

Dobalová, Sylva

Kupido a čas : poznámka k Bysově malbě v paláci Petra Straky z Nedabylic

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 155-[161]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123950>

Access Date: 02. 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.

KUPIDO A ČAS: POZNÁMKA K BYSOVĚ MALBĚ V PALÁCI PETRA STRAKY Z NEDABYLIC*

SYLVA DOBALOVÁ

Jan Petr Straka z Nedabylic (1645–1720) byl císařským tajným radou a komorníkem, významným sběratelem umění a mecenářem. Bez jeho majetkového odkazu by později nevznikla Strakova akademie pro vzdělávání zchudlých českých šlechticů, jejíž budova dnes slouží úřadu vlády. Není tedy překvapivé, že svůj palác na Maltézském náměstí Malé Strany nechal Straka z Nedabylic vyzdobit Janem Rudolfem Bysem,¹ který se v Praze proslavil nejen jako malíř, ale také jako znalec umění, mimo jiné jako správce obrovské černínské obrazárny. Ve zmíněném paláci Jan Petr Straka umístil svou sbírku obrazů,² nicméně tento příspěvek bude věnován nástěnné výzdobě sídla.

Proslulý je zejména hlavní sál Strakova paláce, který přes jistou „destrukci Časem“ dodnes působí nezapomenutelným dojmem. Plocha jedné ze stěn je rozdělena do polí ozdobených draperiemi na způsob falešných zdí a oken, druhá ilusivními arkádami, ze kterých do místnosti nahlízejí diváci, na třetí zase vidíme malovanou obrazovou galerii. Tato poněkud anorganická výzdoba, evokující bohatě zařízenou salu terrenu, je bohužel dochována velmi torzálně. Naprosto zničeno je pak rozměrné centrální pole na stropě sálu. Ikonografii lze interpretovat jen na základě maleb zaplňujících strop nad korunní římsou. Skupiny postav jsou rozmístěny pod

klenbou jakési ilusivní zahradní besídky, která je v rozích vynesena dynamicky vykrajovanými sloupy balancujícími na bedrech atlantů a dalších nosičů. Námět, jehož interpretaci v detailech zdokonalovalo postupně několik badatelů, lze ve stručnosti popsat jako *Alegorii vlády císaře Leopolda I.*; jde o oslavu soudobých vojenských úspěchů Habsburků ve čtyřech tematických celcích. Padlo mnoho otázek v tom smyslu, jak je možné, že český vlastenec oslavoval habsburská vítězství. V tomto článku bych ale ráda přesunula pozornost od ikonografie Habsburků k jinému motivu výzdoby sálu, který zůstal zatím opominut a který vypovídá o smýšlení objednavatele výzdoby sálu něco více osobního.

Elegantní a honosnou atmosféru Bysovy malby narušuje výzdoba čtvrté stěny sálu. V ilusivně pojatém výklenku mezi okny stáje postava mohutného starce, který na nás nehybně zírá zpoza stromové větve [obr. 1, 2]. Pochmurně působící výjev nestál zatím nikomu příliš za pozornost, snad proto, že se malba nedochovala v dobrém stavu a navíc byla značně upravena restaurátorským zásahem. Výjev bývá tradičně popisován jako *Chronos s haluzí, jejíž listy nesou znaky Straků z Nedabylic.*³ Chronos (Saturn) je vybaven svým tradičním atributem – kosou – a jeho nahota je kryta jakousi tmavě šedou draperií. Křídla sice nemá, ale tento nedostatek bychom



*Obr. 1: Jan Rudolf Bys, Chronos přistřihuje
Kupidovi křídla, Hlavní sál paláce Straky
z Nedabylic, Praha.*



*Obr. 2: Jan Rudolf Bys, Chronos přistřihuje
Kupidovi křídla, Hlavní sál paláce Straky
z Nedabylic, Praha (detail).*



*Obr. 3: Otto Venius, Mens immota manet, in:
Amorum Emblemata, Antverpy 1608.*

snad mohli přisoudit narušené malbě; ostatně nejsou podmínkou jeho zobrazení. Po pravém boku Chrona je ale jasně viditelná figura malého děčka, která byla dosud nepovšimnuta; pro výklad má ale klíčový význam a pomůže nám učinit si představu o původní kompozici malby.

Obě zmíněné postavy se pospolu a bez dalšího figurálního doprovodu vyskytují v zásadě jen ve dvou scénách. První z nich zobrazuje Chrona jako takového, a to ve chvíli, kdy požívá své vlastní dítě nebo se k tomu chystá. Reprezentuje ji zejména grafika Jacopa Caraglia podle Rossa Fiorentina (1526). Známá jsou ale i starší zobrazení této scény, a to jak ve středověkých manuskriptech (zejména astrologických), tak i v sochařství – např. nadživotní reliéf z dílny Agostina di Duccio v Malatestově chrámu v Rimini (1454).⁴ Krutost scény vystupňoval Rubens v hrůzostrašné malbě, jež sloužila coby ovidiánské téma výzdobě španělské vily Torre de la Parada. Stojící postavu Caragliovu Rubens zkombinoval se Saturnem Gerarda de Jode z cyklu *Septem planetae* Martena de Vos (1581).⁵ Zatímco Caragliův bůh se celým tělem otáčí, aby svou kořist pozřel v ústraní, Rubensův Saturn se v neudržitelném chtíči zahryzává do hrudníčku děčka přímo před zraky diváků a sají jeho život přímo ze srdce. Rubensovým obrazem se inspiroval ve svém *Domě hluchého* Francesco Goya. Ne vždy ale je výjev tak morbidní, např. Saturn sochaře Gherarda Silvaniho v zahradě Boboli (1621) „pouze“ drží dítko ležérně za nohu – ovšem hlavou dolů.⁶

Je zde ovšem ještě druhá, mnohem pravděpodobnější možnost výkladu nečekaného námětu ze Strakova paláce. Chronos (Saturn) v ní vystupuje coby Praotec Čas. Scéna by potom navazovala na renesanční námět destrukce krásy a mladosti Časem, konkrétně na téma *Čas přistřihuje Amorovi křídla*. Tento námět rozhodně nebyl často zobrazován.⁷ Jeho původ je v emblému Otto Venia z jeho *Amorum Emblemata* (Antverpy 1608).⁸ Obrazová část emblému ukazuje rozkročeného Chrona, který

v letu před sebou zachytil Amorka a přes jeho pláč mu srpem zkracuje jedno z křídel [obr. 3]. Smysl emblému vykládá motto „*Mens im-mota manet*“ a následující text.

*Templus edax rerum pennas decurtat Amoris,
Sed vim, tela, faces non domat ulla dies.
Sic licet imminuat Venerem aetas languida amanti:
Non tamen affectus tollitur omnis ei.*

Motto bychom mohli přeložit nejspíše jako „*Duch zůstává nezlomen*“ (Vergilius, *Aeneis* 4, 449). Veniův doprovodný text vysvětluje, že emblém máme chápat ve smyslu Lásky, jež překonává čas – jde o citaci z Ovidia (*Metamorphoses* 15, 234): „*Čas, který ničí vše, stříhá křídla Amorovi, ale nikdy mu nesebere jeho sílu, zbraně nebo pochodně. Stejným způsobem, ačkoliv stáří může ztlumit požítky milencovi, nezabavuje ho jeho vášní.*“

Co se týče zmíněného emblému, ten byl přejat ještě Danielem de la Feuille v jeho *Devises et emblemes* (1691, s. 119), ovšem pouze v podobě motto a vyobrazení bez krajinného pozadí. Doprovodný text schází.⁹ Nicméně ani jeden ze zmíněných tisků není zdrojem vizuální podoby Bysovy malby ve smyslu přesného napodobení. Je třeba přiznat, že na první pohled není úplně snadné představit si v Bysově nástěnné malbě ani samotný námět, který zde analyzujeme. Problematická je zejména poloha rukou pražského Chrona, z nichž levá z pohledu diváka je dnes rozpražená do prázdna, byť původně zřejmě plačícího Kupida přidržovala. Druhá ruka, v současnosti svírající větev, původně nejspíše držela ustřižená Kupidova křídla – obě perutě jsou ostatně dodnes v šedé malbě připomínající draperii patrné [obr. 2]. Srovnáme-li scénu s několika málo dobovými obrazy – zejména s dramatickým plátnem Anthonise van Dycka z pařížského Musée Jacquemart-André (1628–1632) [obr. 4]¹⁰ a jím ovlivněným obrazem Pierra Mignarda (1694), zapůjčeným dnes do Denver Art Museum [obr. 5], potvrdí se díky vzta-



Obr. 4: Anthonis van Dyck, *Chronos přistřihuje Kupidovi křídla*, Musée Jacquemart-André, Paříž.

hu obou figur ještě podezření, že se pražská scéna na rozdíl od všech výše uvedených kompozic odehrává až „po činu“. Pravá ruka Chrona možná původně držela nůžky nebo srp, zahanbený Kupido ukrývá svou tvář, ustřížená křídla vyplňují střed kompozice.

Přesuňme však nyní pozornost k druhé složce malostranského výjevu, totiž k stromové větvi s erby, za kterou se Chronos skrývá. Karel Chytil svého času viděl „na listech štítky ovální s erbovními znameními, mezi nimiž opětuji se strakovský kohout, ostrve pánů Berků z Dubé i jiné odznaky, dole leží spadlý lístek se strakovským znakem“. ¹¹ Desítky erbovních štítků jsou na malbě lépe či hůře čitelné dodnes,

ale nelze z nich vyvozovat genealogické závěry. Faktem je, že ačkoliv schéma aplikované na podobu rozvětveného stromu je genealogiím od pozdního středověku vlastní, v tomto případě se jedná spíše „jen“ o erby zavěšené na stromě. ¹² Sledujeme zde jakousi intelektuální hru s logikou schématu „Stammbaum“ (rodokmen), která je vystupňována tím, že jeden ze strakovských štítků se právě snesl na zem. Nelze nepřipomenout Chytilovu otázku, zda-li spadlým štítkem nemělo být naznačeno, že Petr Straka je jeden z posledních svého rodu. ¹³ Genealogické stromy se opravdu většinou paradoxně odvíjejí jakoby od koruny směrem ke kořenům, takže poslední členové rodu jsou uváděni dole. Malbě se rozhodně nedá upřít podivuhodné vizionářství, neboť Jan Petr Straka přes svá dvě manželství již nezískal dědice v přímé linii. Výzdoba sálu vznikla nejspíše mezi lety 1699–1705 a objednavateli bylo tehdy minimálně 54 let; je možné, že zkoumaná malba souvisí se smrtí jeho druhé manželky v roce 1701. ¹⁴

Pokusme se nyní výše uvedená pozorování zařadit do kontextu dobové umělecké problematiky. Hana Seifertová upozornila na klasicizující ráz výzdoby paláce i některých dalších Bysových děl v tom smyslu, že Bys byl jedním z mála pražských malířů, užívajících klasicizující výtvarná témata či prvky. Shrnula, že ve výzdobě strakovského hlavního sálu ukázal Bys záměrně svoji všestrannost, jak byla ceněna dobovou teorií umění. Program maleb totiž čerpá ze všech důstojných odvětví malířství – vznešených alegorií (v tomto případě spíše smíšených, jelikož mytologie je spojena s personifikacemi v užším slova smyslu) a malby „perspektiv“, navíc Bys předvádí i obrazy nízkých žánrů, jako krajina či zátiší. ¹⁵ Přidejme ještě jeden aspekt – emblematický. Co se týče námětu naší malby, není v žádném případě marginální – připomeňme jen, že příběhy o Amorovi jsou ústředním motivem zbývajících dvou sálů Strakovského paláce, vyzdobených rov-



Obr. 5: Pierre Mignard, Chronos přistřihuje Kupidovi křídla, Denver Art Museum, Denver.

něž Janem Rudolfem Bysem (*Potrestání Amora, Venuše v dílně Vulkánově*).

Význam scény *Čas přistřihuje Amorovi křídla* je ukázán již její polohou v samém středu delší strany sálu mezi okny; dva putti pak nad Chronem zdvívají ještě korunu. Ve zbylých dvou meziokenních polích ji ještě doprovázejí dvě ženské „hermy“ ověncené květy. Uprostřed vši krásy a oslavy se připomíná Čas, ale nikoliv ve své podobě hrůzné, naopak ztišelé. Dramatická akce již proběhla a zobrazeno je spíše jisté trvalé bezčasí či pózování, což je oním důvodem, že se nelze zbavit dojmu, jako bychom se dívali na věčné „memento“ typu spíše sepulchrálního.¹⁶ Způsob práce s figurou Času na jednu stranu odpovídá klasicistní teorii umění, jež varuje před zobrazováním bizarního. Jisté zklidnění barokního patosu je zřejmé i v kompozici a malířském pojednání zmíněného obrazu Pierra Mignarda. Další mně známý obraz stejného té-

matu – plátno *Il Tempo tarpa le ali a Cupido*, za jehož autora je považován Pompeo Batoni (z let 1740–1743)¹⁷ – nezobrazuje, podobně jako u Byse, vlastní „stříhání“, ale pouhé vytrhávání či ztrátu několika pírek (Chronos, podobně jako u Mignarda, při činu sedí).

Pokud bychom zkoumaný námět chtěli vidět perspektivou ikonologického vývoje postavy „Father Time“, kterou podrobil svému sofistikovanému rozboru Erwin Panofsky, obrátili bychom svou pozornost od mnoha tváří renesančního Chrona spíše k universálně chápanému Chronovi v Poussinově *Tanci života* (*Ballo della Vita Humana*), případně k obrazu *Et in Arcadia ego*.¹⁸ Má argumentace nicméně nesměruje k dokazování toho, že původním záměrem Jana Rudolfa Byse bylo vytvořit přepracováním renesančního emblému klasicistně vyváženou scénu, těžící z melancholické polohy vizuálního rejstříku druhé poloviny 17. století. Vizuálním zdrojem mohl být nakonec i Mignard, který v detailech vykazuje s Bysem nápadné shody, nicméně inventář Strakovy sbírky obrazů a kopií neznáme. Navíc bych si dovolila jednu prozaickou poznámku k výsledné podobě netradiční kompozice, která nakonec není s výše nastíněným smýšlením v rozporu. Bylo-li zadáním zkombinovat emblematický námět s „rodovým“ kmenem v úzkém panelu mezi okny, nemohl malíř postavu Kupida umístit totožným způsobem jako Venius a další umělci. Výpověď díla se stala na úkor jeho výtvarných kvalit ještě více literární a zároveň osobní.¹⁹

Přes špatný stav zkoumaného výjevu se lze každopádně domnívat, že nejen větev se štítky, jak bylo již dříve rozpoznáno, ale právě i Chronos s Kupidem, který ztratil křídla, se vztahují přímo k Petru Strakovi z Nedabylic. Je-li významových zdrojem malby Ovidius, má se připomínat stáří, které není v žádném případě zbaveno milostných vášní a pocitů. Byl-li pramenem Venius (nebo de la Feuille), vypovídá scéna v první řadě o rozumu či duchu, který zůstává – přes svůj věk – nezlomen.

CUPIDO AND THE TIME: MORE ON BYS' PAINTING IN
THE PALACE OF PETR STRAKA OF NEDABYLICE
(SYLVA DOBALOVÁ) – SUMMARY

There is an iconographically rich painting decoration in the main hall of the Prague Palace of Jan Petr Straka of Nedabylice. It was executed by Jan Rudolf Bys and its main subject is the glorification of Habsburgs. The decoration of the hall (painted most probably between 1699 and 1705) includes among others the scene with Chronos and Cupido, which has not been interpreted up to the present time. It is a quite unconventional composition called *The Time Cutting Amor's Wings*. Its source is Otto Venius' emblem "*Mens immota manet*" (*Amorum Emblemata*, 1608), depicting the old age with still present love feelings and passion. The textual part of the emblem is based on Ovid's *Metamorphoses*. Combined with labels with Straka's coat of arms which fall down from the tree, the analyzed scene intensifies the personal declaration of the aging customer who commissioned the painting. From the point of view of art theory, this is another example of classical theme in Jan Rudolf Bys' work.

* Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky, v rámci grantového úkolu „Barokní nástěnná malba v Praze“ (projekt č. 408/05/0753).

1 Viz zejména: Jan Herain, Nástrovní malby v domě hr. J. P. Straky na Malé Straně, *Zprávy komise pro soupis památek Prahy* 2, 1910, s. 48–64. – Karel Chytil, Nástrovní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně, *Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek král. hlavního města Prahy* 3, 1911, s. 3–21. – Oldřich J. Blažiček, Jan Rudolf Bys v Praze. K 300. výročí umělcova narození, *Umění* 10, 1962, s. 537–608 (559–564). – Hana Seifertová, Poznámky k dílu Johanna Rudolfa Byse, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1991, s. 68–72. – Bernd W. Meyer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738)*, München 1994, zejména s. 16–23, 282–284; k výzdobě hlavního sálu naposledy Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 2000, s. 284–290. – Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský: život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001, s. 287.

2 Sběrka obrazů Petra Straky z Nedabylic byla v rozporu s jeho přáním rozprodána roku 1778 a její inventář, na rozdíl od instrukcí jak o obrazy pečovat, neznáme; naposledy viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, zejména s. 27–29, 267–268. Podle Oldřicha J. Blažička se dostala do sbírky maltézských rytířů a její část bylo možno svého času identifikovat v expozici zámku Orlík. Viz Oldřich J. Blažiček, *Obrazy z Maltézského paláce na Orlíku*, *Zprávy památkové péče* 15, 1955, s. 152–

154. – Blažiček (pozn. 1), s. 573, pozn. 52. – Václav Vlček – Jaromír Neumann, *Obrazy 17.–18. století. Výběr maleb z maltézské sbírky uložené na Orlíku*, Čimelice 1984. O strakovském majetku viz také Bedřich Jenšovský, Historicko-právní nástin vzniku a vývoje nadání hraběte Straky, *Zprávy českého zemského archivu* 9, 1947, s. 16–21. – „Straka z Nedabylic“, in: *Ottův slovník naučný*, 24. díl, Praha 1906, s. 187–188.

3 Blažiček (pozn. 1), s. 561 a pozn. 89; Meyer (pozn. 1), s. 18, jej popisuje jen jako starce, jemuž skrze hrudník prochází „Stammbaum“.

4 Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturno e la Melancholia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino 1983, obr. 50. – Erwin Panofsky, Farther Time, in idem, *Studies in Iconology*, New York 1939, s. 69–93, obr. XXI–XL.

5 Svetlana Alpers (ed.), *The decoration of the Torre de la Parada*, Brussels 1971 (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard IX), s. 259–261 a obr. 172.

6 Vyobrazení viz např. Claudio Pizzorusso, *Per dimenticare se stesso: L'arredo do Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in: Litta Maria Medri (ed.), *Il giardino di Boboli*, Milano 2003, s. 204–219 (214, obr. 13). Mezi další sochařské reprezentanty námětu patří Chronos Joh. P. Wagnera ze zahrady zámku Veitshöchheim (kolem 1775), inspirovaný opět van Dyckovým obrazem; viz „Chronos“, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* III, Stuttgart 1954, s. 754–764 (762).

7 Blíže viz jediné „Der Zeitgott Chronos beschneidet die Flügel der Liebe“, in: Andor Pigler, *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17.*

- und 18. Jahrhunderts II, Budapest 1974, s. 523–524. – „Cronus“, in: Jane Davidson Reid (ed.), *The Oxford guide to classical mythology in the arts*, Vol. 1, New York 1993, s. 310–313.
- 8 Zmínil ho v poznámce Panofsky (pozn. 4), s. 83, pozn. 57. Pro vyobrazení viz: Otho Venius, *Amorum emblemata*, Antwerpen 1608, s. 236–237. Srov. Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, sl. 1815.
- 9 Informaci jsem přejala z internetové stránky Emblem project Utrecht: Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century, <http://emblems.let.uu.nl/v1608119.html>, vyhledáno 20. 2. 2009.
- 10 Erik Larsen, *The Paintings of Anthony Van Dyck*, díl I., Freren 1988, s. 275–276, 445 a obr. 261; díl II., Freren 1988, s. 293, č. kat. 738; 175 x 110 cm. K obrazu do dvojice náleží podle Larsena ještě *Daedalus a Icarus* z Art Gallery of Ontario (Toronto), s námětem připevňování křídel.
- 11 Chytil (pozn. 1), s. 11–12.
- 12 O stromovém schematu viz zejména Christine Klapisch-Zuber, *The Genesis of the Family Tree, I Tatti Studies* 4, Florenz 1991, s. 105–129. – Kilian Heck, Ahnentafel und Stammbaum. Zwei genealogische Modelle und ihre mnemotechnische Aufrüstung bei frühneuzeitliche Dynastien, in: Jörg Jochen Berns – Wolfgang Neuber (eds.), *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien 2000, s. 563–584. – Jörg Jochen Berns, Baumsprache und Sprachbaum. Baumkognographie als topologischer Komplex zwischen 13. und 17. Jahrhundert, in: Kilian Heck – Bernhard Jahn (eds.), *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 2000, s. 155–176, 230–247. – „Baum“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* II, Stuttgart 1948, s. 64–90 (Verwandtschaftsbaum, Stammbaum, s. 74–90).
- 13 Chytil (pozn. 1), s. 11–12. Portrét Straky z Nedabylic se nachází ve Štýrském Hradci (Landesmuseum Joanneum), jeho autorem je Frans von Stampart, nikoliv Jan Kupecký, jak se domníval Herain (pozn. 1). Vyobrazení viz Slavíček (pozn. 2), s. 28. Jiný portrét Straky (?) zaznamenal Viktor Kotrba na Frýdlantě, viz Viktor Kotrba, *Frýdlant. Státní hrad a památky v okolí*, Praha 1959, s. 20 (za autora chybně označil Karla Škrétu).
- 14 Rok úmrtí uvádí Herain (pozn. 1), s. 55.
- 15 Seifertová (pozn. 1), zejména s. 68–69.
- 16 Kombinaci Chrona a stromu se zavěšenými erby skutečně najdeme u funerálních monumentů. V katedrále ve Würzburku, na pomníku Johana Phillipa Ludwiga von Frankenstein, jsou erby navěšené na girlandu, respektive stromovou větev bez listů, vyrůstající z funerální vázy. Z druhé strany vázy pak Chronos přikrývá tvář pohřbeného (1780); viz „Ahnentafel, Ahnenwappen“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* I, Stuttgart 1937, s. 227–233, 233–240 (238 a obr. 9). Mezi náhrobky, na nichž hlavní aktéři účinkují před vytesanými genealogiemi, patří např. rodinný monument vévodky Ulrichy von Mecklenburg, Elisabeth von Dänemark a Anny von Pommern v katedrále v Gustrow (1599), in: Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650*, Kiel 2007, s. 157–168.
- 17 Obraz se nachází ve Forlì, Collezione di conti Merenda, viz Luigi Menegazzi, Il Tempo tarpa le ali a Cupido di Pompeo Girolamo Batoni, in: Ileana Chiappini Di Sorio (ed.), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Gorizia 2003 (= Arte documento 17/19, 2003), s. 510–513. – Giuseppe Maria Pillo, Postilla a Il Tempo tarpa le ali a Cupido di Pompeo Girolamo Batoni, in: *ibidem*, s. 514–517.
- 18 Panofsky (pozn. 4), s. 92–93. – Erwin Panofsky, Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice, in: *idem, Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 231–250.
- 19 Už Oldřich J. Blažíček si ve ztraceném středním poli hlavního sálu Strakova paláce představoval apotheosu habsburské dynastie, „snad s motivy rodové oslavy Straků“, viz Blažíček (pozn. 1), s. 561.

