

Hladík, Tomáš

Madonna del Rosario z Cítolib : památka na jednu kavalírskou cestu?

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 193-[202]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123954>

Access Date: 15. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MADONNA DEL ROSARIO Z CÍTOLIB. PAMÁTKA NA JEDNU KAVALÍRSKOU CESTU?

TOMÁŠ HLADÍK

I

Farní chrám sv. Jakuba Většího v Cítolibech proslul jako barokní chrámový interiér, schraňující vynikající soubor oltářních polychromovaných řezeb, dodaných na místo pražskou dílnou Matyáše Bernarda Brauna. Podobného vysokého ocenění se dostalo titulárnímu plátnu Václava Vavřince Reinera na námět *Kázání apoštola sv. Jakuba Většího*. V minulém století potvrdil skvělou pověst pozoruhodného místa na severu Čech, kultivovaného znamenitými mecenáři z hraběcích rodů Schützů a Pachtů z Rájova, evropsky proslulý objev hudebních rukopisů „cítolibské skladatelské školy“ z druhé poloviny 18. století, během níž se Cítoliby staly centrem rozsáhlého panství, které získal (1720) dědictvím Karel Daniel Pacht na Chcebuzi.¹ Přesto i takováto „notoricky známá“ památková lokalita ukrývala pozoruhodné umělecké dílo, dlouho unikající pozornosti odborné veřejnosti. Při severní stěně farního kostela sv. Jakuba stála donedávna na rokovém retáblu zdobeném mramorováním, zlacenými řezanými rokaji a barokním obrazem *Ecce Homo* nevelká socha *Madony* skrytá v hloubi zasklené dřevěné skříňky.² Znázorňuje stojící Matku Boží s nahým Ježíškem na pravé ruce, v nezvyklé poloze prudkého odklonění jeho drobné-

ho těla směrem ven od postavy Panny Marie [obr. 1]. Zatímco Mariin pohled následuje pohyb její pozdvižené levé ruky, v níž původně držela růženec, Ježíšek se žehnajícím gestem pravice obrací směrem právě opačným a výrazným způsobem otevírá jinak klidnou siluetu celého sousoší [obr. 2, 3]. Matka Boží je oděna do spodního roucha s dlouhými rukávy, spadajícího v nepřerušovaných řasách k jejím bosým nohám, kde je látka ukončena zvlněným lemem. Šat je přepásán vysoko pod hrudí, na níž vytváří působivý sklad ostrých záhybů prudce se stahujících k tělesnému jádru. Od pasu dolů kryje Mariinu postavu velkoryse utvářený plášť, spadající z pravého ramene a probraný vysoko vytaženými řasami i do hloubky vybranými záhyby, jejichž modelační brilance podtrhuje protikladnou pohybovou aktivitu obou jednajících postav. Navzdory klidnému kontrastu působí Madona díky živým gestům i bohaté záhybové skladbě zároveň dynamicky i sevřeně. Její prohlídka na místě přinesla překvapivé zjištění materiálového rázu: Madona není vyřezána z tradičního materiálu lipového dřeva, nýbrž odlita z bronzu a původně zřejmě také patinována, jak by nasvědčoval temnější odstín na jejích zádech [obr. 4].

Neobvyklé kompoziční řešení jinak veskrze tradičního námětu a charakter užitého



Obr. 1: *Madonna del Rosario* z farního kostela sv. Jakuba Většího v Cítolibech, Litoměřice, depozitář Biskupství litoměřického.
Foto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.



Obr. 2: *Madonna del Rosario* z Cítolib – boční profil.
Foto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.

materiálu pojednávaného díla pomohly určit jeho prvotní plastickou předlohu. Cítolibskou *Pannu Marii s Ježíškem*, v nedávné době bohužel vybavenou nevhodnou povrchovou úpravou, můžeme bez vší pochybnosti přímo spojit s jedním z proslulých sochařských děl italské barokní plastiky, jímž je *Panna Marie Růžencová (Madonna del Rosario)*, bronzová skulptura Alessandra Algardiho z doby kolem roku 1650 [obr. 5]. Tato prakticky stejně vysoká socha Madony se v době před I. světovou válkou dostala do muzejních sbírek

v Berlíně.³ V nich dodnes reprezentuje jedno z nemnoha umělcových děl, jež se různými cestami dostaly z Itálie do Zaalpí.⁴ Zatímco Wilhelm von Bode je měl ještě za práci Ercola Ferraty a tutéž atribuci najdeme v berlínských katalogích až do roku 1930, Rudolf Wittkower v něm rozpoznal (1928) autentické dílo Algardiho.⁵

K ikonografii Panny Marie Růžencové připomeňme ve stručnosti, že typ sám se šířil od počátku 15. století a souvisel s modlitbou růžence, kterou měl podle nepodloženého



*Obr. 3: Madonna del Rosario z Cítolib
– boční profil.*

Foto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.



*Obr. 4: Madonna del Rosario z Cítolib
– zadní strana sochy.*

Foto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.

podání obdržet sv. Dominik od Panny Marie. Podle některých pramenů byla ovšem už ve 13. století dominikány v Německu a také v jižní Francii zakládána bratrstva Panny Marie Růžencové. Bratrstvo založené roku 1475 v Kolíně nad Rýnem za přítomnosti císaře a nuncia dosáhlo dokonce sta tisíc členů.⁶ Úctu k tomuto typu mariánského zobrazení prohloubilo vítězství v bitvě u Lepanta (7. října 1571), připisované Piem V. i dalšími vítězi pomoci i ochraně Panny Marie Růžencové. Následně roku 1573 Řehoř XIII. usta-

novil svátek Panny Marie Růžencové na první říjnovou neděli.

II

Boloňský rodák Alessandro Algardi (1598–1654) se v Římě stal jediným skutečným sochařským konkurentem Gianlorenza Berniniho, jehož v době pontifikátu Innocence X. (1644–1655) z rodu Pamphilj vystřídal v postavení vedoucího mistra papežské bronzářské dílny. Algardi provozoval jeden z nejvýznam-



Obr. 5: Alessandro Algardi, *Madonna del Rosario*, kolem 1650, Staatliche Kunstsammlungen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Reprofoto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.

nějších sochařských ateliérů, v němž zaměstnával početnou skupinu žáků, realizujících nové objednávky podle mistrových návrhů. Ve speciální literatuře byla diskutována otázka, zda to byla právě berlínská *Madonna dell Rosario*, jež rychle prosadila nový kompoziční typ Madony odpovídající potridentskému chápání soukromé devoce. Hojnému kopírování Algardiho berlínského bronzu, ústí címu posléze až do jeho zlidovělých podob, velmi pravděpodobně napomohl talentovaný Melchiorre Caffà terakotovou skicou stojící Madony, chovanou rovněž v Berlíně.⁷ Jako pravděpodobnější se na základě nověj-

šího bádání jeví předpoklad, že skutečným „duchovním otcem“ prototypu Panny Marie Růžencové byl François Duquesnoy (1597–1643). Pro prominentního „Il Fiammingo“ svědčí jednak dvě jeho prestižní zakázky na zhotovení sochy Madony, jednak kompozičně velmi podobná *Panna Marie s Ježíškem* (zlatěný bronz, v. 40 cm, Lawrence, Kansas, Univerzitní muzeum), v níž Ercole Ferrata v době kolem roku 1660 zužitkoval předpokládanou plastickou předlohu Duquesnoyovu.⁸

Byl to ovšem teprve Algardi, kdo v soše z Berlína jako první rozvinul tutéž předlohu ve prospěch nového i osobitého kompozičního řešení, v němž se tradičnímu schématu hieraticky přísné a pohybově většinou statické Panny Marie s dítětem dostalo nečekaného oživení. Překvapivou dynamikou vyznívá krásný rotační pohyb Mariina těla, stejně jako výrazově velmi účinné gesto její levé paže, jež měla původně za úkol nést růženec. Výraznému kontrastu se zřetelným rozlišením nosné a volné nohy a živé tělesné dynamice plně odpovídá bohaté utváření drapérie. Zvláštním napětím vyznívá kontrastní modelační zpracování měkké látky spodního roucha, oživeného jemným puncováním, a velkorysé formy prudce vrženého pláště, nařaseného soustavou ostře vytažených záhybů, jež tak dobře známe z cítilibské sochy. Jako poněkud provokativní obměna zažitého schématu musel být vnímán klíčový motiv Algardiho díla, jímž je vzájemné odvrácení hlav Panny Marie i Ježíška. Snad právě pro tento překvapivý detail se Algardiho pojetí Panny Marie rychle stalo majetkem řady italských sochařů druhé poloviny 17. století; známé jsou však rovněž jeho kopie ještě z 18. věku. Důležitou úlohu v procesu rychlého rozšíření nového kompozičního typu sehráli dva nejzaměstnanější sochaři druhé generace po Berninim a Algardim – Domenico Guidi a Ercole Ferrata. Oba prošli přímým školením v Algardiho ateliéru a *Madonnu dell Rosario* poznali z přímé zkušenosti; vlastními redakcemi slav-

né předlohy pak zásadním způsobem přispěly k její dlouhotrvající popularitě.

V katalogu poslední Algardiho výstavy z roku 1998 vypočítává Jennifer Montagu pět známých plastických redakcí *Madonny del Rosario*, uložených ve státních i soukromých sbírkách, o nichž předpokládá, že všechny vznikly ještě v těsné souvislosti s tvůrčí aktivitou mistrový římské dílny. Montagu současně připomíná, že východiskem brzy velmi proslulé kompozice se stala *Madona s děčkem na oblacích* ze sbírek pařížského Musée des Arts Décoratifs, sama se ovšem odvolávající na kompoziční řešení ústřední postavy mramorového sousoší z oltáře sv. Mikuláše Tolentinského stejnojmenného římského kostela.⁹ Uváděné dílenské varianty *Panny Marie Růžencové* se navzájem liší jen nevýznamně svou výškou a především motivem puncování Mariina spodního roucha i formou základny, respektive její úplnou absencí, patrnou rovněž v případě sochy z Cítolib. Montagu shledává zajímavé difference nakonec také ve stylizaci antikizujících opánek Panny Marie, v několika případech jen naznačených rytými liniemi do Mariiných bosých nohou!¹⁰ Ursula Schlegelová zmiňuje v katalogu italské plastiky z berlínských sbírek další redakce slavné kompozice odlévané podle Algardiho modelů i realizovaných bronzových exemplářů ještě v průběhu 18. století: dochovaly se ve Stuttgartu (sbírka Meyer-Ilschen), v Norfolku ve Virginii (Chrysler Museum) a v Londýně (dříve sbírka C. Humphris). Stříbrná varianta bývala uložena v soukromé sbírce v Janově, kopie ze dřeva naopak v Kauffmanově sbírce ve Štrasburku. Abnormálními rozměry (v. 127 cm) překvapovala dřevěná replika nabízená v březnu 1965 v aukci firmy Weinmüller v Mnichově. Schlegelová zároveň upozornila na skutečnost, že menší dřevěné varianty Algardiho předlohy, vzniklé v průběhu 17. a 18. století, se čas od času vynořují v soukromém majetku i na uměleckém trhu.¹¹

III

Pokud dovoluje soudit současný stav Madony z Cítolib, kryté nepříliš šťastným nátěrem, není Mariin šat oživen oním jemným puncováním, které je tak dobře patrné na Algardiho originální soše z Berlína. Viditelně „opotřebený“ charakter našeho bronzu i některá jeho drobná poškození – zejména otevřením bronzové „slupky“ na krku P. Marie i na spodním lemu pláště vzadu při základně – ukazují, že jde v tomto případě velmi pravděpodobně o starý odlitek, který neprošel žádnou opravou v novější době.¹² Z uvedených pěti Algardiho variant se zdá být naší soše nejbližší bronzová skulptura ze soukromé sbírky v New Yorku (ta je o 4 mm nižší), a to plastickým utvářením hlav Marie i Ježíška i sumární modelací vlasů.¹³ Pokud bereme v potaz pouze rozměry stejných variant, potom je se svými 47,5 cm na výšku cítolibské Madoně nejbližší zlacený a stříbřený bronz z nejmenované soukromé sbírky. Ten se od ostatních redakcí nápadně odlišuje absencí lité základny, stejně jako podrážek Mariiných sandálů, jež jsou v náznaku vyryty do kůže bosých nohou. Tak je tomu ostatně už na prvotním exempláři z Berlína, ale také u Madony z Cítolib.¹⁴ V našem případě se Panna Marie bosýma nohama opírá přímo o vyhlazený povrch novodobého dřevěného soklu.

IV

Nepoměrně obtížněji se hledají odpovědi na otázky, jakými cestami a v které době se *Madonna del Rosario* do severočeských Cítolib vlastně dostala. Shrneme-li skrovné poznatky regionální literatury, získáme poměrně slušnou představu o skvělém mecenátu Schützů, kteří vlastnili cítolibské panství do roku 1720, a rovněž o jejich vřelém vztahu k tamější farnosti. Erbovním znamením Schützů byla opatřena kartuš dnes již ztraceného bohatě zdobeného nástavce stříbrné-



Obr. 6: Francesco Trevisani, *Podobizna Jana Jáchyma barona Pachtu z Rájova*, 1696, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze – Jan Diviš.

ho rámu, do něhož byl vsazen byzantinizující deskový obraz Madony,¹⁵ podle staré zprávy přivezený roku 1707 z vojenské výpravy do Sedmíhradska a Multánska Franzem Karlem, mladším synem Arnošta Gottfrieda Schütze.¹⁶ S donátorskou aktivitou posledně jmenovaného a rokem 1688 můžeme jednoznačně spojit vznik dochované velké zlatené monstrance, zdobené drahokamy, perlami i figurami Boha Otce, sv. Jakuba a sv. Václava, a velmi pravděpodobně i kvalitního slonovinového krucifixu na dobovém podstavci z ebenového dřeva.¹⁷ Arnošt Gottfried Schütz z Leopoldsheimu, císařský komoří a pán na Cítolibeč a Benátkách, je dobře znám jako stavebník nového farního kostela sv. Jakuba

Většího¹⁸ i jako donátor morové statue, zbudované na rozsáhlém prostranství před kostelem prací dílny Matyáše Brauna.¹⁹

Potom, co v září 1720 zemřel náhle osamělý a bezdětný Arnošt Jaroslav Schütz a byl jako *ultimus familiae* uložen vedle svého otce do rodové hrobky v kryptě cítolibského kostela, přešel veškerý rodový majetek v Rakovnickém a Žateckém kraji na Karla Daniela Pachtu na Chcebuzi, Schützova přítele z mládí. Po stejně nečekaném skonu (3. září 1729) tohoto někdejšího hejtmána Litoměřického kraje, jemuž roku 1721 udělil císař dědičný hraběcí titul, stává se na základě testamentu jeho nástupcem Arnošt Ludvík, nezletilý syn Karlova bratra Jana Jáchyma Pachtu, přičemž Cítoliby zatím zůstaly pod poručenstvím jeho otce.²⁰ Janu Jáchymovi hraběti Pachtovi z Rájova (asi 1676–1742) bylo tehdy asi 55 let a byl to bohatý muž, který dosáhl vysokého postavení ve státní správě.²¹ Do jeho spektakulárního skonu coby zajatce Francouzů ustupujících od Prahy, k němuž došlo na svátek sv. Štěpána roku 1742 poblíž zemské hranice, scházelo tehdy plných třináct let. Jan Jáchym Pacht je vyplnil neutuchající aktivitou i svědomitou péčí o svěřený cítolibský velkostatek. Bohumír Roedl naposledy uvádí, že první Pachtovou starostí na svěřeném panství byla oprava části zámku v Cítolibeč, zřejmě po požáru; dochované doklady potvrzují, že práce se tu protáhly do roku 1736.²² Zřejmě z této doby pocházejí také dva poměrně kvalitní, byť i ne-realizované a nedatované plány stavitele Martina Tomáše Losche, podle nichž měl být zámecký areál postavením západního křídla uzavřen do čtyřkřídlé podoby.²³ Časově nejstarším dokumentem je smlouva Jana Jáchyma Pachtu s lounským měšťanem Václavem Süsmilchem na novostavbu skleníku v zámecké zahradě z 11. července 1731, k jehož realizaci došlo zcela bezprostředně.²⁴ Pachtovo erbovní znamení nesl rovněž jeden z kostelních zvonů, pořízený roku 1736 a zdobený reliéfem sv. Jakuba.²⁵

Naproti tomu ve věci bronzové sošky *Panny Marie Růžencové* a jejího skutečného původu mlčí starší regionální literatura i novodobé soupisové práce.²⁶ Informace o případné fundaci nového mariánského oltáře se vzácnou sochou Madony nebo o věnování stejného díla farnosti bohužel nepotvrzuje ani dochovaná pamětnice farního kostela v Cítolibeč, vedená nepřetržitě od roku 1729.²⁷ Přesto je zapotřebí podle našeho soudu hledat aspoň hypotetickou odpověď na položené otázky opět ve známých dějinách cítolibského panství v jeho barokní epoše. Klíčem k původní provenienci, ale také k mladším osudům bronzové sochy *Panny Marie Růžencové* je podle našeho mínění veskrze zajímavá osobnost Jana Jáchyma hraběte Pachtu, jehož reprezentativní *Podobiznu*, pořízenou roku 1696 v průběhu Pachtovy kavalírské cesty v římském ateliéru Franceska Trevisaniho,²⁸ vlastní Národní galerie v Praze [obr. 6]. Rozměrný portrét z ruky předního římského umělce zachycuje Pachtu v pompézní pozici rytíře v pancíři s kordem u boku a holí v ruce a přibližuje nám jej jako sebevědomého mladého aristokrata, jistě také dobře obeznámeného s uměleckým prostředím Věčného města. Dvacetiletému rytíři, který již tehdy jevil nemalý zájem o umění (Jaromír Neumann) a jenž „*pohnul ke svému zpodobení tehdy v Římě proslulého Franceska Trevisaniho*“,²⁹ určitě neuniklo žádné z oslavovaných malířských a sochařských děl minulosti i současnosti. Je proto logické předpokládat, že tentýž vzdělaný příslušník domácí nobility si ještě před definitivním návratem do vlasti nechal na památku římského pobytu zhotovit nejenom znamenitou podobiznu v ateliéru jedné z nejrespektovanějších malířských osobností Říma, aby si mohl zpět do vlasti přinést skutečnou „*památkovou kořist*“ (Pavel Preiss), ale současně také i repliku Algardiho stále velmi populární *Madonny del Rosario*, kterou mohl bez problému transportovat do Čech.

Jelikož nemůžeme bezzbytku vyloučit ani tu možnost, že bronzový odlitek Madony z Cítolib byl pořízen teprve po nastoupení Pachtovy zpáteční cesty do vlasti, připomeneme na tomto místě běžnou praxi Giovanniho Battisty Fogginiho (odchovance Ercola Ferraty) a Masimiliana Soldaniho Benziho, vůdčích zjevů florentské barokní plastiky, ve velkém kopírujících známá sochařská díla starověká i soudobá, jak o tom svědčí pozoruhodný počet zachovaných bronzových sošek a skupin malého formátu. Jak před lety podrobně doložil Klaus Lankheit, Foggini takovou produkcí následoval pevnou místní tradici takřka „průmyslového“ zhotovování podobných malých bronzů v ateliéru Giambolognově.³⁰ Pro námi sledovaný kontext je snad ještě důležitější autorův postřeh o tom, že „*ani v epoše pozdně barokní nepominula shánka po takových vzpomínkách na cestu, jež si přední cestovatelé usilovali přivést ze své „grand tour“*“. O Fogginim navíc zpravuje jeho biograf, že přes všechny oficiální úlohy mu ještě zůstával čas na pořizování děl tohoto druhu.³¹ Jistě tedy nebylo pro „zapomnětlivé“ mladé kavalíry problémem poříditi si podobně hodnotnou „plastickou vzpomínku“ ještě v průběhu zpáteční cesty na Sever, a to při obligátní zastávce ve městě nad Arnem. Snesená data i nepřímé indicie nás vedou k finální úvaze, že je však přece jen nejpřirozenější hledat přesnější dobu vzniku sochy *Panny Marie Růžencové* z farního chrámu v Cítolibeč v úzké vazbě na výraznou osobnost mladého Jana Jáchyma Pachtu a na známé vročení jeho krásné římské podobizny. A přestože se nám v dochovaných pramenech nepodařilo nalézt jednoznačný důkaz ani takového kroku, jeví se nám jako stejně logické, že to byl tentýž aristokrat, tehdy už ovšem znamenitý hudební mecenáš, významný stavebník i objednavatel umění, kdo původně ryze intimní vzpomínku na dávný čas mladické „grand tour“ věnoval na oltář oblíbeného farního chrámu sv. Jakuba Většího v Cítolibeč.

MADONNA DEL ROSARIO OF CÍTOLIBY. REMEMBRANCE OF A CAVALIER JOURNEY? (TOMÁŠ HLADÍK) – SUMMARY

Parish Church of St. James the Greater in Cítoliby is known for its Baroque interior with outstanding set of polychrome wood carvings, delivered from Prague by Matthias Bernard Braun's workshop. For a long time, a small bronze sculpture of *Virgin Mary of Rosary* has been out of sight of art historians. The sculpture draws immediate attention with its completely unusual composition and rich sculpturing. It is the uniqueness of composition chosen, what helped identify the original model artwork. It is out of doubt that the model was the sculpture of *Madonna del Rosario* (around 1650) by Alessandro Algardi, deposited in Berlin since 1912. Algardi's innovation of traditional iconographic type of Madonna, which provided the figure with striking dynamics and sculpturing mastery of generously shaped drapery, quickly became the typical feature of the works of Italian sculptors in the second half of the 17th century. Detailed examination of technology of the casting would help in finding of the position Madonna of Cítoliby takes in the well-known range of Algardi's variants of *Madonna del Rosario*. Some bronze variants belonging to a New York private collection and to an undisclosed private property stand very close to our copy, as their height and some formal details are quite similar.

The sculpture of *Virgin Mary of Rosary* got to Cítoliby probably in connection with Count Jan Joachim Pachta of Rájov, the regent of Cítoliby Estate during the time before his son Arnošt Ludvík came of age. As proven by the dated and signed *Portrait of Count Pachta* by Roman painter Francesco Trevisani, the self-conscious young cavalier, who was also certainly familiar with the art scene of the Eternal City, had a great opportunity to get a true copy of the currently very popular Algardi's *Madonna* as a "reminiscence" of his juvenile "grand tour". It is very likely that it was the same aristocrat who donated our sculpture to his favourite parish church of Cítoliby.

- 1 Srov. naposledy Martin Ebel – Pavel Vlček, Zámecká zahrada v Cítolibech, *Průzkumy památek* 2, 1995, s. 23–30, s. 26. – Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib ve vídeňském Neuwaldegg, in: Jiří Jiroutek – Miloš Kruml – Martin Kubelík (eds.), *Historická architektura. Věda – Výzkum – Praxe. Sborník k počti Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 141–154, s. 142, pozn. 3. – K cítolibskému okruhu skladatelů 18. století Zdeněk Šesták, *Cítoliby (Kus zapomenuté české hudební minulosti). Hudba cítolibských mistrů 18. století*, Editio Musica Antiqua Bohemica, Praha 1985. – Idem, Cítoliby – středisko českého hudebního klasicismu, *Hudební rozhledy* 39, 1986, s. 43–46.
- 2 *Panna Marie Růžencová*, do roku 1696, bronz s novým nátěrem práškovým bronzem (?), novodobý sokl z tvrdého dřeva zdobený mramorováním, v. 47,7 cm (figura P. Marie), 13,3 cm (sokl), Litoměřice, depozitář Biskupství litoměřického. Drobná poškození odřením materiálu jsou patrná na zádech, pravé ruce a na krku P. Marie, stejně jako na lemu její-

ho pláště. Soupis kostelního majetku ze dne 1. ledna 1964, uložený na děkanství v Lounech, uvádí pod inv. č. 197 a položkou E 4 sochu *P. Marie* z bočního oltáře *Ecce Homo*. Na jiném místě seznamu najdeme pod č. 62/164 popis: „*Litina: výška 61 cm (i s podstavcem 13 cm). Pozlacená soška stojící ženy, v pravé ruce nese Ježíška (13 cm); ten má levou paži na rameni matky; pravá ruka upažena. Na oltáři Panny Marie.*“ Zasvěcení inkriminovaného bočního oltáře je tedy uváděno dvěma různými způsoby.

- 3 Bronz s původní patinou prošel sbírkou von Bendorfa v San Petěrburgu a do Berlína se dostal (1912) darem antikvářského domu Durlacher Brothers v Londýně.
- 4 Alessandro Algardi, *Panna Marie Růžencová* (*Madonna del Rosario*), Řím, kolem 1650, bronz s přirozenou patinou, v. 49 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. č. 7124. – Srov. Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in*

- Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen, Berlin 1978 (= Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. I), s. 31–33, č. kat. 10, obr. 16, 92 a 93. – Antonio Nava Cellini, in: *Saur Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 2, München – Leipzig 1992, s. 345–348, zde s. 346 (bronzové sochy *Madony s děckem – M. del Rosario* v Berlíně, Los Angeles a v Urbinu). – Jennifer Montagu (ed.), *Algardi. L'altra faccia del barocco*, kat. výst., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21. 1.–30. 4. 1999, Roma 1999, s. 224, č. kat. 57 (autorka hesla Jennifer Montagu). – *Das Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800*, kat. výst., Frankfurt a. M., s. d. (2000?), s. 111–112, č. kat. 201 (autorka hesla Susanne König-Lein).
- 5 Schlegel (pozn. 4), s. 31.
- 6 Srov. Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1982, s. 299. – Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 208–209. – K vývoji růžencové pobožnosti a růžencovým batrstvům naposledy Stefan Bartilla, *Růžencové bratrstvo od svého počátku do Dürerovy doby*, in: Olga Kotková (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost (1506 – 2006)*, Praha 2006, s. 33–38. K rozšíření kultu růžence po bitvě u Lepanta srov. studii Andrewa Johna Martina, ibidem, s. 55–56.
- 7 Melchior Caffà, *Madonna* (bozzetto), světlá pálená hlína, v. 34,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, inv. č. 3110. – Srov. Schlegel (pozn. 4), s. 47–53, č. kat. 15, obr. 15, 100, 101, 104.
- 8 Ibidem, s. 32.
- 9 Srov. Montagu (pozn. 4), s. 184, č. kat. 42, obr. na s. 185, s. 216: *Madona s děckem na oblacích*, kruhový reliéf, bronz, ø 54 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. č. GR. 123. – Na jiném místě katalogu podává Francesca G. Bewer zevrubný výklad technologie odlévání na ztracený vosk a jednotlivé fáze procesu ilustruje právě na příkladu *Panny Marie Růžencové* z Berlína. Srov. k tomu ibidem, s. 217, 219–223, tab. na s. 218.
- 10 Ibidem, s. 225, č. kat. 58 (bronz, v. 48,3 cm, New York, sbírka Alexise Gregoryho); s. 226, č. kat. 59 (bronz, v. 48,3 cm, Los Angeles County Museum of Art, dar Mr a Mrs William T. Sesnon Jr., inv. č. M.51.11); s. 227, č. kat. 60 (bronz, v. bez soklu 48,5 cm, Urbino, Deposito del Comune di Urbino presso la Galleria Nazionale delle Marche); s. 228, č. kat. 61 (bronz zlacený a stříbřený, v. 47,5 cm, soukromá sbírka), s. 229, č. kat. 62 (bronz, v. bez soklu 45,5 cm, Londýn, sbírka Scarisbrick).
- 11 Schlegel (pozn. 4), s. 33. Velmi kvalitní je soudobá dřevěná varianta (zlacené lipové dřevo, v. 59 cm, inv. č. 2524) z frankfurtského Liebieghausu. Srov. k tomu Brita von Götz-Mohr, *Italien – Frankreich – Niederlande 1500–1800. Liebieghaus – Museum Alter Plastik. Nachantike Kleinplastische Bildwerke*, Bd. II, Melsungen 1988, s. 109–112, č. kat. 38, obr. 38.1 na s. 111. – Naposledy *Das Gastspiel* (pozn. 4), s. 112–113, č. kat. 202, obr.
- 12 Zadní strana sochy, jež novodobým nátěrem překryta není, ukazuje řadu dalších drobných poškození odřením bronzu a stržením modelace na tenkém lemu pláště. Samozřejmě nelze vyloučit další defekty skryté pod nátěrem. V tomto ohledu by zjednal jasno teprve podrobný technologický průzkum díla s možností odebrání vzorků bronzu k přesnému určení jeho složení, který je ovšem za současného stavu věcí nerealizovatelný.
- 13 *Madona s děckem*, bronz, v. 48,3 cm (bez soklu), New York, sbírka Alexise Gregoryho. – Srov. k tomu Montagu (pozn. 4), s. 225, č. kat. 58 s vyobr. (autorka hesla Jennifer Montagu).
- 14 Ibidem, s. 228, č. kat. 61 s vyobr.
- 15 *P. Marie s Ježíškem*, olejová tempera (?), dřevo, 31 x 27 cm (deska), stříbrný tepaný rám s rostlinným a páskovým dekorem, 58 x 37 cm, Litoměřice, depozitář Biskupství litoměřického. – Srov. Bohumil Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Lounském II*, Praha 1897, s. 3: „dle německého nápisu na zadní straně r. 1707 přinesen z Multán“.
- 16 Původ potvrzuje dnes již špatně čitelný nápis na rubu desky a jeho doslovný přepis, in: Johann Veseľý, *Geschichte der fürstlich Schwarzenbergschen Besitzungen Citolib, Vršovic, Toužetin, Kornhaus, Jimonic endlich der Häuser in Prag, Hradčín, Nr. 185 und 186*, Prag 1895, s. 16 a 17: „Dieses vvalte vnser Lieben Frauen Bildi Hat mein Sohn Franz Carl Graff von Schützen von Tesch in der Moldau liegend, bey denen Rusnaken Hinder Siebenbürgen herausgebracht. Anno 1707 (Ernesti Godefridi comitis de Schützen).“
- 17 Monstrance, pozlacené stříbro, tepané a ryté, drahokamy, perly, v. 63 cm, na noze vpředu erby Schützů a Kuffsteinů, vzadu nápis: „In honor. S. S. Altar et decori ecclesiae Zittolib ex eleus. piar. animarum fieri curavit Ernest Gottfried de Schützen dom. in Benátek, Zittolib et Div. una cum chara coni. Mar. com. de Schützen nata cossa. de Kuffstein. Ao. Chr. 1688.“ – Srov. Matějka (pozn. 15), s. 3–4 (monstrance), s. 3 a obr. 2 (krucifix).
- 18 Srov. naposledy Bohumír Roedl, *Cítolibský Zpravodaj* 12, 2007, č. 1, s. 21: „A tak se na stavbu nového cítolibského kostela vypůjčilo 3607 zlatých a 39 grošů, které byly vyplaceny různým umělcům a řemeslníkům. Z vlastních peněz přispěl cítolibský kostel 185 zlatými a 11 groši.“
- 19 Srov. Matějka (pozn. 15), s. 4. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 166, obr. na s. 164. – Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986², s. 106,

- 166, 302, pozn. 304, 305, obr. na s. 167. – Naposledy Preiss (pozn. 1), s. 142 a pozn. 3 tamtéž.
- 20 Národní archiv Praha, DZV 360, fol. F 29; 122, fol. E 28. – Srov. Ebel – Vlček (pozn. 1), s. 26 a pozn. 21.
- 21 Stejně jako Ernest Gottfried Schütz byl rovněž Jan Jáchym Pachta hejtmánem Boleslavského kraje. – K Janu Jáchymu Pachtovi a obecněji k pobytům členů jeho rodu na univerzitě v Sieně v letech 1620–1740 srov. Zdeněk Hojda, „Kavalírské cesty“ v 17. století a zájem české šlechty o Itálii, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference pořádané ve dnech 6.–8. 12. 1983, Univerzita Karlova*, Praha 1986, s. 226, 228, 238–239, pozn. 52. – K Pachtům z Rájova naposledy Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, s. 163, 749, pozn. 123, 931, pozn. 466.
- 22 Rudolf Anděl a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, III, *Severní Čechy*, Praha 1984, s. 70. – Ebel – Vlček (pozn. 1), s. 26–27 a pozn. 22–26.
- 23 Ebel – Vlček (pozn. 1), s. 27 a pozn. 27. – Bohumír Roedl, *Cítoliby*, Louny 2003, s. 58–59. – Naproti tomu Anděl (pozn. 22), s. 70, neví nic o podobné aktivitě Jana Jáchyma Pachtu a uvádí, že „za něho [Daniela Pachtu] spravoval cítolibské panství hejtmán Ondřej Mann, který tu hospodařil i za neplnoletého Daniela synovce Arnošta Karla z Rájova“.
- 24 Ebel – Vlček (pozn. 1), s. 26 a pozn. 23.
- 25 Veselý (pozn. 16), s. 20. – Matějka (pozn. 15), s. 4.
- 26 Poche (pozn. 19), s. 166, uvádí „*dva protějškové rokok. oltáře s barok. obrazy Ecce Homo a sv. Jeronýma, soškami P. Marie a sv. Anny, klasicistními sochami andělů a další sochařskou výzdobou*“.
- 27 Dvoudílná farní kniha je uložena ve Státním oblastním archivu (dále SOA) Litoměřice, Státní okresní archiv Louny, podobně jako soupis majetku kostela sv. Jakuba Většího z 19. století. PhDr. Bohumír Roedloví, řediteli SOA v Lounech, jsem zavázán díky za pomoc s dohledáním pramenů i živý zájem o téma tohoto příspěvku.
- 28 Francesco Trevisani, *Podobizna Jana Jáchyma barona Pachtu z Rájova*, 1696, olej, plátno, 165 x 118 cm, značeno na rubu původního plátna (dnes pod renovaláží): Joann. Joachimus Comes Pachta Romae Ann. 1696 aetatis suae 20 ann: famosus Trevisano fec., Národní galerie v Praze, inv. č. O 8659 (stará inv. č. DO 71, EC 986). – Srov. k tomu Jaromír Neumann, *Francesco Trevisani v Čechách. Žamberský obraz a jeho autor*, Vysoké Mýto – Žamberk, 1979, s. 16–18, 49, pozn. 32–37, obr. 1. – Hojda, „Kavalírské cesty“ (pozn. 21), s. 226, 237–238, pozn. 46. – Idem, *Česká aristokracie a barokní Evropa*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, kat. výst., Jízdnárna Pražského hradu, 13. 5.–12. 9. 1993, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 66. – Ladislav Daniel, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 158, č. k. I/4.31, obr. na s. 157. – Naposledy Vít Vlnas, in: Lenka Stolárová (ed.), *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, Praha 2008, s. 88, obr. na s. 89. – Ke kavalírským cestám srov. Hojda, „Kavalírské cesty“ (pozn. 21), s. 216–239. – Idem, *Česká aristokracie* (pozn. 28), s. 63–95. – Idem, „Le Grandezza d'Italia.“ Die Kunstliertouren der böhmischen Adeligen, die Kunstbetrachtung und die Kunstsammlung im 17. Jahrhundert, in: Hans-Bernd Harder – Hans Rothe (eds.), *Die Bedeutung der humanistischen Topographien und Reisebeschreibungen in der Kultur der böhmischen Länder bis zur Zeit Balbins*, Köln – Weimar – Wien 1993 (= Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern, Teil III), s. 151–160.
- 29 Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, kat. výst., Klášter sv. Jiří, 12. 9.–12. 11. 2000, Národní galerie v Praze, Praha 2000, s. 15 a pozn. 2.
- 30 Intenzivní studium u Cira Ferriho a Ercola Ferraty udělalo z Fogginiho pozdního následovníka Algar-diho a Pietra da Cortony. K Fogginimu a Soldanimu Benzimu a praxi kopírování známých sochařských děl srov. Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, München 1962, s. 78–82 a např. obr. 125, 126 (*Boreas a Oreitheia a Pluto a Proserpina*, kolem 1690, Řím, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini). – V tomto ohledu je velmi instruktivní *Seznam modelů figur a dalších z vosku nalézajících se v mém ateliéru s oceněním aktuální „tržní“ hodnoty každého kusu, zaslaný 21. února 1702 knížeti Johannu Adamovi Andreasovi z Liechtensteinu z Florencie M. Soldanimu Benzimu*. Ibidem, s. 334–335, č. 671: „*Nota de' modelli di figure et altro di Cera che mi ritrovo nel mio studio*.“
- 31 Ibidem, s. 78.