

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tereza Häckelová

**Móda české renesanční šlechty druhé
poloviny 16. století z hlediska portrétní
malby**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.
Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 8. 7. 2020

Häckelová Tereza

Bibliografická citace

Móda české renesanční šlechty druhé poloviny 16. století z hlediska portrétní malby [rukopis]: bakalářská práce / Tereza Häckelová; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. -- Praha, 2020. – 121 s.

Anotace

Tato bakalářská práce se zaměřuje na renesanční módu české šlechty. Ze zvolených českých šlechtických rodů jsem vybrala konkrétní portréty šlechticů a šlechticů dle kterých budu zkoumat vývoj a ikonografii, případně politickou a náboženskou souvislost šlechtických šatů. Cílem této práce by mělo být zmapování vývoje české renesanční módy především druhé poloviny 16. století pomocí zkoumání portrétní malby. K této syntéze využiji srovnání se španělskými podobiznami, celkový význam portrétní malby, ikonografii, historii rodů a dostupné teorie vývoje renesanční módy.

Klíčová slova

Renaissance, šlechta, móda, portréty, galerie, oděv, malba, Habsburkové

Abstract

Fashion of Czech renaissance nobility of the second half of the 16th century from the point of view of portrait painting.

This bachelor thesis focuses on Renaissance fashion of the Czech nobility. Specific portraits of noblewomen and noblemen from preselected families were chosen and will serve as a basis for development and iconography – or potential political and religious context – analysis of the aristocratic dress. The aim of this thesis is to examine the Czech Renaissance (late 16th century) fashion development with the help of portrait painting. Comparison with Spanish portraits will be presented alongside the overall meaning of the portrait, iconography, family history and available Renaissance fashion development theories.

Keywords

renaissance, nobility, fashion, portraits, gallery, clothes, painting, Habsburg

Počet znaků

(včetně mezer) 161 197

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla upřímně poděkovat vedoucí své práce PhDr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za její odborné vedení, konzultace a cenné připomínky. Dále bych chtěla poděkovat své rodině za neskonalou podporu v komplikované době pandemie, a to zejména tátovi, který mi neúnavně pomáhal s úpravou práce.

Obsah

Úvod.....	6
1. Literatura k danému tématu.....	8
2. Dobový význam portrétu.....	13
2.1. Donátorský portrét.....	14
2.2. Funkce portrétů	14
3. Portréty panovníků	16
3.1. Reprezentační funkce	16
3.2. Diplomatická funkce	18
3.3. Součást zprostředkování sňatku	18
3.4. Epitafy	19
4. Móda.....	20
4.1. Móda v českých zemích	21
4.2. Pánská reformační móda	23
4.3. Dámská reformační móda	27
4.4. Šperky.....	30
4.5. Móda španělská	34
4.6. Pánský oděv španělské módy.....	35
4.7. Dámský oděv španělské módy	37
4.8. Španělská móda v Čechách	40
5. Rod pánů z Hradce	44
5.1. Portréty rodu Hradeckého	46
6. Rod pánů z Rožmberka	53
6.1. Portréty Rožmberků	54
7. Šlikové.....	59
7.1. Portréty Šliků.....	60
8. Rod pánů z Lobkovicz.....	64
8.1. Portréty Lobkoviczů	65
9. Rod pánů z Pernštejna	69
9.1. Portréty Pernštejnů	70
Závěr.....	76
Seznam literatury.....	80
Obrazová příloha	83
Seznam vyobrazení	118

Úvod

Téma renesanční módy české šlechty lze uchopit několika způsoby. Termínem móda chápu dobové trendy stylu oblékání a jejich proměny v rámci historie. Takové trendy lze nejlépe pozorovat a posoudit v okruhu šlechtickém a urozeném. Díky snaze urozených aristokratických skupin zachytit vlastní podobu pro budoucí generace je dochováno mnoho portrétů, tedy důkazů, které zachycují dobové módní prvky. Šlechtu navíc chápu jako elitu neustále se vzdělávající a orientující se jak v politice, tak v dobových trendech. Proto jsou jakékoli módní tendence nejsnáze rozpoznatelné právě při zkoumání života a podobizen šlechty či panovníků, kteří je přímo určují. Ráda bych se pokusila zmapovat zvolenou problematiku svým pohledem a podložila jej konkrétním základem. Tím jsou pro mne autentické portréty jednotlivých šlechtických rodů. Díky renesanční snaze o zobrazení reality lze na portrétech spatřit řadu detailů šatů, šperků a mnohem víc podnětů a symbolů, které obvykle na ranějších formách zobrazení (např. gotických) unikají, neboť autory nejsou považovány za důležité. Jde o detaily, ze kterých budu mimo jiné vycházet. Proto se na počátku práce pokusím vysvětlit význam a obecněji i druh portrétů. Posléze popíšu stav odívání v období renesanční módy před tím, než vyberu konkrétní portréty jednotlivých šlechtických rodů, aby se čtenář již mohl orientovat v určitých termínech a dobových trendech.

Otázka, která se zde nabízí, zní: lze katolickou víru přímo spojit se španělskou renesanční módou? Již nyní mohu říci, že módní tendence přicházející k nám z Pyrenejského poloostrova, tedy i ze Španělska, byly ovlivněny tamější regionální tradicí smíšenou s muslimskou kulturou. Liší se tak výrazně od trendů tzv. reformační módy týkající se hlavně německých zemí, které vyjadřovaly náboženský postoj pomocí střídmeho a velmi jednoduchého stylu.

Po uvedení určitých módních prvků a popsání situace módy v Čechách a v zemích, které hrály důležitou roli v ovlivňování módy naší země, bych ráda představila stručnou historii vybraných rodů například kvůli politickým důvodům a náboženství, ke kterému se členové přikláněli, a dále vybrala konkrétní portréty, se kterými se pokusím pracovat a popsat jejich obsah a případně je porovnat s jinými portréty. Podobizny vybírám záměrně celofigurální, aby na nich byla postava a celé oblečení dobře viditelné.

Z dostupné odborné literatury se budu snažit vytvořit obecnější schéma, ve kterém budu demonstrovat módu vybrané české renesanční šlechty, její vývoj, význam a politické vlivy. Určitým problémem, se kterým se setkávám v druhotných písemných pramenech, jsou časté pokusy o restaurování portrétů, které mohou zkreslovat a zaměňovat původní stav památky. Považuji tak za vhodné zmínit vznikající problémový prostě umožňující nepřesné identifikování uměleckého díla. Cílem mé práce je předvést, že móda byla důležitým prvkem v životě šlechty a elity a také poznávacím a rozlišovacím znamením. Chtěla bych popsat módní vlny, které u nás působily, odkud přicházely a proč tomu tak bylo. Tato práce nemůže svým rozsahem pokrýt veškeré dochované renesanční portréty české šlechty ani nemůže pojmout veškeré badatelské verdikty týkající se dalších portrétů. Mou snahou je vybrat a popsat určité trendy v mnou zvolené linii českých šlechtických rodů, která se může v budoucnu stát podnětem pro další detailnější a obsáhlejší bádání. Konkrétní výběr portrétů je ovlivněn hlavně historickým významem jednotlivých rodů, jež byly úzce spjaté se dvorem a panovníkem a jejich představitelé často vykonávali důležité vysoké funkce. Dále je výběr ovlivněn dostupnou literaturou k tématu a mírou zachovalosti konkrétních portrétů. V neposlední řadě jsem se chtěla věnovat mužskému oděvu se stejnou péčí jako oděvu ženskému. Proto vybírám většinou manželské páry či muže a ženy z každého jednotlivého rodu, pokud to literatura a prameny umožňují.

1. Literatura k danému tématu

Mezi nejstarší prameny zabývající se renesanční módou a představou „dokonalého“ renesančního člověka patří nepochybně kniha „*Dvořan*“ od Baldassara Castiglione z roku 1528.¹ Kniha, rozdělená do 4 částí, je psaná formou rozhovorů, které se odehrávají na urbinském dvoře, kde byl Baldassare Castiglione na svých diplomatických cestách. Trefně shrnuje představy o dokonalém dvořanovi, dvorní dámě a dokonce o dokonalém vládcí. Ve všech rozhovorech se prolíná renesanční touha po harmonickém uspořádání, nesmí být něčeho moc a něčeho zase málo. Zároveň je v knize upozorněno i na fakt, že v každém kraji je jiná představa módního oblékání.² Dalším důležitým zdrojem je kniha „*Dějiny kroje v zemích českých od počátku století 15. až po dobu Bělohorské bitvy*“, kterou napsal Zikmund Winter v roce 1893. Ačkoliv je tato kniha velmi obsáhlá a zachází do detailů, je cenným pramenem informací o dobové módě. Winter vycházel primárně z archivů, zmiňuje i jubilejní retrospektivní výstavu, která mu byla nápomocná, když se zabýval 16. stoletím.³ Kniha je tedy rozdělená primárně na století a dále se zaměřuje zvláště na mužskou a ženskou módu. Nechybí ani kapitola zabývající se například zbrojí a zbraněmi. Šestnácté století je v knize zahájeno kapitolou „Konec krojů středověkých“ a pokračuje pasáží zabývající se látkami, ženskou hlavou a mužskou hlavou. Dále pak kabátem, kožichem, nohavicemi a obuví. Nalezneme tu i kapitolu se šperky a šatem kněžským.⁴ Tato kniha není už tak lehce čtivá jako zmiňovaný *Dvořan*, avšak pro téma renesanční módy je stále velmi přínosná. Podrobněji zmiňuje mnou vybrané portréty Max Dvořák a Bohumil Matějka, v díle: „*Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století*“, konkrétně ve druhé části týkající se Roudnického zámku.⁵ Zajímala mě hlavně kapitola *Obrazy*, která je rozdělená na mistry francouzské, italské, německé, nizozemské atp.⁶ Kniha není detailním rozborem obrazů a zahrnuje pouze krátký popis, je však užitečná i tím, že uvádí nápisy na obrazech a zaznamenává stav dané památky.

Dobové zdroje, které mi byly a dále mohou být nápomocné při stručném představení historické situace u jednotlivých rodů reprezentuje Josef Janáček a jeho kniha „*Rudolf II.*

¹ CASTIGLIONE 1978.

² CASTIGLIONE 1978, 128.

³ WINTER 1893, 5.

⁴ WINTER 1893, 655.

⁵ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907.

⁶ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 34.

a jeho doba“ z roku 1987.⁷ Věnuje se především Rudolfovi II. jeho dětství a španělské výchově na dvoře Filipa II., kde byly pro Rudolfa II. a bratra Arnošta položeny pevné základy katolické víry a španělských přísných mravů. Janáček zasazuje tyto skutečnosti do historického kontextu.⁸ Janáčková kniha zmiňuje například i Tureckou válku a je zakončena příchodem Matyáše a převzetím koruny. Mezi práce zabývajícími se rodem Rožmberků patří kniha s názvem: „*Rožmberkové — rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*“.⁹ Byla vydána u příležitosti tématické výstavy Národním památkovým ústavem v Českých Budějovicích v roce 2011. Další variantou je kniha od Pavla Juříka: „*Jihočeské dominium: Rožmberkové, Eggenbergové, Schwarzenbergové a Buquoyové v jižních Čechách*“¹⁰. Od Pavla Juříka je také kniha zabývající se rodem pánů z Hradce s názvem „*Dominia pánů z Hradce, Slavatů a Czerninů*“¹¹ a „*Lobkowiczové: Popel jsem a popel budu*“.¹² Historickým zdrojem je rovněž kniha Otakara Vinaře: „*Pět století Šliků*“ z roku 1998.¹³ Rodu pánů z Pernštejna se věnoval v knize z roku 1999 „*Páni z Pernštejna: Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy*“ Petr Vorel.¹⁴ Neméně zajímavý je i katalog: „*Pernštejnové a jejich doba: výběrový katalog & stručný průvodce výstavou*“, který vydal Národní památkový ústav.¹⁵

Na poli české literatury patří mezi známé encyklopedie věnující se módě „*Obrazová encyklopedie módy*“ z roku 1973, od autorek Ludmily Kybalové, Olgy Herbenové a Mileny Lamarové.¹⁶ Dílo těchto autorek však nepředstavuje detailní analýzu renesanční módy, neboť je velice rozsáhlé a snaží se zmapovat odívání od starověku až do 60. let 20. století. Je zřejmé, že Ludmila Kybalová při psaní knihy „*Renesance: 15. a 16. století*“, z roku 1996, vycházela z části také z předchozí zmíněné encyklopedie.¹⁷ V české literatuře je práce Ludmily Kybalové zabývající se renesančním odíváním velmi známým a přínosným dílem, které trefně shrnuje renesanční módu. Kniha je rozdělena do tří částí: móda italské renesance, móda reformace a móda španělská. Ke všem těmto částem je připojeno mnoho ilustračních obrázků a citací dobové literatury, které napomáhají k pochopení a vysvětlení renesančního šacení. Na konci knihy je uveden slovník pojmů,

⁷ JANÁČEK 2003.

⁸ JANÁČEK 2003, 30.

⁹ BALOG 2011.

¹⁰ JUŘÍK 2008.

¹¹ JUŘÍK 2010.

¹² JUŘÍK 2017.

¹³ VINAŘ 1998.

¹⁴ VOREL 1999.

¹⁵ BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012.

¹⁶ KYBALOVÁ / LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973.

¹⁷ KYBALOVÁ 1996.

díky kterému se veškerá slova stávají snadno dohledatelná a pochopitelná. Z této knihy budu v mé práci často citovat a budu z ní i vycházet. Problémem literatury, která se zabývá módou, může být také datace daných portrétů, neboť historici módy datují portréty podle módních prvků, avšak ne vždy je tato datace spolehlivá a platí.

Vhodným zdrojem je i kniha „*Mezi tradicí a módou: Odívání v Čechách od renesance k baroku*“ od Aleny Nachtmannové.¹⁸ Dílo se věnuje primárně století sedmnáctému s přesahem do století předchozího a následujícího, proto lze na počátku knihy také nalézt shrnutí renesanční módy. Dále bych ráda zmínila práci Zuzany Safrtalové: „*Oděv, schránka lidského těla i duše: Renesanční odívání měšťanských elit v metropolích zemi Koruny české*“ z roku 2010, která je velmi detailní a dobře zpracovaná.¹⁹ Zabývá se podrobně literaturou, dělí se opět na módu italskou, módu období reformace, španělskou renesanční módu a dokonce řeší i skladbu dětského šatníku. Safrtalová se však ve své práci primárně zabývá měšťanstvem, což může posloužit jako ukazatel celkové situace v Čechách, avšak tolik neodráží můj zájem o českou šlechtu. Sborník „*Móda a oděv doby renesance*“ vydaný Národním památkovým ústavem v roce 2018 je také zajímavým zdrojem.²⁰ Na jeho textech se podílela již zmíněná Alena Nachtmannová či Olga Klapetková. Věnuje se hlavně střihům a dochovaným oděvům.

Mezi slovníky věnující se na příklad symbolice a ikonografii barev, kamenů či zvířat patří nepochybně slovník Jana Royta a Hany Šedinové: „*Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*“, který mi byl nápomocný v otázce symboliky drahokamů a šperků.²¹ Stejně tak jako spis „*Ikonografické prameny ke studiu tradiční kultury*“ od Aleny Křížové a kolektivu z roku 2011.²²

Další skupinou knih zabývajících se předně portréty mohou být i katalogy k výstavám. Pro mě byl velmi důležitý katalog: „*Podoby a příběhy: Portréty renesanční šlechty*“, který mapuje výstavu z roku 2017.²³ Kniha je věnována několika šlechtickým rodům, zmiňuje jejich stručnou historii a představuje vybrané portréty. Mimo jiné se zabývá i renesančním šperkem a obecně i oděvem. Katalog „*Ferdinand II.: arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem*“, vydaný v roce 2017 také poslouží jako vhodný zdroj.²⁴ Zabývá se nejen portréty, ale

¹⁸ NACHTMANNOVÁ 2012.

¹⁹ SAFRTALOVÁ 2010.

²⁰ NACHTMANNOVÁ / KLAPETKOVÁ et al. 2018.

²¹ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998.

²² KŘÍŽOVÁ et al. 2011.

²³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017.

²⁴ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017.

i výstavbou letohrádku Hvězda, Ferdinandovou knihovnou, soudobou šlechtou, mincemi. Snaží se vše zasadit do historického kontextu.

V neposlední řadě je třeba zmínit „*Španělské podobizny*“ sepsané Evou Bukolskou a Pavlem Štěpánkem, zabývající se španělskými podobiznami ve Středočeské galerii v Nelahozevsi.²⁵ Významným zdrojem pro mě byla i práce Lenky Vaňkové a Veroniky Pilné: „*Metodika datování a interpretace portrétů 16.-18. století pomocí historické módy*“.²⁶ Tato práce je opět členěná na módu nejprve raně renesanční, poté reformační a nakonec španělskou. Zároveň se věnuje otázce dvořana a dvorní dámy. Na konci práce je opět slovník pojmů doprovázený ilustracemi a vývojové tabulky účesů, límců a bot, které jsou velmi přehledně udělané s pomocí výřezů těchto módních doplňků z vybraných portrétních obrazů. Zajímavá je také bakalářská práce Kláry Adamové: „*Malíř Jakob Seisenegger a jeho portrétní tvorba v Čechách a na Moravě. S přihlédnutím k vývoji portrétní figurální malby v Zápří*“ zabývající se tvorbou malíře, který je pro celofigurální portrétní tvorbu české renesanční šlechty velmi důležitý.²⁷ Práce se zabývá jeho životem, jednotlivými vybranými portréty a poté jejich ikonografií, stylovým zařazením díla a jeho popisem. Disertační práce Evy Bukolské „*Renesanční portrét v Čechách 1520-1620*“ z roku 1951 je také dobrým zdrojem, ze kterého vychází i mne nejvíce blízká a nejlépe zpracovaná kniha Blanky Kubíkové, věnující se portrétu renesančního malířství v českých zemích.²⁸ Bukolská je tedy jednou z prvních autorek studujících ucelenou tematiku renesančního portrétu na našem území. Její práce je členěna podle rodů a zajímá se hlavně o přiřazení malířských autorů. Vrchol tematiky renesančního portrétu na našem území nejspíše představuje kniha „*Portrét v renesančním malířství v českých zemích*“ od zmíněné Blanky Kubíkové.²⁹ V mé práci velmi často pracuji se zmíněnou knihou. Kubíková se věnuje vybraným portrétním sbírkám velice podrobně. V úvodu práce je obsáhlý seznam literatury k dané problematice, nejprve zahraniční, poté české. Autorka zmiňuje teorie předešlých badatelů a některé vyvrací pádnými argumenty. Zběžně se věnuje funkci portrétu a posléze přechází na konkrétní galerie, například pánů z Rožmberka či perňštejnsko-lobkovickou. Podává čtenáři komplexní pohled na renesanční portrétní malířství v českých zemích. Portrétům se věnuje z hlediska ikonografie, zmiňuje předešlé badatele zabývající se stejným portrétem a zároveň se snaží

²⁵ BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980.

²⁶ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013.

²⁷ ADAMOVÁ 2012.

²⁸ BUKOLSKÁ 1951.

²⁹ KUBÍKOVÁ 2016.

zasadit situaci do historického kontextu a současně upozorňuje na důležitost studování dobových pramenů.

Mezi cizojazyčné knihy zabývající se touto problematikou lze zařadit knihu od Lorne Campbella: „*Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*“.³⁰ Kniha se zabývá především renesančním portrétem, je členěna do kapitol, které se věnují rozdělení portrétů podle funkce. Dále pak přímo pózám, malířům samotným, ale také módním atributům a oblečení. Ke konci autor rozděluje portrétní tvorbu mezi Itálii a „Sever“. Další cizojazyčná kniha je „*Dürer, Cranach, Holbein: Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*“, která zpracovává malíře zabývající se portrétem, jako byli Albrecht Dürer, Hans Holbein a Lucas Cranach.³¹

³⁰ CAMPBELL 1990.

³¹ HAAG / LANGE / METZGER / SCHUTZ 2011.

2. Dobový význam portrétu

Portrétní malířství patří mezi významné projevy renesančního umění na našem území. Portréty mají pro společnost hodnotu historickou a zároveň uměleckou. Jedná se o „reálné“ zobrazení člověka a současně výtvarné dílo v jednom. Podoba portrétu je podmíněna stylem jednotlivých malířů, dobou a místem vzniku, ale také přáním objednavatele ovlivňujícím, jak by jeho portrét měl v jeho době a v budoucnu vypadat.³²

Je mnoho způsobů, jakými lze přistupovat k problematice portrétů. Prvotním zdrojem je nepochybně literatura a druhotným zdrojem informací mohou být soupisy obrazových sbírek. Rozdíly mezi přístupy k portrétům mohou být viditelné právě mezi jednotlivými panovnickými a šlechtickými sbírkami.³³ Tyto sbírky zdobily určité části rodových sídel po celé generace. Byly prezentovány hostům i členům rodiny.³⁴ Doklady o portrétních památkách nalezneme nejen ve zmiňovaných soupisech o obrazových sbírkách, ale i v inventářích sepisovaných v průběhu pozůstalostního řízení při vypořádání dědictví, v soupisech majetku, v korespondenci jednotlivých rodinných členů a někdy je zmiňují ve svých zápisech i hosté, návštěvníci na zámeckém sídle.³⁵ Portréty se zobrazením členů rodiny či jiných osobností a vzdělavců byly podle italských pramenů umístěny již ve 2. polovině 15. století v tzv. studiolu, později u nás nazývaném kabinet. Kabinety či studiola byly zároveň místem, které sloužilo k ukládání dobových sběratelských předmětů také souvisejících s antikou, například mincí. Právě podobizny císařů vyražených na mincích mohly také povzbudit renesanční rozmach portrétování.³⁶ V 16. století se portréty začaly umísťovat i do velkých reprezentačních sálů či do dlouhých sálů – galerií. Závěsné obrazy zcela převážily nástěnnou malbu.

S postupným proměňováním funkce portrétů se měnila i jejich velikost. První renesanční portréty byly menších rozměrů a sloužily pro osobní záměry šlechtice či panovníka. Souvisely primárně s rozjímáním neboli kontemplací a zachycovaly vzdělavce a různé vůdčí osobnosti, které byly majiteli intelektuálně blízké. Portrétní galerie začaly vznikat až v pozdním 15. století, v době, kdy portrét sloužil jako

³² KUBÍKOVÁ 2016, 7-8.

³³ KUBÍKOVÁ 2016, 9.

³⁴ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 5.

³⁵ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 6.

³⁶ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 7-8.

reprezentace šlechtice či panovníka a zároveň měl funkci dekorativní. Proto se jeho rozměry zvětšily.³⁷

2.1. Donátorský portrét

Mezi prvotní portréty patřily nepochybně portréty donátorské. Donátor býval většinou panovník, někdy i jiná světská osoba nebo církevní hodnostář. Je zobrazen s úctou, která se projevuje poklesem vůči Bohu, Panně Marii nebo světci. Ti jsou zobrazeni stojící nebo trůnící. Někdy mívá donátor v rukách stavbu, kterou nechal z úcty a zbožnosti postavit a daruje jí trůnící osobě. Jindy je pouze zobrazen v pokleku se svou rodinou a na obraze je většinou namalována Panna Marie s dítětem.³⁸ Donátor je objednavatel sakrálního obrazu či sakrální stavby. Obraz objednal jako dobrodiní, tedy jako poděkování například za vítězství ve válce nebo záchranu před morem. Nejprve je donátor zobrazen jako malá postava na kraji obrazu, ale postupem času se jeho postava stále zvětšuje. Může to být zapříčiněno rostoucím sebevědomím objednavatelů. U nás je jedno z nejstarších zobrazení donátora například na Votivním obrazu Jana Očka z Vlašimi, kde je zobrazen Karel IV. a ve spodní části i arcibiskup Jan Očko z Vlašimi.³⁹ [1] Nebo také na jedné z desek Vyšebrodského cyklu, kde je zobrazen klečící Petr I. z Rožmberka držící model cisterciáckého kostela, který financoval.⁴⁰ Na desce vidíme i erb Rožmberků s pětilistou šípkovou růží. [2]

2.2. Funkce portrétů

Portrét měl tedy kromě reprezentativní a případně dekorativní funkce také funkci jakési vzpomínky, tzv. „*memorie*“. V době renesance se memorii, tedy zvěčnění památky na člověka, kladl velký význam. V závěru spisu o malířství Leon Battista Alberti nabádá své čtenáře, malíře, aby zvěčnili jeho tvář ve svých malbách. Stejně tak Albrecht Dürer považoval portrét za velmi důležitý umělecký projev, protože uchovával podobu lidí i po jejich smrti.⁴¹ Častou objednávkou byly též tzv. posmrtné podobizny. Na těchto podobiznách byl zachycen nebožtík s různými zraněními a bledým posmrtným výrazem. Posmrtný portrét rovněž připomínal zesnulého příbuzného a jeho utrpení.⁴² Dalším posláním portrétu mohla být upomínka na blízkou osobu. V tomto případě byl portrét

³⁷ KALINOVÁ 2012, 12.

³⁸ HALL 1991, 120.

³⁹ PEŠINA 1976, 40.

⁴⁰ PEŠINA 1976, 16.

⁴¹ KUBÍKOVÁ 2016, 23.

⁴² KUBÍKOVÁ 2016, 25.

určen zejména rodinným příslušníkům, a to obvykle z důvodu velké vzdálenosti a vzájemné nepřítomnosti osob. Jednalo se například o matku a její provdanou dceru či dlouho nepřítomného manžela zúčastňujícího se vojenského tažení nebo mileneckou dvojici.⁴³

⁴³ KUBÍKOVÁ 2016, 24.

3. Portréty panovníků

3.1. Reprezentační funkce

Nejstarší formu samostatné podobizny představuje panovnický portrét, který měl za úkol reprezentovat a propagovat královskou dynastii, jednalo se zejména o podpoření sounáležitosti poddaných s vladařem. Pozdějším příkladem může být portrét císaře Karla V. se psem od Tiziana [3]. Tizian namaloval Karla V. v Bologni v letech 1532-3. Měla to být kopie portrétu od Jakoba Seiseneggera. Ačkoli měl údajně vytvořit pět verzí portrétu, nyní je obraz známý pouze z kopií.⁴⁴

S renesančním zájmem o člověka a o svět kolem něj se portréty velmi rozšířily, zdobily nejen paláce a residence, ale i radnice a domy měšťanů. Dále se portréty objevovaly i na předmětech uměleckého řemesla, na kamnech, kartách, nádobí, sklenicích atp. Zajímavá je i doložitelná výroba těchto produktů na sklad, bez dřívější objednávky. Příkladem portrétů může být tvorba malíře Hanse Krella, německého malíře. Ve službách posledního Jagellonce působil v letech 1522-1526 a maloval primárně podobizny. Byl ovlivněn Lucasem Cranachem, taktéž významným portrétistou.⁴⁵

Reprezentační portréty budou tvořit těžiště mého zájmu. Zejména portréty, které zobrazují celou figuru. Jedny z nejstarších celofigurálních portrétů jsou dvojportréty saského vévody Jindřicha Zbožného a jeho manželky Kateřiny Meklenburské, malované právě Lucasem Cranachem v první čtvrtině šestnáctého století.⁴⁶ Pár je natočený k sobě a nachází se ve stejném interiéru, což naznačuje pozadí stejné barvy. [4]

Oděv Jindřicha je pestrobarevný, na sobě má zelenou šubu s bohatými zlatými prostřihy. Rukávy šuby sahající k lokti jsou zdobené velkými zlatými ozdobami. Kabátec je červené barvy se zlatými prostřihy, stejně jako kalhoty sahající pod kolena. Utažené jsou zelenou stuhou se zlatou výšivkou. Punčochy má červené barvy a na nohou má černé obyčejné střevíce. Na hrudi má dva mohutné zlaté řetězy a jeden zlatý náhrdelník s přívěškem. Na rukách svírajících meč má nasazené zlaté prsteny s drahokamy a erbem.

Šaty Kateřiny jsou členěné do zlatých a červených barevných pruhů, jedná se asi o šaty z brokátové látky. Na hlavě má Kateřina zdobenou zlatou *calotte*, čepici, která se nasazovala, aby na ní držel baret.⁴⁷ Díky mohutné ozdobě z peří není červenožlatý baret

⁴⁴ CAMPBELL 1990, 234.

⁴⁵ BUKOLSKÁ 1951, 32-33.

⁴⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 56.

⁴⁷ KYBALOVÁ 1996, 68.

téměř viditelný. Kateřina má na sobě šněrovaný živůtek a dlouhé rukávy s balónovým řešením v půli paží, na kterých můžeme vidět prostřihy s vystupující košilí. Sukně splývá na zem v přirozeném tvaru a je tvořena sklady. Přepásaná je látkovým opaskem. Na kraji živůtku má Kateřina vyšity řady písmen M, což může odkazovat k jejímu jménu. Na krku má tři zlaté náhrdelníky zdobené drahokamy a v uchu jednu zlatou náušnici. Na prstech má nasazeno mnoho zlatých prstenů zdobených rovněž drahými kameny.

Pravděpodobně se jedná o svatební vyobrazení i kvůli přítomnosti karafiátového věnce na hlavě Jindřicha, což byl typický svatební atribut.⁴⁸ Dalším náznakem svatebního portrétu je vyobrazení psů na obou portrétech. Podle Roytova ikonografického slovníku pes nejčastěji bílé barvy, vyobrazený u manželského páru, symbolizuje věrnost.⁴⁹ Jako další příklad portrétní tvorby Lucase Cranacha staršího, který zachycuje dobový oděv uvedu podobiznu šlechtičny Sibyly Klevské z roku 1526. Portrét je malovaný k příležitosti zasnoubení s kurfiřtem Johanem Fridrichem Saským. Sibyla má rozpuštěné vlasy a na hlavě svatební zapletený věnec s peřím. Její červená róba je zdobená brokátovými proužky a rukávy s prostřihy. Košile se sbíhá do tzv. saského límce zdobeného perlami. Na hrudi jí visí náhrdelník s křížem a větší trojřadý propletený řetěz. Portrét sice není zachycen v celé figuře, lze však dobře rozeznat vliv saské módy, už jen pro vyobrazení populárního saského límce.⁵⁰ [7]

Pro mou práci bude důležitý také malíř Jakob Seisenegger, který namaloval portréty Anny a Adama z Hradce na konci dvacátých let 16. století, ze kterých budu hodně vycházet. Jsou to jedny z nejstarších portrétů českých šlechticů dochovaných v originále.⁵¹ Umělec rakouského původu Seisenegger byl také dvorním malířem Ferdinanda I. Habsburského v roce 1531. Byl jím jmenován po účasti na říšském sněmu v roce 1530 v Augšpurku, kde pravděpodobně sklídl úspěch a zhotovil portréty českého krále Ferdinanda I. Ferdinand byl roku 1531 v Kolíně nad Rýnem zvolen i králem římským. Malíř ve službách panovníka vytvořil mnoho portrétů královské rodiny, můžeme tak usuzovat, že zmíněný autor stojí na počátku souvislé tvorby rodové portrétní galerie.⁵² Jedním ze zdrojů malířovy tvorby je pravděpodobně umění tzv. dunajské školy. Záměr jmenovaného stylu spočívá v zachycení atmosféry prostoru a přírody nad zobrazením člověka. Po namalování Karla V. se psem v roce 1532, celofigurálního

⁴⁸ ADAMOVIČ 2012, 23.

⁴⁹ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 56.

⁵⁰ http://lucascranach.org/DE_KSW_G12, vyhledáno 10.07.2020

⁵¹ KUBÍKOVÁ 2016, 72.

⁵² ADAMOVIČ 2012, 17-24.

portrétu technikou olejomalby, se také diskutuje o jeho pobytu v Itálii. Na jeho tvorbu působil i Tizian, se kterým se setkal znovu na říšském sněmu v Augšpurku v letech 1550- 1551.⁵³ [5]

Jakob Seisenegger namaloval také obraz Maxmiliána II. v chlapeckém věku, pravděpodobně po roce 1540. Maxmilián má na sobě černý sametový oblek ve stylu španělské módy skládající se z kabátce s dlouhými šosy, prostřihnutými tak, aby bylo patrné „krytí“ (viz dále). Oblečeny má bílé punčochy a lehce nabírané kalhoty sahající ke kolenům. Na hlavě má černý baret s bílým peřím, stojí v kontrapostu a rukou se opírá o svůj kord zavěšený na opasku. Působí poněkud strnule. Jakob Seisenegger však zasazuje Maximiliána, jemuž není více než 15 let, do své již etablované podoby celofigurálního portrétu.⁵⁴

3.2. Diplomatická funkce

Kromě výše zmíněných úloh fungoval portrét i jako oficiální dar při delegacích diplomatů u cizího dvora. Později v baroku byl portrét dokonce povinnou součástí přijímání diplomata k panovníkovi.⁵⁵

3.3. Součást zprostředkování sňatku

Podobizna dámy byla kolikrát nezbytnou součástí při výběru budoucí nevěsty. Kandidátky si nechával portrétovat například francouzský král Karel VI., který se nakonec oženil s Isabelou Bavorskou. Proto byly velmi důležité schopnosti malíře zachytit přesnou podobu a půvab jednotlivých dam. Doloženým portrétistou je například Hans von Aachen. Známé jsou i případy, kdy portrétista překonal půvab budoucí nastávající a na ženicha čekalo později nemilé překvapení. Příkladem může být španělský princ Filip II., který svou choť Marii Tudorovnu viděl nejprve na portrétu.⁵⁶

⁵³ ADAMOVÁ 2012, 20.

⁵⁴ ADAMOVÁ 2012, 27.

⁵⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 27.

⁵⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 29.

3.4. Epitafy

Zajímavou variantou portréru může být i epitaf. Jak uvádí Ondřej Jakubec ve své knize: „*Ku věčné památce: Malované renesanční epitafy v českých zemích*“, epitaf je pohřební památník, většinou umístěný u kostela.⁵⁷ Je menších rozměrů a často obsahuje nápis. Památník může být kamenný, malovaný či kombinující různé materiály a techniky. Jeho funkcí je připomínat památku zemřelého. Epitaf není identický s náhrobkem, někdy však mohl být s náhrobkem či tumbou apod. kombinován. Epitafy se v českých zemích objevují až ke konci 14. století, největším rozmachem je 16. a 17. století. Skládají se ze tří částí. První je nápis, který obsahuje jméno a údaje o zemřelém. Může to být datum, kdy osoba zemřela, někdy oslavný básnický text. Další součástí epitafu je právě zobrazení zemřelého, případně jeho rodiny. Proto v práci zmiňuji i epitafy. Epitaf dále většinou obsahuje alegorickou či náboženskou scénu. Tyto složky dohromady vytvářejí významový celek. Kromě epitafů obsahujících všechny tři složky se můžeme setkat i s dalšími typy. Rozlišují se právě podle toho, jaká složka převažuje. Obecně je to nápisový a figurální epitaf. Detailněji dělíme epitafy na ty s ústřední figurou zemřelého, které mohou být v otázce módy nejzajímavější, protože na nich lze také vyzorovat soudobé oděvy. [6] Dále ty, které mají v centru náboženský obraz a nakonec epitafy, kde dominuje text.⁵⁸

⁵⁷ JAKUBEC 2007, 11.

⁵⁸ JAKUBEC 2007, 11.

4. Móda

Již zmíněným pramenem pro lepší pochopení módy renesančního člověka, je kniha „Dvořan“ od Baldassara Castigliona, který v ní zaznamenává rozhovory příslušníků urbínského dvora. Zahájím tedy kapitulu citací z této knihy, která byla stálým průvodcem mnoha důležitých osob žijících v renesanci.

Mám-li vysvětlit, co považuji při odívání za důležité, pak bych si přál, aby náš dvořan byl oblečen vždy čistě a vkusně, s určitou nevtíravou elegancí, ale rozhodně ne zženštilé a marnivě, a aby nekladl na jednu věc větší důraz než na jiné; mnoho lidí věnuje například tak úzkostlivou péči účesu, že na všechno ostatní zapominají; jiní opět zubům nebo vousům, jiní škorním, baretu nebo čepici; vypadá to potom, jako by si tu jedinou pěknou drobnost vypůjčili od někoho jiného, kdežto všechny ty nevkusné že patří jim.⁵⁹

Renesanční móda na rozdíl od středověku, kdy oděv tvořily vertikální díly napodobující vytoužený sošný vzhled, vytvořila oděv horizontálně členěný, vyzdvihující přirozené křivky těla člověka. Co se týče módy ženské, ideál renesanční krásy byl skutečné podobě žen mnohem blíže než ideál krásy gotické. Ten měl podle Nachtmannové v knize „Mezi tradicí a módou“ připomínat mladou pannu Marii s útlým pasem, boky a malými nadry, renesanční krása však stavěla do popředí ženu plných tvarů, avšak stále mladou.⁶⁰ Toto tvrzení nemusí být zcela pravdivé, podíváme-li se například na obraz od Jana Van Eycka „Svatba manželů Arnolfiliových“, kde je žena zobrazena s vypouklým břichem, snad těhotná a připomíná svým esovitým prohnutím madonu krásného slohu. V raném novověku navíc vznikl fenomén módy příznačný svou rychlostí a proměnlivostí, kterému se musel přizpůsobit každý, kdo chtěl obstát ve společnosti.⁶¹ Renesance nepřála uniformitě, i panovníci se oblékali podle soudobých módních vln a trendů, tudíž sami způsobili uvolňování stávajících pravidel ve všech vrstvách společnosti.⁶² Důležitým prvkem v oblasti módy byly i „značkové“ textilie, což byly drahé látky, které se barvily a posléze vyvážely z Florencie, Milána, Janova, Bologni a Luccy. Renesanční móda tedy odstranila vše, co neodpovídalo harmonické souměrnosti a uměřenosti a nastavila nový ideál krásy, který zůstal více méně v platnosti dodnes. Široká ramena, úzký pas a vysoká

⁵⁹ CASTIGLIONE 1978, 128.

⁶⁰ NACHTMANNOVÁ 2012, 14.

⁶¹ NACHTMANNOVÁ 2012, 14.

⁶² KYBALOVÁ 1996, 12.

postava neboli postava typu přesýpacích hodin. Dále pak bílé zuby, krásné rty a vznosné držení těla. Důležité bylo vytvořit rovnováhu proporcí v módě, obdobně jako v architektuře či sochařství.⁶³ Protože bylo primární lidské měřítko, vypadá renesanční móda na rozdíl od módy gotické velice přirozeně. V renesanci se praktikující umělci i teoretici velmi zajímali o lidské proporce. Mezi autory věnující se proporcím patřil i Leon Battista Alberti, který ve své knize „*O malbě. O soše*“, rozdělil celkovou výšku na šest stop, šedesát palců a šest set minut.⁶⁴ Toto rozdělení umožnilo orientaci na živém modelu, usnadnilo to přenášení mír na sochu. Díky přesnému rozdělení se mohlo měřítko libovolně zvětšovat a zmenšovat. Albertimu šlo ve výsledném uměleckém dílu o harmonii, proporčnost a symetrii. To vše s sebou přinesla renesance a humanistická idea.

4.1. Móda v českých zemích

Do českých zemí se dostala renesanční móda a šatstvo hlavně až na přelomu 15. a 16. století. Mezníkem ve vývoji módy u nás byly husitské války, které přerušily rozvoj pozdně gotického kultury, tj. i oděvu. Ten se na počátku 16. století opět rozrostl, zatímco jinde v Evropě dostala renesanční móda svému individuálnímu výrazu.⁶⁵ České země byly ovlivněny hlavně módou pocházející z německých oblastí, a to buď luxusnější saskou verzí či stylem, který se odvíjel od idey náboženských reformací.⁶⁶ Tato móda dosáhla svého typického vzhledu po prvním veřejném vystoupení Martina Luthera v roce 1517. Náboženství hrálo v módě velkou roli, jelikož formovalo společenské normy i politiku. Podle Zuzany Safrtalové symbolizovala móda období reformace příslušnost svého nositele k tomuto náboženskému hnutí.⁶⁷ Hlavním představitelem reformačních myšlenek bylo v Německu měšťanstvo, oděv měl být výrazem prostoty, střídmosti. Měl být jednoduchý, bez zbytečných ozdob a primárně černý či tmavý. Především dámský oděv byl zdrženlivý, naznačující zbožnost a počestnost žen reformačního vyznání. Katolický jih Německa se proto začal odlišovat oděvem, který byl okázalý a přívětivý různým módním trendům. Významným umělcem, jehož díla zachycují obměny oděvů, byl Lucas Cranach. Malíř byl blízkým přítelem Martina Luthera, a přesto byl jeho vliv tak veliký, že si dokázal udržet přízeň obou náboženských stran a dodával zakázky i pro představitele

⁶³ KYBALOVÁ / LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 139.

⁶⁴ ALBERTI 1947, 130-135.

⁶⁵ KYBALOVÁ 1996, 49.

⁶⁶ NACHTMANNOVÁ / KLAPETKOVÁ 2018, 10.

⁶⁷ SAFRTALOVÁ 2010, 112.

katolické víry, například kardinála Albrechta Braniborského.⁶⁸ Reformační móda, která pronikla do zemí Koruny České, začala být populární hlavně v kruzích protestantské šlechty a také u měšťanů. Reformační vlivy se projeví v čisté podobě hlavně u pohraničí na severu Čech, kde žilo německé etnikum ovlivněné sousedícím Saskem a Durynskem.⁶⁹ Naopak ve vnitrozemí a v Praze byly tyto záležitosti o dost komplikovanější. Dle Safrtalové zde hovoříme spíše o radikálních utrakvistech nežli o luteránech, mezi ně se řadila mladá vysokoškolská elita, pražští učitelé a někteří měšťané.⁷⁰ Katolická církev setrvala primárně na Moravě, díky majetkům olomouckého biskupství, ani Morava se však zcela nevyhnula reformačním vlivům.⁷¹

Mezi umělecká díla reprezentující renesanční módu v našich zemích patří dle Kybalové například Osecký oltář, kde jsou oděvy světic sv. Kateřiny a sv. Markéty již individualizované, či Mostecký oltář, kde jsou zase zajímavě propojené prvky renesančního oděvu majícího prostřih svrchního rukávu a šněrované živůtky s pozdně gotickým čepcem zakrývajícím uši. Ačkoliv se jedná o umělecké importy ze Saska⁷², stejně ovlivňovaly i módu českou.⁷³ Nejvíce zajímavým dokladem je reliéf z letohrádku královny Anny, na kterém pracovala dílna Paolla della Stelly. [8] Na reliéfu je vyobrazen Ferdinand I. se svou manželkou Annou Jagellonskou. Oblečení, které má královský pár na sobě je po vzoru italské módy, král má rozšířené rukávy v rameni, baret a *giorneu*, což je druh kratšího pláštíku, někdy také nazývaného renesanční suknice.⁷⁴ Královna má opět baret a plášť s vlečkou. Sporné ovšem zůstává, zdali je styl Anny Jagellonské a Ferdinanda I. ovlivněn původem italského umělce Paolla della Stelly či je skutečným zobrazením jejich oděvu.⁷⁵

Ve střední Evropě se tedy móda vyvíjela za odlišných podmínek než v Itálii. Ke zhotovení šatů se používaly dva druhy látky. Jednak tužší látka pro svrchní šat, která byla vhodná pro poskytnutí základní formy a střihu, dále pak hedvábné látky pronikající na povrch pomocí rozparků a rozstřihů, většinou v kontrastních barvách.⁷⁶

Ve své práci se věnuji primárně období druhé poloviny 16. století, jelikož většina mnou zvolených portrétů pochází právě z tohoto časového úseku. Neobejdu se však bez

⁶⁸ SAFRTALOVÁ 2010, 113.

⁶⁹ SAFRTALOVÁ 2010, 115.

⁷⁰ SAFRTALOVÁ 2010, 118.

⁷¹ SAFRTALOVÁ 2010, 119.

⁷² KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 418-419.

⁷³ KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 618-620.

⁷⁴ KYBALOVÁ 1996, 162.

⁷⁵ KYBALOVÁ 1996, 50.

⁷⁶ NACHTMANNOVÁ / K LAPETKOVÁ 2018, 17-18.

konfrontace s uměním první poloviny 16. století, které je důležité pro pochopení toho, kdy u nás renesanční tendence vůbec začaly. Jak již bylo řečeno, díky husitským válkám došlo v naší zemi k jakési kulturní izolaci, která narušila vývoj pozdně gotického odívání. Vývoj módy pak na počátku 16. století pokračoval a mísil se s přicházejícími renesančními prvky ze začátku z německých oblastí. Po roce 1526, kdy zemřel Ludvík Jagellonský v bitvě u Moháče, na základě Vídeňských smluv nastoupil Ferdinand I. Habsburský, vychovávaný ve Španělsku jako přísný katolík. Španělská móda se tu však rozmohla naplno až s příchodem Marie Španělské a Maxmiliánem II., přestože on byl spíše benevolentnějším katolickým panovníkem.⁷⁷

4.2. Pánská reformační móda

V mužském oděvu do poloviny 16. století převládal krátký plášť, německy *Schaube*, v Čechách nazývaný šuba či čuba. Tento plášť se vyvinul z italského tappertu⁷⁸, mužského vojenského nebo universitního pláště či pláště s dlouhým pruhem splývající vzadu na zem.⁷⁹ Šuba se v českých pramenech objevuje doby husitské v inventářích. Poté zmínky o šubě nemizí, ale stávají se častějšími.⁸⁰ Šuba tvořil kožešinou podšitý široký plášť nebo kabát se širokými rukávy, spadající ke kolenům nebo na zem. Někdy byl jeho součástí i šalový límec, zdůrazněný kožešinou s podšívkou v kontrastní barvě.⁸¹ Šuba měla více variant. Jako příklad uvádí Ludmila Kybalová *horckop*, ten se nosil hlavně od 50. do 80. let 16. století. Byla to okázalá a náročně řasená varianta pláště s velkým límcem. Dále pak *kaftan*, který se nosil hlavně v Polsku, Rusku a Maďarsku. Zapínal se na knoflíky nebo byl přepásaný a vpředu byl přeložen. Delší kaftan s libovolnou délkou rukávů se nazýval *dalaman*, někdy byl také vpředu zdoben a zavazoval se šňůrami. Tento typ se šířil z Turecka. Názvem *dalaman* se v Čechách označovaly kožichy všech druhů, dělily se na kápě vlašské a pláštíky španělské. Vlašské kápě, které v dobových pramenech najdeme pod jménem „vlaské“ se jmenovaly také *reverenda*. V jiných částech Evropy se jim říkalo *gaban*. Značí se volnými rukávy, nastřiženými u lokte.⁸² Ve druhé polovině 16. století už šuba moderní není, stal se z ní oděv nařízený pro ty, kdo předstupují před soud, královské úředníky a soudce.⁸³

⁷⁷ ČECHURA 2008, 18.

⁷⁸ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 153.

⁷⁹ KYBALOVÁ 1996, 139.

⁸⁰ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 153.

⁸¹ KYBALOVÁ 1996, 54.

⁸² KYBALOVÁ 1996, 55.

⁸³ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 153.

Oblečení, z hlediska módy spadající do německého reformačního stylu lze spatřit na podobizně Adama I. z Hradce, popsanému stylu se podrobněji věnuji v jedné z následujících kapitol. [9] Dalším možným portrétem je podobizna pravděpodobně Václava III. Adama Těšínského z roku 1550. [10] Václav III. má černý vypasovaný kabátec se širšími rameny, světlé krémové plundry s prostřihy prošivané zlatou nití, punčochy a boty stejné barvy. Límeček, vystupující z pod kabátce, se postupně proměnil na otevřené okružní. Pod kabátcem lze také vidět krémové prošivané rukávy. Vlasy má Václav zastřižené nakrátko a na hlavě má nasazený tmavý baret zdobený peřím.⁸⁴

V německém prostředí hrály nejen politicky významnou roli reformace a protireformace, katolická aristokracie přijímala rychleji španělské trendy, španělskou módu a vzory, zatímco protestantské dvory hledaly inspiraci v Anglii či Francii, primárně však setrvaly u staršího renesančního oděvu.⁸⁵ Pánské kalhoty byly těsné a přiléhající, dosahovaly jen ke kolenům a zbytek nohy zakrývaly punčochy přišité či připevněné podvazky. Po celé 16. století se stále držela tradice vycpaného poklopce tzv. „krytí“, přetrvávající z gotiky. Někdy byl poklopec i zdobený, například stuhami. Někteří lidé pevných mravů či zákonodárci bojovali proti jeho nošení, příkladem může být braniborský kurfiřt Joachim III., který mužům nosícím tyto vycpané poklopce nechával na ulici uřezat v pase kalhoty tak, aby jim spadly.⁸⁶ Populárním oděvem spodní poloviny těla se v polovině 16. století v Německu a Švýcarsku staly *plundry*. Znamé také jaké „kalhoty pytlaté“.⁸⁷ [11]

Poprvé s nimi přišli němečtí lancknechti neboli žoldnéři. Kalhoty byly bohatě vyvlačované, z vrchní látky zůstaly cáry, mezi nimi byla hojně vidět kontrastní spodní látka. Šlechta tento trend přejala, kultivovala a někdy přizpůsobila španělskému stylu.⁸⁸ Plundry se šily z velkého množství látky, někdy dlouhé až devět metrů. V dobových záznamech lze najít dokonce nařízení, kolik lze maximálně použít látky na tuto část oděvu. Například v Magdeburku v roce 1583 lze na plundry použít maximálně 18 lóktů, což je zhruba již zmíněných devět metrů. Plundry se nosily takřka 30 let, ke konci 16. století se už ve společnosti upřednostňoval španělský typ kalhot, tedy krátké kalhoty a spodní látkou vycpané do kulovitěho tvaru.⁸⁹ Na začátku 17. století jsou plundry

⁸⁴ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 108.

⁸⁵ NACHTMANNOVÁ 2012, 32.

⁸⁶ KYBALOVÁ 1996, 57.

⁸⁷ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 57.

⁸⁸ NACHTMANNOVÁ 2012, 32.

⁸⁹ NACHTMANNOVÁ 2012, 32

vystřídány jiným typem kalhot a zůstanou již jen jako součást uniformy papežovy švýcarské gardy.⁹⁰ Dalším neodmyslitelným zdobným prvkem renesanční módy byly rozparky a prostřihy. Jejich popularizaci mají opět na svědomí lancknechti, kteří rozparků a prostřihů hojně využívali ve všech částech oděvu. Užívalo se jich i při zdobení bot a pokrývek hlavy. Prostřihy se vytvářely několika způsoby, mezi ty nejjednodušší patřilo propálení látky horkým železem, mezi ty nejpracnější prostřihování a začišťování. Prostřihování v renesanci bylo skutečně různorodé a kreativní. Například mohlo utvářet ornamenty, mohlo být použito svisle na jedné nohavici a vodorovně na druhé. Je také možné, že se vyráběly látky, které byly již s prostřihy utkány.⁹¹

Prostřihy můžeme spatřit například na portrétu Jindřicha Zbožného od Lucase Cranacha z roku 1514. Oděv Jindřicha se skládá z do očí bijících barev, tedy červené, zelené a zlaté. Postupem času začíná být oděv bohatých šlechticů opět pestrý a barevný. [4] Mezi nepostradatelné části oděvů patřila i košile, která se dle dostupných zdrojů zdála být před polovinou 16. století přímo v Čechách vzácnou. Dokladem nám může být například korespondence. Z té vyplývá, že i ve vyšších kruzích mohla být košile drahocenným darem.⁹² Od poloviny 16. století košil přibývá, není jich však stále mnoho.⁹³ Z košile se vyvinulo okruží, které se od košile osamostatnilo v roce 1570. Okruží byl škrobený módní doplněk, který vypadal jako obojek a později, díky rozměrům, vyžadoval i podpůrné konstrukce.⁹⁴ Zikmund Winter v knize „*Dějiny kroje v zemích českých*“ uvádí, že menší okruží pozorujeme na obrazech již v první polovině 16. století, a právě v 70. letech 16. století se okruží stane samostatným kusem oděvu. K této proměně dojde ve podle Wintera ve Francii a tvůrcem je francouzský král Jindřich III.⁹⁵ Boty gotické mající ostrou a úzkou špičku zmizely a vystřídaly je boty kulaté či hranaté. Aby na noze držely byly často opatřeny i páskem. Postupně se začal objevoval i nízký podpatek. Nazývaly se podivnými jmény, která odkazovala především na jejich tvar, například *medvědí tlapy* nebo *hubatá obuv*.⁹⁶ Krom zmíněných bot a prosekávaných střeviců se nosily i světlé jezdecké boty sahající až ke kolenům.⁹⁷

⁹⁰ KYBALOVÁ 1996, 61.62.

⁹¹ KYBALOVÁ 1996, 74-75

⁹² KYBALOVÁ 1996, 64.

⁹³ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 163.

⁹⁴ NACHTMANNOVÁ / KLAPETKOVÁ 2018, 32.

⁹⁵ WINTER 1893, 326-327.

⁹⁶ KYBALOVÁ 1996, 66.

⁹⁷ NACHTMANNOVÁ / KLAPETKOVÁ 2018, 32.

Na hlavách se nosily barety, které byly často zdobené peřím.⁹⁸ Barety a různé pokrývky hlavy nosila celá společnost, nejen urození páni a panovníci. Přesto se tyto módní doplňky lišily podle jejich vlastníků. Urození páni a šlechta nosili na svých hlavách barety ploché s širší či užší krepou, zdobené zmíněným peřím či zlatými prýmkami. Učenci zas nosili barety malé, někdy i zakrývající uši.⁹⁹ Baret, nazývaný *gorra*, získal od roku 1570 vysokou cylindrickou část neboli klobouk.¹⁰⁰ Pod baretem se někdy nosila tzv. *calotte*, těsná čepice, která umožňovala nasadit si baret velmi nízko. Calotte byla universální pokrývkou hlavy mužů i žen.¹⁰¹

Další pokrývkou hlavy byly klobouky, plstěné, ale mohly být zdobené i průstřihy a peřím.¹⁰² Luxusnější verze klobouků oblíbená hlavně mezi šlechtou mohla být i zaječí, bobrová či bohatě ozdobená výšivkou a korálky. Mimo okruh šlechty mohli klobouky nosit lovci a cestovatelé. Klobouky se tak staly běžnými a nahradily kapuci, která zůstala součástí oděvu šašků. Typ oděvu „blázna“ neboli šaška se vyskytuje v umění hojně i koncem 15. a v 16. století. Mají čepici se dvěma cípy a rolničkami. Šlo o velmi oblíbený typ mravoličného zobrazení, popularizoval jej Sebastian Brandt v Lodi bláznů, kterou ilustroval Albrecht Dürer.¹⁰³

Oproti tomu kapuce se svislými cípy byla na počátku 16. století částí smutečního oděvu.¹⁰⁴ Zajímavou alternativou pokrývky hlavy byl také věnec, který se vyráběl z přírodních či umělých květů nebo šperků a kovových obrouček s přitavenými květy. Tento doplněk byl navázáním na předchozí gotickou tradici. Věnec nosili muži i ženy šikmo a na jedné straně hlavy.¹⁰⁵

Během 16. století byla úprava vlasů relativně jednoduchá. Nosily se krátké vlasy a na bradě vousy, bradka nebo plnovous. Pro období reformace byly typickým účesem tzv. *pačesy*, německy *kolbe*. Pačesy byl nelichotivý strohý účes, který spočíval v zastřížení vlasů těsně pod ušima a nad čelem.¹⁰⁶ Začal se nosit na začátku 20. let 16. století a do 30. let se stále zkracoval, poté již ani nezakrýval uši. Vousy se nejdříve nosily jako úzký proužek vedoucí od ucha k uchu, později se začne nosit i bradka nebo knír. Pačesy se nosili primárně do 50. let 16. století, ale někteří luteránští věřící nosili tento

⁹⁸ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 154.

⁹⁹ KYBALOVÁ 1996, 66.

¹⁰⁰ NACHTMANNOVÁ / Klapetková 2018, 32.

¹⁰¹ KYBALOVÁ 1996, 68.

¹⁰² SAFRTALOVÁ 2010, 124.

¹⁰³ BRANT 2007.

¹⁰⁴ KYBALOVÁ 1996, 69.

¹⁰⁵ KYBALOVÁ 1996, 69-71.

¹⁰⁶ SAFRTALOVÁ 2010, 123.

způsob úpravy vlasů až do let 70.¹⁰⁷ Ludmila Kybalová uvádí, že mezi české zvláštnosti patřily dlouhé vlasy po pás i u mužů, které už jinde v cizině nemusely být moderní. Znamená to tedy, že mluvíme-li o vlasech, vládla v českém prostředí různorodost.¹⁰⁸ Příkladem německé módy zmíněného období vidíme na portrétu Jáchyma II. Hektora, braniborského kurfiřta, namalovaném Lucasem Cranachem roku 1529. [12]

Portrét zobrazuje Jáchyma jako právoplatného nástupce šest let předtím, než se stal kurfiřtem. Portrét zachycuje postavu jen do půlky těla, přesto však můžeme vidět zobrazený červeno-oranžový kabátec zdobený perlami, na kterém se střídají dva motivy. Hlava ještěra a písmeno M. Na vrcholu každého písmena je srdce s korunkou, což má asi odkazovat k jeho manželce Magdaléně Saské.¹⁰⁹ Jáchym má na sobě kožešinovou šubu, balonové rukávy červené barvy mají mnoho prostrhů, jimiž prosvítá krémová, zlatem vyšívaná látka. Na rukou má zlaté prsteny zdobené smaragdem a erbem pravděpodobně související s jeho původem. Smaragd může dle Royta a Šedinové odkazovat na pevnou víru a možnost dosažení spásy prostřednictvím křtu.¹¹⁰ Zajímavý je zlatý prsten na Jáchymově malíčku v podobě hada obtáčeující prst. Had má symboliku převážně negativní, had požírající svůj ocas se objevuje ve třetím století po Kristu a symbolizuje koloběh zrození a smrti. Tato symbolika přežívá na emblémech až do 18. století.¹¹¹

4.3. Dámská reformační móda

Ženský oděv příslušnic reformních skupin byl střízlivý, střídmy, měl vyjadřovat cudnost a počestnost. Pro tyto účely skvěle sloužily roušky různých tvarů, které zakrývaly vlasy a symbolizovaly erotickou přitažlivost ženy. Roušky byly zejména bílé, v různých variantách a nosily je především měšťanky. Mohly být obtočené kolem hlavy způsobem, který zahaloval i krk, někdy se nosily pod baretem, nebo byly vyztužené. Například mezi vratislavskými šlechticemi byl velmi oblíbený typ roušky kombinovaný s látkou zakrývající oči a čelo, jako lehký závoj, a to v letech 1550-1570.¹¹² Mezi látky, které se k jejich výrobě používaly, patřila vlna a hedvábí, velmi často byly roušky také plátěné. Ke zdobení roušek se používaly zlaté i stříbrné nitě a krajky. Roušky se udržely

¹⁰⁷ SAFRTALOVÁ 2010, 123-124.

¹⁰⁸ KYBALOVÁ 1996, 72.

¹⁰⁹ http://lucascranach.org/US_PMA_739, vyhledáno 10.07.2020

¹¹⁰ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 72.

¹¹¹ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 137.

¹¹² SAFRTALOVÁ 2010, 136.

v módě do počátku 80. let 16. století. Poté je nosívaly zejména starší dámy jako výraz příslušnosti k protestantského náboženství, a to až do první čtvrtiny 17. století.¹¹³

Urozené dámy dávaly přednost baretům ve spojení s calotte nebo se sítkou. Síťka spoutávala vlasy a měla podobu šperku ze zlatého dracounu či drátu. Barety byly sametové, aksamitové a v polovině 16. století se barety vyšívaly i zlatem.¹¹⁴ Často se vlasy nebo barety zdobily pštosím peřím, které do módy zavlekli mj. i lancknechti.¹¹⁵ Klobouky můžeme také zařadit mezi oblíbené pokrývky hlavy, většinou byly zhotovené z materiálů jako hedvábí, aksamit či kožešina. Mladé dívky obvykle pokrývky hlavy nenosily, vlasy si zdobily věnečkem, který symbolizoval panenskou čistotu. Věnce byly prvotně z květin, později se ale vyráběly i kovové, látkové, z různých často vzácných kovů, ze zlata a stříbra. Napodobeniny květů byly z perel, korálků či drahokamů. Místo věnce si dívky zdobily vlasy například stuhami.¹¹⁶

Stejně jako u mužů, je základním oděvem žen té doby šuba. Jako reprezentativní oděv je doložena od 20. let 16. století a nosí se až do počátku století sedmnáctého. Šuba byla velmi drahá, měšťanky většinou vlastnily jen jeden kousek tohoto oděvu, a proto byla převážně ve tmavých barvách, snad aby lépe odolávala znečištění. Šila se například ze sukna, šamlatu, kanafasu, ale také z atlasu, damašku nebo z kožešin. Do 80. let 16. století byla velmi populární plisovaná černá šuba, která byla bez rukávů a sahala téměř až na zem. Vratislavské dámské měšťanstvo mělo zase v oblibě variantu hnědé plisované šuby, pošívané černými kožešinkami.¹¹⁷

Dámy nosívaly nejen šubu, ale i další svršky. Například reverenda, šuby ušité z damašku se vzorem granátového jablka, mající dlouhé rukávy, které byly nadvakrát prošívané. Dále pak pláště tmavých barev, šité ze sukna a zimní pláště podšívané liščí nebo králičí kožešinou. Někdy byly pláště podšívané drahou kontrastní látkou, která se úmyslně odhalovala při chůzi a gestikulaci. Dalším dámským svrškem byl tzv. kolár, což byl prvotně límec zakrývající výstřih, později se z něho stal kratší pláštík bez rukávů. Vyráběl se z damašku, šamlatu či sametu a byl zdobený velkými zlatými knoflíky, tkanicemi či sponami.¹¹⁸

¹¹³ SAFRTALOVÁ 2010, 136-138.

¹¹⁴ SAFRTALOVÁ 2010, 141.

¹¹⁵ KYBALOVÁ 1996, 81.

¹¹⁶ SAFRTALOVÁ 2010, 142.

¹¹⁷ SAFRTALOVÁ 2010, 142.

¹¹⁸ SAFRTALOVÁ 2010, 144.

Pod svrchním oděvem se nosíval tmavý živůtek ušitý z damašku, atlasu, sametu či barchanu. Mladé ženy nosily živůtek světlých barev, který býval ve tvaru písmena V. Živůtek mohl být zdobený perlami, stuhami nebo také pozlacenými spony. Někdy výstřih živůtku zakrývala košile, stažená u krku do zdobného pásku.¹¹⁹

Zajímavé je, že rukávy byly samostatnými kusem oblečení, který se k živůtku připevňoval. Během období reformace byly typické rukávy prostříhané, z jejichž průřezů vyčnívala košile z luxusního materiálu. Často bývaly zakončené manžetami, které byly zdobené výšivkami. Sukně byla ještě na počátku 20. let 16. století vysoko posazená a prodloužená do vlečky. Sukně bývaly nařasené nebo plisované z materiálů, jako byl například damašek. Sahaly ke kotníkům a bývaly část zdobené všemožnými způsoby, někdy řadami prýmků kontrastní barvy.¹²⁰

Ilustrujícím portrétem této módy, namalovaný Jakobem Seiseneggerem, může být zmíněná podobizna Anny Hradecké z Rožmitálu, který popíšu v jedné z následujících kapitol. [14] Oblíbeným módním doplňkem byl krásný zdobený kapesník neboli *facalit*, který nesloužil dnešním potřebám, ale nosíval se v ruce jako ozdoba.¹²¹ Dalším doplňkem byly rukavice, ochraňovaly ruce při lovu a posléze se staly součástí etikety. V módě se uplatnily také pérové či skládací vějíře, kterým se také říkalo *fechel*.¹²²

Další příklad tohoto stylu, tentokrát zahraniční šlechty, lze pozorovat na portrétu Kateřiny Meklenburské od Lucase Cranacha mladšího z 30. let šestnáctého století. Podobizna není celofigurální, avšak ukazuje nám mnoho módních prvků. Na hlavě má Kateřina černý baret zlatem vyšívaný se zlatými přívěšky, například kotvou či lucernou. Pod ním má zmíněnou čtvercovanou zlatostříbrnou síťku, aby baret držel. Na krku má dva zlaté řetězy a jeden velký amulet s písmeny MK, což by mohly být její iniciály.¹²³ [13] Kateřina má na sobě černé šaty s lehce balónovými rukávy do půlky paže, pod kterými vystupuje košile několikrát příčně stažená brokátovými proužky. Šaty jsou přepásané tzv. *cordelière*, namísto opasku. Na prstech má mnoho zlatých prstenů s drahokamy a v ruce drží právě zmíněný *facalit*.

¹¹⁹ SAFRTALOVÁ 2010, 144.

¹²⁰ SAFRTALOVÁ 2010, 146.

¹²¹ WINTER 1893, 507-508.

¹²² KYBALOVÁ 1996, 86.

¹²³ http://lucascranach.org/DE_KSVC_M036/image, vyhledáno 10.07.2020

4.4. Šperky

U šperků se cenilo hlavně množství drahého kovu, dědily se z generace na generaci a nepodléhaly módě tolik jako oděv. Prsteny, které byly mosazné, zlaté, stříbrné a olovené, nosily nejen dámy ale i muži. Zlato mělo léčivé vlastnosti, posilující a pročišťující schopnosti. Pro středověké autory mělo zlato symboliku boží moudrosti.¹²⁴ Prsteny se nosily nejen na prstech, ale i zavěšené na krku pomocí černé hedvábné stuhy. Zejména pokud byl prsten darovaný a neseděl.¹²⁵ Na začátku 16. století byly prsteny ještě gotické, ke konci však byly typické prsteny s kartušemi. Nejčastějším prstenem byl *sekrét*, prsten velkých rozměrů, kterým se pečetilo. Na sekrétu býval erb nebo znamení či jméno související s vlastníkem.¹²⁶ [4] Dalšími typy prstenů pak byly obroučky darované na památku s vyrytým textem. Prsteny milenců nazývá Zikmund Winter „ruka v ruku“, byly kované ze zlata či jiného kovu do tvaru ruky, která drží druhou ruku. Když se prstýnek stisknul, rozpadl se na dva menší kroužky. Obvykle na nich bývalo napsáno „*Co bůh spojil, člověk nerozdělí.*“¹²⁷ [15]

Populární byly také votivní prsteny, tzv. *memento mori*. Bývaly ve tvaru lebky a nosil je například Petr Vok z Rožmberka, jelikož velmi silně věřil v moc amuletů. Petr Vok dokonce založil Řád lebky, která byla symbolem Řádu později známém díky popisu z kázání Matěje Cyra, seniora jednoty bratrské, při pohřbu Petra Voka. Podstatou Řádu bylo poselství vět „*Memento mori!*“, tedy „*Pamatuj na smrt!*“ a „*Cogita aeternitatem!*“ což znamenalo „*Rozjímej o věčnosti!*“ Tyto věty byly napsané na malé zlaté lebce z jedné a druhé strany, kterou nosíval na řetězu. „Zlaté hlavičky“ rozdával i svým přátelům. Nechal je vyrobit v roce 1609 v Praze u císařského zlatníka Herzoga van Bein. Po smrti Petra Voka se vedení řádu ujal rožmberský dědic Jan Jiří ze Švamberka.¹²⁸ [16]. Zdobené byly například plastickými či rytými figurkami, ale i vzory, třeba šupinami. Rovněž jsou známé prsteny točené, pletené, s květinami a samozřejmě také s kamenem. Kameny mohly být i falešné, tedy ze skla. Pravými drahokamy byly například diamanty, safíry, smaragdy či rubíny, granáty a opály.¹²⁹ Safíru byly přisuzovány léčivé účinky, například proti očním nemocem, léčil bolesti hlavy, jazyka a ochlazoval horečky. Také pomáhal při otravě jedem. Jeho údajné magické vlastnosti činily člověka cudným, pokorným,

¹²⁴ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 76-77.

¹²⁵ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 25.

¹²⁶ WINTER 1893, 525.

¹²⁷ WINTER 1893, 525.

¹²⁸ BALOG 2011, 494.

¹²⁹ WINTER 1893, 530-533.

zbožným a milujícím Boha.¹³⁰ Smaragd se nosíval zasazený ve špercích jako talisman, dále se pokládal za kámen, který je prospěšný pro namožené oči. Smaragd zavěšený na krku léčil epilepsii či zimnici, také se věřilo v jeho účinnost proti jedovatému kousnutí či uštknutí. Mezi jeho magické vlastnosti patří potlačení vášní a směřování k bezúhonnosti toho, kdo jej nosí. Údajně zvětšoval majetek a utišoval bouře.¹³¹

V oné době se prsteny nosívaly tak hojně, že se dávaly často i do hrobu mrtvým. Když docházelo k bitvám na našem území, zejména během třicetileté války, bývalo rabování hrobů velmi časté a ztratilo se tak mnoho cenných památek. Velmi běžným drahokamem používaným pro ozdobu šperků na našem území byl granát neboli pyrop. Používal se zejména za vlády Rudolfa II. Důkazem může být například svatovítský a lorelánský chrámový poklad.¹³²

Během 16. století byly oblíbené hlavně diamanty, které se dovážely především z Indie. V Evropě bylo moderní vybrousit diamanty do upraveného tvaru (tzv. brilianty), proto se během 16. století zdokonaloval typ výbrusu těchto minerálů. Primárním účelem broušení bylo získat třpytivý kámen, který by odrážel maximum světla. Takové dovednosti získali především brusiči v Antverpách a Paříži.¹³³ Diamanty pojmenovali již Řekové ve starověku (z řeč. *adamas*), což znamenalo nezkrotný, nepřemožitelný, a to zejména kvůli své tvrdosti. Ve středověku byl diamant přirovnáván ke kajcíníkovi – ačkoliv nepěkného vzhledu, mající vlastnost vnitřní čistoty a milosti.¹³⁴

Dalším zajímavým šperkem, který se nosil na ruce, ale také na krku byly *tkanice*. Bývaly hedvábné či zdobené perlami. Na tkanice bývaly zavěšené různé amulety, srdíčka, jablíčka či křížky. Mohly být vyrobeny ze zlata, stříbra či jaspisu. Na krku se nosívaly také *agnusy*, což byly figurky biblických motivů, obvykle Ježíška a beránka, vyrobené ze zlata a stříbra.¹³⁵

Oblíbené byly i perlové náhrdelníky, ať již z přírodních či umělých perel. Latinský název perly je *margarita*. Perly se často připodobňovaly k cudným a nevinným lidem, nejčastěji pannám. Symbolizují naději na život v království božím i lásku ke Kristu. Dvanáct bran Jeruzaléma je z dvanácti perel a zároveň to symbolizuje Kristovy učedníky a apoštoly. Perly poukazují svou čistou bělostnou barvou na vlastnosti důležité k tomu,

¹³⁰ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 57.

¹³¹ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 69.

¹³² BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 25.

¹³³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 25.

¹³⁴ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 31.

¹³⁵ WINTER 1893, 538.

aby věřící prošli branami ráje.¹³⁶ Pravé přírodní perly tedy symbolizovaly čistotu a nevinnost. Umělé perly se vyráběly ze skla a vosku. Takovéto náhrdelníky vynikaly nejlépe na tmavém oblečení. První umělé perly byly vyrobeny v Benátkách v roce 1502. Zajímavá metoda výroby umělých perel vznikla později v Paříži, kdy perlař vyfouknuté skleněné kuličky naplnil směsí z roztlučených rybích kostí a vosku. Tato technika se používá až do 19. století.¹³⁷

Mezi další přírodní materiály, které se používaly patřil například korál (obvykle vápenaté schránky živočichů typu polypů), slonovina (materiál ze sloních klů) nebo jantar (fosilizovaná pryskyřice některých stromů), nazývaný *electrum* či *lyncurium*. Ovšem jantar z hlediska středověké symboliky vznikl z nejprostší látky, tedy ze zvířecí moči, stejně jako lítost vzniká ze zkažené látky a tj. z lidské viny. Z dobrých věcí vznikají věci špatné a ze špatné podstaty vznikají věci dobré.¹³⁸

Populární byly také amulety, jejichž definice byla stanovena na počátku novověku. Jednalo se o předměty, které si člověk zavěsí na krk, nosí je v oděvu, nebo je ukládá na konkrétní místo z důvodu jejich magických vlastností (např. ochrany). Jde povětšinou o ochranu před uhranutím, urknutím, nemocemi. Také se věřilo, že amulety pomáhaly posílit zdraví, zajistit plodnost či získat nějaký jiný prospěch. Důležitá byla surovina, z níž byl amulet vyroben. Oblíbenými materiály na výrobu amuletů byly například jantar, korál a fosilie (myšleny obvykle kostěné či vápenaté pozůstatky živočichů). Nosily se i části těl zvířat, drápy, zuby, rohy. I semena a plody některých rostlin mohly sloužit k ochraně člověka. Dalším důležitým prvkem u amuletů byl jejich tvar, který často připomínal mužské či ženské pohlavní orgány. Někdy býval ale i kapkovitý, ve tvaru koule, připomínající věčné slunce, či srdce. Oblíbenou barvou amuletů byla červená, jako barva lásky a symbol krve.¹³⁹ Církev v té době amulety spíš trpěla, než že by byly pro ni žádoucí. Kodifikovanou obdobou amuletu byl škapulír, tj. dva proužky látky s bylinkami a zašitými modlitbami, nosíval se pod šaty.¹⁴⁰ Speciální byly amulety ve tvaru lidské ruky, slonovinové, křišťálové, dřevěné či z gagátu (černý jantar). Jejich úkolem bylo ochránit majitele před uhranutím, používaly se primárně ve Španělsku a někdy se zavěšovaly i na růžence.¹⁴¹ Podstatným šperkem byl růženec, a to

¹³⁶ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 56.

¹³⁷ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 25.

¹³⁸ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 30-31.

¹³⁹ KŘÍŽOVÁ 2011, 142-144.

¹⁴⁰ KŘÍŽOVÁ 2011, 144.

¹⁴¹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 30.

již od středověku, na posmrtných obrazech z 16. století byly růžence omotány kolem ruky zesnulého věřícího a s tělem byly uloženy do hrobu. Ženy často nosily růžence u pasu, někdy dlouhé až ke kotníkům. Růžence se vyráběly z korálu nebo jantaru a někdy se na ně přidávala zlatá a stříbrná zrnka.¹⁴²

Korál byl také velmi populární při výrobě dětských šperků. Měl dítě chránit před očarováním a upozornit, pokud mělo dítě teplotu, změnou své barvy z červené na bílou. Poté přešel na žlutou, a nakonec se na něm měly objevit načernalé skvrny. Také napomáhal při prořezávání prvních zubů, proto jej děti často nosily na krku. Korál jako amulet se začal šířit nejprve Itálií, posléze i v Záalpi, kde byl i sbírán do kunstkomor a kabinetů kuriozit. Symbolika korálu souvisí primárně s plodností, mořský původ je spojen s představou vzniku nového života. Také byl zpracováván do tvaru perel, které se nosily na ruce jako náramky nebo na krku jako náhrdelníky. Korál tedy kromě ochrany proti čarodějnictví a nadpřirozeným silám, sloužil i k ochraně proti vichřicím, blesku a bouřím. Rovněž býval v rozdrčené podobě zpracováván v lektvarech a mastičkách používaných jako obklad proti dětské chudokrevnosti. V některých případech dokonce i při léčbě domácích zvířat.¹⁴³

Ve druhé polovině 16. století ženy nosily složité zdobené čelenky, náušnice ve vlasech i uších a oblíbeně se těšila souprava šperků tzv. *parure*. Souprava obsahovala čelenku, náhrdelník, opasek a náramky, pokud se souprava skládala jen ze dvou prvků, říkalo se soupravě *demi-parure*.¹⁴⁴ Početnou skupinu šperků tvořily přívěsky. Nosily se na oděvu nebo kloboucích. Utvářely se do rostlinných, geometrických, ornamentálních či písmenných kompozic s drahokamy a perlami. Náměty přívěsků často čerpaly z tematiky mořské říše. Zobrazovali se Tritóni (Tritón –mytologický řecký bůh, posel moře), Nereidy (mořské nymfy), delfini a mnohé další, šperky s touto tematikou měly pravděpodobně sloužit zároveň jako amulet pro ochranu na dalekých cestách.¹⁴⁵ Od druhé poloviny 16. století byly oblíbené přívěsky se zvířecí tematikou. Zajímavým přívěskem bylo i tzv. vonné jablíčko nebo *pomander*, což byl šperk obsahující vonnou esenci. Nosily se u pasu, nebo na řetízku s prstenem.¹⁴⁶ Mezi přívěsky vynikaly zejména podobenky (například vladaře), které nosívala šlechta. Jednalo se o přívěsky s portréty malovanými či emailovými. Také manželky nosily přívěsky s podobou svého manžela.

¹⁴² WINTER 1893, 179.

¹⁴³ KRÍŽOVÁ 2011, 146-147.

¹⁴⁴ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 26.

¹⁴⁵ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 28.

¹⁴⁶ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 30.

Na dvoře Rudolfa II. se vyskytovala skupina brusičů z Milána specializovaná na portrétní gemy a kameje, díky které vzniklo v Praze mnoho krásných děl.¹⁴⁷ V 70. letech 16. století byly hojně oblíbené brože či spony, kterým se říkalo *enseigne* a nosily se na klobouku. Zdobené mohly být erbem, mytologickými výjevy, portrétem a monogramem.¹⁴⁸ Šperkem hojně se vyskytujícím na portrétech je například *aglet*, nástavec na mašle, který měl za úkol znemožnit třepení stuhy a ulehčit nasazování. Vyráběl se ze zlata, stříbra, křišťálu i levnějších kovů. Zdobený byl emailem, drahými kameny nebo různým dekorem.¹⁴⁹

Módním doplňkem a zároveň šperkem se vyznačovala tzv. *bleší kožešinka* či *Zibellino*. Jde o vycpanou kuní (méně často sobolí, fretčí či hranostají) kožešinu ukončenou zlatnický řešenou hlavou a tlapkami. Působila jako ochrana proti chladu, ale také jako talisman, primárně v době těhotenství. Hlavy byly vyráběny ze zlata či křišťálu, ozdobené byly drahokamy a emailem. Nejpopulárnější byla kožešinka mezi lety 1520–1580, na počátku 17. století již mizí.¹⁵⁰ [17]

4.5. Móda španělská

Španělská móda 16. století, ačkoliv na ní působily vlivy módy italské, burgundské i německé, si razila svou vlastní cestu. Nevzdala se regionálních prvků a navázala na ně.¹⁵¹ Vznikala na základě španělské tradice odívání, která byla velmi ovlivněna muslimským uměním a vnímáním krásy.¹⁵²

Počátky rozšíření španělské módy lze sledovat již od Karla V., habsburského panovníka, u kterého se historikové přeli, zdali byl z hlediska odívání spíš skromnějším či naopak okázalým. Dle Ludmily Kybalové můžeme vycházet z Tizianova portrétu Karla V. z roku 1533 z madridského Pradu, na kterém panovník není oblečen zcela skromně, ale stále méně okázale ve srovnání s ostatními panovníky.¹⁵³ [3] Již na zmíněném portrétu lze vidět dva prvky v budoucnu typické pro španělský kroj. Kalhoty ke koleni a vycpaný poklopec. Přísná náboženská pravidla španělského katolicismu té doby ovlivnila vývoj veškerého umění, ale hlavně módy. Na rozdíl od italského respektování přirozených lidských tvarů, je španělská móda ovlivněna tvary

¹⁴⁷ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 30.

¹⁴⁸ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 28.

¹⁴⁹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 28-29.

¹⁵⁰ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 78.

¹⁵¹ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 163.

¹⁵² NACHTMANNOVÁ 2012, 22.

¹⁵³ KYBALOVÁ 1996, 98-99.

geometrickými, které přirozenou linii těla spíše deformují. Celkový dojem není harmonický a vzájemný poměr oděvních článků není vyvážený.¹⁵⁴ Jedná se tak o typ oblečení jdoucí proti renesančnímu duchu, přirozené lidské proporce mizí a figurální tvary jsou inspirované geometrickými tělesy jako je koule a kužel. U oblečení mužů i žen jsou velmi zdůrazněna ramena a stažený štíhlý pas.¹⁵⁵

Zvenku oblečení vypadalo luxusně a okázale, uvnitř bylo vyztuženo a podepřeno drátěnými či dřevěnými konstrukcemi dále pak vycpáno či vatováno. Zajímavé je, že horní část těla je tvarována u mužů i žen stejně, ačkoliv v rané renesanci již došlo k odlišení mužského a ženského oděvu. U ženského těla jsou odhalené jen ruce a hlava, oděv působí velmi upjatě a upřednostňuje důstojnost před ženskostí.¹⁵⁶ Španělský oděv působí jako tajemná schránka či pokladnice, okázalý majetek, stejně tak jako šperk nebo kazeta.¹⁵⁷

Typickou podobu dostal dvorský oděv za vlády Filipa II., následovníka Karla V. Nejprve oděvu dominovala tmavá barva, většinou přímo černá a posléze se začala barva kombinovat s kovem. Jednalo se o zlaté a stříbrné výšivky, nebo přímo o šperky. Španělský oděv tak působí velmi okázale a drahocenně. Stříhově byl oděv rovněž náročný, byl přesně šitý na konkrétní postavu, proto byl také velmi drahý.¹⁵⁸ Na zhotovení podobných oděvů se používaly materiály jako samet a brokát, vyšívání zlatými nebo stříbrnými nitěmi a posázení drahokamy nebo perlami.¹⁵⁹ Součástí oděvu byly taktéž drahé italské krajky, stužky, dracouny či zlaté plátky. Typický španělský oděv se ve střední Evropě objevoval v plnohodnotně autentickém stylu zejména na dvorech ovládaných Habsburky, tudíž v Čechách a Rakousku. Na jiných dvorech byl oděv vždy různě modifikován a docházelo k uvolňování upjatého vzhledu.¹⁶⁰

4.6. Pánský oděv španělské módy

Muž byl stylizován jako dobyvatel světa a žen. Středověký rytíř byl vystřídán kavalírem.¹⁶¹ Pánský oděv měl v té době široká ramena, která se kuželovitě zužovala k pasu. Kalhoty byly silně vycpané a měly kulovitý tvar. Dále se nosil většinou dvojité a podšité kabátec, nazývaný *wams*, který utvrzoval zamýšlenou neharmonickou siluetu

¹⁵⁴ KYBALOVÁ 1996, 63.

¹⁵⁵ KYBALOVÁ 1996, 99.

¹⁵⁶ KYBALOVÁ 1996, 58-59.

¹⁵⁷ KYBALOVÁ 1996, 63.

¹⁵⁸ KYBALOVÁ 1996, 100.

¹⁵⁹ KYBALOVÁ 1996, 63.

¹⁶⁰ KYBALOVÁ 1996, 100.

¹⁶¹ KYBALOVÁ / LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 64.

pomocí vycpávek a válečkovitých nárameníků. Hlavně proto, aby pas působil co nejužším dojmem. Vpředu vybíhá do tzv. *husího břicha*, což je úzký kýl, který prodlužuje linii hrudi. Kabátec sahal do pasu, nebo býval vestou bez rukávů a míval stojatý límec. Od 2. poloviny 16. století se nosí ve Španělsku tzv. *ropilla*, což je varianta kabátce, která má stojatý límec a volné visící rukávy, má také rozšířená ramena a prodloužené šosy. Ropillu oblékají především vznešení Španělé, obyčejní neurození muži nosí jednoduchý kabát, tzv. *sayo*.¹⁶²

Kalhoty opustily podobu punčoch a stal se z nich krátký kus oděvu, který je s punčochami naopak kombinovatelný. Inspirované byly již zmiňovaným tvarem koule. Někdy byly také vycpávané do hruškovitých tvarů. Kalhoty bývaly sestavené z pásů svislé látky, občas prošíváné zlatem. Z pod kalhot prosvítala podšívka. V českých zemích se nazývaly *poctivice španělské* nebo *ksás* a nosily se až po roce 1570. Občas vzbuzovaly nepřívětivé reakce od mravokárců a lidu, primárně proto, že někteří mladíci často nenosili tzv. krytí.¹⁶³ *Kanony*, podobné kamašim, byly součástí kalhot a ovíjely se kolem stehna až ke koleni, pod kterým se přivazovaly. Nosily se primárně v poslední třetině 16. století. Ke kalhotám jsou připojeny pletené punčochy, obvykle dobře padnoucí, jelikož na nohy se z hlediska celkového tvaru oděvu kladl velký důraz. Zajímavou kuriozitou je nesporný fakt, že pletení se stalo specializovanou profesí, kterou se zabývali výhradně muži. V roce 1589 byl dokonce jistým anglickým farářem sestrojen mechanický stav, jehož princip je využíván i dnešní době. Hedvábné punčochy byly rovněž velmi ceněny, dokonce považovány za královský dar, jelikož byly nejdražší. Nejčastěji vidáme punčochy v barvě bílé, existovala i o něco levnější varianta, bavlněné, vlněné nebo nitěné punčochy.¹⁶⁴

Ohledně obuvi nedošlo k výrazným proměnám oproti reformačnímu stylu, pouze jsou španělské boty lehce užší. Stále si však zachovávají svou plošnost, nízkost a ukončené jsou mírnou špičkou. Zdobily se stuhami, tkanicemi, přezkami či rosetami. Bývaly kožené, plstěné, vlněné, ale i z dražších látek.¹⁶⁵

Nejtypičtější prvkem španělské módy je okruží, které dodávalo celému oděvu dojem důstojnosti a upjatosti. Již jsem zmínila, že okruží se vyvinulo z naskládané a navrapené košile u výstřihu. Z toho vznikl na tuho škrobený límec, který těsně obepínal šíji. Pokud bylo okruží větších rozměrů, bylo nutné ho podepřít drátěnou konstrukcí.

¹⁶² VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 21.

¹⁶³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 164.

¹⁶⁴ KYBALOVÁ 1996, 103-105.

¹⁶⁵ KYBALOVÁ 1996, 106.

V českých zemích se tyto podpěry nazývaly *štycle* nebo *podpinky*. S okružím vznikly také škrobené původně vrapované manžety, velmi podobné samotnému okružím, nejprve byly plátěné, postupem času se vyráběly z krajky.¹⁶⁶ [18]

Pláště se ve Španělské módě tolik nevyužívaly, zbytečně by zakrývaly okázalé zdobené šatstvo, navíc základní vycpané oblečení zaujalo funkci spodního i svrchního oděvu. Nosil se pouze krátký pláštík nebo pláštěnka, s rukávy nebo bez. Někdy se používaly i rukávy falešné. Takovému plášti se říkalo *boemio*, není však potvrzeno, že české země souvisely se vznikem tohoto oděvu. V Čechách je nazýván *mantlík*.¹⁶⁷ Mohutnější plášť nosili hlavně učenci, filozofové a profesori. Nazýval se *capa*, jednalo se o plášť s kapucí délky ke kolenům či kotníkům. Urození páni a urozené dámy měli tento plášť z hedvábí nebo sametu a samozřejmě s typickou podšívkou jiné barvy.¹⁶⁸ Jako pokrývka hlavy se v Čechách, v době španělské módy nosil taktéž baret, jen trochu menších rozměrů než ve zbytku Evropy. Dále pak klobouk ve tvaru malého cylindru, ozdoben byl peřím či výšivkou. Jako účes převládaly krátké vlasy, vousy byly upravené do kníru a ostré bradky. Mezi doplňky španělské módy se řadí krajkový kapesník a kord, který nemohl být příliš dlouhý, aby neobtěžoval při chůzi. Nosil se horizontálně, hlavně jako symbol příslušnosti k vyššímu stavu.¹⁶⁹

[19] Na portrétu namalovaném malířem Rolandem de Mois, vidíme šlechtice Dona Fernanda z Aragonu z 80. let šestnáctého století, který má zmíněný krátký plášť boemio černé barvy, duté poctivice barvy krémové a vypasovaný kabátec s ozdobnými stříbrnými knoflíky a s krajkovými rukávy. Punčochy i obuv, zdobenou drobnou stuhou, má sladěné do stejné barvy, jako kabátec. Z portrétu je také zřejmé, jak se okružím s postupem doby neustále zvětšovalo. Na hlavě má don Fernando černý klobouk ve tvaru malého cylindru zdobený peřím. Rukou se opírá o horizontálně umístěný kord. Jde, jak je výše zmíněno, o symbol příslušnosti k vyššímu stavu.

4.7. Dámský oděv španělské módy

Různost ženské a mužské siluety, kterou nastolila italská renesanční móda, se ve španělské módě potlačuje v určitých detailech a v jiných se až naturalisticky

¹⁶⁶ KYBALOVÁ 1996, 107.

¹⁶⁷ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 166.

¹⁶⁸ KYBALOVÁ 1996, 109.

¹⁶⁹ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 23.

zdůrazňuje.¹⁷⁰ Inspirace pramenila opět z geometrických těles, španělský dámský oděv se snažil docílit podoby dvou kuželů, které jsou užší stranou spojeny. Živůtek, podobně jako pánský kabátec, měl široká ramena, útlý pas a někdy ústil do husího břicha.¹⁷¹ Na živůtku se často nosily tzv. *páteříčky*, křížky s drahokamy, které symbolizovaly bohatství a víru. Pro bohatší a urozenou skupinu lidí se vyráběly primárně z rubínů, karneolu, drahých korálů, achátů, křišťálu, perel a diamantů. Pro chudší měšťany také z kosti, ze dřeva či ze skla.¹⁷² K živůtku byla připojena zvonová vyztužená sukňe, rovná bez záhybů, opět velmi úzká v pase. Vyztužená byla plstí, mořskou trávou nebo kovovými obručemi, podložena spodničkami. Španělské označení pro tyto sukňe bylo *verdugado* nebo *verdugada*. U nás se jí říkalo *partykál* nebo *kortukál*. Kortukál měl tvar zvonu a až ke konci 17. století se rozšířil do podoby tzv. sudu. Winter uvádí, že proti tomuto typu sukni kázalo mnoho kazatelů, a dokonce v Curychu měly protestantské paní zakázáno nosit obruče.¹⁷³ Dle Kybalové se jednalo o první krinolínu (vyztuženou sukni) v evropské historii.¹⁷⁴

Součástí dámské módy byl i korset, který měl ženské tvary v oné době spíš potlačovat, ačkoliv v průběhu dalších staletí tomu bude naopak. U mladých dívek byl vyztužen kovovými deskami, aby se jim poprsí nevyvíjelo, což je velice nepřírozené. U starších býval vyztužen kosticemi, důležité bylo, aby byl plochý.¹⁷⁵ Rukávy živůtku bývaly úzké a sahaly až k zápěstí, neboť španělská móda u žen odhalovala pouze ruce a obličej. Často byly zdvojené volnými falešnými rukávy, nebo se dělily na spodní úzké a svrchní širší. Okružní bylo společným prvkem mužského i ženského oděvu, a protože pevně obepínalo krk, nesměl účes překážet a musel být co nejhladší. Účes byl zdobený šperkem nebo malým cylindrem.¹⁷⁶ [20]

Jak jsem již zmínila, ženský oděv byl skutečně koncipovaný tak, aby nebylo vidět nic jiného než ruka a obličej, tohle pravidlo bylo dokonce podpořeno striktní etiketou a například kočár byl opatřen schůdky se zábradlím. Tak, aby žena nemusela nadzvedávat sukni při nastupování či vystupování z kočáru. Přesto se ale dbalo na obuv a ženy nosily často bílé střevíce z jemné kůže. Dále pak tzv. *koturny*, což byly přezuvky, většinou

¹⁷⁰ KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 166.

¹⁷¹ KYBALOVÁ 1996, 109.

¹⁷² KYBALOVÁ/ LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973, 166.

¹⁷³ WINTER 1893, 318-320.

¹⁷⁴ KYBALOVÁ 1996, 110.

¹⁷⁵ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 27.

¹⁷⁶ KYBALOVÁ 1996, 113-114.

pantofle s různě vysokou podrážkou z korku či dřeva.¹⁷⁷ Měly za úkol ochránit běžně nošené boty, které se do nich navlékaly. Byly potažené kůží, hedvábnou látkou nebo sametem. Ve městech chyběla kanalizace a dáma nemohla projít po ulici, aniž by se ušpinila. Tím horší to bylo, pokud měla nákladné zdobené šaty. Proto byly vysoké koturny skvělým řešením, avšak dáma musela být stejně doprovázena a podpírána služkou, aby neupadla.¹⁷⁸

K doplňkům dámské španělské módy patří vějíř, krajkový kapesník a samozřejmě šperky v podobě spon, prstenů a řetězů. Nosil se také plášť nazývaný *gamurra*, sepnutý u krku nebo na hrudi a s krátkými balonovými rukávy. Součástí gamurry byl i stojatý límec, aby pod ním mohlo být připojeno okruží. Zajímavé je, že *gamurra* byla původně pláštěm, který nosili španělští pastýři, a byl vyroben z ovčí kožešiny. Variantou gamurry byla *ropa*, *ropa* se liší od gamurry tím, že je zcela otevřená. Nosíval se i přehoz, zvaný *berna*, což byl slavnostní svrchní oděv bez rukávů. Ve druhé polovině 16. století se aranžoval jako šerpa a vytvářel dekorativní draperii na rameni nebo v pase.¹⁷⁹

Typickým příkladem španělské módy může být oděv španělské královny Anny na celofigurálním portrétu z roku 1580, namalovaný pravděpodobně Alonsem Sánchezem Coellem, který je součástí Lobkowiczských sbírek.¹⁸⁰ [20] Královna je zobrazena v interiéru, v majestátní póze. V jedné ruce drží krajkový *facalít*, druhou se opírá o křeslo. Na hlavě má černý baret či klobouček prošívaný perlami a zdobený peřím. Ve vlasech má umístěnou zlatou brož s perlou a drahými kameny. Na sobě má Anna *sayu* černé barvy, prošívanou stříbrnými nitěmi horizontálně po okraji sukňe a vertikálně až k límci. Na vertikálním prošívání sukňe jsou připevněny krémové stuhy. Hrud' má Anna ozdobenou zlatými brožemi, z nichž je také tvořen opasek tvarující tzv. husí břicho. Celý krk zakrývá okruží, šat působí velmi upjatě a zahaluje vše, až na ruce a obličej. Z pod *sayi* vykukují bílé rukávy s krajkovými manžetami, prošívané v pruzích zlatou nití.

Dalším krásným příkladem je oděv na portrétu Anny Marie Rožmberské, markraběnky Bádenské asi ze 70. let 16. století. Byl pravděpodobně namalován při události sňatku Anny Marie a Viléma z Rožmberka, ke kterému došlo v srpnu roku 1577.¹⁸¹ [21]

¹⁷⁷ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 89.

¹⁷⁸ KYBALOVÁ 1996, 39.

¹⁷⁹ KYBALOVÁ 1996, 114-115.

¹⁸⁰ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 46.

¹⁸¹ BALOG 2011, 491.

Portrét je celofigurální, malovaný v interiéru malířem, který je znám jako Mistr pánů z Rožmberka. V levé ruce drží Marie šátek (facalit) a pravou se opírá o stůl, na kterém leží psík.¹⁸² Na hlavě má síťku zdobenou perlami a na uších jí zdobí honosné náušnice. Na krku má velké okruží vystupující z pod límce. Její spodní šat je zlaté barvy prošívaný stříbrnými nitěmi. Na spodním šatu má Anna Marie černou ropu, bohatě zdobenou aglety a brožemi. Manžety, vystupující z rukávů, jsou zdobené krajkou, ve stylu okruží. Na hrudi jí visí zlatý mohutný řetěz s přívěskem, ukončený perlou a zdobený stužkou. Šaty jsou přepásané tzv. *cordelière*, kterou šlechtičny nosily místo opasku.¹⁸³

4.8. Španělská móda v Čechách

Do Čech se španělská móda dostala krátce poté, co se autentický styl dostatečně rozvinul v zemi svého původu. V Čechách poloviny 16. století se překrývala řada oděvních stylů. Přežívaly některé módní prvky ze středověku, jako jsou pokrývky hlavy, roušky, čepce a určité typy plášťů. Prolínaly se tu vlivy módy reformační německé a jmenované španělské.¹⁸⁴ Španělskou módu dámského typu v Evropě prosadila primárně Marie Španělská, která se v roce 1548 provdala za svého příbuzného a budoucího císaře Maxmiliána II. V 50. letech 16. století přicestovala do střední Evropy společně se svým mužem a dvorními dámami.¹⁸⁵ Doprovázelo jí i mnoho služebníků, mezi kterými nechyběli například krejčí a ševci. Snažila se prosazovat katolické náboženství a španělské kulturní zvyky. S tím móda úzce souvisela, protože styl dával najevo nejen společenské postavení, ale i náboženské sympatie. Císařovna, jak tomu bylo u panovníků a panovnic od pradávna, udávala módní trendy. Pokud se ona oblékla do španělské módy, její dvorní dámy jí samozřejmě následovaly a spolu s nimi další příbuzné aristokratky pobývající se u dvora. Posléze následovaly také české a rakouské aristokratky.¹⁸⁶ Rok 1548 je důležitým mezníkem i proto, že v průvodu arcivévodky Maxmiliany vyjela do Španělska skupina českých pánů, která jej doprovázela na svatební cestu právě se zmíněnou Marií. Mezi nimi byl i tehdy osmnáctiletý Vratislav z Pernštejna. Doprovodem Marie Španělské byla María Maximiliana de Lara y Mendoza, šlechtična z jednoho

¹⁸² DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 88.

¹⁸³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 64.

¹⁸⁴ KYBALOVÁ 1996, 129.

¹⁸⁵ ČECHURA / HLAVAČKA / MAUR 1994, 585.

¹⁸⁶ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 19.

z nejpřednějších španělských rodů. V srpnu 1555 uzavřel Vratislav z Pernštejna a María de Lara sňatek. Zmíněné události ovlivnily do budoucna kulturní a politickou orientaci velké části české šlechty. Výchova jejich dětí probíhala ve španělském duchu, dům Pernštejnů se stal velice důležitým pojítkem španělského a našeho kulturního života.¹⁸⁷ Španělský oděv byl tedy novinkou, která navázala na již ukotvené základy italské a německé módy.

Živůtek různě prostřižený se nazýval také prsy a částečně býval zakryt náprsníkem či puntem, který dodával ženskému trupu uhlazenou podobu. Punt mohl reprezentovat nákladnou ozdobu, prošitou zlatými nitěmi a zdobenou perlami či kováničkem.¹⁸⁸ Sukni španělského typu se tedy říkalo *partykál*, později byla sudovitého tvaru, který byl vycpaný přímo pod pasem.¹⁸⁹ Neodmyslitelným doplňkem bylo okruží, které se jako doplněk vžilo po celé Evropě, nejen u nás. V polovině 16. století se ještě nedotýkalo uší, ale v 60. letech už svými okraji k uším dosahuje. V letech 70. přibýly na konci okruží krajky a zadní límec začal zakrývat celou šíji. V 80. letech okruží začalo nabývat takových rozměrů, že se v něm obličej začal ztrácet a kolem roku 1600 byla velká okruží položena na drátěnou podložku až úplně zakrývala krk.¹⁹⁰

Na portrétech urozených dam té doby se nejčastěji vidí slavnostní oděv nazývaný saya.¹⁹¹ Sukně s vlečkou a živůtek zde tvoří jeden celek, jsou tedy vyrobeny ze stejného materiálu se souvislým dekorem.¹⁹² Saya měla rukávy hlavně kulovité. V 80. letech se občas také objevily rukávy do tvaru špičky a od druhé poloviny byly rukávy zachycené v jednom bodu tak, aby vynikla drahá podšívka, jak bývalo zvykem. Další ozdobou dámských šatů byly již zmiňované aglety neboli špičky, které byly na rukávech, živůtku i sukních.¹⁹³ O něco méně vznešenou variantou dámského šatstva byla oddělená sukně a živůtek. Živůtek se podobal stříhově mužskému kabátci a sbíhal se k husímu břichu a sukně neměla vlečku, stahovala se v pase. Tento typ oděvu oblíkal i obyčejné měšťanky, nejen urozené dámy. Dále se ze španělské módy převzala ropa, tedy zmiňovaný svrchní oděv, který býval často v kontrastní tmavé barvě a rozšiřovala se od

¹⁸⁷ BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980, 1.

¹⁸⁸ WINTER 1893, 394.

¹⁸⁹ WINTER 1893, 320.

¹⁹⁰ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 22.

¹⁹¹ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 27.

¹⁹² WINTER 1893, 402-403.

¹⁹³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 22.

ramen směrem dolů.¹⁹⁴ Na ropu si dámy oblékaly krátké pláštíky nebo delší pláště. Kruhový plášť podšitý kožešinou se nazýval *kolárek* nebo již zmíněný mantlík.¹⁹⁵

Španělská móda v Čechách gradovala hlavně ve 2. polovině 16. století a nejvíce po příchodu Rudolfa II. do Prahy v roce 1583. Rudolf II. strávil předtím 9 let na dvoře svého strýce Filipa II. v Madridu, původ jeho vkusu byl tedy zcela zřejmý.¹⁹⁶ Císař Rudolf II. měl dokonce svého poradce, jímž byl velvyslanec u dvora v Madridu Hans Khevenhüller, který sloužil již otci Rudolfa II. a císaře informoval o nejnovějších trendech na španělském dvoře. Dokonce nechal několikrát vyrobit ve Španělsku klobouky pro císaře Rudolfa. Jak je známo, vladař určoval módní trendy a oděv šlechticů na dvoře se velice podobal šatstvu panovníka. Katolíci i protestanti na dvoře Rudolfa II. následovali jeho vkus, ačkoliv katolíci se španělskou módou řídili o něco pečlivěji. Můžeme v zásadě konstatovat, že pro šlechtu bylo důležitější upozornit na vlastní sociální status a lépe zapadnout do svého společenského okruhu než se přihlásit ke svému vyznání.¹⁹⁷ Také nejvíce populární řemeslníci byli ti, kteří měli status „císařský krejčí“ či „královský krejčí“ atp. Jelikož šlechta se chtěla řídit nejnovější módou, platila za služby těchto profesionálů veliké sumy. Přízvisko „císařský“ nebo „královský“ zaručovalo kvalitu jejich práce a jejich znalost nejnovější španělské módy. Módní trendy se tak nejrychleji šířily cestou aristokracie, rodin dvořanů, které měly přístup ke dvoru, také díky postům, jako byly dvorské dámy, a i politickým funkcím. Aristokratické rodiny měly přehled o tom, co se na dvoře děje a o dvorských ceremoniích, to vše ovlivňovalo jejich způsob sebe prezentace a samozřejmě jejich odívání.¹⁹⁸

Španělská móda ovšem nezískala ve střední Evropě stoprocentní převahu. V inventářích katolické i protestantské šlechty nalezneme dokumentaci nejen španělské módy, ale i módy německé, uherské a italské. V Českém království zkrátka existovala různorodost a určitá variabilita módy a módních stříhů. Pravděpodobně to bylo způsobeno stredo-evropskou polohou Prahy, svého času hlavního města Římské říše, kde docházelo k neustálému kontaktu s lidmi a obchodníky z různých zemí. Španělská móda byla postupně nahrazena módou francouzskou, která byla pohodlnější a volnější, kvůli

¹⁹⁴ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 22.

¹⁹⁵ WINTER 1893, 410.

¹⁹⁶ JANÁČEK 2003, 28-30.

¹⁹⁷ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 23.

¹⁹⁸ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 24.

vojenským tažením a dlouhému cestování, k proměně dochází postupně od 20. letch 17. století.¹⁹⁹

¹⁹⁹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 24.

5. Rod pánů z Hradce

Šlechtický rod pánů z Hradce je významný český rod, původem sahající až do středověku. Za zakladatele je považován Vítek z Prčice, který dal jméno svým potomkům, zvaným Vítkovci.

Z tohoto rodu vzešlo několik větví, z nichž jedna jsou právě páni z Hradce. Vítek působil i na královském dvoře ve službách Vladislava II, jako stolník.²⁰⁰ Z jeho rodu vzešlo několik větví, jednu linii tvoří páni z (Jindřichova) Hradce. Vítek, otec Jindřicha z Hradce, rozdělil podle legendy mezi syny své državy, tato událost se nazývá tzv. dělení růží. Pět synů založilo pět rodů, které měly v erbu růži v různých barvách. Jindřich z Hradce měl v erbu zlatou růži v modrém poli. V roce 1220 je Jindřich uváděn jako držitel Nového hradu, ten mohl získat buď od panovníka nebo prostřednictvím úřednického léna. Opevněná původní osada zvaná Gradecz, která ležela na cestě do Rakous se pomalu měnila v město, Jindřichův Hradec.²⁰¹ Rodová panství se nacházela podél jižních hranic s Moravou, centrem byl Jindřichův Hradec a Telč. Páni z Hradce také kolonizovali pomezí lesy na Moravě a v Rakousích. Přestože působili na českém královském dvoře jako dvořané, mívali se samotným vladařem často spory, především mocenského a majetkového rázu.²⁰²

K novému rozkvětu léna došlo za Jindřicha IV. z Hradce, který se díky svému angažmá v politice království stal jedním z nejvýznamnějších představitelů rodu. Po smrti Matyáše Korvína, když se uvolnil uherský trůn, byl Jindřich IV. z Hradce vyslán jako prostředník Vladislavem II. Jagellonským. Díky Jindřichovi získal Vladislav korunu, a protože se jako uherský král musel usídlit v Budíně svěřil Jindřichovi a dalším třem správcům správu nad Českým královstvím. V roce 1503 byl dokonce jmenován nejvyšším purkrabím, naneštěstí o čtyři roky později zemřel nešťastnou náhodou na lovu.²⁰³ V roce 1511 se stal správcem majetku, který zahrnoval nejen Jindřichův Hradec, ale také Kardašovu Řečici, Kunžak, Počátky, Telč a Slavonice, jeho syn Adam I. z Hradce. Oženil se s Annou, s dcerou Zdeňka Lva z Rožmitálu, tedy nejvyššího českého purkrabí. Adam měl s Annou pět dětí, tři dcery Magdalénu, Elišku a Voršilu, dva syny

²⁰⁰ JUŘÍK 2010, 66.

²⁰¹ JUŘÍK 2010, 67-68.

²⁰² BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 23.

²⁰³ JUŘÍK 2010, 85.

Jáchyma a Zachariáše. Po pádu Zdeňka Lva z Rožmitálu, v únoru roku 1523 jmenoval král Ludvík Jagellonský Adama z Hradce nejvyšším kancléřem.²⁰⁴

Po smrti Ludvíka Jagellonského v bitvě u Moháče v roce 1526 se stal Adam z Hradce velkým podporovatelem volby arcivévody Ferdinanda I. Habsburského na český královský trůn. Tehdejší situace v Čechách byla kritická, Turci se po bitvě nacházeli dvanáct mil od Strážnice a bylo třeba zvolit nového silného krále, česká šlechta však měla právo zvolit si krále sama. Zvolení Habsburka proto nebylo jednoduché, o trůn mělo zájem jedenáct uchazečů.²⁰⁵ I s novým habsburským králem si Adam udržel titul kancléře, při Ferdinandově korunovaci nesl říšské korunovací jablko a stal se dokonce i kmotrem Ferdinandova syna Maxmiliána. Zajímavým počinem je určitě uzavření smlouvy mezi ním a Joštem a Petrem z Rožmberka v roce 1528. Pokud by Rožmberkové zemřeli bez mužských dědiců, měli páni z Hradce zdědit jejich třeboňské panství a naopak. Adam I. z Hradce zemřel během morové epidemie v roce 1531 a majetek přebral jeho syn Jáchym z Hradce, který vyrůstal se syny Ferdinanda, arcivévody Maximiliánem a Ferdinandem.²⁰⁶ Doprovázel je na cestách po Rakousech, Německu, Francii, Itálii. Díky společnému cestování po světě se naučil spoustu jazyků a získal rozsáhlý kulturní a politický přehled. V roce 1553 byl jmenován karlštejnským purkrabím a v roce 1554 se po vzoru otce stal nejvyšším kancléřem Království českého.²⁰⁷ Jáchymovi a jeho manželce Anně z Rožmberka se narodilo šest dětí, Jindřich Adam, Adam II. a čtyři dcery. Z nich přežili pouze Adam II. a jeho sestra Anna Alžběta.²⁰⁸

Druhý syn Adama I. z Hradce, Zachariáš, se v roce 1551 zúčastnil formální výpravy do Itálie společně s císařem Maxmiliánem, což mělo zásadní význam pro jeho kulturní i politický rozhled. Jeho manželkou byla Kateřina z Valdštejna, se kterou měl jediného syna Menharta Lva z Hradce. Zemřel ve 24 letech, ačkoliv se Zachariáš znovu oženil s Annou Hedvikou ze Šlejnic, druhý mužský potomek se již nenarodil. Pravděpodobně kvůli jeho chatrnému zdraví nezastával žádné vysoce postavené funkce. Dalším hradeckým nejvyšším kancléřem Českého království byl posléze v roce 1585 jmenován syn Jáchyma a Anny, Adam II. Manželkou mu byla Kateřina z Monfortu a ze jejich sedmi narozených dětí přežily pouze tři. Lucie Otýlie, Dorotka a Jáchym Oldřich z Hradce. Rod pánů z Hradce se na konci 16. století potýkal s finančními problémy, které jim pomáhali

²⁰⁴ JUŘÍK 2010, 88.

²⁰⁵ JUŘÍK 2010, 88.

²⁰⁶ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 94.

²⁰⁷ JUŘÍK 2010, 90-91.

²⁰⁸ JUŘÍK 2010, 91.

řešit příbuzní z Rožmberka. Museli mnoho držav rozprodat, například Hlubokou nebo Protivín. Syn Jáchym Oldřich trpěl epilepsií a měl velmi chatrné zdraví, přesto byl císařem Rudolfem II. jmenován císařským komorníkem a radou, posléze i karlštejnským purkrabím. V roce 1602 Jáchym Oldřich zemřel a s ním vymřeli páni z Hradce po meči.²⁰⁹

5.1. Portréty rodu Hradeckého

Ačkoliv je má práce zaměřená na druhou polovinu 16. století, pro lepší pochopení vývoje a srovnání s následující dobou sem zařadím i portréty namalované v první polovině zmíněného století. Kromě toho, že díla považuji za významné doklady proměňování dobové šlechty, jde o nejranější známé a signované portréty od Jakoba Seiseneggera.²¹⁰

Zajímavé je, že se jedná o portréty vytvořené v roce 1529, tedy dříve než autorovy zmiňované malby stvořené na sněmu v Augšpurku. A také předtím, než se stal Jakob Seisenegger dvorním malířem. Je tedy možné, že se za malíře Adam z Hradce přimluvil u panovníka a ujistil ho o jeho kvalitách.²¹¹

Hradecká šlechtická galerie je významným dokladem šlechtické galerie v českých zemích, dochovaným v originále. Obsahuje tedy celofigurální portréty rodiny Adama I. z Hradce, jeho manželky a synů Zachariáše a Jáchyma. Protože byl Adam z Hradce nejvyšším kancléřem, trávil s panovníkem hodně času, většinou v blízkosti Prahy nebo v Rakousku. Získané dojmy z cest na hradeckého pána působily a podněcovaly jeho představy o sebe prezentaci. Nejprve začal přestavovat hrad v Jindřichově Hradci v renesanční honosnější sídlo a o rok později vznikl cyklus popisovaných portrétů. Je pravděpodobné, že soubor obsahoval portréty i jeho dcer, ačkoliv se nezachovaly. Dle Kubíkové je to zaznamenáno v inventáři majetku hradeckého panství, který byl sepsán pro dědické řízení v roce 1692.²¹² [9]

Na obraze Adama z Hradce je vidět signatura malíře, protkaná písmena SI se značkou malé sovy. Jeho póza je sebevědomá, ruku má položenou v boku a druhou si přidržuje meč. Oblečen je do černo-zlatě laděného obleku, který v sobě nese tóny tmavé zelené barvy, oblek se zdá být ušitý ze sametu. Pod svrchním oděvem je u ke krku sahající košile,

²⁰⁹ JURÍK 2010, 93-102.

²¹⁰ ADAMOVIČ 2012, 21.

²¹¹ ADAMOVIČ 2012, 21.

²¹² KUBÍKOVÁ 2016, 72.

vytvářející pevný límec, který je předchůdcem okruží. Oděv je pravděpodobně navržen ve stylu německé reformační módy.²¹³ Na šatstvu zdobeném průstřihy a zlatými květovanými vzory, má oblečenou velkou kožešinou šubu se širokým límcem. Na nohách má punčochy zelené a žluté barvy, každou jinak barevnou. Kalhoty s prostřihy obepínají postavu a dole jsou staženy ozdobnými stuhami. Na kalhotách vidíme i krytí, vycpaný poklopec, jedná se o tradici z gotiky, která přetrvávala celé 16. století. Boty jsou tmavé nevýrazné a ploché, patrně se jedná o hubaté střevíce.

Na hlavě má větší baret červené barvy se zlatě prošívanými nitěmi. Posazen tak, jak se nosíval, na straně hlavy. Přes šubu má pověšený zlatý řetěz. Vlasy Adama z Hradce jsou střižené ve stylu pačesů, jak jsem již zmiňovala byl to účes ovlivněný německou módou, který se začal nosit ve 20. letech 16. století, což odpovídá i dataci obrazu. Na obličejí má knír a kotlety. Jeho pohled je sebevědomý a seriózní. Prsteny, které má na ruku jsou pravděpodobně ze zlata a dva z nich mají v sobě vsazený zelený kámen, pravděpodobně smaragd. Osamocený zlatý prsten, který je zobrazen na pravici Adama z Hradce, by mohl být prsten pečetní, bohužel detail prstenu není znatelný.

[14] Anna Hradecká z Rožmitálu, manželka Adama z Hradce, je oblečena do barevně stejně laděného, asi brokátového, šatstva jako manžel. Jelikož byla dcerou Zdeňka Lva z Rožmitálu, patřila mezi opravdu významnou českou šlechtu, možná i proto je její výraz na portrétu přísný až lehce povýšený. Tělo je natočené doleva, ruce má složené u pasu, ne zcela zkřížené, jelikož ve své levici drží bodlák.

Dlouhá střídma sukně zlatočerné barvy s drobnými sklady sahá až na zem. Rukávy jsou volné a pytlovité. Na Annině oděvu se nejedná přímo o prostřihy, ale o kombinaci dvou látek. Pas je sice zakrytý rukama, vidíme však, že šaty jsou přepásané tzv. *cordelière*. Na rukou má Anna 6 zlatých prstenů. Do každého prstenu je vsazen jeden nebo dva kameny, červené kameny by mohly být rubíny nebo granáty. Na našem území byl však granát či pyrop běžnější. Na Annině dekoltu, s hranatým výstřihem a košilí, se nacházejí 2 zlaté řetězy a robustní zlatý náhrdelník s přívěskem zdobeným perlami. Na hlavě má Anna calotte, těsnou čepičku, díky které lépe drží velký černý baret zdobený brožemi a šperky. V brožích jsou zasazené drahé kameny a perly, opět se pravděpodobně bude jednat hlavně o rubíny nebo granáty. Největší zlatá brož na baretu je patrně kombinovaná navíc se stříbrem.

²¹³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 41.

Bodlák, který Anna drží v ruce, byl považován za léčivou bylinu, býval nazýván požehnaný a mariánský (*carduus benedictus* a *carduus marianus*).²¹⁴ Mohl tedy také symbolizovat potřebu ochrany matky v požehnaném stavu a jejích dětí.²¹⁵ Anniny prsteny se také mohou vyznačovat symbolikou. Granát symbolizoval krůpěje Kristovy prolité krve.²¹⁶ Dalším kamenem nacházejícím se na prstenu na palci by mohl být opál. Nejzajímavějším ze všech, je zlatý prsten na ukazováčku ruky, která svírá bodlák, mající vsazené kameny do tvaru květu. Květ by mohla být fialka, která symbolizuje skromnost, pokoru a zároveň je symbolem Mariánským.²¹⁷ Podle legendy navíc fialka vykvetla u paty Kristova kříže.²¹⁸ Pravděpodobnější je však, že květ odkazuje na pětistou růži, která je v erbu rodu pánů z Hradce. Jak je výše zmíněno, Jindřich získal při dělení růží pro svůj erb zlatou růži v modrém poli.²¹⁹

Do cyklu Hradeckých obrazů nacházejících se v Telči, malovaných Jakobem Seiseneggerem, patří také obraz malého Zachariáše a Jáchyma z Hradce (zámek Červená Lhota). [22] Mladí šlechtici jsou zobrazení jako hrající si děti. Starší Jáchym si hraje s dřevěným koníkem a Zachariáš s talířem třešní. Oba jsou namalováni v momentu zastavení a zahledění se na levou stranu obrazu. Oba dokonce zvedají pravici, asi na pozdrav. Ačkoliv se dětským oděvem v této práci nezabývám, hodí se podotknout, že portrét Jáchyma a Zachariáše z Hradce by mohl posloužit jako záznam dobové dětské módy. Starší Jáchym má na sobě košili s hnědým řaseným kabátcem s dlouhými rukávy, sahajícím až ke kolenům. Kalhoty a punčochy jsou stejné červené barvy a u dolního okraje kalhot vidíme malé prostříhy. Na nohách má obyčejné černé střevíce a vlasy má střižené do dobového účesu jménem pačesy (kolbe).²²⁰ Mladší Zachariáš je oblečen do dlouhé bílé košile, na které má zeleno hnědý náprsníček. Na bosých nohách má šedé střevíce.²²¹

Na všech obrazech je označen pomocí nápisů věk zobrazovaných osob. Jedná se o olejomalbu na lipových deskách. Postavy jsou zachyceny v životní velikosti a portréty na sebe navazují prostředím. Anna a Adam stojí před členěnou stěnou na dlaždicové podlaze. Portrétovaný Adam z Hradce je natočen doleva, stejně jako všichni členové jeho

²¹⁴ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 82.

²¹⁵ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 43.

²¹⁶ STEHLÍKOVÁ 2003, 91.

²¹⁷ BECKER 2002, 70.

²¹⁸ KLEMPERA 1996, 148.

²¹⁹ JUŘÍK 2010, 67-68.

²²⁰ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 136.

²²¹ ADAMOVÁ 2012, 51-52.

rodiny na dalších obrazech. Kubíková se domnívá, že pohledy členů rodiny směřují doleva protože byl vlevo umístěn portrét či portréty dcer. Nevylučuje však ani portrét Adamových rodičů, nebo Panny Marie s Ježíškem. Obraz Panny Marie a Ježíška by se v cyklu mohl vyskytovat, jelikož Anna drží v ruku bodlák, symbolizující Kristovu obět²²² a malý Zachariáš má ve svém klíně rozsypané třešně, které se často objevují namalované v Ježíškových rukách jako symbol dobrého konání. Do této koncepce však nesedí pozice Adama, který neklečí a nemodlí se s růžencem, což bylo také obvyklé zobrazování na podobiznách s devočním významem.²²³

Eva Bukolská tyto obrazy řadí stylově do školy podunajské, dále poukazuje na nápis SLAWATA na obraze Jáchyma a Zachariáše, který je podle ní mylný a přidaný později.²²⁴ Kubíková nabízí i variantu Tyrolska a upozorňuje na to, že z hlediska ikonografie se obrazy dětí podobají kompozici obrazu od Barthela Behama, který namaloval malého arcivévodu Maxmiliána Habsburského, kolem roku 1529.²²⁵

Dalším zajímavým portrétem je portrét Jáchyma z Hradce. [23] Portrét je malovaný olejem na plátno, po roce 1561 a patří do Lobkowiczských sbírek. Namaloval ho umělec, kterého Max Dvořák nazval Mistrem pánů z Rožmberka. Patrně z důvodu, že tomuto autorovi přiřazuje autorství i dalších portrétů Rožmberků, například portréty Viléma či Petra Voka z Rožmberka, nebo Bohunky či Alžběty z Rožmberka.²²⁶ Bukolská tvrdí, že se malíř slohovým rázem a kvalitou podobá tvorbě Jakoba Seiseneggera.²²⁷

Reprezentativní portrét zachycuje Jáchyma z Hradce, který se nejistě opírá pravíci o stůl s hodinami uvnitř interiéru. V levém rohu je nahoře nápis IOACH. DE N. DOMO SVRP. R. B.CANCELA RIVS.²²⁸ Jáchym působí jako mohutný muž, oděn je poměrně střídme a do tmavých barev. Kabátec má podšitý kožešinou a obličej mu zdobí střední plnovous. V levici drží hradecký pán rukavice, běžný atribut šlechty 16. století.²²⁹ Košile pod oděvem vystupuje ve větší škrobený límec, který je předstupněm okruží. Podobným způsobem je řešeno i ukončení rukávů. Na hrudi má Jáchym kolanu s Řádem zlatého rouna.

²²² ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 82.

²²³ KUBÍKOVÁ 2016, 73.

²²⁴ BUKOLSKÁ 1951, 54.

²²⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 80.

²²⁶ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 87.

²²⁷ BUKOLSKÁ 1951, 62.

²²⁸ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 88.

²²⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 84.

Pár let poté co byl Jáchym z Hradce jmenován nejvyšším kancléřem byl přizván do císařovy tajné rady a v roce 1561 mu byl udělen Řád zlatého rouna, prestižní řád, jehož držiteli byli nejen Habsburkové ale i další evropské aristokraty z nejvyšších vrstev.²³⁰ Kubíková uvádí, že v oblasti ramen namalované postavy jsou znatelné přemalby, může tak jednat o kopii staršího obrazu. Vzhledem k tomu, že na hrudi má Jáchym kolanu s Řádem zlatého rouna, který obdržel až v 60. letech 16. století, musí být tento konkrétní obraz malovaný po roce 1561.²³¹ Řád zlatého rouna založil burgundský vévoda Filip Dobrý v roce 1430. Byl určen pro šlechtice, kteří se podíleli na posílení katolické víry. Původní kolana měla 28 článků, po smrti majitele se ale vracela řádové kapitule, zhotovovala se tedy kolana na běžné nošení, která byla i součástí pohřební výbavy nositele. Řád měl tvar beráncí kůže neboli rouna pověšeného na kroužku, nad kterým jsou plameny.²³²

Anna Hradecká z Rožmberka je namalovaná pouze do úrovně pod pasem. [24] Pozadí je tmavé a pravděpodobně se jedná o interiér. Je oblečena do černé gamurry, pláště s balonovými rukávy, který se nosíval přes spodní šat. Pod gamurrou má Anna bohatě zdobené prošívání rukávy, zdobené tvoří perly a drahokamy. Na hlavě má prošívání síťku s nasazeným černým baretem s ozdobnými nášivkami. Jelikož její manžel Jáchym byl v úzkém spojení s Habsburky a zároveň s nimi cestoval, podepsal se na jejich oděvu vliv i módy španělské. Portrét zabírá pouze horní polovinu těla, výraz ve tváři Anny Hradecké působí unaveně a lehce otekle. U krku má Anna límeček zdobený korálky a perlami, podobně vyhlížejí i manžety, které jí vykukují z pod přezdobených rukávů. Na hrudi jí visí tři mohutné řetězy s přívěsky, zdobené drahými kameny, perlami. Na ruce, kterou má jemně položenou na břichu, má pouze jeden velký prsten. Do prstenu je vsazen velký tmavý kámen, mohlo by se jednat o granát, avšak barva není zcela zřejmá.

Jáchymova žena Anna Hradecká z Rožmberka byla na své podobizně pravděpodobně zobrazena těhotná, což by odpovídalo lehce odulému obličejí. Naznačuje to gesto ruky držící prošívání kapesníček, které vidíme i na portrétu Marie Španělské, malovaném nizozemským malířem a datovaném roku 1557 (Vídeň).²³³ [25] Proto lze portrét Anny datovat do poloviny 16. století. Podle Kubíkové obraz nemaloval Mistr Rožmberské sbírky, který pravděpodobně maloval portrét Jáchyma z Hradce, ale autor

²³⁰ JURÍK 2010, 92.

²³¹ KUBÍKOVÁ 2016, 84.

²³² LOBKOWICZ 1995, 122.

²³³ KUBÍKOVÁ 2016, 88.

jihoněmeckého školení. Zdůvodňuje to plastičtější provedením obličejů a postav, které ovládal Mistr pánů z Rožmberka.²³⁴

Dalším obrazem, na kterém je gesto pravděpodobně související s narozením potomka, je portrét Kateřiny Hradecké z Valdštejna, manželky Zachariáše, tedy druhého syna Adama z Hradce. [26] Kateřina je portrétovaná ve stoje, jedná se o portrét celé figury malovaný olejem na plátně pravděpodobně v roce 1570. Autorem je italský monogramista BI, který portrétoval také Zachariáše, manžela Kateřiny, a to v neobvyklé pozici vsedě, patrně kvůli Zachariášově nedobrému zdraví. Oba portréty se nacházejí na zámku v Telči.²³⁵

Dáma je natočená doleva, ke svému muži, jehož portrét byl pravděpodobně umístěn vedle portrétu manželky. Na sobě má černý šat se zlatými nášivkami, který podle Kybalové stříhově odpovídá stylové proměně španělského kostýmu v Německu.²³⁶ Černý klobouček zdobený drahokamy vsazenými do zlata, nasazený na hlavě Kateřiny, je také německého typu.²³⁷ Podobizna je zachycena v interiéru. Kateřina se s jiskrou v oku dívá na obraz svého muže, v jedné ruce svírá perlu z přívěsku a v druhé drží rukavice, kytici růží a karafiátů.²³⁸

Na portrétu je opět vysoký límec, možná přímo menší okruží, které se od košile odpojilo právě v 70. letech 16. století. Stejně řešené jsou snad krajkované manžety, vykukující z prošíváných rukávů bohatě ozdobených zlatem, manžety jsou rovněž zdobené drahými kameny a perlami. Rukávy šatů jsou krátké a balónovité. Na hrudi Kateřině visí dva zlaté řetězy, jeden je velmi robustní, ozdobený drahokamy a velkým přívěskem. Druhý, o dost delší, drobnější, je zdoben perlami a přívěskem s velkým modrým kamenem, je možné že se jednalo o opál.

Gesto Kateřiny na portrétu mohlo znamenat, že je také v očekávání nebo, že si potomka s manželem usilovně přejí. O tom by svědčilo zobrazení Písma svatého ležícího na stole v pozadí interiéru, které působí jako příslib. První syn Kateřiny a Zachariáše, který se narodil v roce 1555, zemřel v roce 1574. V roce 1571 zemřela i Kateřina z Valdštejna, je možné domnívat se, že zemřela při porodu.²³⁹

²³⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 85.

²³⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 101.

²³⁶ KYBALOVÁ 1996, 110.

²³⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 101.

²³⁸ BUKOLSKÁ 1951, 66.

²³⁹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 47.

Autorem celofigurálního portrétu Zachariáše z roku 1570 je stejný malíř, který maloval i portrét jeho manželky. Ačkoliv je na portrétu Zachariáš namalován vsedě, působí dynamickým dojem, jako by se právě chystal vstát. Je usazen v interiéru, opírá se rukou o stůl, na kterém jsou zachyceny cenné předměty. Jedná se o zlaté hodiny a zlatou truhlici. Na stole je také položený dopis. Zachariáš na obraze drží v levé ruce rukavice a v pravé ruce facalit. [27]

Má na sobě černý baret a černý kabátec zdobený zlatými knoflíky. Zpod kabátce vyčnívá dělené okružní stejného stylu jako manžety. Kalhoty sahají nad kolena, jsou krémové barvy s viditelným prořihem. Bukolská přirovnává Zachariášův spodní krémový šat, který je prošíváný stříbrem, ke španělskému stylu.²⁴⁰ Černý střídový kabátec a prostý baret však značí také německé módní vlivy. Obuv splývá s punčochami stejné temnější béžové barvy.

Zachariáš díky svému zdraví nezastával žádné vysoce postavené funkce, domnívám se tedy, že díky jeho omezeným možnostem pohybu nebyl neustále přítomný na dvoře Rudolfa II., nebyl tedy stoprocentně ovlivněn módou španělskou a španělskými trendy. Stejně tak jeho žena. Cenné předměty z portrétu namalované na stole mají reprezentovat Zachariášovo bohatství.²⁴¹ Podle renesanční symboliky mohou také symbolizovat pomíjející čas života.²⁴² Dopis by zase mohl symbolizovat Zachariášovu vzdělanost a úlohu ve správě panství.²⁴³

Podle Bukolské byl malíř, který maloval tyto portréty, ovlivněn vlivy italských podobizen a španělských podobizen, avšak hlava Zachariáše je inspirována severským realismem. Malíř používal svěží kolorit, měkké kontury a modelaci barev pomocí nafialovělých tónů. Autorka mu také připisuje další portréty, a to hlavně posmrtný portrét Jáchyma z Hradce z roku 1565 (Telč). Obraz však není signován.²⁴⁴ Kubíková navíc upozorňuje na velké množství přemaleb, potvrzené restaurátorským průzkumem.²⁴⁵

²⁴⁰ BUKOLSKÁ 1951, 65.

²⁴¹ KUBÍKOVÁ 2016, 101.

²⁴² BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 46.

²⁴³ KUBÍKOVÁ 2016, 101.

²⁴⁴ BUKOLSKÁ 1951, 66.

²⁴⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 86.

6. Rod pánů z Rožmberka

Dalším důležitým a známým šlechtickým rodem jsou Rožmberkové. Zakladatelem rodu je syn Vítka z Prčice, Vítek III. mladší z Blankenbergu. Rožmberkové měli nejprve v erbu červenou růži ve stříbrném poli, ke konci 16. století však nechal Vilém z Rožmberka přidat na erb znak údajně spřízněného italského rodu Orsini. Kolem roku 1250 si potomci Vítka III. vybudovali sídlo na hradě Rosenberg, který se tyčil nad Vltavou a podle něj získal rod své jméno.²⁴⁶ Na jihu Čech měli Rožmberkové již od středověku rozsáhlé dominium, proto byli vždy určitou konkurencí pro panovníka. Rožmberkové prosluli jako mecenáši umění a zároveň pravidelně zastávali nejvyšší úřednická místa v Království českém.²⁴⁷ Mezi představitele rodu, kteří přispěli k posílení významu Rožmberků patřil Oldřich II., který dosáhl územního scelení panství a uzákonění nedělitelnosti Rožmberského dominia, které náleželo vždy jednomu příslušníkovi rodu, většinou nejstaršímu. Toho dosáhl Oldřich zfalšováním listin a pro dosažení větší prestiže rodu také vymyslel příbuzenství s italským rodem Orsini. Orsiniové pak legendu potvrdili.²⁴⁸ Neméně zajímavý je fakt, že Oldřich byl protivníkem kališníků a posléze Jiřího z Poděbrad a praktikováním své politiky se snažil dosadit na český trůn Ladislava Pohrobka, syna Albrechta II. Habsburského.²⁴⁹ Dalším schopným vladařem rodu byl Petr IV. z Rožmberka, kterému se podařilo ke konci 15. století uzákonit privilegium, dle kterého rožmberskému vladaři patřilo první místo v zemi hned po králi. Stal se nejvyšším hejtmanem Českého království. Díky tomu nabyl rod ještě větší prestiže.²⁵⁰ Největší sláva rodu je patrně spojena se jmény Vilémem a Petrem Vokem. Vilém obnovil slávu a čest rodu, která byla narušena z předchozích vnitřních a finančních problémů. V roce 1570 byl jmenován nejvyšším purkrabím pražským, královým zástupcem v zemi.²⁵¹ Španělský král Filip II. Vilémovi dokonce udělil v roce 1585 Řád zlatého rouna. Vilém se oženil čtyřikrát, nejprve s Kateřinou Brunšvicovou, o čtyři roky později se Sofií Braniborskou, o sedmnáct let později s Annou Marií Bádenskou, nakonec v roce 1587 s Polyxenou z Pernštejna. Díky sňatkům byl Vilém

²⁴⁶ JURÍK 2008, 43.

²⁴⁷ KAVKA 1966, 20.

²⁴⁸ PÁNEK 1998, 14-15.

²⁴⁹ JURÍK 2008, 48.

²⁵⁰ KAVKA 1966, 35.

²⁵¹ KAVKA 1966, 98.

spřízněn s významnými rody české i zahraniční šlechty. Vilém zemřel bez potomků a rožmberské državy získal jeho mladší bratr Petr Vok.²⁵²

Petr Vok vyrůstal ve stínu svého bratra připravovaného na post rožmberského vladaře, posléze přestoupil na protestantskou víru a díky tomu nezastával žádnou významnou funkci. Od 60. let 16. století působil na dvoře Maxmiliána II., který byl známý náklonností k nekatolickému náboženství. Petr Vok si vzal za manželku Kateřinu z Ludanic a podruhé přestoupil na jinou víru v roce 1582 a to k Jednotě bratrské. Po smrti bratra se Petr Vok stal rožmberským vladařem, jeho statky zahrnovaly asi 52 měst a 750 vesnic, což činilo celkem 18 panství na Moravě, v Čechách, ve Slezsku a také v Rakousku.²⁵³ Petr zdědil i bratrovy obrovské dluhy a kvůli tomu musel prodat své sídlo v Českém Krumlově a odstěhovat se do Třeboně. Zemřel v roce 1611 jako poslední z rodu Rožmberků.²⁵⁴

6.1. Portréty Rožmberků

Rožmberská sbírka obrazů zaujímá mezi šlechtickými galeriemi důležité místo. Byla utvářena primárně Vilémem a Petrem Vokem z Rožmberka. Vilém v rámci svého šlechtického vzdělávání pobýval mezi roky 1544-1550 v Pasově, v instituci pro vzdělávání příslušníků nejvyšší aristokracie.²⁵⁵ Díky tomu Vilém získal i důležité osobní kontakty, společenské dovednosti a v neposlední řadě potřebný přehled. Sbíral inspiraci týkající se zvyklostí osobní a rodové prezentace. Dále pobýval od 50. let ve Vídni, kde byl uveden ke královskému dvoru a účastnil se společenského života. Zajímavým faktem je i Vilémova cesta do Augšpurku, kde pobýval od listopadu až do února roku 1550 i Tizian.²⁵⁶ Význam pobytu v Augšpurku pro kulturní rozhled Viléma z Rožmberka zajisté stojí za zmínku. Dalším důležitým Vilémovým pobytem byla bezpochyby cesta do Itálie, trvající půl roku. Mladý Rožmberk měl možnost pobýt v místech jako Mantova, Milán a Janova, což ho také ovlivnilo. V Itálii také Vilém nakupoval mnoho drahých látek, oblečení a obuvi. Z těchto látek mu na místě šil krejčí oblečení pro něj i jeho dvořany, vše podle italské módy. Díky pobytu v Itálii toužil opět po okázalejší sebezprezentaci na úrovni italských a ostatních knížat.²⁵⁷

²⁵² BALOG 2011, 91.

²⁵³ JUŘÍK 2008, 63.

²⁵⁴ BALOG 2011, 91-92.

²⁵⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 109.

²⁵⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 110.

²⁵⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 114.

Zajímavým obrazem je portrét Viléma, patrně z roku 1552, kde je zobrazen pán z Rožmberka jako mladík. Namalovaný pravděpodobně autorem nazvaným Mistrem pánů z Rožmberka a patří do Lobkowiczských sbírek.²⁵⁸ Jedná se o obraz malovaný technikou oleje na plátno a je na něm zobrazena celá postava Viléma. [28]

Vilém je zde zachycen v interiéru, jednou rukou se opírá o stolek a v druhé drží rukavice. Má na sobě elegantní černý oděv, který odpovídá středoevropské šlechtické módě poloviny 16. století. Otevřený plášť, černý, u ramenou pravděpodobně pošitý kožesinou. Kabátec je rovněž černý s krátkými balonovými rukávy, zdobený zlatými knoflíky, i ozdobami. Límeč a manžety jsou vyšívané zlatými nitěmi a patrně zdobené malými perlami. Menší baret je také černý, ladí se zbytkem oděvu. Lem baretu je prošíván zlatými nitěmi a nad čelem je zdoben peřím. Kallhoty jsou nabírané, černé, je možné, že se jedná o plundry, nebo může jít o střídmější verzi, která se z plunder vyvinula. Vilém z Rožmberka má na hrudi tři mohutné zlaté řetězy a na bocích zavěšený kord. Na portrétu je sice zobrazen jako budoucí vladař rodu Rožmberků, přesto není potlačen jeho nízký věk, také ve výrazu se objevují stopy nejistoty. Další detaily nacházející se na portrétu vytvářejí dojem movitosti, silného hospodářského zázemí a přehledu o kultuře. Na obraze vidíme zlatý zvoněk, který sloužil k přivolání služebnictva. Díky tomu víme, že se jedná o pána domu. Vedle zvonku je patrně drahocenná šperkovnice, která má odkazovat na Vilémův dobrý vkus a jeho bohatství. V ruce, kterou se zároveň opírá o stolek, drží stříbrný nuget, což může odkazovat na stříbrnou žílu, která byla nalezena v roce 1550 na rožmberském panství v Ratibořských Horách. Nuget tak může symbolizovat ekonomický potenciál rodových pozemků. Posledním předmětem na portrétu je dopis, který mohl odkazovat k jejich klamnému jižnímu původu. Jelikož má dopis italsky znějící oslovení, může tedy symbolizovat pouto k vymyšlenému příbuzenství s rodem Orsini.²⁵⁹

Mladý velmož stojí v interiéru na dlážděné podlaze a opírá se o stolek, což znázorňuje dle Kubíkové dobové řešení z habsburského prostředí. S touto kompozicí se mohl Vilém setkat právě v Augšpurku. Kompozičně stejný typ portrétů maloval i Tizian v průběhu Augšpurského sněmu v roce 1548. Tizian namaloval například podobiznu Antoina Perrenot de Granvella, kterou poté zrcadlově k portrétu Tizianovu, namaloval znovu Anthonis Mor.²⁶⁰ [29]

²⁵⁸ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 88.

²⁵⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 121.

²⁶⁰ KUBÍKOVÁ 2016, 119.

Nizozemský malíř, známý více pod španělskou variantou svého jména Antonio Moro, se vyučil u Jana van Scorela a pracoval ve službách španělského kardinála Granvelly. Díky těmto stykům zůstal předním vyhledávaným portrétistou evropské aristokracie a španělského dvora 16. a 17. století a stal se i dvorním malířem Filipa II. Toho doprovázel také na cestách do Anglie a Nizozemí v 50. letech. Díky Morovi se šířil tento reprezentační typ dvorského celofigurálního portrétu. Ten se ale opíral o portrét Filipa II. od Tiziana a ten zase o portrét habsburského typu známého z podobizen Jakoba Seiseneggera (Karel V.).²⁶¹ Podobiznu španělského prince Filipa II. Tizian namaloval rovněž při pobytu v Augsburgu v letech 1550-1551, kdy tam také pobýval Vilém z Rožmberka a Tizianův portrét mohl vidět.²⁶² [30] Jak je již zmíněno v kapitole o portrétech Hradeckých, Bukolská se domnívá, že Mistr pánů z Rožmberka se kvalitou a slohovým výrazem podobá malíři Jakobovi Seiseneggerovi. Dále poukazuje na to, že tyto podobizny bratrů a sester jsou ovlivněny italským portrétem.²⁶³

Velice podobná Vilémovu portrétu je podobizna Petra Voka, která vznikla patrně ve stejném roce, rukou stejného malíře. Obraz též patří do Lobkowiczských sbírek. Mladý Petr Vok je takřka ve stejném oděvu jako jeho starší bratr. Na hlavě má menší černý baret, prošíváný zlatou nití a zdobený peřím. Kabátec s balonovými rukávy taktéž prošíváný zlatými nitěmi, límec a manžety zdobené ve stejném stylu. V jedné ruce drží rukavice a druhou se opírá o svůj kord. Petrovi bylo tehdy třináct let, ale obraz byl podroben mnoha přemalbám, jelikož původní malba byla značně poškozena.²⁶⁴ Je možné, že malbu zrestaurovali v tomto znění záměrně, aby odpovídala podobizně bratra. [31]

Od stejného autora jsou pravděpodobně i portréty sester Bohunky a Alžběty, také z Lobkowiczských sbírek. Vznikly v roce 1554, opět se jedná o malbu olejem na plátno a celofigurální obraz.²⁶⁵ Obě dívky jsou zobrazeny v interiéru, podlaha na obou obrazech je stejná, takže spolu kompozičně souvisí. Obě mají stejné černé šaty patrně jihoněmecké módy, s malými balonovými rukávy u ramen, opět typické pro středoevropskou aristokracii 50. let 16. století. Vlasy mají sčesané po stranách do rulíků, na nich zlatou síťku s nasazeným černým baretem, zdobeným zlatými nášivkami.²⁶⁶ [32] Obě jsou ověšené drahocennými zlatými náhrdelníky, které podtrhují jejich urozenost.

²⁶¹ BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980, 2.

²⁶² KUBÍKOVÁ 2016, 119.

²⁶³ BUKOLSKÁ 1951, 62.

²⁶⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 121.

²⁶⁵ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 88.

²⁶⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 121.

Náhrdelníky jsou zdobeny přívěsky s drahokamy a perlami. Na jejich dlouhých rukávech jsou drobné prostřihy rozdělené zlatými knoflíky nebo ozdobami. Šaty mají vysoký límeček se zlatými lemy a v pase jsou přepásané tzv. cordelière se střapcem. Bohunka z Rožmberka drží v rukou rukavice a Alžběta zase facalit neboli prošívání ozdobný kapesník.

Většina Rožmberských portrétů byla přemalována, nejlépe zachovalým portrétem je podobizna Viléma, patrně protože byl nejvýznamnějším členem rodu, tudíž se na jeho obraz dával velký pozor a věnovala se mu větší péče než ostatním podobiznám. Tvarování a malbu obličejů srovnává Eva Bukolská s malbami arcivévodkyň Giuseppa Arcimbolda.²⁶⁷ Kubíková toto tvrzení nevyklučuje a jako příklad uvádí portrét arcivévodkyně Barbary z 60. let 16. století, ze zámku Ambras. [33] Tedy portrét, který skutečně jemností a pojetím připomíná malby autora rožmberských podobizen. Nelze ovšem říci, že jde o totožného malíře, protože obličej Rožmberků jsou měkčeji modelovány a méně kresebné nežli tváře arcivévodkyň malované Arcimboldem.²⁶⁸

Pozoruhodný je také portrét Viléma z Rožmberka, jako pána v letech, malovaný po roce 1589 olejem na plátno. Vilém stojí v interiéru na šachovnicové podlaze, za ním se nachází stůl s červeným přehozem a zlatozelená záclona. Nahoře je nápis WILHELMVS DE ROSENBERG 1589.²⁶⁹ [34]

Vilém má oblečen černý kabátec s pláštíkem a černé punčochy. Na jeho krku je viditelné okružní, které se v 70. letech oddělilo od košile a stal se z něj samostatný prvek, jak je výše zmíněno. Dále je třeba upozornit na ozdobu na hrudi, na které visí zlatá kolana s Řádem zlatého rouna, který byl Vilémovi udělen v roce 1585 španělským králem Filipem II. V pravé ruce drží rukavici a levou rukou se opírá o svůj kord.

Max Dvořák se při popisu tohoto portréту domnívá, že malíř vyšel ze saské školy a je ovlivněn portréty italskými, dále je dle něj dílo stejné kvality jako díla Seiseneggera.²⁷⁰ Kubíková zase upozorňuje na gesto protaženého ukazováčku na levé ruce, které podle ní připomíná figurální motivy v tvorbě Bartholomea Sprangera. Finálně portrét řadí do malířů okruhu rudolfinského dvora.²⁷¹

K založení rožmberské galerie inspiroval Viléma možná soubor podobizen pánů z Hradce. Touhu po prezentaci sebe a svého rodu zajisté podpořily i Vilémovy

²⁶⁷ BUKOLSKÁ 1968, 54.

²⁶⁸ KUBÍKOVÁ 2016, 122.

²⁶⁹ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 87.

²⁷⁰ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 87.

²⁷¹ KUBÍKOVÁ 2016, 132-133.

cestovatelské zážitky a nesporně také význam, který byl portrétům přikládám ze strany Habsburků. Podle Kubíkové použití zmíněných atributů a celková snaha o portrétní galerii má odkazovat na movitost, kulturní rozhled a významné postavení rodu Rožmberků.²⁷²

²⁷²KUBÍKOVÁ 2016, 125.

7. Šlikové

Rod Šliků pochází z Voigtlandu neboli krajiny, která hraničila s Čechami a jejím centrem bývalo Plavno. Na konci 14. století žili ve Voigtlandu bratři jménem Mikuláš a Jindřich. Jindřich, mladší ze dvou bratrů, se posléze usadil v Chebu a založil českou větev Šliků. V chebských archívech jsou záznamy o Šlicích poprvé z roku 1395. Jindřich se stal zámožným patricijem a členem městské rady. Byl majetný, protože provozoval obchod a pronajal si všechna cla v Chebu. S manželkou měl pět synů a jednu dceru Annu. Nejdůležitějším synem, který se stal zakladatelem rodu, byl Kašpar.²⁷³

Kašpar se stal díky přízni Zikmunda prvním kancléřem, což byla jedna z nejvyšších funkcí v Říši. Posléze si získal náklonnost i císaře Albrechta a Fridricha III. Na základě listin, které jsou stále předmětem bádání, bylo Kašparovi uděleno mnoho privilegií a statků. Kašpar se také oženil s dcerou vévody olešnického, Anežkou. Šlikové se v průběhu časů ženili a provdávali za významné aristokraty a aristokratky Českého království ale i Říše. Díky potomkům Kašpara se rod rozdělil na více linií. Důležitým představitelem byl Štěpán Šlik, jelikož za jeho vlády, v roce 1516, byla objevena stříbrná ruda v na šlikovských statcích. V roce 1519 se dokonce rozhodl pro mincování, které bylo daleko výhodnější než prodej stříbra.²⁷⁴ Právo razit mince udělil zemský sněm Šlikům až v roce 1520, později bylo toto právo schválené i královskou listinou. Štěpán Šlik založil i horní město Jáchymov, kde razil proslulé mince zvané tolary. Ražba trvala až do roku 1528, kdy jí zakázal Ferdinand I. Habsburský. Štěpán zahynul v bitvě u Moháče v roce 1526 po boku Ludvíka Jagellonského.²⁷⁵ Po Štěpánově smrti jsou zaznamenáni jako držitelé Jáchymova Burián, Jindřich, Vavřinec a Jeroným. Když vypukla šmalkadská válka, chtěl Ferdinand vyslat české stavy, aby jeli na pomoc jeho bratrovi Karlovi V., proti protestantům. Poté co došlo k porážce protestantů v roce 1547 se odboj českých stavů zhroutil a Ferdinand se rozhodl je potrestat.²⁷⁶

Je třeba zmínit, že Šlikové byli hlavně luteráni a často v opozici vůči Habsburkům. Ke konfiskaci jejich majetku došlo právě v roce 1547, po šmalkadské válce. Když došlo o takřka půl století později ke stavovskému povstání, zúčastnil se ho Jáchym Ondřej Šlik z ostrovské větve rodu a byl za to také popraven na Staroměstském náměstí v roce

²⁷³ VINAŘ 1998, 121-130.

²⁷⁴ VINAŘ 1998, 134.

²⁷⁵ VINAŘ 1998, 136.

²⁷⁶ VINAŘ 1998, 140-141.

1621.²⁷⁷ Rod přežil díky Jindřichovi Šlikovi, který nejprve bojoval proti císaři na Bílé Hoře, ale poté byl zajat, vstoupil do císařových služeb a také konvertoval ke katolické víře. Díky tomu byl odměněn statky, které byly zkonfiskovány Albrechtovi z Valdštejna. Na Jičínsku poté založil kopidlenskou větev a z ní vzešla řada dalších osobností monarchie, rod přežil do dnešních dob.²⁷⁸

7.1. Portréty Šliků

Prvním portrétem, který bych zde ráda uvedla, je kopie staršího portrétu Štěpána Šlika z roku 1667, nacházející se v muzeu ve Stockholmu. Podobizna zachycuje celou figuru a je namalovaná švédským malířem Davidem Frumeriem technikou oleje na plátně.²⁷⁹

[35]

Na portrétu je namalován Štěpán Šlik z profilu. Levou rukou se opírá o kord a ve druhé ruce drží mušli. Pod šubou s velkým límcem, která byla typickým projevem německé módy, má ke krku sahající košili, vytvářející pevný límec zlatě zdobený. Jeho šat je zelenobílé barvy se zlatými prústřihy. Kalhoty s prostřihy obepínají postavu a sahají ke kolenům. Na kalhotách vidíme i krytí, tedy vycpaný poklopec. Na nohách má punčochy tmavé, asi černé barvy, stejné jako barva bot. Ty jsou tmavé nevýrazné a ploché, asi se jedná o hubaté střevíce. Na hlavě má Štěpán větší baret černé barvy se zlatě prošívanými nitěmi a pod ním zlatou calotte. Baret je posazen na straně hlavy. Přes šubu má velmož pověšený zlatý řetěz ve třech řadách.

Přesto, že je to kopie obrazu pocházejícího patrně z 20. let 16. století, jak je na obraze napsáno, řadím jí sem už jen pro podobnost s módou německou.²⁸⁰ Dokonce nacházím i jisté podobnosti s oblečením, které na sobě má Adam I. z Hradce. Zejména v otázce řešení košile a límce a také dlouhého baretu, který je stejného tvaru. Kalhoty i kabátec jsou velmi podobného střihu, zdobené prostřihy. Rukávy vykukující z pláště taktéž.

Švédský autor obraz namaloval jako součást souboru dvaceti devíti podobizen zachycujících celou figuru. Objednala si je švédská královna Hedvika Eleonora, skupina měla znázorňovat královniny předky. Kubíková hodnotí malířské provedení jako ne zcela zřejmé, snad možná ovlivněné originály od Cranacha či Hanse Krella. Domnívá se, že se portrét Štěpána Šlika dostal do souboru jakožto podobizna osoby blízké Ludvíkovi

²⁷⁷ VINAŘ 1998, 151.

²⁷⁸ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 109.

²⁷⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 69.

²⁸⁰ KUBÍKOVÁ 2016, 69.

Jagellonskému, ten je v souboru taktéž zastoupen. Malíř se mohl domnívat, že je Šlik blízký panovníkovi i původem.²⁸¹

Poněkud pozdějším portrétem je podobizna Ludvíka Julia Šlika z ostrovské větve rodu. Dílo je z roku 1568, jedná se opět o malbu olejem na plátně a celofigurální podobiznu ze zámku Kopidlno. Na portrétu je napsáno: „Julius Šlik hrabě a pán ve svých 24 letech 1568.“²⁸² [36]

Obraz je autorsky velmi blízký dílu monogramisty H.K. z Lobkowiczských sbírek. Obraz je součástí párového portrétu, autor namaloval Julia Šlika a jeho manželku Annu Marii Šlikovou. Jejich synem byl právě na Staroměstském náměstí popravený Jáchym Ondřej Šlik, jeden z vedoucích stavovského povstání.²⁸³ Oba portréty jsou malované v interiéru a manželé jsou k sobě natočeni. Oba stojí na šachovnicové podlaze stejné barvy a za nimi je na zácloň napsán identifikační nápis. Vedle nápisu je vhléd do krajiny skrze okno, což bylo typické pro období renesance a často také pro holandské malíře. Obrazy byly zřízeny v době svatby v 60. letech 16. století.²⁸⁴ Julius Šlik má klidný sebevědomý pohled, stojí zpříma a opírá se o kord. Druhou rukou drží černý klobouk zdobený peřím, opět se setkáváme s populární kompozicí, kdy šlechtic drží v ruce rukavice či klobouk a druhou rukou se nonšalantně opírá o kord.

Julius Šlik na sobě má oblek tmavé barvy, krátký černý plášť zvaný boemio. Dále pak tmavý vypasovaný kabátec s kalhoty, které se nazývají duté poctivice. Jeho účes je krátce zastřížen podle španělské módy s malým knírem. Manžety a okruží se zdají být obšité krajkou. Na nohou má černé punčochy ladící se zbytkem obleku a černé přezůvky.²⁸⁵

Podobnou kompozici nalezneme na mnoha šlechtických portrétech. Například u již zmiňovaného portrétu mladičkého Petra Voka z Rožmberka.²⁸⁶ Ve druhé polovině 16. století tedy dominovala v našem regionu španělská móda, která se mísila a prolínala s německými prvky. Populární byly hlavně hedvábné látky a černá barva, která symbolizovala důstojnost.²⁸⁷

Portrét manželky Anny Marie Šlikové od stejného autora, ze stejného roku 1568, je rovněž malba olejem na plátno, jedná se o celoufigurální malbu ze zámku Kopidlno. Na

²⁸¹ KUBÍKOVÁ 2016, 70.

²⁸² BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 111.

²⁸³ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 110.

²⁸⁴ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 111.

²⁸⁵ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 139-142.

²⁸⁶ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 87.

²⁸⁷ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 109.

zácloně je nápis: „Anna Maria Šliková hraběnka z Bassana rozená Ungnad von Sunecku, ve svých 20 letech 1568.“²⁸⁸ [36]

Anna je zobrazena v dobovém tmavém obleku, spíše bližšímu módě německé, zdobnost však svědčí o vlivech španělských. Na sobě má černou ropu zdobenou zlatými rozetami s balónovitými rukávy. Spodní šat je hnědozlaté barvy prošíváný stříbrnou nití a zdobený stříbrnými knoflíčky. Na hlavě má Anna Marie černý klobouček zdobený barevným peřím a zlatými rozetami. Pod kloboučkem zdá se být zlatá síťka. Okruží a manžety jsou zřejmě stejně jako u manžela Julia Šlika, obšité krajkou. Anna je natočená doleva směrem k manželovi, v jedné ruce drží rukavice, což byl typický šlechtický atribut.²⁸⁹ Také na ní má nasazen prsten s heraldickým znakem. Navíc je ověšena mohutnými zlatými náhrdelníky s přívěsky.

Ve druhé ruce drží pomander. Pomander byl šperk v podobě jablíčka, který v sobě měl vonnou esenci. Tento šperk má Anna zavěšený na řetězu, který má upoutaný kolem pasu. Když se dáma procházela, pomander se rozhoupal a rozvoněl okolí kolem dámy.²⁹⁰

Slovo pomander vzniklo z francouzského „*pomme d`ambre*“, což znamená doslovně jablko z ambry. Je to tedy označení pro šperk z drahého kovu, který měl většinou kulovitý tvar a byly v něm uloženy vzácné vonné esence, nejčastěji ambra nebo pižmo. Původně tento předmět plnil funkci zdravotně ochrannou, protože se do schránky dávaly směsi s dezinfekčními účinky, což bylo oblíbené během epidemií. Ale předmět byl také využíván jako afrodiziakum. Kromě ambry a pižma se do pomanderu dávaly také vonné pryskyřice a byliny. Například kadidlo, myrha, labdanum, jalovec, jasmín, fialka, hřebíček, skořice, levandule a další. Přímou s termínem pomander se setkáváme až od 14. století.²⁹¹ V renesanci se pomandery vykládaly drahými kameny, většinou šlo o rubíny, granáty, smaragdy, diamanty a topasy. Nosily se na řetízku, nebo se věšely na pas, pokud byly větší. Nebyly však pouze ženskou výsadou, nosili je i muži.²⁹²

Eva Bukolská podobiznu Julia Šlika i jeho manželky Anny Marie připisuje monogramistovi H.K. Podle Bukolské tomu odpovídá i dekorativně malířský přepis šatů a šperků Anny Marie Šlikové.²⁹³

²⁸⁸ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 111.

²⁸⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 84.

²⁹⁰ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 111.

²⁹¹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 119.

²⁹² BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 119.

²⁹³ BUKOLSKÁ 1951, 59.

Ještě zde zmíním portrét ze zámku Kopidlno, který je sice z počátku 19. století od neznámého autora, ale je malovaný podle starší předlohy. Obraz je malovaný technikou oleje na plátno. Jedná se o portrét Štěpána Šlika s nápisem: „Štěpán Šlik hrabě z Bassana a Holíče pán na Lokti narozen, 1516 založil důl v Jáchymově, padl v bitvě u Moháče 29. srpna 1526.“ Další nápis na reversu obsahuje tato slova: „Jeho manželka byla Margareta Pluhová z Rabsteina.“ Podobizna není celofigurální, ale zabírá osobu Štěpána Šlika nad pas.²⁹⁴ [37]

Štěpán Šlik je oblečen do vrapované batistové košile, která je u krku stažena do pevného límce. Dále má na sobě zlatý řetěz a pravděpodobně šubu, tedy světlý plášť s velkým límcem spíše německého stylu. Na hlavě má nasazenou calotte, těsnou pokrývku hlavy, která je prošívána zlatou nití. Na obličeji je vidět knír menších rozměrů a zastřižená bradka. Vlasy jsou schované pod pokrývkou hlavy. Na tmavých rukávech jsou vidět prostřihy.

Profilová podoba by měla souviset s dalšími vyobrazeními tohoto šlechtice, které se dochovaly. Nejznámější je podoba vyražená na šlikovské pamětní minci s králem Ludvíkem Jagellonským. Autorem by měl být Hans Daucher z Augšpurku a mince byla vyražená po roce 1526.²⁹⁵

Na popsaných kopiích starších portrétů je vidět vliv německé módy v Království českém, který tu v první polovině 16. století dominoval. Ačkoliv se někteří Šlikové našli v jiné víře než katolické, nelze říci, že se náboženská příslušnost projevuje v reprezentaci a módě celého rodu. Španělské vlivy působící primárně ve druhé polovině 16. století se nevyhnutelně projevovaly v dobové módě. Docházelo tedy k jakési kombinaci stylů projevující se v syntéze střihů a zdobení šatů.

²⁹⁴ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 113.

²⁹⁵ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 113.

8. Rod pánů z Lobkowicz

Rod Lobkowiczů nepatří mezi nejstarší rody, ale určitě patří do rodů nejméně významnějších. Na scénu vstoupil počátkem 15. století nejprve jako chudý rod, který záhy brzy zbohatl. První zprávy o rodu pochází z konce 14. století, o nezáměrném zemanovi Martinovi, který měl syny, z nichž nejmladší Mikuláš se připravoval na církevní dráhu. Tu ovšem nedokončil a stal se písařem na dvoře krále Václava IV., který si ho velmi oblíbil. V roce 1401 jmenoval Václav IV. Mikuláše písařem urbury v mincovně v Kutné Hoře.²⁹⁶ Poté se Mikuláš postupně stával finančně stabilnějším a hromadil více majetku. Kromě vesnic Milčeves a Neratovic získal i Lobkovice, které dali jméno celému rodu. V roce 1417 byl dokonce Mikuláš jmenován nejvyšším písařem Českého království. Postupně Mikuláš získával další a další statky, hrady a panství, například hrad Přimda, Nový Hrad a do zástavy dostal i Hlubokou. Jeho první ženou byla Anna z Nechvalic, měl s ní dva syny, Mikuláše II. a Jana I. a dceru Annu. Zajímavostí je nesporně to, že Mikuláš pomáhal vyvíjet tlak na Václava IV. ohledně Kutnohorského dekretu, a dokonce se na jeho tvorbě pravděpodobně sám podílel.²⁹⁷ Jeho synové si v roce 1440 rozdělili majetek a tím se rozdělil i rod na dvě hlavní větve. Hasištejnské z Lobkowicz a Popely z Lobkowicz.²⁹⁸

Z rodové větve Hasištejnských z Lobkovic pocházel například známý humanistický literát Bohuslav Hasištejnský, který byl v mládí utrakvista, ale díky následnému vzdělání na univerzitách v Bologni, Ferrare a Štrasburgu přestoupil na katolickou víru.²⁹⁹ Druhá rodová linie Popelů se rozdělila na více větví. Důležitým představitelem jedné z těchto větví a tj. větve tachovské, byl Jan mladší Popel z Lobkovic. Stal se totiž nejvyšším purkrabím Království českého, a to v roce 1549. Společně s Vilémem z Rožmberka se zúčastnil cesty do Itálie v 50. letech 16. století. Díky tomu se seznámil s italskou renesancí. V roce 1554 byl Jan mladší Popel z Lobkovic jmenován nejvyšším purkrabím pražským a úřad zastával až do své smrti, proto se řadí mezi významné představitele pánů z Lobkowicz.³⁰⁰ Neméně zajímavý byl i jeho syn Kryštof, který se vypravil v roce 1570 do Španělska, kde nakonec zůstal devět let. Díky

²⁹⁶ JUŘÍK 2017, 16.

²⁹⁷ JUŘÍK 2017, 18.

²⁹⁸ JUŘÍK 2017, 18.

²⁹⁹ JUŘÍK 2017, 21.

³⁰⁰ JUŘÍK 2017, 31.

tomu získal kulturní rozhled a jazykové vybavení, po svém návratu byl Kryštof jmenován nejvyšším hofmistrem.³⁰¹

Zakladatelem mladší chlumecké větve byl Ladislav II. Popel z Lobkowicz, hovořil několika jazyky a byl velice vzdělaný. Byl podporovatelem rodu Habsburků a díky tomu dosáhl velkých úspěchů. Například v roce 1536 se stal královským radou, komořím a o šest let později dokonce dvorním maršálkem. Od roku 1548 dokonce prezidentem nově zřízené rady nad apelacemi.³⁰² Jeho syn Ladislav IV. mladší byl v roce 1587 jmenován císařským číšníkem a v roce 1592 dokonce hejtnanem osobní stráže císaře Rudolfa II. Jeho manželkou se stala Bohunka z Rožmberka.³⁰³ Z chlumecké linie pocházel i Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic, který též cestoval po světě a byl jazykově zdatný, díky tomu získal post nejvyššího kancléře Království českého a tento post si udržel i za vlády Rudolfa II., Matyáše, a dokonce později Ferdinanda II.³⁰⁴ Páni z Lobkowicz byli tedy primárně katolíci a podporovatelé Habsburků.

8.1. Portréty Lobkowiczů

Zajímavý fakt týkající se Lobkowiczské galerie je přírůstek sbírky o portréty dalších rodů. Při sňatku Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz a Polyxeny z Pernštejna byla sbírka obohacena o portréty nejen Pernštejnské, ale i Rožmberské, neboť Polyxena byla prvotně vdaná za Viléma z Rožmberka.³⁰⁵

Šlechtické rody spolu byly propojeny sňatky a přátelstvím, což vytvářelo podhoubí pro inspiraci malířů různými kompozicemi a atributy. Zároveň spřátelené či spřízněné šlechtické rody využívali stejných autorů, což je znatelné z typického rukopisu na některých portrétech. Identifikace je možná, i když dnes neznáme přesné jméno malířů a musíme se spokojit s názvy jako Mistr Rožmberské sbírky či monogramista BI.

Známým portrétem je podobizna Ladislava III. Popela z Lobkowicz namalovaná monogramistou H.K. z roku 1570. Jedná se o olej na plátně a celofigurální obraz z Lobkowiczských sbírek.³⁰⁶ **[38]**

Při dataci obrazu k roku 1570 nepřekvapí, že je Ladislav oblečen podle španělské módy.³⁰⁷ Je namalován v interiéru, natočený je doprava, levou rukou si přidržuje meč,

³⁰¹ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 125.

³⁰² JUŘÍK 2017, 31.

³⁰³ JUŘÍK 2017, 32.

³⁰⁴ JUŘÍK 2017, 36-38.

³⁰⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 155.

³⁰⁶ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 80.

³⁰⁷ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 80.

který symbolizoval příslušnost k vyššímu stavu.³⁰⁸ Ve druhé ruce drží kapesník a opírá se jí o svou dýku, co má za pasem. Postoj i oděv je dle vzoru správného španělského kavalíra. Ladislav III. Popel má na sobě vypasovaný kabátec světlé krémové barvy se zlatými knoflíky s vyšším límcem, na jehož konci se nachází dělené okruží. Kalhoty, které má šlechtic na sobě jsou duté poctivice s dlouhými prostřihy, opět laděné do krémové barvy prošívané zlatými nitěmi. Módní je i Ladislavův účes, tmavé vlasy má krátce zastřížené a na bradě má elegantní bradku.³⁰⁹ Na hrudi má dlouhý zlatý řetěz s přívěskem a oblečen je do krátkého tmavého pláště zvaného boemio, na obraze je vidět, že je k nám plášť otočen kontrastně podšitou částí, které se říká křídla nebo také předky.³¹⁰ Na nohou má světlé punčochy ladící se zbytkem oděvu a krémové boty s průřezy. Zajímavý je i klíč, který má Ladislav zavěšen v kalhotovém průřezu. Klíč býval symbolem věrnosti. Avšak v tomto podání by mohl prezentovat aristokratickou příslušnost či vysokou úřednickou funkci.³¹¹

Ladislav III. Popel z Lobkowicz byl synem Jana III. Popela z Lobkowicz, stejně jako jeho otec stál nejprve neochvějně na straně císaře, v letech 1582-1587 byl prezidentem české královské komory, po roce 1593 byla však vyzrazena jeho účast na spiknutí proti císaři a musel žít na Slavkově, majetek a statky mu byly zkonfiskovány. Milost mu byla udělena až v roce 1608.³¹²

Jméno autora přiřadil Max Dvořák přímo k monogramistovi H.K., jednalo se údajně o žáka Cranacha, Hanse Krolla.³¹³ Bukolská upozorňuje, že v posledních pracích monogramisty H.K., mezi ně patří právě portrét Ladislava Popela z Lobkowicz, vzaly na sebe jinou formu plošnost, dekorativnost a zdůraznění obrysové linie, kterou se naučil umělec v dílně Cranachově. Zřejmě díky působení španělských a manýristických vzorů. Vývoj malířovy tvorby se projevuje podle Bukolské v zobrazení tělesných tvarů jako křehčích, útlejších, v obrysové linii, která se stala složitější, takže celek působí mnohem více dekorativnějším a rafinovaně umělejší dojemem.³¹⁴

Dalším portrétem je údajně manželka Jana mladšího Popela z Lobkowicz, Bohunka z Rožmberka, která se stala Janovou druhou manželkou v roce 1556. Je portrétovaná v interiéru, jedná se o olej na plátně a zobrazení celé figury. Max Dvořák tento obraz

³⁰⁸ KYBALOVÁ 1996, 109.

³⁰⁹ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 110.

³¹⁰ VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013, 128.

³¹¹ HALL 1991, 221.

³¹² KASÍK / MŽYKOVÁ / MAŠEK 2002, 111.

³¹³ DVOŘÁK / MATĚJKA 1907, 80.

³¹⁴ BUKOLSKÁ 1951, 60.

z Lobkowiczských sbírek přiřadil autorovi, kterého nazval Mistr lobkowiczských portrétů.³¹⁵ [39]

Dívka je portrétovaná v komnatě, lze spatřit renesanční interiér zdobený vlysy s festony a maskarony.³¹⁶ Šlechtična je oblečena do přepychového oděvu a tím jsou červenožlaté brokátové šaty zdobené zlatými knoflíky, které mají balónové prošívání rukávy. Šaty jsou prošívány vertikálně a horizontálně po okrajích temně červenostříbrnou nití. Kubíková soudí, že připomínají francouzskou módu 70. let 16. století.³¹⁷ Kybalová zas, že se jedná o ortodoxní módu španělskou.³¹⁸ Dívka má na hlavě zlatou čelenku a síťku, na krku má mohutný zlatý náhrdelník s přívěskem, který zdobí drahé kameny. Krk jí obepíná dělené okružní ladící s manžetami. Je přepásaná větším zlatým páskem, který taktéž zdobí drahé kameny. V druhé ruce drží rukavice, klasický šlechtický atribut. Na obou rukách vidíme zlaté prsteny s drahokamy.

Podle Kubíkové se ale jedná o chybnou identifikaci portrétu a zobrazena je Alžběta z Pernštejna. Tato dáma totiž ve svých třinácti letech odjela na francouzský dvůr, sloužit jako dvorní dáma Alžběty Rakouské, dcery Maxmiliána II. Bohužel tuto informaci nelze podložit dalšími zprávami nebo portréty. Pokud by se skutečně jednalo o Alžbětu z Pernštejna, nikoli o Bohunku z Rožmberka, portrét by datovala Kubíková do roku 1571.³¹⁹ Dívka, která stojí v interiéru poblíž dveří ve zdobené komnatě je natočena doleva. V rukou drží růži, což podle Kubíkové asi vedlo Josefa Dvořáka k identifikaci osoby jako Bohunky z Rožmberka. Růže, jak víme, byla totiž znakem Rožmberků.³²⁰ Kubíková odkazuje na portrét francouzské královny Alžběty Rakouské, u kterého by typ sčesaných vlasů do tvaru srdce odpovídal přesně portrétu domnělé Alžběty z Pernštejna.³²¹ [40]

Max Dvořák charakterizoval autora jako českého malíře z Cranachova okruhu, zároveň ale umělce pod vlivem benátských a španělských portrétistů.³²² Bukolská komentuje typologii hlavy, kterou hodnotí jako cranachovskou. Dále upozorňuje na kompozici a umístění postavy do hloubky prostoru, což naznačuje vlivy podobizny italské.³²³

³¹⁵ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 85.

³¹⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 146.

³¹⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 144.

³¹⁸ KUBÍKOVÁ 2016, 112.

³¹⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 144.

³²⁰ KUBÍKOVÁ 2016, 144.

³²¹ KUBÍKOVÁ 2016, 147.

³²² DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 85.

³²³ BUKOLSKÁ 1951, 57.

Kubíková označuje jako autora malíře nizozemského původu, tedy umělce z dílny Jorise van der Straeten.³²⁴

³²⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 147.

9. Rod pánů z Pernštejna

Dle legendy začíná historie rodu u prapředka Pernštejnů jménem Vaněk (Věnava), který přemohl běsnícího zubra a přivedl jej jako dar panovníkovi. Panovník ho za to odměnil udělením šlechtického titulu a rodového erbu s pozemky a bohatstvím.³²⁵ Za nejstaršího držitele erbu je pokládán správce znojemského hradu Jimram, po něm následuje Štěpán z Medlova, jeho jméno je zmíněno poprvé v polovině 13. století. Predikáty používali podle toho hradu, kde zrovna rodová větev sídlila. Od sklonku 13. století tedy nejčastěji z Pernštejna. Již tehdy náleželi mezi významnou moravskou šlechtu. Až na počátku 15. století se široký rod redukoval na jednu větev, tedy perňštejnskou.³²⁶

Významný představitel 15. a 16. století je Vilém z Pernštejna, který zvýšil výnosy rodu tím, že vytvořil důmyslnou rybníční soustavu, dále podporoval obchod a řemesla v poddanských městech. Díky tomu nashromáždil největší pozemkový majetek v Českém království.³²⁷ Po Vilémově smrti si jeho dva synové, Jan a Vojtěch, rozdělili posty a majetek, nábožensky byli tolerantní a jejich pozdější přestoupení k víře podobojí byla záležitost spíše politického rázu.³²⁸ Zajímavý byl také jeho syn Jan IV. z Pernštejna, který v roce 1537 získal do zástavy Kladské hrabství a s tím i právo razit své vlastní mince. Přesto ale byl s panovníkem Ferdinandem ve sporu až do své smrti. Ze synů Jana byl velmi významným představitelem například Vratislav II. z Pernštejna. Zatímco rodu vládl nejstarší Jaroslav, který rod posléze zadlužil, Vratislav cestoval s arciknížetem Maxmiliánem po Evropě a získával rozhled. Díky cestování s Habsburkem získal politickou orientaci na španělský dvůr.³²⁹ Později velmi často stál v čele diplomatických poselství. Jako dvořan Maxmiliána II. se v roce 1555 se oženil se španělskou aristokratkou Marií Manrique de Lara y Mendozou, s níž měl posléze dvacet dětí, většinou dcer. Zároveň mu byl téhož roku udělen Řád zlatého rouna, o jedenáct let později získal pozici nejvyššího kancléře Království českého a díky tomu mohl začít stavět svou rezidenci v Litomyšli. Po Vratislavově smrti v roce 1582 však rod Pernštejnů zaplavily dluhy, které vedly z rozprodání velké části majetku.³³⁰

³²⁵ VOREL 1999, 2.

³²⁶ BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012, 12.

³²⁷ BRAVERMANOVÁ et al. 2017, 149.

³²⁸ BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012, 16.

³²⁹ BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012, 22.

³³⁰ VOREL 1999, 237-258.

Vdova po Vratislavovi se s dcerami uchýlila do domu na Hradčanech, který se poté stal centrem dění a kultury. Politické sympatie Pernštejnů byly jasně prošpanělské, v jejich domě se konaly slavnosti a různé bankety, na které byli zváni významní dvořané, španělský velvyslanec a další významní státní úředníci. Nejstarší dcera Vratislava a Marie Johana se provdala do Španělska a také ostatní dcery uzavřely prestižní sňatky.³³¹

Za pokračování rodu převzal zodpovědnost Vratislavův nejstarší syn Jan V. z Pernštejna, který byl od mládí ve službách Filipa II. V roce 1585 byl oženěn se svou sestřenicí Marií mladší de Lara.³³² Posléze spojil svou kariéru s císařskou armádou a v roce 1597 zemřel na bojišti u uherské pevnosti Ráb. Důležité je zmínit, že rod Pernštejnů byl pro císařský dvůr významný a těšil se jeho pozornosti hlavně díky dlouholetým vazbám na španělský dvůr. Důležitou představitelkou rodu byla Vratislavova dcera Polyxena z Pernštejna, která si vzala Viléma z Rožmberka. Bylo jí sice pouhých jednadvacet let a Vilém byl o třicet let starší, ale sňatek byl uskutečněn převážně z politických důvodů. Došlo tím ke spojení starých katolických rodů. V roce 1603 se Polyxena vdala podruhé a vzala si Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz, který byl tehdy nejvyšší kancléř Českého království a díky tomu si Polyxena ve společnosti stále udržela prestiž.³³³

9.1. Portréty Pernštejnů

Počátky perněstejnské sbírky jsou spojeny s Vratislavem z Pernštejna a jeho španělskou manželkou Marií Manrique de Lara y Mendoza, která přivezla do Království českého i nějaké podobizny ze Španělska. Časem rodinnou sbírku uchovávala dcera Polyxena z Pernštejna, která jí zase obohatila o portréty Rožmberků díky svému prvnímu manželství s Vilémem z Rožmberka. Poté došlo k propojení se sbírkou Lobkowiczů, díky druhému manželství se Zdeňkem Vojtěchem Popelem z Lobkowicz. Sbíрка se nedochovala celá, přesto však tvoří nejbohatší fond renesančních podobizen u nás.³³⁴ [41]

Mezi nejstarší portréty patří podobizna přiřazená Marii Těšínské z Pernštejna, která byla sestrou Vratislava. Jedná se o olej na plátně a celofigurální obraz. Portrét z Lobkowiczských sbírek byl údajně namalován v roce 1550, jak je vidno na zadní straně

³³¹ BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980, 1-2.

³³² BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012, 22.

³³³ BRAVERMANOVÁ / SVOBODA et al. 2012, 24.

³³⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 155.

obrazu. Na tento fakt upozorňuje Max Dvořák, stejně tak jako, že je obraz označen monogramem Jakoba Seiseneggera.³³⁵

Postava Marie Těšínské z Pernštejna vypadá strnule a její pohled, který nesměruje k divákovi, ale kamsi do dále, působí odtažitě. Je namalovaná v interiéru, pozadí obrazu je hnědé a v levé části obrazu se vzdouvá zelený závěs. Na hlavě má Marie černý zdobený baret zlatými rozetami, perlami a cennou broží. Pod baretem má zlatou zdobenou síťku. Oděv je ovlivněn španělskou módou. Marie má oblečený černý šat s krátkými balónovitými rukávy a stojatým límcem, zdobenou zlatými rozetami. Úzký živůtek je ukončen vysokým límcem a k živůtku je přišitá sukně kuželovitého střihu postrádající řasení. Na hrudi má dva perlové náhrdelníky s přívěsky. Mohutný přívěsek na kratším perlovém náhrdelníku je zdobený velkým červeným kamenem, mohlo by se jednat o rubín nebo granát. Zlaté rukávy jsou zdobené perličkami do tvaru kříže. Zpod nich vykukující manžety jsou prošívány zlatou nití a na krajích také zdobené perlami. Jednu ruku má Marie nepřítomně spuštěnou podél těla a ve druhé drží rukavice, jak to bývalo na portrétech aristokratů běžné. V pase má oděv přepásaný cordellière se střapcem, kterou šlechtičny nosily místo opasku.

Klára Adamová ve své práci upozorňuje, že Jakob Seisenegger zachycuje Marii Těšínskou bez vyjádření pohybu, jediný náznak je v podobě elegantního odklonu malíčku levé ruky, který podle ní vnáší do portrétu manýru. Tvář plasticky modeluje pomocí světla, stejně jako kostým, kde je znatelný důraz na odraz světla látek.³³⁶ Kubíková poukazuje na fakt, že podobiznu identifikoval Josef Dvořák v půlce 19. století, není však podložena nápisy ani jinými portréty ke srovnání. Dále upozorňuje na to, že větší inspirace Tizianova díla se projevuje až v pozdější Seiseneggerově tvorbě.³³⁷ [42]

Dalším zajímavým portrétem je portrét, který Josef i Max Dvořák identifikovali jako Vratislava z Pernštejna. Portrét je též součástí Lobkowiczských sbírek, označený signaturou Jakoba Seiseneggera, zhotovený v roce 1558.³³⁸ Blanka Kubíková však tento portrét označuje jako podobiznu Jaroslava z Pernštejna.³³⁹

Jaroslav je natočen doprava, jeho postava je zobrazená jen pod pás. Postoj má sebevědomý, pravou ruku má danou v bok a levou položenou podél těla. Portrétovaný je v interiéru, napravo za ním je namalován zlatem prošíváný honosný závěs. Jaroslav má

³³⁵ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 82.

³³⁶ ADAMOVIČ 2012, 58-59.

³³⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 163.

³³⁸ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 82.

³³⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 166.

černý stříbrem prošíváný kabátec s florální výšivkou španělského stylu a černý plášť neboli šubu lemovanou kožešinou. Kabátec je s krátkými šosy vystřiženými uprostřed do tvaru krytí.³⁴⁰ Za opaskem je vidět jeho kord, který symbolizuje aristokratickou příslušnost. Vysoký límec je obšitý krajkou a na obličejí je vidět zastřižená bradka s knírem. Oděv je tedy převážně španělský, ale plášť lemovaný kožešinou je ovlivněn českým prostředím.³⁴¹

Dle Kubíkové se Josef Dvořák opíral o pozdější podobiznu Vratislava, kde má na sobě roucho rytíře Řádu zlatého rouna.³⁴² Bukolská zdůrazňuje, že dvorský portrét je reprezentačního typu a vznikl pod vlivem severoitalské a benátské podobizny.³⁴³ Avšak portrét také identifikuje s Vratislavem z Pernštejna, stejně tak jako Max Dvořák.³⁴⁴ Jak jsem již zmínila, Kubíková tvrdí, že na podobizně není zobrazen Vratislav z Pernštejna, ale jeho starší bratr Jaroslav. Podobného názoru byli v 70. letech 20. století i další historici jako například Charlotte Fritzová a Jindřich Růžička. Kubíková toto tvrzení zdůvodňuje konstatováním, že na této reprezentativní podobizně není zachycen Řád zlatého rouna, který Vratislav získal v roce 1555. Podle pravidel Řádu zlatého rouna, museli rytíři řádu nosit insignii stále na sobě, tak aby byla vidět. Výjimkou nošení mohlo být cestování, nemoc nebo nebezpečí.³⁴⁵ Zdá se nepravděpodobné, že by Vratislav porušil pravidla Řádu, historici spíše usuzují, že na podobizně není Vratislav a Kubíková šlechtice na portrétu určuje jako Jaroslava.³⁴⁶ [43] Skutečným portrétem Vratislava z Pernštejna zdá se být již zmiňovaný portrét Vratislava v rouchu rytíře Řádu zlatého rouna, patřící do Lobkowiczských sbírek.³⁴⁷

Vratislav z Pernštejna je zobrazen ve třičtvrtěnní postavě zepředu. Levou rukou si přidržuje lem roucha, pravou rukou drží červenou látku roucha. Má na sobě tedy zmíněné roucho Řádu zlatého rouna, které je laděné do červenobílé barvy a skládá se z kabátce a pláště. Lem pláště je krumplován sametovou páskou nesoucí heslo Karla Smělého: „*Je l'ai enprins.*“, což v překladu znamená „*Odvážil jsem se toho.*“³⁴⁸ Roucho je bohatě prošíváné zlatou nití. Okruží, které má Vratislav na krku, je obšité krajkou, stejně jako

³⁴⁰ ADAMOVIČ 2012, 62.

³⁴¹ KYBALOVÁ 1996, 108.

³⁴² KUBÍKOVÁ 2016, 165.

³⁴³ BUKOLSKÁ 1951, 33.

³⁴⁴ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 82.

³⁴⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 166.

³⁴⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 169.

³⁴⁷ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 82.

³⁴⁸ ADAMOVIČ 2012, 70.

bílé manžety na sytě červených rukávech. Plášť je opět sytě červenobílé barvy. Na hrudi má Vratislav zlatou kolanu s Řádem, ve tvaru beráncí kůže.

Max Dvořák přiřazuje portrét k dílu Jakoba Seiseneggera.³⁴⁹ Bukolská zase zadatovala portrét do 80. let 16. století a přiřadila autora k rudolfinskému okruhu.³⁵⁰ Kubíková datuje tento portrét do 70. let 16. století, vede ji k tomu styl zobrazení draperie a patrných vrásek na Vratislavově obličejí. Portrét vznikl dle Kubíkové během řákových zasedání v Nizozemí, která se pořádala v letech 1565, 1573 a 1581. Autorka upozorňuje, že autora díla lze hledat v blízkosti Williama Key a dále nevyklučuje, že podobizna vznikla později, jakožto náhrada původního portrétu.³⁵¹

Jednou z Vratislavových dcer, která se vdala za španělského šlechtice, byla i Jana či Johana z Pernštejna. Na portrétu malovaným technikou oleje na plátně, je vyobrazena v celé figuře v interiéru jako dospělá žena. Podobizna pochází též z Lobkowiczských sbírek.³⁵² [44]

Jana je z našeho pohledu natočena doleva, pravou rukou se opírá o červenou čalouněnou židli s třásněmi a erbem vévodů z Villahermosy.³⁵³ Na sobě má velmi elegantní šaty španělského střihu, šaty jsou ušité z hedvábné bílé látky s vytkávaným dekorem zdobeným rozetami. Oděv je typu saya, typický pro španělskou módu. Oddělený vyztužený živůtek je protažen do husího břicha, podél kterého je připevněn zlatý řetěz zdobený perlami a drahokamy. Zlaté výšivky na oděvu jsou horizontální a vertikální a rámují tak tvar celého oděvu. Jana má na límci nasazené okružní, které je obšité krajkou a dotýká se lalůček. Stejněho stylu jsou manžety u rukávů. Svrchní rukávy jsou špičaté a otevřené, zdobené rozetami a zlatým prošíváním. Hedvábná sukně, na které je vertikální i horizontální výšivka s dekorativními prvky, je tvaru kuželovitěho. Šlechtična drží v ruce rukavice a facalit, ozdobný kapesníček, který je lemovaný krajkou. Na hlavě má nasazený zlatý čepeček zdobený perlami a na hrudi zlatý řetěz ladící s řetězem na pasu. Náhrdelník je zdobený drahokamy, perlami a přívěskem ve tvaru rovnoramenného kříže. Kříž může odkazovat ke katolické víře a zároveň být amuletem nositelky. Jana má na sobě ještě jeden dlouhý náhrdelník, ukončený přívěskem ve tvaru srdce, které může odkazovat k budoucímu ženichovi.³⁵⁴

³⁴⁹ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 82.

³⁵⁰ BUKOLSKÁ 1968, 20.

³⁵¹ KUBÍKOVÁ 2016, 172.

³⁵² DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 48.

³⁵³ KUBÍKOVÁ 2016, 199.

³⁵⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 199.

Max Dvořák tento portrét přisuzuje španělskému malíři Juanovi Pantoja de la Cruz. Stejně tak jako portrét Fernanda De Guerry, popsáný v kapitole o španělské módě.³⁵⁵ [19] Kubíková se domnívá, že oba tyto portréty vznikaly v souvislosti se sňatkem v roce 1585, proto tyto portréty datuje do 80. let 15. století.³⁵⁶ Bukolská a Štěpánek podotýkají, že autorství podobizny Juana Pantoja de la Cruz je nejisté. Upozorňují, že hladký rukopis a malba řidší barvou odpovídají technice deskové malby a ukazují spíše na nizozemské školení malíře. Portréty se od zbytku roudnické sbírky liší tonální harmonií šedých barev, obraz Fernanda se blíží spíše portrétu jeho otce Martina de Aragón. Autorem portrétu Martina je Roland de Mois.³⁵⁷ K tomuto autorovi se také přiklání Kubíková.³⁵⁸

Rod Pernštejnů bych ráda uzavřela posledním celofigurálním portrétem Lobkowiczských sbírek, na kterém je také zobrazena Vratislavova dcera, mnohokrát zmiňovaná Polyxena z Pernštejna, vdaná za Viléma z Rožmberka a posléze za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz. Portrét pravděpodobně souvisí se svatbou Polyxeny s Vilémem, která se konala v roce 1587, do tohoto roku byla podobizna datována. Svatby se zúčastnil i Rudolf II., byla velice nákladná a bohatá. Kubíková autorství portrétu přisuzuje některému z malířů ze severní Itálie.³⁵⁹ [45]

Na portrétu je Polyxena zobrazena v interiéru s celou postavou. Levou rukou se zlehka opírá o zelené sametové křeslo s třásněmi, na křesle sedí malý psík. Ve druhé ruce drží rukavice a facalit obšitý krajkou. Oděv, který má Polyxena z Pernštejna na sobě je španělského typu, navíc je velmi podobný oděvu popisovanému předešle u portrétu její sestry, která se též zlehka opírá o křeslo či židli. Zároveň obě dámy drží v ruce facalit a rukavice značící šlechtický původ. Polyxena má na sobě hedvábný krémově bílý oděv typu saya, stejně jako její sestra. Živůtek se také sbíhá do husího břicha a odděluje sukni, která má vertikální bílou výšivku zdobenou rozetami. Svrchní kulovité rukávy jsou zdobené horizontální bílou výšivkou, stejně jako lem sukne. Živůtek má Polyxena ozdobený zlatými rozetami, na rozdíl od její sestry Johany na předchozím portrétu. Husí břicho je též lemováno zlatým řetězem zdobeným drahokamy. Řetěz na husím břiše ladí s tím, který má šlechtična na svém krku. Spodní rukávy jsou sytě červené a prošívány stříbrnou nití. Manžety a okruží jsou laděné stejně, okruží už dokonce zakrývá celé uši.

³⁵⁵ DVOŘÁK / MATĚJKA 1907, 48.

³⁵⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 199.

³⁵⁷ BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980, 4.

³⁵⁸ KUBÍKOVÁ 2016, 199.

³⁵⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 137-139.

Přesto je vidět červená růže, kterou má šlechtična za uchem, pravděpodobně odkazující na rod Rožmberků. Límeček pod okružím není uzavřen a rozděluje se do dvou cípu způsobem, že je vidět červený spodní oděv pod ním. Vlasy jsou pečlivě vyčesané do týlu a ozdobené decentní čelenkou. Výraz Polyxeny je klidný, vznešený, avšak přívětivý.

Kompozice podobizny vychází ze španělského stylu dvorských podobizen, dále odkazuje na španělskou školu i výraz tváře dámy, který vyjadřuje majestátnost, chladnost a jakousi obřadnost. Předmětem značící spřízněnost se španělskými portréty je například křeslo, o které se šlechtičny lehce opíraly.³⁶⁰ Max Dvořák portrét připisuje Alonsu Sánchézovi Coellovi.³⁶¹ Kubíková podobiznu přisuzuje autorovi severoitalskému a tím odmítá identifikaci Bukolské k malíři savojského dvora zvaného Giacomo Vigh, který v době vzniku portrétu již nežil.³⁶²

Sbírka označovaná jako Pernštejnsko-lobkovická je velmi významným kulturním pokladem. Obsahuje mnoho důležitých renesančních portrétů a dochází v ní ke spojení fondů zásadních šlechtických rodů na našem území, tj. Pernštejnů, Lobkoviců a Rožmberků. Byla rozvíjena a opečovávána dalšími generacemi a jim také můžeme vděčit za to, že se díla dochovala a často dokonce ve velmi dobrém stavu.³⁶³

³⁶⁰ KUBÍKOVÁ 2016, 137.

³⁶¹ DVOŘÁK/ MATĚJKA 1907, 42.

³⁶² KUBÍKOVÁ 2016, 137.

³⁶³ KUBÍKOVÁ 2016, 219.

Závěr

V bakalářské práci jsem se zabývala módou české renesanční šlechty především ze druhé poloviny 16. století, a to z hlediska dochované portrétní malby. Zvolila jsem si pět českých šlechtických rodů, jejichž portréty patří převážně do známých renesančních galerií a sbírek. Cílem bylo zvolit si vždy mužského a ženského představitele rodu, popřípadě manžele a popsat oblečení vyobrazené na portrétech, případně najít souvislost s náboženským vyznáním, pokud taková je.

Nejprve jsem se pokusila obecně uchopit význam portrétní malby v době renesance na území Českého království. Hlavním tématem mé práce není totiž sám portrét, snažila jsem se nalézt obecnou charakteristiku dobového způsobu zobrazení příslušníků šlechty. Nejdůležitější funkcí portrétů tak pro mne byla jeho funkce reprezentační, proto valná většina vybraných portrétů, které zde komentuji, byla zhotovena za účelem reprezentace vyobrazených šlechticů a šlechtičen. Také jsem zmínila literaturu, zabývající se mnou zvolenou tematikou.

Poté následovala kapitola o módě a obecnějším principu módy renesančního období, v čem se například liší v porovnání s módou gotickou, kdy oděv tvořily spíše vertikální díly. Renesance se tedy naopak zaměřila na oděv členěný horizontálně, který vyzdvihoval přirozené křivky člověka. Posléze v práci vysvětluji, že se renesanční móda do českých zemí dostala až na přelomu 15. a 16. století z důvodu určitého zdržení během husitských válek, které Čechy na určitou dobu izolovaly od okolních módních vlivů. Upozorňuji také, že české země byly ovlivněny na začátku 16. století hlavně módou německou, v literatuře nazývanou módou reformační. Renesance není jenom časem rozkvětu umění, ale také časem náboženských konfrontací, reformací a protireformací, což se samozřejmě odrazilo ve všech druzích umění včetně módy. Reformační móda např. vyzdvihovala vlastnosti jakými jsou cudnost a střídmost. Zmiňuji také, že náboženství hrálo v módě velkou roli, právě protože formovalo společenské normy i politiku.

Móda byla tedy důležitým rozlišovacím znamením mezi elitou a chudinou, byla do jisté míry symbolem náboženské a politické příslušnosti. V dalších kapitolách se věnuji módě na českém území, kterou dělím pro přehlednost na dámskou a pánskou. Věnuji se názvům a popisu jednotlivých částí oděvu a doplňků, které mi pak poslouží při popisování šlechtických portrétů. Posléze rozebírám volbu i význam dobově oblíbených šperků

a drahokamů, jejich symboliku a případně další využití. V další kapitole jsem popsala podrobněji módu španělskou, a to z toho důvodu, že na našem území ve druhé polovině 16. století výrazně převažuje, hlavně v kruzích šlechtických. Je tomu tak díky dominanci Habsburské dynastie v tehdejší Evropě. V Evropě rozšířila španělskou módu a manýry především Marie Španělská, která se provdala za budoucího císaře Maxmiliána II. a v polovině 16. století přicestovala do střední Evropy. S Marií přicestovalo i mnoho krejčí a ševců a samozřejmě dvorní dámy, které se snažily oblékat ve stejném stylu jako jejich panovnice. Císařovna se snažila prosazovat katolické náboženství a šíření španělské kultury, zvyků a styl odívání s tím úzce souvisel.

Poté už začínám popisovat jednotlivé šlechtické rody počínaje pány z Hradce. Nejprve zmíním obecnou historii rodu, ze které je rozpoznatelné, zdali měli šlechtici dobré vztahy s Habsburky a proč tomu tak bylo nebo nebylo. Pokud si byli s Habsburky blízcí, většinou šlo o katolíky a vztah k panovníkovi se obvykle promítal do vysokých úřednických pozic, které jednotliví šlechtici od císaře obdrželi. Řada katolických šlechticů zároveň Habsburky doprovázela na cestách a získávala kulturní a politický přehled. V cizích zemích, především ve Španělsku a Itálii, objevovali renesanci a často poté přestavovali svá sídla do renesančního stylu a měnili i způsoby sebe prezentace. Popisy všech portrétů jsem se snažila strukturovat do tří částí. Obecný popis portrétu a oděvu, bližší charakteristika nebo symbolika a případné stylové zařazení či teorie badatelů.

U pánů z Hradce jsem přidala portréty pocházející z první poloviny 16. století, protože u nás dominovala německá móda a na portrétech je to zcela viditelné. A to i přes jejich výborné vztahy s Habsburky. Stejná móda se projevuje na podobiznách Šliků, které sice byly vytvořené později, ale na základě staršího zobrazení. Opět nedokážu jednoznačně spojit reformační náboženství a německou tzv. „reformační“ módu.

Dalším důležitým rodem byli Rožmberkové, kde je zajímavý Petr Vok z Rožmberka, který nebyl katolíkem, dokonce vstoupil do jednoty bratrské. Na jeho mladistvém portrétu se tyto skutečnosti příliš neprojevují. Na podobiznách vybraných příslušníků rodu Šliků, také známého některými členy, kteří nebyli příznivci katolického náboženství, se mísí prvky německé módy s přicházející módou španělskou. Ne však z důvodu příslušnosti jejich rodu ke katolickému náboženství. Zde móda funguje pouze jako prostředek sebe prezentace a přihlášení k určitému sociálnímu stavu.

Pernštejnové byli velkými příznivci módy španělské a španělského životního stylu celkově, především kvůli zmíněnému sňatku Vratislava z Pernštejna a Mariou

Maximilianou de Lara y Mendoza. Rod významně ovlivňoval rozšíření a rozkvět španělské módy v Českých zemích.

Lobkowiczové také nebyli všichni jednoznačnými katolíky. V tomto rodě byl z mého pohledu nejzajímavější událostí sňatek Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkowicz a Polyxeny z Pernštejna, který zapříčinil propojení portrétních galerií.

Na otázku, zdali se dá propojit víra katolická se španělskou módou nelze odpovědět jednoznačně kladně. Španělská móda se Evropou šířila s Habsburky především proto, že jejich členové, jako např. Ferdinand I., římskoněmecký král a později císař, ač sídlil v Rakousku, byl vychováván ve Španělsku a byl to silně věřící katolík. Stejně tak Maxmilián, který byl známý svým benevolentním přístupem a sympatiemi k nekatolické víře již v mládí, je portrétován v oděvu Španělského střihu a typu. Vlnu španělské módy nešlo zastavit, trendy, které zprvu mohly vzniknout jako symbol se později vžily, usadily a přestal jim být přisuzován pouze náboženský význam. Stejně jako dnes, čím více se něco stane běžným a více se to nosí a používá, přestává být vnímán prvotní účel a ten je postupně zapomenut.

Velice rozdílná je móda zobrazená na portrétech Lucase Cranacha, barevná, s prostřihy, na rozdíl od geometrické a neforemné módy, která vznikla později ve Španělsku. Jde však o záležitosti související nejen s náboženstvím, ale i s dalšími především ekonomicko-politickými vztahy. Španělská kultura mísející se s muslimskou kulturou měla zcela jiné zázemí než Německé prostředí.

Nemohu ani říci, že existuje kontinuální vývoj v renesanční módě české šlechty. Vždy je možné pozorovat několik stylů, v každé oblasti dominuje jiný, ale nikdy to neznamená, že ty ostatní zcela vymizí. Módní prvky se kombinují a styly se vzájemně ovlivňují a překrývají. Stejně jako šlechta, která je věčně provázaná manželskými sňatky a příslušníci na sebe vzájemně působí. Na šlechtickém dvoře existuje řada norem, které se nezakládají na příslušnosti náboženské, ale spíše stavovské, na momentálních trendech, etiketě. Stejně tak jako kompozice v portrétech se odvíjí od již provedených kompozic i malíři se vzájemně ovlivňují a předávají si inspiraci. Móda tedy není jen náboženský symbol nebo symbol politické příslušnosti. Souvisela s určitou reprezentační úrovní, které všechny mnou jmenované rody chtěly dosáhnout. Hlavně aristokraté, kteří zastávali vysoké funkce. Svě vykonaly i cesty českých pánů do ciziny, kdy měli možnost vidět, jak se renesance projevuje v jiných zemích, zejména v renesančních palácích. Potkávali malíře a mohli poznat a vidět portréty králů a císařů

a nechat se volně inspirovat. Zejména to platilo při zmíněné renesanční přestavbě šlechtických sídel.

Tato bakalářská práce nemá z hlediska rozsahu prostor pro srovnání veškerých dochovaných renesančních portrétů, aby mohl být vývoj módy české šlechty řádně zaznamenán a popsán. Stejně tak bychom vycházeli pouze z portrétů, které jsou sice určitým dokladem, ale mnoho z nich prošlo přemalbou či opravou a mnoho z nich se nedochovalo. Pokud bychom měli mapovat vývoj módy pouze na základě portrétní malby, vytvářeli bychom stále hlavně domněnky. Dle mého názoru jde ale i tak o určitou výzvu do dalšího studia, která může budoucí studenty dějin umění inspirovat k vytvoření obsáhlého všeobjímajícího katalogu.

Seznam literatury

ADAMOVIÁ 2012 — Klára ADAMOVIÁ: Malíř Jakob Seisenegger a jeho portrétní tvorba v Čechách a na Moravě. S přihlédnutím k vývoji portrétní figurální malby v Zápálpi (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2012

ALBERTI 1947— Leon Battista ALBERTI: O malbě. O soše. Přeložil Vladimír Žikeš. Praha 1947

BALOG 2011 — Peter BALOG (ed.): Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011

BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Překlad Petr Patočka. Praha 2002

BRANT 2007 — Sebastian BRANT: Loď bláznů. Překlad Rudolf Mertlík. Praha 2007

BRAVERMANOVIÁ et al. 2017— Podoby a příběhy: Portréty renesanční doby (kat. výst.). Kroměříž 2017

BRAVERMANOVIÁ / SVOBODA 2012 —Milena BRAVERMANOVIÁ / Petr SVOBODA (ed.): Pernštejnové a jejich doba (kat. výst.). Praha 2012

BUKOLSKÁ 1951 —Eva BUKOLSKÁ: Renesanční portrét v Čechách: 1520-1620. (disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 1951

BUKOLSKÁ 1968 —Eva BUKOLSKÁ: Renesanční portrét v Čechách a na Moravě. (nepublikovaná kandidátská práce na ČSAV), Praha 1968

BUKOLSKÁ / ŠTĚPÁNEK 1980 — Eva BUKOLSKÁ / Pavel ŠTĚPÁNEK: Španělské podobizny ve Středočeské galerii, Praha 1980

CAMPBELL 1990— Lorne CAMPBELL: Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. Connecticut 1990

CASTIGLIONE 1978 —Baldassare CASTIGLIONE: Dvořan. Přeložil Adolf Felix. Praha 1978

ČECHURA 2008 —Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1526-1583. I., První Habsburkové na českém trůně. Praha 2008

ČECHURA / HLAVAČKA / MAUR 1994— Jaroslav ČECHURA / Milan HLAVAČKA / Eduard MAUR: Ženy a milenky českých králů. Praha 1994

DVOŘÁK / MATĚJKA 1907 — Max DVOŘÁK / Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu roudnickém. II. Zámek, Praha 1907

FUČÍKOVÁ / CHOTĚBOŘ/LUKEŠ 1998 — Eliška FUČÍKOVÁ / Pavel CHOTĚBOŘ / Petr LUKEŠ: Obrazárna Pražského hradu, Praha 1998

HAAG / LANGE / METZGER / SCHUTZ 2011— Sabine HAAG / Christiane LANGE/ Christof METZGER / Karl SCHUTZ: Dürer, Cranach, Holbein: Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. Wien 2011

HALL 1991—James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991

JAKUBEC 2007— Ondřej JAKUBEC: Ku věčné památce: malované renesanční epitafy v českých zemích. Olomouc 2007

JANÁČEK 2003— Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba. Praha 2003

JUŘÍK 2008— Pavel JUŘÍK: Jihočeské dominium: Rožmberkové, Eggenbergové, Schwarzenbergové a Buquoyové v jižních Čechách. Praha 2008

JUŘÍK 2010— Pavel JUŘÍK: Dominia pánů z Hradce, Slavatů a Czerninů. Praha 2010

JUŘÍK 2017— Pavel JUŘÍK: Lobkowiczové: Popel jsem a popel budu. Praha 2017

KALINOVÁ 2012— Daniela KALINOVÁ: Španělský dvorský portrét 16. století a španělské podobizny z Lobkowické sbírky (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2012

KAVKA 1966— František KAVKA: Zlatý věk Růží: kus české historie 16. století. České Budějovice 1966.

KLEMPERA 1996— Josef KLEMPERA: Květomluva, aneb, Řekni to květinou. Praha 1996

KLÍPA / OTTOVÁ 2015— Jan Klípa / Michaela Ottová (eds.): Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí (kat. výst.). Praha 2015

KŘÍŽOVÁ 2011—Alena KŘÍŽOVÁ: Ikonografické prameny ke studiu tradiční kultury. Praha 2011

KUBÍKOVÁ 2016 — Blanka KUBÍKOVÁ: Portrét v renesančním malířství v českých zemích-jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha 2016

KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017—Blanka KUBÍKOVÁ/ Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Sylva DOBALOVÁ: Ferdinand II.: arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem. Praha 2017

KYBALOVÁ 1996—Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání. Renaissance (15. a 16. století). Praha 1996

KYBALOVÁ / LAMAROVÁ / HERBENOVÁ 1973 — Ludmila KYBALOVÁ / Milena LAMAROVÁ / Olga HERBENOVÁ: *Obrazová encyklopedie módy*. Praha 1973

LOBKOWICZ 1995 —František LOBKOWICZ: *Encyklopedie řádů a vyznamenání*. Praha 1995

NACHTMANNOVÁ 2012— Alena NACHTMANNOVÁ: *Mezi tradicí a módou: odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha: Národní památkový ústav. 2012

NACHTMANNOVÁ / KLAPETKOVÁ — Alena NACHTMANNOVÁ / Olga KLAPETKOVÁ: *Móda a oděv doby renesance*. Praha: Národní památkový ústav. 2018

PÁNEK 1998—Jaroslav PÁNEK: *Vilém z Rožmberka: politik smíru*. Praha. 1998

PEŠINA 1976 —Jaroslav PEŠINA: *Česká gotická desková malba*. Praha 1976

ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 —Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 1998

SAFR TALOVÁ 2010— Zuzana SAFR TALOVÁ: *Oděv, schránka lidského těla i duše: Renesanční odívání měšťanských elit v metropolích zemí Koruny české*. Ústí nad Labem 2010

STEHLÍKOVÁ 2003 — Dana STEHLÍKOVÁ: *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha 2003

VAŇKOVÁ / PILNÁ 2013 —Lenka VAŇKOVÁ/ Veronika PILNÁ: *Metodika datování a interpretace portrétů 16.-18. století pomocí historické módy*. Praha: Národní památkový ústav. 2013

VINAŘ 1998 —Otakar VINAŘ: *Pět století Šliků*. Praha 1998

VOREL 1999 —Petr VOREL: *Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy*, Praha 1999

WINTER 1893 — Zikmund WINTER: *Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu Bělohorské bitvy*. Praha 1893

Elektronické zdroje

Museum Kunstpalast. *Bildnis der Prinzessin Sibylle von Cleve* [2020-07-10]. <http://lucascranach.org/DE_KSW_G12>

Museum Kunstpalast. *Herzogin Katharina von Mecklenburg, Gemahlin Herzog Heinrich des Frommen von Sachsen* [2020-07-10]. <http://lucascranach.org/DE_KSVC_M036>

Museum Kunstpalast. *Bildnis Joachim II., Kurfürst von Brandenburg* [2020-07-10]. <http://lucascranach.org/US_PMA_739>

Obrazová příloha



1. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, 1371, tempera na dřevě, 181x96cm, Národní galerie v Praze, Anežský klášter



2. Mistr Vyšebrodského oltáře: Narození páně, 1354-1350, tempera na dřevě, 99x 93 cm, detail, Národní galerie v Praze



3. Tizian: Karel V., 1533, olej na plátne, 194x112,7 cm, Museo Del Prado, Madrid



4. Lucas Cranach st.: Dvojportrét vévody Jindřicha Saského (zv. Zbožný) a Kateřiny Meklenburské, 1514, olej na plátně, 185× 165 cm, Gemaeldegalerie, Dresden



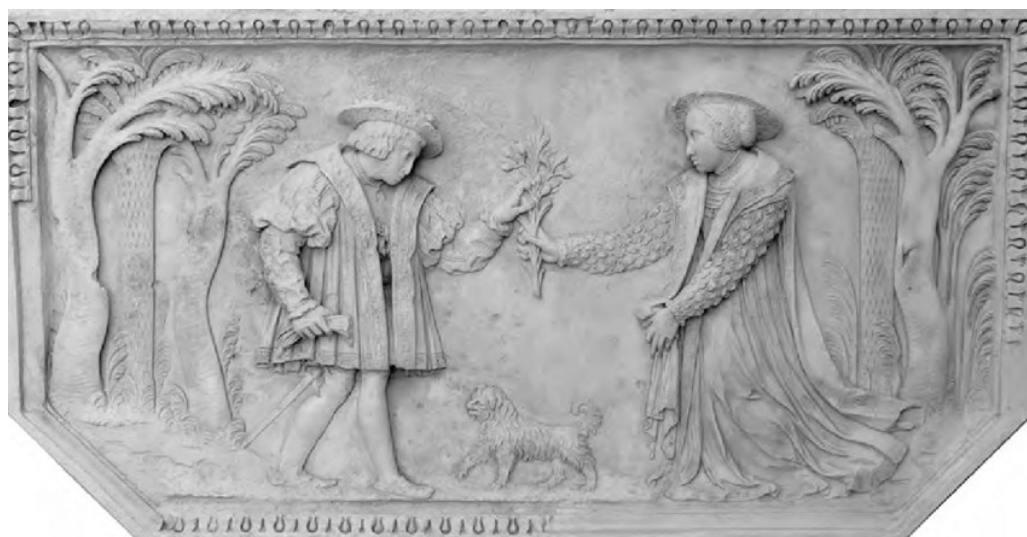
5. Jakob Seisenegger: Císař Maxmilián II. v chlapeckém věku, po 1540, olej na plátně, 188x 84,5cm, Obrazárna Pražského hradu



6. Středoevropský malíř: Epitaf syna Jana Jetřicha ze Žerotína, 1575, zámek Opočno



7. Lucas Cranach st.: Sibyla Klevská, 1526, malba na bukové dřevo, 57x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museums, Výmar



8. Paolo Della Stella (dílna): Ferdinand I. Habsburský a Anna Jagellonská, před 1550, reliéf, Letohrádek královny Anny, Praha



9. Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, 1529, olej na lipové desce, 195× 104 cm, Státní zámek v Telči



10. Autor neznámý: Václav III. Adam Těšínský (?), kolem 1550, olej na plátně, 193x 104 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



11. Autor neznámý: Kresba šlechticů v plundrách. Reprodukce z: Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: renesance, Praha, 1996, s. 60



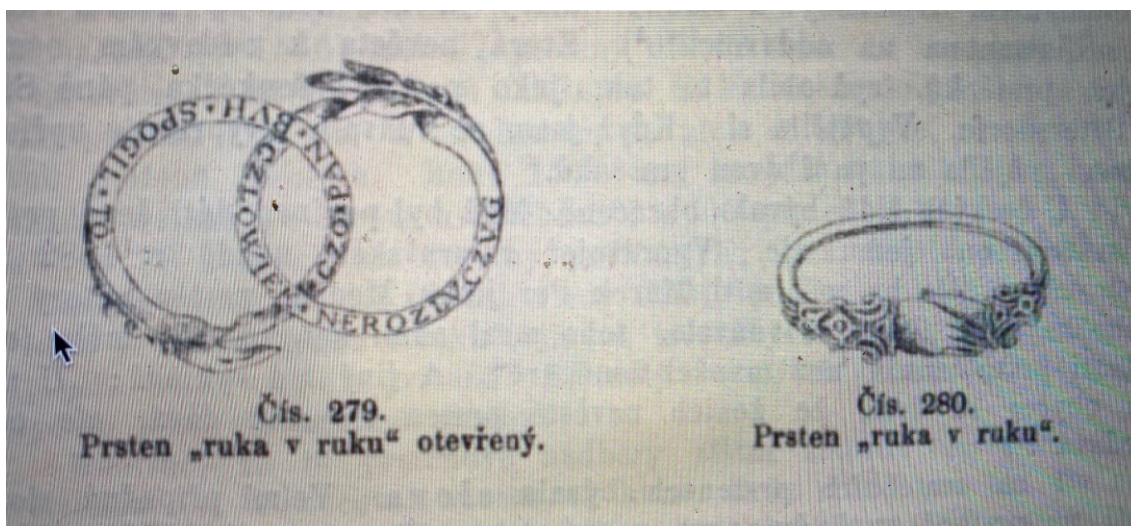
12. Lucas Cranach st.: Jáchym II. Hektor, 1529, 59.4 x 41.6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



13. Lucas Cranach ml.: Kateřina Meklenburská, 1530-1535, malba na bukové dřevo, 54 x38,5 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg



14. Jakob Seisenegger: Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, 1529, tempera na dřevě, 195× 104 cm, Státní zámek v Telči



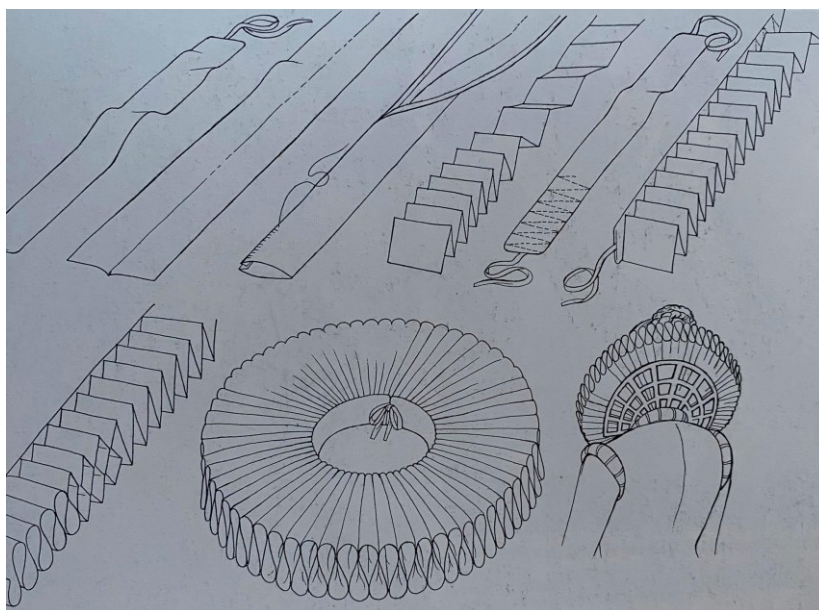
15. Autor neznámý: Kresba prstenů. Reprodukce z: Zikmund WINTER: Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu Bělohorské bitvy. Praha, 1893, s. 527



16. Autor neznámý: Petr Vok z Rožmberka, polovina 18. století, olej na plátně, 126 x 94 cm, Cisterciácké opatství Vyšší Brod



17. Alonso Sánchez Coello (?): Markéta de Cardona, kolem 1555, detail, Lobkoviczké sbírky, Praha



18. Autor neznámý: Kresba okruží. Reprodukce z: Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: renesance, Praha, 1996, s. 107.



19. Roland de Mois: Fernando de Guerra z Aragonu, vévoda z Villahermosy, kolem 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



20. Alonso Sánchez Coello (dílna): Španělská královna Anna, detail, kolem 1580, olej na plátně, 179 x 97 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



21. Mistr pánů z Rožmberka: Anna Marie Rožmberská, markraběnka Bádenská, kolem 1570, olej na plátně, 209 x 143 cm, Lobkoviczké sbírky, zámek Nelahozeves



22. Jakob Seisenegger: Jáchym a Zachariáš z Hradce, kolem 1529, olej na lipové desce, 149× 102 cm, Národní památkový ústav, zámek Červená Lhota



23. Mistr pánů z Rožmberka: Jáchym z Hradce, po 1561, olej na plátně, 182,5 x 100 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



24. Jihoněmecký malíř (?): Anna Hradecká z Rožmberka, asi 1549, olej na plátně, 88 x 71 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha



25. Nizozemský malíř: Marie Španělská, po 1557, dřevěná deska, 100 x 72 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



26. Italský monogramista BI: Kateřina Hradecká z Valdštejna, 1570, olej na plátně,
207 x 91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč



27. Italský monogramista BI: Zachariáš z Hradce, 1570, olej na plátně, 207 x 91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč



28. Mistr pánů z Rožmberka: Vilém z Rožmberka, 1552, olej na plátně, 192 x 80 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



29. Anthonis Mor: Arcivévoda a budoucí císař Maxmilián II., 1550, olej na plátně, 184 x100 cm, Museo del Prado, Madrid



30. Tizian: Filip II., 1550-1551, olej na plátně, 193 x 111 cm, Museo del Prado, Madrid



31. Mistr pánů z Rožmberka: Petr Vok z Rožmberka, 1552, olej na plátně, 184 x 91 cm, Lobkowiczské sbírky, Nelahozeves



32. Mistr pánů z Rožmberka: Alžběta z Rožmberka a Bohunka z Rožmberka, 1554, olej na plátně, 188 x 96 cm a 190 x 93 cm, Lobkowiczské sbírky, Nelahozeves



33. Giuseppe Arcimboldo: Arcivévodkyně Barbara (?), kolem 1562-1565, dřevěná deska, 32,9 x 24,2 cm, Kunsthistorisches Museum –Ambras, Innsbruck



34. Malíř rudolfinského dvora: Vilém z Rožmberka s Řádem zlatého rouna, 1589-1590, olej na plátně, 196 x 131 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha



35. David Frumerie: Štěpán Šlik podle starší předlohy, kolem 1667, olej na plátně, 197 x 118 cm, Nationamuseum, Stockholm



36. Autor neznámý: Dvojportét Ludvíka Julia Šlika a Anny Marie Šlikové, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, zámek Sychrov



37. Autor neznámý: Štěpán Šlik podle starší přílohy, počátek 19. století (?), olej na plátně, 68 x 53 cm, Národní památkový ústav, zámek Sychrov



38. Monogramista HK: Ladislav Popel z Lobkovicz, 1570, Lobkoviczké sbírky, Praha



39. Joris van der Straeten: Alžběta z Pernštejna (?), 1571, olej na plátně, 206 x 110 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



40. François Clouet: Alžběta Rakouská, 1571, olej na plátně, 36 x 26 cm, Musée du Louvre, Paříž



41. Jakob Seisenegger: Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 183,5 x 82 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



42. Jakob Seisenegger: Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, 106 x 84 cm, Lobkowiczké sbírky, Praha



43. Nizozemský malíř: Vratislav z Pernštejna, 70. léta 16. století, olej na plátně, 114 x 89,5 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha



44. Roland de Mois: Johana z Pernštejna, asi 1585, olej na plátně, 183,5 x105 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha



45. Severoitalský malíř: Polyxena Rožmberská z Pernštejna, asi 1587, olej na plátně, 192 x 101 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha

Seznam vyobrazení

1. **Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi**, 1371, tempera na dřevě, 181x96cm, Národní galerie v Praze, Anežský klášter. Reprodukce z: PEŠINA 1976, 26, obr. 13
2. **Mistr Vyšebrodského oltáře**: Narození páně, 1354-1350, tempera na dřevě, 99x 93 cm, detail, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PEŠINA 1976, 9, obr. 2
3. **Tizian**: Karel V., 1533, olej na plátno, 194x112,7 cm, Museo Del Prado, Madrid.
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/emperor-charles-v-with-a-dog/c6945b08-ded2-4824-9ac1-9a1d042549ce>, vyhledáno dne 10.07.2020
4. **Lucas Cranach st.**: Dvojportrét vévody Jindřicha Saského (zv. Zbožný) a Kateřiny Meklenburské, 1514, olej na plátně, 185× 165 cm, Gemaeldegalerie, Dresden.
Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 56, obr. 11-12
5. **Jakob Seisenegger**: Císař Maxmilián II. v chlapeckém věku, po 1540, olej na plátně, 188x 84,5cm, Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce z:
HYŤHA/KLAPETKOVÁ/LUKÁŠOVÁ 2017, 199
6. **Středoevropský malíř**: Epitaf syna Jana Jetřicha ze Žerotína, 1575, zámek Opočno.
Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 13, obr. 3
7. **Lucas Cranach st.**: Sibyla Klevská, 1526, malba na bukové dřevo, 57x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museums, Výmar.
http://lucascranach.org/DE_KSW_G12/image, vyhledáno dne 10.07.2020
8. **Paollo Della Stella (dílna)**: Ferdinand I. Habsburský a Anna Jagellonská, před 1550, reliéf, Letohrádek královny Anny, Praha. Reprodukce z: KYBALOVÁ 1996, 50
9. **Jakob Seisenegger**: Adam I. z Hradce, 1529, olej na lipové desce, 195× 104 cm, Státní zámek v Telči. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 74 obr. 22
10. **Autor neznámý**: Václav III. Adam Těšínský(?), kolem 1550, olej na plátně, 193x 104 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 162 obr. 68
11. **Autor neznámý**: Kresba šlechticů v plundrách. Reprodukce z: Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: renesance, Praha, 1996, s. 60
12. **Lucas Cranach st.**: Jáchym II. Hektor, 1529, 59.4 x 41.6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. http://lucascranach.org/US_PMA_739/image, vyhledáno dne 10.07.2020
13. **Lucas Cranach ml.**: Kateřina Meklenburská, 1530-1535, malba na bukové dřevo, 54 x38,5 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg.
http://lucascranach.org/DE_KSVC_M036/image, vyhledáno dne 10.07.2020

14. **Jakob Seisenegger:** Anna z Hradce roz. z Rožmitálu, 1529, tempera na dřevě, 195× 104 cm, Státní zámek v Telči. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 75, obr. 23
15. **Autor neznámý:** Kresba prstenů. Reprodukce z: Zikmund WINTER: Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu Bělohorské bitvy. Praha 1893, s. 527, obr. 279, obr. 280
16. **Autor neznámý:** Petr Vok z Rožmberka, polovina 18. století, olej na plátně, 126 x 94 cm, Cisterciácké opatství Vyšší Brod. Reprodukce z: BALOG 2011, 495
17. **Alonso Sánchez Coello (?):** Markéta de Cardona, kolem 1555, detail, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: PILNÁ/VAŇKOVÁ 2013, 78
18. **Autor neznámý:** Kresba okruží. Reprodukce z: Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: renesance, Praha, 1996, s. 107.
19. **Roland de Mois:** Fernando de Guerra z Aragonu, vévoda z Villahermosy, kolem 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 200, obr. 88
20. **Alonso Sánchez Coello (dílna):** Španělská královna Anna, detail, kolem 1580, olej na plátně, 179 x 97 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 190, obr. 83
21. **Mistr pánů z Rožmberka:** Anna Marie Rožmberská, markraběnka Bádenská, kolem 1570, olej na plátně, 209 x 143 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Reprodukce z: BALOG 2011, 491
22. **Jakob Seisenegger:** Jáchym a Zachariáš z Hradce, kolem 1529, olej na lipové desce, 149× 102 cm, Národní památkový ústav, zámek Červená Lhota. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 79, obr. 26
23. **Mistr pánů z Rožmberka:** Jáchym z Hradce, po 1561, olej na plátně, 182,5 x 100 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 83, obr. 29
24. **Jihoněmecký malíř (?):** Anna Hradecká z Rožmberka, asi 1549, olej na plátně, 88 x 71 cm, Lobkowiczské sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 89, obr. 33
25. **Nizozemský malíř:** Marie Španělská, po 1557, dřevěná deska, 100 x 72 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 88, obr. 32
26. **Italský monogramista BI:** Kateřina Hradecká z Valdštejna, 1570, olej na plátně, 207 x 91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 99, obr. 39

27. **Italský monogramista BI:** Zachariáš z Hradce, 1570, olej na plátně, 207 x 91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 95, obr. 37
28. **Mistr pánů z Rožmberka:** Vilém z Rožmberka, 1552, olej na plátně, 192 x 80 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 116, obr. 44
29. **Anthonis Mor:** Arcivévoda a budoucí císař Maxmilián II., 1550, olej na plátně, 184 x 100 cm, Museo del Prado, Madrid. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 118, obr. 46
30. **Tizian:** Filip II., 1550-1551, olej na plátně, 193 x 111 cm, Museo del Prado, Madrid. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 111, obr. 43
31. **Mistr pánů z Rožmberka:** Petr Vok z Rožmberka, 1552, olej na plátně, 184 x 91 cm, Lobkoviczké sbírky, Nelahozeves. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 117, obr. 45
32. **Mistr pánů z Rožmberka:** Alžběta z Rožmberka a Bohunka z Rožmberka, 1554, olej na plátně, 188 x 96 cm a 190 x 93 cm, Lobkoviczké sbírky, Nelahozeves. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 120, obr. 47, obr. 48
33. **Giuseppe Arcimboldo:** Arcivévodkyně Barbara (?), kolem 1562-1565, dřevěná deska, 32,9 x 24,2 cm, Kunsthistorisches Museum –Ambras, Innsbruck. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 122, obr. 49
34. **Malíř rudolfínského dvora:** Vilém z Rožmberka s Řádem zlatého rouna, 1589-1590, olej na plátně, 196 x 131 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 132, obr. 55
35. **David Frumerie:** Štěpán Šlik podle starší předlohy, kolem 1667, olej na plátně, 197 x 118 cm, Nationamuseum, Stockholm. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 69, obr. 20
36. **Autor neznámý:** Dvojportét Ludvíka Julia Šlika a Anny Marie Šlikové, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, zámek Sychrov. Reprodukce z: HYŤHA/KLAPETKOVÁ/LUKÁŠOVÁ 2017, 111
37. **Autor neznámý:** Štěpán Šlik podle starší přílohy, počátek 19. století (?), olej na plátně, 68 x 53 cm, Národní památkový ústav, zámek Sychrov. Reprodukce z: HYŤHA/KLAPETKOVÁ/LUKÁŠOVÁ 2017, 113
38. **Monogramista HK:** Ladislav Popel z Lobkowicz, 1570, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: JUŘÍK 2017, 31
39. **Joris van der Straeten:** Alžběta z Pernštejna (?), 1571, olej na plátně, 206 x 110 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 146, obr. 64

40. **François Clouet:** Alžběta Rakouská, 1571, olej na plátně, 36 x 26 cm, Musée du Louvre, Paříž. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 147, obr. 65
41. **Jakob Seisenegger:** Marie hraběnka Těšínská, 1550, olej na plátně, 183,5 x 82 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 161, obr. 67
42. **Jakob Seisenegger:** Jaroslav z Pernštejna, 1558, olej na plátně, 106 x 84 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 164, obr. 69
43. **Nizozemský malíř:** Vratislav z Pernštejna, 70. léta 16. století, olej na plátně, 114 x 89,5 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 168, obr. 71
44. **Roland de Mois:** Johana z Pernštejna, asi 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ 2016, 200, obr. 89
45. **Severoitalský malíř:** Polyxena Rožmberská z Pernštejna, asi 1587, olej na plátně, 192 x 101 cm, Lobkoviczké sbírky, Praha. Reprodukce z: BALOG 2011, 489