

Nokkala Miltová, Radka

Ex Bello Pax : oslava Waltera Leslieho v malbách na zámku v Novém Městě nad Metují

Opuscula historiae artium. 2015, vol. 64, iss. 1, pp. 32-49

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134408>

Access Date: 28. 11. 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.

Ex Bello Pax. Oslava Waltera Leslieho v malbách na zámku v Novém Městě nad Metují*

Radka Nokkala Miltová

The study presents an in-depth analysis of the ceiling paintings of the castle in Nové Město nad Metují and attempts to reconstruct the original structure of the residence based on the current iconography of the paintings. The paintings in Nové Město represent an extraordinary example of the décor of a dynastic seat in its integrity and left largely untampered with in later periods. The opulent décor, which fill most of the rooms of the piano nobile, is the outcome of collaboration between Italian stucco artists and Prague artist Fabián Šebestián Václav Harovník (1635–1683). The paintings provide insight into the strategies of self-presentation adopted by the aristocracy that was newly establishing itself in the Czech lands after the Battle of the White Mountain and that significantly impacted the existing property structure in the land. The choice of themes for the paintings as a whole indicate the existence of a cohesive idea behind them aiming by every device to amplify the ruler's authority, further evidence of which is provided by the formal aspects of Harovník's paintings. The use of prints as sources for the paintings, as demonstrated in the study, does not indicate the artist approached the work as a compilation, but rather reflects a standard practice used in painting during the period under observation. Even more significant, however, is the fact that in Nové Město Harovník in places used prints as just a source of inspiration for the form and composition of the paintings but altered the content of the scenes. The given approaches testify to the existence of an elaborate and clear concept behind them, in all likelihood formulated in collaboration with a knowledgeable client or concept advisor.

Key words: Nové Město nad Metují; Walter Leslie; Fabián Šebestián Václav Harovník; baroque painting; iconography; mythology; representation; residence

Mgr. Radka Nokkala Miltová, PhD.

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno / Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: miltova@phil.muni.cz

Fabián Šebestián Václav Harovník a malby v Novém Městě nad Metují

Zámecká budova v Novém Městě nad Metují je svou čtyřkřídlou dispozicí výsledkem renesanční přestavby, která proběhla v letech 1558 až 1568 za Wolfa ze Stubenberka. Štýrskému rodu Stubenberků byl později majetek zkonfiskován, zámek byl zakoupen Albrechtem z Valdštejna, který jej však záhy směnil s Magdalenou Trčkovou. Budova byla ve dvacátých a třicátých letech 17. století dvakrát poškozena, prvně při výbuchu střelného prachu v době selského povstání v roce 1628 a poté v roce 1639 při švédském obléhání. Dramatické události třicetileté války se odrazily také na výměně vlastníků novoměstského zámku, neboť původní majitel Adam Erdman Trčka (1600–1634) byl spolu s Albrechtem z Valdštejna zavražděn v Chebu a zámek získává jeden z přímých účastníků tohoto násilného činu, skotský kondotiér Walter Leslie (1606–1667), jemuž je zámek věnován coby projev císařovy vděčnosti. Walter Leslie také přistoupil po roce 1652 k přestavbě zámku. V součinnosti s probíhajícími stavebními a štukatérskými aktivitami na zámku byly pokoje piana nobile a kaple vybaveny malbami.¹

Pro tuto zakázku byl vybrán český malíř Fabián Šebestián Václav Harovník (1635–1683), který byl jako jeden z mála ve své době u nás schopen zvládat rozsáhlejší freskařské úkoly. Tento pražský malíř byl s největší pravděpodobností vyzván pro zakázku v Novém Městě na základě jeho předešlého úspěšného malířského výkonu, provedeného spolu s malířem Giovannim Vanettim na stropě Španělského sálu a kaple nedalekého zámku v Náchodě, kde pracoval na počátku padesátých let pro generála Francesca Ottavia Piccolominiho (1599–1656).² Harovníkovu malbu Španělského sálu však v průběhu 18. století nahradila freska Felixe Antonína Schefflera (1701–1760).³ Malbami v Náchodě se Fabián Václav Harovník uvedl jako všestranný malíř a ač jeho freskařské schopnosti nedosahují závratných kvalit, přeci jen náležel mezi místními umělci k nejschopnějším tvůrcům. Není proto divu, že v rychlém sledu



1 – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Únos Ganyméda**, nástropní malba, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek

následovaly rozsáhlé zakázky pro Nové Město nad Metují a lobkovický palác v Praze na Hradčanech. Vedle toho Harovník patřil, v souladu s dobovými zvyklostmi, k aktivním členům pražských malířských cechů, konkrétně staroměstského i novoměstského.⁴

V Novém Městě nad Metují Harovník realizoval jeden z rozsáhlejších malířských celků 17. století v českých zemích, který čítá stropy deseti místností o celkovém počtu devětapadesáti malovaných polí. Rozmanitost a rozsah novoměstské zakázky pochopitelně poutal širší umělecko-historickou pozornost po delší dobu,⁵ nicméně přesnějšího ikonografického určení jednotlivých námětů či hlubší obsahové interpretace se malbám prozatím dostalo s podivem spoře. Dosud nejobsažnější informace o ikonografii a závislosti na grafických předlohách přinesla již studie Marie Závorkové z roku 1932, ta však nebyla od dob svého publikování podrobena širší revizi. Navíc Závorková se nevěnovala ikonografii všech místností a maleb, ale pouze uvedla neúplný výčet témat bez specifikace jednotlivých sálů či vztahů mezi náměty.⁶ Recentně přinesl nový výklad emblematické složky maleb Pavel Panoch,⁷ nicméně souhrnné hodnocení malířského souboru stále chybí. Stejně jako u jiných mytologických malířských celků v Čechách a na Moravě platí i v Novém Městě, že pouze na základě exaktního určení všech polí výzdoby (které je mnohde možné pouze díky přesné komparaci s grafickými předlohami) lze vyvodit závěry o celkovém ideovém konceptu maleb, což je cílem předkládaná studie.

Na základě stávajícího rozvrhu maleb se pokusím o rekonstrukci původní struktury novoměstské rezidence. Navržené rozložení je však ryze hypotetické a odvislé od ikonografické skladby maleb, nelze jej však podpořit pramennými podklady. Nejstarším inventářem zámku je až soupis majetku, pořízený po smrti Jacoba Ernsta Leslieho dne 24. dubna 1738. Zde bylo funkčně specifikováno jen několik pokojů: vedle prostoru kaple s oratoří a sakristií to je hlavní sál, jídelna (menší sál), ložnice a vedle ní pokoj dědice. Z tohoto inventáře také vyplývá, že pokoje severovýchodního křídla byly využívány jako hostinské. Jiná identifikace apartmánových částí, například genderová, se tu neobjevuje. V této souvislosti je však nutno podotknout, že situace logicky vyplývá ze skutečnosti, že manželka Jacoba Ernsta Leslieho, Aloisie Josepha Franciska z Liechtensteinu byla v té době již dva roky po smrti (umírá roku 1736). Inventář, pořízený se sedmdesátiletým odstupem od skonu Waltera Leslieho, má tak rovněž ryze orientační charakter a spíše přináší vodítko (či lépe potvrzení) o funkci hlavních společenských místností zámecké rezidence.⁸



2 – Stefano della Bella, **Únos Ganyméda** ze série *Jeu des Fables*, lept, 1644

První apartmá: předpokoj – Oslava rodu Leslie a Waltera Leslieho jako mírotvůrce

První apartmá se nachází v průčelní části zámecké budovy, obrácené směrem do města. Přicházíme-li do zámku točitým schodištěm severní válcové věže, zvané Máselnice, první místnost severovýchodního křídla zámku, která se nám otevírá, je zdobena malbou. Místnost sloužila pravděpodobně jako předpokoj a do velkého středového pole jejího stropu byla umístěna skupina bohů a alegorických postav shromážděná kolem piedestalu či obětního oltáře. S ohledem na připojenou symboliku vinných hroznů v rohu hojnosti je skupina označována za pravděpodobnou Bakchovu družinu.⁹ Podle mého názoru se jedná spíše o alegorické postavy než mytologické, což potvrzuje rovněž zbytek kompozice. Osoby sdružené kolem oltáře nesou odkazy ke čtyřem živlům: oheň nad hlavou ženy, nádoba na vodu v ruce muže, vítr (vzduch) foukající vzhůru a konečně roh hojnosti s ovocem a vínem jako aluze na zemi. Centrálně lokalizovaná skupinka je dále obkroužena leťícími postavami Famy, Bohatství, Slávy a Míru, přičemž personifikace Slávy drží v ruce vlající standartu s erbem objednavatele Waltera Leslieho. Obklopena je čtyřmi drobnými rohovými kartušemi nesoucími emblémy *Ex Pace Ubertas*

(Mír přináší hojnost); *Ex Bello Pax* (Z války mír); *Fide et Vide* (Věř a uziříš); *Sic semper* (Tak navždy), přejatými ze slavných emblematických kompendií Alciatiho *Emblematum Liber* (1531) a *Symbola divina et humana* Jacoba Typotia (1601).¹⁰

Právě emblematická složka by mohla být klíčem ke čtení ústřední malby, která jim dle všeho plně odpovídá. Ukazuje slávu, vítězství a především mír, který přináší hojnost: to vše pod standartou Waltera Leslieho. Jedná se o alegorii míru a hojnosti, o něž se v bojích zasloužil Walter Leslie. Emblémy s textem *Mír přináší hojnost* či *Z války mír* jen rozvádějí zmíněnou ústřední ideu.

Audienční pokoj – Triumf Caesarův

Následná místnost se vztahuje patrně k bývalé funkci audienčního pokoje, tedy byla zasvěcena většinou jednání a náležela do sféry „veřejného“ prostoru. Ve shodě s funkcí místnosti se proto malba druhého ze sálů, který otevírá řadu pokojů severovýchodního křídla, rovněž nese v imperiálně-válečnickém duchu. Předvádí Caesarův triumf a opakuje tak jednu z nejslavnějších kompozic dané tematiky od Andrey Mantegny, kterou šířily četné grafické variace.¹¹ Jednu z možností by mohla představovat série chiaroscurových dřevorezů z ruky Andrey Andreaniho, publikovaná v počtu devíti listů roku 1599.¹²

3 – Fabián Šebestián Václav Harovník, *Somnus spoutává pět smyslů*, nástropní malba, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek





4 – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Oslava spojení rodů Lesliů a Dietrichsteinů**, nástropní malba, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek

Pokoj – Théseus v labyrintu

Místnost, jejíž přístupnost byla již s největší pravděpodobností omezena na okruh nejbližších přátel Waltera Leslieho, přináší malby nesoucí se v narativní linii. Výjevy tematizují slavné mytologické příběhy, z nichž největší připadl jednomu z Théseových heroických činů. Střední šestiúhelné pole, vymezené štukem, bylo vyplněno kompozicí Théseu v labyrintu, jenž, veden Ariadninou nití, vítězí nad Mínotaurum. Ztvárnění tohoto ovidiovského mýtu s největší pravděpodobností nevychází z žádné ilustrované edice Ovidiových

Metamorfóz (všechny mi do této doby známé ilustrované cykly pracují s odlišným kompozičním konceptem), nýbrž se patrně opírá o dosud neznámou variantu z mnohočetné produkce volné grafiky. Tematicky výmalba stropu pokračuje v linii hrdinských postav, vítězících a triumfujících.

Ústřední výjev je obklopen čtyřmi menšími poli s dalšími ovidiovskými příběhy, konkrétně Daidalem a Íkarem, Atalantou a Hippomémem, Ganymémem a Narcisem. Všechna čtyři zpodobení mají společného jmenovatele v oblasti formální inspirace, kterou představují lepty Stefana della Bella. Tento původem italský kreslíř a grafik působící



5 – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Dídó na hranici**, nástropní malba, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek

na francouzském královském dvoře vytvořil dané kompozice pro sérii nazvanou *Jeu des fables* (*Jeu de la Mythologie*). Jednalo se o didaktické hrací karty, jež byly určeny pro mladého, v té době šestiletého, krále Ludvíka XIV. a objednány kardinálem Mazarinem. Textem drobné karetní výjevy doprovodil text básníka Jeana Desmaretta de Saint-Sorlin, který podobně zkomponoval koncept nejen pro sérii mytologických karet, ale také pro karty geografické, karty významných královen a francouzských králů. Po obdržení královského privilegia byly karty publikovány roku 1644, a posléze využity opakovaně v reedicích ze stejných matric roku 1664 a roku 1698.¹³

Ložnice – Somnus spoutává pět smyslů

Poslední pokoj severovýchodního křídla, v němž se nacházejí malby, je čtvercového půdorysu a je dnes nazýván Hubertovým pokojem. Jeho dispozici odpovídá centrálně umístěné malované pole, lemované kartušemi s emblematickými výjevy. Ve středovém velkém poli je zobrazen bůh spánku Somnus se svazkem makovic v levé ruce a svazkem provázků v pravé ruce, na nichž je upoutáno pět spících dětských postav. Děti jsou v literatuře nesprávně označovány jako děti boha Somna – Sny.¹⁴ Při bližším prozkoumání si

však nelze nevěšmout, že všechny nesou jasné a tradiční atributy pěti smyslů: čich s truhlíkem květin, hmat se zájímecem v rukou a ježkem u nohou, sluch s houslemi, chuť s festonem ovoce a zrak se zrcadlem a orlem. Malbu je tedy třeba přesněji specifikovat jako alegorii Spánku (boha Somna), spoutávajícího pět smyslů. Podobně jako Théseus v labyrintu, rovněž tato scéna prozatím odolává přesné komparaci s grafickým vzorem, ač lze existenci nějaké předlohy s ohledem na Harovníkovu receptivní produkci očekávat. Naopak všechny okolní emblémy v kartuších těžší ze *Symbola divina et humana* Jacoba Typotia a přinášejí témata akcentující vladařské ctnosti ve spojení s křesťanskou symbolikou: *Vias Tuas Demonstra* (Pane, ukaž mi své cesty); *Cum Tempore* (S časem); *In Fide et Justitia Fortitudo* (Ve víře a spravedlnosti je statečnost); *Deorsum Nunquam* (Dolů nikdy); *Secura Veritas* (Stálá pravda); *Te quber Natore* (Božský princip jako hybatel světa); *Luceat* (nechť svítí); *Nemo Sine Te* (Nikdo než ty).¹⁵

Ikonografická náplň maleb této místnosti vybízí ke spojení s jeho původní funkcí. Výběr boha Spánku v malířském cyklu jednoznačně odkazuje k ložnici, jejíž lokace však také plně odpovídá standardům s ohledem na umístění na konci zámeckého křídla. Astronomické konotace mýtů, potažmo bohové Noci, Spánku či příchodu nového dne za-

čaly pronikat do výzdob ložnicových prostor od dob renesance. Jeden z ukázkových a vzorových příkladů užití této ikonografie (včetně zobrazení Spánku) představuje výzdoba ložnice vily Farnese v Caprarole od Tadea Zuccara, jejíž program na základě mytografických příruček sestavil Annibale Caro a obsahové konotace obsažně popsal Giorgio Vasari.¹⁶

Právě mytografové přinesli, na základě studia antických textů a vizuálních dokladů, přesné popisy a klasifikace božstev noci, a protože bůh Somnus coby „hlavní hrdina“ nástrojných malby nemá v českém prostředí období, je dobré tuto ideovou linii podrobněji představit.

Ve většině těchto příruček se představy o podobě spánku a s ním spojených tělesných a duševních projevů odvíjely především od popisů domu spánku, kodifikovaných antickou klasickou literaturou. Jak poznamenal Vincenzo Cartari, Ovidius lokalizoval obydlí spánku do země Kimmeriů, Homér na ostrov Lemnos, Statius mezi Etiopany, Ariosto do Arábie. Podle Ovidiova popisu pak spánek leží na ebenovém loži pokrytém černými prostěradly, kolem nějž se batolí jeho děti, sny. Ve shodě s uvedenou deskripcí se zobrazení spánku objevilo v jednom z doprovodných polí hlavní malby bohyně Aurory v ložnici vily Farnese v Caprarole.¹⁷

Z domu spánku pak, podle Vergiliových slov, vedou dvě brány: jedna je stvořená z rohoviny a vycházejí z ní skutečné sny a druhou branou ze slonoviny vycházejí falešné sny. Právě falešné a prázdné sny jsou pak zavěšeny coby listy velkého jilmu, stojícího ve středu brány pekla.¹⁸

V ilustracích mytografických děl, zejména Vincenza Cartariho (*Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia 1556) a Natale Contiho (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia 1567) se podoba boha spánku odvíjela zejména od Philostratova popisu, který zmínil jeho odění a atributy. Spánek podle něj obléká dva kabáty, jeden vnitřní a jeden vnější a v rukou nese hůl a roh, z nějž vylétají sny. V této podobě se podoba boha Somna přenesla do dřevorezových ilustrací Contiho a Cartariho fundamentálních příruček. Bůh Somnus se na nich vznáší vedle sedící dámy s černými křídly v černém šatě posetém hvězdami, která reprezentuje noc. V jejím náručí se pak spánek objevuje podruhé coby bílé spící dítě. Matka spánku noc však v náručí nese dvě děti, přičemž druhé je černé a rovněž budí dojem spánku. Černé dítě však nespí, nýbrž je mrtvé, představující tak smrt: druhé z dětí noci.¹⁹ Přesně v této podobě se pak noc, coby jedna z fází denního cyklu integrálně spjatá s ložnicí

6 – Giovanni Cesare Testa podle Pietra Testy, **Dídó na hranici**, lept, 1650–1655



a spánkem, objevuje v Caprarole, ale rovněž na Moravě ve výzdobě ložnice kounicovského zámku ve Slavkově u Brna, provedené Andreou Lanzaním kolem roku 1701.²⁰

Somnus z Nového Města nad Metují je zpodoběn v duchu mytografických příruček jako prostovlasý mladík s rozevlátým pláštěm, avšak na rozdíl od zmíněných ilustrací nenese hůl a roh, ale svazek makovic. I ty však náleží k běžnému repertoáru symbolů, spjatých se spánkem. Narkotické účinky některých rostlin byly známé od starověku a latinský botanický název máku „*papaver somniferum*“ dodnes připomíná spojení se spánkem. Není proto divu, že s touto rostlinnou symbolikou operovaly také mytografické texty, například v *Iconologii Deorum* popisuje Sandrart, s odvoláním na Ovidiův text, boha spánku s makovicemi na hlavě.²¹ Ostatně máky se neobjevují v souvislosti s ložnicí a spánkem pouze v Novém Městě, ale také v uvedené výzdobě slavkovského zámku, kde malování putti virtuálně sypou z květů máku na usínající v místnosti pod nimi.

V Novém Městě Somnus ukazuje svou další schopnost, spoutání všech smyslů, nad nimiž v daný moment vládne. V souvislosti s novoměstskou malbou je dobré také připomenout terminologické otázky s označením božstva spánku. V dosud publikovaných ikonografických výkladech maleb se božstvo specifikuje buď správně jako Hypnos (řecký ekviva-

lent římského boha Somna), avšak také jako Morfeus.²² Bůh spánku Somnus byl, jak naznačeno výše, synem bohyně noci (Nox) a boha věčné temnoty Ereba a mezi jeho sestry byly vy počítány Smrt, Naděje (Spei) a Lethes. Mezi četnými dětmi Somna, reprezentujících sny, se ustavila triáda nejdůležitějších: bohové Morfeus, Icelus a Phantasus. První přinášel sny lidem, druhý zvířatům a třetí neživým věcem.²³

Druhé apartmá: Předpokoj – Apollón a Múzy

Malba prvního pokoje apartmá jihozápadního křídla je zaměřená na oslavu umění v podobě Apollóna a Múz. Výjev by mohl dokládat distinkci genderového prostoru a náležet k dámskému apartmá. Pokoj jihozápadního křídla dominuje dlouhé obdélné pole s centrálně umístěnou postavou stojícího Apollóna. Boha zaplavuje sluneční záře a v levé ruce drží lyru. Na oblačném pásu jsou vedle Apollóna usazeny múzy a další olympští bohové (Venuše, Diana, Mars a Pluto).

Audienční pokoj – Paridův soud

Sousední místnost je zdobena jednou centrální malbou, pro tento níž byl zvolen velmi oblíbený a lehce identifikovatelný námět Paridova soudu. Na Harovníkově novoměstské

7 – Strop jídelny, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek





8 – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Naděje, Venuše a Amor trestají Chrona**, nástropní malba, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek

variantě Paridova soudu je zajímavé sledovat jeho komplikáční způsob komponování rozsáhlejších celků. Harovník v tomto případě nekopíruje jeden výhradní vizuální zdroj, ale kombinuje dva lepty ze série, kterou měl v Novém Městě nade vsí pochybnost k dispozici, a tou jsou výše zmíněné hrací karty Stefana della Belly *Jeu des fables*. Hlavní figurální rozložení přebírá z Bellova Paridova soudu, ale, patrně pro větší dynamiku a snad i pobavení obecnostva, přidává k nohám Venuše chlapce, vysmívajícího se poraženým bohyním Minervě a Júnó. Tento detail si však vypůjčuje z jiných karet, představujících vysmívání se bohyni Ceres.

Pokoj – Flóra bodnutá včelou

Směrem od hlavních sálů, které budou popsány níže, prochází linie jihozápadního křídla dalším pokojem, jenž je na stropě dekorován jedním velkým obdélným malovaným zrcadlem. V něm se odehrává živý příběh družiny, shromážděné kolem ženy, napadené rojem včel, přilétajících z hnízda na stromě. Jedna dívka z družiny pak vyřezává do kůry stromů nápis *HIC DOMVS*. Mytologický příběh byl vykládán jako Příchod Aeneův do Latia podle Vergiliova popisu, v němž se Aeneův vstup ohlašuje včelami a ve známost ve-

šel také Harovníkův grafický předobraz, jehož interpretace dnes poskytuje mnohem přesnější identifikaci námětu.²⁴ Harovník tu do nejmenšího detailu převádí do malované podoby rytinu Flory bodnuté včelou ze série ryteckých ilustrací slavného botanického traktátu jezuita Giovanniho Battisty Ferrariho (1584–1655) *Flora, seu De Florum Cultura*, publikovaného poprvé v Římě roku 1633 (v reedicích publikováno ještě v Amsterdamu roku 1646 a 1664). Grafický doprovod Ferrariho opusu vytvořili Johann Friedrich Greuter a Cornelis Bloemaert podle kresebných předloh slavných umělců své doby, Pietra Cortony, Andrey Sacchiho a Guida Reniho.²⁵

Ložnice – Oslava spojení rodů Lesliů a Dietrichsteinů a exempla ctnostných žen

Postupovali-li bychom dále směrem k zámecké kapli, nacházející se v jižním nároží budovy, přijdeme do posledního pokoje apartmá s výzdobou. Tento honosně dekorovaný sál na čtvercovém půdorysu je dnes opatřen postelí a prezentován jako ložnice, což dispozičně odpovídá původnímu pravděpodobnému rezidenčnímu rozvrhu. Místnost je navíc symetricky umístěná k předpokládané ložnici se zpodoběním



9 – Michel Dorigny podle Simona Voueta, **Naděje, Venuše a Amor trestají Chrona**, mezzotinta

boha spánku Somna, tudíž by logicky odpovídala ložnici druhého apartmá. Nicméně, v literatuře se v minulosti objevovaly jiné návrhy funkce místnosti, a to spojení s hlavním sálem.²⁶ Ten se však nachází v severozápadním křídle a z něj se podle zvyklostí vstupovalo do obytného apartmá: Nové Město v daném rozvrhu není výjimkou.

Výzdoba malovaného čtvercového zrcadla ve středu místnosti v sobě nese vysoce reprezentační akcent a předvádí kompozici, tradičně označovanou jako „Apoteóza rodu Leslieů“.²⁷ Ve skutečnosti ve středu výjevu nesou putti spolu s bohatým květinovým festonem alianční erb, upomínající na spojení rodu Leslieů a Dietrichsteinů, svazek, který v Leslieho životě a kariéře znamenal mnohé. Manželkou (patrně třetí) Waltera Leslieho se stala dcera knížete Maxmilána z Dietrichsteina, Anna Francesca, se kterou se oženil 23. dubna roku 1647. Svatbu, uspořádanou ve Vídni, doprová-

zela opulentní ceremonie, což není s podivem: spojení s rodem Dietrichsteinů otevřelo Lesliemu vstup (nejen) do kruhů rakousko-české aristokratické elity. Walter Leslie se stal zetěm knížete Dietrichsteina, ale také švagrem Ferdinanda Dietrichsteina, budoucího nejvyššího císařského komorníka, švagrem Franze Eusebia Pöttinga, pozdějšího císařského vyslance ve Španělsku a švagrem italského generála Raimonda Montecucoliho.²⁸ V malbách Nového Města se rodové spojení Leslieů a Dietrichsteinů a jeho oslava objeví ještě na několika místech. Zde se však stala předmětem hlavního alegorického výjevu.

Diagonála tvořená vznášejícím se korunovaným erbem je vyvážena diagonálou duhy bohyně Iris (okřídlená bohyně Iris, nesoucí se na duze, byla dosud považována za nejasnou postavu),²⁹ která začíná na hraně architektonického prospektu v levém horním rohu a končí za zády postav spod-

ní poloviny kompozice. Alegorický rozměr adorace rodové symboliky je umocněn a dotvořen figurální složkou v podobě personifikací, ideově se opírajících o text *Iconologie* Cesara Ripy.³⁰ Na vyvýšeném pódiu sedí na zlatém trůně postava *Aristocratie*, poukazující svými atributy rovněž na jednu z kardinálních ctností *Prudentii* (zrcadlo v ruce a had omotaný kolem ruky). K trůnu přichází žena s vavřínovými věnci v ruce, reprezentující Čest (*Honor*) a na schodech vedle trůnu sedí Bdělost (*Vigilantia*) s olejovou lampou, doprovázená jeřábem s kamenem v pařátu. Pod schody, ve směru z levé strany, jsou pak ukázány další z kardinálních ctností, Umírněnost (*Temperantia*) ředící víno vodou a Síla (*Fortezza*) ve zbroji se lvem a sloupem. Za zády *Fortezzy* je ze scény odháněna Závist (*Invidia*), tradičně zobrazená v podobě staré ošklivé ženy s hady ve vlasech. Vedle slavného ikonografického kompendia Cesara Ripy, které sloužilo jako základní opěrný bod pro výběr atributů, se Harovník, podobně jako na ostatních novoměstských scénách, obrátil také pro inspiraci na další slavné grafiky. Jeden z rozpoznatelných zdrojů představuje vlivná rytina Triumf Malířství na Parnasu Pietra Testy, z níž je doslovně převzat motiv bohyně Iris (Duhy).³¹

Fakt, že Harovník disponoval grafickými listy Pietra Testy, dokládá též první ze čtyř drobnějších malovaných polí, obklopující *Oslavu rodů Lesliů a Dietrichsteinů*. Všechny tematizují osudy slavných starověkých hrdinek, přičemž zmíněné pole ukazuje královnu Kartága Dídó na hranici, vycházející formálně z leptu Giovanniho Cesara Testy podle návrhu Pietra Testy z let 1650–1655.³² Vedlejší dvě pole jsou rovněž dedikována heroinám, jež dobrovolně opustily tento svět: předně Lukrécii, probodávající se dýkou a Sofonisbě, přijímající pohár s jedem (obě dosud bez známé předlohy). Poslední ze čtveřice menších výjevů přináší dramatickou scénu únosu ženy a býval spojován s únosem Sabineek. Problematickou stránku této interpretace představuje skutečnost, že jde o únos pouze jedné ženy, ač bylo možné případnou ikonografickou identifikaci alespoň částečně opřít o nalezený grafický vzor, neboť již Marie Závorková rozpoznala, že Harovník věrně zkopíroval mědirytinu Enea Vica z roku 1542.³³ Vicova rytina byla tradičně spojovaná s malbou Rossa Fiorentina v galerii Františka I. ve Fontainebleau, nicméně i v případě výtvarné předlohy se specifikace ikonografického námětu různí. V Bartschově soupisu (a odtud ve většině literatury) je list veden pod označením Bitva Kentaurů s Lapithy a s ním spojený únos Hippodamie.³⁴ Scéna unášené ženy koresponduje s mytologickým syžetem a nejlépe odpovídá zobrazené scéně, nicméně bitva Kentaurů s Lapithy tu nese jisté ikonografické limity s ohledem na absenci kentaurů na výjevu. Vedle Bitvy Kentaurů s Lapithy se objevují i jiná určení: například již Giorgio Vasari popsals scénu jako únos Heleny.³⁵

Dámská ložnice novoměstského zámku náleží k jedněm z nejskvostněji vybavených místností, což koresponduje s její důležitostí. Akcent významu prostoru kulminuje v malbě,

oslavující spojení rodů Lesliů a Dietrichsteinů, kterou lemují pole s exemplary ctnostných žen. Příklady hrdinek, reprezentujících ctnosti ženy patřily k oblíbené femininní ikonografii, jak dokládá již příklad lovecké vily v Kratochvíli či zámecké programy v Německu (např. zámek ve Wittenbergu).³⁶

Jídelna

Pokoje jihozápadního křídla vycházejí z prvního reprezentativního sálu, který je dnes zván tzv. malým sálem. Zabírá zhruba třetinu severozápadního křídla a je otevřen do věže západního nároží zámku. Sálu vévodí centrální malba, zasazená do rozměrné oválné výseče, lemované bohatým štukovým dekorem a šesti drobnými malovanými kartušemi. Další místo pro malbu bylo ve štku otevřeno ve dvou oválných polích po každé z delších stran místnosti a jednom kruhovém na každé z kratších stran.

Ústřední výjev je ideově dedikován cyklicitě dne a roku, ale zároveň i narativní scéně čerpající z Ovidiových *Metamorfóz*: z levé strany kompozice vyjíždí z kruhu zvířetnickového orbitu zlatým vozem tažený baldachýnový trůn, na němž sedí bok po boku božští reprezentanti Dne a Noci (Slunce a Měsíce), sourozenci Apollón a Diana. Od levé strany k pravé se v dolní části skrze skupinky postav rozvíjí rovněž roční cyklus reprezentovaný jednotlivými personifikacemi ročních dob: jaro s květinami, léto s obilnými klasy na hlavě, podzim s vinnými listy a zima v podobě muže třesoucího se u nádoby s řeřavými uhlíky. Kompozice je ve svém středu prolomena akcentovanou postavou boha času Chrona, přicházejícího z pravé strany a hrajícího na šalmaj. Čtyři malé kartuše v rozích nesou malby letících putti a dvě kartuše uprostřed delších stran velkého pole zdobí leslieovský a dietrichsteinský erb, což podtrhuje reprezentativní charakter sálu.

Význam zobrazení stojí na postavě klečícího mladíka, který reprezentuje Faethóna, žádajícího svého otce Apollóna o zapůjčení jeho zlatého vozu. Harovník v kompozici plně využil potenciál slavné předlohy, malby *Apollóna, Faethóna, Saturna a čtyř ročních období* (1630) z ruky Nicolase Poussina v Berlíně, Staatliche Museen, kterou reprodukovala mědirytina Nicolase Perella z roku 1666.³⁷

První oválné pole nalevo na stropě směrem k pokojům jihozápadního křídla je zdobeno často volenou ikonografií Hostiny olympských bohů, přičemž řadu motivů Harovník později opakuje v jedné z maleb lobkovického paláce v Praze, kde stávající formální rozvrh mění v levé části hodovního stolu, pro nějž v lobkovickém paláci využívá Greuterovu rytinu podle návrhu Pietra da Cortony z Ferrariho *Flora, seu De Florum Cultura*. Vedle toho ji v Novém Městě navíc kombinuje s mědirytinou Jacquese II. de Gheyna podle Crispina van den Broecka.³⁸ Vedlejší scéna upomíná na proměnu Jupiterovy milenkyně Ío v krávu a povolání sto-okého pastýře Arga, aby ji střežil ve stádech bohyně Júnó.

Na druhé straně stropu se ikonografie nese v podobném, tedy ovidiovském duchu: jedno pole po vzoru mědirytiny Johanna Wilhema Baura³⁹ ukazuje, kterak tančící nymfy proměňují ohroublého apulského pastýře v planý olivový strom a druhé pole zachycuje Evropu v kruhu svých družek, jak nasedá na záda bílého býka, v nějž se proměnil záludný Jupiter.

Dvě poslední kruhové výseče „menšího sálu“ přináší z Harovníkova grafického repertoáru kompozice, které se, po podrobném studiu malby 17. století u nás, ukazují být hlavní a určující módní vlnou a zaujaly přední pozice obliby. Jsou jimi mědirytiny Michela Dorignyho podle prací Simona Voueta, v Novém Městě výběr těch, které se v jiných rezidencích v českých zemích, dle dosavadních poznatků, neuplatnil: na stropě směrem k hlavnímu sálu zámku použil Harovník téma ideově vztahované k bohu času Chronovi v alegorické scéně podle Michela Dorignyho, kde Chrona trestají Naděje, Venuše a Amor (přeneseně tedy Naděje, Láska a Krása). Protějškem Trestání Chrona na druhé straně sálu se stalo zobrazení tří žen, nad nimiž se sklání muž se zlatým jablkem. Velmi přesný formální zdroj pro kompoziční rozvrh této scény představuje Dorignyho grafika Merkura se třemi gráciemi, dokončená 1642 podle předlohy Simona

Voueta.⁴⁰ Změna ikonografie v Novém Městě, kde byla postava Merkura nahrazena Paridem s odkazem na jeho volbu, souvisí buď s cíleným konceptem z doby vzniku malířského celku, nebo je výsledkem druhotných zásahů do maleb.

Štukového a malířského pojednání se dočkaly také prostory západní nárožní věže, která se z menšího sálu otevírá v drobném výklenku na čtvercovém půdorysu. Na klenbním pase, oddělujícím tyto dva prostory, se objevují dvě oválné výseče, dekorované postavami boha Apollóna a jeho lásky Dafné, proměňující se ve vavříin. Strop věžového výklenku je dedikován tematice Jásóna a výpravě za zlatým rounem. Ve středovém kruhovém poli nese hrdina získané zlaté rouno a kolem se odvíjí příběhy jeho dobrodružné cesty: Jásón uspávající draka, Jásón u obětního oltáře, Jásón a Médea, Jásón a ohniví býci. Formálně se dvě z těchto dílčích scén se opírají o grafické ilustrace Baurova ovidiovského cyklu, přičemž obsahově má místo dané jásónovské ikonografii bezpochyby své reprezentativní opodstatnění. Walter Leslie se stal nositelem řádu zlatého rouna roku 1665, tudíž lze předpokládat, že v těsné časové blízkosti byl této události podřízen také obsah malířských dekorací. Obdobnému datování by odpovídala také mědirytina Nicolase Pella s Fathónem z roku 1666, která Harovníkovi posloužila

10 – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Oslava Waltera Leslieho**, nástropní malba v hlavním sále, 60. léta 17. století. Nové Město nad Metují, zámek





11 – Michel Dorigny podle Simona Voueta, **Aliance lilíí a růží**, mědirytina, 1639

jako předloha pro ústřední malbu sálu. Lze tedy předpokládat, že malby v Novém Městě vznikaly delší časové období nebo je třeba jejich dataci posunout o deset let dále, než se uvádí, tedy za polovinu šedesátých let 17. století.

Hlavní – Audienční sál

Rozsáhlou část severozápadního křídla zámku pak zabírá slavnostní hlavní sál, jehož strop je členěn do sedmácti štukem vymezených polí pro malbu, jejichž leitmotivem se stala imperiálně-válečnická symbolika, která prolíná velkou částí novoměstských maleb a odkazuje k úspěšné vojenské kariéře objednavatele. Ústřední alegorická scéna vykazuje v některých detailech poněkud matoucí symboliku, kterou se nyní pokusím detailněji rozkrýt a alespoň částečně interpretovat. Předně je třeba konstatovat, že Harovník si v sestavení kompozice velkou měrou opět vypomohl grafickou předlohou, a to znovu mědirytinou Michela Dorignyho podle malby Simona Voueta s námětem *Aliance lilíí a růží* (*Alegorie na mír mezi Francií a Anglií*) z roku 1639.⁴¹ Je zcela pochopitelné, že takto distinktivně specifická ikonografie, související se zcela

odlišným prostředím a historickou událostí byla v novém kontextu transformována do tematicky odlišné alegorie. Kompozice se o svůj vzor zcela opírá v levé polovině výjevu, kde hrají hlavní roli dvě ženy, sedící na oblaku a nesoucí květy, nad nimiž se vznášejí personifikace Slávy a Vítězství s vavřínovými věnci v rukou. Symbolika lilíí zůstala, přidána byla olivová ratolest a hvězda nad hlavou ženy s liliemi. Rovněž dvojice letících putti s květinami byla uprostřed v horní části scény obohacena o další dva putti držící vavřínový věnec a palmovou ratolest. S ohledem na ponechání květin a přidání hvězdy nad jednu z ústředních postav, ženu ve zlatém rouchu, lze její přítomnost identifikovat jako bohyni Auroru, první jitřní hvězdu, ohlašující příchod nového dne. Dorignyho rytina reprezentuje formální východisko také pro pravou stranu malby, kde je na oblaku zachycen lev s putti a nad nimi přilétající dvojice putti s květinami. Obměnou oproti formálnímu vzoru je druh kočkovité šelmy, kde se z leoparda z předlohy stal lev v Harovníkově provedení. I tento detail je možné považovat za záměrný a ne náhodný, poněvadž by mohl odkazovat k centru celé scény, ženské postavě obrácené zády k divákovi. Ta se na předloze nevyskytuje, přičemž možnosti její

specifikace jsou bezpochyby několikeré. Pohledem se otáčí k bohyni Aurorě, v levé ruce drží královskou korunu a palmový list a pravou rukou podává směrem ke lvovi druhou korunu, tvořenou z hradebních zdí. Tato koruna spolu se lvem tradičně odkazuje k bohyni země Kybelé, již je snad touto cestou vzdán hold. Posledním atributem ženy s korunami, který byl přidán k jejím nohám, je dvojice holubic, jež nelze směřovat jinam než k bohyni Venuši. Bohyně Venuše by měla bezpochyby své opodstatnění s odkazem na příchod nového dne v souvislosti s Aurorou, neboť právě Jitřenka (planeta Venuše) a Aurora jsou oněmi ohlašovatelkami úsvitu. Matoucím do jisté míry zůstává odkaz na bohyni Kybelé bez její fyzické přítomnosti, nicméně ani tato varianta by v rané novověké vizuální tradici nezůstala ojedinelou. Poslední detaily malby, které dotvářejí celkový alegorický ideový smysl kompozice, přináší spodní pás výjevu. V levém dolním rohu přebírají dva putti roli štítonošů a přidržují honosný leslieovský erb. Na pravé straně se objevují dvě ženy s vavřínovými věnci na hlavách, před nimiž je postaven podstavec se zbraněmi, zbrojí a standartami. Jedna z žen nese olivovou snítku a rozžehnutou pochodeň, druhá roh hojnosti plný ovoce a obilných klasů. Právě onen roh hojnosti nás přivádí zpět k bohyni Kybelé, ostatně tato žena také rukou ukazuje směrem ke koruně bohyně Kybelé.

V každém případě by stěží bylo možné spokojit se s pouhým popisem a určením zobrazení jako „bohyně Aurora, Venuše a Kybelé“. Alegorická rovina celého výjevu je v první řadě vztažena k vysoce reprezentativní funkci celého umístění, uprostřed hlavního sálu rodové rezidence v Novém Městě, zde se nachází středobod oslavy objednavatele Waltera Leslieho. Použitá ikonografie to jen potvrzuje: rozvíjí téma věčné slávy a vítězných tažení (vavříny, militaria, palmové a olivové snítky), kdy je role vlády rodu Leslieů a Waltera Leslieho (heraldická složka) vztažena k příchodu nového dne (bohyně Aurora a Venuše, zapálená pochodeň), a s ním spojeného blahobytu (bohyně Kybelé a roh hojnosti). Význam sdělení je rovněž podtržen čtyřmi malovanými kartušemi po stranách daného pole, které nesou vrcholové W (Walter) s hraběcí korunou, dvakrát po stranách L (Leslie) a spodní ve štítu malované C (Comes).

Heraldické připomenutí Leslieho manželky, Anny Franciscy z Dietrichsteina se nachází v osmiúhelné malované výseči nalevo od středového pole. Je součástí zobrazení porady olympských bohů, již vévodí letící korunovaný Jupiter v horní polovině s obligátními atributy, žezlem a svazkem blesků. V dolní partii je usazena šestice bohů, z nichž jednoznačně rozpoznatelní zůstávají pouze Neptun (zády s vodní nádobou a trojzubcem) a Pluto (s korunou a dvojzubcem). Vedle nich se patrně objevují Apollón (mladý muž s dlouhými vlasy, ve zlatém šatu, držící dietrichsteinský erb), Vulkán (starší muž s pochodní) a opět Jupiter (s korunou, opřený o zemský glóbus). Posledním ze šestice je

postava držící obilné klasy, která se poněkud vymyká tradiční ikonografií hlavních božstev, nicméně může souviset s ústředním výjevem a indikovat hojnost.

Osmiúhelný protějšek na pravé straně centrální malby přináší mytologický příběh o Merkurovi a Hersé, v němž Harovník modifikoval mědirytinu Johanna Wilhelma Baura ze slavného ovidiovského cyklu z roku 1641. Figuru letícího boha Merkura převzal beze změny, avšak pěti dívek s košíky květin pouze parafrázoval: z Baurových stojících je převedl do sedící skupinky, což ostatně vizuálně koresponduje se zrcadlovým polem olympských bohů v čele s Jupiterem.

Strop hlavního sálu je pak obkroužen čtrnácti malovanými výsečemi, z nichž čtyři rohové jsou dedikovány postavám putti s militárními atributy (praporci, vojenským bubnem, dělovými koulemi a pistolemi). Ostatních deset výsečí se nese v duchu narativních scén, čerpajících z homérovské látky o trójské válce, čímž dokonale korespondují nejen s oslavně-vojenskou linií maleb, ale předně s vysoce reprezentativní úlohou hlavního sálu zámecké rezidence. Na kratší, uzavřené straně sálu je vyobrazeno Obětování Ifigenie a na protější straně směřující do „malého sálu“ Apollón střelící svým stříbrným lukem na řecké vojáky. Pro oba výjevy posloužily coby kompoziční předlohy opět rytiny Johanna Wilhelma Baura z cyklu ilustrací Ovidiových *Metamorfóz*.

Na pravé straně, pohledově od vstupu, jsou zachyceny postupně následující scény: bitevní střelecký výjev, Aiás naléhající na meč, Achilles před branami hořící Tróje, bitevní scéna. Na opačné straně směrem od vstupu pak: Paris a Meneláos, Kadmos rozsévající dračí zuby, Thetis ve Vulkánově dílně a jezdecká bitva. Z daných zobrazení lze prozatím známé grafické vzory specifikovat v případě Kadma a Aianta, kde Harovník opět sáhl do Baurova cyklu a částečně v případě Thetis ve Vulkánově dílně, kde postavu bohyně imituje podle Stefana della Bella z cyklu *Jeu des fables (Jeu de la Mythologie)*.

Walter Leslie, ikonografická koncepce novoměstských maleb a struktura novoměstské rezidence

Malby Nového Města nad Metují představují mimořádný doklad výzdoby rodové rezidence ve své celistvosti a intaktnosti bez dalších větších zásahů pozdějších období, podobně jako například malby zámku v Doudlebech nad Orlicí. V součinnosti italských štukatéřů a pražského malíře Fabiána Šebestiána Václava Harovníka tu vznikla honosná výzdoba, zabírající většinu pokojů piana nobile. Malby umožňují nahlédnout do reprezentačních strategií nově se etabloující pobělohorské aristokracie v českých zemích, která výrazně zasáhla do stávajících majetkových struktur.

Walter Leslie je jedním z příznačných příkladů úspěšného kariérního vzestupu a s ním spojeným růstem majetkových držav. Skotský emigrant se do císařské armády dostal z pozice nemajetného šlechtice, avšak během něko-

lika let v habsburských službách a díky mimořádné šanci spojené s Valdštejnovou vraždou jeho postavení i finanční poměry nebývale vzrostly. Odměnou mu bylo získání českých statků a funkce císařského komorníka. Roku 1636 se obrátil na císaře Ferdinanda II. s žádostí o navrácení hraběcího titulu, kterou podepřel tvrzením, že rod Leslieů měl hraběcí titul v užívání přes šest set let. V obsáhlém dopise zmiňoval své kořeny, vedoucí k Bartoloměji (Bartolfovi) uherského původu, který roku 1067 opustil Skotsko jako komorník princezny Margarety. Jmenování do stavu říšských hrabat přišlo o několik měsíců později a Walter Leslie se stává říšským hrabětem 26. června roku 1637.⁴² Postupně se z Leslieho stal vojenský expert a svou pozici v rámci habsburských aristokratických kruhů ještě posílil a upevnil díky úspěšné diplomatické kariéře. Roku 1639 vstupuje do diplomatických služeb v pozici císařského delegáta ve španělském Nizozemí, v roce 1645 se stává císařským ambasadorem v Neapoli a Římě. V padesátých a šedesátých letech se počet dvorských funkcí Waltera Leslieho ještě zmnožil, 23. srpna roku 1650 byl jmenován polním maršálem a guvernérem habsbursko-osmanské vojenské hranice a roku 1657 viceprezidentem císařské válečné rady (*Hofkriegsrat*). Po obdržení řádu zlatého rouna v roce 1665 začal zastávat funkci císařského ambasadora v Konstantinopoli, nicméně roku 1667 umírá. Na závěr stručného představení životních osudů Waltera Leslieho je nutno připomenout, že vedle novoměstského panství získal také majetek v jižním Štýrsku s centrem v Ptuj, který zakoupil roku 1656. Ve stejné době rovněž rozmnožil své statky o další majetek v Praze, Štýrském Hradci a Varaždíně v Chorvatsku.⁴³

Úspěšná kariéra Waltera Leslieho stála dlouhou dobu stranou badatelského zájmu, nicméně recentní historický výzkum prokázal, že Leslie náležel k osobnostem evropského formátu s neuvěřitelně bohatou sítí kontaktů, jak situaci charakterizoval David Worthington: „*Leslie's development of his political role also led to his circle of friends and acquaintances becoming almost pan-European in its scope*“.⁴⁴ Není proto divu, že svá sídla nechal přebudovat velkolepým stylem, který měl plně odpovídat reprezentaci osoby jeho formátu a který směle konkuruje podobným projektům císařských vojevůdců v čele s Albrechtem z Valdštejna.

Těžiště oslavy hraběte Waltera Leslieho a jeho rodu připadá na dva velké sály severozápadního křídla. Koncepce dvou velkých sálů představovala relativně obvyklou palácovou strukturu, kde ke společenským sálům náležela jídelna a hlavní reprezentativní sál,⁴⁵ což je případ i Nového Města. Později bylo rovněž teoretiky doporučováno užití dvou sálů v podobě hlavního – audienčního a promenádního – tanečního, jak dokazuje o několik desetiletí mladší traktát Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister, Oder Architectura Civilis* (1711–1716).⁴⁶

Hlavní sál s homérovskými příběhy, akcentující vojenské úspěchy a slávu rodu Leslieů, potažmo tedy stvrzující

legimititu vlády, plně odpovídá ikonografii doporučené teoretiky decora pro výzdoby obdobných prostor. Například Giovanni Battista Armenini, jenž směřoval svůj titul *De' veri precetti della pittura* (1587) zejména malířům a milovníkům umění, přinesl hierarchii, spojující ikonografii s místem a jeho příslušnou funkcí.⁴⁷ Za nejvýznamnější prostor paláce považoval Armenini pochopitelně Velký sál, kde by se měla ukazovat témata velkých mužů a jejich heroických skutků. Hrdinské činy pak představují ctnostné vzory pro pozorovatele a mohou jim nastavit příkladné zrcadlo. Vizuální převedení „historicky zaručené“ události podle Armeniniho náleží výzdobám sálů nejvyšší reprezentace. Protikladem historie, pravdivého příběhu, byla „*favola*“ (básnická fikce). Pro státní nebo církevní reprezentaci měla být volena podle decora adekvátní tematika, tedy příběhy historicky pravdivé, a ne výplody básnické fikce. Historicky ověřené skutky významných mužů („*fatto storico profano*“) se hodí rovněž pro sály knížat, pokud náležejí mezi veřejné prostory.⁴⁸

Novoměstský hlavní sál, zaplněný „historicky ověřenými skutky významných mužů“, kteří hrdinně bojovali v trojské válce, plní dokonale předepsanou funkci. Vedlejší menší sál se nese rovněž v reprezentativním duchu, zejména odkazem k řádu sv. rouna a heraldickou složkou, nicméně hlavní ikonografická linie reflektuje cyklicitu dne a ročních období v souladu s ovidiovskými poesii a hostinou bohů. Podobná tematika, držíme-li se přísných kategorií decora, nejlépe koresponduje s jídelnou, což Nové Město potvrzuje.

Do severozápadního křídla ústí vyzdobené pokoje jihozápadního a severovýchodního křídla, z jejichž ikonografických specifik a heraldických komponent lze vyslovit hypotézu o původním rozložení apartmánů. Počítáme-li s tradičním a obvyklým rozložením křídel na dámské a pánské apartmá, hraběcí pokoje by spíše odpovídaly severovýchodní, průčelní části zámku. Od předpokojů s leslieovskými standartami prolíná výzdobou emblematická složka kombinovaná s válečnicko-imperiální notou. Naopak s hraběčtiným apartmá by více korespondovala ikonografie jihozápadního křídla. Zde se předpokojí s Apollónem, Paridovým soudem a bohyní Flórou dostáváme do ložnice, v níž je akcentováno spojení rodů Dietrichsteinů a Leslieů. Alegorická malba, oslavující tento sňatek za přítomnosti personifikačních ctností, je obklopena exemplary příkladných žen, jež vynikaly ctnostmi a věrností (Lukrécie, Sofonisba, Dido). Podobnou ikonografii s morálním podtextem, která má ženě ukázat patřičný vzor pro manželství, nalézáme také ve výzdobě jiných rezidencí. Jako příklad za mnohé lze poukázat na dekorování rožmberské vily Kratochvíle, kde „femininní“ ikonografii apartmá Polyxeny z Rožmberské z Pernštejna detailně interpretoval Ondřej Jakubec.⁴⁹

Malířský celek Nového Města nad Metují každopádně výběrem témat dokládá existenci promyšleného ideového

konceptu, který slouží všemi prostředky k akcentaci vladařské autority, čehož důkazem je rovněž formální stránka Harovníkových maleb. Doložená závislost na grafických zdrojích nepředstavuje pouhý kompilační způsob práce, nýbrž standardní malířský postup sledovaného období. Co je však ještě podstatnější, je skutečnost, že Harovník v Novém Městě místy používal grafické předlohy pouze jako formální a kompoziční inspiraci a obsahovou stránku výjevů měnil. Nejlépe viditelný je tento princip v hlavním sále, kde z *Aliance lilí a růží* vzniká *Oslava rodu Leslie*. Dané postupy svědčí o promyšleném a jasném konceptu, spoluvytvářeným patrně za spoluúčasti poučeného objednavatele či konceptora.⁵⁰

Novoměstské malby v kontextu Harovníkovy tvorby

Další potvrzení svébytnosti a originality novoměstské zakázky dokládá její komparace s jinými Harovníkovými malbami, které obsahují stejné či blízké ikonografické motivy. Nejblíže pak stojí Harovníkova výmalba lobkovického paláce v Praze na Hradčanech, stvrzená smlouvami s umělcem vročenými do prosince roku 1664 a července roku 1665.⁵¹

V lobkovickém paláci se v prostorách předsálí opakuje Caesarův triumf ve velmi podobném provedení jako v Novém Městě, jen s přidáním většího množství postav vzhledem k horizontálně delší výšce pro malbu. Jak bylo také zmíněno, v menším sále, tedy jídelně, se výjev Hostiny olympských bohů přibližuje pozdější variantě v jídelně lobkovického paláce v Praze, pro niž však Harovník využívá zejména Greuterovu rytinu podle návrhu Pietra da Cortona z Ferrariho spisu *Flora, seu De Florum Cultura*. Poslední formálně shodný motiv představuje bohyně Thetis ve Vul-

kánově dílně (totožná ženská postava), zobrazená na jedné ze čtyř rohových ovidiovských scén jídelny lobkovického paláce. Zbytek kompozice tohoto drobného pole však, podobně jako některé další ovidiovské výjevy jídelny lobkovického paláce, Harovník komponuje na základě slavných dřevořezů Virgila Solise z roku 1563. To platí zejména pro malbu únosu Ganyméda, na niž lze rovněž ukázat, že v lobkovickém paláci a v Novém Městě pro shodné náměty volí jiné formální předlohy (Virgila Solise pro lobkovický palác a Stefana della Bellu pro Nové Město).⁵²

Porovnávání Harovníkových malířských cyklů, z nichž Nové Město nad Metují a lobkovický palác v Praze představují ty nejrozsáhlejší, ukazuje, které grafické série používal a které měl v oblibě. Stejně tak grafiky totiž vedle Nového Města odkrývá také lobkovický palác, ač pro jiné ikonografické náměty, tedy opačný proces než posledně uvedený. U obou rezidencí si vypomáhal grafikami Ferrariho knihy *Flora, seu De Florum Cultura* (v Novém Městě u Flory bodnuté včelou a v Praze u Hostiny bohů) a v obou se shodně inspiroval módní francouzskou grafikou Michela Dorignyho podle předloh Simona Voueta. Zatímco v Novém Městě měl v ruce Dorignyho Merkura se třemi gráciemi a Trestání Chrona, v lobkovickém paláci si značně vypomohl Dorignyho kompozicemi ročních dob, které tu spolu s personifikacemi světadílů zabírají velkou plochu maleb jídelny.⁵³

Detailní formální porovnání Harovníkových malířských realizací odhaluje dva základní přístupy v jejich zpracování (stejná ikonografie za použití jiných předloh a různá ikonografie ze stejných sérií grafik), přičemž oba tyto přístupy spíše dokládají snahu po svébytnosti a jisté „originalitě“ každé z vykonávaných prací. Formální blízkost jednotlivých zakázek je tedy spíše iluzorní a mnohem rafinovanější než se na první pohled může zdát.

Původ snímků – *Photographic Credits*: 1, 3–5, 7, 8, 10: Seminář dějin umění, Masarykova univerzita – Tomasz Zwyrtek; 2, 6, 9, 11: archiv autorky

Poznámky

* Příspěvek vznikl v rámci projektu *Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání* (14-36521G).

¹ Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 391–392.

² Leslieho s Piccolominim pojily dlouholeté pracovní i přátelské vazby. Nejpodrobněji o tom pojednává David Worthington, *Scots in the Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden 2004, s. 217, 246 an.

³ Se Schefflerem malbu spojil, na základě formální analýzy a komparace malby na zámku v Jemništi, Oldřich Jakub Blažiček, F. V. Harovník a rokoková nástropní freska v náchodském zámku, *Památky archeologické* LIV, 1948, s. 86.

⁴ Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656. Mířtí, tovaryši, učedníci a štolíři v knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*, Praha 1997, s. 43–47.

⁵ M. [Karel Boromejský Mádl], *Zámek v Novém Městě nad Metují, Zlatá Pra-*

ha XXVIII, 1911, s. 378. – Karel Guth, *Nové Město nad Metují, Krása našeho domova* VIII, 1912, s. 20–21. – František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče*, Praha 1929. – Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické a místopisné* XXXVIII, 1932, s. 62–69. – Jan Voborník, Josef Bartoň-Dobenín a Nové Město n. Met., in: Václav Fryček (ed.), *Náchodsko. K sedmdesátým narozeninám svého dlouholetého předsedy pana Cyrila Bartoně-Dobenína*, Náchod 1933. – Jan Mannsbarth, *Nové Město nad Metují*, Praha 1947. – Jakub Pavel, *Nové Město nad Metují. Městská památková rezervace, státní zámek a památky v okolí*, Praha 1962. – Jan Juránek – Karel Branný, *Nové Město nad Metují*, Praha 1976. – Zdeňka Paukrtová, *Nové Město nad Metují*, Pardubice 1988. – Luboš Lancinger – Ladislav Svoboda, *Stavební proměny zámeckého areálu v Novém Městě nad Metují, Průzkumy památek* I, 1994, č. 1, s. 77–102. – Šroněk (pozn. 4), s. 43–47. – Pavel Panoch, *Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují, Svorník* 9, 2011, s. 37–52.

⁶ Závorková (pozn. 5), s. 62–69.

⁷ Panoch (pozn. 5), s. 37–52.

⁸ Ideální by bylo samozřejmě porovnat navržený stav s inventářem zámku, který by zachycoval stav rezidence po smrti Waltera Leslieho. V rodinném

archív Lesliů je dochován testament Waltera Leslieho a zřízení fideikomisu z panství Nové Město nad Metují a statku Čermná v Kladsku, inventář pozůstalosti však ne. Jediným inventářem Leslieho majetku je dochovaný inventář stříbra. Nejstarší dochovaným inventářem zámku je tedy inventář z roku 1738; viz Státní oblastní archiv Zámruks, fond Rodinný archiv Lesliů, inv. č. 318, kart. 14, Inventář zámku a statku Nové Město nad Metují, fol. 1–10.

⁹ Panoch (pozn. 5), s. 38–39.

¹⁰ Panoch (pozn. 5), s. 37–52.

¹¹ Závorková (pozn. 5), s. 67–68. Srov. též Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979.

¹² Caroline Karpinski (ed.), *Italian chiaroscuro woodcuts. The Illustrated Bartsch 48* (Formerly volume 12), New York 1983.

¹³ James S. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven – London 1986, s. 182. – Jolanta Talbierska, *Stefano della Bella (1610–1664). Akwaforty ze zbiorów gabinetu rycin Biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie. Etchings from the Collection of the Print Room of the Warsaw University Library*, Warszawa 2001, s. 85–88.

¹⁴ Závorková (pozn. 5), s. 64. – Panoch (pozn. 5), s. 41.

¹⁵ Panoch (pozn. 5), s. 41.

¹⁶ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1995, s. 288–301.

¹⁷ *Ibidem*, s. 295–296.

¹⁸ *Ibidem*, s. 295. Popisy domu spánku přinesla většina mytografických příruček. Vedle Contiho a Cartariho se podobné popisy objevují dále například u Sandrarta; viz Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Goetter/ Welche von den Alten verehret worden: Aus den Welt-beruehmtesten Antichen der Griechischen und Roemischen Statuen/ auch in Jarmel/ Porfido- Stein/ Metall/ Agat/ Onyx/ Sardonich und andren Edelsteinen befindlichen Bildereyen/ sorgfaeltig abgesehen/ Samt dero eigentlicher Beschreibung/ und Erklarung der Heidnischen Tempel- Ceremonien/ Auch Vorbildung der Thiere und anderer Sachen/ die auf Hieroglyphische und Emblematische Art/ nach Weise der Egyptischen Schriften/ schicklich koennen vorgebracht und auf einen gewissen Verstand gerichtet werden; Deme allen vorgefuegt ist/ Des Durchleuchtigen Balm- Ordens Der Hochloeb. Fruchtbringenden Gesellschaft auf dem Parnaß aufgestellter Ehren- Tempel: Durch Joachim von Sandrart auf Stockau/ Hochfuertst. Pfaltz- Neuburg. Raht. Nuernberg/ Gedruckt durch Christian Siegmund Froberger/ in Verlegung des Authoris*, Leipzig 1680, s. 116–118; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, sign. Ho 3 2.

¹⁹ Caterina Volpi, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma 1996, s. 336.

²⁰ K výzdobě slavkovského zámku (s další literaturou) srov. Jana Zapletalová, *Andrea Lanzani*, Olomouc 2008, s. 51–58, 124–136. – Radka Mitová, *Mezi zalíbením a zavřením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, s. 129–170.

²¹ Sandrart (pozn. 18), s. 116–118.

²² Panoch (pozn. 5), s. 41.

²³ Např. Schaeavius s odkazem na Vergilia, Homéra, Ovidia: Heinrichus Schaeavius, *Mythologia Deorum, ac Heroum, Ex Natali Comite, Torentino, Ravisii Officina ac Poëtis Classicis Methodice contracta, Cum Geographia Poëtica & Mantissa materiae Poëticae; Ast Jam multis in locis auctiorae correctior reddita. a M. Friderico Redtelio ... Stetini, Impensis Johann-Adami Plenneri. Anno M DC LXXXIII*, s. 454–456; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, sign. Xb 9291.

²⁴ Na rytinu upozornila Závorková (pozn. 5), s. 67, 68.

²⁵ Titulní list a další rytiny Johanna Friedricha Greutera publikovány a interpretovány např. in: Tilman Falk (ed.), *Hollstein´s German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Vol. XII, Amsterdam 1983, s. 89–90.

²⁶ Michal Šroněk, Fabián Václav Harovník: Práce v pražské Loretě, pozůstatky knihovny, *Umění XXXIV*, 1986, s. 452.

²⁷ Závorková (pozn. 5), s. 64.

²⁸ Worthington (pozn. 2), s. 265–266.

²⁹ Šroněk (pozn. 26), s. 452.

³⁰ Identifikace ripovských personifikací detailně provedl Michal Šroněk, který také upozornil na fakt, že Harovník toto kompendium vlastnil a často používal; srov. Šroněk (pozn. 26), s. 451–455.

³¹ Testův lept, datovaný vydavatelem Giovannim Giacomem de Rossi k roku 1648, náleží do série dvou grafických kompozic, vztahujících se k tematice Parnasu (druhým listem je *Přijetí mladého muže na Parnasu*). Podle obou grafických listů pak také vznikly malby. K cyklu viz Ann Harris Sutherland – Carla Lord, Pietro Testa and Parnassus, *The Burlington Magazine* 112, No. 802, 1970, s. 15–21. Popularitu tohoto grafického listu dokládá více příkladů jeho využití jako předlohového materiálu; tato rytina se například stala kompletním vzorem pro výmalbu zámku v Meiselbergu od Josefa Ferdinanda Fromillera či pro malby Johanna Georga Greinera na zámku v Plumlově; viz Herfried Thaler, Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1994/1995*, s. 113, 118, 126. – Milan Togner, *Malířství 17. století na Moravě*, Olomouc 2010, s. 106–111.

³² Komparaci s Testovou kompozicí přinesla již Marie Závorková, která publikovala jinou z variant grafických přepisů Testovy Didó, konkrétně list Giovannioho Jacopa Rossiho; viz Závorková (pozn. 5), s. 66, 68.

³³ Závorková (pozn. 5), s. 69; zde uvedena verze T. Bariho podle Eney Vica.

³⁴ John T. Spike (ed.), *The Illustrated Bartsch, Volume 30* (Formerly Volume 15 – part 2), *Italian Masters of the Sixteenth Century – Enea Vico*, New York 1985, s. 42–45.

³⁵ Novější reprodukce mědirytiny Eney Vica a Rossa Fiorentina vytvořili ve druhé polovině 18. století Étienne Delaune a Benedetto Stefani. K rytinám srov. například kolekci British musea v Londýně http://www.britishmuseum.org/research/collection_online. (odkaz nefunguje!)

³⁶ V programu wittenberské výzdoby dámských pokojů z počátku 16. století byly tematizovány okruhy manželské lásky a ženských ctností v podobě věrnosti, skromnosti a cudnosti; viz Stephan Hoppe, *Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen*, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (edd.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 156.

³⁷ Georges Wildenstein, *Les Graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, *Gazette des Beaux-Arts* XLVI, 1955, s. 136. – Pierre Rosenberg – Louis-Antoine Prat (edd.), *Nicolas Poussin. 1594–1665 (kat. výst.)*, Paris 1994, s. 196.

³⁸ Tilman Falk (ed.), *Hollstein´s German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Vol. XII, Amsterdam 1983, s. 86. – Gregor Martin Lechner – Werner Telesko, *Lieben & Leider der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik* (kat. výst.), Göttingen 1992, s. 42–43, č. kat. 18.

³⁹ U Závorkové je mylně zmíněn grafický list z cyklu ovidiovských ilustrací Antonia Tempesty z roku 1606 a námět nespecifikován (jen přepsán přípis rytiny); viz Závorková (pozn. 5), s. 68.

⁴⁰ Vouetovo plátno *Merkur a Grácie* je dnes v litevském Kaunasu, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus. Ke grafice viz Jacques Thuillier (ed.), *Vouet*, Paris 1990 (kat. výst.), Paris 1991, s. 134.

⁴¹ Rytina je jediným dostupným dokladem o Vouetově malbě, která byla objednána anglickou královnou Henriétou Marií pro strop paláce v Oatlandu; viz William L. Crellly, *The painting of Simon Vouet*, Yale 1962, s. 85. – Thuillier (pozn. 40), s. 77–78.

⁴² Worthington (pozn. 2), s. 205–206.

⁴³ Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, s. 94, 148, 462–463. – Worthington (pozn. 2), s. 133–284.

⁴⁴ Worthington (pozn. 2), s. 179.

⁴⁵ Jiří Kubeš, *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, (disertační práce), Historický ústav FF Jihočeské univerzity, České Budějovice 2005, s. 218–226.

⁴⁶ Lydia Petrářová – Josef Petrář, Funkční vybavení aristokratického sídla, in: Josef Petrář (ed.), *Dějiny hmotné kultury II (1).* *Kultura každodenního života od 16. do 18. století*, Praha 1995, s. 307. Srov. též Barbara Kutschera, *Paul Decrers „Fürstlicher Baumeister“ (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 1995.

⁴⁷ Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985, s. 340–342.

⁴⁸ Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, s. 72.

⁴⁹ Ondřej Jakubec, Patriarchální a vladařská autorita ve výzdobě rožmberské Kratochvíle: směrem k genderovému výkladu renesanční vily, in: Ondřej Jakubec – Radka Mitová, *Umění a politika. Sborník IV. sjezdu historiků umění*, Brno 2013, s. 17–41 (zde bohatá literatura k problematice).

⁵⁰ S rolí konceptora či funkcemi uměleckých poradců se v uvedeném období setkáváme například ve službách olomouckého biskupa Karla z Liechtensteinu-Kastelkornu. Dlouhodoběji pro něj sestavoval programy uměleckých děl například Martin Antonín Lublinský. K problematice mecenátu olomouckého biskupa i k osobě Lublinského existuje bohatá literatura, proto zmiňuji pouze recentní titul, v němž se objevují odkazy na další bibliografii: Petra Zelenková, *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů. Pohled do střeoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*, Praha 2011.

⁵¹ K malbám lobkovického paláce viz Závorková (pozn. 5), s. 65. – Jan Svoboda – Edita Svobodová, *Antika a Praha (II). Baroko a rokoko, Zprávy jednoty*

klasických filologů VI, 1964, s. 28. – Michal Šroněk – Lubomír Konečný, *Mařířská výzdoba Lobkovického paláce*, *Umění* XLIII, 1995, s. 435–437. – Šroněk (pozn. 4), s. 45.

⁵² Jiné řešení také v případě Únosu Európy v obou rezidencích. Další drobná ovidiovská pole lobkovického paláce odpovídají rytinám Jeana Le Pautra (důsledně zejména Venuše a Adónis a Apollón a Dafné); viz Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français*, Tome 12, Jean Le Pautre II, Paris 1999, s. 109, 112.

⁵³ Ke čtveru ročních období podle Simona Voueta viz Thuillier (pozn. 40), s. 41.

SUMMARY

Ex Bello Pax. A Celebration of Walter Leslie in Paintings in the Castle in Nové Město nad Metují

Radka Nokkala Miltová

In/After 1652, Scottish condottiere Walter Leslie set about renovating the castle in Nové Město nad Metují, and had the rooms of the piano nobile and chapel decorated with paintings by Czech artist Fabián Šebestián Václav Harovník. The study presents an in-depth analysis of the castle's paintings and attempts to reconstruct the original structure of the residence from the current iconography of paintings. The glorification of Count Leslie and his family is centered on two large halls in the northwest wing. The two halls were consistent with customary palace architecture, where the social halls were typically accompanied by a dining hall and a stately hall. The main hall, filled with 'the deeds of important men' who fought in the Trojan War, perfectly fulfils the prescribed function of a main hall, as codified in contemporary theories of decorum. The adjacent, smaller hall is also stately in tone, in particular with its allusion to the Order of the Golden Fleece and its heraldry, but its main line of iconography reflects the cycle of the day and of the seasons. If we adhere strictly to the categories of decorum, such themes best correspond to the space of a dining hall, and this is confirmed at Nové Město too. The northwest wing is reached from the southwest and northeast wings through two above described halls. From

the iconographic features of the rooms in the northwest and northeast wings it is possible to devise a hypothesis about the original layout of the apartments. If the layout followed the customary pattern of dividing the male and female apartments into separate wings, then the comital rooms were likely found in the northeast section. There it opens with the antechamber decorated by Leslie's standards and war and peace themed emblems. The whole wing is then mainly decorated with a military-imperial iconography. By contrast, the iconography of the southwest wing would correspond more to the apartment of the countess. In this wing, the anteroom, decorated with Apollo, the Judgement of Paris, and the goddess Flora, leads into the bedroom, where the painting highlights the union of the Dietrichstein and Leslie families. The allegorical paintings are surrounded by examples of admirable women (Lucretia, Sofonisba, Dido). A similar type of iconography that features a moral subtext aimed at presenting a woman with a suitable example to follow in matrimony can be found in the decor of other residences.

The choice of themes for the paintings as a whole indicate the existence of a cohesive idea behind them aiming by every device to amplify the ruler's authority, further evidence of which is provided by the formal aspects of the paintings. The documented use of prints as sources for the paintings does not indicate that the artist approached the work as a compilation, but rather reflects a standard practice used in painting during the period under observation. Even more significant, however, is the fact that in Nové Město Harovník in places used prints as just a source of inspiration for the form and composition of the paintings but altered the content of the scenes.

Figures: **1** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **The Abduction of Ganymede**, ceiling painting, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **2** – Stefano della Bella, **The Abduction of Ganymede, from the cycle Jeu des Fables**, etching, 1644; **3** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Somnus Harnessing the Five Senses**, ceiling painting, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **4** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **A Celebration of the Union of the Leslie and Dietrichstein Families**, ceiling painting, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **5** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Dido on the Funeral Pyre**, ceiling painting, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **6** – Giovanni Cesare Testa after Pietro Testa, **Dido on the Funeral Pyre**, etching, 1650–1655; **7** – Ceiling of the dining hall, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **8** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Hope, Venus and Amor Punishing Chronos**, ceiling painting, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **9** – Michel Dorigny after Simon Vouet, **Hope, Venus and Amor Punishing Chronos**, mezzotint; **10** – Fabián Šebestián Václav Harovník, **Glorification of Walter Leslie**, ceiling painting in the main hall, 1660s. Nové Město nad Metují, castle; **11** – Michel Dorigny after Simon Vouet, **An Alliance of Lilies and Roses**, copper engraving, 1639