>122</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 78.



ve střední Evropě Vincenza Scamozziho a Santina Solariho při projektování salcburského dómu a Hippolita Guarinoniho – vychovaného a školeného v Praze – při formování podoby kostela sv. Karla Boromejského v tyrolském Volders. V našich zemích je z tohoto rodu ještě kaple zámku ve Frýdlantě, kterou Melchiorovi sv. pánu z Redern v letech 1598 – 1599 postavil Marco Spazio z Lanza ve Val d’Intelvi; čtvercový prostor – jakési křížení – připojený ke krátké lodi, se otvírá do trojice apsid.<sup>123</sup>

Jestliže Giovanni Pietro de Pomis nebo objednavatel zvolil pro mauzoleum, které dal ve Štýrském Hradci od roku 1614 stavět potomní císař Ferdinand II., klasickou podobu čistého latinského kříže a pro přilehlou hrobku půdorys oválu – dynamická centrála s křížem se tedy neprostupují jako v Praze, nýbrž stojí paralelně vedle sebe –, pak v takřka soudobém kostele sv. Karla Boromejského v tyrolském Volders (z let 1620–1654), navrženém všestranným Hippolytem Guarinoniem z Tridentu asi už roku 1611 nebo krátce poté, se okrouhlá část, přičleněná ke krátké podélné lodi, otvírá do tří kaplí na polokruhovém základě. Není vyloučeno, že i v Praze byl trojlístý závěr vybrán také z podobného důvodu jako u této rakouské stavby: jako tam nebyl totiž ani Rudolfův kostel zřízen ke cti světce jediného – roku 1617 je doloženo patrocinium dvojí, sv. Rocha a Šebestiána. Protože však uvnitř byly oltáře tři – hlavní sv. Rocha jakožto ochránce proti moru, boční sv. Šebestiána, rovněž protimorového patrona, a Antonína poustevníka, který byl uctíván jako pomocník při nakažlivých chorobách –, není nepravděpodobné, že i tady bylo zasvěcení trojí jako u kostela volderského.<sup>124</sup>

Od této tyrolské centralizující stavby se ovšem kostelík sv. Rocha odlišuje výrazným podílem gotických složek: polygonů tří kaplí, opěráků, vysokých, většinou i štíhlých kružbových oken a zdůrazněné vertikality, jež ovšem odpovídá i manýristickému výškovému protahování prostorů; složek, jež se osobitým způsobem prolínají s renesančním typem lunetové klenby, volutových hlavic pilastrů, přizdobených hlavami andílků, na vnějšku s nikami a obdélnými poli, brzdícími ono vertikální vzpínání, s volutami připínajícími opěráky ke kladí i s lisenovými rámci z rustiky, z níž byly uvity i oválné obrazce. Tato zpevňující rustika kontrastuje v duchu manýrismu s hladkou plochou zdí a velkými, hmotu prolamujícími okny, křivky jejich kružeb s přísnými přímkami lisenových rámců, právě tak jako vyhloubená stinná jímka niky s vystouplým obdélníkem;

---

<sup>123</sup> KRČÁLOVÁ 1981, 83.

<sup>124</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 79; stejný názor vyslovuje i SEIBT 1985, 190.

protikladná je samozřejmě především podstata tvarosloví dvou tak diametrálně odlišných slohů vůbec.<sup>125</sup>

Typicky manýristické jsou oba portály, v Záalpi neobyčejně pokročilé svou skladbou o nejméně dvou vrstvách, o složitě zalamovaných rámcích a u hlavního vchodu i o nadpraží prostoupeném obloukem vstupu<sup>126</sup> (jako na západním vchodu malostranského kostela sv. Tomáše a oknech luteránského kostela sv. Salvátora a Pinkasovy synagogy, vesměs v Praze a vesměs z prvních dvou desetiletí 17. věku, a na portálu druhého patra v Kostelci nad Černými lesy, který zřejmě vznikl později nežli v polovině 16. století). Jsou to motivy příznačné pro architekturu italskou. Vylamování rámce do uch – ovšem logické a tektonické, jakoby vahou břemene do stran – lze v Itálii v cinquecentu vysledovat běžně, v Čechách například na brilantně tesaném portálku Rudolfových koníren na Pražském hradě. Rámce atektonicky vytažené směrem vzhůru navrhl už Giuliano da Sangallo pro palác kardinála–poenitenciáře, Michelangelo pro portál z předsíně do florentské Laurenziany a pro tamní slepá pole, Tibaldi pro okna paláce Poggi v Bologni roku 1569, Giovanni Antonio Dosio pro náhrobek Niccolini při S. Croce ve Florencii roku 1584. Přibližně v této době se začínají objevovat i edikuly, na nichž je naopak nahoru vylomena část střední (jako už na frontispisu přívazku k Vignolovu traktátu ze sedmdesátých let a jako na jižním portálu pražském – na západním jako by ji opticky vzhůru vytlačil vkomponovaný oblouk); a to například na dvou oltářích v S. Maria di Loreto v Římě, na Fontanově kapli při S. Maria Maggiore a jejím náhrobku Pia V. i v piemontském díle Ascania Vitozziho, na jeho Casinu di Viboccone je mimo to i motiv rustikových pásů. (Podobných, avšak jednodušších portálových rámců užije v císařovnině traktu Pražského hradu v letech 1638 – 1644 Giuseppe Mattei.) Ovšem i v Itálii zobecní teprve na přelomu 16. a 17. věku však útvary tak komplikované, jako jsou oba portály kostelíka sv. Rocha.<sup>127</sup>

Problémem je, komu připsat jeho návrh kostela. Giovanni Battista Bussi je doložen při vypracování rozpočtu na jejich zhotovení v září 1617 a snad se práce se svými spolupracovníky i ujal. Avšak vysloveně římský ráz těchto tvarů, právě aktuálních v Itálii, zejména ve Věčném městě – svým geniálním způsobem jich využije i Borromini –, by ukazoval nejspíše k navrhující ruce Giovanniho Maria Filippiho, architekta, který na

---

<sup>125</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 80.

<sup>126</sup> KRČÁLOVÁ 1970, 567; Ve srovnání s jen lehce starším portálem někdejšího protestantského kostela Nejsvětější Trojice (dnes P. Marie Vítězné) ukazuje hl. vstup do kaple sv. Rocha práci nepoměrně pokročilejší. VLČEK 1996, 62.

<sup>127</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 80.

Rudolfův dvůr přišel roku 1602 z Říma, do Itálie zajel pak ještě dvakrát a v Praze setrval do sklonku roku 1616 (není ovšem vyloučeno, že se nějakým Filippiho předlohovým materiálem, přivezeným z římského působiště, po jeho zřejmě kvapném odchodu z Čech inspiroval Bussi; v císařských službách však v této době pracoval i sochař Giovanni Battista Quadro, jemuž měl být ještě v dubnu 1617 zaplacen oltář do brandýského zámku). Pro římsky orientovaného umělce však nesvědčí vlastní stavba, koncipovaná mezi rokem 1599 a 1602, třebaže ona symbióza forem renesančních a gotických, typická ostatně i pro tehdejší kostely sousedního Německa, nebyla italské manýristické architektury zcela cizí; je to patrné z projektů dvou předních manýristů Vignoly a Peruzziho i z tvorby Giulia Romana.

V Praze snad záměrná volba tradičního tvarosloví a křížového půdorysu souvisela se situací stavebníka v té krizové době 1599–1602, poznamenané zápasem kurie, zosobněné nunciem Spinellim a kapucínem Brindisim, o klíčové pozice ve správě země dosud protestantské i o císaře, který právě od září 1600 do příštího roku prošel obdobím těžké deprese a melancholie – s příznačným strachem před krucifixem a znamením kříže –, a po určitou dobu pak podporoval protireformační politiku. Volbu ovlivnil patrně i vzdělaný lékař a teolog Johann Pistorius, vyslaný kurií k nemocnému v listopadu 1600; Pistorius si získal Rudolfovu důvěru, v půstu 1601 jej přiměl ke zpovědi a pak pravidelně o Velikonocích přijížděl zpovídat. Kostel, jehož stavba byla připravována po císařově dočasném uzdravení, jako by byl projevem vítězství Církve nad vůlí člověka, tehdy už obklopeného převážně katolickými rádci. Dobudování tohoto památníku však takřka symbolicky oddálil další záchvat choroby a posléze i stavebníkova smrt.<sup>128</sup>

Při kusém stavu znalostí tohoto období nelze dosud říci, který z Italů v Praze usedlých ztvárnil císařovu představu, ovlivněnou bezpochyby dispozicí kaple sv. Vojtěcha, jež byla dostavěna na nádvoří jeho sídla právě v době jeho nastoupení na český trůn; kolem roku 1600 mezi nimi neznáme výraznou osobnost (proto sem byl také povolán Filippi) a navíc ani přesně formu těch, kteří v dvorských službách pracovali, Orazia Fontany a Martina Gambarina. Z malostranských mistrů byl známý Domenico de Bossi právě počátkem 17. století jako stavitel augustiniánů zaměstnán přestavbou jejich kláštera při sv. Tomáši. J. Mayer zřejmě kostel připisuje Janu Dominikovi de Barifis – Giovannimu Domenikovi de Bariffo, zedníku a staviteli z Lugana nebo jeho blízkého okolí, kde jsou

---

<sup>128</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 81.

v cinquecentu rody toho jména zaznamenány v Massagnu a Caroně.<sup>129</sup> V Praze působil od osmdesátých let 16. věku do své smrti roku 1647. Mayer se přitom odvolává na podobné tvarosloví, vertikální tendenci a subtilnost částí luteránského kostela sv. Salvátora na Starém Městě pražském (rustikové pásy a voluty pod římsou shledává i na kostelíku sv. Maří Magdalény z roku 1635). Toho si u obou staveb povšiml již Oldřich Stefan, aniž se však pokusil o určení návrhu.<sup>130</sup>

Bariffo, třebaže usedlý na Starém Městě, kde byl od roku 1611 několikrát cechmistrem – mezi lety 1617 a 1639 i nejednou rektorem italské kongregace –, totiž není doložen ani jako architekt, ani jako stavitel kostela sv. Salvátora. Stavebník, obec staroměstských luteránů, jen ocenila práci mistra Jana Bartoloměje Kristoffela–Kryštofa z Graubündenu. Nadto je nejčasnější dílo, jež J. Mayer Bariffovi přičítá, až z doby po započetí strahovského kostelíka. Je tedy málo pravděpodobné, že císař zadal návrh staroměstskému staviteli, který se tehdy zřejmě ještě nemohl proslavit významnou stavbou a nepůsobil v královských službách, a ne některému z mistrů, tak či onak s Hradem spjatých. Oba kostely, sv. Salvátora a sv. Rocha, se ostatně přes obdobu, jakou je vertikálnost, směs gotických a manýristických prvků i některé detaily, podstatně liší: na Strahově šlo o jednotlivý útvar komorních rozměrů, zde o poměrně rozlehlé trojlodí s tribunami, o stavbu jakoby sestavenou z několika relativně samostatných částí. Základní rozvrh půdorysu i hmot je blízký skupině kostelů, které zřejmě jako variace prvotního Heintzova konceptu zámeckého kostela v Neuburgu an der Donau navrhl nejspíše G. M. Filippi, a to pro malostranské luterány, pro Arco v rodném Trentinu a pro Starou Boleslav. K této autorské dvojici ukazují ostatně na sv. Salvátoru i některé složky – rozlomené frontony, pilastry s triglyfy, pyramidy, okna s uchy na všech rozích i oculusy –, ty jsou tu však spíš seskládány nežli jednotně komponovány.<sup>131</sup>

Nápadná je však především podobnost staroměstské stavby s rovněž luteránským kostelem v Neuburgu. Hrabě Šlik zakoupil stavební pozemek v Praze 5. února 1610, myšlenka na stavbu se tedy patrně zrodila záhy po vydání Rudolfova Majestátu, v létě nebo na podzim roku 1609. Není proto zcela vyloučeno, že návrhovou skicu blízkou kompromisnímu řešení neuburskému, vypracoval ještě také protestant Heintz. Pokud se luteráni k stavbě rozhodli až po smrti tohoto dvorního umělce (15. října 1610), byly by

---

<sup>129</sup> MAYER 1971, 204.

<sup>130</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 81.

<sup>131</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 82.

uvedené období vysvětlitelné dvojím způsobem: buď se autor staroměstského návrhu inspiroval současným projektem kostela Nejsvětější Trojice – a eventuálně i plány neuburskými, jež vyšly z Prahy – a pro detaily našel inspiraci na kostelíku sv. Rocha a na dílech obou hradních architektů. Anebo byl projekt koncipován (s přihlédnutím k potřebám a představám komunity, které lze bezpochyby připsat volbu hraněného závěru s kružbovými okny a jejíž neuburští souvěrci právě tak zasahovali do plánů Heintzových) na stejném pracovním stole jako zmíněná skupina a výstavbu a členění pak ovlivnil stavitel nebo stavebník, na něhož zapůsobil kostel sv. Rocha, snad spiritus agens, císařský rada Jáchym Ondřej Šlik.<sup>132</sup>

Pokusili jsme se ukázat, že strahovskou stavbu patrně realizoval Giovanni Battista Bussi, budoucí stavitel Pražského hradu, který zřejmě vedl Loheliovu přestavbu sousedního kostela klášterního – ten dostal v letech 1600–1605 okna okrouhlá i hrotitá s kružbami, rustikové pásy a rámce. Při dosud neúplných znalostech tohoto období však nelze říci, zda byl také Rudolfovým projektantem *ex vota*. A protože neuburské plány Heintzovy jsou známy pouze z popisů – takže nevíme, zda se v nich gotizující tendence prosadily i jinými rysy, nežli jen zmiňovanými opěrnými pilíři a úzkými okny chóru –, není zatím možno uvažovat ani o jeho eventuálním autorství, jež by u tohoto záalpského umělce bylo pravděpodobnější nežli u Filippiho, Hornoitala dosud plného čerstvých dojmů římských.<sup>133</sup>

Tolik tedy názor Jarmily Krčálové; Viktor Kotrba připisuje kostel dvornímu staviteli – tím byl od roku 1602 Giovanni Maria Filippi.<sup>134</sup> Podobně i Slavomír Ravik píše, že autorem projektu je Giovanni Maria Filippi.<sup>135</sup> Stejnému autorovi připisuje návrh stavby i Pavel Preiss. Giovanni Battista Bussi podle něj vedl stavbu a vytesal ostění dvou portálů.<sup>136</sup> Emanuel Poche udává, že autorem byl buď Giovanni Battista Bussi nebo Giovanni Maria Filippi.<sup>137</sup> Eva Šamánková dospěla k závěru, že : „zde pracovali mistři z huti opatského kostela, a se slohem mistrů Rudolfovy stavební kanceláře Pražského hradu souvisí zase vstupní portály, jejichž rámy s dvojnásobnými ušima v nadpraží

---

<sup>132</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 82.

<sup>133</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 83.

<sup>134</sup> KOTRBA 1970, 318, 332.

<sup>135</sup> RAVIK 1995, 28.

<sup>136</sup> PREISS 1986, 92, 96.

<sup>137</sup> POCHE 1988, 77.

spočívají na širokých podločkách“. Konkrétního autora návrhu stavby ale neuvádí.<sup>138</sup> Další autoři se o zhotoviteli návrhu stavby buď nezmiňují nebo stavbu uvádějí jako anonymní.

Třebaže tedy zůstává kostel sv. Rocha na Strahově prozatím dílem anonymním, u něhož se pouze dohadujeme stavitele, je jedním z významných počinů rudolfinské architektury: v jeho organismu byla tradiční a znovu oživená místní gotika spjata s členícími detaily a hlavně s dispozicí a formou portálů, které byly v té době aktuální v Itálii, a v Záalpi – pokud víme – neměly obdoby.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> ŠAMÁNKOVÁ 1961, 102.

<sup>139</sup> KRČÁLOVÁ 1974, 83.

## IV. Závěr

Centrální stavby české renesance byly nejlépe zpracovány ve stejnojmenném spisu Jarmily Krčálové. Krčálová zde přichází s vyčerpávající srovnávací analýzou, která nebyla dodnes překonána.<sup>140</sup> V průběhu čtyřiceti let od sepsání díla byly jen některé argumenty poopraveny.<sup>141</sup>

U Kaple svatého Vojtěcha zůstává stále nedořešená otázka autorství, kde se někteří autoři přiklání k názoru, že autorem projektu byl Ulrico Aostalli, jiní připisují dílo Bonifáci Wolmutovi (velmi přesvědčivě především Jarmila Krčálová, která poukazuje na analogie s jinými Wolmutovými stavbami a plány). Předmětem bádání by měl být do budoucna také podíl arcibiskupa Antonína Brusa z Mohelnice i císaře Rudolfa II. na návrhu stavby (konkrétně jejím půdorysu, založeném na protáhlém dekadonu vepsaném do oválu).

Kaple ve své době nemá obdoby, je velmi ranou aplikací manýristických teorií o oválu. Soudobé stavby v Itálii jsou většinou dvouplášťové nebo nevycházejí čistě z půdorysu oválu. Dosud tedy zůstává nejasné, kde se architekt kaple sv. Vojtěcha při koncipování návrhu stavby inspiroval.

Vlašská kaple bývá připisována architektu Ottavianu Mascarinovi, konkrétní doklad pro tuto atribuci ale bohužel nemáme. Vycházíme zde ze srovnání kaple s jinými díly Mascarinovými, navrženými či i přímo realizovanými v Římě.

V souvislosti se stavbou Vlašské kaple je důležité zmínit úlohu Italů v rudolfínské Praze a jejich nově založenou kongregaci Nanebevzetí Panny Marie. Kongregace nejspíše sloužila jako prostředník v komunikaci dvora s Římem, stejně jako jezuité, kteří stavbu kaple i kongregaci nejspíše finančně zajišťovali.<sup>142</sup> Kontakty Rudolfova dvora s Itálií byly

---

<sup>140</sup> KRČÁLOVÁ 1974 (sepsáno mezi lety 1970 a 1971).

<sup>141</sup> Například byl objeven nový dokument, který ukazuje, že autorem portiku Vlašské kaple nejspíše nebyl František Maxmilián Kaňka, ale Giovanni Antonio Lurago.

<sup>142</sup> O působnosti Vlašské kongregace se nedochovaly až do začátku 17. století téměř žádné zprávy a zcela nejasné zůstává i její finanční zázemí. V dosavadní literatuře se sice předpokládá, že působnost kongregace byla zajištěna zbožnými dary a odkazy, ale v knihách kšaftů Menšího Města pražského, kde žilo nejvíce Italů, se první odkaz kongregaci objevuje až r. 1606, o prvních darech pro vybudování Vlašského špitálu se dozvídáme až k r. 1602 a o financování stavby nové Vlašské kaple nemáme vůbec žádné informace. Zdá se proto pravděpodobné, že přísun peněz pro kongregaci z vlastních řad byl velmi skromný a že jezuité finančně zajišťovali kongregaci od samého začátku sami. Snad proto také mohli r. 1600 kongregaci organizačně

zřejmě úzké i díky příbuzenským sňatkům Habsburků. Rudolf II. zval z Itálie řadu umělců.

<sup>143</sup> Jedním z nejvýznamnějších byl Giovanni Maria Filippi, který se snad podílel na vzniku kostela sv. Rocha. <sup>144</sup>

S kostelíkem sv. Rocha je kromě nejasného autorství spjata i řada dalších otázek. Jednou z položek je snesení staré střechy – a ta mohla patřit jen staršímu kostelíku sv. Felixe a Adaukta, který stál v těchto místech. Není ostatně zřejmé, kolik bylo z této gotické stavby ke stavbě kostela sv. Rocha použito; možná víc, než se dosud předpokládá. <sup>145</sup>

U kostela sv. Rocha jsou možnými autory Giovanni Battista Bussi, Giovanni Maria Filippi či Giovanni Domenico de Bariffo – zde nám opět schází jakékoliv dokumenty potvrzující jejich podíl na návrhu objektu (a také samotný návrh). Tato oblast je tedy také otevřena dalšímu bádání.

---

začlenit do římské kongregace P. Marie archandělů, aniž by se museli starat o stanovisko pražských Italů. Důkazy o příspěvcích a darech pražských Italů pro kongregaci do r. 1600 postrádáme a nemáme do té doby ani doklad o úředních nebo čestných hodnostářích této instituce. Stavbu Vlašské kaple, je asi třeba považovat za součást stavebních podniků jezuitů, k jejíž realizaci přispěla italská kolonie vlastními prostředky zcela nepatrně. JANÁČEK 1983, 120.

<sup>143</sup> U Rudolfova pražského dvora dleli vyslanci Serenissimi a italských knížat, hlavně z Toskany, Mantovy, Modeny, Parmy a papežští nunciové; byly sem vysílány i mimořádné mise. S benátským vyslancem Duodem zavítal do Prahy na přelomu dvou století dokonce proslulý severoitalský architekt Vincenzo Scamozzi.

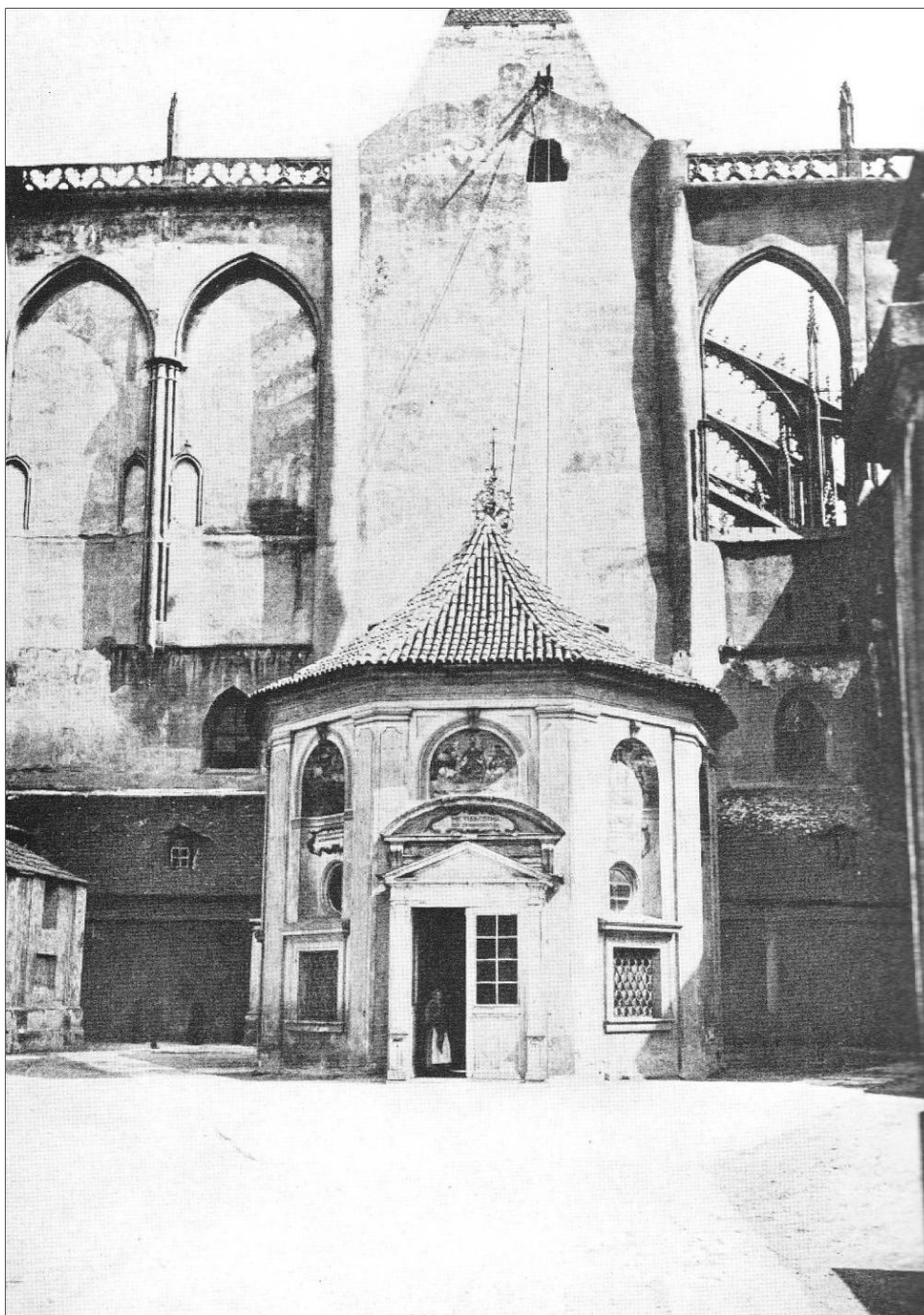
Už však roku 1564 pobýval v Praze sekretář Ferdinanda de' Medici, básník a přední osobnost florentské kultury Gherardo Spini. Oba, Scamozzi i Spini, se ve svých traktátech o architektuře zmiňují o Čechách. Gherardo si v dopise Lauře Bottiferi, ženě známého umělce Bartolomea Ammannatiho, povšiml dokonce obdoby půdorysné dispozice pražského královského letohrádku, zvaného Belveder, s medicejskou vilou v Poggio a Caiano a jeho sochařské výzdoby. KRČÁLOVÁ 1985, 54.

<sup>144</sup> Hodnocení italských umělců v Praze přináší Josef Janáček: „Věhlas italských stavitelů usedlých a pracujících v Praze překročil hranice českých zemí jen zřídka a už teoretik renesančního stavitelství Vincenzo Scamozzi ve svém díle *Idea dell' architettura universale* z r. 1615 se o úrovni pražských italských mistrů, mezi nimiž spatřoval mnohem více polírů než skutečných architektů, vyjadřoval skepticky. Většina pražských mistrů, proslulejší postavy – jako byli U. Aostalli, D. de Bossi nebo G. B. Bussi z Campione – nevyjímaje, zůstala uzavřena v okruhu provinciální tvorby, jak to odpovídalo jejich zprostředkovatelské úloze.“ JANÁČEK 1983, 85.

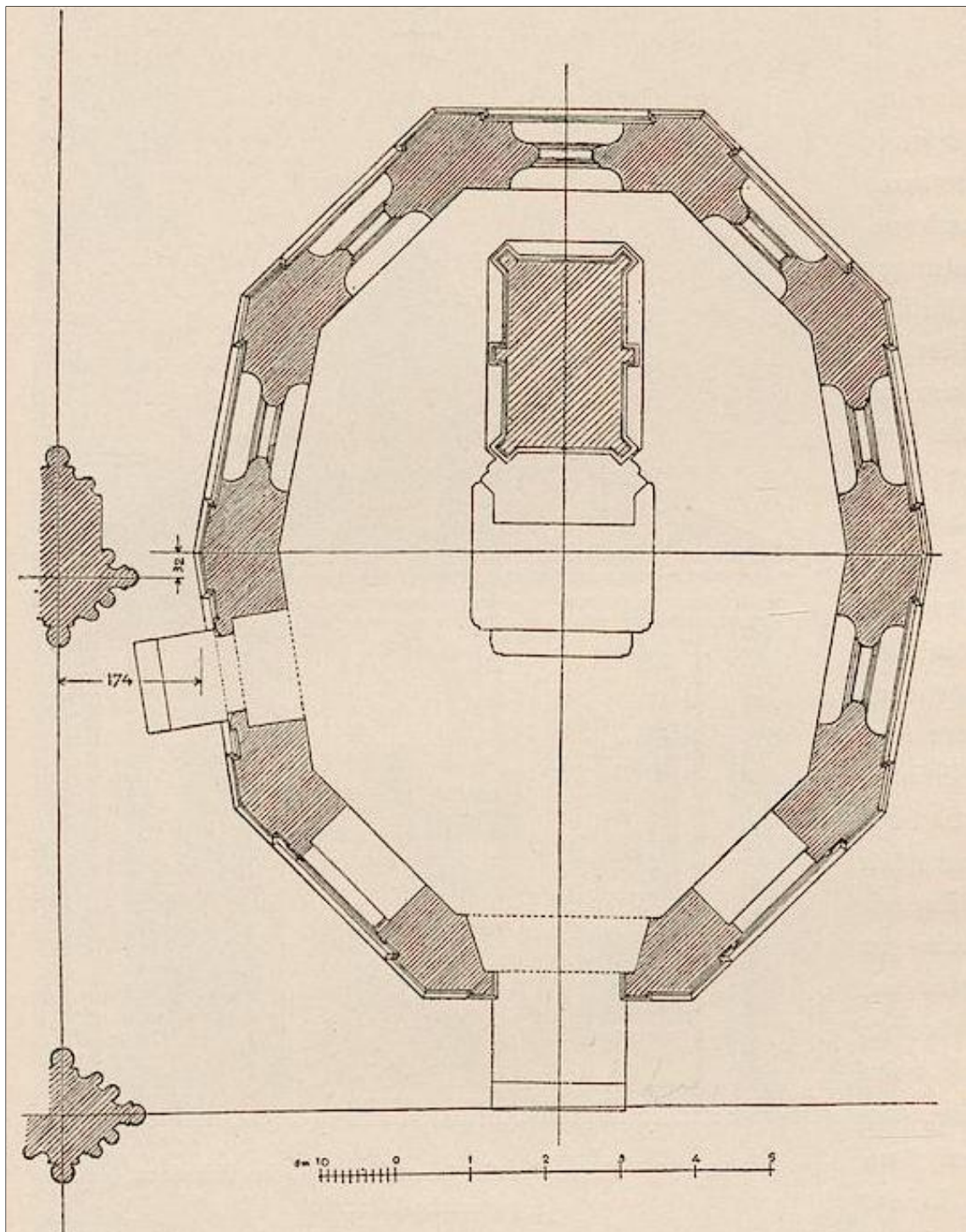
<sup>145</sup> PREISS 1986, 96.



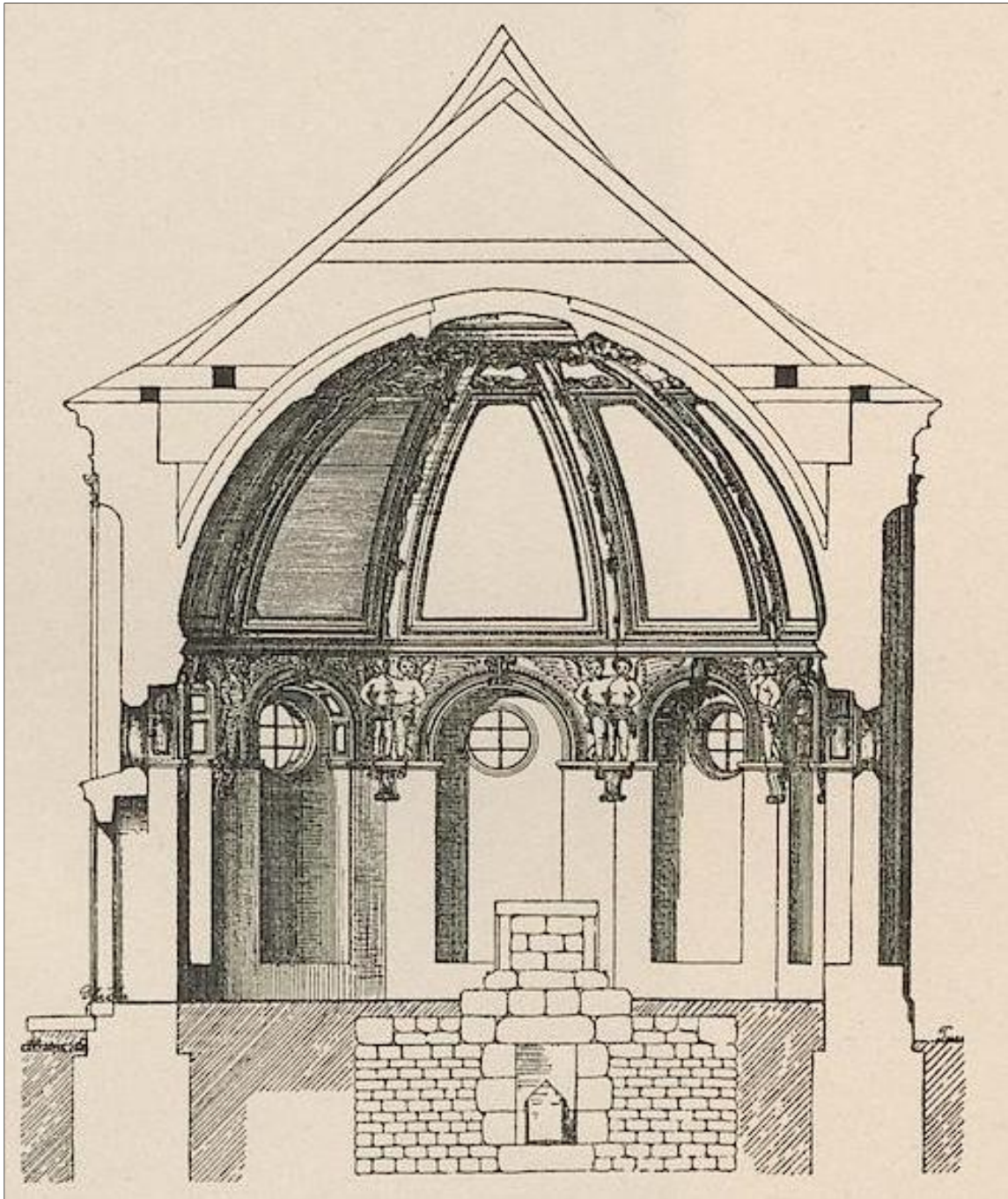
## V. Obrazová příloha



1. Kaple sv. Vojtěcha, Praha, po roce 1575

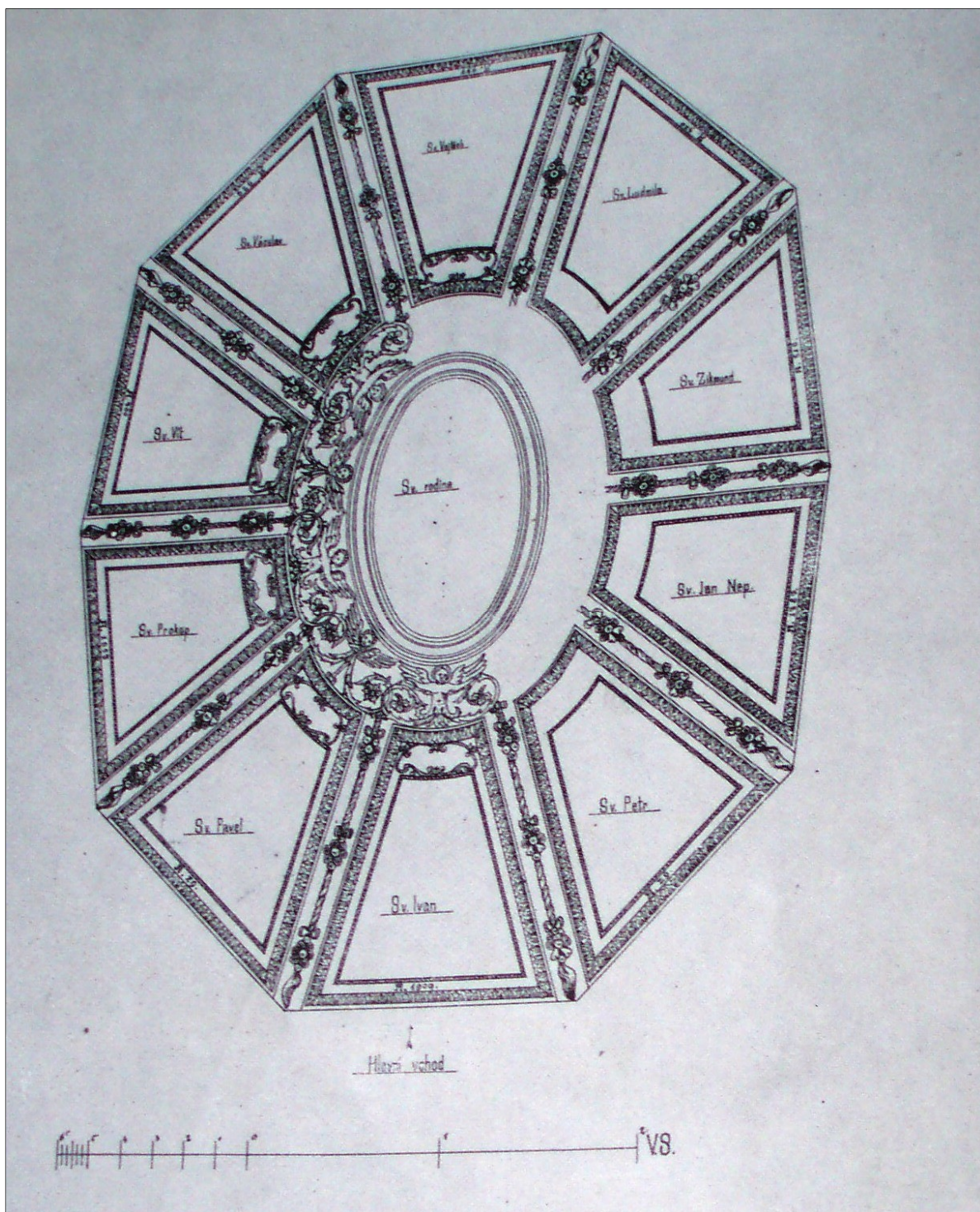


2. Kaple sv. Vojtěcha, Praha, po roce 1575, půdorys



3. Kaple sv. Vojtěcha, Praha, po roce 1575, interiér



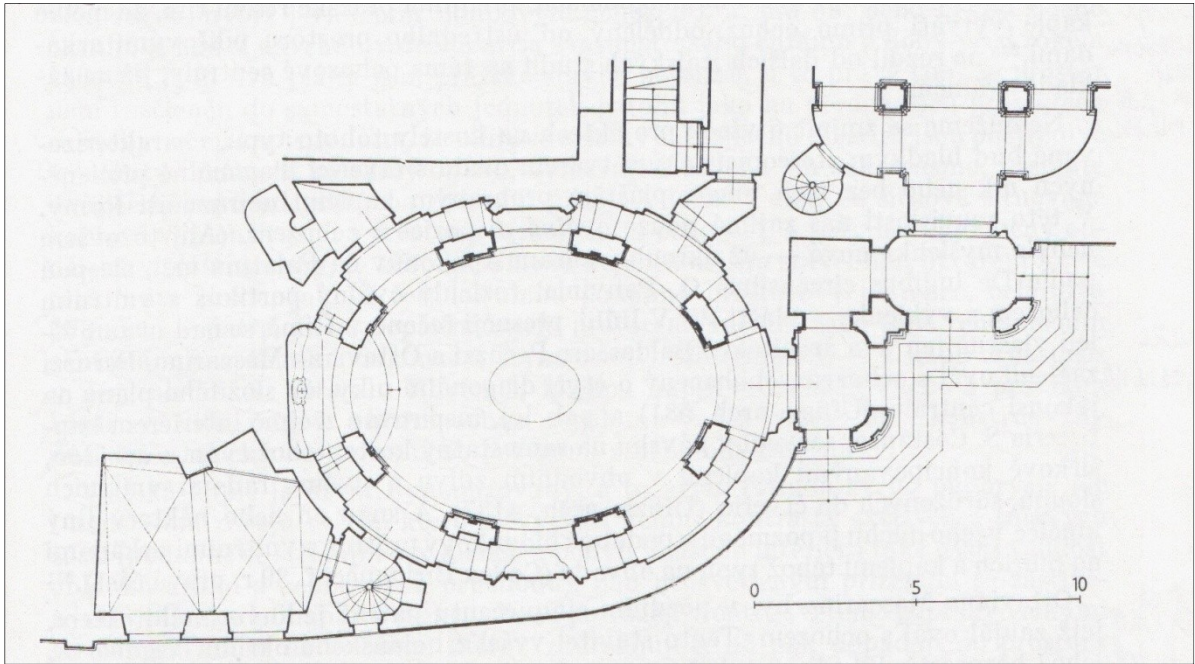


4. Kaple sv. Vojtěcha, Praha, po roce 1575, schéma výzdoby kupole



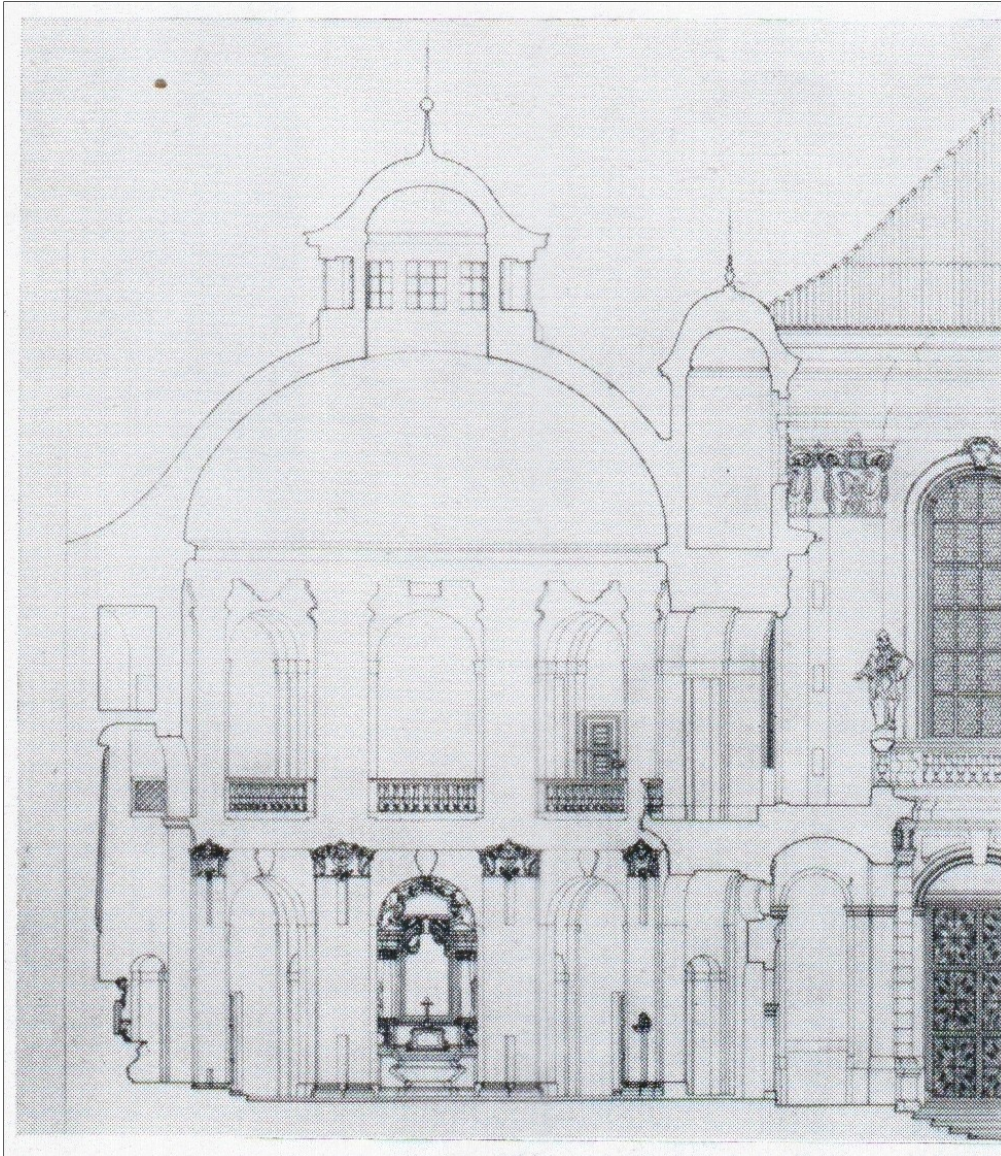


5. Kaple sv. Vojtěcha, Praha, po roce 1575, nárys průčelí



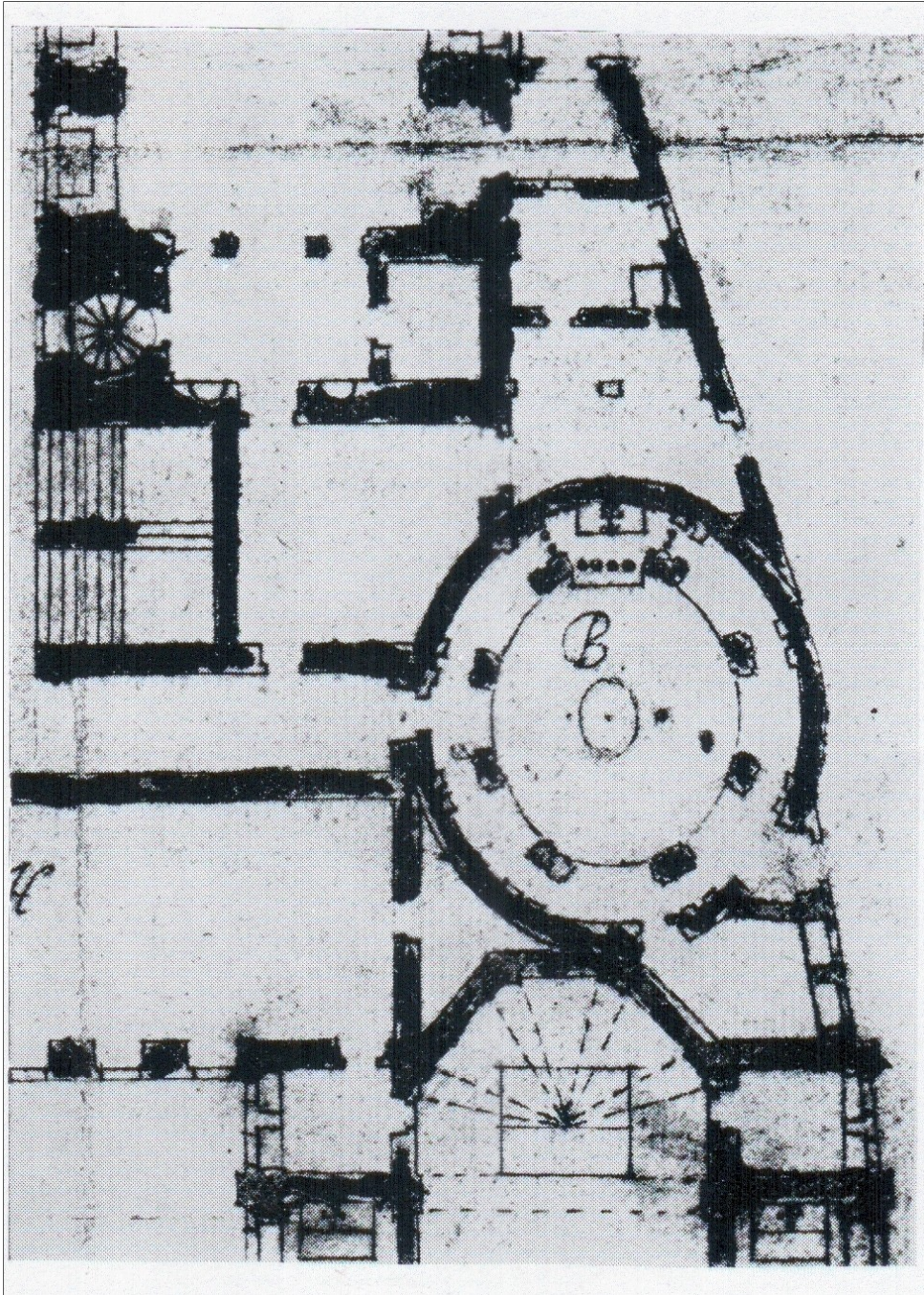
6. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, půdorys





7. Vlašská kaple, Praha, 1590, podélný řez





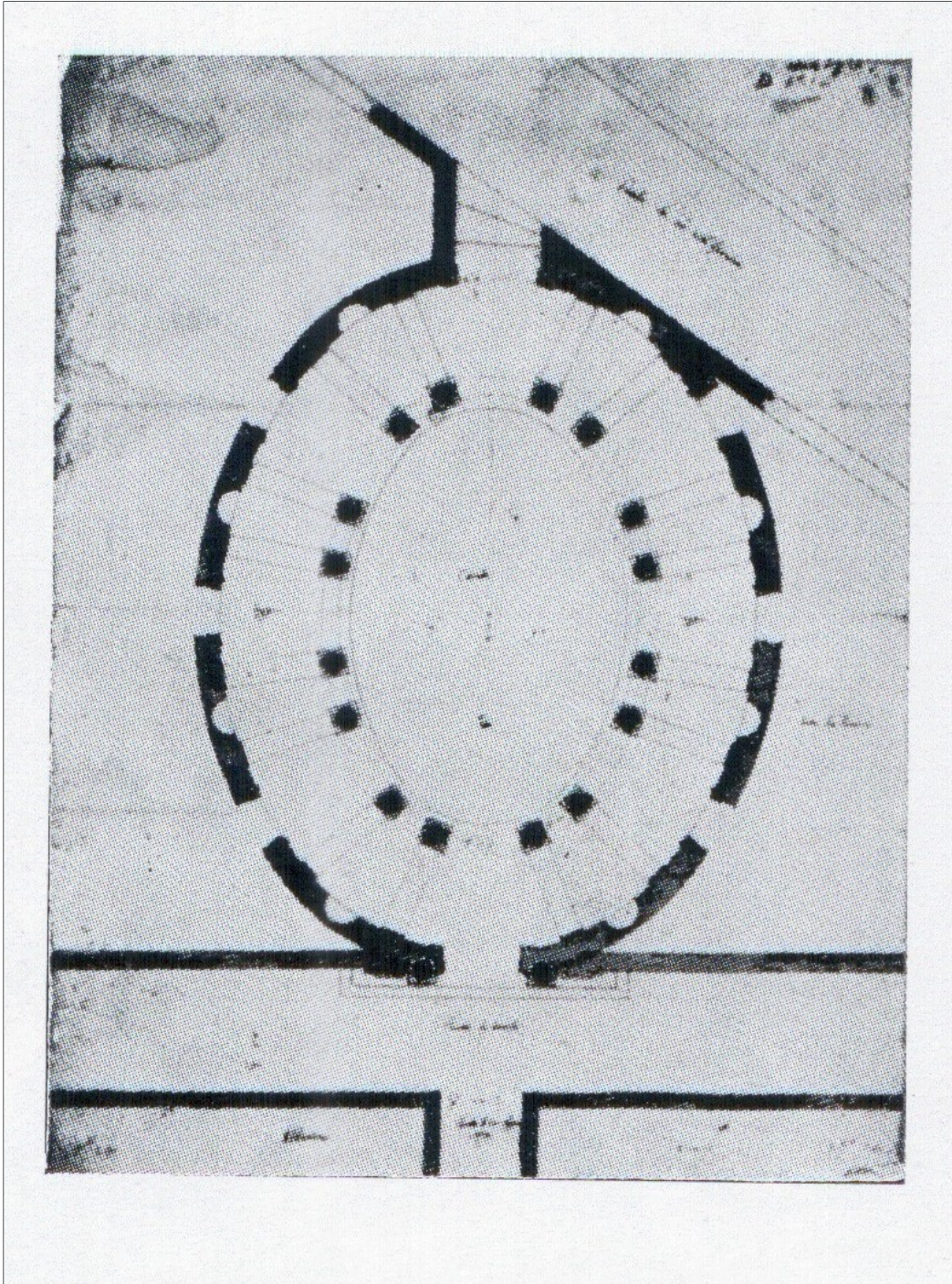
8. Vlašská kaple, Praha, 1590, detail plánu Klementina z počátku 18. století





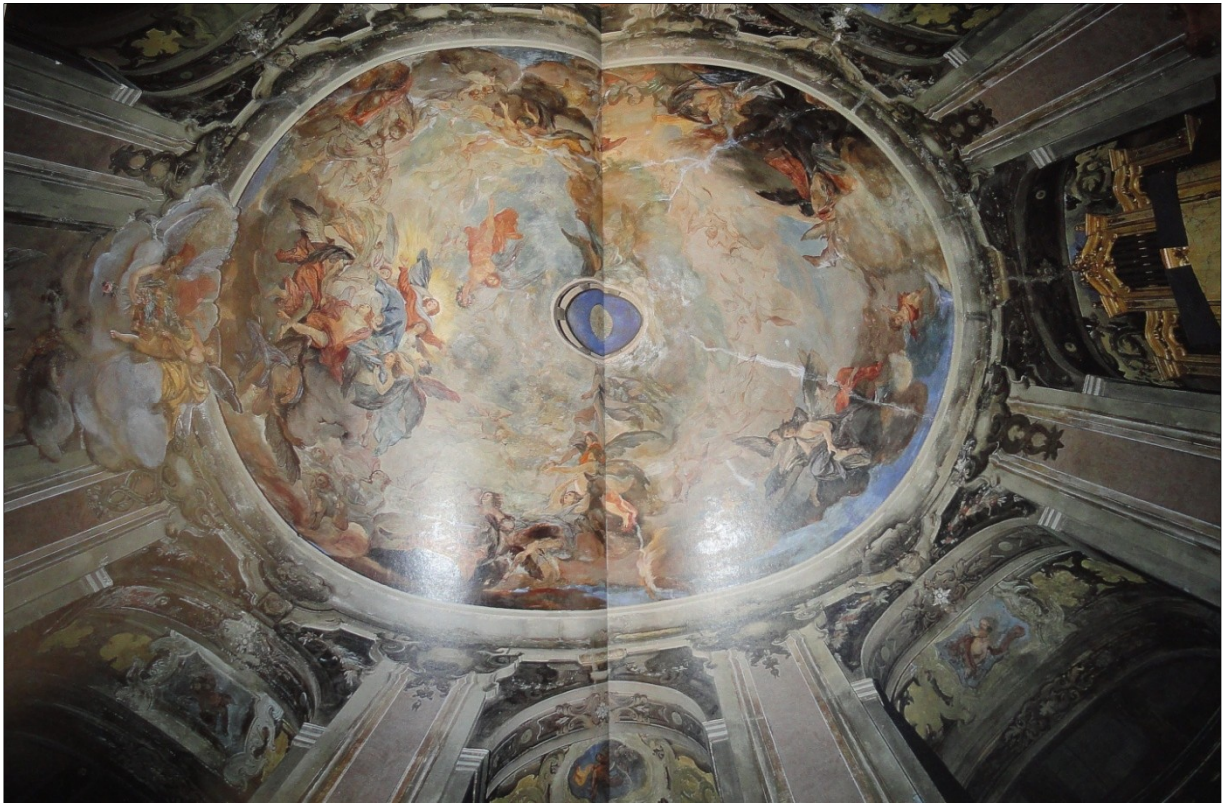
9. Vlašská kaple, Praha, 1590, pohled na portikus a dnešní vstup do kaple





10. Loggia dei negozianti, Řím, 1585, pŭdorys

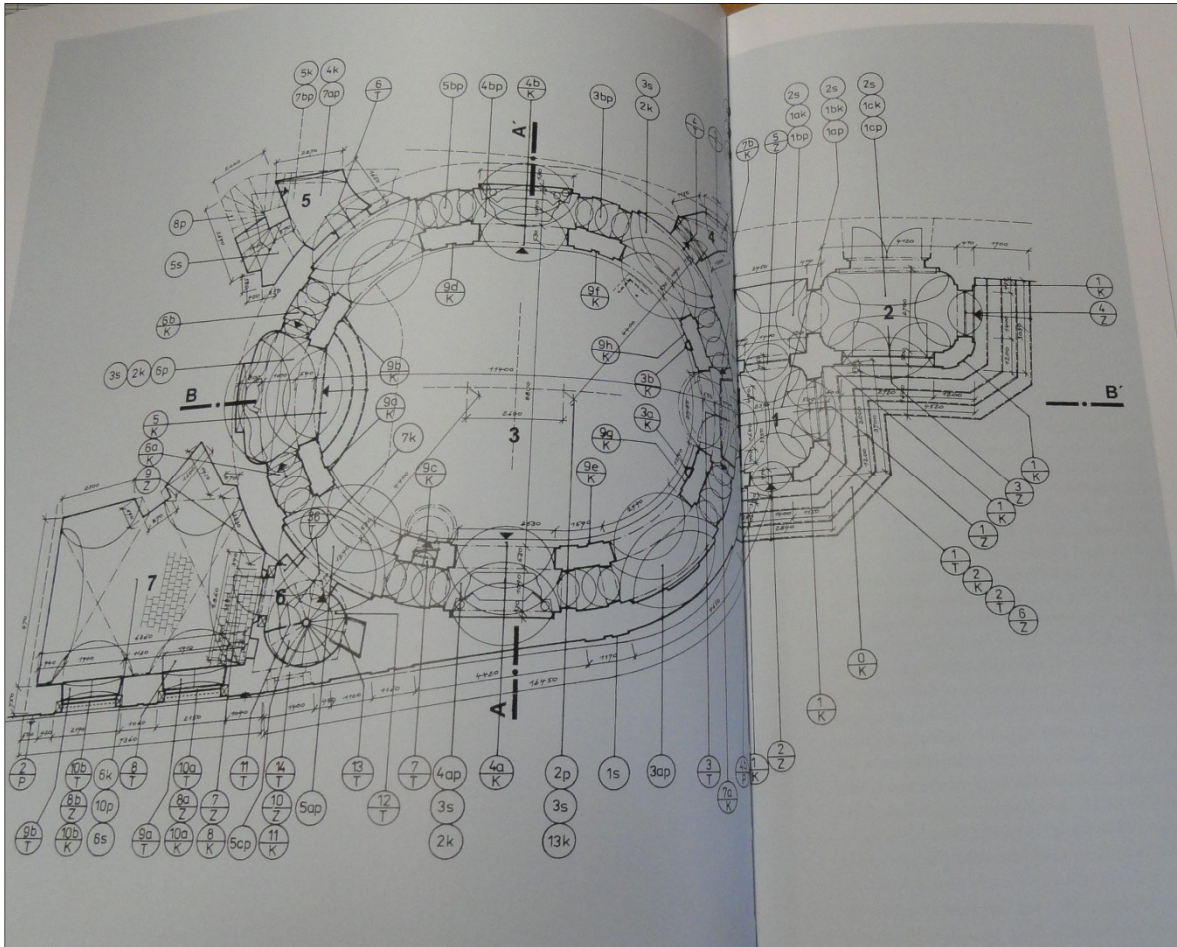




11. Vlašská kaple, Praha, 1590, fresková výzdoba kupole







13. Vlašská kaple, Praha, 1590, půdorys přízemí kaple



14. **Vlašská kapele**, Praha, 1590, hlavní vstup do kapele





15. **Vlašská kapele**, Praha, 1590, termální okno



16. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, pohled do interiéru z horního ochozu na západní stěnu s nikou hlavního oltáře



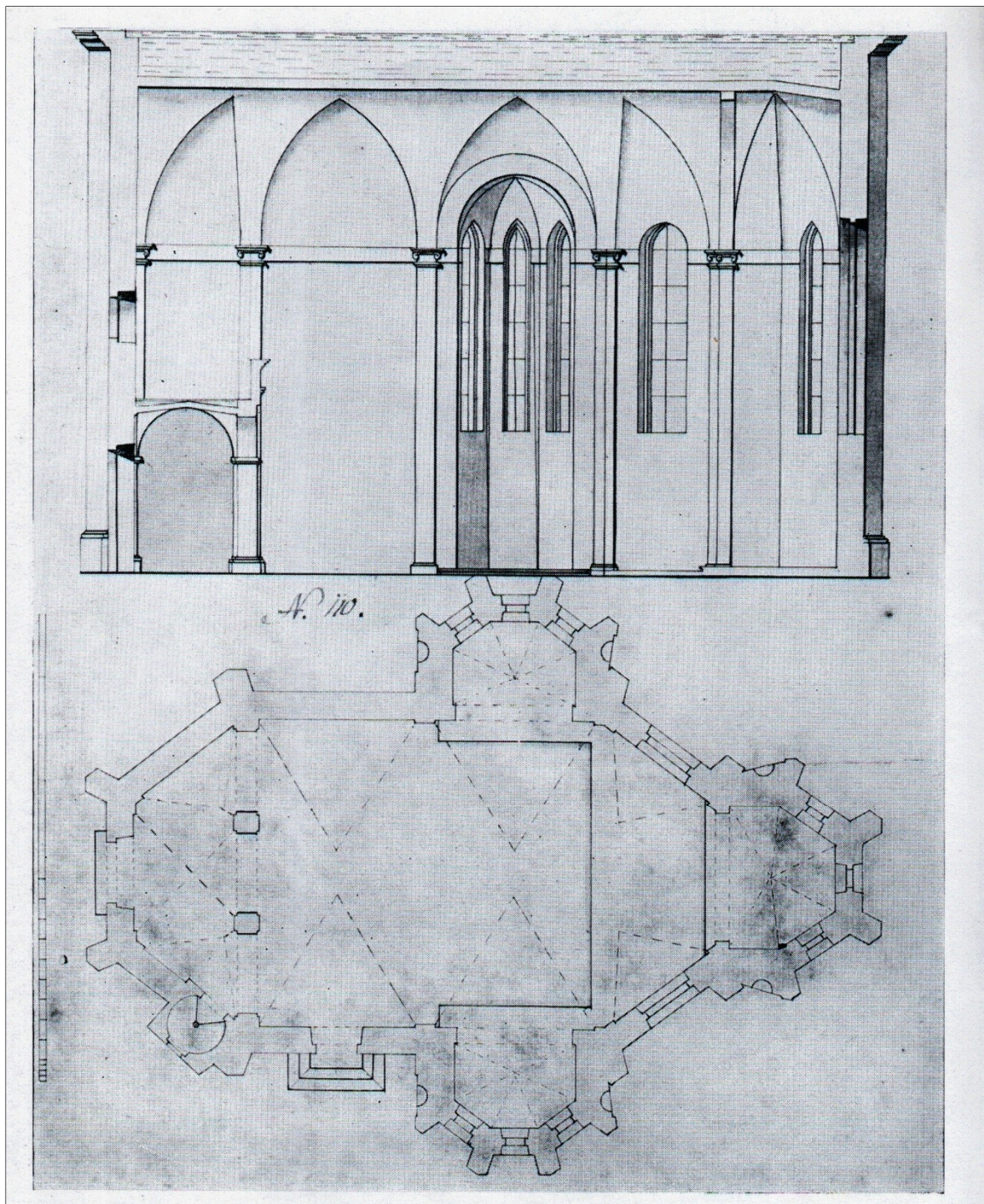


17. Kaple Maří Magdalény, Praha, 1635



18. Kaple Maří Magdalény, Praha, 1635, interiér





19. Kostel sv. Rocha, Praha, 1603–12, půdorys a řez ze 40. let 18. století





20. Kostel sv. Rocha, Praha, 1603–12, půdorys a kavalírní pohled



21. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, pohled od východu



22. Kostel sv. Rocha, Praha, 1603–12, pohled od jihu





23. Kostel sv. Rocha, Praha, 1603–12, hlavní vstup





24. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, jižní portál



25. Kostel sv. Rocha, Praha, 1603–12, interiér



## VI. Seznam vyobrazení

1. **Kaple svatého Vojtěcha**, Praha, po roce 1575. Reprodukce z: MERHOUT/WIRTH 2002, obr. 18
2. **Kaple sv. Vojtěcha**, Praha, po roce 1575, půdorys. Reprodukce z: POLLAK 1910–11, 120
3. **Kaple sv. Vojtěcha**, Praha, po roce 1575, interiér. Reprodukce z: POLLAK 1910–11, 121
4. **Kaple sv. Vojtěcha**, Praha, po roce 1575, schéma výzdoby kupole. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1973, 308
5. **Kaple sv. Vojtěcha**, Praha, po roce 1575, nákres průčelí. Reprodukce z: PODLAHA/HILBERT 1906, 103
6. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, půdorys. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1974, 71
7. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, podélný řez. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1974, obr. 43
8. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, detail plánu Klementina z počátku 18. století. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1974, obr. 44
9. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, pohled na portikus a dnešní vstup do kaple. Foto: autorka
10. **Loggia dei negozianti**, Řím, 1585, půdorys. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1974, obr. 46
11. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, fresková výzdoba kupole. Reprodukce z: DI BERT 2006, předsádka
12. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, řez kaplí v hlavní ose. Reprodukce z: DI BERT 2006, 74–75
13. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, půdorys přízemí kaple. Reprodukce z: DI BERT 2006, 76–77
14. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, hlavní vstup do kaple. Foto: autorka
15. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, termální okno. Foto: autorka
16. **Vlašská kaple**, Praha, 1590, pohled do interiéru z horního ochozu na západní stěnu s nikou hlavního oltáře. Reprodukce z: DI BERT 2006, 70
17. **Kaple Maří Magdalény**, Praha, 1635. Foto: <http://www.estav.cz/gfx/we/zpr/stavby/kaple-sv-mari-magdaleny-praha.jpg>, vyhledáno 20. 6. 2011

18. **Kaple Maří Magdalény**, Praha, 1635, interiér. Foto: autorka
19. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, půdorys a řez ze 40. let 18. století. Reprodukce z: KRČÁLOVÁ 1974, obr. 50
20. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, půdorys a kavalírní pohled. Reprodukce z: SYROVÝ 1987, 270.
21. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, pohled od východu. Foto: autorka
22. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, pohled od jihu. Foto: autorka
23. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, hlavní vstup. Foto: autorka
24. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, jižní portál. Foto: autorka
25. **Kostel sv. Rocha**, Praha, 1603–12, interiér. Foto: autorka

## VII. Seznam použitých pramenů a literatury

BEČKOVÁ 2000 — Kateřina BEČKOVÁ: Hradčany a Malá Strana. Praha 2000

DACOSTA KAUFMANN 1995 — Thomas DACOSTA KAUFMANN: Court, cloister & city. The Art and culture of Central Europe 1450–1800. London 1995

DI BERT 2006 — Genny DI BERT: Vlašská kaple v Praze. Praha 2006

FREJKOVÁ 1941 — Olga FREJKOVÁ: Palladianismus v české renesanci. Praha 1941

FREJKOVÁ 1949 — Olga FREJKOVÁ: Česká renesance na Pražském hradě. Praha 1949

HEROUT 1972 — Jaroslav HEROUT: Prahou deseti staletí. Praha 1972

HORYNA/OULÍKOVÁ 2006 — Mojmir HORYNA / Petra OULÍKOVÁ: Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple. Kostelní Vydří 2006

HOŘEJŠÍ/KRČÁLOVÁ/NEUMANN/POCHE/VACKOVÁ 1979 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ / Jaromír NEUMANN / Emanuel POCHE / Jarmila VACKOVÁ: Renaissance Art in Bohemia. Praha 1979

JANÁČEK 1983 — Josef JANÁČEK: Italové v předbělohorské Praze (1526 – 1600). In: Pražský sborník historický 16, 1983, 77–118

KOFROŇOVÁ 2000 — Johana KOFROŇOVÁ: Opus Italicum. Praha 2000

KOTRBA 1970 — Viktor KOTRBA: Die nachgotische Baukunst Böhmens zur Zeit Rudolfs II. In: Umění XVIII, 1970, 298–332

KRČÁLOVÁ 1973 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Das Oval in der Architektur der böhmischen Mannierismus. In: Umění XXI, 1973

KRČÁLOVÁ 1974 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Centrální stavby české renesance. Praha 1974

KRČÁLOVÁ 1975 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Poznámky k rudolfinské architektuře. In: Umění XXIII, 1975, 499–526

KRČÁLOVÁ 1981 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Kostely české a moravské renesance. Příspěvek k jejich typologii. In: Umění IXXX, 1981, 1–37

KRČÁLOVÁ 1985 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Italské podněty v renesančním umění českých zemí. In: Umění XXXIII, 1985, 54–82

KUBÍČEK/LÍBAL 1955 — Alois KUBÍČEK / Dobroslav LÍBAL: Strahov. Praha 1955

LOTZ 1955 — Wolfgang LOTZ: Die Ovalen Kirchenräume des Cinquecento. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte VII. Wien 1955

MAYER 1971 — Josef MAYER: Architektonické dílo Jana Dominika de Barifis. In: Staletá Praha V. Praha 1971

MERHOUT/WIRTH 2002 — Cyril MERHOUT / Zdeněk WIRTH: Zmizelá Praha. Malá Strana a Hradčany. Praha 2002<sup>3</sup>

MERTEN 1967 — Klaus MERTEN: St. Salvator im Clementinum – ehemals böhmische Jesuitenkirche – und die Wälsche Kapelle in der Altstadt Prag. In: Bohemia VIII, 1967

NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Rudolfínská Praha. Praha 1984

PALLADIO 1958 — Andrea PALLADIO: Čtyři knihy o architektuře. Praha 1958

- PODLAHA/HILBERT 1906 — Antonín PODLAHA / Kamil HILBERT: Soupis památek historických a uměleckých. Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Praha 1906
- POCHE 1988 — Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988
- POCHE 2001 — Emanuel POCHE: Prahou krok za krokem. Praha 2001<sup>3</sup>
- POLLAK 1910–11 — Oskar POLLAK: Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520–1600. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXIX, 1910–11, 85–170
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- PŘIBILOVÁ 1991 — Jiřina PŘIBILOVÁ: Svědectví z baroka. J. A. Lurago, stavitel jezuitského kostela sv. Klimenta v Praze. In: Staletá Praha XXI, 1991, 193 – 235
- RAVIK 1995 — Slavomír RAVIK: Praha, město kostelů. Praha 1995
- SEIBT 1985 — Ferdinand SEIBT: Renaissance in Böhmen. München 1985
- STEFAN 1936 — Oldřich STEFAN: Pražské kostely. Praha 1936
- SYROVÝ 1987 — Bohuslav SYROVÝ: Architektura – svědectví dob. Praha 1987
- ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961
- SOKOLOVÁ 1941 — Jiřina SOKOLOVÁ: Strahov – královská kanonie premonstrátů. Praha 1941
- VANČURA 1976 — Jiří VANČURA: Hradčany, Pražský hrad. Praha 1976
- VLČEK 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré město. Josefov. Praha 1996

VLČEK 2000 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany.

Praha 2000

VOJTÍŠEK 1919 — Václav VOJTÍŠEK: Královský hrad Pražský po ohni r. 1541. In:

Z minulosti naší Prahy. Praha 1919

WIRTH 1941 — Zdeněk WIRTH: Praha v obraze pěti století. Praha 1941

WIRTH 1961 — Zdeněk WIRTH: Architektura renesanční. In: Architektura v českém národním dědictví, 1961, 83–107

WITTKOWER 1967 — Rudolf WITTKOWER: The Centrally planned church and the Renaissance. In: Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1967.