

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Pavčina Kronusová

**Dámský svatební oděv na renesančních portrétch
českých šlechtičen**

Bakalářská práce



Vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) 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.

15. 3. 2021

Pavčina Kronusová

Bibliografická citace

Dámský svatební oděv na renesančních portrétech českých šlechticů: bakalářská práce/
Pavlína Kronusová; vedoucí práce PhDr. Markéta Jarošová PhD. – Praha 2021–88 s.

Anotace

Cílem bakalářské práce je zhodnocení dámského renesančního svatebního oděvu šlechticů v českém výtvarném umění. Na základě analýzy vybraných příkladů, tj. portrétních obrazů Perchty z Rožmberka, Polyxeny z Pernštejna a Anny Marie Sideonie Šlikové, bude sledován vývoj módy svatebního oděvu v českém prostředí, který bude následně komparován s významnými zahraničními renesančními svatebními portréty urozených dam. V pozornosti bude jak stylové zhodnocení malířské tvorby děl ze sbírek NPÚ, které jsou dnes součástí výzdoby českých a moravských zámků, ale také analýza textilu, šperků, účesů a dalších dekorativních částí výzdoby oděvů, které prezentují určitý ikonografický význam. Svatební oděv bude analyzován v širším kontextu dobové módy, zahrnující rovněž oděv každodenní. Z hlediska metodologického je práce založena na formální analýze renesančních obrazů, ikonografické interpretaci zhodnocení detailů svatebního oděvu, a také na kulturně-historických souvislostech.

Klíčová slova

Dámský svatební oděv, portréty šlechticů, vývoj oděvu, renesanční móda, odívání v Čechách

Annotation

The aim of this bachelor's thesis is to evaluate the noblewomen's Renaissance wedding attire in Czech fine arts. Based on the analysis of selected examples, i.e portrait paintings by Perchta of Rožmberk, Polyxena of Pernštejn and Anna Marie Šliková, the development of the fashion of wedding attire in the Czech environment will be described, which will then be compared with important foreign Renaissance wedding portraits of noble ladies. Attention will be paid to the stylistic evaluation of the paintings from the NPÚ collections, which are now part of the exhibition of Czech and Moravian castles, as well as the analysis of textiles, jewelry, hairstyles and other decorative parts of clothing decoration that present a certain iconographic significance. Wedding attire will be analyzed in the broader context of contemporary fashion, including everyday attire. From a methodological point of view, the work is based on a formal analysis of Renaissance paintings, an iconographic interpretation of the evaluation of the details of wedding attire, as well as on cultural and historical contexts.

Keywords

Women's wedding clothing, portraits of noblewomen, clothing development, renaissance fashion, clothing in Bohemia

Počet znaků (včetně mezer): 154 335

Poděkování

Mé poděkování patří PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D. a to nejen za odborné vedení a věcné připomínky, ale hlavně za ochotu, vstřícnost a trpělivost, kterou mi v průběhu psaní bakalářské práce věnovala. Také bych chtěla poděkovat mé rodině a přátelům, za jejich podporu.

Obsah

Anotace	4
Klíčová slova	4
Annotation.....	5
Keywords	5
Poděkování	6
1. Úvod	9
2. Zhodnocení literatury a stav bádání.....	10
3. Kulturně historický kontext	15
4. Renesanční portrét.....	18
4.1. Vznik portrétu jako samostatného uměleckého díla	18
4.2. Rodové galerie v interiérech českých a moravských zámků	19
4.3. Portrét budoucí nevěsty	23
4.4. Zásnubní portréty.....	23
4.5. Manželské portréty.....	25
4.6. Vdovský portrét.....	26
5. Renesanční oděv.....	28
5.1. Materiál	29
5.2. Spodní oděv	30
5.3. Vliv zahraniční módy na české prostředí a její proměny v šatníku šlechtičny	30
5.4. Obuv	35
5.5. Dochované renesanční textilie	36
6. Svatba v době renesance.....	38
6.1. Dámský svatební oděv šlechtičen	42
6.2. Doplnky	45
7. Dámský svatební oděv na příkladech portrétů českých šlechtičen.....	47
7.1. Perchta z Rožmberka	48
7.1.1. Portrét Perchty z Rožmberka.....	49
7.1.2. Svatební oděv	51
7.2.1. Portrét Polyxeny z Pernštejna	53
7.2.2. Svatební šaty	56
7.3. Anna Marie Sidonie Šliková	56
7.3.1. Portrét Anny Marie Sidonie Šlikové.....	57
7.3.2. Svatební šaty	58
Závěr.....	59
Bibliografie	60

Obrazová příloha	67
Obrazová příloha	70
Zdroje obrazové přílohy	87

1. Úvod

„Novomanželka i její sestra zvolily nachové šaty podšité zlatohlavem. Jejich oděvy byly posety množstvím perel, šperků a drahých kamenů nedozírné ceny. Šperk v nevěstiniých vlasech byl vyroben ze tří kamenů nevyčísitelné hodnoty – tvořila jej obrovská perla, diamant a rubín...“

Enrique Cock

Ne nadarmo se říká, že „šaty dělají člověka“ a u svatebních šatů raného novověku to platí dvojnásob. Když nevěsta procházela svatební uličkou nereprezentovala pouze sebe, ale celý rod, proto byl ceremoniál připravován s velkým předstihem a respektem. Důležitou součástí svatebního dne byly a dodnes jsou šaty. Každý účastník veselí netrpělivě očekával příchod děvčete, aby mohl obdivovat krásu luxusních materiálů a doplňků. Možná právě následný „němý“ úžas je důvodem nedostatku kronikářských záznamů o tomto specifickém oděvu.

Předmětem mé bakalářské práce je studium svatebních šatů za pomoci renesančních portrétů českých šlechticů. Pro znalost jakéhokoliv specifického oděvu je důležité sledovat vývoj módy všedního dne, která podléhala různým vlivům z okolních zemí. Pro lepší názornost jsem se rozhodla v jedné z následujících kapitol, sledovat tuto skutečnost na jednotlivých portrétech českých šlechticů, z rodových galerií českých a moravských zámků, které nám tak umožňují nahlédnout do šatníku renesanční ženy.

Svatební den byl velkým krokem v životě nevěsty, kdy se z dítěte stávala žena a byla přivedena zpravidla do neznámého prostředí, někdy dokonce i země. Více než na lásce manželů rodinám záleželo na majetku a postavení ženicha, proto svatebnímu veselí předcházelo několik smluv, které se týkaly majetkových vyrovnání, výše věna či dědictví. Samotný „velký den“ byl ukázkou moci rodů, a tak záleželo i na dokonalém odění novomanželů, kdy některé z nich můžeme sledovat právě na podobiznách v interiérech aristokratických sídel. Jako zástupce portrétů šlechticů ve svatebních šatech jsem si vybrala ženy ze starobylých a mocných rodů Čech, jejich životy se značně navzájem odlišují. Celé přípravy a ceremoniál jsou velice zajímavým tématem, čemuž se také dostane menší pozornosti.

2. Zhodnocení literatury a stav bádání

V českém prostředí není studium módy novinkou, ale co se týče oděvu svatebního, nenalezneme žádnou knihu, zabývající se tímto odvětvím jako samostatným tématem. Malé zmínky o ustrojení novomanželů v literatuře z 19.-20. století sice nalezneme, ale jsou uvedeny spíše jako zajímavost a není jim věnována větší pozornost. V následujícím století vyšly dvě publikace, ve kterých autorky téma rozšířily na celou kapitolu.¹ Svatební oděv vycházel ve svém střihu, zdobení a doplňcích z dobové módy všedního dne, a proto je tedy důležité její studium. Mezi autory zabývající se uceleným vývojem módy, jak po střihové stránce, technice a materiálu, někdy i oděvu daného regionu či jednotlivé země patřily a patří například Veronika Pilná,² Milena Lamarová³ a neaktuálněji Helena Jarošová.⁴ Nelze opomenout ani dochované fragmenty textilií či kompletní oděvy, nalezené v královských a šlechtických hrobkách, které jsou důležitým dokladem nejen pro studium pohřebního roucha, ale i pro vývoj střihu samotného a volby materiálu. Mezi významné historiky zabývající se touto tematikou patří například Milena Bravermanová.⁵

Primárním pramenem pro sledování vývoje šatu každodenního i slavnostního, jsou od raného novověku portréty uschované v galeriích a interiérech českých a moravských zámků a jelikož je tomu tak i u mé práce, považuji za důležité taktéž zmínit alespoň pár jmen historiků umění a osobností minulosti, kteří se zasloužili o sepsání portrétních sbírek, jejich možná datování a identifikaci. Soupisy inventářů tedy nejsou novodobou záležitostí, ale docházelo k nim již v předchozích staletích, aby měli stejně jako dnes, lidé přehled o svém majetku. Pro nás to znamená zachování důležitého svědectví nejen o bohatství rodů, ale například i o prezentaci jednotlivých děl.

Takovým příkladem může být inventář z roku 1604 sepsaný Kateřinou Hradeckou (1535–1571), týkající se nejen portrétů v takzvaném velkém a španělském sále Jindřichohradeckého zámku či Pernštejnský soupis majetku zhotovený Polyxenou z Pernštejna (1566–1642), kdy získala bohatou portrétní sbírku jako dědictví po své matce.⁶ V 19. století se o jedno z prvních zpracování sbírek, a to Lobkovických zasloužil archivář Josef Dvořák a na něj navázal Ferdinand Mikovec. Katalog, který lze využívat i v dnešní době, vytvořil jeden z prvních

¹ NACHTMANOVÁ 2012; HAJNÁ 2016.

² Například PILNÁ 2018. Veronika Pilná se též zabývá rekonstrukcí historických oděvů z období renesance.

³ Například KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973.

⁴ JAROŠOVÁ 2020.

⁵ Například LUTOVSKÝ/BRAVERMANOVÁ 2001.

⁶ LUKÁŠOVÁ 2017, 5–14.

historiků umění Max Dvořák a historik Bohumír Matějka, kteří se taktéž věnovali rodovým sbírkám Lobkoviců.⁷ Bohužel přiřazení autorů k jednotlivým obrazům či identifikace zobrazovaných nebyla pozdějšími uměnovědci kladně přijata a došlo k dalším přeřazením.

První autorkou, zabývající se samostatně a uceleně portrétní malbou byla Eva Bukolská. Ta ve spolupráci s Pavlem Štěpánkem vydala „*Španělské podobizny*“, které vychází opět ze studia Lobkovicko-Pernštejnských sbírek, tou dobou ještě umístěných v interiérech Roudnického zámku. I této práci se v dnešní době dostalo revizi.⁸ Důležitý průlom v oblasti portrétní udělal Jaroslav Petruš, který rozpoznal v podobiznách manželského páru Adama I. (149–1531) a Anny z Hradce (1500–1563), jednoho z předních portrétistů Jakoba Seiseneggera (1505–1567), a tím podnítil další výzkum a přeřazení autorů jednotlivých podobizen.⁹ Od 20. století se také rozšířil zájem o samostatné studium konkrétních portrétních sbírek českých a moravských zámků. Takovým zástupcem je „*Katalog obrazárny státního zámku Velké Losiny*“¹⁰ sepsaný Marií Mžykovou, zabývající se tentokrát rodovou galerií Žerotínů. V roce 2016 publikovala Blanka Kubíková „*Portrét v renesančním malířství v českých zemích*“,¹¹ ve které se věnovala jak vzniku portrétního uměleckého díla, tak i portrétním galeriím, které demonstrovala na třech vybraných šlechtických rodech, a to mocném rodu Rožmberků, sloučených sbírkách Pernštejnů a Lobkoviců, a jako třetí Praktšických ze Zástřizl. Také tato autorka k rozborům jednotlivých děl přidala nové argumenty pro nová zařazení a dataci.

V následující části bych se chtěla věnovat dosavadním publikacím, které obsahují alespoň malé zmínky o svatebním oděvu ženy. Tyto práce vychází nejen z pozorování podobizen, ale z různých korespondencí šlechticů a šlechticů, kronikářských záznamů a účtů, které nejsou dochovány v nikterak velkém množství. Jsou to převážně knihy mapující vývoj módy všedního dne, či katalogy vydané ku příležitosti různých konferencí a výstav. V neposlední řadě jsou to historické knihy věnující se samostatně jednotlivým osobnostem či událostem.

První neodmyslitelnou publikaci, zabývající se oděvem pro každý den vytvořila dvojice Čeněk Zibrť a Zikmund Winter. Nejprve vyšla v roce 1892 Zibrťova historie módy končící v období husitských válek a následujícího roku vydal Winter „*Dějiny kroje v zemích českých od počátku XV. až po dobu Bělohorské bitvy*“.¹² Vytvořili náhled na vývoj módy napříč

⁷ DVOŘÁK-MATĚJKA 1907; KUBÍKOVÁ 2016, s. 9-10.

⁸ KUBÍKOVÁ 2016, 10–11.

⁹ KUBÍKOVÁ 2016, 14.

¹⁰ MŽYKOVÁ 1986.

¹¹ KUBÍKOVÁ 2016.

¹² WINTER 1893.

společenským postavením a podrobněji se zabývali jednotlivými částmi oděvu, jeho doplňky a součástmi. Neopomenuli se věnovat materiálu, jeho dovozu a zpracování. V knize publikovali záznamy z nejrůznějších kronik a korespondencí, čímž zanechali mnohá svědectví o tom, co se stalo terčem mravokárců, a naopak co bylo velice módní. Pro tuto práci jsou kronikářské záznamy důležité i proto, protože se v nich nachází několik zajímavých informací týkajících se oděvu při svatebních ceremoniích.

Jelikož tato práce obsahuje i rozbor tří vybraných děl, na kterých je demonstrována svatební róba, je důležité zmínit knihu Josefa Janáčka „*Ženy české renesance*“, vydané roku 1976. Kniha je zaměřena na život Polyxeny, rozené z Pernštejna a přináší nám zajímavé informace nejen o přípravách a průběhu sňatku s Vilémem z Rožmberka. Autor popisuje i oděv nevěsty, který lze dále ztotožnit s oděvem, který oblékla při svém portrétování v roce 1585, čemuž bude pozornost věnována níže.

V roce 1996 započalo vydávání série knih s názvem „*Dějiny odívání*“, od autorky Ludmily Kybalové. Jako první publikovala knihu „*Dějiny odívání: Renaissance (15. –16. století)*“,¹³ ve které částečně vyšla z Winterovi knihy, kterou doplnila o nová poznání a rozšířila o jednotlivé země, které se navzájem ovlivňují. Nově publikovala i některá stříhová řešení. Větší přehlednost ji dodává vložení jednotlivých portrétů do textu s následným popisem, pro větší představivost. Z hlediska vývoje každodenního oděvu jde o téměř povinnou četbu ke studiu módy, zatímco o oděvu svatebním nám nepřináší žádné nové informace, jelikož cituje stejné kronikářské záznamy jako knihy předchozí.

První zásadní literaturou či příspěvkem pro poznání svatebního oděvu a celého ceremoniálu je sborník z konference ve Východočeském muzeu v Pardubicích konané v září roku 2007 „*Oznamuje se láskám našim, aneb, svatba a svatební zvyky v českých zemích v průběhu staletí*“.¹⁴ Pro tuto práci je důležitý příspěvek Martina Holého „*Sňatky české a moravské šlechty na prahu novověku (1500–1620)*“¹⁵ a Aleny Nachtmannové „*Oděv a oděvní doplňky při namlouvání, zasnubách a svatbě ve 2. polovině 16. a 17. století*“.¹⁶ Oba autoři přináší důležité doklady pro studium raných novověkých veselí.

¹³ KYBALOVÁ 1996.

¹⁴ HALÍŘOVÁ 2007.

¹⁵ HOLÝ 2007.

¹⁶ NACHTMANOVÁ 2007.

V roce 2012 Alena Nachtmannová vydala publikaci „*Mezi tradicí a módou. Odívání v Čechách od renesance k baroku*“.¹⁷ V první části se autorka zabývala vývojem oděvu a vším s ním spojeným v 16.-17. století, následně rozepsala módu jednotlivých společenských vrstev a v neposlední řadě se věnovala oblékání v určitých cyklech lidského života. Mezi cykly se nachází i svatební oděv, jehož první část je zcela totožná s textem publikovaným v předchozím sborníku, ale autorka jej dál rozvedla o barokní příklady. Z knihy bych vyzdvihla úryvek věnující se magickým svatebním rituálům a věnečkům, jelikož se v jiné literatuře nevyskytuje jejich tak podrobný popis.

Milena Hajná v roce 2016 publikovala práci týkající se renesančního oděvu napříč životem, „*Šaty chodící. Každodennost a symbolika ve šlechtickém šatníku raného novověku*“.¹⁸ Autorka se mimo jiné zabývá popisem přiložených obrazových příkladů, jako Kybalová a stejně jako Winter hojně cituje kronikářské záznamy a korespondenci šlechticů. Svatební téma v této publikaci je daleko více prohloubeno než v knize předchozí autorky. Pozornost je také věnována svatebnímu a zasnubnímu portrétu a jeho ikonografii a účelu. Dále jsou zde popisovány příklady dámské svatební výbavy, oděvu a lóže určených pro první manželskou noc a v neposlední řadě svatebním šatům od příkladů jejich objednání po příchod k oltáři. Tuto knihu považuji za výchozí pro studium svatebního šatu.

V roce 2017 vznikl katalog ke stejnojmenné výstavě „*Podoby a příběhy. Portréty renesanční šlechty*“¹⁹ od kolektivu autorů. Katalog zahrnuje pojednání o vzniku portrétního umění v prostředí českých a moravských zámků od Evy Lukášové, která se již tomuto tématu věnovala ve své knize „*Zámecké interiéry. Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19.století*“²⁰ vydané v roce 2015. Příspěvek o vývoji módy přidala již zmiňovaná Milena Hajná, šperkem se zabývala Lenka Vaňková a historii šlechtických rodů přidali další spoluautoři. Důležité informace pro studium jak oděvu denního, ale i svatebního či samotného portrétu dokládají popisky k jednotlivým obrazům.

Ve sborníku příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem pro středočeský kraj, pořádané v Praze v roce 2017, vydané pod názvem „*Móda a oděv renesance*“²¹ v roce 2018, se nachází článek Anežky Baďurové „*Oděv účastníků svatebního obřadu per procuratorem 4. května 1570 v Praze v chámě svatého Víta (Anna*

¹⁷ NACHTMANOVÁ 2012.

¹⁸ HAJNÁ 2016.

¹⁹ LUKÁŠOVÁ/HYŤHA/KLAPETKOVÁ 2017.

²⁰ LUKÁŠOVÁ 2015.

²¹ BAĎUROVÁ 2018.

Habsburská a Filip II. Španělský).²² Autorka vychází ze španělského spisu od neznámého autora, který jako jeden z mála podává svědectví o průběhu sňatku, s dokonale popsaným oděvem jak novomanželů, tak ostatních účastníků.

Dále by šlo jmenovat velké množství knih, ve kterých se po většinou autorky zabývají vývojem každodenního oděvu či jejich součástí.

²² BAĐUROVÁ 2018.

3. Kulturně historický kontext

Století 15. je spojeno s doznívajícím středověkem a s nástupem nové dějinné éry, novověku. Ne ve všech zemích lze sledovat stejný vývoj. V hlavním centru dění, italské Florencii, došlo k rozvinutí nového, nejen myšlenkového, ale i uměleckého proudu již na konci 14. století. Vzdělanci a umělci se začínali zajímat o středověkem opomíjenou antiku, ve které se inspirovali a snažili se její myšlenky transformovat, modernizovat a praktikovat do své doby. Zejména se vraceli ke kultuře starověkého Řecka a Říma. Pozornosti se také dostávalo člověku samotnému. Vzdělanci a myslitelé se snažili najít odpovědi na otázky týkající se pozemského bytí.²³ Celkový větší zájem o přírodu, svět kolem sebe a jeho pochopení, napomohl vzniku vědním oborům jako jsou například astronomie nebo alchymie. Nové vědecké poznání se odráželo také v umění. Renesanční umělci tvořili realisticky, harmonicky a s určitým osobním přístupem a individualismem k zobrazovaným.²⁴ Zajímali se o anatomii člověka, jeho individualitu a vztah k prostředí. Takovým příkladem mohou být velikáni jako byl Donatello (1386–1466), Masaccio (1401–1428) či později Leonardo da Vinci (1452–1519). Tyto aspekty měly také vliv na církevní prostředí. Ta sice pokrok podporovala, ale mnohdy zde docházelo ke střetům v otázkách víry.²⁵

Mimo Itálii se nově vzniklý renesanční sloh pomalu šířil od poloviny 15. století. Ovšem humanismus jako takový, který vznikl v italském prostředí, do střední Evropy úplně nepronikl, jelikož umělci a badatelé neměli přímý přístup k této tradici. Vzdělanci v zaalpských zemích se především snažili o nové poznání a výklad Písma.²⁶ To nakonec vyústilo v církevní reformaci, která narušila plynulý vývoj renesance ve střední Evropě a dala tak počátek specifickému renesančnímu stylu, kombinující humanismus s reformačními myšlenkami.

V dosavadním gotickém umění se začínali projevovat prvky renesance, zejména při sochařské výzdobě architektury, kterou přinášeli severoitalští umělci či místní studenti z cest. Takovým příkladem na českém území jsou okna Vladislavského sálu na Pražském hradě, zhotovené Benediktem Riedem (1454–1536) v roce 1493 či portál zámku v Tovačově ze stejného roku.²⁷ První, čistě renesanční stavba v našem prostředí, vznikla až v letech 1538–1563 v zahradě pražského hradu. Takzvaný Letohrádek královny Anny je dílem janovského

²³ PREIS 1974, 151–176

²⁴ Ibidem.

²⁵ PEŠINA 1950, 7.

²⁶ Ibidem.

²⁷ K umění např. HLOBIL/PETRŮ 1992, 104, 166.

architekta Paula della Stelli (†1552).²⁸ Za průkopníka renesanční malby v Čechách lze považovat Mistra Litoměřického oltáře (* 1470) a jeho velkolepé dílo, podle kterého nese název tento anonymní mistr, Litoměřický oltář z let 1505–1507. Postavy dostaly svou individualitu a roli v tvorbě příběhu. Krajina již nebyla jen doplněním plochy, ale spolutvůrcem děje.

Důležitým centrem pro šíření renesance do českých zemí se stal Uherský Budín v čele s Matyášem Korvínem (1443–1490) a později s Vladislavem II. Jagellonským (1456–1516).²⁹ Uherský panovník Matyáš byl vášnivým mecenášem a sběratelem umění. Jeho sňatek se vzdělanou princeznou Beatrix Arragonskou (1457–1508) z Neapole, mu napomohl získat lepší přístup k centru umění.³⁰ Tak se do Budína dostal například severoitalský sochař Gian Cristofor Romano (1456–1512), který vypracoval reliéf tohoto manželského páru.³¹ Důležitou součástí Budínského paláce byla i knihovna plná cenných iluminovaných rukopisů. Studovat zde bylo možné teologické a filozofické spisy, hudbu, básně či umělecké traktáty, jehož příkladem je *traktát o architektuře* Leona Batisty Albertiho (1404–1472).

Velkolepé renesanční umění v Čechách, nejvíce se podobající italskému, vzniká s nástupem dynastie Habsburků.³² Panovníci posílali do Čech umělce z vídeňského dvora, jako byl například portrétista Jakub Seisenegger (1505–1567), Francesco Terzio (1523–1591) či architekt Bonifác Wolmut (†1579), který se podílel na přestavbě již zmíněného Letohrádku královny Anny či výstavby letohrádku Hvězdy pro Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595).³³ Nelze opomenout manýristické umění na dvoře císaře Rudolfa II. Habsburského (1552–1612), jehož vláda spadala do let 1576–1611.³⁴ S přesídlením panovníka z Vídně do Prahy souvisel i příchod umělců z vídeňského dvora a zřízení kabinetů umění a kuriozit na pražském hradě. Pro tyto účely bylo vystavěno i další křídlo hradu, dnes zvané Španělské. Rudolf II. byl velkým mecenášem umění a nadšencem různých vědních disciplín, což dokládají velkolepá dochovaná díla na našem území. Na jeho dvoře pracovali umělci jako byl portrétista Hans von Aachen (1552–1615), Joseph Heintz starší (1564–1609) či sochař Giovanni Antonio Brocco (†1613).³⁵

²⁸ BAŽANT 2014.

²⁹ Více k Jagelloncům např. MACEK 1992; ČORNEJ 2007; FIDLER 2011; ČECHURA 2012. Více ke Korvínovi např. ČORNEJ/BÁRTLOVÁ 2007, 839; KALOUS 2009.

³⁰ HLOBIL/PETRŮ 1992, 102-103, 166.

³¹ VASARI 2019, 133.

³² K Habsburkům např. ČECHURA 2008; VOCELKA/HELLER 2012; BASTL 2017.

³³ K letohrádku Hvězda např. KRČÁLOVÁ 1976, 51–57; MUCHKA 2014. K umělcům PREIS 1986; FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991.

³⁴ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991; FUČÍKOVÁ 2014.

³⁵ Více k Rudolfinskému umění např. PREIS 1974; FUČÍKOVÁ 1986; FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991; VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012; FUČÍKOVÁ 2014.

Nově se rozšiřovalo umění i mimo královský dvůr. Sílicí moc šlechtických rodů přispívala k rozvoji renesance. Jižní Čechy byly v područí mocného šlechtického rodu Rožmberků. Historie těchto pánů se začala psát již ve 12. století a postupně nabývali větší a větší moci, jež jim napomohla k zastávání nejvyšších funkcí v království. V roce 1551 se ujal role vladaře domu rožmberského Vilém z Rožmberka, mimo jiné držitel řádu zlatého rouna, který jako člen panovnické družiny navštívil například Vídeň či Itálii a mohl se tak setkat s největšími umělci, například s Tizianem (1488–1576).³⁶ Jeho znalost a inspirace zahraničním uměním se odráží ve výzdobě rodových sídel, jako byl například Český Krumlov, Třeboň či Rožmberk. Po jeho smrti se stal nástupcem mladší bratr Petr Vok, který vlastnil hodnotnou a největší knihovnu té doby na zámku v Třeboni.³⁷ Jelikož manželství Petra Voka, ale i Viléma bylo bezdětné, rod s tímto mužem zanikl a vše připadlo Švamberkům.³⁸ Dalším vlivným rodem novověku byli Pernštejnové, jejichž počátky spadají do 13. století. Ti vlastnili rozsáhlé panství na Moravě a později i ve východních Čechách.³⁹ Renesanční hlavou rodu byl Vratislav II. z Pernštejna, který zastával funkci nejvyššího kancléře Českého království. Již v mládí byl poslán na diplomatické cesty do Španělska, za což si také vysloužil řád zlatého rouna. Španělské cesty nakonec ovlivnily celý jeho život, jelikož si přivezl nevěstu, která pokračovala ve svých rodných návycích. Stejně jako předchozí rod i Pernštejnové vymírají, tentokrát pouze po meči, a to s vnukem Vratislava, Vratislavem Eusebiem.⁴⁰ Část majetku Rožmberků, ale i Pernštejnů nakonec skončila v rukou Polyxeny, která jej svým druhým sňatkem přinesla do rodu Lobkoviců.

³⁶ K Rožmberkům např. PÁNEK 1998; NĚMEC 2001; MAŤA 2004; BŮŽEK/JAKUBEC 2012, KUBÍKOVÁ 2016.

³⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 95.

³⁸ KALISTA 1999, 17–26.

³⁹ VOREL 1999, 9–76.

⁴⁰ K Pernštejnům např. VOLF 1972; RYANTOVÁ 1995, s. 105–114; VOREL 1999; MAREK 2018.

4. Renesanční portrét

4.1. Vznik portrétu jako samostatného uměleckého díla

Portrét jako specifický umělecký žánr vznikl již v antice. Panovníci, myslitelé a jiné důležité osobnosti doby se nechávali ztvárnit ve velice naturalistických podobách. Do dnešních dob se nám dochovalo velké množství Římských kopií sochařských děl Řeků, v podobě bust a jezdeckých soch panovníků. Co se týče malířsky zpracovaných děl, jsou nám dodnes známy takzvané *Fajjúmské destičky* [1], na kterých jsou znázorněny tváře zemřelých.⁴¹ Po dobu středověku podobizny, jakožto závěsné obrazy a volně stojící sochy panovníků, zcela vymizely. Vrací se až s nástupem novověku. První příklady můžeme sledovat v italském prostředí, k němuž se nejvíce váže antická tradice.⁴²

Ze středověkých Čech jsou nám známy portréty dvojího typu, a to jsou donátorské a vladařské. Donátorský typ podobizen můžeme sledovat jak na nástěnných malbách, tak i na oltářních obrazech či v iluminovaných rukopisech. Donátor byl vyobrazen ve zbožné pozici, někdy například s modelem kostela, pro který byl obraz určen, jako tomu je na nejstarším známém vyobrazení na oltářním obraze *Narození Páně* [2], s donátorem Petrem I. z Rožmberka (†1347) z poloviny 14. století.⁴³ Obraz pochází z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře (přelom 13.-14. stol.). Dalším takovým příkladem je desková malba *Madony Kladské* [3] z roku 1344, kde je ve stejné pozici vyobrazen donátor, tentokrát církevní hodnostář, Arnošt z Pardubic (1297–1364).⁴⁴ Mezi nejvíce dochovaných portrétů vladařů středověku jistě patří ty s císařem Karlem IV., jehož donátorskou podobiznu můžeme sledovat na votivním obraze prvního českého kardinála, *Jana Očka z Vlašimi* [4] z roku 1371.⁴⁵ Dále sochařskou podobiznu můžeme dodnes vidět na Staroměstské mostecké věži⁴⁶ či v triforiu chrámu svatého Víta⁴⁷ na pražském hradě. Jmenované triforium nám také dokládá jednu z prvních rodových galerií s důležitými osobnostmi spojenými s katedrálou. Taktéž na hradě Karlštejně, v císařském paláci, vznikl

⁴¹ *Portrét muže*, 2. století, Paříž, Louvre. K antickému umění SVOBODA 1974; PIJOAN 2000; NOVOTNÁ 2006; TREFNÝ 2018.

⁴² Více v BURKE 1996, 183. Dále monografie umělců např. KRSEK 1976; BLAŽÍČEK 1982.

⁴³ Mistr Vyšebrodského oltáře, *Narození Páně*, kolem 1350, tempera na dřevě potaženém plátnem deska, 99 x 93 cm, Praha, Národní galerie, inv. č. O 6787. Více např. MATĚJČEK 1950, 38–44; PEŠINA 1978; KUBÍKOVÁ 2016, 62.

⁴⁴ Neznámý mistr, *Madona Kladská*, 1343–1344, tempera na desce z topolového dřeva, 186 x 95 cm, Gemäldegalerie Berlin. PEŠINA 1976, 25; KUBÍKOVÁ 2016, 62.

⁴⁵ Neznámý mistr, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, před 1371, tempera na jedlovém dřevě potaženém plátnem, 181,5 x 96,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84. Více v PEŠINA 1978, 40; KUBÍKOVÁ 2016 62.

⁴⁶ Více např. CHADRABA 1971; FAJT 2006.

⁴⁷ Více např. KUTHAN/ROYT 2011; MAŘÍKOVÁ/KUBKOVÁ 2019.

takzvaný *Lucemburský rodokmen*, který je dnes dochován pouze z kopií.⁴⁸ Vyobrazení největších vladařů, pochází z let asi 1355–1357. Taktéž Karlův syn Zikmund se nechal zvěčnit na desce roku 1433, kterou lze považovat za jednu z nejstarších samostatných podobizen.⁴⁹

S nástupem renesance sílí i obliba portrétování. Úkolem portrétu se stalo vnést do života lidí vzpomínku nejen na již zesnulé rodinné příslušníky či hrdiny, myslitele nebo panovníky. V případě posmrtných portrétů docházelo až k morbidnímu vyobrazení zemřelého, včetně jeho příčiny smrti. Podobizna nebožtíka Viléma z Rožmberka z roku 1592 od neznámého autora, je zástupcem vyobrazení zemřelého v důstojné pozici.⁵⁰ Muž spočívá v černém oděvu, na černém pozadí, z něhož vystupuje jen bělostná, chladná tvář a ruce šlechtice. Naproti tomu *podobizna Gregora Baciho* [5] z roku 1542, jenž má dřevec proražený okem a skrz lebku, je zástupce kuriózního vyobrazení.⁵¹

Jelikož se děti šlechticů, zejména děvčata, provdaly do dalekých zemí, byl portrét jedinou upomínkou na jejich tvář. Například francouzská královna Eleonora Habsburská (1534–1594) tesknila po své dceři Marii Portugalské (1521–1577), které mezi lety 1541–1542 zaslala dopis se slovy: „*S Vaším obrázkem má dcero, trávím mnoho času, když vás nemohu vidět ve skutečnosti*“.⁵² Samostatnou část tvořily reprezentativní panovnické portréty, které mohly být kopírovány a prodávány na ulici, či sloužily jako diplomatický dar.⁵³ Malíř tvořící portrét byl mnohdy pod dohledem vladaře, aby nedošlo k jeho zesměšnění. Oblibě se těšily i portréty kuriózních lidí, mezi které spadali lidé s určitou fyzickou vadou či ochlupenou tváří, ale taktéž odsouzenci a zemřelí s jizvami na obličeje. Takovou sbírku měl i Ferdinand Tyrolský (1529–1595) na svém Ambraském sídle.⁵⁴

4.2. Rodové galerie v interiérech českých a moravských zámků

S novým slohem přišly i nové typy uměleckých děl. Rostoucí moc šlechtických rodů a výstavba velkolepých sídel si žádala i řádnou sebe prezentaci. Započalo tak hledání starobylosti vlastního rodu a s ním spojené vyobrazení předků a jejich vystavení v reprezentativních místnostech sídel. Rod nechával vytvořit podobizny až k nejstarším předkům. Pokud jejich

⁴⁸ Dnes pouze v Heildeberském kodexu, Praha, Národní galerii, sign.AA 2015. FAJT/ROYT 1997, 155–269; FAJT 2006, 48.

⁴⁹ Více v BÁRTLOVÁ 2001, 181–183.

⁵⁰ Olej na plátně, 98 x 229 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 971. Více BUKOLSKÁ 1968, 48; KUBÍKOVÁ 2016, 137–138. K posmrtným portrétům více PIGLER 1957; BŮŽEK 2002, 173–187.

⁵¹ Olej na plátně, 39 x 31, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum-Ambras, inv.č.1542.

⁵² Cit. z KUBÍKOVÁ 2016, 23.

⁵³ LUKÁŠOVÁ 2017, 9; KUBÍKOVÁ 2016, 30.

⁵⁴ Ke kurióznímu portrétu WINTER 1895, 100; KUBÍKOVÁ 2016, 36; LUKÁŠOVÁ 2017, 8.

podoba nebyla známa z předchozích maleb, výtvarník si jednoduše předka idealizoval. Někdy byl neznámý obraz přejat či poupraven a vložen do portrétní galerie namísto chybějícího člena rodiny. Rodovou galerii tvořily rodinné portréty, podobizny přátel a spojenců, aktuálního vládnoucího panovníka a jeho rodiny a mnohdy i slavné osobnosti doby současné, ale i minulé.⁵⁵ Obrazy byly zavěšeny v interiérech zámků na obdiv návštěvám. Někdy byly řazeny do místností podle tématu.⁵⁶ Portrétní galerie vznikaly prvotně na území Itálie již v raném novověku. Paulo Giovio, sběratel, měl údajně první, velice početnou sbírku obrazů ve své vile.⁵⁷ Následně se zalíbila Cosimu I. z rodu Medici, který se ji snažil o napodobit ve svém Florentském palazzo Vecchio.⁵⁸

Prvními majiteli portrétů mimo královskou rodinu se stal rod Kolovratů v čele s *Albrechtem II. Libštejnským z Kolovrat* [6] (1463–1510), jehož podobizna z roku 1506 je považována za nejstarší na našem území.⁵⁹ Mezi první držitele se taktéž řadí rod Šliků.⁶⁰ Ti vlastnili tři portréty členů svého rodu jako byl například obraz Štěpána Šlika (1487–1526), který je dnes dochován v pozdější kopii z roku 1526.⁶¹ Portréty Kolovratů a Šliků známe tedy pouze z barokních kopií, kdy jejich galerie získaly větší podobu.⁶²

První obrazovou sbírku, kterou lze nazvat portrétní galerií, sesbíral člen rodu pánů z Hradce Adam I. [7] (1453–1507), nejspíše pro své sídlo v Jindřichově Hradci. Rodinné portréty jeho a manželky *Anny Hradecké* [8], rozené z Rožmitálu (1500–1563), společný *portrét synů Zachariáše* (1528–1589) a *Jáchyma* (1526–1565) [9] začaly vznikat od roku 1529 a jejich tvůrcem nebyl nikdo menší než královský portrétista Jakob Seisenegger.⁶³ Postavy jsou zachyceny v životních velikostech s datací, některé dokonce se signaturou autora. Pozadí obrazů Adamovi blízké rodiny na sebe vzájemně navazuje a tvoří tak velkou rodinnou kompozici, kterou původně mohly obsahovat i portréty dcer, které se nedochovaly.⁶⁴ Zatímco manželé jsou vyobrazeni v jednoduchém, světlém prostoru, v reprezentativním postavení, a

⁵⁶ K rodovým galeriím např. WIRTH 1913; MŽYKOVÁ 1998; LUKÁŠOVÁ 2007; KUBÍKOVÁ 2016.

⁵⁷ LUKÁŠOVÁ 2017, 9.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Neznámý malíř, pozdější kopie podle originálu z počátku 16.století, olej na plátně, 57,6x43 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou. PEŠINA 1950, 89; NOVOTNÝ 1939, 7; KUBÍKOVÁ 2016, 66.

⁶⁰ K rodu Šliků HALADA 1992, 153–154; VINAR 1998.

⁶¹ Olej na plátně, 197x118 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv.č.326; PEŠINA 1950, 89; KUBÍKOVÁ 2016, 70.

⁶² KUBÍKOVÁ 2016, 66.

⁶³ *Adam I. z Hradce*, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč, inv.č.327/M287; *Anna Hradecká z Rožmitálu*, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč, inv.č.327/M288; *Jáchym a Zachariáš z Hradce*, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 149x102 cm, Národní památkový ústav, zámek Červená Lhota, inv. č. ČL 463. Více v PETRŮ 1980.

⁶⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 72.

vážným výrazem bez náznaku emocí, sourozenci jsou zachyceni při hraní na terase s výhledem na vzdálený hrad. Malířova práce na těchto portrétech předcházela jeho pracím pro císařský dvůr, proto se lze domnívat, že je získal na základě doporučení Hradeckého pána.⁶⁵

Syn Adama I., Zachariáš z Hradce (1527–1589) nechal zhotovit portrétní galerii i pro své sídlo v Telči z něž pochází portréty celých postav *jeho a jeho ženy Kateřiny Hradecké z Valdštejna* [10,11] z roku 1570.⁶⁶ Autorem byl malíř skrývající se pod názvem mistr BI. Také telčská díla dosahují vysoké kvality.⁶⁷ Na rozdíl od předchozího páru jsou manželé zasazeni do zdobného, plného prostoru. Kateřina je navíc zvěčněna v pozeňnaném stavu, umocňujícím přidržením ruky na bříšku a její pohrávání si s perlou přívěsku může připomínat netrpělivé očekávání narození potomka. Naopak manžel je zobrazen sedící u stolu s jednou rukou opřenou v jeho kraji a s nakročenou nohou, jako by byl připraven kdykoli vstát, vzhledem k stavu Kateřiny. Taktéž by sedící pozice mohla naznačovat Zachariášovi zdravotní obtíže a její volba v našem prostředí je vzácná., což by podle Kubíkové⁶⁸ mohlo odkazovat na výtvarníka znalého italského prostředí.⁶⁹ K jindřichohradecké sbírce se nám dochoval i inventář sepsaný hradeckou paní roku 1604. Ta popisuje velký sál, zaplněný závěsnými obrazy v počtu asi 200 kusů, mezi nimiž byly portréty nejzazších Čechů jako byla kněžna Libuše až po panovníky současnosti, dále kněží a nejvyšší aristokracie a pak další, spíše menší portréty neidentifikovatelných osob.⁷⁰

Jednu z největších galerií střežil rod mocných Rožmberků. Ta vznikala za Viléma (1535–1592) a Petra Voka (1539–1611). Zájem o obrazy předků vznikl nejspíše již na cestách po světě, které podnikl Vilém jako mladý muž. Na královském dvoře přišel do styku s nejlepšími portrétisty králů, jakým byl například Tizian, Lucas Cranach (1472–1553) či Jakob Seisenegger. Taktéž mu byla známa kompozice, do té doby hodna pouze příslušníkům královského rodu a ve které se nebál nechat zpodobnit anonymním malířem zvaným mistrem pánů z Rožmberka.⁷¹ V potemnělé místnosti vyniká zeleno béžová, podlaha a mladíkova bělostná tvář. Místnost není prázdná, ale předním je namalován stůl s odloženými drahocennými předměty, jenž ukazují na moc a finanční zajištěnost rodu.⁷² O dva roky dříve

⁶⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 80.

⁶⁶ Monogramista BI, *Zachariáš z Hradce*, 1570, olej na plátně, 207 x 91 cm, zámek Telč, inv.č.T-01398a, kopie z 19.století, ibidem, inv.č. 3700; Monogramista BI, *Kateřina Hradecká z Valdštejna*, 1570, olej na plátně, 207x91 cm, zámek Telč, inv.č.T-01397a, kopie z 19.století, ibidem, inv. č. JH 591.

⁶⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 72–74.

⁶⁸ KUBÍKOVÁ, 102.

⁶⁹ HRONKOVÁ 2017, 46.

⁷⁰ LUKÁŠOVÁ 2017, 5–14.

⁷¹ Mistr pánů z Rožmberka, *Vilém z Rožmberka*, 1552, olej na plátně, 192 x 80 cm, Praha, Lobkowické sbírky, inv.č.LR 7253.

⁷² KUBÍKOVÁ 2016, 112.

byl v téměř totožné pozici namalován budoucí císař Maxmilián II. (1527–1576) Anthonisem Morem (asi 1519–1576).⁷³ Portrétem se Vilém zřejmě snažil poukázat na blízké vazby s Habsburským dvorem. Tímto obrazem z roku 1552, ještě společně s podobiznou jeho bratra Petra Voka, na kterém je vyobrazen v podobném postoji, ale bez bohatého stolku, započal vznik galerie předků.⁷⁴ V následujících dvou letech stejný mistr ztvárnil podobu jejich tří sester. Všechna plátna byla určena pro hlavní rodové sídlo v Českém Krumlově. Po smrti Viléma zdělila obrazovou sbírku jeho čtvrtá žena Polyxena (1566-1642), díky jejímu novému přivdání do rodu Lobkoviců se sbírka dochovala v majetku rodu do dnešních dnů. Petr Vok taktéž přispěl objednávkou portrétů. Práce pro něj se chopil Tomáš Třebochovský (1639), jenž zhotovil čtyři portréty roku 1606 a taktéž 12 portrétů římských vladařů, pro zámek v Třeboni a posmrtný portrét svého objednavatele.⁷⁵

Díky druhému sňatku Polyxeny z Pernštejna se Zdeňkem Vojtěchem Popelem z Lobkovic (1568-1628), vznikla velice obsáhlá sbírka Lobkoviccko-Pernštejnská. Za založením samostatné pernštejnské sbírky stojí Polyxeny rodiče Vratislav z Pernštejna (1530–1582) a Marie Manrique de Lara y Mendoza (1535–1582). Díky španělským kontaktům se do galerie dostalo i umění z pyrenejského poloostrova. Do majetku Pernštejnů spadl i zámek Litomyšl, ve kterém se zachoval inventář věcí, které měla Polyxena zdědit po své matce. Důležitou roli vněm hrály i podobizny: „*Na stěnách kolem visely 53 portraity olejem na plátně malované, stejné velikosti, pod nimi bylo 14 menších na zdi a na římsách skříní zavěšených*“⁷⁶ dále pak spis pokračuje líčením umístění dalších portrétů jak na plátně, tak na dřevěné desce, jenž se měly nacházet v knihovně. Taktéž na zámku v Litomyšli se zachovaly písemné prameny, svědčící o rodové galerii. Soupisy byly sepsány hned tři, a to první po smrti Marie, druhý sepsaný samotnou Polyxenou, ve kterém uvádí jména předků, ale také píše o nemožné identifikaci některých z nich a třetí, sepsán česky, který dokládá i hodnosti vyobrazených a vztah k dceři Vratislava.⁷⁷ Příkladem obrazu ze sbírek Lobkoviců je *dvojportrét Marie Pernštejnské Manrique de Lara y Mandozy s malou dcerou* [12] z let kolem 1570 z dílny vlámského mistra Jorise van der Straetena (1552–1577).⁷⁸ Podobizna vzpřímeně stojící matky ze tříčtvrtečního pohledu, přidržující netrpělivě sedící dcerku na židli, znázorněných

⁷³ Olej na plátně, 184 x 100, Madrid, Museo del Prado, inv.č. P2110

⁷⁴ Mistr pánů z Rožmberka, *Petr Vok z Rožmberka*, 1552, olej na plátně, 184 x 91 cm, Nelahozeves, Lobkowické sbírky, inv.č.LR 7251

⁷⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 117.

⁷⁶Cit. z LUKÁŠOVÁ 2017, 12.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Olej na plátně, 136 x 103 Praha, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 5481.

v kontrastních barvách španělského oděvu s bohatými doplňky, je unikátním příkladem zaznamenání pocitů na jinak přísných reprezentativních podobiznách. Autor zde prokázal schopnost dokonalého a precizního zachycení reality se smyslem pro detail.⁷⁹ Marie se již v předchozích letech nechala zvěčnit například i se synem Janem v letech 1561-1562, zřejmě jedním z malířů ze Seiseneggerova okruhu.⁸⁰ Na rozdíl od portrétu s dcerou, nese ten se synem spíše bych řekla uvolněnější rukopis, a to jak v kompozici, tak v malířském provedení. Kompozice zřejmě vychází z vyobrazení madon, s čímž koresponduje i nahota dítěte.⁸¹ Ve sbírkách se dodnes nachází velké množství kvalitních výtvarných děl od skvělých autorů, které jsou rozmístěny po několika institucích.

4.3. Portrét budoucí nevěsty

Jelikož si muži vybírali nevěsty ze vzdálených zemí, portrét byl snadnou cestou, jak si dívku prohlédnout z pohodlí domova. Aristokraté vysílali své umělce, aby ztvárnili tváře žen a přivezli je do rukou budoucího ženicha. Tak tomu bylo i v případě výběru nevěsty francouzského krále Karla VI. (1366–1422) či Filipa III. Dobrého.⁸² Filip vyslal nizozemského velikána severské renesance Jana van Eycka (1390–1441), aby zpodobnil jeho budoucí manželku Isabelu Portugalskou (1397–1471) roku 1429.⁸³ Dnes je originální portrét ztracený a je nám znám pouze z kopií. Z českého prostředí to byl Rudolf II., který vyslal skvělého portrétistu Hanse von Aachena roku 1603 například do Turína nebo Mantovi.⁸⁴ Císař se ovšem nakonec neoženil. Ne vždy byl portrét vhodnou cestou k výběru nevěsty. Král Filip II. Španělský si dle podobizny vyhlídl anglickou a irskou královnu Marii Tudorovnu (1516–1558). Když se s ní poprvé setkal, nebyla to dívka z obrazu. Lze se jen domnívat, zda dohlížela na práci umělce a záměrně se nechala vyobrazit mladší a hezčí.⁸⁵ Zmínění umělci se řadí mezi špičky ve svém oboru, což odkazuje na důležitost tohoto typu portrétu.

4.4. Zásnubní portréty

Zásnubní portrét patřil budoucímu ženichovi či nevěstě, jako stvrzení souhlasu k sňatku a mohl také tvořit takzvané *pandány* či byli oba snoubenci na společném obraze. Vyobrazení na něm mohli být například s dary, které si mezi sebou vyměnili.⁸⁶ K rozeznání zásnubního

⁷⁹ HAJNÁ 2016, 180.

⁸⁰ Olej na plátně, 108,5 x 82 cm Praha, Lobkowiczské sbírky, inv. č. LR 7231.

⁸¹ Více v KUBÍKOVÁ 2016, 172–174.

⁸² VACKOVÁ 2005, 71; KUBÍKOVÁ 2016.

⁸³ VACKOVÁ 2005, 72.

⁸⁴ KUBÍKOVÁ 2016, 27.

⁸⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 29.

⁸⁶ NACHTMANOVÁ 2012, 227; HAJNÁ 2016, 127.

portrétu nám napomáhá symbolické zobrazení květu. Nejčastěji se jedná o karafiát, ale shledáme se i s květem růže či větvičkou rozmarýnu.⁸⁷ Karafiát byl velice oblíbenou květinou již od středověku. Zobrazoval se ve vícero barevných podobách, které se mohly vzájemně kombinovat. Červený značil lásku a růžový manželství.⁸⁸

Ze zasnubních portrétů z řad šlechtičen je nám znám například *obraz ženy s červeným karafiátem [13]* z posledních let 16. století.⁸⁹ Dívka je oděna do šatu vycházejícího z německé módy.⁹⁰ Černý živůtek s hlubokým dekoltem půlkruhového tvaru je lemován červeným prýmkem, posázeným zlatem a drahými kameny. Jeho hloubka je vyplněna bílou, bohatě řasenou košilí, která je zdobena třemi zlatými článkovitými řetízky, kde k nejspodnějšímu náleží masivní přívěsek kříže. Krk dívky je zahalen do vysokého okruží zakončeného krajkou. Světlé vlasy ženy jsou sčesané do dlouhé ruličky lemující obličej a zdobené perlovou čelenkou, kterou doplňují stejné náušnice. S pohledem upřeným na diváka jemně svírá mezi prsty květinu, ve výšce hrudníku. Z roku 1603 pochází *podobizna Anny Tyrolské [14]* (1585–1618), manželky Matyáše Habsburského (1557–1619), od Franse Pourbuse (1569–1622) mladšího, jenž má červený karafiát za uchem.⁹¹ Jedná se o postavu arcivévodkyně v bohatém oděvu inspirovaném španělskou módou. Svrchní stříbrný brokátový živůtek se zlatými rostlinnými ornamenty a otevřenou fazonou se zlatým rubem, těsně přiléhá na spodní, se zlatými pruhy. Po obvodu svrchní fazony splývá mohutný zlatý řetěz zdobený drahokamy a perlami, zatímco na hrudi Anny spočívá zlatý řetízek s masivním, kulatým přívěskem, taktéž ve zlatě a s kameny, ze kterého visí jediná perla. Výrazným prvkem modelu je i krásné, jemné krajkové okruží. Sčesané, hladké, světlé vlasy jsou dozdobeny výraznou čelenkou, korespondující s ostatními šperky. Líbezná tvář ženy spočívá na divákovi, jenž měl být Rudolf II.⁹² Na těchto příkladech můžeme sledovat druhy polohy květin. Prvotní umístění květu do dlaně ženy, následně se rostlina stává součástí účesu a v století 17. se na portrétech doplněných o renesanční kusy nábytku, květina mění v jakousi dekoraci. Tak jej můžeme vidět na portrétu Anny Marie Bádenské (1562–1583) od Hanse von Aachena.⁹³

⁸⁷ HAJNÁ 2016, 127.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Olej na papíru podloženém plátnem, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk, inv.č.RO 631. HAJNÁ 2016, 130, HRONKOVÁ 2017, 209.

⁹⁰ HAJNÁ 2016,130.

⁹¹ Olej na plátně, 62,5 x 51 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, inv. č. 9383. HAJNÁ 2016, 133.

⁹² KUBÍKOVÁ 2016, 25.

⁹³ Olej na plátně, počátek 17. století, zámek Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 7282; HAJNÁ 2016, 134.

Nejsou výjimkou ani portréty zobrazující pár společně, byť jich je dochováno pramálo. Jedním takovým příkladem je společný portrét sedmnáctiletého českého krále Ludvíka Jagelonského (1440–1457) a jeho nastávající Markéty z Valois (1443–1495), jehož autorem je Hans von Zurich.⁹⁴ Ačkoliv se pár nikdy neshledal, díky Ludvíkově nečekané smrti, je zde ztvárněna půvabná zamilovanost. Mladý muž kouká s obdivem na dívku, jejíž oči spočívají na divákovi a v jakémisi důvěrném gestu si předávají růžový květ karafiátu.⁹⁵

4.5. Manželské portréty

Stojící celé postavy manželů jsou typickým dílem zastoupeným v rodových galeriích. Manželské dvojice jsou vyobrazovány v důstojných pozicích s vážným výrazem a v honosném oděvu. Žena stojí většinou po levici muže a jejich těla mohou, ale nemusí být natočena mírně na sebe. Často jsou jejich podobizny zasazeny do renesančního pokoje vybaveného nábytkem. Tak tomu je v případě *Václava Viléma Popela z Lobkowicz* [15] (1598–1626) s dvorní dámou císařovny Anny, *Markétou Františkou Lobkowicz*, rozenou z Dietrichsteina [16] (1600–1617) od neznámého autora z roku 1615.⁹⁶ Manželé stojí vzpřímeně, čelně k divákovi, kterému také věnují neutrální pohled. Obě postavy jsou zasazeny do tmavého pokoje s šachovnicovou podlahou, ozvláštěnou o černá kola. Ve vnějších rozích obrazu je dekorativně spleten zlatavý závěs. Po levici každého z partnerů stojí stůl, na nějž mají zlehka položené dlaně. Manželé jsou též oděny do stejné kombinace barev šatu. Markéta Františka nese róbu hodnou dvorní dámy, které bude ještě věnována pozornost. Oba obrazy doplňuje rozměrný identifikační nápis umístěný na bílé ploše v dolním kraji. Tyto podobizny se staly základem pro vytvoření Mikulovské obrazárny. Taktéž mohlo být v místnosti okno s průhledem do krajiny, jak jej můžeme sledovat na portrétech *hraběte Ludvíka Jůliuse Šlika* [17] a jeho choti *Anny Marie Šlikové, rozené Ungnad von Suneck* [18] z roku 1568 od anonymního mistra.⁹⁷ Postavy jsou zasazeny do místnosti, kterou prosvětluje okno s výhledem do krajiny. Lehký náznak pohybu závěsu u okna a malé rozvlnění sukně by mohlo odkazovat k proudění čerstvého vzduchu. V pravých rozích je obraz opatřen zlatým identifikačním popisem. Anna Marie je oděna ve zlatých šatech se stříbrnou výšivkou listů v dolním kraji a po délce středu sukně. Šaty z větší

⁹⁴Více např. HAJNÁ 2016, 128.

⁹⁵ HAJNÁ 2016, 130.

⁹⁶ Neznámý autor, *Václav Vilém Popel z Lobkowicz* olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově, inv.č.4048; Neznámý autor, *Markéta Františka Lobkowicz* olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově, inv.č.4049.

NACHTMANOVÁ 2012, 111–112, 116–117; HAJNÁ 2016, 207–2010; BRICHTOVÁ 2017, 136–137.

⁹⁷ Neznámý autor, *Portrét hraběte Ludvíka Jůliuse Šlika*, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov, inv.č.S 1209; Neznámý autor, *Anna Marie Šliková, rozená Ungnad von Suneck*, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov, inv.č.S 1208; LUKÁŠOVÁ 2017, 110–111.

části zahaluje černý plášť s krátkými balónovitými rukávy, posázený zlatými rozetami a v hrudní části překrytý masivními splétanými šperky a velkými brožemi. Od pasu je zavěšen také *pomandr*.⁹⁸ Zdoben je i vysoký límec, na němž je připevněno malé, bílé okruží. Ženinu hlavu zdobí baret s barevnými pery a rozetkami, jež jsou součástí i sčesaných vlasů. Doplnkem oděvu jsou i rukavice, které drží v pravé ruce. Jelikož obrazy vznikly v době sňatku páru a oděv, zejména ženy, je velice zdobný, lze se domnívat, že se jedná o oděv svatební. Portréty z období sňatku jsou tak další kategorií, zastoupenou v rodových galeriích. Tak se roku 1616 nechal vyobrazit Albrecht Libštejnský z Kolovrat, jehož oděv byl inspirovaný francouzskou módou, se svou ženou Sabinou Viktorií Libštejnskou, rozenou z Wolkenštejna, jejíž róba byla inspirována naopak módou španělskou.⁹⁹

U všech zmiňovaných portrétů autoři dbali na práci s detailem. Drobnopis oděvu je opravdu pozoruhodný a umožňuje nám další studium krejčovských a zlatnických mistrů.

4.6. Vdovský portrét

V neposlední řadě jsou v rodových sídlech zastoupeny portréty vdovské. Lidé se zahalovali do smuteční černé barvy, která se v českém prostředí objevila prvně při rozloučení s císařem Karlem IV.¹⁰⁰ Pro nošení černého roucha byla vymezena oficiální doba smutku, kterou po většinou dodrželi muži a po jejím uplynutí se vrátili k pestrému odívání.¹⁰¹ U žen se poměrně často stávalo, že černé roucho již nevysvlékly, neboť jejich smutek byl opravdu hluboký či je vedl k doživotnímu uctívání památky zemřelého, většinou manžela, nátlak společnosti.¹⁰² Dalším důvodem pro zachování statusu vdovy byl i ten, že se žena stala v podstatě svobodnou a mohla například nakládat se svým dědictvím libovolně.¹⁰³ Vlivem těchto aspektů se tedy mnoho žen znovu neprovdalo a my tak dnes můžeme sledovat poměrně velkou škálu vdovských podobizen. Tak tomu bylo i v případě *Marie Habsburské* (1505–1558), vdově po Ludvíku Jagellonském, kterou zachytil malíř ve druhé třetině 16. století, ve smutečním oděvu s bílou pokrývkou hlavy, zvanou *šlojiř*.¹⁰⁴ Kateřina Hradecká z Montfortu (1556–1631), manželka Adama II. z Hradce (1549–1596), byla vyobrazena na konci 17. století anonymním mistrem, v prostých černých šatech, na hlavě taktéž se *šlojiřem*, který na rozdíl od předchozího portrétu

⁹⁸ Šperk na vonné směsi. Více v CICHROVÁ 2017, 119-123.

⁹⁹ NACHTMANOVÁ 2012, 234-235.

¹⁰⁰ HAJNÁ 2016, 180.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² HAJNÁ 2016, 182.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Jan Cornelisz Vermeyen, *portrét Marie Uherské*, druhá třetina 16. století, New Yourk, Metropolitan museum of Art. HAJNÁ 2016, 183-183.

královny, ženě zakrývá i krk a spodní část brady.¹⁰⁵ Přes pokrývku má přiložené dva fuchy splývající až do výšky kolen.¹⁰⁶ Postava je zasazena do pokoje, kde se loktem opírá o vyšší stůl s růžovým přehozem a v dlani svírá růženec.¹⁰⁷ Černá barva, jako barva smutku se tedy drží již celá staletí až do dnešních dob.

¹⁰⁵ Olej na plátně, 243 x 158, 5 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH 573.

¹⁰⁶ HAJNÁ 2016, 184.

¹⁰⁷ Více k vdovskému oděvu WINTER 1894, 6-7, 89-105; HAJNÁ 2016, 180-190; NACHTMANOVÁ 2012, 237-220.

5. Renesanční oděv

Dlouhotrvající bitvy ve znamení kalichu, posunuly příchod renesance do Čech až ke konci 15. století. Díky těmto aspektům se renesanční móda v Čechách šířila pomaleji a zprvu se stávaly její prvky součástí pozdně gotického oděvu.¹⁰⁸ Nelze říct jaká oděvní součást nebo střih byla typicky česká, protože Češi se po staletí téměř nezměnili, a nejen na samém počátku renesanční módy v sobě projevovali vynalézavost a schopnost kopírování. Z každé země přejímali prvky, které se jim zdáli vhodné a postupně z nich přetvářeli osobitou módu. Toho se ujali kronikáři, kteří nešetřili kritikou.¹⁰⁹ Jedním z nich byl Kherner Plzeňský, který roku 1595 napsal: „*Někteří Čechové, co na cizím národu spatří hned se toho jako opice chytají, ale však praví Čechové z svého kroje že se vyvésti nedají*“.¹¹⁰ Jedním z pozitivních kronikářských záznamů bylo tvrzení Havlíka z Varvažova z roku 1613, a to : „*Ačkoli od cizozemců původ svůj má, však již jako za náš vlastní a přirozený habit přijat jest*“.¹¹¹ Stejně tak, jako umělci putovali mezi zeměmi, tak i krejčí nesetřávali na jednom místě, což značně napomáhalo šíření zahraničních vlivů. Nejčastěji to byli němečtí mistři, pocházející z měst jako Mnichov, Augšpurg nebo Míšeň, kteří zcestovali různé části Evropy. Nahlédneme-li do záznamu malostranského cechu, zjistíme, že k roku 1587 zde byla výrazná převaha německých krejčí oproti italským či místním. Zřejmě si obyvatelé země mysleli, že kvalitní nebo módní kostým uměl zhotovit jen zahraniční mistr, a tak jej mnohdy upřednostňovali před domácími, leč byl krejčí vyučen například u zahraničního či dvorského oděváře.¹¹² Že byl oděv důležitou a nákladnou součástí života, dokládají i záznamy, kdy byl odkázán k použití dalším generacím, jako tomu bylo v rodině Magdaleny Lyndiškové z Kouřimi, která: „*sukničku tafatovou vnučkovi Adamovi do let zachovala, pakli ty dříve let umřel, tehdy jměla-li by dcera kterou dceru, aby sukničku dala jí*“.¹¹³ Jiný záznam uvádí příhodu, kdy si vdovec hledal novou ženu, do velikosti šatů po své zesnulé ženě.¹¹⁴ Byl-li oděv poškozen nebo výrazně obnošen, nebyl nahrazen, tak jako je tomu kupříkladu dnes, ale byl různými způsoby opraven či předělán. Tak se tomu dělo zpravidla v nižších a nejnižších stavech.

Novinkou usnadňující tvorbu oděvu se staly také konstrukce střihů. Důležitým dokladem střihových řešení z období renesance je kniha vydaná roku 1747, ve které jsou

¹⁰⁸ Více např. WINTER 1893; KYBALOVÁ 1996; PETRÁŇ 1997, 847; NACHTMANOVÁ 2012, 7-42; VAŇKOVÁ/PILNÁ 2013; HAJNÁ 2016, 13-45.

¹⁰⁹ WINTER 1893, 106.

¹¹⁰ Cit. podle WINTER 1893, 106.

¹¹¹ Cit. podle WINTER 1893, 14; HAJNÁ 2017, 15.

¹¹² WINTER 1893, 17.

¹¹³ Cit. podle WINTER 1893, 18.

¹¹⁴ Ibidem.

doloženy opisy knih starších krejčí a najdeme ji pod názvem *Knih mistrovských kusů z Poznaně*.¹¹⁵

5.1. Materiál

Od 15. století se využívalo všech pestrých barev, někdy ve zvláštních kombinacích, ale u mužů byla velice oblíbená černá, která byla mimo jiné symbolem počestnosti.¹¹⁶ Také se postupně měnila a rozšiřovala terminologie barev, která byla přiřazována k různým předmětům jako například *maková*, tedy tmavě modrá či *myší*, šedá.¹¹⁷ Neexistovalo žádné pravidlo, na co jaký materiál použít, stejně tak jako se kombinovaly barvy, kombinovaly se i látky. Nejlepší materiál se k nám nejprve dostával ze zahraničí. Na počátku 15. století se k nám hedvábné látky dovážely z italského prostředí, a to zejména ze Sicílie a Benátek. Postupem času, kdy začali umělci a řemeslníci proudit po celé Evropě docházelo i k rozšíření center pro látkovou výrobu. K nejvíce používaným hedvábným materiálům patřily damašky, těžký brokát také zvaný stříbrohlav a zlatohlav, dále lesklý atlas, samety zvané aksamity.¹¹⁸ V průběhu století se začala měnit i technika zdobení. Vyšívaly se stále složitější vzory a náměty, mnohdy vyplněny dalším materiálem pro plastický vzhled. V 15. století v Čechách začínají vznikat tkalcovské cechy na výrobu plátna. Doposud si jej lidé vyráběli doma sami. Plátno se využívalo pro oděv přiléhající těsně na tělo, což vedlo vyšší šlechtu k požadavkům o jeho jemnější zpracování, a tak si nechávala dovážet takzvané *kmenty* z Nizozemí, Švýcarska a dalších zemí.¹¹⁹ Plátno se zpracovávalo ze lnu, konopí a v různých gramážích. Dále se materiál různě míchal mezi sebou. Nejčastěji to byla velbloudí srst a bavlna, která se přidávala k ostatním materiálům jako bylo hedvábí či vlna, čímž vznikaly opravdu všelijaké látky. V 16. století má již snad každé město svou dílnu pro výrobu materiálu, s čímž souvisí pojmenování látek podle nich. Dováží se z Německa, Francie, Belgie, ale i Itálie, ale přesná místa téměř nelze odvodit.¹²⁰ Více se začala využívat kůže, a to například jelení, telecí, bůvolí. Nejlépe zpracovaná kůže z volů se dovážela z Německa, Anglie a Nizozemí. Dále se používaly různé kožešiny jako králíčí, z norků nebo lišek, nejen na kabáty, ale i různá lemování. Nemusely zůstat ve své přírodní barvě, ale mnohdy byly obarveny. Díky složitějšímu zpracování nebyly tyto materiály nejlevnější.

¹¹⁵ ŽIVNÁ 1996, 34.; BAĐUROVÁ 2017.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ WINTER 1893, 110-113, K jednotlivým materiálům více např. TERŠL 1994.

¹¹⁹ WINTER 1893, 114; STRÁNSKÁ 1949, 85; STAŇKOVÁ 1989, 84.

¹²⁰ WINTER 1893, 356.

5.2. Spodní oděv

Pod zdobným a někdy těžkým oděvem se nosilo ještě spodní oblečení. Materiál mnohdy nebyl zpracován tak, aby byl příjemný na tělo, byl tuhý a prošívání mohlo různě dráždit tělo. Spodní oděv, zejména delší košile, měla tělo jednak chránit, ale také mohla v zimě zahřát a v létě sát pot. Nejprve byl ušita z lněného, plátěného, bavlněného či vlněného materiálu, ale během 15. století se postupně stala součástí svrchního oděvu, hlavně v době, kdy se započaly zhotovovat průstřihy na rukávech a hluboké dekolty, kdy měla košile nově i funkci výplně. To přineslo i změnu materiálu, kdy se začalo využívat nákladnějšího hedvábí.¹²¹ Košile byla různě ozdobně skládána, vrapována¹²² [20, 26] a vyšívána v místech, kde doplňovala svrchní oděv, tedy hlavně na rukávech a v oblasti dekoltu. Postupně se výplň výstřihu zvětšovala ve větší plochu, až byla košile nakonec stažena a ozdobně řasena kolem krku, což můžeme považovat za předchůdce okružní. To samé platilo i o rukávech, kde se stahovali v jakési *oboječky* [26].¹²³ V 16. století sílí móda španělského dvora a košile se tak ze svrchního oděvu opět vytrácí. Ještě chvíli ji bylo možné zahlédnout v podobě stojáčku v průkrčníku a na místo manžet rukávů, ale postupně je úplně vytěsněna a nahrazena, zakryta okružím a manžetami.¹²⁴ Ke košili se od počátku 16. století nosily pletené punčochy, nadkolenky, sahající do poloviny steh. Ty na nohou držely za pomoci podvazků, ke kterým se jednoduše přivázaly či se musely k noze sešňerovat. Nejprve se nosily šité například z kožených materiálu a od poloviny 16. století je nahradily příjemnější pletené, nejprve vlněné, bavlněné a na konci století hedvábné.¹²⁵

5.3. Vliv zahraniční módy na české prostředí a její proměny v šatníku šlechtičny

V následující kapitole bych chtěla demonstrovat vlivy zahraniční módy a její různorodost na vybraných příkladech portrétního umění. V Čechách se renesanční prvky nejprve objevovaly na pozdně gotickém oděvu pod německým, italským a španělským vlivem.¹²⁶ Kolébkou renesančního oděvu, stejně jako celé epochy, byla Itálie, zejména Florencie. Do našeho prostředí se ovšem tato móda dostala již modifikovaná přes německá

¹²¹ WINTER 1893, 499-500.

¹²² Pravidelné zvlnění a řasení tkaniny, vytvářející malé záhyby.

¹²³ WINTER 1893, 499.

¹²⁴ WINTER 1893, 500.

¹²⁵ WINTER 1983, 484. Téměř ve fragmentech se dochovaly pletené punčochy Anny Jagellonské nalezené v její pohřební výbavě. Více v BRAVERMANOVÁ/KOBRLOVÁ/SAMOHÝLOVÁ 1994. Také tělo Rudolfa II. bylo nalezeno oděné ve dvojích punčochách, a to hedvábných a pletených.

Více v BRAVERMANOVÁ/ČIERNA 1997.

¹²⁶ KYBALOVÁ 1996; PETRÁŇ 1997, 847; NACHTMANOVÁ 2012, 7-42; HAJNÁ 2016, 13-45.

území, kde byla následně ovlivněna reformačním myšlením. I přes tento fakt je pro vývoj módy v Českých zemích italské prostředí důležité.

Italský oděv byl charakteristický volností a vzdušností, přiznáním přirozených křivek a proporcí těla. Ne však ve všech koutech Itálie byla móda jednotná.¹²⁷ Důležitou změnou bylo rozdělení šatů na živůtek a sukni, což ovlivnilo oblékání v dalších zemích, stejně tak jako upnutý vrchní díl se šněrováním, zdůrazňující ženské vnady, či úzký rukáv a bohatě řasená sukně.¹²⁸ Tento nový model můžeme sledovat na nástěnné malbě v kostele Santa Maria Novella ve Florencii s námětem *Narození Panny Marie* [19] od Domenika Ghirlandaia (1448–494), na ženě ve zlatém brokátovém oděvu.¹²⁹ V Českém prostředí je italskou módou inspirovaný reliéf na Letohrádku královny Anny, na němž je sama Anna vyobrazena společně se svým mužem Ferdinandem I. Habsburským. Postavy však mohou být oblečeny do šatů, které jim sochař vybral na základě svého osobního vkusu.¹³⁰ Na těsných rukávech se postupem času začaly zhotovovat průstříhy, nejprve pro volnost pohybu a později pro svou ozdobnou funkci, čehož započala hojně využívat móda v Německu. Průstříhy odhalily bělostnou spodní košili, která se později aranžovala v nově vzniklých mezerách. Taktéž mohl být rukáv samostatným dílem a k živůtku se připevnil pomocí ozdobného šněrování.¹³¹

Nejen oděv byl módní novinkou. Ženě byly do vlasů vplétány různé stužky, perly a zdobné řetízky. Taktéž byly v kurzu plavé vlasy, což zapříčinilo vznik barvení a odbarvování vlasů.¹³² Světlá tvář s výraznou barvou rtů byla dobovým ideálem. Takové příklady žen ztvárnil ku příkladu Sandro Botticelli (1444–1510) ve svých dílech.

Výrazný vliv na české země mělo Německo, kde kolem roku 1520 vznikla reformační móda, jako reakce na náboženské nepokoje spojené s Martinem Lutherem.¹³³ Země se tak rozdělily na katolické a protestantské, kdy stoupenci Luthera oblékali velice strohé oděvy, zatímco zejména šlechtici demonstrovali svou katolickou víru honosnými, které vznikly přetvářením italského vzoru.¹³⁴

¹²⁷ K Italskému oděvu např. KYBALOVÁ 1996, 24-48; TYLÍNEK 2004, 36-38; NACHTMANOVÁ 2012, 18.

¹²⁸ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 154.

¹²⁹ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 141.

¹³⁰ KYBALOVÁ 1996, 50.

¹³¹ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, s. 139; Podrobněji v KYBALOVÁ 1996, 53-96. Více k Lutherovi např. WERNISCH 2011.

¹³² KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 139; KYBALOVÁ 1996, 36.

¹³³ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 146; KYBALOVÁ 1996, 53-96; NACHTMANOVÁ, 18.

¹³⁴ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 153-154, 163; TYLÍNEK 2004, 39-41; NACHTMANOVÁ 2012, 18.

Německý oděv lze dobře demonstrovat na dílech Lucase Canacha staršího (1472–1553).¹³⁵ Živůtek žen byl velice těsný, vpředu se šněrováním, dle italského vzoru. Šil se z všemožných materiálů jako byl samet, atlas nebo damašek. Na honosnosti mu přidávaly různé výšivky, prýmký a lemovky. Základem oděvu byla takzvaná *šuba*. Mnohdy odhaloval ramena a měl až necudně hluboký dekolt, jenž se později začal vyplňovat lehkou rouškou či zcela zahalovat jemným materiálem. Takový příklad vidíme na portrétu *Sibyly von Cleve* [20] (1512–1554) z roku 1526.¹³⁶ Taktéž se pro zakrytí zprvu užíval takzvaný *kolár*, čili velký límec, který mohl dosahovat až k uším.¹³⁷ Rukávy byly zprvu hladké a přiléhající k paži a později se přidaly i italské průstřihy s bohatě řasenou spodní košilí. Na obrazech můžeme sledovat i nahrnutí rukávu společně s košilí, jenž tvoří jakési „náramky“ zajištěné ozdobnými stužkami, v kombinaci s průstřihy, což působí velice neprakticky. Sukně, oddělena od živůtku, byla hojně řasena či pravidelně skládána v pase a její délka sahala až na zem.¹³⁸ Modely byly doplněny masivními šperky v podobě zlatých řetězů, jenž sahaly až do dekoltu nebo naopak těsně přiléhaly ke krku. Z českého prostředí tento oděv shledáváme na oltářních křídlech svaté Kateřiny a svaté Barbory z roku 1530 od Saského mistra či na podobiznách Mistra IW (16.století). Tento žák Cranacha ztvárnil v dobovém oděvu například *Salome s hlavou Jana Křtitele* [21] roku 1525 či *Juditu s hlavou Holofernovou* [22] stejného roku.¹³⁹ Je patrné, že Mistr IW vycházel z kompozic a některých rysů postav z tvorby svého učitele. Ovšem oděv v dílech Cranacha působí poněkud realističtěji, nadýchaně a někdy působí pohodlněji než v dílech monogramisty.

Ve vyšší šlechtě nejspíše docházelo k modifikaci obou těchto příkladů. Oděv vyšší šlechty nám dokládá *portrét Anny Hradecké z Rožmitálu* [8] od Jakoba Seisenggera (1505–1567) z roku 1529.¹⁴⁰ Anna je oděna do těsného živůtku s hranatým výstřihem, jehož náramenice lehce odhalují ramena a dekolt vyplněný jemnou látkou, která je pokryta zlatými řetězy, odpovídá německé reformační módě. Na rozdíl od rukávů z děl Cranacha, jsou ty Anny velice objemné, což by svědčilo o možné modifikaci německého oděvu s italským v českém prostředí. V renesančních Čechách k nim nalézáme paralelu u oděvu Anny Jagellonské

¹³⁵ Více ke Cranachovi např. HAMSÍKOVÁ 2016.

¹³⁶ Malba na bukové desce, 57 x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museums.

¹³⁷ KYBALOVÁ 1996, 78.

¹³⁸ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 146; KYBALOVÁ 1996, 77.

¹³⁹ *Salome s hlavou Jana Křtitele*, malba na dřevo, 76 x 56 cm, Národní galerie Praha, Schwarzenberský palác; *Judita s hlavou Holofernovou*, malba na dřevo, 77,7 x 56,6 cm, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově. Více k malíři např. KYZOUROVÁ 1993; ROYT 2015.

¹⁴⁰ HRONKOVÁ 2017, 43; KUBÍKOVÁ 2016, 75.

z portrétu od Hans Maler zu Schwaze (?).¹⁴¹ Podobné rukávy jsou typičtější pro italské dámy, a to například na ztvárnění *Lucrezie de Fede* [23] z let 1514–1515 od malíře Andrey de Sarto (1486–1530) či Raffaelově (1483–1520) *Dámě s jednorožcem* [24] z roku kolem 1505.¹⁴² V obou případech se ovšem také může jednat o doznívání pozdě gotického modelu rukávů. Sukně Hradecké dámy je bohatě řasena s ozdobným vázáním v pase. Nově je na ženinu hlavu nasazen rozměrný klobouk, dozdobený nákladnými brožemi, pod kterým je zlatá síťka zadržující vlasy. Materiál kroje nebyl jistě laciný, jelikož se zřejmě jedná o kombinaci těžkého prošívaneého brokátu a sametu.¹⁴³

Na počátku se hlavy zahalovaly do čepců nebo do různě aranžovaných pokrývek, ale výjimkou nebyla ani hlava nezakrytá, s volně rozpuštěnými, kadeřenými vlasy. Později se začaly tvořit barety s honosnou ozdobou s perím či zlaté síťky, přidržující hladký účes.¹⁴⁴

Asi nejvýraznější a nejrozšířenější módou v Čechách byla španělská. Její počátky jsou spojeny s nástupem Karla V. Habsburského na španělský trůn, kdy započalo jeho formování. Do českých zemí jej přinesla Po roce 1548 Marie Španělská (1528–1603), manželka Maxmiliána II. Habsburského (1527–1576) a její dvorní dámy. Nejenže si přivezla tamější krejčí, ale některé její dvorní dámy byly provdány za české šlechtice, čímž se móda šířila daleko rychleji. Jmenovitě například Marie Manrique de Lara y Mendoza (1538–1608), která se přivdala do rodu Pernštejnů.¹⁴⁵

Oděv se postupně utahovat a zakrýval vše, kromě tváře a dlaní, čímž mělo být docíleno u ženy dojmu nedobytné pevnosti a cudnosti, o kterou měl muž bojovat. Silueta ženy měla tvořit přesýpací hodiny, přísně symetrické. Spodní košile zůstává, není však užita ve zdobných prvcích rukávů. Nejčastěji se vrchní šat zhotovoval z hedvábných materiálů třeba damašků a zdobil se pruhy bordur, lemováním a nejrůznějšími zlatnickými prvky. Celý svrchní oděv se také nazýval *saya con mangas* [38]. Živůtek ženy byl vyztužen kovovými destičkami či různými konstrukcemi a měl zcela potlačit přirozené ženství. Ramena se začala vycpávat, někdy i zbytky materiálu, a tak mužský a ženský živůtek byl téměř totožný. Průkrčník byl zprvu zakončen úzkým vysokým límcem, na který se nasazovalo okružní, které se stalo neodmyslitelným symbolem vznešenosti. Postupem času se jeho obvod zvětšoval a tvořil se

¹⁴¹ Datum narození a úmrtí autora nejsou známá.

¹⁴² Andrea del Sarto, *Lucrezie de Fede*, olej na plátně, 73 x 56, Museo del Prado, Madrid, Spain; Raffael, *Dáma s jednorožcem*, olej na plátně, 67.8 x 53 cm, Borghese Gallery, Rome, Italy.

¹⁴³ HRONKOVÁ 2017, 43.

¹⁴⁴ KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 148; KYBALOVÁ 1996, 80.

¹⁴⁵ HAJNÁ 2016, 45, NACHTMANOVÁ 2012, 22.

z nejjemnějších materiálů a krajky.¹⁴⁶ U některých modelů lze sledovat okružní i na dolním kraji rukávů, nahrazující manžetu nebo jako její součást. Spodní kabátec zvaný *jubon* měl úzké rukávy a přes něj se nasazoval svrchní, s rukávy falešnými, zvanými parukávy [34, 38], pro větší zdobnost. Pas byl stažen a prodloužen do jakési špičky, zvané *husí břich* [25].¹⁴⁷ Řasenou sukni vystřídala dokonale hladká plocha zvonovitého tvaru, které se docílilo pomocí spodničky zvané *verdugato*, která byla obvykle z jemnějšího materiálu v pase uvázána na stužku a vytvořena z prutů nebo kovu. Délka sukne zůstává až na zem s prodloužením do vlečky zvané *otáhlice* [36]. Utažením živůtku a vyztužením sukne docházelo ke strnulému, rovnému postoji, jenž byl považován za hodný aristokracii, ale taktéž byl nekomfortní a nepraktický. Urozená žena měla doplňky ve formě vějířů, kapesníků či rukavic. Oděvy se zhotovovaly z drahých a kvalitních materiálů, ke kterým patřily i nákladné šperky a zdobení.

Postupný přechod módních vlivů z Německa na ty španělské, je nejvíce patrný na portrétu *Bohunky z Rožmberka* [25] (1536–1557).¹⁴⁸ Na jejím vyobrazení z roku 1554, od rodového malíře zvaného mistr pánů z Rožmberka, vidíme Bohunku v upnutém, uzavřeném živůtku ke krku s vysokým límcem a malým vyčnívajícím okružím, již španělské inspirace. Naopak rukávy nesou výrazné prvky oděvu německého. Nahoře kulovité rukávy jinak obepínají paži. Výrazným, kontrastním prvkem jsou průstřihy po celé jejich délce, kterými prosvítá spodní košile. Sukně, stále ještě splývající a bohatě řasená s vlečkou. Celý oděv je doplněn zlatými řetězy, se dvěma mohutnými přívěsky. Vlasy má sčesané ve zlaté síťce, na níž je baret posetý zlatou aplikací a v ruce si přidržuje rukavice. Podobný oděv je možné sledovat na portrétech jejích sester. Anonymní mistr v roce 1573 zachytil *Janu z Pernštejna* [26] (1556-1631), v klasickém španělském oděvu.¹⁴⁹ Běloušný hedvábný svrchní šat, má tvar přesýpacích hodin. Velice upnutý živůtek zcela potlačuje přirozené tvary ženství a tvoří rovnou plochu. Průkrčník je zakončen vysokým límcem, na kterém je položeno krajkové okružní, ještě malého rozměru. Kulovité parukávy jsou asymetricky řešeny průstřihem, pro volný pohyb rukou. Spodní rukávy *jubonu* přiléhají u ruku Jany a jsou zdobeny zlatým, horizontálním prošíváním. Štíhlost pasu je navíc zdůrazněna zakončením živůtku do špičky a tvoří takzvaný *husí břich*. Sukně drží pevný tvar zvonu, za pomoci spodničky s obručí a stále je protažena do vlečky. Celý oděv je dozdoben zlatým, prošívaným lemem, který kopíruje tvar živůtku, prochází středem oděvu a obíhá okolo spodního kraje sukne. Zajímavým prvkem jsou

¹⁴⁶ NACHTMANOVÁ 2012, 22-26; HAJNÁ 2015, HAJNÁ 2016, 13-14; KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 163-166.

¹⁴⁷ WINTER 1893, 90-95; KYBALOVÁ 1996, 80.

¹⁴⁸ Olej na plátně, 190 x 93 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 4766.

¹⁴⁹ Olej na plátně, 178 x 93, 5 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky. inv.č.LR 5487.

jakési uzle, které zdobí střed sukně a obvod svrchních rukávů. Na Janině krku spočívá mohutný zlatý šperk s drahokamy a velkým přívěskem ve tvaru kříže s perlami. Stejný je položený v pase na špičatém zakončení. Poslední šperk je zasazen do jednoduchého účesu ženy.

Ve španělském oděvu pozdního období je vyobrazena Markéta Františka, rozená z Dietrichsteinu a provdaná z Lobkovic [16] (1600-1617) na své podobizně z roku 1615, o které jsem se zmiňovala již v kapitole o manželském portrétu. Teď tedy podrobněji. Spodní oděv je zhotoven z bohatě zdobené látky s ornamenty rostlin. Skládá se pouze z jedné vrstvy a nově je živůtek zakončen kulatou *zástěrkou*. Sukně je stále pevného tvaru kužele a jejím střed je zdoben čtyřmi pruhy bordur, které se při dolní kraji dělí na dvojice a dále obíhají dolní kraj sukně. Přes šaty je oděna v černém kabátci zvaném *ropa*, který je v pase zavázán na stužku. Rukávy jsou sepnuty zlatými brožemi, které zdobí i průramky. Markéta má na krku rozměrné okružní z velice jemné až průsvitné krajky, pod kterým je zavěšen masivní zlatý šperk tvořený z kulatých prvků s velkým oválným přívěskem. Vlasy, nápadně podobné účesům anglické královny Alžběty I. (1533–1603)¹⁵⁰, jsou zkadeřené a sčesané do vysokého účesu, jenž je dozdobený krásnou čelenkou s perlovým přívěskem.

Oděv šlechty vycházel primárně ze střihu dvorské módy. Byla-li aktuální móda španělská aristokraté vyhledávali její vzory, které však nebyly po celé Evropě jednotné, ale podléhaly různým modifikacím. Největšího rozkvětu se španělská móda v českém prostředí dočkala za vlády Rudolfa II. V Praze, jako hlavním centru říše Římské, se mísily různé národy a modifikované modely se tak střetávaly na císařském dvoře. Kontinuální vývoj módy přerušilo v našem prostředí stavovské povstání a roční vláda 1620-1621, Fridricha Falckého (1596-1632). Poté se nedobytný a upnutý oděv opět vrátil, aby jej později mohl vystřídat pohodlnější kostým Francie.¹⁵¹

5.4. Obuv

Do období renesance ženy vstoupily ještě v pozdně středověké dlouhé, ploché *zobaté obuvi*, která se postupně zkracovala a v polovině 16. století tato obuv zcela zmizela. Někdy se dokonce objevovaly punčochy s podrážkou [7], nahrazující obuv. Nově se začalo chodit v takzvaných *kachních zobácích* či *kravích hubách*.¹⁵² Špička byla širší a mohla být kulatá, ale i hranatá. Zdobení bot podléhalo osobnímu vkusu, mohly být zlacené, s drahokamy, vyšíváné

¹⁵⁰ Např. *Portrét královny Alžběty I.*, 1575, olej na dřevěné desce, 113 x 78, 7 cm, Londýn, National Portrait Gallery.

¹⁵¹ HAJNÁ 2016, 13; HAJNÁ 2017, 24.

¹⁵² ŠTÝBROVÁ 2009, 89.

a mnoho dalších dekorací.¹⁵³ Postupně se přistupovalo k rozšíření špičky bot, což bylo velice nepraktické a bota na noze mnohdy nedržela, proto musela být přepásána.¹⁵⁴ Praktičtější střevíce se objevily až na konci 16. století. Stejně jako oděv respektoval přirozené proporce těla i švec začal pracovat s přirozeným tvarem chodidla. Vznikl tak nový, takzvaný *španělský střevíc*, který držel na noze za pomoci různých stužek a řemínků.¹⁵⁵ Častěji se začal objevovat podpatek. Ten mohl být buďto korkový nebo třeba dřevěný. Na výrobu bot se používala kůže, a to telecí, skopová, ale také samet nebo aksamit.¹⁵⁶ V 80. letech 16. století se začala pomalu odlišovat dámská a pánská obuv. V italském a španělském prostředí se začali objevovat opravdu nepraktické ženské boty, zvané *kothurny*. Byla to bota na jakési platformě vysoké až 30 centimetrů, kdy bylo třeba ženu, zejména šlechtičnu při chůzi přidržovat. V českém prostředí se do dnešní doby zachovali fragmenty pantoflí Anny Jagellonské, dále do třiceti kusů bot se našlo ve studni u kostela Všech svatých na pražském hradě.¹⁵⁷

5.5. Dochované renesanční textilie

I když je období renesance již vzdálenou minulostí, i v dnešní době můžeme obdivovat krásu dobových textilií. Jedním z nálezových míst byla studna u kostela Všech svatých na pražském hradě. Po požáru v roce 1541 byl kostel opravován a nad studnou byla vystavěna zeď, která k ní ztížila přístup, a tak se zřejmě přestala využívat.¹⁵⁸ Když byla studna v roce 1925 prohledána, došlo k nalezení několika renesančních textilních výrobků.¹⁵⁹ Prvním z nich byla hedvábná síťka na vlasy, na které je umístěný pozoruhodný medailon v oblasti čela. Podobné ozdoby vlasů můžeme sledovat například na portrétech žen italského malíře Angola Bronzina (1503–1572), jmenovitě například Eleonory z Toleda z roku 1543.¹⁶⁰ Mezi větší textilní nálezy se řadí živůtek, z hedvábného materiálu ozdobeného geometrickými tvary, který mohl být spojen ozdobným vázáním jak na předním, tak zadním díle.¹⁶¹ Jeho obdélný výstřih naznačuje italskou inspiraci, kdy mohl být vyplněn spodní košilí, ovšem tvar dolního kraje, protáhlého do špičky naznačuje inspiraci španělskou. Oba nálezy jsou ukázkou oděvu šlechtičny. Mezi další nálezová místa oděvů patří hroby a hrobky aristokratických žen. Ráda bych zmínila původně bohatý nález textilií

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ ŠTÝBROVÁ 2009, 90.

¹⁵⁵ ŠTÝBROVÁ 2009, 93.

¹⁵⁶ ŠTÝBROVÁ 2009, 97.

¹⁵⁷ BRAVERMANOVÁ/BŘEZINOVÁ/HLAVÁČEK, 47.

¹⁵⁸ BRAVERMANOVÁ 2017, 176.

¹⁵⁹ Ibidem

¹⁶⁰ Olej na dřevě, 59 x 46, Praha, Národní galerie, inv.č. O 11971.

¹⁶¹ BRAVERMANOVÁ 2017, 176. Více v BRAVERMANOVÁ/KOBRLOVÁ/SAMOHÝLOVÁ 1994.

na ostatcích Anny Jagelonské,¹⁶² uložených v Colinově mauzoleu ve svatovítské katedrále, který byl uskutečněn v 70. letech 20. století. Oděv neprošel příliš povedeným restaurováním v 80. letech minulého století. Původně byl tvořen z čepce, živůtku a sukně, pláště, punčoch, bot a součástí byl i polštář, tkanice a část roušky. Kvůli nepříznivému stavu materiálu se restaurátorka rozhodla zmíněné oděvy využít jako doplňující látky na rekonstrukci šatů, což se nakonec ukázalo jako nepřiliš dobrý nápad. Za nejméně povedenou práci se považuje zhotovení sukně, jen že se stala kombinací jejího původního materiálu, doplněný o kousky pláště a nového umělého. To vše je k sobě navíc připevněno pomocí širokých, nevzhledných stehů. Předlohou pro rekonstrukci oděvu restaurátorce byl portrét *Anny z Minckwitzu* [27] od Lucase Cranacha ml. (1515–1586) z roku 1543, ovšem zda se více inspirovala obrazem či oděv opravdu vykazoval stejné známky stříhového řešení se již nedozvíme.¹⁶³

Opakem oděvu královny jsou až nevěřicně dochované pohřební šaty Markéty Františky Dietrichsteinu, pochované v Mikulovském kostele svatého Václava a objeveny roku 2003.¹⁶⁴ Markéta byla oděna do tmavě zelených až hnědých šatů podle španělské módy pozdního období [28].¹⁶⁵ Vzpomeneme-li si na předchozí popis jejího portrétu, střih spodních šatů je velice podobný. Liší se pouze živůtek, který má hluboký dekolt a na místo okruží je průkrčník začištěn velkým, otevřeným krajkovým límcem. Co se týče svrchního kabátce, *ropy*, ten by mohl být ztotožněn právě s tím, ve kterém je žena vyobrazena, a to díky jeho nezaměnitelnému vzoru.

Jistě by šlo jmenovat ještě pár dalších textilních pokladů minulosti, ale jelikož to není tématem práce, zůstala bych u zmíněných příkladů, které dokládají dobovou módu, ale i materiály, jejich kombinace a zdobení.

¹⁶² Anna Jagellonská zemřela 27. ledna 1564.

¹⁶³ Nedohledán obraz, ale podobný oděv lze sledovat i na *Agnes von Hayn*, malba na bukovém dřevu, 59, 5 x 43, 5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

Více BRAVERMANOVÁ/KOBRLOVÁ/SAMOHÝLOVÁ 1994.

¹⁶⁴ HAJNÁ 2016, 207.

¹⁶⁵ 1617, Regionální muzeum Mikulov.

6. Svatba v době renesance

Ani na počátku novověku uzavření sňatku neznamenal zpečetění lásky dvou lidí, ale zachování a pokračování rodové linie a zisk nových území, proto bylo důležité, zvolit vhodného partnera. Takový kandidát tedy nemusel být mladý a krásný ani plný sil a chuti do života, důležitá byla jeho movitost. Situace ženy byla podstatně složitější. Nedostalo-li se jí na kráse, musel otec přidat na bohatství. Oproti středověku se dívky v raném novověku vdávaly později.¹⁶⁶ Takovou pomyslnou věkovou hranicí vstupu do sňatku byla schopnost ženy přivést na svět potomka.

Úkolu výběru vhodného partnera se většinou zhostila hlava rodiny, tedy otec či jiný rodinný příslušník v této funkci, případně regent ženicha či nevěsty.¹⁶⁷ Nejprve se porozhlédl po partnerovi v širším okolí své rodiny, případně v příslušném stavu.¹⁶⁸ Nebylo však žádnou výjimkou, že byl vybrán partner z příliš blízkého příbuzenského okruhu, jako například bratranec a sestřenice či strýc a neteř, což obnášelo zaslání písemné žádosti oddávajícimu, které nebylo vždy vyhověno. To ovšem nebylo pro některé rodiny překážkou, a i přes tento zákaz se zavázaly sňatkem.¹⁶⁹ Jako příklad bych uvedla krále Filipa II. Španělského a jeho neteř Annu Habsburskou, kterým ještě bude věnována pozornost. Nebyl-li zde nalezen vhodný protějšek bylo jej možné hledat v nižším, či vyšším stavu. Vše záleželo na domluvě rodičů. Taktéž se stávalo, že si byl pár přislíben již v útlém věku či rodina uzavřela mezirodovou dohodu o sňatku ještě před narozením dětí. Tak tomu bylo v případě dohody Maxmiliána I. Habsburského (1459–1519), který se dohodl s Vladislavem Jagellonským na propojení rodu skrze své potomky.¹⁷⁰ A tak se nakonec i stalo. Ferdinand I. Habsburský si vzal Annu Jagellonskou a stali se také příkladem šťastného a milujícího páru. Její bratr, král Ludvík Jagellonský (1506–1526) si nakonec vzal sestru Ferdinanda, Marii Habsburskou (1505-1558).¹⁷¹ Do poloviny 16. století se snažily rody uzavírat sňatky mezi příslušníky České šlechty, to se ale později změnilo, a naopak sňatky se zahraniční aristokracií byly panovnický vítané, zejména mezi českými a španělskými partnery, jenž znamenaly postupnou rekatolizaci českých šlechticů.¹⁷² Takovým příkladem můžou být manželé Marie Manrique de Lara y Mendoza a Vratislav II. z Pernštejna, kteří se vzali roku 1655.

¹⁶⁶ Více o středověkých slavnostech NODI-ŠMAHEL 2014.

¹⁶⁷ HOLÝ 2007, 9.

¹⁶⁸ HOLÝ 2007, 9.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ ČECHURA 2008, 43.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² HAJNÁ 2016, s. 180.

Důležitým aspektem při výběru nevěsty byla výše věna. Pečlivě se zaznamenávala částka a její vyplácení, které mohlo být uhrazeno najednou, či po splátkách. Ne vždy bylo však věno splaceno včas, tak jak to bylo i v případě Perchty z Rožmberka a Jana z Liechtensteina.¹⁷³ Měl-li otec dcer více, všem připadla stejná suma, nejednalo-li se o ženu s fyzickým znevýhodněním, ta měla nárok na věno vyšší, takový úplatek pro ženicha.¹⁷⁴ Taktéž žena do sňatku vstupovala s patřičnou výbavou, jako byly peřiny, nádobí, ručníky a podobné věci, které zůstaly jejím majetkem.¹⁷⁵ Důležitou podmínkou u budoucí nevěsty byla její počestnost. Pokud tomu tak nebylo, žena mohla být provdána, ovšem za muže nižšího postavení, než byla ona sama.¹⁷⁶ Výjimku měly ovdovělé ženy.

Po vybrání vhodného páru, se přistoupilo k námluvám a později zasnubám. Nicméně nebylo žádnou podmínkou, aby byl ženich při seznámení přítomen. Mohl poslat svého zástupce, který rodinu poznával za něj a pak mu vše povyprávěl. Někdy se tak stalo, že se pár poprvé setkal až před oltářem. Není výjimkou ani setkání až po samotném svatebním obřadu a veselí. Tak tomu bylo například v případě Anny Habsburské a Filipa II. Španělského, který se nechal zastupovat Karlem II. Štýrským, a tak jej nevěsta spatřila až na jeho panovnickém dvoře.¹⁷⁷ Zda si budou rozumět či se sobě navzájem líbí v podstatě nikoho nezajímalo. Již od dětství byli šlechtici vychovávaní a připravováni na sňatek, který by měl být hlavně výhodný pro jejich rodinu. Děti tak plně respektovali výběr a přání svých rodičů. Nevěsta musela být schválena i širším okruhem přátel a rodiny, což se nazývalo takzvaně *přímluva*.¹⁷⁸ Taktéž zasnoubení páru muselo být ohlášeno třemi zazvoněními kostelního zvonu, což bylo známé pod názvem *ohlášky*. K námluvám náleželo předání darů mezi snoubenci. Dívka mohla věnovat svému nastávajícímu věnec z květin či mohlo dojít k výměně stužek nebo dokonce částí oděvu na znamení oboustranného souhlasu. Při oficiálních zasnubách se vyměňovaly dary hodnotnější, nejvíce v podobě šperků.

Následujícím krokem bylo sepsání předsvatební smlouvy. Ta se mohla uzavřít klidně v den události či při zasnubách. Zde bylo vypsáno vše důležité, pro budoucí život partnerů. Smlouva obsahovala mimo již výše zmiňovaného věna, například i to, že se nevěsta vzdává dědictví po svém otci či zajištění její ochrany, v případě ztráty manžela.¹⁷⁹

¹⁷³ PORÁK-SKÝBOVÁ 1985, 27-36.

¹⁷⁴ HOLÝ 2007, 10.; NACHTMANOVÁ 2012, 227.

¹⁷⁵ HRUBÁ 2007, 22.

¹⁷⁶ HOLÝ 2007, 12.

¹⁷⁷ BAĐUROVÁ 2018, 79-81.

¹⁷⁸ HAJNÁ 2016, 143.

¹⁷⁹ NACHTMANOVÁ 2012, 227.

Pokud vše bylo v pořádku, započala příprava svatebního dne, kterou měli na starosti otcové či jiní důležití členi rodu budoucích partnerů. Prvním krokem bylo stanovení data a rozeslání pozvánek. Jelikož se počítalo s tím, že žena při aktu o svatební noci otěhotní, muselo se vybrat takové datum, aby se očekávané dítě nenarodilo v zimě, zejména v únoru, tedy v období, kdy není žádná úroda a hrozil tak nedostatek potravin. To znamenalo vynechání měsíce května, k čemuž se váže pranostika „svatba v máji volá máry“.¹⁸⁰ Bylo důležité, aby každý obdržel psaní včas a mohl si tak cestu v klidu naplánovat, jelikož mohla trvat i několik dní. Také bylo třeba zajištění ubytování. Jako velkolepé veřejné události, se oslavy účastnilo až stovky hostů z nejvyšších kruhů společnosti. Na svatbách nejvyšší aristokracie se nechal zastupovat či byl přítomen i panovník. Už jen jeho zástupce byl poctou pro novomanžele a mnohdy přidal i svatební dar, čímž mohly být různé poháry s rodovým erbem, talíře nebo cestovní oltáře.¹⁸¹ Důležitou součástí oslavy byl i vhodný výběr šatů nevěsty, kterým bude věnována níže samostatná kapitola, a ostatních účastníků. Vyšší šlechtici se předváděli v garderobách z drahocenných látek s honosným zdobením. Neopomíjel se ani oděv doprovodu svatebčanů. Někdy organizátor s pozvánkou zaslal list s vyobrazením figury v patričních šatech, který byl určen spíše jako předloha pro kroj služebnictva.¹⁸² To bylo většinou oděno do barev rodu jednoho ze snoubenců.

Nelehkou součástí oslavy byla a dodnes je, příprava hostiny. Jelikož svatební veselí trvalo nejméně tři dny, bylo důležité zajistit dostatek pokrmů pro všechny hosty. Mnohdy bylo třeba i dovozu potravin či zvěře z okolních zemí. Například ku příležitosti sňatku Polyxeny z Pernštejna (1566–1642) a Viléma z Rožmberka (1535–1592) bylo podáváno: „36 jelenů, 49 srnců, 1290 zajíců, 5800 kaprů, 11560 kvičal, 150 sudů bílého piva, 70 věder rýnského vína...“¹⁸³, což svědčí o velkoleposti a nákladnosti oslav. Vilém také ukázal svůj charakter, když pohostil své chudé poddané chlebem, ale i pivem.¹⁸⁴ Jídlo muselo být po celé dny dobře uschováno a příprava kulinářských zážitků byla svěřena těm nejlepším kuchařům a jejich pomocníkům. Taktéž důležitým poznatkem je i to, že pro tolik jídla bylo zapotřebí opatřit dostatek nádobí, a protože jsme v Čechách, tak již v 16. století docházelo k jeho odcizení.¹⁸⁵ Při již zmiňované hostině Pernštejnů a Rožmberků bylo zajištěno nádobí nejen od rodiny

¹⁸⁰ LENDEROVÁ 2007; VAŇKOVÁ 2017, 158-159.

¹⁸¹ HOLÝ 2007, 11.

¹⁸² HAJNÁ 2016, 142.

¹⁸³ JANÁČEK 1996, 21.

¹⁸⁴ JANÁČEK 1996, 21.

¹⁸⁵ HOLÝ 2007, 17.

novomanželů, ale i dalších rodů.¹⁸⁶ Někdy se v souvislosti s událostí pořádaly i různé turnaje pro pobavení šlechty.

Den sňatku započal u snoubenců v domě, kde byli hosté pohoštěni. Následovalo rozloučení nevěsty s rodiči a předáním jejímu snoubenci. Poté následoval církevní obřad v kostele, ke kterému se táhl svatební průvod. Šlechtici jeli na koních nebo se vezli v kočárech, tak jak to můžeme vidět na perokresbě s vyobrazením průvodu Jana z Kolovrat a Kateřiny Boymontové z roku 1580.¹⁸⁷ Následoval církevní obřad v kostele, který se téměř nelišil od toho dnešního. Manželé vyjádřili souhlas se sňatkem, poté jim byly ruce převázány štolou a následně pronesli své sliby věrnosti.¹⁸⁸ Nechyběla výměna snubních prstýnků, polibek nevěsty, vyzvání ke společné modlitbě a kázání.¹⁸⁹ Po církevním obřadu se všichni hosté společně s novomanželi přesunuli k hodovním stolům, kde si vychutnávali pohoštění za doprovodu hudby a různých oslavných recitací.¹⁹⁰ Zde mohly být předány dary.

Po dlouhém dni plném oslav byli partneři odvedeni do domu, s čímž souvisí dovršení či zpečetění manželského svazku, který se taktéž neobešel bez přechozích příprav. Nevěsta měla mít vše nové, to se týkalo tedy nejen noční košile, ale mohla ulehnout jen do čistého lože s novým povlečením, aby nic nenarušilo její čistotu panenství.¹⁹¹ Manželé byli do postele uloženi za přítomnosti svatebčanů.¹⁹² Následující den se novomanželka obvykle přijímala mezi vdané ženy rituálním zavítím hlavy za přítomnosti ostatních vdaných žen. Po zbytek oslav se manželský pár ukazoval pospolu v reprezentativních, honosných oděvech, které byly barevně sladěné. Po svatebních oslavách byla žena přivedena do domu muže, což ovšem mohlo trvat i několik měsíců.¹⁹³

Jelikož je svatba velkým krokem v životě obou zúčastněných, neobešla se bez pověřených rituálů. V den svatby se údajně měl prsten prolít vodou, aby bylo manželství plodné. S plodností souvisí i mince, kterou si měl muž vkládat pod patu obuvi. Štěstí a věrnost

¹⁸⁶ JANÁČEK 1996, 21.

¹⁸⁷ *Svatební průvod Jana z Kolovrat a Kateřiny Boyomontové z Payersbergu v Innsbrucku, 1580*, kolorovaná perokresba na papíře, SZ Březnice, inv. č. BN 1207-BN 1320.

¹⁸⁸ PETRÁŇOVÁ 2007, 136

¹⁸⁹ Více v BŮŽEK-KRÁL 2000.

¹⁹⁰ Více k hudbě DANĚK 2000, 207-223.

¹⁹¹ HAJNÁ 2016, 142-143.

¹⁹² Více KAŠNÝ 2006.

¹⁹³ Například Kateřina Brunšvická byla přivedena do domu svého muže, Viléma z Rožmberka, až osm měsíců po sňatku. Více v BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 83.

měla manželům přinést výměna použitých košilí. Zazněl-li takzvaný *umíráček*,¹⁹⁴ manželství nemělo mít dlouhého trvání. Dobré znamení nevěstilo ani setkání s vozem vezoucí hnůj.¹⁹⁵

Celkově byla svatba velice nákladnou záležitostí, a tak není divu, že se mnozí šlechtici dostali do velkých finančních potíží.¹⁹⁶

6.1. Dámský svatební oděv šlechtičen

Dámský svatební oděv vychází od počátku věků z dobové módy dané země, regionu, rodu nebo kultury. V tento významný den si žena oblékala šaty z nejluxusnějších materiálů, s honosnou zdobností, aby umocnila sílu nejen slavnostního okamžiku, ale také reprezentovala věhlas svého rodu. O výběru oděvu tedy mnohdy nerozhodovala nevěsta sama, nýbrž organizátor sňatku, což mohl být například otec či bratr a prošel schválením i jinými členy rodiny. Tak tomu bylo v případě dcery Karla staršího ze Žerotína (1564–1636), který poslal: „*jedenácte lokte damašku na šlofpecl, kterýž poručti Daňkovi dělati a podšítí, čím se Vám viděti bude toliko ať futro není příliš drahý. Posílám též mustry a tykyt od Karla Hyrše vzatý, můžete z nich vybrati, co se líbiti bude*“.¹⁹⁷ Velkolepá zakázka byla svěřena mistrům ve svém oboru, což nám dokládá další záznam k sňatku, jehož organizace se opět chopil Karel Starší ze Žerotína. Tentokrát to byla příprava veselky pro svého vnuka Karla Bruntálského z Vrbna roku 1609. „*Ušítí svatebních šatů nevěsty, a i svého slavnostního úboru nesvěřil nikomu z domácích lidí, nýbrž povolal z Vídně dovedného krejčího, který uměl šítí podle nejnovějšího dvorského střihu*“.¹⁹⁸ Protože se jednalo o prestižní a časově náročnou zakázku, bylo třeba objednávku mistrovi zadat včas. Nejspolehlivěji se tak jevílo zadání s ročním předstihem, aby vše probíhalo v poklidu. Příkladem velice pozdní objednávky, z roku 1550, jsou šaty pro Kateřinu z Pernštejna, jejíž výroba byla zadána šest týdnů před sňatkem a dokončeny byly až v samotný den obřadu.¹⁹⁹ Nedokončený oděv mohl způsobit nejen špatnou pověst rodu, ale dokonce odložení sňatku. Jelikož svatební veselí trvalo několik dní, bylo zapotřebí ušítí vícero šatů. V následujících dnech již oděv novomanželů musel vzájemně korespondovat, a to ve stejném barevném odstínu, materiálu a volbě vhodných ozdob.²⁰⁰

¹⁹⁴ Zvon, který ohlašoval úmrtí v příslušné obci.

¹⁹⁵ Více v MRÁZ 1968, 567.

¹⁹⁶ BŮŽEK-KRÁL 2000, 325.

¹⁹⁷ Cit. podle HAJNÁ 2016, 138-140.

¹⁹⁸ KYBALOVÁ 1996.

¹⁹⁹ VOREL 1997, 82-110; HAJNÁ 2016, 141.

²⁰⁰ NACHTMANOVÁ 2012, 232; HAJNÁ 2016, 134.

Vzácně se nám dochovaly popisy oděvu některých z manželských párů a ostatních svatebčanů. Ve Španělsku²⁰¹ je doložen popis vzhledu garderoby Anny Habsburské, při svém sňatku s Filipem II. Španělským, zastoupeným Karlem II. Štýrským (1540–1590), v katedrále svatého Víta v roce 1570. Téměř o půl roku později, nechal král vystrojit svatbu druhou, ve Španělské Segovii. Právě na pražské veselce byla Anna viděna: „*v šatech (saya) z karmínového atlasu, s dlouhou vlečkou, uzavřeným živůtkem, (cuerpo alto) a vyššívanými špičatými rukávy (mangas de punta), překypujícími zlatými, půvabně provedenými prýmký, se šperky ve stylu grotesky...*“²⁰² popis pokračuje „*Rukávy byly podšité nádherným česaným stříbrohlavem (tela de plata) s císařskými orli.*“²⁰³ Celý oděv byl pokryt honosnými šperky a drahokamy.²⁰⁴ Nevěstu v barevném oděvu nalezneme i v rodové galerii Prakšických ze Zástřizl. Jedná se o *Kateřinu Rájeckou z Mírova [29] († 1582)*, která se provdala za *Jindřicha Prakšického ze Zástřizl [28] († 1582)*.²⁰⁵ Oba portréty se nacházejí v portrétní galerii na hradě Buchlov. Stojící pár je zobrazen v jednotném interiéru, který při společné prezentaci dokládá umístění stolu uprostřed místnosti. Kateřina je oblečena do kostýmu vícero barevných kombinací. Spodní oděv tvoří bílý živůtek se zakončením do špičky zvýrazňující a prodlužující pas. Obvod pasu je dozdoben šperkem zvaným *cordellier*, který je sále svěšen přes jednu stranu sukně. Také dozdobení živůtku tvoří množství zlatých šperků zavěšených na krku ženy. Průkrčník a manžety jsou začištěny pomocí bílého okruží. Zvonovitá sukně temně zelené barvy se vzorem rostlinstva nese hned několik řad zlatých bordur. Přes šaty je oblečen otevřený černý plášť s dlouhými rukávy s průstřihem, na kterém vynikají zlaté oválné ozdoby. Kontrast tvoří jeho červené podšití. Ženinu hlavu pokrývá bílý čepce se zlatým diadémem. Šlechtické postavení je zdůrazněno za pomoci bílého šátku, který žena drží v pravé ruce, zatím co levou si pohrává s doplňkem. Celý oděv na mě působí velice těžkým dojmem a barevné kombinace připomínají pestrobarevnost lidových krojů. Portrét Kateřiny se nedochoval v dobrém stavu a prošel již několika restaurátorskými dílnami. Nejpoškozenější částí je obličej, který již nemusí odpovídat původní tváři šlechtičny.²⁰⁶

V případě svatebních šatů, tak jak je známe dnes, se traduje, že první průkopnicí bělostného oděvu byla královna Viktorie při svém sňatku se svým bratrancem Albertem v roce

²⁰¹ Cit. z HAJNÁ 2016, 144-145.

²⁰² Cit. z BAĐUROVÁ 2018, 80.

²⁰³ BAĐUROVÁ 2018, 80.

²⁰⁴ HAJNÁ 2016, 144.

²⁰⁵ Neznámý autor, *Portrét Jindřicha Prakšického ze Zástřizl*, před 1582, olej na plátně, 206 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov, inv. č. BU 717; Neznámý autor, *Portrét Kateřiny Rájecké z Mírova*, před 1582, olej na plátně, 205 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov; inv.č. BU 719

²⁰⁶ KUBIKOVÁ 2016, 228.

1840. To není tak úplně pravda. Mezi urozenými ženami žádnou novinkou a královna je jen zpopularizovala. Pro většinu žen se tak stala bílá symbolem, pro tento slavnostní okamžik. To dokládá i další ze španělských kronikářů, Enrique Cock (1598), který zachytil podobu celého obřadu savojského vévody Karla Emmanuela I. (1562–1630) a Kateřiny Michaely Španělské (1567–1597).²⁰⁷ Oba snoubenci byli oděni do jednotné barvy : „*nevěsta přicházela v bílém oděvu s množstvím zlatých pasomanů a knoflíků z pravého zlata a perel*“²⁰⁸

Tyto záznamy dokládají i to, že v průběhu historie můžeme sledovat nevěsty v nejrůznějších barvách a jejich kombinacích. Otázkou zůstává, zda měl tento výběr nějakou hlubší symboliku nebo šlo jen o souhru náhod a vkus nevěsty či objednavatele, případně symbol rodu. Bílé šaty jsou k vidění i na obrazech. Z uměleckých děl zahraničních mistrů lze vyčíst, že takto laděné šaty použil například renesanční nizozemský malíř Hieronymus Bosch [30] (1450–1516) či italský malíř Paulo Veronese [31] (1528–1588) v letech 1562–1563 na svých obrazech *Svatba v Káni Galilejské*.²⁰⁹ Mezi sedícími svatebčany, v barevném oděvu, u stolu vynikají nevěsty v bílých šatech. Také francouzská a skotská královna Marie Stuartovna (1542–1587) pro svůj sňatek v roce 1558, s budoucím králem Francie Františkem II. (1544–1560) zvolila tuto barvu. Její šaty jsou k vidění na kresbě od francouzského královského portrétisty Françoise Cloueta z 16. století.²¹⁰ Manželka Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595), *Anna Kateřina Gonzaga* [32] (1566–1621) se provdala v béžových šatech, jak vyplývá z portrétu od severoitalského mistra z roku 1582.²¹¹ Střih šatů vychází ze španělské módy, ale v horní části nadýchanější, jinak úzké rukávy s drobnými průstřihy naznačují spíše modifikovaný prvek reformační módy. Celý kostým je dozdoben zlatými šperky. Česká šlechtična *Johana z Pernštejna* [33] (1556–1563), dvorní dáma Marie Habsburské, se roku 1585 provdala za *Fernanda de Aragón y Gurra* [34]. Oděv páru byl zaznamenán malířem Rolandem de Mois (1520–1593) na svatebních portrétech, které manželé následně odeslali do Čech rodině nevěsty.²¹² Dáma je vyobrazena v reprezentativní pozici ve stoje prosté místnosti. Pravou rukou lehce opřena o dobovou žíli a v levé se svírá rukavici. Jana se provdala v krásných, přepychových bílých šatech, z hedvábného materiálu s jemným dekorem lístků. Kostým odpovídá typickému španělskému

²⁰⁷ HAJNÁ 2016, 144-145.

²⁰⁸ Cit. z HAJNÁ 2016, 145.

²⁰⁹ Olej na dřevě, 93 x 72 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands; Olej na plátně, 666 x 990 cm, Louvre, Paris, France.

²¹⁰ KYBALOVÁ 1996.

²¹¹ Olej na plátně, 135 x 97 cm, Kunsthistorisches Museum Wien., Inv. č. GG 3167.

²¹² *Don Fernando Aragonský, vévoda z Villahermosy*, 1585, olej na plátně, 183,5x105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 5504; *Johana z Pernštejna*, 1585, olej na plátně, 183,5x105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 5506.

HAJNÁ 2016, 146; KUBÍKOVÁ 2016, 199.

stříhu *saya alta*.²¹³ Šlechtična má na sobě uzavřený živůtek ke krku s vysokým stojáčkem, na němž je položeno okružní sahající až přes uši a sukni zvonovitého tvaru s protažením do dlouhé vlečky. Nejzajímavější část oděvu jsou bezpochyby rukávy, které splývají v dlouhém, vlnicím se tvaru plamene až k dolnímu kraji sukne. Jejich rubová strana je podšita blankytně modrým materiálem, což tvoří hezký kontrast k celému oděvu. Celý kostým doplňují drahocenné zlaté šperky a bordury našité ve dvou řadách vertikálně středem celých šatů, kolem dolního kraje sukne a rukávů. Netradiční je také červený přívěsek srdce zavěšený kolem krku, který ve své ruce svírá i Janin manžel, z čehož lze usuzovat, že se jedná o symbol lásky.²¹⁴ Celkově podobizny odpovídají španělské dvorské typologii. Malíř pracoval s uvolněnějším rukopisem bez větší kresebné popisnosti a s lehkou modelací tváří.²¹⁵

6.2. Doplnky

Důležité byly i doplňky například v podobě pokrývky hlavy. Při sňatku v raném novověku ženinu hlavu zdobil symbolický věneček, naznačující její panenskou čistotu. Ten byl zhotoven z nejrůznějších květů, jako jsou například růže, karafiáty, rozmarýn či mitra, ale později i zlatnický zpracované [34,40].²¹⁶ Pokud před sňatkem žena s mužem ulehla, procházela svatební uličkou se slaměným věncem a zostuzujícím pocitem²¹⁷ Také vdova, či jinak znovuprodaná žena měla při obřadu vínek, ale ten spočíval v ruce družičky, jako je tomu například na Žerotínském epitafu z rukou neznámého mistra z roku 1575.²¹⁸ Věneček zde byl nahrazen jakýmsi bílým závojem, sahajícím až na zem.²¹⁹ Vezmeme-li v úvahu, že Blanka vstupovala již do druhého manželství, mohl tak závoj odkazovat na již jednou vdanou ženu. Od poloviny 16. století květinové věnečky ustupovaly a vystřídaly je moderní, zlatnický zpracované, v kombinaci s barety, klobouky a novým typem účesu.

Dalším nápadným a drahocenným doplňkem byly šperky. Zdobily, nejen tělo, oděv, ale i vlasy nevěsty. Šperky šlechtičen byly vyrobeny ze zlata, stříbra a doplněny o drahocenné kameny. V 16. století vzrostla obliba diamantu, který byl vybroušen a prezentován v dokonalých tvarech.²²⁰ Zpracovával se i český granát, korál, slonovina či jantar. Návratu k antickému umění způsobil, že se začaly vytvářet nebo zpracovávat původní gemy a kameje

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Více v KUBÍKOVÁ 2016, 199.

²¹⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 200.

²¹⁶ HAJNÁ 2016, 128.

²¹⁷ NACHTMANOVÁ 2007, 50.

²¹⁸ Olej na dřevě, 183 x 142, sbírky státního zámku Opočno, inv. č.4716.

²¹⁹ NACHTMANOVÁ 2012, 232.

²²⁰ VAŇKOVÁ 2017, 26-27.

do šperku.²²¹ Pro větší výraznost se náušnice podkládaly stužkou do tvaru rozety. Náhrdelníky, prsteny a brože se stávaly masivnějšími a ke konci 16. století byla žena zcela ověšena šperky.

Od poloviny 16. století můžeme sledovat na portrétech šlechtičen složité a velice zdobné čelenky ve vlasech, jejichž příkladem může být například Anna Marie Sidonie Šliková [40], které bude věnována samostatná pozornost. Místo čelenky se používaly i řetízky, které se různě zaplétaly do vlasů a dopomáhaly k tvorbě vyčesaných účesů. Zajímavě vpleteny perly ve vlasech má Jana z Pernštejna [25]. Taktéž barety, klobouky a jiné pokrývky hlavy jsou dozdobeny zlatnický zpracovanými věnečky, brožemi nebo pery.

Nedílnou součástí svatebního obřadu, přetrvávající do dnešních dob, se staly snubní prstýnky. Přijetím prstenu dávala žena slib poslušnosti a věrnosti svému muži. Mohl, ale nemusel být zdoben nápisem: „*Co Bůh spojil, člověk nerozdělí*“.²²² Taktéž mohl být zdoben jedním z drahých kamenů, či měl podobu dvojího kroužku, který se mohl rozdělit na dva samostatné.²²³ Dnes snubní prsten poznáme na levé ruce prsteníku muže nebo ženy, před rokem 1614 se však kroužek nasazoval na ukazovák.²²⁴

Díky všem těmto aspektům se šaty staly velice nákladnou finanční záležitostí, a tak je nevěsta mohla vynést i na nadcházející společenské události. Také mohla róbu věnovat příslušné farnosti, jako poděkování, kde se využila na liturgická roucha a textilie, či se památečně uschovala.²²⁵

²²¹ Ibidem.

²²² Cit. z VAŇKOVÁ 2017, 25.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ NACHTMANOVÁ 2012, 232.

7. Dámský svatební oděv na příkladech portrétů českých šlechtičen

Pro bližší rozbor svatebního oděvu jsem vybrala portréty tří českých šlechtičen, pocházejících z významných rodů. Dámy jsem zvolila kvůli jejich rozličným životům, manželstvím a v neposlední řadě oděvům, ve kterém jsou vyobrazené. Jako první se budu detailněji zabývat domnělým *portrétem* Perchty z Rožmberka (1429-1476) z posledních let 17. století, která je oděna do šatů inspirovanými klasickou módou španělského dvora 70. let 16. století.²²⁶ Její oděv se tak řadí na první místo z vybraných podobizen, stejně jako její rodná doba, která spadá ještě do období pozdního středověku, což ovšem na vyobrazený šat nemá žádný vliv. Taktéž se stala zástupkyní nešťastného manželství, které je dodnes známé široké veřejnosti, a to díky legendě, o kterou se zasloužil Bohuslav Balbín a která je hojně vyprávěna nejen na Rožmberských hradech a zámcích.²²⁷

Druhou ženou, která je zástupkyní cílevědomé a velice aktivní ženy jak v politice, tak v hájení katolické víry, je Polyxena, rozená z Pernštejna a provdána z Rožmberka a později z Lobkovic. Její první sňatek v 80. letech 16. století byl politicky velice výhodný pro ni samotnou, ale i pro celý rod.²²⁸ Kostým, který při této příležitosti oblékla, je taktéž inspirován španělským dvorem, odpovídá dámě vysokého postavení a právě ten bude blíže představen.²²⁹ Na rozdíl od předešlé ženy, prožila dvě spokojená manželství, přičemž s manželem z druhého sňatku prožila krásných, více než dvacet let, plných lásky.²³⁰ Poslední dáma Anna Marie Sidonie, rozená Šliková se roku 1617 přivdala do rodiny Moravské větve Žerotínů.²³¹ Jestli-že vyobrazený oděv předchozích šlechtičen byl inspirován čistě španělskou dvorskou módou, ten Anny Marie nese navíc prvky módy Anglické.²³² Taktéž se liší svou barevností, což dokládá větší svatební

²²⁶ Olej na plátně, 200,5 X 100,5 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Telč.

²²⁷ Více v MAŤA 1998, 513-552; ŠIMŮNEK 2011, 326-329.

²²⁸ JANÁČEK 1966, 66.

²²⁹ Severoitalský mistr, *Polyxena z Pernštejna*, 1587, olej na plátně, 192 x 101 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ VAŇKOVÁ 2017, 146.

²³² Christof Ammon, *Anna Marie Šliková*, olej na plátně, 211x111, Národní památkový ústav, státní zámek Velké Losiny, inv.čVL00162a.

různorodost než lze sledovat dnes. V neposlední řadě je jako jediná z této trojice stoupenkyní náboženství Luthera.²³³

Portréty šlechtičen jsou tedy zvoleny tak, aby mohla být ukázána různorodost nejen svatebního oděvu, ale i osobností, svatebního veselí a manželského života.

7.1. Perchta z Rožmberka

Perchta z Rožmberka, známá také jako Bílá paní, byla dcerou Oldřicha II. z Rožmberka a jeho choti Kateřiny z Vartmberka. Narodila se na přelomu 20. a 30. let 15. století na zámku v Českém Krumlově. Po smrti matky byla společně se sestrami vychovávána v zámeckém fraucimoru, kde se jí zřejmě dostalo vzdělání, a to nejen ve čtení a základech matematiky, ale i v právních záležitostech, což z ní činilo jednu z nejvzdělanějších žen své doby.²³⁴ Ve věku asi dvaceti let byla provdána na Moravu za Jana z Liechtensteinu na zámek Mikulov. Sňatek z rozumu byl výhodný pro oba rody. Jan byl zámožný muž, vlastníci rozsáhlá moravská panství, a to zejména v okolí Valtic a zmiňovaném Mikulově. Dále vlastnil statky v Dolních a Horních Rakousích.²³⁵ První konflikt mezi novomanžely nastal záhy po svatbě a týkal se věna. Nejenže suma byla více než podprůměrná, vzhledem k velkoleposti jihočeského rodu, ještě jej Oldřich splácel několik let, což se Janovi nelíbilo. Perchta v manželství velice trpěla, jak nám dokládá zachovalá korespondence mezi ní, jejím otcem a bratry. Z dopisů je vidno její velké lásky, smutku, a stesku po rodině. Opakovaně prosila o setkání a pomoc od svých nejbližších, ač si uvědomovala, že jako vdaná paní již nespadá pod jejich ochranu. Taktéž vyčítala otcí její sňatek, který jí v podstatě zničil život. Určitou zášť k rožmberské paní nechoval jen manžel, ale i celá jeho rodina. Tchýně i švagrové se snažily Perchtu vystrnadit. Život s nimi neumožnil Perchtě vytvoření vlastního domova, prostředí, a tak se stala v podstatě vězněm ve vlastním domě. Společně se svými služebnými živořila, a nejen ona prosila o finanční podporu své nejbližší.²³⁶ Lze se jen domnívat, čím to bylo zapříčiněno. Zda byl Jan nevraživé povahy či se ho takovým způsobem dotkla suma věna nebo se nevěsta nelíbila matce, a to mělo vliv i na Jana. Jejich vztah se nikdy neurovnal, naopak se stále vyostřoval. Dnes je téměř nepředstavitelné setrvat v takovém to vztahu, ale v době tohoto páru nebylo možné, aby žena od muže odešla, i přes velké neshody a fyzické či psychické týrání. Z nevydařeného sňatku nakonec vzešly dvě děti, které zoufalá Perchta přežila. Určitou úlevou pro ni bylo skonání

²³³ KONEČNÝ 2017, 145.

²³⁴ Více o vzdělání šlechtičny PORÁK-SKÝBOVÁ 1985, 24-35.

²³⁵ PORÁK/SKÝBOVÁ 1985, 24.

²³⁶ Písemné doklady Perchty z Rožmberka publikované v PORÁK/SKÝBOVÁ 1985, 49.-96.

manžela v roce 1473. Ona sama zemřela 2. května na konci 70. let 15. století ve Vídni, kde byla také pohřbena do rodinné hrobky Liechtensteinů.²³⁷

Díky Bohuslavu Balbínovi (1621-1688) byla Perchta ztotožněna s pověstí o takzvané Bílé paní. Příběh se prvně vyprávěl a spojoval s hrady a zámky pánů z Hradce, ale život nešťastného děvčete zřejmě Balbína zasáhl natolik, aby jej vtiskl právě tvář Perchty, kterou taktéž ztotožnil s dívkou na již zmiňovaném portrétu.²³⁸ Dívka se měla zjevovat v bílém šatu na rožmberských panstvích a bdít nad nově narozenými potomky. Pověst je i v dnešní době velice populární a téměř každá památka má svou záhadou ženu v bílém.

7.1.1. Portrét Perchty z Rožmberka

Originální *portrét Perchty z Rožmberka* [37] je dnes umístěn na státním zámku v Telči, ovšem existuje například i kopie ve zmenšeném měřítku, která je umístěna na státním zámku v Třeboni.²³⁹ Podobizna rožmberské paní pochází z konce 17. století z dílny neznámého autora. Malba je vyhotovena technikou oleje na nerovnoměrně tkaném plátně o velikosti 200,5 X 100,5.²⁴⁰ K obrazu náleží takzvaný *pandán* s mužskou postavou, Janem z Liechtensteinu [38], který byl vytvořen již ve 40. letech 16. století.²⁴¹ Odlišná doba vzniku, struktura plátna, ale i jejich velikost nám dokládají, že původním záměrem nebyl vznik pandánu, ale dvě samostatná umělecká díla, v čistě renesanční podobě. Šlechtický pár mohl chybět v jedné z portrétních galerií mocných rodů, a tak mohla být vybrána již vzniklá díla a upravena tak, aby tvořila fiktivní portrétní dvojici manželů. Obrazy byly velikostně sjednoceny, zasazeny do jednotných rámců a dodnes jsou prezentovány jako jednotné dílo.²⁴² Právě díky úpravě velikosti obrazu, došlo k seříznutí po třech stranách obrazu. V horní části tak zanikla malá část ozdobných per a při levém a dolním kraji část sukně. V 19. století byla plátna nažehlena na nová a doplněna o chybějící pruhy a malbu. Ty však byly přejaty z již vzniklého obrazu a po bližším zkoumání je vidno původního šedobílého podkladu s okrovou malbou.²⁴³

Na obraze můžeme sledovat mladou ženu, ve věku asi dvaceti let. Vzpřímeně stojící figura je vyobrazena ze tříčtvrtečního pohledu a oděna do bílých renesančních, šlechtických šatů, vycházejících ze španělské módy 70. let 16. století. Oděv vyniká ve výrazném kontrastu

²³⁷ PORÁK/SKÝBOVÁ 1985, 27.

²³⁸ Více v SKÝBOVÁ 1985; MAŤA 1988, 513-552; HRDLIČKA 2007.

²³⁹ Korespondence s restaurátorem a akademickým malířem panem Záhořem.

²⁴⁰ ZÁHOŘOVÁ 2017.

²⁴¹ Anonym, 40. léta 16. století, olej na plátně, 219 x 117 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Telč, inv. č. T 1402.

²⁴² ZÁHOŘOVÁ 2017.

²⁴³ ZÁHOŘOVÁ 2017.

s tmavým pozadím. Živost, jinak zcela bělostnému a strnulému obličejí dodává ruměncem na tváři, který může značit náznak studu ženy při portrétování. Přísný až zamyšlený pohled věnuje divákovi.

Jak již bylo řečeno, oděv ženy je značně ovlivněn španělskou módou 70. let 16. století, která se na našem území začíná postupně projevovat s příchodem Marie Španělské ve 40. letech 16. století. Španělský vliv spatříme na první pohled v celkovém střihu šatů, jenž zcela potlačuje přirozené proporce dívčina těla a tvoří tak striktní, pevný tvar „přesýpacích hodin“. Mladá dívka je od krku po pás zahalena a sevřena do dvou uzavřených, zřejmě hedvábných, živůtku odlišné barvy, které zcela potlačují ženské poprsí a vytváří tak rovnou plochu. Na průkrčník živůtku, začištěný vysokým stojáčkem, navazuje okružní, které lemují tvář ženy. Stojáček je několikrát obtočen zlatým řetízkem, jehož dvě části volně splývají až do pasu ženy a jedna část se vine dále přes sukni. U krku je doplněn mohutným, téměř obdélným přívěskem s náznakem atypického kříže a asi reliéfním zpracováním figury, která jako by stála v nice a tvořila tak vodorovnou část kříže. Uprostřed křížení vodorovné a svislé části, je vsazený drahý kámen oválného tvaru a tmavé barvy, zatímco u nohou figury jest vsazený kámen čtvercového tvaru. Zajímavým detailem je i téměř neznatelná perlička spuštěná z přívěsku. Celý svrchní oděv taktéž můžeme nalézt pod španělským názvem *saya noc mangas redondas*.²⁴⁴ Hladké, ozdobné rukávy svrchního živůtku či kabátku jsou velice robustní, půlkruhového tvaru s uzavřením pouze z vnější strany. Objem je navýšen ještě pomocí jednotlivě všitých pruhů, kolem vrchní části proramku. Vnitřní strana je otevřena pro volný pohyb rukou, které jsou zahaleny do červených úzkých rukávů spodního kabátku zvaného *jubon*,²⁴⁵ s bílým zdobením a zakončené v dolním kraji stejně jako průkrčník, okružím. Sukně, navazující na takzvaný *husí pas* živůtku, není dle slov Winterových, nejhorší typ: „*Horší je ten, který je nahoře i dole stejně široké kolo*“.²⁴⁶ Je zřejmé, že sukně rožmberské paní je decentně vycpána v oblasti pasu v takzvané *vlaské břicho* a tvoří tak plynulý, hladký, zvonovitý tvar sukně, která je vzadu protáhlá do vlečky, tvořící na obraze dva záhyby.

Zdobení šatů je velice minimalistické. Na předním díle vidíme vertikálně všité linie prýmků drobným stehem, které se střídají v pravidelném rytmu. Linie vedou od průkrčníku živůtku navazující přes pás až po třetí čtvrtinu sukně, kde se mění zdobení v horizontální a pokračuje po celém jejím obvodu dolního kraje. Vrátime-li se ke zdobení živůtku, pod volně

²⁴⁴ PILNÁ 2013.

²⁴⁶ Cit. z WINTER 1835, s. 95.

splývající řetězem se skrývá ještě jedna část zdobení, která vede šikmo od průramku po pás, kde jej překrývají ruce paní. Rukávy jsou zdobeny stejným způsobem, prýmký vedou po jejich obvodu a následně zdobí jejich střed. Všimneme-li si rubu vnějších rukávů, jsou hladké a nevykazují žádné známky prošití, což by mohlo naznačovat, že jsou vypořádány, možná stejným materiálem.

Pokrývka hlavy se skládá ze zlatého věnečku, zakomponovaného do vyčesaného účesu a bílého baretu. Baret je posazen na věnečku, který je vytvořen z větších zlatých čtyřlístků, jejichž střed tvoří bílý kamínek a zlatých korálků, posazených ve dvou řadách nad sebou s červeným kamínkem uprostřed, které spojuje drobný řetízek. Celý věneček pak plynule přechází do zadní části hlavy, kde přibývají další korálky v červené barvě a jakési zlaté „osmičky“, které tak vytváří další doplněk účesu. Baret má v dolním kraji asi všitý drátek či je vyztužen pro lepší přizpůsobení tvaru. Jeho horní část je všita pomocí záhybů a vytváří tak nadýchaný dojem. Kolem baretu je obtočen zlatý řetízek, dozdoben taktéž ze zlatými čtyřlístky, s malým zlatým korálkem uprostřed a jedním větším oválným medailonem s reliéfním zpracováním. Zespodu oválu vychází dvě ozdobná pštrosí pera.

Rukavice, spočívající v rukou ženy jsou červené barvy, s horizontálním decentním zlatým zdobením a při vertikálních krajích zdobené třemi korálky. Rubová strana rukavic je bílé barvy a zde je vidno zasahujícího prošití z lícové strany. Z horního okraje rukavic vychází ozdobný, zlatý stříp. Drží je jako symbol ženy z aristokratické rodiny.

7.1.2. Svatební oděv

Jak již bylo uvedeno výše, svatební oděv vycházel z každodenní módy, a proto je těžké jej identifikovat na jednotlivých portrétech či dohledat v inventářích nebo kronikářských záznamech. Když Bohuslav Balbín označil ženu za Perchtu z Rožmberka, jistě pracoval s myšlenkou, že smutný osud rožmberské dámy by mohl být naznačen i volbou bělostného oděvu.²⁴⁷ Bílá barva byla ještě v raném středověku v některých částech světa a země brána jako smuteční. Teprve v roce 1200 vydal papež Inocenc III. (1160-1216) spis, kterým ustanovil liturgické barvy a černá byla kvalifikována jako smuteční.²⁴⁸ Nestalo se tak ovšem ze dne na den, a tak v českých zemích byla černá barva k vidění až s posledním rozloučením s císařem Karlem IV. (1316-1378), od kterého se pomalu šířila dále.²⁴⁹ Jelikož Perchta žila v období zhruba ve 20.-40. letech 15. století, není Balbínova úvaha úplně mylná. Ovšem zde bych znovu

²⁴⁷ HAJNÁ 2016, 190.

²⁴⁸ Více v HAJNÁ 2016, 180-195; WINTER 1892, 291-292.

²⁴⁹ Ibidem.

upozornila, že vyobrazená dívka je oděna v módních šatech 70.let 16.století, ale obraz vznikl až na konci 17. století. Porovnáme-li jej tedy s jinými portréty žen spodobněných ve smutečním rouchu, jako například s *portrétem Anny Hradecké z Rožmberka (1530-1580)* či s *Františkou Slavatovou z Meggauz (1609-1676)* zjistíme, že bílá barva v 16., na tož 17. století mezi smuteční barvy patří pouze na doplňky a součásti oděvu.²⁵⁰ Vezmeme-li v úvahu i doplňky, kterými je dozdoben celý oděv Perchty, vymyká se vzhledu jednoduchého smutečního oděvu. Zadíváme-li se na portrét pozorněji, či budeme vycházet z předešlého popisu, všimneme si, že bílý šat je navíc doplněn o červené rukávy spodního kabátce. Již Milena Hajná přišla s tvrzením, že „červené spodní rukávy živůtku a červené rukavice v rukou ženy odkazují spíše na oděv svatební nebo zasnubní“,²⁵¹ s čímž nemohu jinak než souhlasit. Budeme-li hledat v oděvu hlubší symboliku, mohla by červená barva spodního živůtku znamenat lásku a bělostný svrchní oděv panenskou čistotu ženy, která by mohla být umocněna i zlatým věnečkem, na nějž je posazen baret. Vzhledem k těmto argumentům se přikláním k šatům svatebním, neboť ženy vyobrazované pro svého nastávajícího mívají v ruce či jako doplněk účesu květinu, kterou na obraze Perchty nevidíme.²⁵² To není ovšem žádné pravidlo.

7.2. Polyxena z Pernštejna

Polyxena z Pernštejna se narodila roku 1566 jako druhá dcera českého šlechtice Vratislava z Pernštejna (1530-1582) a španělské dvorní dámy Marii Manrique de Lara y Mendoza (1538-1608). Polyxena se zapsala do historie nejen svou krásou, ale i inteligencí, vzdělaností a ambiciózním přístupem. Ve svých jednadvaceti letech byla provdána za Viléma z Rožmberka (1535-1592), jenž byl o více než třicet let starší, a stala se tak jeho čtvrtou ženou. Sňatek proběhl 11. ledna roku 1587 ve svatovítské katedrále a následně se oslavovalo v rožmberském paláci na pražském hradě. Účastnila se jej nejen rodina, ale i příslušníci nejvyšší aristokracie, a dokonce i samotný císař Rudolf II.²⁵³ Svatba znamenala spojení dvou mocných a starobylých rodů, finanční podporu zchudlých Pernštejnů, podporu katolické církve a v neposlední řadě poslední šanci Viléma na zplození dlouho očekávaného potomka. Polyxena zaujímala čestné místo ve vysokých řadách společnosti. Doprovázela jej na nejrůznější jednání a nebála se přispět svým názorem, čímž se odlišovala od ostatních dam.²⁵⁴ Její postavení se nezměnilo ani

²⁵⁰ Německý malíř, *Anna Hradecká z Rožmberka*, 1580, olej na plátně, 203 x 95 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 5718; *Portrét Františky Slavatové z Meggau*, olej na plátně, polovina 17. století, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk.

²⁵¹ HAJNÁ 2017, 62.

²⁵² Více v HAJNÁ 2016, 126-167.

²⁵³ JANÁČEK 1996, 20.

²⁵⁴ Více k Polyxeně RYANTOVÁ 1995, 105-114; JANÁČEK 1996; VOREL 1999, 318; RYANTOVÁ 2016.

po Vilémově smrti roku 1592. Manželský pár nepůsobil zamilovaně, oba si byli dobře vědomi politického zájmu svazku, ale vzájemně se respektovali a setrvali v poklidném manželství. O jeho velkorysosti svědčí i to, že myslel na zajištění své ženy před svým odchodem a daroval ji rodový zámek v Roudnici. Vilém se svého potomka nikdy nedočkal, a tak panství připadlo jeho bratru Petru Vokovi (1539-1611), se kterým v posledních letech neměl příliš dobrý vztah. Nový majitel panství zámek Polyxeně ponechal a navrch ji přidal nemalé finanční prostředky a dovolil ji odvést si část mobiliáře z rožmberského paláce.²⁵⁵ Ovdovělá šlechtična zůstávala několik následujících let sama. Angažovala se v zájmech katolické církve, udržovala si své postavení, dokonce se stala poručnicí dětí jejího zesnulého bratra a nebránila se sňatku se zajištěným, vlivným a urozeným mužem.²⁵⁶ Takového nakonec našla a 23. listopadu roku 1603 se provdala za, o rok mladšího, Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic (1568-1628), nejvyššího kancléře a politika. A nejen to, tentokrát se z politického sňatku vytvořilo zamilované pouto mezi partnery, jak dokládá jejich dochovaná korespondence.²⁵⁷ Oslava se uskutečnila na stejném místě, jako její předchozí sňatek a opět se těšil široké veřejnosti katolické šlechty. Již před druhým sňatkem Polyxena nakupovala různé statky a po bílé hoře si odkupovala zkonfiskovaný majetek. Nadále se věnovala podpoře katolické církve a řádů, jako byli například Jezuité, Františkáni či Kapucíni, kterým přispěla na stavbu kostela, ve kterém nechala vystavět rodinnou hrobku.²⁵⁸ Pražským Karmelitánům věnovala jako připomínku pobělohorského vítězství dnes zvané pražské jezulátko. Manželství jí tentokrát přineslo jediného syna Václava Eusebia Popela z Lobkovic (1609-1677), který měl velice úzký vztah se svými rodiči. Polyxena nakonec přežila svého muže téměř o patnáct let. Zemřela roku 1642 a byla pochována ke svému muži v kapucínském kostele.²⁵⁹

7.2.1. Portrét Polyxeny z Pernštejna

Obraz je vyhotoven technikou oleje na plátně o rozměrech 192 x 101 cm. Dnes je malba poškozena, zejména na tváři dámy. *Portrét Polyxeny z Pernštejna* [40] se dnes nachází v Lobkovickém paláci v Praze na Hradčanech a pochází z roku 1587. O dva roky později byl k obrazu ženy zhotoven mužský protějš, znázorňující *Viléma z Rožmberka* [41].²⁶⁰ Podobizny se neliší pouze datací, ale i mistrem malířem. Přestože portrét vychází z kompozice typické pro

²⁵⁵ JANÁČEK 1996, 66.

²⁵⁶ RYANTOVÁ 1955, 108.

²⁵⁷ MAREK 2005.

²⁵⁸ RYANTOVÁ 1995, 107.

²⁵⁹ K Lobkovicům více KASÍK-MAŠEK-MŽYKOVÁ 2002; JUŘÍK 2017;

²⁶⁰ Dobová kopie původního obrazu Malíř rudolfínského okruhu, 1590, olej na plátně, 196 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky, inv.č.LR 4727.

španělské prostředí, Blanka Kubíková uvádí: „*Malířský rukopis Polyxenina portrétu však přesto naznačuje autora jiného školení než španělského...*“²⁶¹ Autorství portrétu Polyxeny bylo v minulosti již několikrát přehodnoceno a pozměněno. Jako první jej přiřadil Max Dvořák malíři Alonsu Sánchézovi Coellovi (1531-1588), kterému byly v minulosti připisovány i další portréty Pernštejnské rodiny.²⁶² Eva Bukolská později obraz zařadila do severoitalského prostředí, s čímž v nedávné době souhlasila i zmiňovaná Blanka Kubíková.²⁶³

Na obraze je zobrazena žena ve věku asi kolem třiceti let. Vzpřímeně stojící figura je vyobrazena ze tříčtvrtě pohledu a oděna do bílých, vysoce formálních dvorských šatů, vycházejících ze španělské módy. Ženina bělostná tvář s neutrálním pohledem směřuje k divákovi. Na rozdíl od předchozího portrétu, je podobizna Polyxeny doplněna o renesanční kus nábytku s malým ležícím psíkem, symbolizujícím zřejmě věrnost. Po levici stojí židle, ze které vidíme pouze dvě třetiny, na jejíž opěrce lehce spočívá dlaň Polyxeny. Geometricky pravidelný nábytek z tmavého dřeva je v opěrné a sedací části potažen tmavě zeleným sametem, jenž je při dolních krajích zdoben zlatými třásněmi. V horních rozích opěrné části jsou připevněny zlaté ozdobné kužely, od kterých vodorovně dolů vede pět zlatých punců.

Stejně jako Perchta i Polyxena je zcela uzavřena do pevného živůtku, deformující proporce těla. Svrchní oděv můžeme taktéž nalézt pod španělským názvem *saya con mangas redondas*, jako tomu bylo u Perchty. Bělostný, zřejmě hedvábný svrchní živůtek, je v průkrčníku začištěn vysokým límcem sahajícím až k tváři ženy. Neobepíná krk, jako v případě Perchty, ale je v přední části otevřený, a tak tvoří prostor pro zasazení krajkového okruží, které dosahuje až k uším. Průramky jsou začištěny vsazením mohutných rukávů, s jednotlivě všitými ozdobnými půlkruhy. Rukávy, zvané *hruškovité*²⁶⁴ jsou zhotoveny s průstřihy v jejich polovině na prostrčení rukou. Ruce jsou zahaleny do červených rukávů spodního živůtku či kabátku z hedvábného materiálu a se zdobením zlatou výšivkou. Zatímco svrchní manžety jsou tvořené z pěti částí a stejného materiálu jako *jubon*, spodní manžety jsou krajkové, jako okruží. Oba živůtky na sebe těsně přiléhají v oblasti trupu, přičemž svrchní živůtek zdůrazňuje *husí břich* pomocí špičatého zakončení dolního kraje. Sukně, kuželovitého typu je výrazněji vyztužena v oblasti pasu, než jsme mohli sledovat na portrétu předchozí

²⁶¹ KUBÍKOVÁ 2016, 137.

²⁶² KUBÍKOVÁ 2016, 137.

²⁶³ Více v BUKOLSKÁ/ŠTĚPÁNEK 1980, KUBÍKOVÁ 2016, 137.

²⁶⁴ PILNÁ 2013.

šlechtičny. Také je zde viditelná linie obruče spodničky, která jako by narušovala plynulost a hladkost sukně Polyxeny. K sukni náleží i vlečka, které si lze všimnout ve stínu židle.

Šaty šlechtičny jsou vyzdobeny množstvím šperků a výšivek. Celkově je látka pošta ornamenty a kosočtverci, které se navzájem prolínají. Dalším zdobením jsou zhotovené vodorovné linie, které působí plasticky. Domnívám se, že by se mohlo jednat o našité prýmký v kombinaci s rovnou linií stehu. Toto zdobení vede od ramene přes ňadra dolů po pás, z obou stran. Dále středem živůtku, kde plynule navazuje na střed sukně, kde se pár centimetrů od dolního kraje, mění vertikální linie v horizontální a zdobí tak celý obvod solního kraje. Taktéž obvod svrchních rukávů je dozdoben stejným prvkem a zvýrazňuje i husí břich. Náhrdelník kolem krku Polyxeny, je složen ze zlatých oválných tvarů. Stejně šperky jednotlivě pokrývají linie již zmíněných prýmků, a ještě navíc náramenice živůtku a ozdobné prvky průramku. Šperky na středu živůtku mohou být v podobě brože, které by usnadnily oblékání. Již výše byla zmíněna Polyxeny sestra Johana [?], která ve svůj svatební den oblékla podstatněji honosněji zdobené šaty. Důvodem může být i to, že byla ve středu španělského módního dění, a tak mohla sledovat aktuální trendy. To ale neznamená, že by ji sestra nemohla konkurovat.

Tmavé sčesané vlasy zdobí stříbrný šperk, diadém s jednou povislou perlou do čela. V pravé ruce drží hedvábný kapesník s krajkovým okraje, do nějž je zabalena rukavice hnědé barvy.

V roce 2013 se Veronika Pilná s kolektivem restaurátorů a dalších historiků umění ujala zhotovení přesného oděvu podle portrétu Polyxeny z Pernštejna, jako doplněk k výstavě *Pernštejnové a jejich doba*. Cílem bylo přiblížit co nejvěrněji divákovi oděv z doby renesance. Celý model byl zhotovený podle dobových střihů²⁶⁵ a technologie z konce 16. století, s čímž souvisí i využití ručního šití.²⁶⁶ Jednou z nejzásadnější a nejsložitější částí byla zakázková výroba potištěného hedvábí, které se povedlo vytvořit totožné.²⁶⁷ Dále bylo zapotřebí využití přírodních materiálů, které by se co nejvěrněji připodobnily době. O přesné zachycení krajky se zasloužila například Ivana Sieberová²⁶⁸. Co se týče rekonstrukce šperků, ta byla svěřena Janě Jonášové.²⁶⁹ Samotná rekonstrukce oděvu trvala více jak půl roku a byla velice nákladná nejen finančně, ale i manuálně. Trpělivost a zručnost všech zúčastněných dala vzniknout přesnému

²⁶⁵ PILNÁ 2013, 113.

²⁶⁶ PILNÁ 2013, 114.

²⁶⁷ Více v PILNÁ 2013.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem.

oděvu jedné z renesančních žen, kterým se jistě budou rády pyšnit a pyšní všechny výstavní prostory.

7.2.2. Svatební šaty

Prvním argumentem ve prospěch vyobrazení Polyxeny ve svatebním šatu je rok vzniku obrazu. Portrét je datován k roku 1587, kdy proběhl i sňatek rožmberského páru ve svatovítské katedrále. Žena tak mohla obléct své nejnovější šaty i ku příležitosti vzniku portrétu pro nově vznikající rodovou galerii. Nejzajímavější je však v knize záznam v knize Janáčka, kde je popis šatů:

„V šatech bohatě pošitých drahokamy a zlatými cetkami, s živůtkem vyztuženým podle španělské módy jako krunýř a uzavřeným až k vysokému škrobenému límci se zdála být ještě krásnější, než jak ji znali.“ Z tohoto popisu můžeme usuzovat, že Polyxena kráčela k oltáři právě v těchto bělostných šatech, které svou barevnou kombinací odpovídají i popisu šatům předchozí šlechtičny, a tudíž by i zde mohlo být využito stejné barevné symboliky oděvu.²⁷⁰ Jak již víme, podobizna Rožmberské dámy je doplněna o renesanční nábytek, na kterém leží psík, zřejmě jako symbol věrnosti, v tomto případě by poukazoval na věrnost v manželství. V neposlední řadě je zajímavé umístění květiny za uchem dámy. Kubíková uvádí, že má žena za uchem růži, jako symbol manželky rožmberského pána.²⁷¹ Naproti tomu Hajná květ identifikovala jako karafiát, což by mohlo odkazovat na portrét zasnubní, určený pro výběr vhodného ženicha.²⁷² Obě hypotézy jsou patřičně odůvodněny, ale vzhledem k dochovanému popisu svatebních šatů se přikláním k názoru vyobrazení rodového symbolu.

7.3. Anna Marie Sidonie Šliková

Anna Marie Sidonie Šliková (1600-1635) se narodila Jáchymu Ondřeji Šlikovi (1569-1621) a Anně Marii Libštejnské z Kolowrat († 1616), jako prvorozené dítě.²⁷³ Rod Šliků se proslavil zejména v 16. století, kdy na svých pozemcích začali těžit stříbrnou rudu a tím si vysloužili právo razit mince.²⁷⁴ Rod se neřadil k obráncům katolické víry, naopak se přidal na stranu luteránů a stavovské opozice, kteří bojovali proti Habsburkům. Otec Anny Marie byl velkým podporovatelem takzvaného zimního krále Fridricha Falckého (1596-1632), který jej za jeho služby učinil například zemským správcem. Po pobělohorské bitvě roku

²⁷⁰ Cit. z JANÁČEK 1996, 47.

²⁷¹ KUBÍKOVÁ 2016, 137.

²⁷² HAJNÁ 2016, 128-133.

²⁷³ VAŇKOVÁ 2017, 146.

²⁷⁴ LUKÁŠOVÁ 2017, 109.

1621 byl uvržen do vězení a odsouzen k popravě na dnešním Staroměstském náměstí.²⁷⁵ Anna Marie byla roku 1617 provdána za Přemysla II. ze Žerotína. Na svatbu byl pozván i samotný císař Matyáš, který se nakonec rozhodl svatby osobně nezúčastnit, ale vyslal svého zástupce s patřičným svatebním darem v podobě poháru.²⁷⁶ Manželé nejprve žili ve Vratislavy a když Přemysl v pozdním věku přestoupil na katolickou víru, vrátili se zpět do země na Moravský zámek Velké Losiny.²⁷⁷ S Annou Marií měli hezký vztah i manželství, ze kterého vzešlo nakonec celkem osm dětí, tři synové a pět dcer.

7.3.1. Portrét Anny Marie Sidonie Šlikové

Portrét Anny Marie Sidonie ze Žerotína, rozené Šlikové pochází z roku 1618 a tvoří takzvaný pandán k mužskému obrazu s vyobrazením jejího manžela, Přemysla II. ze Žerotína [?] ze stejného roku. Malba je zhotovena Christofem Ammonem, který údajně prováděl i jiné práce pro tento rod.²⁷⁸ Barvy jsou nanášeny technikou oleje na plátně o rozměrech 211x111 cm.²⁷⁹ Obě podobizny [43,44] jsou opatřeny identifikačním údajem v rozích a dnes jsou umístěny na státním zámku Velké Losiny.

Na obraze vidíme vzpřímeně stojící ženu v bohatém reprezentativním oděvu, která je namalována uprostřed místnosti. Žena je k divákovi mírně natočena levým bokem, s pohledem mířícím kamsi za něj. Po pravé straně je umístěn stůl, na kterém spočívá ženina ruka přidržující vějíř a postává zde i papoušek, zřejmě jako symbol bohatství. Vějíř je zde novým symbolem vznešenosti a nahrazuje tak původní rukavice a kapesníček. Ve vrchní části obrazu je umístěný tmavý, aranžovaný závěs, jehož dolní kraj spočívající při straně nad stolem je zlatě olemovaný. V horní části po levici dámy je zlatý nápis identifikující ženu a datum vzniku díla.

Anna Marie je oděna do šatů stříhově vycházejících ze španělské módy pozdního období, značně ovlivněné anglickým a rakouským vzorem. Základ spodních šatů tvoří opět velice těsný živůtek a rozměrná sukně z nejspíše hnědého až načervenalého brokátu se stříbrně vyšitými ornamenty rostlin. Živůtek je nově v pase prodloužen do takzvané *zástěrky*, která nahrazuje předešlé úzké *husí břicho*, a je typickým prvkem pozdní španělské módy, rozšířené i v anglickém prostředí.²⁸⁰ Spodní rukávy již nejsou zhotoveny z jiného

²⁷⁵ Více v LUKÁŠEK 1913.

²⁷⁶ KRÁTKÝ 1899, 5-6.

²⁷⁷ KRÁTKÝ 1899, 5-6.

²⁷⁸ VAŇKOVÁ 2017, 146.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ NACHTMANOVÁ 2012, 233.

materiálu a oděv tak působí celistvě. Na dojmu „přesýpacích hodin“ ubírá velice rozměrná sukně, u které došlo k rozšíření jak v oblasti pasu, tak při dolním kraji. Přes spodní šat má oblečený otevřený kabátec zvaný *ropa*, který kopíruje tvar spodních šatů a končí jen pár centimetrů nad dolním krajem sukně. Rukávy kabátce jsou široké, nadýchané s průstřihem na ruku. Právě samostatný svrchní kabátec byl populární v rakouském prostředí.²⁸¹ Okružní na krku žerotínské dámy dosahuje až na ramena a je zhotovené z velice jemné, lehké krajky připomínající pavučinu. Stejná jemná práce zakončuje dolní kraj rukávů.

Celý oděv je dozdoben velice nákladnými šperky. Zlaté oválné knoflíky zdobí v pravidelném rytmu rukávy kabátce a opakují se i od pasu po předním kraji dolů. Na živůtku spodních šatů jsou mohutné zlaté brože připomínající květy, v jejichž středu jsou iniciály šlechtičny AM. Od květů vedou přes celý střed šatů dvě zlatem vyšité linie. Taktéž kulaté zakončení živůtku je dozdobeno zlatým řetízkem. Pod okružím Anny Marie vidíme řetěz připomínající zlaté květy, které jsou jednotlivě posazeny za sebe. Nově se objevují i náušnice, které jsou podloženy rozetou z látky pro větší zvýraznění.²⁸² Zajímavý účes žerotínské dámy, je nápadně podobný tomu, který nosila anglická královna Alžběta I.²⁸³ Z vysokého čela jsou bohatě zkadeřené vlasy sčesané dozadu a tvoří tak kulovitý objem. Další ukázkou mistrovské šperkařské práce je čelenka vsazená do účesu. Jemná práce zlatníka působí opravdu lehce a rozmanité zlaté tvary dodávají na kráse jinak hladkému účesu. Nákladné šperky dokazují, jak vysokého postavení žena byla. Paralelu k šatům a šperkům Anny Marie, můžeme nalézt na portrétu Markéty Františky z Lobkovicz [16], jejíž oděv se vesměs liší jen v detailech.

7.3.2. Svatební šaty

Na rozdíl od portrétu Perchty z Rožmberka a Polyxeny z Pernštejna je v literatuře o obrazech žerotínského páru uváděno, že se jedná o portréty svatební. Jelikož byly zhotoveny roku 1618, tedy rok po svatbě, je to více než pravděpodobné. Jestliže si žena v den sňatku oblékala ty nejhonosnější a nejnákladnější šaty, nemůže být pochyb o určení oděvu Anny Marie pro tento slavnostní okamžik. Také jsou ukázkou rozmanitosti barevnosti svatebních šatů. Budeme-li opět hledat hlubší symboliku, hnědočervená barva spodních šatů mohla odkazovat na lásku a čelenka mohla nahrazovat vínek čistoty. Anna Marie byla bez pochyby krásnou a půvabnou nevěstou, která se dočkala šťastného manželství.

²⁸¹ NACHTMANOVÁ 2012, 232.

²⁸² NACHTMANOVÁ 2012, 232.

²⁸³ MŽYKOVÁ 2006.

Závěr

Ve své práci jsem se nejprve snažila zmapovat vývoj renesančního oděvu za pomoci portrétů z galerií českých a moravských zámků, který je důležitý pro další studium svatebního oděvu. Samy portréty mají důležitou roli v seznámení novomanželů, kdy nahrazují kontakt tváří v tvář, který nebyl vždy možný a posléze byli manželé zpodobněny pro své galerie. Z tohoto důvodu jim byla věnována samostatná kapitola. Dále jsem se věnovala přípravám sňatku, a to od výběru vhodného ženicha, přes výši věna až po ušití svatebních šatů. Sňatky byly opředeny různými magickými rituály a tradicemi, které si zasloužily také svou malou pozornost. Následně jsem uvedla průběh dne novomanželů od rozloučení nevěsty s rodiči po její příchod do domu ženicha. Pozornost jsem zaměřila i na hostinu, která byla velice nákladnou součástí akce. Následující kapitoly jsem věnovala již svatebnímu oděvu. Luxusní oděv zdobený drahocennými šperky se řadil k nejdražším položkám svatebního seznamu. Nejčastěji jej objednával otec či bratr nevěsty, což je v dnešní době nepředstavitelné. Důležitým bodem pro svatební oděv raného novověku pro mě byla barevnost. Téměř v každém článku je spojována bílá barva oděvu až se sňatkem královny Viktorie, tak tomu ale úplně nebylo. Jistě se královna stala popularizátorem této barvy, ale její využití spadá již do dávné minulosti. Pozornosti neunikly ani šperky a zasnubní prsteny. Pro lepší představu jsem se snažila uvádět příklady šlechticů či dostupných kronikářských záznamů. V poslední části práce jsem se věnovala rozborům jednotlivých vybraných portrétů, tedy Perchtě z Rožmberka, Polyxeně z Pernštejna a Anně Marii Sidonii Šlikové, na kterých jsem se snažila detailněji popsat jednotlivé části oděvu. Důležitým bodem a cílem mé práce byla argumentace, proč zrovna daný model by měl být svatebním a rozšířit či podnítit tak další bádání o nové náměty portrétů.

Nejen svatební oděv, ale celá tato tematika by si zasloužila mnohem větší pozornost, proto doufám, že budu moci v práci i nadále pokračovat.

Bibliografie

- BARTLOVÁ 2001— Milena BARTLOVA: Poutivé obrazy: deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha: Argo, 2001
- BASTL 2017— Beatrix BASTL (ed.): Habsburkové: země Koruny české ve středoevropské monarchii: 1526-1740. Praha: Lidové noviny, 2017
- BAŽANT 2006—Jan BAŽANT: Pražský Belvédér a severská renesance, Academia, Praha 2014
- BLAŽÍČEK—Oldřich Jan BLAŽÍČEK: Raffael. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982
- BRAVERMANOVÁ 2007— Milena BRAVERMANOVÁ: Renesanční oděv z Pražského hradu. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 176-177
- BRAVERMANOVÁ/ČIERNÁ 1997—Milena BRAVERMANOVÁ/ Andrea ČIERNÁ: Pohřební textilie zhrobu Rudolfa II. vkrálovské hrobce vkatedrále sv. Víta na Pražském hradě. In: Archaeologia historica 22, 1997, 363–385
- BRAVERMANOVÁ/KOBRLOVÁ/SAMOHÝLOVÁ 1994—Milena BRAVERMANOVÁ/ Jana KOBRLOVÁ/ Alena SAMOHÝLOVÁ: Textilie zhrobu Anny Jagellonské z Colinova mauzolea v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. In: Archaeologia historica 19, 437–461
- BRICHTOVÁ 2017—Dobromila BRICHTOVÁ: Markéta Františka Lobkowitz, rozená Dietrichstein (1600–1617). In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 137
- BŮŽEK/ HRDLIČKA 1997—Václav BŮŽEK/Josef HRDLIČKA: Dvory velmožů s erbem růže: všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce. Praha: Mladá fronta, 1997
- BŮŽEK/JAKUBEC 2012— Václav BŮŽEK/ Ondřej JAKUBEC: Kratochvíle posledních Rožmberků. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2012
- ČECHURA 2008 — Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1526–1583. První Habsburkové na českém trůně I. Praha: Libri, 2008
- ČECHURA 2012— Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1437–1526, II. díl: Jagellonské Čechy (1471–1526). Praha: Libri, 2012

ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007—Petr ČORNEJ/ Milena BARTLOVA: Velké dějiny zemí Koruny české VI. 1437-1526. Praha: Paseka, 2007

DANĚK 2000— Petr DANĚK: Svatby, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance. In: BŮŽEK/KRÁL 2000, 207- 225

DVOŘÁK/MATĚJKA 1907— Max DVOŘÁK/Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém. 2. zámek Roudnický. Praha 1907.

FAJT 2006 — Jiří FAJT (ed): Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437. Praha: Academia, 2006.

FAJT/ROYT 1997 — Jiří FAJT/ Jan ROYT: Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna: [katalog výstavy] : Praha, Klášter sv. Anežky české, 12.listopadu 1997-26.dubna 1998. Praha: Národní galerie, 1997.

FIALOVÁ 2007—Ludmila FIALOVÁ (ed.): Oznamuje se láskám. Sborník studií zabývajících se tématem svatby z různých pohledů. Pardubice 2007.

FIDLER 2011—Jiří FIDLER: České královny. Praha: Fragment, 2011.

FUČÍKOVÁ 1986— Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha: Odeon, 1986. Mistři světové kresby (Odeon).

FUČÍKOVÁ 2017 —Eliška FUČÍKOVÁ: Praha renesanční. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Praha (Karolinum).

FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991—Eliška FUČÍKOVÁ/ BUKOVINSKÁ Beket/ MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha: Aventinum, 1991.

HAJNÁ 2016—Milena HAJNÁ: Šaty chodící: každodennost a symbolika ve šlechtickém šatníku raného novověku. České Budějovice 2016.

HAJNÁ 2017— Milena HAJNÁ: Oděvy v době renesance. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 15–24

HAJNÁ 2017— Milena HAJNÁ: Údajný portrét Jana z Liechtensteinu. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 63

HAJNÁ 2017— Milena HAJNÁ: Údajný portrét Perchty z Rožmberka. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 60, 62

- HALADA 1992— Jan HALADA: Lexikon české šlechty: erby, fakta, osobnosti, sídla a zajímavosti. Praha: Akropolis, 1992
- HALÍŘOVÁ 2007—
- HLOBIL/PETRŮ 1992—Ivo HLOBIL/Eduard Petrů: Humanismus a raná renesance na Moravě. Praha 1992
- HOLÝ 2007—Martin Holý: Sňatky české a moravské šlechty na prahu novověku (1500–1620). In: FIALOVÁ 2007
- CHADRABA 1971— Rudolf CHADRABA: Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika umění Karla IV. Praha: Academia, 1971
- JANÁČEK 1996—Josef JANÁČEK: Ženy české renesance. Praha 1996
- JAROŠOVÁ 2020—Helena JAROŠOVÁ: Oděv, Móda, Tvorba. Praha 2020
- JUŘÍK 2017—Pavel JUŘÍK: Lobkowiczové: popel jsem a popel budu. Praha: Knižní klub, 2017
- KALISTA 1999—Zdeněk KALISTA: Čechové, kteří tvořili dějiny světa. Praha: Garamond, 1999
- KALOUS 2009— Antonín KALOUS: Matyáš Korvín (1443-1490) : uherský a český král. České Budějovice: Veduta, 2009
- KASÍK/ MŽYKOVÁ/ MAŠEK 2002— Stanislav KASÍK/ Marie MŽYKOVÁ/Petr MAŠEK: Lobkowiczové: dějiny a genealogie rodu. České Budějovice: Veduta, 2002
- KAŠNÝ 2006—Jiří KAŠNÝ: Manželství v západní tradici. České Budějovice: Jihočeská Univerzita, 2006
- KONEČNÝ 2017—Michal KONEČNÝ: Páni ze Žerotína. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 143
- KRČÁLOVÁ 1976— Jarmila KRČÁLOVÁ: Centrální stavby české renesance. 2. vyd. Praha: Academia, 1976
- KRSEK 1976—Ivo KRSEK: Tizian. Malá galerie. Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1976

- KUBÍKOVÁ 2016—Blanka KUBÍKOVÁ: Portrét v renesančním malířství v českých zemích: jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha 2016
- KUTHAN/ROYT 2011—KUTHAN Jiří/ Jan ROYT Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: svatyně českých patronů a králů. Praha: Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Katolickou teologickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2011
- KYBALOVÁ 1996—Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: Renesance (15.a 16. století). Praha 1996
- KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973—Ludmila KYBALOVÁ/Milena LAMAROVÁ/Olga HERBENOVÁ: Obrazová encyklopedie módy. Praha 1973
- KYZOUROVÁ 1993—Ivana KYZOUROVÁ: Strahovská obrazárna, Praha: klášter premonstrátů na Strahově, 1993
- LENDEROVÁ 2007 —Milena LENDEROVÁ: Řeč svatebních oznámení. In: FIALOVÁ 2007
- LUKÁŠEK 1913— Josef Václav LUKÁŠEK: Jáchym Ondřej hrabě Šlik. V Praze: V. Horák, 1913
- LUKÁŠOVÁ 2017—Eva LUKÁŠOVÁ: Anna Marie Šliková, rozená Ungnad von Suneck. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 111
- LUKÁŠOVÁ 2017—Eva LUKÁŠOVÁ: Památky portrétního umění v zámeckých interiérech doby renesance. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 5–14
- LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017 — Eva LUKÁŠOVÁ/Lukáš HYŤKA/Olga KLAPETKOVÁ (ed.): Podoby a příběhy: portréty renesanční šlechty: katalog výstavy Praha, Šternberský palác říjen 2017-únor 2018. Kroměříž 2017
- LUTOVSKÝ/BRAVERMANOVÁ 2001— Michal LUTOVSKÝ/Milena BRAVERMANOVÁ: Hroby a hrobky našich knížat, králů a prezidentů. Praha 2001.
- MACEK 1992— Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526). 1.-2. díl. Praha: Academia, 1992
- MAREK 2018— Pavel MAREK: Pernštejnské ženy: Marie Manrique de Lara a její dcery ve službách habsburské dynastie. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2018

- MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2019—Jana MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ: Katedrála viditelná a neviditelná: průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Panny Marie na Pražském hradě. Praha: Hilbertinum- Společnost Kamila Hilberta, 2019
- MAŤA 2004—Petr MAŤA: Svět české aristokracie: (1500-1700). Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004
- MUCHKA 2014—Ivan MUCHKA (ed): Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu. Praha: Artefactum, 2014
- MŽYKOVÁ 1986—MŽYKOVÁ Marie: Katalog obrazárny státního zámku Velké Losiny Šumperk 1986
- NACHTMANNOVÁ 2012—Alena NACHTMANNOVÁ: Mezi tradicí a módou: odívání v Čechách od renesance k baroku. Praha 2012
- NACHTMANNOVÁ/KLAPETKOVÁ 2016—Alena NACHTMANNOVÁ/Olga KLAPETKOVÁ (ed.): Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku. Sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 14. října 2015. Praha 2016
- NACHTMANOVÁ 2007—Alena NACHTMANOVÁ: Oděv a oděvní doplňky při namlouvání, zasnubách a svatbě ve 2. polovině 16. a 17. století. In: FIALOVÁ 2007
- NACHTMANOVÁ 2017—Alena NACHTMANOVÁ
- NĚMEC 2001—Bohumír NĚMEC: Rožmberkové: životopisná encyklopedie panského rodu. České Budějovice: Veduta, 2001
- NESPĚŠNÁ—HAMSÍKOVÁ 2016—Magdalena NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ: Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500-1550). Praha: vydala Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění v NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2016
- NODL/ŠMAHEL 2014—Martin NODL/ František ŠMAHEL (ed): Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku. Praha: Argo, 2014
- PÁNEK 1998—Jaroslav PÁNEK: Vilém z Rožmberka: politik smíru. Praha: Brána, 1998.
- PEŠINA 1950—Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance (deskové malířství 1450-1550). Praha 1950

- PETRÁŇ 1997—Josef PETRÁŇ: Dějiny hmotné kultury. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 1997
- PILNÁ 2013—Veronika PILNÁ: Jak vznikl model oděvu Polyxeny z Pernštejna. In: Zprávy památkové péče 73, 2013, 113–116
- PILNÁ 2018—Veronika PILNÁ: Oděv v západních Čechách 15. až 17. století. Praha 2018.
- PORÁK /SKÝBOVÁ 1985—Jaroslav PORÁK/Anna SKÝBOVÁ (ed.): Listy bílé paní rožmberské. Praha 1985
- PREISS 1974—Pavel PREISS: Panoráma manýrismu. Praha 1974
- ROYT/ BEDŘICH 2015—Jan ROYT/Martin BEDŘICH: krajinami umění. Praha: Portál, 2015
- RYANTOVÁ 2016—Marie RYANTOVÁ: Polyxena z Lobkovic: obdivovaná i nenáviděná první dáma království. V Praze: Vyšehrad, 2016
- SAFRTALOVÁ 2010—Zuzana SAFRTALOVÁ: Oděv, schránka lidského těla i duše: (renesanční odívání měšťanských elit v metropolích zemí Koruny české). Ústí nad Labem 2010
- STAŇKOVÁ 1989—Jitka Staňková: České lidové tkaniny: Čechy a západní Morava. Ilustroval Michala ROCMANOVÁ. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1989
- TERŠL 1994—Stanislav TERŠL: Abeceda textilu a odívání. Praha: Noris, 1994
- TYLÍNEK 2004—Petr TYLÍNEK: Základní etapy vývoje oděvní kultury. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2004
- VACKOVÁ 2005—Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck. Praha: Academia, 2005
- VAŇKOVÁ 2017—Lenka VAŇKOVÁ: Anna Marie Šliková, vdaná ze Žerotína (1600–1635). In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 145–146
- VAŇKOVÁ 2017—Lenka VAŇKOVÁ: Renesanční šperk. In: BRAVERMANOVÁ/BRICHTOVÁ/ BUKOVINSKÁ 2017, 25–30
- VAŇKOVÁ/PILNÁ 2013—Lenka VAŇKOVÁ/Veronika PILNÁ: Metodika datování a interpretace portrétů 16.-18. století pomocí historické módy. Praha 2013

VASARI 2019—Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. Přeložil Jan VLADISLAV. Voznice: Leda, 2019

VINAŘ 1998—VINAŘ Otakar: Pět století Šliků. Praha: Klub pro českou heraldiku a genealogii, 1998

VOCELKA/HELLER 2012—Karl VOCELKA / Lynne HELLER: Život Habsburků. Praha: Plejáda, 2012

VOLF 1972—Milosla VOLF: Zdeněk a Polyxena z Lobkovic za povstání a po něm ve světle své korespondence. Praha: Historický klub, 1972

VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012—Alena VOLRÁBOVÁ/ Blanka KUBÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a mistři grafického umění. V Praze: Národní galerie, 2012

VOREL 1999—Petr VOREL: Páni z Pernštejna: vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy. V Praze: Rybka Publishers, 1999

WERNISCH 2011—Martin WERNISCH: Politické myšlení evropské reformace. Praha: Vyšehrad, 2011

WINTER 1893—Zikmund WINTER: Dějiny kroje v zemích českých. Praha 1893

ZÁGORA 2009—Marek ZÁGORA: Ladislav Pohrobek ve vizuálních pramenech pozdního středověku. In: HISTORIE/HISTORICA 16, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis 244/2009, Ostrava 2009, s. 19-33

ZÁHOŘOVÁ 2017 – Jana ZÁHOŘOVÁ: Restaurátorská zpráva T 01402a. Praha 2017

Internetové zdroje

MŽYKOVÁ 2006 – Zámky a obrazy Žerotínů [rozhovor v rozhlasu]. Radio Prague International. *Zprávy z České republiky | Radio Prague International* [online]. Copyright © 1997 [cit. 14.07.2021]. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/zamky-a-obrazy-zerotinu-8616864>

Obrazová příloha

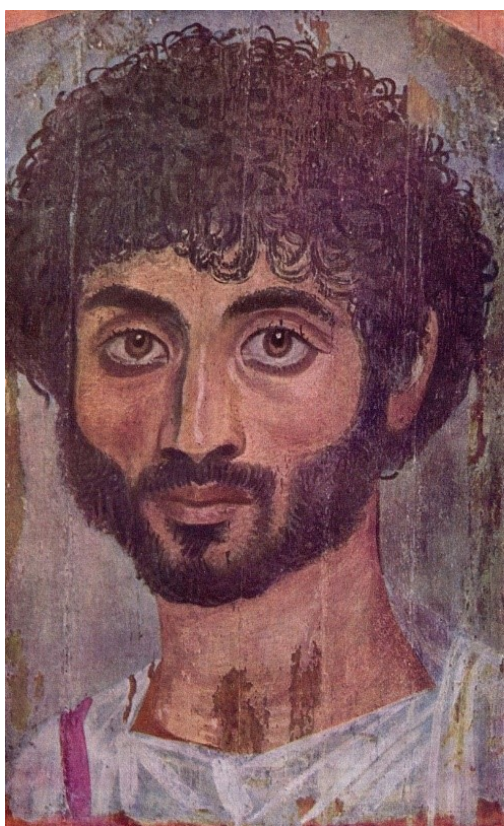
1. Portrét muže, 2. století, Paříž, Louvre
2. Mistr Vyšebrodského oltáře, deska s Narozením Páně, 1350 kolem tempera na dřevě potaženém plátnem, deska, 99 x 93 cm, Praha, Národní galerie
3. Neznámý mistr, Madona Kladská, 1343-1344, tempera na desce z topolového dřeva, 186 x 95 cm, Gemäldegalerie Berlin
4. Neznámý mistr, Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371 tempera na jedlovém dřevě potaženém plátnem, 181,5 x 96,5 cm, Praha, Národní galerie
5. Neznámý autor, Portrét Gregora Baciho, olej na plátně, 39 x 31 cm, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum-Ambras
6. Neznámý malíř, Portrét Albrechta Libštejnského z Kolovrat, pozdější kopie podle originálu z počátku 16.století, olej na plátně, 57,6 x 43 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou
7. Jakob Seisenegger, Adam I. z Hradce, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
8. Jakob Seisenegger, Anna Hradecká z Rožmitálu, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
9. Jakob Seisenegger, Jáchym a Zachariáš z Hradce, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 149x102 cm, Národní památkový ústav, zámek Červená Lhota
10. Monogramista BI, Zachariáš z Hradce, 1570, olej na plátně, 207x91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
11. Monogramista BI, Kateřina Hradecká z Valdštejna, 1570, olej na plátně, 207x91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
12. Marie Manrique de Lara y Mendoza s dcerou, 1570, olej na plátně, 136 x 103. Lobkowiczské sbírky
13. Neznámý autor, Obraz ženy s červeným karafiátem, 1594 (?), olej na papíru podloženém plátnem, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk
14. Frans Pourbus, Podobizna Anny Tyrolské, Olej na plátně, 62,5 x 51 cm, Kunsthistorisches Museum Wien
15. Neznámý autor, Václav Vilém Popel z Lobkowicz olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově

16. Neznámý autor, Markéta Františka Lobkowicz olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově
17. Neznámý autor, Portrét hraběte Ludvíka Jüliuse Šlika, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov
18. Neznámý autor, Anna Marie Šliková, rozená Ungnad von Suneck, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov
19. Domenika Ghirlandaia, Narození Panny Marie Domenika Ghirlandaia, Kostel Santa Maria Novella ve Florencii
20. Lucas Cranach, Portrét Sibylly von Cleve, 1526, malba na bukové desce, 57 x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museums
21. Mistr IW, Salome s hlavou Jana Křtitele, malba na dřevu, 76 x 56 cm, Národní galerie Praha, Schwarzenberský palác
22. Mistr IW, Judita s hlavou Holofernovou, malba na dřevu, 77,7 x 56, 6, cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově
23. Andrea del Sarto, Lucrezie di Fede, olej na plátně, 73 x 56, Museo del Prado, Madrid, Spain
24. Raffael, Dáma s jednorozcem, olej na plátně, 67.8 x 53 cm, Borghese Gallery, Rome, Italy
25. Mistr pánů z Rožmberka, Bohunka z Rožmberka, olej na plátně, 190 x 93 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky
26. Neznámý autor, Jana z Pernštejna, olej na plátně, 178 x 93, 5 cm, Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky
27. Lucas Cranach ml., Portrét Agnes von Hayn, 1543, Malba na bukovém dřevu, 59, 5 x 43, 5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart
28. Pohřební oděv Markéty Františky Lobkowicz, 1617, Regionální muzeum Mikulov
29. Neznámý autor, Jindřich Praksický ze Zástřizl, před 1582, olej na plátně, 206 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov
30. Neznámý autor, Kateřina Rájecká z Mirova, před 1582, olej na plátně, 205 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov
31. Hieronymus Bosch, Svatba v Káně Galilejské, olej na dřevě, 93 x 72, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands
32. Olej na plátně, 666 x 990 cm, Louvre, Paris, France

33. Severoitalský mistr, Anna Kateřina Gonzaga olej na plátně, 135 x 97 cm,
Kunsthistorisches Museum Wien
34. Roland de Mois, Don Fernando Aragonský, vévoda z Villahermosy, 1585, olej
na plátně, 183,5 x 105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky
35. Roland de Mois, Johana z Pernštejna, 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm,
Praha, Lobkowiczské sbírky
36. Anonym, 40. léta 16. století, olej na plátně, 219 x 117 cm, Národní památkový
ústav, státní zámek Telč
37. Perchta olej na plátně, 200,5 X 100,5 cm, Národní památkový ústav, státní
zámek Telč
38. Malíř rudolfínského okruhu, Dobová kopie původního obrazu Viléma
z Rožmberka, olej na plátně, 196 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky
39. Severoitalský mistr, Polyxena z Pernštejna, 1587, olej na plátně, 192 x 101 cm,
Praha, Lobkowiczské sbírky
40. Cristof Ammon, Přemysl II. ze Žerotína, olej na plátně, 211 x 111, Národní
památkový ústav, státní zámek Velké Losiny
41. Christof Ammon, Anna Marie Šliková, olej na plátně, 211x111, Národní
památkový ústav, státní zámek Velké Losiny

Obrazová příloha

1. Portrét muže, 2. století, Paříž, Louvre
2. Mistr Vyšebrodského oltáře, deska s Narozením Páně, 1350 kolem tempera na dřevě potaženém plátnem, deska, 99 x 93 cm, Praha, Národní galerie



3. Neznámý mistr, Madona Kladská, 1343-1344, tempera na desce z topolového dřeva, 186 x 95 cm, Gemäldegalerie Berlin
4. Neznámý mistr, Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371 tempera na jedlovém dřevě potaženém plátnem, 181,5 x 96,5 cm, Praha, Národní galerie



5. Neznámý autor, Portrét Gregora Baciho, olej na plátně, 39 x 31 cm, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum-Ambras
6. Neznámý malíř, Portrét Albrechta Libštejnského z Kolovrat, pozdější kopie podle originálu z počátku 16.století, olej na plátně, 57,6 x 43 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou



7. Jakob Seisenegger, Adam I. z Hradce, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
8. Jakob Seisenegger, Anna Hradecká z Rožmitálu, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 195x104 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč
9. Jakob Seisenegger, Jáchym a Zachariáš z Hradce, 1529, olej na desce z lipového dřeva, 149x102 cm, Národní památkový ústav, zámek Červená Lhota



10. Monogramista BI, Zachariáš z Hradce, 1570, olej na plátně, 207x91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč

11. Monogramista BI, Kateřina Hradecká z Valdštejna, 1570, olej na plátně, 207x91 cm, Národní památkový ústav, zámek Telč



12. Marie Manrique de Lara y Mendoza s dcerou, 1570, olej na plátně, 136 x 103.

Lobkowiczské sbírky

13. Neznámý autor, Obraz ženy s červeným karafiátem, 1594 (?), olej na papíru podloženém plátnem, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk, Národní památkový ústav, státní hrad Rožmberk

14. Frans Pourbus, Podobizna Anny Tyrolské, Olej na plátně, 62,5 x 51 cm, Kunsthistorisches Museum Wien



15. Neznámý autor, Václav Vilém Popel z Lobkowicz olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově

16. Neznámý autor, Markéta Františka Lobkowicz olej na plátně, 270 x 187 cm, sbírky rodu Dietrichsteinů Regionální muzeum v Mikulově

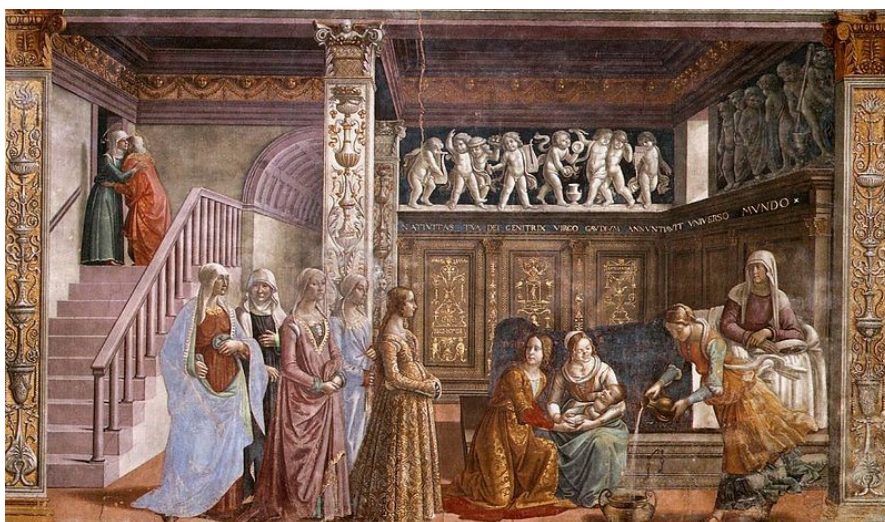


17. Neznámý autor, Portrét hraběte Ludvíka Jůliuse Šlika, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov

18. Neznámý autor, Anna Marie Šliková, rozená Ungnad von Suneck, 1568, olej na plátně, 210 x 103 cm, Národní památkový ústav, Státní zámek Sychrov



19. Domenika Ghirlandaia, Narození Panny MarieDomenika Ghirlandaia, Kostel Santa Maria Novella ve Florencii,
20. Luccas Cranach, Portrét Sibylly von Cleve, 1526, malba na bukové desce, 57 x 39 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museums
21. Mistr IW, Salome s hlavou Jana Křtitele, malba na dřevo, 76 x 56 cm, Národní galerie Praha, Schwarzenberský palác
22. Mistr IW, Judita s hlavou Holofernovou, malba na dřevo, 77,7 x 56, 6, cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově



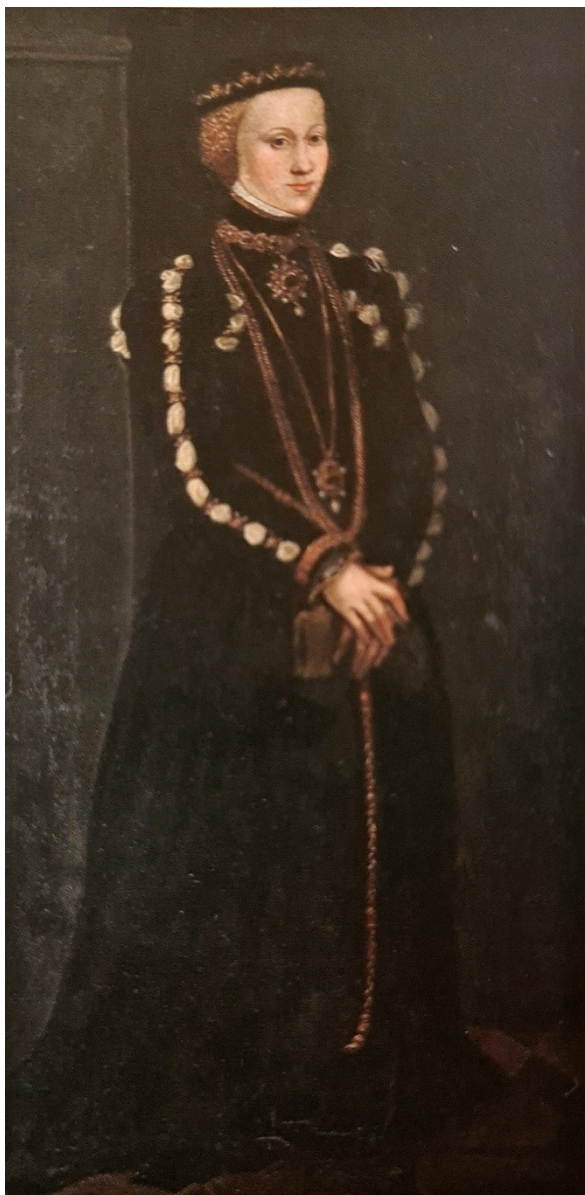
23. Andrea del Sarto, Lucrezie di Fede, olej na plátně, 73 x 56, Museo del Prado, Madrid, Spain

24. Raffael, Dáma s jednorožcem, olej na plátně, 67.8 x 53 cm, Borghese Gallery, Rome, Italy



25. Mistr pánů z Rožmberka, Bohunka z Rožmberka, olej na plátně, 190 x 93 cm,
Nelahozeves, Lobkowiczské sbírky

26. Neznámý autor, Jana z Pernštejna, olej na plátně, 178 x 93, 5 cm, Nelahozeves,
Lobkowiczské sbírky



27. Lucas Cranach ml., portrét Agnes von Hayn, 1543, Malba na bukovém dřevu,
59, 5 x 43, 5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

28. Pohřební oděv Markéty Františky Lobkowicz, 1617, Regionální muzeum Mikulov



29. Neznámý autor, Jindřich Praksický ze Zástřizl, před 1582, olej na plátně, 206 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov
30. Neznámý autor, Kateřina Rájecká z Mírova, před 1582, olej na plátně, 205 x 100 cm, Národní památkový ústav, státní hrad Bucholov
31. Hieronymus Bosch, Svatba v Káně Galilejské, olej na dřevě, 93 x 72, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands
32. Olej na plátně, 666 x 990 cm, Louvre, Paris, France.



33. Severoitalský mistr, Anna Kateřina Gonzaga olej na plátně, 135 x 97 cm,

Kunsthistorisches Museum Wien

34. Roland de Mois, Don Fernando Aragonský, vévoda z Villahermosy, 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky

35. Roland de Mois, Johana z Pernštejna, 1585, olej na plátně, 183,5 x 105 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky



36. Anonym, 40. léta 16. století, olej na plátně, 219 x 117 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Telč

37. Anonym, Perchta olej na plátně, 200,5 X 100,5 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Telč



38. Malíř rudolfínského okruhu, Dobová kopie původního obrazu Viléma z Rožmberka, olej na plátně, 196 x 131 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky

39. Severoitalský mistr, Polyxena z Pernštejna, 1587, olej na plátně, 192 x 101 cm, Praha, Lobkowiczské sbírky



40. Cristof Ammon, Přemysl II. ze Žerotína, olej na plátně, 211 x 111, Národní památkový ústav, státní zámek Velké Losiny

41. Christof Ammon, Anna Marie Šliková, olej na plátně, 211x111, Národní památkový ústav, státní zámek Velké Losiny



Zdroje obrazové přílohy

1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%B6misch-%C3%84gyptischer_Meister_001.jpg
2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vy%C5%A1ebrodk%C3%BD_cyklus_-_Naroz%C3%AD_P%C3%A1n%C4%9B,_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg
3. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bohemian_Master_-_Thronende_Maria_mit_dem_Kind_\(Glatzer_Madonna\)_-Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bohemian_Master_-_Thronende_Maria_mit_dem_Kind_(Glatzer_Madonna)_-Google_Art_Project.jpg)
4. https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_84
5. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4620646>
6. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_II._z_Kolowrat_na_Liebstein%C4%9B_\(1463-1510\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_II._z_Kolowrat_na_Liebstein%C4%9B_(1463-1510).jpg)
7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam_I._z_Hradce.jpg
8. <https://www.donnamobile.cz/2017/podoby-a-pribehy--portrety-renesancni-slechy-vystava/>
9. <https://www.esbirky.cz/predmet/19622778>
10. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kate%C5%99ina_z_Vald%C5%A1tejna.jpg
11. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s. 46
12. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s. 173
13. https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Frans_Pourbus_d._J._002.jpg
14. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s.137
15. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s.136
16. <https://www.esbirky.cz/predmet/24676396>
17. <https://www.esbirky.cz/predmet/24676411?searchParams=>
18. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birth_of_St_Mary_in_Santa_Maria_Novella_in_Firenze_by_Domenico_Ghirlandaio.jpg
19. https://lucascranach.org/DE_KSW_G12
20. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_IW#/media/Soubor:Mistr_IW,_Judita_s_hlavou_Holofernovou_\(1525\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_IW#/media/Soubor:Mistr_IW,_Judita_s_hlavou_Holofernovou_(1525).jpg)
21. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mistr_IW,_Salom%C3%A9_s_hlavou_sv._Jana_K%C5%99titele_\(1525\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mistr_IW,_Salom%C3%A9_s_hlavou_sv._Jana_K%C5%99titele_(1525).jpg)
22. <https://www.wikiart.org/en/andrea-del-sarto/lucrezia-di-baccio-del-fede-the-artist-s-wife-1514>
23. http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=7368
24. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s.20
25. LUKÁŠOVÁ/HYŤKA/ KLAPETKOVÁ 2017, s.21

26. [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Lucas_Cranach_\(II\)_-_Agnes_von_Hayn_-_Staatsgalerie_Stuttgart.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Lucas_Cranach_(II)_-_Agnes_von_Hayn_-_Staatsgalerie_Stuttgart.jpg)
27. https://www.rmm.cz/regiom/2009/otavska_saty.pdf
28. KUBÍKOVÁ 2016, s.229
29. KUBÍKOVÁ 2016, s.229
30. <https://www.rodon.cz/umeni/Svetove-sakralni-umeni/Svatba-v-Kani-Galilejske-669>
31. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_008.jpg
32. <https://www.schlossambras-innsbruck.at/it/entdecken/organisation/presse/allgemeine-informationen/>
33. <https://www.schlossambras-innsbruck.at/it/entdecken/organisation/presse/allgemeine-informationen/>
34. KUBÍKOVÁ 2016, s. 200
35. KUBÍKOVÁ 2016, s. 201
36. <https://www.npu.cz/cs/npu-a-pamatkova-pece/npu-jako-institute/zpravy/31677-originaly-dopisu-perchty-z-rozemberka-jsou-az-do-konce-unora-k-videni-ve-sternberskem-palaci>
37. <https://www.npu.cz/cs/npu-a-pamatkova-pece/npu-jako-institute/zpravy/31677-originaly-dopisu-perchty-z-rozemberka-jsou-az-do-konce-unora-k-videni-ve-sternberskem-palaci>
38. KUBÍKOVÁ 2016, s. 132
39. KUBÍKOVÁ 2016, s. 135
40. <https://www.esbirky.cz/predmet/24676317>
41. <https://www.esbirky.cz/predmet/24676332?searchParams=>