

Kazlepka, Zdeněk

"Köstliches und kunstreiches Stickwerck" : portrét diplomata Gian Giacoma Leonardiho della Rovere hraběte z Montelabate ze zámku Bystřice pod Hostýnem

Opuscula historiae artium. 2022, vol. 71, iss. 1-2, pp. 148-157

ISBN 978-80-280-0153-7; ISBN 978-80-280-0154-4 (online; pdf)
ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77464>

Access Date: 21. 12. 2024

Version: 20230131

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

„Köstliches und kunstreiches Stickwerck“

Portrét diplomata Gian Giacoma Leonardiho della Rovere hraběte z Montelabate ze zámku Bystřice pod Hostýnem

Zdeněk Kazlepka

From the château at Bystřice pod Hostýnem comes a painting presenting the portrait of Gian Giacomo Leonardi della Rovere, Count of Montelabate (1498–1562), a diplomat of the Urbino court in Venice. The portrait came to the château with the ancient Pesaro family of Leonardi della Rovere, which in 1737 joined with the counts of Rottal, the owner of an extensive Moravian fideicommiss. The painting probably originated in the northern Italian court environment and its author is considered to be an artist active in Titian's circle. It is known that the person portrayed was a close friend of this famous Venetian artist. The portrait engages with its particularly remarkable iconography, for which we can hardly find a parallel elsewhere. Its composition consists of a "knight" in portrait in a ceremonial outfit, accompanied by a black squire also dressed in armour and holding a hunting spear, as an important symbol associated with the personality of Emperor Charles V, whom Gian Giacomo met and negotiated with several times as a diplomat. This depiction of a double portrait with a small black squire is unique and one of the first depictions in modern art history. The picture is dated post quem 1540.

Keywords: Gian Giacomo Leonardi della Rovere Count of Montelabate; Titian; Charles V; Marie Amálie Countess of Rottal; black squire; ceremonial portrait; portrait of social status

Mgr. Ing. Zdeněk Kazlepka, Ph.D.
Sbírka starého umění, Národní galerie v Praze / Collection of Old Masters, National Gallery in Prague
e-mail: zdenek.kazlepka@ngprague.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-12>

Jedna z uměleckých monografií Ivo Krška (1922–1993) byla zaměřena na Tiziana (1488/1490–1576), velkého mága barvy a smyslovosti.¹ Volba věnovat se tomuto virtuosovi benátského malířství 16. století není jistě překvapivá, neboť Krsek, vždy plédující pro kolorismus, mohl ve své studii uplatnit vlastní badatelskou metodu, jíž byl „do jisté míry umělecký ‚sensualismus‘, vcítění se do formální struktury uměleckého díla“.² Příznačné pro tuto Krškovu práci je rovněž jeho srozumitelné vyjadřování a poutavé vypravování, jeho vysoká jazyková kultura. Touto studií o málo známém obraze, konkrétně podobizně, která vznikla v Tizianově době a možná i v jeho blízkosti, bych chtěl vzdát hold právě Ivo Krškovi, jeho citu pro kvalitu a schopnosti analytického a současně poetického popisu uměleckého díla.

V roce 1737 se Marie Amálie hraběnka z Rottalu (1719–1798), jedna ze tří dědiček rozsáhlého rottalovského fideikomisu, provdala za italského aristokrata Gian Giacoma Leonardiho della Rovere hraběte z Montelabate (1710–1795). Není známo, proč to byl zrovna Gian Giacomo, který pocházel z pesarské šlechty. Může zde být souvislost s nadšením otce nevěsty Františka Antonína hraběte z Rottalu (1690–1762) pro hudbu. Ve třicátých letech 18. století se do jeho opery na zámku v Holešově zapojili hudebníci z Pesara, včetně impresária, kapelníka a skladatele Eustachia Bambiniho (1697–1770).³

Roku 1753 byl Gian Giacomovi vydán císařský dekret, kterým mu byl uznán jeho prastarý šlechtický původ, a na jeho žádost, vzhledem k tomu, že byl manželem nejstarší dcery Františka Antonína, byl jemu a jeho mužským i ženským potomkům přiznán titul svobodný pán; zároveň byl i přijat mezi zemské stavy.⁴ Po smrti otce Marie

Amálie se dílčími smlouvami z roku 1763 država rodu rozpadla a při dělení majetku obdržela Marie Amálie panství Bystřice pod Hostýnem.⁵ Jak již bylo zmíněno, Gian Giacomo byl potomkem staré italské rodiny Leonardí, pocházející z Pesara. Mylně se uvádí, že vzešel z proslulé rodiny urbinských vévodů Della Roverů, což zde bude ještě objasněno.⁶

Důvodem, proč mluvíme o spojení Rottalů s rodinou Leonardí, je skutečnost, že se tak na Moravu dostal pozoruhodný mužský portrét, který se stal předmětem této studie. V moravských sbírkách existuje poměrně málo podobných děl, která zasluhují naši pozornost. Na prvním místě lze zvláště jmenovat proslulou podobiznu hraběte z Collalto (dnes zámek Jaroměřice nad Rokytnou), jejímž autorem byl s největší pravděpodobností Paolo Veronese (1528–1588).⁷ Recentní pokus připsat toto vynikající dílo Giovannimu Antoniovu Fasolovi (1530–1572) nemůže být podle mého soudu brán vážně, především k vysoké kvalitě, kterou podobizna hraběte z Collalto dosahuje.⁸

Bystřický obraz, který se dnes nachází na zámku v Kunštátě, představuje Gian Giacomova předka stejného jména, a to Gian Giacomu Leonardího della Rovere hraběte z Montelabate, patrně nejvýznamnějšího příslušníka rodu.⁹ [obr. 1] Lze předpokládat, že obraz se na bystrický zámek dostal již s manželem Marie Amálie; nelze však také vyloučit, že to byl až jejich syn František Antonín (1748–1804), který zdědil po otci statky v provinciích Pesaro a Urbino, a díky němuž se obraz dostal z Itálie za Alpy. V soupise jmění po smrti matky roku 1798 přihlásil František Antonín některé movité předměty v ceně pěti set zlatých a uvedl k nim, že je většinou sám získal a přivezl z Itálie.¹⁰ František Antonín se rozhodující měrou zapsal do dějin umění a společnosti v Bystřici pod Hostýnem. Stal se přívržencem josefinského osvícenství a členem brněnské zednářské lóže.¹¹ Jeho zájmy společenské, kulturní i hospodářské vyvrcholily založením fajánsové manufaktury v Bystřici, která získala zvláště udělením monopolu na výrobu anglické keramiky podle Wedgwoodova vzoru.¹² František Antonín však zemřel bezdětný a Bystřici pod Hostýnem zdědil syn jeho sestry Genovevy (1741–1810) Jan Nepomuk hrabě Wengersky-Montelabate (1764–1827), který získal roku 1805 povolení sjednotit jméno a erb svého strýce se svým vlastním. Vzhledem k tomu, že ten rovněž zemřel bez přímých potomků, dostalo se panství dědictvím roku 1827 Olivierovi sv. pánu Loudonovi (1795–1881), synu jeho nevlastní sestry Amálie, rozené hraběnky von Fünfkirchen (1776–1849), provdané za Jana Ludvíka Alexandra Loudona (1767–1822), generála z napoleonských válek, synovce Arnošta Gideona sv. pána Loudona (1717–1790), slavného vojevůdce Marie Terezie z války o Slezsko.¹³

Pro nás je směrodatné, že roku 1801 nechal František Antonín přestěhovat do bystrického zámku obrazárnu, která se do té doby nacházela v jeho brněnském paláci na rohu Zelného trhu a Kapucínského náměstí.¹⁴ Podle inventáře

(katalogu) sepsaného nejspíše kvůli transportu víme, že obsahovala šedesát šest obrazů. K názvům mnohých děl zde byla přiřazena i jména umělců či škol, a to převážně italských, přičemž řada obrazů představovala i kopie. Zajímavé je, že seznam zaznamenává celkem tři podobizny hraběte Montelabate, z nichž jedna byla údajně od Tiziana, druhá z Tizianovy díly a třetí podle Tizianova originálu.¹⁵ Na tomto místě se tedy zastavme a věnujme dále naši pozornost výše zmíněné podobizně Gian Giacomu Leonardího.

K identifikaci portrétovaného jsme dospěli nejen vzhledem k provenienci obrazu, ale především díky erbu a nápisu „LEONARDI“, umístěného nahoře uprostřed těsně u rámu. Jméno Leonardí však samo o sobě nemusí být pro určení osoby portrétovaného zásadní, neboť se jedná o příjmení rodiny. Mnohem více nám napoví erb, který ve znaku nese stříbrnou krokev (dělicí pole znaku na modrou nahoře a červenou dole) a dub vytržený z kořenů. Erb se stříbrnou krovkí používala rodina Leonardí před rokem 1540, ve kterém došlo k povýšení jména a zároveň erbu o dub Della Roverů, tak jak je patrné z našeho obrazu.¹⁶

Abychom lépe porozuměli celému malířskému zobrazení Gian Giacomu Leonardího, představme alespoň stručně jeho osobnost v několika biografických údajích.¹⁷ Gian Giacomo Leonardí della Rovere hrabě z Montelabate (1498–1562/1572) byl vojenský inženýr, diplomat a spisovatel. Narodil se v Pesaru Maddaleně Borgogelli (Borgoncelli) z Fana a Franceskovi Leonardimu.¹⁸ Studium práv v Bologni a Ferrare zakončil v roce 1522 doktorátem jak z občanského, tak z církevního práva, ale dal přednost vojenské kariéře, nejprve ve službách Francesca II. Sforzy (1495–1535), poté u Alfonse d'Avalos, markýze del Vasto (1502–1546), a Antonia de Leyva, vévody z Terranovy (1480–1536), jejichž úkolem byla obrana Pavie, obležené Francouzi v roce 1525.

V letech 1527–1528 jej Francesco Maria I. della Rovere, vévoda z Urbina (1490–1538), jmenoval guvernérem (*luogotenente*) v Senigallii, poté až do roku 1559 byl činný jako vyslanec urbinského dvora v Benátkách. V roli diplomata se mj. účastnil dvou boloňských setkání mezi papežem Klementem VII. a císařem Karlem V. v letech 1529–1530 a 1532–1533, která vyžadovala intenzivní diplomatickou činnost mezi papežskou kurií a císařským dvorem.

Za vlády dóžete Andrey Grittiho (1455–1538) se z vévodova pověření významně zapojil do debaty o opevnění držav Serrenissimy (Stato da Terra, Stato da Mar), z níž vzešlo dílo *Il principe cavaliere*, které uspořádal do třiceti dvou svazků.¹⁹ Gian Giacomo se stal prostředníkem mezi benátským kulturním životem a urbinským dvorem.²⁰ Kromě vévodské rodiny se stýkal např. i s Valeriem Superchím, lékařem a astrologem, původem z Pesara, právníkem a nakladatelem Tommasem Diplovataziem (1468–1541), vyjednával se Sebastianem Serliem (1475–1554); Pietro Bembo (1470–1547) jej pověřil vytvořením oslavných nápisů pro rovereovskou vilu Imperiale u Pesara (1532–1533) a u Tiziana, jenž byl podle



1 – Tizian – okruh, **Podobizna Gian Giacoma Leonardího della Rovere hraběte z Montelabate v doprovodu černého pážete**, po 1540. Národní památkový ústav, státní zámek Slavkov u Brna, svaz Ždánice (nyní depozitář státního zámku Kunštát)

Pietra Aretina (1492–1556) jeho blízkým přítelem, objednal v červnu 1532 první díla pro urbinský dvůr jako *Hlava Hannibalova* (dnes ztraceno), *Klanění pastýřů* a *Kristus Salvátor* (obě díla Florencie, Palazzo Pitti, Galleria Palatina).²¹ Šest let nato v roce 1538 tyto akvizice završil koupí proslulé *Urbinské Venuše* (Florencie, Galleria degli Uffizi)²² pro vévodova syna a nástupce – Guidobalda II. della Rovere (1514–1574).

Nejvýznamnějšího ocenění od urbinského dvora se mu dostalo v roce 1540 od Guidobalda II., který jej povýšil

do hraběcího stavu s titulem z Monte l'Abbate (Montelabate). Současně bylo jemu a jeho nástupcům přiznáno právo používat příjmení Della Rovere patrně jako uznání za služby, které jako právník prokázal ve složité soudní při (10. října 1536) proti markýzi Luigimu Alessandru Gonzagovi, který zpochybnil Guidobaldův titul „vévoda z Camerina“.²³

V roce 1553 doprovázel vévodu Guidobalda, jmenovaného generálním kapitánem Církve, tj. vrchním velitelem vojsk papežského státu, do Říma, kde mu bylo svěřeno

opevnění města a kde se rovněž zabýval přípravou vydání díla *Libro delle fortificazioni dei nostri tempi* (1553) a dalších spisů.²⁴ Poté, co byl v roce 1558 definitivně propuštěn ze Senátu, se vrátil do Montelabate poblíž Pesara, kde také v roce 1562 zemřel (někde se uvádí rok 1572).

Vraťme se nyní k bystrickému obrazu a všimněme si podrobněji, co vše zobrazuje.

Hrabě z Montelabate je zde zpodobněn spolu s pážetem tmavé pleti. Je oděn do niellem zdobeného brnění, přes které má uvázanou purpurovou šerpu. Nejpozoruhodnější částí jeho výstroje je zvláštní pokrývka hlavy zhotovená nejspíše z tepaného, kameny a perlami zdobeného plechu se sametovou výplní. Na koženém řemeni má na levém boku zavěšený meč. Páže je oděno rovněž do brnění tvořeného pancířem, rukavicemi a vysokou niellem zdobenou přílbou zakončenou chocholem z pštrosích per. Přes levé rameno má přehozený plášť s purpurovým kožešinovým lemem a v pravé ruce drží kopí s křídélky zdobené třapci.

Toto seskupení výmluvných atributů statutu portrétovaného jako černé páže, kopí či honosná pokrývka hlavy hraběte nás mají informovat, že před sebou máme významnou osobnost, diplomata s vazbami nejen na vévodský dvůr v Urbinu a Serenissimu, ale i na samotného císaře Svaté říše římské národa německého. To potvrzují zvláště dva předměty, které jsou na obraze dobře viditelné, a to kopí a rubíny zdobený mečový kříž Řádu svatojakubských rytířů (Ordine di Santiago; Ordine di San Giacomo della Spada), jenž má hrabě připevněn na prsou, a který, zavěšen na kolaně, doplňuje i erb v pravé části kompozice. Řád byl založen ve 12. století ve Španělsku za účelem chránit poutníky jdoucí do svatyně v Santiagu de Compostela proti útokům muslimů.²⁵ Byli do něho přijímáni jen šlechtici, kteří se mohli prokázat aristokratickým původem až do čtvrté generace (*quattro quarti di nobiltà*).²⁶ Stejně jako ostatní španělské řády se roku 1493 stal monarchickým řádem, pevně spojeným se španělskou korunou. Smrtí Ferdinanda II. Katolického roku 1516 přešla administrativa nástupnictvím na císaře Karla V., což roku 1523 potvrdil i Svatý stolec. Od té doby má řád jako velmistra španělského krále a z původně duchovního vojenského bratrstva se stalo vyznamenání, udělované za zásluhy o stát a dynastii. Gian Giacomo musel tedy řád obdržet od samého císaře buďto za své zásluhy v diplomacii, nebo v oblasti vojenské, kde významně přispěl k budování rozsáhlého opevnění proti stále intenzivnějším útokům Osmanské říše na křesťanské državy ve Středomoří.

Dalším z alegorických motivů, které přispívají k vytváření identity portrétovaného, je kopí, v němž lze rozpoznat lovecké kopí (oštěp), jež může symbolizovat narážku na antický mýtus o Meleagrovi, který jím skolil kalydonského kance. Jeden z patronů Benátek sv. Teodor byl rovněž zpodobněn s kopím, což odpovídalo křesťanské interpretaci antického mýtu. Mýtus o zabití kalydonského kance se stal symbolem patriotismu, neboť kanec představoval nepříte-



2 – Tizian, **Podobizna vojevůdce**, 1550–1552.

Kassel, Staatliche Museen Kassel

le, který ohrožuje stát, respektive křesťanství samo. Kdo byl oním nepřítelem, je zde zcela zřejmé.²⁷ Rovněž tak objednavatel bystrického obrazu se symbolicky účastnil tohoto „kalydonského“ lovu. Ostatně kopí jako atribut lze vidět i na portrétech Karla V. Jedním z nejznámějších příkladů je Tizianův jezdecký portrét z madridského muzea Prado, na němž císař třímá kopí namířené vpřed v útočné pozici.²⁸ Obraz vznikl v roce 1548 v Augsburgu jako oslava vítězství císaře, podporovaného italskými knížaty, nad protestantskými stavy u Mühlberka, které ukončilo šmalkaldskou válku (1546–1547). Císař se této bitvy účastnil osobně, jak dokládají písemné prameny.

Přítomnost černého pážete by naznačovala, že obraz vznikl spíše ve dvorském prostředí než v republikánských Benátkách, a zároveň by mohla být aluzí na Gian Giacomoovy kontakty s osmanským světem, který portrétovaný coby diplomat urbinského vévody patrně dobře znal. Jak víme, obchod s černými otroky se nevztahoval pouze na asijské a africké državy osmanské říše, nýbrž i na albánské pobřeží (konkrétně město Ulcinj), které patřilo Serenissimě. Největší černou populaci ze všech italských oblastí mělo v té době Neapolsko. Obchodníci s otroky byli nazýváni *negrieri*,

ale nebylo jich mnoho, kteří se zabývali pouze obchodem s lidským zbožím. Držet si černé páže nebo sluhu nebylo ani v Benátkách žádnou šokující zvláštností. Sami Benátčané až do 16. století děti černé pleti nijak zvlášť nevyužívali, ale dospělí Afričané byli často zaměstnáváni jako gondoliéři. Na druhou stranu to byly především děti, které byly vyhledávány severoitalskými dvory v Miláně, Ferrare a Mantově, dvůr v Urbinu nevyjímaje. Dodavateli těchto domácích sluhů či pážat byly samozřejmě Benátky. Umělci pak byli angažováni k tomu, aby tuto sociální realitu zobrazovali ve svých dílech, ať už se jednalo o portrét, žánr, mytologickou, nebo náboženskou malbu.²⁹ Zdá se, že prvním umělcem, který začlenil do kompozice svého obrazu jako vedlejší figuru mladé černé páže, byl Tizian, a to na *Podobizně Laury Dian-ti* (Kreuzlingen, sbírka Heinz Kisters), milenky ferrarského vévody (kolem 1529),³⁰ a na *Podobizně Fabrizia Salvaressii* (Viedeň, Kunsthistorisches Museum), významného benátského obchodníka (kolem 1558).³¹ Obecně lze však říci, že výskyt černého pážete na portrétu 16. století je spíše vzácností a běžným se stává teprve po roce 1620.

Na tomto místě se zastavme ještě u jednoho proslulého Tizianova portrétu, který má s naším obrazem hned několik styčných bodů. Je jím tzv. *Podobizna vojevůdce* z Kasselu (Staatliche Museen Kassel).³² [obr. 2] Tento obraz s alegorickými prvky odkazuje díky atributům jako kopí, amor, pes a honosné brnění v podobě brigantiny na vysoké vojenské postavení, lov a lásku. Všechny dosavadní pokusy o identifikaci portrétovaného však dosud nevedly k všeobecně uznávanému konsensu, proto se setkáváme s různými interpretacemi, jako např. Giovanni Francesco Acquaviva z Aragonu, vévoda z Atri (Carl Justi), Gabriele Serbelloni (Hans Ost) nebo Ferrante Gonzaga (Jürgen M. Lehmann). Názory se různí i v dataci díla, která kolísá v rozmezí let 1550–1552, přičemž krajina na pozadí portrétovaného je někdy kladena do pozdější doby 1560–1570. Nás však tak nezajímá identita zobrazeného muže, jako spíše ojedinělá pokrývka jeho hlavy, která nemá u Tiziana obdoby, ale jíž podobnou nalezneme na bystrickém obraze. Hlavu kasselského vojevůdce kryje sametový klobouk zdobený agrafou se pštrošími pery. V této honosné pokrývce hlavy je spatřován politický symbol, který je narážkou na rozkol mezi Habsburky a rodem Valois, který vznikl roku 1547 po smrti Františka I., otce Jindřicha II. z Valois. Ten pak nechal v roce 1552 razit medaili, na jejímž reversu je vyobrazen mezi dvěma dýkami pletený cylindrický klobouk se srolovanou krempou a okrouhlým zakončením, týž jako na Tizianově podobizně. Toto znázornění pochází z antické římské mince, kterou nechali razit příznivci republikánů po zavraždění Julia Caesara. Později za císařství se klobouk (*pileus*) stal všeobecně symbolem římské svobody. Jindřich II. jako francouzský král tak dával najevo, že je osvoboditelem Svaté říše římské proti Karlovi uzurpátorství.³³ Z této souvislosti vzešel pokus o novou identifikaci portrétovaného, jímž by mohl být vévoda

Emanuel Filibert Savojský (1528–1580), zapřísáhlý odpůrce Francie a spojenec císaře Karla V. Po uzavření míru v Cateau Cambresis v roce 1559 sice ztratila symbolika tohoto typu klobouku význam, spekulací však zůstává, zda se v něm vévoda nenechal portrétovat na znamení historicky významného usmíření obou stran a zároveň osvobození Savojska od francouzské nadvlády.³⁴

Rovněž tak pro pokrývku hlavy Gian Giacomu Leonardiho nenalezneme nikde srovnání. Byla patrně odvozena z dřívějšího *balzo*, oblíbeného v Itálii mezi oběma pohlavími. Benátský rytec a malíř Cesare Vecellio (asi 1521 – asi 1601), Tizianův bratranec, přirovnal *balzo* k věnci nebo diadému („*un balzo fatto a modo di una ghirlanda tonda [...] a guisa di diadema*“).³⁵ Z diadému se patrně vyvinul i Gian Giacomův klobouk, který zřejmě demonstroval jeho postavení u dvora či ve společnosti. Lze proto předpokládat, že byl součástí ceremoniálního ustrojení diplomata, místodržícího, či symbolizoval Gian Giacomovo povýšení ve šlechtické hierarchii. Možným vodítkem významu této neobvyklé pokrývky hlavy by se mohl stát spolu se jménem portrétovaného i nápis na nachovém praporci vpravo nahoře „*LEONARDI AN[N]O AETATIS/ SUAE XXXVI/ REDIENS/ CIPRIN*“. Pokud je naše transkripce správná, pak jsme informováni o tom, že Leonardiho portrét byl vytvořen v době, kdy se jako šestatřicetiletý muž vrátil z Kypru. O Gian Giacomově misi na Kypru prameny i sporá literatura mlčí, i když nelze vyloučit, že buď jako diplomat urbinského dvora, nebo jako vojenský inženýr na Kypru nějaký čas pobyl (Kypr patřil v letech 1489–1571 Benátské republice). Vyjdeme-li z jeho data narození, vychází nám, že z Kypru se vrátil v roce 1534. Podobizna však musela vzniknout později, vzhledem k erbů na obraze, který v této podobě existoval až od roku 1540.

Až dosud jsme si kladli otázky spojené s totožností zobrazeného muže. Komu vlastně stál modelem? Kdo byl autorem bystrického obrazu nebo v jakém prostředí toto mimořádně pozoruhodné dílo vzniklo? Vše, co jsme dosud o Gian Giacomovi Leonardii della Rovere hraběti z Montelabate a jeho symbolické podobizně napsali, nás přivádí k původu obrazu, jak jinak než v benátském prostředí.

Literatura o benátském renesančním portrétu se převážně zabývá rivalitou mezi Tizianem a jeho žákem Tintorettem, která je zaznamenána již v nejstarších životopisech obou umělců, respektive přímo nebo nepřímo vysloveným názorem, že sociální diferenciaci objednavatelů odpovídá nejen volba umělců, ale i styl a ikonografie jimi objednaných děl. Ačkoliv oba dosáhli hodnost „dvorních malířů“ *Serenissimi*, Tizian přece jen zůstal portrétistou evropských „*protagonists of political, religious and cultural power*“,³⁶ zatímco Tintoretto se „omezil“ pouze na podobizny vznešených hodnostářů Benátské republiky.³⁷

Připomeňme nyní, co již bylo řečeno: Gian Giacomu patřil k Tizianovým důvěrníkům a pro urbinský dvůr získal několik umělcových děl. V katalogu rottalovské sbírky



3 – Tintoretto (Jacopo Robusti), **Portrét Scipiona Clusoneho s jeho trpasličím panošem**, 1561.
Janov, Galleria Nazionale della Liguria – Palazzo Spinola

z roku 1801 figuruje hned několik podobizen hraběte, které jsou připsány at už Tizianovi, jeho okruhu, nebo Tizianovu kopistovi. Není proto vyloučeno, že jeden ze záznamů může být identický s naším obrazem. Podobné ikonografické motivy, které nacházíme jak na Gian Giacomově portrétu, tak na některých Tizianových dílech, o nichž jsem se již zmínil, a rovněž tak stylové a formální provedení obrazu, včetně výše uvedených indicií, mě vedou k závěru, že Gian Giacomo se patrně nechal portrétovat, byť ne Tizianem samým, tak alespoň umělcem Tizianovi blízkým. Přesnějším zařazení do Tizianova okruhu však brání ne zcela uspokojivý stav díla umístěného po mnoho let v depozitáři zámku ve Slavkově u Brna.

Co se malířského provedení týče, obraz působí poněkud tvrdě, i když kresba brnění, pokrývky hlavy a záhybů šerpy, provedená širokými tahy štětce, nepostrádá jisté bravury. Převažující monochromní barevnost založenou na odstínech

hnědé a černé oživují četná světla na zdobení brnění a pastózní tahy tizianovské purpurově červené na doplňcích výstroje a žerdi kopí. Z tohoto rámce vystupuje obličej mladého muže, který se obrací směrem k pozorovateli. Rysy jeho tváře se sice nevyhnuly určité idealizaci, nicméně, na rozdíl od jiných reprezentativních portrétů, mezi něž patří i náš obraz, se zde autor vystříhal přílišné stylizace a distancovanosti od publika. Kontrast mezi živě provedenou tváří a spíše povšechným zpracováním výstroje, včetně diskrepance mezi údaji, které čteme z nápisu a erbu, by mohly vést k úvaze, zda nemáme co dočinění s posthumní memorií, kterou pořídili pozůstalí z čistě privátních důvodů.³⁸

Jak jsem již naznačil, blízkost bystřického obrazu k Tizianově tvorbě je očividná. Kvalitativní rozdíl mezi ním a Tizianovými portréty nepředstavuje pouze tento jediný případ, ale týká se i mnoha dalších podobizen, které se dnes vyskytují v uměleckém obchodě a jsou velkému benátskému

umělci připisovány. Nápadné stylové a „modální“ rozdíly mezi různými díly vycházely jak z objednatelových zájmů, tak z rozdělování úloh uprostřed malířské dílny. Není pochyb, že počínaje 16. stoletím bylo mezi vládnoucími vrstvami umění jako symbol statutu a prostředek teaurace peněz oceňováno stejně jako umělecký individualismus a kvalitativní rozdíly. Ne vždy jasně oddělované spojení umělecké kvality, tržních podmínek a sociálního postavení objednavatele tehdy určovaly „tržní hodnotu“ umělce jako u Tiziana; Tintoretto ostatně začal svoji uměleckou kariéru jako portrétista benátské společnosti v pravém slova smyslu na trhu.³⁹ V tomto kontextu lze vnímat i náš obraz, jehož styl, „modus“ a kvalita se odvinuly od více faktorů, které však mohou mít, ať už přímo, nebo nepřímo, spojitost s významným umělcem.

Bystřický portrét stejně jako Tizianovy podobizny kondotiérů, včetně *Podobizny Francesca Marii I. Della Rovere* (Florence, Galleria degli Uffizi), představuje nejen tradiční typ středověkého zobrazení rytíře, nýbrž především ztělesňuje novověký ideál dvořana.

Jinou příležitostí komparaci k našemu obrazu nalézám rovněž v dnes již nepochybné Tintorettově práci z roku 1561, která představuje *Scipiona Clusoneho s jeho trpasličím*

panošem (Janov, Galleria Nazionale della Liguria – Palazzo Spinola).⁴⁰ [obr. 3] Tento kondotiér pocházející z Verony se vyznamenal ve službách Serenissimy coby úspěšný voják nejprve v roli kapitána Candie, Padovy, Legnana, Brescie, Bergama a Cremy, za což jej benátský senát v roce 1548 jmenoval rytířem a o několik let později v roce 1565 mu již jako guvernérovi Asola odsouhlasil mimořádné zvýšení jeho platu.

Na Tintorettově podobizně je Scipio zobrazen podle dobového *decora* jako dvořan se symboly statutu, které zde představují chochol ze pštrosích per, „*köstliches und kunstreiches Stickwerck*“, jakož i zbraně a ceremoniál, jehož aktéry jsou sám kondotiér a jeho páže chystající mu zbroj. Totéž vidíme i na bystřickém obraze, který se janovskému nápadně podobá nejen svým symbolickým sdělením, nýbrž i formátem a kompozicí, v níž nechybí ani erb zobrazeného, včetně průhledu do pomyslné krajiny, nad níž se klene kalné oblačné nebe.

Zajímavé je, že tento typ zobrazení nebyl benátskými patricii mnohdy přijímán zvláště pozitivně, ale spíše s depektem: „*Das auch vielleicht zu Verona passiren möchte / das wil sich zu Venedig gar nicht reimen und gebüren. Dann der Hochgeehrten friedlichen / unnd im Regiment wolgefasseten*

4 – Paris Bordone, *Válečník se dvěma pážaty*, 1555–1560. New York, The Metropolitan Museum of Art



*Stadt Venedig würden die verbremeten eigefiderten / und gewapneten Leute nicht anders anstehn / als nesseln und kletten einem schönen würtzgarten: Wie dann auch jetzt gemelte Leut / bey der Venetianer edlen Gesellschaft wenig angenem seyn / nemlich als die so ihresgleichen nicht seyn.*⁴¹ Status dvořana byl v Benátkách odmítán především z toho důvodu, že kondotier na rozdíl od benátských patriciů byl závislý na přízni svého knížete. Naopak „dokonalý“ Benátčan dává svůj život do služeb republiky, a touto formou seberealizace dosáhne toho nejvyššího, „čeho jsme jako lidé vůbec schopní“.⁴² Jak Scipio, tak Gian Giacomo však sloužili věrně Serenissimě, tudíž byla forma jejich portrétu pro benátskou společnost přijatelnou. Ta, aby zabránila jakémukoliv vybočování jednotlivců nebo rodinných klanů z pečlivě střežené rovnosti, nikomu z Benátčanů kromě dóžete a kondotierů Serenissimy veřejný individuální portrét, rovný téměř pomníku, nepovolila.⁴³ Uniformita v odívání i brnění upozorňovaly nejen na to, že portrétovaný je „stále ve službě“,⁴⁴ ale stávaly se výmluvným symbolem sociálního postavení v rovnostářské společnosti.

Oba portréty zároveň představují jakousi alegorizaci ctností. V obou případech je zde zobrazen rytíř jako významný představitel moci Benátek v kompozici s pážetem, jímž je jednou lilipután, podruhé chlapec černé pleti, přičemž pří-

ba a – v našem případě – kopí coby insignie hrdiny tvoří obsahový středobod celého symbolického představení.⁴⁵ Toto neobvyklé téma – rytíř se svým pážetem, které Tintoretto pojal velmi originálním způsobem, mělo svůj počátek u Giorgiona (1477/1478–1510) a rozvedli je, jak již bylo řečeno, Tizian a rovněž Paris Bordone (1500–1571) v díle *Válečník se dvěma pážaty* (New York, Metropolitan Museum),⁴⁶ datovaném mezi lety 1555–1560. [obr. 4]

Do této skupiny lze nyní přiřadit i *Podobiznu Gian Giacoma Leonardiho* ve společnosti černého pážete, kterou jsem zde připsal umělci činnému v Tizianově okruhu. Na výše uvedeném chronologickém pozadí lze přibližně datovat i bystřický plátno. Jak jsem již zmínil, dobu vzniku díla lze s jistotou označit *post quem* 1540, což potvrzuje erb na obraze, který portrétovaný od tohoto data používal. Z tohoto závěru pak vyplývá, že bystřický obraz představuje jedno z nejstarších zobrazení černého pážete v benátském malířství vůbec.

Ačkoli Gian Giacomova tvář postrádá onen melancholický akcent, který je spatřován v pohledu Tintorettova Scipiona, v očích mladého muže z bystřického obrazu však plane jiskra, která dokázala zažehnout kontakt mezi portrétovaným a autorem této stati, snažícím se odpovědět na otázky, které mu toto ojedinelé zpodobení moci a slávy kladlo.

Původ snímků – Photographic credits: 1: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně (foto František Sysel); 2: repro: Bernhard Schnackenburg (ed.), *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Staatliche Museen Kassel, Bd. II, Mainz 1996, s. 296; 3: repro: Gianluca Zanelli (ed.), *Tintoretto. Il ritratto di Scipione Clusone*, Milano 2019, s. 8, obr. 1; 4: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435722?ft=Paris+Bordone&offset=0&rpp=40&pos=1>

Poznámky:

¹ Ivo Krsek, *Tizian*, Praha 1976 (edice Malá galerie, sv. 17).

² Jiří Kroupa, Památce Ivo Krška, *Umění XLI*, 1993, s. 341–343.

³ Eustachio Bambini působil v Pesaru v letech 1728–1731. Po roce 1731 se s ním setkáváme na Moravě, kde jako skladatel spolupracoval se společností Angela Mingottiho (kolem 1700 – po 1767). Mingotti uvedl v Brně Bambiniho opery *Armida abbandonata* [Opuštěná Armida] (1733) a *La pravità castigata* (1734). V roce 1733 byly na zámku v Holešově provedeny jeho opery *Partenope* a *Artaserse* uvedené rovněž i v Brně. Brněnská a holešovská libreta uvádějí v letech 1733–1736 zpěvačku jménem Laura Bambini, pocházející z Pesara, angažovanou Mingottim do Brna přímo z Benátek a činnou v operní sféře do počátku čtyřicátých let 18. století (Celovec 1738, Benátky, Lisabon). Zpívala ve všech Bambiniho operách, uvedených v Brně i v Holešově, a mohla být skladatelovou dcerou. Viz Jiří Sehnal, Eustachio Bambini, in: Alena Jakubcová et al., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 33–35.

⁴ Věra Kyasová, Význam hospodářských inventářů velkostatku Bystřice p. H. pro dějiny umění a uměleckých řemesel, *Věstník musea v Kroměříži*, prosinec 1962, č. 14, s. 228–232.

⁵ Ladislav Hosák, *Historický místopis Země Moravskoslezské*, Praha 1938, repr. 2004, s. 661–666.

⁶ Kyasová (pozn. 4), s. 229.

⁷ Národní památkový ústav (dále jen NPÚ), státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou, svaz Uherčice, inv. č. JR 13425, plátno, 135,5 × 114,5 cm. V české uměnovědě srov. např. Zdeněk Kazlepka, *Colorito. Malířství v Benátkách 16.–18. století z moravských a slezských sbírek / 16th–18th century Venetian*

Painting in Moravian and Silesian Collections, Brno 2011, s. 92–95, č. kat.

16. – Idem, *Ostrov italského vkusu. Umělecký mecenát Antonia Rambalda hraběte z Collalto a San Salvatore mezi Itálií, Vídní a Moravou v první polovině 18. století*, Brno 2011, s. 68–70. V zahraniční uměnovědě srov. např. Gianni Peretti in: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Milano 2014, s. 54–55, č. kat. 1.9.

⁸ Sergio Marinelli, Veronese 2015, in: Sergio Marinelli (ed.), *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, Verona 2015, s. 93–108, cit. s. 100–101. Marinelliho připsání Fasolovi nekriticky přejala Pavla Mikešová in: Šárka Radostová – Hana Baštyřová – Tomáš Gaudek (edd.), *Ad unicum. Umělecká díla z fondů Národního památkového ústavu I/2. Od gotiky k manýrismu*, Praha 2018, s. 239–244, č. kat. 33.

⁹ NPÚ, státní zámek Kunštát, svaz Žďánice, inv. č. SL 680 (depozitář), plátno, 122 × 116 cm; nahoře uprostřed nápis „LEONARDI“, v pravém horním rohu nápis „AN[N]O AETATIS/ SUAE XXXVI/ REDIENS/ CIPRIN“.

¹⁰ Kyasová (pozn. 4), s. 229.

¹¹ Jiří Kroupa, Umění a společnost na bystřickém zámku na sklonku 18. století, in: Marie Doláková – Ladislav Hosák, *Dějiny města Bystřice pod Hostýnem*, Brno 1980, s. 270–288, cit. s. 272. – Idem, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícensví a moravská společnost*, Kroměříž – Brno 1987, s. 65–66.

¹² Kyasová (pozn. 4), s. 230–231. – Jana Kybalová – Jarmila Novotná, *Kamenina v Čechách a na Moravě* (kat. výst.), Praha – Brno 1987, s. 150–152.

¹³ Kyasová (pozn. 4), s. 229.

¹⁴ Palác koupila Marie Amálie roku 1763 od Josefa Václava hraběte Bruntálského z Vrba (1738–1819).

¹⁵ Moravský zemský archiv Brno, fond F 145 – Velkostatek Bystřice pod Hostýnem 1748–1929, inv. č. 935: *Catalog deren von Brünn nacher Bystritz überfahrenden Gemälden* (1801), č. 25, 33, 57; viz Kyasová (pozn. 4), s. 231–232.

– Lubomír Slaviček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 113–114, s. 285, pozn. 65.

¹⁶ Podle žijícího člena rodiny Corrada Leonardiho byla na prvotním erbů rodiny vyobrazena stříbrná krokev na modročerveném poli a doprava natočená hlava jednorozce na kymě bez hraběcích insignií. Viz Claudio Giardini, *Maioliche del servizio Leonardí. Conferme ed aggiunte*, in: Claudio Giardini – Claudio Paolinelli (ed.), *La ceramica nello scafalle*, Fano 2018, s. 91–106, cit. s. 91, pozn. 1.

¹⁷ Vittorio Mandelli, [heslo] Leonardí, Giovan Giacomo (Leonardo, Leonardis), in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 2005, s. 411–413. – Giardini (pozn. 16).

¹⁸ V jednom rukopise z 18. století (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1184, c. 496 a c. 585; viz Giardini /pozn. 16/, s. 91, pozn. 1) se nacházejí dvě kresby erbů rodiny; první nejstarší patří Niccolovi Leonardimu, údajně otci Giangiacoma, a druhý, již hraběcí (po 1540), Ippolitovi Leonardimu, patrně synovi Giangiacoma. V této ustálené podobě je erb uveden např. in: *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch* [...], Bd. IV., 10, *Der Mährische Adel*, Nürnberg 1899, s. 85, Taf. 65.

¹⁹ Viz např. Ennio Concina – Elisabetta Molteni, *La fabrica della fortezza. L'architettura militare di Venezia*, Verona 2001, s. 97, 100, 142, 149–154, 158, 179–184, 203.

²⁰ Georg Gronau, *Documenti artistici urbinate*, Firenze 1936. – Cecilia Prete, *Dipinti veneti per le Marche. Un patrimonio disperso*, in: Valter Curzi (ed.), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2000, s. 323–349, cit. s. 323–328, 346.

²¹ Inv. č. 423, plátno, 95 × 115 cm; inv. č. 228, plátno, 78 × 55 cm. Viz např. Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano Vecellio*, Milano 1969 (nové vyd. 1999), s. 107, č. 164; s. 108, č. 167. – Prete (pozn. 20), s. 323, 324.

²² Inv. č. 1437, plátno, 119 × 165 cm. Viz např. Valcanover (pozn. 21), s. 110, č. 190. – Prete (pozn. 20), s. 325.

²³ Uvádí se rovněž i další důvod Gian Giacomova povýšení, a to, že vyzval Gonzagu, hlavního strůjce úkladné smrti Guidobaldova otce, na souboj. Viz Giardini (pozn. 16), s. 92.

²⁴ Giovan Giacomo Leonardí, *Libro delle fortificazioni dei nostri tempi*, ed. Tommaso Scalesse, in: *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura di Roma*, Nr. 115–126, Roma 1975.

²⁵ Viz např. František Lobkowicz, *Encyklopedie řádů a vyznamenání*, Praha 1995, s. 169, obr. 266.

²⁶ Podobné umístění řádu na ošacení shledáváme např. na *Podobizně Piera Luigiho Farnese* od Girolama Mazzoly Bedoliho (Parma, Complesso monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, inv. č. GN1469), *Podobizně Raffaella Riaría* od Lavinie Fontany (Víděň, Dorotheum, 24. 4. 2018, pol. 52) či na *Portrétu neapolského vicekrále Pedra de Toledo*, připsaném Tizianově okruhu (Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. č. WAF 1085).

²⁷ Heiner Borggreffe, *Amor bestiehl Mars. Tizians Bildnis eines Edelmannes in Kassel*, přednáška, Kassel, 23. leden 2009, Kurhessische Gesellschaft – Evangelisches Forum Kassel – Museumslandschaft Hessen Kassel – Universität Kassel; viz <https://www.presentica.com/doc/11039061/heiner-borggreffe-amor-bestiehl-mars-tizians-bildnis-eines-document> (vyhledáno 9. 12. 2021).

²⁸ Inv. č. P410, plátno, 335 × 283 cm. Viz např. Valcanover (pozn. 21), s. 118, č. 289.

²⁹ Paul H. D. Kaplan, *Sicily, Venice and the East: Titian's Fabricius Salvaesius with a black page*, in: Elisabeth Liskar (ed.), *Europa und die Kunst des Islam*

15. bis 18. Jahrhundert (Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983), Wien – Köln – Graz 1985, s. 127–136.

³⁰ Plátno, 119 × 93 cm. Viz např. Jane Fair Bestor, *Titian's portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page*, *Renaissance studies* 17, 2003, č. 4, s. 628–673.

³¹ Inv. č. 1605, plátno, 114,8 × 91,8 cm. Viz např. Kaplan (pozn. 29).

³² Inv. č. GK 488, plátno, 229 × 155,5 cm, sig. „TITIANVS/FECIT“. Viz Bernhard Schnackenburg (ed.), *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Staatliche Museen Kassel, Bd. II, Mainz 1996, s. 296 (Tizian, *Bildnis eines Feldherrn*). – Carl Justi, *Das Tizianbildnis der königlichen Galerie zu Cassel*, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 15, 1894, č. 3, s. 160–174. – Alice Sunderland Wethey – Harold Edwin Wethey, *Titian: Two portraits of nobleman in armor and their heraldry*, *The Art Bulletin* 62, 1980, s. 76–96. – Hans Ost, *Tizians Kasseler Kavaler. Ein Beitrag zum höfischen Porträt unter Karl V.*, Köln 1982. – Jürgen M. Lehmann in: Francesco Valcanover – David Alan Brown (edd.), *Tiziano*, Venezia 1990, s. 290, č. kat. 46. – Borggreffe (pozn. 27). – Andrea Donati, *Tiziano. Indagini sulla pittura*, Roma 2016, s. 156–170.

³³ Borggreffe (pozn. 27).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Justi (pozn. 32), s. 163.

³⁶ Antonio Paolucci, *The portraits of Titian*, in: David A. Brown – Francesco Valcanover (edd.), *Titian: Prince of painters*, Venice 1990, s. 101–108.

³⁷ Sylvia Ferino-Pagden, *Zur Ausstellung Wien: Tintoretto und der Weißbärtige Mann im „Bordone-Saal“*, in: *Jacopo Tintoretto. Portraits* (kat. výst.), Milano 1994, s. I–XIII, cit. s. II a IV.

³⁸ Viz např. Friedrich Polleroß, *Della Bellezza & della Misura & della Convenevolezza. Bemerkungen zur venezianischen Porträtmalerei anlässlich der Tintoretto-Ausstellungen in Venedig und Wien*, *Pantheon* 53, 1995, s. 33–52, cit. s. 34.

³⁹ *Ibidem*, s. 33.

⁴⁰ Plátno, 124 × 148 cm. Viz např. Jacopo Tintoretto (pozn. 37), s. 126–127, č. kat. 24. – Polleroß (pozn. 38), s. 46, obr. 24. – Gianluca Zanelli (ed.), *Tintoretto. Il ritratto di Scipione Clusone*, Milano 2019.

⁴¹ Giovanni Della Casa, *Il Galathea. Ouere trattato de'costumi e modi che si debbono tenere ò schifare nella commune conuersatione. Opera utilissima ad ogni persona virtuosa* [...], Venezia 1562, něm. překlad Nathan Chytraeus, *lo. Casae Galateus. Das ist / das Büchlein von erbar / höflichen und holdseligen Sitten* [...], Frankfurt am Main 1597, s. 131–132. Cit. podle Polleroß (pozn. 38), s. 49–50, pozn. 1.

⁴² Gino Benzoni, *Venedig zur Zeit Tintoretts*, in: Jacopo Tintoretto (pozn. 37), s. 51–63, cit. s. 53–54.

⁴³ Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulchrkunst im Cinquecento*, Sigmaringen 1993.

⁴⁴ Ferino-Pagden (pozn. 37).

⁴⁵ Paul H. D. Kaplan poznamenává, že přilba držená nebo nošená černým pážetem byla někdy známá jako „morione“ a že podobnost se slovem „moro“ (maur) naznačuje, že mohlo jít o slovní hříčku. Viz David Bindman – Henry Louis Gates Jr. (edd.), *The Image of the Black in Western Art*, III, *From the „Age of Discovery“ to the Age of Abolition*, část 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge, Mass. 2010, s. 126, obr. 55.

⁴⁶ Inv. č. 1973.311.1, plátno, 116,8 × 157,5 cm. Viz např. Paola Rossi in: Jacopo Tintoretto (pozn. 37), s. 24.

SUMMARY

“Köstliches und kunstreiches Stickwerck” Portrait of the diplomat Gian Giacomo Leonardi della Rovere Count of Montelabate from the château at Bystřice pod Hostýnem

Zdeněk Kazlepka

From the château at Bystřice pod Hostýnem comes a painting presenting the portrait of Gian Giacomo Leonardi della Rovere, Count of Montelabate (1498–1562), a diplomat of the Urbino court in Venice. [Fig. 1] The portrait came to the château with the ancient Pesaro family of Leonardi della Rovere, which in 1737 joined with the counts of Rottal, the owner of an extensive Moravian fideicommiss. The painting probably originated in the northern Italian court environment and its author is considered to be an artist active in Titian's circle. It is known that the person portrayed was a close friend of this famous Venetian artist. He became the mediator between him and the court of the Della Rovere in Urbino, for which he received several paintings from Titian, such as the so-called *Venus of Urbino* (Florence, Galleria degli Uffizi). In the catalogue of paintings of the Counts of

Montelabate from 1801, which records paintings transported from Brno to the château at Bystřice, there are even several items that record Gian Giacomo's portraits either directly from Titian or his circle, and mention copies from it. Although Titian did not personally create the Gian Giacomo portrait, the painting nevertheless engages with its particularly remarkable iconography, for which we can hardly find a parallel elsewhere. Its composition consists of a “knight” in portrait in a ceremonial outfit, accompanied by a black squire also dressed in armour and holding a hunting spear, as an important symbol associated with the personality of Emperor Charles V, whom Gian Giacomo met and negotiated with several times as a diplomat. Also, his crown-like headdress is a quite unusual piece of diplomat's attire, for which we can hardly find a comparison. This depiction of a double portrait with a small black squire is unique and evidently one of the first such depictions in modern art history. The picture is dated *post quem* 1540. If we focus only on portraits with a black squire, the Bystřice can be classified chronologically after Titian's *Portrait of Laura Dianti* (Kreuzlingen, Heinz Kisters collection), mistress of the Duke of Ferrara (cca 1529) and before *Portrait of Fabrizio Salvaresi* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), a prominent Venetian merchant (cca 1558). Paris Bordone ends this series with his *Portrait of a Man in armor with two pages* (New York, Metropolitan Museum), dated between 1555 and 1560. [Fig. 4]

Figures: 1 – Titian – circle, **Portrait of Gian Giacomo Leonardi della Rovere, Count of Montelabate, accompanied by a black squire**, after 1540. The National Heritage Institute, Slavkov u Brna State Castle, Ždánice Collection (now the depository of the Kunštát State Castle); 2 – Titian, **Portrait of a Commander**, 1550–1552. Kassel, Staatliche Museen Kassel; 3 – Tintoretto (Jacopo Robusti), **Portrait of Scipione Clusone with his dwarf squire**, 1561. Genoa, Galleria Nazionale della Liguria – Palazzo Spinola; 4 – Paris Bordone, **Portrait of a Man in armor with two pages**, 1555–1560. New York, The Metropolitan Museum of Art