

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra dějin umění

Obor: Teorie a dějiny výtvarných umění

**Španělský oděv v historii s přihlédnutím k českým
sbírkám**

Odraz konstrukce střihů ve španělském výtvarném umění

Doktorská disertační práce

Martina Hřibová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Štěpánek, PhD.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s použitím uvedených archivních a ikonografických pramenů a citované odborné literatury.

Na tomto místě bych ráda poděkovala mnoha lidem za jejich neutuchající ochotu, trpělivost a podporu, bez které by tato práce nebyla možná. Jsem velmi vděčná panu prof. PhDr. Pavlu Štěpánkovi, Ph.D., za cenné podněty, rady a připomínky, které významně napomohly při vzniku této práce. Paní proděkance doc. PhDr. Janě Zapletalové, Ph.D. děkuji za nesmírnou trpělivost a oporu.

Za mnohé vděčím emeritnímu prof. Ing. Františku Rybníkářovi, CSc., jeho manželce Vlastě Rybníkářové, mým rodičům a zejména Martinu Hříbovi a Danielu Křížanovi.

Velmi zavázána jsem Dr. Šimšovi, Dr. Hajné, Vítu a Anně Hrachovým, JUDr. Poláškové Wincorové a jejímu manželovi, Dr. Nachtmannové, Justýně a Pawlovi Rychlík, dále prof. Wöppelmannovi, Francisku Martínezovi Botella, Amandě LaPorta, Mathew Gnagovi, prof. Lapčíkovi a mnoha lidem z komunity zabývající se rekonstrukcemi dobového odívání.

OBSAH

I.	Úvod	7
	Vymezení tématu	10
	Prameny pro studium odívání ve Španělsku a zhodnocení současného stavu poznání	12
	Metody řešení	31
II.	Vývoj španělské módy v 11. – 17. století	
	Západoevropské oděvy v románském slohu (11. - počátek 13. století)	34
	Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)	37
	Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století)	72
	Západoevropské oděvy v pozdně gotickém stylu (15. století)	80
	Západoevropské oděvy 16. století	94
	Západoevropské oděvy v barokním stylu (17. století)	143
III.	Kultura odívání	
	Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku	149
	Španělské střihové knihy 15. – poč. 17. století	178
	Ceny oděvů, způsoby šíření módních novinek a oděvy pro různé příležitosti	199
	Obuv ve Španělsku v druhé polovině 16. století	220
IV.	Případové studie vybraných střihů a jejich realizací	237
V.	Zhodnocení výsledků pro vědní či umělecký obor nebo praxi	335
VI.	Seznam pramenů a literatury	338
VII.	Seznam obrazových příloh	379
VIII.	Seznam tabulek	394
IX.	Abstrakt	395

Úvod

Studie *Španělský oděv v historii s přihlédnutím k českým sbírkám* aneb *Odras konstrukce střihů ve španělském výtvarném umění* otevírá bohatou škálu rekonstrukcí střihů oděvů nošených na Pyrenejském poloostrově v průběhu středověku a renesance, z doby, kdy cesta od lněného semínka k oděvu vyžadovala stovky hodin práce, a oblečení bylo významnou investicí dokumentující společenské postavení nositele¹, která byla leckdy předmětem darů či závětí. V raném středověku bylo ošacení prostého zemědělce a urozeného šlechtice střihově² shodné, lišilo se použitím textilního materiálu a nákladnějších doplňků. Současný pohled na odívání je zcela odlišný od dobového nazírání díky moderní masové produkci textilního průmyslu, jehož požadavky vyústily v průmyslovou revoluci a položily základy dalších průmyslů (chemický, strojní atd.). Ovšem hodnotit dobové oděvy dnešní optikou nadvýroby a konzumu by bylo zavádějící.

Produkce a zpracování textilu byla ve středověku i raném novověku jednou z nejdůležitějších výrobních na území dnešního Španělska. R. 1686 král Karel II. Španělský povýšil valencijský cech aksamitníků na Komoru zařazenou mezi hlavní umění, spolu s malířstvím, literaturou, divadlem, tancem, sochařstvím a architekturou, jelikož „*tento obchod má velké spojení s malbou a aritmetikou*“³. Podle artikul barcelonského cechu „*umění krejčovské má být řazeno do třídy takových, které nemohou být dobře provozovány jednoduchou rutinou, ale naopak potřebuje znalosti kreslení nebo geometrie, jelikož lidské tělo jakékoliv postavy je tvořeno geometrickými obrazy*“⁴. Na rozdíl od moderní doby stavějící estetické aspekty do popředí, do 17. století se umění odkazovalo na jakoukoli dovednost nebo mistrovství a neodlišovalo se od řemesel nebo věd⁵. Důležitost textilní výroby vnímal též Leonardo da Vinci, v jehož zápisnicích je možno nalézt náčrty existujících strojů nebo návrhy na mechanizaci většiny operací spojených s výrobou a zpracováním textilu. Jeho kresby předpověděly mnohá vylepšení v následujících 200 letech⁶ a on sám důležitost vynálezů v této oblasti popsal jako „*druhé po knihtisku a stejně tak užitečné. Je to práce mužů, přináší velký zisk a je to krásný a chytrý vynález*“⁷.

¹ Alena Nachtmannová, *Móda v časech kříže a kalicha: oděvní kultura v českých zemích 14. a 15. století*. Praha 2019. s. 7.

² Střih oděvu je v této publikaci míněn jako plošné rozvinutí povrchu lidského těla nebo oděvu v rovině.

³ Dionisio Chanzá, *Los inventores del siglo XVIII: estudio del ingenio en la Sociedad industrial valenciana*. Valencia 2001, s. 83 - 84.

⁴ Pere Molas Ribalta, *La burguesía mercantil en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1985.

⁵ Molas Ribalta 1985.

⁶ Richard G. Lipsey – Kenneth Carlaw – Clifford Bekar, *Economic transformations: general purpose technologies and long-term economic growth*. New York 2005.

⁷ Leonardo Da Vinci, *Codex Atlanticus*, 1478 – 1519, Milano, Biblioteca Ambrosiana, BNF, cb14403648s, f.985 In. Ulf Döring - Torstens Brix. Supporting the use of historical solutions in the fields of motion systems.

Proceedings of COBEM 2009. 20th International Congress of Mechanical Engineering, 2009, s. 1-8.

Kromě jiných, Leonardo da Vinci navrhl spřádací stroj se čtyřmi vřeteny, skací stroj, dále napínací stroj poháněný žentourem, kterým otáčel koňský potah. Dalším jeho vynálezem byl tkalcovský stav s automatickým létajícím člunkem, který byl znovu objeven až v preindustriální době. Stav byl členěn do dvou úrovní. V horní části probíhalo tkaní, v dolní byly uspořádány součástky zajišťující rovnoměrné odvíjení útku a navíjení vyrobení tkaniny, což byl problém, se kterými se doboví tkalci potýkali. Leonardo da Vinci navrhl perforovaný pás, který proklouzl mezi čepy na obou válcích a spojil je dohromady. Při vzájemném spojení by se oba válce pohybovaly stejnou rychlostí a napětí v tkanině by bylo rovnoměrné. Práce na tomto stroji měla být prováděna jednou osobou. Leonardo da Vinci také navrhl snovací stroj. V 17. století byl jeho vynález prakticky realizován a je používán dodnes. Dalšími stroji zakreslenými Leonardo da Vinci a spojenými s textílem byly česací a postřihovací stroje, zařízení na výrobu jehel či hamr na rozklepávání zlata a stříbra používaného pro výrobu zlatých nití. Dále v Da Vinci 1478 – 1519 stroj na výrobu jehel f.86r/31v.a; stroj na spřádání nití f1090v/393v.a, stroje na výrobu textilu f106r/38r.a.

Moc a bohatství některých státníků, například vévodů burgundských ve 14 - 15. století⁸, byla založena na textilní výrobě, stejně jako měst (Florence) či regionů (Flandry).

Prvotním smyslem oděvu je ochránit lidské tělo před nepřízní počasí a prostředí a zároveň je neomezovat v pohybu. Druhým účelem je plnit ustálené společenské zvyklosti tak, aby podle oděvu a vybavení bylo možno identifikovat sociální postavení, finanční situaci, náboženské přesvědčení, národní nebo etnickou příslušnost, lokální příslušnost a leckdy i povolání nositele. Třetím aspektem je estetické hledisko. Velká péče o vzhled zahalení zevnějšku je spojena ve společnosti se snahou zaujmout, vyniknout a prezentovat se co nejlépe, většinou po stránce materiální. Oděvní také umožňuje podtrhnout nebo skrýt některé tělesné přednosti či nedostatky, proto se zhruba od druhé poloviny 14. století započalo s formováním postavy co nejlépe zvolenému dobovému ideálu, jak lze pozorovat v dobových výtvarných dílech, zejména pozdějších portrétech.

Ve středověku nejnákladnější oděvy nosili panovníci a šlechtici jako doklad svého mocenského postavení. S rozvojem obchodu a řemesel byl spojen nárůst bohatství měšťanů, kteří začali napodobovat odívání urozených osob, což pohoršovalo jak šlechtu, tak církevní představitele. Bohatí měšťané se dopouštěli hříchu, když dávali najevo své zisky, ale zejména se povyšovali nad svůj Bohem daný společenský stav, přičemž se od nich očekávala pokora a poslušnost, zatímco oni se dožadovali podílu na moci. Někteří panovníci tedy začali vydávat tzv. *oděvní pořádky*⁹ či zákony proti přepychu (šp. *leyes suntuarias*). Severoitalská města vydávala nařízení proti přepychu od 12. století¹⁰ a stanovovala rozdíl v odívání pro jednotlivé skupiny obyvatel¹¹. Z vrcholného středověku se dochovalo mnoho zákazů, které v západní a střední Evropě stanovovaly nepřekročitelný počet oděvů a doplňků pro jednotlivé společenské vrstvy. Opakované vydávání předpisů svědčí o tom, že bylo třeba normy připomínat proto, že nejspíš nebyly příliš respektovány. Oděvní pořádky by byly zbytečné, pokud by se lidé nesnažili napodobovat mocnější ze svého okolí a předvádět pozici ve společnosti, což je vlastně princip módy – někdo vlivný vymyslí nebo je pro něj vymyšlena zajímavá novinka a okolí se ji snaží napodobit. Výraz *móda* pochází z latinského výrazu *modus*, tedy způsob, míra, vzhled, pravidlo, předpis, který je aktuálně upřednostňovaný způsob, jak se věci dělají nebo používají¹². V 15. století francouzská verze *mode* značila aktuální způsob nebo zvyk obecně¹³. Dle Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic „*kroj starých Pražanů docela z obyčeje vyšel – nyní odpoly německý, odpoly uherský jest, neb od obou těch národů něčeho sobě vypůjčují.*“¹⁴ Johann Christoph. Nehring r. 1684 napsal, že „*móda je běžná manýra v odívání, nábytku, kočárech, místnostech, budovách, výrobcích, ale i v řeči, komplimentech, ceremoniálech a dalších způsobech života*“¹⁵. Na počátku 17. století byl zaveden francouzský výraz „*a la mode*“ jako výraz podřízení se módnímu vlivu, též v negativním významu. Od 18. a 19. století začal být tento výraz spojován zejména s odíváním.¹⁶

Rychlost změn oděvu byla odlišná v jednotlivých staletích a společenských vrstvách. Zpočátku se oděv i v nejvyšších, tedy nejbohatších, vrstvách měnil pomalu, v rozmezí desetiletí. O vlastní módě, jak je vnímána dnes, tedy s častými proměnami, lze začít mluvit kolem poloviny 14. století a později. Je otázkou, zda časté střídání módních změn neprobíhalo již dříve, ale v dnešní době

⁸ René Huyghe (ed), *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha 1970.

⁹ Ivan Dubec, *Móda v době vlády Elišky Rejčky a Jana Lucemburského*. Vlastním nákladem 2007, s. 42-46.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ James A. Brundage, Sumptuary laws and prostitution in late medieval Italy. *Journal of Medieval History*. 2012, 13(4), s. 343-355.

¹² Pierre Bourdieu, Haute Couture and Haute Culture, In Pierre Bourdieu, *Sociology in Question*, London 1993.

¹³ Magdaléna M. Zuberová et al., *Móda na Slovensku. Stručné dějiny odievania*. Bratislava 2014. s. 6

¹⁴ Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, *Popis Prahy*, Karla Al. Vinařického Sebrané spisy veršem i prosou, sv. 2, Praha 1875, s. 151.

¹⁵ Zuberová 2014, s. 6.

¹⁶ Ibidem.

zůstává skryto díky nedostatku dobových pramenů¹⁷. Proměny byly umožněny lepším technickým zázemím pro výrobu textilu, a zejména zvýšením produkce základních hospodářských komodit, a tedy větším dostupným objemem peněz, ale i zlepšením stavu pozemních komunikací a snadnějším šířením módních novinek. V minulosti výroba látek byla velice pracná, a výsledná cena oděvu dosahovala značných částek. Změny odívání tedy jsou odrazem uspořádání ve společnosti, politických vztahů, úrovně hospodářství a kulturních i uměleckých vlivů. Pajer uvedla, že oděvy vypovídají nejen o reprezentaci jednotlivce, ale celé společnosti.¹⁸ Ovšem důležité je uvědomit si, že ve zde sledovaném časovém období 13. – 17. století módní výstřelky byly záležitostí hlavně nejbohatší evropské šlechty, jejich dvorů a v některých případech nejmajetnějších měšťanů.

V rámci práce jsou představovány příklady většinou ze zúženého pohledu dějin módy, ve formě dobových módních novinek, oděvů králů a šlechticů. Snad lze použít i dnešní pojem haute couture, vysoká móda. Je tomu tak proto, aby bylo možno prezentovat nejlepší dobové střihové novinky a tedy obdivovat um a důmyslnost předků, zároveň také ukázat dobovou estetickou úroveň ve vrcholné podobě. Hlavní pozornost je věnována druhé polovině 16. století, kdy byl vliv španělského dvorského oděvu v evropských zemích nejsilnější. Stranou jsou záměrně ponechány oděvy církevních představitelů a válečné či vojenské ošacení vzhledem k jejich specifitě.

Publikace je výsledkem dlouholetého bádání v rámci projektu kostym.cz, který se od roku 1999 věnuje tvorbě funkčních a zároveň dobově odpovídajících rekonstrukcí oděvů předků. V současné době se projekt zaměřuje hlavně na studium dostupných archeologických, obrazových i literárních pramenů a jejich následnou komplexní rekonstrukci. Hlavní důraz je kladen na konstrukci střihů, která je základem tvorby oděvu. Výsledky jsou uvěřňovány na serveru www.kostym.cz, který je zapsán v seznamu WebArchiv České národní knihovny. Dalším výstupem je pořádání mezinárodní konference *Oděv v historii*, které se účastní jak renomovaní odborníci, tak členové projektu. S tvorbou členů projektu mají zájemci možnost se seznámit na výstavách v muzeích či přehlídkách v ČR či zahraničí. Jmenovitě Národní knihovna v Praze, Rada Evropy ve Štrasburku (FRA), Dobó István Vármúzeum v Egeru (HUN), zámek Nelahozeves, Východočeské muzeum v Pardubicích, Muzeum města Brna, Muzeum v Karlových Varech, hrad Orava (SK), Sobášný palác v Bytči (SK), kaštieľ Dubnica (SK), hrad Toszek (POL), zámek Krakow (POL), hrad Buchlov, Muzeum Jana Amose Komenského v Uherském Brodě, Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně a mnohé další. Do spisu byly zahrnuty vybrané části již publikovaných článků, které jsou v některých případech obtížně dostupné a zároveň jsou důležitými částmi celkového záměru knihy. Převzaté texty byly v některých případech zasazeny do odpovídajícího kontextu, upraveny a doplněny o nové poznatky. Jelikož je tato publikace ve studiu konstrukcí a střihů jedna z mála, neklade si za cíl být dokonalá, ale jejím hlavním záměrem je nasměrovat badatele i k tomuto tématu a otevřít diskusi.

¹⁷ Katrin Kania, *Kleidung im mittelalter*. Kohl 2010. s. 482.

¹⁸ Lenka Pajer, *Pramene pre výskum odevu*. in. Martina Hřibová (ed.), *Sborník Semináře Oděv v historii 2020*. Litomyšl 2021. s. 5 – 28.

Vymezení tématu

Jednou z možností, jak hodnotit historická vyobrazení postav, zejména portrétů, je porozumění oděvům, ve kterých jsou osoby znázorněny. I pomocí ošacení, které je chronologicky velmi citlivé, lze kupříkladu naznačit možnou dataci, lokaci, stylistickou podobnost a další aspekty výtvarného díla. Proto může být výhodné porozumět i zobrazeným oděvům a zejména jejich konstrukci střihů, což je hlavní hledisko této práce, a je zásadním určujícím faktorem pro výsledné funkce i vzhled oděvu a nepřímo vypovídá o technologických, společenských i ekonomických aspektech aktuálního vývoje společnosti. Doposud byla konstrukci střihů oděvů věnována malá pozornost¹ zejména z důvodu mizivého množství primárních pramenů, což se však s novými nálezy dobových artefaktů v kombinaci s celosvětovým trendem zvyšování dostupnosti muzejních a knihovnických sbírek v poslední době zlepšuje. Předkládaná práce zaměřující se na střihy oděvů je založena na studiu dobových primárních vizuálních a písemných pramenů, a také na výsledcích výzkumů archeologických textilií a materiální kultury.

Dalším přínosem publikace by mělo být poznání vrstvení oděvních kompletů získané studiem primárních dobových pramenů i sekundární odborné literatury. Jednotlivé oděvní prvky byly používány v různých kombinacích ve vrstvách, tedy bylo nutno zajistit funkčnost nejen samotných kusů oděvů, ale i jejich adekvátní vzájemnou interakci. Dobové střihy jednotlivých oděvních vrstev byly analyzovány a poznatky zasazeny do kontextu dochovaných oděvů, dobových vyobrazení, zejména portrétů, a pozůstalostních inventářů, převážně z města Valladolidu. Oděvy i celé komplety byly srovnávány s vyobrazeními, reprezentující jinými způsoby obtížně doložitelná dobová estetická kritéria.

Při výzkumu oděvů je kromě nutnosti kritické práce s primárními i sekundárními prameny problematické také nejednotné názvosloví oděvních prvků, které se navíc v rámci několika set let měnilo. Vytvářeny byly nové výrazy nebo původní slova mohla nabývat nových významů. Úkol je dále komplikován neexistencí zcela adekvátní české terminologie. Z tohoto důvodu jsou v této publikaci používány dobové španělské výrazy s českým vysvětlením.

Většina zde prezentovaných oděvních typů je zaměřena na dobové společenské elity, což je dáno jak lepší dostupností pramenů, ale zejména badatelským zájmem o vývoj střihů ve formě inovativních konstrukcí. Vzhledem k vysokým nákladům, společenským požadavkům na reprezentaci a dalším faktorům se většina módních změn odehrávala převážně mezi představiteli šlechty a bohatých měšťanů. Speciální ošacení církevních představitelů a zbroje nebyly předmětem zkoumání této publikace.

Prostorově je tato práce zaměřena zejména na oblast dnešního Španělska vzhledem k jeho unikátnímu vývoji v rámci Evropy, kdy díky míšení vlivů několika náboženství došlo také k specifickému prolnutí kultur a vytvoření jedinečných oděvních stylů a střihových konstrukcí. Od konce 15. století spolu s rostoucí politickou mocí byla španělská móda přijímána v nejprve okolních, později vzdálených zemích. V druhé polovině 16. a části 17. století byl vliv nejsilnější. Ačkoliv španělská moc byla celosvětová, jak dokládají např. dochované oděvy dle španělské módy v Peru², tato práce se omezuje na kontext západní a střední Evropy vzhledem k již tak velkému rozsahu.

¹ Kania 2010 – Martin Šimša, *Knihy krejčovských střihů v českých zemích v 16. až 18. století: Tailor's pattern books in the Czech Lands in the 16th-18th centuries*. Strážnice 2013 a další publikace zmíněné v kapitole Prameny a zdroje pro studium odívání ve Španělsku této publikace.

² Dochovaný kabátec a kalhoty dobyvatele, provenience Španělsko/Peru kolem r. 1560, Byaerisches Armeemuseum, Ingolstadt.

Hlavní pozornost je věnována druhé polovině 16. století, kdy byl vliv španělského dvorského oděvu v evropských zemích nejsilnější. Též v této době byly sepsány nové typy písemných pramenů, zásadní pro tuto publikaci, stříhové knihy, a významně se rozvíjela španělská dvorská portrétní škola, a její tzv. reprezentační podobizna.

Získané znalosti ohledně konstrukce oděvů a vrstvení byly konfrontovány s praktickými experimenty popsány v závěrečné kapitole této knihy. V první řadě bylo cílem experimentu, prostorového modelu, zjistit, jak byla daná oděvní součástka konstruována a jestliže se jednalo o viditelnou vrstvu, doložit, jak se projevila ve výtvarném díle. Druhým cílem bylo prověření vzájemného vlivu oděvních vrstev mezi sebou³. Třetím cílem experimentu bylo ověření dlouhodobé pohyblivosti a ergonomického uzpůsobení prostorového modelu postavě nositele⁴. Kupříkladu rozměrné svrchní rukávy zejména reprezentativních ošacení šlechticů měly podtrhovat společenské postavení, kde nebyla očekávána manuální práce. Také sukně podepřená rozměrnými výztužemi není praktická pro manuální pracovní aktivitu. Pokud by oděvní komplet byl z nevhodné kombinace materiálů, neadekvátní konstrukce a špatného vrstvení, pak by pohyblivost nositele byla silně omezena a je otázkou, zda by v létě na slunci nedocházelo k přehřátí organismu. Nedílnou součástí experimentů bylo poznání dobové estetiky a výsledky experimentu byly porovnávány s portréty, zda byla dodržena dobová linie, jako je poloha výšky pasu, celková silueta a zásadní tvary oděvních prvků.

Kritéria vyhodnocení úspěšnosti konstrukčního experimentu byla následující: 1. Splnění ochranné funkce oděvního kusu, tedy zabezpečení nositele před vnějším okolím (počasím, mechanickými vlivy apod.). 2. Vyhodnocení vlivu oděvního kusu na pohyblivost nositele adekvátní účelu oděvu. 3. Zajištění společenské funkce oděvu v kontextu rozdílu mezi reprezentativním, cestovním či každodenním ošacením. 4. Přiblížení se estetickému vjemu zvoleného historického stylu.

Členění práce

Studie je rozdělena do tří základních okruhů. První, převážně kompilativně a perceptivně pojatá sekce má za cíl uvedení španělského odívání a jeho vrstvení do souvislosti evropských dějin odívání. Poukazuje vzájemné ovlivňování a případné regionální odlišnosti. V druhé části publikace je zásadní výzkumná kapitola - vývoj konstrukce stříhů, s čímž souvisí kompilativně pojaté texty věnované španělským stříhovým knihám a způsobům šíření módy spojenými s kulturními a politickými styky elit. Text označený Oděvy pro různé příležitosti je snahou poukázat na odraz rozličného používání oděvů ve stříhových knihách. Třetí, stěžejní, kapitola celé knihy, přináší výsledky výzkumu, kdy spojuje poznatky z předchozích okruhů a konfrontuje je s provedenými konstrukčními experimenty majícími za primární úkol ověřit stříhovou konstrukci.

³ Například, dobově se k pánským kabátcům přivazovaly kalhoty, které nebyly samonosné. Při nevhodné konstrukci stříhu by se nositel nemohl hluboce překlónit, rozkročit či sednout aniž by neutrhl spojovací šňůry na zádech. Z tohoto spojení plyne tvarování sedu kalhot, což na některých dobových výtvarných dílech může působit jako neesteticky volná oblast okolo hýžděového svalstva, která však kompenzuje problémy při rozkročení a sedu.

⁴ Slavnostní oděv šlechty vyžadoval asistenci služebnictva, které bylo oděno do méně zdobných a zejména pohyblivějších a praktičtějších šatů. Ovšem základní pohyblivost musela být nutná i ve šlechtickém ošacení.

Prameny pro studium odívání ve Španělsku a zhodnocení současného stavu poznání

Pro studium dějin odívání je v současnosti považován za nejvhodnější interdisciplinární přístup spojující dějiny umění, archeologii, historii, etnologii, muzejnictví, jazykovědu¹ a v případě analýz stříhových konstrukcí též matematiku a zejména geometrii. Zmíněné vědní obory pracují s daty získanými z A) **primárních pramenů (hmotných, obrazových a písemných)** či B) **sekundárních zdrojů**², přičemž všechny typy zdrojů informací je třeba kriticky hodnotit. Je vhodné znát, do jaké míry se projevuje vliv a záměr autora, působení zadavatele, účel a případně publikum pramene. Výsledky rozborů pramenů lze porovnávat mezi sebou, přičemž je nutno brát v potaz specifická omezení jednotlivých typů pramenů a zdrojů.

A) Primárním prostředkem poznání jsou nepřímé historické prameny, definované Kirnem a Leuschnerem³ jako „*texty, předměty a skutečnosti, z nichž lze získat poznání minulosti*“. Historické prameny jako primární zdroje informací lze dělit podle více hledisek⁴. Pro účely této publikace bylo použito dělení na:

1. Hmotné prameny

Jedná se o hmotné produkty lidské práce, které umožňují sledovat úroveň výroby, sociální diferenciaci, kulturní úroveň, obchodní styky, kulturní a politické vlivy, náboženské a umělecké představy⁵.

V případě studia stříhů jsou primární hmotné artefakty, dochované oděvy, nejvzácnější prameny s nejvyšší vypovídající hodnotou, které mohou poskytnout informace o konstrukci stříhu, použitých textilních materiálech a jejich zpracování či barvách a vzorech, látkách určených na podšívání nebo vyztužení, typů a provedení stehů a mnoha dalších aspektech. Textilní materiály však podléhají rozkladným procesům snadno, a proto je jich mezi archeologickými nálezy minimum.

Vzhledem k tomu, že dochované oděvy a textilie jsou výjimečné, netypické kusy, je nutné pečlivě zhodnotit účel jejich vzniku. Nejčastěji dochovanými oděvy jsou pohřební kusy, které mohou být odlišné od běžných civilních oděvů. Kupříkladu v některých oblastech byl král považován za Bohem vyvoleného, a proto byl do hrobu ukládán v královském rouchu odpovídajícímu církevním oděvům a nikoliv ve svém běžném ošacení, jak dokládá například pohřební roucho císaře Karla IV.⁶ Též mohly být pohřební oděvy šity ve spěchu a nepříliš pečlivě, jestliže pohřbívána osoba zemřela nečekaně, což je zřejmě případ šatu Jana Zhořeleckého⁷ či oděvu připsaného Anně Falcké⁸. Naproti tomu pohřební šaty Blanky z Valois byly zřejmě šity zručným krejčím za života královny a nejedná se o narychlo pořízený kus⁹.

Neméně podstatné jsou důvody, které vedly k zachování předmětů. Může se jednat o dochovaný artefakt, který byl záměrně uložen příbuznými nebo přáteli významné osobnosti jako památeční předmět. Otázkou je, zda byl oděv typický pro danou osobu, který měl na sobě při důležité

¹ Pajer 2021.

² Tomáš Dvořák et al., *Úvod do studia dějepisu*. 1. díl., Brno 2014, s. 29–44.

³ Paul Kirn – Joachim Leuschner (edd), *Einführung in die Geschichtswissenschaft*. Berlin 1968, s. 29.

⁴ Dvořák et al., 2014, s. 29 – 44.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Milena Bravermanová - Petr Chotěbor. *Koruna království: Katedrála sv. Víta a Karel IV.* = *The crown of the kingdom: Charles IV and the Cathedral of St. Vitus*. Praha 2016, s. 92.

⁷ *Ibidem*. s. 109.

⁸ *Ibidem*. s. 100 – 101.

⁹ *Ibidem*. s. 98 – 100.

historické události nebo se jednalo o co nejlepší memorábilií, např. části svatebního oděvu. Dále je třeba zhodnotit finanční možnosti a společenské postavení nositele, použité látky, technické provedení a dobové možnosti krejčího a jeho dílny a další vlivy. Též v případě nálezu oděvu oběti násilného činu¹⁰ je před přijetím hypotézy každodenního oděvu nezbytné kritické zhodnocení artefaktů.

V Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, Burgos se dochoval vzácný soubor pohřebních oděvů nejvyšší společenské třídy ze 13. století¹¹, který plně koresponduje s velkým množstvím soudobých iluminací a společně jsou tak dokladem unikátní lokální oděvní tvorby. Poznatky byly dále potvrzeny dalšími nálezy obdobných oděvů z dalších lokalit¹² v Kastílii. Několik přeživších artefaktů se dochovalo z druhé poloviny 16. století¹³, většinou jako memorábilií a votivních předmětů pro církevní účely. V regionech se silným vlivem španělské katolické církve je rozšířen zvyk oblékat sochy svatých¹⁴, a tak se dochovaly přešité části oděvů královen, jestliže je věnovaly klášterům¹⁵. Pohřební oděvy členů královské rodiny pohřbených v El Escorialu z pietních důvodů nebude možno prozkoumat. Vzhledem k silnému vlivu španělského oděvního stylu na zejména evropské oděvy byly dochovány též artefakty podle španělské módy v dalších zemích¹⁶.

Vzhledem k zásadní důležitosti pro poznání střihů všechny autorce dosud známé dochované oděvy španělské proveniencí tvoří nejdůležitější základ práce a jsou v této publikaci zmíněny. Díky nedostatku primárních hmotných pramenů jsou dále zahrnuty artefakty i z dalších lokalit, které též mohou sloužit i pro komparaci specifičnosti lokálních oděvních trendů.

Vaňková uvedla, že v průběhu 19. století zároveň s historizujícími uměleckými tendencemi dochovaný historický oděv začal být vnímán jako objekt odborného zájmu dokumentující kulturní dějiny a dějiny každodennosti, nikoliv jako dříve předmět denní potřeby vyšší z módy. Historický oděv začali vyhledávat sběratelé. Ve 20. století začal textil být představován veřejnosti a vznikala muzea, systematické sbírky a specializované výstavy.¹⁷ Kupříkladu dochované, zřejmě svatební, kalhoty Přemysla II. z Žerotína odkoupil Bashford Dean, kurátor Metropolitan Museum of Art, New York, někdy kolem r. 1920¹⁸. Kalhoty odpovídají svatebnímu portrétu namalovanému Christofem Amonmem.¹⁹ Ve Španělsku v roce 1927 bylo založeno Museo del Traje Regional e Histórico v Madridu. V roce 1946 bylo založeno Museo Textil Biosca ve významném textilním centru Terrasa, které bylo později transformováno na Centre de Documentació i Museu Tèxtil. V r. 2014 bylo do nového muzea Museu del Disseny de Barcelona zahrnuto i Museu Tèxtil i d'Indumentària, vzniknuvší

¹⁰ Např. nález muže a jeho oděvu z bažiny u Bockstenu. Margareta Nockert, *Bockstensmannen och hans dräkt*. 1. Halmstad 1997.

¹¹ Joaquín, Yarza Luaces (ed.) *Vestiduras ricas, El Monasterio de las Huelgas y su época 1170 - 1340*. Madrid 2005.

¹² Např. dochovaná saya encordada a košile Leonory de Castilla, dcery Alfonse X., (+1275) z Monasterio de las Madres Dominicas de Caleruega.

¹³ Viz. kapitola Západoevropské oděvy 16. století této knihy.

¹⁴ Diana Rafaela Martins Pereira. *Imagens de Vestir em Aveiro. a Escultura Mariana do Século XVII à Contemporaneidade*. (Disertační práce) Porto 2014. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

¹⁵ Rafael García Serrano, ed. *La Moda Española en el Siglo de Oro*. Toledo 2015.

¹⁶ Kupříkladu dochovaný kabátec a nohavice dobytce. (Španělsko / Peru, kolem r. 1560). Střih oděvu je jednoznačně evropského typu. Oděry na nohavicích naznačují, že oděv byl nošen po dlouhou dobu. Srovnání se starými látkami z Peru ukazují, že obě látky, ze kterých je doublet vyroben, byly pravděpodobně vytvořeny v Peru. Mohlo by se tedy jednat o nejstarší dochovaný oděv dobytce. Uloženo v Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt, Inv. Nrn. A 9236 a A 9237. Zdroj: <https://www.armeemuseum.de/en/45-sammlungen/ausgewaehlte-objekte/ausgewaehlte-objekte-beschreibung/1409-objekt-kleidung-conquistador.html>.

¹⁷ Lenka Vaňková, *Evropská barokní móda 17. století a její ohlas v českých zemích* (Disertační práce). Dějiny umění, FF UPOL, Olomouc 2013., s. 8.

¹⁸ Dochované kalhoty Přemysla II. z Žerotína, před r. 1618, státní zámek Buchlov, po r. 1923 Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁹ / Christof Ammon, *Přemysl II. z Žerotína, 1618*, NPÚ, zámek Velké Losiny, In. No. VL 161.

r. 1982. V r. 2005 byly v královském paláci (Palacio Real de Madrid) vystaveny dochované oděvy ze 13. století²⁰. V roce 2015 byla v Museo de Santa Cruz v Toledu uspořádána výstava²¹ představující většinu dochovaných oděvů španělské proveniencí nebo ovlivněných španělskou módou 16. a 17. století. Dále byl zde vystaven toledský stříhový rukopis²² a dobová výtvarná díla.

Poznání a zhodnocení hmotných pramenů přináší sekundární zdroje, v tomto případě restaurátorské zprávy a odborné analýzy (viz níže). Pro období středověku zpracovala archeoložka K. Kania²³ přehled dochovaných západoevropských artefaktů. Další významné dochované oděvy s odkazy na jejich současnou lokaci jsou seřazeny v sekci dochovaných originálů na www.kostym.cz²⁴.

2. Obrazové prameny

Schématické obrazové prameny. Jde zpravidla o díla, která nemají umělecké ambice, ale praktické cíle (mapy, plány, technické výkresy, schémata, apod.)²⁵.

Pro účely této studie se jedná o druhý nejdůležitější typ pramene, stříhové knihy španělské proveniencí sepsané Juanem de Alcega²⁶, Diegem Freylem²⁷, Franciscem de la Rocha Burguenem²⁸ a dalšími autory²⁹ či toledský rukopis³⁰. Kromě vlivu autora a účelu publikace je také důležité zhodnotit předpokládané publikum, zejména jeho úroveň znalostí, zda se jednalo o specialisty (tovaryše a krejčovské mistry) či o zákazníky neznalé tajů krejčovského umění. V některých případech se v tištěných knihách projevovaly tiskové chyby jako špatné pořadí znaků, významně měnící udávaný rozměr stříhového dílu apod.

Reprint, překlad a zhodnocení nejstarší španělské krejčovské knihy Juana de Alcegy byl proveden v r. 1979³¹. V r. 1987 byl vydán komentovaný reprint italského manuskriptu *Il Libro del Sarto*³² z 80. let 16. století, který obsahuje i oděvy ovlivněné španělskou módou. Velká část španělských stříhových knih byla vystavena v rámci výstavy *De la geometría a los pespuntos*³³ uspořádané Biblioteca Nacional de España v Madridu v r. 2015.

Umělecké obrazové prameny. Mezi obrazové prameny patří nástěnné a tabulové malby, kresby, plastiky či sošky, iluminace v manuskriptech, rytiny v inkunábulech a starých tiscích,

²⁰ Yarza Luaces 2005.

²¹ García Serrano 2015.

²² *Manuscrito de sastrería*, Toledo, 16. století, Museo de Santa Cruz, Toledo, In. No. DO1994/3/146.

²³ Kania 2010.

²⁴ *Kostym.cz*, www.kostym.cz, vyhledáno 27. 9. 2020

²⁵ Dvořák et al., 2014, s. 29 – 44.

²⁶ Juan de Alcega. *Libro de geometria, practica y traça*. 1. vydání, Impreso en Madrid en casa de Guillermo Drouy. Madrid, 1580. Biblioteca Nacional de España, Madrid, bdh0000022768.

²⁷ Diego Freyle. *Geometria y traça para el oficio de los sastres*. Sevilla, 1588, Folger Shakespeare Library, Washington, D.C., TT575.F8 1588 Cage.

²⁸ Francisco de la Rocha Burguen, *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres. Por Pedro Patricio Mey, junto a S. Martin. Acosta del mismo autor*. Valencia, 1618, Victoria & Albert Museum/National Art Library, London, L.48-1935.

²⁹ Baltazar de Segovia. *Llibre de geometria del offici de sastre*. Est. de E. Liberos. Barcelona, 1617, Bibliothèque nationale de France, Paris, FRBNF31277366.- Martin de Anduxar, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1640, Oddělení starých tisků National Bibliothek Wien, signatura 72.B.29.

³⁰ *Manuscrito de sastrería*.

³¹ Juan de Alcega. *Tailor's Pattern Book, 1589: Libro de Geometria, Practica y Traca*. New York 1999.

³² Alessandra Mottola Molino, *Il Libro del Sarto. A tailor's book: from the Fondazione Querini Stampalia in Venice*. Modena 1987.

³³ *De la geometría a los pespuntos. Tratados, manuales y sistemas de corte y confección en la BNE*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 17.2 -31.5.2015.

portréty, sklomalby, obrazové tkaniny či *trachtenbuchy* - publikace o oděvech v cizích zemích. Obrazové prameny, třetí nejdůležitější typ pramene pro analýzu střihů, vyžadují kritický přístup, protože je třeba odlišit historickou realitu od malířovy i zadavatelovy fantazie, neboť existuje možnost záměrného zkreslení skutečnosti. Je nutno brát v úvahu okolnosti vzniku díla, jelikož zpravidla vznikala s úmyslem ovlivňovat v určitém směru smýšlení společnosti.³⁴

Základní analýza obrazového pramene spočívá ve zhodnocení osoby autora z hlediska místa jeho původu, mistra, který ho učil, věk, a zejména umělecký směr. V uměleckém slohu zásadní vliv hrají dobové filozofické a náboženské názory, které ovlivňují³⁵ stylový estetický ideál. U obrazových pramenů je také možné zkreslení dle proporčního kánonu. Kupříkladu skicář Villarda de Honnecourt³⁶ (1225-35) obsahuje geometrické vzory jak konstruovat iluminace a nedokončené iluminace z florentského kodexu *Cantigas de Santa Maria*³⁷ mají podobný přístup ke konstrukci a schématu iluminace.³⁸

Středověká malířská díla se vyznačovala potlačením reálnější narativní složky vyjádření a převahou gest, znaků a symbolikou předmětů, zejména v případě sakrálního umění, i barev³⁹. Gersdorfová uvedla, že je nutno středověkou barevnost kriticky zhodnotit, neboť odráží celkový rámec vizuálního účinku obrazu, i role a postavením postav zobrazených v určitém výjevu. Symbolický význam barevných tónů byl příčinou barevnosti středověkých děl, avšak většina textilních barviv a mořidel byla rostlinného původu a reálné oděvy nebyly zářivé. V raném středověku převažoval symbolický význam barev, který se ustálil natolik, že ve vrcholném středověku vytvořil barevný, symbolický jazyk rozšířený v západní Evropě. Postupně začala mít převahu snaha o pochopení reálných vztahů pozemského světa i přírody a v pozdní gotice znázornění prostoru, postav, předmětů i barevná koncepce navázaly na antické narativní prostředky. Ve frankovlámské oblasti převládl cit pro drobnopisný detail, předznamenávající renesančního umění oceňující realističnost.⁴⁰ V některých případech je díky detailnosti obrazového pramene možno pozorovat linie střihů. Sakrální umění náboženského charakteru je jako pramen pro poznání oděvů problematické, jelikož svatí bývají oděni v typizovaném ošacení⁴¹, často antikizující či fantaskního charakteru. Záporné postavy (typicky kati) mohou být zobrazeny přehnaně módně. Velmi módně mohou být znázorněni donátoři.⁴² Vyobrazení zásadně ovlivňuje autorská umělecká osobnost zachycující příběh objednavatele díla a jeho přání, i identita zobrazené osoby. Objednatel rozhodoval o případném přikrášlení postavy, oděvů i šperků v rámci manipulační strategie pro vylepšení svého obrazu před následujícími generacemi.

Velmi důležitý je účel díla. Pro studium odívání jsou v rámci obrazových pramenů nejvýhodnější nákladné předměty individuální fundace - portréty zobrazující převážně urozené či bohaté osoby. Z hlediska studia oděvů jsou významná díla autorů působících nebo sbíraných ve

³⁴ Dvořák et al., 2014, s. 29 – 44.

³⁵ Huyghe 1970.

³⁶ Villard de Honnecourt, *Carnet*, cca 1225 - 30, Bibliothèque Nationale, Paris MS Fr 19093.

³⁷ *Cantigas de Santa Maria*, 13. století, dochované ve 4 verzích To (*códice de Toledo*, Biblioteca Nacional de España, MS 10069), T (Biblioteca de El Escorial, MS T.I.1), F (*códice de Florencia*, Florence, Biblioteca Nazionale, MS b.r. 20) a E (*códice de los músicos*, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2).

³⁸ Za upozornění ohledně proporčního kánonu děkuji Vítu Hrachovému.

³⁹ Zlata Gersdorfová, Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace. In.: Alena Nachtmanová – 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, s. 6 – 10.

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Pajer 2021.

⁴² Gersdorfová 2016, s. 6 – 10.

Španělsku v 16. století, tedy Tiziana Vecelliho, Rolana de Moisa, Sofonisby Anguissoly, Francisca Pacheca⁴³ a dalších. Historik umění Štěpánek, který se vznikajícím způsobem věnuje poznání španělské kultury⁴⁴, uvedl, že ve španělské malířské tvorbě po polovině 16. století došlo k rozmachu španělské dvorské portrétní školy, která založila tzv. reprezentační podobiznu mající za úkol zobrazit podobiznu urozeného člověka popisným stylem⁴⁵. Reprezentace byla zásadní pro upevnění společenského postavení panovníka i šlechty⁴⁶. M. Dvořák⁴⁷ našel souvislost mezi španělský reprezentačním portrétem a starými dvorskými kulturami, zdůrazňující krom tradice anglické a francouzské také dvůr burgundských vévodů 15. století. Burgundskou tradici reprezentoval nizozemský malíř Anthonis Moor (šp. Antonio Moro), který spojil tizianovskou vznešenost a vlámský smysl pro charakteristiku. Syntéza se projevila v dílech Alonse Sáncheze Coella (1531–1588), žáka a spolupracovníka Antonia Mora, který propojil objektivitu severských portrétistů s měkkým a teplým benátským provedením, jehož výsledkem byl rafinovaný projev s psychologickým záberem. Touha po okázalosti, vlámská detailnost ve znázornění drahocenných textilií či šperků a plošnost rozvržení dodávala královským postavám vzhled ikonických zobrazení. Portréty dětí byly rozesílány po celé Evropě spolu s panovníkovými a přispívaly k šíření španělských zvyků.⁴⁸ V případě módy byly portréty důležitým způsobem jejího šíření⁴⁹. Dílo Alonse Sáncheze Coella rozvedl Juan Pantoja de la Cruz (1553 – 1606), který od svého mistra převzal pečlivou techniku, ale pod vlivem postupujícího manýrismu potlačil tělesnost postav plošným podáním a soustředil pozornost ještě víc na tváře portrétovaných. V díle Juana Pantoja de la Cruz pokračovala řada malířů až k Diegu Velázquezovi⁵⁰. Štěpánek konstatoval, že reprezentační portrét neměl sloužit jen k realistickému znázornění lidských rysů, ale k zachycení vlastností vytvářejících představu lidské osobnosti a krásy. Hledět na portrét, nebo jej vyhotovit, znamenalo v dobových představách vyvolat zázrak božského tvoření. Zvláště na dvorském portrétu nebylo umělcovou povinností znázornit realisticky, ale vytvořit konvenční zobrazení (šp. *imagen*), odrážející rysy uzavřené hieratické společnosti. Docházelo do jisté míry ke zbožštění portrétované osoby⁵¹. Dvorské a státní umění prolínající se v portrétu přispívala k upevnění obrazu panovníka, který nemohl být přítomen ve všech částech své říše a portrét plnil reprezentativní účel. Dojmu majestátnosti portrétovaného bylo krom jiného dosaženo důležitostmi, kterou přičítal malíř pečlivému provedení dvorských oděvů, jakosti materiálů, vzorů tkanin a kožešin, stejně jako na oděvní

⁴³ Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos, de illustres y memorables varones*, Sevilla, 1599. Za upozornění děkuji Prof. Štěpánkovi.

⁴⁴ Pavel Štěpánek, K počátkům vlivů španělské módy na módu českou. In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd). *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. s. 74-82. – Idem. *Kapitoly z dějin česko-španělských kulturních styků a vztahů*. Praha 2018. – Idem. *Španělské umění od Altamiry po Picassa*. Praha 2018. – Idem. *Čechy a Španělsko ve středověku: dějiny a umění*. Olomouc 2008. - *La Praga española: Praha španělská: texto del catálogo de la exposición La Praga española, celebrada en la sala de las Caballerizas Imperiales, del Castillo de Praga, entre los días 18 de marzo y 28 de junio 2009*. Praha 2009.

⁴⁵ Štěpánek 2018b, s. 120 – 122.

⁴⁶ Hedda Ragotzky - Horst Wenzel (edd.). *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*. Tübingen, 1990.

⁴⁷ Max Dvořák, Spanische bilder einer osterreichischen ahnengalerie, In. *Kunstgeschichtliches jahrbuch der kaiserlich koniglichen zentral-kommission fur erforschung und erhaltung der kunst- und historischen denkmale 1*, Wien, 1907.

⁴⁸ Štěpánek 2018b, s. 120 – 122.

⁴⁹ Almudena de Pérez Tudela, Costume at the Court of Philip II, In. José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014., s. 322.

⁵⁰ Štěpánek 2018b, s. 120 – 122.

⁵¹ Pavel Štěpánek.(ed.), *Filip II. (1527–1598) a jeho doba. Vybrané ukázky umění a dokumentů z pražských sbírek*. Španělské velvyslanectví a Národní muzeum v Praze, Lobkoviczký palác, 19. ledna – 28. února 1999, Praha.

doplňky a šperky a šperků, s důrazem na materiální hodnotu kontextu.⁵² Odění mělo být dokladem majetkových poměrů a společenského postavení portrétovaného. Z pohledu studia uměleckých děl produkty krejčích tvořily nezpochybnitelně důležitou složku výsledného vjemu uměleckého díla.

Drahe oděvy španělského krále Filipa II. a jeho dvora na reprezentativních portrétech velkých španělských mistrů ani v případě nejmajetnější šlechty nebyly každodenními kusy, ale slavnostní ošacení. Typickým prvkem dam byly oděvy s hruškovitými nebo trojúhelníkovitými rukávy. V dílech Filipova dvorního malíře Alonse Sáncheze Coella nejsou dochována vyobrazení oděvů smutečních, cestovních či domácích. Naproti tomu v králových účtech lze najít zmínky o širokém plášti podšitým liščí kožešinou, který Filip II. nosil v zimě z rána. V záznamech královny Any de Austria, čtvrté manželky Filipa II. a sestry císařů Rudolfa II. a Matyáše, jsou zmíněny oděvy kastilské, "francouzské" či "německé", byť její vyobrazení v takových oděvech se nedochovala⁵³. Královna Ana de Austria nosila černé oděvy stejně jako na portrétech od Alonse Sáncheze Coella, jak dokazují zápisy jejího krejčího Francisca de Herrera⁵⁴. Ovšem, záznamy byly zapsány v r. 1578, pro královskou rodinu ve velmi tragickém roce.⁵⁵ V komorněji laděných portrétech královny rodiny malovaných Sofonisbou Anguissolou⁵⁶ byly zpodobněny méně okázalé oděvy. Rozborem pozůstalostních inventářů z bohaté městske společnosti královského města Valladolidu z let 1570 – 80 bylo prokázáno, že svrchní společenské oděvy z nákladných látek byly převážně v černé barvě a portréty španělských mistrů se v tomto aspektu ve zkoumaném vzorku blíží realitě. Pochopitelně, ve výbavách obyvatel královského města byly spolu s oděvy z drahých látek také zmiňovány prostší oděvy z vlny či lnu, které byly používány jako každodenní oděv pro práci nebo cestování.⁵⁷

Kromě reprezentativních portrétů byly též vytvářeny zásnubní portréty pro snoubence, kteří se osobně neznali. Z hlediska oděvů jsou zajímavé tím, že znázorňovaly ošacení svobodných osob nošených v dané oblasti.⁵⁸

Katafalkové portréty a další sepulkrální památky s náboženskou, eschatologickou, didaktickou, komemorativní a reprezentativní funkcí obvykle zobrazovaly osoby v jejich pohřebním oděvu, což někdy mohlo být i oblečení zmíněné v závěti. V některých případech se nejednalo o oděv každodenní, ale například o mnišské hábity⁵⁹. Epitafy zachycovaly celou rodinu i s dětmi, což umožňuje sledovat ošacení i dětí, byť povětšinou kopírující oděvy dospělých.⁶⁰ Popularita epitafů

⁵² Štěpánek 2018b, s. 120 – 122 - Maria Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sanchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*, Madrid 2003. – Idem. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid 2007. – Karl Rudolf, Karl V. in der politisch-dynastischen Ikonographie des Historismus der Habsburgermonarchie: Tizian oder Seisenegger, separat, In: Sylvia Ferino-Padgen (ed), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Brepol Publishers, 2006, s. 147–162.

⁵³ Převzato z Martina Hřibová, Španělská dvorská móda v portrétech Alonse Sáncheze Coella, In: Magdaléna Nová – Marie Opatrná (edd), *Obsah – Forma, Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů*, Praha 2017, s. 102 – 107.

⁵⁴ Archivo General de Palacio de Madrid y Simancas, Adm., leg. 5272.

⁵⁵ Hřibová 2017a.

⁵⁶ / Sofonisba Anguissola, *Felipe II.*, 1565, Olej na plátně, Museo Nacional del Prado, Madrid. – Ibid. *Retrato de la reina Ana de Austria*, 1573, Olej na plátně, Museo Nacional del Prado. Madrid, - Ibid. *Retrato de Catalina Micaela*, 1573, Olej na plátně, Museo Nacional del Prado. Madrid.

⁵⁷ Převzato z Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In: Martina Hřibová (ed). *Sborník Semináře Oděv v historii 2018*, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

⁵⁸ Pajer 2021, s.15.

⁵⁹ Ibidem, s. 15.

⁶⁰ Ibidem.

souvisela s reformací, která přinesla do této oblasti nové motivy⁶¹. Dívčí oděv je znázorněn v díle Juana Pantojy de la Cruz na pohřebním portrétu Marie de Austria (+1603)⁶².

V některých případech šlechtické rodiny na oblíbených sídlech zakládaly rodové galerie zobrazující krom žijících osob také předky, jako doklad starobylosti rodu. Předlohami pro doplnění chybějících vyobrazení byla starší vyobrazení nebo smyšlené představy. Datace díla je v tomto případě velice důležitá, protože vyobrazené oděvy nemusejí odpovídat dobovému kontextu.⁶³ Příkladem rodové galerie může být soubor prací Rolanda de Moyse, malíře Dona Martina de Gurrea y Aragón, činného od r. 1560 v Zaragoze. Malby jsou součástí kolekce Palacio de Pedrola.

Historické výjevy, zátiší, krajinomalby, veduty či grafiky mohou po základní analýze obrazu poskytnout též podněty pro studium oděvů, v některých případech i osob chudších. Avšak, žánrová malba⁶⁴ ve Španělsku byla v 16. a 17. století minimálně zastoupena⁶⁵. Díla s alegorickými, náboženskými⁶⁶ a satirickými náměty lze pro studium historie odívání použít pouze po velmi kritickém zhodnocení a srovnání s dalšími poznatky o vývoji dobového odívání. Příkladem může být malba Pantojy de la Cruz s názvem *Nacimiento de la Virgen* (Zrození Panny) z r. 1603⁶⁷, která zachycuje i skupinky žen shromážděných kolem postele. Ženy jsou oblečeny do historizujících oděvů nošených cca 60 let před dobou vzniku Pantojova díla. Znázorněné oděvy vykazují známky inspirace šatem na portrétu Isabely Portugalské od Tiziana⁶⁸, který Pantoja prokazatelně znal, jelikož namaloval jeho kopii⁶⁹.

Rytiny zajímavé z hlediska oděvů byly ve Španělsku převážně součástí rytířských románů. Kromě toho byly v knihách na prvních stranách portréty autorů, oblečených převážně v oděvech právníků.⁷⁰ Pro studium odívání tvoří poutavou výjimku rytiny v krejčovských knihách Juana de Alcegy a Diega Freyle, které zpodobňují autory při krejčovské práci.

Rukopisy a kodexy mohou poskytovat nepřehledné množství vyobrazení z běžného života, jak dokládají třeba *Cantigas de Santa Maria*⁷¹ nebo *Libros de los juegos*⁷². O vysoké vypovídající hodnotě iluminací ve zmíněných manuskriptech hovoří například klasické srovnání vyobrazení oděvu kastilského krále Alfonse X. s dochovaným fragmentem textilie kastilského a leonského krále

⁶¹ Zuzana Safírtalová, *Oděv, schránka lidského těla i duše: (renesanční odívání měšťanských elit v metropolitní zemi Koruny české)*. Ústí nad Labem 2010., s. 62.

⁶² / Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato funerario de María de Austria, hija de Felipe III*, 1603, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional Real Patronato de Monasterio de las Descalzas Reales – Bartolomé González, *Retrato funerario de Margarita de Austria, hija de Felipe III*, cca. 1617, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional Real Patronato de Monasterio de las Descalzas Reales.

⁶³ Pajer 2021, s. 12.

⁶⁴ / Paolo Fiammingo, *La verema o La Tardor*, druhá pol. 16. století, Museo Nacional de Prado, Madrid, P000038 – Idem, *Faenas campestres o La Primavera*, P000036 – Idem, *La siega y el esquila o El Verano*, P000037 – Idem, *Leñadores o El Invierno*, P000046.

⁶⁵ Amelia Leira. Sources for Studying Costumes in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, In: Jose Luis Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 183 – 208.

⁶⁶ / Taller de Padro en Orrente, *Jacob en el Pou*, Museo Nacional del Prado, Madrid, In.v No. P04044 - Juan Antonio de Frías y Escalante, *Sacrifici d Isaac*, 1688, Museo Nacional del Prado, P005085.

⁶⁷ / Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen*, 1603, Museo Nacional de Prado, Madrid, inv. No. P001038.

⁶⁸ / Tiziano, *Isabel de Portugal*, 1548, Museo Nacional de Prado, Madrid. Inv. No. P000415.

⁶⁹ / Juan Pantoja de la Cruz, podle Tiziána, *Isabel de Portugal*, 1607, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

⁷⁰ Leira 2014, s. 197.

⁷¹ *Cantigas de Santa Maria*.

⁷² *Libro de los Juegos* nebo *Libros de Ajedrez, Dados y Tablas*, 1283, Biblioteca de El Escorial, El Escorial, T.I.6

Fernanda III.⁷³. Studium her, zobrazených v *Libro de los juegos*⁷⁴, ukázalo, že iluminace jsou přesné a pečlivé i v tomto ohledu.



1. A) Alfonso X, *Libro de Juegos* 1283, f. 65v, Převzato z Vít Hrachový, *Index for Cantigas de Santa Maria and Libro de axedrez, dados e tablas*, <http://cantigas.cz>, Praha 2018, vyhledáno 29.9.2020. Dostupné z: <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f65r>; B) Fragment látky z pohřebního pláště leonského a kastilského krále Fernanda III. z 13. století, Převzato z: Yarza Luaces 2005.

Pro první polovinu 16. století jsou zvláště zajímavé knihy zachycující oděvy v cizích zemích, tzv. trachtenbuchy. Kupříkladu díla Christopa Weiditze⁷⁵ ukazují pohled cizince na španělské oděvy. Dalším významným kodexem je *Madraza Daza Codex*⁷⁶ znázorňující oděvy ve Španělsku, Americe, Portugalsku, Francii, Anglii, Holandsku, Německu, Uhrách, Prusku a dalších zemích. *Civitates Orbis Terrarum*⁷⁷ zachycuje města v různých zemích včetně lokálních specifických oděvů. Sekci o Španělsku vytvořil Joris Hoefnagel, který zemi procestoval.⁷⁸

Za vlády Filipa II. byli v rámci dekretů povyšujících rod do rytířského stavu zobrazováni všichni členové rodiny v jejich nejlepších oděvech. Leira uvedla, že muži byli typicky znázorněni v podobném oděvu, obvykle v módní černé barvě.⁷⁹

Obrazové tkaniny, tapisérie či rozměrné výšivky, plnily vícero funkcí (tepelná a akustická izolace, reprezentace a dekorace), přičemž jsou zajímavé jako hmotný pramen poskytující informace o výrobní technologii a materiálech, ale mohou také obsahovat vyobrazení oděvů. Byly zejména oblíbené v 16. a 17. století. Zvláště důležitý je soubor tapisérii znázorňující dobytí Tunisu r. 1536 vytvořené podle kreseb Jana Vermeyena Willemem Pannemakerem⁸⁰.

Při analýze obrazových pramenů je též vhodné vzít v potaz možnou degradaci a tedy dnešní změnu odstínu použitých pigmentů, laků a dalších použitých materiálů.

⁷³ Gonzalo Menendez Pidal. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid 1986. s. 38.

⁷⁴ Jesús Basulto Santos - José Antonio Camúñez Ruiz. El juego guirguesca del Libro de los Dados de Alfonso X (Siglo XIII) y el actual juego de craps. *Estadística española*, 2009, **51**(170), s. 173-192.

⁷⁵ Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch des Christofh Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Germanisches National Museum, Nürnberg, Hs 22474.

⁷⁶ Christoph Sterness, *Códice de Trajes* (nebo *Códice Madraza-Daza*), Biblioteca Nacional de España, Madrid, MS RES/285, cca. 1548 – 49.

⁷⁷ Georg Braun – Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1572 – 1617.

⁷⁸ Leira 2014, s. 197.

⁷⁹ Ibidem, s. 200.

⁸⁰ Ibidem, s. 199.

Sochařská díla poskytují mnoho cenných informací, jelikož znázorňují oděv, účes i šperky z více úhlů pohledu, což plošná výtvarná díla nedovolují. Důležitými prameny jsou středověké sochy zdobící např. portály, charakteristické španělské retábly, lavice chórů, náhrobky a další. Vynikajícím zdrojem jsou královské kenotafy Karla I. a Filipa II. v basilice San Lorenzo de El Escorial, kdy jejich autor Pompeo Leoni zobrazil i již dříve zemřelé osoby co nejdříve a to včetně jejich oděvů.

Datace díla může pomoci s datací oděvu a tedy zasazením do dobového kontextu či naopak s dostatečně širokou pramennou základnou je možno pomocí vyobrazeného oděvu datovat umělecké dílo, zejména v případě portrétů⁸¹, jelikož po velkou část sledovaného období bylo zvykem portrétovat osoby spíše v oděvech aktuálních, nikoliv historizovat či mytizovat.

Lokace díla je důležitá pro poznání cizokrajných prvků na oděvech a jejich šíření. Při zahraničních cestách se šlechtici často přizpůsobovali místní oděvním zvyklostem a vyobrazení pořízené v cizině by nemuselo odpovídat místním módě.

3. Písemné prameny

Nejrozsáhlejší skupinou primárních pramenů jsou artefakty dochované v písemné formě. Písemné prameny lze dále rozčlenit na:

- Prameny úřední provenience jako jsou testamenty, pozůstalostní inventáře, inventáře, záznamy soudních sporů, oděvní pořádky, cechovní nařízení, účty a další.

Čtvrtým typem pramenů zásadním pro tuto publikaci jsou pozůstalostní inventáře, jelikož i přes svá omezení umožňují doložit používání oděvních prvků a komparovat je s frekvencí zastoupení střihů.

Inventáře⁸² jako typ pramene v konvenčním slova smyslu se objevily ve 13. století v západní a jižní Evropě a obecného rozšíření se dočkaly v 15. století. Mnohdy obsahují přesný počet oděvů, případně jejich ceny. Pozůstalostní inventář byl seznam všech věcí, které patřily zemřelému v okamžiku jeho smrti. Byl obvykle vypracován notářem nebo soudcem několik dní poté, co osoba zemřela.⁸³ Holasová kriticky připomněla, že vypovídací hodnota inventářů, evidenčních administrativně-hospodářských pramenů a jim blízkých pramenů je nepopíratelná, ale nelze ji přeceňovat a závěry vyvozené z malého vzorku materiálu generalizovat pro celou společnost. V případě pozůstalostních inventářů je známo, že nebylo prioritou sepsat veškerý majetek v celé úplnosti, ale zaznamenat přehled hodnotného zařízení, čímž bylo opomenuto mnoho dnes zajímavých předmětů i přes zřejmou objektivitu a nezájatost sepisovatelů.⁸⁴ Studium inventářů dále znesnadňuje posun v užívaných dobových termínech a jejich překrývání a v tomto případě navíc neznalost španělštiny autorkou studie.⁸⁵

Overton a kol. shrnuli že, pozůstalostní inventář „je *depressivně dlouhý seznam možných důvodů, proč každý jednotlivý inventář může být zavádějící*“⁸⁶, ale tyto nedostatky se zmenší, pokud jsou inventáře použity ve velkém počtu jako podklady pro statistickou analýzu. Nicméně, jak podotkl Keibeck, to je moment, kdy se projeví jejich největší slabina – zaujatost dat z hlediska bohatství⁸⁷. Ne každé úmrtí vedlo k vypracování inventarizačního materiálu. Majetky dětí a vdaných ženy nebyly

⁸¹ Carmen Bernis Madrazo, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* (kat. výst.), Madrid 1990, s. 65 - 111.

⁸² Následující 4 odstavce byly převzaty z Hřibová 2018a, s. 52-53.

⁸³ Andrea Holasová, Poznámky k problematice studia inventářů raněnovověkých šlechtických sídel jako jednoho z pramenů poznání kultury společnosti. *Theatrum historiae*. 2007, 2(1), s. 109-122.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Hřibová 2018a, s. 52-53.

⁸⁶ Mark Overton et al, *Production and Consumption in English Households, 1600-1750*, London 2004, s. 31.

⁸⁷ Sebastiaan Antonius Johannes Keibeck, *The male occupational structure of England and Wales, 1650-1850*. (Disertační práce), Cambridge 2017. University of Cambridge. DOI: 10.17863/CAM.8960, s. 73

často inventarizovány, protože v mnoha zemích byl muž, „*hlava domácnosti*“, zákonným vlastníkem veškerého majetku v domácnosti. Ani majetek mužů často nebyl inventarizován, pokud nebyli majetní. Rozdíl mezi náklady na inventarizaci a hodnotou takového soupisu v případě sporů o majetek byl přirozeně pozitivnější pro bohaté než pro chudé.⁸⁸ V důsledku toho „*zdanlivě široký zdroj o sociální historii, pozůstalostní inventář, představuje atypicky prosperující segment populace*“⁸⁹.

Měšťanské pozůstalostní inventáře zhotovovala městskou radou poslaná komise – výjimečně tak učinil dědic – a posléze se inventář zapsal do knih inventářů, do dalších typů městských knih nebo zůstal v aktovém notářském materiálu. Komise většinou popisovaly majetek podle stabilní terminologie.⁹⁰ Inventáře použité pro tuto publikaci byly všechny sepsány za přítomnosti notáře nebo autorizovanou osobou⁹¹. Inventáře byly většinou pořízeny krátce po smrti subjektu, i když některé byly sestaveny z jiných příčin (úmrtí manžela, obchodního bankrotu a dalších)⁹². Zde zkoumané pozůstalostní inventáře byly transkribovány A. Rojem Vegou, profesorem University ve Valladolidu, v r. 2013 a v současnosti jsou přepisy spravovány Patrimonio Nacional, španělskou státní agenturou mající na starosti správu památek patřících státu a používaných španělskou královskou rodinou.⁹³

Ačkoli existovala určitá variabilita struktury, formátu a stylu inventářů, je možné shrnout celkovou strukturu kastilských pozůstalostních inventářů. Zápisy byly vedeny v kastilském jazyce, jelikož inventarizace byla prováděna bez ohledu na jazykovou příslušnost zesnulé osoby, jak dokazují příklady cizinců. Každý inventář začínal jménem nebožtíka, ve většině případů bylo uvedeno jeho povolání. Následovalo místo a datum, kdy se uskutečnil soupis, a výpis osob, které požádaly o sestavení zápisu. Zápis byl veden po tematických skupinách předmětů, nikoliv po jednotlivých místnostech. Ve zkoumané části inventářů byly nejprve popsány pokrývky hlavy. Dále následoval seznam oděvů tříděný abecedně. V případě drahých oděvů byly popsány textilní materiály použité na jejich výrobu a to včetně jejich podšívek, barvy použitých látek a způsob zdobení. V některých případech byla též zapsána i cena jednotlivého kusu. Po oděvech byly stejným způsobem charakterizovány doplňky a obuv. Mnohdy některé z uvedených údajů chybí. Inventář ne vždy obsahoval všechny majetek zesnulého, jelikož pozůstalí mohli mít zájem některé předměty zamlčet či nějakým způsobem vyjmout ze seznamu, aby je mohli použít k vlastnímu prospěchu či je zesnulý v předtuše blízké smrti věnoval blízkým. V některých případech je neúplnost inventáře zřejmá, neboť uvedená garderoba je zcela nedostatečná. Inventář také často nezahrnoval popis veškerého vybavení domácnosti detailně, některé předměty byly popsány zběžně či byl pouze uveden jejich počet bez přesné specifikace.⁹⁴

⁸⁸ Evans Arkeell, The Probate Process, In. Evans Arkeell - Goose (edd), *When Death Do Us Part : Understanding and Interpreting the Probate Records of Early Modern England*, Oxford 2000., s. 12.

⁸⁹ Daniel Scott Smith. Underregistration and Bias in Probate Records: An Analysis of Data from Eighteenth-Century Hingham, Massachusetts. *The William and Mary Quarterly*. 1975, 32(1). s. 106.

⁹⁰ Holasová 2007, s. 109-122.

⁹¹ Gabrielle Galli. Estilos de vida y cultura material en el Siglo de Oro. *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*. Valladolid 2016, s. 549-564.

⁹² Anton Shuurman - Lorena Seebach Walsh. Introduction, In. Anton SCHUURMAN - Lorena Seebach Walsh (edd), *Material culture consumption, life-style, standard of living, 1500-1900*. Proceedings eleventh international Economic History Congress B4., Milán 1994. - H. Sobrado Correa, Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna, *Hispania: revista española de historia*, 215 (2003), s. 825 - 862.

⁹³ Anastasio Rojo Vega, Transkripce inventářů z Archivo General de Simancas.

<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/>. Madrid: Real Biblioteca, 2018, vyhledáno 28.10.2018.

⁹⁴ Hřibová 2018a, s. 52-53.

Účty dokládají finanční náklady na pořízení daných předmětů nebo služeb. Mohou vypovídat i o tom, kolik např. svatebních darů, výbavy či jaké svatební oděvy byly považovány za vhodné pro reprezentaci rodiny při slavnostní příležitosti. V Archivo de Simancas a Archivo General de Palacio v Madridu jsou uloženy *cartas de dote*, seznamy darů infantkám k svatbám a účty správců královských šatnic a inventáře šatnic⁹⁵. Kromě výdajů na svatby byly zaznamenávány také účty za další slavnostní příležitosti, jako oslavy narození potomků, recepce pro cizí panovníky a významné církevní představitele. Účty se týkaly králů, královen, ale též vyšší šlechty a je možno z nich vyčíst popisy oděvů jak urozených osob, tak jejich služebnictva.⁹⁶ Záznamy běžného účetnictví vypovídat o spotřebě jednotlivých kusů oděvu či obuvi v rámci popisovaného časového úseku. Zde je třeba brát v potaz, že oděvy králů a šlechticů byly často následně předávány jako cenné dary.

Zákony vydávané od 13. století omezující náklady na oděv neurozených osob byly ve španělštině označovány jako *pragmáticas* či dobově *prematicas*. Cílem bylo nejen omezit přepych a náklady, ale také zajistit, aby se oděvy neurozených osob nepodobaly ošacení šlechty a králů. Zákony tak dovolují posoudit jaké materiály, oděvy a jejich zdobené byly ve finančních možnostech obyvatel země. Ustanovení byla shrnuta v díle *Novísima Recopilación de las Leyes de España*⁹⁷ a dále v *Recopilación de las leyes de estos reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del rey Felipe II.*⁹⁸

Cechovní záznamy poskytují velmi cenné informace o mistrovských kusech, tedy o typech jednotlivých výrobků a díky omezením také některé technologické detaily postupů výroby či povolených materiálů. Nedocenitelný je také vzhled do metody organizace práce výroby a její dopad na společnost. V některých případech lze posoudit i rychlost výroby a případně ceny výrobků. Cechovní artikuly byly transkribovány a doplněny historickou analýzou např. Falcónem Pérezem⁹⁹, Martínezem Vinatem¹⁰⁰, Cadiňanosem Bardecim¹⁰¹ a Navarrem Espinachem¹⁰².

Anglicko španělský slovník Johna Minshea¹⁰³, *Dictionarie in Spanish and English* (1599), obsahuje nejen překlad, ale i vysvětlení některých výrazů týkajících se oděvů. Dále ve Španělsku byl r.

⁹⁵ Leira 2014, s. 185.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ *Novísima Recopilación de las leyes de España: dividida en XII libros : en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II ... y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes ... expedidos hasta*, Tomo III. Libros VI y VII., Madrid 1805. kniha VI, kapitola XIII *De los Trajes y vestidos*.

⁹⁸ Diego Díaz de la Carrera (ed.), *Recopilación de las leyes de estos reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestros señor, que se ha mandado imprimir, con las leyes que despues de la ultima impresion se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto...: esta recopilacion va diuidida en tres tomos ...*, Madrid 1640.

⁹⁹ María Isabel Falcón Pérez. *Industria textil en Teruel a finales de la Edad Media. Aragón en la Edad Media*. 1993, (10-11), s. 229 - 249.

¹⁰⁰ Juan Martínez Vinat, *Virgen de la Misericordia, San Jerónimo y San Miguel: el origen del corporativismo sedero en la Valencia bajomedieval (1465-1518)*. *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*. 2017, 9(9), s. 144-164.

¹⁰¹ Inocencio Cadiňanos Bardeci, *Ordenanzas de los sastres de Cuenca (siglo XVI)*. *Cuadernos de Historia del Derecho*. 2019, 26, s. 177 - 194. DOI:10.5209/cuhd.66029.

¹⁰² Germán Navarro Espinach, *Art de Velluters. El privilegio del rey Fernando el Católico*. Valencia 2017. – Idem. *L'Art dels Velluters. Sederia de los siglos XV-XVI.: Las ordenanzas más antiguas de velluters, 1479-1491. Auge del comercio sedero y edificación de la Lonja Nueva de Valencia*. Valencia 2011., s. 23 - 48.

¹⁰³ John Minsheu, *A Dictionary in spanish and english first published into the english tongue by Ric. Percivale ... ; now enlarged and amplified ... by John Minsheu ... ; is annexed an ample english dictionarie, alphabetically set downe with the spanish words thereunto adioyned ... by the same John Minsheu*, London 1599.

1611 Sebastiánem de Covarrubias Horozco publikován nejstarší výkladový slovník (*Tesoro de la lengua castellana o Espanola*¹⁰⁴) vysvětlující mnoho pojmů z oblasti odívání a obouvání.

- Prameny narativní (vyprávěcí, též literární), dobová literatura

Jedná se o romány, písně, balady, verše, divadelní hry, anekdoty a naučná díla. V době rozmachu politické moci Španělska došlo také k rozvoji kvality i kvantity dobové literatury, ve které je možno nalézt popisy oděvů či odkazy na ošacení. Je nutno brát v úvahu autorskou licenci a možnost kritiky, ironie nebo přehánění. Historička španělského umění C. Bernis Madrazo¹⁰⁵ a jazykovědec M. Herrero García¹⁰⁶ vytvořili vynikající analýzy narativních pramenů, jejichž výsledky publikovali v četných studiích¹⁰⁷.

Dobové kroniky popisující významné historické události, v tomto kontextu zejména svatby a dvorské slavnosti obsahují též popisy nákladných oděvů panovníků a jejich rodin, šlechty, ale i služebnictva. Příkladem může být *Relación de las fiestas y regocijos que se han hecho en las bodas del duque y duquesa de Sassa* (1541) a *Memoria de la ida de la condesa de Niebla a su casa*¹⁰⁸ a další¹⁰⁹. V některých případech mohl být oděv i jeho popis prostředkem politické propagandy, jak dokládá líčení reprezentativního oděvu královny Isabely Katolické¹¹⁰.

Deskripce oděvů obsahují také díla mravokárců. Zde je třeba brát jejich výtky s velkou mírou obezřetnosti, jelikož často přehánějí nebo případně jsou jejich díla psána pod vlivem urozeného ochránce¹¹¹. Dle archiváře Dubce doboví mravokárci pocházeli především z církevního prostředí a pohybovali se na panovnických dvorech, kde získávali rozhled a současně přejímali pohled urozených na uspořádání světa. Pokud ve svých kázáních či stížnostech kárali, pak kritizovali neurozené, kteří pohrdali svým Bohem daným stavem a povyšovali se nad kněží, měšťany a prostý lid. Káráno bylo obecně vše výstřední rozcházející se s konzervativní představou o morálce. Vzácně se kritika mohla obracet i proti urozenému stavu.¹¹² Kupříkladu granadský arcibiskup Hernando Talavera¹¹³ sepsal r. 1477 traktát o oděvech a obuvi.

¹⁰⁴ Sebastián de Covarrubias Horozco. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid 1611 /2001.

¹⁰⁵ Carmen Bernis Madrazo, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* (kat. výst.), Madrid 1990, s. 65 - 111. – Idem. Modas Españolas medievales en el Renacimiento Europeo, *Waffen und Kostümkunde* 18, 1959, s. 94–110; 19, 1960, s. 27–40. – Idem. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres, II. Los hombres*, Madrid 1978–1979 - Idem. *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*, Madrid 1962. – Idem. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid 2001- Idem. Velázquez y el guardainfante, In: *Velázquez y el arte de su tiempo* (kat. výst.), Madrid 1991, s. 49 – 60 – Idem. El vestido francés en la España de Felipe IV, *Archivo español de arte* 55, 1982, 218, s. 201 – 208 – Carmen Bernis Madrazo - Amalia Descalzo Lorenzo, El traje femenino español en la época de los Austrias, in: José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo (edd.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* II, Madrid 2014, s. 39 – 75..

¹⁰⁶ Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid 2014.

.- Idem. *Los Tejidos en la España de los Austrias, Fragmento de un diccionario*. Madrid 2014.

¹⁰⁷ Leira 2014, s. 190.

¹⁰⁸ Obojí v *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II.*, Tomo I - II. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1950.

¹⁰⁹ José Simón Díaz (ed.), *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, In. *Criticón*, N° 17, 1982, s. 93 – 96.

¹¹⁰ Nancy F. Marino, La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo xv. *Atalaya*. 2013, (13).

¹¹¹ Např. stížnost mravokárce na to, jak vzniklo verdugádo, což byla politická propaganda objednaná královnou Isabelou Kastilskou, aby zneuctila protivnici. Alfonso de Palencia. *Crónica de Enrique IV / escrita en latín por Alonso de Palencia ; traducción castellana por A. Paz y Melia*. 1. Madrid 1905. s. 171-172.

¹¹² Dubec 2007, s. 42 – 46.

- Prameny soukromé povahy, jako korespondence, cestovní záznamy a deníky

Dle historičky umění Pajer korespondence soukromá, rodinná či oficiální (císařská, královská, vyslanecká a šlechtická) popisuje oděvní zvyky v cizích zemích, požadavky na obstarání šatstva nebo peněz na jejich zhotovení. Dopisy obsahují popisy oděvů dalších šlechticů a jejich manželek, účastnících se stejné společenské či politické události jako autor listu, což umožňuje poznat, jak oděv vnímali přímí účastníci. Podobné informace obsahují též šlechtické deníky a zprávy diplomatů.¹¹⁴ Na pramenech osobní povahy je nejcennější autentičnost¹¹⁵.

B) **Sekundární zdroje** jsou analýzy a rozborů vytvořené autory, kteří nežili ve zkoumaném období a jejich informace a závěry jsou odvozené ze studia primárních pramenů. Jedná se především o restaurátorské zprávy a přírodovědné, uměleckohistorické, jazykovědné a další odborné publikace věnované dochovaným historickým hmotným pramenům.

Se změnou vnímání dochovaného historického textilu v 19. století souvisel zájem badatelů o obsáhlé syntézy dějin odívání. Nejprve se odborníci zaměřovali zejména na studium vizuálních a archivních pramenů. Těmito badateli byli kupříkladu Poláci Golebiowski¹¹⁶ a Matejko¹¹⁷, Angličan J. Planché¹¹⁸, J.Etienne Quicherat¹¹⁹ ve Francii, M. von Boehm¹²⁰, H. Weiss¹²¹, F. Hottenroth¹²² a M. Heiden¹²³ v Německu či J. Puiggari¹²⁴ ve Španělsku. V českých zemích na základě ikonografie, ale zejména pečlivého vyhodnocení významného množství písemných archivních pramenů zaměřených na šlechtické městské a částečně i venkovské prostředí publikovali vynikající deskriptivní studie kulturní historikové Č. Zíbrt¹²⁵ a Z.Winter¹²⁶. Z pohledu přijetí španělské módy v českých zemích zůstává práce Wintera zásadní dodnes. Ve 20. století historik umění F. Boucher, jeho žačka Y. Deslandres a kol.¹²⁷ vydali široce zaměřenou kompilativní publikaci věnující se šíření vybraných módních vlivů a jejich vzájemnému prolínání studovanou zejména na základě ikonografie. Obdobně koncipovanou knihou jsou i práce, E. Thiel¹²⁸ a dalších¹²⁹. Dle Safitalové do poloviny 60. let 20. století byl oděv

¹¹³ Fray Hernando Talavera, *De vestir y calzar*, (facsimil), Padilla, 1998 – Idem. El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera, *In*. Teresa De Castro (ed.), *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H.a Medieval, t. 14, 2001, s. 11-96.

¹¹⁴ Pajer 2021, s. 21 – 22.

¹¹⁵ Milena Hajná, *Španělská móda a urozená společnost* (Disertační práce), Dějiny umění, FF UPOL, Olomouc 2015. s. 10.

¹¹⁶ Lukasz Golebiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasow az do chwil obecnych sposobem dykcyonarza*. Warszawa 1830.

¹¹⁷ Jan Matejko, *Ubiory w Polsce 1200 – 1795*, Kraków 1860.

¹¹⁸ James Robinson Planché, *A cyclopedia of costume, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third*. London 1876-79.

¹¹⁹ Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris 1877.

¹²⁰ Max Von Boehn, *Bekleidungskunst und Mode*. Munich 1918.

¹²¹ Hermann Weis, *Kostümkunde*. Band 1 - 3. Stuttgart 1860.

¹²² Friedrich Hottenroth, *Deutsche Volkstrachten vom 16. Jahrhundert an bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1898–1902.

¹²³ Max Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker*. Stuttgart 1904.

¹²⁴ José Puiggari, *Monografía histórica é iconográfica del traje*. Barcelona 1886.

¹²⁵ Čeněk Zíbrt, *Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské*. Praha 1892.

¹²⁶ Zikmund Winter, *Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy*. Praha 1893.

¹²⁷ François Boucher – Yvonne Deslandres, *Histoire du costume en occident de l'antiquité a nos jours*. Paris 1965.

¹²⁸ Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms: Die europäische Mode von den Anfängen bis Gegenwart*. Berlin 1987.

¹²⁹ Maria Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiórow*. 1. Wrocław: Ossolineum, 1968. - Herbert Norris, *Costume and Fashion*. London and Toronto, 1927.

vnímán jako prvek hmotné kultury, od počátku 70. let je uváděn i jako systém symbolů a je analyzován i v rámci sociální historie, historické antropologie, dějin každodennosti a dějin mentalit¹³⁰.

Studium ošacení bylo výrazně ovlivněno zpřístupněním množství primárních pramenů, zejména zámeckých a pozůstalostních inventářů formou edic. Z kvalitních prací španělských autorů popisujících módu a její proměny založené na práci s více typy primárních pramenů jsou zejména přínosné studie historičky umění, přední odbornice na španělské odívání, C. Bernis Madrazo¹³¹, a její žačky A. Descalzo Lorenzo¹³². C. Bernis Madrazo na základě studia uměleckých děl výtvarného i literárního charakteru sepsala zejména významné monografie *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, *Indumentaria Española en tiempo de Carlos V.* a *El Traje y los tipos sociales en El Quijote* a mnohá další. V publikaci věnující se oděvům z doby Dona Quijota všech sociálních vrstev zahrnula k jednotlivým typům oděvních prvků a jejich vrstvením i stříhová schémata. A. Descalzo Lorenzo a další badatelé popsali dochované oděvy kastilské královské rodiny z let 1170 – 1340 v katalogu výstavy¹³³. Pro studium španělské módy a její recepce v jiných zemích v letech 1550 - 1650 je cenný sborník konference *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* redigovaný J. L. Colomerem a A. Descalzo Lorenzo¹³⁴. Jazykovědec M. Herrero García se v monografii *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*¹³⁵ zabýval analýzou jednotlivých oděvních vrstev zejména na základě dobových písemných pramenů úředního či narativního účelu ze 16. a 17. století. Jeho druhý soubor *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*¹³⁶ je věnován rozboru označení látek používaných ve stejné době. Badatelka M. Concepción Soláns Soteras¹³⁷ studovala aragonské oděvy všech společenských vrstev v 16. století včetně možného vrstvení oděvů. Na širší časový úsek zaměřeným dílem je kniha historičky umění R. de la Puerta Escribano¹³⁸ *La segunda piel: historia del traje en España*.

Ze zahraničních autorů věnujících se studiu španělské módy je třeba vyzdvihnout práci fotografky a muzejnice R. M. Anderson, která vydala publikaci *Hispanic costume. 1480 – 1530*¹³⁹, kde na základě studia výtvarných děl a písemných pramenů rozebírala zejména svrchní oděvy nošené ve studovaném období. Významným dílem je také její rozsáhlá studie specifické španělské obuvi na vysoké platformě zmiňující také technologii výroby¹⁴⁰. Z oblasti obouvání jsou zásadní knihy historičky umění a kurátorky Bata Shoe Musea v Torontu E. Semmelhack¹⁴¹ postavené na studiu písemných i vizuálních pramenů a dochovaných kusů.

¹³⁰ Zuzana Saffrtalová, *Oděv, schránka lidského těla i duše: (renesanční odívání měšťanských elit v metropolích zemí Koruny české)*. Ústí nad Labem 2010. s. 45.

¹³¹ Carmen Bernis Madrazo, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* (kat. výst.), Madrid 1990, s. 65 - 111. – Idem. Modas Españolas medievales en el Renacimiento Europeo, *Waffen und Kostümkunde* 18, 1959, s. 94–110; 19, 1960, s. 27–40 – Idem. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, ref. 133 – Idem *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*, Madrid 1962. – Idem. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid 2001. – Idem. Velázquez y el guardainfante, in: *Velázquez y el arte de su tiempo* (kat. výst.), Madrid 1991, s. 49–60. – Idem. El vestido francés en la España de Felipe IV, *Archivo español de arte* 55, 1982, No. 218, s. 201–208. – Carmen Bernis Madrazo - Amalia Descalzo Lorenzo, El traje femenino español en la época de los Austrias, in: José Luis Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo (edd.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* II, Madrid 2014, s. 39 – 75.

¹³² Amalia Descalzo Lorenzo, Influencia de lo morisco en la indumentaria española. in: Juana Castaño Ruiz, *Espacios vitales de las tres culturas : Murcia, 2006*. 1. Murcia 2007, s. 47-57. – José Luis Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

¹³³ Yarza Luaces 2005.

¹³⁴ Colomer – Descalzo Lorenzo 2014.

¹³⁵ Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid 2014.

¹³⁶ Miguel Herrero García, *Los Tejidos en la España de los Austrias, Fragmento de un diccionario*. Madrid 2014.

¹³⁷ Concepción Soláns Soteras, *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*. Zaragoza 2009.

¹³⁸ Ruth de la Puerta Escribano, *La segunda piel: Historia del traje en España*. Valencia 2006. - Idem. *Patrones y vestidos en la literatura artística del vestido en España del siglo XVI al XX*. 1. Valencia: Reproexpres, 2009. ISBN 9788492690268. – Idem. *U Usos y costumbres del vestido en la Valencia moderna (del siglo XVI al siglo XIX)*. (Disertační práce). Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, Valencia 1998.

¹³⁹ Ruth Mathilda Anderson, *Hispanic Costume: 1480 - 1530*. New York 1979.

¹⁴⁰ Ruth Mathilda Anderson, El chapín y otros zapatos afines. *Cuadernos de la Alhambra*. 1969, 5(1), s. 17-41.

¹⁴¹ Elisabeth Semmelhack, *On a Pedestal: From Renaissance Chopines to Baroque Heels*. Toronto 2009.

Během posledních desetiletí obliba historie odívání vzrostla a stala vyhledávaným tématem zkoumaným z různých hledisek, méně však spojující žádoucí multioborový nadhled. Příkladem vhodné syntézy analýzy dochovaných oděvů, rozborů dochovaných tkanin, rodinných inventářů a ikonografických pramenů jsou monografie R. Orsi Landini a B. Niccoli¹⁴² věnované odívání Eleanory de Toledo a jejího manžela¹⁴³.

Čeští autoři a autorky se věnují španělské módě v kontextu jejího přijetí v českých zemích. Jak již bylo zmíněno v úvodu, celoživotně španělským uměním a kulturou se zabývá P. Štěpánek, z jehož díla je pro studium oděvů přínosná zejména studie *K počátkům vlivů španělské módy na módu českou*¹⁴⁴. Jeho žačka, historička M. Hajná¹⁴⁵ se specializuje na studium vlivu španělské módy na české šlechtické odívání včetně každodennosti a symbolických významů dobově připisovaným některým zobrazovaným oděvním prvkům a doplňkům. Další žačka prof. Štěpánka, L. Vaňková¹⁴⁶ se zaměřuje zejména na studium módy období 17. století v českých zemích. Na základě písemných a vizuálních pramenů včetně náhrobků přijetí španělské módy šlechtici i měšťanskými elitami v českých zemích studovala Z. Safrtalová¹⁴⁷.

Z děl českých autorů studujících obecnou historii odívání je třeba zmínit práci O. Šroňkové *Fashions through the centuries, renaissance, baroque and rococo*¹⁴⁸ vypracovanou převážně na základě výtvarných děl. Odíváním a proměnami módy v různých etapách světových dějin studovaným zejména na základě vizuálních pramenů se receptivně zabývala L. Hartmannová Kybalová¹⁴⁹, česká historička umění, která krom jiného sepsala knižní řadu *Dějiny odívání*. Historička a archivářka A. Nachtmannová specializující se na dějiny každodennosti publikovala přínosná výzkumná a excerptivní díla o módě a jejích proměnách v českých zemích *Mezi tradicí a módou*¹⁵⁰ a *Móda v časech kříže a kalicha*¹⁵¹. Nová monografie V. Pilné, *Oděv v západních Čechách*¹⁵², nastínila některá konstrukční řešení střihů oděvů nošených v českých zemích.

Z myšlenek S. Passota¹⁵³ vyplývá, že již v 19. století se historici zabývali konstrukcí střihů. Tito badatelé pocházeli z uměleckých kruhů, jelikož umělci dochované oděvy sbírali ve velkém množství a používali je jako modely pro svá historizující umělecká díla. Umělci zvali kostýmní odborníky, aby doplnili jejich sbírky. Jeden

- Elisabeth Semmelhack - Linda Nochlin. *Heights of Fashion: A History of the Elevated Shoe*. Toronto 2010.

¹⁴² Roberta Orsi Landini - Bruna Niccoli, *Moda a Firenze, 1540-1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Firenze 2005.

¹⁴³ Roberta Orsi Landini, *Moda a Firenze 1540 - 1580*. Firenze 2011.

¹⁴⁴ Pavel Štěpánek, *K počátkům vlivů španělské módy na módu českou*. In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd). *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. s. 74–82. - Eva Bukolská - Pavel Štěpánek, *Španělské podobizny*. Praha 1980.

¹⁴⁵ Milena Hajná, *Oděvy v době renesance*. In. *Podoby a příběhy: portréty renesanční šlechty: katalog výstavy Praha, Šternberský palác říjen 2017 - únor 2018*. Kroměříž 2017, s. 15-24. – Idem. *Šaty chodící: každodennost a symbolika ve šlechtickém šatníku raného novověku*. České Budějovice 2016. – Idem. *Španělská móda a urozená společnost* (Disertační práce), Dějiny umění, FF UPOL, Olomouc 2015. – Idem. *The International Wardrobe of Emperor Rudolf II. Visual and Textual Representations of an Early Modern Emperor's Clothes (1552–1612)*, In: Isabelle Paresys – Natacha Coquery, *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*. Lille 2011, s. 123-132. – Idem. *Premáticas de los vestidos aneb Královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku*. In. *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny České Republiky, 1999-2000*, č.16, s.189-208.

¹⁴⁶ Vaňková 2013 – Idem. Lenka Vaňková - Veronika Pilná. *Metodika datování a interpretace portrétů 16. -18. století pomocí historické módy*. Praha 2013.

¹⁴⁷ Safrtalová 2010.

¹⁴⁸ Olga Šroňková. *Fashions through the centuries, renaissance, baroque and rococo*. London, 1959. – Idem. *Mode der gotischen Frau*. Praha 1954.

¹⁴⁹ Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání - Středověk*. Praha 2001. – Idem. *Dějiny odívání- Barok a rokoko*. Praha 1997. – Idem. *Dějiny odívání- Renaissance: (15. a 16. století)*. Praha 1996. - Ludmila Kybalová - Milena Lamarová - Olga Herbenová. *Obrazová encyklopedie módy*. Praha 1973.

¹⁵⁰ Nachtmannová, *Mezi tradicí a módou: odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha 2012.

¹⁵¹ Alena Nachtmannová, *Móda v časech kříže a kalicha: oděvní kultura v českých zemích 14. a 15. století*. Praha 2019.

¹⁵² Veronika Pilná. *Oděv v západních Čechách 15. až 17. století*. Plzeň 2018.

¹⁵³ Sébastien Passot, *Aux sources de l'art des tailleurs et des couturières de l'époque moderne (XVIIe au XVIIIe siècle)* : In. *Apparence(s)* 2019, (9) Vyhledáno 28.9.2020. DOI:10.4000/apparences.2203.

z prvních badatelů, který zařadil stříhová konstrukční řešení do své publikace, byl kromě J. Quicherata¹⁵⁴ také německý malíř K. Köhler¹⁵⁵. Köhler zřejmě jako první rozpoznal důležitost stříhu pro porozumění oděvu. Architekt a historik umění Viollet-le Duc v rámci svého obsáhlého slovníku francouzského mobiliáře věnoval kapitolu také oděvům a navrhl některá stříhová řešení¹⁵⁶. Francouzský malíř M. Leloir¹⁵⁷ si po první výstavě v Musée des Arts Décoratifs v Paříži r. 1909, uvědomil, že pro porozumění oděvu nestačí jej vidět oblečený, ale je třeba být obeznámen s jeho stříhem. „Kromě nošení a doplnění oděvů, je třeba být schopen ukázat tento oděv zavěšený, rozevřený a to včetně stříhu. Takto plánujeme postupovat, pokud budeme organizovat muzeum oděvů“¹⁵⁸. Leloirovo pěti dílné dílo *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*¹⁵⁹ je založeno na přímém pozorování dochovaných historických oděvů a jejich popisu. Leloirova iniciativa byla vyslyšena až později, kdy se badatelé opět začali zabývat stříhy. Historička umění a konzervátorka dobových oděvů S. Müller-Christensen¹⁶⁰ ve své disertační práci z r. 1934 rozebírala stříhové problémy dochovaných renesančních oděvů.

V 50. letech 20. století vznikly z hlediska studia konstrukcí stříhů přínosné průkopnické práce britské historičky J. Arnold¹⁶¹. Její knižní série *Patterns of Fashion* obsahují popisy a rozborů dochovaných západoevropských oděvů včetně detailních stříhů jednotlivých dílů. Na dílo J. Arnold navázaly a metodiku výzkumu západoevropských dochovaných oděvů o nové přírodovědné analytické metody rozšířili J. Tiramani, S. North, L. Costigliolo a kol.¹⁶² Ve stejném období, jako J. Arnold, začala americká akademička B. Payne studovat dochované západoevropské oděvy a jejich stříhy, které posléze r. 1965 publikovala v *History of Costume: From the Ancient Egyptians to the Twentieth Century*¹⁶³. M. Gutkowska-Rychlewska¹⁶⁴ r. 1968 ve svém spisu také popsala historicky doložené stříhy ze západní a střední Evropy. Následně vznikaly dokumentace muzejních sbírek prováděné muzejními specialisty, kurátory a restaurátory, které jsou nejhodnotnějšími sekundárními zdroji pro konstrukci stříhů. Pajer uvedla, že jsou jediným zdrojem obsahujícím informace o stavu zachovaných oděvů před a po restaurování, technických detailů, chemických rozborů materiálů. Mnohdy je součástí i stříhová dokumentace a kvalitní fotografická příloha¹⁶⁵. V německých zemích byla jednou z prvních konzervátorek dobových oděvů a textilií již zmíněná S. Müller-Christensen, která na základě vědeckého rozboru a historického výzkumu navrhla postupy následně používané v konzervátorských dílnách. Díky výuce konzervátorů pod jejím

¹⁵⁴ Quicherat 1877.

¹⁵⁵ Karl Köhler. *Die Entwicklung der Tracht in Deutschland während des Mittelalters und der Neuzeit : mit besonderer Berücksichtigung der jezeitigen, für die einzelnen Kleidungsstücke üblichen Herstellungsweise ; ein Hand- und Lehrbuch für Historiker, Künstler, Bühnenleiter und Garderobiers, sowie für Gewerbetreibende, welche sich mit Anfertigung von Bekleidungsstücken beschäftigen*. Nürnberg 1877. – Idem. *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt : eine historische und technische Darstellung der menschlichen Bekleidungsweise von den ältesten Zeiten bis in's neunzehnte Jahrhundert und zugleich ein Supplement zu allen vorhandenen Kostümwerken ; für darstellende Künstler, Maler, Kostümiere und Forscher auf dem Gebiete der Trachtenkunde*. Dresden, 1871.

¹⁵⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Dictionnaire raisonné du mobilier français: de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Tome III: *Le Costume médiéval*. Paris 2004 (první vydání: 1872).

¹⁵⁷ Passot 2019

¹⁵⁸ Maurice LELOIR, A propos de la première exposition de costumes anciens, In. *Bulletin de la Société d'Histoire du Costume, Tome Premier 1907-1909*, Paris 1910, s. 166-167.

¹⁵⁹ Maurice Leloir, *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*. T.VIII à XII, Paris 1933-1949.

¹⁶⁰ Sigrid Müller-Christensen, *Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance*. Berlin 1934.

¹⁶¹ Janet Arnold - Jenny Tiramani - Santina M. Levey, *Patterns of fashion 4: the cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c.1540-1660*. Hollywood 2008. – Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. Leeds 1988. – Idem. *Patterns of Fashion: the cut and construction of clothes for men and women 1560–1620*, London 1985. – Idem. *A Handbook of Costume*. London 1973. – Idem. *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's Dresses and Their Construction C. 1660-1860*. Wace 1964. – Idem. The jupon or coat-armour of the Black Prince in Canterbury Cathedral. *Journal of the Church Monuments Society*. 1993, VIII, s. 12 - 24. - Janet Arnold et al., *Patterns of Fashion 5: The Content, Cut, Construction and Context of Bodies, Stays, Hoops and Rumps C. 1595-1795*. London 2018.

¹⁶² Susan North - Jenny Tiramani (edd). *Seventeenth-century women's dress patterns. Book 2*. London 2012. – Susan North - Jenny Tiramani (edd). *Seventeenth-century women's dress patterns. Book 1*, London 2011. – Melanie Braun et al., *17th-Century Men's Dress Patterns 1600 - 1630*. London 2016.

¹⁶³ Blanche Payne, *History of Costume : From the Ancient Egyptians to the Twentieth Century*. New York 1965.

¹⁶⁴ Gutkowska-Rychlewska 1968.

¹⁶⁵ Pajer 2021.

vedením byly založeny dílny v Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Seehof), Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg), Deutsches Textilmuseum (Krefeld), Bayerisches Nationalmuseum (München) a Abegg-Stiftung (Riggisberg).¹⁶⁶ V posledně jmenované instituci dlouhodobě působil historik umění a konzervátor Karel Otavský, který se zabýval středověkým historickým textilem, a to jak evropského, včetně španělského, tak i orientálního původu¹⁶⁷.

Se vzrůstající dostupností vhodných přírodovědných metod rostla také informační hodnota restaurátorských zpráv. Příkladem je rozbor textilií z katedrály v Burgosu ze 13. století¹⁶⁸ či analýzy provedené v nadaci Abegg-Stiftung¹⁶⁹. Archeoložka K. Kania¹⁷⁰ v již zmíněné publikaci kromě pečlivého shrnutí dosud známých dochovaných středověkých evropských oděvů také experimentálně ověřila základní stříhové konstrukce. Archeoložka M. Bravermanová¹⁷¹ se věnovala studiu archeologických textilií a oděvů nalezených na Pražském hradě, z nichž některé jsou španělského původu nebo byly vytvořeny pod vlivem španělské módy. Těž v Maďarsku byly nalezeny a analyzovány pohřební oděvy¹⁷² s prvky španělské módy ve vhodně koncipovaných komparativních studiích srovnávajících historické písemné prameny, dochované originální oděvy a krejčovské knihy. M. Burresi¹⁷³ v publikaci *L'abito della Granduchessa, vesti di corte e di madonne nel Palazzo Reale di Pisa* analyzovala dochované oděvy Eleanory de Toledo. Stříhy dochovaných šlechtických oděvů ze sbírek Hessischen Landesmuseum v Darmstadtu ze 17. století, včetně těch ovlivněných španělskou módou, vynikajícím způsobem studoval architekt J. Pietsch¹⁷⁴, který zasadil oděvy do dobového kontextu, uvedl celkové i detailní fotografie jednotlivých oděvních kusů a srovnal je s dobovými vyobrazeními. Dále pečlivě vykreslil stříhy včetně určení směru tkaniny a výztuží, analyzoval použité tkaniny z hlediska motivů.

Několik badatelů se specializovalo na odborné články a monografie zaměřené na stříhy obsažené v cechovních stříhových manuskriptech a knihách. Již zmíněná S. Müller-Christensen¹⁷⁵ upozornila na nejstarší stříhové rukopisy z rakouského, saského a bavorského území. Katalog výstavy *Figurinen nach alten Schnittbüchern*¹⁷⁶ uspořádané městským muzeem v Linci v r. 1968 rozebíral v té době známé rakouské stříhové cechovní knihy. Dále k jedněm z prvních patří souhrn J. Staňkové¹⁷⁷. A. Glapa¹⁷⁸ je autorem studie věnované dokladům venkovského oděvu v polských stříhových knihách. Slovenské a maďarské prameny shrnul O. Domonkos¹⁷⁹. Publikace analyzující dobové cechovní stříhové knihy a práci s nimi sepsal etnograf M. Šimša.

¹⁶⁶ History of CIETA. <https://cieta.fr/history-of-the-cieta/>. Lyon: CIETA vyhledáno 28.9.2020

¹⁶⁷ Karel Otavský - Muhammad Abbás Muhammad Salím. *Mittelalterliche Textilien I: Ägypten Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*. Riggisberg 1995.

¹⁶⁸ Camila Luis Dahl – Marianne Vedeler – Concha Herrero Carretero. *Report on the Textiles from Burgos Cathedral in Patrimonio Nacional, Palacio Real Madrid, Spain*. Nykøbing 2008.

¹⁶⁹ Rainer Christoph Schwinges - Regula Schorta - Klaus Oschema. *Fashion and clothing in late medieval Europe: Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*. Basel 2010.

¹⁷⁰ Kania 2010.

¹⁷¹ Michal Lutovský - Milena Bravermanová. *Hroby a hrobky našich knížat, králů a prezidentů*. Praha 2007.

¹⁷² Mária V. Ember, XVI–XVII. századi ruhadarabok a sárospataki kriptákbold. *Folia archeologica*. 1968, 19(1), s. 151-183 - Katalin E. Nagy - Andrea Várfalvi. When Spain dictated fashion: A Hungarian lady's richly decorated garments, c. 1600. *Studies in Conservation*. 2013, 57(sup1), s. 208-216. - Katalin E. Nagy - Andrea Várfalvi. 17. századi, gazdagon díszített női körgallér restaurálása. *Műtárgyvédelem, 2012-2013 (Magyar Nemzeti Múzeum)*. 2013, (2012-2013), s. 37-38 - Ilona Csilla Thót. Egy 16. század végi, női ruhaderék restaurálása a debreceni dobozi temető" leletanyagából. *Műtárgyvédelem*, 2006. 31, s. 129–36.

¹⁷³ Mariagiulia Burresi, *L'abito della Granduchessa: vesti di corte e di madonne nel Palazzo Reale di Pisa*. Pisa 2000.

¹⁷⁴ Johannes Pietsch. *Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Bestandskatalog der Männer- und Frauenkleidung Studien zu Material, Technik und Geschichte der Bekleidung im 17. Jahrhundert*. (disertační práce) München 2007. Technischen Universität München, Fakultät für Architektur.

¹⁷⁵ Müller-Christensen 1934.

¹⁷⁶ Clara Hahmann - Ingeborg Petrascheck-Heim. *Figurinen nach alten Schnittbüchern: Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Linz, 1968*. Linz 1968 - Ingeborg Petrascheck-Heim, *Das Rissbüchel (Schnittbuch) von Retz: ein Beitrag zur Wiener Kostümgeschichte*. Wien 1976. – Idem. *Das Schnittbuch aus Bregenz 1660*. Bregenz 1972. – Idem. *Die Meisterstückbücher des Schneider-Handwerks in Innsbruck*. Innsbruck 1970.

¹⁷⁷ Jitka Staňková. Rukopisné knihy krejčovských stříhů. *Český lid*. 1970, 57(4), s. 203-234.

¹⁷⁸ Adam Glapa, Ubiory chłopskie w księgach cechowych krawców. 1954, *LUD* 41, s. 639–646.

¹⁷⁹ Otto Domonkos. *A magyarországi céhes szabók mintakönyvei, 1630-1838*. Budapest 1997.

Z jeho rozsáhlého díla pro studium střihů historických oděvů jsou krom jiných¹⁸⁰ zejména přínosné rozbory a reprinty středoevropských krejčovských knih¹⁸¹ a analýza střihů středověkých pánských nohavic a kalhot¹⁸². K. Barisch a M. McNealy¹⁸³ vydaly komentovaný reprint tří rakouských krejčovských knih z 16. století. Rozborem střihů se zabývá architekt M. Hřib¹⁸⁴ a M. Hřibová¹⁸⁵. Návrhář M. Gnagy¹⁸⁶ na základě studia dochovaných španělských střihových knih sepsal populárně naučné metodiky vysvětlující postupy tvorby střihů, kterou španělští krejčí v 16. a 17. století používali.

C) Znalost vrstvení a konstrukce střihů je esenciální pro pochopení oděvu jako uceleného komplexu ovlivňujícího pohyblivost a jednání nositele. Odlišnou mobilitu pociťuje nositel v praktické kombinéze než ve společenském reprezentativním úboru, obleku, přičemž základním faktorem je adekvátní střih textilních materiálů. Proto platnost poznatků získaných studiem primárních i sekundárních zdrojů je vhodné experimentálně verifikovat, provést **rekonstrukci** a její praktické ověření v reálném použití. K pochopení vhodnosti hmotné materiální rekonstrukce v posledních letech

¹⁸⁰ Martin Šimša. Soukenné nohavice – dědictví středověku, či přínos karpatské pastevecké kultury? *Národopisná revue* 2018. 18: s. 43-45 – Idem. Research into Folk Dress in the Czech Lands: From Topography to European Ethnology. *Národopisná revue* 27: 2017, s. 30-55. – Idem. *Analýza konstrukce, sémantika a ikonografie součástí lidového oděvu na příkladu soukenných* – Idem. Long Woollen Cloth Trousers – Medieval Heritage or Carpathian Attribution of Shepherd Culture? *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 2013. 23: s. 43-56 – Idem. Soukenné kalhoty v Beskydech a jejich podhůřích – konstrukční východiska, střihy a jejich vývoj. In Alena Křížová et al. *Archaické jevy tradiční kultury na Moravě*. Brno 2011., s. 112-142. – Idem. ty nebo kalhoty – vývoj středověkého kalhotového oděvu v českých zemích. In Alena Křížová et al. *Ikonografické prameny ke studiu tradiční kultury*. Brno 2011., s. 32-59. – Idem. oukenné kalhoty v Západních a Středních Karpatech – konstrukční východiska, střihy a jejich vývoj. *Zborník Slovenského národného múzea* 105, *Etnografia*, 2011c. 52: s. 28-64. – Idem. Spodky – málo známá součást mužského oděvu českého středověku. In Alena Křížová et al. *Ornament – oděv – šperk: archaické projevy materiální kultury*. Brno 2010. s. 107–121.

¹⁸¹ Martin Šimša Knihy krejčovských střihů. In. Martina Hřibová, *Sborník Semináře Oděv v historii 2015*. Zlín 2015. s. 97 – 114.

¹⁸² Šimša 2013 – Idem, Vznik a vývoj dlouhých uzavřených kalhot v Evropě s přihlédnutím k českým zemím. In. Martina Hřibová (ed.), *Sborník Semináře Oděv v historii 2015*. Zlín 2015. s. 169 -224.

¹⁸³ Katrin Barisch - Marion McNealy. *Drei Schnittbucher: Three Austrian Master Tailor Books of the 16th Century*. Nadel und Faden Press, 2015.

¹⁸⁴ Martin Hřib, Jubón, vnitřní kabátec, ve španělských střihových knihách přelomu 16 a 17. století, In. Martina Hřibová (ed.), *Sborník semináře Oděv v historii*. Litomyšl 2019, s. 99-126. – Idem. Počátky verdegada, vyztužené sukně, ve Španělsku, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník semináře Oděv v historii*. Holešov 2018. s. 117-139 – Idem. Konstrukce střihu oděvu typu grand assiette, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník semináře Oděv v historii 2017*. Holešov 2017. s. 99-125.8 – Idem. Vliv rozměrů konstrukčních dílů tuniky na celkový vzhled oděvu. In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání*. Zlín 2010. ISBN. – Idem. Přehled textilních nálezů v Herjolfsnes In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2009-2*. Zlín 2009. s. 57-76.

¹⁸⁵ Martina Hřibová – Václav Gřešák, *Chapines, Spanish shoes on high cork platforms in the second half of the 16th century*, *Waffen und Kostumkunde, Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V.*, 2021(1), s. 43-78. – Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). *Sborník Semináře Oděv v historii 2018*, Zlín, 2018, s. 51 – 86 –Idem. *Dámské střihy v knize Juana de Alcegy*, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29 – Idem. Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49. – Idem. Španělská dvorská móda v portrétech Alonse Sáncheze Coella, In. Magdaléna Nová – Marie Opatrná (edd), *Obsah – Forma, Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů*, Praha 2017, s. 102 – 107. – Martina Hřibová – Martin Hřib, Dress of Spanish Queen from 70-80ties of 16th century based on portraits of Ana de Austria. *Waffen-und Kostumkunde*. Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V.2014, **56**(1), s. 119-150.

¹⁸⁶ Mathew Allan Gnagy, *The Modern Maker Vol. 2: Pattern Manual 1580-1640: Men's and women's drafts from the late 16th through mid 17th centuries*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. – Idem. *The Modern Maker Vol. 1: Men's Doublets*. 1. Mathew Gnagy, 2014.

dospívají badatelé z oblastí jako archeologie, historie vědy, architektura a další, kteří si uvědomují, že rekonstruované artefakty poskytují znalosti jinými způsoby nepostihnutelné¹⁸⁷.

Pro prvotní ověření antropometricky odpovídajícího návrhu konstrukce stříhových dílů, jejich rozměrů a spojení je dostačující použití jakékoliv látky, bez výztuží či nesených dekorací zakrývajících švy. Provedení takového experimentu i ve zmenšených měřících postáčuje pro jednotlivé oděvní kusy. Výztuže, podšívky, výšivky, aplikace a krejčovská manipulace však mění mechanické chování oděvních součástí. Proto je vhodnější náročnější provedení experimentu obsahující všechny součásti prověřovaného oděvního kusu. Navíc, oděvní kusy nebyly nošeny samostatně, ale vrstveny, přičemž jejich vzájemná kombinace může významně ovlivnit pohyblivost¹⁸⁸ a pocit teplotního komfortu nositele. Nejvýhodnější je tedy experiment komplexní, kde je možno zhodnotit plnou funkčnost celého oděvního kompletu ověřitelnou reálným používáním včetně odpovídajících konstrukcí, vrstvení, metod zapínání a případného spojování vrstev mezi sebou.

V případě rekonstrukcí je kromě všech již zmíněných omezení, zejména přicházejících ze strany autora, třeba brát v potaz aktuální stav poznání ve zkoumané oblasti a též současný stav znalostí a zkušeností autora či finanční možnosti zadavatele.

Historička umění T. Anderlini a kol.¹⁸⁹ na základě dobových dochovaných oděvů, obrazových i písemných pramenů analyzovala a rekonstruovala oděvy včetně stříhů nošené ve Francii i ve Španělsku ve 13. století.

¹⁸⁷ Sarah A. Bendall, The Case of the “French Vardinggale: A Methodological Approach to Reconstructing and Understanding Ephemeral Garments. *Fashion Theory* . 2017, 23(3), 363-399. s. 364 - Hilary Davidson. Reconstructing Jane Austen’s Silk Pelisse, 1812–1814. *Costume* 49 (2), 2015, 198–223. s. 208.

¹⁸⁸ Například přivázáním kabátce k nohavicím či kalhotám.

¹⁸⁹ Tina Anderlini et al., *Le Costume Médiévale au XIIIème Siècle (1180-1320)*. Saint-Martin-des-Entrées 2015.

Metody řešení

Střihy

Střihy dobových oděvů bylo možno získat či odvodit z více typů pramenů:

Dochované originály oděvních kusů

Vzhledem k nemožnosti průzkumu přímo dochovaných originálních oděvů byly pro poznání konstrukcí střihů použity sekundární prameny, v tomto případě restaurátorské zprávy, odborné vědecké články či knihy a dostupné fotografie oděvů, na jejichž základě byla vypracována orientační překreslení střihů se zřetelem na základní konstrukci oděvu doplněná měřítkem.

Střihové knihy

Díky pozitivnímu trendu světových muzeí zpřístupňujících digitalizované verze historických artefaktů ze svých sbírek byl možný průzkum dobových střihových knih. Předmětem zkoumání byla: *Il Libro del sarto*¹ neznámých italských autorů, odborná publikace Juana de Alcegy², Diega Freyle³, Francisca de la Rocha Burgueña⁴, Baltazara de Segovia⁵ a rukopis autora toledského spisu⁶. Po identifikaci a katalogizaci oděvního kusu bylo provedeno překreslení střihových dílů pomocí software AutoCAD (Autodesk Inc., USA) a rozměry dílů byly upraveny podle údajů uvedených dobovými autory.

Odborná publikace Juana de Alcegy⁷ byla dále komplexně hodnocena z hlediska využití látky, jelikož v pravém horním rohu nákresu autor uvedl potřebnou délku a šířku látky. Všechny střihy pánských i dámských civilních oděvů byly vypočteny dle Juanem de Alcego zadaných rozměrů a narýsovány v software AutoCAD. Následně byly polohovány na plochu ve shodě s originálními nákresy Alcegy a poté byla stanovena odchylka od autorem udané spotřeby látky (hodnota Rozdíl Alcega x konstrukce v tabulkách X – XXV.). V tabulkách X – XXV uvedená plocha střihu je vypočtená plocha všech střihových dílů nutných pro ušití daného oděvu. Korigovaná plocha látky je plocha potřebná k umístění všech dílů oděvu s provedenou korekcí případné deformace původního nákresu. Poměr plochy střihu ke korigované ploše látky vypovídá o efektivitě střihu.

Umělecké obrazové prameny

Pokud nebylo možno vycházet z dochovaných oděvů či střihových knih, pak byly pro konstrukci střihu dalším pramenem dobová umělecká díla studovaná in situ v evropských a amerických muzeích nebo případně digitalizované verze ve vysokém rozlišení. Po základní analýze obrazového pramene z hlediska osobnosti autora, datace, uměleckého směru, účelu díla a dalších aspektů bylo ve vybraných případech přistoupeno i k vytvoření předpokládaných střihových konstrukcí pomocí software AutoCAD. Na základě tělesných rozměrů byly navrženy střihové linie tak, aby odpovídaly vyobrazeným švům, historickému vývoji střihů i lidským proporcím.

Schémata konstrukcí střihů

¹ *Il Libro del Sarto, A Tailor's Book*, 1987.

² Alcega 1580 – Alcega 1589.

³ Freyle 1588.

⁴ Rocha Burguen 1618.

⁵ Segovia 1617.

⁶ *Manuscrito de sastrería*.

⁷ Tento a následující odstavec jsou převzaty z článku Hřibová 2017b.

Střihy oděvů a jejich konstrukce jsou v této práci znázorněna pomocí software AutoCAD vícero způsoby, v závislosti na dostupnosti podkladů. Z hlediska krejčovské práce jsou nejvýhodnější rozkreslení poloh jednotlivých stříhových dílů na stříhanou látku, což zaručí vhodnou orientaci dílů směrem k osnově tkaniny. Data pro tento typ znázornění poskytují dochované stříhové knihy španělských autorů, jak je prezentováno v kapitole Případové studie vybraných stříhů a jejich realizací (studie 10 – 26). Taktéž některé archeologické či restaurátorské zprávy obsahují šipky značící směru tkaniny, což bylo dodrženo u jejich překresů. Překreslení respektují původní předlohy a jejich pohledy, ať již to byly odborné publikace či dostupné fotografie oděvů. Obvykle se jedná o čelní / zadní pohledy. Střihy oděvů konstruovaných podle dobových vyobrazení vycházejí z doložených dobových konstrukčních principů dochovaných oděvů a konfrontují je s výtvarnými díly. Schémata v těchto případech jsou většinou znázorněna v horním pohledu jako hotové kusy.

Posmrtné inventáře z let 1570 - 1589

Zkoumané posmrtné inventáře byly sepsané v kastilských městech Valladolid (149 kusů), Medina del Campo (17), Burgos (1) a Salamanca (1) a následně transkribovány A. Rojem Vegou⁸. Ze zkoumaných 170 pozůstalostních inventářů patřilo 130 mužům a 40 ženám, což odpovídá poznatkům o důvodech sestavování inventářů shrnutých Keibekem⁹. Vzhledem k tomu, že muži byli považováni za hlavy rodu, byly v jejich inventářích vedeny i předměty patřící jejich ženám či dcerám. Též dámské inventáře obsahovaly pánské oděvy. Oděvní kusy byly jednotlivě třízeny dle pohlaví. Jednoznačné určení bylo možné v případě součástí typických pro konkrétní pohlaví. V případě nejednoznačně specifikovaných popisů oděvního kusu byly přiřazeny do kategorie oděvů bez určení pohlaví.¹⁰

V inventářích nebyl uveden věk zemřelého, což z hlediska studia oděvů vnáší další zkruslení, neboť kromě specifických oděvů kojenců a batolat, malé děti a mladé dívky nosily i španělský oděv zvaný *vaquero*, které však nebylo ve sledovaných inventářích zachyceno. Pouze v několika případech byly oděvy z inventářů dospělých připsány výslovně dětem, většinou chlapcům. V takovém případě byly pro účely této studie zařazeny mezi korespondující oděvy dospělých. Další dětské oděvy se mohly skrývat pod zdobnělinami, jako například *jubón* a jeho varianta *juboncillo*, kdy se obtížně rozlišuje, zda se jedná o malý pánský, chlapecký či ženský/dívčí oděv.¹¹

Reprezentační podobizny z let 1570 – 1589

47 dámských a 37 pánských portrétů zachycujících krále, královny, jejich děti a další rodinné příslušníky či nejvyšší španělskou šlechtu bylo vyhodnoceno z hlediska typu viditelných oděvních kusů a jejich barevnosti. V potaz byly brány také doplňky a účesy. Vzhledem k tomu, že se jednalo o výtvarná díla cílící na reprezentaci moci a společenského postavení španělského krále, tak zachycené oděvy vypovídají o tom, který typ ošacení byl považován za nejhonosnější, nejdůstojnější prestiže krále a jeho moci. Toto omezení je třeba brát v potaz při jejich statistickém srovnání se stříhovými knihami či oděvy zmíněnými v posmrtných inventářích.

Dále byly pro srovnání obdobným způsobem analyzovány dostupné podobizny z českých a moravských sbírek.

Případové studie vybraných stříhů a jejich rekonstrukce

⁸ Rojo Vega 2018.

⁹ Keibek 2016.

¹⁰ Hřibová 2018b.

¹¹ Ibidem.

Dokumentované střihové experimenty byly vytvářeny převážně v komplexním provedení všech součástí ověřovaného oděvního kusu v měřítku 1:1. Účelem experimentů bylo vytvořit funkční modely oděvu a nikoliv přesnou kopii oděvů zachycených na dobových vyobrazeních, která by vyžadovala používání nákladných látek z přírodních surovin a zlatých šperků s drahokamy. Použité textilní materiály nebyly vždy z přírodních materiálů pouze vzhledem k cenové náročnosti, avšak byly dodrženy dobové výrobní technologie, jako například ruční vázané stehy a vrstvení výztuží či zdobení, aby mechanické chování výsledných rekonstrukcí oděvů bylo maximálně blízké dobovým vzorům. Osoby ověřující komplexní experimenty byly voleny pokud možno stejné, aby bylo možno dokumentovat i změny siluety ovlivněné jednotlivými střihovými konstrukcemi. Prvotní experimenty provedené v měřítku 1:3 jsou zahrnuty pro srovnání. Pozornost je věnována střihům, detailní popis rekonstrukce oděvů je upozaděn vzhledem k již tak velkému rozsahu práce.

Vývoj španělské módy v 11. – 17. století

Západoevropské oděvy v románském slohu (11. - počátek 13. století)

Huyghe uvedl, že středověký svět byl výsledkem splynutí keltských, germánských, skandinávských barbarů a východních národů, přičemž docházelo ke střetávání se s racionální antickou tradicí. Přesné napodobování bylo nahrazeno smyslovou zkušeností získávanou z příjemných pocitů poskytovaných hmotou, rozmanitostí tvarů, barev, třpytivých povrchů a hrou světél na lesklých plochách. Oblíbené byly drahokamy, skleněné ozdoby a emaily. Pohrdání vnější podrobností projevované nejprve stylizací forem podnítilo touhu po ideálním světě. Křesťanství se obrátilo k Bohu. Spiritualita, představa ideálního nebeského světa a jistota víry v jeho existenci, byla základem středověké kultury, ač se v románském i gotickém umění projevovala rozmanitě.¹ Románské umění, umělecký styl mezinárodního charakteru, se v nejklašičtější podobě vyvinulo v jižní Francii, kde bylo silně ovlivněné římským uměním.² Obraz byl symbolem ideje a měl diváka vést k poznání boží přítomnosti, pravou skutečností.³ Toto stanovisko vedlo umělce ke stylizaci, geometrickému rozvrhu a symetrii, které dávaly jevům skrytý řád, který nad nimi panuje.⁴ Součástí monumentální výzdoby kostelů byly nástěnné koberce, rozměrné výšivky⁵ a pozdější tapisérie, které vznikaly na konci románského období.⁶

Podle názoru Nachtmannové od antiky do pozdního středověku se odění západo a středoevropských žen i mužů skládalo z tunik, ovinovacích oděvů a kalhot, původně nošených germánskými a keltskými kmeny. V období pozdní antiky došlo k propojení římského a germánského stylu, což položilo základy středověkého oděvu. Konstrukčně se jednalo o jednoduché, obvykle obdélníkové konstrukce rozšířené ve všech vrstvách společnosti, kdy se bohatství majitele projevovalo použitím drahých látek a ozdob.⁷ [Obr.1A] V době prvních století po Kristu římské oděvy v dobytých územích i v Římě spadaly do dvou typů – dlouhé pro bohaté a kultivované osoby a kratší pro pracující obyvatelstvo a vojáky⁸. Unikátním příkladem oděvů jsou románské malby v rotundě svaté Kateřiny v areálu přemyslovského hradu ve Znojmě⁹. Ve 12. a na počátku 13. století se vznikem kurtoazní kultury považující ženu za symbol krásy a lásky proběhla změna. Oděvy vládnoucích vrstev mírně kopírovaly tělesné tvary a extravagantní vzhled dodávaly rukávy, u zápěstí výrazně rozšířené s dolním okrajem dosahujícím ke kolenům či až na zem, označované jako *bliant*.¹⁰ [Obr.1B] Na základě rozboru děl středověkých autorů Heller¹¹ časově spojila počátky západoevropské zájmu o módní novinky a osobitost projevu s křížovými výpravami, ovšem hledat příčinu počátku západoevropské módy v prvních křížových výpravách je problematické. V orientu a dalších východních oblastech byl

¹ René Huyghe (ed), Encyclopedie umění středověku. Praha 1969. s. 346-48.

² Ibidem s. 344.

³ Ibidem. s. 348.

⁴ Ibidem s. 349.

⁵ Dochovaná výšivka “Tapiserie Stvoření” (Tapiz de la Creación), katedrála v Gironě (Katalánsko), 11. století – dochovaná výšivka “Tapiserie z Bayeux”, Musée de la Tapisserie de Bayeux (Normandie), zřejmě 11. století.

⁶ Huyghe 1969, s. 299.

⁷ Nachtmannová 2019, s. 9 – 10.

⁸ Boucher - Deslades 1965, s. 164.

⁹ Jiří Mašín, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*. ČSAV, Praha 1954. Za upomenutí děkuji prof. Štěpánkovi.

¹⁰ Nachtmannová 2019, s. 9 – 10.

¹¹ Sarah-Grace Heller. Fashion in French Crusade Literature: Desiring Infidel Textiles. In. Désirée G. Koslin - Janet E. Snyder, (edd). *Encountering Medieval Textiles and Dress*. New York 2002, s. 103-119.

spíše preferován tradicionalistický náhled a v případě oděvů zejména volnost, na rozdíl od módních západoevropských kreací.



Obr. 1. A) Vyobrazení Geoffroa V. z Anjou na hrobce v katedrále v Le Mans, nyní uložená v Museum of Archeology and History v Le Mans, cca. 1151, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geoffrey_of_Anjou_Monument.jpg; B) Postava Gramatiky z *Hortus Deliciarum*, circa 1180, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum_Grammatica.jpg

Odění ve Španělsku¹²

Španělsko spolu se Sicílií bylo prvním místem politického a kulturního kontaktu křesťanské Evropy s muslimy a oblastí zavedení východních textilií do západních zemí. Poutníci a jejich ochránci, putující z Francie ke svatyni sv. Jakuba v Galicii a zpět, rozšířili maurské zvyklosti do západní Evropy. Během 11. a 12. století kulturní spojení Španělska a Evropy rostlo, a po vzniku románského oděvu ve Francii se tento styl ujal i ve Španělsku.¹³

Bernis Madrazo doložila, že typické oblečení se skládalo pro muže i ženy z košile, spodků, nohavic a jedné nebo více tunik [Obr. 2A]. Vnitřní tunika (šp. *brial* či *saya*) byla používána jako dlouhé spodní prádlo, vnější (šp. *piel* nebo *pellizón*) byla kratší a mohla být podšitá kožešinou. Výstřih tuniky byl relativně těsný kolem krku a pod bradou mohl být kolmo dolů nebo do strany rozstřížený, což bylo označováno španělsky jako *amigaut*.¹⁴ Charakteristické pro románské oděvy bylo zdobení na hrudní části a rukávech podle byzantského způsobu a zprvu také na okraji rukávů, což později zaniklo. Kožešiny byly používány běžně.¹⁵ Pro Španělsko v té době byla kromě závoje typická ženská pokrývka hlavy vyrobená z propletených látkových proužků (šp. *almízar*). *Impla* bylo označení varianty závoje aranžovaného kolem obličeje¹⁶.

Dvorskými oděvy byly vnější tuniky až po zem s různě dlouhými rukávy Byzantského původu¹⁷, zdobené tzv. *tirázem* (většinou výšivka arabského původu, často se jménem kalifa nebo citáty z Koránu), výšivkami nebo pruhy brokátu našité v horní části rukávu. Oděv zvaný *piel* měl obvykle široký výstřih vpředu lichoběžníkového tvaru a jeho název vycházel z toho, že býval podložen drahou kožešinou a měl výšivku nebo aplikaci na rukávech a kolem výstřihu.¹⁸ Výstřihy byly

¹² Následující část kapitoly byla původně publikována v rámci odstavce v textu HŘIBOVÁ, Martina, Nástin oděvů ve Španělsku (13 – 17. století), In. Hřibová – Hřib 1999.

¹³ Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*. Madrid 1956. s. 14 – 18 – Boucher - Deslandres 1965, s. 178.

¹⁴ Boucher - Deslandres 1965, s. 174.

¹⁵ Bernis Madrazo 1956, s. 14 – 18.

¹⁶ Esperanza Aragonés Estella. La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*. 1999, 31(74), 521 – 562. s. 525.

¹⁷ Ibidem, s. 521 – 525.

¹⁸ Ibidem, s. 521 – 525.

většinou kulaté nebo s rozstřížením vpředu. Unikátním nálezem je dochovaný poměrně těsný svrchní oděv (šp. *pellizón*) s výrazně rozšířenými dolními konci rukávů, který patřil korunnímu princovi (šp. *infantovi*) Donu Garcíovi [Obr. 16A v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku], což je jediný existující exemplář briaundu, oděvu módního zejména ve Francii. Konstrukčně oděv v dolní polovině již obsahuje vložené klíny. Stejný oděv nosily i ženy, jak dokládá vyobrazení královny na [Obr.2B].¹⁹ Svrchní vrstvu tvořil plášť (šp. *manto, capa, perpunte* nebo *balandre*), což byla oděvní součástka běžně používaná antickými Řeky i Římany, následně převzatá Germány. Tvarově se mohlo jednat o obdélník, půlkruh či uzavřený kruhový plášť s kápí.²⁰

Každodenním oděvem byly volné tuniky ke kolenům bez výšivek, přepásané opaskem. Muži chodili s krátce stříženými vlasy pod uši. Používané látky byly průsvitná vlna, bavlna, hedvábí a len, v barvách bílé, šafránově žluté, indigově modré, karmínové, hnědé a černé.²¹



2.A) Král v tunice, nohavicích a rytířském plášti, pol. 12. stol. Převzato z: BERNIS MADRAZO 1955; B) detail vyobrazení královny v brialu, pellizonu a plášti typu manto, *Reina Urraca y Alfonso VI.*, 1129, Tumba A, Biblioteca de la Catedral de Santiago, Převzato z: <https://1.bp.blogspot.com/-oq4nK2Tc82U/Vwy2YPfN8cI/AAAAAAAAANok/ICZ2X2ORJt4aYLFvL-RduaMp0257fKGJiQCLcB/s320/reina%2BUrraca%2Btumbo%2BA.jpg>

Zajímavou úvahu zmínila Aragonés Estella, která tvrdila, že ve výtvarných dílech pocházejících z Navarského království je možno nalézt muže z nejnižší vrstvy společnosti oděné ve spojených kalhotách, na rozdíl od častěji zobrazovaných dělených nohavic. Tzv. *tuburcos* se vyvinuly z původních germánských nohavic kryjících stehna (lat. *femoralia*)²². Kalhoty jsou patrné na vyobrazení sv. Josefa na cestě do Egypta nebo Židů²³. Jak uvedl Šimša ve své vynikající studii, nošení kalhot bývá spojováno s prostředím severních barbarů, kde je na přelomu letopočtu identifikovala řada antických autorů, pro které kalhoty byly natolik zvláštní, že se staly synonymem barbarů. Ovšem v různé podobě se kalhoty nosily v celé Asii, odkud podnikali nájezdy Skytové, Parthové, seldžučtí Turci a nakonec Mongolové. Vznik kalhot souvisel nikoli s chladným evropským klimatem, ale s nomádkým způsobem života a každodenní jízdou na koni ve stepních oblastech.²⁴

¹⁹ Bernis Madrazo 1956, s. 14 – 18.

²⁰ Aragonés Estella 1999, s. 521 – 525.

²¹ Bernis Madrazo 1956, s. 14 – 18.

²² Aragonés Estella 1999, s. 524.

²³ */San José en al camino a Egipto*, kostel San Miguel de Estella; vyobrazení židů v klášteře katedrály v Tudela

²⁴ Šimša 2015a. s. 169 -224.

Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)

Kořeny gotického umění leží v Ile-de-France a dle Huygha Normani ve Francii i Anglii silně ovlivnili jeho počáteční vývoj¹. Začaly převládat názory nominalistů, kdy abstraktní ideje byly pouze „vanutí hlasu“, slova, vyjadřující obecné pojmy, které mysl vyvodila z jednotlivých věcí (konkrétna)². Prosazovalo se pozorování a počítání, panovalo přesvědčení o skutečnosti hmatatelných a viditelných jevů. Umění se přiklánělo ke skutečnosti a přírodě. V období gotiky se umění stávalo realistické a pozitivistické.³ Středověký duchovní život se opíral o hrdinské rytířstvo, jeho sepětí s církví a vírou založenou na křesťanské lásce, a dvorský ideál.⁴ Výraz aristokrat vznikl z řeckého „aristos“ – nejlepší. Systém morálních hodnot byl založen na sebezapírání, čistotě a hrdinství.⁵ Podle Sterlinga se ve francouzské kultuře objevil první kánon lidské postavy od antiky. Protáhlé, gracilní tělo se zřetelnou modelací bylo prodchnuto smyslovostí. Realistické prvky byly rytmizovány a v souladu s celkovou kompozicí, přičemž pružnost a štíhlost figur odpovídala gotické vertikalitě architektury. Barvy byly čistě dekorativní. Výsledkem byla rovnováha mezi ideálem a skutečností, ovšem skutečností pro zjemnělý život dvorský. Francie se zasloužila o dvorský styl i o rozšíření světských námětů, což vytvořilo podklady pro vznik mezinárodního gotického malířství.⁶

Lze přijmout tvrzení Bouchera⁷ i Nachtmannové⁸, že ve 13. století se v zemích západní Evropy nosilo podobné oblečení. Stejně jako v umění, také při vzniku gotického oděvu hrála hlavní roli Francie. Nové umělecké ideály požadovaly vertikalismus. Narostl počet typů oděvů lišících se nejen jménem, ale zejména tvarem⁹. Ustálila se základní dvouvrstvá skladba volného ošacení – na košili oblékané tunikovitě spodní *cotte* s dlouhými rukávy a svrchní *surcotte* bez nebo naopak s širokými rukávy [Obr. 1]. Nohy pánů kryly dělené nohavice. Další oděvní vrstvou byly pláště nošené jak v interiéru, tak v exteriéru¹⁰. Významným konstrukčním prvkem oděvu se staly vložené klíny do podpaží a dolní poloviny oděvů. Princip nošení krom spodního prádla a svrchníků dvouvrstvé skladby odění¹¹ byl v reprezentativních oděvech dodržován po celé v této publikaci sledované období.

1. A) Sochy vévody Eckarta a vévodkyně Uty, katedrála Naumberg, 13. stol. Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Naumbursk%C3%BD_mistr#/media/Soubor:Naumburg_Ekkehard_und_Uta.jpg; B) Komplexní rekonstrukce běžného oděvu šlechtičny inspirovaná sochami v katedrále v Magdeburgu, kolem roku 1250. Růženec vyrobil Ivan Dubec. Autor Hřibová, Hřib, Foto. Hřib



¹ Huyghe 1969, s. 344.

² Ibidem, s. 348.

³ Ibidem, s. 349.

⁴ Huyghe 1970, s. 14.

⁵ Ibidem, s. 15.

⁶ Charles Sterling, Mezinárodní gotický styl, In. René Huyghe (ed). *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha 1970. s. 38 – 40.

⁷ Boucher - Deslandres 1965, s. 180.

⁸ Nachtmannová 2019, s. 12.

⁹ Aragonés Estella 1999, s. 525 – 531.

¹⁰ Za upozornění děkuji Anně Hrachové.

¹¹ Nachtmannová 2019, s. 12.

Důležitou roli hrál rozvoj textilnictví a obchodu s textilem, kdy zejména přes italská města byly dováženy luxusní hedvábné látky z Blízkého východu, Asie, Číny a Indie. Posléze byly technologie výroby drahých, poněkud hedvábných, látek dále rozvíjeny v italských městech a ve Španělsku.¹²

Odění křesťanské společnosti v Kastilii¹³

Štěpánek doložil, že ve Španělsku ve 13. století doznávalo románské umění, které sice pocházelo z ciziny, avšak brzy získalo národní charakter. Tento styl podnítila reconquista, při které došlo k navázání spojení s Francií a zbytkem Evropy, poutě do Santiaga de Compostela i královské stavební aktivity.¹⁴ Na konci 12. století vnikal do Španělska z Francie i gotický styl, který zde přežíval až do století 16.¹⁵ V malířství až do poloviny 14. století byl oblíbený lineární styl označovaný jako franko-gotický, který zlidšťoval postavy, ale pozadí bývalo znázorněno schematicky.¹⁶

Španělsko následovalo zbytek západní Evropy, ale zejména v dámské módě vytvořilo několik originálních prvků. Významná španělská badatelka Bernis Madrazo a její následovnice (např. Descalzo Lorenzo) tyto specifické součástky připsaly pozůstatkům dřívějších oděvů, z nichž některé pocházely z 10. století, a také vlivu muslimského světa.¹⁷ Některé ze španělských kreací ze 13. století se rozšířily v následujícím století do západní Evropy. Oděvy zůstaly po celé 13. století principiálně stejné. Oblečení bylo pohodlné, vrstvené. Typická byla touha po přirozenosti stejně jako v raném gotickém umění. Drahé materiály a množství vrstev ukazovaly movitost nositele. Společnost byla rozdělena na šlechtu, duchovenstvo a prostý lid, přičemž oblečení jednotlivých sociálních vrstev se odlišovalo. Ekonomický rozvoj posílený vznikem měšťanstva přinesl výrazný rozvoj textilní výroby, která v rostoucí míře produkovala damašky, aksamity a hedvábní¹⁸. Nárůst bohatství měšťanstva s sebou přinesl první zákony proti přepychu¹⁹. V průběhu vlády významného kastilského krále Alfonse X. Moudrého, bratrance Přemysla Otakara II., byla vydávána nařízení, vymezující materiály, látky a šperky příslušející ke skromnému oděvu.

Pánské a dámské odění vycházelo ze stejného principu lišící se hlavně v délce. Názvy oděvů pro muže i ženy byly shodné. Dětské ošacení kopírovalo dospělé předlohy, tak jako po celý středověk i počátek novověku, s výjimkou oděvů kojenců a batolat.²⁰

Odění křesťanů lze rozdělit na dva základní typy. Běžní lidé, převážná většina společnosti, nosila ošacení odpovídající soudobému dvojvrstvému stylu západní Evropy. Spodní vrstva, odpovídající francouzské cotte, se označovala *saya*²¹ nebo *gonela*, svrchní vrstva *pellote* odpovídala *surcotte*. Pro pobyt venku byly používány svrchníky *garnachas* či *tabardos*, přičemž pánské a dámské kusy se lišily délkou. Pellotes a *garnachas* měly mnoho typů rukávů (i bez) včetně dlouhých visících s otvory na protažení rukou. Románské pláště, spínané broží na rameni, byly nahrazeny praktičtějšími

¹² Nachtmannová 2019, s. 12.

¹³ Následující část kapitoly je upraveným textem původně publikovaným v článku Martina Hřibová, Přehled odění ve Španělsku v 13. století, In. Petr Voda (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2009*, Zlín, 2009 – 1.

¹⁴ Štěpánek 2018, s. 63.

¹⁵ Ibidem, s. 81.

¹⁶ Ibidem, s. 81.

¹⁷ Amalia Descalzo Lorenzo, El vestido entre 1170 y 1340 en el Panteón Real de las Huelgas, In. Joaquín, Yarza Luaces (ed.) *Vestiduras ricas, El Monasterio de las Huelgas y su época 1170 - 1340*. Madrid 2005., s. 107.

¹⁸ Bernis Madrazo 1956, s. 19 – 27.

¹⁹ Oděvní zákon z r. 1256. Descalzo Lorenzo 2005, s. 109 a 115.

²⁰ Ibidem.

²¹ Aragonés Estella 1999, s. 525 – 531.

pláští spínanými šňůrami. U pokrývek hlavy byla novinkou kápě (šp. *capirote*)²². Dámy nosily na hlavě sítku a prostý čepček s podhubkem stejně jako v západní Evropě.

Horní vrstva zejména kastilské společnosti preferovala druhý, lokální způsob odívání o několika vrstvách. Urozené dámy nosily *saya encordada* (těsný cotte připomínající pozdější západoevropské *cotehardie*) šněrovanou obvykle na levém boku tak, že spodní košile byla vidět. Na ni se oblékal specificky tvarovaný *pellote*, oděv velice podobný pozdějšímu západoevropskému bezbokému *surcotte*. Opaskem se přepásal svrchní *pellote* s rukávy. V případě bezbokého *pellote* bez rukávů byla opaskem přepásána nejčastěji *saya*. Přepásaný bezboký *pellote* s falešnými rukávy nosily tanečnice a společnice. Svrchní vrstvou oděvu bylo *manto*, půlkruhový plášť spínaný na nebo pod klíčními kostmi dvojitou šňůrou. Kastilské šlechtičny byly tvůrčí v oblasti osobitě tvarovaných pokrývek hlavy. Specifický pánský kastilský oděv se skládal ze šněrované *saya encordada s pellote* a *manto* odpovídající obdobnému dámskému stylu. Muži byli často zobrazováni s jednoduchou plátěnou čepičkou nebo s osobitými hranatými klobouky.

Jednoduché lineární konstrukce románských oděvů složených z obdélníkových dílů byly doplněny důležitým strukturálním prvkem – klínem rozšiřujícím oděv. Zároveň šlechtické oděvy byly těsné, což znamenalo tvorbu křivek kopírujících lidské tělo a dále některé oděvy obsahovaly velmi široká otevření, vykrojení, což naznačuje práci profesionálních krejčích (kast. *alfayate* nebo *sartor*) a dle tvrzení Descalzo Lorenzo dokumentuje počátky krejčovského umění.²³

Kastilské oděvy 13. století byly natolik specifické a zároveň dobře zdokumentované díky velkému množství iluminací v rukopisech *Cantigas de Santa María*, *Libro de los juegos* a *Hadith Bayad wa Riyad* a unikátním dochovaným pohřebním oděvům, že si zaslouží podrobnější popis jednotlivých základních prvků. Při hodnocení použitých látek a jejich vzorů v případě oděvů dochovaných v rámci pohřbů členů královských rodin je třeba mít na paměti zákon vydaný králem Alfonsem X. určující, že „*ani drahé látky, ani drahé ornamenty jako zlato a stříbro nemohou být dány mrtvým, kromě několika málo lidem, jako králům, královnám nebo jejich dětem*“.²⁴

Knihy zpěvů o Svaté Panně Marii (*Cantigas de Santa María*) obsahuje 420 písní a je největším souborem písní o rytířské lásce, náboženské oddanosti ale i politické satíře a každodenním životě ze středověku. Autor sbírky, která vznikla na dvoře kastilského krále Alfonse X., zvaného Moudrý (1221 – 1284), není znám. Objevují se spekulace, že autorem některých básní byl král osobně. Alfonso X. byl jedním z nejvýznamnějších a nejvzdělanějších evropských panovníků své doby, který sepsal nebo nechal napsat mnohá významná literární díla. Jeho doba bývá označována renesancí, znovuzrozením kultury.

V rukopisech *Cantigas de Santa Maria* je možno nalézt příběhy, zmiňující oděvy. Zážrak nazvaný *Nájezdníci, kteří nabídli oděv Panně Marii* nepřímou vypoovídá o vysoké ceně oděvů vnímané i válečníky: Ve městě Jerez byl hrad, který křesťané dobyli od Maurů. Součástí hradu byla kaple Panny Marie. Skupina křesťanských vojáků, sídlících na hradě podnikla mnohé výpady proti Maurům, ale nikdy nezískala kořist. Byli to schopní nájezdníci, avšak příliš hrabiví. Pokaždé, když vytáhli na výpravu, byli objeveni a těžce zbiti. Uvědomili si, že tomu tak je, protože jsou hříšní a tak šli ke zpovědi a přísahali, že budou žít spořádaným životem. Strávili noc v modlitbách v kapli svaté Panny

²² Gonzalo Menendez Pidal - Carmen Bernis Madrazo, Traje, aderezo, afeites. In. Gonzalo Menendez Pidal. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid 1986. s. 51-104. s. 84.

²³ Descalzo Lorenzo 2005, s. 109.

²⁴ „*Ricas vestiduras nin otros ornamientos preciados asi como oro o plata non deben meter a los muertos sinon a personas ciertas, asi como al reyo a la reyna, o a alguno de sus fijos.*” Alfonso X. *Las Siete Partidas*. In. José Sánchez-Arcilla Bernal (ed.) Madrid, 2004. Partida I. Título XIII, ley XIII.

na hradě. Přislíbili jí darovat nejkrásnější a nejcennější věc, jakou při svém dalším výpadu ukradnou. Následující den se Panna Maria postarala o to, aby porazili velkou skupinu Maurů a našli překrásný, velice drahocenný purpurový oděv vyšívaný zlatem. Vojáci jej nabídli své ochránkyni a zjistili, že šat má přesně stejnou velikost jako oltář. Velebili pak Pannu. Od té doby byli vždy úspěšní na všech výpravách a získali mnohá bohatství.²⁵

Příběh pojmenovaný *Panna Maria způsobila, že bourci utkali dva závoje, protože jí paní, která je chovala, jeden závoj slíbila a pak svůj slib nesplnila*, dokumentuje znalost zpracování hedvábí v dobové Kastilské společnosti: „*Aby nás zbavila pochyb, Panna Maria ráčí každý den konat krásné zázraky. A aby nám ukázala svůj půvab, vykonala také veliký zázrak v Extremaduře, v Segovii, kde žila jedna její věrná dáma vyrábějící ve svém domě mnoho hedvábí. Protože přišla o bource a měla málo látky, slíbila, že obětuje závoj, jímž by mohl být uctěn oltářní obraz Panny, již se nic nevyrovná a které pevně věřila. Jakmile učinila svůj slib, bourci pookřáli a přestali hynout, paní však nedbala na svůj slib a nikterak se neměla k obětování onoho hedvábí na závoj. Pak se o velkém srpnovém svátku stalo, že paní v nejhroším poledním žáru klečela v modlitbách před sochou a tu si vzpomněla na svůj dluh. S pláčem tryskajícím přímo ze srdce hned běžela domů, kde spatřila bource, jak pilně snovají závoje a pracují na tkanině, a proto začala plakat převelikou radostí. A když se vyplakala, prozkoumala onu tkaninu a pak svolala mnoho lidí, aby se podívali, jak se Matka Boží dovede činit se svým svatým uměním. Když o tom lidé slyšeli, s velkou radostí začali chválit Matku boží a vybíhali na ulici s křikem, řkouce: „Pojďte se podívat na velký zázrak učiněný tou, která nás vede.“ Jednotlivě i po dvojicích pak přicházeli další, aby to spatřili, a bourci mezitím utkali ještě jeden závoj, aby z nich byl pár a aby jeden zůstal, pokud by ten druhý chtěl někdo vzít. Proto, jak jsem se dozvěděl, odnesl král Alfonso ten krásnější z nich do své kaple. Ve svátky ho vystavoval, aby vykořenil kacířství těch, kteří o Panně Marii bláznivě pochybují*“²⁶.

Základní oděvní prvky kastilské společnosti

Spodky

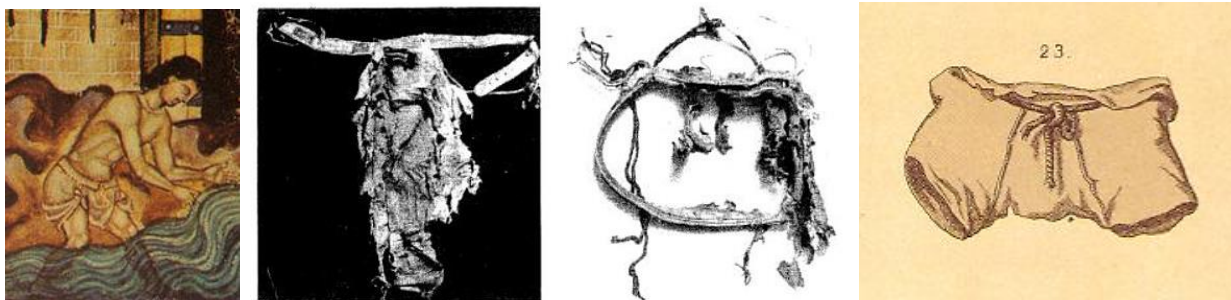
Dobře dokumentované pánské spodky (šp. *bragas*, fr. i ang. *braies*) obvykle dosahovaly do poloviny stehen, jak dokazují iluminace v *Cantigas de Santa María*²⁷ a v *Libros de Juegos*²⁸ [Obr. 2A]. Dochovanými artefakty jsou lněné spodky infanta Fernanda de la Cerda a neznámého potomka uložené v Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas [Obr. 2B,C]. V rakvi synů Dona Alonse byly nalezeny neobvyklé krátké spodky, jak ukazuje nákras pořízený r. 1881 [Obr. 2D].

²⁵ *Muito quer Santa Maria, Cantigas de Santa María*, 13. století, zpěv 374. Volně převyprávěno.

²⁶ *Por nos de dulta tirar, Cantigas de Santa María*, 13. století, zpěv 18. Překlad Matouš Jaluška. *Sto písní o Marii: Toledský kodex Cantigas de Santa María krále Alfonse X. Učeného*. Praha 2019. s. 114 – 5.

²⁷ Další detaily bragas a jejich zapínání v *Cantigas de Santa María*, ref. 71, f. 38, panel 2; f. 57, panel 3; f. 84, panel 1. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

²⁸ *Libro de los juegos*, 1283, f. 2-65v, 65r, 68v, 67r.



2.A) Vyobrazení v *Cantigas de Santa María, codex Rico*, f. 25e, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z: <http://cantigas.cz/doku.php/cs/start>, B, C) Dochované pohřební spodky infanta Fernanda de la Cerda (+1275) a neznámého potomka (+1211) uložené v Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Menendez Pidal 1986; D) Nákres spodků nalezených v rakvi synů Dona Alonse (+1291), Převzato z Concepción Herrero Caretero. *Museo de telas medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Burgos 1988.

Pohřební výbava infantky Marie (+1235) se skládala ze spodků, košile a pellote. Dochované spodky [Obr. 3] ze lnu mají velmi jednoduchý tvar obdélníku s rozstřížením uprostřed. Švy jsou umístěny po stranách oděvu. V pase jsou spodky staženy stužkou. Písemné zmínky o dámských spodcích jsou vzácné. Záznam z r. 1272 popisoval, jak královna Semiramis doprovázející svého manžela, krále Nina, do války „objevila způsob, jak zakrýt své privátní partie během jízdy na koni“²⁹. Též *Kniha o Alexandrovi* z poloviny 13. století zmínila těsné spodky nošené ženami³⁰.

Archeologické artefakty byly vytvořeny z lněných textilií. Písemné prameny ze 14. století taktéž dokládají stejný typ použitých látek³¹.

3. Spodky infantky Marie (+1235), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Amalia Descalzo Lorenzo, *Ajuar de la Infanta María, Modelo del Mes, Los modelos más representativos de la exposición*, Museo del Traje, Madrid, Junio, ciclo 2004.



Nohavice

Nohavice (šp. *calzas*, fr. *chausses*, ang. *hose*), dvě nezávislé vlněné návlekové trubice³², kryjící nohy od špic do poloviny stehen, nosili pánové zavěšené buď na šňůrce, tkanici nebo karetkovaném pásku³³ spodků, nebo na samostatném opasku, jak dokazuje dochovaný vlněný artefakt původně patřící Rodrigu Jiménezi de Rada [Obr. 4 A, B]. V rukopisech byly nohavice zobrazeny nejčastěji v červené barvě, ale zaznamenány byly i modré, černé a žluté³⁴. Šarlatové nohavice³⁵ směl nosit pouze král a někteří šlechtici, jak bylo popsáno např. v nařízeních kortesů svolaných do Valladolidu (1258) zakazujících nošení takto barevných nohavic „*vzdělančům, střelcům, sokolníkům, pastýřům, všem mužům jeho domu i královně*.“³⁶

²⁹ María de las Nieves Fresneda González, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)* (Disertační práce), Madrid 2012. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. s. 286 – 288.

³⁰ Jesús Cañas (ed.). *Libro de Alexandre*. Madrid 1988. s. 454.

³¹ Manuel Serrano y Sanz, *Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV, Boletín de la Real Academia Española*, tomo II, 1915; tomo III, 1916; tomo IV, 1917; tomo III., s. 91, 89, tomo IV, s. 517.

³² Šimša 2015a.

³³ Dochovaný karetkovaný pásek Filipa Švábského nalezený kolem r. 1900 v jeho hrobě v katedrále ve Speyeru. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

³⁴ V rukopise *Libro de Juegos* 1283 jsou nohavice zobrazeny nejčastěji v červené barvě, ale též modré (f. 97v), černé (f. 96v, 85v, 84v, 78v, 77v, 75r) a žluté (f. 74v). V *Cantigas de Santa María* jsou zobrazeny v červené, modré a černé barvě.

³⁵ Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986, s. 61.

³⁶ *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*. Madrid Tomo I, 1861; Tomo II, 1863; Tomo III, 1866;

Konstrukčně lze stříhy na nohavice rozdělit na dva základní typy. První typ, jehož používání je nejpravděpodobnější u movité části mužské populace, kryl nohu kompletně od palce až po stehno, přičemž jeho součástí mohla být i podešev. Tímto způsobem lze vysvětlit dobová vyobrazení plně oblečených mužů bez viditelné obuvi³⁷. Příkladem dochovaného kusu jsou již zmíněné pohřební nohavice Rodriga Jiméneze de Rada šité z uhlopříčně položených menších kusů textile. V druhém typu nohavic, principálně stejného tvaru, avšak kratší, byli zobrazováni méně módně oděni muži³⁸. U tohoto typu nohavic se nepředpokládá³⁹, že našitá podešev byla součástí, i když vyobrazení v *Cantigas de Santa María*⁴⁰ znázorňuje muže pracujícího na poli v nohavicích stočených pod koleno a v krcbích, přičemž následně je zachycen bez krcbů, pouze v nohavicích. Spis *Setenario de Alfonso X.* ukládal hlavním kněžím církve svatě používání nohavic „dosahujících ke kolenům a přivázaných zde“⁴¹.

Vyobrazení žen v nohavicích vzhledem k dobové morálce je obtížné doložit. Z následujícího století pochází vyobrazení židovské ženy v krátkých červených dámských nohavicích v tzv. *Haggadě sarajevské*⁴² (1350 - 1360). Červená barva nohavic byla židovskými ženami oblíbená, jak dokazuje zákaz jejich používání vydaný Kortesy z Valladolidu (1258)⁴³ i inventář zmiňující 29 párů cestovních nohavic pro ženy, 12 párů dámských nových nohavic barvených (tedy červených) a 14 párů červených dámských nohavic k dokončení⁴⁴.

Nařízení *Ordenamiento de Menestrales* (1351) prikazovala, že krejčím je třeba za ušití pánských podšíváných nohavic zaplatit 8 denárů a bez podšívky 6 denárů, a v případě dámských nohavic 5 denárů.⁴⁵ Nařízení kortesů svolaných do Jerez (1268) specifikovalo, že nohavice podšité mají stát 4 denáry a bez podšití 3 denáry⁴⁶.

Nohavice byly stahovány pod kolenem podvazky (šp. *ligas, jarreteras* nebo *cenojiles*), jak dokládají taftové podvazky nalezené v hrobě Doňy Teresy Gil de Riba de Vizela⁴⁷ či anglický rytířský řád zvaný podvazkový, založený r. 1348.

V teplém počasí muži dělené nohavice srolovali a svázali pod koleno, či případně chodili pouze ve spodcích. Srolované nohavice nosili pastýři, zedníci, farmáři a vojáci^{48,49}. V chladnějším období si pánové na nohavice oblékali podkolenky (šp. *tibialias*). Karmínové hedvábné podkolenky,

Tomo IV, 1882, s. 55.

³⁷ *Cantigas de Santa María*, T f. 002, 003, 013.

³⁸ Fresneda González 2012, s. 290.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ *Cantigas de Santa María*, T f. 178.

⁴¹ „*deuen llegar ffasta la rrodiella e atarsse allí en derredor della*“, Alfonso X., *Setenario*. In: Kenneth H. Vanderford, (ed. a překlad.) – Rafael Lapesa, *Setenario*. Barcelona 1984, s. 254.

⁴² *Haggadá Sarajevská*, vytvořená v letech 1350 – 1360 v Barceloně, nyní v Museum of Bosnia and Herzegovina v Sarajevu, f. 9v.

⁴³ *Colección de Cortes de los Reynos de León y de Castilla*. Madrid 1836. Cortes de Valladolid de 1258, s. 89.

⁴⁴ „29 pares de calzas de viaje, bermejas, de mujer ... doce pares de calzas de mujer, nuevas, coloradas, comunes, ... catorce pares de calzas bermejas de mujer, nuevas, por acadar, ...“ Ana María López Álvarez, El ajuar hispanojudío: Documentación y restos, In: Ana María López Álvarez – Ricardo Izquiero Benito, Ricardo (edd), *El legado material hispanojudío: VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca 1998., s. 219 - 246.

⁴⁵ *Colección de Cortes* 1836, s. 13 - M^a del Carmen Carlé, El precio de la vida en Castilla, del Rey Sabio al Emplazado, *Cuadernos de Historia de España*, XV, 1951. Buenos Aires 1951, s. 132 – 156. s. 139.

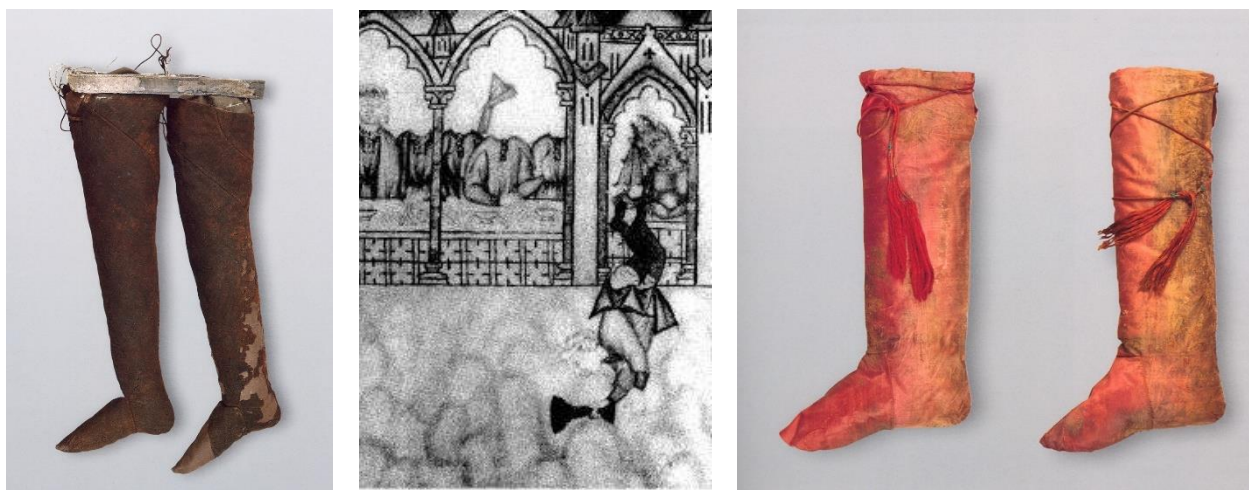
⁴⁶ Mercedes G. De Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV*. Madrid 1922 – 1928. s. 441.

⁴⁷ Pilar Borrego. Indumentaria de Teresa Gil. Convento de Sancti Spiritus. Toro (Zamora). *Boletín Instituto del Patrimonio Cultural de España*. 2008, 2, 9.

⁴⁸ pastýři (*Cantigas de Santa María* 13.s toletí, f.147 a,b,c), zedníci (Ibidem, f. 266c), farmáři (Ibidem., f. 178c, 228a, 289 a,b) a vojáci (Ibidem, 205b). Holé, bosé nohy znázorňuje např. *Libro de los Juegos* 1283, f. 93.

⁴⁹ Concepción Herrero Caretero, *Museo de telas medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Burgos 1988.

zřejmě z aksamitu, Rodriga Jiméneze de Rada [Obr. 4C] byly barveny Mořenou barvířskou (lat. *Rubia tinctorum*).



4.A) pohřební nohavice Rodriga Ximeneze de Rada (+1247). Abadía cisterciense de Santa María de Huerta, Soria; Převzato z Herrero Caretero 1988; B) *Cantigas de Santa María*, 13. století f. 241 Převzato z Menendez Pidal 1986; C) hedvábné podkolenky Rodriga Ximeneze de Rada (+1247), Abadía cisterciense de Santa María de Huerta, Soria, Převzato z Herrero Caretero 1988

Košile

Základní spodní oděv – košile (šp. *camisa*, *alcandora* ar. *qamis*) byl obvykle bílý⁵⁰ a již od neolitu ze lnu. O košili se věřilo, že je ochránkyní ctnosti. *Cantigas*⁵¹ vypráví příběh o městě, v němž se věřící modlili před schránou obsahující košili sv. Marie. „Bývalo zvykem položit látku ze lnu na schránku“ s ostatky. Košile ušitá z této látky pak chránila nositele⁵². Zpěv dále pokračuje, že rytíři si z těchto látek nechali dělat košile do války a když ji nosili s dobrým úmyslem, chránila je před zraněním.

Košile byla nošena ve dne i v noci, jak dokládá zápis ve *Vida de Santa María Egipcíaca*⁵³ či stropní malby katedrál v Teruel⁵⁴.

Košile s úzkými rukávy dosahujícími po zápěstí mohla mít výstřih oválný s krátkým prostřížením (označováno jako *amigaut*⁵⁵), které mohlo být zavázáno šňůrkou⁵⁶ či knoflíčkem⁵⁷. Úzký rukáv košile zdobené křížky vyšitými modrými, červenými a zlatými hedvábnými nitěmi se dochoval

⁵⁰ pro Kastíli se zdá být typická bílá barva, jak potvrzují písemné prameny Pablo Cabañas, *Libro de Apolonio*, Madrid 1969, verš 445, s. 105.

⁵¹ „En Chartres hay un arca, que muchos van a ver, donde se guarda una camisa de lino que fue de Ella, y cada uno lleva su tela y va a ponerla sobre aquella camisa que está envuelta en cendales. Y después hacen camisas, cada uno de su talla, y en las lides las traen para que Dios los libre del daño de sus enemigos; aunque esto han de hacerlo sin engaño, que si no, ya no les valdría nada. Por lo cual, un caballero traía vestida una de éstas, porque tenía muchos enemigos, pero en la Virgen Santa confiaba y creía y no hacía hechos malos ni injustos. Un día cabalgaba cerca de un jaral, con su camisa vestida, que al armarse no la había olvidado; entonces sus enemigos le salieron al encuentro y le dieron muy grandes y mortales golpes. Y cada uno de los que lo atacaban le daba tal golpe que le atravesaba el cuerpo con la lanza; pero le guardó la Virgen que no le llegaba ni un solo golpe al cuerpo, ni le dejaban señales.“ *Cantigas de Santa María*, T CXLVIII.

⁵² José Guerrero Lovillo, *Las Cántigas: estudio arqueológico des sus miniaturas*. Madrid 1949.

⁵³ “toda la noche andó en camisa” (překl. celou noc chodila v košili) José Luis Charcán Palacio - Susana Urraca, *Vida de Santa María Egipcíaca*. Madrid 2002. verš 388, s. 34.

⁵⁴ / Muž a žena v posteli, muž oblečený v košili. Malovaný strop, Katedrála v Teruel, cca. 1270.

⁵⁵ Boucher - Deslandres 1965, s. 174 - Aragonés Estella 1999, s. 522.

⁵⁶ *Cantigas de Santa María*, f. 4r - 1.

⁵⁷ / Košile na soše Královského portálu katedrál v Chartres, 1145 – 1155.

v hrobě krále Alfonse VIII.⁵⁸ Lněnou košili, bílou jako slunce, s rukávy hezky zapnutými kolem zápěstí stříbrem a zlatem oblékal na sebe hrdina v básni *Cantar del Mio Cid*.⁵⁹

Z hlediska konstrukce měla košile dva základní typy. Běžnější prostá širší košile, která zřejmě byla nošena pod jednoduchými volnými tunikami (šp. *saya*) obdobným západoevropskému typu dosahovala v případě pánů ke kolenům⁶⁰, v případě dam po kotníky⁶¹, byla lehce tvarovaná na tělo. Pánské [Obr. 5A] košile mohly mít vložené klíny vpředu, vzadu a na bocích. Dámské košile zřejmě měly klíny jen na bocích.

Na obrázku 5B je dochovaná košile infantky Marie dokumentující konstrukci typickou pro dané období s bočními klíny vsazenými do základního obdélníkového kusu látky určeného k pokrytí těla. Díly rukávů se postupně zužují od průramků k zápěstím. Do podpaží jsou vsazeny dva kosočtvercové díly. Některé švy (šp. *costuras*) byly zdobeny červenou křížkovou výšivkou. Zajímavé je, že košile nebyla vyrobena ze lnu, jak je charakteristické pro křesťanské oděvy této doby, ale z bavlny, což bylo časté v arabské kultuře. Dochovaná košile Doňy Teresy Gil de Riba de Vizela, je na obrázku 5C. Dlouhý oděv ve tvaru zvonu byl ušit ze lnu tkaného v taftové vazbě. Má otvor vpředu na hrudi. Rukávy vsazené do hlubokého pravouhle tvarovaného průramku jsou rozšířeny dlouhými klíny začínajícími v průramku a končícími u zápěstí, kde je drobný otvor pro dlaň.



5. A) muž v košili zobrazen v *Cantigas de Santa María* T, f. 148, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z: <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-148.jpg?cache=>; B) Dochovaná košile infantky Marie, +1235, Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004a; C) Dochovaná košile Dony Teresy Gil de Riba de Vizela (+1307) Monasterio de Sancti Spiritus el Real, de Toro (Zamora), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004b

Druhou, těsnou a krátkou variantu košile kopírující tělo nosila převážně šlechta pravděpodobně pod těsné šněrované oděvy. Pánská *camisa a cuerda* šněrovaná v bocích byla vykrojená a přecházela do chlopní uprostřed těla vpředu i vzadu⁶² [Obr. 6A]. Šněrování bylo novým způsobem zapínání těsných oděvů. Dámská košile⁶³ [Obr. 6B, 7B] byla luxusním kouskem šatníku zdobeným kolem krku a na rukávech výšivkou ze zlata, stříbra a hedvábí, což bylo typickým znakem španělské módy ve středověku i renesanci a zřejmě se jednalo o prvek maurského původu. Verze

⁵⁸ María Barrigón. Textiles and Farewells: Revisiting the Grave Goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet. *Textile History*, 2016, **46**(2), 235-257, DOI: 10.1080/00404969.2015.1121661. s. 240.

⁵⁹ “*Vistió camisa de rançal, tan blanca como el sol. Con oro e con plata todas las presas son. Al puño bien están, ca él se lo mandó.*“ Alberto Montaner Frutos (ed.), *Cantar del Mio Cid*, Barcelona 2007. s. 185.

⁶⁰ *Cantigas de Santa María*, T, f. 13 - 3, 175 - 11.

⁶¹ Židovská žena vyobrazená v *Cantigas de Santa María*, T f. 107 - 4.

⁶² *Cantigas de Santa María*, T, f. 76.

⁶³ *Cantigas de Santa María*, T f. 183 - 2,3,4, 186 - 1,2, 188 - 1 - *Libro de los Juegos* 1283, f.8r, 60r.

nazývaná *camisa margomada* byla těsná přes hrud' vyšívaná⁶⁴ geometrickými motivy na hrudi, vrchní straně rukávů, kolem krku a rukávů. *Camisa margomada* byla šněrovaná na levém boku, ponechávajíc



část těla nezakrytou. Z tohoto důvodu byla kortesy zasedajícími v Seville v r. 1252 zakázána⁶⁵. Šněrování mohlo být také nápomocno při tvarování prsou, jak zřejmě popisuje Metgé v díle *El Sueño* (cca. 1396-1399) „a když si oblékla a zapnula košili, nafoukla je, až byly tak plné“⁶⁶. Označení *camisa margomada* bylo v 15. století nahrazeno italicismem výrazem *ricamare*, či *recamar*⁶⁷. Širokou i úzkou košili dokládá inventář Doňy Mayor Álvarez pořízený v době jejího sňatku⁶⁸.

6. A) Muž v *camisa a cuerda*, *Cantigas de Santa María* F, MS, II. 1.213, f. 58 r.11, Převzato z Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986; B) Žena v *camisa margomada*, *Cantigas de Santa María* F, f 58r – 11, Převzato z Fresneda González 2012

Detail polštáře [Obr. 7A] ze San Fernanda ze 13. století byl ozdoben obdobnými motivy, jako ukazuje vyobrazení z *Cantigas de Santa María* T označené č. 117 [Obr. 7B]⁶⁹ se ženou stříhající *camisa margomada*. Vyobrazení pochází ze zpěvu o švadleně, která pracovala v sobotu. Příběh vypráví, kterak slíbila nešít ani stříhat v sobotu, avšak ďábel ji omámil, ona na slib zapomněla, stříhala. Jako trest se jí ruce zkroutily. Mnoho pokusů o její vyléčení včetně poutí do kostelů selhalo, až plačící žena doputovala do Charters, kde ji Panna Maria uzdravila⁷⁰.

Výšivky byly natolik nákladné, že r. 1256 kortesy ze Seville vydaly nařízení, že žádná žena nesmí nosit ornamenty, stuhy a malé perličky nebo *margome camisa* (*camisa margomada*) se zlatem, či stříbrem, ani se stuhami⁷¹. Účty královského dvora v Aragonii z let 1302 a 1312 zmiňovaly košili zdobenou vláknem z hedvábí a zlata, další s výšivkou „uherským stehem“



nití ze zlata, stříbra a hedvábí.⁷²

7. A) Detail polštáře ze San Fernanda (Capilla Real, Madrid), Převzato z, Menendez Pidal 1986; B) Žena vyšívající *camisa margomada*, *Cantigas de Santa María* T f. 117, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csm/117>

⁶⁴ / Výšivka výstřihu košile sv. Basilisy zobrazená na malbě v kostele Svatého Millána, Iglesia de San Millán, Segovia, polovina 13. století.

⁶⁵ Ballesteros 1922-28, tomo III, memoria 3^a, s. 126.

⁶⁶ "Y después de haberse vestido y abrochado la camisa los infla hasta que están tan rellenos...". Bernat Metge, *El Sueño*. In. Jorge Carrión. Barcelona 2006, Libro III; s. 103.

⁶⁷ Xaime Varela Sieiro, Tejidos y vestimenta de procedencia árabe en la documentación altomedieval gallega (900-1250), In. Manuela Marín (ed), *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam. Estudios árabes e islámicos*. Madrid 2001, s. 278-279.

⁶⁸ "camisa ancha... camisa estracha", Ángel González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid 1930, Volumen Preliminar, Documento 1175 – Carlé 1951, s. 153.

⁶⁹ *Cantigas de Santa María*, T, Toda cousa que aa Virgen seja prometuda. f. 117.

⁷⁰ Kathleen Kulp-Hill, *Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise*, Tempe 2000. s. 145. Za upřesnění děkuji Vítu Hrachovému.

⁷¹ Descalzo Lorenzo 2005, s. 115.

⁷² Menendez Pidal 1986, s. 5 a 59.

Saya

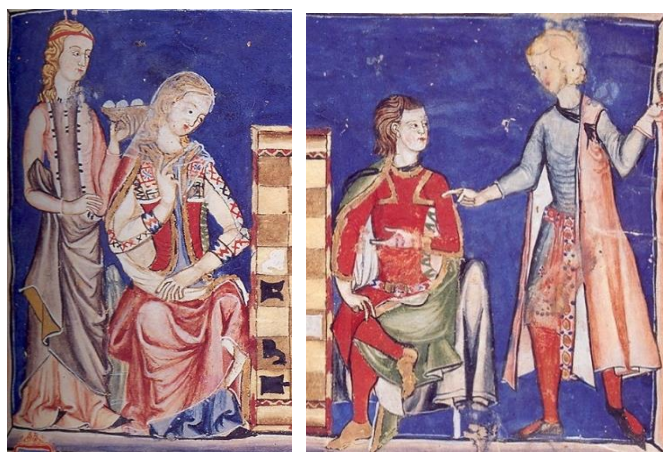
Dobové kastilské rukopisy označovaly běžně nošené volné tuniky používané na veřejnosti ve střední vrstvě, obdobné francouzským oděvům, kastilsky *saya* či *gonello* v Aragonii [Obr. 8]. Francouzský i anglický dobový výraz byl *cotte*.

Volné varianty sayas, oděv s klíny vloženými do dolní poloviny v různých barvách měly dlouhé těsnější rukávy. V případě mužských variant sayas dosahovaly pod kolena, u dámských verzí po zem⁷³. V *Libro de Juegos* je vyobrazena i tunika o dvou barvách⁷⁴ (šp. *a metad*), ale obvyklé byly jednobarevné. Nošení dvoubarevných oděvů bylo křesťanským zvykem a král Pedro I. r. 1351 zakazoval takovéto oděvy muslimům a židům⁷⁵. Je možné, že 13. století bylo obdobím pozvolného přechodu od stejnobarevných oděvních kompletů, jako např. dochovaná volnější modrozlatá pohřební saya a plášť Alfonse VIII.⁷⁶ k barevným kontrastům či tzv. heraldickým oděvům oblíbeným v poslední třetině 13. století, jehož příkladem je dochovaný pohřební komplet Fernanda de la Cerda⁷⁷. Volné sayas mohly být přepásány opaskem položeným v přirozeném pase⁷⁸. Ženy byly vyobrazeny pouze v sayas při domácích pracích v interiéru⁷⁹. Dle názoru Fresneda Gonzáles⁸⁰ volné sayas mohly být případně bez rukávu či mít falešné rukávy spadající z ramen vzad, což dokládá vyobrazením ženy na stropě katedrály v Teruel⁸¹. Tento typ oděvu nosily tanečnice, zpěvačky a dvořanky⁸². Běžně používanými byly vlněné látky v různé kvalitě⁸³.



8. Muž oblečený ve volné variant saya, *Cantigas de Santa María*, E f. 88, Převzato z Herrero Caretero 1988

Módou se zabývající příslušníci královských rodin a nobility obvykle nosili přes těsné verze košil tvarované šněrované oděvy zvané *saya encordada* či *brial* [Obr. 9]. Výraz *encordada* značí oděv šněrovaný, většinou na levé straně, kdy hrany oděvu k sobě nedoléhaly a odhalovaly spodní vyšívanou košili. Descalzo Lorenzo uvedla, že poprvé se tento typ oděvu objevil na konci 12. století. V díle *Beato de San Andres del Arroyo* (1210 - 1220) je zobrazen voják ve vycpávaném kabátci oblečeném přes zbroj, který je šněrován na boku.⁸⁴



9. Muži a ženy v sayas encordadas, *Libro de los Juegos*. T 6 f. 8r, Převzato z Herrero Caretero 1988

⁷³ *Libro de los Juegos* 1283, f.16r, 65v, 76r, 71v.

⁷⁴ *Libro de los Juegos* 1283, f.61r, f. 57r.

⁷⁵ *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1351, titul XXXII, s. 28-29.

⁷⁶ Barrigón 2016, s. 242.

⁷⁷ Dochovaný komplet pohřebního oděvu v heraldických barvách patříci Fernandu de la Cerda (1252-1275), Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas.

⁷⁸ *Cantigas de Santa María*, T f. 157.

⁷⁹ / zpodobnění žen na malbě na stropě katedrály v Teruel, cca. 1270

⁸⁰ Fresneda Gonzáles 2012, s. 310.

⁸¹ / postava ženy na malovaném stropě katedrály v Teruel, cca. 1270

⁸² Menéndez Pidal 1986, s. 78 - Aragonés Estella 1999, s. 525.

⁸³ Fresneda Gonzáles 1999, s. 327 – 329.

⁸⁴ Descalzo Lorenzo 2005.

Na sayas mohl být použit typ velmi těsných rukávů, řasených kolem zápěstí⁸⁵, který byl oblíben ve 12 – 14. století⁸⁶. Saya encordada mohla také mít dlouhé těsné rukávy, které někdy měly pouze dekorativní charakter, protože se jimi neprotahovaly ruce a nechaly se viset vzad. Bernis Madrazo pomocí příkladů v dílech Sassanské a Byzantské říše z 12. století doložila původ těchto rukávů v muslimském světě⁸⁷. Saya encordada mohla být též bez rukávů, jak dokazuje dochovaný šat Leonory de Castilla [Obr. 10 A] nebo vyobrazení v *Libro de los juegos* [Obr. 9]. Dochovaná saya encordada Leonory de Castilla byla vytvořena z brokátu z hedvábných zlatých nití⁸⁸. Dámské ošacení tohoto druhu bylo velmi dlouhé, kompletně zakrývající boty a ležící na podlaze. Dochovaný oděv Leonory měřil 197 cm na délku a obvod na dolním okraji měl 187 cm (na bocích byl obvod 90 cm). Místa sukně, která jsou dnes nejvíce poškozená, přibližně odpovídají pozici, kam by žena dosáhla, pokud by si sukni při chůzi nadzvedávala. Konstrukčně shodný je druhý dochovaný oděv tohoto typu z r. 1275 nalezený v Monasterio de las Madres Dominicás de Caleruega [Obr. 10 B, C]⁸⁹.



10. A) Dochovaná saya encordada Leonory de Castilla (+1244), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988; B) Dochovaná saya encordada a košile Leonory de Castilla, dcery Alfonse X., (+1275), Monasterio de las Madres Dominicás de Caleruega, Převzato z <https://elcorreodeburgos.elmundo.es/articulo/provincia/caleruega-expone-ajuar-funerario-infanta-leonor/20160818053000228174.html>; C) Schéma konstrukce střihu saya encordada a košile Leonory de Castilla. Kresleno podle schématu na předchozí fotografii.

Pánové nosili *saya encordada* v délce do poloviny lýtek, ukazujíc červené či černé nohavice. Pánská *saya encordada* šněrovaná na levém boku [Obr. 11 - 12]) měla dlouhé rukávy a rozporek vpředu, umožňující jízdu na koni. Zajímavá byla konstrukce průramku a hlavice rukávu. Novinkou technologického postupu byly rukávy (šp. *mangas cosedizas* nebo *cosedora*) střižené zvlášť, které se k oděvu přišívaly později⁹⁰. Zmíněny byly např. v zákoníku Alfonse X. *Siete Partidas*⁹¹ dokončeném r. 1265, i v *Cortés de Valladolid*⁹² (1258), kde byla tato móda zakazována prelátům. Bernis Madrazo⁹³

⁸⁵ / Socha *Virgen de la Anunciación* z konce 13. století umístěná u dveří ambitu katedrály v Burgosu.

⁸⁶ Carmen Bernis Madrazo, La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, *Archivo Español de Arte*, tomo 43, 169, 1970, s. 193-218. s. 206.

⁸⁷ Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986, s. 78.

⁸⁸ Herrero Caretero 1988.

⁸⁹ Adjustace vystavení dolní části dochované košile na obr. 10 B neodpovídá navrženému střihu ani soudobým konstrukčním schématům.

⁹⁰ Herrero Caretero 1988.

⁹¹ "La Iglesia manda que los prelados ... ni traigan manga cosida..." Alfonso X 2004, Partida I, Título 5, Ley 39, s. 46.

⁹² "... que todos los clérigos de su casa... que non trayan... nin manga cosedora", *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, s. 6.

uvedla, že v ikonografických zdrojích je saya encordada doložitelná díky zvýrazněnému švu⁹⁴ například zlatým páskem, jak zachycuje iluminace v *Libros de los juegos*⁹⁵. Obdobný typ rukávů je znám i u dobových kroužkových košil⁹⁶. Konstrukční vývoj zbrojí vzhledem k praktičnosti a prestiži šlechtice coby bojovníka opakovaně ovlivňoval dvorskou civilní módu⁹⁷.

Podle vyobrazení 9 i dochovaného oděvu Fernanda de la Cerda [Obr. 11] je zřejmé, že do průramku hluboko zakrojeného do těla oděvu byla vsazena pravoúhlá vsadka. Konstrukce mohla být inspirována maurskými vlivy, kdy bylo podobné řešení používáno již od 10. století, ovšem pro oděvy velmi široké. Řešení je zajímavé i proto, že ve druhé polovině 14. století v západní Evropě tzv. *princip grand assiette*, velkých průramků, byl použit pro velmi těsné oděvy bojovníků a následně módních hejsků.



11. A, B) dochovaný oděv Fernanda de la Cerda (1252-1275), Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988; C) Schéma konstrukce stříhu dochovaného oděvu Fernanda de la Cerda, Upraveno podle Carlson 1996. <http://www.personal.utulsa.edu/~marc-carlson/cloth/sdress4.html>



Rukáv byl kolem zápěstí těsný, a proto byl rozstřížen a zapínán na knoflíky, stejně jako průkrčník. Dochovaný oděv Fernanda de la Cerda je na zápěstí šněrován do spirály [Obr. 11B], obdobně jako zřejmě křížem šněrované rukávy saye na soše Beatrix Švábské [Obr. 12].

12. A) socha Sv. Beatrix Švábské v katedrále Burgosu, cca 1280, foto Hřibová; B) sochy v katedrále v Burgosu, 13. století, foto Hřibová

⁹³ Bernis Madrazo, 1955, s. 64 - 65.

⁹⁴ *Cantigas de Santa María*, T 137-5.

⁹⁵ *Libro de los Juegos* 1283, f.8r, 92r.

⁹⁶ Isaak Krogh. Mail tailoring in late medieval and renaissance Germany. A study of the mail garments in Veste Coburg 2016, 04(1), 1-54. s. 14, 21, 23. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

⁹⁷ Descalzo Lorenzo 2005.

Výstřih volné i saya encordada byl těsný kolem krku, někdy opatřený prostřihem ve středu hrudi (šp. *escote en forma de amigaut*). Patrný je kupříkladu na stropních malbách v katedrále v Teruel (cca. 1270).

Saya encordada či brial, v principu shodný oděv pro muže i ženy, byl šit z drahých textilií. Jednou z látek mohl být *ximit* nebo *jamet*, hedvábná látka z orientu, a druhou *ciclatrón*, tkanina lišící se od *jametu* vetkanými zlatými nitěmi⁹⁸. Látky mohly být v monochromatické v různých barvách (šp. *planos*) či pruhované (šp. *viado*). Pruhy byly tvořeny odlišnými barvami použitých útkových a osnovních nití⁹⁹. V ikonografických pramenech jsou postavy převážně znázorněny s vodorovně orientovanými pruhy¹⁰⁰, což vypovídá o položení hlavních stříhových dílů podél osnovy tkaniny.

Pellotes

Dobová vyobrazení ukazují běžné muže i ženy ve svrchních oděvech, *pellotes*, oblékaných na *saya* ve tvarech obvyklých v západní Evropě, kde tento typ oděvu byl označován jako *surcotte*. Pelloty mohly být s dlouhými rukávy¹⁰¹, s rukávy velmi širokými¹⁰², širokými kolem lokte a úzkými kolem zápěstí¹⁰³ nebo rukávy do zvonu¹⁰⁴. Známé byly i pellotes barevně dělené na dvě poloviny (šp. *a metad*)¹⁰⁵. Pellote bez rukávů, s malými průramky ilustruje dochovaný modrý pohřební oděv Fernanda se zlatými vodorovnými pruhy [Obr 13 A-C].



13. A, B) pellote Fernanda, syna Alfonse X., 1277 - 1333, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Přeřezáno z Herrero Caretero 1988 C) Schéma konstrukce stříhu podle přechozích fotografií kreslil Hřib.

Další ukázkou je částečně dochovaný hedvábný pellote Fernanda [Obr 14 A,B] s bílo zlatými kosočtverečnými motivy, což by měl být typický koptský motiv¹⁰⁶. Šňůry kolem výstřihu jsou v zelené barvě.

⁹⁸ Guerrero Lovillo 1949.

⁹⁹ Fresneda Gonzáles 2012, s. 331.

¹⁰⁰ *Liber Feudorum Cenitaniae*, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, signatura ACA, Cancillería, Registos č. 4. f. 71 - hrobka Dona Sancho de Carillo (+ po r. 1295) nalezená v pustevně de San Andrés v Mahamud de Esgueva (Burgos) a nyní uložená v Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) - *Libro de los Juegos* 1283, f. 58r.

¹⁰¹ *Libro de los Juegos* 1283, f.70r, 74r, 80r, 01v, 15r.

¹⁰² *Ibidem* f.23r, 85v.

¹⁰³ *Ibidem* f. 77v.

¹⁰⁴ *Ibidem* f. 39r, 30v.

¹⁰⁵ *Ibidem* f. 85v.

¹⁰⁶ Yarza Luaces 2005.



14. A, B) pelotte Fernanda, potomka Alfonse X.(+1250), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988

Příkladem dámského svrchního oděvu tohoto typu je např. iluminace na foliantu 85v v *Libro de los Juegos* nebo dochovaný oděv infantky Marie [Obr. 15]. Pellote infantky Marie z béžového hedvábí s vetkanými zlatými pruhy byl zřejmě lemován králíčí kožešinou. Dle názoru Fresneda Gonzáles se jedná o brial¹⁰⁷, vrstvu oblékanou přímo na košili.



15. A) Pellote infanty Marie (+1235), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, Ajuar de la Infanta María, B) Schéma konstrukce stříhu pelote infanty Marie podle výše uvedené fotografie kreslila Hřibová. Rozměry jsou v této chvíli neznámé.

Urozená a bohatá kastilská společnost si oblíbila lokální novinku¹⁰⁸, variantu pelote bez rukávů a s velmi hlubokými průramky¹⁰⁹ [Obr. 16A]. Ve Francii byla tato varianta doložena kolem r. 1220 a jedno z prvních kastilských zpodobnění pelote na portále Posledního soudu¹¹⁰ katedrály v Tudela pochází z počátku 13. století, tedy dle Bernis Madrazo¹¹¹ se jedná o prvek přijatý z kastilské módy. V západoevropské módě se oděvy typu bezboký *surcotte* nosily poloviny následujícího, 14. století.

Na již zmíněném portálu katedrály v Tudela je zobrazen obchodník s látkami, nesoucí návin látky, v ruce drží měřidlo a má pelote, skrz který je vidět šněrování spodní saya. *Pellote* byl šit stejně jako *saya encordada* z velmi drahých látek, občas byly oba oděvy ušity ze stejné látky. Doloženo je též lemování pelote kožešinou¹¹² nebo vložení kožešiny, popsané jako hermelín, mezi svrchní vrstvou

¹⁰⁷ Fresneda Gonzáles 2012, s. 341 – 342.

¹⁰⁸ Aragonés Estella 1999.

¹⁰⁹ /Sv. María de la Cabeza oděná v pelote; Oblouk sv. Isidra v katedrále Nuestra Señora de la Almudena v Madrid, 13. století - *Cantigas de Santa Marí*, 13. století, T, f. 87-5,6 - *Libro de los Juegos* 1283, Ms.T-I-6 f. 8r, 12v, 14v, 24r, 32r - socha Sv. Beatrix Švábské v katedrále Burgosu, cca 1280 - muzikant v pelote vyobrazený na portálu kostela Santa María la Real de Olite, Navarra, cca. 1280

¹¹⁰ / *Portal del Juicio* (Portál posledního soudu). Románský sluh, r. 1168 začalo se stavbou, která trvala do 13. století

¹¹¹ Bernis Madrazo 1955, s. 21.

¹¹² Menendez Pidal 1986.



z hedvábí a vnitřní lněnou látkou¹¹³. V několika případech byla tančící dáma zobrazena v dalším typu pellote s dlouhými dekorativními úzkými rukávy spadajícími vzad¹¹⁴, přičemž obdobná móda tzv. pachů byla nošena v západní Evropě výrazně později [Obr. 16B].

16.A) Pellote v *Cantigas de Santa María* 13. století. T B) Pellote v *Cantigas de Santa María* T 137r. Obojí převzato z Hrachový 2018. Dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/flash.php/wiki/csmt-137.jpg?cache=>

Dochovaný
ný pellote, patřící

Leonore de Castilla [Obr. 17], je úzký v ramenou (16 cm) a široký na dolním okraji (86 cm). Dámské peloty byly velmi dlouhé, i po stažení opaskem v pase ležely na zemi [Obr. 16A,B]. Dochovaný artefakt měří 167 cm. Sukně španělských dámských oděvů byly po celé v této knize studované období velmi dlouhé pravděpodobně proto, že cudnost, podstatná ctnost žen, byla vyjadřována zahalením těla včetně obuvi, a to i v případě, že dáma seděla na nízkých židlích či polštářích. Ve středověku bylo sezení na židli znakem vysokého společenského postavení a tedy cti. Střední stříhový díl je na bocích rozšířen širokými klíny.

17. Pellote Leonory de Castilla (+1244), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Yarza Luaces 2005



Pánské *pelloty*, stejně jako spodní *saye*, dosahovaly do poloviny lýtek [Obr. 19A] a mohly být vpředu rozstřižené k usnadnění jízdy na koni. *Pellote*¹¹⁵ nosili králové¹¹⁶ a korunní princové¹¹⁷, rytíři¹¹⁸ i minesengři¹¹⁹. Dochovaný pohřební pellote krále Jindřicha I. Kastilského z hedvábného taftu barvený *kermesem* (samice hmyzu *Kermes vermilio*) zdobený tzv. *hilo entorchado* – 24 karátovým zlatem či stříbrem obtočeným kolem hedvábného vlákna, je na dolním okraji zdoben dekorativními prostřihy [Obr. 18 A-D]. V *Libro de los juegos* [Obr. 18D] jsou také zobrazeny obdobně prostřihané peloty, což potvrzuje, že to nebyl ojedinělý případ. Prostřihy (šp. *ferpas*), přední švy, průramky a výstřih dochovaného *pellote* Jindřicha I. jsou lemovány kůzlečí usní pokrytou zlatem. *Pellote* byl podložen králičí kožešinou.

¹¹³ Guerrero Lovillo 1949.

¹¹⁴ *Cantigas de Santa María*, T, f. 137 – strop katedrály v Teruel, cca. 1270.

¹¹⁵ Guerrero Lovillo 1949.

¹¹⁶ *Libro de los Juegos* 1283, f.85v.

¹¹⁷ *Cantigas de Santa María* 13. století, T, f. 169b.

¹¹⁸ *Ibidem*, T f. 44a,f, f. 207c,d, f. 154.

¹¹⁹ *Ibidem*, T 120a, 194a.



18. A) Dochovaný pohřební pellote Jindřicha I, +1217, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Yarza Luaces 2005; B) Detail pohřebního pellote Jindřicha I. C) Schéma střihu pellote Jindřicha I, Překresleno podle předchozích fotografií; D) postava hráče v *Libros de los juegos* 1283, f.52v. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f52v>

Pohřební oděv Fernanda de la Cerda [Obr. 19B] je vzácným dokladem používání látek s vetkanými heraldickými motivy a podložením králičí kožešinou. Srovnání obou dochovaných pellote ukazuje vývoj v průběhu cca 60 let, kdy došlo k výraznému prohloubení průramků a rozšíření suknice.



19. A) Postavy hráčů v *Cantigas de Santa María* 13. století, E 130. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/130>, B) Pohřební oděv Fernanda de la Cerda (+1275), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Carretero 2005 C) Schéma konstrukce střihu pellote Fernanda de la Cerda. Podle předchozí fotografie kreslila Hřibová

Křesťané nosili přes sayas i dlouhé svrchníky s širokými rukávy *piel* (fr. *pellisson*), *aljuba* a *almejía*. Patřily k tradičním oděvům, nošeným již v předchozím století. Piel byl často podkládaný kožešinou¹²⁰. Tento typ oděvů byl shodný s oblečením Maurů a Židů. Almejía muslimského původu jako součást oděvu křesťana je doložena např. ve *Vida de Santo Domingo de Sillos*¹²¹ či *aljuba* v účtech krále Sancha IV. (1284 – 1295)¹²². Foliant v *Libros de los juegos*¹²³ znázorňuje muže v *sayas encordadas* a *pellote*, přes které mají oblečené průsvitné maurské tuniky.

¹²⁰ Prověšená hermelínová kožešina na vyobrazení hrající ženy v *Libro de los Juegos* 1283, f. 35.

¹²¹ Mona R. Bastawi, Vestidos femeninos en el Lisan al-Arab de IbnManzu, In. M. Marin, (ed.), *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Madrid 2001, s. 239-240.

¹²² Mercedes Gaibrois De Ballesteros, Cuentas y Gastos del rey don Sancho IV de Castilla, *Historia del reinado*

Svrchníky

Svrchní vrstvou oblečení, typicky používanou urozenými osobami k saya encordada a pellote byl dlouhý půlkolový plášť bez rukávů, *manto*, nově spínaný vpředu pomocí šňůrek, což umožnilo větší volnost pohybu [Obr. 20]. Praktická, obvykle kratší *capa* byla nošena muži i ženami všech sociálních vrstev jako ochrana proti nepříznivému počasí. Viollet-le Duc se domníval, že výraz *pluvial* vycházel z označení pro ochranu proti dešti¹²⁴. Pláště mohly mít okraje lemované¹²⁵ nebo podšíváné¹²⁶. Iluminátoři také zachytili muže v pláštích s hermelínovými límci či snad kápěmi kolem ramen¹²⁷. Pláště šviháků obsahovaly otvor na protažení levé ruky (např. typ zvaný *redondel*), takže pánové mohli mít plášť elegantně přehozen přes rameno¹²⁸, přičemž variacemi v aranžování plášťů byli Španělé proslulí po celé v této knize studované období. Dochované artefakty [Obr. 21 - 22] jsou vyhotoveny z hedvábných látek s vetkanými heraldickými vzory. Mezi doložené archeologické kusy patří pohřební plášť Fernanda, nemanželského syna Alfonse X., plášť Fernanda de la Cerda (+1275) a plášť dona Felipe (+1274), syna Fernanda III., který byl nalezen v jeho hrobce v Villalcázar de Sirga a nyní je uložen v Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Jeden z fragmentů nalezených v hrobě krále Alfonse VIII. (+1214) je předpokládán jako část hedvábného pláště podšitého kožešinou, dnes neurčitelného tvaru¹²⁹.



20. A, B) sochy v katedrále v Burgosu, 13. století, foto Hříbová

Pláště nosily i dámy, jak dokládají vyobrazení v rukopisech¹³⁰, přičemž je zajímavá postava dámy oblečené v černém oděvu a plášti¹³¹. Půlkruhový plášť je též předpokládán jako součást pohřební výbavy Leonory de Castilla (+1244).¹³²

de Sancho IV de Castilla. Madrid 1922, Tomo I, s. LXXIX.

¹²³ *Libro de los Juegos* 1283, f.12v.

¹²⁴ Viollet-Le Duc 2004, s. 37.

¹²⁵ *Libro de los Juegos* 1283, f.82v.

¹²⁶ *Ibidem* f.73v.

¹²⁷ *Ibidem* f.07r, 16v.

¹²⁸ *Ibidem* f.80r.

¹²⁹ Barrigón 2016, s. 159 - Manuel Gómez Moreno. *El Panteón Real de las huelgas de Burgos*. Madrid 1946. s. 35.

¹³⁰ *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r - *Cantigas de Santa María* 13. století, E, f. 55-4.

¹³¹ *Libro de los Juegos* 1283, f.32r.

¹³² Barrigón 2016, s. 159.



21. A) Plášť Fernanda, syna Alfonso X (+1250), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převezato z Yarza Luaces 2005; B) Plášť Fernanda de la Cerda, 1252-1275, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převezato z Yarza Luaces 2005

Pro pobyt v exteriéru mužů i žen byla také určena novinka, *garnacha* či katalánsky *gramalla* [Obr. 22A,B], široký oděv oblékaný přes hlavu, který mohl být podložen kožešinou¹³³. V písemných pramenech je doložen k roku 1266¹³⁴. Garnacha byl oděv francouzského původu (fr. *grenache*) odkud se dle názoru Fresneda Gonzáles¹³⁵ rozšířil do Katalánska a následně do Kastílie¹³⁶, kde je doložen k r. 1222¹³⁷. Garnacha neměl rukávy, ale prostrážení (šp. *maneras*) nebo rozparek na boku pro ruce a dle potřeby kápi a používal se zejména na cestách¹³⁸, pobytu ve veřejném prostoru¹³⁹ či při práci. Jedno z prvních zobrazení garnacha je na soše v portálu San Saturnino de Artajona¹⁴⁰ z poslední čtvrtiny 13. století. Možný střih oděvu navrhl architekt a historik umění Viollet-le Duc¹⁴¹. Vzhledem k šířce oděvu je pochopitelná větší spotřeba látky, jak dokládá kniha účtů krále Sancha IV., která zmiňuje 7 loktů pro ušití garnachas, zatímco pro saya a pár nohavic 3,5 lokte a pro pellote 4,5 lokte¹⁴². Typickým materiálem byly vlněné látky různé kvality¹⁴³, mohl ale být ušit také z kožešiny, jak dokládá např. vyobrazení mužů hrajících šachy zachycené v *Libros de los juegos*¹⁴⁴.

22. A) muž v garnacha, *Libros de los juegos*, 1283, f. 57v, Převezato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f57v>, B) Schéma konstrukce střihu kreslil Hřib podle Viollet-Le-Duc 2004, s. 153



Jedna z variant širokých cestovních garnachas, též novinka, označovaná kastilsky *tabardo*, v Aragonii *gardacos* [Obr. 23 A,B] s charakteristickými, velmi dlouhými visacími rukávy dle názoru Descalzo Lorenzo¹⁴⁵ pocházela

¹³³ *Libro de los Juegos* 1283, f. 73v, 78v, 10v, 57v.

¹³⁴ M^a R. García Arancón, Teobaldo II de Navarra (1253–1270): Gobierno de la Monarquía y recursos financieros. (Historia, number 45.) Pamplona. *The American Historical Review*. 1988, DOI:10.1086/ahr/93.5.1311-a.

¹³⁵ Fresneda Gonzáles 2012, s. 409.

¹³⁶ Guerrero Lovillo 1949, s. 75.

¹³⁷ “*garnacha de estanforte*“, *Revista de Archivos*, Tomo I, 1898, s. 27. Citováno v Puiggarí 1886, s. 87.

¹³⁸ *Cantigas de Santa María*, T, 43-5.

¹³⁹ *Ibidem*, T, 53-3.

¹⁴⁰ Aragonés Estella 1999.

¹⁴¹ Viollet-Le-Duc 2004, s. 153.

¹⁴² Gaibris De Ballesteros 1922, tomo I, Apéndice documental, s. LXIII y CVII.

¹⁴³ Fresneda Gonzáles 2012, s. 417-419.

¹⁴⁴ *Libro de los Juegos* 1283, Ms. T-1-6, f. 51v.

¹⁴⁵ Descalzo Lorenzo 2005.

z východu. Fresneda Gonzáles na základě ikonografickým pramenů doložila, že dámské varianty tabardos měly výrazně delší rukávy, než pánské¹⁴⁶. Specifické byly *tabardos aquaderos* určené pro ochranu před deštěm. Menedez Pidal a Bernis Madrazo¹⁴⁷ je považovali za oděvy z usně nebo z kožešiny otočené chlupem nahoru [Obr. 23B]. Tento typ oděvu se v západních zemích velmi rozšířil ve všech vrstvách společnosti i pro obě pohlaví¹⁴⁸. Na portálu v Olite je znázorněn jeden z prvních navarských tabardů, který má oblečen král Baltasar¹⁴⁹. V nařízení vydaném králem Pedrem I. r.1351 byl rozlišován tabardo kastilský¹⁵⁰ a katalánský.

23. A) Postava v tabardo, *Libro de los Juegos* 1283, f. 9r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache=> B) Poutníci v pláštích Tabardos, *Cantigas de Santa María* 13, století T, 26 Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache=>



Výjimkou nebyly ani kožichy¹⁵¹. Praktický svrchník určený pro práci na poli a pastevectví byl označován jako *balandre* [Obr. 24]. Boucher *balandran* nošený na jihu Francie popsal jako otevřený svrchník proti dešti, známý již z předchozích období¹⁵².

24. Balandre, *Cantigas de Santa María* 13, století, f. 31, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-031.jpg?cache=>

Pro lepší představu vrstvení oděvů následující schémata prezentují nejběžnější oděvy nošené muži i ženami v Kastilii ve 13. století.

¹⁴⁶ Fresneda Gonzáles 2012, s. 424. Například rukáv běžné délky na oděvu muže vyobrazeného v *Lapidario*, 1279, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15, fol. 14 v.

¹⁴⁷ Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986, s. 73.

¹⁴⁸ Dámský tabard vyobrazen na *Cantigas de Santa María*, E 135 -3, 98-1.

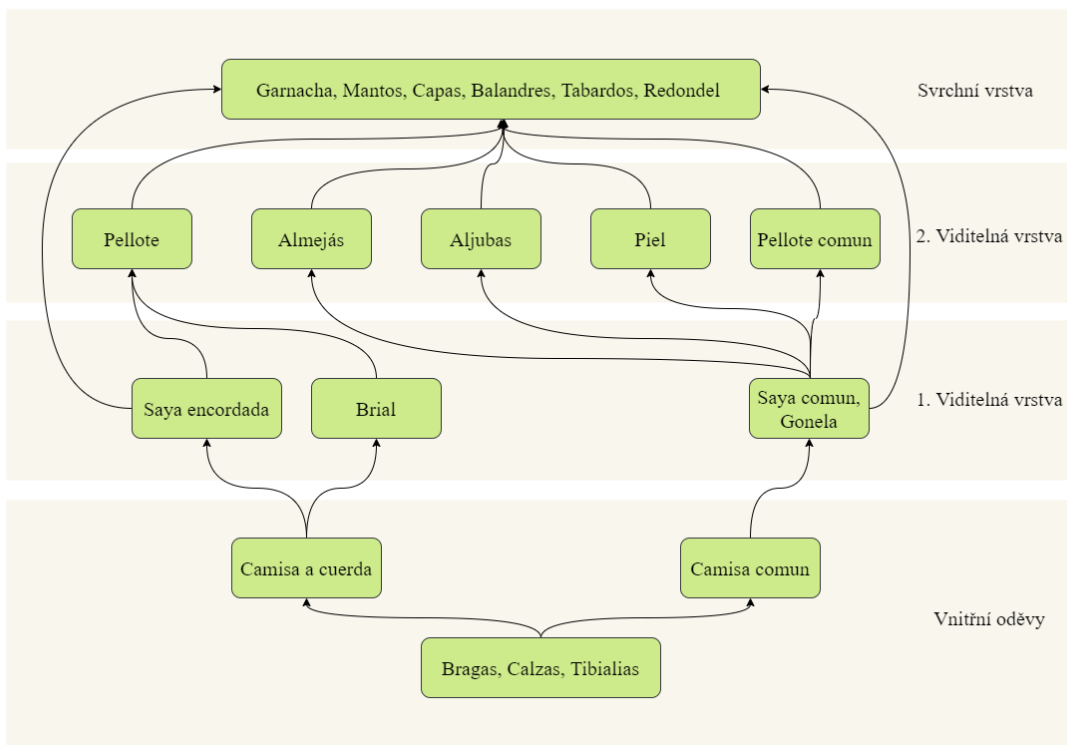
¹⁴⁹ Aragones Estella 1999.

¹⁵⁰ "Tabardo castellano ...tavardo cathalan" *Colección de Cortes*, 1836, Ordenamiento de Menestrales, s. 12.

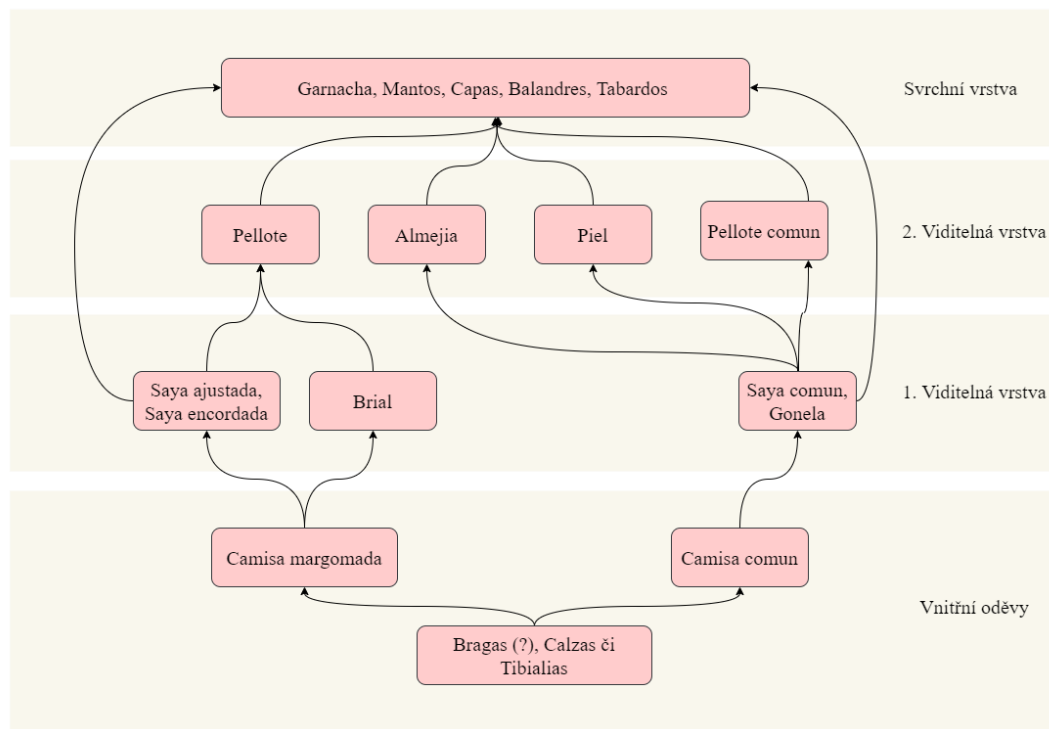
¹⁵¹ *Libro de los Juegos* 1283, f. 51v.

¹⁵² Boucher - Deslandres 1965, s. 182.

Pánské oděvy v Kastilii v 13. století



Dámské oděvy v Kastilii v 13. století



25. A) Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastilii ve 13. století., B) Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastilii ve 13. století. Inspirací pro tento typ schémat byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta 2020. Data pro schéma podle Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986.

Pokrývky hlavy

Kastilské pokrývky hlavy se vyznačovaly velkou rozmanitostí, zejména dámské hlavy zdobily rozličně tvarované pokrývky. Dámy mohly nosit podle francouzské módy úzké barevné pásky¹⁵³ (šp. *cintas*), drahými kameny a perlami zdobené zlaté či stříbrné diadémy¹⁵⁴ (kast. *guiraldas*, kat. *garlandas*, případně *treza* či *frontalera*), či sítky s podhubky (šp. *barbeta*)¹⁵⁵ pod bradou určené k pobytu v interiéru. Pro venkovní použití dámy nasazovaly závoj [Obr. 26]. Závoj (šp. *velo*¹⁵⁶) bylo možno nosit také bez podhubků, přišpendlený¹⁵⁷ k textilní pásce kolem čela (šp. *prendero*)¹⁵⁸ nebo bylo možno nosit pásek samostatně. Dochovaná rouška Doňy Teresy Gil [Obr. 27A,B] z barevného hedvábného mušelínu obdélníkového tvaru dokumentuje kvalitu jemných látek, ze kterých mohly být závoje vyrobeny. Okraje roušky byly zdobeny vetkanými pruhy zlatých nití (šp. *oropel* či *oro de Chipre*) díky kterým se tento typ roušky řadí mezi tzv. *orelladas* (volně přeloženo se zlatem)¹⁵⁹ a kraj látky byl roztřepený. Pokrývka hlavy sestává z *prendero* a z širokého pruhu látky pod bradou, který vedl na temeno (šp. *gorguera*)¹⁶⁰.



26. Pokrývky hlavy *Cantigas de Santa María* 13. století, T Cantiga 104-2. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/104>

Rukopisy zobrazují též jednoduché závoje¹⁶¹ a čepce (šp. *capiellos*) nošené k prostým tunikám¹⁶², případně pruhy látek aranžovaných kolem hlavy podobně jako turbany¹⁶³. Pokrývky hlavy byly nejen bílé, ale také červené, zelené či žluté.

¹⁵³ *Libro de los Juegos* 1283, f.5 – *Cantigas de Santa María*, E f.200.

¹⁵⁴ "...púsole una guirlanda de oro con piedras preciosas en la cabeza, é maravillosamente bien obrada", Alfonso X, *La Gran Conquista de Ultramar: que mando escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*. Ilustrada con notas críticas y glosario por don Pascual de Gayangos, Madrid 1877, libro primero, capítulo CLXI, s. 99 či 168.

¹⁵⁵ *Cantigas de Santa María*, E f.117-3, 21-6, 24-3.

¹⁵⁶ *Libro de los Juegos* 1283, f.16, 49.

¹⁵⁷ Archeologické nálezy např. v hrobě Maríe de Almenar (+cca. 1200) či královny Leonory Anglické (+1214), Panteón Real de las Huelgas, Burgos.

¹⁵⁸ *Libro de los Juegos* 1283, f.35.

¹⁵⁹ Zakázáno Cortesy de Sevilla r. 1258. Ballesteros 1922- 1928, s. 125-126.

¹⁶⁰ *Libro de los Juegos* 1283, f.59v – *Cantigas de Santa María* 13. století, E f. 147-2 a T f. 55-2 – socha *Virgen Dolorosa*, dřevo, 13.století, Museo de la Catedral de Oviedo.

¹⁶¹ *Libro de los Juegos* 1283, f.58v, 40r.

¹⁶² *Ibidem* f. 24v, 75v, 62r, 54r, 65v, 35v.

¹⁶³ *Cantigas de Santa María* 13.století, E f.168-3.

27. A) Pohřební rouška Teresy Gil (+1307) uložená v Museo del Traje, Madrid, Převzato z webových stránek muzea; B) detail závoje Teresy Gil, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, Ajuar funerario de Doña Teresa Gil s. XIV



Druhou skupinou pokrývek hlavy byly unikátní kastilské čepce (šp. *capiellos*¹⁶⁴), klobouky (šp. *sombreros*¹⁶⁵ či slaměné klobouky na cesty¹⁶⁶) v mnoha variantách, které se nosily ke *camise margomada*, *saye encordada* a těsnému *pellote*. Jeden z typů *capiellos* měl pergamenový základ pokrytý plisovaným či nabíraným pruhem hedvábí. Z čepce Eleonory Anglické [Obr. 28A] se dochovala svrchní látka se zbytky pergamenu použitého jako základ. Podle výzkumu Herrero Carretery¹⁶⁷ základ čepce byl „vytvořen z pergamenu, potažený plátnem, na který byl přišit první pruh závoje přeložený v polovině po délce tak, že byly plně vidět oba jeho okraje. Takto se pruh obtáčel po celé výšce čepce“. Nařasená látka byla na rámu upevněna pomocí špendlíků¹⁶⁸. Dochovaný exemplář závoje čepce Eleonory Anglické o šířce 16.5 cm a délce cca 2.73 m měl modré a červené pruhy na jednom konci. Dahl a kol¹⁶⁹ v rozboru 11 dochovaných svrchních textilií z čepců prezentovali artefakt, který měl červený nařasený okraj po celé délce. Jejich studie potvrdila metodu tvorby plisování na okrajích pruhu, kdy při tkaní na okrajích textilie byla použita silnější nit než na střední části. V některých případech byl k takto nařasenému kraji přišit ještě další úzký plisovaný pruh. Dochovaný nenaaranžovaný závoj je velmi podobný jednomu z vyobrazení na stropě katedrály v Teruel, které lze tedy interpretovat i tak, že stojící dívka drží v ruce pruh závoje s oběma konci příčně pruhovanými¹⁷⁰.

Detail sochy na katedrále v Burgosu [Obr.28B] či socha na sarkofágu Doňy Inés Téllez Girón (+1274)¹⁷¹ ukazuje *capiello* se závojem a plisováním na okrajích. *Capiello* bylo na hlavě přidržováno pomocí podélně přeloženého pruhu látky, který nemusel vést jen pod bradu, ale také přes ústa a nos (šp. *oral*) [Obr. 28C]. Brard¹⁷² uvedla, že kromě kastilských iluminací znázorňují také

¹⁶⁴ *Cantigas de Santa María*, E f. 133-6, 126-2, 64-2,3.

¹⁶⁵ *Ibidem* E f.121-1,2.

¹⁶⁶ *Ibidem* E f.135-9.

¹⁶⁷ Herrero Caretero 1988.

¹⁶⁸ Ruth Mathilda Anderson, Pleated Headdresses of Castilla and Leon, 12th and 13th Centuries. *Notes Hispanic*. 1942, The Hispanic Society of America. Vol. II, 51 – 80.

¹⁶⁹ Dahl - Vedeler - Herrero Carretero 2008.

¹⁷⁰ / Malovaný strop katedrály v Teruel, sekce Tabicas 08, 1275-1300. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

¹⁷¹ / Sarkofág Doňy Inés Téllez Girón (+1274), kostel Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia), Capilla de Santiago.

¹⁷² Anderlini et al., 2015, s.164 - 167.

sochy z francouzského Boulogne-sur-Mer¹⁷³ (polovina 13. stol) či norských Trondheimu (kol. r. 1240) a Bergenu (1270 - 1300)¹⁷⁴ tuto variantu.



28. A) dochovaná pokrývka hlavy Eleonory Anglické (+1214), Museo de Telas Medievales, Santa María la Real de Huelgas, Převzato z Dahl – Vedeler - Herrero Carretero 2008, B) Detail sochy Beatrix Švábské v katedrále v Burgosu, foto Hříbová, C) *Cantigas de Santa María* 13. století, T-I. F.57-1, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/smt/057>

Mnoho klobouků mělo dokola pruhy zdobené červenou, žlutou a modrou geometrickou výšivkou [Obr. 29A]. Barevné zdobení mohlo být též vetkáno do látky¹⁷⁵. Výška klobouku mohla být od několika cm až okolo 30 cm, přičemž tvar pergamenového základu mohl být různý [Obr. 29B]. V polovině 13. století došlo ke změně, kdy kromě výše popsaných čepců mohly i vdané ženy ukázat části vlasů ať již volně rozpuštěných pod čepcem nebo svázaných v uzel.¹⁷⁶



29. A) pokrývka hlavy, *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/la/t/f60r>. B) Pokrývka hlavy, *Cantigas de Santa María* 13. století, T 104-2. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/smt/104>

Převážně hladce oholení¹⁷⁷ muži s délkou natočených vlasů po ramena byli nejčastěji zobrazováni v jednoduchých čepičkách typu (šp. *cofia*) [Obr. 30A] a novince – samostatné kápi (šp. *capirote*¹⁷⁸, *capucha*)¹⁷⁹. Kápi, kterou nosily i ženy, si bylo možno nasadit na hlavu normálně skrz

¹⁷³ Jako zajímavost lze poznamenat, že v letech 1223 - 1233 a 1248 – 1252 ve Francii vládla jako regentka královna Blanka Kastilská, proti které v r. 1226 vedl rebelii vlastník hradu Boulogne-sur-Mer, Philippe Hurepel. Po jeho smrti vládu nad panstvím převzala jeho vdova, Matilda II., po druhé provdaná za Alfosa III., pozdějšího portugalského krále. In. Malcolm Barber. *The Two Cities: Medieval Europe 1050–1320*. New York 1992. s. 266. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

¹⁷⁴ Pro zajímavost lze poznamenat, že v Bergenu se narodila Christina Norská, manželka Infanta Filipa, bratra Alfonse X. Pohřbená je na hradě Covarrubias v Kastilii. In. Einar Jenssen. *Prinsesse Kristina: Myte og virkelighet*. Tønsberg 2001. . Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

¹⁷⁵ / rouška pod bradou na sousoší Santa Ana Triple, cca. 1270-1290, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

¹⁷⁶ Alberto Carnicero Cáceres, *Guía de Indumentaria Medieval Femenina Mujeres en los Reinos Hispanos (1170 - 1230)*

http://www.maderuelo.com/descargas/Indumentaria_Medieval_Femenina_Mujeres_en_los_reinos_hispanos_1170_1230.pdf, Vyhledáno 2. 10. 2020, s. 67.

¹⁷⁷ Vít Hrachový, Péče o vlasy a vousy a mužské pokrývky hlavy v Kastilii, In. Martina Hříbová (ed) *Sborník Semináře Oděv v historii 2019*, Zlín 2019.

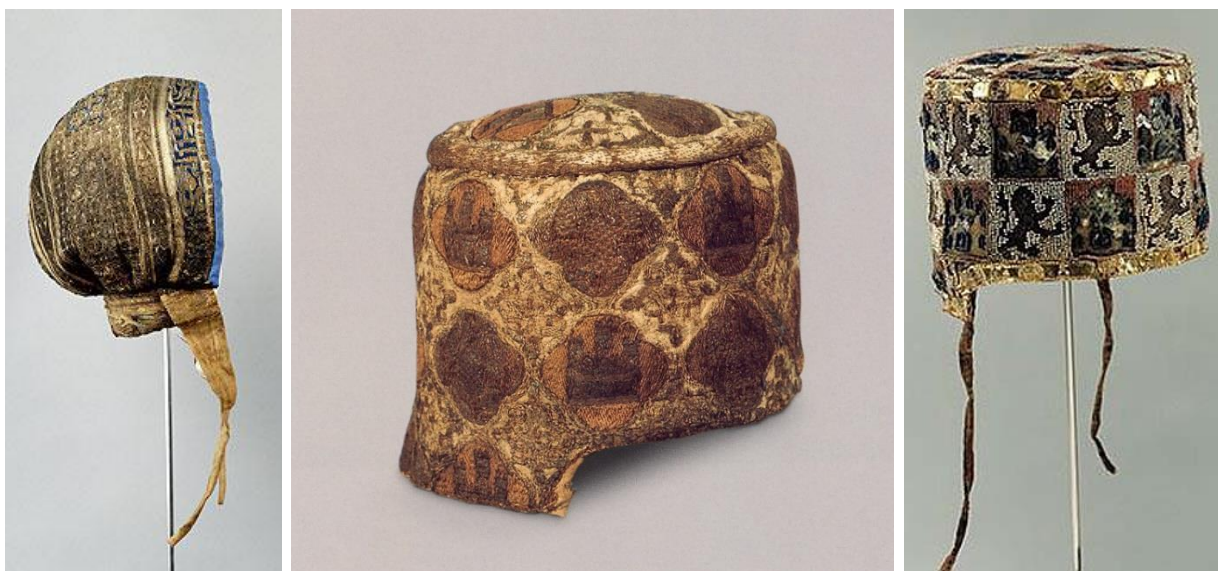
¹⁷⁸ *Cantigas de Santa María*, E f.7-2, 35-3, 370.

¹⁷⁹ *Libro de los Juegos* 1283, f.60v, 88v.

otvor pro hlavu nebo otvorem na obličej. Druhý způsob se zrodil ve 13. století a byl velmi oblíben v následujícím století. Čepička *cofia* byla známa z válečného odívání, kdy sloužila jako pomůcka na stažení vlasů válečnicka při oblékání do zbroje a v průběhu 13. století se rozšířila i mezi civilní obyvatelstvo.¹⁸⁰

Jednalo se o oděvní doplňky, které byly používány v západní Evropě¹⁸¹. Známé byly též příklady klobouků typu *chapeau*¹⁸², klobouky s dýnkem a krepou (šp. *sombrero*¹⁸³) či nejrůznější, občas dvoubarevné točenky¹⁸⁴.

Specificky španělské byly pánské čapky s plochým vrškem a klapkami přes uši [Obr. 30B,C], označované španělsky *bonete* nebo *capiello de los caballeros*¹⁸⁵, které mohli nosit pouze šlechtici. Zřejmě obdobné byly zobrazeny již v Ashburnham Pentateuchu z 6 či 7. století¹⁸⁶. Dochované pokrývky tohoto typu z 13. století mají pergamenový základ pokrytý látkou, zlatem, stříbrem a perlami. Podrobnější popis pánských pokrývek hlavy přináší detailní studie Víta Hrachového¹⁸⁷.



30. A) Cofia Fernanda, infanta Kastilského (+1211) z hedvábných vláken, uložena v Las Huelgas poblíž Burgosu. Převzato z Yarza Luaces 2005, B) Bonete infanta dona Felipa (+1274) ze lnu potaženého taftem, zdobený zlatem a hedvábím, uloženo v Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Převzato z Yarza Luaces 2005 C) Capiello de los caballeros Fernanda de la Cerda (+1275) v Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Yarza Luaces 2005

Doplňky

V této době byly drobné předměty nošeny v tašvicích zavěšených na opascích. V toledské katedrále jsou uchovány dvě vyšívané tašvice z 13. století [Obr. 31A]. V *Libro de los juegos*¹⁸⁸ byly zakresleny tašvice podobných tvarů [Obr. 31B]. Konstrukčně se jednalo o obdélníky, jejichž horní strana byla stahována šňůrkou, vyrobenou např. technikou *fingerloop*.

¹⁸⁰ Descalzo Lorenzo 2005.

¹⁸¹ *Libro de los Juegos* 1283, f.85v, 78v, 70r.

¹⁸² *Ibidem*, f. 49r.

¹⁸³ *Cantigas de Santa María*, E f. 121-1,2, 26-6.

¹⁸⁴ *Libro de los Juegos* 1283, f. 23r, 39r, 65v.

¹⁸⁵ Obdobná pokrývka hlavy je k vidění třeba na *Libro de los Juegos* 1283, f. 47v nebo 48r.

¹⁸⁶ *Ashburnham Pentateuch*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS nouv. acq. lat. 2334, cca. 6 - 7. století, zřejmě vytvořeno v Seville, f. 30r, 44r, 56r

¹⁸⁷ Hrachový 2019.

¹⁸⁸ *Libro de los Juegos* 1283, f. 39v, 40r, 40v, 41r, 42v, 43v, 43v, 52v, 73r.

31. A) Dochovaná tašvice z 13. století, uložena v katedrále v Toledu, Převzato z <http://www.oronoz.com/>, B) Vyobrazení tašvice v *Libro de los Juegos* 1283, f.73r. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f73r>

Pastoureau¹⁸⁹ uvedl, že zejména luxusně provedené pětiprsté rukavice byly symbolickým znakem moci, nošené papeži, kleriky, králi a šlechtou a od 13. století i vzdělanci. Pětiprsté krátké rukavice s typickým šperkem na hřbetu ruky sloužily k liturgickým účelům při bohoslužbách. Biskupské rukavice ze San Ramón del Monte dochované bez šperku jsou vytvořeny z bavlny technikou



naalbuilding [Obr. 32A]. Dalším obvyklým materiálem liturgických rukavic bylo hedvábí. Králové při korunovaci používali náročně zdobené liturgické rukavice vzhledem k tomu, že byli považováni za Bohem vyvolené a při korunovaci získávali nižší kněžské svěcení¹⁹⁰. Nalezené pohřební rukavice z hrobu arcibiskupa Rodriga Jiméneze de Rada mají na svrchní straně vyšitý erb nositele [Obr. 32B] a neodpovídají liturgickým rukavicím. Je tedy možné, že se jedná o oděvní rukavice, což byl módní doplněk reprezentující společenské postavení majitele. Velmi oblíbenou barvou v případě rukavice byla bílá, jelikož značila, že jejich nositel nepracuje fyzicky a má čisté ruce¹⁹¹. Ženy nosily rukavice výjimečně, převážně šlechtičny. Rukavice Doňy Teresy Gil jsou vyrobené z *kordobanu* - kozinky vyčiněné hlinitanem draselným (kamenec), aby získala bílou barvu. [Obr. 32C]. Přední a zadní strana je střižena z jednoho kusu s výjimkou palce přišitého hedvábnou nití a tří kosočtverečných dílů vložených do mezi prsty¹⁹². Dále se rukavice ze silnějšího materiálu používaly při lovu a sokolnictví. Rukavice používané při práci nebo jako ochrana před chladem byly vyráběny z více typů materiálů, textilních nebo usní, a mohly být v provedení pětiprstém, tříprstém nebo jako palčáky.¹⁹³

¹⁸⁹ Michel Pastoureau, *Le gant médiéval, Jalons pour l'histoire d'un objet symbolique, Micrologus. Le corps et sa parure = The body and its adornement*, Brepols/SISMEL, 15, 2007, s. 107 – 119, s. 107 – 119.

¹⁹⁰ Dochovaný originál korunovačních rukavic Fridricha II., zřejmě 1220, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁹¹ Anderlini et al. 2015.

¹⁹² Ana Patricia Gotor – Jesus Sanchez Beltran, *Restaurátorská zpráva o pohřebním oděvu Dony Teresa Gil*, Escuela Superior de Conservación de Bienes Culturales de Madrid. Allende Foundation, 2008. s. 51.

¹⁹³ *Ibidem*.



32. A) Biskupské rukavice ze San Ramón del Monte, 13. století, Obispado de Barbastro-Monzón, ex catedral de Roda de Isábena, Huesca, Převzato z Herrero Caretero 1988, B) Rukavice Rodriga Jiménez de Rada, (+1245), klášter St. Maria de Huerta, Madrid, Převzato z Flury-Lemberg 1988, C) Rukavice Teresy Gil, Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004b

Praktickým prvkem oděvu byly též opasky, které nejen tvarovaly oděv, ale též se na ně věšely taštičky, meče v pochvách nebo dýky. Opasky pro církevní, válečné a civilní účely se odlišovaly provedením. Opasky pro církevní účely používali církevní představitelé, ale také králové při důležitých událostech, jako například korunovacích. Opasky byly z textilu, často byly z hedvábí, bez spony na sepnutí a náročně zdobené. Prosté církevní opasky byly vytvářené technikou *fingerloop* či stáčením jako provazy.¹⁹⁴

Opasky válečníků z usní byly pevné, jelikož na nich byly zavěšeny pochvy s mečem, a dlouhé, protože se pokládaly přes kompletní válečné vybavení bojovníka. Unikátní opasek [Obr. 33] Fernanda de la Cerda, zřejmě anglické proveniencí¹⁹⁵, je z usně potažené karetkovanou textilií, velmi náročně zdobeným perličkami¹⁹⁶. Spony, nákončí a závěs na meč jsou dekorovány drahými kameny. Opasky civilní byly jak textilní či z tenčích usní než pro bojovníky.



33. Dochovaný pohřební opasek Fernanda de la Cerda, (+1275), klášter Las Huelgas poblíž Burgosu, Převzato z Herrero Caretero 1988

Obuv

Křesťané nosili většinou nízké střevíce (šp. *zapatos*) tzv. obrácené konstrukce (viz kapitola o obuvi) v černé¹⁹⁷ barvě či hnědé¹⁹⁸. Příklad obuvi typu *zapatos* z kordobanu je na obrázku 34A. V

¹⁹⁴ Gotor – Sanchez Beltran 2008.

¹⁹⁵ Benjamin L. Wild, Emblems and enigmas: Revisiting the ‘sword’ belt of Fernando de la Cerda. *Journal of Medieval History*. 2011, 37(4), 378-396.

¹⁹⁶ Herrero Caretero 1988, s. 164.

¹⁹⁷ *Libro de los Juegos* 1283 f. 01v, 02r, 02v.

teplém podnebí byly časté opánky (šp. *suelas*), též je možno nalézt i vyobrazení bosých postav¹⁹⁹. Jak ukazuje částečně dochovaný sandál (šp. *sandalia*) arcibiskupa Jimeneze de Rada [Obr. 34B], známa byla i obuv se silnou podešví. Oblíbené byly i nazouváky (šp. *yankas*) s vysokou platformou ze dřeva nebo korku, nazouvané na vnitřní obuv. Do boje a při jízdě na koni byla praktická vysoká obuv (šp. *estivales*). Ve vyšší obuvi [Obr.34C] byl zřejmě pohřben infant Sancho²⁰⁰ (1331 – 1343), ačkoliv tato obuv byla původně připsána královně Eleonor Anglické (1160 – 1214). Prostý lid obouval *abarcas*, typ obuvi, který lze přirovnat ke krpcům²⁰¹.

Materiál ceněný v celé Evropě pro svou měkkost a trvanlivost byl *cordouan* (čes. kordoban). Užití kordobanu na střevíce je zmíněno například v příběhu z *Cantigas de Santa Maria* o ženě, kterou její manžel zanechal pod ochranou Panny Marie, a která si nemohla ani nazout, ani sundat střevíc, který jí daroval její milenec.²⁰²



34. A) Dochovaný střevíc z kordobanu, 1274, Museo de Telas Medievales, Burgos, Převzato z Herrero Caretero 1988, B) Sandál arcibiskupa Rodriga Jimeneze de Rada, Santa Mariá en Huerta, Převzato z Barrigón 2016, C) Vysoká obuv připsaná infantu Sanchovi, Museo de Telas Medievales, Burgos, Převzato z Torreiro Luengo 1992

Odění maurské společnosti ve 13. století²⁰³

Maurské španělské oděvy ve 13. století byly stejně unikátní v islámském světě jako španělské křesťanské oděvy v Evropě. Spadaly do arabsko středozezemského oděvního systému charakterizovaného obdélníkovitými tunikami a volnou ovinovací svrchní vrstvou²⁰⁴. Od čistě arabského způsobu se lišily vzhledem ke značné vzdálenosti od Arábie a množstvím berberských, lokálních Iberských i křesťanských prvků. Movitost majitele ukazovaly použité materiály a množství šperků. Mužské a ženské oděvy se v principu nelišily. Pod volnými tunikami Maurové nosili široké kalhoty a spodní tuniky často z lehkých, průsvitných látek. Svrcchní pláště měly dva základní tvary – kruhové a obdélníkové. Nízkou, většinou černou obuv se zvednutou špičkou, nosili muži i ženy. Typickou pokrývkou hlavy mužů byly turbany, u žen závoje. Hudebník Ziriab (9.stol) údajně zavedl

¹⁹⁸ Ibidem f.06r.

¹⁹⁹ Ibidem f. 22v, 08v, 12v.

²⁰⁰ María Barrigón. A Not So Royal Shoe: Revisiting the So-Called “Ankle Boot of Eleanor Plantagenet.” *Dress*. 2016, **42**(1), 1-14.

²⁰¹ *Cantigas de Santa María*, T f. 178 c.

²⁰² Jaluška 2019, s. 114 – 115, 160 – 162.

²⁰³ Vzhledem k nedostatku odborných sekundárních pramenů je tato část kapitoly založena na textu Violante de Sant Sebastian. But not in Spain: Thirteenth Century Hispano-Muslim Costume. In: [www.scribd.com](https://www.scribd.com/document/384543049/13th-century-moorish-costume-pdf) <https://www.scribd.com/document/384543049/13th-century-moorish-costume-pdf>, vyhledáno 15.2.2021

²⁰⁴ Norman A. Stillman, *Arab Dress, A Short History: From The Dawn Of Islam To Modern Times*. Leiden, Boston 2000., s. 86.

nošení sezonního oblečení²⁰⁵. Předtím se nosilo barevné zimní oblečení (od 1. října do 24 června) a v létě bílé oblečení. Textilní výroba v al-Andalus zpracovávala vlákna lokální produkce hedvábí i bavlny a také importovaný surový materiál.

Spodní oděvy

Na tělo byla nošena bílá nebo rozličně barvená košile (ar. *qamis*) s širokými rukávy volného střihu. Zajímavá je zmínka historika Ibn Habiba (1309 - 1377) o dvou košilích používaných v zimě, přičemž jedna sloužila jako spodní oděv na ochranu těla a druhá na zakrytí vnějšího oděvu²⁰⁶. Vnější průhledná košile je znázorněna např. na f. 12v v *Libros de los juegos*. V případě vnitřních košil byl používaným materiálem len²⁰⁷, či bavlna, která byla v prostoru al-Andalus doložena od 10. století²⁰⁸. Transparentní vnitřní košile je viditelná na iluminacích v *Libros de los juegos*²⁰⁹. Některé dámské verze spodní tuniky byly zdobeny stužkami, nabíráním kolem krku a výšivkami na ramenou.²¹⁰ Výstřih tunik byl střižen do tvaru "klíčové dírky".

Dalším vnitřním oděvem byly kalhoty *sarawilat* (šp. *zaragüelles*) z bílé látky. Kalhoty byly dlouhé a těsné kolem kotníků, což vytvářelo vodorovné záhyby na dolním konci nohou. Stužka (ar. *tikka*), která držela kalhoty v pase, bývala bohatě zdobena. Průhlednou dámskou košili vyšívanou na rameni a kalhoty stažené zdobenou stužkou znázorňuje f. 18r²¹¹ v *Libros de los juegos*, pánskou variantu téhož dokumentuje f. 4r z *Lapidario* [Obr. 35]. Mohlo se jednat o brokátovou karetkovanou tkanici nebo výšivku.



35. A) košile a široké kalhoty znázorněné v *Libros de los juegos* 1283, f. 18r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/ladt-f18r-01-hires.jpg?cache=>, B) pánská varianta téhož, *Lapidario* 1279, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15. Převzato z Fresneda González 2012

Známý byly též punčochy či podkolenky (ar. *jawrab*) pletené či šité. *Jawrab* bývají obvykle vyobrazeny v bílé barvě. Nohy mohly místo kalhot od kolena po kotníky zakrývat ovinky (ar. *tarabiq*). Obrazové prameny ukazují modré nebo červené ovinky pod kolena, používané pěšáky²¹².

Vnitřní oděvy

²⁰⁵ Pascual Gayangos, *The History Of The Mohamedan Dynasties In Spain*, London 1840-3, I, S. 356, 360, No. 104, 126.

²⁰⁶ "...una camisa para que se la vista como ropa interior, una pelliza, otra camisa que oculte la pelliza...", Ali B. Yahyà Al-Gaziri - A. Ferreras(ed), *Al-Maqsad al-mahmud fi talhis al-'uqud (Proyecto plausible de compendio de fórmulas notariales)*. Madrid 1998. s. 114-115. - Cristina de la Puente, Documentos jurídicos sobre el vestido en al-Ándalus: Los formularios notariales, In.; Manuela Marín (ed.) *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Madrid 2001., s. 78.

²⁰⁷ Puente 2001, s. 80.

²⁰⁸ E. Levi-Provençal, La Description de l'Espagne d'Ahmad al-Razi, *AlÁndalus* XVIII 1953, s. 93.

²⁰⁹ *Libro de los Juegos* 1283, f. 58r, 40v, 22r.

²¹⁰ *Ibidem* f. 40v.

²¹¹ Dále dámské kalhoty např. v *Libro de los Juegos* 1283, Ms. T-1-6, f. 54r - Ibn Al-Hariri, *Maqamat*, Bagdad, cca. 1236-1237, uloženo v Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Ar. 5847, f. 24r v.

²¹² *Cantigas de Santa María*, T f. 165.

Ar. *jubba*, *yūbba* (šp. *aliuba*, *aljuba*, *chuba*) označovala nejčastěji používaný dlouhý široký svrchní oděv s dlouhými rukávy [Obr. 36A,B] pro muže i ženy používaný stejným způsobem jako kastilské *saya* či *brial*²¹³. Maurské tuniky byly velmi rozměrné, přičemž použitá látka a bohatost nabrání tuniky dokazovala bohatství majitele. Tuniky movitých osob byly zdobeny výšivkami se zlatem a perlami kolem krku a na okrajích rukávů a *tiráz* na ramenou. *Tiráz* byl ozdobný pruh výšivky, který mohl obsahovat geometrické motivy nebo arabské texty. Luxusní tuniky byly vyrobeny z bohatě zdobených hedvábných látek vyrobených buď ve Španělsku, nebo importovaných z Blízkého východu. Délka pánské tuniky dosahovala od poloviny lýtek až po kotníky, dámské verze dosahovaly k zemi. Tuniky mohly být ze lnu, bavlny, hedvábí nebo vlny v závislosti na sociálním statutu, ročním období nebo profesi majitele. Výstřihy byly hluboké a kulaté bez zjevného zapínání či jiného mechanismu. Infant Filip, přítel muslimských vládců z Granady, byl pohřben v plášti (šp. *manto*) a *jubbě*. V hrobce Berengely, neteře infanta Filipa Kastilského, byla nalezena *jubba* z modrého brokátu.²¹⁴ V Kunsthistorisches Museum ve Vídni je uložen dochovaný originál tuniky tohoto typu. Artefakt byl původně součástí pokladu krále Viléma II. Sicilského, který dále obsahoval plášť a dalmatiku. Do Rakouska se dostal na počátku 13. století a byl používán jako součást korunovačních oděvů císařů Svaté říše římské. *Aljuba* ze žlutého hedvábného taftu byla vyrobena kol. r. 1181 v královské dílně výrobců *tiráz* v Palermu. Byla použita pro korunovaci císaře Fridricha II. (1220) i Karla V. (1520). *Aljuba* je zdobena nápisy v arabštině a latině má na sobě našity perly a drahé kameny.

36. A) Ibn Al-Hariri, *Maqamat*, Bagdad, cca. 1236-1237, uloženo v Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Ar. 5847



Tuniky používané pěšáky měly úzké rukávy s úzkým lemováním. Jejich oblečení vypadalo obdobně jako křesťanské pracovní oděvy té doby. Maurští zemědělci v Kastilii nosili *shaya* podle křesťanských *sayas*, prosté krátké pracovní oděvy s užšími rukávy [Obr. 37A]. Maurové nosili výjimečně i oděvní křesťanské, jak ukazuje vyobrazení z *Cantigas de Santa María* zobrazující bosého Maura v tunice s tmavě modrým *pellotem* oblečeným přes maurský oděv *jubba* s *tirázem* [Obr. 37B]. Na druhé straně byly maurské hedvábné oděvy, věnované muslimskými panovníky křesťanským, považovány za velmi cenné dary.

37. A) Maur v *shaya*, *Cantigas de Santa María* 13. století, T f. 165, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/165>, B) bosý Maur, *Cantigas de Santa María* 13. století, E f. 120, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/120>



²¹³ Puiggarí 1886, s. 61 - 62.

²¹⁴ Florence Land May. *Silk Textiles of Spain, Eighth-Fifteenth Century*. New York 1957.

Vnější oděvy

Ar. *misha* (šp. *almexia*, *almeji*) [Obr. 38] byl dlouhý oděv s širokými rukávy nošený jako svrchní vrstva oděvů urozených mužů i žen²¹⁵. Tento typ oděvu se v luxusním provedení používal při mnoha příležitostech. Křesťanští zajatci po návratu z maurských oblastí nosili prosté *almexia*.²¹⁶



38. Pánská misha, *Libro de los Juegos* 1283, f. 64r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f64r>

Svrchní oděvy, pláště

Maurové používali dva základní tvary pláště – půlkruhové sešité a obdélníkové nesešité. Typickými zástupci první kategorie byly *burnus* s kápí a *rida*. Vlněný *burnus* (šp. *albornoz*) [Obr. 39A]) s kápí²¹⁷ pochází ze severní Afriky. V oblasti al-Andalus byl používán od 10. století. *Rida*, [Obr.39B] jelikož neměla kápí, poskytovala menší ochranu před počasím. Obvykle byla vyrobena z bohatě zdobeného hedvábí. Vojáci zřejmě nosili krátké červené pláště (ar. *qaba*, šp. *capa*), což byl způsob převzatý od kastilských křesťanů.

Obdélníkové přehozy (ar. *kisa*, šp. *alquice*)²¹⁸ z vlny, hedvábí nebo lnu²¹⁹ používané muži i ženami mohly být aranžovány několika způsoby. Přehození přes rameno, omotání kolem těla a pak zpět na stejné rameno byl nejčastějším způsobem. Položení přes hlavu a obě ramena byla druhá možnost. *Kisa*, stejně jako *burnus*, má původ v afrických oděvech.



39. A) vlněný burnus, *Libro de los Juegos* 60v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f60v>, B) rida, Převzato z Sant Sebastian 2021

Pokrývky hlavy

Maurové používali vlněnou čapku (ar. *gifaru*). Přes *gifaru* muži přehazovali či omotávali *taylasan* (šp. *almaizar*) nebo *mi'zar* (dlouhé pruhy látek) a proto samotný tvar *gifary* není znám.

Nejběžnější maurské mužské pokrývky hlavy [Obr. 40A] turbany (ar. *imama*) byly nošeny s přestávkami po celé 13. století a jejich používání bylo spojeno s konkrétními profesemi, regiony či etniky. Na jihu a východě pouze soudci a vzdělanci trvale nosili turbany. Na západě, kde berberský vliv byl silnější, byly turbany mnohem častější. Maurské turbany měly tři části – ovinutí, které obtáčelo hlavu, pásek kolem brady (ar. *hanaq*) a visící cíp spadající na záda (ar. *adhu'aba*). Turbany z vlněných a vlněno-lněných látek byly někdy ozdobené zlatou destičkou nebo pruhem hedvábné výšivky *tiraz*. Zajímavé je, že zřejmě nebyla vydána žádná omezení týkající se barev a nošení turbanů,

²¹⁵ *Historia de Bayad y Riyad*. 13. století, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Ar. 368, f. 10r - Ibn Al-Hariri 1236 - 1237, f. 107v.

²¹⁶ Menedez Pidal - Bernis Madrazo 1986.

²¹⁷ Ibn Al-Hariri 1236 - 1237, f. 25-1.

²¹⁸ *Lapidario*.1279, f.61r, 97r - *Cantigas de Santa María*, f. 75v - *Bayad y Riyad*. Poč. 13. století, Ms. Árabe 368, Biblioteca Apostólica Vaticana, Rome, f. 17r.

²¹⁹ Bastawi 2001, s. 250.

mimo zákazu nošení turbanů Židy. Příležitostně byly turbany omotány kolem kónické čapky *qalansuwa* nošené nejčastěji muži [Obr. 40B]. Tento výraz se v arabských písemných pramenech ze 13. století neobjevuje, avšak obrazové prameny naznačují, že *qalansuwa* byla ve 13. století známá. Je tu jistá podobnost mezi *qalansuwa* a kastilskými, zejména dámskými pokrývkami hlavy (šp. *tocado*). Je možné, že stejně jako nalezená *toca* Eleonory Anglické, měly tyto čapky pergamenový základ potažený lněnou látkou, který se posléze omotal dlouhým našaseným pruhem (ar. *almaizar*). Další zajímavou paralelou mezi *qalansuwa* a *tocado* bylo jejich nošení v kombinaci se závojem kryjícím obličej.

Miniatura v *Libros de los juegos* znázorňuje maurskou ženu se závojem (ar. *litham*) a vysokým špičatým čepcem. Stejně tak kastilské *tocado* bylo občas nošeno v kombinaci s *oral*. Arabský výraz *litham* (šp. *oral*) označoval závoj [Obr. 40C], který kryl dolní polovinu obličeje. *Litham* byl nošen muži i ženami. Například Almoravidé dostali přezdívku „*ti, co nosí litham*“. Hlavním účelem *litham* bylo krýt obličej, na rozdíl od jiných závojų (ar. *milhafa*) či plášťů (ar. *kisa*), které se mohly před obličej jen vytáhnout, pokud to bylo potřeba. Závoje byly z hedvábí, buď prostého či zdobeného zlatem. Maurské a kastilské ženy trhaly své závoje na znamení velkého smutku. Je otázkou, jak moc byly závoje kryjící obličej rozšířené, protože Abraham ibn Erza uvedl, že závoj je dlouhý, tenký kus látky kryjící hlavu nošený ženami pouze na několika místech a v Arábii, Španělsku, Africe, Egyptě, Babylonu a Bagdádu je nošen na hlavě významnými muži, nikoliv ženami²²⁰. Vyobrazení jsou vzácná. Miniatura v *Libro de los juegos* [Obr. 40C] ukazuje dvě ženy ve vysokých ovinutých čepcích s bílým závojem kolem úst, nosu a brady. Další používaný výraz pro bílý závoj přes obličej byl *qina'a* (šp. *alquina*). Jeho tvar není znám, stejně jako to, jak se liší od *litham* či *oral*.

Naproti tomu závoje aranžované na hlavě (ar. *miqna'a*) jsou v *Libros de los juegos* nejčastěji zobrazovaným závojem žen [Obr. 40D]. Nejběžnějšími barvami byla černá a bílá, přičemž se jednalo o prostý průsvitný obdélník nebo půlkruh spadající z hlavy na ramena, který mohl být sepnutý pod bradou. Někdy měl závoj třásně nebo byl zdobený pruhy. Ar. *wiqaya* byl pruh látky okolo hlavy používaný zřejmě k upevnění závoje. Druhým vysvětlením tohoto pojmu je jednoduchý šál sloužící k tomu, aby vlasy nepadaly do obličeje.

Některé závoje byly velmi rozměrné (ar. *milhafa*, šp. *almalafa*) takže je lze považovat za vnější oděvy. Okraje mohly dámy přidržovat před obličejem, což lze nalézt v malbách ještě v 16. století. Dochované jsou též písemné i obrazové záznamy, že maurské ženy chodily prostovlasé²²¹.



40. A) turban, *Historia de Bayad y Riyad* 13.století, Ms. Ar. 368, folio 10r. Převzato z Sant Sebastian 2021; B) *qalansuwa*, *Libro de los juegos* 1283, f.14r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f14r>, C) *oral*, *Libro de los juegos* 1283, f.38v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f38v>, D) závoj, *Libro de los juegos* 1283, f.40r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f40v>

²²⁰ Norman Roth. *Medieval Jewish civilization: an encyclopedia*. New York 2003. Heslo Clothing.

²²¹ *Libro de los juegos* 1283, f. 33r.

Obuv

Zákony z poloviny 13. století speciálně zakazovaly Mudejarům²²² obouvat obuv bílou nebo zdobenou zlatem, což může být odkaz na střevíce z *kordobanu*.

Muslimská populace byla v miniaturách zachycena nejčastěji s nízkými, černými nazouváky s malým zvednutím ve špici v kombinaci s bílými „podkolenkami“ (ar. *jawrab*). Není jasné, jak tuto obuv nazývali Maurové. Byla též známa obuv na platformě, která mohla být dřevěná (ar. *šanka*, *yanka*²²³, snad i *qabqab*) nebo z korku (*qurq*, šp. *zuecos*, *alcorques*). Nazouvací obuv Doňy Teresy Petri, [Obr.41], by mohla být příkladem tohoto typu obuvi.

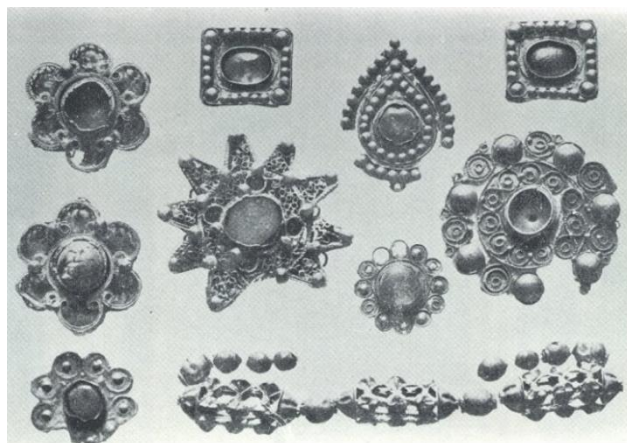


41. Obuv Doňy Teresy Petri (+1187), uložené v Monasterio Cisterciense de Santa Maria le Real de Gradefes, León, Převzato z Herrero Caretero 1988

Vysoké boty z usně používané na cesty nebo do boje se nazývaly *khuff* (pl. *Akhfaf*). Výjimkou nebyli dobře situovaní muži či ženy vyobrazení bosí, ale jen ve vnitřních prostorách domů.

Oděvní doplňky

Součástí maurských oděvů byly pásy (ar. *manteca*, šp. *cinta*) vyrobené ze zlata či stříbra, nikoliv z usně. Dále mezi maurským obyvatelstvem obou pohlaví byly oblíbené šperky – prsteny (ar. *khatim*, šp. *anillo/sortija*), velké kruhové náušnice (ar. *shanf*, šp. *çarçillos/arracada*) a náramky na obou rukou (ar. *dumluj*, šp. *manilas*). Jen několik miniatur ukazuje náhrdelník *iqd* (šp. *sartales*), který se jeví jako vysoký škrobený límec vzhledem k tomu, jak vysoko sedí na krku.



42. Soubor dochovaných šperků z Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, Převzato z Sant Sebastian 2021

Úprava vlasů a vousů, líčení

Podle nařízení proti přepychu, Mudéjaři byli povinni nosit dlouhé vousy (šp. *barba*)²²⁴. Hena (ar. *henna*, šp. *alheña*) byla využívána k barvení vlasů a vousů, také ke zdobení rukou, nehtů na rukou a nohou. Křesťanští zajatci někdy sloužili jako otrocká síla při roztírání henny na prášek. Ženy nanášely kolem očí černý make-up (ar. *kuhl*, šp. *alcohol*). Roth²²⁵ našel pramen ze 13. století, který uvádí, že muslimští muži si holili podpaží a pubické ochlupení, stejně jako muslimské ženy. Židé tento zvyk také částečně převzali.

Oděvy španělských Židů

²²² Mudéjar je označení Maurů či muslimů z Al-Andalus, kteří zůstali v křesťanském území po reconquistě, ale nepřestoupili na křesťanskou víru.

²²³ E. Levi Provencal z E. García Gómez, *Tratado de Ibn Abdun*, Madrid, 1948, *Sevilla a comeinzos del siglo XII*, s. 181 In. Menedéz Pidal - Bernis Madrazo 1986, s. 94.

²²⁴ *Libro de los juegos* 1283, f. 37r, 38r.

²²⁵ Roth 2003.

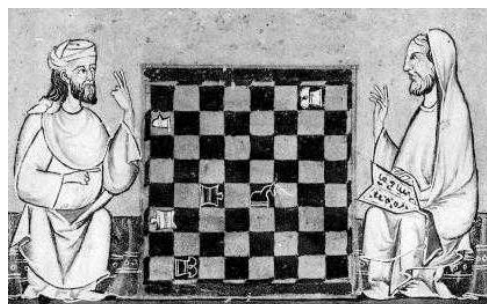
Španělští Židé byli většinou oblečeni obdobně jako jejich sousedé, ale některé oděvní prvky byly postaveny mimo zákon rabíny nebo křesťanskými či muslimskými panovníky.

Židovské oděvy v muslimském prostředí²²⁶

Islámská kultura ovlivnila i židy, kteří žili v Al-Andulus. Zlatý věk pro Židy v maurské části Španělska skončil po nástupu Almoravidů k moci v r. 1055 a nadále se zhoršoval za Almohadů (r. 1147). Židé pracovali kromě jiného jako lichváři, šperkaři, ševci, krejčí, skláři, překladatelé, cestující obchodníci, učenci, rádcové vezírů. či barvíři a museli nosit některé odlišné oděvní prvky než okolní muslimové, např. žlutý turban. Židé přijali oděvy v maurském stylu, ale měli zakázáno nošení drahých oděvů z kožešin a hedvábí. Měli zakázáno používat zelenou nebo bílou, což jsou tradiční barvy islámu.²²⁷

V r. 850 Abbasidský kalif Al-Mutawakkil přikázal, aby křesťané a Židé nosili *taylasin*, šále podobný šátek pokrývající hlavu a *zunnar*, výraznou šerpu na odlišení.²²⁸ V Al-Andulusu nebyla tato omezení obecně prosazována. Muslimský soudce v Seville ve 12. století se pokoušel prosadit pravidla, která zahrnovala mimo jiné pokyn, že židé a křesťané nesměli nosit oděvy lidí s dobrým postavením a museli ukazovat „*odznak hanby*“. Písemné prameny ze Sevilly ukazují, že tyto předpisy platily jen teoreticky²²⁹. Lidé z horních tříd společnosti, což zahrnovalo mnoho Židů, se oblékali elegantně do jemných hedvábných a lněných oděvů. Jednalo se o *jubba*, volný oděv pro muže i ženy s širokými rukávy různých barev, či transparentní *quamis*. Jako svrchníky nosili např. *almejía*²³⁰ či pláště, často z drahých materiálů²³¹.

Vyobrazení 43 ukazuje drobné rozdíly mezi oděvy maurskými a židovskými. Oba důstojní muži jsou vousatí a nosí dlouhé volné tuniky s kulatým výstřihem a dlouhými, středně širokými rukávy. Židovský muž vpravo má neprůhledný závoj, který dosahuje ke kolenům. V Al-Andulus do třináctého století pokrývali všichni muži hlavu turbany. Poté byl, s výjimkou několika provincií, turban nahrazen vlněnou čapkou, obvykle žlutou. Kromě dlouhých vousů byly také typické delší vlasy i u mužů²³².



43. Muži hrající šachy, *Libro de los juegos* 1283, f. 45v. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f45v>

Židé na území s křesťanskou vládou

Židé na územích pod křesťanskou vládou nosili oděvy obdobné křesťanským²³³. Oblečení se skládalo z košile²³⁴, saya či gonela²³⁵, pellote, pláště typu capa, garnachas či tabardo. Povinnost nosit tzv. „*odznak hanby*“ byla znovu ustavena sekulárními orgány ve Španělsku krátce po zveřejnění

²²⁶ Tato část kapitoly vychází zejména z práce Roth 2003, Heslo Clothing.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem

²²⁹ Ibidem

²³⁰ *Libro de los juegos* 1283, f. 57v nebo 34v.

²³¹ Fresneda González 2012, s. 518.

²³² *Cantigas de Santa María*, T f. 3, 4 - *Libro de los juegos* 1283, f.29v.

²³³ Menéndez Pidal - Bernis Madrazo 1986, s. 98

²³⁴ Yehudah Ibn Sabbetay, *Minhat Yehudah (Ofrenda de Yehudah el misógino)*. Hebrejský text v edici E.

Ashkenazi. Citováno v Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica (siglos XII-XV)*. Córdoba, ediciones El Almendro, 1989, s. 187.; vyobrazení např. *Cantigas de Santa María* E 107-5.

²³⁵ /vyobrazení židovské ženy na stropě katedrály v Teruel, poslední třetina 13.století

vyhlášky na Lateránském koncilu (1215), která udávala, že oděvy křesťanů a Židů se musí lišit²³⁶. R. 1218 papež Honorius III. pověřil arcibiskupa Toleda, aby zajistil přísné vymáhání. Král Fernando III. Kastilský vydal dekret o nošení speciálních oděvů a znaků pro Židy. Alfonso X.²³⁷ jej následoval a ve svém dekretu specifikoval vhodné oděvy pro každý stav, který Židům přikazoval nošení velmi skromných oděvů²³⁸ a dekorací²³⁹. Zakázáno bylo například nošení oděvů barevně dělených na půl (šp. *á metad*)²⁴⁰. Španělští Židé se však nepodřídili. Někteří z nich hrozili útekem ze země do oblastí pod muslimskou vládou. V důsledku toho povolil papež pozastavení prosazování nařízení. Povinnost posléze byla nařizována sporadicky (např. Aragonie 1228, Navarra 1234, Portugalsko 1325). Nošení odznaku nebylo důsledně vymáháno a Židé, kteří měli vliv u soudu, často získali zvláštní výjimky. V 1268²⁴¹ Jakub I. Aragonský zrušil povinnost nošení odznaků, avšak vyžadoval, aby si Židé oblékali kruhový plášť s kápí (šp. *capa rotunda* či *redonda*)²⁴² [Obr. 44A].

Podle vyobrazení v *Libro de los juegos* i *Cantigas de Santa María*²⁴³ lze Židy poznat podle různých typů špičatých klobouků [Obr.44B]., které snad lze označit jako tzv. "židovský klobouk"²⁴⁴ [Obr.44C]. Ve své nejjednodušší formě čistého kužele byla podobná perské *kalansuwe* či frýžské čapce. Pravděpodobně se do Evropy dostala přes Španělsko nebo Byzanc. Dle Fresneda Gonzáles²⁴⁵ specifické pokrývky hlavy židovských dívek znázorňuje např. f. 34v v *Libro de los juegos* [Obr. 44C].



44. A) Židovská dívka v plášti typu redonda s odznakem, katedrála v Tarragona, kaple sv. Eleny, pol. 14.století, Převzato z Fresneda Gonzáles 2012, B) Muži ve špičatých kloboucích, *Cantigas de Santa María* 13. století, T f. 25. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z [http://cantigas.cz/doku.php/cs/csm/025?s\[\]=%C5%BEid](http://cantigas.cz/doku.php/cs/csm/025?s[]=%C5%BEid), C) Typická verze tzv. židovského klobouku, *Cantigas de Santa María* 13.století, E f. 380, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z [http://cantigas.cz/doku.php/cs/csm/380?s\[\]=%C5%BEid](http://cantigas.cz/doku.php/cs/csm/380?s[]=%C5%BEid); D) židovské dívky oblečené v

²³⁶ “*Cum in sacro generali council pro-life fuerit deliberatione statutum, ut ubique terrarum judei a christianis diversitate habitus distinguantur*“. Juan Carrasco Perez et al., *The Jews of the Kingdom of Navarra 1093 - 1333*, Pamplona 1994. Navarra judaica, 1, s. 63, doc. 62. Dokument vydaný v Lateránu 27. června 1233.

²³⁷ Alfonso X. 2004, Partida VII, título XXIV, Ley XI, s. 962-963. - *Colección de Cortes* 1836, Cortes de Valladolid de 1258, s. 89 - *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla* 1861 - 1882, tomo I, s. 68.

²³⁸ Aragonés Estella 1999.

²³⁹ “*en la cortes de Sevilla de 1269 se prohibió a los israelitas el uso de adornos de piel blanca, de oro, de plata o bordados*” Yitzhak Baer. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid 1981.s. 92.

²⁴⁰ *Colección de Cortes* 1839, Cortes de Valladolid de 1351, Título XXXII, s. 28-29.

²⁴¹ “*aunque se les había eximido de la señal humillante, estaban obligados a usar una capa redonda cuando circulaban por la ciudad*” vydáno r. 1268 pro Barcelonu a r. 1283 pro Valencii, Lacarra Ducay, *Representaciones pictóricas de los judíos en Aragón, siglos XIII al XV*, Katalog výstavy: *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, 4. 10. 2002 – 15.2. 2003, s. 399.

²⁴² Roth 2003 - vyobrazení např. *Cantigas de Santa María*, T f. 27.

²⁴³ *Cantigas de Santa María*, T f. 2, 4, 25, 12, 140.

²⁴⁴ Heinz Schreckenberg - Kurt Schubert. *Jewish historiography and iconography in early and Medieval Christianity*. Minneapolis 1992.

²⁴⁵ Fresneda Gonzáles 2012, s. 491.

almejias a na hlavách typické pokrývky hlavy. *Libro de los juegos* 1283, f.34. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f34v>

Židovské oděvy při speciálních příležitostech

Speciální oděv používaný pouze na židovské církevní svátky, jako byl Jom kipur, byl široký *sargenes* či *kittel*. Židovští moralisté doporučovali nosit černé oděvy jako symbol jejich exilu, avšak tato doporučení nebyla dodržována²⁴⁶.

Obuv

Obuv Židů byla většinou z usně obdobných tvarů jako okolního obyvatelstva. V zajímavém právnickém výroku byl Solomon ibn Adret tázán, zda by bylo povoleno nosit *patines* v sobotu. *Patine* je pojem, jež zřejmě odkazuje na obuv s korkovou či dřevěnou platformou. Solomon ibn Adret odpověděl, že se jedná o zvyk „všech moudrých ze země“ a nošení je určitě povoleno.²⁴⁷

Oděvy dalších komunit

Rukopisy zobrazují příslušníky křesťanských řádů [Obr. 45A] ale též zástupce jiných etnik. Menéndez Pidal a Bernis Madrazo uvedli, že orientalista D.S. Rice²⁴⁸ potvrdil, že postavy na obrázku 45B ukazují hráče z Mongolska. Obrázek 45C zřejmě znázorňuje diplomaty vyslané perským chánem Ogodejem do Kastilie²⁴⁹.



45. A) Příslušník křesťanského řádu, *Libro de los juegos* 1283, f. 25r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/detail.php/wiki/ladt-f25r-hires.jpg?id=cs%3Aladt%3Af25r>, B) Mongol, *Libro de los juegos* 1283, f. 20v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f20v>, C) perští vyslanci, *Libro de los juegos* 1283, f. 11v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/detail.php/wiki/ladt-f11v-hires.jpg?id=cs%3Aladt%3Af11v>

²⁴⁶ Fresneda Gonzáles 2012, s. 507.

²⁴⁷ Roth 2003.

²⁴⁸ Menéndez Pidal A Bernis Madrazo 1986, s. 103.

²⁴⁹ Sonja Musser Golladay. *Los libros de acedrex dados e tablas: Historical, Artistic and Metaphysical Dimensions of Alfonso X's Book of Games* (Disertační práce), Tuscon 2007.s. 1413.

Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století)

Po rozmachu středověku ve 12. – 13. století došlo ve 14. století k úpadku (rozpor mezi papeži a císaři, velké papežské schisma, stoletá válka). Vládnoucí třída, rytířstvo, vyčerpala část zdrojů v křížových výpravách a došlo k vzestupu měšťanstva.¹ Oděv se pro buržoazii stal způsobem, jak demonstrovat vlastní vzestup a pro šlechtu zase možností, jak zdůraznit žárlivě střeženou nadřazenost². Obrovskou úmrtnost ve městech způsobenou morovými ranami vyrovnal příliv lidí z venkova, ale za cenu poklesu kulturní úrovně. Křesťanstvím zmítaly pochybnosti, víra a rozum přestávaly být jednotné. V malířských školách se uplatňoval nominalismus realistického vidění.³ Grodecki zhodnotil, že gotické umění v této době nabylo znaků vrcholů a ztrácelo čistotu a jednotnost. Rozmanitost výrazových prostředků vedla ke vzniku národních škol.⁴ Kulturní a umělecká centra byla rozptýlena - papežské město Avignon, pražský dvůr Karla IV., obchodní města (Pisa, Florencie, Siena, Benátky, Bruggy, Ghent).⁵

Na začátku 14. století vznikl evropský styl oblékání orientovaný zejména podle francouzských vzorů. Nové módní prvky se střídaly v rozmezí desetiletí, různé variace druhů límců, hloubky výstřihů, umístění linie pasu, tvarů rukávů, délky špic obuvi, klobouků, typů plášťů v rámci poměrně krátkých časových úseků, přičemž tyto variace se uplatňovaly v západní a střední Evropě. Boucher uvedl, že oděv byl stále ovlivněn politickými, ekonomickými a často etnickými faktory, ale různé varianty byly méně obecné a naopak byly více přizpůsobeny příležitostem. Styly odpovídaly menším, „národním“ zónám a častěji upřednostňovaly lokální produkty.⁶ Jednotlivé vlny vedly z Francie do Anglie, Německa i např. Čech, kde byly přijímány, někdy změněny a znovu prošly západní Evropou.⁷ V dalších částech světa byla více upřednostňována tradice.⁸

Západoevropský pánský oděv podléhal módním výkyvům výrazněji než dámský. V průběhu století došlo k zajímavé a pro další vývoj módy důležité proměně. Původní volná silueta těla zahaleného v množství nákladných látek se transformovala na těsnou, pomocí vycpávání zdůrazněnou linii štíhlé postavy. Pánské oděvy se výrazně zkrátily a došlo tak k rozlišení ošacení dle pohlaví. Místo vzniku nového vlivu není možno zatím spolehlivě určit. V úvahu přichází Španělsko, zejména Katalánie, Itálie či Francie⁹, oblast shodná s původním rozšířením dlouhých oděvů pod vlivem Francií inspirovaného mezinárodního gotického umění 12. a 13. století¹⁰.

V průběhu 14. století byly užívány výrazné kombinace sytých barev, oděvy byly podšity látkami kontrastní barvy nebo byly různobarevně pruhované či dělené na barevně odlišné poloviny či menší části. Barvení látek byl nákladný proces, protože sytost a stálý barevný odstín byly v případě používaných převážně organických barviv obtížně dosažitelné kvality. Proto používání barvených látek bylo znakem movitosti majitele, což přetrvalo i do renesance.

¹ Louis Grodecki, Rozkvět a expanze gotického umění. s. 384 - 406. In. René Huyghe (ed), Encyklopedie umění středověku. Praha 1969.

² Boucher - Deslandres 1965, s. 193.

³ Huyghe 1970, s. 12 – 14.

⁴ Grodecki 1969, s. 384 - 406.

⁵ Huyghe 1970, s. 10.

⁶ Boucher - Deslandres 1965, s. 192.

⁷ Kybalová 2001.

⁸ Gilles Lipovetsky, *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha 2010. - Norris 1927.

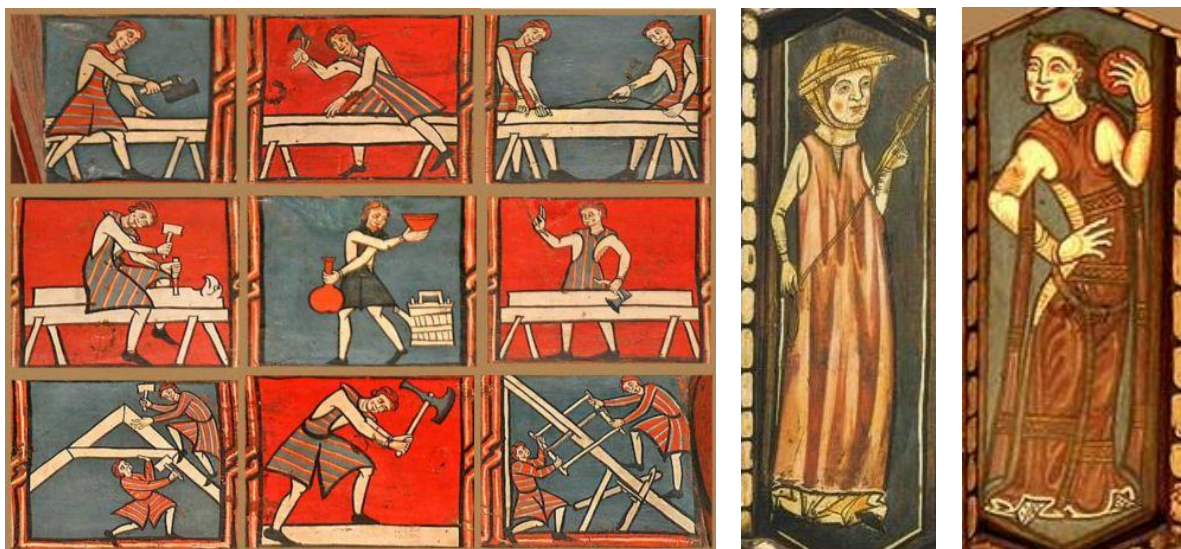
⁹ Boucher - Deslandres 1965, s. 191 – Bernis Madrazo 1955.

¹⁰ Boucher - Deslandres 1965, s. 191.

Odění ve Španělsku ve 14. století

Štěpánek uvedl, že ve 14. století došlo ve Španělsku k přijetí a pomalému rozvoji gotického slohu. Probíhala regionalizace, při čemž iniciativu přebralo Katalánsko.¹¹ Od druhé poloviny 14. století byl v malířství franko-gotický styl postupně nahrazen italsko-gotickým stylem ovlivněným florentským a sienským malířstvím. Byl typický vyvážeností forem a sklonem ke stereotypu. Figury byly znázorňovány na jednobarevném, převážně zlatém, pozadí a ve Španělsku získaly sytou barevnost a výraznost.¹² Od konce 14. století po inspiraci francouzským lineárním slohem pronikala mezinárodní gotika se snahou o zobrazení přirozeného modelu, skutečného světla a snahou o oživení rytmu obrazu.¹³

Na počátku 14. století¹⁴ se móda změnila jen málo oproti konci předchozího století [Obr. 1 A-C], ale ve 30. letech nastalo období velkých změn.



1.A, B, C) Postavy oděné v sayas a pellotes, Malovaný strop katedrály v Teruel, 1335, Převzato z <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/search?q=cota>



2. *Rylands Sephardi Haggadah*, pol. 14. století, University of Manchester Library, Hebrew MS 6, Převzato z http://openn.library.upenn.edu/Data/0021/HebrewMss6/data/web/4278_0043_web.jpg, Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

Pánské oděvy odrážely vývoj probíhající ve tvarování zbrojí, kdy snaha o snížení hmotnosti vedla k vytvoření zbrojí těsněji obepínajících tělo, což byl proces, který probíhal též v západní a následně střední Evropě. Kolem poloviny století španělská aristokracie přijala francouzské vzory, ale zároveň zachovávala specifické prvky.¹⁵ Vyobrazení z Rylandovy Haggady [Obr. 2] a těsný dochovaný oděv nalezený v hrobě infanta Dona Pedra (+1366) [Obr. 13 v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku] je příkladem francouzského vlivu,

¹¹ Štěpánek 2018, s. 86.

¹² Ibidem, s. 96 – 7.

¹³ Ibidem, s. 98.

¹⁴ Následující část kapitoly byla původně publikována v rámci odstavce v textu Martina HŘIBOVÁ, Nástin oděvů ve Španělsku (13 – 17. století), Hřibová - Hřib 1999.

¹⁵ Bernis Madrazo 1955, s. 28 – 35.

jelikož se jednalo o kratší těsný oděv na dolním okraji rozšířeném klíny. Stejně jako v západní Evropě získalo zapínání pomocí řady knoflíků na oblíbené¹⁶. Dokladem přijetí zapínání na řadu knoflíčků a pachů v pánském odívání je např. *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi* vytvořené kolem let. 1349 – 50¹⁷.

Obdobně jako v západní Evropě, i ve Španělsku pánské oděvy byly podšívány bavlnou a postupně se zkracovaly a zužovaly, až v druhé polovině 14. století byl vytvořen krátký vnitřní kabátec jubón a svrchní kabátec *jaquette* [Obr. 3 A-C]. Zároveň s těsnými oděvy se také rozmáhal druhý extrém, velmi široké svrchníky – *hopalanda* či *hopa*. Příklad by mohl být dochovaný oděv nalezený v hrobě infanta Dona Pedra (+1366) [Obr. 9 D].



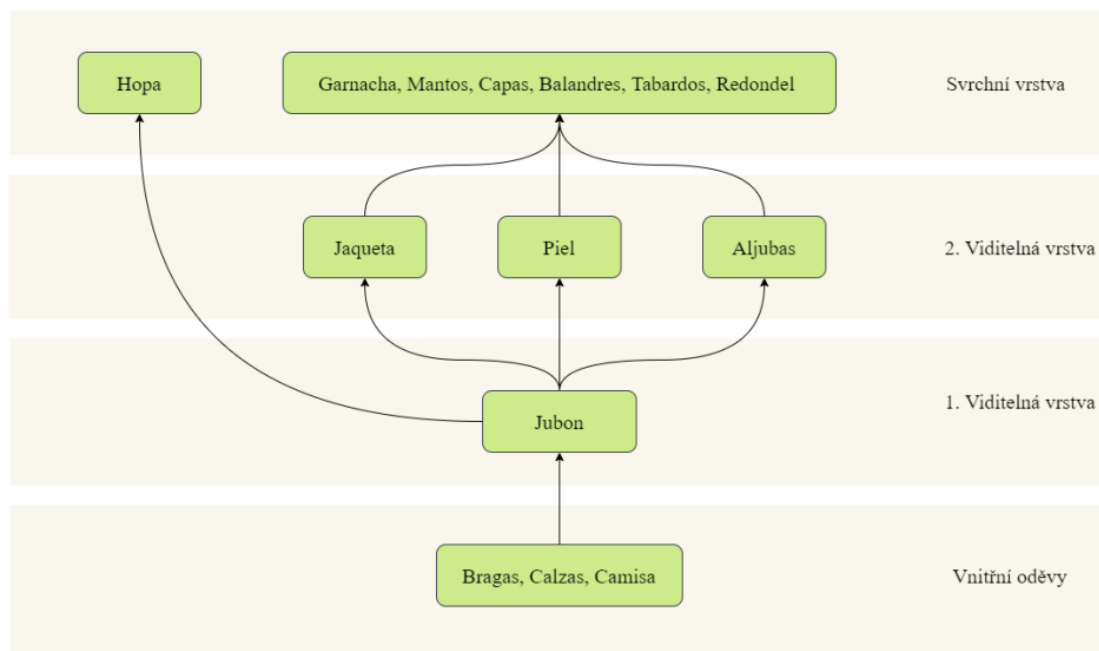
3.A) Enrique II z rodu Trastámara ve vojenském kabátci bez rukávů vycpávaném bavlnou, SERRA Jaime, *Virgen de Tobed*, cca. 1356 - 59 Museo del Prado, Madrid, Převzato z https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Tobed#/media/Archivo:Virgen_de_Tobed.jpg; B) Dochovaná zbroj krále Jana I. Portugalského vyrobená ze lnu, vlny, hedvábí a zlatých nití; o výšce 98 cm a šířce 91 cm byla použita v bitvě u Aljubarrota 14. srpna 1385. Alberto Sampaio Museum, Guimarães. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loudel_d_e_D._Jo%C3%A3o_I_-_Museu_de_Alberto_Sampaio.png; C) BORASSÁ Lluís, *Retablo del Arcángel San Gabriel*, 1381 - 1390, Catedral de Barcelona, Převzato z <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/>; D) Dochovaný oděv nalezený v hrobce Dona Pedra v katedrále v Segovii, Převzato z Restauración de las vestimentas del Infante: Resultado – Catedral de

Segovia. Catedral de Segovia – Catedral de Segovia [online]. Catedral de Segovia [cit. 18.09.2021]. Dostupné z: <https://catedralsegovia.es/el->

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ /*Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi*, cca. 1349 - 1350, původně umístěné v Convento de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell, Lérida), nyní v Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona (MNAC 9919).

Pánské oděvy po roce 1380



4. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastílii ve 14. století. Inspiraci pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Menendez Pidal A Bernis Madrazo 1986.

Vývoj dámského odívání probíhal obdobně jako v případě pánů. Na počátku století byl podobný jako v předcházejícím, což dokumentují dochovaný oděv Doňy Teresy Gil de Riba de Vizela¹⁸ [Obr. 5A - C] a nálezy z kostela Santa Maria d'Agramunt [Obr. 6A - D].

Dochované pohřební odění Doňy Teresy Gil de Riba de Vizela se skládalo z košile, saya, rukavic a závoje. Takto kompletní dochovaný nález je světovým unikátem. Saya, dlouhý oděv se zapínáním ve středu hrudi [Obr. 5 A, B] byla ušita z původně modrého hedvábného taftu. Sukně byla rozšířena velkými klíny a rukávy byly zúžené kolem zápěstí, kde se zapínaly na knoflíčky. Celý oděv byl vycpávaný vlákny vlny a bavlny a byl podložen lněným taftem. Prošívání jednotlivých vrstev oděvu tvořilo svislé linie. Výstřih a konce rukávů byly sepnuty látkovými knoflíky, procházejícími knoflíkovými dírkami. Střihově byla saya, shodně s košílkou, řešena jako obdélník s rozšířením pomocí klínů.¹⁹ Detailní obrázek [Obr. 5 C] ukazuje knoflíky a knoflíkové dírkky na rukávech. Zapínání na knoflíky se v západní Evropě začalo prosazovat ve 13. století²⁰. Zapínáním na knoflíčky ve středu hrudi a poměrně těsný oděv kolem hrudi již naznačují další vývojovou linii – cotehardie (šp. *cotardía*).

¹⁸ Košile byla popsána v předchozí kapitole.

¹⁹ Amalia Descalzo Lorenzo, Ajuar funerario de Doña Teresa Gil s. XIV, Modelo del Mes, Museo del Traje, Madrid, Enero, ciclo 2004.

²⁰ Aragonés Estella 1999.



5.A – C) Dochované pohřební odění dony Teresy Gil de Riba de Vizela (+1307), Museo del Traje, Madrid; Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, *Ajuar funerario de dona Teresa Gil s. XIV*

Soubor oděvů nalezených v kostele Santa Maria d’Agramunt je unikátní svým složením, neboť obsahuje dámskou tuniku, dvě pokrývky hlavy, obdélníkový plášť a dámské nohavice ke kotníkům zřejmě s podvazky²¹, což jsou jediné zatím známé dochované dámské nohavice/ponožky z období středověku.



6.A – C) Dochovaná dámská košile a pokrývky hlavy z 14. století. Nález z kostela Santa Maria d’Agramunt. Museum Textil de Terrassa. Převzato z <http://ddfitc.cdmt.es>

Pro ženy z Montpellier, které bylo pod španělským vlivem, Henri de Mondeville zaznamenal zvyk stahovat prsa úzkou tunikou se šněrováním²². Je otázkou, zda obdobná tunika není zobrazena na postavě královny ve Zlaté

Haggadě.²³

²¹ Další archeologický nález podvazků z konce 14. století byl učiněn v Londýně. Nyní uloženy v Museum of London. Elisabeth Crowfoot – Frances Pritchard - Kay Staniland, *Medieval finds from excavations in London: 4. Textiles and Clothing, c. 1150-1450*. London 1996.

²² Henri de Mondeville, . *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel..., composée de 1306 à 1320 / traduction française, avec des notes, une introduction et une biographie, publiée... par E. Nicaise,...* ; avec la collaboration du Dr Saint-Lager et de F. Chavannes. Paris 1893. s. 590.

²³ *Golden Haggadah, 1320 – 1330*, The British Library, London, Add MS 27210.



7. *Golden Haggadah*, 1320 - 1330, The British Library, London, Add MS 27210, Převzato z http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f006v. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

Bernis Madrazo uvedla, že od 30. let začaly dámy přijímat dvojitý těsný šat a plášť podle francouzské módy. Těsné oděvy byly kritizovány. Kupříkladu Metgé v díle *El Sueño* (1396 - 99) popsal oděvy velmi široké od pasu dolů, aby zdůraznily boky, ale s úzkými bavlněnými či látkovými částmi od pasu výše, aby zdůraznily prsa, rozšířily ramena a skryly většinu defektů²⁴.

Maurské vlivy se projevovaly na způsobu zdobení. Muži i ženy si oblíbili hluboké výstřihy a zapínání pomocí velkého množství malých knoflíčků a oděvy stahovali pomocí opasků se zavěšenými drobnostmi. Stejně jako v západní Evropě, i ve Španělsku byly populární oděvy barevně dělené na poloviny (fr. *mi-parti*, šp. *a metad* nebo *ameatadas*).²⁵ Dokumentací barevně půleného oděvu jsou figury dívek zobrazené na Oltáři sv. Janů, *Retablo de los Santos Juanes*²⁶. Před polovinou 14. století byly v iberských ikonografických pramenech zaznamenávány rukávy s dlouhými pachy (šp. *pendentes*). Je otázkou, zda tento typ rukávu pocházel z Francie²⁷, jelikož je zachycen na nástěnných malbách v kapli sv. Michala v klášteře Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona). namalovaných Jaime Ferrerem Bassá mezi lety 1343 - 46 [Obr. 8A]. Mladé dámy kolem poloviny 14. století nosily oválné hlubší výstřihy, což byl nový prvek v evropské dámské středověké módě.



8.A) Jaime Ferrer Bassa, nástěnné malby v Capilla de San Miguel v Monasterio de Santa María de Pedralbes, 1343 - 45. Převzato z https://ca.wikipedia.org/wiki/Pintures_de_la_cel%C2%B7la_de_Sant_Miquel#/media/Fitxer:CelaStMiquel_StIsabel_3617.jpg; B) oltář Sv. Štěpána, c. 1385, kostel Santa María de Gualter, Noguera, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Převzato z: <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/>; C) Luis Borrassá, *Retablo de la Virgen y San Jorge*, 1390 - 1400, kostel Sv Františka, Villafranca del Penedés, Barcelona, Převzato z <https://www.alamy.com/altarpiece-of-the-virgin-and-st-george-tempera-painting-on-wood-c-1390-1400-detail-dedicated-image212471297.html>

²⁴ “con gonelas muy holgadas de cintura para abajo, para abultar las ancas, pero con estrechez el cuerpo de algodon y tela, de cintura para arriba para aumentar su busto, agrandar sus hombros y ocultar la mayoría de defectos que se pueda...”, Metgé 2006, Libro III; s. 89 - 90. Významový překlad Hřibová.

²⁵ Bernis Madrazo 1955, s. 28 - 35

²⁶ *Retablo de los Santos Juanes*, cca. 1356, původně na hradě Santa Coloma de Queralt, nyní v Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

²⁷ *Ibidem*, s. 33.

Osobitou součástí španělské módy byly kolem poloviny 14. století vyobrazené například v *Crónica Troyana*,²⁸ těsné rukávy šněrované ze spodní strany předloktí. Tento způsob rukávů dle vyjádření Bernis Madraza²⁹ nebyl v západní Evropě znám, ovšem nověji Fresneda González³⁰ doložila podobné rukávy z pozdější doby v Lombardii³¹.

Dokladem mísení univerzální gotické evropské módy se specifickými lokálními prvky může být vyobrazení zajatkyňe na stropě Sala de los Reyes [Obr. 9A] Na červeném oděvu (nejspíš *cotardía*) podle univerzální gotické módy má španělský *pellote* s hlubokými průramky. Černé šněrované rukávy spodního šatu, prsty a nehty nabarvené hennou a náušnice byly charakteristickými prvky španělských oděvů, některé z nich převzaté podle maurských vlivů.³²

9.A) *El Salvaje y la Doncella*, konec 14. století, Sala de los Reyes, Alhambra de Granada, Převzato z Cano Alumna – Gómez de Vír gala 2013-4, B) Pedro Serra, *Vyobrazení sv. Eulalie*, konec 14. století, Museo Diocesano de Segorbe, Převzato z <https://2.bp.blogspot.com/-2hO-RZeII4c/UonNyiYIexI/AAAAAAAAAHxs/fWWjThK45Bk/s640/eulalia.png>



V poslední třetině 14. století se krejčovství začalo stávat uměním. Móda zrychlila tempo změn a byla inspirována novými uměleckými ideály.³³ Během posledních let 14. století byly módní extravagantní: sinusové křivky těla, kontrast mezi dlouhými a krátkými nebo volnými a těsnými oděvy. Nejstarší zmínka o *hopalandě* či *hopě* [Obr. 9B], širokém rozměrném svrchníku, pochází z r. 1364. Tento oděv se výrazně rozšířil po r. 1380. V Katalánsku se vyznačoval výraznými stojacími límci, i když oblíbenější byl na dvoře navarském, kde je doložen dříve než v jiných španělských královstvích³⁴. Pánskými pokrývkami hlavy byly kápě a turbanovitá zavítí. Ženy byly často zobrazovány bez pokrývek hlavy. Obuv tvořily nízké střevíce nebo vyšší obuv dosahující po kotníky.

Používání hedvábných látek bylo ve Španělsku velmi rozšířené po celé období, kdy byla na poloostrově přítomna muslimská komunita³⁵. Látky byly jasných, sytých barev.

²⁸ *Crónica Troyana*, cca. 1350, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. H.I.6, scéna “Asedio de la Ciudad“ a „Los troyanos saliendo a la batalla“.

²⁹ Carmen Bernis Madraza, *Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alambra. Los asuntos, los trajes, la fecha, Cuadernos de la Alambra* n° 18, 1982, s. 47.

³⁰ Fresneda González 2012. s. 316.

³¹ *Hours of Bertrando dei Rossi*, cca. 1380 – 1385, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. lat. 757, f. 380.

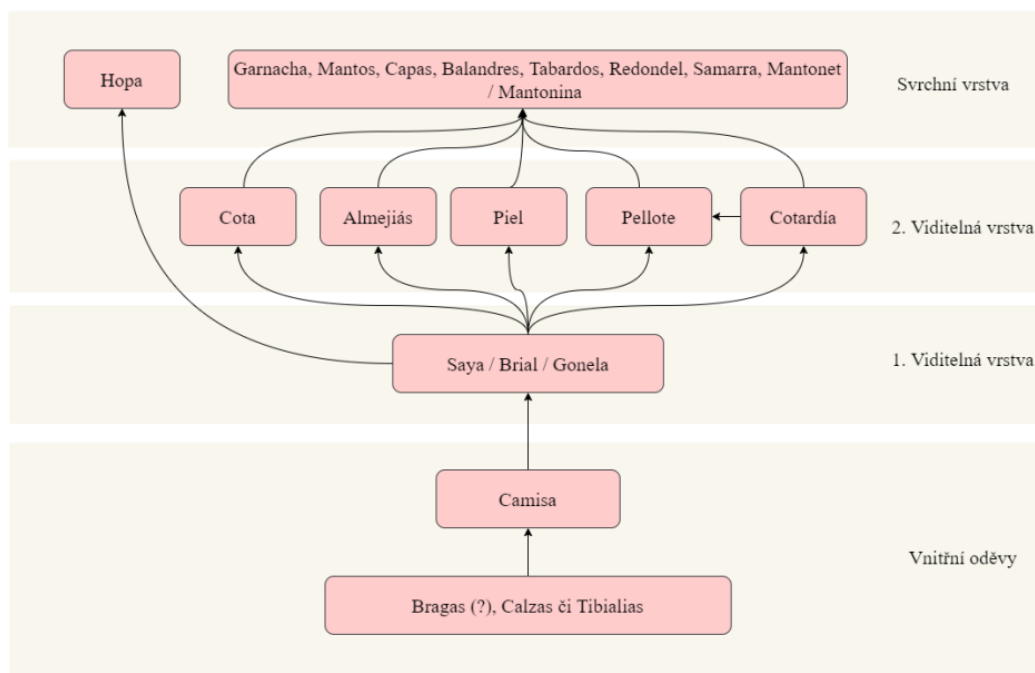
³² Bernis Madraza 1982. vyobrazení XXV d.

³³ Bernis Madraza 1955, s. 28 – 35.

³⁴ Aragonés Estella 1999.

³⁵ Boucher - Deslandres 1965.

Dámské oděvy po roce 1380



10. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastílii ve 14. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Menendez Pidal A Bernis Madrazo 1986.

Oděvy židovské komunity žijící na území s křesťanskou správou kopírovaly oděvy majority, jak dokládá např. porovnání ošacení mladých žen zobrazené v *Golden Hagadah* (1320-30) [Obr. 11A] a *Rylands Sephardi Haggadah* (pol. 14., století) [Obr. 11B]³⁶. V roce 1396 Jan I. Aragonský přikázal Židům nosit *gramallu* (volný vnější oděv) nebo jiný oděv sahající až na paty. Na oděvu musel být přišitý žlutý znak na hrudi.³⁷



11. A) *Golden Hagadah*, 1320 - 1330, The British Library, Add MS 27210, f.15r, Převzato z http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f015r; B) *Rylands Sephardi Haggadah*, pol. 14. století, Katalánsko, University of Manchester Library, Hebrew MS 6, Převzato z http://openn.library.upenn.edu/Data/0021/HebrewMss6/data/web/4278_0043_web.jpg

³⁶ Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.

³⁷ Alfred Rubens. *A history of Jewish costume*. New York 1973.

Západoevropské oděvy v pozdně gotickém stylu (15. století)

Huyghe popsal, že 15. století bylo závěrečnou fází středověku i počátkem nové doby. Zanikala kultura křesťanské Evropy. V 15. století, zejména po bitvě u Azincourtu (1415) vliv Paříže pohasínal, těžiště kulturní a umělecké tvorby se přesunulo do obchodních a měšťanských středisek - burgundského vévodství, na severu do hanzovních a na jihu do italských měst¹. Rytířský ideál byl mrtvý a měšťanstvo rozšiřovalo vliv průmyslovým podnikáním, obchodem a bankovníctvím, čímž nastolovalo vládu peněz. Kult moci dobité odvahou vystřídal kult moci získané bohatstvím, Buržoazie ovlivňovala i panovníky, dodávala jim rádce, finančníky i právníky.² Peníze měly obrovskou moc (např. rod Medici) a velkou roli hrálo účetnictví, matematika i přesné míry a váhy. Proti úsilí o kvalitativní hodnoty církve a rytířstva se prosazovala kvantita, zřetel ekonomický a praktický. Realismus dával realitě synonymum hmotné skutečnosti. O moc přicházející šlechta v rámci snahy o zachování dekora se honosila a předstírala zájem o původní rytířské hodnoty. Proto vznikaly šlechtické zakázky obsahující vyobrazení legend o udatných rytířích, bitevních či milostných scénách. Měšťanstvo si oblíbilo závěsné obrazy a techniku olejomalby, přesvědčivě reprezentující hmotný charakter předmětů.³ Měšťanský realismus se nejvíce projevoval v Itálii a Flandrech. Pokles spirituality byl vyrovnán naprostou obrazovou věrností zpodobňovaných předmětů, jejich hmoty či okolního světa.⁴

V 15. století se oděvy západoevropských zemí různily podle jednotlivých regionů. K nepřehlédnutelným prvkům patřily velmi oblíbené rozměrné rukávy nabývající rozličných tvarů. Plně lze používat pojem móda, jelikož tvary ošacení se měnily často, i z roku na rok. Vznikla řada nových oděvních součástí se stále složitějšími střihovými řešeními, nápadnými detaily a oděvními doplňky. Výroba oděvu byla náročným uměním. Postupně se prosazující konstrukční oddělení sukně (cca pol. 15.stol) od živůtku umožnilo vytvoření nových siluet. Přibližně ve stejné době došlo ke spojení dělených nohavic v kalhoty. Oblékání těsných kalhot umožnil rozparek schovaný za tzv. *krytím*. V tomto období se rozvíjelo přizpůsobování přirozených lidských proporcí módním požadavkům. Výraznými módními centry se stala Itálie s renesančními vzory a burgundský gotický vévodský dvůr.

Bohatí lidé ve vrcholném a pozdním středověku preferovali velmi pestré barvy a s oblibou je kombinovali. Časté bylo spojení červené a modré, žluté a zelené. Oblíbené bylo rozdělení oděvu, např. kabátce nebo nohavic barevně na polovinu (*mi-parti*) či čtvrtiny (*demi-parti*). Výjimku tvořil burgundský dvůr Filipa Dobrého a jeho syna Karla Smělého, kteří zavedli oblibu syté černé barvy, v té době obtížně dosažitelné a proto nákladné.

Španělské oděvy 15. století

Ladero Quesada potvrdil, že na rozdíl od západní Evropy rytířský ideál ve Španělsku zakořenil až v 15. století, rozvinul se zde velmi silně a byl součástí sítě společenských vztahů.⁵ Lze souhlasit s názorem Štěpánka, že v architektuře španělská tradice obohacená mudejárským islámskými prvky se smísila se severskými, tedy vlámskými a německými a jejich výsledkem byla osobitá, bohatě dekorativní odnož gotiky, tzv. *isabelský sloh*, pojmenovaný po královně Isabele Kastilské.⁶ V malířství

¹ Huyghe 1970, s. 10.

² Ibidem, s. 14.

³ Ibidem, s. 15.

⁴ Ibidem, s. 18.

⁵ Miguel Ángel Ladero Quesada. *Španělsko katolických králů*. Brno 2003., s. 36 – 44.

⁶ Štěpánek 2018, s. 88.

v první polovině 15. století zvláště rozkvetl mezinárodní gotický styl, který byl ve druhé polovině století v době vlády Katolických veličenstev modifikován hispano-vlámským stylem, v němž zcela převládl nizozemský vliv spojující španělskou oblibu v dekoraci a nizozemský realismus. Zájem o severské umění byl dán kromě dynastického spojení také přímým působením vlámských umělců jako dvorních malířů⁷, dovozem obrazů z Nizozemí i pobytem španělských malířů v Nizozemí. Tento styl se vyznačoval naturalismem, schématickým lámáním drapérie, zobrazováním krajiny a též používáním olejomalby.⁸

Obecně lze shrnout, že v tomto období oděvy španělské byly výrazně ovlivněny a) vlivy místními spojujícími jak interpretace stylů cizích, tak výtvořů originální, zejména v dámském odívání. Panoval zde i silný vliv b) francouzsko burgundský, zejména v módě pánské; c) infiltrace italských vlivů a d) vliv látek, výšivek a ozdob maurských a ve druhé polovině 15. století i přijetí maurských oděvů.⁹ Oblast koruny aragonské byla ovlivněna italskými a maurskými prvky.

Kolem r. 1400 byly krátké (fr. *jaquettes*) i velké svrchníky typu *houppelande* rozšířené na dvoře v Pamploně, odkud se tento styl dostal do Itálie¹⁰. Italská módní tvorba se ve španělském odívání projevila zvláště na košili, která byla viditelná přes rozličně tvarované prostřihy na rukávech. V r. 1420 byla pánská silueta zakulacená (velké hlavy a snížené pasy), kolem r. 1430 se přidala další móda – linie pasu umístěná v přirozené výšce. Krátce před pol. 15. století burgundský dvůr vytvořil vzor v západní Evropě oblíbený zhruba do r. 1477, kdy pánové stavěli na odívání štíhlost pasu kontrastujícího s širokými rameny. Kastilské pánské oděvy následovaly dvůr burgundský [Obr. 1A – C]. V pokrývkách hlavy panovala velká rozmanitost, například ve tvaru různých *chaperonů*. *Rollo* byl *chaperon*, ze kterého zbyla jen vyztužená část.¹¹ Pro Španěly byla typickým svrchním oděvem uzavřená *capuz* s kápí, o které se říkalo, že byla tak španělská, jak pro Římany *toga*¹².

Dámský oděv¹³ byl ovlivněn vlámskými [Obr. 1B] a italskými prvky [Obr. 1D], vždy interpretovanými velmi volně. Na počátku 15. století byla pro Španělky typická štíhlá silueta se zvýrazněným pasem a boky v kombinaci se širokými rukávy. Burgundská móda zavedla lemování okrajů kožešinou, pravidelné sklady a výstřihy do V. Používané byly vysoké rohaté čepce. Široká škála pláštíků různého střihu charakteristická i pro Španělky stále přežívala. Dalšími typickými prvky byly sukně s násobnými *listas*, vodorovně našívanými stuhami, *tiráz* výšivky dle Maurských zvyků, případně *quixotes* nebo *marlotte*, volné maurské oděvy v délce až ke kotníkům. Specifickou pokrývkou hlavy byla *cofia de tranzado* (viz níže). Dámy obouvaly *chapines*, nazouváky s vysokými korkovými platformami.¹⁴

V roce 1412 byl ve Valladolidu vydán královský příkaz, že “*všichni Židé a Mauři musí přes své oděvy nosit dlouhé róby až po zem a není jim dovoleno nosit pláště. Ve městech a vesnicích musí nosit červené znaky. Ale je mým přáním, abychom je nevystavovali nebezpečí na cestách, že mohou nosit oblečení, jaké mají teď. Všichni Židé a Mauři našeho království a panství budou, deset dnů ode dneška, nosit dlouhé oděvy až po zem a zakryjí své hlavy. Židé ani Mauři si nebudou holit své brady ani nůžkami ani břitvami, ani si nebudou stříhat vlasy a nechají je růst tak, jak bylo dříve zvykem.*”¹⁵

⁷ Např. Jan van Eyck v letech 1426 - 29.

⁸ Štěpánek 2018, s. 100.

⁹ Bernis Madrazo 1955.

¹⁰ Boucher - Deslandres 1965, s. 205.

¹¹ Ibidem.

¹² Boucher - Deslandres 1965.

¹³ Následující část kapitoly byla původně publikována v rámci Martina Hřibová, *Nástin oděvů ve Španělsku (13 – 17. století)*, Hřibová –Hřib 1999.

¹⁴ Bernis Madrazo 1955.

¹⁵ Rubens 1973.



1. A) Muž v popředí oblečen v jacqueta, dva muži oblečení jako Mauři, *Episodo de la leyenda de la Santa Cruz*, Museo Provincial, Valencia, cca. 1400, Převzato z Bernis Madrazo 1955, B) Dívka oblečená v hoba, Master of the Centenar, scéna z *Altarpiece of St George*, Victoria and Albert Museum, London, Inv. No. 1217-1864, první čtvrtina 15. století, Převzato z Bernis Madrazo 1955, C) Joan Mates, *Sv. Jan Evangelista a sv. Jan Křtitel s dárci*, kol. r. 1410, Museum - Thyssen Bornemisza, Madrid, foto Hřibová, D) Taller de Vergos, *Nacimiento San Esteban o El diablo rapta a San Esteban neonato y lo suplanta por una criatura infernal*, cca. 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová



Na počátku 15. století, v důsledku svatby Jindřicha III. Kastilského a Kateřiny z Lancasteru, byla výrazně posílena výroba textilií, zejména vlněných látek. Segovia se stala důležitým centrem zpracování ovčího rouna¹⁶.

2.A) Mladík v jacqueta podle italské módy, *San Sebastián* cca 1450 - 60, Colección Fontana, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová, B) Pláště ze dvou panelů, *Scéna ze života sv. Kláry*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová

Roku 1474 se Kastilskou královnou stala Isabela Kastilská, i když její nárok na trůn byl problematický. Isabela používala mimo jiné svůj vzhled a ženskost jako nástroj propagandy pro zvýšení autority a moci. Kupříkladu vyslanec anglického krále Jindřicha VII., který přijel vyjednat podrobnosti sňatku následníka anglického trůnu s Isabelinou dcerou Kateřinou, později první manželkou anglického krále Jindřicha VIII., Isabelin oděv uchvátil natolik, že jej dlouze popsal. Nejen panovníci Ferdinand a Isabela měli oděvy ze zlatohlavu, zlatem protkávaného brokátu se vzorem, ale také jejich synové, zástupci šlechty i královniny dvorní dámy. Královna byla oblečena ve zlatohlavu ze zlatých nití. Měla oblečený tzv. *brial* ze zlatohlavu “*podle módy své země*”. Na *brialu* měla svrchník (*ropa*) z černého aksamitu s kápí a prostříhy kolem rukou, které umožňovaly spatřit spodní zlatý oděv. Okraje svrchníku byly zdobeny pruhem zlata dále zdobeným zlatými šperky čtvercového tvaru o šířce palce a zdobené drahokamy. V pase měla Isabela bílý opasek z usně “*podle módy, jakou nosí muži*” Na opasku byla zavěšena taštička zdobená rubínem a démanty. Na krku královna nesla zlatý náhrdelník s červenými a bílými emailovanými růžemi, kde v každé byla vložena velká brož. Na

¹⁶ Boucher - Deslandres 1965.

obou stranách hrudi visely dlouhé pásy zdobené stovkami dýmami, rubínů, perel a dalších drahých kamenů. Přes ramena měla královna krátký plášť z karmínového saténu podšitý hermelínem.¹⁷

Z uvedeného plyne, že s posilující mocí sjednocené Kastilie a Aragonie pod vládou mocných Katolických Veličenstev Isabely a Ferdinanda též zesiloval osobitý charakter španělských oděvů kombinujících prvky francouzské, italské, burgundské a lokální. Kupříkladu benátský vyslanec, Marin Sanudo, r. 1498 královnu Isabelu popsal jako oděnou „*velmi bohatě do šatů téměř po francouzském způsobu s mnoha ozdobami nemalé hodnoty*“¹⁸.

Pánský šatník sestával ze spodků, košile, kabátce (*jubón*, *gipón* či zřejmě i *paletoque*) a nohavic či kalhot. Takto oblečený muž na veřejnosti byl považován za „*nahého*“. Dalšími vrstvami byly svrchní kabátec a různé varianty svrchníků.¹⁹

Paletoque bylo dle názoru Anderson²⁰ zřejmě označení pro vnitřní kabátec podobný jubónu, případně varianta jubónu, která neměla suknicí, a byly k ní přivázané nohavice. Dlouhé nohavice (lat. *caligas*, šp. *calzas enteras*) byly původně dělené, přivázané k opasku či později vnitřnímu kabátci. Se zkracujícími kabátci přišla nutnost zakrývat rozkrok pomocí tvarovaného pruhu látky (šp., fr. i angl. *martingale*, tedy *calze a la martingala*). Podle Anderson výraz pochází ze jména pomocného řemení jezdeckých potřeb s kroužky, jimiž se provlékají oštěže²¹. Kolem poloviny 15. století byly nohavice spojeny do jednoho kusu vzadu, na přední části začalo vznikat krytí za účelem překrytí otvoru. Kolem r. 1470 nohavice italských mladíků dosahovaly do pasu²². Nohavice v tomto období byly těsné, typicky šité z vlny a podšíváné. Mohly obsahovat špičky kryjící prsty.

Svrchní kabátec s rukávy dosahující po kolena byl označován *sayo*. Známé byly i verze bez rukávů či s kratší suknicí (šp. *sayete*, *sayuelo*). Pedro Girón r. 1537 popsal nejstarší sayos ve Španělsku jako dělané ze čtyř čtvrtin bez švu na hrudi. Protože byly úzké od pasu dolů, byly otevřené a vkládaly se (do suknic) klíny (šp. *jirones*) začínajíc kousek nad pasem. Klíny byly velmi úzké, špičaté a dolů se rozšiřovaly. Klíny byly tři nebo čtyři. Sayos byly dlouhé, s velmi úzkými rukávy a horní část tak vysoká, že kryla téměř celý límec jubónu vpředu, ale na zádech byly o dva nebo tři palce kratší než jubón. Po té *sayo* s klíny přestaly být používány a začaly se nosit sešité vpředu. Od pasu nahoru byly těsné na tělo (šp. *justos al cuerpo*); od pasu dolů byly z vsadek (šp. *nesgas*) pět nebo šest palců širokých sešitých jeden s druhým, protože vytvořily suknicí širší než ta s *jirones*.²³ Tento popis je dokladem vývoje stříhové konstrukce. Oděv byl dělen na čtyři čtvrtiny. Prvotní verze *sayo* nebyla dělená vodorovně v pase, ale byla rozšiřována pomocí trojúhelníkových klínů (*jirones*). Vsazení trojúhelníkovitých klínů mírně nad pas je v souladu s konstrukčním experimentem provedeným Hříbem²⁴. Novější varianta *sayo* byla těsná v horní polovině těla a lze předpokládat, že byla dělena na čtyři části. V pase byla oddělená suknicí sestávající z lichoběžníkových dílů. Výtvarná díla tento proces dokumentují a dokládají, že k změně došlo nejpozději na konci 15. století. Páže na náhrobku Martína Vázquete de Arce²⁵ je oblečeno v první verzi *sayo*, zatímco král na vyobrazení Sv.

¹⁷ Marino 2013

¹⁸ „*vestita molto richamente in habito quasi a la francese con molte gioie de non picol valuta*“, v Ladero Quesada 2003, s. 75

¹⁹ Následující část kapitoly hojně čerpá z vynikající publikace Anderson 1979.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 70-71.

²² Šimša 2015a.

²³ Pedro Girón, *Crónica del emperador Carlos V.: [Manuscrito 3.825 de la Biblioteca Nacional] Edición de Juan Sánchez Montes. Prólogo del Dr. Peter Rassow*. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1964. In. Anderson 1979, s. 45.

²⁴ Hříb 2010.

²⁵ /neznámý mistr, *náhrobek Martína Vázquete de Arce*, katedrála v Sigüenza, kaple San Juan y Santa Catalina, 1486 – 1504.

Sigismunda²⁶ z r. 1516 má oděv dělený v pase. Vzhledem k tomu, že není udán počet lichoběžníkových dílů, je možné, že se jednalo o větší množství užších vsadek, podobně jako v německé módě suknic a sukni s výraznými, pravidelnými záhyby oblíbené na počátku 16. století. Suknici s pravidelnými záhyby ukazuje socha vévody Juana de Aragón²⁷ znázorňující válečnou variantu *sayo*. Pokud *sayo* obsahovalo rukávy, pak mohly nabývat různých tvarů a délek, či obsahovat různá nabírání.²⁸

Mezi svrchníky patřily *ropa*, pláště (*manto*, *capa*, *capuz*, *escuba*), *tabardy* (*gabán*, *capote*, *loba*, *balandrán*, *bernia*, *jornea*). Nejtypičtějším svrchníkem byla otevřená *ropa* v různých délkách, s rukávy rozličných tvarů, límcem a podšitá kontrastními materiály. Podle burgundského zvyku mladí a elegantní muži byli zvaní „*muži krátkých rop*“ a představitelé církve, práva nebo vzdělanci „*muži dlouhých rop*“²⁹. Pláště typu *manto* a *capa* byly též vpředu otevřené po celé délce, mohly mít límce či kápě a případně prostřihy pro ruce (*maneras*). *Capuz* byly obdobný plášť, ovšem uzavřený ve středu. V některých případech mohla mít dlouhé prostřihy pro ruce. *Tabardo* též bylo uzavřené jako *capuz* a prostřižené, ovšem prostřihy byly dva vedle sebe a tvořily tak otevřený rukáv stejně dlouhý jako celý oděv. Těmto rukávům se říkalo křídla (šp. *alas*). *Loba* byl zcela uzavřený svrchník s límcem s prostřihy pro ruce dodávající postavě sloupovitý vzhled. Talavera³⁰, dobový mravokárce a zpovědník královny Isabely Kastilské napsal, že považuje za přehnané „*když někdo nosí zároveň jubón, sayo, balandrán nebo zamarro a capuz*“. Bernis Madrazo *balandrán* definovala jako svrchník vpředu otevřený s širokými rukávy³¹. *Balandrán* musel projít zajímavým vývojem, jelikož stříhy Juana de Alcegy a Diega Freyle z konce 16. století jej ukazují jako plášť bez rukávů. Krátký svrchník bez rukávů podle italských vlivů byl označován jako *jornea* (it. *giornea*).³²

Pánské pokrývky hlavy ke konci 15. století byly umírněnější než dříve. Pánové nosili malou čepičku (šp. *carmeñola*) s rozstřížením na pravé straně zavázaným tkanicí, poprvé zmíněnou v r. 1464. Dále byly používány čapky *gorra* a *bonete*. Přesný rozdíl mezi těmito pojmy není zatím znám³³, zřejmě *gorra* byla měkkí a *bonete* měl krepku v celku. Velice oblíbené byly klobouky. Zvláště populární proti ostrému slunečnímu svitu byly plstěné klobouky s širokou krepkou (šp. *sombrero*), případně slamáky. Podle maurských vzorů byly též nošeny ovinovací varianty pokrývek hlavy (šp. *toque* či ar. *alhareme* případně *almaizar*) i mezi křesťany.³⁴

²⁶ / Juan Gascó, *Král - sv. Zikmund*, 1516, Barcelona, Guerin Collection.

²⁷ /Ženevsko neapolská škola, *náhrobek Juana de Aragón, též zvaného Joan II de Ribagorça*, 1508-1528, Monasterio de Montserrat.

²⁸ Anderson 1979.

²⁹ Michele Bealieu - Jeanne Bayle. *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi a la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. Paris 1956. s. 41.

³⁰ Fernando de Talavera, *Tratado provechoso que demuestra como en el vestir y calçar comúnmente se cometen muchos pecados, y aún también en el comer y en el beber*, 1477. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, f. 53 – 54.

³¹ Bernis Madrazo 1978 - 79, s. 27 – 29.

³² Anderson 1979.

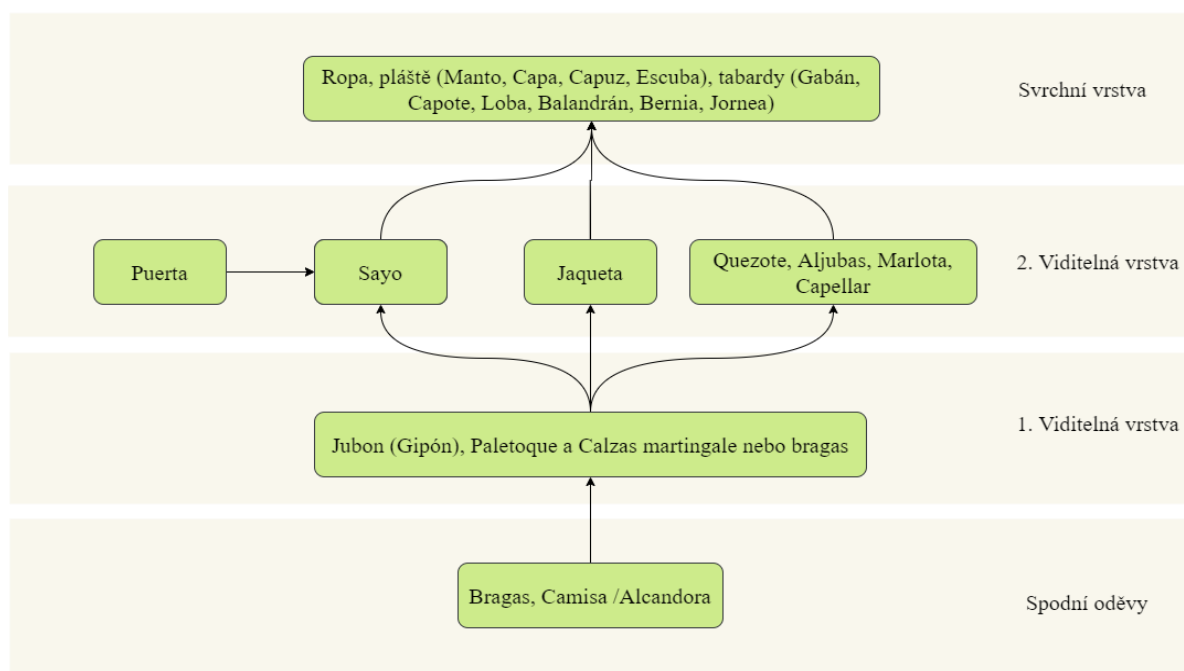
³³ Ibidem, s.35.

³⁴ Ibidem.



3.A) Zřejmě škola Fray Alonsy de Zamora, výjevy ze života Krista, okolo r. 1500, katedrála Burgos, foto Hřibová, B) Mencía de Mendoza y Figueroa, *Sepulcro del condestable Pedro Fernández de Velasco y de su esposa*, konec 15. století, katedrála Burgos, foto Hřibová, C) připsáno škole Juana de Nadda, *San Francisco de Assisi*, poslední čtvrtina 15. století. Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová, D) Maestro del Manzanillo, *Katoličtí králové se sv. Elenou a sv. Barbarou*, kol. 1500, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová

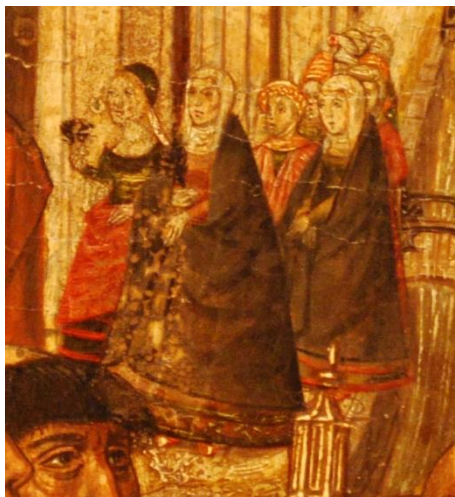
Pánské oděvy po roce 1480



4. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastilii po roce 1480. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1978 - 79.

Místní variace byly patrnější na dámském oděvu, který se skládal z plášťů, svrchníků, svrchního šatu, spodního šatu, *verdugada* (sukně s výztužemi), košile a spodků a byl natolik unikátní, že si zaslouží níže uvedený podrobnější popis.³⁵

Pláště nabývaly různých typů, některé měly specifický španělský charakter. Manto byly nazývány běžně používané dlouhé široké pláště s kápí, konstrukčně řešené jako kruhové segmenty, shodně jako pánská verze. Menší a (šp. *mantillo*) byly stříženy jako půlkruhy. Pláště v kombinaci s výztuženými sukňemi je vidět na malbě Miguela Ximeneze [Obr.15A]. Oblíbené byly i pláště s prostřihy na ruce a pláště složené ze tří dílů³⁶. [Obr. 15B]



5.A) Miguel Ximenez, *Predela with Resurrection of Christ*, 1475 - 85, Museo del Prado, Madrid, Španělsko, foto Hřibová, B) Marcuello, *Pedro Rimado de la conquista de Granada*, 1488, Musée Conde, Chantilly, Převzato z https://3.bp.blogspot.com/-Auk1o_iruOQ/UN19u9SeCLI/AAAAAAAAADnc/U1sbth_B8is/s640/Marcuello.png

Svrchníky je možno charakterizovat pomocí dvou základních typů buď jako oděvy, které se mohly nosit v kombinaci s pláštěm či jako oděvy, jejichž tvar a použití nepřipouštěly další vnější

³⁵ Následující část kapitoly je psána ve spolupráci s Martinem Hřibem a jedná se o zkrácenou verzi článku Hřib 2018.

³⁶ Bernis Madrazo 1978–79 - Anderson 1979.

vrstvu. K oděvům kombinovatelným s pláštěm patřil *habito*, *mongil* a *ropa*. *Habito* znamenal dlouhý, uzavřený a rozměrný oděv. *Mongil* byl konstruován obdobně jako *habito*, avšak byl kratší a nosil se na svrchní šat (šp. *vasquina*). Svrchník typu *ropa* byl otevřený vpředu a zapínaný na řadu knoflíků nebo spon. K oděvům nositelným s pláštěm patřila i *cota*, jejíž identifikace je komplikovaná. Obdobný případ je i oděv zatím neurčeného pojmenování s velkými bočními prostřihy. Typ svrchníků neslučitelný s pláští se dobově označoval *cubrir* (zakrytí, pokrývka) a patřila sem *loba*, *capuz* a *tabard*. Svrchníky tohoto typu měly boční prostřihy pro protažení paží nebo falešné rukávy, které nekryly paže³⁷ a nebyly konstrukčně dělené v pase. V případě přepásání opaskem tvořily nepravidelné sklady, avšak obvykle byly nošené volně.³⁸

Následující vrstvou dámského oděvu byl svrchní šat, kombinace živůtku (šp. *gonete*, případně *sayuelo*) a uzavřené sukně oblékané přes hlavu (*vasquina*). Na konci 15. století byl svrchní oděv *brial*, dle Sebastiána de Covarubbias Horozco, autora prvního kastilského výkladového slovníku, oblékaný na košili a spodní sukni (šp. *faldrilla*) a pod plášť typu *mantilla*³⁹. *Brial* byl šit například z aksamitů v černé, morušové nebo karmínové barvě, či bílých, karmínových, zelených, hnědých brokátů, případně karmínového, černého, zeleného, morušového nebo žlutého hedvábí. Covarubbias Horozco charakterizoval *brial* jako „*starodávny španělský oděv, nošený královnami, urozenými dámami na způsob mongilu*“⁴⁰. Na základě toho, že krejčí Juan de Alcega⁴¹ ve své stříhové knize publikoval nákres *mongilu* s přední částí těsnou a s volnými zády nedělenými na horní a dolní polovinu Anderson soudila, že tělo obepínající *brial* neměl šev v linii pasu⁴². Oděv mohl mít vlečku⁴³.

V inventáři královny Jany I. Kastilské (1479-1555) je uveden oděv ze vzorovaného karmínového aksamitu, s trojúhelníkovou vsadkou vkládanou do výstřihu (šp. *puerta*⁴⁴) [Obr. 6], dále návleky místo rukávů i rukávy, které byly protažené do špice (šp. *hecho una punta*)⁴⁵. Zmíněny též byly *puertas* z hedvábí nebo aksamitu⁴⁶. Zdobení mohlo být provedeno pomocí pruhů hermelínu, kontrastní látky či našitím perel, zlatých ozdob a dalších. Roger Machado, Francouz v anglických službách, popsal r. 1489 oděv⁴⁷ královny Isabely Kastilské, který obsahoval pruh velmi tenkého zlata posypaný růžemi s červenými a bílými drahými kameny.

³⁷ Bernis Madrazo 1978 – 79.

³⁸ Anderson 1979.

³⁹ Covarrubias Horozco 2001, s. 269.

⁴⁰ Ibidem, s. 106.

⁴¹ Alcega 1580, s. 76.

⁴² Anderson 1979, s. 200.

⁴³ / Gerard Horenbout – Sanders Bening (il.), *Horae diurnae, Hours of Joanna I of Castile*, 1496 - 1502, Add MS 35313, The British Library, London, f. 3.

⁴⁴ / Pedro Berruguetta, *The Beheading of Saint John the Baptist*, Retable of Saint John the Baptist, 1483 – 85, Santa María del Campo, farní kostel.

⁴⁵ José Ferrandis Torres, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943 (*Datos documentales para la historia del arte español*. v.3)s. 286.

⁴⁶ Ibidem, s. 296.

⁴⁷ “*Královna Isabela Kastilská se objevila v oděvu ze zlatohlavu v národním stylu. Jeho zlatý lesk svítil skrz dlouhé prostřihy v černém sametovém pláštiku, který byl zdoben těžkými liniemi zlatých tyček, každá na prst dlouhá, půl prstu široká a posázená drahými kameny*” Cenu oděvu a šperků odhadl na 200 000 zlatých escus. In. Anderson 1979, s. 135.

Brial byl na přelomu 15. a 16. století vystřídán *sayou*, oděvem konstrukčně děleným v pase⁴⁸. Sukně byla široká, bohatě nabíraná v pase buď vpředu, nebo po celém obvodu do volných skladů. Těsný živůtek mohl být zapínaný na jedné straně⁴⁹. Šev v pase byl překryt ozdobným pásem látky nebo řetězem ze šperků. Dolní okraj byl pečlivě zdoben i podšíván, protože sukně se při chůzi pozvedávala.⁵⁰

6. Pedro García De Benabarre, *El festín de Herodes*, cca. 1470 - 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/herods-banquet/pere-garcia-de-benavarri/064060-000>



Unikátním španělským prvkem bylo *verdugádo*, sukně s obručovitými výztužemi, která udávala charakteristický tvar dámskému oděvu. K sukni *brialu* či *saye* byly upevněny obruče (šp. *verdugos*), zašité v látkovém obalu umístěném na vnější straně svrchního oděvu. Výztuhy bylo možno našít i na spodní sukně viditelné až při nadzvednutí svrchní vrstvy. Začátky *verdugáda* jsou nejasné. První vyobrazení na oltáři Sv. Jana v Léridě pochází ze sedmdesátých let 15. století [Obr.7A]. Johnston uvedl, že autor vyobrazení, malíř Pedro García de Benabarre (činný v letech 1445–85) nepobýval mimo Aragonii, a tak lze předpokládat, že diváci v Léridě byli schopni oděv rozpoznat jako typický pro aristokracii, tedy již nějakou dobu známý⁵¹. Dle zprávy kronikáře Alfonse Palencia v r. 1468 měla královna Jana Portugalská (+1475) pomocí „širokého oděvu pevně nataženého na mnoha velmi tuhými kružích všitých do látky, aby zakrýval dámské nohy“ dočasně zakrývat své nemanželské těhotenství⁵². Palencia dále uvedl, že takto těhotenství neskryje před častými návštěvníky⁵³. Dle Talavery výraz *verdugos* znamenal hladké větvičky ze stromu, který byl poražen nebo prostrhán⁵⁴. Isabela Kastilská⁵⁵ r. 1473 přijala burgundského vyslance v *brialu* z karmínového aksamitu s *verdugos* překrytými zeleným hedvábím⁵⁶. Móda vyvolala mnohé zákazy⁵⁷, ale zjevně bez účinku.⁵⁸

Pod vyztuženou sukni dámy nosily vlněnou látku obtočenou kolem boků (vycpávku boků)⁵⁹. Příklady *verdugos* všitých do svrchní sukně ukazuje například vyobrazení 7A, *verdugos* zašité ve spodní sukni či šatu obrázek 7C.

⁴⁸ / Tránsito Master, *St. Catherine's Conversion of the Empress and the imperial Minister*, Oltářní obraz Sv. Kateřiny, 1500 - 10, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

⁴⁹ Anderson 1979, s. 203.

⁵⁰ Anderson 1979, s. 203.

⁵¹ Mark D. Johnston, Sex, Lies, and Verdugados: Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts. *Medieval Clothing and Textiles* 16. 1. Woodbridge 2021, s. 101-122. s. 106.

⁵² „*tunicis amplissimis protensione implicabili circumtextentibus membra feminarum cum circulis multis durissimis panno subductis et consutis*“, Palencia 1905, s. 171-172. Zde je třeba mít na paměti, že Palencia byl financován královnou Isabelou Kastilskou, rivalkou královny Jany Portugalské.

⁵³ Ibidem, s. 171 -172.

⁵⁴ Talavera 1477, f. 84, 85, 86.

⁵⁵ Královna Isabela Kastilská používala *verdugádo* i při jízdě na koni, když seděla v dámském sedle, jak dokládají řezby / Master Rodrigo, řezby *Surrender of Moclí*, 1489 - 95, katedrála v Toledu.

⁵⁶ Diego Clemencín, *Elogio de la Reina catolica Dona Isabel*. 1. Madrid, 1954., s. 327.

⁵⁷ Ferrandis Torres 1943.

⁵⁸ Anderson 1979.

⁵⁹ Talavera 1477, f. 84, 85, 86.



7A) Pedro García de Benabarre, *Stěti sv. Jana Křtitele*, kolem 1473 - 1482, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/decapitacion-de-san-juan-bautista-pere-garcia-de-benavarri/015883-000>; B) připsáno Torremunovi, *Expulsion de San Joaquin z Santa Ana del templo*, *Retablo de la vida de la Virgen*, druhá polovina 15.stol, Museo de La Rioja, Logroño; C) Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Museo del Prado, Madrid, Cat. No. P000710, Převzato z <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-decapitacion-de-san-juan-bautista/1a539971-61dd-45f1-8215-a100c7bfeaf6>

Tuhé kruhy byly později nahrazeny pružnějšími textilními, což umožnilo vytvoření rozměrné, nikoliv tuhé sukně [Obr. 8A, B]. Sukně vyztužené *verdugos* byly módní natolik, že vznikaly napodobeniny vytvořené našíváním ozdobných pruhů bez vyztužujícího efektu [Obr. 8C].



8 A) Domingo Ram, *Nacimiento de San Juan Bautista*, *Retablo de San Juan Bautista*, cca.1480 - 90, The Metropolitan Museum of Art, New York, Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470874?sortBy=Relevance&where=Spain&ao=on&ft=Saint+john+the+baptist&offset=0&rpp=100&pos=26>; B) Pedro Marcuello, *El Cancionero*, 1492 - 95, Musée Condé, Chantilly, Převzato z https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_I_of_Castile#/media/File:Isabel_de_castilla.jpg; C) Pedro García de Benabarre, *Nacimiento de la Virgen*, 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/birth->

[virgin/pere-garcia-de-benavarri/114750-000](http://www.museunacional.cat/en/colleccio/birth-)

Na základě ikonografických pramenů lze uvést hypotézu, že kolem r. 1490 *verdugos* na královském dvoře ustoupily a vrátily se ve 20. letech 16. století ve formě *verdugáda*, tedy vnitřní spodnice s *verdugos* (výztužemi). Ženy z nižších společenských vrstev kolem r. 1525 pokračovaly v nošení *verdugád* viditelně⁶⁰.

Výstřihy oděvů byly hluboké, a proto byly často používány náprsenky (šp. *gorgueras*) bez stojatého límce nebo průhledné šátky. Talavera zmiňuje vyšívání (šp. *labrada*) náprsenky s ozdobnými vsadkami (šp. *randa*) průhledné natolik, že by bylo lepší, aby dáma svou hrud' nechala nezakrytou⁶¹.

Dalším lokálním specifickým byly rukávy, které mohly být jak pevnou součástí oděvu, tak samostatné⁶². Odnímatelné rukávy mohly být dočasně přišité k oděvu⁶³. Oliveira Marques uvedl, že

⁶⁰ El verdugado, *Indumentaria y Costumbres en España* <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2012/03/retales-que-nos-vistieron-el-verdugado.html>. Vyhledáno 15.8.2018.

⁶¹ Talavera 1477, s. 230 – 231.

⁶² Ferrandis Torres 1943. s. 285 – 286, 288 -291, 292 – 293.

⁶³ / Fernando de Llanos, *Birth of the Virgin*, hlavní oltářní obraz, 1507 - 1510, katedrála ve Valencii.

v Portugalsku ve 13. století se rukávy přišivaly ráno k oděvu a večer páraly⁶⁴. Dále mohly být rukávy křížem šněrované⁶⁵, přivázány tkanicemi na rameni několika stuhami⁶⁶, či zcela nespojené s oděvem ve formě návleků⁶⁷, někdy rozdělených v lokti na dvě části⁶⁸. Svrchní rukávy byly poměrně úzké, a tedy mohly být otevřené na dolní straně a stahované na několika místech tkanicemi. Typickým španělským rysem bylo ponechání volného konce širokých rukávů zdobené košile spadat dolů od zápěstí/či lokte [Obr.17C]. Rukávy *saye* byly s oblibou tvarovány do špice (šp. *de punta* nebo *de media punta*), což bylo též označováno jako francouzské nebo poloviční francouzské.⁶⁹

Vnitřní vrstvu oděvu tvořil těsný živůtek (šp. *cos*, *corpezuolo*), bez rukávů nebo s úzkými rukávy a sukně. Pojmy *faldetas*, *faldillas*, *faldrillas* značily vnitřní sukně⁷⁰. Covarrubias Orozco definoval *faldillas* jako otevřené, zřejmě tedy zavinovací. Uvedl, že ženy nosily *faldillas* přes košili, dávajíc jednu sukni na druhou⁷¹. V inventářích královského dvora jsou časté zmínky nejen o nových drahých látkách použitých na *faldrillas* a jejich podšívky, ale i o přešití z *cotas*, *sayas*, *marlotas*, církevních oděvů, cestovních postelí atd.⁷²

Luxusní dochovaná košile dříve připisovaná královně Isabele Kastilské [Obr. 19] je zdobena goticko maurskou výšivkou z hedvábí a zlata⁷³. Ačkoliv košile měly převážně hluboké výstřihy, mohly být zapínané vpředu nebo vzadu. Bohaté nabírání bylo ve výstřihu staženo do proužku tvořícího čtvercový výstřih⁷⁴. Zdobení košil zahrnovalo převážně výšivku ve zlaté, stříbrné, červené, bílé, černé, modré, hnědé, morušové barvě. Na košile se též našivaly pruhy jiného materiálu. Dalším zdobením byly vsadky⁷⁵.



9. Dochovaná dámská košile přináležející ke kastilskému královskému dvoru z pozdního 15. nebo poč. 16. století, tradičně připisována Isabele Kastilské. Jemná lněná látka z Holandska, výšivka kovovými nitěmi a hedvábím v barvě zelená a černá. Museo Etnográfico Textil Pérez Enciso de Plasencia. Inv. No. METP 3614 Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/fb/ff/f1/fbfff1a5967e1aa4fc94cca7b4adfd4.png>

Bernis Madrazo uvedla, že Španělky nosily jak těsné spodky z jemné látky stejně jako další ženy v západní Evropě, tak široké řasené spodky z jemného lnu, jaké používaly granadské Maurky.⁷⁶

⁶⁴ António Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa Aspectos da vida quotidiana*. Lisboa 1964. s. 57.

⁶⁵ / *Revelation to Zacharias of the Conception of St. John the Baptist*, 1470-80, sakristie kostela San Mateo, San Mateo.

⁶⁶ / Perdo Nunyes, *Birth of St. Eligius*, 1526, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

⁶⁷ Dochovaná figurína farního kostela Valverde de la Vera, 1500.

⁶⁸ / Mistr Panny Katolických Veličenstev, *The Virgin of the Catholic Kings*, 1491 - 1493, Museo del Prado, Madrid.

⁶⁹ Anderson 1979.

⁷⁰ Bernis Madrazo 1978 -79, s. 14.

⁷¹ Covarrubias Horozco 2001.

⁷² Anderson 1979, s. 211 - 212.

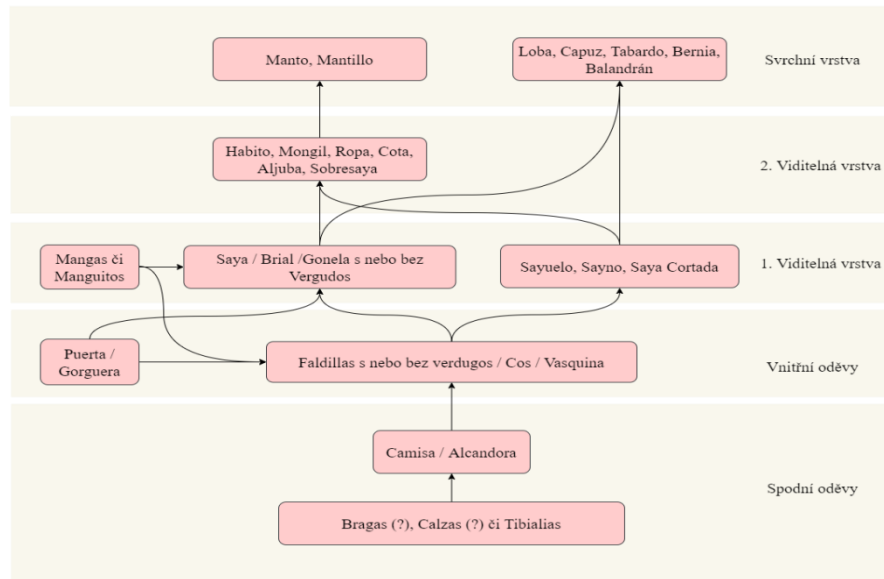
⁷³ Maria Anna Gonzales Mena. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982. s. 85.

⁷⁴ / připísáno Pedro de Cristo, *Birth of Virgin*, oltářní obraz Assumption of the Virgin, 1520-25, kostel San José, Granada.

⁷⁵ Anderson 1979, s. 240.

⁷⁶ Bernis Madrazo 1978 - 79, s. 14.

Dámské oděvy kolem roku 1480



10. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastílii po roce 1480. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1978 - 79.

Talavera r. 1477 uvedl metody ošetřování a zesvětlování vlasů pomocí kouře spálené síry⁷⁷. Oceňována byla hustota a délka vlasů a tak si dámy pomáhaly falešnými přičesky⁷⁸. Typický účes tvořily hladké vlasy stažené vzad na zátylku do copu. Po stranách tváří, někdy níže, se mohly vlasy rozšířit. Cop mohl být překryt charakteristickým španělským textilním obalem (šp. *tranzado*), což mohla být trubice, či pruh látky často připojený k malé čepičce (*cofia*) ze stejné [Obr. 11A] nebo odlišné látky⁷⁹, případně sítky [Obr. 11B]. Komplet byl nazýván jako *cofia de tranzado*. Jedno z nejstarších doložených vyobrazení tohoto typu účesu pochází z let 1367 - 1381⁸⁰. V Itálii se tento účes zřejmě poprvé objevil kolem r. 1490⁸¹. Do Anglie jej přinesla Kateřina Aragonská, která jej měla např. při své druhé svatbě s Jindřichem VIII⁸².



11.A) Bernat Martorell, *Retablo de la Transfiguración*, 1445 - 52, Catedral de Barcelona, Barcelona, Převezato z https://1.bp.blogspot.com/-G6dUO18j3qE/UXZB8gblhZl/AAAAAAAAAFc/EmwYYd_VOoU/s640/martorell.png, B) Pedro García De Benabarre, *El nacimiento de San Juan*, 1470, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převezato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/birth-saint-john-baptist/pere-garcia-de-benavarri/024102-000>

⁷⁷ Talavera 1477, f. 65.

⁷⁸ Marisa Astor Landete. *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV Y XV*. Valencia 1999.

⁷⁹ Anderson 1979, s. 163.

⁸⁰ / Jaume Serra, *Retablo de la Virgen*, 1367-1381, Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Nyní v Museu nacional de Catalunya, Barcelona.

⁸¹ / Giovanni Cristoforo Romano, *busta Beatrice d'Este*, cca. 1490, Musée du Louvre, Paris - Pala Sforzesca, cca. 1494 - 1495, Pinacoteca di Brera, Milano.

⁸² Edwards Hall. *Halls chronicle; containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth and to the end of reign of Henry the Eight*. London 1809. s. 508.

Rollo byl původně francouzský prvek z počátku 15. století, kdy se okraje kápí začaly vycpávat rákosem, slámou či kožím nebo ovčím rounem. Covarrubias Orozco uvedl, že *rollo* je „*ozdoba, kterou ženy nosí na svých hlavách ať již se svými vlasy nebo falešnými*“⁸³. *Rolla* mohla být vyšívána nebo zdobena perlami či šperky s drahými kameny, případně obtočena ozdobenými pruhy látky⁸⁴. *Rollo* bylo možno kombinovat i s rohatým čepcem⁸⁵.⁸⁶

Specifickým španělským znakem byla také *cofia tranzado* překrytá průsvitnou kápí spadající na záda a sepnutou na hrudi. Tento prvek byl hojně nošen matronami až do poloviny 16. století. Bernis Madrazo kápí označila jako *beatilla*⁸⁷. Matrony nosily též rozměrnou neprůhlednou plisovanou kápí⁸⁸, přičemž sklady mohly být našity na podkladový materiál nebo naškrobeny. Jeptišky zmíněnou pokrývkou hlavy používaly nejméně do 17. století⁸⁹.

Ženy nosily též závoje, kápě, barety či klobouky jako ochranu proti slunci.⁹⁰

Vliv španělské módy na italské oděvy

Přijetí španělského stylu v severní části dnešní Itálie⁹¹ bylo dáno politickými událostmi pozdního quattrocenta, kdy se španělské prvky šířily zejména na dvorech vévodů z Ferrary a Milána díky jejich svazkům s aragonskou linií v neapolském království⁹². V r. 1494 pláště ve Ferrare byly „*v španělském stylu*“ a pro reprezentativní příležitosti dámy preferovaly španělské oděvy kvůli jejich velkoleposti⁹³. V Římě a později (od r. 1502) ve Ferrare byla propagátorkou španělského stylu odívání Lucrezia Borgia, dcera kardinála Rodriga de Borja. Na rozdíl od italských dam majících v oblibě zelené, azurové či tmavě purpurové oděvy Lucrezia preferovala sladění černé a zlaté. Laura Bentivoglia v dopise Isabelle d'Este popsala černý hedvábný oděv se zdobenou náprsenkou a úzkými rukávy ukazujícími manžety košile⁹⁴.

Lombardská móda nošená na milánském dvoře Sforzů byla v rámci italských měřítek považována za velmi luxusní. Příchod Beatrice d'Este byl příkladem šíření španělské módy⁹⁵. Beatrice, dcera Eleanory Neapolské, byla r. 1491 provdána za milánského vévodu Ludovica Sforzu (il Moro). Dvůr Sforzů byl v době quattrocenta považován za jeden z nejpompéznějších a nejluxusnějších v Itálii⁹⁶. Před příchodem Beatrice milánské dámy nosily oděvy obdobné florentským, s vybranými německými prvky. Charakteristickou dekorací bylo *gruppi* a *nexus*, aplikované zlaté či stříbrné dekorace ve formě

⁸³ Covarrubias Orozco 2001.

⁸⁴ / Blasco De Grañen - Martín De Soria, *Bodas Canán*, polovina 15.stol, kostel El Salvador, Ejea de los Caballeros, Zaragoza.

⁸⁵ / Pedro Berruguete, *Decapitación de San Juan Bautista, Retablo de San Juan Bautista*, 1485, kostel Santa María de Campo, Burgos.

⁸⁶ Anderson 1979.

⁸⁷ Bernis Madrazo 1978 - 79, s. 77.

⁸⁸ / socha dámy, 1490, kolegiátní kostel Covarrubias.

⁸⁹ / Petr Paulus Rubens, *Retrato de sor Ana Dorotea de Austria*, cca.1628, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

⁹⁰ Anderson 1979.

⁹¹ Jižní části dnešní Itálie byly součástí sicilského a neapolského království, kde velkou část v této knize popisovaného období vládli aragonští panovníci.

⁹² Janet Cox-Rearick, Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The "moda alla spagnola" of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo. *Artibus et Historiae*. 2009, **30**(60), 39-69.

⁹³ Boucher - Deslandres 1965, s. 222.

⁹⁴ Po r. 1502, Boucher - Deslandres 1965, s. 224 - 5.

⁹⁵ Paola Venturelli, Spanish fashion among women of Milan and Mantua, In. Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 87-116. - Zdislaw Zygmunt Jun. - Jozef Grabski. *Leonardo da Vinci - Lady with an ermine : (1452 - 1519); from the Czartoryski Collection*. Vienna, Cracow, 1991, s. 24-27. - Zdislaw Zygmunt Jun, Studies on "Lady with an ermine". Costume style and Leonardo's knots. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1969, 31(1), s. 3 - 40.

⁹⁶ Jacqueline Herald. *Renaissance dress in Italy 1400 -1500*. Atlantic Highlands 1981. s. 134.

uzlů, jaké je možno spatřit např. na portrétu Dámy s hranostajem⁹⁷ od Leonarda da Vinci. Dámy si, inspirovány Beatricí, upravovaly vlasy pod malými sítkami do hladkých vln stažených na zátylku do ohonů (it. *trenzale*⁹⁸, *trinziale*). Účesy a hrdla zdobily perly a šperky z oblíbeného černého jantaru. Milánské dámy přijaly *sbernie*⁹⁹ (šp. *bernia*, ar. *albernia*, svrchník podšitý kožešinou) či *mongile*¹⁰⁰, svrchník s rukávy, dlouhý a elegantní, otevřený vpředu¹⁰¹ [Obr. 22A]. Již r. 1491 byly součástí věna Anny Sforza 3 oděvy ve španělském stylu¹⁰² a r. 1492 v seznamu Ippolity Sforza též oděvy podle španělské módy.

Roku 1498 byl vydán zákaz používání tzv. *faldiglia*¹⁰³, spodní sukně ze lnu, vyztužené pomocí vodorovných pruhů vycpaných bavlněnou cupaninou nebo lněnými vlákny.¹⁰⁴ Móda *verdugád* vyvolala r. 1507 v městě Treviso poblíž Benátek nařízení zakazující používání „*cizích*“ oděvů s *obručkami*“¹⁰⁵. Ze Španělska pocházela kontrastní výšivka dnes označovaná jako *black work*.

Příkladem přijetí španělské módy je podobizna Biancy Marie Sforzy [Obr. 22 B, C]¹⁰⁶, kde je patrná *gamurra*, šat nošený přímo na košili, která má vyztužený živůtek potažený zlatohlavem. *Vestito*, svrchní oděv je ze zlatohlavu s pomerančovým vzorem. *Vestito* patřící Biance Marii Sforze mělo horní část pokrytou 80 malými šperky s rubínem a 4 perlami¹⁰⁷. Vlasy jsou obaleny pruhem hedvábí a dvěma šňurami perel a černého jantaru. Tristan Calco v popisu svatebních slavností u příležitosti sňatku Beatrice a Ludovica uvedl, že Beatrice, Anna a Bianca Maria Sforza „*pokračovaly ve španělských způsobech...s plášti nošenými šikmo z pravého ramene k levému boku.*“¹⁰⁸



12.A) Pinturicchio, *Enea di Siena, vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo all Imperatore Federico III*, 1502 - 07, Piccolomini Library, Katedrála v Sienně, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Pinturicchio%2C_liberia_piccolomini%2C_1502-07_circa%2C_Enea_Silvio%2C_vescovo_di_Siena%2C_presenta_Eleonora_di_Portogallo_all%27imperatore_Federico_III_08.JPG; B) Ambrogio da Predis, *Bianca Marie Sforza*,

1493, National Gallery of Art, Washinton, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Bianca_Marie_Sforza#/media/File:Ambrogio_de_Predis_-_Bianca_Maria_Sforza_-_Google_Art_Project.jpg; C) Komplexní rekonstrukce oděvu Biancy Marie Sforzy, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová

⁹⁷ / Leonardo Da Vinci, *Dáma s hranostajem*, c. 1490, Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków.

⁹⁸ Věno Biancy Marie Sforzy, manželky císaře Maxmiliána, obsahovalo *trenzale*, In. Venturelli 2014, s. 90.

⁹⁹ Věno Biancy Marie Sforzy obsahovalo 7 sbernie, taverdeta (šp. tabardo) 3 roboni (ropas). In. Venturelli 2014, s. 88. Vyobrazení sbernie viz Leonardo Da Vinci, *Dáma s hranostajem*, 1488 - 1490, Czartoryski Museum, Kraków.

¹⁰⁰ Výbava Ippolity Sfora r. 1493 obsahovala dvě *mongina*, in. Venturelli 2014, s. 92.

¹⁰¹ Herald 1981.

¹⁰² Venturelli 2014, s. 88.

¹⁰³ / Beatrice d'Este na vyobrazení Master of Pala Sforza, *The Virgin on the Throne, the Doctors of the Church and the Family of Ludovico il Moro*, pozdní 15. století, Pinacoteca di Brena, Milano.

¹⁰⁴ Herald 1981, s. 203 – Boucher a Deslandres 1965, s. 205 – Venturelli 2014, s. 92.

¹⁰⁵ Rosita Pisetski Levi, *Storia del costume in Italia*. Milano 1964. s. 69.

¹⁰⁶ - Zdislaw Zygluski Jun. – Jozef Grabski 1991 - Zygluski Jun. 1969.

¹⁰⁷ Pisetski Levi 1964, s. 295.

¹⁰⁸ Venturelli 2014, s. 90.

Západoevropské oděvy 16. století

V 16. století došlo k úplnému rozštěpení církve¹. Reformace, snaha o nápravu církve, s nově definovanými základy křesťanského učení výrazně ovlivnila evropskou společnost. Renesanční umělci usilovali o jasný obraz přírodních jevů, pravdivé vyjádření materiálního světa, zatímco manýristé vytrhávali tvary z jejich skutečné prostorové souvislosti, rušili perspektivu, zaznamenávali fikce.² Manýrismus se stal módním na královských a šlechtických dvorech a vyhrotil čistě estetickou, aristokratickou, funkci umění. Francouzská škola ve Fontainebleau napomohla značnému rozšíření tohoto stylu v Evropě, např. v Alžbětinské Anglii nebo na dvoře císaře Rudolfa II.³

Během 16. století vzniklo velké množství různorodých módních proudů včetně bizarních výstřelků v takové míře, že není možné uspokojivě popsat veškeré módní proměny na vymezeném prostoru. Obecně lze říci, že vzhledově odlišné oděvy se oblékaly v Itálii, Španělsku, Švýcarsku, které výrazně inspirovalo Německo, v Anglii a ve Francii. Novým vlivem bylo objevení obou Amerik a plundrování jejich bohatství, což umožnilo vytvoření enormního množství zlatých šperků. Stejně tak, po nalezení nové cesty do Indie, se začaly používat další luxusní materiály. Výrazně se rozšířilo používání krajek, např. *punto in aria*.

Hlavní oděvní proměny západní Evropy 16. století ovlivnily následující trendy. Na počátku století Evropou prošla vlna italské renesance s širokými rameny a přivazovanými rukávy odhalující košili, téměř souběžně německá reformační móda a s nástupem Karla V. na španělský i císařský trůn císařský⁴, později zvaný španělský styl⁵ odívání ve formě husího břicha, pánských krátkých kalhot, vyztužených sukni a okruží. Španělská móda ovládala evropské odívání od poloviny 16. až hluboko do 17. století⁶. Štěpánek toto hodnotil v evropských poměrech jako neobvykle dlouhé období, v jehož průběhu se udržoval jeden styl s nepatrnými obměnami.⁷ Dále se z východu šířily prvky tureckého a orientálního charakteru.

Prolínání módních stylů bylo současníky vnímáno jak v českých zemích, tak i dalších. Jan Kocín z Kocinetu v *Abecedě pobožné manželky a rozsáfné hospodyně* (1585)⁸ komentoval „mnozí jsme se zajisté zvlašili, na větším díle pak zšpanělili a poturčili. Pán Bůh všemohoucí uchovej, abychom snad pod jhem a břemenem cizích národů úpěti nemusili, jichžto kroj a oděv více k ohavě své, nežli k ozdobě sobě sme zvolili a na sebe vzali.“ Baldassare Castiglione, autor známého tanečního manuálu *Il Libro del Cortegiano* charakterizoval, že někteří Italové „se oblékají podle francouzského stylu, jiní jako Španělé a další jako Němci; a jsou zde tací, kteří se oblékají do oděvů po způsobu Turků“.⁹ V komedii s názvem *La Strega* publikované r. 1566 Antonio Francesco Grazzini s nadsázkou uvedl „Tito pánové nosí německou čapku, francouzský klobouk, jejich tuniky jsou ve florentském stylu

¹ Huyghe 1970, s. 184.

² Ibidem, s. 190.

³ Ibidem.

⁴ *Il Libro del Sarto* 1987, s. 13.

⁵ Brian Reade, *The Dominance of Spain: 1550-1660 (Costume of the Western World)*. London 1951. s.5 - Kybalová - Lamarová – Herbenová 1973 - Millia Davenport, *The Book of Costume*, New York 1976. s. 374-75; Boucher - Deslandres 1965, s. 224-225 - Anna Reynolds, *In Fine Style: The Art of Tudor and Stuart Fashion*. London 2013. s. 202.

⁶ Kybalová 1996.

⁷ Štěpánek 2016, s. 77.

⁸ Jan Kocín z Kocinetu, *Abeceda pobožné manželky a rozsáfné hospodyně*. Praha 1585.

⁹ Castiglione 1967. s. 134.

*se španělským límcem. Jejich kalhoty jsou z Gaskoňska, jejich obuv je římská. Jejich tváře, myslíš si, jsou charakteristické pro Fiesolu a jejich mozky sienské.*¹⁰

Nezanedbatelným aspektem byla malá doba ledová, dlouholeté období chladného počasí, což vysvětluje používání mnoha zdánlivě velmi teplých oděvů.

Španělské oděvy v první polovině 16. století

Ve Španělsku, podobně jako v Německu či českých zemích se renesance projevila jako epizoda mezi pozdní gotikou a barokem¹¹. V architektuře v první třetině 16. století na isabelský styl navázal tzv. *platereskí sloh*, mísící gotické prvky s novým renesančním cítěním, inspirovaným v boloňské a lombardské renesanci konce 15. století¹². Výraz platereskí pochází z výrazu *platero* - umělec zpracovávající stříbro, protože jemné kamenické práce připomínaly výtvoř stříbrníků. V době vlády císaře Karla V. v architektuře se projevoval tzv. klasický sloh, inspirovaný italskou renesancí¹³. Štěpánek pro španělskou renesanční a manýristickou malbu popsal čtyři hlavní proudy: a) nejprve italizující tendence, tedy vlivy Leonarda da Vinciho, Michelangela Buonarotti a mezinárodního manýrismu; b) dále španělský manýrismus se skrytými aspekty gotiky; c) dvorské umění a zejména samostatná škola dvorských portrétistů Filipa II; d) manýrismus vrcholící El Grekem.¹⁴

Značné rozšíření španělské módy, zvláště v západní Evropě od konce 15. století, bylo dáno velkou prestiží země po objevení Amerik a vítězství nad Maury. Španělsko získalo nebývalé bohatství, které se projevilo i na oděvech.

Španělský oděv spojil několik rozdílných vlivů. Kromě silného lokálního vlivu křesťanského i maurského, na počátku 16. století Filip Sličný, manžel Jany I. Kastilské [Obr. 1], posílil vliv nádhery burgundského dvora na španělské oděvy.

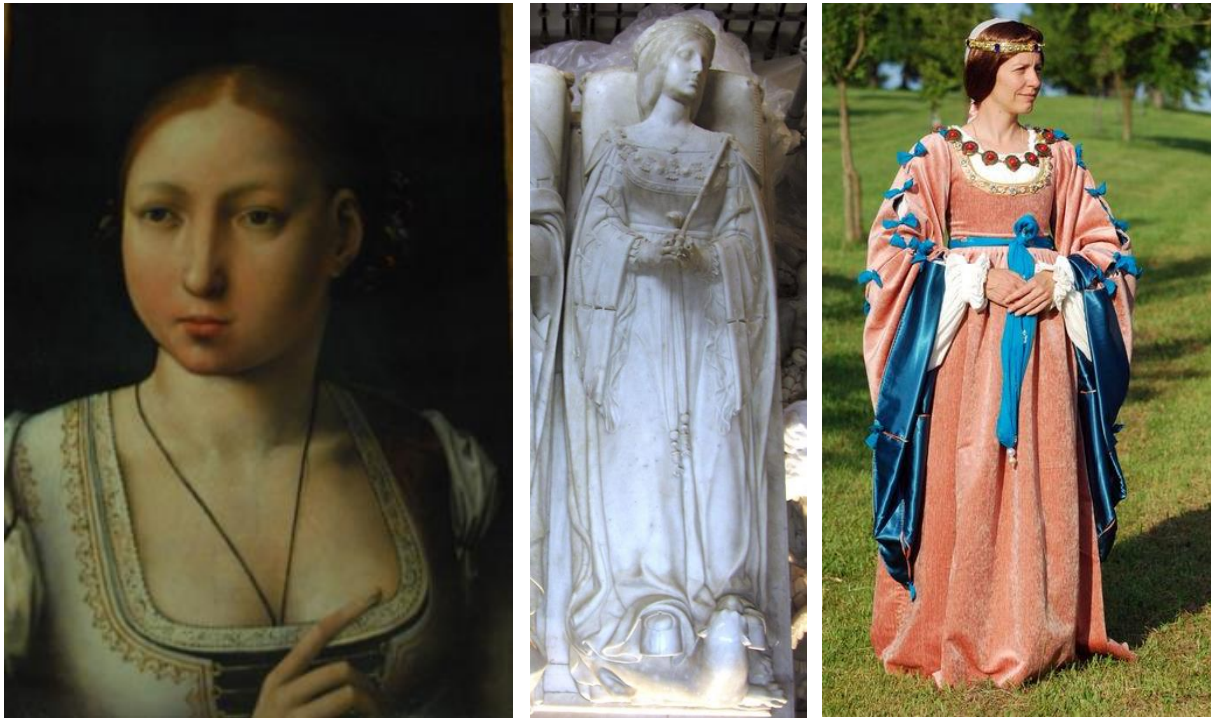
¹⁰ Stelle Mary Newton, *The Dress of the Venetians, 1495 -1525, Pasold Studies in Textile History*, vol. 7. Aldershot 1987. s. 156 – Katherine Louise Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*. (Disertační práce) Cambridge 2017. University of Cambridge, Faculty of History.

¹¹ Huyghe 1970, s. 182.

¹² Štěpánek 2018, s. 90.

¹³ *Ibidem.*, s. 108.

¹⁴ *Ibidem.*, s. 116.



1.A) Juan De Flandes, *Jana I. Kastilská*, cca. 1500, Kunsthistorisches Museum, Wien, foto Hřibová; B) Bartolomé Ordoñez, *Sepulcro de don Felipe y doña Juana*, 1518-1519, Capilla Real de Granada, Zdroj: <https://elcorreodeburgos.elmundo.es/>, C) Komplexní rekonstrukce oděvu Juany de Castilla podle náhrobku od Ordoñeze, Barva svrchní látky vychází z díla Weiditze (Doña Menzia Zenette z rodu Mendoza, f. 152), Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib.

Syn Jany I. Kastilské a Filipa Sličného, Karel V. byl zvolen jak za španělského krále, tak za císaře římské říše. V době jeho vlády se preferovaná celková silueta změnila z burgundské sloupovité na široký čtverec s velmi širokými rameny a obuví s širokou špicí, stejně jako v západní Evropě. Anderson nespojila prostřihy s oděvy německých a švýcarských žoldněrů, ale poukázala na předchozí vývoj italských prostřihů již na konci 15. století¹⁵. Prostřihávání bylo oblíbené v Neapoli v době panování místokrále Gonzala Fernándeze de Cordoba, generála a politika zvaného El Grand Capitán. Ve španělských vizuálních pramenech Anderson doložila prostřihávání rukávů minimálně do r. 1496¹⁶. Dlouhé svislé prostřihy byly módní i na dvorských oděvech nejméně do poloviny 16. století. Spolu s širokými rameny byla spojena také obliba širokých, obvykle obdélníkových výstřihů.

2. Neznámý Umělec, *Náhrobek Doňy Juany Enríquez, vévodkyně z Osorno*, 16. století, katedrála v Burgosu, foto Hřibová



Manželství Karla V. s Isabelou Portugalskou [Obr. 20 A, B] dále posílilo kulturní propojení [Obr. 20 C]¹⁷ obou království. Třináct let pobytu císařovny Isabely Portugalské ve Španělsku se časově shodovalo s renesančními

¹⁵ Anderson 1979, s. 29 – 30.

¹⁶ Ibidem, s. 29 – 30.

¹⁷ Juanelo Torriano, dvorní hodinář císaře Karla V. byl velmi slavný díky tvorbě obdobných automatů.

změnami v umění, kultuře a vkusu. Mezinárodní výměny, které ovlivnily módu, byly ještě pozoruhodnější ve Španělsku díky rozsahu území pod vládou císaře a španělského krále Karla V. a zejména jeho panství v Itálii. Móda vyvíjela dříve nepoznanou rychlostí. Podle tvrzení dvořanů byly změny ještě rychlejší ve Španělsku, kde oblečení bylo již zastaralé z jednoho roku do dalšího.¹⁸ Prolínání kulturních vlivů pokračovalo po celé 16. století. Luis de Perez v *Comentarios* (1552) zmínil španělské dámy v sukních francouzských nebo vlámských s portugalskými čepci.



3.A) Tizián Veceli, *Posmrtný portrét Isabely Portugalské*, 1543, Museo Prado, Madrid, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Isabela_Portugalsk%C3%A1#/media/Soubor:La_emperatriz_Isabel_de_Portugal_por_Tiziano.jpg ; B) Komplexní rekonstrukce oděvu Isabely Portugalské podle Posmrtného portrétu od Tiziána Vecelliho. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) Juanelo Torriano, *Automat* nebo též. *Cisterspielerin*, Kunsthistorisches Museum, Wien. Převzato z <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/96017/?offset=7&pid=2328&back=862&lv=listpackages-5510>

Z italské, specificky savojské módy si Isabela Portugalská a její dvůr oblíbily kabátce, rukávy a svrchníky. Oděv zvaný *saboyana*, populární ve 30. letech 16. století, se vyznačoval rozstřížením sukne ve středu těla po celé délce. Přijetí této módy na dvoře císařovny bylo posíleno i ročním pobytem Jorga Díaze v Savojsku. Jorg Díaz byl císařovnin krejčí, kterého Isabela vyslala na výpomoc své sestře Béatrice u příležitosti její svatby (r. 1522) s vévodou Karlem III. Savojským. Sestry udržovaly vzájemné spojení a savojská móda na španělském dvoře kvetla, což dokládá i ušití oděvu typu *saboyana* pro Isabelinu dceru Marii v r. 1536.¹⁹ V účtech Isabely Portugalské byly zmíněny i „dvě kuny připevněné k sobě a ozdobeny tlapami, předními tlapkami a hlavou ze zlata.“²⁰ Jednalo se o módní doplněk, o němž nejstarší zatím známé zmínky pochází ze dvora burgundského vévody Karla Smělého (1467). V r. 1489 byl uveden v písemnostech Isabelly d'Aragon, vévodkyně milánské.²¹ V polovině šestnáctého století byly kožešiny zdobené šperky²² zpodobněny i na portrétech jako například obraz Isabely z Valois²³ či Margarity de Cardona²⁴.

¹⁸ María José Redondo Cantera, La garde-robe de l'impératrice Isabelle du Portugal (1526-1539). *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*. IHRIS, CEGES, CRCV, 2011, 105 – 121.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Anderson 1979, s. 245.

²¹ Tawny Sherrill. Fleas, Fur, and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance. *Medieval Clothing and Textiles* Boydell and Brewer Limited, 2006, s. 121-150. s. 121.

²² Kožešiny zdobené šperky byly dale uvedeny např. v inventáři Filipa II. (1559 i 1598), v pozůstalosti Isabely z Valois jako dar pro infantku Catalinu Micaelu (1585). In. Sherrill 2006, s. 144, 148, 149.

²³ / Juan Pantoja De La Cruz, podle Anguissola, Sofonisby, *Queen Elisabeth of Valois, third wife of Philip II*, cca. 1605, Museo del Prado, Madrid, Inv. No. P001030.

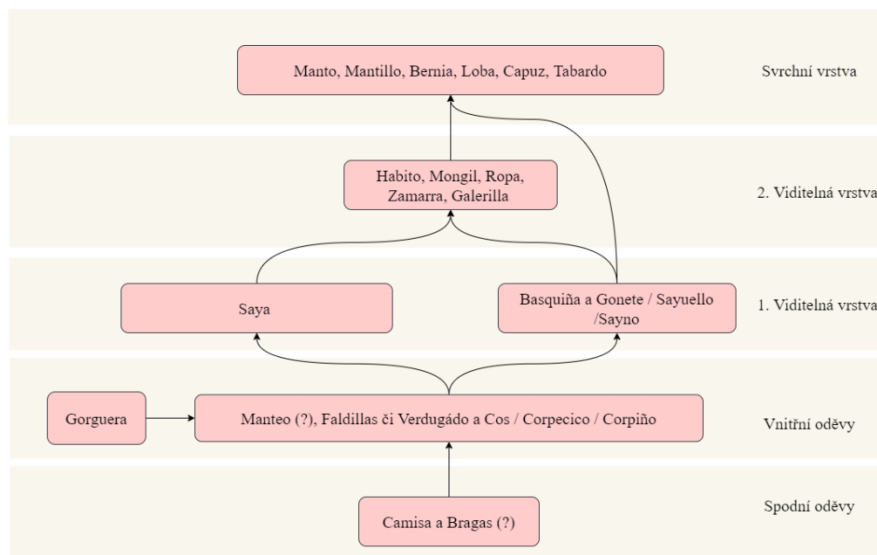
²⁴ / Středoevropský Napodobitel Tiziana, *Margarita de Cardona*, kolem 1555, Lobkowitzké sbírky.

Dámský oděv sestával z košile, snad spodků, nadkolének, vnitřní vrstvy spodnic (*falda* či *faldrilla*), spodního oděvu (*cota*), sukně (*vasquina*) a kabátce, který mohl mít poměrně dlouhé suknice (*cos*, *corpecico*, *sayo*), šatů konstrukčně dělených v pase (*saya*) a jejich doplňků - přednice (*puerta*, *conportina*), rukávů, vsadky do sukně (*delantera*). Kombinace kabátce a sukně nebyla v západní Evropě v této době obvyklá. V pase mohla mít dodatečný ozdobný pruh látky, dále šerpu (*faja*) či opasek. Svrchníky tvořily pláště bez rukávů (*manto*), či s rukávy (*ropa*, *monjil*, *tabard* nebo *loba*).²⁵ Pokrývky hlav tvořily čepce a aranžované závoje. Lněné a bavlněné závoje (*trapos de cabeza*) byly tkány do šíře 7/8 bara²⁶ a stříhány na unifikovanou délku, aby byly vytvořeny konfekční kusy²⁷.



4.A) Joos van Cleve, *Doña Leonor de Austria*, první polovina 16. století, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová; B) připsáno Sofonisba Auguissola, *Portrét mladé dámy*, kolem r. 1560, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová

Dámské oděvy v první polovině 16. století



5. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v první polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1962.

Základní složení oděvu křesťana spočívalo v široké košili, spodcích, nohavicích, vnitřním kabátci (*jubón* či do pasu dosahující *paletoque*), ve svrchním, potencionálně prostříhaném kabátci

²⁵ Anderson 1979 - Bernis Madrazo 1962.

²⁶ *Ordenanças de Seuilla*, f. 192r.

²⁷ Bond 2021, s. 333.

(*sayo*) s rukávy či bez, svrchníku s rukávy (*ropa*) či pláště bez rukávů (*capa, manto, capuz, tabard*, viz níže). V běžných situacích nebylo zvykem vidět slušně oblečeného muže jen v *jubónu* a nohavičích, bylo vhodné doplnit oděv alespoň svrchním kabátcem. Pouze vojáci a manuálně pracující chodili v *jubónech* a kalhotách. Na konci 15. století měly *jubóny* vysoké stojaté límce, které mohly za krkem špičatým či jazykovitým výběžkem zasahovat do těla kabátce. Stojatý límec v posledních letech 15. století postupně klesal, až byl odložen, a výstřih se začal rozšiřovat.²⁸ Rukávy *jubónu* Girón v r. 1537 popsal jako těsné otevřené na dolním okraji po délce 5 – 6 palců, stahovány tkanicemi v každém protilehlé dvojici oček²⁹. Rukávy, stejně jako v případě *sayos*, mohly mít rozměrné vycpání (*musquí*) nad ramenem a těsné předloktí.

Zajímavou oděvní součástí byla přednice (šp. *puerta*, fr. *piece d estomac*, ang. *stomacher* nebo *placard*)³⁰. Jednalo se o zdobený kus oděvu vkládaný do či vně hlubšího výstřihu nošený jak muži [Obr. 6A], tak ženami. Též *sayo* mohlo mít hluboký výstřih, kam se vkládala přednice.

Na konci 15. stol. došlo k rozdělení kalhot na uzavřenou horní část (*calzas bragas*) a dvě nohavice. Horní část, od 30. let zvaná místo *calzas bragas muslos*, mohla být prostřihovaná.

Velmi široký svrchník ve formě krátké *šuby* zvaný *ropa* dosahoval ke kolenům a dodával siluetě nositele čtvercový tvar. Měl tři základní typy rukávů: velmi široké rovné dosahující k zápěstí či rukávy stejně dlouhé nebo i delší než samotná *ropa*, které měly v sobě prostřih na protažení ruky. Třetím typem byl široký nabíraný rukáv, který tvořil na rameni rozměrný balón [Obr. 6B]. Dlouhé svrchníky, pozůstatky burgundské módy nosili převážně vážení či vzdělaní muži, na rozdíl od krátkých rop oblíbených mladíky. Ve Španělsku byly po zem dosahující svrchníky nošeny členy královské rodiny, vysoké šlechty a královskými úředníky. Rozlišit mezi dlouhou ropou (*ropa larga*), státní ropou (*ropa de Estado*) a ropou s vlečkou (*ropa rozagante*) je obtížné.³¹



6.A) Bernard van Orley, *Portrét Karla V.*, kolem r. 1516, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, Převzato z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles V. - after Bernaerd van Orley - depot Louvre-Mus%C3%A9 de Brou, Bourg-en-Bresse.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_V._-after_Bernaerd_van_Orley_-_depot_Louvre-Mus%C3%A9_de_Brou,_Bourg-en-Bresse.jpg), B) Jacob Sesenegger, *Portrét Karla V.*, 1532, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová, C) Neznámý Umělec, *Portrét šlechtice*, první polovina 16. století (1530 - 1540), katedrála v Toledu, foto Hřibová

²⁸ Anderson 1979 - Bernis Madrazo 1962.

²⁹ Anderson 1979, s. 59 - 60.

³⁰ Ibidem s. 53, citující Bernis Madrazo 1962.

³¹ Anderson 1979, s. 101.



7.A) Juan Correa De Vivar, *Pilát myjící si ruce*, kol. r. 1540 - 45, Monasterio Cisterciene de Santa Maria la Real de Valdeiglesias, Toledo, foto Hřibová, B) Neznámý Umělec, *Sv. Martin dělící svůj plášť s chudákem*, druhá polovina 16. století, uloženo v kostele Santo Tomé, Toledo, foto Hřibová

Další variantou svrchníků byly různé typy plášťů. *Manto* byl nejjednodušší vpředu otevřený dlouhý plášť, stejně jako tzv. *capa* aranžovaná v mnoha variacích. *Capa* mohla mít límec či dlouhou kápi. Variací byla *capuz*, též s kápi, avšak uzavřená ve středu těla. *Tabardo*, oblíbený i v západní Evropě, byl otevřený po stranách a měl velmi dlouhou kápi.³²

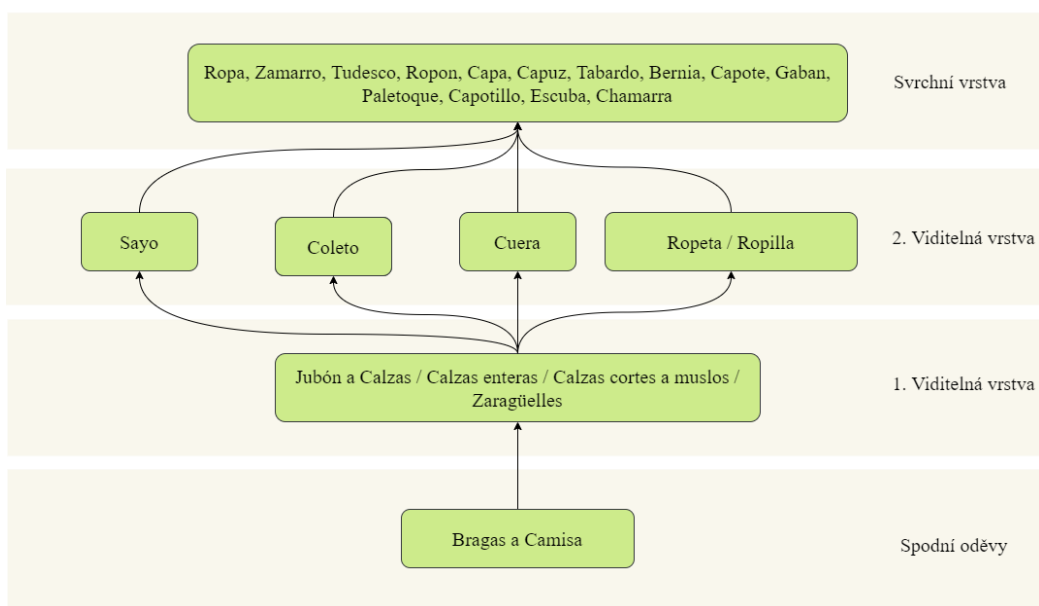


8. A) Dochovaný zlatem vyšívaný pánský bonnet z jemného hedvábného aksamitu zdobeného znaky císaře Karla V., 1500 - 25, Museo del traje, Madrid, Převzato z https://www.xn--11agm.xn--c1avg.xn--90a3ac/zbornik/pdf/zbornik_9/6.pdf; B) Dochovaná pánská čapka zdobená výšivkou, která patřila císaři Karlu V. Nyní ve sbírce Musée de la Renaissance, Ecouen, Copyright RMN-Grand Palais

(Musée de la Renaissance, château d'Ecouen), foto René-Gabriel Ojéda. Převzato z https://www.photo.rmn.fr/archive/00-009349-2C6NU04T1AWV.html?fbclid=IwAR2rWSR-G7-hlm0mVVvPxJxcPyQaDdjHeqDRHkWaREgxPbimEru_WifTG8

³² Anderson 1979.

Pánské oděvy v první polovině 16.století



9. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v první polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1962.

Vzhledem k historickému vývoji, při kterém došlo ke spojení původně samostatných menších království do větších územních celků, dále k velkému územnímu rozsahu a omezené dopravní dostupnosti dané mimo jiné i výškovou členitostí Pyrenejského poloostrova, se oděvy v jednotlivých regionech Španělska odlišovaly, jak prezentují např. alba Christoph Weiditze³³, který v letech 1529 - 32 pobýval ve Španělsku na dvoře císaře Karla V., nebo kapitána císařských gard, Christoph Sterness (1548 - 49)^{34, 35}.



10.A – D) Christoph Weiditz, vyobrazení žen z Navarry, Pamplony, Santanderu a Baskicka, Přežato z Weiditz 1532

Lze souhlasit s tezí Turnau, která uvedla, že zachycené oděvy se i v případě postav zobrazených při práci zdají být příliš komplikované na to, aby byly vytvořeny podomácku, naopak

³³ Weiditz 1532.

³⁴ Christoph Sterness, *Costumes of the time of Charles V, Emperor of the Holy Roman Empire, and King of Spain, of costumes of all nations of the world*, cca. 1540, Museo Stibbert, MS Cat. 2025 - Sterness 1548 - 49.

³⁵ Bond 2017.

vykazují znaky profesionální práce krejčího³⁶. Dle Bond dílo Weiditze ukazuje rozličné a unikátní oděvy baskických a kantabrijských komunit ze severu Španělska a fascinaci autora krejčovskými a kulturními zvyky moriské populace v Granadě³⁷. Moriskové byli Maurové na španělských územích dobytých křesťany při reconquistě, kteří zůstali a přijali křesť.

Bohatost maurských látek byla lákavá i pro španělské křesťany, kteří nosili prvky maurských oděvů při slavnostech a turnajích.³⁸ Na vliv maurských oděvů navázal i vliv turecký, včetně oděvů osob z Albánie a Uher, které byly ve službách Turků.³⁹ Mezi křesťany byly populární i oděvy maurského původu: *quezotte*, *aljuba* či *marlota*, a formy pláštíků zvané *capellar* a *albornoz* (burnus).⁴⁰ *Quezotte* byl dlouhý oděv, nošený na *jubónu* a pod svrchním kabátcem *sayo*.⁴¹ *Aljubu* či *marlotu* nošenou místo *sayo* používali šlechtici účastníci se turnajů (*juego de canas*) nebo býčích zápasů. Jednalo se o volné oděvy umožňující plnou pohyblivost na rozdíl od pas stahujícího *sayo*. Oba pláště maurského původu obsahovaly kápi. *Capellar* byl otevřený kromě malého spoje pod krkem, zatímco druhý typ *albornoz* byl celý uzavřený. Stříhy na *marlotu* i *albornoz* je možno nalézt i v dílech křesťanských autorů konce 16. století, např. ve stříhové knize Freyleho⁴² i *Manuscrito de sastrería*⁴³.

Kastilské dámy nosily též oděvy pocházející z maurských šatníků. *Camisa morisca* (maurská košile) a *sayo morisco* (maurský kabátek) byly náročně zdobené, spíše než by měly odlišný střih od křesťanských variant. Pod maurským vlivem dámy nosily spodky označené *zaragüelles*, dle Anderson dosahující po kolena a doplněné podkolenkami. Stejně jako muži nosily i ženy maurskou *marlotu*.⁴⁴

Oděvy morisků byly unikátní kombinací vlivů berberských, andaluských, arabských, dokonce mameluckých a tureckých, stejně jako křesťanských. Příkladem promísení může být barevné dělení oděvů na poloviny nebo nošení točenky přes závoj.⁴⁵

Oděvy morisků sestávaly z košile (*quamíz*), kalhot (*zaragüelles*, *saráwil*) ze lnu, dále *almilla* nebo *chaleco* podle tureckých vlivů. V zimě mohli nosit *marlotu* nebo *aljubu*, v pase staženou šerpou (*fajín*) podle osmanských oděvů nebo opasek. Další vrstvou byly *gabany*, široké tuniky podle osmanských vlivů, *albornoces*, pláště i podle křesťanských zvyklostí. Populární byly i *alquicel*, vlněná nebo lněná látka omotaná kolem těla na ochranu před chladem. Muži nosili čepce vysoké, či nízké (*tarbush*, *fez*, *qalansuwa*) nebo bílé turbany.⁴⁶

³⁶ Irena Turnau. *European occupational dress from the fourteenth to the eighteenth century*. Warsaw 1994., s. 20.

³⁷ Bond 2017, s. 259.

³⁸ Bernis Madrazo 1962.

³⁹ Bernis Madrazo 1972.

⁴⁰ Anderson 1979, s. 92.

⁴¹ Bernis Madrazo 1962.

⁴² Marlota, In. Freyle 1588, f. 20.

⁴³ *Manuscrito de sastrería*, f. 21v.

⁴⁴ Anderson 1979.

⁴⁵ Carmen A. Martínez Albarracín, *Las moriscas en el reino de (S.XVI).II congreso virtual sobre historia de las mujeres* (15 - 31. října 2010). UNED de Jaén 2010 – José Ignacio Barrera Maturana, Representación de una mujer morisca en un graffiti del Albayzín, *Anaqueel de Estudios Árabes* 65, Granada, vol. 18, s. 65-91, 2007 – Mabel Villagra, *La indumentaria en tiempos de la rebelión de las Alpujerras (1568 - 1570)*. España 2019. – Dále osobní komunikace s Mabel Villagra.

⁴⁶ Villagra 2019.

Oděv moriských žen se skládal ze spodních vrstev – košile (*qamis*), nohavic (*zaragüelles*, *sirwal* nebo *sarawil*) z hedvábí a lnu, podkolenek či spíše ovinek [Obr. 28A] a z svrchní volné vrstvy, *marloty*, která nahradila původní arabskou *aljubu* [Obr. 28B]. *Marlota* měla rukávy a použitý materiál odpovídal ročnímu období⁴⁷. Další vrstvou byl *atabe* bez rukávů nošený v zimě [Obr. 28B]. Přes to mohly být nošeny pláště bez rukávů i s rukávy. Charakteristickým oděvem maurských žen byla *almalafa* [Obr. 28C] z arabského výrazu al-Mahafa, označující látku nebo hedvábí z italského města Amalfi. Jednalo se o velký kus látky kryjící celou postavu. Na hlavě Maurky nosily *sabaniyya*, čtvercový závoj [Obr. 28C], doplněný točenkou (*rollo*). Typickým znakem byly dva copánky nebo lokny vlasů spadající kolem uší, což byl zvyk připomínající cikánské obyčeje. Kromě náročných



šperků (zejména rozměrných náušnic) měly Maurky také ve zvyku se pro slavnostní chvíle zdobit malováním henou.⁴⁸

11.A - C) Christoph Weiditz, vyobrazení moriských dívek. Převzato z Weiditz 1532.

Když byli r. 1502 muslimové v Kastilském království nuceni konvertovat ke křesťanství,

Koruna odmítla text kapitulační smlouvy, která umožňovala granadským muslimům zachovat tradiční práva a zvyky, včetně práva na tradiční oděv⁴⁹. V šestnáctém století byla vydána řada nových zákonů o přepychu, které upravovaly vzhled Morisků⁵⁰. Moriskové zřejmě z velké části přijali nošení oděvů shodných jako starokřesťanských muži, ale některé moriské ženy i nadále nosily tradiční *almalafu*⁵¹. V 16. století tento oděv byl vnímán jako symbol víry a proto byl opakovaně zakazován křesťanskými panovníky⁵². V roce 1526 vydal Karel V.⁵³ dekret o Granadě, který zakazoval morským ženám používat *almalafy* na zakrytí tváří nebo alespoň zrušily tradici jejich barvení. V roce 1567 Filip II. znovu vydal zákony spolu s novým ustanovením, které výslovně zakazovalo Moriskům nosit hedvábí. Wunder uvedla, že prosazování represivních zákonů o oděvech bylo považováno za faktor přispívající k ozbrojenému povstání Morisků r. 1568, které vedlo k jejich rozptýlení a vyhnání ze Španělska.⁵⁴

⁴⁷ Osobní komunikace s Mabel Villagra.

⁴⁸ Martínez Albarracín 2010 – Barrera Maturana 2007.

⁴⁹ Amanda Wunder, Spanish Fashion and Sumptuary Legislation from the Thirteenth to the Eighteenth Century. In: Giorgio Riello - Ulinka Rublack (edd). *The Right to Dress*. Cambridge 2019, s. 243-272. s. 254 - 255.

⁵⁰ Javier Irigoyen-García, *Moors Dresses as Moors': Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto 2017.

⁵¹ Wunder 2019, s. 254 - 255.

⁵² La Pragmática Sanción de 1567 neboli Pragmática antimorisca, vydaná 1. ledna 1567 přikazovala Moriskům nošení kastilských oděvů a zákaz *marlot* a *almalafas* a jejich ženy musely chodit s nezakrytými obličejí. Julio Caro Baroja, *Ciclos y temas de la historia de España: los moriscos del reino de Granada: ensayo de historia social*. Madrid 1976, s. 158 – 59.

⁵³ Carlos V, *Cédula sobre lo que debía hacerse en el reino de Granada en virtud de las visitaciones hechas y de lo acordado en la Congregación celebrada en la Capilla Real*. 7 diciembre 1526, Archivo de la Catedral de Granada, 15,24.

⁵⁴ Wunder 2019, s. 254 - 255.



12. A) Arabizovaní berbeři v turbanech a tunikách zvaných aljubas. Weiditz 1532; B) Moriskové v burnusech, Weiditz 1532; C) Neznámý Umělec, *Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun, Moorish Ambassador to Queen Elizabeth I*, cca 1600, University of Birmingham, A0427, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MoorishAmbassador_to_Elizabeth_I.jpg

Kolem r. 1425 začali přicházet zejména do venkovských oblastí na území Pyrenejského poloostrova Romové⁵⁵. Jejich počet vzrostl po úplném obsazení Balkánu Turky v šedesátých letech 15. století. Záminkou jejich příchodu byla kajičná pouť do Santiaga. R. 1494 bylo vydáno královské nařízení, aby se usadili nebo opustili království. Nařízení bylo první z řady nesplněných pokynů⁵⁶. Jejich původní vzhled⁵⁷ byl popisován takto „Muži měli velmi tmavou pleť, dlouhé vlasy a vousy, ženy měly kolem hlavy plátno omotané jako turban a nosily krátké košile, přes které měly na rameni připevněný hrubý přehoz. Ženy a děti měly v uších stříbrné náušnice“⁵⁸. „Muži, kteří jsou lépe oblečeni než ženy, jsou dobrými znalci koní, se kterými obchodují.“⁵⁹ Muži se vzhledem k častějšímu styku s místním obyvatelstvem rychleji přizpůsobili většinovému stylu. Tradiční oblečení žen byl šátek vzadu zavázaný nebo turban či plochý čepec uvázaný pod bradou. Čepce mohly být zdobené červenou nebo černou výšivkou. Svrchní vrstvou byl volný přehoz, zvaný *schivina*, zřejmě upevněný nad pravým ramenem. *Schivina* byl starý pastevecký oděv z Orientu, původně velký čtyřhranný vlněný šátek, uvázaný nad jedním ramenem.⁶⁰ Zápis v *Le Journal d'un Bourgeois de Paris* ze dne 17. srpna 1427 popisuje, že „byli oblečeni v hrubý starý materiál připevněný k rameni tlustým pruhem látky nebo šňůrkou...“⁶¹ *Schivina* byla nejčastěji zobrazena v tmavých barvách, ač je možno nalézt i světlejší barvy. Pod přehozem žen byl oblečený bílý volný šat s nabíranými rukávy, který může mít skrytý otvor umožňující snadnější kojení. Pod šatem ještě ženy někdy nosily košili stejného tvaru a k ní sukni⁶². Zajímavou součástí sukne byla spodní kapsa, do které se vešla jedna slepice. Pro ženy platilo striktní pravidlo být co nejvíce zahalená, tedy dlouhé sukne či košile.⁶³

Podle popisu nejchudších oděvů romského etnika nelze hodnotit oděvy bohatých, o kterých je podle zpráv kronikářů z 15. století známo, že nosili honosné oděvy. Edward Hall⁶⁴ v *Chronicle of King*

⁵⁵ Jana Horvátová. *Kapitoly z dějin Romů*. Praha 2002. s. 84.

⁵⁶ Ladero Quesada 2003, s. 46.

⁵⁷ Následující část kapitoly byla původně publikována v rámci Martina Hřibová, Poznámky k původnímu oblečení cikánů v 15. – 18. století zejména na Moravě, In. Hřibová – Hřib 1999.

⁵⁷ Bernis Madrazo 1955.

⁵⁸ záznam Arraských konšelů, 1421 a stejně hovoří i zpráva z roku 1422 z Bologně, In. Jiř Hanzal. *Cikáni na Moravě v 15. až 18. století: dějiny etnika na okraji společnosti*. Praha 2004.

⁵⁹ Ve francouzském městě Tournais kronikář v květnu 1422. Hanzal 2004.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ John F.Moffit, *Caravaggio in context: learned naturalism and Renaissance humanism*. Jefferson 2004.

⁶² Hanzal 2004.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Hall 1809.

Henry the Eight popsal dvě ženy u soudního přelíčení r. 1510: „*Hlavy měly zavínuté po způsobu Egypťanek látkou zlatem vyšívanou.*“ Obecně se dá říct, že v této době se oděv bohatých lišil hlavně použitím kvalitnějších materiálů. Jako příklad může sloužit tapisérie nazvaná *Návštěva Cikánů* [Obr. 30A]. Postavy v levé části zobrazují Romy. Podle věrnosti oblečení francouzských šlechticů lze soudit, že i ostatní jsou vyobrazeni věrohodně a jejich vzhled koresponduje s popisy kronikářů.

Zikmund Winter⁶⁵ zaznamenal, že „*Obraz cikánův známe od Václava Olomouckého z počátku 16. století. Rom je dosti švihácký člověk. Má módní klobouk špičatý, kabát vyvlačovaný, plášť řasný, boty ohrnovací. Za zbraň má hrubou hůl. Romka má u sukně přeširoké rukávy, na hlavě plachtu jako turban zavítnou. Dítě je nahé.*“



13.A) Neznámý umělec, Tapisérie *Návštěva Cikánů*, cca 1510, Currier Museum of Art, Acc., No. 1937.7, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flemish_tapestry_-_The_Visit_of_the_Gypsies.jpg; B) Luis de Morales (El Divino), *La virgen del sombrero* či *La Virgen vestida de gitana con Niño*, Fondo Cultural Villar Mir, Madrid, Převzato z <https://www.galeriabernat.com/el-divino-morales/>

Španělské oděvy v době vlády Filipa II. (1556 – 1598)

V době vlády Filipa II. byly vytvořeny významné stavby v rámci slohu následujícím po renesanci, zvaného *desnudo* (čes. holý), vyjadřujícího snahy po jednoduchosti⁶⁶. V malířství došlo k rozmachu španělské dvorské portrétní školy, která založila tzv. reprezentační podobiznu, důležitého zdroje poznání španělských dvorských oděvů.⁶⁷ Na druhou stranu, výrobky krejčích výrazně formovaly celkový vjem portrétů.

Velká politická moc znamenala bohatství, stejně jako potřebu její manifestace. Katolická církev měla významné postavení v absolutistické monarchii, proto se vyvinul přísný, hierarchicky uspořádaný dvorský ceremoniál, který vyžadoval adekvátní reprezentativní oděv. Striktní nařízení Habsburských monarchů sjednotila rozličné prvky v dvorském oděvu⁶⁸. Vznikl nádherný, okázalý španělský šat, zdůrazněný použitím těžkých vzorovaných látek a nákladných zlatých šperků. Základem bylo potlačení přirozených tělesných proporcí přísným geometrickým tvarováním. Výrazně byla zdůrazněna ramena a stažený útlý pas, jako výraz fyzické síly připomínající vzhled muže – válečníka.⁶⁹

Klasický vzhled, který za vlády Karlova syna Filipa II. v polovině 16. století španělská móda nastolila, nejen, že ovlivnil západní a střední Evropu, ale na územích ovládaných Habsburky se udržel

⁶⁵ Winter 1893.

⁶⁶ Huyghe 1970, s. 191.

⁶⁷ Štěpánek 2018.

⁶⁸ Boucher - Descalzo 1965, s. 226.

⁶⁹ Hříbová 2017a podle Bernis Madrazo – Descalzo Lorenzo 2014.

až do století následujícího. Oděvy redukovaly možný pohyb na minimum, nutily hlavu být neustále drženu vzpřímenou a spolu s pověstí Španělů jako vlastníků poloviny světa, tak umocňovaly dojem nositelů jako arogantních a hrdých osob.⁷⁰ Dle Štěpánka španělská móda byla úbořem dvořana. Baltazar Castiglione, oblíbenec španělského císaře Karla V., v knize *Dvořan* charakterizoval „*bella maniera*“ krásný způsob, který je třeba si osvojit v řeči a celkovém vystupování. Dvořan si má získat úctu tím, jak se umí ovládat a z toho důvodu má používat především černou barvu, neboť ta je znamením povahy vážené a usazené. Dvořan si má udržet patřičný odstup, uzavřenost a neurčitou mnohoznačnost. Oceňovány byly společenské hodnoty velkoleposti (šp. *grandeza*), majestátu (šp. *majestad*), vznešenosti (šp. *alteza*) a okázalosti (šp. *suntuosidad*), umírněné opatrnosti a zdrženlivosti (šp. *prudencia*), přísnosti a strohosti (šp. *austeridad*).⁷¹ Hlavním znakem španělského oděvu byla střízlivost a strohá elegance. Ve druhé pol. 16. století Španělé preferovali černou barvu, což bylo posíleno nalezením dosud neznámého barviva z kampaškového dřeva na nově objeveném kontinentu, díky němuž bylo možno získat sytý odstín⁷². Strohost tuhých oděvů nevylučovala bohatství. Španělští králové opakovaně vydávali zákazy nošení stříbrné a zlaté výšivky, které byly nahrazeny nákladnými stužkami. Od druhé poloviny 16. století až do konce vlády Filipa III. v r. 1621 byly oděvní změny minimální, měnil se hlavně rozměr okruží či účes.

V oděvech urozených dam⁷³ byly od druhé poloviny 16. století přítomny tři důležité prvky dodávající oděvům specifický charakter – *cartón de pecho* (papír či látka vyztužená lepidlem) / *tablilla*, *tablón* či *papelones*⁷⁴ (dřevěná planžeta)⁷⁵, *verdugado* (tvar udávající vyztužená spodní sukňe) a *chapines* (obuv na vysoké korkové platformě, které mohly být nošené na střevíce). Požadovaná byla silueta dvou proti sobě obrácených jehlanů. Důsledkem využití zmíněných prvků bylo omezení pohybu nositelky a uzavření těla do pevné schránky. Nejbližše tělu byla košile (snad i spodky) a punčochy, následované kratší otevřenou spodní sukni a *verdugadem* podepřeným vycpávkou v pase. Vycpávka v pase byla plněna vlněným rounem či bavlnou, o čemž svědčí platby jindřichohradeckým kloboučníkům za vymrskávání a bití vlny a bavlny, která se vkládala pod sukničky, nohavice a kabátce⁷⁶. Je otázkou, jak byl tvarován trup ženského těla. Španělští badatelé se přiklánějí k používání *cartón de pecho*⁷⁷. Covarrubias Horozco napsal, že „*během těhotenství ženy musí nosit oděvy, které jsou volné a ne těsně stažené, a ne jako ženy, které s tímto nejsou spokojené, dokonce nosí malé (tablilla) nebo větší desky (tablón), aby chodily rovně a výsledkem je narození dětí hrbatých*“⁷⁸. Francisco de Quevedo Villegas v díle *El mundo por dentro* uvedl, že „*když je obejmeš (ženy), jsi přitlačen proti deskám (tablillos) a uděláš zub v cartónes*“⁷⁹. Francouz Michel de Montaigne na konci 16. století

⁷⁰ Hřibová 2017a podle Bernis Madrazo – Descalzo Lorenzo 2001.

⁷¹ Štěpánek 2016, s. 77.

⁷² José Luis Colomer, Black and the Royal Image, in: José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014. s. 209-232.

⁷³ Následující část textu je upravenou verzí článku Hřibová 2017a podle Bernis Madrazo – Descalzo Lorenzo 2014.

⁷⁴ V r. 1583 *papelones* byly dřevěné planžety (*tablillas de pecho*) vytvořené řezbářem Quero de León, AGP, Adm, CP, leg. 5231, In. Tudela 2014, s. 338.

⁷⁵ Bernis Madrazo 1990, s. 65 - 111.

⁷⁶ Markéta Marková. *Móda a oděvní kultura na Jindřichohradecké rezidenci pánů z Hradce a Slavatů (1550 - 1660)*. (Diplomová práce), České Budějovice, 1997. Jihočeská univerzita České Budějovice, Pedagogická fakulta, Katedra historie, s. 45.

⁷⁷ Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014 - Bernis Madrazo 1990 - Descalzo Lorenzo 2019. s. 39 - 49.

⁷⁸ Covarrubias Horozco 2001, s. 314.

⁷⁹ C. Verdaguer (ed). *Novelas españolas. Narraciones escogidas de Cervantes, Quevedo y Hurtado de Mendoza*, Barcelona 1882, s. 200.

napsal, že k „získání štíhlého těla španělského typu jakého mučení nesnesou, pevně sešněrované a vyztužené, dokud neutrpí velkých šrámů na bocích, přímo do živého masa“⁸⁰.

Další vrstvou mohl být živůtek s výstřihem svázaný či švem spojený s vnitřní sukni. Přes ty si ženy mohly vybrat oděv (*saya*) či kombinaci kabátce (*jubón*) a svrchní sukně (*basquiña*). V předcházejících stoletích označoval výraz *saya* jednoduchý oděv spojeného živůtku a sukně, ale ve druhé polovině 16. století se již mohlo jednat i o dva oddělené kusy (kabátec – *sayuelo* či *cuera de saya* a sukně) ušité ze stejné látky. Příkladem dvou oddělených kusů může být portrét Infanty Cataliny Micaely⁸¹ uložený v Museo del Prado (Madrid), kde autor zachytil saténový kabátec a brokátovou sukni, obojí v černé barvě. Dokladem vrstvení může být portrét Jerónimy Enríquez, Markýzy de las Navas⁸² od Rolanda de Moyses, který zpodobňuje červený živůtek s hlubokým výstřihem, přes který je oblečena svrchní část *saye*. *Saye* v 50. letech měly hlubší čtverhranný výstřih (*saya baja*), v následujících letech se přednice uzavřely do tuhého vysokého stojacího límce (*saya alta*)⁸³. V dolní třetině délky sukně byl umístěn sklad (*alforza*). V druhé polovině 16. století bylo nabírání sukně posunuto vzad. *Saye* měly hruškovité rukávy (*mangas redondas*, Obr. 14A) či špičaté dlouhé rukávy (*mangas de punta*, Obr. 14B), což může být spojováno se středověkou módou houpelandů. Známá byla též tzv. *turecká saya* s úzkými rovnými rukávy, později označená jako *vaquero*⁸⁴. Všechny tři typy rukávů umožňovaly spatřit vnitřní samostatné přivazované rukávy či rukávy vnitřního jubónu. Dámský *jubón* se konstrukčně nelišil od pánského, pouze dolní konec ve středu těla byl špičatější a kabátec nebyl vycpávaný v oblasti břicha. Na ramenou mohly být nárameníky různých tvarů, též dolní konec mohl být zdoben krátkými rozstříhanými šůsky. Kombinace oděvních prvků *saya* spolu s vnitřním kabátcem byl považován za oděv vhodný plnění společenských funkcí i bez dalšího svrchníku, jak dokládá například kožešinou podšitá sukně a *sayuela* či *cuery de saya* na portrétu Brancy de Vilheny od Pantoja de la Cruz⁸⁵.

Přes popsaný oděv⁸⁶ si ženy dále mohly oblékat ještě krátké svrchníky (např. široká *ropa*, těsná *galerilla* Obr. 14C), krátké pláštíky (např. *bohemio*) nebo dlouhé pláště zvané *mantos* určené pro pobyt venku, které sahaly až na zem a mohla se jimi zakrýt hlava i tvář. *Bernia* byl přehoz převzatý z maurské módy, který původně měl otvory pro ruce, ale později se již jednalo o lehký závoj. Zahalování žen na veřejnosti bylo vnímáno jako dědictví islámu, které se v průběhu 16. a 17. století stalo pomůckou pro koketérii. Proto r. 1586 kastilské Kortesy požádaly krále Filipa II. o vydání nařízení (1590, znovu vydáno 1594) proti zahalování do závoje (*tapado*), které musel zopakovat i král

⁸⁰ “To get a slim body, Spanish style, what torture do they not endure, tight-laced and braced, until they suffer great gashes in their sides, right to the live flesh.” Překlad Donald M. Frame In. Michel de Montaigne. *The Complete Essays of Montaigne*. Stanford 1976. - 14 That the taste for good and evil depends in large part on the opinion we have of them.

⁸¹ / Sofonisba Anguissola, *Infanta Catalina Micaela*, 1585, Madrid, Museo del Prado, Inv. No. P001139. M. Kusche připsala autorství S. Anguissole (In. Kusche 2003, s. 247), Museo del Prado uvádí jako autora Alonso Sáncheze Coella a vřočuje portrét k r. 1584. (In. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-infanta-catalina-micaela/bdee963c-cfb1-4f82-b611-4d1120985c9b>)

⁸² / Roland de Moys, *Jerónima Enríquez, Marquesa de las Navas*, 1559, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Toledo.

⁸³ Hajná 2015, s. 265 – Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014, s. 50.

⁸⁴ Bernis Madrazo 1990.

⁸⁵ / Juan Pantoja de la Cruz, *Branca de Vilhena*, 1590, Soukromá sbírka, Španělsko. In. Kusche 2007, s. 69.

⁸⁶ *Saya* byla považována za dostatečně vhodnou pro pobyt venku, jak dokládá obraz od Hanse van der Beken, *The Pilgrimage of the Archdukes Albert and Isabella to Laeken in 1601*, 1601, Descalzas Reales Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612350.

Filip IV. (1600 i 1639) v následujícím století⁸⁷. Na konci 16. století byla móda *tapadas* rozšířena nejen v Španělsku, ale také španělské Americe, zejména v Peru⁸⁸.

Nejvíce proměn doznaly dámské účesy a pokrývky hlavy. Dívky i dámy na portrétech jsou zachyceny ve šperky zdobených sítkách, čepcích, kloboucích či baretech. Vlasy byly vyčesány do copů zachycených na vrcholu hlavy. V době příjezdu královny Any de Austria do Španělska (r. 1570) přišla v okolních zemích známá móda vlasů nad čelem stočených do dvou rohlíčků. V 80. letech byly vlasy nad čelem natáčeny do drobných kudrlinek.

Typickým znakem španělské dámské módy byla krajková okruží, na dvorských portrétech typicky uzavřená, jejichž poloha se postupně zvyšovala (v 60. letech dosahovala k dolním okrajům lalůček uší, v 70. letech se ještě navýšila za krkem) a jejich rozměr rozšiřoval. Kýbalová jako předchůdce okruží uvedla vrapené stojací límce nošené na burgundském dvoře v 15. století označené jako *carcaille*⁸⁹.

Luxusní doplňky tvořily měkké rukavice, na repezantativních portrétech obvykle hnědé či výjimečně černé. Rukavice mohly být parfémované. Na portrétech zobrazující španělské či habsburskému rodu blízké dvořanky se vyšívané a krajkou zdobené rozměrné kapesníky z nákladných bílých látek začaly objevovat kolem poloviny 16. století⁹⁰, o něco později než v italských dílech⁹¹. Na francouzských nebo anglických malbách se dekorativní kapesníky téměř nevyskytují. Vějíře, pravděpodobně původem z Asie a šířené hojně z Itálie, měly nejprve podobu krajkových praporek s ozdobnou ručkou⁹². Dalším typem byly vějíře z perí pevně zasazených do ozdobné rukojeti. Postupně vznikaly vějíře skládané. S vějířem byla portrétována Isabela Clara Eugenia⁹³, milovnice exotických předmětů⁹⁴. V Itálii měly původ masky ze zadní strany vybavené knoflíkem, který se držel mezi zuby⁹⁵ (it. *Morreta*, šp. *rostro*), a slunečníky. Oděvy zdobily šperky sloužící jako nákončí mašliček svazujících díly k sobě. Dalším šperkem byly opasky, náhrdelníky, náušnice občas i několik v jednom lalůčku, prsteny a další.

⁸⁷ Marcelin Defourneaux, *Žycie codziennie w Hiszpanii w Wieku Złotym*. Krakow 1968. s. 135 - 6.

⁸⁸ Laura R. Bass - Amanda Wunder, The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima. *Hispanic Review - Re-Envisioning Early Modern Iberia: Visuality, Materiality*. 2009, 77(1), 97 - 144. s.99.

⁸⁹ Kýbalová 1996, s. 213.

⁹⁰ / Petr, Paul Rubens, *El emperador Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal*, 1628, kopie Tizianova díla z r. 1540, Liria Palace, Madrid, Inv. No. P.489. – Antonio Moro, *Doña Catalina de Austria, mujer del Juan III de Portugal*, 1552, Museo del Prado, Madrid, Inv. No. P002109 – Giuseppe Arcimboldo, *Maximilian II. (1527-1576) und seine Gemahlin Maria von Spanien (1528-1603) und seine Kinder Anna (1549-1580), Rudolf (1552-1612) und Ernst (1553-1595)*, 1553, Kunsthistorisches Museum, hrad Ambras, Inv. No. GG_3448.

⁹¹ / Sebastiano del Piombo, *Vittoria Colonna*, 1520 - 5, Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona, Inv. No. 064984-000.

⁹² / *Italská dáma s vějířem*, konec 16. století, NPÚ, státní zámek Lysice, Inv. No. LS 81.

⁹³ María Albaladejo Martínez, La apariencia de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela : expresión de poder, virtud y elegancia. *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia 2009.

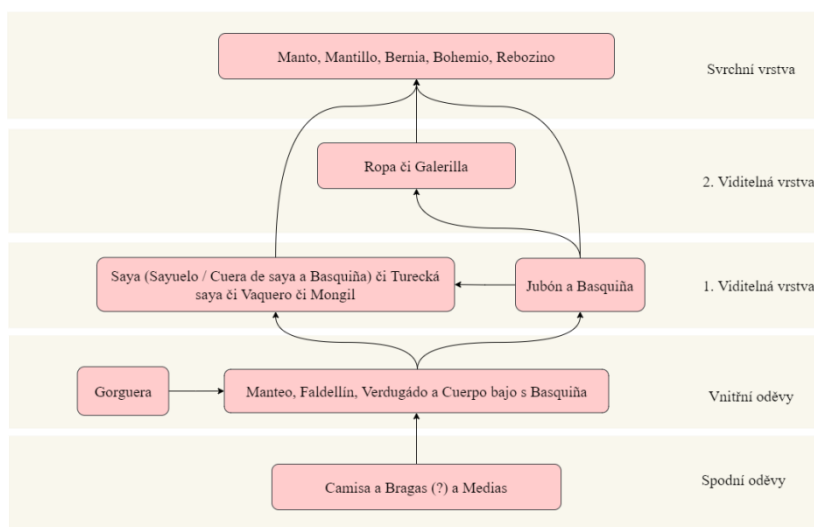
⁹⁴ Félix de Llanos Y Torriglia, *Isabel Clara Eugenia. La Novia de Europa. Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid 1928.

⁹⁵ / Hans van der Beken, *The Pilgrimage of the Archdukes Albert and Isabella to Laeken in 1601*, 1601, Descalzas Reales Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612350 - vyobrazení „*Sic nobilis femina vel equitans, vel obambulant*“ v Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium Habitus*, 1581, Joos de Booscher, Metropolitan Museum of Art. New York, Acc. No. 21.44 – dochovaná maska z 16. století nalezená v Daventry (Anglie), Portable Antiquities Scheme Unique ID NARC 151A67.



14. A) Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová, B) Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová; C) Anthonis Moro, *Ana de Austria*, 1570, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová

Dámské oděvy v druhé polovině 16. století



15. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v druhé polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Bernis Madrazo 1990.

Pánský španělský oděv si půjčoval cizí prvky, které pozměňoval. Kupříkladu prostřihávání, které se šířilo přes Německo, Francii a Anglii, bylo v zemích španělské koruny menší a méně běžné. Původně byla *acuchillados* (jednoduchá, rovná prostřižení) r. 1548 zakázána ale po r. 1550 se velmi rozmohla. Avšak již před r. 1617 *acuchillados* vyšla ve Španělsku z módy, o čemž svědčí poznámka Carlose Garcíi, že mezi tisícem Španělů nenalezne jednoho, který by měl oděv prostřihávaný, zatímco mezi tisícem Francouzů není jeden, který by šat nosil bez prořezávání⁹⁶. Rozstříhané a vycpávané

⁹⁶ „Entre mille Espagnols, l'on n'en trouvera pas un qui porte un habit decouppé et entre mille Francois, pas un qui le porte sans tailades“, Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra: o La Antipatia de Franceses y Españoles (1617)*, Paris, 2. Vyd, 1645, Biblioteca de la Universidad de Valladolid, f. 270 – 272.

nohavice se staly velmi módními. Ze Španělska se dostaly do Francie a poté dominovaly západoevropské módě.⁹⁷

Hlavními položkami pánského oděvu⁹⁸ [Obr. 33A-D] byly košile, spodky, kalhoty a těsný vycpávaný, z několika vrstev látek složený vnitřní kabátec (*jubón*). Na ramenou *jubónu* byly různě tvarované nárameníky⁹⁹. Spodní konec *jubónu* mohl být zdoben krátkým šůskem, někdy děleným na části. Přes *jubón* mohl být nošen krátký svrchní kabátec s rukávy (*ropilla*) nebo vesta bez rukávů (*cuera* či *coletto*), což byly oděvní prvky, které vycházely z vojenského oblečení. Prestiž spojená s armádou vysvětluje oblibu oděvů vojenského typu. Již od středověku lze říci, že to byla jedna z hlavních sil ovlivňujících módní změny. *Ropilla* byla nošena většinou obyvatelstvem, kdežto *coletto* či *cuera* byly znaky mužů oděných podle módy, které si pro reprezentaci volili mladí muži. Kalhoty a s nimi barevně sladěné punčochy kryly nohy. Kalhoty prošly nejvíce změnami tvarů, šíře i délky. Na počátku století byly kalhoty úzké s mnoha prostřihy, ale od poloviny století se rozšířily až do pytlovitěho tvaru. Köhler¹⁰⁰ uvedl, že rozdělení pokrývek nohou v kolenou a zavedení podkolenek v polovině století vedlo k tomu, že vnitřní látka kalhot sahala až ke kolenům, kde se přivazovala stužkami k podkolenkám. Nahoře byly kalhoty připevněny ke kabátci. Pro španělskou módu byly charakteristické zkrácené baňaté kalhoty (šp. *calzones*, *zaragüelles*, čes. *ksás*) s punčochami. Dobové reprezentativní portréty z let 1570 – 89 je zachycují v 70%. Výrazným prvkem kalhot bylo vycpávané krytí (šp. *bragueta*), které bylo módní od počátku 16. stol. a průběžně se rozšířilo po celé západní a střední Evropě. Kolem r. 1580 krytí ustoupilo a rozměrné kalhoty bez prostřihů se prodloužily téměř až ke kolenům. Tento trend potvrzuje i analýza reprezentativních podobizen, kdy od r. 1582 narostl podíl kalhot bez prostřihů na 19%. Na konci století byly kalhoty nabrané kolem kolen a pod označením *valones* či *gregüescos* byly převzaty z vojenských oděvů. Prolínání zmíněných typů kalhot i v rámci dvorských oděvů ukazuje rodinný portrét savojského vévodského páru Carlose Manuela a Cataliny Micaely s dětmi od Jana Kraecka, italizovaně Giovanniho Carraccy¹⁰¹. Podkolenky byly původně šité z vlny nebo hedvábí, ale od poloviny století také pletené.¹⁰²

Součástí oděvů bylo škrobené uzavřené okruží, které v období největšího rozměru vyžadovalo podpurné konstrukce. Podle Bouchera rýžovým škrobem vyztužené límce mohly mít původ v Indii a Cejlonu, odkud na počátku 16. století se vraceli evropští cestovatelé. V Asii měly límce sloužit jako ochrana oděvů proti olejům stékajícím z dlouhých vlasů.¹⁰³ Okruží, které bylo původně součástí košile, se od r. 1570 stalo samostatným kusem. Existenci samostatného dílu dosvědčuje např. poznámka Carlose Garcíi z r. 1617 o Španělech uzavírajících okruží vzadu, na rozdíl od Francouzů, kteří jej zapínali vpředu¹⁰⁴.

Jako svrchníky byly mezi muži spíše preferovány kratší oděvy s rukávy či bez nich místo původních rozměrných a dlouhých volných kusů (*ropa*) [Obr. 33C]. Svrchníky mohly být nošeny aranžované přes ramena (plášť *capa*, pokud byl s kápí, pak byl označován jako *capilla*; *ferreruello* – půlkruhový plášť bez kápě; *bohemio* – širší než *ferreruello*; *tudesco* – krátký pláštík německého původu)¹⁰⁵. Čeští krejčí tehdy obohatili španělský oděv o kurtoazní pláštík *boemio*, který vrátil do

⁹⁷ Martina Hřibová, *Nástin oděvů ve Španělsku (13 – 17. století)*, Hřibová – Hřib 1999.

⁹⁸ Následující část textu je dle HŘIBOVÁ 2017a.

⁹⁹ Boucher uvedl, že široká ramena kabátců mohla vycházet z tzv. *mahautres* (křidel), která se objevila na burgundském dvoře kolem r. 1450. Boucher - Deslandres 1965, s. 203.

¹⁰⁰ Köhler - Von Sichart 1968.

¹⁰¹ / Jan Kraeck (Carraca či Carracha), *Los Duques de Saboya y sus hijos Felipe Manuel, Víctor Amadeo, Margarita y María*, 1589, Coll. Abelló, Madrid.

¹⁰² Bernis Madrazo 1990 - Idem 2001 - Descalzo Lorenzo 2014, s. 15 - 38.

¹⁰³ Boucher - Deslandres 1965, s. 240.

¹⁰⁴ “*El cuello y lechuquilla de un Español es cerrada por delante, la del Frances abierta*”. García 1617, f. 271.

¹⁰⁵ Bernis Madrazo 1990 - Idem 2001 - Descalzo Lorenzo 2014, s. 15 – 38.

módy gotický *kloček*¹⁰⁶. Freyle, autor knihy střihů španělských oděvů označil komplet pláště typu *herreruelo*, svrchního kabátce (zde *ropilly*) a kalhot jako „*celý oděv*“, střižený ze stejné látky¹⁰⁷.

U mužů byly oblíbené krátké vlasy a široký knír a případně krátký vous. Na hlavě byl nošen původně plochý baret, který cca od r. 1570 získal vysokou cylindrickou část, či klobouk, který na reprezentativních vyobrazeních z let 1570 – 89 zcela dominuje. Vesničané v jižních oblastech nosili i měkké turbany¹⁰⁸. Obuví byly kromě bot a prosekávaných střevíců i vysoké světlé jezdecké boty po kolena. Stejně jako ve zbytku Evropy byl satén, používaný na potažení střevíců na počátku století, nahrazen usní (*cordoban*) ve všech vrstvách společnosti (cca r. 1570).¹⁰⁹



16. A) Cristobal Wodles (?), *Portrét Dona Sebastiana de Portugal*, 1565, Výstava „La moda Espanola en el Siglo de Oro, Museum of Toledo, foto Hřibová; B) Dochovaný oděv poutníka, 1570, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Převzato z: <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/>; C) Dilna Alonse Sancheze Coella, *Portrét Filipa II.*, katedrála v Toledu, foto Hřibová; D) Blas De Prado, *Císařovna Marie Rakouská a princ Filip (budoucí král Filip III.)*, 1586, katedrála v Toledu, foto Hřibová; E) Dekret povyšující rod mezi šlechtu vydaný pro bratry Gonzala Rodrigues a Francisca

Lobo de Jerez, Granada, 21. 3. 1569. Převzato z <https://www.facebook.com/1654421308173256/photos/a.1654421501506570/2871174863164555/>

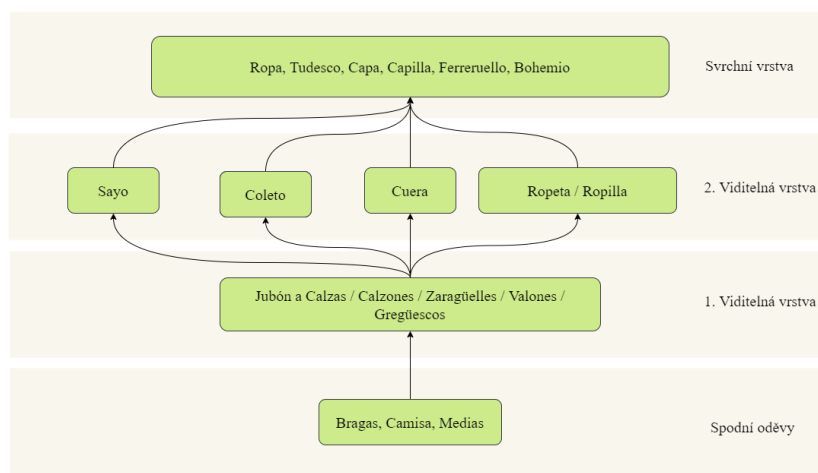
¹⁰⁶ Josef Petráň, *Dějiny hmotné kultury II/2*. Praha 1997. s. 866.

¹⁰⁷ *vestido entero*. Freyle 1588, f. 28.

¹⁰⁸ Boucher - Deslandres 1965.

¹⁰⁹ Bernis Madrazo 1990 – Idem. 2001 – Descalzo Lorenzo 2014.

Pánské oděvy v druhé polovině 16.století



17. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v druhé polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Bernis Madrazo 1990.

Barevnost oděvů

Ve druhé polovině 16. století se navrátil princip tón v tónu, oblečení v jedné barvě, tentokrát i včetně výšivek či ozdob. Problematika barvení a významu barev je komplikovaná. Až do období antického Říma převažovalo barvení na odstíny červené zejména pomocí mořeny barvířské, červci a některými měkkými, což zřejmě bylo dáno lepší prostupností těchto odstínů do hloubi vláken tkaniny. Dlouho výraz „červená“ označoval barvenou látku obecně. V latině výraz *coloratus* (zbarvený) a *ruber* (červený) jsou synonyma, což dle Pastoureaux¹¹⁰ vysvětluje, proč u většiny indoevropských společností byla opakem bílé jak černá, tak červená. Bílá značila čistotu a nevinnost, černá odříkání, kajícnost a smutek, červená prolitou krev Kristovu, obět, boží lásku. Mezi polovinou 12. a pol. 13. století se vnímání o třech základních barvách změnilo na vnímání o šesti základních barvách přidáním modré, žluté a zelené. Ve středověku byla ceněná látka v syté, zářivé, živé barvě. Sytost barvy byla důležitější než barevný odstín.

Podle práce Raffaella Borghiniho s názvem *Il Riposo*, (poprvé publikováno ve Florencii, 1584)¹¹¹ bylo základních sedm barev – žlutá, bílá, červená, modrá, černá, zelená a purpurová. Ostatní odstíny autor považoval za směsi. Za nejdůležitější považoval žlutou, jako barvu zlata, které je ušlechtilější než jiné kovy. Žlutá byla považována za jasnou, zářivou, čistou a barvu Slunce, světla, značící bohatství, ušlechtilost, velikost ducha a moudrost. Na oděvech byla považována za kacířskou, ale přesto byla na královských oděvech používána. Raffaell Borghini bílou barvu spojoval s vyjádřením stříbra, druhým nejušlechtilějším kovem po zlatu. Bílá značila vítězství, učení, čistotu, nevinnost, spravedlnost, v případě žen cudnost, u dívek panenství. Červenou barvu považoval za třetí v pořadí, první bez připsání kovu, která reprezentovala oheň, nejušlechtilější z elementů a po Slunci nejjasnější. Raffaell Borghini specificky zmínil, že dříve byla červená barva považována za tak ušlechtilou, že bylo zákonem ustanoveno, že oděvy barvené na červeno nemohli nosit lidé neurozeného původu. Červená byla také znakem lásky, krve a mučednictví. Mantovský humanista Fulvio Pellegrino Morato r. 1535 uvedl, že červené barvivo bylo užitečné pro zahřátí lidí, kterým chybí přirozené teplo¹¹². Modrou barvu Borghini spojoval se vzduchem, oblohou, krásou, cudností,

¹¹⁰ Michel Pastoureaux, *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha 2013.

¹¹¹ Raffaello Borghini - H. Ellis Jr Lloyd (překlad). *Raffaello Borghini's Il Riposo*. Toronto 2012.

¹¹² Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori*, Venezia, 1535, In. Fulvio Pellegrino Morato. *On the Signification of Colours*. Boca Raton 2013.

svatostí, oddaností, věrností a dobrou reputací. Jak uvedl Pastoureau¹¹³, modrá barva byla původně v západoevropském umění považována za marginální, což se postupně měnilo v pozdním 11. – poč. 12. století, kdy na vyobrazeních Panny Marie umělci používali modrou barvu pro její oděvy. Modrá se stala atributem Matky Boží, což spolu s rozmachem Mariina kultu vedlo k oblíbě modré barvy až natolik, že Ludvík IX. Francouzský (1214 - 1270) a Jindřich III. Anglický (1207 - 1272) se oblékali do modrých oděvů. Ovšem, Barrigón¹¹⁴ na základě modrých fragmentů pohřebního oděvu Alfonse VIII. Kastilského (+1214), který zesnul několik dekád před zmíněnými králi, navrhl, že obliba modré barvy na oděvu mohla pramenit v Kastílii. Do Francie mohla tuto módu přivést Blanca de Castilla, dcera Alfonse VIII. a matka Ludvíka IX., která r. 1230 povolila dvou pařížským tkalcovským dílnám používat rostlinu boryt barvířský k získání modrého odstínu¹¹⁵. Kastílie mohla být první místem změny ve vnímání modré barvy nejen kvůli poměrně snadnému přístupu k indigu díky obchodním stykům Al-Andalusu s Východem, ale hlavně proto, že v kultuře středního východu byla modrá vnímána jako pozitivní barva spojovaná s životem a nebem¹¹⁶.

Černou barvu Raffaell Borghini považoval za nejméně ušlechtilou, ale uvedl, že tento názor se vyvíjí a mnozí ji považují za ušlechtlejší než bílou. Černá demonstrovala smutek, jednoduchost, stálost, kulturnost a statečnost¹¹⁷. V 16. století byla černá spojována s velkou prestiží. Baldassare Castiglione (1478 - 1529), který žil posledních pět let svého života na dvoře Karla V. jako papežův velvyslanec, doporučil ve své rozpravě o dokonalém dvořanovi, aby s výjimkou svátků byly nošeny černé oděvy, protože v nich dvořan získá více milosti a autority. Baldassare Castiglione zároveň usoudil, že tato barva vyjadřuje klid a vážnost španělského národa¹¹⁸. Podle Raffaella Borghiniho zelená barva reprezentovala stromy, rostliny a značila radost, lásku, vděčnost, přátelství, čest, dobrotu, krásu a naději. Purpurovou či karmínovou považoval za kombinaci předchozích barev, jelikož pro její získání je nutné několikeré barvení. Zmínil, že králové a císaři dříve používali purpurové oděvy jako znak královské a císařské důstojnosti.¹¹⁹

Španělský dvorský, zejména pánský, oděv bývá spojován s černou barvou. Důvod obliby a rozšíření černé barvy na Habsburském dvoře detailněji popsal Luis Colomer¹²⁰. Císař Karel V., který díky osobnímu vkusu zřejmě zapříčinil její všeobecnou oblibu, ji začal preferovat okolo roku 1535¹²¹. Jeho syn a následník, král Filip II., původně měl v oblíbě i světlé oděvy, ale od smrti své třetí ženy r. 1568¹²² byl opakovaně zobrazován i popisován v černém oděvu a tuto barvu si vyvolil i pro svatbu své dcery Cataliny Micaely¹²³. Jak uvedl Guarino¹²⁴, panovníci počínaje císařem Karlem V. až po posledního habsburského krále ve Španělsku, Karla II., byli portrétováni převážně v černém oděvu bez charakteristických královských insignií, což bylo interpretováno jako ztělesnění politické sofistikovanosti, kdy záměrně podhodnocené provedení královského portrétu odráželo nepochybnou jistotu nároku Španělska na evropskou nadvládu.

¹¹³ Pastoureau 2013, s. 62.

¹¹⁴ María Barrigón, An Exceptional Outfit for an Exceptional King: The Blue Funerary Garments of Alfonso VIII of Castile at Las Huelgas. *Viator*. 2015, 46(3), 155-172. s. 166 – 167.

¹¹⁵ Pastoureau 2013, s. 68.

¹¹⁶ Barrigón 2015, s. 167.

¹¹⁷ Borghini - Lloyd 2012.

¹¹⁸ Castiglione 1967 *Knihy II, kapitola III.*

¹¹⁹ Borghini - Lloyd 2012.

¹²⁰ Colomer 2014, s. 209 - 232.

¹²¹ Hajná 2015, s. 63.

¹²² Colomer 2014 s. 209 – 232.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Gabriel Guarino. The Antipathy between French and Spaniards?: Dress, Gender, and Identity in the Court Society of Early Modern Naples, 1501 - 1799. In: Cornelia Aust - Denise Klein - Thomas Weller (edd). *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. Berlin/Boston 2019, 13 – 32. s. 15 - 16.

Pánské i dámské svatební oděvy původně nebyly bílé, vyžadovalo se pouze, aby byly reprezentativní a nové. Oblíbenou barvou šatů nevěsty byla červená, jako znak vášně a plodnosti. Baďurová¹²⁵ k pražské svatbě krále Filipa II. s jeho čtvrtou manželkou, Anou de Austria, konanou r. 1570 doložila, že *“Anna přišla v šatech (saya) z karmínového atlasu, s dlouhou vlečkou, uzavřeným živůtkem (cuerpo alto) a vyšívanými špičatými rukávy (mangas de punta), překypujícími zlatými půvabně provedenými prýmky, se šperky ve stylu grotesky (a lo brutesco) se [zvláštními] poutky ze zlatých a stříbrných destiček, velmi dobře udělaných. Šaty byly posety množstvím zlatých knoflíků s mohutnou perlou uprostřed každého z nich, na živůtku i na přednicích s diamanty a velkými rubíny [nepravidelných tvarů], což bylo velmi příjemné na pohled. Rukávy byly podšité nádherným česaným stříbrohlavem (tela de plata) s císařskými orly.¹²⁶”, Otec nevěsty, císař Maxmilián II. vyšel „ve (svrchním) oděvu (ropa) stříženém po francouzsku z černého sametu, velmi pěkně zdobeném, s množstvím zlatých knoflíků, v baretu (gorra) ozdobeném bílými a žlutými péry, v kalhotách (calzas) z karmínového (tmavočerveného) sametu a mistrně vyšívaného zlatého taftu [karmínové barvy] v kabátci (jubón) z téže látky jako kalhoty a v bílé kožené vestě (coletto) zdobené jantarem a s jantarovými knoflíky ve zlatě.“¹²⁷ Matka nevěsty, Marie Španělská, byla oblečena „do nádherných šatů (sukně, basquiña) z vyšívaného stříbrohlavu (tela de plata rasa bordada), cele pokrytých knoflíky a ozdobami ze zlata a stříbra, se stuhami (tiras) z bílého atlasu, rovněž s našitými zlatými a stříbrnými knoflíky na řečeném šněrování (ataduras), dále do svrchního oděvu (ropa, ropón) z černého sametu, s množstvím haklíků (espiga) s křišťálovými špičkami (puntas de cristal) vsazenými do žlutého a bílého zlata, s živůtkem (jubón) z prostříhaného bílého atlasu, hustě zdobeném prýmky (tenzas) ze zlaté příze.“¹²⁸ Ženicha zde zastupoval arcivévoda Karel oděný „v černém atlasovém plášti (svrchním šatu, ropa) krásně ozdobeném [sametem], s množstvím zlatých knoflíků, v kalhotách (calzas) tělové barvy ze sametu bohatě zdobeného zlatým vyšíváním a ze zlatohlavu tělové barvy s nádhernou výšivkou, v kabátci (jubón) stejného provedení a v kožené vestě (coletto de cuero) zdobené jantarem, také se zlatými knoflíky.“¹²⁹ Na základě císařských příkazů o provedení platby Tomáši Hebenstreitovi za různé hedvábné látky a Adamovi Kholmanovi, identifikovaném jako podšívkaři (Futtermeister) ze Starého Města pražského, za náklady na stříhačské práce, našívání perel a další úkony, Baďurová usoudila, že šaty byly vyhotoveny v Praze.¹³⁰*

V poslední třetině 16. století byly stále častěji zmiňovány bílé svatební šaty se zlatým dekorem, což odpovídalo druhé vývojové linii španělské dámské módy v tomto období. Také dvorní dáma císařovny Marie Španělské, Jana z Pernštejna a její manžel Fernando de Aragon y Gurea, vévoda z Villahermosy, jsou na protějškových portrétech v lobkovických sbírkách zpodobněni v bílém oděvu, přičemž dle názoru Hajné lze soudit, že se jednalo o oděvy použité při jejich svatbě v r. 1585¹³¹.

¹²⁵ Anežka Baďurová, *Oděv účastníků svatebního obřadu per procuracionem 4. května 1570 v Praze v chrámu sv. Víta (Anna Habsburská a Filip II. Španělský)*, In.: Alena Nachtamnová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha 2018. s. 79 - 84..

¹²⁶ *Relación de lo sucedido en el desposorio del serenissimo Rey de España Don Felipe segundo de este nombre, noc cuyo poder se desposó Carlos, Archiduque de Austria, noc la serenissima infanta D^a Ana en la Ciudad de Praga a quatro de Mayo, día de la Ascensión, de 1570 años a las 13 horas de la tarde, y no se halló a ello la serenissima princesa D^a Isabel por estar mala de sarampión*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss 11087, f. 198v – 204 v. Překlad In. Baďurová 2018.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Hajná 2015, s. 43.



18. A) Roland de Mois, *Johana z Pernštejna, vévodkyně z Villahermosy*, cca 1585, Praha Lobkovické sbírky, foto Hřibová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu saya con mangas de punta podle vyobrazení Johany z Pernštejna. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib, C) Sofonisba Anguisola, *Portrét Isabely Clary Eugenie*, 1599, Španělská ambasáda, Paris, Převzato z Kusche 2003.

Na rozdíl od Francie, kde se královny v období smutku oblékaly do bílé, ve Španělsku byl smuteční oděv černý¹³². Smutek musel být dodržován, pouze speciální příležitosti dovolovaly jej dočasně přerušit. R. 1582 král doporučil, aby v období smutku za královnu Anu de Austria Isabela Clara Eugenie pro svatbu Doňy Nude Dietristan zkombinovala černou a zlatou barvu¹³³. Portrét Isabely Clary Eugenie [Obr. 18C]¹³⁴ pořízený krátce po smrti krále Filipa II. dokumentuje černý svatební oděv v době smutku.¹³⁵ Naproti tomu Gordenker¹³⁶ uvedla, že oděv ve světlých barvách znázorněný Pourbusem¹³⁷ je uvažován jako svatební.

V bohaté měšťské společnosti královského města Valladolid bylo na základě studia posmrtných inventářů prokázáno, že pánské společenské oděvy [Obr. 19] z nákladných látek byly převážně v černé barvě. Byly také zmiňovány prostší oděvy z vlny či lnu používané jako každodenní oděv pro práci nebo cestování. Z oděvů přiřazených mužům bylo pouze 33,6 % definováno barevným odstínem. Obrázek 19 znázorňuje zastoupení jednotlivých barev. V tomto výpočtu jsou zahrnuty pouze vnější, potenciálně viditelné oděvy. Vyloučeny jsou košile, které nebyly popsány, a vzhledem

¹³² Agustín González de Amezúa y Mayo. *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid 1949. s. 67.

¹³³ „Bien podréis poner oro con lo negro cuando se case Doña Nude Dietristan, con que sea moderato.“ In. Fernando Bouza (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid 1998, s. 79.

¹³⁴ “Otro retrato entero, de la Infanta doña Ysabel, vestida de negro, con la mano derecha puesta sobre una silla y en la izquierda un lienzo guarnecido, con collar y cintura de diamantes y perlas y una sarta de perlas y una cadenilla de oro al cuello, assido de ella una figura de oro de San Antonio de Padua: tiene de alto dos baras y una tercia y de ancho bara y tercia y un poco más. Tasada en cien ducados“ In. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Archivo documental español, 10-11. Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid 1956 - 59. s. 240.

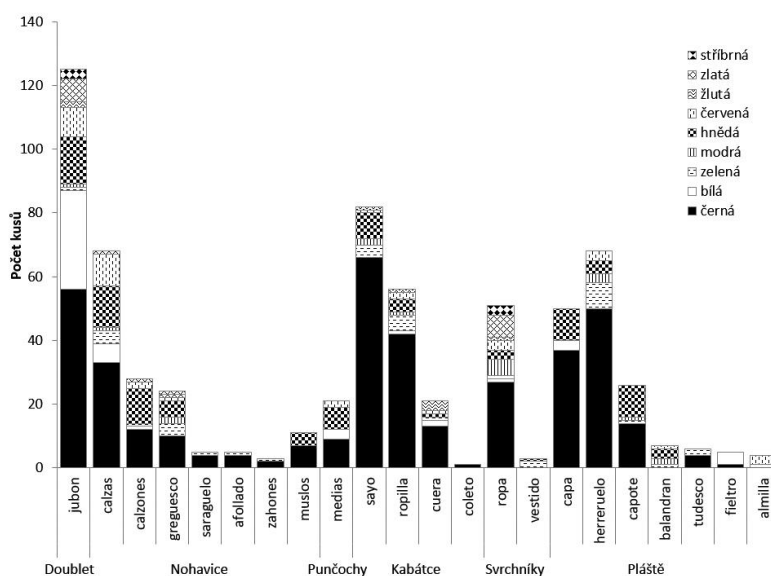
¹³⁵ Albaladejo Martínez 2011.

¹³⁶ Emilie E.S. Gordenker, Isabel Clara Eugenia at the Court of Brussels, In. Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014. s. 118.

¹³⁷ / Frans Pourbus ml., *Isabel Clara Egugenia with her Dwarf*, c. 1598 – 1600, British Royal Collection, London.

k používání obtížně barvitelného lnu, který byl dále vyvářen, lze předpokládat jejich převážně světlou barvu. V součtu vnějších vrstev oděvů je zřetelně patrné, že skutečně převládající barvou byla černá (celkově 20 %), následovaná hnědou (5 %), bílou (3 %), zelenou či červenou (2 % obojí), modrou či zlatou (1 %). Stejný trend byl zachován i v rámci jednotlivých typů ošacení. Za zmínku stojí poměrně vysoký podíl bílé barvy v případě *jubónů*, následovaný červenou barvou kalhot (*calzas*) a *jubónů*.¹³⁸

Dvorské reprezentativní podobizny umožňují hodnotit pouze viditelné svrchní vrstvy nejdůstojnějších a nejhonosnějších oděvů. Dále zkoumaný počet portrétů byl poměrně malý, a tedy k výstupům tohoto rozboru je třeba přistupovat s obezřetností. Ropa a pláště typu *capa* byly na analyzovaných portrétech zpodobněny pouze v černé barvě, zatímco módní pláštík německého typu (*tudesco*) byl jednou znázorněn i ve světlých odstínech. Kabátce typu *ropilla* byly převážně černé (75%), ale též světlé (16%) a červené (8%). Módní *cuera* díky použití luxusních usní byla převážně světlá či hnědá, pouze jedno v černém provedení. Kalhoty byly převážně světlé (48%), případně černé (43%) nebo červené (1%), což korespondovalo s barevným laděním *jubónů*, typicky světlých (73%) nebo černých (20%).



19. Inventarizované pánské oděvy a jejich barevnost. Převzato z Hřibová 2018a

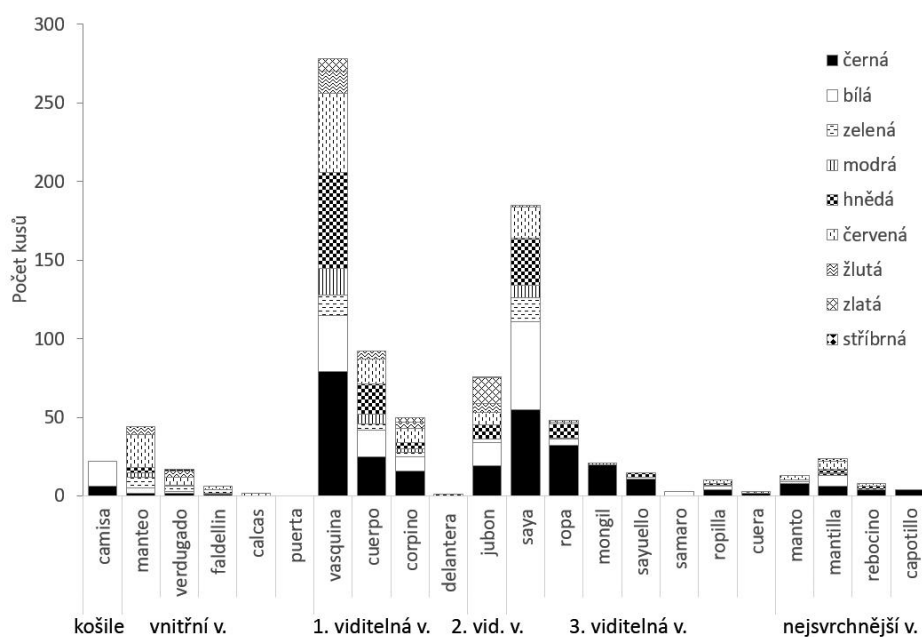
Z oděvů připsaných v posmrtných inventářích ženám [Obr. 20] bylo celkově 44,3 % definováno barevným odstínem. V případě viditelných svrchních, častěji specifikovaných vrstev (53 %) bylo 18 % černých, 10 % bílých, 9 % hnědých, červených 7 %, zelených 3 %, modrých, žlutých a zlatých 2 %. Zejména u oděvů jako *basquiña*, *cuero/corpiño*, *jubón* a *saya* je výrazně širší distribuce barevných odstínů dámských oděvů, než byla zaznamenána u mužského ošacení. V případě vnitřních oděvů, které jsou méně popsány (18 %) již černá barva nepřevažuje. 6 % popsanych vnitřních oděvů má červenou barvu, 4 % bílou, 2 % černou, zelenou či žlutou, 1 % modrou nebo hnědou a stříbrná byla použita na jedno *verdugado*. Zajímavé je, že z košil je 16 definováno jako bílých a 6 černých. *Manteo*, kratší vnitřní sukně nošená na košili je převážně šitá z červené látky, zřejmě díky víře v podporu plodnosti této barvy.¹³⁹

Počet dostupných vyobrazení zkoumaných oděvů zachycených na dvorských portrétech v nejsvrchnější vrstvě je příliš malý na statistické zhodnocení, avšak i tak jsou oděvy typu *ropa*, *gallerila* i *mongil* zpodobněny v barvách nejen černé, ale bílé, žluté i červené. Nejhojněji zastoupená

¹³⁸ Hřibová 2018a.

¹³⁹ Ibidem.

saya byla znázorněna v 74% v černé barvě, 14% v bílé, 9% v odstínech červené a 3% v hnědém tónu. Vnitřní rukávy byly v kontrastní barvě k svrchní vrstvě (bílá - 51%, červená - 13% či žlutá - 5%) nebo tón v tónu (černá, 24%). Dlužno poznamenat, že světlé oděvy patřily převážně dívkám.



20. Inventarizované dámské oděvy a jejich barevnost. Převzato z Hříbová 2018a

Přijetí španělské módy v Evropě

Díky politické převaze císaře Karla V. a jeho syna, Filipa II. se španělská dvorská móda rozšířila ve velké části západní a střední Evropy. Detailní popis percepce španělské manýristické dvorské módy západo a středoevropskými zeměmi by si vyžádal samostatné publikace, protože v každé zemi v rámci jednotlivých společenských vrstev byly oblíbeny a přetvářeny vybrané oděvní součástky a jejich detaily. Italky a Francouzky nepřijaly stojaté límce a okruží, protože preferovaly dekolt. Angličanky zdůraznily okruží dvojitým límcem. Ve Francii a posléze v Anglii z elegantního kónusového verdegáda byla vytvořena bečkovitá sukně. Věrně byla španělská móda přijímána v zemích, které byly se španělskými Habsburky spřízněny, tedy vídeňský dvůr a španělské državy v Itálii - Janov, Neapol a Milán.¹⁴⁰ Španělský vliv byl akceptován v Portugalsku a jeho koloniích, včetně asijských¹⁴¹. Vyobrazení dámských oděvů silně ovlivněných španělskou módou jsou součástí milánské sbírky *Il libro de sarto*, kde, dámy z Milána, Bologně, Florencie, Neapole, Mantovy, Ferrary, Ženevy, Brixenu, Benátek, Říma a méně z Francie, Německa, Holandska jsou oděny ve stylu blízkém španělským předlohám¹⁴².

Španělská móda v Itálii, specificky ve Florencii

Politická a vojenská dominance císaře Karla V., zejména po vítězné bitvě u Pavie r. 1525, vedla k zesílení španělského vlivu v Itálii. Ošacení inspirované španělským dvorským oděvem bylo

¹⁴⁰ Kybalová 1996 – Boucher - Deslandres 1965.

¹⁴¹ Dochovaný bavlněný plášť španělského stylu, Bengal, poslední čtvrtina 16. století, Kunst- und Wunderkammer, Ambras, Innsbruck, Inv. No. 1596, K17, fol 460 – Dochovaný bavlněný plášť španělského stylu, Bengal, první třetina 17. století, Museu Nacional do Traje, Lisboa, Inv. No. MNT 4130 – 4 dochované pláště, cca 1600, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Inv. No. 4620 tec.

¹⁴² *Il Libro del sarto* 1987, f, 131r - 133r, 135r.

hodnoceno jako politické vyjádření příslušnosti k říši.¹⁴³ Oblečení nošené na dvoře Karla V. dalo italským oděvům pevnost a ztužení kolem hrudi a pasu, přičemž zůstalo italské používání barevných zdobených látek¹⁴⁴. Španělská móda zasáhla především Neapol¹⁴⁵, Florencii a Milán a výrazně se rozšířila v Benátkách¹⁴⁶ [Obr. 25D], Lombardii a v oblasti Říma, ovšem s úpravami. Španělský vliv byl natolik silný, že když Kristína Lotrinská r. 1589 přijela z Francie do Florencie, aby se provdala za vévodu Ferdinanda I. Medici, byl její francouzský oděv považován za nevhodný¹⁴⁷. Florentský dvůr obecně následoval španělský oděv a Ferdinando vydal pokyn, aby se okamžitě začala oblékat v tuskánském stylu¹⁴⁸. Španělskou obručovou spodničku, *verdugádo*, oblékaly ženy v celé Itálii kromě Říma. Okruží se ujalo ve všech částech Itálie kromě Benátek, kde byla velmi populární španělská dámská obuv na vysoké korkové podrážce, italsky zvané *koturnos* (šp. *chapines*).¹⁴⁹ *Verdugádo* (it. *faldiglia*) bylo nošeno méně, častěji sukně splývaly volně a mohly mít vlečku. Tuhý živůtek [Obr. 21B a zejména 25A]¹⁵⁰ mohl mít odvážný výstřih a místo okruží se nosily krajkové límce za krkem vysoko zdvižené. Španělská móda přinesla oblibu černé barvy v pánském šatníku, zatímco dámy preferovaly zelenou, azurovou nebo tmavě červenou. Na nohy dámy obouvaly *koturny* [Obr. 24A], obuv na vysoké dřevěné platformě.¹⁵¹ Zajímavé je, že nejen benátské kurtizány, ale i některé odvážné počestné ženy občas oblékaly mužské oděvy¹⁵². Kusé zmínky o kalhotách patřících ženám jsou doloženy také ve španělských pozůstalostních inventářích z Valladolidu¹⁵³.

Názornou ukázkou přijetí španělského styl byl více než 20 let trvající vliv Eleanory di Toledo (Doña Leonor Álvarez de Toledo y Osorio, dcera místokrále neapolského vládnoucího za císaře Karla V.) na florentské oděvy. Oděvy Eleonory di Toledo's "*alia spagnola*"¹⁵⁴ podpořily věrnost jejího manžela, vévody Cosima de'Medici, ambiciózního vazala, kterého císař Karel V. v roce 1537 povýšil na velkovévodu Florencie. Odlišnost stylů je patrná kupříkladu při porovnání portrétů dvorního malíře Agnola Bronzina zobrazujících Lucrezii Panciatrichi ve florentském stylu [Obr. 21A] a španělské módy Eleonory di Toledo na obraze ze sbírek z pražské Národní galerie [Obr. 21B]. Cox-Rearick tento oděv na základě symbolických významů znázorněných šperků popsala jako svatební¹⁵⁵. V r. 1539 rámci svatebních slavností nový vévodský pár přijel na slavnosti do Pisy, přičemž Eleonora byla oblečena podle španělské módy do černého saténu, vínového prostřihávaného aksamitu s drahým

¹⁴³ Cox-Rearick 2009, s. 39.

¹⁴⁴ Boucher - Deslandres 1965, s. 224.

¹⁴⁵ Gabriel Guarino, Spanish Fashions and Sumptuary Legislation in Habsburg Italy, In. José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 233-250..

¹⁴⁶ Například střihy v dochovaném střihovém manuálu *Il Libro del Sarto* 1987.

¹⁴⁷ Cox-Rearick 2009, s. 39.

¹⁴⁸ Jacopo Ruguccio Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 3. vols, Firenze, Presso Gaetano Ducci, 1820-1821., IV, s. 141.

¹⁴⁹ Hajná 2015, s. 64.

¹⁵⁰ / Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*, 1555, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁵¹ Orsi Landini - Niccoli 2005.

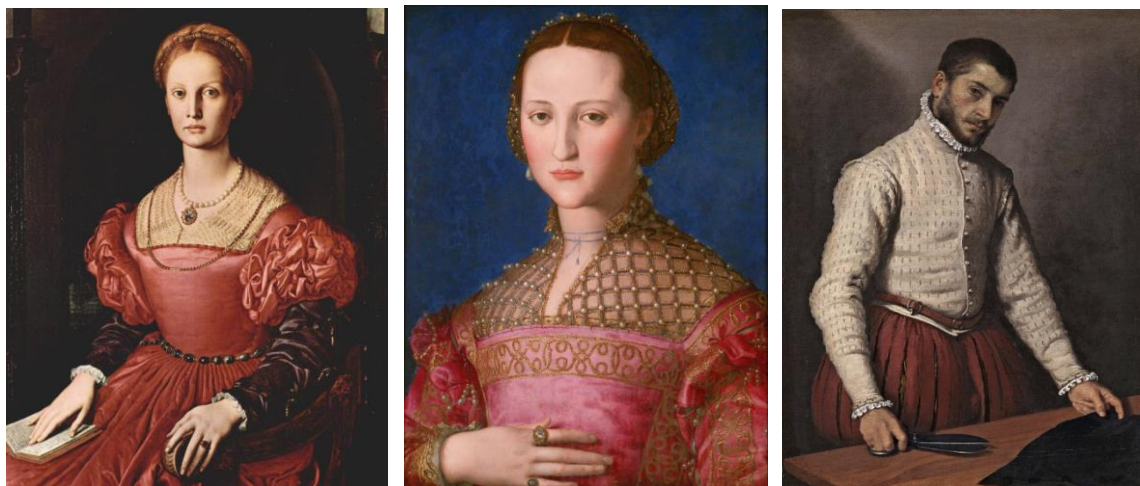
¹⁵² Kybalová 1996 - Boucher - Deslandres 1965.

¹⁵³ Posmrtný inventář pekařky - Iněné kalhoty ženy a barvená (červené) kalhoty ženy (1579-PASTELERA); vdova po majordomovi vlastnila kalhoty (1585-RODRIGUEZ), žena ševce měla zapsány kalhoty zdobené černým aksamitem s živůtkem (*cuerpos*) a druhé obdobné s živůtkem (1571-AGUERO-B), manželka střibrotepce jedny kalhoty (1572-GRANADA), služka jedny obnošené barvené kalhoty (1573-BRAVO), manželka radního jedny nohavice (1573-TORRE), žena holiče jedny kalhoty v ceně 4 reálů (1574-BASURTO) a šlechtična jedny kalhoty z hedvábí (1577-BALBOA). In. Rojo Vega 2018.

¹⁵⁴ po španělsku, Cox-Rearick 2009, s. 40.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 53.

zlatým brokátem. Její oděv byl výrazem smutku nad smrtí císařovny Isabely Portugalské.¹⁵⁶ Při svém příjezdu do Livorna byla oděna do černého hadvábneho oděvu zdobeného zlatem včetně pokrývky hlavy a límce a o několik hodin později se převlékla do aksamitového svrchníku v barvě paví (*veste pavonada*) se zlatými prýmkami a zlatým baretem a náhrdelníkem, který jí věnoval vévoda.¹⁵⁷ Písemné prameny rodu Medici dokládají, že kostýmy pro slavnosti spojené se svatbou navrhoval manýřistický malíř Niccolò Tribolo sloužící Cosimu I.



21. A) Agnolo Bronzino, *Lucrezia Panciatrichi*, 1540, Galleria degli Uffizi, Přejato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucrezia_Panciatrichi_by_Angelo_Bronzino.jpg; B) Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, 1543, Národní galerie Praha, Přejato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Eleonora_of_Toledo_-_Google_Art_Project.jpg; C) Giovanni Battista Morroni, *Il Tagliapanni*, 1565 – 1570, National Gallery, London, Acs. No. NG697, přejato z https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tailor#/media/File:Giovanni_Battista_Moroni_001.jpg

Složení šatníku Eleonory di Toledo je poměrně dobře dokumentováno bohatými písemnými i hmotnými prameny analyzovanými Orsi Landini a Niccoli¹⁵⁸. Přímo na tělo oblékala vévodkyně lněnou košilku [Obr. 22A] zdobenou výšivkou v kontrastní barvě (červená, černé, modrá). V záznamech jsou zapsány i vnitřní kalhoty [Obr. 22B]. Lze předpokládat, že vnitřní kalhoty shledávala praktickými zejména při své oblíbené jízdě na koni. Zanetti pro italské prostředí prokázal v písemných¹⁵⁹ i obrazových¹⁶⁰ pramenech používání vnitřních kalhot podle španělské módy pod

¹⁵⁶ Bruna Niccoli, *Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textileproduction*. In: Maria Hayward - Elizabeth Kramer, (edd). *Textiles and text: re-establishing the links between archival and object-based research*. London 2007, 105 - 113.

¹⁵⁷ Joan-Lluís Palos, *Eleonora Álvarez de Toledo (1522-62) "A Spanish Barbarian and an Enemy of Her Husband's Homeland" The Dutches of Florence and Her Spanish Entourage*. In: *Erals Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*. Farnham 2016, 165 – 188. s. 172.

¹⁵⁸ Orsi Landini - Niccoli 2005.

¹⁵⁹ Anglický šlechtic Fynes Moryson ve zprávě o italské výpravě kolem r. 1590 uvedl, že „*city virgins, and especially gentlewomen [. . .] in many places wear silk or satin breeches under their gowns*“ (městské panny a zvláště šlechtičny [. . .] na mnoha místech nosí pod šaty hedvábne nebo saténové kalhoty.) a dále „*I have seen honourable women, as well married as virgins, ride by the highway in princes' trains, apparelled like men, in a doublet close to the body, and large breeches open at the knees, after the Spanish fashion, both of carnation silk or satin, and likewise riding astride like men upon horses and mules, but their heads were attired like women, with bare hairs knotted, or else covered with gold-netted cauls, and a hat with a feather.*“ (Viděl jsem ctihodné ženy, stejně tak vdané jako panny, jak jezdí po cestách v knížecích vozech, oblečené jako muži, v doubletu přiléhajícím k tělu a ve velkých kalhotách otevřených na stranách, po španělském způsobu, obojí z kakaříatového hedvábi nebo saténu, a také jezdily jako muži na koních a mezcích, ale hlavy měly oblečené jako ženy, s odhalenými vlasy svázanými do uzlu nebo pokrytými zlatými sítkami a kloboukem s pérem.). Fynes Moryson, *An Itinerary: Containing His Ten Years Travel Through the Twelve Dominions of Germany, Bohemia, Switzerland, Netherland, Denmark, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland and Ireland, London*, John

sukněmi dam. Eleonora di Toledo vlastnila několik látkových živůtků [Obr. 22C] nošených pod šaty, které lehce tvarovaly tělo a v zimních měsících udržovaly teplo.¹⁶¹



22. A) Dochovaná italská lněná vyšívaná košilka, 1550 - 1600, Museo del Tessuto, Prato, Převzato z Ajmar-Wollheim – Denis 2006; B) Dochované vnitřní kalhoty, druhá polovina 16. století, Museo del Tessuto, Prato, Převzato z Davanzo Poli 1988; C) Dochovaný pohřební živůtek Eleonory de Toledo, 1562, Florence, Galleria del Costume. Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005

Vévodkyně kvůli častým těhotenstvím trpěla masivním nedostatkem vápníku, a tedy šaty zakrývaly podpěry těla [Obr. 23A]. V roce 1550 měla oslabené plíce a z léčebných důvodů jí byly ukovány dva železné korzety potažené modrým taftem na podporu těla. Jestli je používala i po vyléčení, nelze soudit.¹⁶² Eleonora di Toledo zavedla nošení *verdugáda*¹⁶³, ačkoliv jako aktivní žena uvyklá pohybu jej nenosila často. R. 1565 byl v záznamech medicéjské Garderoby zmíněn též *maestro faldigliaio* (mistr – výrobce *verdugád*)¹⁶⁴. *Verdugádo* bylo v té době bylo velice módní na jiných italských panovnických dvorech. Svrchní oděv [Obr. 23B] byl konstrukčně dělený na živůtek s přivazovanými rukávy a sukni podloženou spodnicemi. Dle Orsi Landini a Niccoli¹⁶⁵ Eleonora di Toledo podnítila rozšíření tzv. *baragoni*, dekorací na ramenou vycpaných do tvaru rohlíků a *tiras*, zdobených pruhů látky našívaných na okraje oděvů (viz *tirás* používaný ve španělském odívání). Eleonora di Toledo přes šaty oblékala volný dlouhý plášť *zimarra* [Obr. 23C], ze španělské módy odvozený svrchník s 30 sponami „uherského stylu“¹⁶⁶. Svrchníky tohoto typu vlastnila i císařovna Isabela Portugalská¹⁶⁷. R. 1550 Jacopo Cortesi da Prato, papežský legát přítomný křtu jejího syna Garcii uvedl, že vévodkyně byla oděna do bílého aksamitu a svrchníku ze stříbrohlavu podle španělské módy¹⁶⁸. Nedílnou součástí šatníku tvořily barety a čepce, opasky, vějíře a rukavice. Vévodkyně také nosila *koturny* [Obr. 41A] na vysoké platformě potažené jemnou usní nebo látkou.¹⁶⁹

Beale, 1617, s. 173. In. Valerio Zanetti, *Breeched and Unbridled: Bifurcated Equestrian Garments for Women in Early Modern Europe*. *Costume*. 2021, 55(2), 163-185. s. 165.

¹⁶⁰ / připsáno Antonio Tempesta, *Caccia al cervo*, poč. 17. století, Farsettiarte Auction no. 153, Prato.

¹⁶¹ Orsi Landini - Niccoli 2005.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Bianca M. du Mortier, *In Search of the Origins of the huik: Did the Spanish Play a Part in Its Introduction*. In. *Arte Nuevo : Revista de estudios áureos*. 2014, 1(1), 64-74.

¹⁶⁴ Roberta Orsi Landini - Bruna Niccoli, *The image of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid Sixteen Century*, In. Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014. s. 54.

¹⁶⁵ Orsi Landini - Niccoli 2005.

¹⁶⁶ Palos 2016, s. 172.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Orsi Landini - Niccoli 2005.



23. A) Dochovaný kovový korzet, druhá polovina 16. století, Museo Stibbert, Florence, Převzato z Victoria and Albert Museum, London, http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1487_renaissance/rituals.html; B) Dochovaný florentský oděv obdobný pohřebnímu šatu Eleonory de Toledo, cca 1560, Museo di Palazzo Reale, Pisa, Italy, Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005. C) Agnolo Bronzino, *Eleonora of Toledo and her son Francesco*, cca. 1549, Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_with_her_son_Francesco.jpg

Novinkou byly jemné pletené podkolenky¹⁷⁰ s jemnými vzory [Obr.24B], jelikož běžné podkolenky byly šité z látky¹⁷¹. V chladných měsících mohly ženy nazout ještě další pár podkolenek. Vzhledem k aktivnímu způsobu života Eleonora di Toledo přejímala vzory mužské, jako třeba kabátce a voděodolné cestovní pláště.¹⁷²



24. A) Dochované usní potažené nazouváky, 1550 - 1575, Museo Bardini, Florence, Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005. B) Dochované pletené podkolenky Eleonory de Toledo, 1562, Florence, Galleria del Costume., Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005.

Z látek dávala Eleonora di Toledo přednost luxusním florentským textiliím s elegantními vytkávanými vzory. Úroveň florentských barvířů byla v Evropě proslulá. Rodinné účty dokládají, že pro šaty běžné denní potřeby vévodkyně volila šedé či hnědé odstíny.¹⁷³ Reprezentativní oděvy zaznamenané na portrétech ukazují barvy mocných, červenou, bílou a purpurově fialovou. Oděvy vévodkyně činilo odlišné od ostatních šlechtičen ve městě množstvím a kvalitou šperků. Na nejznámějším obraze od Angola Bronzina z r. 1543 [Obr.21B] má Eleonora di Toledo ramena zakrytá zlatou síťkou zdobenou perlami. V oblíbenosti měla též síťované náprsenky se stojatým límcem. Osobní oděvní styl

¹⁷⁰ Dochované pletené podkolenky Marie d'Aragon, (+1568), kostel San Domenico Maggiore, Naples.

¹⁷¹ Dochované spodní podkolenky Marie d'Aragon, (+1568), kostel San Domenico Maggiore, Naples.

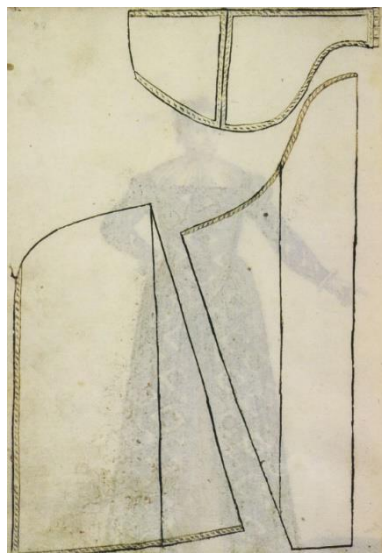
¹⁷² Orsi Landini - Niccoli 2005.

¹⁷³ Orsi Landini - Niccoli 2005.

vévodkyně byl na pomezí módních novinek určovaných hlavně španělským Habsburským dvorem a tradičním skromným florentským vkusem.¹⁷⁴

Eleonora di Toledo a její manžel Cosimo I. Medici zaměstnávali místní tkalce, jak pro výrobu látek s originálními vzory určených pro oděvy, tak jako dekorace stěn v novém paláci Pitti. Přímou v paláci pro Eleanoru di Toledo pracovali dva tkalci, jeden z nich žena¹⁷⁵. Podpora lokální produkce pomáhala jednotlivým řemeslníkům, také reprezentovala stabilitu a důvěryhodnost regionu. Florentské látky byly na evropských panovnických dvorech považovány za jedny z nejcennějších. Vévodkyně osobně organizovala a dohlížela na oděvní produkci. Rodina zaměstnávala krejčovce, švadleny a vyšivačky. Eleonora vybírala i náměty pro vyšívání a vynikala ve vyšívání¹⁷⁶. Přesto, že Medici byli velice bohatí, drahé oděvy nebyly vyhozeny, ale byly přešity (např. pro mladší dítě). Vévodkyně, jako *mater familias* (matka rodu), určovala další možná využití oděvů a textilu.¹⁷⁷

Po smrti Eleanory španělský styl reprezentativních oděvů ve Florencii udržovala její snacha, Johanna Habsburská, dcera císaře Ferdinanda I.



25. A) Leandro Bassano, *Susanna und die beiden Alten*, Alte Pinakothek, Munich, Acs. No. HUW 27, detail. Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Leandro_Bassano_%28da_Ponte%29_-_Susanna_und_die_beiden_Alten_-_HUW_27_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg; B) Komplexní rekonstrukce ferrarského manýristického kostýmu volně inspirovaného portrétem Lucrecie de Medicis od Alessandra Alorihho (1560) ušitá z taftu s rostlinným motivem a bílé hedvábné látky. Autor Hřib, foto Hřib; C - D) *Il Libro del Sarto*, 1987, f. 67 v

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Madonna Francesca Donati, In. Niccolli 2007.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Orsi Landini - Niccoli 2005.

Florentáné¹⁷⁸ se považovali za obchodníky a prosté muže bez princů, baronů či markýzů a jejich oděvy tomu odpovídaly¹⁷⁹. Oděvy mužských představitelů rodiny Medici vykazovaly silnou závislost na španělských modelech¹⁸⁰. Nejčastější barvou oděvů Cosima I. Medici byla černá, dále šedá, hnědá. Oděvy byly tón v tónu¹⁸¹. Naopak livreje jeho služebníků šité z drahých materiálů jako aksamit, satén a tafeta se vyznačovaly žlutou, zelenou a hnědavou¹⁸².

Nejtradičnějším svrchníkem byl florentský plášť zvaný *lucco*¹⁸³, vytvořený z jemné černé vlny, dosahující skoro ke kotníkům, otevřený vpředu po stranách. Důležitým svrchníkem bylo *veste*¹⁸⁴, obdoba šuby. Dalšími svrchníky byly *tabarro*¹⁸⁵, *cappe*, *capotto*¹⁸⁶ a *ferraioli*¹⁸⁷ – kolový plášť často lemovaný prýmkami, populární díky španělské módě. Na ochranu před deštěm bylo používáno *feltro*¹⁸⁸, ekvivalent španělského cestovního pláště *fieltro del camino*. *Colleto*¹⁸⁹ byl prvek přenesený z vojenského prostředí. Jednalo se o vestu, původně nošenou pod zbrojí na ochranu těla. Nejběžnějším materiálem byla useň¹⁹⁰. Jako civilní součást oděvu se rozšířil od 40. let 16. století. Mohl být prošíváný a náročně zdobený. *Saio*¹⁹¹ byl mužský oděv populární zejména v první polovině 16. století¹⁹². Obvykle se jednalo o oděv konstrukčně dělený v pase s přišitou suknicí a přivazovacími rukávy. Mohlo být zapínané vpředu či na bocích a jeho sukně často měla rozstřížení, aby bylo viditelné krytí. V r. 1550 při křtu Cosimova syna Gracii bylo přítomno více než 100 šlechticů bohatě oblečených v saio¹⁹³. Obdobným oděvem k saio bylo *cioppettella* (později označená jako *casacca*) korespondující s Alcegovou ropillou¹⁹⁴. Základní mužskou oděvní součástí byl *gippone*¹⁹⁵ (či *imbusto*, *busto*), kabátec, který se v průběhu 16. století stával uzavřenější, tužší a těsnější pod vlivem španělské módy¹⁹⁶. Florentská móda sledovala západoevropskou vývojovou linii, kdy z těsných nohavic s krytím (*brachetta*) se oddělila horní a dolní část. Dolní části (*calzini* nebo *calzette*), přišité

¹⁷⁸ Následující část textu je upravenou verzí článku Martina Hřibová, Hrubý nástin oděvů ve Florencii (15. – 16. století), Hřibová - Hřib 1999.

¹⁷⁹ Elizabeth Currie, Clothing and a Florentine style, 1550-1620. *Renaissance Studies*. 2009, 23(1): 33-52..

¹⁸⁰ Niccoli 2007.

¹⁸¹ Orsi Landini 2011, s. 29.

¹⁸² Ibidem, s. 31.

¹⁸³ / Neznámý florentský malíř, *Giovanbattista Capponi*, cca. 1600, soukromá sbírka.

¹⁸⁴ / Giorgio Vasari - Giovanni Stradano, *Cosimo ordina di soccorrere Serravalle*, 1556 - 1558, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I, Firenze – Vesty v uherském stylu, *Il Libro del Sarto* 1987.

¹⁸⁵ / Giorgio Vasari, *Cosimo among his Architects, Engineers and Sculptors*, 1559, Sala di Cosimo I, Palazzo Vecchio, Firenze.

¹⁸⁶ Dochovaný plášť typu *capotto* Dona Garzii di Medici (+1562), Palazzo Pitti, Firenze, Orsi Landini 2011, s. 128.

¹⁸⁷ Ferraioli v *Il Libro del Sarto* 1987.

¹⁸⁸ / *Mores Italiae*, cca. 1575, Yale University, Beinecke Library, MS 457, f. 168.

¹⁸⁹ / Angolo Bronzino, *Pierre de Médicis, prince de Toscane*, cca. 1560, Galleria degli Uffizi, Firenze - Francesco de Rossi, *Portrait of a Man*, 1540 - 1550, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁹⁰ Dochované *coletto* z pozdního 16. století se nachází ve sbírkách Museo Stibbert ve Florencii.

¹⁹¹ / Francesco Salviati, *Portrait of a Man*, 1544 - 1548, The J. Paul Getty Museum, Kalifornie – Alessandro Allori, *Portrait of a young Man*, po r. 1560, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.

¹⁹² Dochované chlapecké saio z poloviny 16. století bylo nalezeno v kostele San Domenico Maggiore v Neapoli a druhé dochované saio patřilo Ferdinandovi Orsini, vévodovi z Gravina (+1549, kostel San Domenico Maggiore, Naples).

¹⁹³ Niccoli 2007.

¹⁹⁴ Orsi Landini 2011, s. 29.

¹⁹⁵ / Franciabigio, *Portrait of a Young Man writing*, 1522, Gemäldegalerie, Berlin - Pontormo, *Halberdier*, 1530s, The J. Paul Getty Museum, Kalifornie - Maso Da San Friano, *Portrait of Francesco I de' Medici*, 1570, Museo di Palazzo Pretorio, Prato.

¹⁹⁶ Dochovaný *gippone* a kalhoty Dona Garzia de Medici, (+1562), Galleria del Costume, Palazzo Pitti ve Florencii – pohřební *gippone* Cosima I., (+1574), tamtéž – dochovaný pohřební oděv Dona Filippa de Medici (+1582) – Dochovaný *giubbone* připsaný Antonellu Petrucci (+1585), kostel San Domenico Maggiore, Naples – dochovaný *giubbone* Pietra Aragon (+1552), kostel San Domenico Maggiore, Naples.

k horní¹⁹⁷, byly nejprve šité¹⁹⁸, od pol. století mohly být i pletené¹⁹⁹. V souladu se španělskou módou horní část (*calze*) mohla být dělená na pruhy²⁰⁰, podložená dekorativní spodní látkou²⁰¹. Kolem 80. let byly kalhoty baňaté (*calzoni*) bez dělení na pruhy²⁰². Košile (*camicia*²⁰³) mohly být vyšívané kontrastní výšivkou. Původní široce nabírané kusy se postupně zužovaly a získaly plochý límeček, často vyšívaný²⁰⁴. Španělská móda preferovala okruží²⁰⁵.

V Savojsku Infanta Catalina Micaela se i po svém sňatku s Karlem Emanuelem I. Savojským oblékala i podle španělské módy, jak dosvědčuje její posmtný inventář obsahující 15 oděvů, 19 basquine s živůtky, 15 giupponi (jubón), 27 párů rukávů, 20 *robbe* (ropas), 7 svrchníků typu bohemio, 2 kruhové pláště (it. *ferraioli*), 2 svrchníky typu *balandrani*, 7 verdugád.²⁰⁶ Barevná škála jejich oděvů byla černá²⁰⁷, tmavě fialová, červená²⁰⁸, šedá, karmínová, bílá a zelená. Na vyobrazení připsaném Giovanni Caraccovi je infanta znázorněna v bílé, zlatem zdobené saya entera²⁰⁹ s mangas de punta, výrazným okružím, vlasy vyčesanými do jehlanu podepřené drátěnou konstrukcí²¹⁰ pro upevnění dlouhého závoje s perlami zdobenou částí kolem hlavy. Dalším zajímavým oděvem je šat ušitý z černého zlatohlavu²¹¹ s motivy, které Pilná²¹² přirovnala k rybím šupinám a časově zasadila kolem r. 1600 a později. Ovšem, na dochovaném fragmentu z 15. století tzv. „*frappata*“, dekorativního prostřihování hrany oděvu zdobeného vyšívanými motivy pavích per jsou okraje směrem dolů

¹⁹⁷ / Nákres v Guardaroba Medicea 143, cc. 521r a v, cca. 1580 – 85, Florence State Archive znázorňuje kalhoty spojené s punčochami, In. Orsi Landini 2011. s. 82 – dochované kalhoty Ferdinanda Orsiniho, vévody z Gravina, 1549, kostel San Domenico Maggiore, Naples.

¹⁹⁸ Dochované pánské šité punčochy patřily Francescu Ferrante d'Avalos (+1525), kostel San Domenico Maggiore, Naples.

¹⁹⁹ Dochované pánské i chlapecké pletené punčochy z poloviny 16. století byly nalezeny v kostele San Domenico Maggiore, Naples.

²⁰⁰ Dochované kalhoty dělené na pruhy původně patřily Francescovi Ferrante d'Avalos (+1525), kostel San Domenico Maggiore, Naples – obdobní dochované kalhoty Pietra z Aragonu (+1552), tamtéž – dochované kalhoty Dona Garzia de Medici, (+1562), Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Firenze.

²⁰¹ / Santi Di Tito, *Francesco I de Medici*, 1586, Galleria degli Uffizi, Firenze.

²⁰² Dochované kalhoty Filipa de Medici, (+1582), Cappella Medicee in Florencie – dochované kalhoty Flavia Orsiniho, (+1581), kostel San Domenico Maggiore, Naples.

²⁰³ Dochovaná chlapecká košile z poloviny 16. století, kostel San Domenico Maggiore, Naples.

²⁰⁴ / Dílna Angola Bronzina, *Francesco de Medici*, cca. 1555, Galleria degli Uffizi, Firenze - dílna Angola Bronzina, *Garcia de Medici*, cca. 1548, Galleria degli Uffizi, Firenze.

²⁰⁵ Dochovaná chlapecká košile z kostela San Domenico Maggiore, Naples.

²⁰⁶ ASTo, Sezzioni Riunite, 1598, In. Franca Varallo, Catalina Micaela at the Court of Savoy, In. Lusi José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 68 – 69.

²⁰⁷ / Giovanni Caracca, *Infanta Catalina Micaela of Austria, Duches of Savoy*, c. 1590, Museo Civico Casa Cavassa, Piedmont.

²⁰⁸ / saya entera s mangas de punta znázorněná na portrétu od neznámého umělce, *Infanta Catalina Micaela of Austria, Duches of Savoy*, c. 1590, Piedmont, Racconigi Castle – saya s mangas redondas znázorněná na portrétu od neznámého umělce, *Infanta Catalina Micaela of Austria, Duches of Savoy*, c. 1590, Piedmont, Racconigi Castle.

²⁰⁹ připsáno Giovanni Caracca, *Infanta Catalina Micaela of Austria, Duches of Savoy*, c. 1589, Galleria Sabauda, Torino.

²¹⁰ Drátěná konstrukce určená pro infanty je doložena např. v účtech Baltasara Gómeze, AGP, Adm. Leg. 5247 (II), r. 1582. In. Tudela 2014, s. 338.

²¹¹ / Neznámý umělec, *Infanta Catalina Micaela of Austria, Duches of Savoy*, c. 1595, Museo Civico di arte Antica di Palazzo Madama, Torino.

²¹² Veronika Pilná, Formy oděvu 16. století a jejich stříhová řešení (vybrané problémy). In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd.) *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha 2018. s. 7 – 29.

otočených konců per zdobeny zlatem a vytvářejí velmi obdobný estetický vjem²¹³. Při zjednodušení motivu pouze na okraje per lze docílit zdobení obdobného jako na vyobrazení Cosima jako mladého chlapce (1531)²¹⁴. Taktéž dochované oděvy vévody Kazimíra²¹⁵ a Sibily Saské²¹⁶ jsou zdobeny obdobným motivem. Svě malé děti dala Catalina Micaela obléci do vaquera ze zlatohlavy²¹⁷. Pisetzky-Levi uvedla, že některé oděvy infanty vykazovaly i francouzské znaky²¹⁸. Pánské a chlapecké oděvy zachycené na portrétech od Caraccy jsou též dle aktuální španělské módy²¹⁹. Španělská etiketa a oděvní styl na savojském dvoře zůstaly až do r. 1619, kdy nová vévodkyně, Kristýna Bourbonská²²⁰ zavedla francouzský styl.

Milán a Lombardie byly od r. 1535 do r. 1700 pod přímou vládou Habsburků. Španělská móda se zde šířila již na konci 15. století na dvoře Sforzů. Archivy rodu Gonzaga potvrzují zájem vévodů o španělské oděvy. Jmenovány jsou například černé saténové kalhoty sladěné s coletem bez rukávů (r. 1579), dále kabátec se stříbrnými hvězdami vyšívaný zlatem a několikery kalhoty (r. 1580)²²¹. Vyšivačka Anna Caterina Cantona Leuca, pravděpodobná autorka stehu tzv. *Cantona*²²², pracovala jak pro rodinu Gonzaga, ale též císaře Maxmiliána, infantu Catalinu Micaelu a další šlechtice.

V Neapoli byl vliv španělské módy silný natolik, že když v průběhu 30. leté války začal sílit francouzský vliv, byly zde vydávány zákony proti dovozu francouzského zboží a nošení francouzských oděvů²²³.

Španělská móda ve Francii²²⁴

Do Francie se *verdugado* pod označením *vertugade* dostalo kolem r. 1500 a i odtud se rozšířilo do Evropy²²⁵. Zřejmě francouzský autor nákrešů pro tapisérie nebo malby na sklo použil *verdugado* jako charakteristiku španělských dámských oděvů²²⁶.

Po bitvě u italské Pávie v r. 1525, kde byl francouzský král František I. poražen a zajat španělským králem Karlem V., měla španělská móda silný zjednodušující vliv na francouzské odívání²²⁷. Francouzský dvůr španělskou módu přijímal rychle, ale obměňoval ji uvolněním strohých linií. Španělská móda ve 30. letech upřednostňovala štíhlou siluetu na rozdíl od předchozí spíše

²¹³ Dochovaný fragment „frappata“, polovina 15. století, Museo del Tesuto, Prato, Inv. No. 81.01.139

²¹⁴ / Vyobrazení Ridolfo del Ghirlandaio, *Cosimo as a Young boy*, 1531, Uffizi Gallery, Firenze znázorňuje chlapce v černém saio s šupinovým vzorem.

²¹⁵ Dochovaný oděv vévody Kazimíra VI. vytvořený před r. 1605, nyní v Muzeu Narodowe, Szczecin.

²¹⁶ Dochované rukávy dochovaného dvorského oděvu Magdaleny Sibylly Pruské, kurfiřtky Saské, ca. 1610-20, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

²¹⁷ / Giovanni Caracca, *Margaret of Savoy*, 1595, Fondazione per l'Arte di San Paolo di Torino, Torino – Idem, *Portrait of Prince Philip Emmanuel at one year of age*, 1587, Museo Nacional del Prado, Madrid, In deposit at Spanish Embassy, Buenos Aires, Inv. No. 1980 – Idem, *Group portrait of the family of Charles Emmanuel of Savoy and the Infanta Catalina Micaela*, c. 1590 – 1600, Abelló Collection, Madrid.

²¹⁸ Pisetski Levi 1964, s.209.

²¹⁹ / Giovanni Caracca, *Portrait of Philip Emmanuel at the age of five*, 1591, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. no. 1264 – připsáno Giovanni Caracca, *Portrait of Vittorio Amedeo at the age of eight*, 1595, Collezione Marco Voena, Italy.

²²⁰ Varallo 2014, s. 78.

²²¹ Venturelli 2014, s. 98 - 99.

²²² Dvojstranná výšivka viditelná na obou stranách látky. Ibidem, s. 99.

²²³ Guarino 2014, s. 241.

²²⁴ Tato část práce je upravenou verzí textu Martina Hřibová, *Náhled oděvů nošených ve Francii v 15. a 16. století.*, Hřibová – Hřib 1999.

²²⁵ Boucher - Deslandres 1965, s. 205.

²²⁶ *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre.*, BnF Gallicia, 1501 – 1600, N° 4316 du Catalogue de La Vallière, t. II, p. 685, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 24461.

²²⁷ Boucher - Deslandres 1965, s. 235.

čtvercové, nošené ve Francii. Oděvy se staly pevnějšími a zdrženlivějšími. Okruží byla vyšší a pevnější. Vliv španělské módy se více projevil na konci vlády Františka I. a zejména za vlády Jindřicha II., který měl v oblibě černé oblečení zdobené zlatem. Ve Francii pánský oděv zjemnil a změkčil španělskou siluetu a dle názoru Nachtmannové²²⁸ ztratil na španělské agresivní mužnosti. Kabátce byly podle španělské módy těsné, se stojáčky a úzkými rukávy²²⁹. Typickým znakem se stal husí břich, kdy původní španělské tvarování se zdůraznilo a protáhlo do vycpávané špice. Kalhoty byly zkráceny až pod hýždě. Mezi lety 1540 – 1575 pánský oděv prodělal pomalou transformaci. Půjčil si prvky vlámské a španělské, zatímco italské opustil. Kalhoty byly vylepšeny kapsami, ve kterých se nosily hodinky. *Chamarra*, specifický francouzský rozměrný svrchník, byla zaměněna za španělský plášť. Vousy byly sestřiženy do špice. Nadkolenky byly prodlouženy, přivázány ke kalhotám a byly pletené z hedvábí. Za vlády Jindřicha II. (1547 – 1559) došlo k hledání vlastního oděvního stylu, k čemuž napomohl i rozvoj textilní výroby a státní omezení importu materiálů. Vývoj byl přerušen v době vlády Karla IX. [Obr. 43A], kdy celkově uvolněná morálka, občanská válka a pronásledování vedla k vulgárnosti. Oděvy byly italizovány a byly ostentativně extravagantní²³⁰.

Ve třetí třetině 16. století byla francouzská dámská móda silně ovlivněna španělskými vzory, avšak upravenými dle vlastního vkusu, hlubokými výstřihy. Okruží převzaté ze španělského stylu odívání bylo ve Francii obvykle menších rozměrů a z prostého plátna. Z původního nabíraného okraje košile se vyvinul tzv. *ruche* (po r. 1550) a po r. 1575 se stal samostatným okružím. V poslední čtvrtině 16. století se oděvy staly mohutnější, tužší a většina prvků byla přehnaná do extrémů. Živůtek dámského oděvu byl v pase prodloužen do špice, který byl často umocněn věčkovým otevřením ve středu hrudi odhalujícím spodní oděv či vsadku. I uzavřené živůtky s vysokým límcem byly populární. Rukávy oděvu rovněž získaly přemrštěné rozměry, protože hlavice byly rozměrné, často zdobené prýmkami, mašlemi apod²³¹. Kolem zápěstí byly rukávy těsné a v ploše mohly být ozdobně prostrháváné nebo prosekávané. Rozšířené také byly rukávy částečně otevřené a odhalující tak spodní vrstvu či krátké rukávy nebo jen rohlíky na ramenou. V 80. letech nabyly sukně značných rozměrů na bocích, což bylo dosaženo nábojnicovými sklady, rozměrnou vycpávkou nošenou na kónusovém *verdugalle*²³² a posléze velkou francouzskou nebo bubnovitou tzv. *fartingale* (vyztužená konstrukce talířovitého tvaru), na které byly nošeny barevně kontrastující spodnice [Obr. 43B,C]²³³. V českých sbírkách je tento typ oděvu viditelný na portrétu Yolande de Ligne, manželky markýze d'Havré²³⁴.

²²⁸ Nachtmannová 2012, s. 26.

²²⁹ / Ateliér Corneille De Lyon, *Francois de Guerrier*, 1550, Musée du Louvre, Paris - připsáno Leonardu Limosinovi, *Dauphin, budoucí král Francois II*, 1553, Musée du Louvre, Paris - Leonard Limosin, *Plaque-Francois de Lorraine, duc de Guise*, 1557, Musée du Louvre, Paris - Ateliér Françoise Cloueta, *Francois de Lorraine*, 1550 - 60, Musée du Louvre, Paris - François Clouet, *Charles IX, King of France*, 1566, Kunsthistorisches Museum, Wien, GG_75 - Neznámý umělec, *Charles IX of France*, 1561, Kunsthistorisches Museum, Wien.

²³⁰ Boucher - Deslandres 1965, s. 235 - Köhler - Von Sichart 1968.

²³¹ / Germain Pilon, *náhrobek Valentine Balbiani*, 1572, Musée du Louvre, Paris.

²³² / Braun - Hogenberg 1575, Bourges, Lyon, Lugdunum, 1575 – též zmíněno v Lippomano, Jérôme, *Voyage de Jerome Lippomano, ambassadeur de Venise en France en 1577*, In. Tommaseo, Niccolò, ed. *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVIe siècle. 2 / recueillies et trad. par M. N. Tommaseo*. 1. Paris: Imprimerie royale, 1838. s. 559.

²³³ Kybalová 1996 - Boucher - Deslandres 1965 - Köhler - Von Sichart 1968.

²³⁴ / Kopie vlámského mistra, *Yolande de Ligne*, ?, hrad a zámek Horšovský Týn.



26. A) Francois Clouet, *Charles IX of France*, 1569, Kunsthistorisches Museum, Wien, foto Hřibová; B) Neznámý umělec, *Bal donné au Louvre en présence d'Henri III et de Catherine de Médicis pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine-Vaudémont*, Musée du Louvre, Paris, foto Hřibová, C) Komplexní rekonstrukce oděvu šitého podle vyobrazení francouzské královny Marie de Medici na obrazu od Petra Paula Rubense, *The Consignment of the Regency*, 1622 – 1624, Musée du Louvre, Paris. Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Polášek.

Španělské oděvy v Anglii²³⁵

Kateřina Aragonská, dcera Isabely Kastilské a Ferdinanda Aragonského, poprvé přivezla do Anglie *verdugado* při své první svatbě s princem Arthurem v r. 1501. Oděv princezny a jejích dam byl pro Angličany neobvyklý. Nevěsta v den svatby byla popsána: „*má na hlavě čepičku/závoj z lehkého hedvábí s bordurou ze zlata, perel a drahých kamenů, mající palec a půl na šířku, která kryje většinu jejího obličej a velkou část jejího těla až do pasu. Její oděv je velmi široký, jak rukávy, tak také tělo s mnoha záhyby, podobně jako mužské oděvy. To stejně platí i o oděvech dam z Hispánie. Pod pasem mají jisté kruhové výztuže oddalující oděvy od jejich těl podle módy své země*²³⁶.“ I přes tuto ranou referenci, teprve ze 40. let 16. století pochází doklady používání vyztužené spodnice v Anglii.

Od 50. let se anglické oděvy vzdálily německé módě a byly pod silným vlivem španělské módy. Důvodem byl zejména sňatek královny Marie I.²³⁷ s budoucím španělským králem, Filipem II. v r. 1554. Prvky španělské módy, které byly pro Angičany zvláště lákavé, byly zdobený krátký plášť s kápí, vesta (angl. *jerkin*) bez rukávů, výrazné svislé linie a barevné schéma. Při návštěvě Anglie vévody z Mantovy v r. 1557 poznamenal, že muži obvykle nosí doublet a dlouhý plátěný svrchní oděv podšitý kožešinou až na zem. Ti, kdo nosí plášť a jerkin, se dosud oblékali podle italského vzoru a nyní začínají nosit španělský. Těm, kdo nosí španělský plášť, nosí meč a přezky jeden z jejich

²³⁵ Tato část práce je upravenou verzí textu Martina Hřibová, *Stručný obrazový přehled oděvů v Anglii od 12. do 16. století*, Hřibová – Hřib 1999.

²³⁶ „*The garments of the Lord Prince and Princes bothe were of whight saten, but for the straunge dyversitie of rayement of the countreth of Hispayne to be discryvyn: she were that tyme and daye of her maryage uppon her head a coyf of whight silk with a bordre of goold, perle, and precious ston, beyng of an unch and an half of brede, the which covered the great parte of hir visage and also a large quantite of her body toward her wast and myddill; her gown very large, bothe the slevys and also the body with many plighes, moch litche unto menys clothng; and aftir the same fourme the remenant of the ladies of Hispayne were arayed, and beneth her wastes certayn rownde hopys beryng owte there gownes from their bodies aftir their countray maner.*“, *The Voyage, &c. of the Princess Catherine of Arragon to England, on her Marriage with Prince Arthur, Son to King Henry VII. with a particular Account of her process to London, &c.* London 1808.

²³⁷ Její matkou byla Kateřina Aragonská.

sluhů.²³⁸ V době vlády Alžběty I. a Jakuba I. Stuarta byl dopad hispánského odívání silný.²³⁹ I přes nepřátelství se Španělskem v osumdesátých letech 16. století, byl španělský jerkin, obvykle parfémovaný, vysoké boty z usně, rukavice a klobouk považovány za základní prvky pánského ošacení. Anglická šlechta, a zejména Alžběta I., pojala španělskou módu převládající ve většině Evropy spíše přeháněním některých prvků, než originalitou.

V pánské módě panovala velká obliba vycpávání kabátce (šp. *jubón*, ang. *doublet*) a krátkých vycpávaných nohavic (ang. *trunk hose*) [Obr. 44A]. Tělo *doubletu* bylo vyztuženo a v letech 1575 – 1600 byla špice natolik vycpána až tvořila vyboulení. Šosy *doubletu* byly zkráceny a stojatý límec měl často vsazené dekorativní obdélníčky. Široké oddělovací rukávy byly ukončeny náramenicemi v ramenním švu. *Jerkin* byla obvykle bez rukávů. *Trunk hose* mohly být spojeny s punčochami nebo mít těsné prodloužení po kolena, přes které se natahovaly punčochy. Široké i užší kalhoty v délce po kolena, zavedené kolem r. 1570, byly označovány jako *venetians*. Velmi oblíbeným byl krátký plášť, většinou kruhového tvaru spadající z ramen. Kolem krku se nosil nejprve dolů otočený límec připojený k hornímu konci košile. Od r. 1560 se z nabíraných okrajů stalo škrobem vyztužené okružní, které se osamostatnilo. Rozměrné formy okružní byly podpírány drátem. Obuv bez podpatku s kulatou špicí a vysoké jezdecké boty s převrácenými horními konci byly velmi oblíbené. Pokrývky hlavy, které byly do r. 1570 ploché, začaly růst do tvaru cukrové homole. Šlechtici věnovali pozornost naolejovaným a nakadeřeným vlasům, obličej měli namalované.²⁴⁰ Dle Nachtmannové výsledkem byl drahocenný oděv, avšak bez účinku, jaký vyvolával španělský oděv²⁴¹.

Královna Alžběta I. [Obr. 44B, 45 A - B] byla proslulá přezdobenými nákladnými oděvy, někdy pořizovaných jen pro konkrétní příležitost. Její oblečení se vyznačovalo hlubokými výstřihy lemovanými dvojími stojatými límci, kdy vnitřní byl vrapovaný zdobený krajkou a vnější byl z transparentní látky vyztužené dráty tvořící dva křídlovité útvary. Od r. 1580 se do přední části živůtku vkládala tuhá přednice, výstřih se snížil a rukávy měly tvar skopové nohy. Oddělená sukně, nyní zvaná *kirtle*, byla podložena spodnicí vyztuženou obručemi (šp. *verdugado*, ang. *farthingale*). *Verdugado* bylo vyrobeno pro princeznu Alžbětu v r. 1545²⁴². Jedenáct jich bylo vyrobeno mezi roky 1548 a 1554 pro rodinu Hamiltonových²⁴³. Svrchní sukně byla často vpředu otevřená, odhalující spodní zdobený panel. Pro ceremoniální účely mohla mít sukně i vlečku. Od r. 1560 bylo španělské *verdugado* nahrazeno francouzskou sukní, na kterou se do pasu uvazoval vycpaný válec²⁴⁴. Kolem r. 1580 vznikla tzv. *wheel farthingale* – vodorovné kolo umístěné v pase, na kterém byla sukně rozprostřena až do šířky 4 stop (cca 120 cm) a z okraje spadala dolů. Kolem r. 1590 byl okraj zdoben kanýrem. Sukně měly výrazný sudovitý tvar a odhalovaly špičku střevíce²⁴⁵ oproti španělské dvorské módě, která vždy cudně zahalovala chodidla dlouhou sukní. Anglická móda, k trupu opticky prodloužením dlouhou špicí, zkrátila i bečkovitou sukní, takže odhalovala nejen obuv, ale i kotníky.

²³⁸ “The men usually wear a doublet with a long cloth gown lined with fur down to the ground. Those who wear cape and jerkin used herefore to dress in the Italian fashion and they are now commencing that of Spain. Those who wear a Spanish cape have their sword and buckles carried by one of their servants.”. Jane Ashelford, *A visual history of costume. The Sixteenth Century*. London, New York 1983. s. 15.

²³⁹ Boucher - Deslandres 1965, s. 244.

²⁴⁰ Norris 1999.

²⁴¹ Nachtmannová 2012, s. 29.

²⁴² Maria Hayward, *Rich Apparel: Clothing and the Law in Henry VIII's England*. Aldershot 2009. s. 120.

²⁴³ James Paul Balfour (ed). *Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland*, 13 vols, Edinburg 1911., Vol. IX, s. 279: Lady Barbara Hamilton (Lady Gordon), TA X, 29 Lady Gordon, 38 Lady Anne Hamilton, 46 Lady Gordon.

²⁴⁴ Arnold 1988.

²⁴⁵ Kybalová 1996 - Boucher - Deslandres 1996 - Köhler - Von Sichart 1968 - Norris 1999.

Pro zateplení či ceremoniální účely mohl přes živůtek a sukni být nošen svrchník (ang. *gown*), který mohl mít část kolem hrudi volnou, i těsně padnoucí. Buď byl bez rukávů nebo s krátkými, nabranými. *Gown* dosahoval k zemi, obvykle byl nošen otevřený, někdy stahovaný v pase úzkou šerpou. Kolem krku se nosila otevřená či uzavřená okruží. Široká kruhovitá okruží byla nošena v letech 1580 – 1610, vějířovitá byla oblíbená mezi neprovdanými dívkami v letech 1570 – 1625. Zejména vdovy nosily velké, drátem vyztužené tzv. *head rail* (1590 – 1620) ve formě oblouků kolem hlavy. Zápěstí byla zdobena malými okružími nebo nahoru otočenými manžetami.²⁴⁶

Pokryvkami hlavy byly čepce, barety, klobouky a čepičky. Klobouky a barety se používaly zejména pro cestování. Byly ploché, zdobené peřím a nošené posunutě na stranu. Vlasy byly zapleteny a stočeny vzad. Falešné vlasy a paruky, spolu s barvami na vlasy, byly módní. Na konci století se rozšířilo i malování obličeje. Podkolenky byly pletené, zdobené výšivkou. Obuv neměla podpatky.



Velmi nákladně propracované a parfémované rukavice, drahé kameny a další doplňky byly běžné.²⁴⁷

27. A) Neznámý umělec, *Sir Walter Raleigh and his son*. 1602, National Portrait Gallery, London, Převzato z <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WalterRaleighandson.jpg>; B) Neznámý umělec, *The Kitchner Portrait of Elizabeth I*, cca 1580, Neznámá sbírka, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eliz_Kitchner_portrait.jpg



28. A) Marcus Gheeraets ml., *Queen Elizabeth I. (The Ditchley portrait)*, cca. 1592, National Portrait Gallery, London, ACS.No. NPG 2561, Převzato a copyright <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>; B) Pandora rekonstrující oděv královna Alžběty, Autor Hřibová, foto Hřibová

²⁴⁶ Cecil Willet Cunnington - Phillis Emily Cunnington. *A picture history of English costume*. New York 1960.

²⁴⁷ Norris 1999.

České země

České země²⁴⁸ ovládané Habsburky od r. 1526 přejímaly španělskou módu brzy po jejím vzniku v poměrně nezměněné formě²⁴⁹. Vrchol této módy byl v letech 1570 – 1595. Hlavními propagátory byli císaři Ferdinand I., Maxmilián II., Rudolf II.²⁵⁰ a Marie Španělská²⁵¹, což bylo mimo pozici světové velmoci dáno také rodinnou soudržností²⁵². Ferdinand I. se narodil a vyrůstal ve Španělsku a do střední Evropy si přivedl malou skupinku Španělů. Ferdinandův příjezd do Prahy byl popsán následovně: „*V úterý 5. února roku 1527 se od Malešic ku Praze blížil královský průvod. V jeho čele zvláště vynikala družina vrchního purkrabího Zdeňka Lva z Rožmitálu se třemi sty dvaosmdesáti jezdci v temně hnědých šatech, se zeleným lemováním a zelenými kápěmi. Králova dvorní družinu, vesměs v černém, tvořil markrabě Kazimír Braniborský, tridentský biskup Clesius, královi dvořané, páni z Rožmberka, rakouská šlechta, králova pážata, čeští páni, královští trubáci, bubeníci a heroldi... Za nimi jel sám král v černém vojenském kabátci s korysem a po jeho pravé straně královna, nápadná svým neokázalým zevnějškem. Před nimi [městskými hradbami] krále přivítalo na šest set zástupců pražské židovské obce v oděvech zdobených zlatem a drahými kameny.*“²⁵³ Správcem oděvů Ferdinanda I., tzv. guardarropa, byl Martín de Arandia a následně Alonso de Serna.²⁵⁴

Císař Maxmilián II. se oženil se svou sestřenicí, sestrou španělského krále Filipa II., infantkou Marií Španělskou a 3 roky spravoval španělské království jako regent. Zejména infantka Marie Španělská a její dvorní dámy přinesly španělskou módu do střední Evropy. Mariin osobní krejčí a švec byli španělského původu, stejně jako Maxmiliánův dvorský krejčí Francisco Ramírez²⁵⁵.

Na dvoře španělského krále Filipa byli vychováváni synové císařského páru, Rudolf [Obr. 46], Arnošt, Albrecht a Václav, což ovlivnilo jejich vkus. Tradici španělské kultury a oděvu v Čechách zejména posílil císař Rudolf II., který v Praze sídlil od r. 1583. Jak v jedné ze svých výborných studií doložila Hajná²⁵⁶, Hans Khevenhüller, hrabě z Frankenburgu (1538–1606) byl vyslancem císaře Rudolfa II. na madridském dvoře, který císaři zprostředkoval informace o nových módních trendech u španělského dvora a posílal mu látky, oděvy, šperky i oděvní doplňky²⁵⁷, jako rubínové knoflíky, klobouky, ozdoby z perí a řetězy podobné těm, jaké nosil král Filip II. Psal o střizích šatů, které po té použili císařští krejčí pro šití Rudolfových oděvů²⁵⁸, podle poslední španělské módy. Na císařský dvůr se jejich střihy dostávaly nejvýše s několikaměsíčním zpožděním. Vyslanec několikrát nechal udělat ve Španělsku klobouky pro Rudolfa II., „*jak je král dnes nosí*“²⁵⁹. Posílal císaři také oděvní součásti dělané novým způsobem²⁶⁰, „*kteř se ted' tady hodně nosí*“²⁶¹. Hans Khevenhüller vysvětloval oblibu

²⁴⁸ Zde se jedná o přepracovanou kapitulu článku Martina Hřibová, Hrubý nástin odívání v českých zemích v 14. - 16. století, Hřibová – Hřib 1999.

²⁴⁹ Kybalová 1996.

²⁵⁰ / císař Rudolf II. s Řádem zlatého rouna, NPÚ, státní zámek Třeboň, In. No. TR 701.

²⁵¹ / Alonso Sánchez Coello (dílna ?), *Císařovna Marie Španělská*, po 1581, Lobkowiczské sbírky.

²⁵² Safrtalová 2010.

²⁵³ Štěpánek 2016.

²⁵⁴ Christopher F. Laferl, *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522–1564*, Kohl 1997. In. Hajná 2015, s. 72.

²⁵⁵ Winter 1906.

²⁵⁶ Hajná 2015, s. 29.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Jaroslava Hausenblasová. *Der Hof Kaiser Rudolfs II.: eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*. Prag 2002.

²⁵⁹ „*como el Rey los traye hoy día*“ In. Hajná 2015.

²⁶⁰ „*por la nueva manera*.“ In. Hajná 2015.

²⁶¹ „*ahora mucho se usan*“ dopis z 23. září 1585 od Khevenhüllera. *Die geheime Korrespondenz des Kaiserlichen Botschafters am Königlich Spanischen Hof in Madrid Hans Khevenhüller, Graf von Frankenburg*,

tmavých barev na oděvech: „*Neužívají nyní tak světlé barvy jako dříve. Protože, říkají, po chvílce nošení se podobají šatům mlynářů*“²⁶². Císař Rudolf II. Hansovi Khevenhüllerovi nařídil, aby mu zasilal do Prahy látky, zlaté knoflíky, stuhy a prýmky, hedvábné punčochy, parfémované rukavice i celé oděvy z černého sametu či sukna²⁶³. V roce 1586 Rudolf napsal vyslanci: „...*jsem velmi spokojen s diamantovým řetězem, rubínovými knoflíky, klobouky.*“²⁶⁴ Hans Khevenhüller císaři psal i: „*Nezanebávám samozřejmě nic z těch věcí, které mi Vaše Veličenstvo naposledy nařídilo, aby udělali, a pravděpodobně s první pravidelnou poštou pošlu ukázky řetězů, jaké se teď hodně nosí, ze zlata, z diamantů, perel a rubínů, a některé jejich články jsou vyplněné jantarem. Také zdobení některých zlatých knoflíků je dělané z jantaru, není to sice věc tak drahá ani zvláštní, ale je velmi ušlechtilá a jasná a dobře udělaná*“²⁶⁵.



29. Alonso Sánchez Coello, *Arcivévoda Rudolf, později císař Rudolf II.*, 1567, Royal Collection, Great Britain, Převzato z <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archdukerudolf.jpg>

Vyslanec španělských králů Filipa II a později i jeho syna Filipa III. na pražský dvůr, Guillén de San Clemente²⁶⁶, příslušník nejvýznamnějšího španělského rytířského řádu sv. Jakuba, pořádal r. 1600 na počest francouzských posílů mši a hostinu u minoritů v kostele sv. Jakuba na pražském Starém Městě. V pamětech francouze Pierre Bergerona bylo popsáno propojení civilního, módního oděvu s oděvem řádovým, zde zastoupeným pláštěm. „*Byl tam španělský vyslanec oděný do širokého pláště z bílé vlněné tkaniny se šňůrami téže barvy na uvázání přes módní oděv a s červeným křížem členů řádu svatého Jakuba na levé straně prsou.*“²⁶⁷

Nástupce Rudolfa II, císař Matyáš (1557–1619), oblékal kromě španělského také uherský šat. Po krátké pauze v době vlády Fridricha Falckého se na český trůn opět vrátili Habsburkové. V r. 1631 při svatbě s infantou Marií Annou se císař Ferdinand III. oblékl do španělského oděvu. „*Byl to oděv ušitý podle španělské módy, celé kalhoty, plášť a klobouk překypující velikými perlami a množstvím diamantů...tak, že se zdál být původem z našeho Španělska*“²⁶⁸. V r. 1666 se císař Leopold oženil s

v přepisu G. Khevenhüllera-Metsche, b. m., b. d., Österreichisches Haus Hof und Staatsarchiv Wien, Spanien, diplomatische Korrespondenz 1581 – 1599, legs. 10, 11, 12. leg. 10. In. Hajná 2015.

²⁶² : „*no usan agora los colores tan claros como antes. Porque disen que luego traydos un poquito parecen vestidos de molineros. Y tienen razón.*“ dopis ze dne 23. září 1585, In. Ibidem, leg. 10, In. Hajná 2015.

²⁶³ *Die geheime Korrespondenz des Kaiserlichen Botschafters am Königlich Spanischen Hof in Madrid Hans Khevenhüller, Graf von Frankenburg*, In. Hajná 2015.

²⁶⁴ „*estoy muy contento con la cadena de diamantes, los botones de rubies, nesgas, colchas y sombreros.*“ In. *Die geheime Korrespondenz des Kaiserlichen Botschafters am Königlich Spanischen Hof in Madrid Hans Khevenhüller, Graf von Frankenburg* – leg. 10, konvolut 15, f. 373, In. Hajná 2015.

²⁶⁵ Ibidem, leg. 10, překlad Hajná 2015.

²⁶⁶ / Rudolfinský umělec, *Španělský vyslanec Guillén de San Clemente*, kol. r. 1600, Lobkowiczské sbírky.

²⁶⁷ „*Byl tam španělský vyslanec oděný do širokého pláště z bílé vlněné tkaniny se šňůrami téže barvy na uvázání přes módní oděv a s červeným křížem členů řádu svatého Jakuba na levé straně prsou. Seděl s nunciem v horní řadě skvostné lavičky, v řadě pod nimi byli benátský a florentský vyslanec a také markýz z Castiglione.*“ In. Štěpánek 2018, s. 148.

²⁶⁸ „*era un vestido a la española, calza entera, capa y gorra cuajada de gruesísimas perlas y desmesurados diamantes...tanto que parecía natural de nuestra España.*“ Matías Díaz Padrón. Nueva atribución a Frans Luyck. *Retrato de María de Hungría. Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo.* 2006, (253), 50 - 53.

infantkou Margaritou Terezou a i přes ústup španělské módy nadále následoval španělské vzory i v odívání²⁶⁹.

V rámci zájmu o slibnou kariéru u dvora přebírali prvky španělské módy nejen katolíci, ale i protestanté²⁷⁰. Ve španělském oděvu je zpodobněn Ludvík Julius Šlik²⁷¹, otec Jáchyma Ondřeje Šlika, jednoho z direktorů stavovského povstání. Dle Hajné šlechtici v Českém království následovali španělskou módu s takovou přesností, že se jejich oděvy téměř nelišily od šatů oblékaných na královském dvoře ve Španělsku. Oděvy katolických šlechticů i protestantů se velmi podobaly, ačkoliv katolíci následovali španělskou módu s větší precizností.²⁷² Podle nařízení českého zemského sněmu z r. 1615 úředníci i návštěvníci Pražského hradu měli povinnost přijít v kompletním oděvu, včetně límce a klobouku²⁷³. Při zasedání zemského soudu v Praze za účasti císaře Rudolfa II. r. 1593 byli během procesu proti Ladislavovi z Lobkovic účastníci v oděvech podle španělské módy²⁷⁴. I když se po Praze pohybovalo mnoho cizinců, dobová vyobrazení zpodobňují přejatý španělský oděv ve spíše střídmejší podobě a střízlivě se oblékali také měšťané. Nejvýraznějším prvkem bylo okruží²⁷⁵, stejně populární jako v celé západní Evropě²⁷⁶.

Na Moravě byla španělská móda šířena zejména olomouckým biskupským dvorem, jelikož kardinál František z Ditrichštejna měl matku Španělku z oblasti Aragonie a první rektori olomoucké univerzity byli Španělé. Nejvyšší komorník markrabství moravského, Hynek Brtnický z Valdštejna, se dal zpodobnit v černém oděvu podle španělské módy²⁷⁷. Mužskou a ženskou figuru oděnou podle španělské módy prezentuje např. portál zámku Třemešek²⁷⁸. V přepychovém šatu poznamenaném vlivem španělské módy byl zobrazen Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl²⁷⁹, Procek Morkovský ze Zástřizl (+1579)²⁸⁰, Matyáš Dobeš z Olbramic (+1579)²⁸¹, Jakub Haladi (+1563)²⁸², Jan Zoubek ze Zdětína (+1585)²⁸³, neidentifikovaný měšťan z Litovle²⁸⁴, Anežka Bítovská ze Slavíkovice (+1567)²⁸⁵ a

²⁶⁹ Jiří Mikulec, *Leopold I.: život a vláda barokního Habsburka*. Praha 1997. - Zdeněk Kalista (ed). *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*. Praha 1936. s. 99 – 100, 129 – 131, 144 – 145.

²⁷⁰ Zuzana Safrtalová, *Recepce španělské renesanční módy českou společností*. In. Martina Hřibová (ed), *Sborník Semináře historie odívání*. Zlín 2009. s. 27 – 42.

²⁷¹ / Neznámý umělec, *Ludvík Julius Šlik*, 1568, rodová portrétní galerie Šliků ze zámku Kopidlno, NPÚ, státní zámek Sychrov, In. No. S 1209.

²⁷² Hajná 2015.

²⁷³ Winter 1893, s. 456.

²⁷⁴ / Neznámý mistr, *Zasedání většího zemského soudu v Praze v roce 1593*, počátek 17. století podle starší předlohy, Národní muzeum v Praze, inv. č. H2 – 22555.

²⁷⁵ / Neznámý mistr, *Petr Vok z Rožmberka*, 1580, Lobkowiczské sbírky, inv.no. LR 5189.

²⁷⁶ Kybalová 1996.

²⁷⁷ / Neznámý mistr, *Portrét Hynka Brtnického z Valdštejna*, sbírka hrabat Waldstein-Wartenberg, NPÚ, státní zámek Mnichovo Hradiště, In. No. MH 10398.

²⁷⁸ / Dílna mistra mužských náhrobků, Třemešek, portál zámku, datován 1587, In. Hana Myslivečková, *Mors ultima linea rerum: pozdně gotické a renesanční figurové náhrobní monumenty na Moravě a v českém Slezsku*. Olomouc 2013. s. 178. Za upozornění děkuji Prof. Štěpánkovi.

²⁷⁹ / Daniel Pascalis, *Jiří Zikmund Prakšický ze Zástřizl*, 1596-98, státní hrad Buchlov, In. Myslivečková 2013.

²⁸⁰ / mistr náhrobků pánů z Žerotína, *náhrobek Procka Morkovského ze Zástřizl*, (+1579), Boskovice, kostel sv. Jakuba většího, In. Myslivečková 2013, s. 188 – 190.

²⁸¹ / mistr náhrobků pánů z Žerotína, *náhrobek Matyáš Dobeš z Olbramic* (+1579), Černíkovice, kostel Povýšení sv. Kříže, In. Myslivečková 2013, s. 183 – 185.

²⁸² / mistr Jan Milíč, *Náhrobek Jakuba Haladiho*, (+1563, datovaný 1567), Mohelnice, Kostel sv. Tomáše Becketa z Cantenbury, In. Myslivečková 2013, s. 142.

²⁸³ / dílna mistra mužských náhrobků, *náhrobek Jana Zoubka ze Zdětína a jeho syna* (+1585), Cholína, kostel Nanebevzetí Panny Marie, In. Myslivečková 2013, s. 166 – 167.

²⁸⁴ / mistr Moravičanských náhrobků, *náhrobek epigraficky neidentifikovatelného měšťana*, Litovel, Husova ul. 805/20, bývalá Scochova vila, In. Myslivečková 2013, 151 – 2.

mnozí další²⁸⁶. I na Moravě vstřebávali prvky španělské renesanční módy i protestanti²⁸⁷. Dokladem je epitaf Jana Jetřicha z Žerotína [Obr. 30] dokumentující používání španělských oděvů pro nejslavnostnější moment v životě – svatbu. Při křtu a zpovědi je Jan Jetřich oděn v protestantském šatu.



30. Středoevropský Malíř, *Epitaf Jana Jetřicha ze Žerotína*, 1575, Státní zámek Opočno, Převzato z <http://www.smirice.eu/usedlosti/epitaf.htm>

Španělská móda se také šířila díky svatbám. V květnu 1570 proběhla v Praze svatba Any de Austria, dcery Marie Španělské a Maxmiliána II. se španělským králem Filipem II., při které byla nevěsta oblečena do karmínových šatů španělského střihu²⁸⁸. Výrazným momentem rozšíření španělské módy byla svatba Viléma z Rožmberka s Polyxenou z Pernštejna (r. 1587), dcerou Marie Maxmiliány Manrique de Lara y Mendoza [Obr. 31B], příslušnicí nejvyšší španělské aristokracie. Rody Mendoza i Manrique patřili ke španělským grandům. Katolická nevěsta s matkou a osmi sestrami omráčila Prahu svými oděvy, které ušil španělský krejčí²⁸⁹. Dále se španělská móda do českých zemí dostávala zprostředkovaně přes Itálii díky cestám šlechticů a obchodní výměně.²⁹⁰

Zdá se, že šlechtici sídlící v Čechách sledovali španělskou módu s obdobně rychlou odezvou jako jejich španělští protějšci. V poslední třetině 16. století byly stále častěji zmiňovány bílé svatební šaty se zlatým dekorem²⁹¹. Podle názoru M. Hajné to mohlo souviset se vzory na Madridském dvoře, udávajícím dobovou módu²⁹². Polyxena z Pernštejna r. 1584 popsala své sestře Janě z Pernštejna, provdané za španělského vévodu de Villahermosa, dvě svatby následujícími slovy. *Svatby byly v domě Kryštofa Popela. Nevěsta se oblékla první den do bílého stříbrohlavu a druhý [den] nosila vasquina z brokátu s ropou z černého sametu s rubínovými knoflíky a náhrdelníkem [a] náramky ozdobenými ... (?) stejně. Tyto šaty jí dal ženich. Téhož dne byl pěší turnaj před palácem, kam jeho Veličenstvo [Rudolf II.] přišlo. Druhé svatby byly ve stejném domě. První den nevěsta vyšla velmi elegantně v stříbrné látce, druhý [den v] saténové saye v barvě růže celých pokryté stříbrným řetízem na způsob mřížky a v mřížce zlaté kladívkové (?) knoflíky žluté jako šafrán..... Tuto sayu si oblékla nazítří a byla*

²⁸⁵ / Mistr Moravičanských náhrobků, *náhrobek Anežky Bítovské ze Slavikovic*, +1567, Moravičany, kostel sv. Jiří. In. Myslivečková 2013, s. 147 – 149.

²⁸⁶ Myslivečková 2013.

²⁸⁷ Safftalová 2010.

²⁸⁸ Baďurová 2018.

²⁸⁹ Safftalová 2010.

²⁹⁰ Hajná 2015, s. 64.

²⁹¹ / *Jana z Pernštejna*, asi 1573, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Inv. No. LR 5487.

²⁹² Hajná 2015, s. 144.

se v ní podívat na běh ke kroužku, který se též odehrával před palácem. Na cestu domů [do domu manželova] si oblékla vasquina z brokátu s ropou z vytlačovaného saténu zdobeného zlatem.²⁹³

Pánský oděv [Obr. 29-30] se skládal z košile, kabátce (čes. *dublet, wams*) vpředu tvarovaného do tzv. husího břicha; vesty (čes. *kazajky*)²⁹⁴, vyztužených kalhot (*španělské* nebo *duté poctivice*), krátkého pláště²⁹⁵ (*capa, boemio* apod.) a klobouku či baretu. Kolem 70. let se původní balónovité španělské kalhoty do poloviny stehem začaly prolínat s k hýždím zkrácenými kalhotami po francouzském způsobu, které bývaly doplněné úzkými, po kolena dosahujícími tzv. *kanony*.²⁹⁶ Takto je zpodobněn Jan Jetřich z Žerotína ve svatebním oděvu²⁹⁷. Doplnkem bylo okružní (*obojky, mlýnské kameny*), v případě širšího provedení, podpírané drátěnou konstrukcí (*štycle, podpinky*). Oděv mohla doplňovat ropa, jak ukazuje např. rytina dokumentující udílení Řádu zlatého rouna²⁹⁸.

Vyztužená spodní kuželovitá španělská sukně [Obr. 30-31] byla označována jako *parkykál*²⁹⁹ či *kortukál*. Sudovitá varianta (anglického a francouzského typu), která vznikala pomocí vycpaných válců přivázaných v pase, se nazývala *vlašské břicho* nebo *klobásy*. Svrchní sukně mohly mít dle španělského vzoru vlečku (*vlak, ocas*) a byly pak zvány *otáhlice*³⁰⁰. Evangelický farář Jan Štelcar Želetavský³⁰¹ napsal: „...a čubky (šuby) krátké, že sotva ramena kryjí; okolo široké prýmy z předu a zezadu, s přišívanými šmelci aneb zlatými štefty s perlami i s drahým kamením skrumplovati dají; při sukni živůtek a rukávy zdobené a divně sžahané, po španělsku aneb po francouzsku s otevřenými rukávy jako netopyři, při nich majíce stuhy s velikými žeňklemi zlatými neb stříbrnými, že se to zvoní jako zvonci na kukle bláznově. K tomu mají partykál v způsob formy od zvonu, na němž sukně leží divně premovaná, drahým kamením a jinými věcmi krumplovaná. Mnohé pak panny a paní časem na sebe naberou hedvábných sukni a mantlíků, že se sotva obrátiti mohou. Botky bílé, napřed se zlatohlavovými a aksamitovými čepičkami, premované zlatými pasomány. Střevičky kordovánské, pantofle aksamitové, perlami krumplované. Co pak na hlavě, jaké čepce panny nyní mají, buďto zlaté, aneb s divnými barvami vázané. Jiné beztoho po španělsku aneb po francouzsku vlasy zapletené na

²⁹³ „Los días pasados hubo muchas fiestas y banquetes. El conde de Montfort se casi ya sabrá vexe con quien la que era dama del duque de Baviera. Las bodas fueron en casa de Cristóbal Popel. La novia se vistió el primer día de tela de plata blanca y segundo se puso una basquiña de brocado con una ropa de terciopelo negra botones de rubines y collar braceletos adereso de ga... (¿?) de lo mismo. Este vestido le dio el novio. Este día hubo un torneo de a pie delante de palacio donde pasaba su majestad. Las otras bodas fueron en la misma casa. Los novios eran la hija mayor del presidente con curcepa. Salió la novia muy galana el primer día de tela de plata el segundo una saya de raso de color de rosa se a toda cubierta de cadenilla de plata a manera de reja y en la reja botones de oro de martillo amarillos como la azafrán yo precuraré de poder enviar una muestra con el ordinario que va. Esta saya tuvo puesta de mañana y fue en ella a ver corer la sortija que fue también delante de palacio. En volviendo a casa se puso una basquiña de brocado con una ropa de raso estampada guarnecida con oro uno tres (¿) botones ha tres perlas aunque mi señora le enprestó unos de quella manera más son mucho mejores el vestido le dio el novio con un collar de diamantes que dicen dio por el dos mil y no se que más a entrambas fiestas.”, Archivo de la Casa de Alba, Madrid, Correspondencia y Solicitudes dirigidas a la duquesa de Villahermosa, Cartas-Montijo, Caja 34-3, Praga, 30. 10. [1584], Polyxena z Pernštejna Janě z Pernštejna. Za přístup děkuji Doc. Markovi.

²⁹⁴ / Anthonini Bays, *Kašpar z Hohenemsu a Mark Sittich IV. z Hohenemsu*, 1577, Městské muzeum a galerie Polička, Inv. No. Gos 113 – Neznámý umělec, *Václav Adam Těšínský (?)*, kolem r. 1550, Lobkowiczské sbírky.

²⁹⁵ / Jakob Seisenegger, *Jaroslav (?) z Pernštejna*, 1558, Lobkowiczské sbírky – Neznámý umělec, *Epitaf Zbyňka Berky z Dubé*, poslední čtvrtina 16. století, NPÚ, státní zámek Zákupy, In.No.Z 862.

²⁹⁶ Winter 1893 - Kybalová 1996.

²⁹⁷ / Středoevropský Malíř, *Epitaf Jana Jetřicha ze Žerotína*, 1575, Státní zámek Opočno.

²⁹⁸ / neznámý rytec podle Anthoniho Bayse, *Vilém z Rožmberka na slavnosti udílení Řádu zlatého rouna*, 1587, Muzeum hlavního města Prahy.

²⁹⁹ / knižní ilustrace Georg Braun, *De praecipuis, totius universi urbibus*, Bochloltz, 1593, NPÚ, Státní zámek Kozel.

³⁰⁰ Winter 1893, s. 395 – 396.

³⁰¹ Jan Štelcar Želetavský z Želetavy, *Kniha duchovní o velikých skutcích Pána Boha všemohúciho*, Praha, Jan Jičínský ml., 1588.

strunách nosí; vrkoče s divnými třapci; na tváři ať jest líčidlo, aby vždy dokonaly šlecht d'ábla. Ženy po španělsku na hlavách závoje nosí, vyhlédajíc z toho co z kukly. Některé mají na hlavách kloboučky se záponami pod peřím, jiné širokými tkanicemi obtažené s divnými šmelci a štefty zlatými. Opět čepičky, karkule s perlami, divné špendlíky a zrcadla. Co dím o klinotích, an mnohá má na hrdle zlatý halspant s drahým kamením aneb zlatý groš; na rukou korály neb armpanty, prsteny, zlaté na stuze a mnoho jiných ohyzdných věcí a nerovností pyšných a smilných proti bohu na ženském i panenském pohlaví se nachází."

Vyztužený živůtek (*životek, prsy*) mohl být náročně zdoben, doplněn perlami apod. Ženy mohly nosit i kabátek s rukávy (varianta španělské *saya*). Řád Rudolfa II. z r. 1578 rozlišoval mezi „*sukní s životkem*“ a „*sukní s kabátkem*“, pro který byla stanovena vyšší cena za ušití a tedy byl náročnější na vypracování³⁰². Pláště s rukávy (*sukně choděcí, hazuky*) mohly být zapínané na hrudi, či nošené otevřené, s rozměrnými rukávy (*ropa*)³⁰³. Pláště bez rukávů byly označovány jako *mantlíky*³⁰⁴, *boemio, kloky* apod. Kožešinové šuby a kožichy se též udržely. Oblíbenými pokrývkami hlavy byly vyšívané čepce a barety, které byly následně nahrazeny klobouky. Dochovalo se množství dobových názvů pro další pokrývky hlavy jako *roucha, roušky, šlojře, loktuše, zavíječi, pleny, plachetky, chrbolky, facounky, fačánky, šátky, náčelníky, hedvábníky*³⁰⁵.



31. A) Joris van der, (dílna ?) Straeten, *Alžběta z Pernštejna*, 1571, Lobkowiczská sbírka, Praha, Foto Hřibová, B), Alonso Sánchez Coello, *Marie Manrique de Lara y Mendoza z Pernštejna s malou Polyxenou*, 2. pol. 16. století, Lobkowiczská sbírka, Praha, Foto Hřibová, C) připisáno Pieter Pietersz, the Younger, *Portrét moravské šlechtičny*, druhá pol. 16.stol, Metropolitan Muzeum of Art, New York, Převzato z http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437287?rpp=20&pg=2&rndkey=20121230&ft=*&deptids=11&what=Parchment&pos=31

³⁰² Winter 1893, s. 402 – 403.

³⁰³ / Neznámý umělec, *Portrét Julie Aurélie Seratici*, 1. čtvrtina 17. století, NPÚ, Státní zámek Horšovský Týn.

³⁰⁴ / „*Hostouňský zázrak*“, 1620- 30, NPÚ, Státní zámek Horšovský Týn, Inv. No. HT 10874a, HT 10875a.

³⁰⁵ Winter 1893.



Smiřic (1618, knihovna NM Praha), Autor Hříbová, Hřib, foto Hřib

32. A) Komplexní rekonstrukce oděvu české šlechtičny podle vyobrazení šlechtičen na *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína* od Středoevropského malíře, Autor Hříbová, Hřib, foto Hřib; B) Komplexní rekonstrukce oděvů českých šlechticů. Hlavní předlohou pro dámský oděv byly portrét a dochované oděvy Markěty Františky z Lobkovic, (1617, Museum Mikulov). Pro pánský oděv byl předlohou zejména portrét Albrechta Jana ze

Hajná³⁰⁶ provedla výzkum 82 inventářů garderob a přes 2 000 účetních záznamů českých šlechticů, z čehož vyplynul vzrůst zájmu o španělské oděvy již před polovinou 16. století, vzájemné prolínání s jinými typy střihů charakteristickými pro středoevropský region, vzestup oblíbenosti oděvních kusů šitých po španělsku od šedesátých let 16. století, kulminaci v době vlády Rudolfa II. a postupný ústup a nahrazení novou francouzskou módou na počátku třicetileté války. Mezi nejčastěji zmiňovanými oděvními kusy se v inventářích objevovaly španělské aksamitové *chodící sukně (saya)*, pánské kalhoty a kabátce, kápě a vyvlačované krátké kolárky i doplňky na šaty ve tvaru ozdobných zlatých rozet. Tyto oděvy byly v inventářích někdy označovány přímo jako *španělské* nebo dělané *po španělsku*. Soupis majetku Petra Voka z Rožmberka obsahoval v roce 1573, když dosáhl věku 34 let, „*sukně španělská s prýmy aksamitovými, sukně španělská – černá aksamitová s prýmy bodená, sukně španělská z vlašského sukna tykytou podšitá, kolár s vejřezky po španělsku*“³⁰⁷.

Španělská móda ve střední Evropě nezískala absolutní převahu. Ve stejných šlechtických inventářích katolíků i protestantů, které obsahují informace o oděvech ušitých po španělsku, se nacházely popisy šatů dělaných *po německu, po uhersku a po italsku*. Jen výjimečně bylo možné v inventářích zaznamenat označení součásti jako české, které nesl například jeden druh dámských čepců³⁰⁸.

Španělská móda v Uhrách³⁰⁹

V Uhrách byla španělská móda oblíbenou zejména mezi šlechticemi. Uherským lokálním prvkem původně podle německé módy bylo přidání zástěry ke španělskému typu dámského oblečení. Druhým místním prvkem bylo používání široké teplé šuby a dalších regionálních svrchníků. Do Uher se přes Itálii dovážely tmavé, černé a tmavě purpurové aksamity s drobnými vzory vhodné pro španělský styl. V 17. století byla běžnější barevnější provedení ve světlejších barvách.³¹⁰

³⁰⁶ Hajná 2015.

³⁰⁷ *Inventář Petra Voka z Rožmberka, 1573*. Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, registratura, z Rožmberka, sign. 11, fasc. I. In: Hajná 2015.

³⁰⁸ Pavel Marek, *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovicové z Pernštejna*, České Budějovice 2005, s. 150 – 152.

³⁰⁹ Tato část práce je upravenou verzí textu Martina Hříbová, *Obecný přehled odívání v Uhrách v 9. - 17. století*, Hříbová – Hřib 1999.

³¹⁰ Lenka Pechová, *Uhorský odev v 16. a 17. století – Šlechtický a vojenský oděv*. (Diplomová práce) Bratislava, 2011. Univerzita Komenského v Bratislavě, Filozofická fakulta, Katedra dějín výtvarného umenia. - Zuberová 1988.

V Uhrách nejvýše postavené šlechtičny nosily kabátky (šp. *jubón*, maď. *korcovány*³¹¹) s dlouhými otevřenými [Obr. 33A] i hruškovitými rukávy³¹². Kabátky podle španělské módy bez rukávů, s širokými náramenicemi byly označovány jako *bomez* či *vambesz* [Obr. 33C]. Nákladně zdobená sukně mohla být prodloužena do vlečky. Na Slovensku se pro *verdugádo* používal výraz *verdigál*, v Maďarsku *verdugadóval*. R. 1603 v rámci příprav na svatbu byly pro Zuzanu Thurzo, nejstarší dceru grófa Juraje Thurzy, nejmocnějšího muže po králi, zakoupeny ve Vídni 3 *verdigale*³¹³. Ve výbavě měla Zuzana Thurzo 8 spodních košil, na které se oblékala svrchní bohatě zdobená plátěná košile³¹⁴. Košile byly zdobené krajkami a stříbrnou či zlatou výšivkou. Nabíraný límec, původně součást košile, se stal důležitým módním prvkem. Na přelomu 16. a 17. století byl populární tvar španělského nabíraného okruží, později plochá podkova podepřená drátěnou konstrukcí. Límce (*goliare*) byly z velmi nákladných italských či španělských krajek a mohly být doplněné perlami a drahými kameny.³¹⁵ Na košile se oblékala sukně³¹⁶ se živůtkem³¹⁷ s či bez rukávů, kterých Zuzana Thurzo měla 17 aksamitových a atlasových³¹⁸. Nejslavnostnější sukně byly vyšívány zlatem a stříbrem, oblíbené bylo i našívání řad prýmků a pozamentů. Ve výbavě Thurzovy rodiny jsou i kratší svrchní sukně po kolena, kdy spodní dlouhé byly zdobeny jen na dolním okraji. Dále Zuzana dostala 22 zástěr z italského a tureckého plátna, závojeviny, bohatě zdobených zlatými stříbrnými či hedvábnými výšivkami, krajkami a perlami. Jako slavnostní svrchník se nosila vpředu otevřená verze dlouhého španělského pláště s rukávy³¹⁹ i bez³²⁰ (šp. *ropa*, v Uhrách *janker*). Krátké pláštíky³²¹ či peleríny byly typické na přelom 16. a 17. století, mohly mít i rukávy. Letní se šily ze sametů, zimní se podšívaly či lemovaly kožešinami. Na nohou nosily ženy hedvábné či bavlněné punčochy a žluté či červené střevíce z kordobanu či usně potažené sametem nebo karmazínem (látkou obarvenou karmínem). Mohly též nosit sandály, papuče a holínky (*čizmy*). Výbava Zuzany Thurzo obsahovala 6 páru střevíčků z Vídne. Rozšířilo se i nošení rukavic zdobených krajkami, někdy i parfémovaných. Dalším doplňkem byly vyšívané šátečky, kapesníčky (na Slovensku zvaných *ručníčky*). Novinkou renesanční módy byl noční úbor, tedy košile a čepce z plátna. Zuzana Thurzo takto obdržela 2 noční košile a 4 noční čepce³²².

³¹¹ Dochovaný španělský typ živůtku z počátku 17. století, nalezen v Miskolci.

³¹² Dochovaný kabátek s dlouhými rukávy a sukně nalezen v Benedictine Church of Our Lady v Soproni, cca 1600.

³¹³ Zuberová 1988, s. 84.

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem., s. 86.

³¹⁶ Dochovaná sukně Orsolje Dersffy, 1610, Iparmúzeumi Múzeum, Budapest.

³¹⁷ Dochovaný dívčí živůtek z pozdního 16. století nalezený v kryptě kostela v Sarospataku.

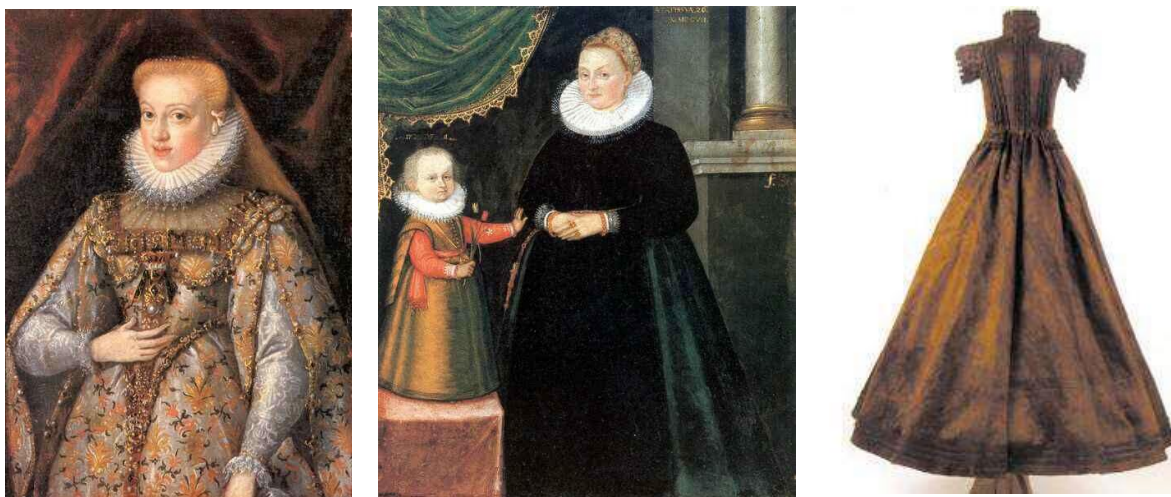
³¹⁸ Zuberová 1988, s. 86.

³¹⁹ / Braun, Georg - Hogenberg Frans, *Civitates orbis terrarum* (1572 – 1617), ženy v Kolosváru.

³²⁰ / *Báró Nádasdy Tamásné Kanizsai Orsolya portréja*, 16. století, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

³²¹ Dochovaný krátký pláštík nalezen v Benedictine Church of Our Lady v Soproni, cca 1600 a vyobrazení oděvu podle uherské módy *Orsolya Császár de Lanzér*, 1593, Nemzeti Portrétár Alapítvány, Budapest.

³²² Zuberová 1988.



33. A) Ottavio Zanuoli, *Mária Krisztierna*, 1595, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Převzato z. Buzási – Szakál 1988 B) Neznámý umělec, *Dobner Sebestyén s dcerou*, 1607, Liszt Ferenc Múzeum, Sopron, Převzato z. Buzási – Szakál 1988; C) Dochovaný dívčí oděv z krypty kostela v Sarospataku. Kromě živůtku a sukně byla součástí i lněná košile s vysokým stojáčkem a dlouhými rukávy, zdobená okružím. 2. pol 16. stol, Ferenc Rákóczi Museum pobočka Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Převzato z Ember 1968.

Pánské odívání španělskou módu v nejčistší podobě nepřevzalo, vycpávání kabátců bylo úměrné, oblíbené byly prostříhy a rozměrná okruží. Pánská šuba se pod španělským vlivem zkrátila po kolena. Krátké vlasy, malé vousy a bradka odpovídaly španělskému vkusu na konci 16. století [Obr. 34A - B]. Španělský kabátec byl označován jako *korcovány*. Měl stojatý límec s odnímatelnými rukávy. Nohavice dosahovaly pod kolena a měly umírněná krytí.³²³



34. A) Neznámý Umělec, *Portrét Ferdinanda I.*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Převzato z Bariska 1982. <https://mek.oszk.hu/01800/01885/html/index155.html>; B) BOCKSBERGER, Hans, starší podle Jakoba Seiseneggra, *Císař Ferdinand I.*, pol. 16. století, Kunsthistorisches Museum, Wien, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Bocksberger_der_Aeltere_001.jpg

³²³ Pechová 2011 – Zuberová 1988.

Španělská móda v Nizozemsku

V r. 1482 se vládcem Nizozemí stal Filip I. Sličný, který si r. 1496 vzal Janu I. Kastilskou. Jejich syn, Karel V. původně vládl v Nizozemí, ale postupně se zaměřil na Španělsko. V r. 1524 se Doña Mencía de Mendoza y Fonseca (1508-1554) stala třetí manželkou Jindřicha III., vévody z Nassau-Breda a strýce Viléma Oranžského. Spolu pobývali v Bruselu a Bredě mezi lety 1530 – 1538³²⁴. Po abdikaci Karla V. se nástupcem stal jeho syn Filip II., který r. 1559 odjel z Nizozemí a zemi řídil ze Španělska. Regentkou se v letech 1559 - 67 stala Markéta Parmská, králova nevlastní sestra. Dalšími místodržícími byli i Juan de Austria, králův nevlastní bratr a Alexandr Farnese, syn Markéty Parmské. Společenská situace ale byla ovlivněna náboženskou reformací, která vyústila v revoluci, a r. 1581 se sjednocené provincie prohlásily republikou. Ve Španělském Nizozemí vládce zastupoval i Arnošt Habsburský³²⁵, bratr Rudolfa II. a Albrecht VII. Habsburský, další bratr Rudolfa II. a manžel infanty Isabely Clary Eugenie. Vyobrazení infanty³²⁶ a jejího manžela³²⁷ zachycují španělské oděvy. Portrét od Franze Pourbuse mladšího³²⁸ znázorňuje infatčin zasnubní či svatební oděv³²⁹, kde je patrný jubón a sukňe (*vasquiña*) pod kožinou podloženým svrchníkem s tvarovanou horní částí a *mangas redondas* (*gallera*). Oděvy jsou šity z bílé látky zdobené motivy macešek, sasaneček, spojených kruhů a fleur-de-lys. Okruží je podloženo konstrukcí se zdobeným okrajem. Isabela Clara Eugenie byla v oděvu stejného typu (*jubón*, *vasquiña* a *gallera*) znázorněna opakovaně³³⁰.

V Republice spojených nizozemských provincií (zkráceně spojeném Nizozemí), původně součásti Habsburského impéria, panoval nejprve odpor proti španělské módě, ale nakonec byl španělský styl se zpožděním přijat a upraven do tzv. regentského oděvního stylu.

Nejoblíbenějším prvkem bylo okruží, které zde přežívalo hluboko do 17. století a dosáhlo obrovských rozměrů, takže získalo označení mlýnský kámen. Pro podepření okruží byla nutná drátěná konstrukce. Původní živé tóny ošacení nahradila sytá černá barva, v Nizozemsku oblíbená ještě více, než ve Španělsku. Počet šperků byl menší, než u španělských předloh, ale byl nahrazen množstvím nákladných krajek, což byl významný obchodní artikl země. Muži používali široké nohavice (niz. *bragoenen*) a rozměrné plátěné límce, které inspirovaly francouzské šviháky a následně i pány jinde v Evropě. Dámy měly v oblibě svrchník (niz. *vlieger*) [Obr. 52A], který byl variací velmi oblíbených španělských svrchníků (šp. *ropa*). *Vlieger* nesl výrazné pánské prvky, jako třeba rozšíření ramen pomocí náramenic. Svrchník mohl mít dlouhé úzké rukávy, ale běžnější byla verze bez rukávů. Zimní variantou byl svrchník podšitý kožešinou. Rukávy s ostře lomenou hlavicí a rozměrná klopa byly

³²⁴ Mortier 2014, s. 65.

³²⁵ / Frans Pourbus, ml., *El Archiduque Ernesto de Austria*, 1594 – 1595, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional Real Patronato de Monasterion de las Descalzas Reale.

³²⁶ / Frans Pourbus, ml., *La Infanta Isabel Clara Eugenia*, cca. 1599, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional Real Patronato de Monasterion de las Descalzas Reale.

³²⁷ / Frans Pourbus, ml., *El Archiduque Alberto de Austria*, cca. 1599, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional Real Patronato de Monasterion de las Descalzas Reale.

³²⁸ / Frans Pourbus, ml. *Isabel Clara Eugenia with her Dwarf*, c. 1598 – 1600, British Royal Collection, London.

³²⁹ Gordenker 2014, s. 117 – 135.

³³⁰ / Dílna Petra Paula Rubense, *Archduke Albert a Archduchess Isabel Clara Eugenia*, c. 1615, The National Gallery, London – Gaspar de Crayer, *Isabel Clara Eugenia*, c. 1616, The Chrysler Museum of Art, Norfolk (Virginia) – Petr Paulus Rubens, *Archduke Albert a Archduchess Isabel Clara Eugenia*, Kunsthistorisches Museum, Wien – van Otto Veen, *Archduke Albert a Archduchess Isabel Clara Eugenia*, c. 1615, soukromá sbírka – Frans Franken ml. - Paul Vredeman - neznámý miniaturista, *Dance at the Court of Brussels*, c. 1610, The Hague, Mauritshuis – Denis van Alsloot, *The Triumph of the Archduchess Isabel Clara Eugenia*, c. 1616, Victoria and Albert Museum, London – Jan Brueghel st., *The Archdukes attending a Country Wedding*, c. 1622, Museo Nacional del Prado, Madrid.

zdobeny černou aplikací do tvaru hrotu harpuny (šp. *á harpó*).³³¹ Obvykle se svrchník nosil otevřený a přední konce byly připnuty dozadu, takže silueta evokovala dojem ocásku ptáčka, což by mohlo být vysvětlení pro původ názvu tohoto svrchníku, kdy výraz *vlieger* znamená letec³³². Oblíbená byla i spodní sukně s výztužemi, zde známá jako *fardegalijn*.³³³

Velmi specifickým holandským oděvním prvkem nošeným v rámci lokálních krojů až do 20. století byl *huik* [Obr. 35 B – C]. Byl to po zem dlouhý černý plášť kryjící celé tělo včetně hlavy, který mohl mít zpevněný okraj nasazovaný na hlavu, takže tvořil kšilt nebo se na něj mohly nasazovat klobouky. Dle názoru Du Mortier³³⁴ i Kybalové³³⁵ byl tento plášť španělského původu, prvotně maurská *almalafa*. Schéma huiku zahrnul do svého náčtrníku i Albrecht Dürer³³⁶.



35. A) Herman van der Mast, *Woman aged 24*, 1587, Soukromá sbírka, Převzato z [https://en.wikipedia.org/wiki/Vlieger_\(cape\)#/media/File:Herman_van_der_Mast_-_Portrait_of_a_woman_aged_24_in_1587.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vlieger_(cape)#/media/File:Herman_van_der_Mast_-_Portrait_of_a_woman_aged_24_in_1587.jpg); B) Lucas van Valckenborch, *Fish Market nebo Winter*, Royal Museum of Fine Art, Antwerp, Převzato z: <https://artsandculture.google.com/asset/fish-market-or-winter-lucas-van-valckenborch/OwEZ-ASLbi0PmQ>; C) Nákras střihu huiku, Převzato z Dürer – Troutman 1971

Španělská móda v dalších zemích

V německých zemích V bohatých kruzích dvorů³³⁷ a obchodníků³³⁸ po r. 1550 vliv hrála i španělská móda³³⁹.³⁴⁰ Dle názoru Kybalové³⁴² měla španělská móda vliv na německý oděvní styl

³³¹ Dana L. Chapman, *Dutch costume in paintings by dutch artists: a study of women's clothing and art from 1600 to 1650*. (Disertační práce), Columbus, 1986. Ohio State University.

³³² Jan Walgrave. *De Mode in Rubens' Tijd*. Sterckshof 1977.

³³³ Chapman 1986.

³³⁴ Mortier 2014, s. 65.

³³⁵ Kybalová 1996.

³³⁶ Dürer – Troutman 1971

³³⁷ Dochovaný oděv typu jubón a sayo hraběte Stubenberga (1543-1575), uložený v Universalmuseum Joanneum, Graz – dochovaný dvorský kabátec Christiana I., z konce 16. století, Dresden Historical Museum – vyobrazení Jost Amman, *Nürnbergischer Geschlechterbraut mit zwei Ratsherren*, 1577, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

³³⁸ Dochovaný oděv Junkera von Bodgg (1599 - 1637) z let 1600 - 1610. Landesmuseum Zurich.

³³⁹ Dochovaný oděv Dorothee Sabiny von Neuburg (+1598), včetně nejstaršího dosud známého korzetu, Bayerisches Nationalmuseum, München – dochovaný oděv Kathariny zur Lippe z r. 1600 je ve sbírkách Lippisches Landesmuseum, Detmold.

³⁴⁰ Boucher - Deslandres 1965, s. 246.

³⁴¹ / Lucas Cranach, ml, *Portrét kurfiřta Augusta von Sachsen*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. No. 3252 – Idem, *Portrét Anny von Dänemark, manželky Augusta*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. No. 3141 – Idem, *Portrét prince Alexandra*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien – Idem, *Portrét princezny*

spíše v dámském oděvu, kdy ženy přijaly kabátce³⁴³, okruží, čepce, barety a modifikaci svrchníku typu ropa s krátkými rukávy a výrazně nabranou hlavicí rukávů³⁴⁴. V pánských oděvech byly nošeny kabátce³⁴⁵, krátké pláště³⁴⁶ a okruží³⁴⁷, došlo ke zkrácení dlouhého svrchníku označovaného jako šuba, ale široké kalhoty (něm. *plunderhosen*) zůstaly dle lokálního vzoru³⁴⁸. Španělská katolická móda měla v protestantských německých zemích provinční měšťanský charakter.³⁴⁹ Změny módního odívání od landsknechtsko reformačního ke španělskému stylu dokumentuje nejstarší módní kniha z bohatého vlnářského města Augsburgu, ve které se nechal Matthäus Schwarz, hlavní účetní Fuggerů, pravidelně zpodobňovat mezi lety 1520 – 1560³⁵⁰.

V Polsku byla kromě německé módy nošena i španělská. Ve stylizaci přijaté na vídeňském dvoře byla rozšířená za panování krále Zikmunda II. Augusta (vláda 1548 – 72), [Obr. 90]. Oblíbená barva oděvu krále byla černá. Dámy přijaly vyztuženou spodnici zde zvanou *portugal* [Obr. 91]. Vliv španělské módy v Polsku skončil po smrti Zikmunda Augusta, jelikož jiní panovníci měli odlišné preference. V 17. století se španělské vlivy vrátily s habsburskými princeznami Konstancií a Cecílií Renatou, manželkami Zikmunda III. Vasy.³⁵¹ Dochovaný pohřební oděv Adama Paryniewského³⁵² (+1614) uložený v Muzeu Warszawy v Kabinetu oděvů vykazuje znaky i španělské módy. Adam Parzniewski (1565-1614), krakovský purkrabí a starosta Brodnice, byl důvěrníkem a dvorním maršálkem královny Anny Vasy, sestry krále Zikmunda III. Oděv se skládá ze spodního prádla, kabátce, domácí čepice, šerpy, kabátu a punčoch. Byl pravděpodobně zhotoven v Polsku z hedvábných sametů a saténů dovezených zřejmě z Itálie; punčochy jsou pravděpodobně španělským výrobkem.³⁵³ Původní barva kompletu byla zřejmě černá. Dosah španělské módy v Polsku je dokumentován také konstrukcí dívčí sukně s živůtkem a rukávy uvedený ve stříhové knize z Lešna, kde dlouhý výběžek živůtku ve tvaru jazyku odpovídá dobovým španělským trendům³⁵⁴.

Elisabeth, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien - Idem, *Portrét prince Christiana* - Idem, *Portrét princezny Marie*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien –Tobias Stimmer, Holzschnitt, 2. pol. 16.stol, Grafische Sammlung Albertina.

³⁴² Kybalová 1996.

³⁴³ Dochovaný kabátec bez rukávů s výraznými náramenicemi z let 1580-1600, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, T 832 – Malerei Auf Leinwand, *Portrét princezny Augusty von Danenmark*, 1596, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

³⁴⁴ Dochovaná ropa z roku 1560-90 uložená v Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, T 3617, k ní spodní oděv a přivazovací rukávy.

³⁴⁵ Dochovaný kabátec z let 1580 – 1600, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, T 4256 – dochovaný kabátec z let 1600 -10, tamtéž, T, 1635 – svrchní kabátec z usně (1580 – 1610), tamtéž, T 27.

³⁴⁶ Dochovaný červený aksamitový plášť z let 1560-80, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, T 1592 – cestovní plášť typu fieltro del camino Stephana III. Prauna, z roku 1571, Tamtéž, T 550 – krátký dochovaný plášť z let 1600 – 20, tamtéž, T 812.

³⁴⁷ Dochovaná okruží kolem r. 1600, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg T 833 a T 2061.

³⁴⁸ / Jost Amman, *Nürnbergger Geschlechterbrautigam mit zwei Knaben*, 1577, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

³⁴⁹ Kybalová 1996.

³⁵⁰ Matthäus Schwarz, *The first book of fashion: the book of clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*. New York 2015.

³⁵¹ Gutkowska-Rychlewska 1968. Za upozornění děkuji Justýně Rychlik-Sepial.

³⁵² Dochovaný oděv královského dvořana Adama Parniewského, před r. 1614, Muzeu Warszawy v Kabinetu oděvů, Inv. No. MHW 16675/1-6

³⁵³ Anna Drązkowska. *Odzież grobowa w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Torun 2008. s. 94 - 98

³⁵⁴ Kniha stříhů krejčovského cechu v Lešně, polovina 17. století, f. 14r, In. Šimša 2021, s. 167.



36. A) Neznámý umělec, *Portrét Zigmunda II. Augusta*, kolem r. 1554, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków, Acs. No. MNK I-21, Převzato z https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_II_August#/media/Plik:Anonymous_Sigismund_Augustus.jpg; B) Martin Kober, *Portret królowej Anny Austriaczki*, cca. 1595, *Galleria degli Uffizi*, Florencie, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Kober%2C_Martin_-_Portrait_of_Anna_of_Austria%2C_Queen_of_Poland.JPG; C) Herman Han, *Pycha prowadzi do Zazdrości*, Gdańsk, cca 1604, MNG/SD/335/M, Převzato z https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HAN_HERMAN

Španělská móda je doložena také na švédském královském dvoře počínajíc Gustavem Vasou³⁵⁵ (vláda 1523 – 60), zakladatelem nové dynastie hledajícím nový styl, a čistěji Erikem XIV³⁵⁶ (vláda 1560 – 68). Erikův bratr Johan III. a jeho syn Sigismund následovali španělskou linii, ale mezi šlechtou převažovala německá móda. Dokladem oblíbené kombinace stylů ve složení německých širokých kalhot (plunderhosen) a španělského kabátce jsou dochované oděvy rodiny Sture (+1567)³⁵⁷. Silně se španělská móda ujala na dvoře Gustava II. Adolfa (vláda 1611 – 32), o čemž svědčí bohatá sbírka jeho dochovaných oděvů uložená v Livrustkammaren, Stockholm.³⁵⁸

³⁵⁵ / Neznámý malíř, *Gustav Vasa*, c. 1557, Nationalmuseum, Stockholm.

³⁵⁶ / Steven van der Meulen, *Erik XIV*, 1561, Nationalmuseum, Stockholm.

³⁵⁷ Arnold 2008.

³⁵⁸ Lena Rangstrom, *Swedish Lions of Fashion in Spanish Costume*, In. Luis José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 173 – 194.

Západoevropské oděvy v barokním stylu (17. století)

V 17. století byla Evropa méně jednotná a univerzální víra ustupovala experimentální vědě. Na počátku století došlo k vzestupu duchovního citění, spojenému s novým přístupem k antickému umění.¹ V malířství vládla rozum. Francie se stala politickým i kulturním centrem.²

Dle Poláškové Wincorové³ s příchodem baroka převzala v módě vládu Francie. Španělská manýristická móda byla opuštěna v průběhu třicetileté války (1618 – 1648). Barokní oděvy propojující prvky renesanční módy s vojenským oděvem švédským a německým a oděvem bohatého nizozemského měšťanstva, tzv. regenten byly uvolněné a bohatě aranžované. Ve Francii došlo k povýšení tohoto oděvu na styl vysoce módní⁴. Část španělských manýristických prvků (např. okruží) se v některých oblastech udržela ještě hluboko do 17. stol.⁵. Složení pánského odění raného baroka zůstalo obdobné jako v předchozím období, důležitá byla uvolněnost a osobitost aranžování oděvů. Oblíbené byly různé typy klobouků se širokou krepkou, které se zdobily peřím⁶. Dámské ošacení působilo poměrně uvolněně, i když se nosily živůtky, které měly výztuhu všitou. Dámský oděv se skládal ze sukně a živůtku často doplňovaného i svrchními vepředu otevřenými šaty s krátkými rukávy. Součástí ženského živůtku byly bohaté prostřižené nebo stužkové rukávy, které bývaly nad loktem staženy a vsazeny do velkých průramků.⁷ Sukně byla splývavá, i když objemná a podložená řadou spodniček. Živůtky měly odvážný výstřih⁸. Typickým prvkem raně barokní byla zdvižená linie pasu⁹. Drahé šperky byly nahrazeny množstvím stužek a krajek¹⁰. Typickým pro toto období byl široký ležatý límec nošený muži i ženami¹¹. Vlasy nosili muži delší, mírně zkadeřené doplněné knírkem s bradkou; ženy si oblíbily účes spojovaný s francouzskou královnou Annou Rakouskou, krátkou ofinu, vlasy zkadeřené na spáncích a s hladkým uzlem vzadu¹².

K proměně došlo v polovině 17. století, kdy byly pánské kabátce zkráceny natolik, že nedosahovaly do pasu a odhalovaly bohatou košili. Kalhoty získaly tvar krátké sukně – *rhingrave*, *reingraf*. Pánský oděv byl zdoben nadměrným množstvím stužek a krajek. Dle Nachtmannové tyto rysy dnes považované za zženštilé byly projevem přeměny šlechtice z vojáka do zjemnělého aristokrata, jehož životní styl je vzdálen běžným starostem¹³. Od 50. let 17. století začali pánové nosit první paruky, které se masivně rozšířily v 60. letech 17. stol.¹⁴. Dámské oděvy měly pas v přirozené úrovni. Dekolt se rozšířil tak, že odhalil ramena a rukávy živůtku se zkrátily k lokti.¹⁵ [Obr. 1A,B]. V českých zemích se nachází kupříkladu portrét hraběnky z Dietrichsteina zpodobněné v tomto typu šatu¹⁶.

¹ Evelyn Kingová In. Rané Huyghe (ed). Encyklopedie umění renesance a baroku. Praha 1970, 5 - 9. s. 6.

² Ibidem.

³ Hana Polášková Wincorová, *Baroko* In. Hříbová – Hříb 1999, (cca 1620-1715), http://kostym.cz/Cesky/3_Stoleti/17%20stol.pdf, Vzhledáno 27.9.2020

⁴ Kybalová 1997, s. 177 – 178.

⁵ Ibidem, s. 32.

⁶ Ibidem, s. 34 – 38.

⁷ Norah Waugh. *The Cut of Women's Clothes 1600-1930*. Londýn 1994. s. 27 – 29.

⁸ Kybalová 1997, s. 46 – 47.

⁹ Ibidem, s. 36 – 37.

¹⁰ Kybalová - Lamarová - Herbenová 1973, s. 177.

¹¹ Kolektiv autorů. *Ilustrovaná encyklopedie odívání od tógy po krinolínu*. Bratislava 2009, s. 141.

¹² Kybalová 1997, s. 39, 48-50 - Polášková Wincorová 1999.

¹³ Nachtmannová 2012, s. 8.

¹⁴ Kybalová 1997, s. 62 – 70.

¹⁵ Kybalová 1997, s. 3, 30 - 32, 70 – 72 - Polášková Wincorová 1999.

¹⁶ / Johann Ulrich Mayr, *hraběnka z Dietrichsteina*, ?, zámek Hrádek u Nechanic.



1. A) Bartholomeus van der Helst, *Portrait of Jeanne Parmentier*, 1656, Leufstasamlingen, Uppsala, ACs.No. NMLEu 22, Převzato z [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johanna_Parmentier_\(1634-1710\),_by_Bartholomeus_van_der_Helst.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johanna_Parmentier_(1634-1710),_by_Bartholomeus_van_der_Helst.jpg); B) Komplexní rekonstrukce barokního oděvu podle vyobrazení *Jeanne Parmentier* či *Abraham del Court a Maria de Kaersgieter* (1654) od Bartholomea van der Helst. Živůtek potažený saténem vychází z konstrukce stříhu živůtku ze sbírek Victoria and Albert Museum, London (1660 - 70). Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Významná změna proběhla na přelomu 60. a 70. let 17. stol., kdy byl vytvořen předchůdce současných pánských obleků. Pánský oděv se skládal z těsného kabátce s širokými šosy a širokými ohrnutými manžetami na rukávech, zvaného *justaucorps* (fr. přesně na tělo), pod který se nosila vesta podobného tvaru s rukávy. Dále k oděvu patřily úzké, pod kolena sahající kalhoty doplněné punčochami a nízkými botami s červenými podpatky typickými pro šlechtu. Pod vestu patřila košile a kolem krku muži uvazovali vázanku zdobenou krajkami, tedy v podstatě šátek obtáčený kolem krku. Později byla vázanka i aranžovaná a vzadu se spínala. Na hlavě muži nosili na krátkých vlasech alonžové paruky. Muži na hlavě či pod paží jako doplněk používali třírohý klobouk lemovaný prýmkem a peřím.¹⁷ V dámském odívání změna proběhla později, v 80. letech 17. stol., kdy sukni a živůtek nahradily jednoduché šaty zvané *mantua*, jejichž sukně s vlečkou se složitě aranžovala přes boky vzad a odhalovala kontrastní podšívku, i ozdobnou spodničku, která byla podepřena vyztuženými spodničkami a vycpávkami vzadu a na bocích. Rukávy dosahovaly po lokty, měly ohrnutou manžetu a byly doplněné krajkovými volány. Pod šaty se kromě košile nosil i korzet a do přední části, kde se *mantua* otevírala, se vkládala bohatě zdobená náprsenka. Na hlavě dámy nosily tzv. *fontange*, vysokou do varhánků naskládanou čelenku z plátna či krajek a stuh podepřenou dráty. *Fontange* se používala spolu s čepečkem zdobeným stuhami a krajkami.¹⁸

¹⁷ Kybalová 1997, s. 74-85.

¹⁸ Kybalová 1997, s. 85-93 – Kybalová - Lamarová - Herbenová 1973, s. 189-190 - Waugh 1994, s. 65-67 - *Ilustrovaná encyklopedie odívání* 2009, s. 160-161 - Polášková Wincorová 1999.

Španělské barokní oděvy 17. století¹⁹

Z hlediska umění Španělsko prožívalo největší rozkvět, zlatý věk (*Siglo del oro*) od poslední třetiny 16. století do konce 17. století, které probíhalo i přes období těžkého hospodářského i politického úpadku od poloviny 17. století.²⁰ Hlavním inspiračním zdrojem bylo původní poslání baroka, založené na opravdovosti, opaku teatrálnosti a směřování k jednoduchosti a upřímnosti.²¹

Módní nadvláda Španělska skončila v 17. století, kdy Evropa napodobovala holandské a francouzské vzory a Španělé dále tvořili vlastní osobitý styl. Kalhoty se prodloužily až pod kolena, byly bez prostřihů i vycpávek. *Jubón* neobsahoval vycpávky ani husí břicho. Do 20. let zůstaly oděvy tuhé, posléze se uvolnily, obdobně jako v dalších západních zemích. Běžné bylo používání ozdobných prýmků [Obr. 2] proto, aby se zakryl nedostatek drahých látek, způsobený nefunkčním textilním průmyslem (po vyhnání morisků dekretem z r. 1609). I když španělská móda již neovlivňovala evropskou módu, španělští krejčí si udrželi vynikající pověst.²²

Před r. 1617 typickou siluetu Španěla, jednoznačně se odlišujícího od Francouze charakterizoval Carlos García, který uvedl, že Španěl je možno poznat na první pohled, jelikož je zcela odlišný od Francouze. Zatímco Španěl je velký i mohutný v horní polovině těla a úzký v druhé polovině, Francouz naproti tomu je velký od pasu dolů díky nekonečným záhybům, které jsou na kalhotách a od pasu nahoru je úzký, protože nosí velmi těsný kabátec²³. Španělé nosili dlouhé pláště, do kterých schovávali ruce na cestách. Jejich meče byly dlouhé a dýky nosili po stranách²⁴.

V pánských oděvech ve 20. letech bylo okružní nahrazeno škrobeným límcem *valona* s kartonovou podporou *golilla*. Později výraz *golilla* označoval samostatný jednoduchý hladký límec, nošený převážně muži. Král Filip IV.²⁵ vydal r. 1623 nařízení proti velkým límcům (šp. *gran gola*)²⁶ a požadoval černou barvu a tvarovou strohost pánských oděvů.²⁷ Muži nosili mohutné kníry a dlouhé vlasy²⁸, paruky ani pudry nebyly v oblibě. Iberský klobouk s širokou kreprou *sombrero* byl vzorem měkkých klobouků s perem nošených od r. 1625 - 30 v celé Evropě. García popsal r. 1617 španělský klobouk jako malý do výšky a rozměrný do stran, na rozdíl od francouzských klobouků²⁹. Po nástupu prvního francouzského panovníka na španělský trůn, Filipa V. Bourbonského začal pánskou módu ovládat francouzský styl.

Dámské oděvy byly na počátku 17. století charakteristické módními květinovými vzory látek a rostoucími rozměry okružní. Kolem 30. let zmizely vysoko vyčesané účesy a nově zavládl hluboký výstřih a vlasy volně spadající na ramena. Dámské živůtky od 40. a 50. let odhalovaly více ramena a

¹⁹ Tato část práce je upravenou verzí textu Martina Hříbová, *Nástin oděvů ve Španělsku (13. – 17. století)*, Hříbová – Hříb 1999.

²⁰ Štěpánek 2018, s. 27.

²¹ *Ibidem*, s. 162.

²² Boucher - Deslandres 1965.

²³ „Si l'on regarde l'habit d'un Espagnol, l'on reconnoitra du premier regard, qu'il est totalement contraire a celui du Francois: car l'Espagnol est gros et ample de la moitié en bas: le Francois au contraire est gros de la ceinture en bas, a cause des plis infinis de son haut de chausses, et de la ceinture en haut, il est fort menu a cause qu'il porte le pourpoint fort iuste.“ García 1645, f. 270

²⁴ „le manteau de l'Espagnol est long ...jamais l'Espagnol ne les [bras] oste de dessous... [espee] de l'Espagnol [sont] longue.. l'Espagnol [porte le poignard] a costé.“ ¹ *Ibidem*, s. 274

²⁵ Felipe IV., *Capitulos de reformation, que sv Magestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gouierno del Reyno*, Madrid 1623, Universitat Autònoma de Barcelona. s. 14 – 15.

²⁶ Nachtmannová 2012, s. 32.

²⁷ Bernis Madrazo 1982a, s. 201 – 208.

²⁸ Felipe IV., *Pregon en que sv Magestad manda, que por quanto el abvso de las gvedejas y copetes con que andan algunos hombres, y los rizos con que componen el cabello ha llegado a hazer escandalo en estos Reynos, ningun hombre pueda traer guedejas ni copete*, Madrid 1639, Harvard Law School Library.

²⁹ „Le chapeau d'un Francois est haut de forme et petit de bord, celui de l'Espagnol est petit de forme et large de bord“ García 1645, f. 272.

vyznačovaly se, stejně jako západoevropská móda, rostoucí zdobností na úkor elegance. V letech 1630-70 bylo *verdugado* nahrazeno velmi širokou podporou nošenou na bocích (šp. *tontillo*, *sakristán*, *guardainfante*³⁰), [Obr. 2, 4 – 5], což kopírovaly i účesy silně natupírovaných vlasů, zakončené řadou mašlí a zdobené peřím (šp. *ghibelline*). Oválná *guardainfante* na rozdíl od *verdugáda*, které mělo k látkové sukni přišívané výztuže obalené látkou, byla volná konstrukce, kdy výztuže z kostic, drátů, proutí či dřeva³¹ byly přivázány proužky a tvořily pohyblivou klec. Dle názoru historiček Bernis Madrazo a Descalzo Lorenzo *guardainfante* nevznikla na královském dvoře.³² Oblečení dámy sestávalo z košile, několika spodnic typicky v červené, zelené nebo modré barvě, *guardainfante* a několik vrstev svrchních sukni. Wunder³³ na základě studia oděvních příkazů uvedla, že sukně nošené na *guardainfante* byly nákladně škrobeny. V českých sbírkách je *guardainfante* zastoupena na vyobrazení Markéty Marie Terezie Habsburské³⁴ od Carreño de Miranda či Elenory Marie z Kolovrat³⁵.

Podle nákrešů ve své stříhové knize krejčí Martín de Andujár považoval *cotilla* a *justilo* za synonyma pro vyztužený korzet³⁶. Kabátec se oblékal na vyztužený korzet nebo sám mohl obsahovat výztuže a bylo k němu připojeno tzv. *peplum*, krátká suknice či šosy.³⁷ V souladu s francouzskou módou mohl kabátec v sobě obsahovat kostice a tedy spojovat funkce korzetu a kabátce. Tento typ kabátce byl označován jako *jubón encotillado*. Ve sbírkách Musea del Traje, Madrid je dochován artefakt tohoto typu³⁸.

Guardainfante byla od r. 1666 postupně nahrazována podpěrou zvanou *sacristián* z měděných drátů tvarovaných do kol spojených pásky. Ke konci století byla konstrukce udávající tvar sukně označována jako *tontillo*. Po vzoru francouzské módy dámský živůtek (*jubón escotado*)³⁹ získal hlubší výstřih a jeho spodní okraj byl prodloužen do výrazné špice, již bez krátkých šosů.



2. Rekonstrukce rozměrného manto. Autor Hřibová, foto Hřib.

³⁰ Felipe IV. 1639a.

³¹ AGP, Sección Administrativa, Cuentas de Particulares, leg. 5236.

³² Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014, s. 64.

³³ Wunder 2019, s. 264 – 265.

³⁴ / Juan Carreño De Miranda, kopie, *Markéta Marie Terezie Habsburská*, NPÚ, zámek Opočno.

³⁵ / Neznámý umělec, *Elenora Marie z Kolovrat*, podle portrétu Marie Anny Rakouské od Diega Velasqueze, zámek Rychnov nad Kněžnou.

³⁶ Anduxar 1640, f. 40v.

³⁷ Amanda Wunder, Women's Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante. *Renaissance Quarterly*. 2015, **68**(1), 133-186.

³⁸ Dochovaný jubón encotillado ze sbírek Museo del Traje v Madridu (MT095516) byl vyroben kolem r. 1660. In. Elvira Gonzáles Asejo, Jubón encotillado, ca. 1660, *Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición*, May, 2011 Madrid: Museo del Traje. CIPE.

³⁹ Dochovaný jubón escotado ze sbírek Museo del Traje v Madridu (MT001019) byl vyroben kolem r. 1670 - 95. In. Descalzo Lorenzo 2006.

Jako nejsvrchnější vrstva na veřejnosti bylo i nadále nošeno rozměrné *manto*, či jeho kratší varianty *mantilla*, *mantellina* nebo *rebocino*. Manto bylo šito z čistého hedvábí a bylo transparentní natolik, až bylo označováno jako „plášť z kouře“⁴⁰. Pláštěm bylo možno zahalovat⁴¹ obličej⁴². Antonio de León Pinelo v díle *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* (1641) napsal, že *cubrise* značilo nechat plášť na obličej bez fantasmie; *taparse* označovalo zakrytí do poloviny oka (*de medio ojo*) držíc plášť takovým způsobem, že odhaloval pouze jedno oko, většinou levé.⁴³

Francouzská komtesa, Marie Kateřina d’Aulnoy popsala první audienci u královny matky Marie Anny Rakouské v roce 1679. (Královna) „vzkázala, že nám udělí audienci v osm večer; a tak jsem se poprvé oblékla po španělsku. Myslím si, že neexistují více nepříjemné šaty; člověk musí mít tak utažená ramena, až to jednomu ubližuje; není téměř možné zvednout paži a dá hodně práce vůbec nacpat paže do rukávů živůtku. Tak na mě navlékli spodničku obrovských rozměrů (tu je třeba si obléci, když se jde na návštěvu ke královně). Vůbec jsem netušila, co mám dělat s tím divným zařízením. Nelze si v tom sednout a myslím, že bych si na něco takového za celý život nezvykla. Učesali mi ofinu, tedy, kudrnaté vlasy rozprostřeli kolem krku a pak je svázali na opačných koncích a přichytili sponami; je to něco, co dává víc tepla než palatina... je to slavnostní účes a při takové příležitosti jako audienci je nutný, to se nesmí udělat žádná chyba. Nakonec jsem si obula chapines, asi spíš abych si natloukla, než abych v nich mohla chodit..“⁴⁴.



3. Francisco Pacheco, *Portrét dámy a šlechtice*, kolem r. 1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla, foto Hřibová

Rozdíl mezi francouzskou (vlevo) a španělskou (vpravo) módou zřetelně charakterizuje vyobrazení Jacqua Laumosniera [Obr. 4] znázorňující dohodu mezi Ludvíkem XIV a Filipem IV.

⁴⁰ Defourneaux 1968.

⁴¹ Felipe IV., *Premática en que sv Magestad manda, que ninguna muger ande tapada, sino descubierta el rostro, demanera que pueda ser vista, y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demas que tratan de lo susodicho*, Madrid 1639, Harvard Law School Library.

⁴² Carmen Peraita, “Like a portable house”. The culture of Tapado and the politics of Anonymity in Urban Spaces of the Seventeenth Century, In. Luis José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*, Madrid 2014, s. 291 – 318..

⁴³ Antonio de León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: Sus conveniencias y Danos*. Madrid: Juan Sánchez, 1641. In. Enrique de Suárez Figaredo (ed.), Lemis 13, 2009.

⁴⁴ D’Aulnoy, Marie Catherine: *Relación del viaje de España*, Madrid 1986, In. Hajná 2015 s. 40.

Španělský král Filip IV. je zachycen v oficiálním černém oděvu španělského dvora, kabátci i kalhotách úzkého stříhu. Doplnky tvořily bílé manžety a tuhý límeček typu golila. Infantka Marie Tereza je znázorněna v oděvu s podpěrou výrazně rozšířenou do stran.



4. Jacques Laumosnier, *Entrevue de Louis XIV de France et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans en 1659*, 1659, Musée de Tessé, Le Mans, Acs.No. LM 10.101, zdroj <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Traite-Pyrenees.jpg>



5. A) Diego Velázquez, *Retrato de la reina Mariana de Austria*, 1652 - 53, Museo del Prado, Madrid, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/Soubor:Diego_Vel%C3%A1zquez_032.jpg; B) Pandora v oděvu královny Mariany de Austria, Autor Hřibová, foto Hřibová.

Osobitým dámským módním doplňkem byl kulatý skřípec, který měl zpopularizovat spisovatel Francisco de Quevedo y Villegas⁴⁵ natolik, že byly nazývány *quevedos*⁴⁶. „Nosí je všichni bez rozdílu věku či pohlaví, mladí i staří, matrony i děti, učené i prostí, duchovní i laici.“⁴⁷

⁴⁵ / připsáno Juanu van der Hamenovi, *Portrét Francisca de Quevedo*, pol. 17.stol, Instituto Valencia of Don Juan, Acs. No. 5994.

⁴⁶ *Diccionario de la lengua española*. 23.3. Madrid: Real Academia Española, 2019. Heslo *quevedos*.

⁴⁷ Defourneaux 1968, s. 133.

Kultura odívání

Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku

Základem vytvoření oděvu je kvalitní střih umožňující převod plošného textilního materiálu do trojrozměrného objektu halícího křivky lidského těla.

Popis uceleného vývoje střihů oděvů v Evropě je náročný vzhledem k velmi omezenému množství pramenů, což může být jedním z důvodů malého zájmu badatelů¹. Pro vývoj oděvů kromě vlastností textilních vláken, aktuálních technologických možností při výrobě látek a tedy výsledných charakteristik textilií je nutné znát jeho konstrukci, tedy střihy a postupy při tvorbě, které oděvu dávají jeho tvar a funkci. Konstrukce jako jediná je vzájemně porovnatelná a nezkrácená použitým materiálem a nesenou výzdobou². Příkladem mohou být rekonstrukce španělského, italského a německého svrchníku, které se liší barevností, avšak jejich základní konstrukce dělení oděvu na čtvrtiny je obdobná [Obr. 1, střih uveden na obrázku 14A v kapitole Případové studie vybraných střihů a jejich realizací v této práci].

Výroba textilií byla v minulosti nákladná a časově náročná, zaměstnávala velké množství pracovních sil, a proto dlouhodobě převažovala snaha o maximální využití látky. Konstrukční díly jiného tvaru než obdélníky vypovídají o celkovém technologickém pokroku, úrovni textilního a krejčovského řemesla a o rostoucím hmotném bohatství společnosti. Základní vliv na vývoj oděvů hrály místní klimatické poměry, tedy např. u severovýchodních oblastí nošení více vrstev, kdy vzduchové mezery mezi nimi zlepšovaly tepelně izolační funkci. Zároveň však oděvy musely být vhodné pro práci venku či k boji, a proto byla potřeba odlehčení a zároveň plná pohyblivost.

Cílem této kapitoly je navrhnout možné vývojové linie střihů svrchních oděvů pro horní polovinu těla³ a poukázat na v této chvíli prvotní známé využití konkrétních konstrukcí, i když starší geometrické konstrukce byly nadále používány souběžně s novinkami. Některá z řešení jsou běžná i v současnosti. Dalším cílem je přinést hypotézy možných vývojových větví a otevřít tak diskusi ohledně tohoto zajímavého a důležitého tématu jak z hlediska dějin umění, etnografie, dějin každodennosti, antropologie i antropometrie. Šimša uvedl, že odlišení typů střihových řešení rozšířených v různých částech Evropy a Asie poskytuje široké pole k zamyšlení nad genezí jednotlivých oděvních součástí, materiální kulturou a její výměnou mezi lidskými společnostmi.⁴

¹ Z nedávné a současné generace autorů zejména studie Šimša 2018 – Šimša 2013a – Šimša 2015a – Šimša 2013b – Šimša 2011a – Šimša 2011b. – Šimša 2011c – Šimša 2010 – Kania 2010 – Arnold et al., 2018. – Arnold -Tiramani – Levey 2008 – Arnold 1985 – Idem Arnold 1964 – Pietsch 2007 – North - Tiramani 2011 – North - Tiramani 2012 – Braun et al. 2016 – Barisch - Mcnealy 2015 - Marianne Vedeler. *Klær og formspråk i norsk middelalder*. (Disertační práce), Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, Oslo, 2006.

² Šimša, soukromá konverzace.

³ Vývoj středověkých nohavic vynikajícím způsobem popsal Šimša 2018 – Šimša 2013a. – Šimša 2015a. – Šimša 2011a – Šimša 2011b – Šimša 2011c – Šimša 2010.

⁴ Martin Šimša, *Lidový oděv na Moravě*, Katalog výstavy, Strážnice 2014.



1. A) Ayne Bru Lummen, *Martyrdom of Saint Cucuphas*, 1502 - 1507, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Inv. No. 01 5840-000, Převzato z <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/martyrdom-saint-cucuphas/ayne-bru/015840-000>; B) Raphael Santi, *Mše v Bolsenu*, Apoštolský palác, Vatikán, 1512, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_089.jpg; C) akvarel z *Hofkleiderbuch* (Abbildung und Beschreibung der Hof-Livreen) des Herzogs Wilhelm IV. und Albrecht V. 1508- 1551 - BSB Cgm 1951, München, Bayerische Staatsbibliothek, München, BSB Cgm 1952C), f. 72, Převzato z <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00016005&pimage=00072&lv=1&l=de> ; D - E) Komplexní rekonstrukce výše uvedených oděvů, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová

Oděvy mohou dle Bouchera a Deslandres být definovány 5 základními konstrukčními typy: A) řasené oděvy získané řasením usně, kožešiny či jiného materiálu kolem těla (např. řecký himation, indické sári či skotský *kilt*). B) oděvy oblékané přes hlavu vytvořené z jednoho kusu usně či látky, s otvorem pro hlavu, volně spadající z ramen dolů (např. římská *paenula*, či středověká *huque*, jihoamerické *poncho*). C) uzavřené šité oděvy vytvářené z několika šířek látky, tvarované kolem těla, s rukávy. Tyto oděvy se vyvinuly do řeckého *chitonu*, ionské *tuniky*, a později do košilí. D) Otevřené šité oděvy z několika šířek látky sešitých podélně, nošených přes jiné oděvy a přeložených na hrudi, jako např. asijský *kaftan*. E) oděv obalující a těsně přiléhající k tělu a končetinám.⁵

⁵ Boucher - Deslandres 1965, s. 12.

Nejdůležitějšími prameny pro poznání vývoje střihů jsou dochované originály ošacení, což jsou specifické zdroje, ojedinělé exempláře, které přežily obvykle díky tomu, že byly pohřebním oděvem nebo oděvem významné osobnosti. Jednotlivé dochované artefakty nevyprávějí o oděvech celé společnosti, a proto je třeba je porovnávat s dalšími dostupnými dobovými vizuálními a písemnými prameny, které mají svá vlastní omezení⁶. V některých případech není zatím znám dochovaný artefakt adekvátní konstrukce a je možná pouze hypotéza vytvořená na základě syntézy znalostí starších i mladších konstrukcí a analýzy dobových vizuálních i písemných pramenů. Vizuální prameny z hlediska konstrukcí střihů jsou zvláště přínosné přibližně od druhé poloviny 15. stol., kdy někteří umělci⁷ znázorňovali linie švů v rámci zájmu o realismus malby. Ze specificky konstrukčního úhlu pohledu jsou písemné prameny využitelné od momentu vzniku spisů regulujících tvorbu jednotlivých příslušníků krejčovských cechů⁸, střihových rukopisů⁹ a knih¹⁰. I tak však zůstane velké množství otázek nezodpovězené.

1.1 Vývoj technologií výroby látek

Zásadní vliv na střih oděvu mají vlastnosti použitých textilních vláken, z nich vyrobených látek, jejich tkalcovských vazeb a metod zušlechťování. Tkaniny vytvořené z hedvábných, lněných a bavlněných vláken jsou obvykle lehké, poddajné a proto je možné používat v čistě geometrických tvarech, jako tomu bylo tradicí v asijských zemích. Naproti tomu vlněné sukno je pevné, relativně těžké¹¹, méně třepivé a lidské postavě se přizpůsobuje hůře, což však mohlo být motivací pro evropské krejčovské experimenty původně cílené na zvýšení pohodlí nositele.¹² Změny v konstrukčních řešeních střihů lze tak v některých případech připsat změnám v dostupných tkaninách, nikoliv módním vlivům. Šimša uvedl, že vlněné sukno mělo dobrý svěs a dobře drželo tvar v měkkých záhybech. Ovšem ve chvíli, kdy se staly dostupnějšími lehčí a tedy měkčí hedvábné a bavlněné látky, bylo pro

⁶ Pajer 2021 – Zlata Gersfordová, Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace. In.: Alena Nachtmanová – 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. s. 6 – 10. – Hříbová 2018a – Andrea Holasová, Poznámky k problematice studia inventářů raněnovověkých šlechtických sídel jako jednoho z pramenů poznání kultury společnosti. *Theatrum historiae*. 2007, 2(1), s. 109-122. - Mark Overton et al, *Production and Consumption in English Households, 1600-1750*, London 2004. - Sebastiaan Antonius Johannes Keibeck, *The male occupational structure of England and Wales, 1650-1850*. (Disertační práce), Cambridge 2017. University of Cambridge. Doi: 10.17863/CAM.8960.

⁷ / Michael Pacher, *Narození Panny Marie*, cca 1465, zámek Rychnov nad Kněžnou - Meister Der Uttenheimer, *Geburt der Maria*, 1460 - 80, Germanisches National Museum, Nurnberg, Inv. No.Gm1180.

⁸ *Ordenanzas que los muy ilustres, y muy magnificos señores de Granada mandaron guardar, para la buena gouernacion de su Republica, impressas año de 1552, que se han buuelto a imprimir por mandado de los señores Presidente, y Oydores de la Real Chancilleria de esta ciudad de Granada, año de 1670, añadiendo otras que no estauan impressas, Impressas en Granada : en la Imprenta Real de Francisco de Ochoa...*, 1672, Real Chancillería de Granada, Universidad de Granada. Biblioteca universitaria. Fondo antiguo, CDU 347. - *Ordenanças de Seuilla : recopilacion de las ordenanças dela muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]uisiones reales...*, Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Biblioteca-Objetos de colección Registros bibliográficos asociados, CDU 946.811 15.

⁹ *Manuscrito de sastrería* - Alessandra Mottola Molfino, *A tailor's book: from the Fondazione Querini Stampalia in Venice*. Modena 1987.

¹⁰ Alcega 1580 – Freyle 1588 - Martin de Anduxar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastrer*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1640, Oddělení starých tisků National Bibliothek Wien, signatura 72.B.29. – Rocha Burguen 1618 – Segovia 1617.

¹¹ Šimša 2021, s. 51.

¹² Naomi E.A. Tarrant, „Cut your Coat to Suit your Cloth“ How a Textile Affects the Cut of the Garment, In. Rainer C Schwingers - Regula Schorta (edd), *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe/Mode und Kleidung im Europa des Späten Mittelalters*, 2010, s. 61-67.

stejný vjem dostatečného objemu potřeba plochu sukni tvarovat do záhybů. Toto vyvolalo potřebu jiné konstrukce stříhu např. sukni na přelomu středověku a raného novověku.¹³

Podle Poppové Urbanové jsou v paleolitu archeologickými nálezy doloženy tzv. předtkalcovské techniky. Oděvy byly převážně vytvářeny z kůží, usní a kožešin. V neolitu v blízkovýchodním okruhu (zejména Anatolie, Irák) díky používání pozemního tkalcovského stavu byly typické jednoduché plátňové vazby z rostlinných vláken.¹⁴ Vzhledem k vyšším teplotám v probíhajícím klimatickému optimu byly v této oblasti žádoucí volné oděvy z textilií s dobrou tepelnou vodivostí. Poppová Urbanová dále uvedla, že v severomořském okruhu (severní Německo, Pobaltí) převládaly v neolitických archeologických nálezech netkané textilie a používání rostlinných vláken. Textilní výroba se zde ujala až s rozšířením vlny jako textilní suroviny s dobrými tepelně izolačními vlastnostmi, stejně jako do té doby užívané kožešiny. Ve středoevropském okruhu (jižní Německo, Švýcarsko) převažovala rostlinná vlákna, výjimečně kombinovaná vlákna. Vlna se používala jen minimálně. Mezi nálezy se objevuje vlna v kombinaci s rostlinnými vlákny. Základní vazba, vytvářená na svislém tkalcovském stavu se závažími, byla plátňová, ale používala se též pletenina. V době bronzové se výrazně rozšířilo používání vlny jako textilní suroviny¹⁵, což bylo dáno výrazným rozmachem pastevectví. V tomto období se objevily protokepry (severní Itálie, lokalita Lago di Ledro, 3. tisíciletí př. n. l.) a později i složitější vazby keprové, což souviselo s vývojem tkalcovského stavu, kdy místo jednobrdového svislého tkalcovského stavu vznikl stav vícebrdový, který umožňoval tkaní složitějších vazeb. Ve Skandinávii a severní Evropě byla většina produkce vlněná, přičemž mezi archeologickými nálezy nefiguruje tkalcovská závaží, což značí používání předchůdce tubulárního tkalcovského stavu. Ve střední a jižní Evropě byla využívána převážně rostlinná vlákna tkaná pomocí vícebrdového svislého tkalcovského stavu umožňujícího tvorbu tkanin v keprové vazbě. V nálezech z období halštatu a laténu byla základem plátňová nebo keprová vazba kombinovaná s dalšími tkalcovskými technikami jako vytkávání, vsívání, tkaní na destičkovém stávků aj. V době římské byla Evropa rozdělena na 2 okruhy - produkce římské říše, kde byla rozvinutá specializovaná produkce a produkci v prostoru Barbarika.¹⁶

1.2 Konstrukce typu T, klíny a lichoběžníky až „princes“

Boucher publikoval tezi, že oděvy z neolitických lnů i vln z dob bronzové či železné se vyznačovaly malými sešivanými díly, nikoliv velkými kusy, ze kterých se stříhaly jednotlivé oděvní díly. Do protikladu však postavil kompletně dochované oděvy z dánské doby bronzové střížené z větších kusů.¹⁷

S počátkem tkalcovských stavů v teplotně příznivých krajinách bylo spojeno používání poddajných tkanin v jejich základním tvaru, tedy obdélníku, který byl spínán a řasen kolem těla [Obr. 2]. Na tubulárních stavech, doložených v severských oblastech na přelomu doby bronzové a rané železné, bylo možno utkat tubus, který v chladném podnebí poskytoval nositeli lepší tepelný komfort, než ve výsledku obdobně nošený aranžovaný obdélník.

¹³ Šimša 2021, s. 51.

¹⁴ Kristýna Poppová-Urbanová. *Textilnictví v prehistorii 3. přednáška – vývoj textilnictví od paleolitu po dobu stěhování národů: Přednáška v rámci předmětu Textil v pravěku a středověku vyučovaného na Masarykově Univerzitě v Brně, Filozofické fakultě. Brno, 2010.*

¹⁵ Ibidem.

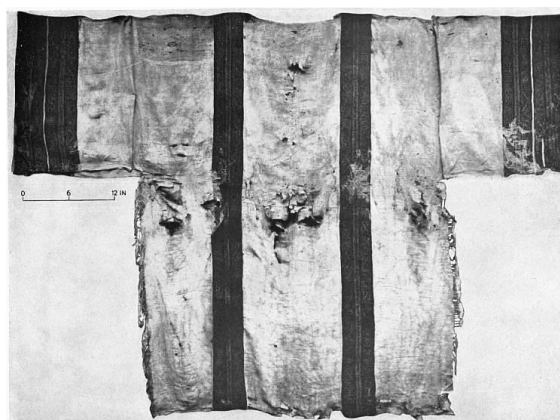
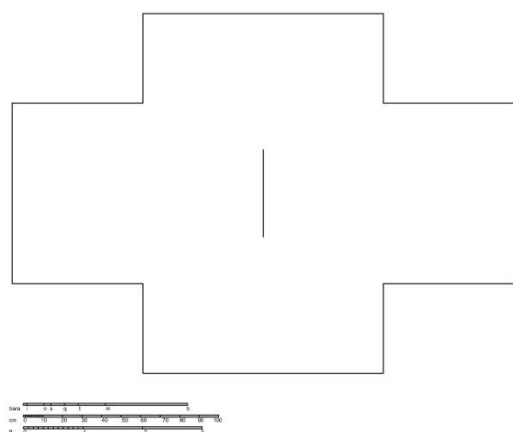
¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Boucher - Deslandres 1965, s. 25.

2. Komplexní rekonstrukce antického oděvu volně inspirovaného reliéfem bohyně Pallas Athény, (tzv. "Truchlící Pallas Athena, cca 460 před Kristem, Μουσείο Ακρόπολης, Αθήνα) sestává ze spodního úzkého chitonu a svrchního peplosu, což je skladba oblečení typická pro řecké ženy. Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb

Odlišnou vývojovou linií byla zřejmě konstrukce kalhot a rukávů, vycházející z potřeb válečníků a jezdců, praktických požadavků manuálně pracujících a zejména z důvodu ochrany před chladným počasím severnějších lokací Evropy a Asie.

Jedna z jednoduchých metod tvorby rukávů je oděv tvaru T, kdy látka je přímo utkána do požadovaného tvaru včetně výstřihu pro hlavu, což je však náročné časově i na zručnost tkalce. Dochovanými kusy této konstrukce je např. tunika z Bourges (Francie) z 3. století¹⁸ nebo tunika či dalmatika nalezená v Akhminu (Panopolis v Byzantském Egyptě), pravděpodobně z 4. století¹⁹, jejíž schéma je zachyceno na obrázku 3A. Pravděpodobně od 5. století stejná konstrukce římských tunik mohla být dosažena sešitím 3 vodorovných kusů²⁰.



3. A) Schéma konstrukce stříhu tuniky z Akhminu (Panopolis) v Byzantském Egyptě, zřejmě 4. století. Podle Gervers 1983, B) Lněná tunika s pásy purpurové vlny vyšívané bílým lnem. Nalezeno v hrobkách v Akhminu. Victoria and Albert Museum. Fotografie z Encyclopaedia Britannica, vol. 7, 1911, p. 776, „Dalmatic“. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EB1911_Dalmatic_-_Fig._2.%E2%80%94TUNIC_OF_LINEN.jpg

Druhou možností, která je jednodušší z hlediska tkaní²¹, avšak již vyžaduje stříhání textilie, je přeložení obdélníku látky, sešití pod pažemi a přišití tubusu či dvou délek látky pro zakrytí těla. Výhodou popsané bezodpadové metody je, že je nutné do textilu stříhnout jen dvakrát (oddělit látku pro rukávy a tělo a druhý stříh je pro tvorbu otvoru pro hlavu). Otázka metody dělení textilie mohla mít praktický význam. V případě nedostupnosti nůžek lze textil v plátnové vazbě trhat podél nití při získání rovného, tedy snadno sešitelného a začistitelného okraje. Košile, stejně jako spodky, byly převážně vytvářeny z rostlinných vláken umožňujících opakované praní. Nítě z nich však nelze plstít a výsledné textilie jsou třepivé a vyžadují začistění okrajů. Převažující rovné švy plátných košil mohou

¹⁸ Kania 2010, s. 269.

¹⁹ Šířka stavu byla 259 cm. Veronika Gervers. Medieval Garments in the Mediterranean World. In: N.B. Harte - K.G. Ponting (edd.), *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Pasold Studies in Textile History*, vol. 2. London 1983. s. 270 - 315. Dalším dochovaným kusem stejného konstrukčního principu je koptská košile z 5 - 6. století uložená ve sbírce Waltra Massey. Dorothy K. Burnham, *Cut My Cote*. Ontario, 1973.

²⁰ Frances Pritchard, Tunics and overtunics. In Frances Pritchard (ed), *Clothing Culture: Dress in Egypt in the First Millennium AD*. Manchester 2006.

²¹ Kania 2010, s. 492.

v následujících obdobích vycházet z těchto potřeb. Tunika tvaru T vytvořená tímto postupem není zatím doložena v archeologických nálezech.

Dalším vývojovým stupněm je stříhání obdélníků látky do požadovaných tvarů. Stříh do látky vyžadovala i další varianta tuniky tvaru T, která vznikla přeložením širokého dílu těla napůl (zadní a přední polovina) a přišitím rukávů vytvořených z šířky látky vsazených kolmo na díl těla. Tuto konstrukci dokazuje např. tunika z Guddalu (1035 – 1165, Norsko), která má mírně zúžené rukávy směrem k zápěstí [Obr. 4]. Obdobnou konstrukci vykazuje i druhá, fragmentálně dochovaná tunika z Guddalu²².



4. A) Schéma konstrukce stříhu tuniky z Guddalu. Podle Vedeler Nilsen. 1992; B) Fotografie tuniky z Guddalu. Bergen Museum BRM 31/2. Bergen museum. Fotograf:Ann-Mari Olsen. C_3450. Převzato z Vedeler 2006.

Tvary stříhových dílů sestávaly z obdélníků, které se v místech vyžadujících větší volnost, jako bylo například podpaží nebo rozkročení nohou, nadstavovaly trojúhelníkovými klíny a vsadkami²³ nebo vsazením rukávů do obdélníku těla pod úhlem, o čemž svědčí např. tunika z bažiny Thorsbergu v Německu, zřejmě ze 2 - 3. století [Obr. 5].



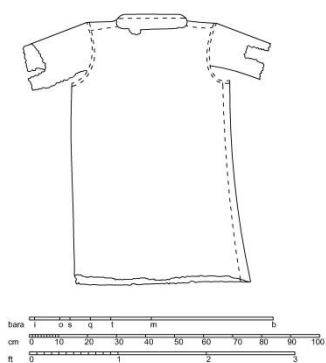
5. A) Schéma konstrukce stříhu tuniky nalezené v Thorsbergu. Podle z Schlabow 1976. ISBN 3529015156. Obr. 137; B) Zadní strana tuniky z Thorsbergu. Nyní v Gottorp Palace, Schleswig, Německo, Foto Bullenwächter, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thorsberg_Tunic.jpg

Následujícím vývojovým krokem bylo zřejmě vykrojení průramku a vsazení rukávů pod úhlem. Místo tvaru T, kdy rukávy směřují kolmo do stran od těla, byl odstraňován přebytečný materiál před ramenem a byl přidán textil na lopatce tak, aby poloha rukou byla v přirozenější poloze směřující více dopředu (u oděvů, které nebyly určeny pro práci, i mírně dolů) a oděv lépe padnul nositeli²⁴. V této chvíli nejstarším známým dokladem popsaného řešení je tunika z Lendbreenu v Norsku datovaná do let 230 – 390 [Obr. 6].

²² Marianne Vedeler Nilsen, *Draktmaterialiet fra Guddal: Funksjon og visuell kommunikasjon. Hovedoppgave i nordisk arkeologi*, Universitetet i Bergen. 1992.

²³ Hřib 2017.

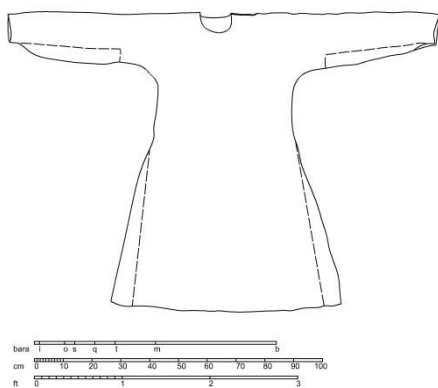
²⁴ Ibidem.



6. A) Schéma konstrukce střihu přední strany tuniky z Lendbreenu. Nákres podle Vedeler Nilsen - Bender 2013; B, C) Tunika nalezená v Lendbreenu. Nyní uložena v Museum of Cultural History, University of Oslo, C57874. Převzato z Vedeler Nilsen - Bender 2013, Foto:

Vedeler

Úzká šířka tkaniny a současně požadavek na oděv dosahující nejméně ke stehnům mohly být důvodem vkládání klínů do bočních švů oděvu směrem od pasu dolů, jak dokládá tunika z Akhmimu (dříve Panopolis) z 6 - 7. století [Obr. 7]. Tato tunika byla utkána z jednoho kusu, do kterého byly vloženy boční klíny (*segmenta a clavii*) po koptském způsobu²⁵. Obdobnou konstrukcí²⁶ se vyznačuje také tunika tzv. Iránského jezdce nalezená v Antinopolisu v Egyptě ze 7. století²⁷ či osm dětských tunik objevených v Zenobii v Sýrii²⁸.



7. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Akhmimu (dříve Panopolis) z 6 - 7. století. Nákres podle následující fotografie. B) Tunika z Akhmimu, Metropolitan Museum of Art,

New York., Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444374>

Již na základě estetických požadavků, nikoliv pouze praktických, byly do středu oblečení všívány další klíny od pasu dolů, což je doloženo na nálezech ze Skjoldehamnu v Norsku (995 - 1029)²⁹ [Obr. 8], košile z Kragelundu v Dánsku (1040 - 1155)³⁰ či vnitřní tuniky z bažiny Bockstenu ve Švédsku (pol. 14.stol)³¹ [Obr. 9]. Tyto tuniky mají malé klíny vloženy pod paži a jsou dokladem souběhu starších i novějších konstrukčních postupů. Praktickou otázkou je, jak byl oděv stříhán,

²⁵ Nyní uložen v Metropolitan Museum of Art, New York, Acc.No. 90.5.901. In. Timothy G. Dawson, Concerning an unrecognised tunic from Eastern Anatolia, *Byzantion*, 2003, 73, 1, s. 201 - 210.

²⁶ Dominique Bénazeth – Patricia Dal-Pra, Quelques remarques á propos d un ensemble de vêtements de cavaliers découverts dans les tombes égyptiennes, In. F.Vallet - M.Kajanski (edd), *L armée romaine et les Barbares du troisième au septième siècle*, Musée des Antiquités nationales, 1993. - Max Tilke. *Costume Patterns and Designs*. London 1956.

²⁷ Nyní uložena v Pergamon Museum, Berlín.

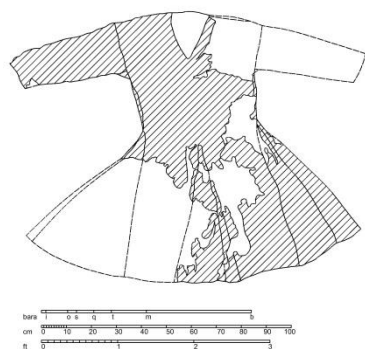
²⁸ Dawson 2003.

²⁹ Nález tuniky v močálu. Nyní uloženo v Skjoldehamn Tromso Museum.

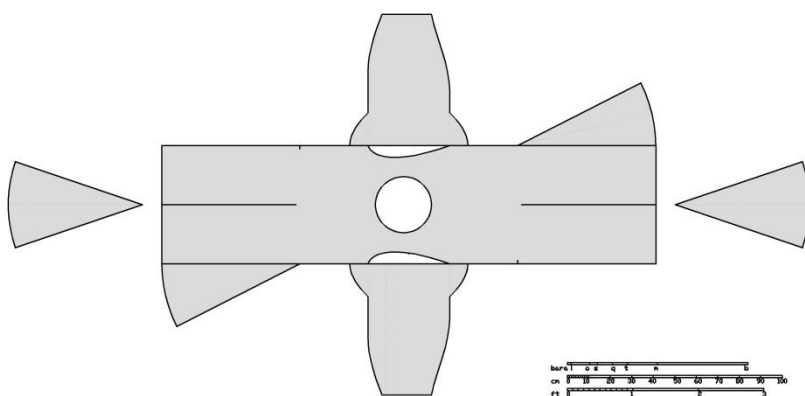
³⁰ Nález košile z močálu datovaný do let 1040 - 1155 je uložen v Nationalmuseet v Kopenhagenu.

³¹ Nález košile z bažiny poblíž Varbergu ve Švédsku, dnes uloženo v Hallands kulturhistoriska museum ve Varbergu.

protože tento typ vyžaduje plánování a nutnost rozprostřít látku na velkou plochu. Østergard zmínila možnost použít vysazené domovní dveře jako základ stolu.³²



8. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Skjodehamnu, Podle Halvard Løvlid 2009; B) Tunika z Skjodehamnu, Převzato z Halvard Løvlid 2009.



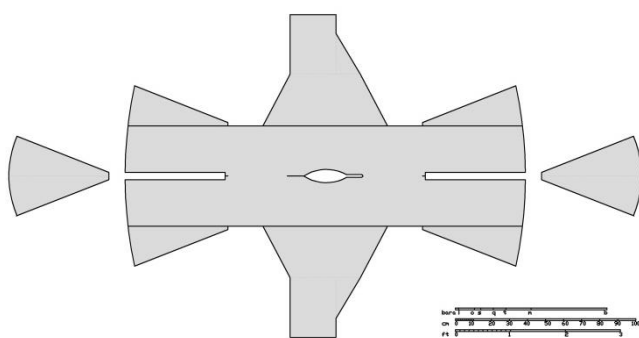
9. A) Schéma střihových dílů košile z Bockstenu, Nákres podle fotografií dochovaných nálezů kreslil Hřib, B) Rekonstrukce košile podle nálezu z Bockstenu, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib. C) Dochovaná košile z Bockstenu vystavená v Hallands kulturhistoriska museum ve Varbergu, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bockstensmannen_-_Tunic.jpg

Hřib³³ na základě doložených konstrukcí tunik z Kragelundu³⁴ [Obr 10] a Bockstenu³⁵ obdobné konstrukce jako již popsaných košil ze stejných nalezišť provedl experiment posuzující šíři

³² Else Østergård, *Woven into the earth: textiles from Norse Greenland*. Oxford 2004. s. 94.

³³ HŘIB, 2010. Zlín, vlastním nákladem. s. 43 - 68, 2010. ISBN 978-80-86062-26-6.

dílů na tělo a vertikální pozice vsazených klínů. Při šířce dílů pro tělo zvětšených o 10 % obvodu hrudníku byla získána poměrně obepnutá silueta, kdy se na vnějším oděvu výrazněji projevovaly tělesné proporce. Nejednalo se však o oděv vypasovaný. Obvod těla zvětšený o 30 % obvodu hrudi byl dostatečně prostorný, zatímco obvod zvětšený o 50% byl již příliš volný. Jako optimální variantu tvarově odpovídající iluminacím z 11 – 14. století Hřib³⁶ navrhl zvýšení o 20 – 30 % obvodu hrudníku. Poloha bočních klínů vsazených do úrovně přirozeného pasu byla vyhodnocena jako nejvhodnější pro štíhlé muže. Pro ženský střih s ohledem na těhotenství nebo pro muže s větším obvodem v pase než okolo hrudi by mohl být vhodnější střih s klíny delšími. Středový klín může být do pasu, nebo stejně dlouhý jako boční klíny a je možné mít zadní delší než přední v závislosti na tom, jak bohatě má oděv v pase působit. Hřib dále uvedl, že střih byl ovlivňován šíří látky.³⁷



10. A) Schéma konstrukce tuniky z Kragelundu, Podle Østergård 2004 nakreslil Hřib; B) Tunika z Kragelundu, Převzato z Østergård 2004.

Další inovací, probíhající možná ve shodném období, bylo sešití ramenních švů pod úhlem (konstrukce náramenic). Tunika z dánského Moselundu³⁸ radiokarbonovou metodou datovaná do období 1050 – 1155³⁹ má doloženu konstrukci náramenic, dále konstrukce průramku, tvarovanou hlavici rukávu, komplikovaná záměrným tvarováním těsných rukávů a klínů vsazených do středu dílů pro tělo. Obdobnou konstrukcí, navíc s vsazením bočních klínů až do podpaží se vyznačuje tunika z Rønbjerg Mose v Dánsku (1180 – 1310)⁴⁰ i oděvy v nalezené v grónském Herjolfsnes⁴¹ [Obr. 11].

³⁴ Nález tuniky z močálu datovaný do let 1040 - 1155 je uložen v Nationalmusset v Kopenhagu.

³⁵ Nález košile z bažiny poblíž Varbergu ve Švédsku, dnes uloženo v Hallands kulturhistoriska museum ve Varbergu.

³⁶ Hřib 2010.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Kania 2010, s. 278-279 – Østergård 2004, s. 136.

³⁹ Tunika z Moselundu je uložena v Nationalmusset v Kopenhagu.

⁴⁰ Dochovaná tunika pomocí metody C¹⁴ datovaná do let 1180 – 1310; uložena v Nationalmusset v Kopenhagu, Inv. No. D2625a-e.

⁴¹ Podle Norlunda označeny 42, 43, 44 a 45. Poul Norlund. *Buried Norsemen at Herjolfsnes: An Archaeological and Historical Study: Meddelelser om Grønland, Denmark Kommissionen for videnskabelige undersøgelser i Grønland*,. Reitzel 1924.



11. A) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu z Herjolfsnes označeného Norlundem č. 43. Kreslil Hřib podle Norlund 1924. B) dochovaný oděv z Herjolfsnes Norlundem označený č. 43. Převzato z Østergård 2004; C) Komplexní rekonstrukce oděvu založená převážně na nálezech z Grónska se skládá z lněných bruch, vlněných nohavic č.88, lněné tuniky, vlněného spodního oděvu stříhově odpovídající artefaktu č. 43, lněné čepičky a vlněné kápě ušité podle nálezu č. 76. . Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová

Vložení bočních klínů až do průramku se v případě volného oděvu docílí siluety tvaru A. Volné svrchní oděvy sv. Františka z Assisi v Itálii⁴² (+1226), sv. Kláry z Assisi (+1253) z první třetiny 13. století⁴³ a sv. Alžběty Durýnské (+1231)⁴⁴ z Německa obsahují dva klíny na jednom boku⁴⁵, tvarovaný průramek, ale rukávy s kolmou hlavicí. Na oděvech objevených v bohatém grónském nalezišti v Herjolfsnes⁴⁶ (polovina či pozdní 14.stol), [Obr. 11 – 12A,B] je doložen vývojový stupeň, kdy dvojice bočních dílů je v úrovni horní poloviny těla tvarována jako malé obdélníky a teprve od pasu dolů se rozšiřuje. Tím byl dodán dolní polovině oděvu objem, ale oděv byl na postavě i nadále volný.



12. A) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu z Herjolfsnes označeného Norlundem č. 38. Kreslil Hřib podle Norlund 1924; B) Dochovaný oděv z Herjolfsnes Norlundem označený č. 38. Převzato z Østergård 2004; C) Komplexní návrh možné konstrukce těsného vlněného šatu je inspirovaný střihem oděvu Herjolfsnes č. 38. Rukávy jsou zapínané řadou ručně šitých knoflíčků. Oděv zdobí 3 brože, rukavičky z bílé usně, bílý lněný kruseler, taštička a opasek. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Modifikací výše popsaného střihu⁴⁷ z Herjolfsnes lze docílit i oděv přesně kopírující postavu [Obr. 12C], což bylo v pozdním 14. století módní. Důvody k tzv. vypasování – výraznějšímu tvarování

⁴² Dochovaná kutna Františka z Assisi se zachovala v v Sacro Convento, Assisi (počátek 13.století) a tunika Františka z Assisi dochovaná v klášteře S.Chlara, Assisi, Itálie.(počátek 13. století).

⁴³ Dochovaná tunika sv. Kláry z první třetiny 13.století uložena v klášteře San Damiano Assisi, Itálie.

⁴⁴ Dochovaný oděv sv. Alžběty Durýnské, před r. 1230, farní kostel Sv. Martina v Oberwalluf, Rheingau, Německo.

⁴⁵ Reiner Hausherr, Hg. Geschichte - Kunst - Kulture. *Der Zeit der Staufer*, Katalog der Ausstellung, 6., verb. Aufl. 4 bande, Stuttgart, 1977.

⁴⁶ Podle Norlunda označeny 38, 39, 41, Norlund 1924.

⁴⁷ Podle Norlunda označeny 38, 39, 41. Ibidem.

oděvů dle těla nositele shrnul Hřib⁴⁸. Válčení bylo nedílnou součástí mužského života, kde pohyblivost a dobrá orientace bojovníka rozhodovala o přežití. U vyšších společenských vrstev kromě pasivní ochrany v podobě kroužkových košil a nohavic byly součástí výzbroje i vycpávané kabátce a nohavice, jejichž ranou podobu lze jen odvozovat z dobových iluminací⁴⁹. Střih tvaru T, zachycený na vyobrazení zbrojí do poloviny 13. století, měl velké přebytky materiálu v místech kloubů, které bylo potřeba kompenzovat oslabením vycpávání nebo oddělením rukávů od těla, což by vytvářelo hůře chráněná místa, a potenciální terče útoků. Na přelomu 13 a 14. století postupoval vývoj rytířské zbroje zkrácením délky kroužkové suknice a vycpávané zbroje pod ní pro lepší posez v sedle⁵⁰, což nejpозději ve druhé polovině 14. století vyvolalo potřebu rozšíření plátování holení a čěšek na celé nohy, které se nejhůře kryly štítem, a s menším množstvím vrstev materiálu na stehnech byly vystaveny většímu nebezpečí smrtelného zranění velkých tepen. Zatímco oděni pod kroužkovou zbrojí, která byla velmi ohebná, nebylo potřeba výrazněji tvarovat, nepoddajné plátování muselo pro dobrou pohyblivost kopírovat muskulaturu a klouby, čemuž byly uzpůsobeny i spodní oděvy. Na těle byl tento problém nejsnáze řešitelný zúžením v pase, projmutím v místě předního šněrování a případně i v bočních švech⁵¹. Na rukávech se začala objevovat výrazně tvarovaná zhlaví rukávů, loktů a předloktí, která musela umožnit pohyb ve třech osách. Vzhledem k prestiži muže válečníka se analogicky vývoj textilních částí zbroje promítal i do civilního oděni. Dobová vyobrazení dokládají kabátce s vycpávanou hrudí a suknicí, následované vycpávanými rukávy tak, aby se co nejvíce přiblížily funkčním vycpávaným zbrojím⁵². To vyžadovalo výrazný rozvoj střihové konstrukce a tvorbu oděvů přesně na tělo nositele. V neposlední řadě rozvoj vypasované módy podpořil i příchod nůžek nové (dnes obvyklé) konstrukce, které byly náročnější na výrobu, tedy nákladnější, ale práce s nimi byla přesnější a tím umožňovaly komplikovanější střihy oděvu.⁵³

Jinou možností, kam vložit rozšiřující klíny kromě středu a boků těla, bylo jejich vsazení do meziprostoru. Fragment dolní části pánského oděvu popsáného střihu byl nalezen v opatství Saint Maurice d'Agaune⁵⁴ ve Švýcarsku. Datace oděvu není známa, ale na základě konstrukce je možno jej zařadit do poloviny 14. století. Unikátní těsný oděv byl nalezen v listopadu r. 2019 v katedrále v Segovii v hrobě infanta Dona Pedra (+1366). Zřejmě se jedná o tuniku z hedvábí s textilií potaženými knoflíky zapínanými skrz knoflíkové dírky. Dostupná fotografie [Obr. 13] zachycuje chlapecký oděv s těsnými rukávy a pravděpodobně těsně kopírující horní polovinu těla nositele, zatímco v dolní polovině byl rozšířen řadou klínů. Tato metoda vsazení klínů je též doložena na střihu dámského svrchního oděvu v *Manuscrito de sastrería* z konce 16. století⁵⁵, čímž se vymyká koncepci všech španělských střihových knih z tohoto období. Za povšimnutí stojí také vodorovné rozdělení rukávů na mohutnější horní část a těsnější dolní obepínající předloktí. Součástí nálezů byly i další brokátové fragmenty volného svrchního oděvu [Obr. 9D v kapitole Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století)] s textilními očky na spínání řady knoflíků umístěnými

⁴⁸ Hřib 2017.

⁴⁹ *Codex Manesse*, c. 1304 - 1340, Zürich, nyní v Bibliotheca Palatina, Heidelberg, Signatur: UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. bzw. cpg 848.

⁵⁰ / Náhrobek Biskupa Guida Tarlati (detail), 1327-30, Katedrála v Arezzo.

⁵¹ / Petr Parléř nebo jeho synovec Jindřich IV., *socha Svatého Václava*, 1373, Chrám sv. Víta v Praze.

⁵² / *Votivní deska Jana Očka z Vlašimi*, 1371, Národní galerie Praha.

⁵³ Hřib 2017.

⁵⁴ Kania 2010, s. 343 – 344.

⁵⁵ *sayo kopírující tělo, Manuscrito de sastrería* 16.století, f. 1r.

minimálně v oblasti hrudi. Stejné rozmístění klínů látky vložených do sukne dokumentují kaolínové figurky ze 14. století nalezené v Mincovní ulici v Chebu⁵⁶.



13. Restaurowaný těsný oděv nalezený v hrobce Dona Pedra v katedrále v Segovii, Převzato z Restauración de las vestimentas del Infante: Resultado – Catedral de Segovia. Catedral de Segovia – Catedral de Segovia [online]. Catedral de Segovia [cit. 18.09.2021]. Dostupné z: <https://catedralsegovia.es/el-centro-de-conservacion-y-restauracion-de-bienes-culturales-de-castilla-y-leon-ha-restaurado-un-conjunto-de-indumentaria-medieval-perteneciente-al-infante-don-pedro-enriquez-de-la-catedral-de-segovi/?fbclid=IwAR1AdWqyT7NxonclGj5P7Tln5fcYJjEUUrKy7iLVXXAaeGdkdH8zg7X47g>

Svislé švy je možno kromě boků umístit také do plochy předního a zadního dílu a vést je přes prsa. Tímto způsobem byla konstruována košile⁵⁷ nalezená ve Skjoldehamnu v Norsku (995 - 1029)⁵⁸ i tunika nalezená v přístavu v Hedeby (též Haitabu) z 10. století⁵⁹. Dále je úzké díly možno dle potřeby rozšiřovat, například pro vytvoření šířky suknice. K nálezům tohoto typu konstrukce patří svrchníky z Herjolfnes č. 63 a 64⁶⁰ (1340), [Obr. 14A], které mají švy spojující lichoběžníkové díly. Díly jsou vedeny od poloviny ramen přes prsa směrem dolů pod úhlem. Pokud na oděv nebyly použity zbytky látek, ale nová tkanina, pak se jednalo o konstrukci, která preferovala estetický dojem před úsporou materiálu. Lichoběžníkovou konstrukci použili krejčí u svrchníku Jana Zhořeleckého (+1396)⁶¹ [Obr. 14B]. Fragmentárně dochovaná horní část živůtku pohřebního oděvu připsaného Blance z Valois (+1348)⁶² má svislý šev vedený přes linii prsou [Obr. 14C]. Mírně pozdější vyobrazení italské provenience znázorňují dámské oděvy se svislým, barevně odlišným pruhem ve středu hrudi, což je střihově možno vysvětlit jako šat dělený na 5 či 6 svislých dílů⁶³. Je možné, že Blančin oděv či zmíněná italská vyobrazení byly předchůdci konstrukce modelujících švů vedených svisle přes prsa, která je zatím doložena pouze ve vizuálních pramenech⁶⁴ 15. století zobrazujících ženy v těsných, tvarovaných oděvech.

⁵⁶ Dvě dochované kaolínové figurky oděné do módního těsného šatu s rozměrným zavítím typu kruseler, 14. století. Obdobné oděvy jsou zobrazeny v *Diurnale cisterciense*, původně tzv. osecké kalendárium ze 14. století. In: Pavel Šebesta. Výzkum středověké studny v Chebu. *Archaeologia historica*. 1979, 4, 267 - 271.

⁵⁷ Dan Halvard Løvlid. *Nye tanker om Skjoldehamnfundet* (Diplomová práce). Universitetet i Bergen, Institutt for AHKR. Bergen, 2009.

⁵⁸ Nález košile v močálu. Nyní uloženo v Skjoldehamn Tromso Museum.

⁵⁹ Fragmenty 18 a 55A. Inga Hägg, Die Textilfunde aus dem Hafen von Haithabu. In: *Berichte über die Ausgrabungen in Haithabu*. 1984, (20), s. 1-290.

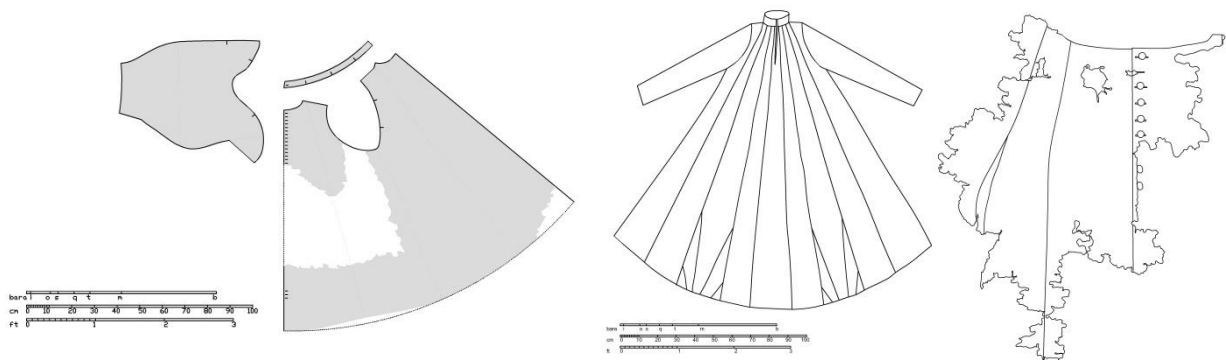
⁶⁰ Podle Norlunda označeny 63 a 64, Norlund 1924.

⁶¹ Milena Bravermanová - Romana Kloudová. Pohřební oděv Jana Zhořeleckého z královské hrobky v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. *Archaeologia historica*. 2006, 31, s. 403 - 412..

⁶² Milena Bravermanová - Petr Chotěbor. *Koruna království: Katedrála sv. Víta a Karel IV. = The crown of the kingdom: Charles IV and the Cathedral of St. Vitus*. Praha 2016.

⁶³ / Giovanni da Milano, *La Natività della Vergine* (severní stěna), 1365, Cappella Rinuccini, Santa Croce, Firenze – Giotto, *Pietà di San Remigio*, cca. 1365, Galleria degli Uffizi, Firenze - Maître du Guiron, Guiron le Courtois, 1370 - 1380, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 5243, f. 2r.

⁶⁴ / Jean Fouquet, *Virgin and Child Surrounded by Angels*, 1452 - 1458, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen, Acs. No. 132 – připisáno Maître François, *Les Fais de le Dis des Romains et de autres gens*, 1473 - 1480, The British Library, London, Harley 4375, f. 179, f. 249.

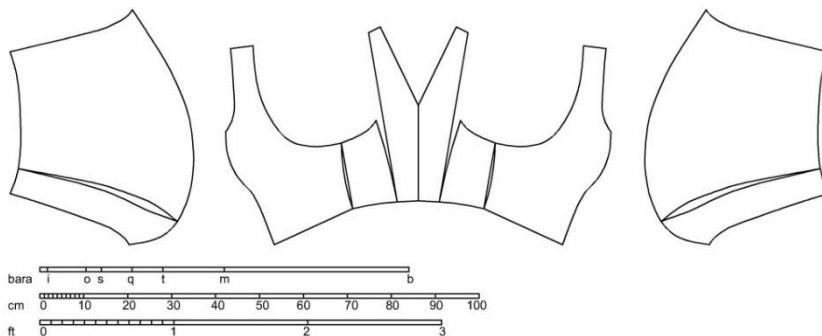


14. A) Schéma konstrukce stříhu dochovaného oděvu z Herjolfnes označeného Norlundem č. 63. Kreslil Hřib podle Norlund 1924; B) Schéma konstrukce stříhu svrchníku Jana Zhořeleckého. Překresleno podle Bravermannová - Kloudová 2006. C) Schéma fragmentu dochovaného oděvu připsaného Blance z Valois, Kresleno podle fotografie v Bravermannová - Chotěbor 2016. s. 99

Stříhové řešení, které se v 15. století mohlo vyvinout z modelujících švů vedených přes hrud', spočívalo v rozložení živůtku na úzké pruhy a vložení rovně zakončené hlavice rukávu [Obr. 15 A -C]⁶⁵, tak, jako v kastilských oděvech z 13. století (viz níže).



15. A) Maître de Saint Séverin, *La Circoncision de Jésus*, kolem 1490, Musée du Louvre, Paris, R.F. 1972-2, foto Hřibová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu založená na vyobrazení *L'Annonce aux bergers - Danse champêtre* (f. 20v) v *Heures de Charles d'Angoulême* z pozdního 15. století. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) Komplexní rekonstrukce oděvu založená na vedlejší figuře z téhož vyobrazení. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; D) Schéma konstrukce stříhu poloviny oděvu podle vyobrazení *L'Annonce aux bergers - Danse champêtre* (f. 20v) v *Heures de Charles d'Angoulême*. Navrhl Hřib.



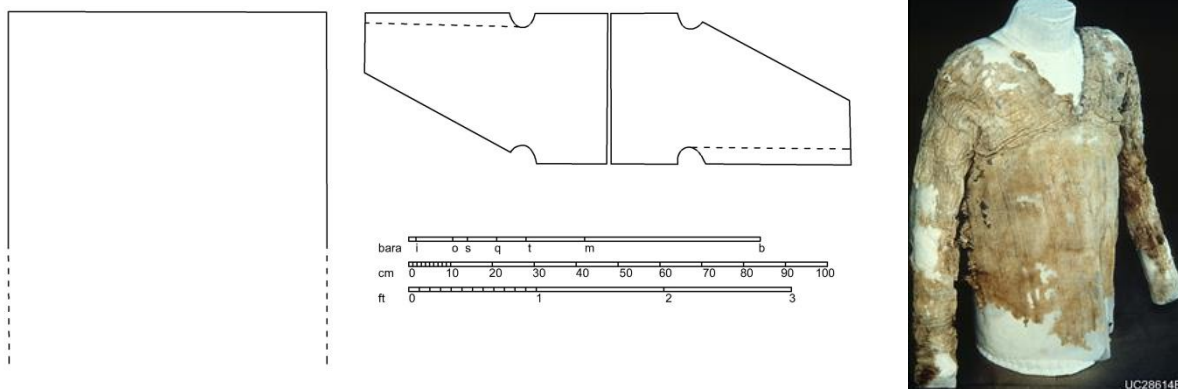
1.3 Těsné oděvy tvarované v bocích a konstrukce hlavice rukávů *grand assiette*

Nejstarší dosud známá dámská lněná tunika (Tarkhan, cca 3 000 př.n.l.)⁶⁶ [Obr. 16 A, B] se skládá z obdélníkového dílu pro tělo a dvou dílů pro plisované sedlo a rukáv, které již vyžadovaly šikmý stříh do obdélníku látky. Díly byly položeny na plochu přes sebe a prošity šikmým stehem.

⁶⁵ / Pánský kabátec obdobné konstrukce Rogier van der Weyden, *St. John Altarpiece*, 1455-60, Staatliche Museen, Berlin.

⁶⁶ Oděv nalezený v Tarkhanu, pohřebišti na jihu Caira v Egyptě, radiokarbonovou metodou datování zařazen mezi roky 3482 a 3102 před našim letopočtem. Nyní v University College London, UC 28614B. Sheila Landi – Rosalind M. Hall. The discovery and conservation of an ancient Egyptian linen tunic. *Studies in Conservation*. 1979, 24(4), s. 141-152. doi:10.1179/sic.1979.017.

Konstrukci dámských oděvů podobnou artefaktu z Tarkhanu potvrdily také nálezy z Deshasheh (Dishasha v současném Egyptě) z období 2686 – 2181 př. n.l.⁶⁷ Konstrukce hlubokého průramku, zde natolik, až vytvořila plisované sedlo oděvu, je velice zajímavá a byla používána i v evropských středověkých oděvech, jak bude dále diskutováno.



16. A) Schéma konstrukce tuniky z Tarkhanu v Cairu, Egypt, 3482 - 3102 př.n.l. Kresleno podle Tarkhan dress. *Petrie Museum of Egyptian Archeology* [online]. London: University College London, 2012 [cit. 2020-10-28]. Dostupné z: <http://www.lifestudy.ac.uk/museums/petrie/about/collections/objects/tarkhan-dress>; B) Lněná tunika z Tarkhanu, Převzato ze stejného odkazu

Skupina volných tunik z Egypta obecně datovaných do 10 až 13. století ze sbírek Victoria and Albert Museum⁶⁸ se konstrukčně skládá z centrálního dílu a bočních klínů dosahujících až do průramku, přičemž rukávy jsou přišity k centrálnímu dílci a tedy tvoří hluboký průrámek.

Další stříhovou vývojovou linií bylo projmutí bočních švů v oblasti horní poloviny těla a rozšíření oděvu od pasu dolů. Náznaky uvedeného řešení přináší košile tvaru T (přeložení látky v úrovni ramen) s výrazně tvarovanými bočními švy⁶⁹. Je možné, že tato konstrukce stála na počátku oblíbenosti tzv. *bliautu*, poměrně těsného šatu populárního mezi aristokracií zejména ve Francii v 11. – 12. století. Ovšem konstrukce a důvody jejího vzniku zůstávají zatím neobjasněné. Pravděpodobná je možnost, že praktické potřeby válečníků sebou přinášely požadavek na odlehčení zbrojí a s tím spojené zúžení spodních oděvů pod nimi. Velmi těsné oděvy, kopírující tvar těla pouze vybráním bočních švů v případě použití pevných, nepružných látek by omezovaly hybnost, zejména v oblasti bicepsů. Pokud byl oděv těsný jen kolem pasu a dolní části hrudi, pak by se v ramenu tvořily záhyby.

Z hlediska poznání konstrukce je významný nálezy oděvu infanta Dona Garcíi⁷⁰ [Obr. 17A], který je tvarován v horní polovině těla a směrem od pasu dolů je rozšířen, pravděpodobně pomocí klínů na bocích i ve středu dílu těla. Charakteristickým znakem oděvů typu *bliaut* byly výrazně rozšířené rukávy od předloktí po zápěstí, jak ukazují např. sochy na portálech v Angers (1130 - 1160) [Obr. 17B], a též i oděv Dona Garcíi. Dochovaný oděv zřejmě nemá tvarované ramenní švy,

⁶⁷ William M. Flinders Petrie, *Deshasheh, excavation report 1897* s kapitolou sepsanou F. Ll. Griffithem, London, 1898.

⁶⁸ Dawson 2003, s. 206.

⁶⁹ Nález tuniky z Egypta z 6. století, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 9935. In: Maria Mossakowska-Gaubert et al., *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*. Lincoln 2017, s. 321 - 345. doi:10.13014/K2XD0ZVC. – Dochovaná tunika z Akhmimu (dříve Panopolis) z 6 – 7. století ze sbírek Metropolitan Museum of Art, New York. Asc. No. 90.5.901.

⁷⁰ Dochovaný oděv Dona Garcíi Kastilského (+1146) v královském panteonu v Monasterio de San Salvador de Oña, Oña.

průramky, ani hlavici rukávů. Snyder⁷¹ uvažovala, že oděvy zvané *bliaut gironé* [Obr. 17C], byly konstrukčně dělené v pase, což dokládala na sochách portálu katedrály v Chartres (1130 - 1160). Socha panny z katedrály v Basileji (1280 - 1285) odhaluje pod svrchním oděvem spodní oděv s hladkým živůtkem a v přirozeném pase umístěnou bohatě nabíranou sukni⁷². Kaftany z Moščevoja Balky⁷³ ze severního Kavkazu z 8 - 10. století jsou též děleny v pase. V západoevropské módě se výrazněji prosadilo oddělení sukne od živůtku až s vývojem konstrukce tzv. 4 čtvrtin (viz dále).

17. A) Dochovaný oděv Dona Garcíi Kastilského (+1146) v královském panteonu v Monasterio de San Salvador de Oña, Oña. Převzato z <https://jessamynscloset.com/DonGarcia.html>; B) Socha západního portálu v Angers, cca 1130 - 1160, podle Heller 2002, Převzato z https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Angers_Cathedral_sculpture_at_west_door_TTaylor_bliaut.jpg, foto T. Taylor, 2005. C) Socha portálu katedrály v Chartres (1130 - 1160), Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esculturas_de_Chartres_3_detail_bliaut.jpg



Sochy v Chartres zřetelně ukazují na používání šněrování na levé straně boků, což je prvek společný se specifickými kastilskými oděvy ze 13. století, vyobrazenými v

*Cantigas de Santa Maria*⁷⁴ či *Libro de los juegos*⁷⁵ a zejména dochovanými španělskými archeologickými nálezy. Tyto mají problém hybnosti paží v těsném oděvu kompenzován posunutím linie průramku hluboko do těla oděvu. Průramek může být tvarován pomocí křivek⁷⁶ nebo pomocí obdélníků⁷⁷. Záměrné hluboké vykrojení průramku i linie boků patrné na přiléhavých vrstvách oděvů, tedy košilích, *sayas* i *pellotech*, může být zdůrazněno aplikacemi nebo zdobením zlatem⁷⁸.

Dochovanými oděvy jsou zejména *sayas encordadas* (v západoevropské terminologii by se jednalo o šněrovaný *cotte*) Eleonory Kastilské (+1244)⁷⁹ [Obr. 18A], Leonory Kastilské (+1275) a Fernanda de la Cerdy (+1275)⁸⁰. Oděvy mají dolní polovinu rozšířenou vsazenými klíny, v případě dámských kusů jsou tyto klíny v horní části výrazně nabrány, aby sukne získala větší objem. Vrstva nošená na *sayas* byla označována jako *pellote* (v západoevropské módě by byl ekvivalent *surcotte*,

⁷¹ Janet Snyder, From Content to Form: Court Clothing in Mid-Twelfth-Century Northern French Sculpture. In: Désirée G. Koslin - Janet E. Snyder (ed). Encountering Medieval Textiles and Dress. New York 2002, s. 85-101.

⁷² / *La tentateur et la vierge folle*, katedála v Basileji, Nyní v Государственный музей изобразительных искусств имени Александра Сергеевича Пушкина, Москва, 1280-85, In: ANDERLINI, s. 109

⁷³ Dochované kaftany z 8 - 10. století, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Popsáno v KNAUER, Elfriede R. *A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study*. Metropolitan Museum Journal 36, New York, 2001, s. 125-154.

⁷⁴ / *Cantigas de Santa Maria E*, f. 120

⁷⁵ / *Libro de los Juegos*, f. 08r

⁷⁶ / *Libro de los Juegos*, f. 47v

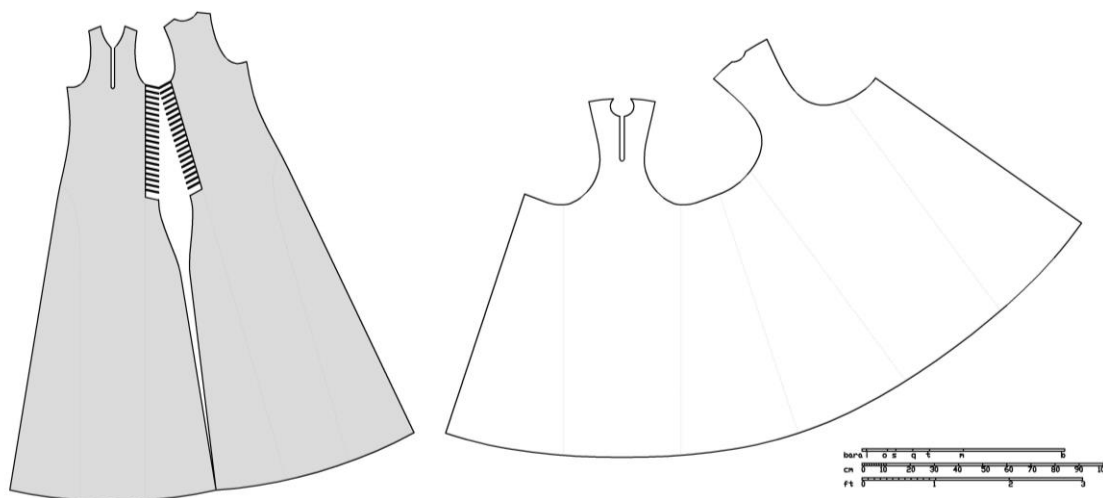
⁷⁷ / *Libro de los Juegos*, f. 08r – Dochovaná košile Doňy Teresy Gil, infantky portugalské (+1307) uložená v Museo del Traje, Madrid - Z českých zemí má takto konstruováno vsazení rukávů volná pohřební dalmatika připsaná Karlu IV. nebo Jiřímu z Poděbrad. In: Milena Bravermanová, Pohřební roucho Karla IV. z královské krypty v katedrále sv. Víta, *Archaeologia historica*. 2005, 30, s. 471 - 496.

⁷⁸ Dochovaný *pellote* Enrique I. (1203 - 1217), Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, inv. 00650515

⁷⁹ Dochovaná *saya encordada* Leonory Kastilské, cca 1244, Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, inv. 00650514.

⁸⁰ Dochovaná *saya encordada* Fernanda de la Cerda, 1252 - 1275, Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, inv. 00650524.

oděv v této formě nošený ve 14. a 15. století). *Pellote* Eleonory Kastilské (+1244)⁸¹ [Obr. 18B] obsahuje středový díl vycházející z obdélníku s hluboce tvarovanými průramky, dosahujícím až k oblasti boků, přičemž rukávy u tohoto typu oděvu nemusely být. Do bočních dílů tvořených obdélníky bylo nutné vložit malé klínky v dolní části oblouku sukně. Zmíněný typ konstrukce sukně byl používaný ve Španělsku nejméně do 17. století, jak dokládají stříhové knihy⁸² španělské provenience z 16. a 17. století. Z této oblasti se dochovaly i oděvy starších typů konstrukcí, jako tzv. *qamisa*⁸³ tvaru T s bočními klíny vedoucími do podpaží a kolmo vsazenými rukávy bez tvarování hlavice. Jde o konstrukci obdobnou košili Doňy Teresy Gil (+1307)⁸⁴ nebo tunice nalezené v kostele Santa Maria d'Agramunt⁸⁵, tedy T tunika bez tvarování průramků či hlavic rukávů a s bočními klíny vsazenými v úrovni pasu. Třetí jmenovaný nález je pozoruhodný i tím, že jeho součásti jsou i dámské spodky. V hrobě Doňy Teresy Gil byl objeven i poměrně těsný svrchní šat konstrukčně odpovídající dříve zmíněným tunikám ze Skjoldehamnu, Kragelundu nebo Bockstenu.



18. A) Schéma konstrukce stříhu saya encordada Eleonory Kastilské (+1244) uloženého v Museo de Telas Medievales v Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos. Podle fotografie dochovaného originálu kreslil Hřib. B) Schéma konstrukce stříhu pellote Eleonory Kastilské, tamtéž. Podle fotografie dochovaného originálu kreslil Hřib.

Jak uvedla Nachtmannová⁸⁶, probíhalo v první polovině 14. století v západní Evropě výrazné zkracování původně volných dlouhých pánských oděvů, pravděpodobně jako odraz změn ve vojenské výzbroji. Vznikl *gambeson*, *pourpoint* (fr.), *doublet* (ang.), *wams* nebo *schecke* (něm.), krátký, velmi úzký oděv šitý ze dvou až tří vrstev látky. Byl vycpávaný bavlnou nebo surovou vlnou a prošíváný, v přední straně rozstřížený po celé délce a zapínáný na knoflíky. Rukávy byly úzké a zapínané na knoflíky.⁸⁷ Artikuly cechu pařížských krejčích z r. 1323 zmínily doublet, oděv z více druhů látek, vycpávaný bavlnou. Dále specifikovaly počet vrstev a množství bavlny na vycpávání, ovšem ve významu součásti zbroje⁸⁸. Dokonalá pohyblivost v těsném oděvu si vyžádala experimentování se

⁸¹ Dochovaný pellote Leonory Kastilské, cca 1244, Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, inv. 00650514.

⁸² Viz. kapitola nazvaná Stříhové knihy 15. – 17. století této knihy.

⁸³ Dochovaná košile Infantky Marie (+1235), Colegiata de San Isidoro de León.

⁸⁴ Dochované pohřební odění Doňy Teresy Gil de Riba de Vizela (+1307), Museo del Traje, Madrid.

⁸⁵ Dochovaná dámská košile a pokrývky hlavy z 14. století, nález z kostela Santa Maria d'Agramunt. Museum Textil de Terrassa.

⁸⁶ Nachtmannová 2012, s. 15.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Voda 2011.

stříhy.⁸⁹ Ve druhé polovině 14. století byl velmi módní těsný oděv akcentující štíhlý pas a v případě pánské varianty vycpávaný na hrudi. Kolem r. 1360 je datován komplikovaně střižený oděv, tzv. *pourpoint* Charlese de Blois⁹⁰ [Obr. 19A, B], který je dáván jako příklad rané konstrukce tzv. *grand assiette*. Jeho konstrukce je příkladem krejčovského umění, kdy na základě parametrů lidského těla byl dvourozměrný předmět převeden do tří rozměrného pomocí geometrických konstrukcí. Velmi těsný kabátec spínaný ve středu hrudi řadou knoflíků má průramek vedený ke klíční kosti a hlavici rukávu rozšířenou dvěma klíny vpředu i vzadu. Zadní díl je tvarován švem v polovině zad, rukávy jsou dělené v oblasti lokte. Je možné, že náročná konstrukce ideologicky vychází z předchozích zkušeností získaných při tvorbě *bliautů* a kastilských oděvů. Konstrukce hlavice rukávu byla dána nutností minimalizace posunu kabátce na těle nositele při pohybu. Těsné kabátce byly šňůrkami svazovány s nohavicemi. Při nevhodné konstrukci kabátce zvedajícího se při pohybu rukou docházelo k přetržení šňůrek. Dle antropomechanického rozboru provedeného Hřibem⁹¹ otvor pro ruce musí v rameni oděvu zohlednit poměrně velký pohyb po rádiu v horizontální i vertikální rovině. V obou směrech je to téměř 180°. Obdobnou volnost v jednom směru by měl umožňovat i pohyb v lokti. U stříhu T se přebytečná látka nabírá v podpaží, stejně tak ohýb v lokti způsobuje sklady v místě loketní jamky. Naopak vzpažené ruce táhnou oděv vzhůru. Aby nebyla nabraná látka v lokti nepohodlná, je vhodné vytvořit rukáv a tělo volnější, což vytvoří větší průramek a posune ramenní šev až na paži. Tato kombinace posune oděv více nahoru. Užší rukáv a těsnější tělo s menším průramkem a vloženými klíny do podpaží přestane vytahovat oděv vzhůru, ale materiál se začne akumulovat nad ramenem a omezovat pohyb v lokti. Stříhová řešení kabátců z druhé poloviny 14. století a později byla tvořena tak, aby v nich paže byly ve střední mezipoloze, kdy při pohybu ruky do obou krajních poloh nebude se jedna strana rukávu tolik natahovat a druhá krčít, jako u stříhu T. Analogicky ve vertikálním směru lze rukou pohybovat od upažených až po vzpažené více než přímo vzhůru. Střední poloha ruky je tedy obdobná jako u tunik, ovšem s jedním, hlavním rozdílem a to je umístění ramenního švu. Ten na tunikách přechází až nad paži, zatímco na oděvech s velkými průramky je kladen jen pár centimetrů od krku tak, aby byl mimo oblast, do které se při vzpažení posunou ramenní svaly. V neposlední řadě loket umožňuje od natažené až po zcela skrčenou ruku opsat poměrně velký oblouk, kde je využití mezipolohy žádoucí.⁹² Rukáv kroužkové košile s upraveným prostorem pro loket dochovaný na hradě Veste Coburg datoval Korgh již na konec 13. či počátek 14. století⁹³. Rameno dále umožňuje rotaci kolem osy paže o téměř 270°. To je možné překonat zkroucením látky mezi ramenem a loktem, přesto však střední poloha definuje směr, kterým bude ruka v lokti předohnutá. Tělo kabátce je mírně vybrané v místě břicha, mezi hrudním košem a pávní. Důvodem k tomu je snazší pohyblivost při předklonu. Díly pro tělo mají boční šev prakticky vždy v podpaží, tedy cca v polovině obvodu.⁹⁴ *Pourpoint* Charlese de Blois lze srovnat s vyobrazením klečícího muže v Biblii Karla V. Francouzského [Obr 19C], ba dokonce se svrchními oděvy s širokými rukávy⁹⁵. Nejedná se o

⁸⁹ Nachtmannová 2012, s. 15.

⁹⁰ Dochovaný oděv Charlese de Blois, cca 1360, Musée des Tissus, Lyon, Popsán v Arnold 1993. - Odile Blanc. Le pourpoint de Charles de Blois: une relique de la fin du Moyen Âge. *Bulletin du CIETA*. 1997, 74, s. 64 - 82..

⁹¹ Hřib 2017.

⁹² Ibidem.

⁹³ Korgh 2016.

⁹⁴ Hřib 2017.

⁹⁵ / Maître du Couronnement de la Vierge, *Hayton*, *Fleur des estoires de la terre d'Orient; Provinciale Romanae Ecclesiae*; *Jean IV, archevêque de Sultanieh, Ordonnances de Timur Bey (Tamerlan)*. 1400 - 1410, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 12201 - / Giovanni Boccaccio, Maître des Cleres Femmes (il.), *De Claris mulieribus, traduction anonyme en français Livre des femmes nobles et renommées*, 1403, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 598, f. 40v.

ojedinělý nález, protože např. fragmenty oděvů z Herjolfsnes⁹⁶ (1315-75) či Uvdalu⁹⁷ (3. čtvrtina 14. století) dokládají stejný hluboký průrámek, navíc ještě s plisovaným dílem pro tělo, což je zřejmě předstupeň módy nošené v německých zemích v 15. století⁹⁸. I přes to, že díky vycpávkám mohou oděvy působit mohutně, je jejich vnitřní vrstva ušita těsně na tělo nositele. Jedině tak je možné dosáhnout toho, že se oděv nenabírá a netáhne. Svrchní vrstva naopak musí zohlednit objem po vycpání a není ji téměř možné vytvořit předem, bez znalosti výsledného objemu.⁹⁹ Dle Hřiba¹⁰⁰ i to je možná jeden z důvodů proč extrémně vycpávané kabátce vystřídaly varianty umírněnější, které již podle jednoho stříhu vytvořit šlo (včetně vnitřních prošívaných vrstev).



19. A) Schéma konstrukce stříhu pourpointu Charlese de Blois, cca 1360, Musée des Tissus, Lyon. Podle dochovaného originálu kreslil Hřib.; B) Komplexní rekonstrukce pourpointu Charlese de Blois, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová; C) Oděv klečícího muže je výrazně vycpán na hrudi a zádech a značně stažen v pase. Miniaturist, French, *Bible of Charles V*, 1372, Huis van het boek, The Hague, Převzato z http://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1351-400/06f_1350.jpg

Z následujícího století se dochovaly těsné kabátce italského typu (it. *farsetta*) Pandolfa III. Malatesty¹⁰¹ (+1427), [Obr. 20A] a Sigismunda Malatesty¹⁰² (+1468), [Obr. 20B], které kombinovaly modifikovanou variantu konstrukce hlubokého průramku a dělení dílů pro tělo na čtyři sekce. Oděvy tohoto typu byly v italských dílech běžně vyobrazované se šňůrkami na ramenu, které měly zřejmě sloužit k přivazování plátových ramen a rukou. Dle Hřiba¹⁰³ vrcholná verze kabátců ustoupila od poměrně složitého tvarování ramene a nahradila jej volným a bohatě nařaseným kusem látky, který byl sešit s těsným dílem pro předloktí. Tato verze nepotřebuje mít rukáv podšitý a nabíraná balónová část je pevně fixovaná na rameni a v lokti, mladší italské fresky¹⁰⁴ naznačují, že mírně nabrané zhlaví mohlo být též decentně vycpané a tedy bylo i podšíváné. I u tohoto typu oděvy by podšívka pravděpodobně byla tvarovaná jako na rané verzi *pourpointu* Charlese de Blois, jelikož jinou konstrukcí není možné hlavici rukávu vyplnit. Prvkem, který přibyl na oděvech burgundské a italské

⁹⁶ Podle Nordlunda označené 58. Norlund 1924.

⁹⁷ Fragment ženského oděvu z Uvdalu. 14. století, Norsk Folkmuseum, Oslo. Marianne Vedeler Nilsen, Gravdrakt i østnorsk middelalder. Et eksempel fra Uvdal. *Collegium Medievale* 11, 1998, s. 69–85.

⁹⁸ / Master of the Lyversberg Passion, *Two wings of a Passion Altar (Lyversberg Passion)*, cca. 1464 - 1466. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, WRM 0143 – 0150.

⁹⁹ Hřib 2017.

¹⁰⁰ Ibidem.

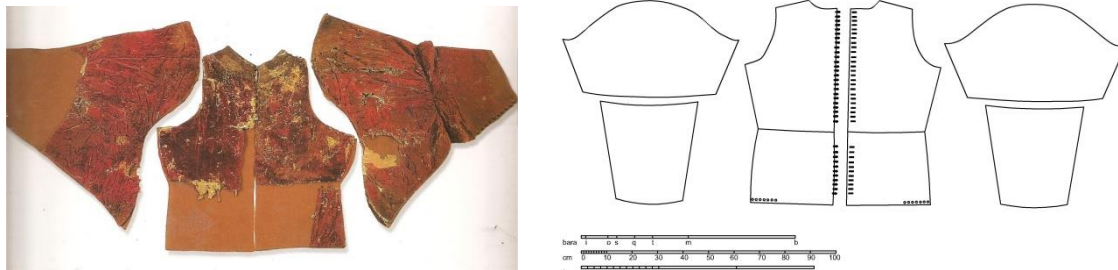
¹⁰¹ Dochovaný oděv Pandolfa III. Malatesty, 1427, Musei Civici, Fano. Zmíněno v FABRI, Paola. *Analisi di vestiario dal XIII al XV secolo. Ars Historiae*. 2008, V(15).

¹⁰² Kresebná rekonstrukce oděvu Sigismunda Malatesty (+1468) nalezeného v Tempio Malatestiano, Rimini. Zmíněno v Kania 2010.

¹⁰³ Hřib 2017.

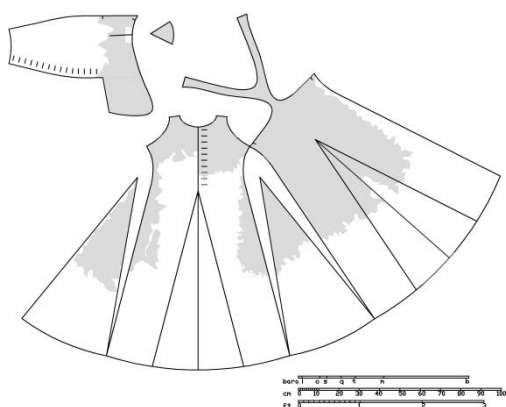
¹⁰⁴ / Andres Mantegna, *Meeting between Ludovico Gonzaga and his son Cardinal Francesco*, 1474, Palazzo Ducale, Camere degli Sposi, Mantua.

provenience byl stojatý límeček doložený v dobových výtvarných dílech¹⁰⁵ atypického tvaru. Na zádech byl prodloužen až hluboko mezi lopatky, zatímco vpředu pod bradou mohl jít téměř do ztracena. Tvar na zádech mohl být obloukový nebo špičatý¹⁰⁶, a límeček střižený z jednoho kusu i ze dvou částí se švem na páteři.



20. A) Dochovaný oděv Pandolfá III. Malatesty, 1427, Musei Civici, Fano. Převzato z <https://lh6.googleusercontent.com/-GWUQc081bys/S6-g-386wtI/AAAAAAADvU/KDiKFCRQxDU/w1104-h736/farsetto.jpg>; B) Schéma konstrukce střihu dle kresebné rekonstrukce oděvu Sigismunda Malatesty (+1468) nalezeného v Tempio Malatestiano, Rimini. Překresleno podle Kania 2010, s. 331

Pozdní varianta střihu typu *grand assiette*, která se začala objevovat na vyobrazeních po roce 1450 především v Německu, Holandsku, a příležitostně i v Čechách, využívala původní tvar střihu velkého průramku, ovšem bez zřetelného vycpávání dílů na těle. Doložena jsou vyobrazení oděvů žen s velkými průramky [Obr. 21B] a dokladem módy jsou dva dámské oděvy: nález z bažiny v Moy [Obr. 21A] a dámský oděv nalezený na hradě Lengberg¹⁰⁷. Ani jeden z nich není tak dobře zachován jako předchozí mužské kabátce, což je zřejmě způsobeno rozšířením konstrukce velkého průramku natolik, až jej používaly i pracující vrstvy obyvatelstva. Díky tomu jsou doloženy z náhodných pozůstatků oděvů, které byly notně poškozené dřív, než došlo k jejich vyhození. I přesto, že celkový vzhled obou oděvů je sporný, lze zrekonstruovat část s průramkem a zbytek doplnit podle dobových iluminací. Novější nález z Lengbergu, který byl metodou rozpadu izotopu uhlíku datován zhruba k roku 1485, má větší vypovídající hodnotu, ale fragmenty zachycují pouze kus těla oděvu. Proto bude pro popis použit střih oděvu z Moy, u nějž je datace sporná, ale byl dochovaný ve větším rozsahu.



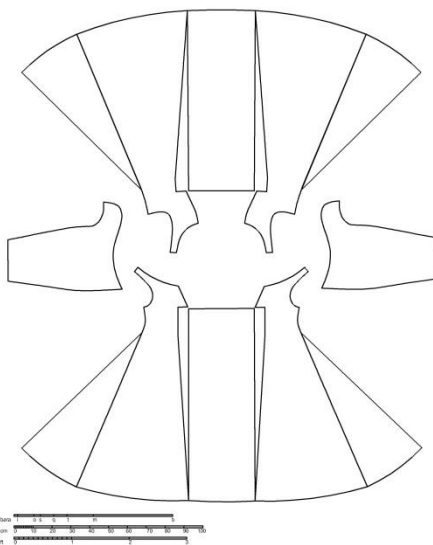
21. A) Schéma konstrukce střihu podle nedatovaného nálezu z bažiny Moy v Irsku. Podle Mairead Dunlevy. *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989, kreslil Hřib; B) Michael Pacher, *Narození Panny Marie*, cca 1465, zámek Rychnov nad Kněžnou, Převzato z <https://largesizepaintings.blogspot.com/2013/06/michael-pacher-nativity-of-virgin-mary.html>

¹⁰⁵ / Piero della Francesca, *Battle between Heraclius and Chosroes*, cca. 1460, San Francesco, Arezzo.

¹⁰⁶ / Friedrich Pacher, *Flagellation of St. Catherine, Katharinaaltar*, 1480 – 1483, Stiftsgalerie, Neustift.

¹⁰⁷ Rachel Case - Marion McNealy - Beatrix Nutz. The Lengberg Finds. Remnants of a lost 15th century tailoring revolution. In. *Archaeological Textiles – Links Between Past and Present NESAT XII*. Liberec - Praha 2017, s. 167-176.

Zřetelně se projevuje zájem o šat těsně obepínající tělo. Rukáv je dělen pouze podélným švem, díky čemuž zůstává zapínání na zadní straně ruky, procházející přes loket. Výrazný klín tvořící téměř kosočtverec vložený na lopatce je součástí hmoty rukávu. Druhý klín rukávu na prsou je menší. Umístění obou klínů se blíží podpaží výrazněji než u rané verze, což může být dáno odstraněním třetího klínu v podpaží. Oděv z Moy se dochoval v jedné vrstvě, přičemž není jisté, zda byl podšíván. U nálezů dámského oděvu z Lengbergu se dochovala podšívka s drobnými zbytky vrchní látky. Case et al.¹⁰⁸ spekulovaly, že podšívka byla tvarovaná, aby podepřela prsa množstvím skladů a nabírání, které se ale neprojevovalo na svrchní látce. Střih dvou vrstev by se musel výrazně lišit. Autorky analýzy dále spekulovaly, že k dosažení hladkého povrchu svrchní látky bylo nejspíše užito žehliček, které se jako novinka začínaly používat při výrobě a údržbě oděvů. Na vyobrazení Narození Panny Marie¹⁰⁹ je patrné nabírání na zádech, tak jako na oděvech z Lengbergu, ale též jiná konstrukci rukávu, která na lopatce nemá vložený klín. Stejně jako na *pourpointu* Charlese de Blois je hlavice rukávu rozdělena na dvě části, které jsou spojené se základním obdélníkem rukávu. Šev prochází na zadní straně rukávu od lokte k lopatce.



22. A) Meister der Uttenheimer, *Geburt der Maria*, 1460 - 80, Germanische Nationalmuseum – Leibniz-Forschungsmuseum für Kulturgeschichte, Nürnberg, Inv. No.Gm1180, Převzato z <https://objektkatalog.gnm.de/image.php?id=9629&size=medium>; B) Komplexní rekonstrukce oděvu podle *Portrait of a Young Fürleger with Her Hair Done Up* od Albrechta Dürera, 1497, Gemäldegalerie, Berlin; C) Schéma konstrukce střihu podle vyobrazení *Portrait of a Young Fürleger with Her Hair Done Up* od Albrechta Dürera navrhl Hřib.

Sukně dámských oděvů je volná a rozšiřovaná nabíráním na zádech i vloženými klíny v bocích a předním dílu. Vyobrazení¹¹⁰ [Obr. 22A] i dochovaný dětský oděv z Lengbergu¹¹¹ ukazují také nabírání na předním, či zadním díle, které začíná na hrudníku pod těsně obepnutými ňadry a zřejmě mohlo zajistit nositelce větší pohodlí. Variantu tohoto typu konstrukce lze nalézt ve střihových knihách ze střeoevropského prostoru pro tzv. životové sukně. V případě těchto sukni byly spojeny

¹⁰⁸ Case – McNealy – Nutz 2017.

¹⁰⁹ / Michael Pacher, *Narození Panny Marie*, cca 1465, zámek Rychnov nad Kněžnou.

¹¹⁰ / Master of the Housebook, *Housebook*, Rijksmuseum in Amsterdam, f. 14r, Sol und seine Kinder –Michael Pacher, Sermon of St. Wolfgang, Altar von St. Wolfgang, 1480 – 1482, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, St. Wolfgang.

¹¹¹ Case – McNealy – Nutz 2017.

krátká živůtková část s případnými hlubokými průramky a sukně do jednoho stříhového dílu, přičemž sukně mohla být na bocích i ve středu těla rozšířena řasením¹¹².

Pánské varianty pozdní varianty kabátců doloženy fyzickými pozůstatky oděvů zatím nejsou, jejich tvar je díky detailnějšímu pojetí renesanční malby možné zkoumat včetně poloh švů, detailů podšití, košil, nohavic, způsobů zapínání i vyobrazených činností v nich. Již zmíněná německá móda 15. století se vyznačovala těsným kabátcem či krátkým svrchníčkem, který mohl být v oblasti žaludku a na zádech bohatě řasen¹¹³ [Obr. 23A]. Konstrukce byla natolik módní, že byla až přeháněna a do hlubokých průramků byly vsazovány těsné rukávy s nadzroměrně vycpanou oblastí ramenního kloubu¹¹⁴ [Obr. 23B].



23. A) Meister des Atteler Altar, *Atteler Altar, Gastmahl des Herodes mit Enthauptung Johannes des Täufers*, 1480 – 1490, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Acs. No. 1405, Převzato z [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayerisch_\(Meister_des_Atteler_Altar_-_Atteler_Altar,_Gastmahl_des_Herodes_mit_Enthauptung_Johannes_des_T%C3%A4ufers_-_1405_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayerisch_(Meister_des_Atteler_Altar_-_Atteler_Altar,_Gastmahl_des_Herodes_mit_Enthauptung_Johannes_des_T%C3%A4ufers_-_1405_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg); B) Fridrich Pacher, *Fire-martyrdom of St. Barbara*, 1480 – 1490, Barbaraaltar, Neustift, Stiftsgalerie, Neustift. Převzato z <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/>

Na vyobrazeních francouzské provenience z druhé poloviny 15. až počátku 16. století¹¹⁵ [Obr. 24A] je patrný vývoj kombinace konstrukce velkého průramku s konstrukcí svislých švů modelujících postavu. Švy vedoucí přes prsa a hluboké průramky (*grand assiette*) jsou viditelné na tapiserii *Les vendanges* [Obr. 24B, C]. Detail stříhového řešení zad přežívající z konce minulého století dobře ilustruje *Tapestry of the scenes of Court: gallant scene* [Obr. 24D].



24. A) Maître François Augustine, (il.), *La Cité de Dieu*, Book IX, c. 1475 - 1480, Bibliothèque nationale de France. Département

¹¹² Střih ženské životové sukně, f. 9r. Kniha střihů mistra Pavla Radošiče z Kežmarku z roku 1641, Šimša 2021, s. 281.

¹¹³ / Master of the Lyversberg Passion, *Lyversberg Passion*, 1464 - 66, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne –, Hans Talhoffer, *Fechtbuch*, 1459, Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen, Ms.Thott.290.2.

¹¹⁴ / Master of the Lyversberg Passion, *Lyversberg Passion*, 1464 - 66, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

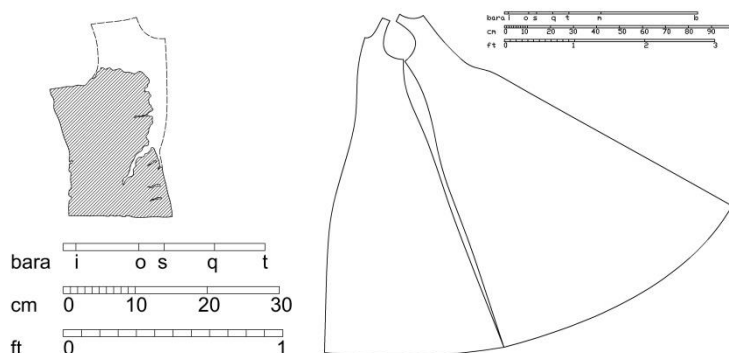
¹¹⁵ / Valerius Maximus, Maître François (il.), *Les Fais et les Dis des Romains et de autres gens*, 1473 - 1480, The British Library, London, Harley 4375, f. 179.

des Manuscrits. Français 18, The mysteries of Cybele, f.86v, Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/0e/be/b3/0eb3469372d470c4235097288c7015.jpg>; B, C) *Les vendanges*, poč. 16. stol., Tournai, Musée des art decoratives, Paris, inv. 10658, foto Hřibová; D) *Tapestry of the scenes of Court: gallant scene*, 1500 - 1520, Musée National du Moyen Age, Paris. Cl. 2179, foto Hřibová

1.4 Půlení a čtvrcení oděvů

Další možností, jak modelovat oděv podle lidské postavy, je rozdělení na 4 svíslé švy ve středu hrudi, na bocích a v zádech, přičemž boční i středové švy lze modelovat dle křivek. Dokladem této konstrukční metody jsou dochované kabátce¹¹⁶ [Obr. 25A] z usně z let 1340-70, či zbroj sv. Jana¹¹⁷ (1385). Dámský oděv půlené konstrukce patřil dánské, švédské a norské královně Margaretě (+1412), [Obr. 25B]. Takto umístěnými švy je možno tvarovat lidské tělo do požadovaných proporcí. Kania odvodila, že pokud jako indikace používání tohoto střihu je zvýšená pozice prsou, pak lze tento typ střihu doložit kolem r. 1370¹¹⁸.

25. A) Schéma konstrukce střihu poloviny kabátce z usně nalezené v Miedzyrzeczu Wielkopolskie, 1340 - 70, Překresleno podle Kania 2010, s. 305; B) Schéma konstrukce střihu poloviny pohřebního oděvu královně Margarety, 1412, katedrála v Upsale, Švédsko, Překresleno podle z Köhler - Von Sichart 1968; kreslil Hřib



Další tvarování je možné pomocí švu v úrovni pasu, čímž se oděv rozdělí na čtyři čtvrtiny. Francouzský dobový pojem pro tuto konstrukci je *quatre quartiers*¹¹⁹. Podle Kania¹²⁰ lze dělení na čtvrtiny spojit s vývojem heraldiky a oděvů typu *mi-parti*, které jsou v obrazových pramenech zastoupeny od 13. století a ve 14. století jsou časté. Konstrukce je doložena v písemných pramenech¹²¹, ale také u dochovaného vycpávaného kabátce připsaného Karlu VI., vytvořeného před rokem 1372 [Obr. 26A]. Druhým dobovým oděvem konstrukce typu *quatre quartiers* je kabátec Černého prince uchovávaný jako součást pohřební výbavy [Obr. 26B, C]¹²². Svrchní oděv stejného principu, avšak s nabíranou kolovou suknicí patřil Karlu Tlustému (1477), [Obr. 26D]. Menší balónové hlavice rukávu (známé i z vyobrazení Burgundského dvora) sahající pouze pod rameno, zpevnění rukávu podšívku vyžadují.

¹¹⁶ Dochovaný kabátec z usně, 1340 - 1370, Międzyrzec Wielkopolski, Kania 2010, s. 305 - dochovaný kabátec z usně z druhé poloviny 14. století, Pułusk. Kania 2010, s. 310 - 311

¹¹⁷ Prošívaná zbroj sv. Jana, 1385, Nyní v Alberto Sampaio Museum, Guimarães. In. Maria Emília Amaral Teixeira. *O loudel de D. João I = The loudel of D. João I*. Instituto Portugues de Museums, 1999.

¹¹⁸ Kania 2010, s. 496.

¹¹⁹ Účty burgundského vévody z roku 1432- u Perrina Bossuota, komorníka a krejčího se objednávají kabátce, které jsou popsány výrazy „*grans assiettes*“ a „*quatre quartiers*“. In. Voda 2011, pramen č. 79.

¹²⁰ Kania 2010, s. 494.

¹²¹ *Status pour les Tailleurs de la Ville de Troyes*, Paris, květen 1400, položka 9 uvádí pro kabátec dělaný na jednu (bez švu v pase) bude podložený dvěma vrstvami kanvasu, zatímco tři kanvasy budou potřeba pro stejné kabátec dělené na dvakrát. . In. Secousse. *Ordonnances des rois de France de la troisième race: svazek 8*. Paris: L Imprimerie Royale, 1750.s. 387. - Adrien Harmand. *Jeanne d'Arc: ses costumes, son armure*. Paris: Ernest Leroux, 1929. s. 109.

¹²² Arnold 1993.



26. A) Dochovaný kabátec Karla VI. vyrobený před r. 1372. Nyní v Musée des Beaux-Arts Chartres, Převzato z https://brill.com/view/book/9789004352162/9789004352162_webready_content_m00077.jpg; B) Prošívaná zbroj Eduarda z Woodstocku, zvaného Černý princ, cca 1376, katedrála Canterbury. Převzato z <https://www.canterbury-cathedral.org/wp-content/uploads/2016/09/JuponSML.jpg>; C) Rekonstrukce brokátového kabátce, který je konstrukčně inspirován oděvem tzv. Černého prince. Autor Hříbová, Hříb, foto Hříbová; D) Dochovaný hedvábný kabátec Karla Tlustého, 1477, Historisches Museum, Bern, Převzato z https://www.khm.at/fileadmin/_processed_/csm_T_18_2_20a2_869c34b1bc.jpg

V případě dámských oděvů znamenalo dělení na čtyři čtvrtiny konstrukční oddělení živůtku od sukně, lichotící siluety ženského těla. Dokladem může být již zmíněná socha původně umístěná v katedrále v Basileji z let 1280 – 85¹²³ nebo pozdější pohřební oděv připsaný Anně Falcké¹²⁴ z hrobu českých královen, kdy se jednalo o hladký živůtek, přestřižený v bocích a s přišitou sukní. Sukně byla rozšířena pomocí nabrání nebo plisování látky v místě připojení k živůtku. Rozšíření této konstrukce dokládají i díla nizozemského malíře Rogiera van der Weydena [Obr. 27A], italského mistra Francesco del Cossa¹²⁵ či kastilského umělce Jorge Inglése [Obr. 27B]. Přežívání čtvrcení dámského oděvu kombinované s hlubokými průramky typu grand assiettes dokládá nákres střihu ženské sukně s živůtkem ve stříhové knize z Poznaň z let 1628 – 1747¹²⁶.



27. A) Rogier van der Weyden, *Seven Sacraments Altarpiece*, 1445 - 50, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden%2C_c._1440-1445%2C_view_7_-_Museum_M_-_Leuven%2C_Belgium_-_DSC05163.JPG; B) Jorge Inglés, *Retrato de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Museo del Prado, Madrid. Převzato z <https://i.pinimg.com/1200x/23/5a/02/235a02b1bfd2cc4f7820f38565c72ea1.jpg>

1.5 Posunutý boční šev vzad

Pozoruhodnou konstrukci, doloženou nejprve na dochovaných oděvech a od 16. století ve španělských krejčovských knihách a manuskriptech, je posunutí bočního švu mírně vzad a vytvoření nesymetrického

¹²³ / *La tentateur et la vierge folle*, katedála v Basileji, Nyní v Государственный музей изобразительных искусств имени Александра Сергеевича Пушкина, Москва, 1280-85, In. Anderlini 2015, s. 109.

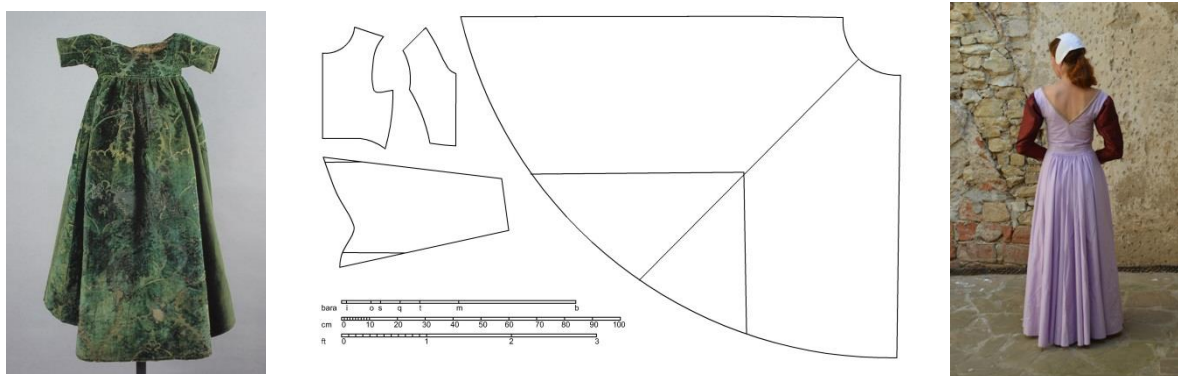
¹²⁴ Milena Bravermanová – Bettina Leppin - Vendulka Otavská, Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta. *Archaeologia historica*. 2011, 36(2), s. 593-624.

¹²⁵ / Francesco del Cossa, *Allegory of April.: Triumph of Venus*, 1476 – 1484, Palazzo Schifanoia, Ferrara

¹²⁶ Kniha střihů krejčovského cechu z Poznaň z let 1628–1747, Šimša 2021, s. 188.

předního a zadního dílu. Posunutí zadního švu je obtížně doložitelné pomocí dobových výtvarných děl, jelikož rozdíl je z estetického hlediska málo výrazný, navíc často je šev překryt rukou malované osoby. Je otázkou, která z dříve zmíněných vývojových linií byla předlohou pro tuto konstrukci.

Zatím nejstarším dokladem je dochovaný španělský dětský oděv označený jako *roponcillo* [Obr. 28A], který dle údajů Museo de Escultura ve Valladolidu pochází z 1. poloviny 15. stol. Sametový oděv se vyznačuje krátkým živůtkem, k němuž je připojena bohatě nabraná sukně s vlečkou. Dětské *roponcillo*, které se s uvedenou datací obtížně přiřazuje k dobovým výtvarným dílům, mohlo mít tento šev takto konstruován z důvodů využití drahé látky. Dalším oděvem již nepochybně této konstrukce je šat Ossany Andreasi ze 70. let 15. stol, uložený v Casa della Beata Ossana Andreasi v Mantově¹²⁷ [Obr. 28B, C]. Tento oděv je zajímavý tím, že kromě konstrukce rukávů obsahuje obdobné principy střihu živůtku i sukně používané autory španělských krejčovských knih 16. století. Třetím oděvem s posunutým bočním švem vzad je šat Isabely Aragonské z r. 1524¹²⁸ [Obr. 29A]. V případě pánských kabátců lze naznačení této konstrukce pozorovat u kabátce italského typu, který patřil Diegu I. Cavanigliovi [Obr. 29B].



28. A) Dochovaný oděv označený *roponcillo*, 15. století, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, Převzato z https://jesusantaroca.files.wordpress.com/2017/05/img_6694-crop.jpg; B) Schéma konstrukce střihu poloviny oděvu Ossany Andreasi ze 70. let 15. stol, uložený v Casa della Beata Ossana Andreasi v Mantově; Podle Ghirardi - Golinelli Berto 2016 kreslili Hřib, C) Konstrukční experiment založený na střihu neúplně dochovaného oděvu blahorečené Ossany Andreasi da Mantova. Rukávy a pokrývka hlavy jsou inspirovány obrazem Francesca del Cossa s názvem *Trionfo di Minerva*, Mese di marzo, 1468-1470, Palazzo Schifanoia, Ferrara.



29. A) Dochovaný pohřební oděv Isabely Aragonské, též známé jako Isabely Sforza, 1524, kostel San Domenico Maggiore, Naples, Převzato a upraveno z <https://www.facebook.com/sandomenicomaggiore/photos/537211070018902/>; B) Dochovaný oděv Die Cavaniglia z r. 1481, nalezený v Convento di San Francesco a Folloni, Převzato z <https://media.cafebabel.com/archives/af/4c/af4ce6d63da2ac186ed08d059dd0b1bd.jpg>

¹²⁷ Angela Ghirardi - Rosanna Golinelli Berto. *In gloria 1515 · 2015 Osanna Andreasi da Mantova*. Mantova 2016.

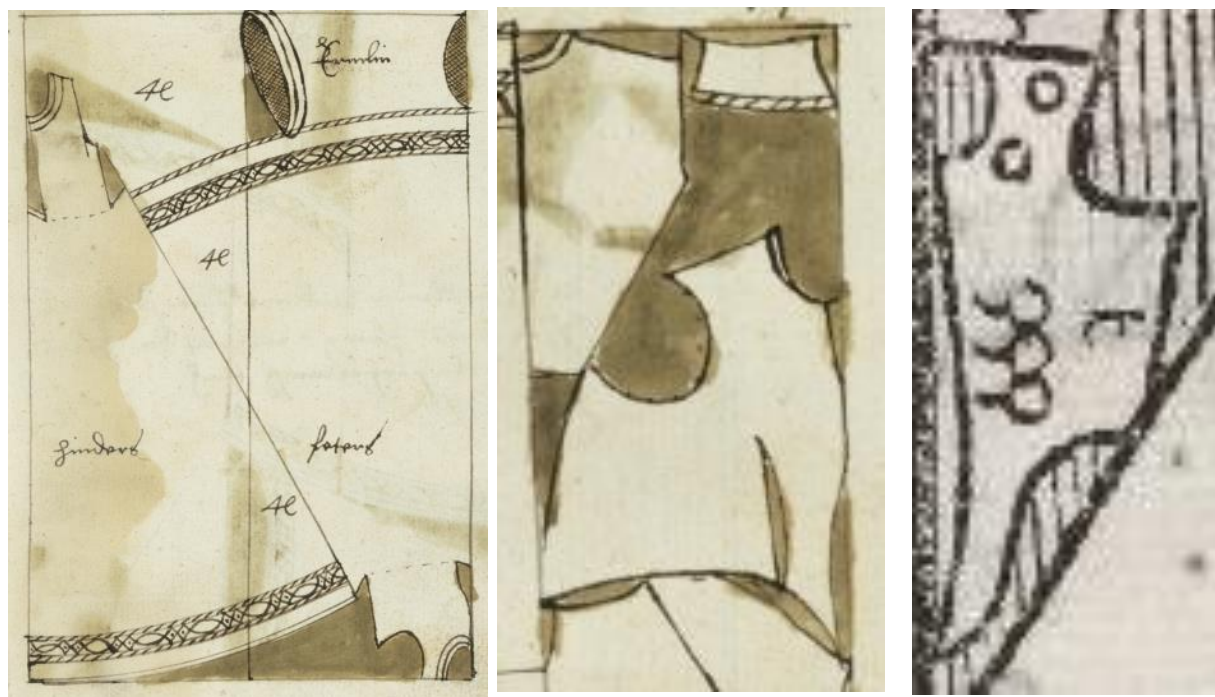
¹²⁸ Pohřební oděv Isabely Aragonské, též známé jako Isabely Sforza, 1524, kostel San Domenico Maggiore, Naples.

Z druhé poloviny 16. století je dochovaných pánských i dámských oděvů této konstrukce velké množství, kupříkladu živůtek pohřebního oděvu Eleanory de Toledo či její pohřební šněrovačka [Obr. 30]. Také v dobových stříhových manuskriptech a knihách je posun bočního švu vzad typický, spolu s dvojdílným stříhem rukávů, které mohly být tvarovány do oblouku. Například Juan de Alcega¹²⁹ tuto konstrukci používal pro všechny těsné oděvy mužů i žen, ale známá je i z německých stříhových rukopisů¹³⁰.



30. Živůtek dochovaného pohřebního oděvu Eleanory de Toledo, 1562, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Firenze, Převzato z Orsi Landini - Niccoli. 2005

Ve stříhové knize z Enns¹³¹ je znázorněn stříh na dámský živůtek s posunutým bočním švem vzad, který však navíc předpokládá tvarování ženské hrudi pomocí projmuté středové linie [Obr. 31A]. Stříh dámského kabátku ze stejné knihy navíc ještě používá záševku od prsou do pasu [Obr. 31B], přičemž se nejedná o prostříhy, jak jednoznačně dokládá vyobrazení téhož ušitého ženského kabátku se záševky na f. 40r¹³². Diego Freyle naproti tomu projmul pouze středovou linii [Obr. 31C].



31. A) Stříh dámského spodního oděvu uvedeného v *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Převzato z *Schneidermusterbuch: Käysserliche Freyhaitten d schneyder* [...], [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollectionn&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollectionn&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0), Ident.Nr. 14136957, Foto Dietmar Katz; B) detail stříhu dámského kabátku uvedeného tamtéž, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=DynamicAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZLDqo6z5lhONBxez%2FYx5EhVSCZjU0bcvsnPxxoLiFJnF9QzRY98OZwV1b%0AfnOjhdzPjCrGy%2BOIZxfXys9Yi8S8yOJWYwMAhYTE7Al2TC1U5x0R&sp=Simage%2Fjpege>, Ident.Nr. 14136957, Foto Dietmar Katz; C) FREYLE, Diego. *Geometria y traça para el oficio de los sastres*. Sevilla, 1588, Folger Shakespeare

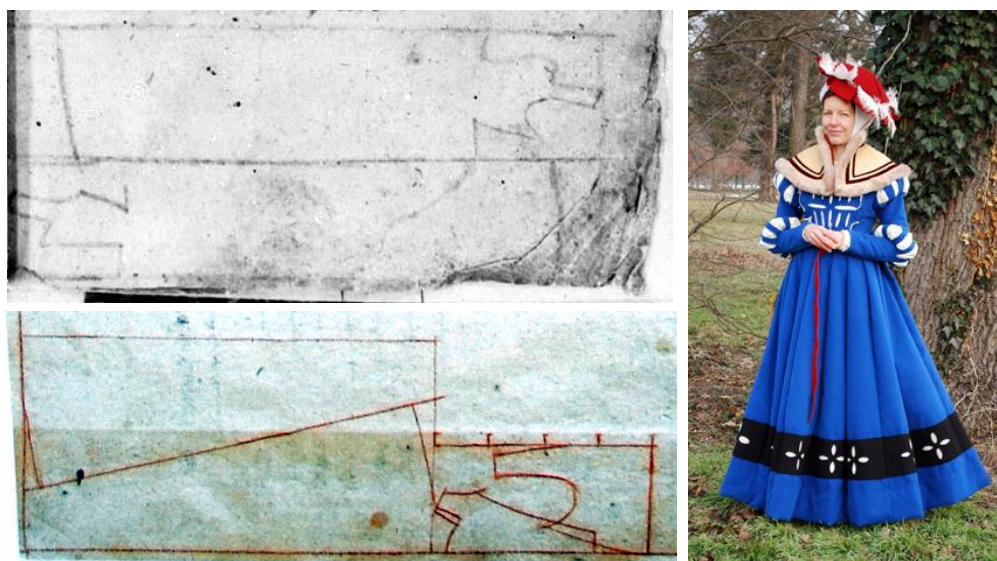
¹²⁹ Alcega 1580.

¹³⁰ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. In: Barisch - Mcnealy 2015, s. 161.

¹³¹ Též i ve stříhové knize *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f.19r In: Barisch - Mcnealy 2015– *Vzorník krejčovských stříhů, 1604* z Chomutova, f. 11 a 12. In: Šimša 2013b.

¹³² *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, f. 40r.

Juan de Alcega¹³³ konstruoval sukně jako samostatné díly, koncipované jako kruhové výseče, maximálně jako půlkola, což následně shodně prezentovali Diego Freyle¹³⁴ (1588) i autor Toledského manuškriptu¹³⁵ (cca 1590). Ve starších německých stříhových knihách bývá sukně přímo připojena k živůtku [Obr. 31A] a může být též složena z kruhových výsečí¹³⁶ nebo dosud zde nepopsaných z nabíraného obdélníku [Obr. 32A]. Stříhová kniha z Chomutova (1604) [Obr. 32B] předpokládá u tzv. panské (šlechtické) verze sukni sešitou ze 14 dílů kruhové výseče, přičemž rozstřihávání dílů bylo provedeno z ryze estetických důvodů, jak lze pozorovat v dílech Lucase Cranacha¹³⁷. Pravidelnost záhybů byla ceněna a mohla být docílena také zatížením sukně závažím a vyvěšením¹³⁸.



32. A) Střih dámského oděvu v *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f.19r. Převzato z <http://www.elizabethancostume.net/schnittbuch/page36.html>; B) Střih tzv. panské sukně se živůtkem. *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Statní oblastní archiv v Chomutově se sídlem v Kadani, fond Cech krejčích Chomutov, inv. č. 1, 2. Převzato z Šimša 2013b, s. 98; C) Konstrukční experiment – sukně šitá ze 14 dílů dle tzv. panské sukně podle *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Autor Hřibová, Hřib, foto: Hřib

Pánské oděvy obsahující suknicí podle španělských autorů¹³⁹ mohly mít tuto připojenu k horním dílům či nikoliv v závislosti na typu oděvu. Naproti tomu autor *Leonfeldner Schnittbuch* [Obr. 33] na předním dílu navrhl vodorovný záševek v úrovni pasu. Je možné, že takto byl zamýšlen i otvor živůtku na plecích na střihu dámského šatu v knize z Enns¹⁴⁰. Záševky jsou dokladem změny přístupu k práci s látkou, kdy se již nepředpokládá tvarování oděvu v závislosti na směru nití v tkanině, ale transformace plochého objektu do tří rozměrného tělesa.

¹³³ Alcega 1580.

¹³⁴ Freyle 1588.

¹³⁵ *Manuscrito de sastrería*.

¹³⁶ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns* 1590, f. 40r.

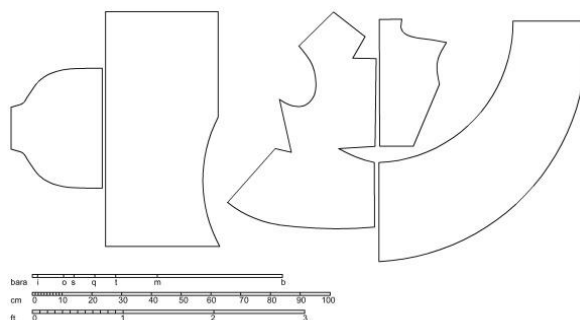
¹³⁷ / Lucas Cranach, Starší, *Heilige Barbara*, 1516, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. No. DE_SKD_GG1906F.

¹³⁸ / Jost Amman, *Der Schneider*, In. Hans Sachs - Jost Amman (il). *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln*. 1. Frankfurt am Main, 1568.

¹³⁹ Alcega 1580. – Freyle 1588 - *Manuscrito de sastrería*.

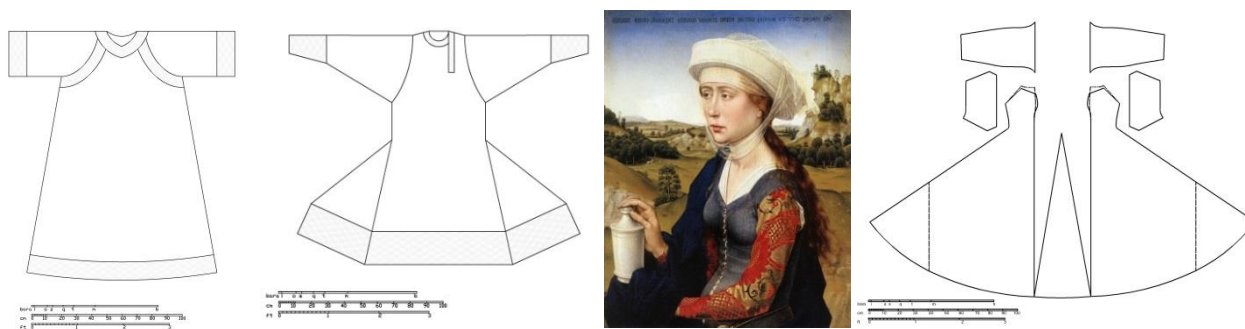
¹⁴⁰ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns* 1590, f. 38v.

33. Překreslení konstrukce střihu svrchníku zvaného Leib rock. *Leonfeldner Schmittbuch*, 16 Jh. Oberosterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f.20r. Podle Barisch - Mc Neally 2015, s. 158



1.6 Raglánová konstrukce

Na dochovaných oděvech lze pozorovat i trend rukávů vsazených do těla pod úhlem cca 45° tak, že šev rukávu končí blízko krku. Dochovaným příkladem je tzv. Orlí dalmatika z jižního Německa¹⁴¹ [Obr. 34A] ve tvaru T vytvořená kolem r. 1300 či starší modrá dalmatika německých králů (1125-1150)¹⁴², [Obr. 34B]. Je otázkou, zda tato konstrukce byla jednou z inspirací pro rukáv typu *grand assiette*. Pozdější paralelu lze však nalézt u dámských oděvů s jasně viditelnými švy vyobrazených van der Wyedenem¹⁴³ pocházejících z poloviny 15. století [Obr. 34C, D].



34. A) Schéma konstrukce střihu tzv. Adlerdalmatiky uložené v Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Wien; Podle fotografií dochovaného kusu kreslil Hřib; B) Schéma konstrukce střihu modré tuniky uložené tamtéž; Podle Köhler - Von ScharT 1968 kreslil Hřib; C) Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque, Máří Magdalena*, 1452, Musée du Louvre, Paris, Inv. No. RF 2063, Převzato z https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych#/media/File:Weyden_Braque_Family_Triptych_right_wing.jpg; D) Schéma konstrukce střihu oděvu vyobrazeného na Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque*. Navrhl Hřib.

Zajímavá je malba od Bernata Martorella [Obr. 35A], který vyobrazil ženu v řasených žlutých šatech šněrovaných na boku, které těsně obepínají tělo. Směr řasení naznačuje, že by se mohlo jednat o tzv. příramkový rukáv připojený k raglánovému trupu. Raglánový střih je dnešní označení pro konstrukci s rukávem obsahujícím klíny, vložené mezi přední a zadní náramenici. Archeologickými nálezy je příramkový rukáv vsazený k raglánovému trupu doložen na vnitřních tunikách z Pskova¹⁴⁴ i Gnězdova¹⁴⁵ z 10. století, dále fragmenty

¹⁴¹ Dochovaná tzv. Adlerdalmatika (Orlí dalmatika), 1330 - 1340, součást císařských korunovačních klenotů. Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Wien. Inv.no. WS XIII15.

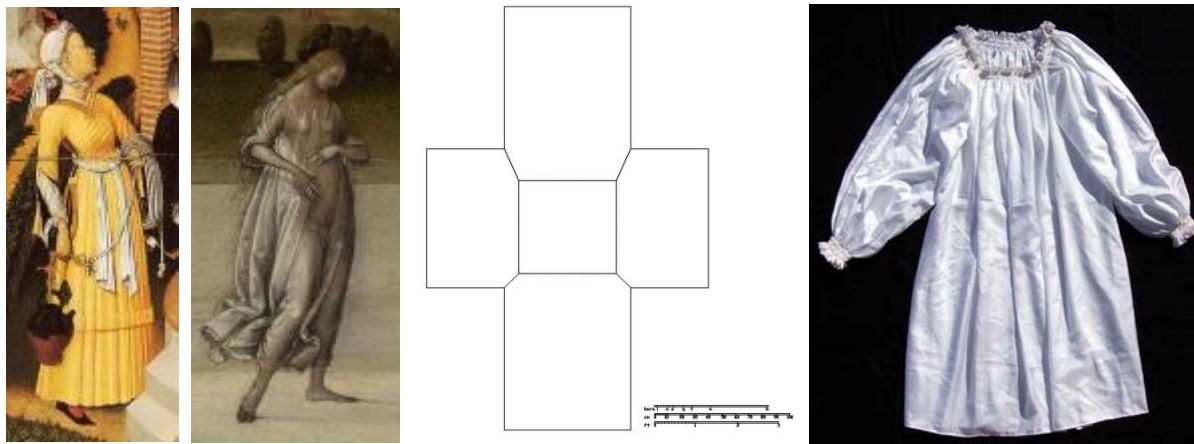
¹⁴² Dochovaná císařská korunovační modrá tunika vytvořená v Palermu. Nyní Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Wien, inv. No. WS XIII 6.

¹⁴³ / postava Máří Magdaleny od Rogiera van Weydena, *Descendimiento de la cruz*, 1435, Museo del Prado, Madrid.

¹⁴⁴ Elena S. Zubkova - Olga V. Orfinskaya - Kirill A. Mikhailov. Studies of the Textiles from the 2006. Excavation in Pskov. In. Strand Eva Andersson, et. al.(edd), *North European Symposium for Archaeological Textiles X*, Oxford 2010. s. 291-98.

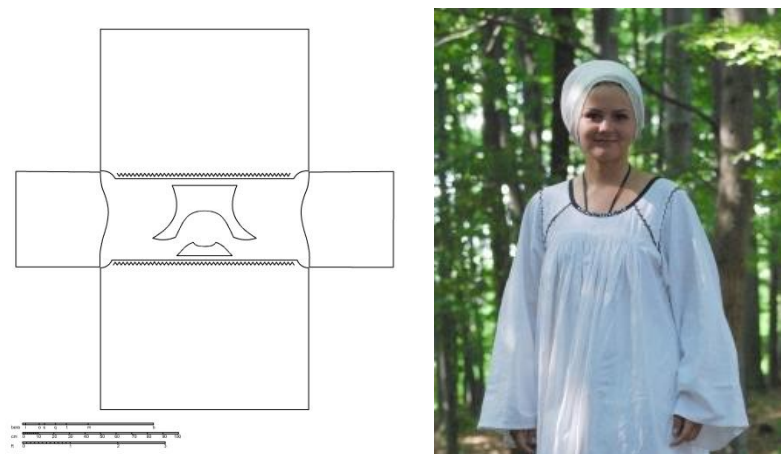
¹⁴⁵ Орфинская. О.В. Льняное платье X века из погребения Ц-301 могильника Гнѣздово, *Археология Подмосковья: Материалы научного семинара*. Выпуск 10. М.: ИА РАН, 2014, s. 257 - 264.

objevené na hradě Lengberg (před r. 1485)¹⁴⁶. Tato metoda konstrukce se přepokládá např. u dámských košilek nošených v Itálii na konci 15. století [Obr. 35B].



35. A) Bernat Martorell, *Retaule de la Transfiguració*, 1445 - 1452, Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia, Barcelona. Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/da/57/27/da57270974fcc27a10360481391a00dc.jpg>; B) Neznámý umělec, *Decameron*, Tenth tale (X, 10): The Story of Griselda, Part II: Exile. Spalliera Panels with the Story of Patient Griselda, cca 1494, National Gallery, London; C) Schéma možné konstrukce střihu italské renesanční košile konstruoval Hřib; D) Rekonstrukce výše uvedené stříhové konstrukce. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Modifikací raglánové typu střihu může být oděv znázorněn v díle Dericka Baegerta nazvaném *Cristo con la Cruz a cuestras*¹⁴⁷, kde postava Veroniky držící sudarium je oděna pouze v košili s přiléhavou horní sekcí s částečnou raglánovou konstrukcí, ke které jsou připojeny bohatě nabírané díly pro tělo i rukávy [Obr. 35 A, B].



36. A) Schéma konstrukce střihu košile znázorněné na obraze *Cristo con la Cruz a cuestras* od Baegerta (1477 – 78) navrhl Hřib.; B) Rekonstrukce výše uvedené košile. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová

Poznámky ke konstrukci košil

Košile vzhledem k hygienické funkci byly typicky vytvářeny ze snadno dostupných materiálů, které bylo možno opakovaně prát a vyvřít, což vyžadovalo jednoduchou konstrukci střihu, obvykle tvaru T, případně rozšířeného bočními klíny maximálně využívajíc dostupnou šířku tkaniny¹⁴⁸.

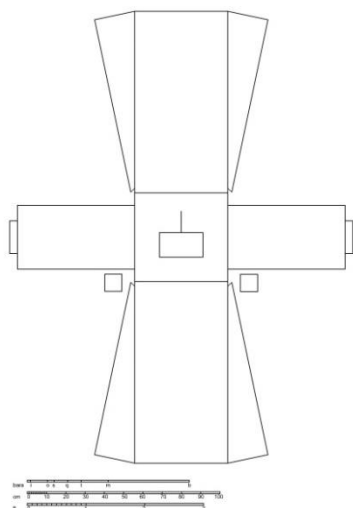
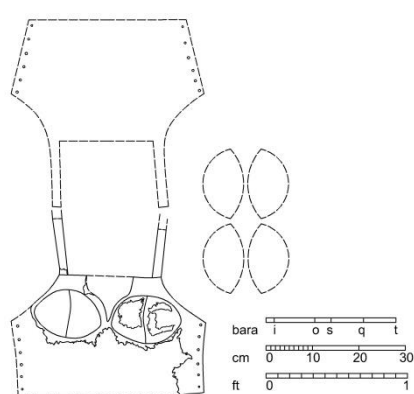
Dámské košile mohly být šity bez rukávů, jak dokládá dochovaná košile z hradu Ranis¹⁴⁹ či vyobrazení z bible Václava IV¹⁵⁰ [Obr. 4B v kapitole Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století)].

¹⁴⁶ Beatrix Nutz - Harald Stadler. How to Pleat a Shirt in the 15th Century. *Archaeological Textiles Review*. 2012, (54), s. 79 – 91.

¹⁴⁷ / Derick Baegert, *Cristo con la Cruz a cuestras*, 1477 – 1478, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. No. 24 (1937.3).

¹⁴⁸ Dochovaná košile infantky Marie, 1235, Museo del Traje, Madrid (viz. kapitola Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu této knihy).

Velmi pozoruhodná je zmínka Henri de Mondevile z počátku 14. století, který popsal zvyk některých žen šít košile se dvěma váčky pro umístění prsou a stažení vhodným pruhem látky¹⁵¹. Popisu totiž odpovídá nález fragmentu košile z hradu Lengberg (před r. 1485). Těsný živůtek šněrovaný na bocích měl v pase přišíitou volnou sukni a v předním díle dva dvoudílné váčky na umístění prsou¹⁵² [Obr. 36A; rekonstrukce viz obr. 11B v kapitole Případové studie vybraných stříhů a jejich realizací této knihy]. Obdobná košile je znázorněna například na foliu 133v v *Historienbibel*¹⁵³.



37. A) Schéma konstrukce stříhu horní části košilky z hradu Langberg. Překresleno podle fotografií dochovaného kusu v Beatrix Nutz, *Bras in the 15th Century? A Preliminary Report*. In: Johanna Banck-Burgess - Carla Nübold (edd). *The North European Symposium for Archaeological Textiles XI*. 1. Stellerloh 2013, 221 - 225. B) Fragment košilky z hradu Lengberg (před r. 1485). Převzato z Nutz 2013; C) Schéma konstrukce stříhu košile s horní polovinou z odlišného materiálu než dolní podle dochovaného artefaktu z let 1560 - 80 uloženého v Gallery of costumes, Platt Hall, Manchester City Galleries. Podle nákresu v Arnold - Tiramani - Levey 2008 konstruovala Hřibová; D) Rekonstrukce košile s horní polovinou z odlišného materiálu než Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Třetím typem košile jsou s materiálově odlišnou horní a dolní polovinou těla, což bylo činěno pro úsporu nákladné tkaniny umístěné v případně viditelné oblasti. Kania doložila tento typ do Finska pro pozdní 15. století¹⁵⁴. Sebastian de Covarrubias Horozco¹⁵⁵ r. 1611 zmínil v případě níže postavených žen košile šité na hrudi a rukávech z kvalitního lnu a zbytek z látky horší kvality. Těmto košilím se přezdívalo „*la torre de la Iglesia mayor de Salamanca*” podle bílých stavebních úprav v hnědé hmotě zmíněného kostela.

¹⁴⁹ Dochovaná lněná košile z hradu Ranis, Thüringen ze 14. století. Současná lokace zřejmě neznámá. In: Köhler - Von Sichert 1968 – Kania 2010, s. 253 - 254.

¹⁵⁰ / APPUHN, 1990, svazek 3, Bible Václava IV., 1390 – 1395, 2.sv, f. 20v.

¹⁵¹ Mondeville 1893, s. 590.

¹⁵² Case - Mcnealy - Nutz 2017.

¹⁵³ / *Historienbibel*, 1448, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2774, f. 133v.

¹⁵⁴ Kania 2010, s. 491.

¹⁵⁵ Covarrubias Horozco 2001. f. 182r.

Španělské stříhové knihy 15. – poč. 17. století

Zájem o vzorníky, kolekce vhodných řešení daných problémů, lze dokumentovat již v období antického Říma. Raná odborná publikace s kolekcí předloh vhodná jako příručka při plánování byla v 1. století sepsána římským architektem Marcem Vitruviem Polliem pod názvem *Deset knih o architektuře*. Autor standardizoval plánování a konstrukci vojenských táborů a měst, kodifikoval správné používání sloupů, vstupů a dalších architektonických prvků.¹ Tato práce si získala velkou oblibu v době renesance, baroka i klasicismu.

Podle studie Speelberg² ve dvacátých letech 16. století s rozvojem knihtisku a rostoucího konkurenčního tlaku v oblasti produkce knih začaly být ve střední Evropě vydávány i vzorníky textilních motivů. Motivy pro potisky, krajky a výšivky byly v 16. století šířeny pomocí specializovaných publikací, které si řemeslníci i ženy pořizovali a případně půjčovali mezi sebou. Nejprve se zřejmě jednalo o kousky tkanin či krajek uložené v krabicích³, které mohly být sestaveny do vzorníků⁴. V inventáři Jany I. Kastilské z r. 1509 byl zapsán vzorník s 50 příklady krajek, některé z hedvábných a zlatých nití⁵. Speelberg⁶ odmítla teorii, že dalším vývojovým krokem by byly ručně psané soubory motivů. Pravděpodobně dalším vývojovým stupněm byly samostatné tištěné listy⁷ se vzorovými motivy, jejichž pokračováním byly tištěné knihy. Jedním z prvních příkladů kompletních tisků je německá sbírka *Ein New Modelbuch* (1523)⁸ od Johannese Schönspergera ml., knihtiskaře a tiskaře tkanin. Dále byly vzorníky tištěny v Itálii⁹, Francii, Holandsku i Španělsku¹⁰. Kniha vzorků pro krajkou typu *randa* byla zapsána v inventáři Isabely Bautisty¹¹, služebné Doňy Constanzy de Vivero. Dáma prohlížející si vzorník je znázorněna na f. 50 *Alba amicora* od Gervasia Fabricia¹².

Znalost tvorby konstrukce střihu a střihání stříhových dílů byla považována za zásadní obchodní tajemství krejčovského umění až do 20. století. Samostatnou a velice důležitou kapitolu pramenů poznání vývoje střihů proto tvoří tzv. stříhové knihy, které nejprve sloužily jako cechovní pomůcky, určené výlučně pro členy cechu a tovaryše.

V oblasti konstrukce střihů¹³ oděvů jsou v současnosti doloženy odborné publikace krejčích od konce 15. století. Autoři nejstarších dosud známých knih textovým popisem definovali střih oděvu a množství látky nutné pro ušití oděvu¹⁴. Příkladem je rukopis z Poznaně¹⁵ vydaný r. 1489. Výzkum

¹ Marcus Vitruvius Pollio, *Deset knih o architektuře*. Praha 2001.

² Femke Speelberg. Textile patterns and the print revolution 1520–1620. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 2015, **73**(2, Fashion & Virtue), 4 - 48.

³ „dos cajillas de flandes la una con muestras de randas“, dvě krabice z Flander, jedná se vzorky krajek. 1591 Inventario de Doña Isabel de Luna, viuda de don Álvaro de Luna In. Rojo Vega 2018.

⁴ Dochovaný vzorník výšivek, počátek 17. století, zřejmě portugalské provenience, Metropolitan museum of Art, New York, Acs. No. 25.92.

⁵ Inventář Jany I. Kastilské, f. 239, Ferrandis Torres, 1943, s. 361 - 2.

⁶ Speelberg 2015, s. 16.

⁷ „Dos papeles de muestras de labores“, dva papíry se vzory výšivek, Inventář Jany I. Kastilské, f. 239 In. Ferrandis Torres, 1943, s. 362 - „papelillo con unas muestras de randas“ kus papíru s nějakými vzorky krajek. 1591 Inventario de García de Vera correo mayor de Valladolid. In. Rojo Vega 2018.

⁸ Johannes Schönsperger. *Ein New Modelbuch*. Zwickau, 1524. Metropolitan Museum of Art. New York, Asc. No. 29.71(1-31).

⁹ Alex Paganino, *Il burato, Libro de Recami*. Bergamo 1909.

¹⁰ „librico de muestras de labor“ 1586 Testamento e inventario de Doña Leonor de Castro, condesa de Ribadavia. In. Rojo Vega 2018.

¹¹ „libro de muestras de randas“, 1582 Inventario de Isabel Bautista, criada de doña Constanza de Vivero, In. Rojo Vega 2018.

¹² Gervasius Fabricius, *Album Amicorum of Gervasius Fabricius (1603-1637)*, The British Library, London. Acs. No. BL Add MS. 17025, f. 50.

¹³ Následující část kapitoly byla psána ve spolupráci s Martinem Hřibem a jedná se o upravený text příspěvku Hřib 2019.

¹⁴ Šimša 2015b.

¹⁵ Staňková 1970.

provedený Šimšou prokázal, že v Innsbrucku krejčí Jurg Praun sestavil osobní poznámky do formy textového rukopisu r. 1500. Soukromý záznam byl později zahrnut do rukopisu krejčovských stříhů lokálního cechu založeného a mezi lety 1544–1568 vedeného Hansem Niedermayerem mladším¹⁶. Dílo je koncipováno jako sbírka domácích i cizích stříhů, s nimiž se autor při své tvorbě setkal¹⁷. Innsbrucké kolekci se časově blíží další rukopisná *Kniha krejčovských stříhů* z Tachova¹⁸ (1. vydání r. 1501). Množství uvedených stříhových konstrukcí je menší, avšak koncepce i poměr domácích vůči cizím typům oděvům jsou obdobné. Lze souhlasit s názorem Šimši¹⁹, že i zde byl prvotním základem osobní spisek souboru stříhů regionálního krejčího, který byl později přepracován pro účely cechu. Ručně psané záznamy s textově zapsanými krejčovskými stříhy z let 1553 a 1577 byly doloženy v polské Poznani²⁰.

V Miláně byl mezi lety 1540 a 1600 nejméně třemi autory vypracován soubor *Il Libro del Sarto*²¹ s podtitulem *Kolekce hrdinných bojových a církevních postav, stanů, pavilonů, symbolů a kreseb, převážně miniatur*. Dílo obsahuje detailní kresby oděvů, jejich stříhy a ilustrace s náměty architektury, dekorativních motivů a dalších. Nejznámějším tvůrcem byl Ioanne Iacomo del Conde (1520 – 1592), který pro šlechtickou rodinu vytvořil oděvy u příležitosti návštěvy španělského korunního prince Filipa v r. 1548. Soubor byl v sedmdesátých letech rozšířen a v následující dekádě 16. století byl svázán do knihy. Sbírnka obsahuje převážně nákresy stříhů svrchních pánských oděvů a jen částečně konstrukční principy dvou dámských oděvních kusů. Rukopis více autorů obsahuje celkem 18 stříhů, z čehož je 8 pro pánské, 3 pro dámské, 3 pro církevní oděvy a dále 3 pro pokrývky koní a jeden pro část stanu. Ze schematických vyobrazení jsou dále obsaženy nákresy stanů (24x) a praporů (25x). Oděvy nejsou popsány, s výjimkou jednoho kusu (*vesta de doctor*), proto byla použita označení užívaná španělskými autory. Oděvy také nemají zapsány vhodné textilie pro jejich zhotovení. Jako možný předobraz souboru *Il Libro del Sarto* je považována sbírka temperových maleb bohatě oblečených členů rodiny Freschi²² z druhé poloviny 15. století, jejíž účel není znám.²³ Pro zajímavost lze dodat, že též Albrecht Dürer²⁴ ve svém zápisníku z cest do Holandska nazvaném *Tagebuch der Reise in die Niederlande* (1520 - 1521) zakreslil stříh holandského dámského pláště huik, kde se uvažuje i španělský původ.

I. Stříhy uvedené v *Il Libro del sarto*

Muži			Ženy		
Oděv	folio	poznámka	Oděv	folio	poznámka
Tudesco	67r		Vasquiña	94	mangas redondas
Ropa	73r		Vasquiña	101	mangas de puntas + vnitřní rukáv
Ropa romana	85r	vnitřní a vnější rukávy	Manto	109	
Ropa letrado	86r				
Ropa	88r				
Ropa letrado	89r				
Vesta de doctor (Ropa)	100r				
Ropa	111r				

¹⁶ Hans Nidermayr, the Younger of Innsbruck, 1544/68, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinadeum, F.B. 4240, In. Barisch - Mcnealy 2015.

¹⁷ Šimša 2015b.

¹⁸ *Abries deren Meister Stücken*, Státní okresní archiv v Tachově, fond Cech krejčích 1700 - 1903, nezpracováno. In. Šimša 2015b.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Staňková 1970.

²¹ *Il Libro del Sarto* 1987.

²² *Memorie dell'illustre famiglia de' Freschi cittadini originari veneti*, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss.It., cl. VII, 165 (=8867), Venezia, 2. polovina 15. století.

²³ *Il Libro del Sarto* 1987, s. 57

²⁴ Dürer - Troutman 1971.

Normativní činnost cechů, které se snažily do různorodých krejčovských děl vnést řad, ustálit jejich střihy a předepisovat spotřebu materiálů, dle názoru Šimši dala v 16. – 17. století vzniknout tzv. krejčovským cechovním rukopisům²⁵. Cech pořizoval rukopis obsahující nákresy oděvů, jejichž vytvoření či znázornění požadoval od zájemců do vstupu do uskupení, tzv. mistrovských kusů. Tyto publikace vznikaly v souvislosti se založením cechu a udělením cechovních pořádků, jak tomu bylo roku 1564 v Těšíně.²⁶ Dále Turnau²⁷ nalezla krejčovský rukopis cechu z Wroclawi, jehož opis byl roku 1567 vydán krejčovským cechem v Bytomí²⁸. Sborník cechu krejčích města Chomutova také vznikl po udělení cechovních artikul roku 1537, ale shořel r. 1598²⁹ a proto byla r. 1604 pořizena jeho kopie. Další dochované středoevropské cechovní manuskripty pochází z let 1590 (*Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*³⁰), 1593 (*Kniha střihů z Chwaliszew*³¹), konce 16. století (*Leonfeldner Schnittbuch*³² a *Meisterstückbuch der Schneiderzunft zu Schwabach*³³) a z r. 1610 (*Kniha střihů krejčovského cechu z Českých Budějovic*³⁴).

V Toledu byl zřejmě z votivních důvodů zazděn do stěny kaple San Antonia rukopis³⁵ sepsaný v 90. letech 16. století. Soubor obsahuje 43 folií, na jejichž stranách je zachyceno vždy několik střihů, včetně názvu, popisu postupu střihání a nutné spotřeby látky. Ze tří v této knize zkoumaných španělských střihových knih z 16. století se jedná o nejbohatší zdroj zahrnující nejméně 134 střihů (84 nákrusů pro pánské, 50 dámské a 17 církevní oděvy). Poznámky jsou psány jak čitelným upraveným, tak v některých případech rozmáchlým písmem, ale též i malým fontem, kdy autor neměl dostatečný prostor pro svá slova. V některých případech jsou dokonce střihy a jejich popisky vzhůru nohama, jak se autor snažil maximálně využít místo. Je možné, že spis vznikl postupným doplňováním v delším časovém úseku. Vzhledem k občasné nečitelnosti písma nejsou v Tabulce III vždy oděvy specifikovány z hlediska materiálu a v některých případech jsou názvy oděvy přiřazeny na základě podobnosti v ostatních rukopisech španělské proveniencí. Též není možno určit, zda je soubor kompletní, byť obsahuje všechny hlavní dobové střihy, dokonce ve vícero variantách. Na rozdíl od dříve zmíněných cechovních knih obsahuje vícero možných rozložení střihových dílů na látku pro jednotlivé typy oděvů a svou koncepcí je obdobný níže popsánému tištěnému dílu Juana de Alcegy. Účel díla je neznámý, jelikož se nedochovaly úvodní strany, pokud byly kdy součástí. Je možné, že rukopis byl jedním z předstupňů pro vydání tištěné monografie³⁶. Pokud tomu tak bylo, pak by se snad nejednalo o některou ze závěrečných stádií, jelikož oděvní prvky nejsou řazeny příliš organizovaně do ucelených skupin.

²⁵ Šimša 2013b.

²⁶ *Kniha Meusterstuka Czechu Kreiczirskiho miesta Tzessina* z roku 1564, Książnicy Cieszyńska v Těšíně, ev. č. TL 6748. In: Šimša 2015b.

²⁷ Irena Turnau, *Technika polskiego krawiectwa od XIV do pierwszej połowy XIX wieku. Analecta*. 2000, 18(9/2), 201 - 223.

²⁸ *Polish Tailor's Cutting Guide from Germany*, Breslau 1567, Los Angeles County Museum of Art, Costume Council Fund, AC 1992.243.1.

²⁹ Při tomto požáru zřejmě shořely i všechny starší knihy a listiny, z nichž se zachovala jediná. Cech musel roku 1601 požádat císaře Rudolfa II., aby jako pán Chomutova potvrdil dva starší cechovní řady z let 1537, 1552, které vydal Bohuslav Felix z Lobkovic a na Chomutově. *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Státní oblastní archiv v Chomutově se sídlem v Kadani, fond Cech krejčích Chomutov, inv. č. 1, 2. In: Šimša 2015b.

³⁰ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. In: Barisch - Mcnealy 2015.

³¹ Glapa 1954.

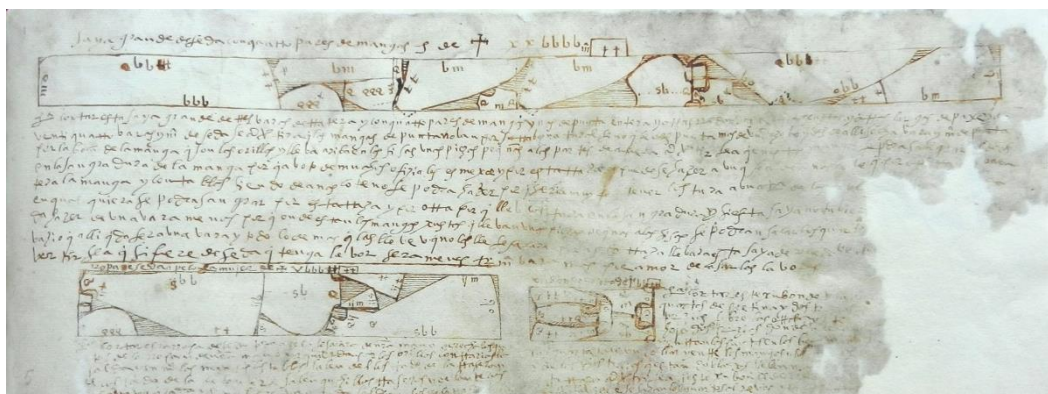
³² *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, In: Barisch - Mcnealy 2015.

³³ *Meisterstückbuch der Schneiderzunft zu Schwabach gefertigt von Joh. Georg Schuster*, konec 16. století, Kunstbibliothek Berlin, urn:nbn:de:gbv:601-3222.

³⁴ *Kniha střihů krejčovského cechu*, poč. 18.stol, Státní okresní archiv České Budějovice. Fond Cech krejčích, V/1, inv.č.15, n. Šimša 2015b.

³⁵ *Manuscrito de sastrería*.

³⁶ Osobní komunikace s Francisco Martínězem Botellou.



1. Detail folia 5v z *Manuscrito de sastrería*, Toledo, 16. století, Museo de Santa Cruz, Toledo, In. No. DO1994/3/146

II. Střihy uvedené v *Manuscrito de sastrería*

Muži				Ženy			
Oděv	Materiál	folio	Oděv	Materiál	folio	poznámky	
Plášť		3v	Vaquero		1r		
Sayo	seda	h	Vaquero		1r		
Sayo	pañó	v	Vaquero	pañó	v	1r	
Jubón		3v	Faldellin		1r		
Ropa romana	pañó	v	Faldellin		1r		
Ropa romana	pañó	v	Faldellin + živůtek bajo		1r		
Ropa		4r	Faldellin	seda	h	1r	
Boemio		4r	Ropa + vasquiña + živůtek bajo	seda	v	2r	ropa - mangas redondas
Ropa romana		4r	Ropa + vasquiña + živůtek bajo	seda	v	2r	
Ropa		7v	Ropa + vasquiña + živůtek ?	seda	v	2r	
Plášť + sayo	pañó	v	Ropa + vasquiña	raja	v	2r	
Plášť + sayo	pañó	v	vasquiña			3v	
Balandrán	pañó	v	vasquiña			3v	
Gaban	pañó	v	vasquiña			3v	
Gaban		8r	Mongil			3r	mangas redondas
Gaban		8r	Mongil			3r	mangas redondas
Jubon a harpo	seda	h	Mongil			3r	mangas redondas
Kapuce		8r	Saya grande (+ kabátec)			4v	mangas redondas
Ropilla	seda	h	Saya grande (+ kabátec)			4v	mangas redondas
Ropilla	pañó	v	Saya grande (+ kabátec)			4v	mangas redondas
Ropa	pañó	v	Saya grande (+ kabátec)			4v	mangas redondas

Ropa			9r	Saya grande (+ kabátec)			4v	mangas redondas
Herreruelo + ropilla + kalhoty	seda	h	9r	Saya (+ kabátec)			4r	?
Capa	raja	v	13v	Saya grande (+ kabátec)	seda	h	5v	mangas redondas a puntas
Capa	pañó	v	13v	Ropa de levantar			5v	
Capa			13v	Jubón			5v	
Ropa			13r	Saya grande (+ kabátec)			7v	mangas redondas
Ropa	pañó	v	13r	Faldellin včetně živůtku bajo	seda	h	9v	bez rukávů
Ropa	seda	h	13r	vasquiña + kabátec	seda	h	9v	bez rukávů
Ropa			13r	Corpiño	seda	h	9r	mangas de punta
Ropa	raja	v	13r	vasquiña + cuerpo bajo	pañó	v	10v	
Ropa			14v	Faldellin	pañó	v	10v	
Ropa			14v	Faldellin			10v	
Loba			14v	Verdugado	seda	h	10v	
Loba	pañó	v	15v	Verdugado	seda	h	10v	
Ropa	seda	h	15v	Manto + loba	pañó	v	10r	loba zde ve významu ropa
Capa + sayo	pañó	v	16v	Manto + loba	raja	v	10r	loba zde ve významu ropa
Capa + sayo	pañó	v	16v	Mongil	pañó	v	11v	
Capa + sayo	pañó	v	16v	Ropa	pañó	v	11v	mangas de punta
Capa + sayo	pañó	v	16v	Rebocino			11v	
Bohemio + ropilla	pañó	v	16r	Manto	seda	h	11r	
Bohemio + ropilla	raja	v	16r	Manto	seda	h	11r	
Bohemio	raja	v	16r	Manto	seda	h	13v	
Bohemio	pañó	v	16r	vasquiña	seda	h	15v	
Bohemio + ropilla			16r	vasquiña + kabátec	pañó	v	16v	mangas redondas
Balandrán	pañó	v	16r	Saya grande (+ kabátec)	seda	h	17r	mangas de punta
Balandrán			16r	Ropa	seda	h	18v	mangas de punta
Balandrán	pañó	v	16r	Jubón			18r	
Capa + sayo + calzones	pañó	v	17v	Faldellin			21v	
Capa + sayo + calzones	raja	v	17v	Faldellin			23r	
Capa	pañó	v	18v					
Capote	pañó	v	18r					

Kápě			18r				
Herreruelo	pañó	v	20v				
Herreruelo	pañó	v	20v				
Herreruelo	pañó	v	20v				
Herreruelo	pañó	v	20v				
Herreruelo	seda	h	20v				
Herreruelo	seda	h	20v				
Herreruelo	seda	h	20v				
Herreruelo	seda	h	20v				
Herreruelo	raja	v	20v				
Herreruelo	raja	v	20v				
Herreruelo	raja	v	20v				
Fieltro	fieltro	v	20r				
Fieltro	fieltro	v	20r				
Sayo	pañó	v	21v				
Sayo			21v				
Sayo	seda	h	21v				
Bohemio + ropilla	seda	h	21v				
Bohemio	seda	h	21v				
Sayo	pañó	v	21r				
Herreruelo	seda	h	22v				
Herreruelo	seda	h	22v				
Herreruelo	seda	h	22v				
Herreruelo	pañó	v	22v				
Herreruelo	raja	v	22v				
Sayo	pañó	v	22v				
Capa	pañó	v	22r				
Capa			22r				
Gaban	pañó	v	23v				
Balandran	fieltro	v	23v				
Calzones			23r				
Jubón			23r				

h - hedvábí, v - vlna, b – bavlna

Opakem tajených interních cechovních prací byly tištěné knihy určené pro široký okruh čtenářů a dle vyjádření autorů měly sloužit krejčím tak i zákazníkům jako pomůcka při nákupu látek. Knížky uvádí nejspornější položení jednotlivých stříhových dílů na textilií. Autoři těchto děl nevedli metodiku konstrukce stříhu, tedy neznalému čtenáři knihy slouží k nákupu látky a kontrole její spotřeby. Zkušený mistr, zběhlý v geometrii i antropometrii a znalý tvorby stříhů, jak krejčího popsal Garzoni³⁷ r. 1585, je však schopen z publikovaných rozměrů stříhových dílů odvodit údaje potřebné ke konstrukci stříhu.

Nejstarší a dnes nejznámější tištěnou stříhovou monografií publikoval r. 1580 Juan de Alcega pod názvem *Libro de Geometria, Practica y Traça...*³⁸. Hidalgo Alcega pocházel zřejmě z baskické Hondarribie a krejčovské řemeslo několik let studoval nikoliv profesionálně, ale v rámci dobové

³⁷ Tommaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata e posta in luce, da Thomaso Garzoni, con l'aggiunta d'alcune bellissime annotazioni a discorso per discorso..* Venice, G.B. Somasco, 1585, reprint 1638, s. 354 In. *Il Libro del Sarto* 1987, s. 57.

³⁸ Alcega 1580.

mentality intelektuální kultivace³⁹. Jeho dílo obsahuje celkem 109 stříhů civilních oděvů pro muže (63 kusů), ženy a dívky (46 návrhů), dále 20 církevních oděvů a též 2 nákresy praporů a 1 pokrývky pro koně. Dílo je hlavním zkoumaným pramenem předkládané publikace.

V kastilsky psaném věnování autor napsal, že "tato moje malá práce [je] něco zcela nového a dosud neviděného v našem Španělsku."⁴⁰. Autorovým záměrem bylo usnadnit práci zájemcům neznajícím spotřebu látky pro jednotlivé typy oděvů či úsporné rozmístění stříhových dílů. V úvodu se zmínil i o těžkostech se získáním povolení k tisku kvůli odporu cechovních krejčích, kteří se obávali, že prozrazuje tajemství jejich umění⁴¹. Alcega knihu rozčlenil na 3 hlavní části. V první sekci vysvětlil původ a způsob práce s měrným systémem používaným v království Kastilském. Druhá část monografie se věnuje stříhům oděvů mužů, žen, kléru, příslušníků vojenských řádů, speciálních oděvů a válečných vlajek šitých krejčími. Třetí část knihy autor zaměřil na množství látky potřebné pro vyrobení jednotlivých oděvů a pomocí tabulek kombinoval 3 délky a 14 šířek textilií. Problematika určení adekvátní délky tkaniny při odlišných šířkách látky byla obecným dlouhodobým praktickým problémem krejčích a obchodníků s textilem. Díky přepisu učebnice florentské matematické školy jsou doložena početní cvičení „člověk si chce ušít oděv z látky, která je široká 2 1/2 braccia (lokte), a krejčí řekne, že bude potřebovat délku 13 braccia. Chci znát potřebnou délku látky, která je široká 3 a 1/4 braccia.“⁴²

Monografie je zaměřena zejména na ekonomickou část krejčovského umění pro tvorbu sérií oděvů z drahých látek⁴³. Navrhované stříhy předpokládají použití látek z vlny či hedvábí, včetně látek se vzory, ale nezmiňují oděvy z nejdražších látek (zlato a stříbrohlav), jejichž užití bylo královskými nařízeními omezeno na nejvyšší společenské kruhy příslušníků královské rodiny a aristokracie. Na druhou stranu, některé dámské oděvy byly předpokládány pro nošení s vyztuženou spodnicí a sukněmi s vlečkami, které si královny a infanty volily jako reprezentativní pro dvorské portréty. Stejně tak některé pánské svrchníky by byly příliš dlouhé pro běžné muže, ovšem panovníci a příslušníci nejvyšší společenské vrstvy nosili svrchníky delší, než byla jejich postava⁴⁴. Taktéž oděvy určené speciálně pro jeden z typů turnajových her⁴⁵, kterých se mohli zúčastňovat pouze šlechtici⁴⁶, dokládají, že kniha obsahuje stříhy jak pro nižší střední vrstvu, tak pro bohaté měšťanstvo i šlechtu.⁴⁷ Španělská móda druhé poloviny 16. století vyžadovala velmi propracované a pečlivě vycpávané oděvy, které byly schopni vytvářet pouze speciálně školení španělští krejčí, jejichž prestiž byla známa v celé Evropě⁴⁸. Přijetí nového mistra do krejčovského cechu bylo doprovázeno náročnými zkouškami a proto hodnotitelé knihy, Hernán Gutiérrez, krejčí princezny portugalské, a Juan López de Burgette, krejčí vévody z Alby, shledali, že monografie umožní tovaryšům naučit se řemeslo lépe, rychleji a snadněji⁴⁹. Stříhy jsou řazeny postupně od pánských, přes církevní po dámské do ucelených skupin, kdy stříh pro oděvní prvek je nakreslen v několika variantách v závislosti na použitém materiálu, tedy šířce tkaniny. Díky přehledným

³⁹ Ruth de la Puerta Escribano, Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna. *Archivo Español de Arte*. 2001, 74(293), 45-65, s. 46.

⁴⁰ Alcega 1580, f. V.

⁴¹ Ibidem, f. VI.

⁴² Florence, Biblioteca Centrale Nazionale, Cod. Magliabechiano XI.86, cvičení 36. In. Paolo dell Abaco – Gino Arrighi (edd). *Trattato D'aritmetica, Secondo la Lezione del Codice Magliabechiano XI.86 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Pisa 1964.

Jedná se o přepis učebnice abacké školy Paola Dagomariho v kostele Santa Trinita, Florencie z 15. století. Tato škola v r. 1338 přitahovala 10% florentských studentů, jak uvedl florentský bankéř Giovanni Villani (cca. 1276 – 1348) v Nuova Cronica (11.94). In. Emanuele Lugli, Fashion's Measure: Preaching, Chronicle-Writing, and the New Look of the 1340s. *Fashion Theory*. 2021, 25(2), 157-193.s. 165.

⁴³ Ibidem, f. I.

⁴⁴ Anderson 1979, s. 101.

⁴⁵ Alcega 1580, f. 119, 120.

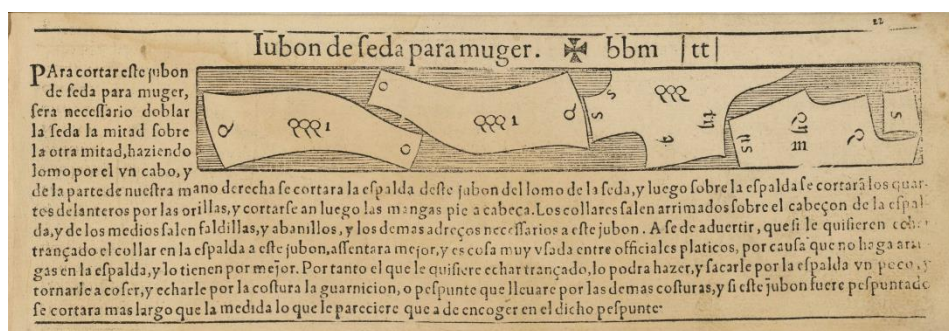
⁴⁶ Thomas Weller, "He knows them by their dress": Dress and Otherness in Early Modern Spain. In. Cornelia Aust - Denise Klein - Thomas Weller (edd). *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. De Gruyter Oldenbourg, 2019, s. 52-72. s. 61.

⁴⁷ Hříbová 2017b.

⁴⁸ Descalzo Lorenzo 2014.

⁴⁹ Alcega 1580, f. IV.

vyobrazením a jednoduchému značení bylo dílo shledáno užitečným i pro osoby, které neumí psát, což byl případ jednoho z posuzovatelů knihy, Juana Lópeze de Burgette^{50,51}. Alcegovovo dílo bylo znovu vydáno již r. 1589⁵² a dále na něj odkazovali další autoři, kteří poměrně rychle vydali své spisy⁵³. Toto může být jak dokladem popularity či užitečnosti díla, zájmu čtenářů o problematiku, ale také poměrně malými změnami módy. Dobové záznamy navíc dokládají 34 výtisků Alcegovy knihy, které byly v roce 1600 dodány do San Juan de Ulúa v dnešním Mexiku a byly určeny k prodeji⁵⁴. Zájem o oděvy podle španělské módy a jejich používání na území dnešní Ameriky dokládá nejen Alcegovovo dílo, ale i dochovaný oděv podle španělské módy nalezený v Peru, pravděpodobně zhotovený z místních látek kolem roku 1560⁵⁵.



2. Detail folia 41 z Alcega 1580.

III. Střihy uvedené v *Libro de geometria, practica y traça* od Juana de Alcegy

Muži				Ženy				
Oděv	Materiál	folio		Oděv	Materiál	folio	poznámky	
Jubón	seda	h	39	Jubón	seda	h	41	
Jubón	seda	h	40	Jubón	seda	h	42	
Capa	pañó	v	43	Manteo	pañó	v	127	
Capa	pañó	v	44	Faldellin	pañó	v	128	
Capa	pañó	v	45	Faldellin	pañó	v	129	
Capa	pañó	v	46	Faldellin	seda	h	130	
Capa	pañó	v	47	Faldellin	seda	h	131	
Capa	raja	v	48	vasquiña	seda	h	132	dívka
Capa	raja	v	49	vasquiña	seda	h	133	
Capa	raja	v	50	vasquiña	seda	h	134	tlustá žena
Capa	raja	v	51	vasquiña + cuerpo bajo	seda	h	135	
Capa	raja	v	52	vasquiña + cuerpo bajo	seda	h	136	
Capa + sayo	pañó	v	53	vasquiña + cuerpo bajo	raja	v	137	
Capa + sayo	pañó	v	54	vasquiña	pañó	v	138	tlustá žena
Capa + sayo	pañó	v	55	vasquiña + cuerpo bajo	pañó	v	139	
Capa + sayo	pañó	v	56	vasquiña	raja	v	140	
Capa + sayo	pañó	v	57	vasquiña	raja	v	141	tlustá žena
Capa + ropilla	raja	v	58	2 vasquiñas	raja	v	142	
Capa + ropilla	raja	v	59	Saya + cuera	pañó	v	143	mangas redondas

⁵⁰ Alcega 1580, f. IV.

⁵¹ Hřibová 2017b.

⁵² Alcega 1589 - Alcega 1999.

⁵³ Freyle 1588, f. A4v - Rocha Burguen 1618.

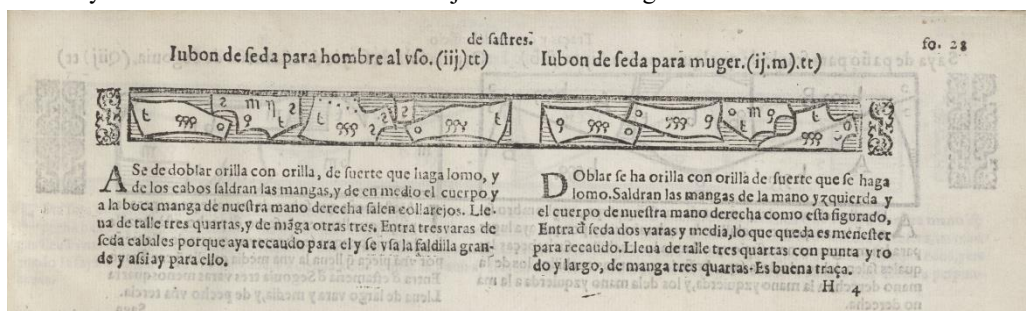
⁵⁴ A. Irving Leomard, *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, 1953.

⁵⁵ Dochovaný kabátec a kalhoty Conquistadora, Španělsko / Peru, cca. 1560, Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt, Inv. No. A 9236 a A 9237

Capa + ropilla	raja	v	60	Saya + cuera	pañó	v	144	mangas redondas
Capa + sayo	raja	v	61	Saya + cuera	pañó	v	145	mangas redondas
Capa + ropilla	raja	v	62	Mongil	pañó	v	146	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	63	Mongil	seda	h	147	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	64	Saya + sayuelo	seda	h	148	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	65	Saya + sayuelo	seda	h	149	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	66	Saya + sayuelo	seda	h	150	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	67	Saya + sayuelo	seda	h	151	mangas redondas
Capa + ropilla	pañó	v	68	Verdugado	seda	h	152	
Herreruelo + ropilla	pañó	v	69	Ropa	bayeta	v	153	dívka; mangas redondas
Herreruelo + ropilla	pañó	v	70	Ropa	pañó	v	154	mangas redondas
Herreruelo + ropilla	pañó	v	71	Ropa	pañó	v	155	mangas redondas
Ropilla	pañó	v	72	Ropa	pañó	v	156	mangas redondas
Ropilla	raja	v	72	Ropa	pañó	v	157	mangas redondas
Sayo	pañó	v	73	Saya + sayuelo	seda	h	158	mangas de punta
Ropilla	pañó	v	73	Ropa	seda	h	159	mangas redondas
Herreruelo + sayo	pañó	v	74	Ropa	seda	h	160	mangas redondas
Bohemio	tafetán	h	75	Ropa	seda	h	161	mangas redondas
Bohemio	seda	h	76	Ropa	seda	h	162	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	77	Ropa	damasco	h	163	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	78	Manto	anascote	v	164	
Herreruelo	seda	h	79	Manto	anascote	v	165	
Herreruelo	seda	h	80	Manto	carisea	v	166	
Herreruelo	seda	h	81	Manto	seda	h	167	
Herreruelo	seda	h	82	Manto	seda	h	168	
Herreruelo	pañó	v	83	Manto	seda	h	169	
Herreruelo	pañó	v	84	Manto	seda	h	170	dívka
Herreruelo	pañó	v	85					
Ropa Turca	raja	v	107					
Ropa Española	pañó	v	108					
Ropa Turca	pañó	v	109					
Ropa Turca	seda	h	110					
Ropa Española	seda	h	111					
Ropa Romana	seda	h	113					
Ropa Romana	pañó	v	114					
Ropa letrado	pañó	v	115					
Ropa letrado	seda	h	116					
Marlota	seda	h	119					
Albornoz	seda	h	120					
Fieltro	fieltro	v	121					
Fieltro	fieltro	v	122					
Balandrán	pañó	v	123					
Balandrán	pañó	v	124					
Balandrán	pañó	v	125					

h - hedvábí, v - vlna, b - bavlna

Druhou dnes známou tištěnou monografií je též kastilsky psaný spis od Diega Freyle⁵⁶, který pocházel z Granady a později přesídlil do Seville, kde se po složení zkoušky stal členem krejčovského cechu a publikoval svou knihu. Autor knihu napsal již r. 1583, ale povolení k vydání získal teprve r. 1588. Freyle deklaroval záměr pomoci cechovním představitelům, i těm, kteří nechtějí být klamáni při nákupu látky nebo chtějí vědět, zda je jim vytvářen oděv dobré či špatné kvality⁵⁷. Zde je třeba přihlížet k vysoké pořizovací ceně tkanin, které si přinášel zákazník ke krejčímu, a tedy musel být obeznámen s předpokládanou spotřebou látky a zároveň kupoval jej nezbytně nutné minimum textilie. Freyle potřebu své knihy zdůvodnil i nemódností střihů Juana de Alcegy⁵⁸, jehož dílo však bylo znovu vydáno rok po Freyleho sbírce. Dle rozboru Hřibové⁵⁹, by vyjádření mohlo být považováno za snahu pošpinit konkurenci, ale některé oděvy navržené Juanem de Alcega nebyly již považovány za módní (např. *sayo*). Na druhou stranu svrchník typu *balandrán* nošený vesničany, cestovateli či lovci nebyl módním, ale praktickým kusem⁶⁰ i v době Diega Freyle, který jej do své sbírky též uvedl⁶¹. Diego Freyle v porovnání s Juanem de Alcega navíc uvedl střih na pánské kalhoty⁶², plášť typu *tudescquillo*⁶³ a dále dámské *vaquero*⁶⁴. Svrchník shodného střihu, který Alcega nazval *ropa para letrado*, Freyle označil *ropa francesa*⁶⁵. *Ropa romana* Diega Freyle měla v rukávu prostřih⁶⁶, což ale mohl mít i návrh Juana de Alcegy, který prostřizení obecně nezobrazoval. Dámské svrchní rukávy typu *mangas redondas* u Diega Freyle měly méně kulatý tvar⁶⁷. Rozbor nákresů vnitřních kabátů provedený Hřibem⁶⁸ prokázal, že rozdíl ve střizích jsou u obou autorů poměrně malé. Pánský *jubón* neměl tak jasně naznačený husí břich a pánský i dámský *jubón* měly kratší rukávy (63 cm)⁶⁹ než návrhy Juana de Alcegy. Poznámka Diega Freyleho o neaktuálnosti může též poukazovat na rychlost střídání módních vln. Na rozdíl od Alcegy Freyle uvedl většinou jeden možný způsob rozložení střihových dílů na látku pro konkrétní typ oděvu. Tedy ze tří zde zejména zkoumaných španělských střihových knih Freyleho dílo obsahuje civilních střihů, konkrétně 56 kusů, z nichž je 30 pánských a 26 dámských. Součástí je též 14 návrhů církevních oděvů a 2 praporů. Freyle dodržel obdobné řazení střihů jako Juan de Alcega.



3. Detail strany 63 z Freyle 1588

⁵⁶ Freyle 1588.

⁵⁷ De La Puerta Escribano 2001.

⁵⁸ "...un Iuan de Arzega vizcaino, compuso...un libro deste officio, pero ya sale fuera de quenta por no ser conforme al uso de nuestros tiempos, aunque no por eso dexa su autor de merecer las gracias de su buen deseo, pues hizo lo que pudo y enseño lo que supo" knihu o tomto řemesle, ale ta nemá být brána v úvahu, protože již není v souladu s módou našich časů, ale přesto si autor zaslouží uznání za jeho dobrý úmysl, protože udělal, co mohl a učil, co věděl. Freyle 1588, f. 4v.

⁵⁹ Hřibová 2017b, s. 19 – 56.

⁶⁰ Komentář k Alcega 1999, s. 64.

⁶¹ Freyle 1588, f. 21v.

⁶² Ibidem, f. 10r.

⁶³ Ibidem, f. 16v.

⁶⁴ Ibidem, f. 23v.

⁶⁵ Ibidem, f. 19r.

⁶⁶ Ibidem, f. 18v.

⁶⁷ Ibidem, f. 21v.

⁶⁸ Hřib 2019.

⁶⁹ Freyle 1588, f. 28r

IV. Střihy uvedené v *Geometria y traça para el oficio de los sastres* Diega Freyleho

Muži				Ženy				
Oděv	Materiál		folio	Oděv	Materiál		folio	poznámky
Capa + sayo	pañó	v	25	vasquiña	pañó	v	42	
Capa + sayo	raja	v	26	Ropa	pañó	v	45	úzké rukávy
Herreruelo + ropilla + calzon	pañó	v	27	vasquiña	seda	h	47	
Herreruelo + ropilla + calzon	pañó	v	28	Saya + kabátec	damasco	h	49	mangas redondas
Ropilla + calzon	pañó	v	29	Saya + kabátec	damasco	h	50	mangas redondas
Sayo + calzon	pañó	v	29	Saya + kabátec	bayeta	v	51	mangas redondas
Ropilla + calzon	lanilla či damasco	h	30	Ropa	pañó	v	51	
Calzon	damasco	h	30	Mongil	seda	h	52	
Herreruelo	lanilla či damasco	h	31	2 Corpiños	seda	h	52	
Herreruelo	pañó	v	32	Mongil	bayeta	v	53	
Herreruelo	pañó	v	32	Vaquero	raja	v	53	
Herreruelo	pañó	v	32	Saya	rajeta	v	54	
Ropilla	pañó	v	38	Vaquero	seda	h	55	
Sayo	pañó	v	38	Ropa	rajeta	v	56	
Calzon	pañó	v	38	Saya + sayuelo	pañó	v	56	mangas redondas
Calzon a harpó	seda	h	38	vasquiña + cuerpos	seda	h	57	tlustá žena
Ropilla	seda	h	39	vasquiña + cuerpos	seda	h	57	střední žena
Sayo	seda	h	39	Ropa	seda	h	58	
Calzon	seda	h	39	vasquiña	damasco	h	58	tlustá žena
Bohemio	raja	v	40	Ropa	pañó	v	59	
Tudesquillo	pañó	v	40	Manteo	pañó	v	59	
Bohemio	seda	h	41	Manteo	pañó	v	60	
Tudesquillo	seda	h	41	Manteo	seda	h	60	
Ropa Romana	pañó	v	44	Manto	seda	h	61	
Ropa Turca	pañó	v	44	Manto	anascote	v	61	
Ropa francesa	pañó	v	45	Jubón	seda	h	62	
Ropa	seda	h	47					
Balandrán	pañó	v	48					
Capote	pañó	v	48					
Jubón	seda	h	62					

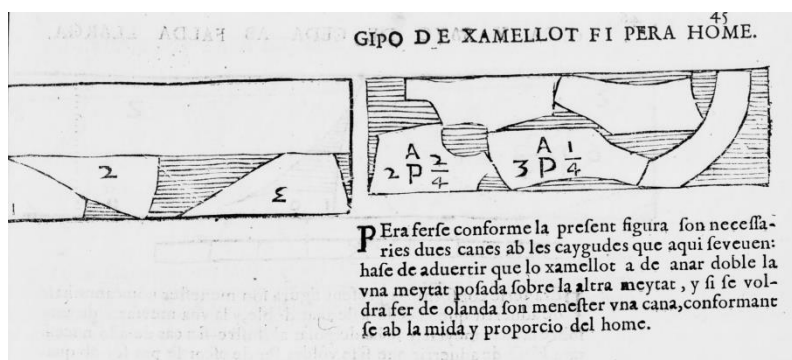
h - hedvábi, v - vlna, b – bavlna

Třetí dochovanou tištěnou monografií je katalánsky psaný spis Baltazara de Segovia⁷⁰ z r. 1617. Autor byl původem z francouzského Perpignanu, ale svou dílnu měl v Barceloně, kde také vyšla jeho práce. Jak uvedla De la Puerta Escribano, Baltazarovým záměrem byla pomůcka pro krejčovské učně⁷¹. Tiskovina obsahuje střihy pro 55 pánských, 24 dámských, 43 církevních oděvů. Dále jsou uvedeny také střihy pro 3 prapory, 2 výbavy pro koně a 2 stany. Je zde zastoupeno poměrně velké množství církevních

⁷⁰ Segovia 1617.

⁷¹ De La Puerta Escribano 2001.

oděvů, přičemž oděvy nejsou řazeny do skupin, což čtenáři znesnadňuje orientaci. Na druhou stranu, kniha obsahuje střihy či nákresy na stany, obdobně jako manuskript *Il libro del Sarto* či středoevropské cechovní knihy. Vzhledem k tomu, že dílo je psáno katalánsky, tak se zatím v některých případech nepodařilo určit, jaký typ materiálu měl autor na mysli. Mikrofotografie poskytnuté Bibliothèque nationale de France neobsahují ale další informace, folia jsou někdy špatně naskenována, takže část střihů i textu je skrytá. Ze střihových knih a rukopisů, které byly předmětem této studie, obsahoval spis nejzkratkovitěji nakreslené i nejméně rozměrově charakterizované střihy a nejvíce tiskových chyb. Na rozdíl od zde uvedených kastilsky psaných rukopisů a knih nákresy neobsahují informaci o množství látky potřebné k ušití oděvu, obvykle uváděné v pravém horním rohu nákresu.



4. Výřez strany 45 z Segovia 1617.

V. Střihy uvedené v *Llibre de geometria del ofici de sastre* sepsané Baltazarem de Segovia

Muži				Ženy			
Oděv	Materiál		folio	Oděv	Materiál	folio	poznámky
Boemio	seda	h	3	Faldellin	chamellote	h	17
Loba	chamellote	h	4	Manto	seda	h	22
Ropa levantar	vint y doze	v	9	Mongil	escot		26
Ropa levantar	seda	h	10	Saya (+ kabátec bajo)	chamellote	h	32
Loba	escot		14	Faldellin	estamenya	h	35
Vnější kabátec + kalhoty	raja	v	11	Saya (+ kabátec bajo)	seda	h	36 mangas redondas
Boemio	chamellote	h	15	Vaquero	seda	h	39
Ropa levantar	estamenya	h	19	Mongil	seda	h	44
Ropa	seda	h	22	Faldellin	seda	h	50
Ropa			23 - 24	Saya (+ kabátec bajo)	chamellote	h	52 - 53
Kápě	vint y doze	v	29	Mongil	estamenya	h	54 mangas redondas
Gaban	seda	h	30	Jubón	seda	h	56
Greguescos	chamellote	h	31	Mongil	estamenya	h	58 mangas de punta
Vnější kabátec + kalhoty	vellut	h	33	Mongil	estamenya	h	70 - 71 mangas de punta
Roba de cor	estamenya	h	34	Saya (+ kabátec)	vellut	h	76 - 77 mangas de punta
Capot de mariner	setze		38	Saya (+ kabátec bajo)			79 bez rukávů
Roba de cor	escot		40	Manto	escot		83

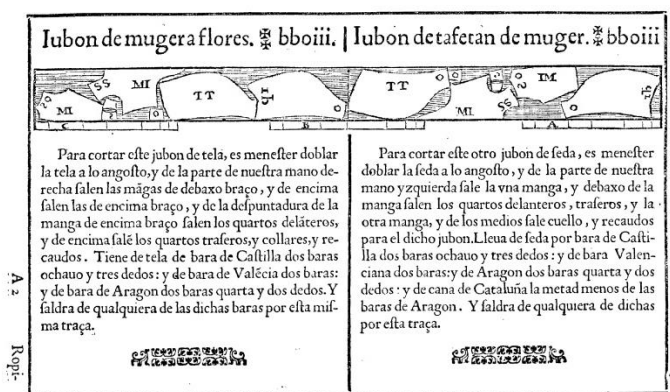
Boemio	chamellote	h	41	Saya (+ kabátec ?)	estamenya	h	94	mangas redondas
Jubón	chamellote	h	45	Saya (kabátec bajo)	estamenya	h	97	mangas redondas
Capa + sayo	seda	h	46	Mongil	escot		98 - 99	mangas redondas
Bohemio	chamellote	h	56	Saya (+ kabátec bajo)	estamenya	h	107	bez rukávů
Jubón			57	Mongil	seda	h	118	mangas de punta
Capot de mariner	vint y doze	v	57	Manteo	vint y doze	v	125	
Capa	vint y doze	v	59	Vaquero	chamellote	h	132 - 133	
Gramalla	domas		60					
Capa	seda	h	64					
Coteta	estamenya	h	65					
Gramalla	domas		68 - 69					
Coteta	seda	h	71					
Ropa letrado	escot		72					
Loba	estamenya	h	75					
Capa	raja	v	78					
Capa + sayo	vint y doze	v	80					
Vnější kabátec + kalthoty	estamenya	h	85					
Ropa	escarlata	v	87					
Camisola + coteta	bayeta	v	96					
Toga pera doctor	seda	h	101					
Herreruelo	estamenya	h	105					
Gramalla	grana	v	106					
Ropa levantar			109					
Loba	chamellote	h	114					
Ropa levantar	estamenya	h	120					
Capa	vint y doze	v	122					
Ropa letrado	llanilla	v	124					
Gramalla	grana	v	128					
Jubón	seda	h	129					
Balandrán	vint y doze	v	130					
Greguescos	vint y doze	v	131					
Greguescos	seda	h	135					
Coteta	fustani	b	139					
Herreruelo	seda	h	140					
Ropa romana	estamenya	h	146					

h - hedvábí, v - vlna, b – bavlna

Čtvrtou doloženou tištěnou monografií je rozsáhlý soupis Francisca de la Rocha Burguena⁷² z r. 1618. Rocha Burguen pocházel z francouzské oblasti Champagne, byl vychován ve Valencii. V 52 letech

⁷² Rocha Burguen 1618.

musel jako cizinec složit zkoušku před *Corte y Villa de Madrid*, aby se mohl stát cechem uznávaným mistrem a následně získal vysokou funkci klíčníka krejčovského cechu ve Valencii⁷³. V době svého působení získal slávu, kupříkladu Nicolás Antonio jej považoval za geometricko mechanického mistra konstrukce⁷⁴. Burguenovým záměrem byla pomůcka pro krejčí, aby dokázali určit spotřebu materiálu. Do svého spisu také zahrnul praktické rady krejčím, například ujistit se, že klientka nemá nazuty chapines s vysokou korkovou platformou či aby důvěřovali naměřeným hodnotám a neměnit je. Dále charakterizoval metodiku měření látky na krejčovském stole⁷⁵ pomocí pevného měřidla a uvedl, že tkaninu je vhodné stříhat až po vysrážení nebo namočení ve vodě. Francisco de la Rocha Burguen deklaroval záměr doplnit monografii Juana de Alcegy⁷⁶, což svědčí o popularitě i nadčasovosti Alcegova díla. Pokračoval v obdobném uspořádání pořadí stříhů, nejprve pánské, dále církevní a na konec dámské a dětské ošacení. Tištěná kniha zahrnuje 128 pánských, 49 dámských a dětských a 68 církevních oděvů. Dále byly přiloženy 2 prapory a 2 pokrývky na koně.



5. Výřez strany 54 z Rocha Burguen 1618

VI. Stříhy uvedené v *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres* od Francisca de la Rocha Burguen

Muži				Ženy			
Oděv	Materiál	folio		Oděv	Materiál	folio	poznámky
Jubón	seda	h	52	Jubón	seda	h	54
Jubón	seda	h	52	Jubón	tafetan	h	54
Jubón	seda	h	52	Herreruelo	seda	h	203
Jubón	seda	h	53	vasquiña	pañó	v	204
Jubón	seda	h	53	vasquiña 2x	raja	v	205
Jubón	seda	h	53	vasquiña	raja	v	206
Ropilla	pañó	v	55	vasquiña	seda	h	207
Ropilla	pañó	v	55	vasquiña	seda	h	208
Ropilla	pañó	v	55	vasquiña	damasco nebo terciopelo	h	209
Ropilla	raja	v	56	vasquiña	lanilla	v	210
Ropilla	raja	v	56	vasquiña	chamellote	h	211
Ropilla	raja	v	56	Faldellin	damasco	h	212
Ropilla	seda	h	57	Mantellina	damasco	h	212

⁷³ De La Puerta Escribano 2001.

⁷⁴ B.N. Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispano Nova*, Tomo I, p. 467, sig. R bis 5-2 013 (46). In. Ruth de la Puerta Escribano, *Historia del Gremio de sastres y modistas de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1997, s. 184.

⁷⁵ V Madridu i ve Valencii krejčí měřili látku ve vzduchu, čímž nutně docházelo k nepřesnostem. De La Puerta Escribano 2001, s. 56.

⁷⁶ Ibidem.

Ropilla	seda	h	57	Manteo	grana	v	213	
Herreruelo	pañó	v	58	Manteo	grana	v	213	
Herreruelo	pañó	v	58	Manteo	raja	v	214	
Herreruelo 2x	pañó	v	59	Manteo	raja	v	214	
Herreruelo 2x	pañó	v	60	Manteo	damasco	h	215	
Herreruelo	pañó	v	61	Manteo	damasco	h	216	
Herreruelo	pañó	v	62	Manteo	terciopelo	h	216	
Herreruelo	pañó	v	62	Rebocino	damasco	h	217	
Herreruelo	pañó	v	65	Rebocino	damasco	h	217	
Herreruelo	raja	v	66	Ropa	lanilla	v	218	
Herreruelo	raja	v	66	Ropa	bayeta	v	219	mangas redondas
Herreruelo	raja	v	67	Ropa	bayeta	v	219	mangas redondas
Manteo	raja	v	69	Galerilla	raja	v	220	
Manteo	raja	v	70	Galerilla	seda	h	221	mangas redondas
Manteo	anascote	v	71	Ropa	damasco	h	222	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	72	Ropa	terciopelo	h	223	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	73	Ropa	terciopelo nebo damasco	h	224	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	74	Ropa + vasquiña	raja	v	225	mangas redondas
Herreruelo	seda	h	75	Ropa + vasquiña + jubón + escapulario	estamenya	h	226	mangas redondas
Herreruelo	chamelote	h	76	Ropa + vasquiña	estamenya	h	227	mangas redondas
Manteo	chamelote	h	77	Ropa	chamellote	h	228	
Herreruelo	seda	h	78	Ropa + vasquiña	damasco	h	229	mangas redondas
Herreruelo	lanilla	v	79	Ropa + vasquiña	terciopelo	h	230	mangas redondas
Herreruelo	lanilla	v	80	Vaquero	raja	v	231	
Manteo	chamelote	h	81	Saya grande (+ kabátec)	lanilla	v	232	mangas redondas
Herreruelo + ropilla	pañó	v	82	Manto	seda	h	233	
Herreruelo + ropilla	pañó	v	83	Manto	seda	h	234	
Herreruelo + ropilla	pañó	v	84	Saya grande (+ kabátec)	terciopelo	h	235	dívka - mangas redondas + mangas de punta
Herreruelo + ropilla	pañó	v	85	Saya grande (+ kabátec)	damasco	h	236	dívka - mangas redondas
Herreruelo + ropilla	pañó	v	86	vasquiña	seda	h	237	dívka
Herreruelo + ropilla	raja	v	87	vasquiña	seda	h	237	dívka
Herreruelo + ropilla	raja	v	88	Ropa + vasquiña +	seda	h	238	mangas redondas

				manteo				
Herreruelo + ropilla	seda	h	89	Vaquero	terciopelo	h	239	chlapec / dívka
Herreruelo + ropilla	seda	h	90	Vaquero	raja	v	239	chlapec / dívka
Herreruelo + ropilla	seda	h	91	Mongil	seda	h	244	mangas redondas
Herreruelo + ropilla	chamelote	h	92					
Herreruelo + ropilla	chamelote	h	93					
Capa	pañó	v	94					
Capa	pañó	v	94					
Capa	pañó	v	95					
Capa	pañó	v	95					
Capa	pañó	v	96					
Capa	pañó	v	96					
Capa	raja	v	97					
Capa	raja	v	97					
Capa	raja	v	98					
Capa	seda	h	99					
Capa + ropilla	pañó	h	100					
Capa + ropilla	pañó	h	101					
Capa + ropilla	raja	v	102					
Capa + ropilla	raja	v	103					
Herreruelo + ropilla + calcon	pañó	v	104					
Herreruelo + ropilla + calcon	pañó	v	105					
Herreruelo + ropilla + calcon	raja	v	106					
Herreruelo + ropilla + calcon	raja	v	107					
Herreruelo + ropilla + calcon	seda	h	108					
Herreruelo + ropilla + calcon	seda	h	109					
Herreruelo + ropilla + calcon	chamelote	h	110					
Herreruelo	chamelote	h	111					
Herreruelo	chamelote	h	112					

Ropa	pañó	v	138					
Ropa	raja	v	139					
Ropa Español	damasco	h	140					
Ropa Turca	pañó	v	142					
Ropa Turca	raja	v	143					
Ropa Turca	damasco	h	144					
Gaban	pañó	v	149					
Gaban	pañó	v	150					
Gaban	raja	v	151					
Gaban	seda	h	152					
Gaban	chamelote	h	153					
Herreruelo	pañó	v	154					
Herreruelo	pañó	v	155					
Balandrán	pañó	v	156					
Balandrán	pañó	v	157					
Balandrán	raja	v	158					
Balandrán	seda	h	159					
Capote	pañó	v	160					
Capote	pañó	v	161					
Capote	raja	v	162					
Gaban	pañó	v	163					
Capote	pañó	v	164					
Capote	pañó	v	165					
Fieltro	fieltro	v	167					
Ropa	pañó	v	168					
Ropa	raja	v	169					
Ropa	raja	v	170					
Ropa	chamelote	h	171					
Garnacha	pañó	v	172					
Garnacha	pañó	v	173					
Garnacha	raja	v	174					
Garnacha	seda	h	175					
Garnacha	chamelote	h	176					
Ropa	grana	v	180					
Ropa	grana	v	180					
Loba	pañó	v	181					
Ropa	grana	v	182					
Tunicela	sayal	v	183					
Sayo	pañó	v	184					
Albornoz	seda	h	185					
Marlota + capellar	seda	h	186					
Gaban	pañó	v	188					
Tudesquillo	seda	h	192					
Tudesquillo	seda	h	192					
Bohemio	damasco	h	193					
Bohemio	terciopelo	h	193					
Capote	pañó	v	194					

Capote	pañó	v	194					
Capote	pañó	v	195					
Capote	lacayo	v	195					
Ropilla + calzon	pañó	v	196					
Ropilla + calzon	pañó	v	196					
Ropilla + jubon + calzon a harpó	seda	h	197					
Ropilla + calzon	seda	h	198					
Herreruelo	seda	h	203					

h - hedvábí, v - vlna, b – bavlna

Pátou dnes dochovanou knihou je dílo mistra krejčího Martina de Anduxara z r. 1640, jehož exemplář se dochoval i v Národní knihovně ve Vídni⁷⁷. Monografie je obdobného složení jako předchozí tiskoviny. Prezentované stříhy civilních i církevních oděvů jsou uzpůsobeny dobové módě a kromě španělské módy je zmíněn i francouzský či lombardský styl.

Španělské stříhové knihy v porovnání s ostatními evropskými knihami se vyznačují přehledností nákresů, obvykle systematičností zápisu⁷⁸ a poměrně dobrým dodržováním měřítka. Důvodem může být fakt, že tyto publikace byly určeny pro širší okruh čtenářů, než jen pro členy cechu a tedy předpokládaly jejich menší znalosti, proto nebyly tak zkratkovité, jako evropské rukopisy. Pokud by prvotním hybatelem byl Juan de Alcega a takto by inspiroval další autory k nápodobě, pak by založil velmi srozumitelnou tradici umožňující krejčím snadnou orientaci v rozložení stříhových dílů.

Roku 1619 měla být v Segovii údajně vytištěna monografie s názvem *Geometría del arte de vestir* napsaná Cristóballem Serranem de Biedma, tedy první pojednání o konstrukci stříhů. Bohužel však zatím neexistuje žádný dochovaný exemplář⁷⁹.

Zásadním problémem, kterému čelili krejčí, a další řemeslníci potřebující ke své práci znalost rozměrů, byla nestejnorodost měrných soustav v odlišných španělských oblastech. Freyle kupříkladu zmínil odlišnosti v Kastilii, Extremaduře, Valencii a Portugalsku⁸⁰. Bylo to dáno tím, že Španělsko vznikalo spojením několika království, která si udržovala své zvyklosti⁸¹. Výsledkem odlišných měrných soustav a rozdílných šířek látky daných technologiemi zpracování jednotlivých typů tkanin bylo klamání zákazníků a jejich nespokojenost. Kortesy vyslyšely opakované žádosti až r. 1568, kdy bylo vydáno nařízení sjednocující délkové jednotky podle kastilského lokte uloženého v Burgosu⁸². Juan de Alcega v přední části svého souboru vysvětlil římský původ a metodiku kastilského měrného systému, jehož

⁷⁷ Anduxar 1640.

⁷⁸ Je možné, že systematičností napomohlo, že byl vždy jen jeden autor publikace.

⁷⁹ Palau Y Dulcet 1923 - Antonio Nicolás. (1617-1684), *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Ibarra, 1783.; T. 1, s. 251.

⁸⁰ Freyle 1588, f. B2.

⁸¹ Mariano Esteban Piñeiro, Las medidas en la época de Felipe II. La uniformación de las medidas, Instituto de Historia de la Ciencia y de la Técnica, Museo Virtual de la Ciencia 1(1), 1-8. https://museovirtual.csic.es/salas/medida/medidas_y_matematicas/articulos/Capitulo3.pdf, Vyhledáno 22.2.2022

⁸² *Pragmática y Provisión Real para que las varas de medir sean yguales en todo el reyno, como la Vara Castellana que se tiene en la Ciudad de Burgos*, In. Ibidem.

základní jednotkou byla tzv. *kastilská bara*, (kastilský loket, dle SI 84 cm⁸³). Bara byla dělena na "dvanáctiny, osminy, šestiny, čtvrtiny, třetiny a poloviny lokte"⁸⁴. Způsob zápisu čísel byl aditivního (římského) typu⁸⁵, kdy zkratky pro číslice vycházely z kastilštiny. Autoři, píšíci kastilsky, Diego Freyle⁸⁶, autor toledského manuskriptu⁸⁷ a Francisco de la Rocha Burguen⁸⁸ použili stejnou metodu. Francisco de la Rocha Burguen uvedl množství látky podle kastilské, valencijské i aragonské bara, i v katalánské jednotce cana. Katalánsky píšíci Baltasar de Segovia⁸⁹ použil místní jednotku cana (SI 155,5 cm), dělenou na 8 menších dílů, a navíc aplikoval modernější poziční (indo-arabský) princip zápisu zlomků⁹⁰.

Využití látky

Pečlivě definované délky a šířky tkanin potřebných pro konkrétní oděvní kus uvedené v pravém horním rohu ve stříhové knize Juana de Alcegy⁹¹ umožnily komplexní hodnocení využití látky. Srovnání Alcegy uvedených rozměrů s narysováním stříhových dílů dle zadaných rozměrů (hodnota Rozdíl Alcega x konstrukce v tab. X. - XXV) prokázala, že největší odchylka činí 12,9 cm² (17,4%)⁹² od reálně potřebného množství látky. Hodnota plocha stříhu (Tab. X – XXV.) je vypočtená plocha všech stříhových dílů nutných pro ušití daného oděvu, z níž lze vyvodit korigovaná plocha látky nutnou pro umístění dílů oděvu. Ze srovnání hodnot poměrů plochy stříhu a korigované plochy látky plyne efektivita stříhu, přičemž Juan de Alcega uváděl, ze kterých zbytků látek je možno stříhnout pásky či zdobení, čímž se efektivita stříhů ještě zvýšila. Efektivita stříhu byla v rozmezí 60 % až 97 %, přičemž průměrná hodnota byla 87 %, což svědčí o velmi úsporném využívání textilie. Minimální hodnota⁹³ byla dána použitím velkého množství komplikovaně tvarovaných ploch oděvu umístěných na obdélníkové ploše.

Autoři španělských krejčovských knih uváděli sofistikované způsoby překládání látky, aby docílili symetrie dílů, úspory času a maximálního využití materiálu. Zároveň Juan de Alcega bral v úvahu vzorované látky a následné skládání motivů, přičemž byly uvažovány i vzory damašku s raportem 42 cm⁹⁴. V souladu s nařízeními krejčovských cechů⁹⁵ skládání látky navíc respektovalo směr vlasu. Juan de Alcega navrhl více způsobů rozložení stříhových dílů shodného typu oděvu při stejné šířce látky, což dílo Diega Freyle⁹⁶ pocházející z následujícího desetiletí nečinilo. Juan de Alcega uvedl i více stříhových variant oděvu pro odlišné šířky látky, které se odvíjely od použitého textilního vlákna. Autor dále popsal pořadí stříhání jednotlivých dílů: nejprve největší a nejdůležitější díly oděvu, které většinou umístil vlevo podél přeložení látky, pak kusy na okraji naproti přeložení a nakonec díly položené ve středu.

⁸³ Alcega 1589 (1979), s. 12b.

⁸⁴ Alcega 1580, f. VII.

⁸⁵ Antický aditivní systém vycházel zřejmě ze zeměměřičství. Řečtí matematici pomocí provazů vyměřovali vzdálenosti a čísla si představovali jako délky úsečky, tedy sčítání odpovídalo sjednocování úseček. Systém byl hojně rozšířen v Římě a dnes je označován jako římské číslice. In. Karl Menninger, *Number Words and Number Symbols: A Cultural History of Numbers*. New York 1992.

⁸⁶ Freyle 1588.

⁸⁷ *Manuscrito de sastrería*.

⁸⁸ Rocha Burguen 1618.

⁸⁹ Segovia 1617.

⁹⁰ Poziční způsob zápisu čísel byl používán ve starověkém Egyptě, Babylonii i Indii. Zřejmě Ind Brahmaguota r. 628 doplnil k 9 číslicím nulu. V 9. století systém převzali Arabové, díky nimž se dostal do Španělska, kde se s ním seznámil např. Gerbert z Remeše, budoucí papež Sylvestr II. (použil jej při inovaci počítadla abaky). Rozšíření systému pomohl Ital Fibonacci (kniha *Liber Abaci*, r. 1202), který nevěděl, že systém pochází z Indie a nazýval jej arabským. In. Menninger 1992. Až do 16. století si v Evropě konkurovaly oba typy zápisu čísel. V 16. století převládla "nová čísla". Rozvoj knihtisku a s ním spojené vydávání prvních aritmetických knih a učebnic rovněž přispěly k rozšíření indoarabské poziční desítkové soustavy. Martina Bečvářová, *Středověké početní algoritmy*. In. Jindřich Bečvář (ed). *Matematika ve středověké Evropě*. Praha 2001, s. 230 – 263.

⁹¹ Tento a následující odstavec jsou převzaty z článku HŘIBOVÁ 2017b, s. 19 – 56.

⁹² Alcega 1580, f. 17.

⁹³ *Ibidem*, f. 30.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 70 a další.

⁹⁵ *Ordenanças de Seuilla* - Real Chancillería de Granada 1564.

⁹⁶ Freyle 1588.

V některých případech při přípravě tisku došlo k opomenutí některého stříhového dílu, nejčastěji se jednalo o přední díl stojacího límce⁹⁷. Taktéž bylo zapomenuto nebo převráceno pořadí písmen či jinak chybně označeny rozměry dílů⁹⁸. Kupříkladu je uvedena šířka hlavice rukávu ropilly jako *om*, tedy nereálných 31,5 cm místo správných *mo*, 52,5 cm. Tyto tiskové chyby, vznikající typicky při zrcadlovém skládání liter tiskového štočku odhalí rozbor a rozkreslení všech stříhů současně s porovnáním jednotlivých typů oděvu mezi sebou. Též lze takto pozorovat i alternativy shodných oděvů jako oddělení límce⁹⁹ či změny rozměrů např. v délce pláště či šířce hruškovitých rukávů¹⁰⁰.

Tělesné rozměry

Klíčovou informací pro krejčího jsou tělesné rozměry nositele. Juan de Alcega naznačil¹⁰¹, a teprve Francisco de la Rocha Burguen¹⁰² zmínil nejen tzv. *bara de medir*, ale též tzv. *bara de geometria*. *Bara de medir* byla pevná délka stanovaná pomocí pevného měřidla, v Kastilii 84 cm. Průměrná žena měla dle Rocha Burguena výšku 154 cm¹⁰³, což koresponduje s antropologickými rozbory kosterních pozůstatků ze středověké Kastilie, Leonu či Katalánska. Pro muže antropologické výzkumy stanovily průměrnou výšku ve stejných oblastech a období na 165 cm¹⁰⁴. Pro ženy nižší či vyšší de la Rocha Burguen navrhl vycházet z tzv. *bara de geometria*, poměrově upravených rozměrů vztažených k výšce postavy. Juan de Alcega nezmínil předpokládané tělesné rozměry ani průměrnou výšku postavy a navrhoval stříhy pro muže, dívky, ženy a pro tzv. tlusté ženy. Pro tzv. tlusté ženy navrhl Alcega jiný rozměr¹⁰⁵ nebo vsazení dodatečné látky¹⁰⁶ než pro ostatní ženy, což učinil i Freyle¹⁰⁷. Mužské stříhy dle velikostí nečlenil. Stanovené rozměry již zahrnovaly podložení a vycpávání stříhových dílů i husí břich. Alcega, ani další autoři, neuvedli, zda stříhy obsahují přídavky na švy či nikoliv, jelikož však záměrem bylo poskytnout informace pro tovaryše i krejčí pro nákup adekvátního množství látky a dát krejčím návod, jak položit stříh na textilie tak, aby byl odpad minimalizován, a autoři díly polohovali těsně u sebe, lze soudit, že díly mají v rozměrech započteny i přídavky na švy. Srovnávací projekce jednotlivých stříhů mezi sebou ukázala, že nejpozději při přípravě k tisku došlo k deformacím a rozměry, byť stejně popsané, shodné nejsou a údaje získané odměřením z nákrešů by nebyly relevantní.

Stříhové knihy versus inventáře

V tabulkách II. a III. jsou shrnuty celkové počty oděvních prvků uvedené jak v posmrtných inventářích, tak ve zkoumaných stříhových knihách. Z vyhodnocení procentuálních podílů plyne nesoulad mezi zápisy v inventářích a stříhových knihách. Jeden z možných důvodů může být ten, že alespoň některé inventáře patřily starším, konzervativnějším osobám, které méně dbaly na módní změny. Dalším faktorem je praktičnost a cena daného oděvního prvku, kdy například vnitřní kabátec byl používán denně pro různé účely, tedy v různých provedeních, a zároveň se konstrukčně jednalo o jeden oděvní prvek, jehož další varianta rozkreslení vzhledem k jeho malým rozměrům by nepřinesla nové poznatky. Svrchníky a pláště jsou rozměrné, tedy nákladné, méně často obnovované oděvní kusy, které je možno odlišně polohovat na různé šíře látek. Vyznačují se též větší variabilitou, například odlišnostmi v délkách

⁹⁷ Alcega 1580, f. 21.

⁹⁸ Ibidem, f. 23a.

⁹⁹ Ibidem, f. 48 – 48a.

¹⁰⁰ Ibidem, f. 21 – 21a.

¹⁰¹ *Geometria y Pitapie*, Alcega 1580, f. VII. Za upozornění děkuji Francisco Martínez Botella.

¹⁰² Rocha Burguen 1618, f. 14.

¹⁰³ Ibidem, f. 14.

¹⁰⁴ Xavier Jordana – Assumpció Malgosa, Terrassa, una Villa Medieval en transició a la Època

Moderna: Estudio bioantropológico de la necrópolis de la Placa Vella, *Rev. Esp. Antrop. Biol.*, 2002 23, s. 1 – 25.

¹⁰⁵ Alcega 1580, f. 60a.

¹⁰⁶ Ibidem, f. 66.

¹⁰⁷ Freyle 1588, f. 26.

pláštěů, tvaru rukávů atd., což si vyžádalo zakreslení většího počtu nákresů. V případě *ropas* došlo ke zkreslení výpočtů dat z posmrtných inventářů, protože nebylo možno je v rámci inventářů v některých případech rozlišit na dámské a pánské a byly zařazeny do sekce nerozlišených oděvů¹⁰⁸.

VII. Počty pánských oděvů zahrnuté v posmrtných inventářích a španělských stříhových knihách.
Upravená verze tabulky z Hřibová 2018a.

Typ oděvu	Typ oděvu	Posmrtné inventáře [kusy]	Posmrtné inventáře [%]	Posmrtné inventáře [%]	Průměrný počet kusů na muže [kusy]	Počet stříhů Alcega [%]	Počet stříhů Freyle [%]	Počet stříhů <i>Manuscrito de sastrería</i> [%]
Košile	camisa	747	27,3	27,3	5,7			
Vnitřní kabátce	jubón	342	12,5	12,5	2,6	3,2	3,3	3,6
Kalhoty	calzas	281	10,3	15,7	3,3			
	calzones	38	1,4				26,7	4,8
	greguesco	45	1,6					
	saraguelo	10	0,4					
	afollado	9	0,3					
	zahones	5	0,2					
	muslos	40	1,5					
Nadkolenky	medias	138	5,0	5,0	1,1			
Vnější kabátce	sayo	220	8,0	17,8	3,7	14,3	6,7	16,7
	ropilla	166	6,1			23,8	20,0	7,1
	coletto	15	0,5					
	cuera	86	3,1					
Svrchníky	ropa	92	3,4	3,8	0,8	14,3	13,3	28,6
	vestido	11	0,4					
Pláště	capa	262	9,6	17,9	3,8	28,6	6,7	11,9
	herreruelo	126	4,6			19,0	20,0	23,8
	capote	61	2,2				3,3	1,2
	balandrán	11	0,4			4,8	3,3	6,0
	tudesco	8	0,3				6,7	
	fieltro	15	0,5			3,2		3,6
	almilla	4	0,1					
	bohemio	1	0,0			3,2	6,7	9,5
	loba	0	0,0					1,2
	gaban	0	0					1,2

Dámským oděvům všichni autoři stříhových knih z tohoto období věnovali menší pozornost (41 % stříhů Alcega; 42,6 % Freyle a 37,0% *Manuscrito de sastrería*), což mohlo přispět tomu, že se lépe přiblížili procentuálním zastoupením oděvních prvků zachycených v inventářích. Velký nepoměr v případě spodní sukně typu *faldellin* nakreslené autorem *Manuscrito de sastrería* je ovlivněn nejednotností dobového názvosloví, kdy pro obdobnou součástku je možno použít i výraz *manteo* a dále v tomto rukopisu některé *faldelliny* měly připojen i živůtek. Výrazný rozdíl v případě *ropas* je, jak již bylo zmíněno, dán tím, že většina ze zápisů v posmrtných inventářích musela být zařazena do sekce oděvů bez určení pohlaví.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Hřibová 2018a.

¹⁰⁹ Ibidem.

VIII. Počty dámských oděvů zahrnuté v posmrtných inventářích a španělských stříhových knihách
Upravená verze tabulky z Hříbová 2018a

Typ oděvu	Typ oděvu	Posmrtné inventáře [kusy]	Posmrtné inventáře [%]	Posmrtné inventáře [%]	Průměrný počet na ženu [kusy]	Počet stříhů Alcega [%]	Počet stříhů Freyle [%]	Počet stříhů <i>Manuscrito de sastrería</i> [%]
Spodní oděvy	camisa	387	18,6	18,6	9,7			
Vnitřní oděvy	manteo	73	3,5	6,2	3,2	2,2	11,5	
	faldellín	12	0,6			8,7		18,0
	verdugado	27	1,3			2,2		4,0
	calcas	12	0,6					
	puerta	5	0,2					
První viditelná vrstva	cuerpo	166	8,0	29,0	15,1	8,7		
	vasquina	354	17,0			23,9	15,4	24,0
	corpino	81	3,9				11,5	4,0
	delantera	3	0,1					
Kabátec	jubón	150	7,2	7,2	3,8	4,3	3,8	4,0
Druhá viditelná vrstva	mongil	74	3,6	26,5	13,8	4,3	7,7	8,0
	saya	268	12,9			17,4	19,2	20,0
	ropilla	25	1,2					
	sayuello	37	1,8					6,0
	cuera	5	0,2					
	ropa	112	5,4			21,7	23,1	18,0
	samaro	30	1,4					
Svrchní vrstva	mantilla	45	2,2	12,5	6,5			
	manto	189	9,1			15,2	7,7	10,0
	capotillo	6	0,3					
	rebocino	19	0,9					2,0
	loba	0	0					

Ceny oděvů, způsoby šíření módních novinek a oděvy pro různé příležitosti

Vzrůstající produktivita výroby textilií ovlivnila pozvolný pokles cen běžných oděvů od zde studovaného 13. století až do dnešních dní. Dalším faktorem také bylo postupné zjednodušení střihových konstrukcí a snížení spotřeby látek potřebných pro výrobu nejběžnějších každodenních kusů. Vzhledem k reprezentativní funkci oděvu ale devalvace cen platí pouze pro nejběžnější masovou produkci. Oděvy dokládající vysoké společenské postavení nositele byly vždy předmětem zájmu okolí a na jejich vytvoření byly špičky společnosti ochotni investovat vysoké částky. Bylo, a i dnes je vyžadováno přizpůsobení oděvu účelu společenské příležitosti i aktuální politické / společenské situaci, což sebou nese nutnou obeznámenost s panujícími módními trendy. Následující kapitola kromě cen uvažuje také možné způsoby šíření módních novinek a organizaci osob pečujících o image španělského krále.

Vývoj cen oděvů¹

Nejluxusnější oděvy byly extrémně nákladné v minulosti, stejně jako dnes. I cena základních, nutných oděvů byla v minulosti značná. Teprve s rozvojem techniky a následné industrializace v průběhu staletí klesla cena běžných kusů až na dnešní hodnoty.

Pořízení běžného, každodenního oděvu bylo v 14. i 15. století nákladnou položkou. „*Cena jednoho pláště tvořila v r. 1509 56 % ročního příjmu služky v jihoněmeckých městech. Sluha pracující u obchodníka musel počítat s tím, že výdaje na nákup jednoho kabátu, kalhot, bot a klobouku pohltní z jeho celoroční mzdy víc než 30 procent.*“². Ve středověku se někdy kusy oblečení dědily v rodinách po generace. Nebylo vzácností, když muž odkázal své ženě kusy ošacení. Vagantské písně popisovaly chudé roztrhané oděvy, prohrané v kostkách, těžce získávané a lehce pozbyvané³. Doloženo je mnoho důkazů o zlodějích specializujících se na krádeže ošacení, jelikož se dalo dobře zpeněžit⁴.

V 17. století vznikly první manufaktury na výrobu látek a doplňků, které předznamenaly průmyslovou výrobu. Zpočátku musely manufaktury bojovat s cechy, které úmyslně vytvářely překážky proti jakémoliv změně obchodního systému. Manufaktury se podpory dočkaly až v době císaře Josefa II., kdy se počet osob pracujících v textilním průmyslu zdvojnásobil. Výroba látek tvořila cca 84% průmyslové výroby Čech⁵. I přesto byl oděv nadále drahou položkou v rozpočtu domácností. Skromnou dobovou výbavu popsal D. Diderot⁶ v díle „Jeptiška“ následujícím způsobem: „*Bude mít šaty z anglického lastingu, které může nosit až do konce léta a na zimu potom s podšívkou, pak bavlněné šaty, které nosí teď. Několik bílých spodniček, dvě ode mne z jemného barchetu lemovaného mušelinem. Dva stejné živůtky, které jsem dala udělat pro svou nejmladší dceru a které jí náhodou dobře padnou. To bude nosit v létě. Patnáct košil, některé batistové, jiné z mušelinu. Asi v polovině června jí pošlu plátno na šest dalších, které jsem dala bílit do Senlis. Několik šněrovaček, zástěr a šátků na krk. Dva tucty kapesníků. Několik nočních čepců. Šest škrobených čepců na den a k tomu osm párů jednoduchých a tři páry dvojitých manžet. Šest párů jemných bavlněných punčoch.*“⁷

I když v 17. a 18. století ceny oděvů postupně klesly, až v 19. století se ošacení stalo výrazně cenově dostupnější. Významnou roli, kromě technického pokroku a s ním spojené strojové výroby,

¹ V následující části kapitoly se jedná o upravený text Martina Hříbová, Ceny oděvů a způsoby šíření módních novinek. Hříbová – Hříb 1999.

² Josef Macek, *Jagellonský věk v českých zemích: 1471 - 1526*. Praha 2002.

³ Kybalová 2001, s. 130.

⁴ Kybalová 1996, s. 86.

⁵ Kybalová 1997, s. 177.

⁶ Denis Diderot. *La Religieuse*. Paris: Buisson, 1796.

⁷ Kybalová 1997, s. 178.

hrálo zlepšení dopravy a rozvoj celosvětového velkoobchodu, které tlačily ceny látek dolů. Důležitým vynálezem byl i šicí stroj. Nejstarší dochovaný patent šicího stroje vytvářejícího variaci na přední stehovací steh pochází z r. 1755. První široce používaný šicí stroj byl vynalezen Barthélemem Thimonniérem r. 1829. I nadále byly oděvy drahé, takže Stendhal v *Deníku* napsal, že r. 1810 v rozpočtu na šaty počítal s 2000 franků, tj. stejnou částkou jako na dva sluhy nebo dva koně⁸. Mnoho žen si i nadále šilo oděvy, prádlo i korzety doma. Běžné bylo i přešívání a přebarvování starých oděvů⁹. S nástupem průmyslové výroby v 19. a 20. století se začaly vyrábět i konfekční oděvy, což sebou přineslo také úpadek krejčovského umění.

Příklady cen oděvů v 16. století

Podle granadských městských artikul¹⁰ krejčí opravující staré oděvy (šp. *ropevejeros*) neměli kupovat vlněné látky dražší než 5 reálů¹¹. Před rokem 1535¹² ušití prostých oděvů stálo následující částky: ušití prosté dámské *ropy* stálo 30 *maravedís*, prostého *brialu* pro ženy 35 *maravedís*, *brialu* dekorovaného hedvábným prýmekem 40 *maravedís*. Ušití krátkého pánského *sayo* 15 *maravedís*, krátkého čtvrceného *sayo* 12 *maravedís*, krátké pánské *ropy* 40 *maravedís*, *loby* či *capuze* stálo 18 *maravedís*, podšitých kalhot 12 *maravedís*, dámské *saye* 22,5 *maravedís*, hedvábného *brialu* 122,5 *maravedís*, jednoduché dívčí *saye* 12 *maravedís*, dámských kalhot 5 *maravedís* a dámské sukně (spodnice) 15 *maravedís*. V případě dámských kalhot se vzhledem k nejnižší ceně ze všech zmíněných oděvů lze domnívat, že se jednalo o spodky. Pro srovnání v letech 1543 – 45 byly ceny za 1 kilogram hovězího masa 22,82 *maravedís*, 1 kilogram vepřového 30,43 *maravedís*, jedno kuře 20 *maravedís* a 1 litr mléka za 5 *maravedís*¹³. V letech 1500 – 1550 vydělal průměrně nesespecializovaný pracovník za den 33 *maravedís*, sběrač ovoce 23 *maravedís*, závozník 35 *maravedís*, pikenýr cca 30 *maravedís*, arkebuzír cca 40 *maravedís*¹⁴. Z uvedených hodnot vyplývá, že značnou cenu oděvu tvořily použité textilní materiály, nikoliv lidská práce. V potaz je třeba brát fakt, že oděvní součástky sestávaly z vícera vrstev, podšívek, vnitřních ztužujících vrstev a vycpávek, dále různých ozdob a aplikací.

Oděvy žen byly obvykle vzhledem k větší spotřebě látek a zejména ozdob nákladnější než mužské, protože královská pragmatika z r. 1563¹⁵ nechávala možnost nevhodné oděvy používat ještě rok po vstoupení zákazu v platnost pro muže a dva roky pro ženy¹⁶. Dalším nepřímým dokladem je nepoměr mezi počty mužských a ženských oděvů vůči počtu inventářů mužů a žen z Valladolidu, kam byly zapisovány pouze věci hodnotné a to i přes to, že představitelem domácnosti byl muž¹⁷. Zajímavá artikule zapsaná v Sevillských nařízeních¹⁸ přikazovala všem obchodníkům s oděvy mít dostupné oděvy k pronájmu, a to nový svrchník s kápí typu *loba* jako smuteční oděv s cenou 5 *maravedís* na den, a 3 *maravedís* pokud se jednalo o starý oděv. Též musel být dostupný nový plášť nebo *tabard* za 4

⁸ Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání - Od empiru k druhému rokoku: odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha 2004, s. 34.

⁹ *Ibidem*, s. 35.

¹⁰ *Real Chancillería de Granada* 1552, f. 148r.

¹¹ *Real de plata* znamenal stříbrnou minci obsahující 3,2 gramy stříbra, která se dělila na 34 měděných *maravedís*.

¹² Paulino Iradiel Murugarren. *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca*. Salamanca 1974.

¹³ Pablo E. Perez-Mallaina, *Spain's Men of the Sea: Daily Life on the Indies Fleets in the Sixteenth Century*. Baltimore 2005.

¹⁴ Idan Sherer. *Warriors for a Living The Experience of the Spanish Infantry during the Italian Wars, 1494-1559*. Leiden 2017, s. 25.

¹⁵ *Premática de los vestidos y trajes, la qual mandó el Rey*, 1590, f. a4 v.

¹⁶ Hajná 1999-2000, s. 192.

¹⁷ Hřibová 2018a.

¹⁸ *Ordenanças de Seuilla*.

maravedís za den a 3 *maravedís*, pokud šlo o starý kus. Možnost pronájmu oděvů opět hovoří o jejich vysoké pořizovací hodnotě.

Pro české země Winter¹⁹ zmínil, že na přelomu 16. a 17. století vlastnil v Praze Kryštof Dyller z Dyllenhofu (+ 1608) velký obchod nabízející barevné anglické sukno loket po půldruhém rýnském; pařížské černé po dvou kopách, barevné pařížské po dvou rýnských; šiptuchu loket po kopě, maylandského sukna loket po 2 rýnských; uherské kyřinky po 30 grošů míšenských, černého českého sukna loket po 38 grošů, celý postav sukna míšeňského, borkovského byl v 16 kopách (postav čítal 32 loket); rychnovského sukna postav byl ve 12 kop a 30 grošů, laciný byl „*komar Radkovský čtyrpečetní*“ po 9 i 5 kopách; „*dvou pečetního sukna broumovského*“ byl postav po 4 kopách, „*görlického*“ po 4 kopách a 15 groších a fridlandského i po třech kopách. Dle řádu císaře Rudolfa II. stanovující ceny prostých oděvů vydaného r. 1578 za ušití soukenných kalhot měl krejčí bráti 4 groše. „*Od poctivic kožených aneb kalihot a kabátu barchanového prostého, od sukně nebo pláště dvojnásobného, od sukně harasové s rukávy dvojnásobné*“ 10 grošů. 8 grošů měli krejčí mít „*od sukně nebo pláště na kožích podšitého; též tak od mužského pláště prostého*“. 4 groše se mělo platit „*od poctivic kožených s řeménky, rovně tolik od poctivic soukenných*“. 5 grošů „*od mužské sukničky krátké dvojnásobní; od sukničky, která slove horzkop, soukenné*“ a 12 grošů směl požadovat krejčí „*od sukničky mužské tykytové dvojnásobní a tolikéž od hazuky feřtatové dvojnásobní*“. Stanovené částky jsou minimální, zdobenější, pracnější varianty byly nákladnější. Proto nepřekvapí, že švec Ondřej Vyšehradský r. 1564, vlastnil „*Kožich hřbetový liščí, harasem pošitý; dvě sukně komárové barvy, jednu z flanderského sukna, druhou z českého, dva páry poctivic, jedny kožené, druhé soukenné, a kožíšek beranní, harasem pošitý*“. Jan Skrejšovský z Lovčic, který umřel v Praze r. 1603., majitel „*Zlaté podkovy*“, druhého domu i vinice „*na věnečku*“ nad Košíři, měl „*Pět pláštíů, z nichž jeden soukenný s aksamitovými křídly krátký, jiný smutkový dlouhý; kožich voděvací s bambáskovým futrem a vejložky janatovými, čtyři kabáty řezané, z nichž jeden soukenný s damaškovými rukávy a jiný rejtharská suknička německá; čtvery galihoty (jedny z tlačeneho aksamitu); patero štrymfů, a to hedbávné černé, popelaté harasové, modré hedbávné, červené polouhedbávné; klobouky tři, biryť se šmelcem aksamitový pod peřím, husárek hedbávný, husárek aksamitový vysoký a čepici soukennou s výložky janatovými*“.²⁰

O vysokých cenách oděvů nepřímo vypovídá i argument Slavaty, českého šlechtice vyhozeného z okna při defenestraci r. 1618, který uvedl cenu svých oděvů, které mu povstalci poškodili, ve stížnosti císaři.²¹

Společenské postavení a oděv v křesťanské společnosti

Kromě praktických ochranných důvodů byl důležitý i sociální aspekt oděvu. Adekvátní šat odpovídající společenskému postavení byl požadován ve všech vrstvách společnosti.

Látky a oděvy byly natolik cennou komoditou a lidská touha po prestiži natolik velká, že vznikaly obavy o zruinování ekonomiky země. Původně pouze členové privilegované třídy, šlechta a církve, měli dostatečné finance, aby mohli nosit drahé oděvy. Od 13. století bohatlo i měšťanstvo, obchodníci a řemeslníci a snažili se srovnat se šlechtou krom jiného tím, že nosili stejné oděvy. Proto v mnoha evropských zemích byly panovníky opakovaně vydávány příkazy určující vhodné materiály

¹⁹ Winter 1888.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Paměti nejvyššího kancléře Království Českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka...od léta 1608 do 1619 I* (ed. Josef Jireček), Praha 1868. In: Hajná 2015, s. 93.

pro jednotlivé společenské vrstvy.²² Jedny z nejstarších oděvních příkazů byly vydány v první polovině 13. století²³. R. 1258 Kortesy ve Valladolidu vydaly příkaz²⁴, rozlišující členy královské domácnosti tím, že omezovaly materiály, které směli nosit muži z různých řad a povolání, a počet oděvů, které mohli vlastnit. Těž bylo zakázáno lidem u dvora utrácet za jídlo nebo oblečení víc než král a královna a byla omezena spotřeba hedvábí, kožešin, stříbra a zlata grandům²⁵. Zákoník krále Alfonse X., *Siete Partidas* (1250 - 1260), vysvětloval, že králové byli povinni z titulu svého úřadu nosit „hedvábné oděvy zdobené zlatem a drahokamy“ a při velkých církevních svátcích „koruny ze zlata, bohatě zdobené velkolepými klenoty“ aby se odlišili od svých poddaných²⁶. Barva, jako forma luxusu byla regulovaná podle stavu a povolání nositele²⁷. Pouze král mohl nosit plášť vyrobený z červené vlny zvané *escarlata*²⁸. Písaři, kušištníci, sokolníci a další muži v královské domácnosti nesměli nosit šarlatové nohavice či zlaté střevice. Duchovní mohli nosit pouze na tmavo barvené nohavice načernalých nebo hnědých odstínů. Panoš měl zakázáno nosit látky obarvené jakoukoli barvou²⁹. Na druhou stranu se od rytířů očekávalo, že budou nosit pestrobarevné oděvy červené, žluté, zelené nebo fialové, „aby jejich šaty byly elegantní a aby byly veselé a aby jejich srdce bylo povzbuzeno“³⁰.

Wunder³¹ doložila, že ve čtrnáctém století zákony o přepychu motivovaly muže, aby se připojili k jízdě, tím, že jejich manželkám udělily zvláštní privilegia používat luxusní zboží³². Vyhlášky města Sevilla z roku 1348 zakazovala manželce „jakéhokoli obyvatele Seville, který nevydržuje koně“ nosit jemnou hedvábnou tkaninu zvanou *sendal*³³.

Katolická veličenstva Isabela Kastilská a Ferdinand Aragonský vydali zákony o přepychu (*leyes suntuarias*) z let 1494, 1495 a 1496 upravující používání určitých jakostí tkanin, oděvů, šperků a ozdob pro jednotlivé společenské skupiny.³⁴ Kupříkladu r. 1494 byl na dovážené brokáty, zlaté plátno a výšivky se stříbrnou nebo zlatou nití uvalen dvouletý zákaz a španělským řemeslníkům bylo zakázáno vyrábět nové oděvy nebo ozdoby na koně z těchto látek³⁵. Dle studie Hajné³⁶ první ucelený předpis ohledně odívání platný v celém království byl jménem Katolických veličenstev vydán r. 1499 v Granadě, následovaný ve stejném roce předpisem o výrobě hedvábí a oděvů z hedvábných látek. R. 1500 byla v Seville vydána upřesňující nařízení. Ferdinand Aragonský dal r. 1515 publikovat další

²² Anderson 1979, s. 57 – Dle Saffrtalové nařízení normativní povahy byla vydávána již v polovině 12. století v italských městských státech. Saffrtalová 2010, s. 36

²³ Juan Sempere Y Guariño - Juan Rico Giménez (edd.) *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Valencia 2000. s. 134– 143.

²⁴ Ibidem, s. 91 – 96.

²⁵ Wunder 2019, s. 248.

²⁶ Alfonso X 2004. Partida 2, zákon V.

²⁷ Wunder 2019, s. 248.

²⁸ Alfonso X, Ordenamiento de las Cortes celebradas en Valladolid en la era MCCXCVI (año 1258), article 14, in *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, Madrid 1861 - 1903, tomo I, článek 22, s. 59.

²⁹ Ibidem, články 4,5 a 22, s. 55 – 56 a 59.

³⁰ Alfonso X 2004, Partida 2. s. 427.

³¹ Wunder 2019, s. 248

³² Dřívější zákony, jako například zákon vydaný králem Alfonsem VIII. R. 1212, dočasně omezovaly výdaje na luxusní šaty a ozdoby, aby stimulovaly výdaje na zbraně. Sempere Y Guariños 2000, s. 134 – 135.

³³ „*qualquier vezino de Seuilla que non mantouiere cauallo* Alfonso XI, Ordenamiento de peticiones de las Cortes celebradas en Alcalá de Henares en la era MCCCLXXXVI (año 1348), In *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, tomo 1, článek 119, s. 624.

³⁴ ladero quesada 2003, s. 36.

³⁵ Isabellai a Ferdinand II, „*Que por dos años ningu[n] o pueda traer ni meter de fuera del reyno brocado en pieça ni en ropas*”, *Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos*, 2 vols. Alcalá de Henares, Lãçalao Polono, 1503. facs. ed., Madrid: Instituto de España, 1973, tomo II, f. 272r– 272v. In. Wunder 2019, s. 253.

³⁶ Hajná 1999 - 2000, s. 192.

nařízení jménem své dcery Jany I. Kastilské.³⁷ Císař Karel V. vydal r. 1534 zákon opakující nařízení z let 1515, 1520, 1523, které mimo jiné zakazovalo krumplířům vyšívat zlatem a stříbrem na oděvy jiných osob, než šlechticů³⁸. Řemeslníkům bylo zapovězeno používání hedvábí kromě vnitřních kabátců a nohavic³⁹. Náklady dále rostly⁴⁰ a císař r. 1537 ve Valladolidu vydal dvě nařízení ohledně oděvů, které byly vzorem příkazů z r. 1551⁴¹. Nikdo z žádné třídy ani postavení nesměl nosit oděvy vyrobené z brokátu, vyšívané nebo jinak zdobené stříbrnými nebo zlatými nitěmi, hedvábnými šňůrami, prýmky nebo třásněmi. Pánské a dámské oděvy mohly být zdobený hedvábným páskem menším než 1/8 bara (10,5 cm) nebo až třemi úzkými proužky hedvábí na lemu, které musely být připevněny hladkými zadními stehy. Klobouky nemohly být zdobený dekoracemi ze skutečného nebo falešného stříbra nebo zlata. Majitelé zakázaného zboží jej mohli nadále používat osm měsíců, pokud by jej napřed zaregistrovali u místních úředníků⁴². V reakci na zákon z roku 1551 zakazující hedvábné prýmky vymysleli řemeslníci nové vlněné ozdoby⁴³, což bylo zakázáno dekretem z r. 1552⁴⁴. Zákony také přísně omezovaly řemeslníkům jejich vlastní spotřebu řemeslného luxusního zboží⁴⁵. Krejčí, ševci, koželuzi, tkalci a jejich řemeslníci nesměli nosit hedvábí kromě klobouků a jiných pokrývek hlavy a jejich manželky směly používat hedvábí na živůtku a jeden hedvábný proužek zdobící vlněný plášť⁴⁶.

Ve vydávání příkazů pokračoval král Filip II. (např. r. 1563 a 1564). V roce 1586 přijaly Kortesy v Madridu zákon, že mužům není dovoleno nosit límec nebo manžety zdobené ozdobným prolamovaným, zlatým či stříbrným drátem či škrobené⁴⁷. V roce 1594 nařídil Filip II mužům ve svých královstvích dodržovat omezení kortesů⁴⁸, k nimž dále přidal zákaz jakékoli barvy okruží kromě bílé a omezil jejich šířku na jednu dvanáctinu bara (7 cm)⁴⁹. Nařízení z r. 1590 ze San Lorenza se věnovala výrobě, distribuci a používání hedvábných látek. V témže roce byla vydána v Madridu kopie

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ruth de la Puerta Escribano, *Sumptuary Legislation and Restrictions on Luxury in Dress*, In: Jose Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 209 - 232.

³⁹ Anderson 1979.

⁴⁰ Puerta Escribano 2014.

⁴¹ Carlos V, *Las prematicas y ordenanzas que sus Magestades ordenaron sobre los trajes, Brocados, Oros y Sedas en el año de mil y quinientos y cincuenta y vno*, Juan de Brocar, [1551], Biblioteca Nacional de España, R/ 14370/ 9, f. 70v "inuenciones de sastres y offi ciales: y otras gentes amigos de nouedade", In. Wunder 2019, s. 258.

⁴² Ibidem, f. 70v - 72r.

⁴³ Sempere Y Guaríños - Rico Giménez 2002, s. 238.

⁴⁴ Carlos V, *Las prematicas y ordena[n] ças que sus Magestades ordenaro[n] sobre los trajes, Brocados, Oros y sedas en el año de mil y quinie[n]tos y cincuenta y vno: con la declaracion deste año de mil quinie[n]tos y cincuenta y dos; Juntamente con la vltima declaracion para que no se hagan guarniciones ni cortaduras de paño, con otras cosas tocantes a los dichos trajes*, n.p., [1552], Biblioteca Nacional de España, R/ 14090(17), f. 225v. In. Wunder 2019.

⁴⁵ Wunder 2019, s. 253.

⁴⁶ Carlos V [1551], f. 71v.

⁴⁷ *Actas de las Cortes de Castilla, publicadas por acuerdo del Congreso de los Diputados, a propuesta de su Comisión de Gobierno interior*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. A. García, 1862 – 2006, vol. 9, s. 447.

⁴⁸ Wunder 2019, s. 253.

⁴⁹ Felipe II, *Prematica en que se manda guardar lo prouenido por vn capitulo de las Cortes, del año de ochenta y seis: En que se prohibio que los hombres no puedan traer en los cuellos, ni en puños, guarnicion alguna, ni almidon, ni gomas, ni fi letes: Sino sola la lechuguilla de olanda, ò lienço, con vna, ò dos vaynillas, y se declara q[ue] sean de vn dozauo de vara de medir, y q[ue] las vaynillas y fi letes no sean de color sino blancas: Y se acrecientan las penas contra los que excedieren*, Madrid, Pedro Madrigal, 1594, Biblioteca Nacional de España R/ 5251(3) (int. 3c).

pokynů z r. 1563⁵⁰. Další nařízení byla publikována v letech 1594, 1600, 1611. Šlechticům bylo obvykle dovoleno zdobit domy a oblékat oděvy z hedvábných aksamitů, atlasu a taftu vyrobených v zemích koruny. Zahraniční textilie a oblékání oděvů z brokátů, zlatohlavů a stříbrohlavů bylo limitováno. Dále byly součástí nařízení také pasáže věnované univerzitním profesorům, cizincům a veřejným ženám, které se v interiéru směly oblékat dle svého vkusu. Měšťané a venkované byli zmíněni výjimečně. Cizinci mohli nosit oděvy mimo španělské zvyklosti pouze 6 měsíců od počátku pobytu v zemi. Při audiencích na královském dvoře museli být vyslanci oblečeni podle španělské módy. Někteří zahraniční šlechtici si nařízení obstarávali ještě před plánovanou cestou, jak lze očekávat v případě dvou příkazů z r. 1590 a 1594 dochovaných v Roudnické knihovně.⁵¹ Pod vedením hraběte Olivares vydal Filip IV. soubor 23 reforem, z nichž dvanáct se zabývalo konzumací a fyzickým vzhledem jeho poddaných. V nařízeních důsledně trval na černé barvě a strohém střihu oděvů všech svých poddaných bez rozdílu, aby omezil hroící se rozpočet královské pokladny⁵². Nejradikálnější změnou byl rozkaz, aby muži všech tříd vyměnili okruží za hladký bílý límec (*valona*)⁵³.

S postupujícím vývojem technologií pro výrobu textilu a tedy klesajícími cenami látek bylo vydáváno méně oděvních nařízení a málokdy byly uplatňovány⁵⁴.

Odlišná situace panovala v případě vládců a šlechticů. Prezentace panovníka poddaným, osobně nebo prostřednictvím obrazu byla nanejvýš důležitá z institucionálního hlediska, protože se jednalo o reprezentaci královského nebo císařského majestátu⁵⁵. Dle teorie Bourdieua „praktický smysl“ šlechtice motivoval k velkým investicím do movitého vybavení včetně oděvu, které bylo očekáváno od urozených osob, aby bylo zajištěno sociální postavení a tedy příznivý vývoj v budoucnosti. Pouze výjimečně mohly očekávání porušit, což však bylo jejich okolím citlivě vnímáno a hodnoceno, zda se jednalo o okamžitou rozmařilost nebo obecnou ztrátu „praktického smyslu“ jedince, která případně mohla potenciálně ohrozit celou rodinu.⁵⁶

Mezi nákladnými módami, které používala evropská aristokracie v 15. a 16. století, vynikali zvláště Španělé a Portugalci uměním vytvořit oslnivý vzhled královského představitele a jeho dvora⁵⁷. Kastilský král Jindřich IV. byl kronikáři jeho nástupnice Isabely Kastilské propagandisticky kritizován za mnoho prohřešků včetně pasivity, odmítání reconquisty i odmítání opulentního vzhledu dvora běžně spojovaného s monarchií a panovníkem. Jindřichův prostý vkus se lišil od ostatních evropských králů a dvorů 15. století. Jindřich dával přednost maurskému odívání. Jeho následovnice Isabela Kastilská, kvůli jejímuž ne zcela jednoznačnému nároku na trůn upravovali její kronikáři ve svých spisech historii, naopak svými oděvy a šperky budovala image silné panovnice.⁵⁸ Královna Isabela vytvořila ve Španělsku i ve světě obraz mocné panovnice, vzor pro nadcházející staletí. Své postavení dávala najevo pomocí luxusních a reprezentativních oděvů. Jejího příkladu následovaly císařovna Isabela Portugalská, královna Alžběta z Valois i její dvě dcery, infanty Isabela Clara Eugenie a

⁵⁰ *Premática de los vestidos y trajes, la qual mandó el Rey 1590*, f. a4 v.

⁵¹ Hajná 1999 – 2000.

⁵² Descalzo Lorenzo 2014, s. 23 – Hajná 2015, s. 70.

⁵³ Felipe IV, 1623, 14 – 15.

⁵⁴ Boucher - Deslandres 1965, s. 206.

⁵⁵ Redondo Cantera 2011 - Jorge Sebastián Lozano. Choices and Consequences: The Construction of Isabel de Portugal's Image. In: Theresa Earenfight (ed.) *Queenship and political power in medieval and early modern Spain*. Ashgate Aldershot/Burlington 2005, 157 – 159.

⁵⁶ Bourdieu, *Teorie jednání*, 1998, In: Pilná 2018, s. 129 -130.

⁵⁷ Lozano 2005.

⁵⁸ Marino 2013.

Catalina Micaela.⁵⁹ Královna Alžběta z Valois, třetí manželka Filipa II., utratila 20 000 zlatých za rok za cesty do Aranjuez nebo Segovie. V rámci cesty do Bayonne královna utratila 80 000 zlatých, přičemž její muž měl na tento účel připraveno jen 15 000 zlatých. Dle záznamů mnoho peněz bylo investováno do “*hedvábí, vlny, zlatohlavu, zlata a stříbra*”. Přivezla si sebou šperky a oděvy v ceně 12 000 zlatých. Proto čtvrtá manželka Filipa II, Ana de Austria utrácela na královo výslovné přání za oděvy výrazně méně. I přesto náklady na jejich výrobu byly vysoké.⁶⁰

Nedostatečná výbava a nedostatečné množství oděvů mohlo způsobit újmu rodové cti, ale i odvolání sňatku. Roku 1626 Polyxena z Lobkovic, roz. z Pernštejna připravovala prestižní svatbu své neteře Giovanny Gonzaga di Castiglione delle Stiviere a Jiřího Adama Bořity, vévody z Martinic. Polyxena napsala svému manželovi Zdeňku Vojtěchu Popelovi z Lobkovic o příjezdu nevěsty. *Důležité je však, že ji přivezli nahou a otrhanou. Nedali jí ani nic malého ani velkého. Přijela v saya [slavnostní šat] ušité jako vaquero ze zeleného tamínu zdobeného prýmky a šňůrkami ze zlata a stříbra, a pláštiku z toho samého ušitého po španělsku. Říkám plášť, věc, která nemá výstřih na krk a má tři rohy, a je udělaný ze zeleného tamínu se zlatem. Měla starý klobouk s 12 knoflíky a 5 perlami, s pery odlišných barev. Jak jsme ji přijali, jsem Vám již napsala. Oznamte mi, má duše, co se tam o tom povídá. Další den se oblékla do saya entera [slavnostní šat] z modrého tamínu s plavými květy a trochu žlutými a zdobené prýmky zlatými a stříbrnými; ušité po španělsku s mangas de punta [dlouhé trojúhelníkovité rukávy] podšitými taftem. Jaká potupa a hanba. Krom toho má červenou vasquinu [sukni] z damašku, stejně barevnou jako ropu [svrchník] z toho samého, zdobenou zlatými a stříbrnými prýmky. To je vše, co má. A červený faldellin [spodní sukně], verdugado [sukně s výztužem] z tlustého plátna a řetízek s perličkami, který nestojí víc než 3 měďáky. Sine luce, sine croce. [bez lesku a bez kříže]. Bez nosítek, bez plátna, bez opasku. Je to potupa, hanba a vychytralost. Ještě má saya [slavnostní šat] ze stříbrohlavu se zlatými prýmky. Chtěla si ji vzít druhý den po svém příjezdu. Byla jsem však proti, poněvadž by si ji měla schovat na svatbu. Auditor [Ottavio Villani] a hrabě Zucconi [Vincenzo Zucconi] se velice styděli. Prvně jmenovaný jí na druhý den chtěl přinést rudý satén. Avšak za jeden loket tady žádají 9 říšských tolarů, což je ukrutnost. Teď tu pro nic nemají, protože každým dnem očekávají ropu. Hrabě Zucconi proto zítra nebo v pondělí odjede. Řekla jsem mu, aby to bez nějakého povyku oznámil císařovně [Eleonora Gonzaga]. Slíbil mi, že tak udělá. Jelikož je ve Vídni všechno levnější, nakoupí to tam. Také mi sdělil, že už Vám odeslal svoje směnky a že mi vše pošle sem. Ptal se, jak mi to má poslat. Řekla jsem mu, můj živote, aby s Vámi o tom promluvil. Sdělte mu, že je to nejen velká sprostota, ale také obrovská hanba. Postrašte jej, že si Češi řeknou, že je nějaký levoboček a budou chtít sňatek odvolat. Kdyby jí alespoň dali nějaké hadry po matce, jež, jak dobře víte, takhle nahá a otrhaná nikdy nechodila. Já jsem řekla, že jsem pro ni udělala již dost. Vždyť jsem nechala pro ni poslat a sehnala jsem jí ženicha. Nemám v úmyslu ji ještě oblékat a něco jí dávat, aby mě považovali za hloupou. Nemá vůbec nic. Řekněte auditorovi, že se kvůli těm lidem ze srdce stydíte. Ale nerozčilujte se, můj králi. Zasad'te se o to, aby tam auditor nakoupil na brokátovou sayu, rukávy, jubon a hezké zdobení; též na ropa de noche zdobenou prýmky a šňůrami, pokud toho nechcete vzít víc. Vše ať zařídí bez povyku. Řeknete si asi, že nevíte, kolik materiálu je třeba na ušití saya a rukávů? Ona je tak vysoká jako já. Máte tam Johanu [blíže neurčená lobkovická služebná]. Řekněte jí, aby se zeptala nějakého krejčího, kolik je třeba látky na zhotovení saya entera na člověka, který je velký jako já. Pokud byste ji mohl přesvědčit, ať vezme další pěkné věci na vasquina a nějaký černý samet na ropu a další jubón a herreruelo a faldellín. Nebylo by to špatné.*

⁵⁹ Lozano 2005.

⁶⁰ Kamen 1997, s. 216 – Tudela 2014, s. 323.

*Alespoň by se jí nesmáli.*⁶¹ Nahá dle dobové terminologie též znamenalo člověka oblečeného neadekvátně společenskému postavení nebo jen v košili⁶².

Pořízení reprezentativního oděvu stálo částky nevyčíslitelné. Legenda o sv. Kateřině popisuje tuto skromnou světici „*stála zcela skromně, ale roucho měla bohaté, že jeho měny nikdo nevěděl ceny.*“⁶³ Macek doložil, že o jisté šlechtičně se říkalo, že „*nosí na těle několik vsí*“, když vyšla na rytířský turnaj ve svém modrém sametovém plášti⁶⁴. Pořizovací náklady oděvů byly vysoké i pro šlechtice. Na konci 16. století Fynes Moryson doporučoval cestovatelům, aby v každé zemi hned zjistili, „*co stojí odívání*“, jídlo a denní potřeby, aby se nedali místními obyvateli hned po příjezdu zruinovat.⁶⁵ Že „*šaty mnoho zlatých stojí Jeho Milost*“ si stěžoval stejně preceptor Petra IV. z Rožmberka za jeho pobytu v Bologni v roce 1477⁶⁶ jako hofmistr Viléma z Rožmberka Melchior Stolinský z Kopistu v roce 1551⁶⁷ či Humprecht Jan Černín z Chudenic v roce 1646.⁶⁸ Státnickým účelům odpovídaly také ceny použitých materiálů. Jedenáct loktů saténového brokátového sametu na oděv královny Isabely Kastilské stálo v r. 1487 104 390 *maravedis*, což byla suma, za kterou by tři muži mohli koupit dobrého koně a uvést tři ambiciózní manželky do kategorie, v níž by i ony mohly nosit hedvábí a aksamit⁶⁹. Drahocenné oděvy k prezentaci moci používali i mnozí další panovníci. Marie Medicejská (francouzská královna v letech 1575-1642), stejně jako většina francouzských panovníků, měla v oblibě nákladné extravagantní oděvy. Její šaty, určené pro příležitost křtin syna Ludvíka, měly na 3 000 démantů, byť v té době byly démanty levnější než perly. Ovšem, perel na tomto konkrétním oděvu bylo 39 000⁷⁰.

Královské a šlechtické oděvy byly natolik cenné, že v souladu s křesťanskou morálkou byly oblíbeným předmětem královských a šlechtických darů. Císař a španělský král Karel V. měl ve zvyku obdarovávat urozené ženy nejlepšími španělskými brokáty, přičemž kronikář Prescottta (1552-58) napsal, „*jeho šatna obsahovala ne méně než šestnáct hedvábných a sametových oděvů*“⁷¹. Drahé oděvy též byly vítaným darem klášterům a kostelům, kde buď byly přepracovány na slavnostní roucha kněží, ozdoby oltářů nebo byly určeny jako oděvy pro sochy svatých⁷². Své oděvy takto církvi

⁶¹ SOA Litoměřice, pobočka Žitenice, LRR, sig. D/165, fol. 108-109, 101-102, 110-111, 103-104 In. Marek, 2005, s. 500 – 505.

⁶² Hajná 2015. s. 144.

⁶³ Kybalová 2001, s. 130.

⁶⁴ Macek 2002.

⁶⁵ „*žádný hospodský (v Itálii) tyto počty a honory nezapomene započítat do oučtu, aby ten dotyční svou pýchu řádně splatil. Z toho vyplývá, proč páni z Polska, jsou už od přirození pýchou posedlí, v rozpětí roku či dvou promarní všecko své dědictví po otcích mezi podlízavými a oulisnými Taliány.*“ In. Hajná 2015, s. 48.

⁶⁶ Vychovatel Petra IV. z Rožmberka psal ze studijního pobytu v Bologni: „*neb šaty mnoho zlatých stojí Jeho Milost...*“ (1477); „*Šaty Jeho Milost a služebníkův jeho více než 100 zlatých stojí, strava drahá a všechny potřeby jiné...*“ (1478). Ibidem, s. 49.

⁶⁷ Melchior Stolinský z Kopist Anně Rožmberské z Roggendorfu, Voghera 21. října 1551 Ibidem.

⁶⁸ Kalista (ed.), *Korespondence Zuzany Černínové* (pozn. 176), s. 95. Ibidem, s. 49.

⁶⁹ (2, s. f. cxxxix). In. Anderson 1979. s. 200.

⁷⁰ Nachtmannová 2012.

⁷¹ Lozano 2005 – Kybalová 1996, s. 98.

⁷² Součástí španělské kultury je tradice uctívání a oblékání sochy Panny Marie a Jezulátka. Kupříkladu do českých zemí známou sošku Pražského Jezulátka přinesla Marie Manrique de Lara, manželka Vratislava II. z Pernštejna.

opakovaně darovaly královna Isabela Kastilská, císařovna Isabela Portugalská⁷³, královna Alžběta z Valois⁷⁴, královna Ana de Austria⁷⁵ i infanta Isabela Clara Eugenie⁷⁶.

Štědrosti byli královští potomci učeni již od dětství, jak dokládá pokyn španělské královny Isabely Kastilské vychovatelům jejího v té době osmi letého syna Jana Aragonského a Kastilského, aby každý rok na své narozeniny věnoval dvořanům své oděvy a další příslušenství s výjimkou obuvi a nohavic.⁷⁷

Ani v nejbohatších a nejmocnějších kruzích nebylo výjimkou, že se oděvy přešívaly a využívaly se nákladné látky, ze kterých byly ušity. Pedro de Santa Cruz, správce garderoby císařovny Isabely si opakovaně stěžoval na obtížnost identifikace oděvů pro účely inventarizace, protože různé ozdoby nebo oděvní součástky např. samostatné rukávy, byly často přesouvány z jednoho oděvu na druhý. Oděvy byly upravovány, rozstříhány na oděvy pro děti nebo na dekoraci jiných oděvů.⁷⁸ Kromě již zmíněných liturgických účelů darovaly panovnice své ošacení i svým dvorním dámám. Kupříkladu zřejmě císařovna Anna Tyrolská, manželka císaře Matyáše věnovala své dvorní dámě Markétě Františce z Lobkowicz, rozené z Ditrichštejna svůj oděv jako dar na rozloučenou, když opouštěla její služby⁷⁹. Obdarovaný šlechtic či šlechtična si oděvů velmi vážili jako důkazu přízně. Když o cca rok později Markéta Františka zesnula, byla v oděvu od císařovny i pohřbena⁸⁰.

Ctí bylo také drahocenný oděv panovníkovi a jeho rodině věnovat. Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkowicz své manželce Polyxeně, rozené z Pernštejna připomínal, aby v co nejkratší době zaslala císařovně Eleanoře Gonzagové český čepec. „*Maxmilián z Valdštejna mi totiž řekl, že jí také jeden pošle. Byl bych rád, kdyby ten Váš dorazil první.*“⁸¹

Ceny luxusních látek a šperků byly natolik vysoké, že stálo za to vytvářet falša⁸² a dokonce zapisovat recepty na jejich výrobu⁸³.

Šíření módních novinek na evropských dvorech⁸⁴

Stejně jako v umění, měly na oděvy vliv zejména kulturní výměny mezi královskými dvory. Na počátku rozmachu módy ve smyslu změn a novinek vznikajících v rozmezí desetiletí (cca od

⁷³ Dochovaný církevní oděv přešitý z oděvu císařovny Isabely Portugalské. Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Guadalupe – Vice AGS, CMC, I, liasse 464, f. 240 C, 244 A, 257 C; Archivo del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, cod. 90, f^o29v, In. El terno de la Emperatriz, *El Monasterio de Guadalupe*, n^o 301, 1940, s. 19 - 20 - Antonio C. Floriano Cumbreño, Telas, bordados y ornamentos jerónimos del Monasterio de Guadalupe, *Studia Hieronymiana*, t. II, 1973, 241 - 295, s. 273

⁷⁴ Maria Anna Gonzales Mena. Bordado y encaje eruditos, In. Alberto Barzolomé Arraiza (ed.), *Artes decorativas II. Summa Artis: Historia General del Arte* 45, 83-130, Madrid 1999.

⁷⁵ Ibidem,

⁷⁶ Dochovaný oděv Isabely Clary Eugenie věnovaný na církevní účely, druhá pol. 16. století, Imperial Monasterio de San Clemente, Toledo.

⁷⁷ Anderson 1979. s. 12.

⁷⁸ Redondo Cantera 2011, s. 116.

⁷⁹ Johannes Pietsch, Význam pohřebního oděvu Markéty Františky Lobkowiczové pro výzkum památek oděvního umění. In: *RegioM : sborník Regionálního muzea v Mikulově*, Mikulov 2006, 105 - 113, s. 109.

⁸⁰ Dochovaný pohřební oděv Markéty Františky z Lobkovic, 1617, Regionální muzeum v Mikulově.

⁸¹ Dopis z r. 1622, Marek 2005, s. 150 – 152.

⁸² „*dos pedaços de tela encarnada falsa – dva kusy falešné červené látky*“ In. Rojo Vega 2018, 1593 Testamento inventario y biblioteca de Pedro de Zúñiga marqués de Aguilafuente – „*jubon de hombre de tela falsa – pánský jubón z falešné látky*“ In. Rojo Vega 2018, 1591 Testamento e inventario de Pedro de Amberes aposentador de Carlos V.

⁸³ Např. Isabella Cortese, *I secreti della signora Isabella Cortese: ne quali si contengono cose minerali, medicinali, artificiose & alchimiche : et molte dell'arte profumatoria*. Venetia: Giouanni Bariletto, 1565. Universidad Complutense de Madrid.

⁸⁴ V následující části kapitoly se jedná o upravený text Martina Hřibová, Ceny oděvů a způsoby šíření módních novinek, Hřibová – Hřib 1999.

poloviny 14. století) hrály velkou roli královské sňatky, kdy se část dvora stěhovala s budoucí královnou do její nové vlasti. Blanka z Valois, sestra francouzského krále Filipa VI., se provdala za českého krále a císaře Karla IV. (r. 1334) a tím posílil v českých zemích vliv francouzské módy⁸⁵ a francouzský aristokratický a dvorský realismus v umění poznamenaný duchem rytířství a trubadúrské tradice. Dcera Karla IV., Anna Lucemburská, si vzala Richarda II., anglického krále, r. 1382 a přinesla, jak již bylo zmíněno, některé regionální oděvní prvky do Anglie.

Francouzský král František I. a jeho anglický rival Jindřich VIII. spolu soupeřili i na poli módy. Sledování nejžhavějších módních novinek bylo důležitým aspektem renesanční politické reprezentace, jak dokazuje jejich známé setkání na „*Poli zlatého sukna*“. Účastníkům byl dán pokyn, v jakých barvách si mají nechat ušít oděvy pro sebe a své služebnictvo⁸⁶, přičemž podobné příkazy pro návštěvu královského dvora se stávaly v dalších stoletích častější spolu se silící centralizací moci⁸⁷.

Na příkladu setkání na Poli zlatého sukna je možno ukázat i politickou roli oděvu. Kateřina Aragonská, manželka anglického krále Jindřicha VIII. a dcera katolických veličenstev pečlivě připravovanými oděvy svými i svých služebníků dávala veřejně najevo loajalitu anglickému manželovi a zároveň příslušnost k vládnoucímu španělskému rodu, aby tak nabídla Anglii další alternativu proti francouzsko anglickému spojení. Kateřina měla vlasy upraveny „*po španělském způsobu, s copem vlasů přes ramena a v oděvu, který byl celý ze zlaté látky, a kolem krku měla nejkrásnější šperky a perly.*“⁸⁸ Španělský oděv Kateřiny neteře, Eleanory Habsburské, druhé manželky francouzského krále Františka I., byl také politickým vyjádřením⁸⁹. Eleonořin sňatek s Františkem byl domluvený po francouzské porážce z rukou jejího bratra, císaře Karla V. a vnášel nesoulad do manželského páru.⁹⁰

Bylo v zájmu panovnických dvorů získávat informace o odívání na jiných dvorech. Jednou z možností byla očitá svědectví velvyslanců, která ale vždy nedokázala vystihnout všechny módní a technické detaily. Hajná na základě dochovaných dopisů mezi císařem Rudolfem II. a jeho velvyslancem Hansem Khevenhüllerem ve Španělsku doložila i zasílání celých oděvů ze španělského dvora Filipa II. Rudolfovi II.⁹¹ Císařův hlavní krejčí v letech 1576-1580, Juan Biscaino, byl španělského původu. Stephan Wagner byl Rudolfův krejčí specializující se na oděvy podle specifické uherské módy⁹².

Další možností, jak získat představu o oděvech na jiných dvorech byly portréty a umělecká díla pečlivě dokumentující detaily oděvů a použitých látek.

Zasílány byly i tzv. oděvní panenky, které měly tu výhodu, že poskytovaly prostorový a materiálově dokumentovaný vjem. Panenky byly posílány jako diplomatické dary a umožňovaly plně ocenit zahraniční reprezentativní oděvy, čímž se stávaly velmi efektivním způsobem propagací módy. Panenky byly považovány i jako cenné objekty samy o sobě⁹³ a byly vystavovány ve speciálních kabinetech. Jedna z nejstarších zmínek o oděvní panence pochází z roku 1321, kdy francouzská

⁸⁵ Kybalová 2001, s. 140.

⁸⁶ Martina Hřibová, Image of the power – reality or fiction? Study of Francis I's dress based on the portrait painted by Jean Clouet, *Waffen und Kostümkunde*, Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V., 2019(2), 121 – 154.

⁸⁷ Petráň 1997.

⁸⁸ Michelle L. Beer, *Queenship at the Renaissance Courts of Britain*. Martlesham 2021, 45 - 69., s. 68.

⁸⁹ Cox-Rearick 2009, s. 30.

⁹⁰ Beer 2021, s. 68.

⁹¹ Hajná 2015, s. 27.

⁹² Hajná 2011.

⁹³ Yassana Croizat, “Living Dolls”: François I er Dresses His Women. *Renaissance Quarterly*. 2007, **60**(1), 94-130.

královna poslala panenku jako dar královně Anglie⁹⁴. Od 15. století oděvní panenky putovaly mezi evropskými královskými dvory. Císařovna Isabela Portugalská měla v oblibě mimo jiné také italskou módu, s níž byla obeznámena i pomocí oděvních panenek. Tři oděvní panenky oblečené jako princezny zaslané Isabely manželkou Neapolského místokrále Pedra Álvareze de Toledo po splnění svého účelu dále posloužily jako hračky pro císařovny dcery.⁹⁵ Alžběta z Valois měla krátce po sňatku (1559) se španělským králem Filipem II. ve svém kabinetu panenky, ale vzhledem k jejímu věku 14 let je obtížné soudit, zda se jednalo o oděvní panenky nebo hračky⁹⁶. Francouzský král František I. r. 1515 žádal Federica Gonzagu, aby poprosil svou matku Isabellu d'Este z Ferrary o zaslání oděvní panenky, aby mohl nechat obléci své dvorní dámy podle jejího ošacení. Panenka měla mít košili, rukávy, spodní oděvy, svrchní oděvy, pokrývky hlavy a účes⁹⁷. Stejně tak o oděvní panenku Isabellu d'Este požádaly dvorní dámy Eleanorý Habsburské, sestry císaře Karla V⁹⁸. Anglický král Jindřich VIII. měl ve svém kabinetu dvě sady „babies“ oděné v hedvábných šatech. Větší z panenek měly zlatá spínadla a řetězy⁹⁹. Francouzská královna Kateřina Medicejská v průběhu námluv svého syna Karla IX. a anglické královny Alžběty I. (1565) odeslala potenciální nevěstě oděvní panenky a žádala ji, aby se oblékla *à la française*, aby dokázala svůj zájem na sňatku¹⁰⁰. O francouzské královně Marii Medicejské je známo, že se velmi zajímala o odívání a proto jí r. 1600 král Jindřich IV. napsal "*Prějete si stříhy našich oděvů. Posílám Vám proto nějaké panenky.*"¹⁰¹ 17. a 18. století bylo obdobím malých oděvních panenek (čes. malých pandor, fr. *Petite Pandora en déshabille*) pro negligé a velkých (fr. *Grande Pandora en grand toilette*) pro slavnostní róbu. Pandory byly panenky posílané z Francie do Anglie, následně do Německa, Itálie, Ruska a amerických kolonií nejprve na královské dvory, pak do obchodů až nakonec do buržoazních domácností. Rozměry pandory postupně rostly, až dosáhly téměř lidské velikosti a staly se předchůdci dnešních figurín ve vitrínách obchodních domů a živých modelek.

Hajná¹⁰² uvedla, že oděv byl odedávna viditelným symbolem rivality mezi šlechtici, a docházelo tak k výraznému šíření módních vlivů i při významných setkáních, jako například říšských sněmech či cestách panovníků či princů. Kupříkladu návštěva budoucího krále Filipa II. v Itálii (1548 – 49) zapříčinila, že princ se stal modelem pro mužský dvorský oděv v italských oblastech pod španělskou nadvládou¹⁰³. Další příležitostí byla cesta české šlechty do Janova k uvítání českého krále Maxmiliána a Marie Španělské v letech 1551/1552. Vilém z Rožmberka vzal sebou i dvorského krejčího Ondřeje, který se měl na místě přiučit novým stříhům i technikám. Vilém nakupoval v Itálii

⁹⁴ Lydia Maria Taylor. Pandora in the Box: Travelling around the World in the Name of Fashion. In. Barbara Brownie - Laura Pettican - Johannes Reponen. *Fashion: Exploring Critical Issues*. Brill, 2012, s. 1-14.

⁹⁵ AGS, E, liasse 67, f° 200 v.°In. Redondo Cantera 2011.

⁹⁶ Dopis Claude de Valpergue Kateřině Medicejské. In. Sylvène Edouard, Corps de Reine. Du corps sublime au corps souffrant d'Élisabeth de Valois (1546-1568). *Chrétiens et sociétés*. 2005, (12), 9-28.

⁹⁷ "De camisa, di maniches, de veste di sotto, et di sopra, et de abiliamenti, et aconciatura di testa, et deli capili", In. Croizat 2007.

⁹⁸ Raffaele Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V: nel carteggio privato con Mantova (1523-1526): la formazione da cortegiano di un generale dell'Impero*. Mantova: G. Arcari, 1991. s. 203.

⁹⁹ nos. 17096-7, HMC Salisbury, I, 1883, 131 In. David Starkey (ed.), *The Inventory of King Henry VIII*. Turnhout 1998.s. 422.

¹⁰⁰ „...si j etois une des poupines que Sa Majeste vous envieo presentement, je vous en dirois davantage.” In. Hector La Ferrière-Percy, *Les Projets De Mariage De La Reine Élisabeth*. Paris, Calmann Lévy, 1882. s. 24.

¹⁰¹ Taylor 2012.

¹⁰² Milena Hajná, Odívání šlechtické společnosti v českých zemích doby předbělohorské a španělské vlivy, In. Alena Nachtmanová- Olga Klapetková (edd.) *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., s. 90 – 97.

¹⁰³ Niccoli 2007 - Bernis Madrazo 1990.

látky, především hedvábí, samet, atlas, barchet a tamín, ale i hotové oděvy, kalhoty, košile, rukavice, boty, pantofle.¹⁰⁴

Nové módní impulzy pro vlastní garderobu a obecný rozhled o oděvních zvyklostech získávali na svých kavalírských cestách také mladí muži z urozených rodin. Kavalírskými cestami zakončovali studium na zahraničních univerzitách. Někteří z nich popsali místní oděvní zvyky v tzv. cestovních denících, případně načrtli či nechali namalovat do deníků.¹⁰⁵ Informace o odívání v cizích zemích se šířily také pomocí specializovaných publikací, přibližujících zvyky v zahraničí. Tyto publikace ukazovaly každodenní oděvy šlechty a měšťanstva. Rytiny oděvů začaly vznikat kolem r. 1520¹⁰⁶ a posléze se vyvinuly v specializované dokumenty znázorňující oděvy jednotlivých měst a zemí, tedy předchůdci pozdějších módních listů, které od 18. století ovlivňovaly celý svět.¹⁰⁷ Provedení mohla být od jednotlivých listů až po samostatné publikace. Znamé jsou např. knihy krojů od Christopha Weiditze, Cesara Vecellia, Hanse Weigla a dalších umělců¹⁰⁸. Francouzský král František I. nechal vytvořit ilustrovaný katalog ženských portrétů zobrazujících milánské oděvy¹⁰⁹. V první polovině 17. století vytvořil Václav Hollar sérii leptů ukazujících barokní ženské oděvy.

V poslední třetině 17. století vznikly cechy krejčích šijících pouze mužské oděvy. V této době vyšly první módní zprávy v časopisech¹¹⁰ a ročenkách. V 18. století byly vydávány tzv. módní listy, rytiny nebo litografické tisky, které původně byly šířeny samostatně, později jako přílohy různých časopisů. Na konci století vznikly specializované časopisy (např. *Galerie des Modes*). Jejich velký rozmach zaznamenalo 19. století, kdy vycházely kupříkladu *Gallery of fashion*, *The Lady's magazine*, *Journal des Dames et des Modes* a další. Značný vliv měly také obchodní domy vznikající v 18. století v Paříži a Londýně (Monsieur Guerin ml., Mme Teillard).

Francouzské, zákonem chráněné označení *Haute Couture*, vysoká krejčovina, fenomén, ve kterém zůstala zachována exkluzivita, znamená precizně šité oděvy na míru z nejluxusnějších materiálů, čemuž odpovídají ceny v řádech statisíců či milionů. Ve druhé pol. 19. století byl výraz haute couture spojován s uměleckou tvorbou Charlese Fredericka Wortha vyznačující se dokonalým střihem, kvalitními materiály, detailním vypracováním a výborným marketingem.¹¹¹ Dále je možno odkazovat do 17. století k Rosovi Bertinovi, krejčímu francouzské královny Marie Antoinetty. V tomto období se první krejčí stali obecně známí a uznávaní. Byli označováni jako *marchands / marchandes de mode* (obchodníci/ce s módou), např. Pamard, Sarrazin, Mlle Motte, Mme Eloffe a další¹¹².

Je otázkou, jestli tento fenomén vysoké krejčoviny není ve skutečnosti starší, jelikož elity společnosti stavěly vždy oděvy na odívání jako na první pohled patrný symbol své moci a investovali do oděvů nemalé sumy. O služby královských či císařských krejčích byl velký zájem. Je možné, že pouze doboví kronikáři nezahrnuli jména velkých krejčích do svých děl nebo badatelé jejich práci považovali za málo vhodnou jako předmět studia.

¹⁰⁴ Hajná 2016.

¹⁰⁵ Hajná 2015, s. 45.

¹⁰⁶ Boucher - Deslandres 1965, s. 248.

¹⁰⁷ Kybalová 1996, s. 11.

¹⁰⁸ např. F. Deprez, N. Nicolai d'Arfeuille, Jost Amman, P. Bertelli, A. de Bruyn, J. J. Boissard a další. In: Boucher - Deslandres 1965, s. 248.

¹⁰⁹ Giovanni Ambrogio Noceto, *Tutte le Dame del Re*, ca. 1518, Milan, Biblioteca Trivulziana, MS Triv. 2159.

¹¹⁰ *Mercure galant* vydán v Paříži, 1677 za podpory krále Ludvíka XIV.

¹¹¹ Diana De Marly. *Worth: Father of Haute Couture*. New York, Holmes and Maier, 1991.

¹¹² Kybalová 1997, s. 22.

Kupříkladu hudebník, básník a polyhistor Abu l-Hasan 'Ali Ibn Nafi' zvaný Ziryab v 9. století je uváděn jako hybatel mnohých změn na cordobském dvoře včetně oděvních¹¹³. Dále v Itálii významní umělci jako Pisanello¹¹⁴ (Antonio di Puccio Pisano), Antonio del Pollaiuolo a Jacopo Bellini navrhovali nákresy oděvů a designy látek.¹¹⁵ Hajná též doložila, že čeští, rakouští a němečtí šlechtici v rámci snahy o napodobení španělského oděvního stylu nošeného císařem Rudolfem se snažili získat do svých služeb císařské krejčí jako znalce španělské módy. Privilegované tituly *císařský*, *královský* či *arciknížecí krejčí* dokládaly mistrovství a umění¹¹⁶. V roce 1581 Rudolf II. přijal dvorského krejčího Nicostraduse Kragistrella k dalším 17 krejčím a oděvních řemeslníkům. Oděvy císaře šli první císařský krejčí, krejčí specialista na šití kalhot, kožešník, kloboučník, prýmkař a krumplíř. Ostatní oblékali pážata a zámecké služebnictvo. Jako první císařský krejčí v letech 1576 a 1580 byl zmíněn Juan Biscaino, kterého v roce 1584 nahradil Niclaus Leinart, tzv. „burgundský“ krejčí. Anthoni Khupffer byl ve službách císaře v letech 1589 – 1603 a Johann Baptista Nostrani v letech 1610 až 1612. Tři krejčí, Bartholome Gally (1576 – 1580), Bernhart Mora (1584) a Jacob Basy (1610 – 1612), pracovali jako specialisté na šití kalhot. Stephan Wagner (1601 – 1611) šil šaty podle uherského způsobu. Na dvoře pracoval kloboučník Ferrante Castell (1576 – 1612), krumplíři Johann Ambrosy Carcano (1576 – 1580) a Alexander Fruchter (1601) či kožešníci Lorenz Lindtner (1580 – 1589), Georg Hünel (1601) a Balthasar Kholber (1611 – 1612).¹¹⁷

Císařští krejčí opouštěli Prahu, aby krátkodobě pracovali ve šlechtických rezidencích, kde šli oděvy pro významné rodinné události, především na svatby¹¹⁸. Roku 1579 poslala Anna Hradecká z Rožmberka do Prahy sekretáře, aby vyhledal císařského krejčího Jakuba Bescherera. Společně s ním měl vybrat a koupit hedvábný zlatohlav, hladký samet a atlas na svatební šaty a výbavu pro její dceru Annu. Anna Hradecká byla ochotná poslat do Prahy kočár, aby přivezl císařského krejčího do jejího sídla, aby mohl udělat všechny šaty osobně.¹¹⁹

Na dvoře Eleanory di Toledo a Cosima I. Medici pracovali slavní vyšivači, z nichž nejvýznamnější, Bachiacca, bratr dvorního malíře, byl současníky označován jako „Michelangelo vyšívání“¹²⁰.

Image španělského krále a jeho rodiny¹²¹

Správci královského šatníku kromě péče o oděvy působili jako, dnešními slovy řečeno, „módní poradci“, kultivovaní muži vybraného vkusu, kteří navrhovali členům královské rodiny, co by si mohli obléci pro konkrétní příležitosti. Též posílali oblečení na vyprání a pak je navraceli na místa uložení¹²². Jedním z poradců španělského krále Filipa IV. byl v letech 1634 – 1643 i malíř Diego

¹¹³ Menocal - Scheindlin - Sells 2000.

¹¹⁴ / Pisanello, Designs for the Court Costumes, poč. 15.století, Musée Condé, Chantilly a další nákresy uložené v Musée du Louvre, Paris a Ashmolean Museum, Oxford.

¹¹⁵ Boucher - Deslandres 1965, s. 191.

¹¹⁶ Milena Hajná, Oděvní řemesla na dvoře posledních Rožmberků, *Výběr. Časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech* 35, 1998, č. 3, s. 163–188.

¹¹⁷ Hajná 2015 – Idem 2016.

¹¹⁸ Hajná 2015 – Idem 2016.

¹¹⁹ Václav Bůžek - Josef Hrdlička, Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence, In: Václav Bůžek (ed.), *Opera historica: sborník Historického ústavu Jihočeské Univerzity* 6, České Budějovice 1998, 145 – 271.

¹²⁰ Roberta Orsi Landini, L'amore del lusso e la necessità della modestia. Eleonora fra sete e oro. Roberta Orsi Landini et al.(edd). *Moda alla corte dei Medici: Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*. Florence: Centro Di, 1993, 34 – 45. s. 41.

¹²¹ Následující text je upravenou částí článku Hřibová 2017a.

¹²² García Sierra 2014.

Velázquez¹²³. Estetického cítění uznávaných malířů pro návrhy oděvů využívali i další panovníci. Například na španělském dvoře vychovaný císař Rudolf II. zadal vídeňskému malíři Donatu Hübschmannovi úkol vypracovat návrhy na předepsané dvorské oděvy podle španělské módy¹²⁴. Též francouzský král František I. nechal navrhnout maškarní kostýmy Primaticciem¹²⁵ i Leonardem Da Vincim¹²⁶. Bavorským Wittelsbachům pomáhal básník a učenec Prospero Visconti¹²⁷.

Budoucímu urozenému nositeli byly předloženy na výběr látky, které mohl schválit a určit, jaký oděv má být vytvořen. Též bylo možno předložit několik vzorků oděvů, aby si nositelé mohli lépe vybrat. Zejména dívky byly od mládí učeny zájmu o oděv¹²⁸, ale i chlapci byli podporováni v samostatném rozhodování. Infant Jan Aragonský a Kastilský si od osmi let vybíral barvu a materiál pro své oděvy¹²⁹. Dívkám byly vytvářeny panenky oděné do dvorských oblečení¹³⁰. Isabela Clara Eugenia zaslala své neteři panenky oblečené podle španělského oděvu.¹³¹ Míra iniciativy budoucího nositele či nositelky při výběru není jistá. Soudě podle zmínky Alessandra Piccominiho v díle *La Raffaella*¹³² (1539), že je nejlepší, aby si ženy samy představily své oděvy, tak asi osobní vkus nositele mohl hrát značnou roli.

Náročnou organizaci o péči o oděvy krále, jeho rodiny i dvora měl na starosti tzv. *sumiller de corps*, který kontroloval rozpočet, design a kvalitu každého oděvu vytvořeného v dílnách a tedy spoluvytvářel image panovníka. Pro *sumiller de corps* pracovali správci šatníku, nákupčí, krejčí krále, královny a jejich dam, infantů a infantek, a pak krejčí pro *guardajoyas* (pokladnici), stáje, lov, služebnictvo, kožešníci, punčocháři, ševci, vyšíváči krále, královny i stájí, kloboučníci, prýmkaři, knoflíkáři, rukavičkáři a švadleny. Do výroby oděvů se tradičně zapojovali i příslušníci královské rodiny.¹³³ Královna Isabela Kastilská i císařovna Isabela Portugalská uměly příst a příležitostně tak činily spolu se svými dvorními dámami¹³⁴. Infantka Isabela Clara Eugenia se věnovala velmi propracované výšivce¹³⁵, stejně jako její nevlastní matka Ana de Austria.

Kromě oděvů vytvořených na královském dvoře či zakoupených při cestách, obdržel panovník a jeho rodina drahocenné šperky a oděvy od spřátelených dvorů¹³⁶.

Podobně organizovanou péči o oděvy měly i šlechtické dvory jak ve Španělsku, tak v dalších zemích Evropy¹³⁷.

¹²³ Podle následujícího vyjádření zastával Velázquez úřad králova správce svršků a pomocníka komorníka. 28. července 1636 „*A Diego Velázquez han hecho ayuda de guarda ropas de S.M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito, a ejemplo de Tiziano*”. Biblioteca Nacional de Madrid, Noticias de Madrid desde el año de 1636 hasta el de 1638, manuscrito anónimo (doc. 120, C.V.). In. José Manuel Cruy Valdovinos. Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV. In. *Anales de Historia del Arte*. 2008, 18, 111 - 139. s. 122. Za vyjasnění děkuji prof. Štěpánkovi.

¹²⁴ Janáček 1987, s. 186.

¹²⁵ Yassana Croizat-Glazer. The Role of Ancient Egypt in Masquerades at the Court of François I er *. *Renaissance Quarterly*. 2013, 66(4), 1206-1249.

¹²⁶ Martin Clayton. *Leonardo da Vinci: A Life in Drawing*. New York 2018.

¹²⁷ Např. dopis Prospera Viscontiho, vévodkyni Renatě Lotrinské, 18. listopadu 1573 uvádí „posílám Vám hlavu zibellino [posázenou lapisem lazuli] a dva páry naušnic” In. Levi-Pisetzki 1964, s. 104.

¹²⁸ Isabella Clara Eugenia r. 1593 dohlížela na vzorky látek pro její šaty, které byly ušity z německého bocasinu. AGP. Adm. Leg. 5254 (I), In. Tudela 2014, s. 345.

¹²⁹ Anderson 1979, s. 13.

¹³⁰ Krejčí René r. 1579 vytvořil oděvy pro infanty ze zeleného taftu a černého saténu, stejně jako oblečky pro panenky. AGP, Adm. CP, leg. 5272, In. Tudela 2014, s. 336.

¹³¹ 13. dubna 1595 bylo vyrobeno modré taftové verdugádo pro panenku a zasláno do Savojska, AGP, adm. Leg. 5254 (2). In. Tudela 2014, s. 346.

¹³² Boucher - Deslandres 1965, s. 222.

¹³³ García Sierra 2014.

¹³⁴ Lozano 2005.

¹³⁵ Pro infantu byly r. 1590 zakoupeny materiály a vzorníky. AGP. Adm. Leg. 902, 15.2.1590. In. Tudela 2014.

¹³⁶ Tudela 2014.

Oděvy pro různé příležitosti

Kvůli odlišným potřebám a možnostem (např. reprezentace, pohybu apod.) se lišily oděvy v jednotlivých etapách lidského života. Hajná¹³⁸, obdobně jako Nachtmannová¹³⁹, podrobně rozčlenila jednotlivé ideální typy na oděvy dětské, mládence a pannu, snoubence a svatební, manželské, vdovské a pohřební. Dobové ilustrace oděvních změn v jednotlivých dekadách života přináší například cyklus nástěnných maleb v okenních špaletách zámku Rožmberk¹⁴⁰. Následující část kapitoly krátce připomíná střihy oděvů používaných při různých příležitostech převážně v 16. století.

Novorozenci a kojenci byli zavíjeni do obdélných kusů tkanin. Do konce 17. století byly při příležitosti křtu používány pláštiky *mantillos / mantellinas para christianismo* z nákladných látek na skrytí nahoty dítěte před ponořením do vody. Tvarově se jednalo pláštík konstruovaný jako polovina elipsy, jak dokládají střihy Juana de Alcegy¹⁴¹ či Francisca Burguenta Rochy¹⁴². Batolata i malé děti, chlapi¹⁴³ i dívky, byli oblékáni do konstrukčně shodných oděvů se sukněmi, přes které se mohla dávat zdobená zástěrka¹⁴⁴ kryjící hrud' i sukni. Od batolecího věku mohly být součástí oděvu dlouhé rovné vnější rukávy, které mohl dospělý doprovod využít jako pomůcku při vodění dítěte¹⁴⁵. Tento oděv byl označován jako *vaquero*, jehož střih zahrnul Freyle¹⁴⁶ i další autoři do svých odborných knih¹⁴⁷. Francisco Rocha Burguen nakreslil dva střihy pro *vaquero* pro chlapce či dívku¹⁴⁸. Konstrukčně se jednalo o dlouhý půlený oděv kopírující hrud' s širokou suknicí, který měl dvoje rukávy - jedny těsné a druhů falešné, dlouhé a úzké, dosahující téměř po zem. Oděv obdobného typu ze 17. století je dochován v muzeu v Mikulově¹⁴⁹. Reprezentativní *vaquera* pro dívky ve věku 4 a 5 let jsou patrné na obraze infant zřejmě od Sofonisby Anguissoly¹⁵⁰. Juan Pantoja de la Cruz zpodobnil Juanu a Isabel de Aragón¹⁵¹ ve *vaquerech*. Baltazar de Segovia zakreslil střih na *coteta*¹⁵², krátký volný oděv beze švu v pase, který mohl mít též dvoji rukávy¹⁵³. Publikoval také střih na *cotetu* a *camisolu*, vypasovanější verzi téhož¹⁵⁴. Uvedena je pouze celková délka oděvu a délka dlouhých volných rukávů, vnitřní rukáv je nakreslen bez zmínky o rozměrech. Pokud Segovia dodržel měřítko, pak lze z nákresu soudit, že rozměrově tyto oděvy odpovídají menším dětem. Na dalším portrétu Infanty Isabelly Clary Eugenie

¹³⁷ Pauline Antonini. *Le costume a la cour de Francois Ier: Luxe et apparat à la Renaissance*. (Diplomová práce) Paris 2013. École nationale des chartes. – Hajná 2016.

¹³⁸ Hajná 2016.

¹³⁹ Nachtmannová 2012.

¹⁴⁰ / Neznámý umělec, cyklus nástěnných maleb v okenních špaletách, kolem r. 1600, hodovní sál, zámek Rožmberk.

¹⁴¹ Alcega 1580, f. 126.

¹⁴² Rocha Burguen 1618, f. 212.

¹⁴³ / Giovanni Caraca, *Portrait of Prince Philip Emmanuel at one year of age*, 1587, Museo Nacional del Prado, Madrid, V depositu na Španělské ambasádě v Buenos Aires, Inv. No. 1980.

¹⁴⁴ / Bartolome Gonzalez Y Serrano, *Los infantes Don Alfonso el Caro y Ana Margarita*, 1613, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

¹⁴⁵ / Neznámý umělec, *Las hijas de Felipe II, sus hijas y el heredero al trono*, Hispanic Society, New York.

¹⁴⁶ Freyle 1588, f. 53.

¹⁴⁷ Např. *Manuscrito de sastrería*, f. 1r.

¹⁴⁸ Rocha Burguen 1618, s. 239.

¹⁴⁹ Dochovaný oděv Raimunda Josef Dietrichsteina, z hedvábí, 1682, Regionální Muzeum Mikulov.

¹⁵⁰ / Sofonisba Anguissola Nebo Alonso Sánchez Coello, *Infantas Isabella Clara Eugenia and Catalina Micaela*, 1570, Royal Collection of The United Kingdom.

¹⁵¹ / Juan Pantoja de La Cruz, *Juana a Isabel de Aragón, dcery Juany z Pernštejna*, 1595, Lobkowiczské sbírky, In. No. 5209.

¹⁵² Segovia 1617, f. 65, 71 a 139.

¹⁵³ Ibidem, f. 71.

¹⁵⁴ Ibidem, f. 96.

v dětském věku¹⁵⁵ je okružní nahrazeno plochým límcem (šp. *babadero de lienzo con puntillas de encaje español*), vhodnějším pro malé dítě. V inventáři Infanty Cataliny Micaely z 4. června 1568 byly zapsány „12 babaderos“¹⁵⁶ a „unce bílého hedvábí na ušití košilí a babaderos“¹⁵⁷.

Panny mohly pokračovat v používání vaquera do vdavek¹⁵⁸ či do dospělosti¹⁵⁹ nebo nosit proporčně zmenšené varianty oděvů dospělých žen. Alcega pro dívky uváděl stejné konstrukční principy, pouze s menšími rozměry¹⁶⁰. Se začátkem vzdělávání byli chlapci odděleni od děvčat a byli oblékáni stejně¹⁶¹ jako dospělí muži, podle shodných konstrukčních principů¹⁶², pouze na jejich oděvy byly častěji používány světlejší barvy.

Výrazným přechodovým rituálem v lidském životě byly zasnuby a svatby. Ve stříhových knihách nebyl specificky zmíněn oděv pro ženicha či nevěstu. Rocha Burguen uvedl stříh pro aksamitovou dívčí saya dlouhou vlečkou a dvěma rukávy, mangas redondas a mangas de punta¹⁶³ v konstrukčních principech shodnou s dalšími dámskými oděvy. Z použití jednoho z nejnákladnějších materiálů, vlečky a slavnostních rukávů je možno zvažovat, že tento typ oděvu by byl vhodný pro velmi významnou společenskou událost, což v případě dívek by mohly být zasnuby či svatba. V případě mužů byly zakresleny komplety obsahující kalhoty, vnější kabátec a krátký plášť¹⁶⁴, střižené z drahých látek, tedy též určených pro významné společenské příležitosti.

Konstrukce oděvů dospělých lze rozčlenit podle účelu oděvu a společenské příležitosti, což bylo umožněno díky rozvoji textilní techniky a rostoucí dostupnosti zdrojů, tedy použitých materiálů a provedení. Manuskript *Le ore otiose. Del vestir civile e secondo l'uso di corte*¹⁶⁵ věnovaný Karlu Emanuelovi I. Savojskému, manželovi Infanty Cataliny Micaely, krom jiného rozeznával oděvy pro tři různé příležitosti: oblečení na slavnost; oblečení do města a oblečení na cesty. Ve stříhových knihách je možno nalézt odraz tohoto principu. Freyle navrhl stříh pro módní plášť elegána¹⁶⁶. Též ve španělských stříhových knihách jsou zahrnuty velmi praktické cestovní oděvy chránící před nepříznivým počasím¹⁶⁷.

Zcela specifické byly tzv. *regalia*, královské oděvy používané při korunovaci či královském pohřbu¹⁶⁸, které vycházely z církevních oděvů, jelikož osoba krále byla „zástupcem Krista na zemi“. Při korunovaci císařů byl používán soubor korunovačních oděvů (plášť, dalmatika, alba, cingulum,

¹⁵⁵ / Sofonisba Anguissola, *Isabella Clara Eugenia*, 1570 - 74, Colección de la duquesa Fernandina, Sanlúcar de Barameda.

¹⁵⁶ „doce camisas y doce babaderos y seis paños de pechos para la ynfanta doña Catalina“ Archivo General de Simancas, Casa Real- Obras y Bosques, Legajo 37, folio 5, In. Albaladejo Martínez 2011.

¹⁵⁷ „una onça de seda blanca para coser las camisas y babaderos“ Ibidem.

¹⁵⁸ SOA Litoměřice, pobočka Žitenice, LRR, sig. D/165, fol. 108-109, 101-102, 110-111, 103-104 In. Marek 2005, s. 500 – 505.

¹⁵⁹ Rocha Burguen 1618, s. 231.

¹⁶⁰ Alcega 1580, f. 132, 153, 170.

¹⁶¹ / Giovanni Caraca, *Felipe Manuel de Saboya a los cinco años*, 1591 Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. no. 1264

¹⁶² / Giovanni Caraca, *Group portrait of the family of Charles Emmanuel I of Savoy and the infanta Catalina Micaela (with their children: Philip Emmanuel, Vittorio Amedeo, Emmanuel Philibert and Margarita)*, c. 1590-1600, Abelló Collection, Madrid.

¹⁶³ Rocha Burguen 1618, s. 235.

¹⁶⁴ Freyle 1588, f. 27 – 28.

¹⁶⁵ *Le ore otiose. Del vestir civile e secondo l'uso di corte*, Biblioteca Reale di Torino, Varia 284, In. Varallo 2014, s. 82.

¹⁶⁶ Freyle 1588, *tudesquillo para galan*, f. 41.

¹⁶⁷ Alcega 1580, *fieltro del camino* f. 121 – 122 a *balandrán* f. 123.

¹⁶⁸ Hřibová 2019.

štóla, punčochy, střevíce a rukavice), který je dodnes uložen v Schatzkammer¹⁶⁹ ve Vídni. Oděv, do kterého byl Karel V. převlečen při korunovaci na císaře, označil Sandoval ve spisu *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos* jako *vestidos pontifical*¹⁷⁰. V případě nákresu stříhu tzv. královské sukně¹⁷¹ v Knize stříhů krejčovského cechu z Bratislavy, korunovačního místa uherských králů, Šimša uvedl, že je možné, že byl použit při korunovaci Marie Anny Španělské r. 1638. Znázorněný oděv odpovídal tzv. *saye entera*, reprezentativnímu dámskému španělskému oděvu s trojúhelníkovými vnějšími rukávy typu *mangas de punta*. Další osoby zúčastněné či pozorující ceremoniály byly oblečeny do oděvů prezentující jejich společenskou úlohu. Kupříkladu „*dlouhá ropa z karmínového aksamitu, plášť z téhož a vévodský klobouk zdobený drahými kameny*“ byly znaky „*vévodského oděvu*“ savojského vévody¹⁷². Vévoda z Urbina byl oblečen jako Římský prefekt, do „*pláště z rudého saténu, baretu a la albanesa z téhož a dvou přívěšků*“¹⁷³. Ostatní osoby byly oblečeny do nejslavnostnějších, nejnákladnějších hávů podle aktuálních stříhů. Stříhy pro některé specifické oděvy představitelů státní moci zahrnul do své sbírky Baltazar de Segovia: *ropa* pro doktora královské rady, *gramalla* pro konsula z Perpinya či *gramalla* pro vyslance z Barcelony¹⁷⁴.

Při dalších slavnostních či politicky významných událostech, kdy bylo potřeba reprezentovat majestát, byly nošeny ceremoniální oděvy vycházející z civilních stříhů. Filip II. je na portrétu od Alonse Sáncheze Coella¹⁷⁵ zachycen ve státnickém oděvu vhodném pro portugalského krále. Z konstrukce rukávu lze soudit, že Filipův svrchník je zřejmě *roba d'estat*, specifická forma ropy¹⁷⁶.

Mezi ceremoniální příležitosti nejvyšší priority se řadí i sňatky v královské rodině. Henrique Cock popsal situaci, kdy král Filip II. vdával svoji mladší dceru Catalinu Micaelu za savojského vévodu Karla Emmanuela¹⁷⁷. „*Část služebnictva španělských grandů byla oblečena do šatů ze žlutého sametu se zlatými portami a do nachových klobouků. Páni, hrabata a grandi jeli ve dvojicích, celkem 86 osob, všichni oblečení stejným způsobem, tedy do sukničky z nachového sametu podšité stříbrohlavem a zdobené tolika zlatými a stříbrnými pasomany, že skoro nebyl vidět ten spodní samet. Také kalhoty měli tak hustě pošívané s hedvábnou podšívkou, že téměř nebylo možné rozeznat barvu látky. Všechny klobouky měly šňůry a ozdoby z bílých a žlutých per... spolu s nimi šla pážata oblečená ve žlutém sametu s nachovou podšívkou a stříbrnými portami ... Pak se objevil jako poslední Karel Emmanuel s knížetem Genevos a jeho bratrem Amadeem... Král byl oblečený bez jakékoliv pompy do černého, jen s Řádem zlatého rouna. Také vévoda měl svůj řád, měl na sobě modrý brokátový plášť typu bohemio, stejně jako kabátec, kalhoty a vestu, vše plné zlatých pasomanů. Měl přenádherný klobouk doplněný šperkem s drahými kameny, diamanty a množstvím per. ... Protože*

¹⁶⁹ Dochovaný soubor oděvů tzv. Reichskleinodien, Kaiserliche Schatzkammer Wien.

¹⁷⁰ Fray Prudencio de Sandoval, „*Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V ... rey catholico de España ... : tratase los hechos desde el año 1528 hasta el 1557 / por ... fray Prudencio de Sandoval ... Obispo de Pamplona ; segunda parte*, 1634, Pamplona, Bartholome Paris mercader Librero, Biblioteca de Andalucía (Granada), Sign. ANT-XVII-155. N° de registro: R. 11982, Libro décimo, III.

¹⁷¹ Kniha stříhů krejčovského cechu z Bratislavy z r. 1651, Šimša 2021, s. 327.

¹⁷² „*traje de Duque..largo ropaje de terciopelo carmesí y manto de lo mismo y sombrero ducal guarnecido de ricas piedras*“, Manuel de Foronda y Aguilera. Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte... 1914., Biblioteca de Castilla y León (Valladolid). Sign. g-41674, B. -Tomo XLIV, fol. 300.

¹⁷³ „*Duque de Urbino en traje de Prefecto Romano, con manto de raso encarnado, y gorra a la albanesa, de lo mismo, y dos pendientes*“, Ibidem.

¹⁷⁴ Segovia 1617, *ropa pera doctor del real concell*, f. 22, *gramalla pera consul de perpinya*, f 60 a f. 106 či *gramalla pera conselero de Barcelona*, f. 68 - 69, f. 128, *roba pera doctor del real concell*, f. 72.

¹⁷⁵ / Alonso Sánchez Coello, *Philip II as King of Portugal*, 16. století, Museo Nacional de San Carlos, Colonia Tabacalera, Cuauhtémoc, Mexico City.

¹⁷⁶ Soláns Soteras 2009, s. 267.

¹⁷⁷ Hajná 2015, s. 40 – 42.

Španělé inklinují k velkoleposti, každý se snaží podle svých prostředků uspokojit přání Jeho Výsosti ... Na druhé straně velkého sálu se nacházely nejjasnější infantky, doña Catalina a doña Isabel, ta byla oblečená do nachové barvy; nevěsta přicházela v bílém oděvu s množstvím zlatých pasomanů a knoflíků z pravého zlata a perel. Infant byl oblečený do nachového šatu jako jeho starší sestra, doña Isabel. Savojský vévoda byl oblečený v barvách nevěsty, kromě pláštíku, který byl z černého sametu, plný perel a drahých kamenů. Jen král o těchto zásnubách své dcery šel příliš prostě oblečený, v jednoduchém černém oděvu, jako nosí měšťané. Byl přítomen také nejjasnější kardinál Granvela a ten ze Sevilly s papežským nunciem a arcibiskupem ze Zaragozy, pan Vincentio Gradenigo, vyslanec Benátské republiky, ti všichni šli s princem. Přicházely také dvorní dámy, každá z nich skvěle oblečená podle vlastního vkusu. Pan Antonio Perenoto, kardinál de Granvela, kterému připadla funkce oddávajícího, snoubence spojil se slovy ‚de presenti‘, jak je zvykem Sváté církve. Když se tak stalo, vzala Jeho výsost ruku dcery, na kterou vévoda navlékl prsten obrovské ceny, a potom, když se navzájem uklonili, políbili ruce Jeho Výsosti ... Kol dokola slavnostního sálu byly na stěnách zavěšeny hedvábné tapisérie se zlatem, které znázorňovaly historii bitev v Goletě a v Tunisu, jak je vybojovalo vojsko Karla V. Dámy seděly na zemi a užívaly si konverzace s kavalíry, kteří s nimi mluvili v pokleku na jedné noze. Mezitím tancoval vévoda z Pastrany, kníže de Asculi, Don Alonso de Leiva a další kavalíři, vedoucí dámy za rukavičku či kapesníček, a drželi moc dobře tón s hudebníky ... Potom tančily dámy společně gallardu ke spokojenosti všech, co to viděli ... Druhý den, 11. března, se všichni zase sešli, aby doprovodili novomanžele do kostela ... Král byl poctivě oblečený do svých černých sametových šatů ... Savojský vévoda měl oděv z černého brokátu vyšíváného perlami s množstvím diamantových knoflíků zasazených ve zlatě. Infant měl tentokrát bílý oděv. 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 ... také žádný z grandů nechtěl být pozadu, a taková byla láska, s jakou sloužili Jeho Výsosti během těchto slavností a pompy, že něco takového již dlouho lidské oko nespatriilo.“¹⁷⁸ Uměnovědkyně Kusche výše zmíněné oděvy nevěsty, její sestry, krále Filipa i prince Filipa použité 11. března 1585 srovnala s vyobrazením panovníka a jeho rodiny namalovaným Isabelou Sánchez Coello¹⁷⁹. Kronikářský popis oděvů a uvedená malba spolu barevně plně korespondují¹⁸⁰ a dlouhá vlečka saye s hruškovitými rukávy Cataliny Micaely odpovídá význačné společenské události. Juan de Alcega do druhého vydání své práce zahrnul i nadrozměrné stříhy, včetně konstrukce hedvábné saya a sayuelo s hruškovitými rukávy¹⁸¹. Vzhledem ke značnému rozměru byla tisková stránka přeložena a v průběhu času došlo k poškození, které bylo následně opraveno přelepením zřejmě kusem papíru. Dodatečný papír však překrývá označení Alcegaou navrhované délky vlečky. Geometrické i systémové porovnání stupňování rozměrů s ostatními stříhy dámských vleček naznačuje, že zadní díl sukně by mohl měřit bbbb (336 cm) a vlečka tedy 210 cm. Vlečka nevěsty zachycená Isabelou Sánchez Coello by navrhovanému rozměru v zásadě proporcionálně odpovídala. Jestliže by celý konstrukt byl platný, pak by kniha Juana de Alcegy obsahovala i stříhy pro nejurozenější klientelu vhodné pro nejslavnostnější přechodové rituály jejich

¹⁷⁸ Henrique Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real*, Madrid 1874, reprint Valencia 1994, s. 46. Překlad Hajná 2015, s. 40 – 42.

¹⁷⁹ / Alonso Sánchez Coello, *Isabel, Felipe II y sus hijos mostrándole los trajes de la boda de la Infanta Catalina*, 1585, Hispanic Society, New York.

¹⁸⁰ Kusche 2003, s. 384 – 85.

¹⁸¹ Alcega 1589, f. 169.

životů. I pokud by konstrukt nebyl platný, Alcega rozkreslil další oděvy s kratšími vlečkami¹⁸², což si vzhledem k cenám tkanin mohli dovolit pouze majetní lidé.

Přirozeným pokračováním svatby bývalo těhotenství. Zde těsné oděvy zpodobněné na dvorských portrétech vyvolávají otázku, jak byla tato častá období v životě většiny žen řešena z hlediska ošacení. Délku sukně v závislosti na změně tvaru těla bylo možno upravovat záhybem umístěným v dolní třetině tohoto oděvního kusu. V horní polovině těla byla španělská móda pro počáteční stádia těhotenství poměrně výhodná výše položenou linií pasu a šněrováním živůtků, což umožňovalo adjustovat oděv dle postavy. Margarita de Austria¹⁸³ ve vysokém stupni těhotenství na portrétu od Pantojy de la Cruz je zachycena v živůtku těsně obepínajícím hrud' a směrem níže výrazně rozšířeném ať již pomocí šněrování či upravené konstrukce stříhu. Alcega a Freyle navrhli stříhy oděvů pro statné dámské siluety¹⁸⁴, které by mohly být použity i v pozdějších stupních těhotenství. Další možností bylo nošení volných vnitřních oděvů, jak je kupříkladu zpodobněna Catalina de Austria¹⁸⁵ portrétována Antonisem Moro ve volném spodním oděvu šněrovaném na zádech a ropě. Stejná kombinace oděvů byla dochována v Germanische Nationalmuseum v Norimberku¹⁸⁶. Též v případě dámy z rodiny Pernštejnů či Aragón znázorněné Moyssem¹⁸⁷ je patrný volný vnitřní oděv. Všechny tři šlechtičny byly dále oděny do svrchníků typu ropa.

Dalšími důležitými ceremoniálními událostmi byly slavnostní návštěvy a vjezdy panovníků do měst. Při příležitosti návštěvy Karla V. v Mantově byl Giulio Romano odpovědný za umělecké zpracování celých slavností¹⁸⁸. Oslavy příjezdu Filipa (1548 - 9), v té době následníka císaře Karla V., v italských městech Genoa, Milan, Mantua, Trent, pak v Německu a Holandsku byly velkolepé podívané. Na přípravách podobných událostí se podíleli nejlepší umělci doby (Leonardo, Holbein, Arcimboldo, Giulio Romano, Vasari, Tintoretto, Veronese, Palladio)¹⁸⁹. Korunní princ Filip byl uvítán vévodou Ferrante Gonzagou v černém aksamitovém vyšívaném oděvu¹⁹⁰ a nejurozenějším doprovodem oblečeným v karmínovém aksamitu se zlatou výšivkou, pláští podloženými zlatohlavem a těžkými zlatými řetězy kolem krku. Muzio Sforza a jeho doprovod následníka vítal v bílých oděvech, různých typech aksamitů a saténů vyšívaných stříbrem¹⁹¹. Oděvy používané při těchto příležitostech byly šity z velmi nákladných látek a jednalo se o ošacení módní, podle aktuálních stříhů.

Součástí oslav mohla být divadelní představení¹⁹², kulturní aktivity a turnaje. Specifické oděvy tradičně používané při jedné z variant turnajů (šp. *juego de cañas*) byly volné svrchníky maurského původu *marlota*¹⁹³, *albornoz*, dále turban a vysoké boty. Ačkoliv r. 1567¹⁹⁴ byl vydán dekret zakazující

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ / Juan Pantoja de la Cruz, *Margarita de Austria*, 1601, Ambras, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien.

¹⁸⁴ Alcega 1580, f. 134, 138, 141 – Freyle 1588, f. 57, 58.

¹⁸⁵ / Antonio Moro, *Doña Catalina de Austria, mujer del Juan III de Portugal*, 1552 - 3, Museo del Prado, Madrid. Inv. No. P002109.

¹⁸⁶ Dochovaný spodní šat a ropa, 1570 -80, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg.

¹⁸⁷ / Rolán de Moys, *Dama de la familia Pernstein o Aragón*, poslední dekáda 1570, Metropolitan Museum of Art, New York. Acs. No. 1976.100.18.

¹⁸⁸ *Il Libro del Sarto* 1987, s. 17.

¹⁸⁹ Ibidem., s. 11, pozn. 4.

¹⁹⁰ Giovanni Albicante, *Intrada di Milano di Don Filippo d Austria*, In. Levi-Pisetzki 1964, s. 920 – 921.

¹⁹¹ *Il Libro del Sarto* 1987, s. 49.

¹⁹² Ibidem, nákr. f. 24.

¹⁹³ Dochovaná marlota, která patřila Boabdilovi (Mohammedu XII z Granady), 1482, Alhambra de Granada. Museo del Ejército, Toledo.

¹⁹⁴ „*dichos nueuamente conuertidos del dicho reyno de Granada, ni descendientes dellos, no puedan hazer ni cortar de nueuo almalafas ni marlotas, ni otras calças ni vestidos, de las que usauan y trayan en tiempo de moros, y que los vestidos que de nuevo hizieren sean conforme a los que traen las christianas viejas, conuiene a saber, mantos y sayas.*” – „nikdo z řečených nově konvertovaných ve výše zmíněném království, ani jejich potomků nemůže udělat nebo krejčím nechat ušít závoje (almalafas), Maurské tuniky (marlotas), kalhoty, ani

nošení jakéhokoliv oděvu maurského původu v království granadském, dokonce i sám král Filip II. pokračoval v odívání maurským způsobem, *a la morisca*, když se spolu s dalšími šlechtici účastnil *juego de cañas*¹⁹⁵. V roce 1566 Filip II. schválil krejčovskému cechu v Toledu regule nařizující, aby budoucí krejčovští mistři byli přezkoušeni i z toho, jak se šijí oděvy používané pro *juego de cañas*. Dále, pokyn o dvorském protokolu sepsaný v 1. polovině 16. století nařizoval krejčím, aby se v případě dotazů ohledně vhodného maurského oděvu pro *juego de cañas* radili přímo s panovníkem, s nikým jiným.¹⁹⁶ Dle úvahy Irogoyen-Garcíi lze tedy zvážit, zda Filip II. nezakázal moriskům nosit luxusní maurské oděvy proto, aby se neoblékali stejně jako on a aristokraté, kteří se s ním účastnili turnajů. *Juego de cañas* byla natolik ústředním prvkem projevu moci, že byla výslovně zahrnuta do předpisů pro královskou domácnost.¹⁹⁷ Stříhy oděvů pro *juego de cañas* publikovali Alcega¹⁹⁸, Freyle¹⁹⁹ i další²⁰⁰. Tyto konstrukce jsou zároveň již přímým dokladem toho, že studované stříhové knihy obsahují i oděvy určené pro šlechtu, jelikož pouze šlechtici se mohli účastnit tohoto typu turnajové zábavy/sportu²⁰¹. Ostatně, vzhledem k tomu, že přibližně 10% kastilské společnosti byla tvořena šlechtici (bez ohledu na jejich majetek)²⁰², není překvapivé, že stříhy oděvů nošených šlechtou byly součástí stříhových knih. Stříh na vnitřní kabátec zřejmě určený pro boj nakreslil Baltazar de Segovia²⁰³.

S ustupující důležitostí společenské prezentace při menších ceremoniálních a svátečních událostech, jako byly církevní slavnosti, bankety, taneční slavnosti atd. se více používaly oděvy podle aktuální módy a soudobých stříhů. Specifické oděvy byly používány na maškarních karnevalech.

Odlišné oděvní součástky byly používány při výkonu práce. Typickým znakem pracovního oděvu byla zástěra. Vyobrazení krejčovských mistrů v barevných zástěrách přináší *Hausbuch der Landauerschen Zwölfbrüderstiftung*²⁰⁴. Vyšívající dívky v zástěrách jsou zachyceny v *Album Amicorum* Gervasia Fabricia²⁰⁵. Stříh na pracovní pomůcku námořníka (*capot*, typ pláště) uvedl Baltazar de Segovia²⁰⁶. Z londýnských sbírek jsou doloženy dobové originály košile a kalhot používaných námořníky v 17. století²⁰⁷. V díle Plautia je znázorněn bohatý námořník oděný do kamizoly typu *almilla*, námořnických kalhot a pláště typu *herreruelo*²⁰⁸. Znakem výkonu povolání jsou i *ropy de letrado*, dlouhé svrchníky učenců, jejichž stříhy jsou uvedeny ve všech zde studovaných

jiný oděvy, které nosili v dobách Maurů. Nové oděvy mají být takové, jaké nosí staré křesťanské ženy, tj. Mantos a sayas.” *Pragmaticas y provisiones de S. M. el Rey don Philippe nuestro señor, sobre la lingua y vestidos, y otras cosas que an de hazer los naturales deste Reyno de Granada*, Granada, 1567, f. 2r-v.

In. Irogoyen-García 2017m s. 100, 226.

¹⁹⁵ Weller 2019, s. 60 – 61.

¹⁹⁶ Irogoyen-García 2017, s. 27 – 35.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Alcega 1580, f. 119, 120.

¹⁹⁹ Freyle 1588, f. 46.

²⁰⁰ *Manuscrito de sastrería*, f. 21v, 21r – Rocha Burguen 1618, s. 185 – 186.

²⁰¹ Weller 2019, s. 61.

²⁰² Irogoyen-García uvedl, že v Itálii, střední Evropě a Anglii tvořila šlechta méně než 3 % populace v porovnání s poměrně vysokým procentem kastilské nobility. Irogoyen-García 2017, s. 37 stejně jako Ladero Quesada 2003, s. 36 -44.

²⁰³ Segovia 1617, *gipo pera armar de Ruan*, f. 57.

²⁰⁴ NN, *Hausbuch der Landauerschen Zwölfbrüderstiftung*, Band 1, Nürnberg, Landauersche Zwölfbrüderhausstiftung, Nürnberg, 1583, Amb. 317b.2 f. 42r (Mendel II) - Amb. 279.2° Folio 80 recto (Landauer I) – Amb. 279.2, f. 81v (Landauer I).

²⁰⁵ / Gervasius Fabricius, *Album Amicorum of Gervasius Fabricius (1603-1637)*, The British Library, London. Acs. No. BL Add MS. 17025, f. 50.

²⁰⁶ Segovia 1617, f. 83.

²⁰⁷ Dochovaný oděv námořníka, kalhoty a košile, 1600 - 1700, Museum of London, Acs. No. 53.101/1b.

²⁰⁸ / Plautius, *De la situación y aspecto del cielo en el momento de nacer Jesucristo*, cca 1600. In. Bernis Madrazo 2001, s. 460.

španělských střihových knihách²⁰⁹. Zde je vhodné brát v potaz, že pro osoby, které nevzešli ze šlechtických kruhů znamenalo vzdělání a pozice na univerzitě či soudu společenský vzestup, se kterým bylo spojeno nošení dlouhé svrchníku a často specifické pokrývky hlavy²¹⁰. Kupříkladu *ropa Romana* nosili významní muži, jako inkvizitoři²¹¹, tedy právníci. Na základě poznámky Diega Freyleho, který jeden ze střihů na pánský plášť a *saya* přisoudil *učenci nebo starému muži*²¹², lze soudit, že tyto oděvy dodržovaly tradiční střih, nikoliv dle nejnovější módy. Studenti univerzit v rámci přípravy na budoucí povolání nosili specifické oděvy²¹³, obdobné ošacení církevních představitelů. Na nejstarší univerzitě v Salamance podle statut z r. 1538 měli přikázáno používat krátký svrchník *loba sotana* nebo dlouhý plášť (*manteo*)²¹⁴, což bylo r. 1587 králem Filipem II. změněno na žádost univerzity na povinnost nosit lobu dlouhou²¹⁵, stejně jako duchovenstvo²¹⁶, a *manteo*. Služebníci studentů též nosili černou *loba sotana* a plášť z hrubé látky (*capa* nebo *bernia*)²¹⁷. Střihy pro lobu jsou uvedeny například toledském rukopise²¹⁸, dílech Baltazara de Segovia²¹⁹ i Rochy Burguenta²²⁰. Již byly zmíněny střihy pro oděvy reprezentující osoby vykonávající některé úkoly pro stát (ropa pro doktora královské rady a gramalla), ovšem lze k nim i do jisté míry přiřadit oděvy církevní, které jsou hojně obsaženy ve všech španělských střihových knihách²²¹.

Na pomezí práce a zábavy stál lov. Doporučení pro barevné ladění vhodné pro lovecké oděvy sepsal císař Maxmilián I²²².

Oděv se mohl též lišit v závislosti na roční době. Polyhistor Abu l-Hasan 'Ali Ibn Nafi' zvaný Ziryab, žijící v Al-Andalusu, začal v 9. století s převlékáním podle počasí a ročního období, přičemž navrhoval různé oděvy pro ráno, odpoledne a večer²²³. Tudela²²⁴ doložila používání odlišných látek pro zimní a jarní oděvy. Kupříkladu portrét Brancy de Vilhena od Pantojy de la Cruz dokládá podšití dámské dvorské *saya* kožešinou²²⁵. Vtipné je dobové srovnání Francouze, který v létě nosí kabátec otevřený vzadu i vpředu ukazující tak košili, a Španěla, který ani v nejparnějším horku kabátec nerozepne, protože považuje za zvlášť urážlivé ukázat svou košili²²⁶.

Ze stejného zdroje pochází i satirické porovnání, že Francouz si obléká noční kamizolu (šp. *almilla la noche*, případně *armilla*, těsný vnitřní kabátec oblékaný na košili²²⁷), když je chladno a ráno

²⁰⁹ Např. Alcega 1580, f. 115, 116.

²¹⁰ Turnau 1994, s. 136.

²¹¹ Rocha Burguen 1618

²¹² "capa y saya de pano para letrado o para hombre anciano", Freyle 1588, f. 25.

²¹³ W.N. Hargreaves-Mawdsley, *A history of Academical Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1963. s. 26 – 32.

²¹⁴ Alejandro Vidal y Diaz. *Memoria Histórica de la Universida de Salamanca*. Salamanca: Oliva y Hermano, 1869, s. 94.

²¹⁵ *Ibidem*, s. 111.

²¹⁶ *Ibidem*, s. 96.

²¹⁷ Gustav Reyner. *La Vie Universitaire dans l'Ancienne Espagne*. Paris: Alphonse Picard et Fils, 1902, s. 41 -42.

²¹⁸ *Manuscrito de sastrería*, f. 14v a 15v.

²¹⁹ Segovia 1617, f. 4, 14, 114.

²²⁰ Rocha Burguen 1618, f. 181.

²²¹ Např. Alcega 1580, f. 87 – 105, 112.

²²² Maximilianus I., *Adversaria litteraria, historica et personalia, partim manu imperatoris scripta, Eigenhändig verfasst von Kaiser Maximilian I auf losen Blättern nach 1508*, 1508, Codex Vindobonensis Palatinus 2834, Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, fol. 178 – 190.

²²³ Menocal – Scheindlin - Sells 2000.

²²⁴ Tudela 2014, s. 346.

²²⁵ / Juan Pantoja De La Cruz, *Branca de Vilhena*, 1590, Soukromá sbírka, Španělsko. In. Kusche 2007, s. 69.

²²⁶ García 1617, f. 275. Za upozornění děkuji Amandě la Porta.

²²⁷ Puerta Escribano 2006.

ji sundává, aby v pase nebyl tlustý, zatímco Španěl si ji obléká přes den a sundává na noc.²²⁸ Infanta Catalina Micaela měla krom jiného i tři *jubonillos de olanda* na noc²²⁹. Dalším neformálním, domácím oděvem byl volný svrchník zvaný *ropa para levantar* (doslova oděv na vstávání). V účtech královského dvora y r. 1564 lze nalézt zmínky²³⁰ o *ropa para levantar* podšitým liščí kožešinou, který Filip nosil v zimních ránech, který v průběhu roku měnil za lehčí oděvy vhodnější pro teplejší měsíce²³¹. Střihy pro tento typ svrchníku byly uvedeny v *Manuscrito de sastrería*²³² i dílech Baltazara de Segovia²³³ či Juana de Alcegy²³⁴. Konstrukce byly řazeny k pánským oděvům, čemuž odpovídala i jejich délka. Obdobný domácí svrchník, zřejmě v dámské variantě, měla zřejmě na mysli Polyxena z Lobkovic, když psala o *ropa la noche*²³⁵ (doslova oděv na noc), který bylo třeba pořídit do výbavy její neteře.

Z hlediska konstrukce střihů je třeba uvést smuteční oděvy, ve Španělsku černé²³⁶. V období smutku byly oděvy prostší, méně zdobené a též bylo používáno méně šperků. Kupříkladu r. 1581 král Filip napsal v dopise určeném svým dcerám „*A protože jsem měl víc volnosti na cestě, dnes jsem dal Řád zlatého rouna vévodovi z Braganzy a on šel se mnou na mši, oba s řetězy, což se zdá v době smutku velmi špatně*²³⁷“. Královská pragmatika z r. 1502 stanovovala pro období smutku černou barvu, jemnější vlněnou látku (*pañó*) nahradit hrubší (*jerga*) a pro muže uvedla smuteční plášť *loba*²³⁸ (jehož střih je uveden v *Manuscrito de sastrería*²³⁹ i dílech Baltazara de Segovia²⁴⁰ i Rocha Burguen²⁴¹) nebo oděv až k zemi s prostřihy pro ruce a kápi či špičatý klobouk. Ženám byly předepsány oděvy se sukněmi a plášť (*manto*) s kápi a černé čepce²⁴². Na konci 16. století vdovy používaly oděv typu *mongiles*, jehož střih je uveden ve všech střihových knihách, plášť halící hlavu a dosahující k zemi a bílé zavítí kolem tváře.

²²⁸ “*Le francois prend la camisouille la nuit (šp. almilla la noche) quand il fait froid et la quitte le jour ne sembler avoir la taille grossiere, l’Espagnol la prend le jour et al quitte la nuit.*” García 1617, f. 276.

²²⁹ ASTo, sezioni Ruinite, In. Varallo 2014, s. 63 - 86.

²³⁰ AGP., Adm., leg. 5272 (I), 1564.

²³¹ Tudela 2014, s. 322.

²³² *Manuscrito de sastrería*, f. 5v.

²³³ Segovia 1617, f. 9, 10, 19, 109, 120.

²³⁴ Alcega 1580, f. 56 - 57.

²³⁵ SOA Litoměřice, pobočka Žitenice, LRRRA, sig. D/165, fol. 108-109, 101-102, 110-111, 103-104 In. Marek, 2005, s. 500 – 505.

²³⁶ Javier Varela, *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500 - 1885*. Madrid: Turner, 1990, s. 121.

²³⁷ “*Y por estar más desembarazado para el camino, he dado hoy el Toisón al Duque de Braganza y fue conmigo a misa y entrambos con los collares, que sobre el luto parecen muy mal*”. In. Bouza 1998, s. 41.

²³⁸ Varela 1990, s. 33 – Covarrubias Horozco 2001.

²³⁹ *Manuscrito de sastrería*, f. 14v, 15v.

²⁴⁰ Segovia 1617, f. 114.

²⁴¹ Rocha Burguen 1618, s. 181.

²⁴² Varela 1990, s. 33.

Obuv ve Španělsku ve druhé polovině 16. století

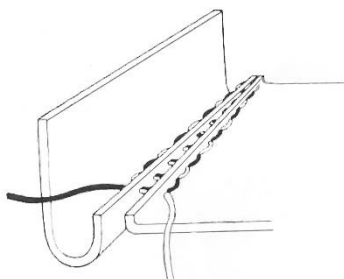
Ve zde studovaném období tvořila obuv nedílnou součást oděvu většiny společnosti. Součástí reprezentativního oděvu zejména španělských dam byla i svrchní obuv vyznačující se vysokou platformou z několika vrstev korku. Výška platformy nabývala takových rozměrů, že při stříhání sukni jí bylo nutno brát v úvahu. Následující kapitola se věnuje zejména tomuto specifickému prvku španělské módy druhé poloviny 16. století.

Vývoj základních konstrukčních spojů obuvi z usně ve středověku a renesanci¹

Vzhledem k malé trvanlivosti organických materiálů používaných na výrobu obuvi je nejstarší nošení obuvi uvažováno podle změn kosterních pozůstatků z doby 40 – 26 000 před naším letopočtem². Archeologickými nálezy jsou doloženy sandály³ z pelyňkové kůry vytvořené 7 – 8000 před naším letopočtem a obuv z jednoho kusu usně (3 500 před naším letopočtem)⁴.

Od cca 8 století našeho letopočtu začala být obuv šita z více dílů⁵. Pro spojení svršku⁶ i podešve⁷ z měkkých, tenkých materiálů byla používána konstrukce tzv. *obracené obuvi*, kdy svršek i podešev byly sešity z rubu lícem k líci a následně otočeny lícem ven a sešity v nártovém švu.⁸

1. A) Obrácený šev,
Upraveno podle Francis Grew
- Margrethe De Neergaard.
Shoes and Pattens (Medieval
Finds from Excavations in
London). Woodbridge,
Suffolk: Boydell Press, 2006.
s. 46, Autor Gřešák. Převzato
z Hřibová - Gřešák 2012; B)
Rekonstrukce obuvi dle
nálezu v Bockstenu. Autor:
Hřibová, Foto Hřib



V případě podešve ze silnějšího materiálu byl používán tzv. *poloobracený spoj* šitý na podešvi tzv. *skrytým spojem*, který měl chránit řádek stehů umístěný v nášlapné zóně nohy. V místě šicí dráhy byla podešev nakrojena šikmo do jedné třetiny hloubky nožem. V této drážce ševci vedli šicí dráhu a nitě se zde zatahovaly (skrývaly).⁹

¹ Tato část kapitoly je výběr z článku Martina Hřibová – Václav Gřešák. Analýza gotické obuvi na malbách v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně nad Ohří. *Acta musealia: Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: články a studie, musealia, personalia*, 2012, s. 124-138.

² Erik Trinkaus - Hong Shang, Anatomical evidence for the antiquity of human footwear: Tianyuan and Sunghir. *Journal of Archaeological Science*. 2008, 35(7), 1928-1933.

³ Luther S. Cressman, *The Sandal and the Cave*. Corvallis 2005. – V Andalusii byly nalezeny sandály z trávy typu *esparto* (lat. *Stipa tenacissima* a *Lygeum spartum*) vytvořené 5200 – 4800 před naším letopočtem. Nyní v Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Acs. No. 595 a 596.

⁴ Ron Pinhasi et al., First Direct Evidence of Chalcolithic Footwear from the Near Eastern Highlands. *PLoS ONE*. 2010, 5(6).

⁵ Olaf Goubitz, *Stepping through time*. Zwolle, SPA Uitgevers, 2011. s. 73 – 98.

⁶ Svršek je označení pro svrchní tvarovanou část obuvi.

⁷ Podešvi je označována část obuvi pod nohou.

⁸ Goubitz 2011, s. 73 - 98 – Grew - Neergaard 2006. s. 44 – 49.

⁹ Goubitz 2011 – Grew - Neergaard 2006.

2. A) Obrácený šev šitý jednostranně skrytým stehem, Upraveno podle Grew -Neergaard. s. 46; Autor Gřešák. Převzato z Hřibová - Gřešák 2012; B) Rekonstrukce špičatého střevíce z usně potažené brokátem. Tvar výrobku byl inspirován londýnskými nálezy publikovanými v Grew - Neergaard, Autor: Hřib, Hřibová,

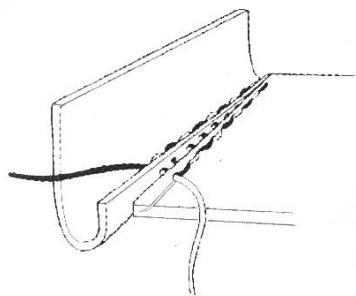


Foto: Hřibová

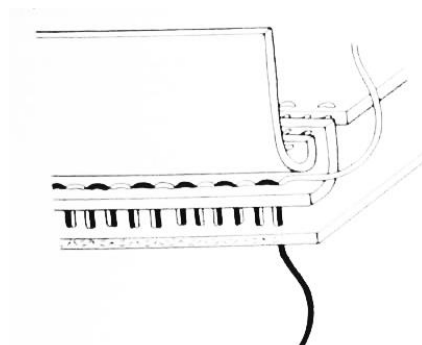
Obrácený nebo poloobracený steh neumožňoval u obuvi s extrémně prodlouženou špicí (tzv. *poulaine*, módní zejména v druhé polovině 14. století) plně obrátit špicí. Proto ševci nechávali polovinu délky špice nedošítou, dokončovanou z vnější strany až po obrácení.¹⁰



3. Rekonstrukce špičatého střevíce vyrobeného z usně tzv. obráceným postupem. Tvar výrobku byl inspirován obuví zobrazenou na malbách kostela ve Slavětíně nad Ohří. Autor: Gřešák, Hřibová. Foto: Hřibová

V průběhu 15. století se do švu obrácené obuvi začal přidávat úzký proužek usně (později zvaný *rámek*), ke kterému dále mohla být přišita druhá podešev, která mohla být z pevnější a tedy trvanlivější usně. V této konstrukci lze spatřovat počátky rámové obuvi. V 16. století se svršek sešil s vnitřní stélkou a s rámkem, přičemž v podešvi mohl být šev schován v zářezu.¹¹

4. A) Rámový způsob spojení svršku s podešví, kresleno podle Grew - Neergaard. s 47; Autor Gřešák. Převzato z Hřibová - Gřešák 2012; B) Rekonstrukce obuvi rámové konstrukce tvarově odpovídá zvolenému vyobrazení z rukopisu Códice de trajes též zvaný Madrazo Daza Codex, 16.



století, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Res/285, f.9, Autor: Hřibová, Hřib. Foto Hřib

Rámový způsob byl používán i pro většinu obuvi v 17. století. Na počátku 17. století začal být součástí obuvi podpatek vytvořený z vrstev usně spojených dřevěnými kolíčky (floky).¹²

Svrchní obuv

Zejména ve Francii ve 14. a 15. století byly oblíbené nákladné formy obuvi. Na jejich ochranu zejména v exteriéru byly používány nazouváky s dřevěnou platformou místo podešve. Dřevěná platforma mohla být na dvou místech vyvýšená. V jižní Evropě byly oblíbené i nazouváky s platformou vyrobenou z korku (viz dále). Tvarování svršku mohlo být řešeno vcelku (tzv. pantofle) nebo pomocí pásků.

¹⁰ Hřibová - Gřešák 2012.

¹¹ Goubitz 2011 – Grew - Neergaard 2006.

¹² Ibidem.

5. Rekonstrukce svrchní obuvi z bukového dřeva, potažené hovčzí usní je inspirována dochovanými originály (Stadtmuseum Dresden - Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg - Bayerisches Nationalmuseum, München), Autor: Hřib, Gřeřák, Hřibová. Foto Hřibová



Hlavní typy obuvi nošené ve druhé polovině 16. století ve Španělsku¹³

Celkem 2431 kusů obuvi bylo uvedeno v 548 analyzovaných pozůstalostních inventářích sepsaných ve Valladolidu mezi roky 1550 a 1599. Zde je třeba upozornit, že výpovědní hodnota posmrtných inventářů zkršená snahou zapisovat jen hodnotné předměty v případě obuvi může být ve srovnání s ostatním osobním vybavením ještě více limitována, neboť obuv snadno podléhá oděru a poškození. Dále starší lidé obvykle měli menší sklon investovat do nové nebo módní obuvi než mladí lidé. Historička M. Hajná¹⁴ upozornila, že starší lidé dávali přednost tmavým barvám a jednoduššímu zdobení. Ve zkoumaných posmrtných inventářích bohužel nebyl uveden věk zemřelých.

Studie byla dále rozšířena o rozbor pánské obuvi zobrazené na 57 dvorských portrétech významných španělských malířů dvorské portrétní školy druhé poloviny 16. století. Vzhledem k tomu, že dobová móda zcela zakrývala nohy, včetně dámské obuvi, bylo možné srovnávat pouze vyobrazení mužů. Jednalo se o reprezentativní portréty králů, členů jejich rodin a šlechticů. Do studie byly zahrnuty také obrazy v Palacio de la Generalidad Valenciana, na nichž byly zobrazeny skupiny dvořanů, představitelů města a vojáků (30 párů obuvi na 5 vyobrazeních). Dobové dvorské portréty a malby zobrazují pouze dva typy obuvi - *zapatos* a *botas*, které jsou podrobně popsány níže.

V Museo de la Alhambra v Granadě je uloženo 36 kusů pánské, dámské a dětské obuvi z konce 15. až 17. století. S výjimkou 3 kusů *alpargatas* (viz níže) se jednalo o jemné, dobře vypracované kusy z kvalitních materiálů vhodných pro královský dvůr¹⁵. Základním materiálem dochovaných kusů byla vyčíněná kozinka, zpracovaná jako *cordoban* (viz. níže). Pro zkoumané období je však relevantních pouze několik níže popsaných *zapatos*. Barvu dochovaných exemplářů nelze hodnotit, neboť současný odstín je ovlivněn stárnutím a degradací materiálu.

*Zapatos*¹⁶ byli nejčastěji zaznamenanou obuví - 25,6 % v posmrtných inventářích a 84 % na dvorních portrétech. Jednalo se o střevíce, které nedosahovaly ke kotníkům, se svrškem z usně, plsti či látky¹⁷. Fernando de Talavera r. 1474 popsal *zapatos* jako obuv obvykle se svrškem z usně - jelenice, jehněčiny, hovčziny, koziny či z ovčí usně¹⁸. Lehčí verze se označovala jako *zapatillas* (1,5%) či *zapatillos* (0,1%). V období vlády Filipa II. byly *zapatos* tvarované do mírné špičky. Svršek obvykle ze dvou částí, sešitých v klenkové části, mohly zdobit prostřihy (*acuchillada*). Jak ukazuje analýza dvorských portrétů, velké podélné prostřihy na nártu a menší na bocích obuvi byly oblíbené zejména v 50 - 60. letech 16. století¹⁹. Svršek dochovaného kusu R16642 z druhé poloviny 16. století má dvě části, přední a zadní bez švu na patě, švy jsou umístěny na bocích. Zapato je zdobeno

¹³ Tato část kapitoly je upravenou verzí článků Martina Hřibová – Václav Gřeřák, *Chapines*, obuv na vysoké korkové platformě v druhé polovině 16. století, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře Oděv v historii 2019*, Zlín, 2019, s. 41 - 76 – Martina Hřibová, *Men footwear in the second half of the 16th century evidenced by Valladolid post-mortem inventories*, In. *Obuv v historii 2021*, Zlín (v tisku).

¹⁴ Hajná 2015.

¹⁵ Purificación Marinetto Sánchez – Isabel Cambil Campaña, *El calzado en el Siglo de Oro*, In. *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo 2015, s. 91.

¹⁶ / Cristóbal de Morales, *Don Sebastián de Portugal*, 1565, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

¹⁷ *Diccionario de la lengua española*. 23.3. Madrid: Real Academia Española, 2019.

¹⁸ Anderson 1979, s. 227.

¹⁹ / Tizián, Felipe II, 1550 - 1, Museo del Prado, Madrid.

3 podélnými prostríhy u špičky, přičemž na obou stranách předního dílu jsou 2 kratší, a na zadním dílu je 5 krátkých kolmých řezů²⁰, což zcela odpovídá dobovým vyobrazením. Kratší příčné řezy na přední části horního dílu se poprvé objevují na portrétu Martina de Aragon (1556²¹). Na obrazech jsou rovněž zobrazena malá krátká proseknutí (*picada*)²². Fragment dochované boty R. 16672 je zdoben středovým podélným řezem a kosočtverečnými *picados*²³. Ceněny byly také filigránské perforace s motivy rozet a geometrických linií²⁴. Výzdoba jemným *picadem* či prostřiháváním nebo naopak bez výzdoby (*llana*) byla ve valladolidských pozůstalostních inventářích uváděna výjimečně, a z tohoto důvodu nemohla být statisticky vyhodnocena.

Podešev renesanční obuvi bývala typicky symetrická²⁵, výrazně zúžená v klenkové části a na vnitřní straně náročně zdobená²⁶. Ke konci 16. století získalo zapato podpatky složené z několika vrstev silné usně. Původně uzavřený vysoký nárt byl potlačen a na bocích byly umístěny dva řemínky (*zapatós de pala* nebo *paletón*). Krátce po začátku 17. století byla špička zapata zkrácena do kolmého tvaru²⁷. Přibližně od 20. let 16. století se úzké zapato prodlužovalo²⁸.

Konstrukce zapato byla pravděpodobně metodou obracené či poloobracené obuvi, jak dokládají dochované kusy z Museo de la Alhambra a doložené dvorské portréty. Rámová konstrukce byla zobrazena na portrétu Infantes Ana Mauriacia y Felipe de R. Gonzáles²⁹.

Podle Štýbrové³⁰ tzv. španělský střevíc byl z jirchy.³¹ Další používaný materiál byl zámiš³². Bernis Madrazo³³ doložila, že, luxusní zapatos byly vyrobeny z aksamitu, jak zmiňují písemné prameny a potvrzují i posmrtné inventáře. Moralista Trujillo v *Libro de reprobación de trajes* (1563) kritizoval ty, kteří ztrácejí čas chozením k ševci, aby se zeptali na "výšku podpatku boty a počet prořezů, poté co si vybrali karmínový samet nebo jinou barvu". Pragmatika o obuvi vyhlášená v roce 1552 prozradila, že aksamit se pokládal na useň "za pár aksamitových bot, do kterých úředník vloží celou useň a podešev a majitel dá jen aksamit, zaplatí cenu za pár kordovanových bot, jak jsou, a pokud majitel dá aksamit a podešev, protože švec vloží vše ostatní, zaplatí jeden real za useň a podešev".³⁴ Zapatos potažené aksamitem lze vidět na portrétu Dona Juana de Austria připisovaném Juanu Pantoja de la Cruz³⁵.

Španělský střevíc byl velmi rozšířený. Anglický básník John Taylor v cestopise *Cesta do Prahy v Čechách* napsal, že „ženy plebejců a kmánů nechtějí dělat svému městu hanu.. na nohou jemně španělky má nové..“³⁶

²⁰ Marinetto Sánchez - Cambil Campaña 2015.

²¹ / Roland Moys, *Martin de Aragón*, 1556, Palacio de Pedrola, Zaragoza.

²² / Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Felipe II con 60 años*, 1587, Palazzo Pitti, Firenze – Středoevropský Malíř, císař Rudolf II., kolem r. 1600, zámek Častolovice, soukromá sbírka..

²³ Marinetto Sánchez - Cambil Campaña 2015, s. 99.

²⁴ Dochovaný střevíc, 1590 – 1600, Bayerisches Nationalmuseum, Munich, Inv. No. N I 7.

²⁵ / Luis Mata y Sebastián Zaidía, *Contadores por las villas reales*, 1592, Palacio de la Generalidad Valenciana, Valencia.

²⁶ Miroslava Štýbrová. *Dějiny odívání - Boty, botky, botičky*. Praha Nakladatelství Lidové noviny, 2009. s. 90.

²⁷ / kopie provedená Bartolomé Gonzálezem, *Felipe III*, 1608-1610, Museo del Prado, vystaveno ve Španělském velvyslanectví v Paříži.

²⁸ / Rodrigo de Villandrando, *Felipe III, Rey de Portugal*, Madrid, Monasterio de la Encarnación, Patrimonio Nacional.

²⁹ / Bartolomé Gonzáles, *Infantes Ana Mauriacia y Felipe*, c. 1610, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

³⁰ Ibidem.

³¹ Jircha se získává ze surových zvířecích kůží minerální cestou (pomocí roztoku z kamence, síranu draselnohlinitého, do něhož se kůže na několik hodin ponoří). Výsledkem jsou světle hnědé usně, které je po vyjmutí z bečky nutno zbavit vody, pomalu vyschnout na slunci, zbavit nerovností a pro zlepšení pružnosti natukovat.

³² Zámiš je tukem činěná usně z vysoké lovné zvěře či ovcí, charakteristická jemnou „chlupatostí“ a velmi měkkým povrchem.

³³ Bernis Madrazo 1990.

³⁴ Ibidem.

³⁵ / Juan Pantoja De La Cruz, *Don Juan de Austria*, 2nd half of the 16th century, Museo del Prado, deposited in El Escorial.

³⁶ Štýbrová 2009, s. 90.

Botas (21 % záznamů v inventářích, 16 % ve dvorských portrétech) byla vysoká pánská obuv používaná vojáky a jezdci, obvykle z usně, často hovězi³⁷. Podle Covarrubias Horozca (1611) botas byly "*obuv z usně, která pokrývá celou nohu až po koleno a od borceguí se liší tím, že jsou těsnější a mají podešev z hověziny*".³⁸ Navarrské předpisy zmiňují botas se zapínáním, jejichž cena byla vyšší než u ostatních, na základě čehož Bernis Madrazo vyslovila domněnku, že existovaly botas se zapínáním, protože botas zobrazené na dvorských portrétech jsou tak mimořádně těsné, že je obtížné je obout, aniž by byly v nějakém místě otevřené³⁹. Je možné, že zapínání je zobrazeno na zadní straně lýtku na portrétu krále Filipa II. připisovaném Alonsovi Sánchezovi Coellovi⁴⁰. Botas mohly být připevněny ke kalhotám pomocí vidlicovitého řemínku, jak je vidět na dvorských portrétech z 60. let 15. století⁴¹. Botas jsou na portrétech často spojeny s postavou bojovníka oděného do zbroje (62 % zkoumaných vyobrazení botas) nebo, v díle Francisca Possa v Palacio de la Generalidad Valenciana, přímo s vojáky⁴².

Na dobových vyobrazeních nebyly botas příliš zdobené, obvykle jen krátkými prostřihy na horním okraji⁴³. Pouze na portrétu krále Filipa II.⁴⁴ je vidět pinking po stranách holení. Je otázkou, zda minimum zdobení vyplývá z konstrukční potřeby, nebo je důsledkem praktičnosti bot, například při jízdě na koni, neboť k nim mohly být připevněny ostruhy⁴⁵. Mezi botas nad kolena a punčochy se vkládaly vysoké plátěné svrchní punčochy chránící nákladnou pletenou punčochu před opotřebením⁴⁶.

Podle studie Bernis Madrazo⁴⁷ obsahují regule obuvnických cechů z Toleda (1533), Burgosu a Granady (1552) řadu podrobností o výrobě botas. Nejvhodnějším materiálem byl cordoban, nejlevnější se vyráběly z *baquety* nebo *bedellinu*. Prsty byly podšité a "*mezi podšívku a ponožkou nahoře byl samet*".⁴⁸ Konstrukci přední části svršku prodlouženou do dlouhého vysokého kusu obdélníkového tvaru u nártu lze vidět na dobových vyobrazeních⁴⁹. Bernis Madrazo na základě dobových písemných pramenů potvrdila, že botas byly voskované⁵⁰. Na dobových vyobrazeních převládala bílá nebo světlá barva.

John Minsheu⁵¹ i Sebastián de Covarrubias Horozco⁵² uvedli, že dámská verze botas nesla označení *botín*. Podtypem botínes byla kratší verze⁵³ označovaná jako *botillas*⁵⁴.

Dalším typem obuvi uvedeným ve zkoumaných inventářích byly *escarpines* (13,1%), převážně vnitřní pánská obuv ze lnu. John Minsheu⁵⁵ je považoval jak za „*typ ponožky, tak střevíce*“.

³⁷ / Juan de Ancheta, *La flagelación de Cristo*, cca. 1578, Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava, Vitoria (dříve v kostele San Miguel).

³⁸ Covarrubias Horozco 2001.

³⁹ Bernis Madrazo 1990.

⁴⁰ / Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Felipe II con 60 anos*, 1587, Palazzo Pitti, Firenze.

⁴¹ / Antonio Moro, *Felipe II en la jornada de San Quintin*, 1558 - 9, Museo del Prado, Madrid, uloženo v El Escorial – Justus Tiel, *Allegory of the Education of Philip III*, 1590, Museo del Prado, Madrid – Juan Pantoja de la Cruz, *Diego Gomez y Sandoval*, 1598, Norton Simon Museum, Pasadena.

⁴² / Francisco Posso, *Braso Militar*, 1592, Palacio de la Generalidad Valenciana, Valencia.

⁴³ / Alonso Sánchez Coello, *Infante Fernando*, 1577, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

⁴⁴ / Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Felipe II con 60 anos*, 1587, Palazzo Pitti, Firenze.

⁴⁵ / Juan Pantoja de La Cruz, *Diego Gomez y Sandoval*, 1598, Norton Simon Museum, Pasadena.

⁴⁶ / Antonio Moro, *Felipe II en la jornada de San Quintin*, 1558 - 9, Museo del Prado, Madrid, deposited in El Escorial.

⁴⁷ Bernis Madrazo 1990.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ / Alonso Sánchez Coello, *Infante Fernando*, 1577, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid - Alonso Sánchez Coello, *La Emperatriz María y el Infante Felipe*, 1586, Museo de Santa Cruz, Toledo – Justus Tiel, *Allegory of the Education of Philip III*, 1590, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁰ Bernis Madrazo 1990.

⁵¹ Minsheu 1599.

⁵² Covarrubias Horozco 2001.

⁵³ Dochovaná obuv z 16. – 17. století, Museo de la Alhambra, R. 16671.

⁵⁴ Herrero Garcia 2014a, s. 183.

⁵⁵ Minsheu 1599.

Chapines (12,5%) byla převážně dámská svrchní zdobená obuv na vysoké korkové podešvi, ovlivňující celkovou siluetu španělského slavnostního dvorského oděvu. Podrobnosti o této specifické obuvi jsou uvedeny níže.

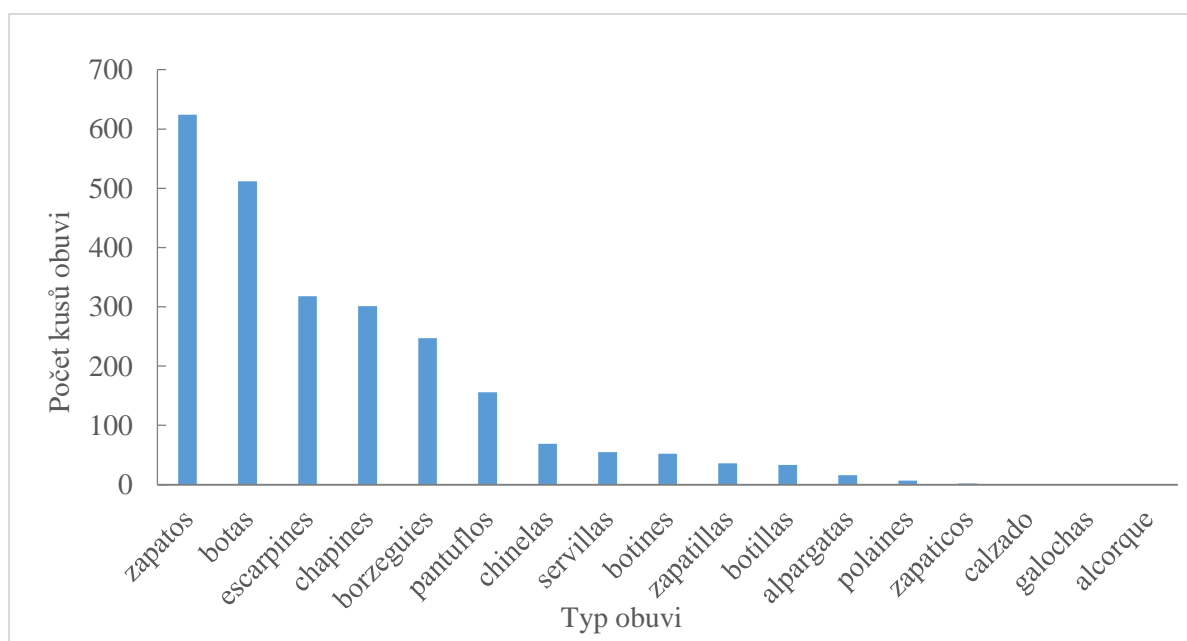
Borzeguies (10,2%)⁵⁶ byla lehká ohebná obuv maurského původu s tenkou podešví, která se nazouvala do *zapatos*, *chinelas* či *pantuflos*. Tato obuv dosahující po kolena byla šněrována⁵⁷.

Pantuflos (6,4%)⁵⁸ byly nazouváky s nízkou korkovou podešví bez patní části svršku. Druhý výraz pro ně byl též *alcorque*, obuv s korkovou platformou⁵⁹. Do stejné kategorie patřily *chinellas* (2,8%), které měly podešev tenčí (ze dvou či tří vrstev usně), určené pro pobyt v domě⁶⁰. Obuv z jemné usně s tenkou podešví⁶¹ nošená do pantoflí⁶² byla označována jako *servillas* (2,3%). V r. 1552 byly zapsány v kombinaci s *borzeguies*⁶³.

Alpargatas (0,7%) byl původně maurský typ obuvi s podešví z lněných či konopných provazů spojených stužkami⁶⁴. Známa byla i obuv tvořená jediným kusem usně přivázaná k noze řemínky⁶⁵.

Polaines (0,3%) byly dle Johna Minshea⁶⁶ nohavice bez podešve. *Galochas* byl termín pro dřeváky, používané v některých provinciích do sněhu či bláta.

Výčet inventarizované obuvi odpovídá městské společnosti, protože podle srovnání se studí E. Cianca Aguilar⁶⁷ výrazy lingvisticky zapadají do urbanizované společnosti. Výjimku tvoří pojem *alpargatas*, používaný ve venkovské mluvě. Obrázek 6 ukazuje zastoupení jednotlivých typů obuvi ve valladolidských pozůstalostních inventářích ve zkoumaných letech.



6. Zastoupení jednotlivých typů obuvi ve valladolidských pozůstalostních inventářích ve zkoumaných letech 1550 – 1599. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

⁵⁶ / Juan Pantoja de La Cruz, *Archiduque Alberto de Austria*, poč. 17.stol, Bowes Museum, Bernard Castle, Newgate.

⁵⁷ Anderson 1979, s.80.

⁵⁸ / *Códice de trajes* též zvaný *Madrazo Daza Codex*, 16. století, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Res/285.

⁵⁹ Dochovaná obuv z 16. století, Museo de la Alhambra, R. 1666.

⁶⁰ Minsheu 1599.

⁶¹ Jaime Oliver Asín, *Quercus en la España musulmana, Al-Andalus*, XXIV, 1959, s. 125 – 158.

⁶² Anderson 1979, s.225.

⁶³ *La premativa q su Magestad ha mandado hazer*. Ibidem, s. 255.

⁶⁴ Covarrubias Horozcos 2001.

⁶⁵ / Maestro De Ávila, *San Joaquín y Santa Ana*, konec 15. století, kostel San Vicente, Ávila – Pedro Orrente, *Adoración de los pastores*, první pol. 17.stol, Museum of Fine Arts, Houston.

⁶⁶ Minsheu 1599.

⁶⁷ Elena Cianca Aguilar, *El campo léxico "calzado" en español* (Disertační práce), Madrid 2002. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV.

Nejčastěji zapsanými barvami byly: barva černá (50,5%), následovaná červenou (24,4%), bílou (20,5%), hnědou (5,1%), oranžovou (4,2%), modrou (2,8%), zelenou a zlatou / stříbrnou (vše 1,8%). Zde se však zjevně projevuje nedokonalost pozůstalostních inventářů, jelikož většina obuvi nebyla barevně definována a i když lze předpokládat, že se jednalo převážně o hnědý odstín, nelze toto statisticky zohlednit. Malíři dvorských portrétů v případech dospělých mužů zachytili tři základní barevné odstíny, hnědou (9 %), bílou nebo světlou (41 %) a černou (50 %), přičemž vysoký podíl černé barvy je silně ovlivněn zobrazeními představitelů valencijských generálních Kortesů. Králové a jejich rodiny byli zobrazováni převážně ve světlé obuvi. Je otázkou, zda je vysoký podíl světlých barev výrazem použití nejčastějšího materiálu (cordobanu), nebo zda je nepraktická světlá barva znakem bohatství či estetickým požadavkem. Obuv byla obvykle barevně sladěna s kalhotami a punčochami, obvykle tón v tónu.

Analýzu použitých materiálů je možné založit pouze na údajích převzatých z pozůstalostních inventářů pro muže i ženy. V případech svršků se jednalo převážně o useň (63,3 %) a textilní materiály (36,7 %). Z tkanin byl nejčastěji zastoupen aksamit (32,6%), len (2,3%) a sukno (1,3% zejména v případě chapines). Jemná, velmi ceněná, solemi hliníku činěná useň, většinou kozinka, označovaná jako *cordoban* (30,9 %) byla nejčastější zmíněnou usní. Tato useň byla poprvé vyrobena v Córdoba v součinnosti arabsko španělských řemeslníků po maurské invazi v 8. století. Technologie činění cordobanu je popsána v *Ordenanzas que deben guardar los curtidores de suela, cordobán y badana y demás curtidos de este arte* schválených Karlem V. Výrobky z kordobanu byly luxusním vývozním artiklem a cennými královskými dary. Následovala hovězí (17,6%), useň ze skopovice určená na rukavice (*badana*, 5,7%) a useň z ženetky (cibetkovitá šelma z rodu *Genetta*, 4,2%). Opět je třeba vzít v úvahu nevyváženost pozůstalostních inventářů z hlediska upřednostňování nákladných předmětů z drahých materiálů.

Podle Fuente Andése⁶⁸ lze vzhledem k výše popsanému lineárnímu vývoji předpokládat existenci standardizovaných vzorů, založených na modelech, i normovaných výrobních technik, které kolovaly v dílnách a byly regulovány cechovními řády, stejně jako v pozdním středověku. Nejsložitějším aspektem metrologie je určování velikosti, zejména u obuvi, které však dosud nebylo standardizováno. Dobové prameny uvádějí systém *puntos*, od 4 do 15 nebo 16 pro pánskou obuv a od 3 do 14 pro dámskou obuv, ale není uvedeno, jaká byla ekvivalence *punto*.

Pro české země Winter⁶⁹ doložil k. 1529 následující ceny „*děvečka za podšití 7 grošů, za dvoje střevíce 16 grošů služebník za podšití 8 grošů, za boty mužské 18 grošů, za škorně 24 grošů, za dětské 9 grošů, kněz Oldřich opat ze Skalice za boty 1 kopu, kněz Vít za nové boty 24 groš.*“ *Střevíce z kordobanu o jedné podešvi byly po dvaceti grošů míšenských, „tuplované nebo dvakrátě šité“ po 26 groších; mužské střevíce mazané vysoké s řemínky o dvou podešvích, které prodávány prve po 14 groších, koncem 16. století byly po 22 groších; střevíce s ušima, s řemínky a patami vysokými po 20 groších Podle nařízení Rudolfa II. vydaného r. 1578, které stanovovalo ceny výrobků: kordovanské mužské pantofle byly po 26 groších; mazané z hovězí kůže byly podle prvního nařízení císařova (z r. 1578) za 18 grošů, podle druhého nařízení z r. 1605 za 24. V českých zemích za mistrovský kus bylo ukládáno tovaryši ševcovskému, aby pořídil obuv velmi podstatnou „boty mazané s koleny, kordovanem podšité s řemenem, štepované na tři podešve dobře ušité; pár bot dobrého vazů do vody po lovecku, dvakrátě po podešve šitých, dole s řemením atd.“ Slovem tovaryš míval šiti boty pevné a skoro vždy o třech podešvích; ba i střevíce mistrovského díla byly na tři podešve. Starou obuv neopravovali ševci, ale prtáci, flekýři a vetešníci, poněvadž spravovali veteš. Podšití děravých bot stálo 12 grošů, nejvýše 18.*

Původ a rozšíření chapines⁷⁰

Obuv španělských manýristických šlechticů při reprezentativních událostech sestávala ze dvou částí – střevíců a přes ně nazutých svrchních *chapines* (*chipin, chapinitos, valencianos, tapíns, japíns, xapíns*). Badatelé

⁶⁸ Felix de la Fuente Andrés, La piel en la indumentaria y la moda sel Siglo de Oro, In. *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo: fundación de Cultura y Deporte, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015, s. 73.

⁶⁹ Winter 1988.

⁷⁰ Tato část článku je upravenou verzí Hřibová - Gřešák 2021.

vyslovili odlišné názory na původ chapines. F. Danvila⁷¹ a s ním souhlasící Ferrandis⁷² i M. Herrero Garcíá⁷³ zastávali názor, že chapines, „*obuv důležitých žen*“⁷⁴, se vyvinula z antických předloh (*cotorno*) původně používaných v lázních jako ochrana proti mokru a tepelná izolace v lázních nebo pro herce v divadlech. V následujícím křesťanském období se obuv s korkovou podešví nosila i v exteriéru. Posléze chapines přijala i muslimská populace, jak dosvědčují dobová vyobrazení⁷⁵ a písemné prameny⁷⁶. J. Oliver Asín se domníval, že španělský výraz pro korek (*alcornoque*) může vycházet z arabského výrazu pro specifickou svrchní obuv na vysoké podešvi používanou Maury (*qurq* nebo *alcorque*)⁷⁷. Maurský původ předpokládali i P. Marinetto Sánchez a I. Cambil Campana⁷⁸. Ovšem významná španělská badatelka C. Bernis Madrazo tvrdila, že chapines pocházely ze Španělska, odkud je benátská kupci rozšířili mezi šlechtičkami dalších zemí⁷⁹. E. Semmelhack na základě zápisu Sebastiána de Covarrubias⁸⁰ z 1611 poukázala, že arabský výraz pro tuto obuv byl *chipin* a že možný zdroj pro obdobné španělské slovo *chapines* bylo *sapino*, typ jedle, což byl tradiční materiál pro výrobu platformy italských *chopines*⁸¹. Podle jazykového rozboru E. Ciancy Aguilar⁸² kastilský výraz *chapín* byl poprvé zaznamenán kolem r. 1381, což bylo později, než srovnatelné pojmy katalánské (*tapí*, 1268) a francouzské (*patín*, 1260).

Jedno ze starších zpodobnění chapines je doloženo v *Beato de Silos*⁸³. Dochovaný originál dámských chapines s uzavřenou špicí byl doložen v hrobce Doñy Mayor Guillén de Guzmán (+ cca. 1262 - 1267)⁸⁴. Zřejmě z konce 14. či počátku 15. století pochází dochované chapines⁸⁵ neznámé dámy nalezené v sarkofágu v Monasterio de Santa María la Real de Gradefes a původně připisované Terese Petri⁸⁶.

Odlišné názory panují také o důvodech používání tohoto typu obuvi. Moralista Tomas de Trujillo v r. 1563 chapines považoval jako „*užitečné hlavně ze dvou důvodů: ten první, že slouží jako polštáře a sedačky*“⁸⁷, je vhodný, protože jsou teplé, vzhledem k jejich (dámské) chladné konstituci; druhý, protože jsou tak velmi těžké, (tak chapines ženy) zklidní mnohem více, než kdyby měly jen boty. A tak, dobře použité chapines jsou dobré pro zdraví i cudnost chování.“⁸⁸ Badatelé, jako J. Parson⁸⁹, se domnívali, že se jedná o zimní obuv, což je v souladu

⁷¹ F. Danvilla, Los chapines en España, *Boletín de la Academia de la Historia*, XII, 1888, s. 330-345, s. 330.

⁷² Vicent Ferrandis, *Filadis: El chapín* <http://filadis.blogspot.com/2013/01/el-chapin.html>, Vyhledáno 19.9.2019

⁷³ Herrero Garcia 2014a.

⁷⁴ Covarrubias Horozco 2001, f 174 art. Calzado.

⁷⁵ Např. Weiditz 1529.

⁷⁶ Juan Martínez Ruiz, La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra, 1967, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1967, 3, s. 55-124 - Martínez Albarracín 2010, s. 32 – kniha *Llibre del Repartiment de Valencia* (po r. 1238) mezi bývalými muslimskými řemeslníky jmenuje i výrobce chapines. Martínez Vinat 2017, s. 79.

⁷⁷ Asín 1959.

⁷⁸ Marinetto Sánchez - Cambil Campaña 2015. s. 91-102.

⁷⁹ Bernis Madrazo 1978 – 79, *Las mujeres*, s. 45 - 47.

⁸⁰ Covarrubias Horozco 2001, f 432.

⁸¹ Elisabeth Semmelhack. Above the rest: chopines as trans-Mediterranean fashion. *Journal of Spanish Cultural Studies*. 2013, 14(2), 120-142., s. 122

⁸² Juan de Avignon, *Sevillana medicina*, ed. De 1545, s. 10, In. Cianca Aguilar 2002, s. 178.

⁸³ *Silos Beatus*, Codex of the Monastery of Santo Domingo de Silos, 1175 – 1180, The British Library, London. Add11695, f. 86r.

⁸⁴ Ricardo Orueta, *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Guadalajara, ediciones AACHE, 2000, s. 19.

⁸⁵ M^a del Pilar Pastrana García, Mercedes Barrera, Restaurátorská zpráva, Junta de Castilla y León, Dirección General de Patrimonio y Restauración, 2001 – 2002. In. Fresneda González 2012, s. 752.

⁸⁶ Etelvina Fernández González, Las galas del ajuar funerario, In. Isidro G. Bango Torviso (ed.): katalog výstavy *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, s. 335 – 356, s. 362.

⁸⁷ Zejména v kostelech, kde dle dobových zvyků ženy seděly na zemi, ovšem i třeba při dvorských slavnostech dámy seděly na zemi a pánové s nimi rozmlouvající klečeli na jednom kolenu.

⁸⁸ Trujillo In. Bernis Madrazo 1990, s. 98.

⁸⁹ James, J. Parson, The Cork Oak Forests and the Evolution of the Cork Industry in Southern Spain and Portugal, *Economic Geography*, Vol. 38, No. 3 (Jul., 1962), s. 195 - 214.

s domněnkou I. Cambil Campana⁹⁰, která chapine považovala za praktickou ochranu dlouhé sukně a vnitřní obuvi od bláta, vlhkosti a špíny v zimních ulicích. S tímto názorem se dá souhlasit, pokud se jedná o sukně dosahující po horní okraj vysoké obuvi, jak bylo v oblibě na přelomu 15. a 16. století. E. Semmelhack⁹¹ chapines považovala vzhledem k použití nákladných materiálů a zdobením za doklad vysokého sociálního postavení nositelky v exteriéru krom obuvi zcela zahalené do závoje, spíše než za ochranu proti špíně. Vyobrazení taneční společnosti⁹² naznačuje, že byly používány i pro reprezentativní účely. Habsburský dvorní malíř Christoph Weiditz kolem let 1528 – 29 zachytil plačku v Saragosse⁹³, nebo dámu jdoucí do kostela⁹⁴ v chapines. Autor rukopisu *Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika*⁹⁵ některé Weiditzovy náměty zřejmě převzal⁹⁶, ale jiná zobrazení dámy v chapines jsou snad původní, jako kupříkladu bohatá, zřejmě italská, dáma pouze v košilce a chapines⁹⁷. Podle M. Hajné byla vysoká obuv nezbytnou součástí španělského audienčního oděvu a ženy se bez ní až do sklonku 17. století nemohly před královnou objevit⁹⁸. Lze také uvažovat o touze po zdůraznění efektu dobové módy siluety dvou do sebe vsazených jehlanů a velmi štíhlého pasu, což potvrzují i slova moralisty a teologa Tomase de Trujillo⁹⁹ z r. 1563, že ženy chtěly „zvěšit množství svých těl a poměry svých postav (nošením) chapines“.

Sebastián de Covarrubias Horozco¹⁰⁰ považoval chapines za obuv dospělých žen, protože „na mnoha místech se nenosí chapines až do dne, kdy se žena vdá, a všechny dívky jsou ve střevících“. M. Hajná uvedla, že mladičké dvorní dámy dostávaly první chapines během ceremoniálu, kdy jim byly předány jako symbol dosažení dospělosti¹⁰¹. Isabella Clara Eugenia obdržela první chapines ve věku 18 let, její sestra Catalina Micaela v 17 letech¹⁰². Kněz Bartolomé Juan Leonardo de Argensola¹⁰³ složil sonet nazvaný „*Vévodkyni de Villahermosa, doň Marii de Aragón, když opouštěla Menina, byly obuty chapines*“, přičemž je zřejmé, že se jednalo o moment, kdy dívka dorostla do věku na vdávání. Tento zvyk inspiroval Francisca de Quevedo¹⁰⁴, významného spisovatele španělského zlatého věku, k veršům popisující oblékání nevěsty před svatbou do reprezentativního oděvu včetně chapines. V díle *Fiestas Potosí* vydaném r. 1601 60 mužů z Extremadury přivádělo židovskou snoubenku do kostela, která „ve vysokých chapines vypadala jako nevěsta“¹⁰⁵. Danvila uvedl, že v 15. století výraz „dát někoho do chapines“¹⁰⁶ znamenal dívku vydat. V rámci přípravy na svatbu infanty Cataliny Micaely byla též velká péče věnována chapines¹⁰⁷.

Slova Sebastiána de Covarrubias Horozco, o tom, že nebyly zvyky stejné na celém území dnešního Španělska, potvrzuje např. zápis v pozůstalostním inventáři vdovy po sekretáři výslovně uvádějící v r. 1551

⁹⁰ Isabel Cambil Campana, *El chapin del museo de la Alhambra, Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra – 2010*, ISSN: 2174-9884, s. 1 – 10..

⁹¹ Semmelhack 2013, s. 123.

⁹² / Hieronimus Franck II, *Tanzgesellschaft*, okolo r. 1610, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. GG_3576.

⁹³ Weiditz 1529, f. 16.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 23 a 89.

⁹⁵ *Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika*, 1580, Bavarian State Library, Shelfmark: Cod.icon. 361.

⁹⁶ *Ibidem*, f. 141, f. 143, 151, 154.

⁹⁷ *Ibidem*, f. 92.

⁹⁸ Hajná 2015, s. 40.

⁹⁹ Trujillo In. Bernis Madrazo 1990, s. 98.

¹⁰⁰ Covarrubias Horozco 2001.

¹⁰¹ Cruz Medina, In. Hajná 2015.

¹⁰² Hubert de la Valée to Madama. El Pardo, 21. září 1584, In. Tudela 2014, s. 338.

¹⁰³ Lupercio Leonardo Argensola - Bartolome Leonardo Argensola, *Sonetos de los hermanos Argensola*, In. Ramón García González (ed), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. CXVI, A la duquesa de Villahermosa, doña María de Aragón, cuando, saliendo de Menina, se calzó chapines.

¹⁰⁴ „Y por ponerse chapines alzacuello y verdugado, sin saber lo que se hacía dió á su marido la mano.“ Quevedo 1989.

¹⁰⁵ *Fiestas Potosí*, 1601apénd. V 330, 1969, In. Cianca Aguilar 2002.

¹⁰⁶ „Ponia en chapines“ Danvila 1888, s. 337.

¹⁰⁷ AGP ADM. Leg. 660, 1585 - AHN, Consejos, libro 2265, f. 230v, In. Tudela 2014, s. 339.

chapines dětské¹⁰⁸. Dále řád vydaný v Granadě r. 1523¹⁰⁹ určuje výrobcům *chapines*, že pro ženy má být tato obuv z ovčí usně pouze v černé barvě, dívky je mohou mít barevné. Je možné, že nařízení se týkalo maurské komunity, jak by napovídala mapa Jorise Hoefnagela z r. 1563, zobrazující maurskou dívku v Granadě v *chapines*¹¹⁰. Z textu divadelní hry *La discreta enamorada* (1604-08) napsané Lope de Vegou plyne, že existovaly *chapines* pro období truchlení, snad pokryté černou usní o třech či čtyřech vrstvách korku¹¹¹. Vdovu ze Zaragossy obutou v červených zdobených *chapines* zachytil Christoph Weiditz¹¹².

V 16. století byla obuv s vysokou platformou používána krom Španělska také v jihozápadních oblastech Evropy, sousedním Portugalsku¹¹³, Itálii¹¹⁴ a ve Francii¹¹⁵. Pro španělské *chapines* bylo typické používání několika vrstev korku, zatímco italské byly tvořeny dřevem potaženým látkou či usní. Jednotlivé typy *chapines* měly charakteristický tvar, jak doložil např. Lorenzo Franciosini, Ital publikující v Římě, který r. 1620 napsal, že *chapines* nošené španělskými ženami „jsou snadno rozpoznatelné, protože jsou odlišné od jiných“¹¹⁶. Šíření španělského stylu odívání v amerických koloniích dokládá dopis Toribia de Motolinía císaři Karlu V. r. 1555, který popisuje výrobu *chapines* ve střední Americe¹¹⁷. Těž je zde doložen dovoz nejoblíbenějších typů *chapines* z Valencie¹¹⁸. Španělská královna Ana de Austria r. 1570 při návštěvě města Nijmegen (dnes Nizozemsko) měla „velmi španělské *chapines*, jak si dobře povšimly vlámské dámy“¹¹⁹. Z českých zemí jsou *chapines* doloženy v majetku Marie Manrique de Lara, provdané z Pernštejna¹²⁰ a dále na dvoře pánů z Hradce¹²¹. Anonymní autor, zřejmě Esteban Gonzáles, r. 1646 zapsal, že císařovna Marie Anna Habsburská je malého vzrůstu a nepoužívá v Německu *chapines*¹²². Zmínka o obuvi s velmi vysokou podešví (*chopine*) je také v díle anglického dramatika Williama Shakespeara, *Hamlet*¹²³.

O velké oblibě *chapines* svědčí poznámka španělského autora pozdního 15. století, Alfonse Martíneze de Toledo¹²⁴, který napsal, že těžko bylo dost korku ve Španělsku na ukojení touhy žen po *chapines*, či existence

¹⁰⁸ 1551-BEATRIZ-DE-NAJERA, In. Rojo Vega 2018.

¹⁰⁹ Real audiencia y chancilleria, Ordenanza, Granada, 1672, f. 66, In. Anderson 1969, s. 38.

¹¹⁰ / Joris Hoefnagel, *Civitates Orbis Terrarum* I 4, ed. Braun, G., 1563, vyobrazení Granady.

¹¹¹ Félix Lope de Vega y Carpio, *La discreta enamorada*, 1604, Jornada III, l. 2188.

¹¹² Weiditz 1529, f. 36.

¹¹³ Ibidem, f. 33.

¹¹⁴ Bernis Madrazo 1990 – Semmelhack 2013 – Ibidem, 2010 – Ibidem, 2009.

¹¹⁵ Weiditz 1529, f. 186 a 190.

¹¹⁶ Lorenzo Franciosini, *Vocabolario italiano e spagnolo novamente dato in luce... con le frasi et alcune proverbi*, Roma, Gio. Angelo Ruffinelli, & Angelo Manni, 1620., parte II, s. 225.

¹¹⁷ Fray Toribio de Motolinía v dopise císaři Karlu V. „*Han dependido a curtir corambres, a hacer fuelles de herreros, y son buenos zapateros, que hacen zapatos y servillas, borceguies, y pantuflos, chapines de mujeres, y todo lo demás que se hace en España: este oficio comenzó en Michuacán, porque allí se curten los buenos cueros de venados.*“ Fray Toribio De Benavente „*Motolinía,*“, *Historia de los indios de la Nueva España*, edición, estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid 2014, s. 229 - „*De armar unos chapines trayendo el terciopelo o paño dos pesos... De unos chapines de cuero poniendo los corchos dos pesos*“, Archivo Municipal de Arequipa. Libro de Actas de Cabildo N°01, 1546 - 1556. f.155v al 157v. Edgar Chalco Pacheco, *Entre Pespuntes, chapines, sayas y jubones: apuntes para la historia de la vestimenta en Arequipa*, *Revista SOCIALES N°16* Fac. De Ciencias Hist. Sociales, UNSA. Arequipa, Perú. Nov. 2007, s. 51 - 58.

¹¹⁸ „*dos pares de chapines, unos valencianos y otros de terciopelo verde, por 5 pesos*“, Inventario y almoneda de los bienes de Juan Domínguez, difunto. Caja A-8, exp. 19, ff. 1 - 15. de 1577. Archivo de la Villa de Colima de la Nueva España, José Torres Reyello, *Merchandise brought to America by the Spaniards (1534 - 1586)*, *The Hispanic American historical review*. 1943.

¹¹⁹ Bernis Madrazo 1990, s. 98.

¹²⁰ Pavel Marek. *Pernštejnské ženy: Marie Manrique de Lara a její dcery ve službách habsburské dynastie*. Praha 2018, s. 110.

¹²¹ *Stejně tak 8 párů vysokejch střeví na hubách*, Marková 1998, s. 330.

¹²² Esteban Gonzales, *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, Amberes en 1646 y en Madrid en 1652*, In. Ferrandis 2013.

¹²³ William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1604, I.R. for N.L., London, Act 2, scene 2.

¹²⁴ Alfonso Martín de Toledo, *El arcipreste de Talauera que falba de los vecinos de las malas mugeres e complexionones de los onbres*, Toledo 1500, f. XXI.

speciálních cechů sdružujících výrobce chapines (*chapineros*¹²⁵). Danvila¹²⁶, pomocí pragmatiky vydané Doňou Juanou v r. 1515 povolující nošení *chapines* všem, mimo osob pracujících rukama a jejich žen, dokazoval, že i nejnižší sociální třída měla zájem o tuto obuv. Příkladem manuálně pracujících žen obutých v *chapines* jsou vyobrazení galicijské¹²⁷ či navarské¹²⁸ přadleny, přadleny z Languedoku¹²⁹ na hranicích se Španělskem či pracující ženy¹³⁰ od Christopha Weiditze, nákras ženy zřejmě středního stavu¹³¹ či zápis věna farmářky Mariany Juste¹³².

Stejně jako předchozí doboví autoři¹³³, Sebastián de Covarrubias Horozco¹³⁴ r. 1611 zmínil, že *chapines* mohly ženám přidat až loket na výšku postavy, přičemž dle E. Semmelhack¹³⁵ výška obuvi nezáležela na společenském postavení, znakem bohatství byly použité materiály a zejména zdobení. Ale dle pragmatiky císaře Karla V. vydané r. 1552 v Monzón cena *chapines* měla být určena podle palců jejich výšky¹³⁶. Danvila¹³⁷ na základě komentáře španělského filozofa Juana de Mal-Lary¹³⁸ (1568) soudil, že v případě valencijského typu výška obuvi byla cenu určujícím kritériem. Z regulí vydaných ve Florencii jednoznačně plyne, že vysoká obuv byla znakem společenského postavení¹³⁹. Ve dvou studovaných pozůstalostních inventářích z Valladolidu byla specificky zmíněna výška obuvi. Inventář Doňy Juany de Guevara y Tapia¹⁴⁰ z r. 1596 obsahoval dva páry o výšce pěti a čtyř palců (kastilský palec měřil 1,75 cm) a další pár o výšce dvou palců. V inventáři holiče/chirurga¹⁴¹ (+1599) kromě *chapines* se stříbrným ozdobným okrajem byly i *chapines* o výšce osmi palců a další o výšce čtyř palců. Jerónimo Alcalá¹⁴² r. 1624 popsal příchod dámy na *chapines* vysokých půl lokte (tedy 42 cm) se stříbrnými ozdobnými pásy širokými „*velkou píd*“ (více než 14 cm). Dolní okraj platformy mohl být chráněn či zdoben pomocí zdobného kovového pásu zvaného *virillas*¹⁴³ (z olova, železa, stříbra, zlata, případně vykládané démanty), který se při čištění mohl sundávat.

Obvykle byly *chapines* považovány za obuv ženskou, ale obuv s korkovou platformou nosili muži (*tapi*¹⁴⁴) i děti. Pánská obuv s nízkou korkovou platformou a uzavřenou špicí je vyobrazena např. v Trachtenbuchu malíře Christopa Weiditze¹⁴⁵.

Chapines se v principu mohly about přímo na nohu¹⁴⁶, ale běžnější bylo použití měkké obuvi jako vnitřní obuvi. Nařízení cechu výrobců obuvi z Navarry r. 1552¹⁴⁷ přesně specifikovalo, že existovaly střevíce pro

¹²⁵ V roce 1598 existoval v Barceloně cech výrobců *chapines*. In. Parson 1962.

¹²⁶ Danvila 1888, s. 330.

¹²⁷ Weiditz 1529, f. 18.

¹²⁸ Ibidem, f. 111.

¹²⁹ Ibidem, f. 93.

¹³⁰ Ibidem, f. 83.

¹³¹ *Kostüme und Sittenbilder* 1580, f. 138.

¹³² AHPNZ, 1600, Martín Español, Israel Lasmarias Ponz, *Labradores a la moda, labradores al uso: El lenguaje del traje en Aragón en la edad moderna, VI Congreso de Moda*, Universidad de Navarra, Comunicar Moda, hacer Cultura, 2005, s. 201 – 208.

¹³³ Martín de Toledo 1500 i Talavera 1477, In. Anderson 1969, s. 38.

¹³⁴ Covarrubias Horozco 2001, In. Anderson 1969, s. 38.

¹³⁵ Semmelhack 2009, s. 34.

¹³⁶ Danvila 1888.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Juan de Mal-Lara, *La Philosophia vulgar / de Ioan de Mal Lara ...; primera parte que contiene mil refranes glosados*. Universidad Complutense. Fondo Antiguo y Colecciones Singulares. Seuilla 1568, Materia: Refranes y proverbios - Obras anteriores a 1800.

¹³⁹ E. Polidori Calamandrei, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Roma 1973, s. 96.

¹⁴⁰ 1596-JERONIMO-REINOSO, In. Rojo Vega 2018.

¹⁴¹ 1599-GASPAR-DE-BARREDA, Ibidem.

¹⁴² Jerónimo de Alcalá Yáñez, *Vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos, denominada también El donado hablador*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624.

¹⁴³ Anderson 1969, s. 35.

¹⁴⁴ *Libre del mustacaf, Libro del inspector de pesos y medidas*. Archivo Municipal, Valencia, 1563 – přičemž částečně koresponduje s dokumentem z r. 1389.

¹⁴⁵ Weiditz 1529, f. 32, 37.

¹⁴⁶ Ferrandis 2013.

chapines a bez nich. Mohlo se jednat o *servillas* (*gervillas*), *zapatillas* či *escarpines* z tenké usně a s tenkou podešví. M. Štýbrová popsala nízké španělské střevíce jako obuv z jemné jirchářské usně, činěné kamencem nebo ze zámiše, zdobenou prostrihy či filigránskými perforacemi. Svršek byl typicky dvoudílný a jeho přední část vysoko kryla nárt. Pata byla sešitá se svrškem ve střední části střevíce, podešev byla symetrická a velmi úzká v klenku. Ke konci 16. století mohla být opatřena podpatkem.¹⁴⁸

Doklady *chapines* ve španělské urozené společnosti ve druhé polovině 16. století

Ve Španělsku genetická čistota a cudnost žen byla tradičně důležitou hodnotou, a proto se oděvy dám, zejména královen a jejich dcer, vyznačovaly velmi dlouhými sukněmi znesnadňujícími studium obuvi na dobových vyobrazeních. V dobových vyobrazeních lze nákladně verze *chapines* pozorovat v první polovině 15. století¹⁴⁹ a v druhé polovině 15. století¹⁵⁰, často ve spojitosti s módní novinkou doby – *verdugádem*, sukni s obručemi, která dosahovala nejméně po dolní konec vnitřní obuvi. Na počátku 16. století nejurozenější dámy opět preferovaly sukni minimálně až po zem, včetně obuvi s vysokou platformou, pokud byla nošena. Jana Kastilská i císařovna Isabela Portugalská vlastnily několik párů *chapines* (viz dále), ale na jejich známých vyobrazeních je nelze pozorovat. Též Doña Constanza de Anaya¹⁵¹ je na svém náhrobku vyobrazena v oděvu s velmi dlouhou sukni, která se odhrnula z *chapines* s korkovou platformou. Na druhou stranu existuje poměrně velké množství obrazových pramenů z první poloviny 16. století znázorňující vysoce urozené dámy ale i měšťanky ukazující nohy obuté do střevíců a *chapines*¹⁵². Zvláště hodnotný je retábl Juana de Borgoña¹⁵³, konkrétně část zvaná *San Félix predicando*, kde malíř zobrazil ve skupině žen také starší dámu a její zdobené *chapines* španělského typu. Jan Cornelisz Vermeyen r. 1535 vytvořil návrh pro tapisérii *Vt repetit Caesar Golettam*¹⁵⁴ kde dva muži doprovází ženu, zřejmě středního stavu, přičemž její specifický oděv, účes i silueta je velice podobná vyobrazení měšťanek z kodexu *Códice de trajes*¹⁵⁵ z r. 1540. Stejný autor r. 1545 vytvořil lept zvaný *Sedící žena z Orientu*¹⁵⁶, který znázorňuje ženu v typicky španělské sukni s měkkými výztužemi obvyklými u šlechtičen na přelomu 15. století. V rohu vyobrazení jsou zdobené *chapines* španělského typu. Tato vyobrazení jsou příkladem rozestupu mezi módními změnami u bohatých šlechtičen a běžnými ženami, protože náhrobek vévodkyně de Cardona¹⁵⁷ z r. 1543 ukazuje, stejně jako starší, již zmíněný náhrobek Doňy Constanzy z počátku 16. století, *chapines* pod dlouhou sukni. Vyobrazení *chapines* v druhé polovině 16. století se dochovalo méně¹⁵⁸ hlavně u žen nižšího společenského postavení.

Rozměrová analýza dobových šlechtických portrétů¹⁵⁹

Byl proveden experiment¹⁶⁰ porovnání anatomických proporcí siluety na obraze Any de Austria od manýristického dvorního malíře Alonse Sáncheze Coella¹⁶¹, kdy hlava jasně ohraničená okružím se do výšky

¹⁴⁷ *zapatillas para con chapines y las de para sin chapines de bedellin y de lanigordo*; Arancel de zapateros de Navarra, 1552, f. LIX; In: Ferrandis 2013.

¹⁴⁸ Štýbrová 2009, s. 90.

¹⁴⁹ / Bernat Martorell, *Vida de San Juan Bautista*, 1434 - 35, Museo Diocesano de Tarragona.

¹⁵⁰ / Pedro Berruguette, *Vida de Santa Elena, Verificación de la Santa Cruz*, 1470-71. Museo de Santa Eulalia, Paredes de Nava, Palencia.

¹⁵¹ / náhrobek Doňy Constanzy de Anaya, počátek 16. století, stará katedrála, Salamanca.

¹⁵² Weiditz 1529, f. 40 a 190 – Sterness, cca, 1548 - 49, f. 4, 6, 7 (inspirováno Weiditzem).

¹⁵³ / Juan de Borgoña, *oltář svatého Felixe z Gerona, San Félix predicando*, 1520, kostel San Felix, Gerona, nyní v Museo de Arte de Gerona.

¹⁵⁴ / Jan Cornelisz Vermeyen, *Vt repetit Caesar Golettam*, tapiserie XII. z cyklu *La conquista de Túnez*. Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁵⁵ Sterness, cca, 1548 - 49, f. 4.

¹⁵⁶ / Jan Cornelisz Vermeyen, *Seated Oriental Woman*, 1545, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.

¹⁵⁷ / Náhrobek druhého vévody de Cardona a vévodkyně obuté v *chapines*, kolem r. 1543, Cardona, Barcelona, Colegiata de San Vicente.

¹⁵⁸ / *La Lemoiselle de Pampelune, Gaigniéres, Albura*, cca. 1592, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, Rés. Ob-11-Pet., f4, No, Nu. FRBNF40555754 – *Kostüme und Sittenbilder 1580* – Map of Jerez de la Frontera, In *Civitates Orbis Terrarum*, vol.2 1575, ed. Braun, G., 1598 – Map of Seville, In *Civitates Orbis Terrarum*, vol.5, 1598, ed. Braun, G., 1598.

¹⁵⁹ Upravený text Hřibová - Hřib 2014.

postavy i při zohlednění perspektivního zkruslení vejde 7,5 násobně. To, spíše než lidským proporcím, odpovídá heroickému kánonu, který byl často používán v raně renesančních výtvarných dílech. Postava, celkově realisticky zpracovaná, má pas umístěn v rovině, kde by skutečně odpovídal lidským proporcím a prodloužená je sukně, což, krom uměleckého záměru autora, může být způsobeno i obutím *chapines*. Proporční metoda byla dále aplikována na 20 dalších manýristických dvorských portrétů, přičemž se ukázalo, že zde poměr horní a dolní poloviny těla postavy nevykazuje odchylku od běžných lidských proporcí a tedy pomocí tohoto postupu nelze doložit nošení *chapines*. Na vyobrazeních, která nejsou španělského původu, lze proporční metodou přímo doložit přítomnost *chapines* na grafickém listu zobrazujícím benátskou dámu¹⁶², jejíž nákres sukně se dá odklopit a *chapines* jsou zobrazeny na podkladovém listu grafiky. Dále lze pomocí proporčního srovnání předpokládat *chapines* v malbách Hieronima Francka II.¹⁶³ a Anthonise van Dycka¹⁶⁴. Vysvětlení, že *chapines* byly používány v exteriéru a šlechtické portréty ukazují dámy v interiéru, neobstojí, protože *chapines*, jak již bylo doloženo výše, se používaly i pro audienci u králů a královen či při interiérových tanečních slavnostech.

Analyza dochovaných stříhů oděvů

Konstrukční rozměry dílů svrchních sukní uvedené v nejstarších španělských knihách krejčovských stříhů možnost nošení *chapines* podporují. Juan de Alcega¹⁶⁵ k popsání rozměrů stříhových dílů používal tzv. kastilský loket. Jím navržené stříhy pro svrchní dámské oděvy počítaly s délkou podél páteře od krku k pasu 35 cm a délkou sukně 126 cm (1,5 lokte) při použití pevné míry kastilského lokte 84 cm. Druhá hodnota, 126 cm, i při dolním průměru *verdugada* 120 cm¹⁶⁶, odpovídá délce nohou cca 115 cm, což by spolu s tělem předpokládalo postavu 180 cm vysokou. Délka zad naopak ukazuje na figuru výšky 155 – 165 cm, u které je délka nohou cca 95 – 105 cm. Výška postavy určená z délky zad koresponduje s kosterními pozůstatky ze středověké Kastílie, Leonu a Katalánska¹⁶⁷ (průměr 154 cm). Chybějících 10 – 20 cm by mohlo být určeno na *chapines*. Pokud by se brala v úvahu možnost, že se nejednalo o pevnou míru kastilského lokte, ale poměrovou míru přizpůsobenou rozměrům aktuálního klienta, pak by svrchní sukně byly těž příliš dlouhé. Dle popisu dalšího španělského krejčího Francisca de la Rocha Burgen¹⁶⁸ výška postavy odpovídala dvěma poměrovým loktům a tedy na sukni není třeba 1,5 lokte. Také ve stříhové knize Diega Freyleho¹⁶⁹ byla, mimo dvou výjimek, navržena délka vnějších sukní 1,5 lokte. Výjimkou jsou dva stříhy¹⁷⁰ pro svrchní oděvy, u kterých byla zapsána délka 1,33 lokte, což při započtení přídavek na švy a případného módního záhybu v dolní třetině sukně by mohlo odpovídat anatomickým proporcím nositelek bez *chapines*. Autor manuskriptu nalezeného v toledském kostele¹⁷¹ v případě čitelných zápisů též navrhoval délku svrchní sukně 1,5 lokte ve většině případů, někdy dokonce i vyšší (1,66 lokte). Pouze ve třech případech¹⁷² počítal s kratšími svrchními sukněmi v délkách shodných, jako Diego Freyle. Stříhová kniha od Francisca de la Rocha Burgen obsahuje jak konstrukce svrchních sukní bez přebyteků v délce¹⁷³, ale i s nadbytečnou délkou o cca 8 - 10 cm¹⁷⁴ či 20 - 25¹⁷⁵ cm. Francisca de la Rocha Burgen ve svém

¹⁶⁰ Upravený text Hřibová - Hřib 2014.

¹⁶¹ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. GG_1733.

¹⁶² / *Venetian Woman with Moveable Skirt*, grafický list z r. 1563, nakladatel Ferrando Bertelli, Metropolitan Museum of Art, New York, Acs. No: 55.503.30 – Pietro Bertelli, *Diuersaru[m] nationum habitus : centum et quattuor iconibus in aere incisus diligenter expressi item : ordines duo processionum, unus Summi Pontificis, alter Sereniss. Principis Venetiarum* / opera Petri Bertelli. Padua: apud Alciatum Alcia: et Petrum Bertellium, 1589, Beinecke Library, New Haven, Call No. 2001 765; *Venetian courtesan*, f. 7.

¹⁶³ / Hieronimus Franck II, *Tanzgesellschaft*, okolo 1610, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. GG_3576.

¹⁶⁴ / Anthonis van Dyck, *Paolina Adorno Brignole*, 1627, Musei de Strada Nuova - Genova, Liguria - Ibidem, *Genoese Lady with Her Child*, cca. 1623/25, Cleveland Museum of Art.

¹⁶⁵ Alcega 1580.

¹⁶⁶ Hodnota stanovená poměrově dle poměrů proporcí z dobových výtvarných děl.

¹⁶⁷ Jordana - Malgosa 2002, s. 1 – 25.

¹⁶⁸ Rocha Burguen 1618.

¹⁶⁹ Freyle 1588.

¹⁷⁰ Ibidem, f. 57 a 58.

¹⁷¹ *Manuscrito de sastrería*.

¹⁷² Ibidem, f. 9 a, 10 a, 10 r.

¹⁷³ Rocha Burguen 1618, f. 176, 180, 181.

¹⁷⁴ Ibidem, f. 168.

manuálu krejčím při braní rozměrů radil, aby kromě jiného „dávali pozor, jestli klientka není obuta v chapines“¹⁷⁶. Na dobových vyobrazeních šlechtičen¹⁷⁷ je patrný záhyb v dolní třetině sukně, který by mohl vysvětlovat nepoměrně dlouhou sukni. Avšak Juan de Alcega i autor toledského manuskriptu počítali přímo pro *verdugádo* (sukně s obručemi) s délkou 1,5 lokte, přičemž pokud by byl záhyb vytvořen na *verdugádu*, pak by se zdeformoval jeho požadovaný tvar, což u vrstvy určené k vytvoření kónického tvaru celého oděvu není vhodné.

Zdálo by se, že nadbytečná látka byla určena pro chapines, ale Alonso de Ercilla r. 1569, napsal že „ženy bez chapines skrz bláto sukně tahaly“¹⁷⁸. Ale Miguel de Cervantes Saavedra¹⁷⁹ se r. 1605 zmínil, že „délka sukně spolu s výškou chapines již neukazovaly obuv (*zapatillas*);.. v obuvi, občas ošklivé, protože sukně a ropy z hedvábí a brokátů střižené podle rozměrů toho, kdo má chapines, jsou dlouhé tak, že se táhnou dvě dlaně po zemi a tak se (*zapatillas*) nestanou malou nedokonalostí dámy.“ Nejprůkaznější důkaz je písemný pramen uvádějící, že krejčí René popustil záhyby na sukních dcer krále Filipa II., ve chvíli, kdy obdržely své první chapines v r. 1584¹⁸⁰.

Dobové písemné prameny

Královské a šlechtické majetky a písemné zmínky

Zápisů chapines v královských inventářích se dochovalo málo nebo nebyly publikovány. Jana Kastilská vlastnila celkem 74 párů chapines, z čehož 37 bylo valencijského, nejprestižnějšího typu¹⁸¹. Císařovna Isabela Portugalská vlastnila kromě jiných chapines valencijské v počtu 25 kusů, dále *chapines* potažené aksamitem v barvě morušové, bílé, hnědé, rudé či zelené¹⁸². V pozůstalostním inventáři její služebné Anny Samiento¹⁸³ (+1557) byly zapsány valencijské *chapines*. Anna, jako služebná císařovny, se snažila nosit, v rámci možností, podobné oděvy a obuv jako panovnice, což dále dokládá i soupis jejích oděvů. Královna Ana de Austria použila *chapines* minimálně při návštěvě města Nijmegen¹⁸⁴.

Infantky, dcery krále Filipa II., dostaly první páry chapines r. 1584¹⁸⁵. Infanta Isabela Catalina měla v r. 1588 chapines se stříbrným *virillas*, zdobené stužkami z červeného hedvábí¹⁸⁶. V r. 1592 byly zapsány *chapines de valencia*¹⁸⁷. V lednu r. 1594 Isabel Clara Eugenie přijala papežského nuncia Camila Borghese v černém

¹⁷⁵ Ibidem, f. 167.

¹⁷⁶ Rocha Burguen 1618.

¹⁷⁷ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunstistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. GG_1733.

¹⁷⁸ Alonso de Ercilla, *La Araucana*, 1569 (vyd. 1851), Salamanca, Domingo de Portonarijs, col. 1, s. 29.

¹⁷⁹ Miguel Cervantes y Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Francisco de Robles, Madrid, 1605.

¹⁸⁰ AGP, adm., leg. 5272, In. Tudela 2014, s. 338.

¹⁸¹ „*hazese cargo a los dichos camareros de un par de chapines de terciopelo carTnesi bordados de canutillo con unas chapitas de plata dorada segun parece por el dicho libro del escriuano de carnara <...> otros chapines de terciopelo azul bordados de canutillo de oro y plata con arjenteria (sic) de plata dorada (...) otros chapines de terciopelo verde bordados de canutillo de oro (...) otros chapines de qeti pardo bordados de unas bordaduras de terqiopelo carmesí e de oro ylado con unas orlas de canutillos de oro (...) otros chapines de ~eti azul e terqiopelo blanco e carmesi rraso bordados de oro de canutillos e de arjenteria de plata dorada (. . .> otro par de chapines de terqiopelo morado bordados de oro de canutillo (...) otro par de chapines de terqiopelo leonado bordado de oro de canutillos con arjenteria de plata dorada (...> otro par de chapines de terqiopelo morado bordados de canutillos con arjenteria de plata dorada (. . .> otros chapines de terqiopelo leonado bordados de canutillos <...> otro par de chapines de terciopelo morado bordado de canutillos de oro (...> otro par de chapines de terqiopelo verde bordados de canutillos de oro arjenteria de plata dorada (...> otro par de chapines de terciopelo carmesi bordados de canutillos de oro y heran viejos (. . .> quatro pares de chapines nuevos“.*

¹⁸² *Inventario de las ropas y alhajas de la Sra Emperatriz fecho en Toledo año 1539*. Archivo de Simancas, Casa Real, legajo 67, v^of 179-vof t80,- Libro de cuentas de la recamara de la emperatriz.. desde 1529 a 1538. Archivo de Simancas, Contaduría Mayor 1^a época, legajo 464, sección CCCLXXI.

¹⁸³ 1557-ANASARMIENTO, In. Rojo Vega 2018.

¹⁸⁴ Bernis Madrazo 1990, s. 98.

¹⁸⁵ AGP, adm., leg. 5272, In. Tudela 2014, s. 338.

¹⁸⁶ AFP, adm, leg. 5254 (1), konec r. 1588, Ibidem, s. 343.

¹⁸⁷ AGP, adm. Leg. 902, Ibidem, s. 344.

aksamitovém oděvu a chapines¹⁸⁸. Isabela Clara Eugenie nosila damaškem potažené *chapines de valencia* v době smutku za svého snoubence, arcivévodu Arnošta¹⁸⁹. Její sestra i po sňatku s vévodou savojským r. 1585 a následném přestěhování se do Itálie nosila nadále oděvy podle španělské módy a to včetně *chapines* z Valencie¹⁹⁰.

Italským šlechticům valencijské *chapines* nebyly neznámé. Eleanora di Toledo, vévodkyně florentská rodem ze Španělska, si nechala vytvořit *chapines* ze stříbrné usně od mistra Michela¹⁹¹ a Lucrecia Borgia (1480 – 1519) vlastnila valencijské *chapines* z pozlacené a malované usně spolu s *scapini* (střevíci) a *borzachinin* (obuv po kotníky).¹⁹²

R. 1600 bylo vydáno nařízení prikazující šlechticům nosit chapines k sukním s vlečkou. Anna z Ditrichštejna¹⁹³ v dopisech matce Margaritě de Cardona (1530 – 1609), dvorní dámě císařovny Marie Španělské, popsala nošení *chapines* na španělském královském dvoře. R. 1606 byly anglické královně Anně Dánské na její přání ze Španělska dovezeny velmi nákladné šaty včetně střevíců (*zapatillos*) a *chapines* se zlatým dekorativním pásem podle španělské módy, aby se potvrdil mír a přátelství k anglickým katolíkům.¹⁹⁴

Ordenanzas de Seville

Artikuly cechu výrobců chapines ze Seville původně vydané v roce 1519 a znovu vytištěné v roce 1632 obsahovaly mimo jiné vyhlášku o mistrovských dílech, které museli předložit zájemci o členství v cechu. Budoucí mistr musel vyřezat a vyrobít chapines z kordobanu a 5 vrstev korku¹⁹⁵, dále chapines ze stříbrné usně, uzavřené chapines z 5 vrstev korku a nízké dámské *chapel* ze dvou vrstev korku.¹⁹⁶

Valladolidské pozůstalostní inventáře

Z vyhodnocení zastoupení chapines v jednotlivých letech (Obr. 7) ve sledovaném rozmezí nevyplývala žádná tendence značící pokles či nárůst oblíbenosti tohoto typu obuvi, což je nepochybně významně ovlivněno výpovědní hodnotou těchto inventářů. Výpadek v roce 1552 je dán chybějícími daty z tohoto ročníku. V 45 případech je v rámci popisu předmětu výslovně uvedeno, že se jednalo o nové chapines, což značí, že v tom roce byly módní, přičemž tyto zmínky jsou rovnoměrně zastoupeny v celém sledovaném období. Od 90. let je v popisech také zmiňováno, že součástí chapines byl lem ze stříbra (tzv. *virilla*, 14 x).

¹⁸⁸ L.P. Garchard, La Bibliothèque nationale à Paris: notices et extraits des manuscrits qui concernent l'histoire de Belgique, Brussels, 1875, s. 234, 65, In. Tudela 2014, s. 345.

¹⁸⁹ AGP. Adm. Leg. 904, Ibidem, s. 346.

¹⁹⁰ Orsi Landini - Niccoli 2005, s. 143.

¹⁹¹ *Mediceo Avanti il Principato*, In. Orsi Landini - Niccoli, s. 143.

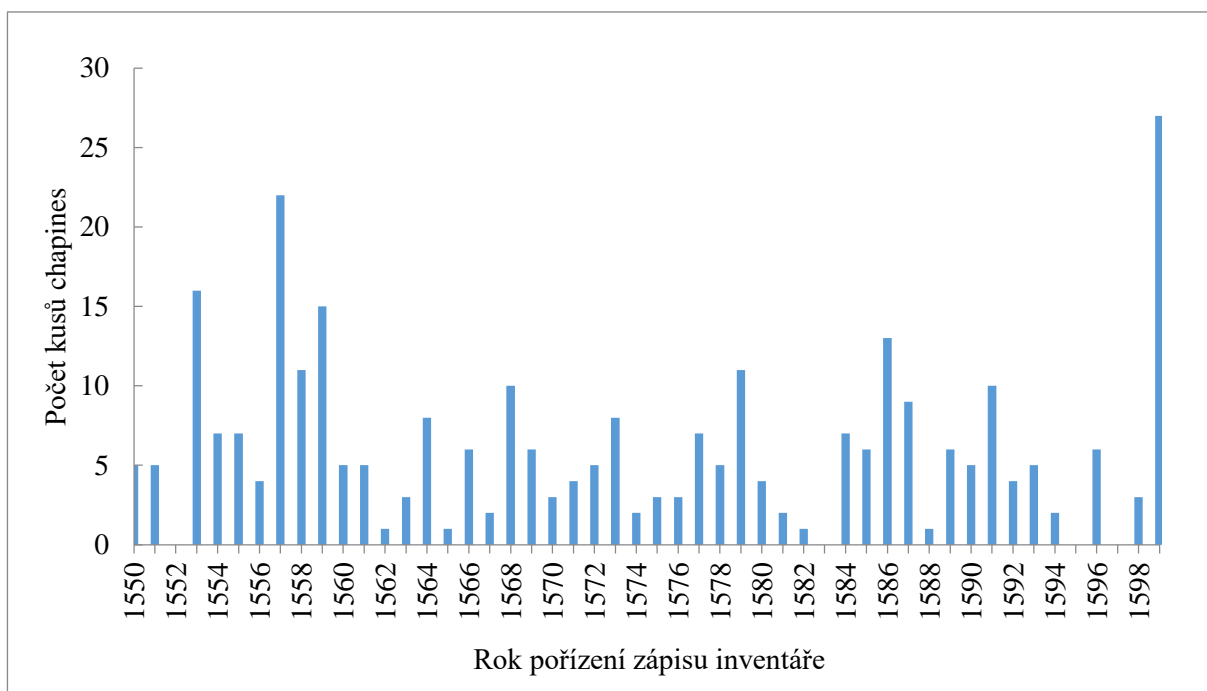
¹⁹² Grazietta Butazzi, Un paio di pianello cinquecentesco delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano, In. Dora Liscia Bemporad (ed). *Il costume nell'età del Rinascimento*, Firenze 1988, 337-345, s. 339 - Levi-Pisetzki 1964, s. 83.

¹⁹³ Hajná 2015.

¹⁹⁴ Ibidem.

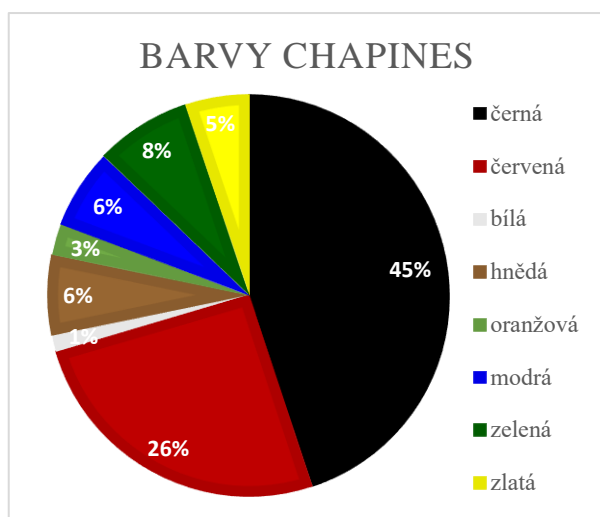
¹⁹⁵ Bude-li brána průměrná výška jedné vrstvy kůry 3,8 cm, pak 5 vrstev korku by vytvořilo celkem 19 cm vysoké chapines.

¹⁹⁶ Andres Grande, *Ordenanzas de Sevilla ... : recopilacion de las ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla : de todas...* (1632) - Sevilla, 1632. Původně vytištěno 1519, Sign.: []1, *10, A-Z8, 2A-2G8, 2H9.



7. Zastoupení chapines ve valladolidských posmrtných inventářích v jednotlivých letech (1550 - 1599). Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Z hlediska barev jsou chapines popsány z 26% s převažující barvou černou (35 kusů), následovanou červenou (20 kusů). Pokud bude brána v úvahu revize nařízení výrobcům *Libre de mustacaf*¹⁹⁷ vydanou ve Valencii r. 1583 zakazující výrobcům chapines vyrobit z čehokoliv jiného než z kovem potažené kozinky, pak teoreticky lze uvažovat, že všechny chapines valencijského typu byly v tónech zlaté či stříbrné. V takovém případě by zlatých či stříbrných párů bylo 90 kusů a byly by to nejčastější barevné varianty.



8. Barvy vnějšího materiálu zapsané ve valladolidských posmrtných inventářích (1550 – 1599). Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Také vnější materiál chapines byl poměrně dobře popsán (41,9 %) a pokud bude bráno v úvahu i dodržování valencijského zákazu používat skopovici či jiné typy usní krom kozinky na potažení chapines, pak 28,9 % chapines by bylo vytvořeno z kozinky, 7,6 % ze skopovice, 3,3% ze sukna a 1,7% z nespecifikované usně.

¹⁹⁷ *Libre del mustacaf, Libro del inspector de pesos y medidas. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Valencia, 1563, přičemž částečně koresponduje s dokumentem z r. 1389.*

Kniha *Libre del mustacaf* uváděla nařízení, že pokud byl svršek chapines natřen, pak musí být i nalakován¹⁹⁸. O popularitě prosekávání a malování svršku chapines svědčí název barcelonského bratrstva výrobců chapines - *Confraria del Oficial de Tapiners, Picadors e Pintors de Tapins de la ciutat de Barcelona*¹⁹⁹. Písemné záznamy také zmiňují výšivky ve stříbrných nebo zlatých nitích²⁰⁰.

Určení sociální skladby majitelů chapines na základě zkoumaných inventářů bylo obtížné, protože stratifikace podle celkové finanční hodnoty majetku nebyla možná, jelikož nebyla uvedena celková částka patřící zesnulému ani dostatečné podklady pro její zjištění. Rozdělení společnosti podle hodnoty majetku mohlo být provedeno pouze nepřímo, hodnocením množství všech kusů majetku v porovnání s ostatními inventáři, přičemž je nutno opětovně podotknout, že majetek vyloženě chudých obyvatel bez dostatečného základního vybavení nebyl ve zvoleném období inventarizován. V kategorii velmi bohatých osob, které žily v materiálním nadbytku a mohly si dovolit velké množství nákladných dekorativních předmětů, 20 osob (12,5%) z celkových 160 osob vlastnilo chapines. V kategorii bohatých osob s menším množstvím dekorativních luxusních předmětů mělo 48 lidí (30 %) zapsáno chapines. 52 (32,5%) příslušníků kategorie s dostatečným vybavením domácnosti, ale bez velkého množství nadbytečných předmětů vlastnilo chapines. V kategorii s hmotným majetkem dostatečným pro běžný každodenní život ve 33 případech (26,6%) byly uvedeny chapines. V kategorii jen se základními předměty denní potřeby, často bez uvedení finanční hodnoty, bylo i přesto možno nalézt 7 osob (4,4%) v jejichž majetku byly zapsány chapines. Z výčtu plyne potvrzení dobových zmínek²⁰¹, že zájem o chapines byl velký napříč celou společností. Provedená stratifikace společnosti však bez pochyby podléhá subjektivnímu hodnocení autorů výzkumu i přes veškerou snahu o objektivitu.

Protokoly týkající se Morisků, Granada

J. Martínez Ruiz²⁰² a C.A. Martínez Albarracín²⁰³ ve svých dílech publikovali protokoly týkající se Morisků, přičemž *chapines* byly zmíněny v 16 párech, převážně v 60. letech 16. století. Nejoblíbenější barvou byla zelená (5 x), červená (4x), hnědá (2x), modrá a zlatá byly popsány 1x každá. Převažujícím použitým materiálem byl aksamit (10x), nespecifikovaná useň (2x) a cordoban s damaškem jsou zmíněny 1 x každý.

Dochované originály

Nejvíce poznatků přináší studium dochovaných originálních artefaktů. Přehled dochovaných *chapines* vypracovaly Anderson²⁰⁴ a Semmelhack²⁰⁵. Semmelhack²⁰⁶ určila 3 základní typy chapines: a) španělský typ s platformou z vrstev korku, b) italský typ s vysokou platformou ze dřeva a c) přechodová varianta kombinující předchozí typy dohromady. Dochované artefakty ze sbírek musea v Alhambře byly dále studovány Sánchezem a Cambil Campana²⁰⁷.

¹⁹⁸ *Libre del mustacaf* 1563.

¹⁹⁹ Volně přeloženo Bratrstvo představitelů výrobců chapines, prosekávačů a malířů chapines města Barcelony. Ferrandis 2013.

²⁰⁰ Reginaldo de Lizárraga, *La descripción de las Indias*. 1569 - Félix Lope de Vega y Carpio, *La noche de San Juan*. 1598 - José de Valdivielso, *Romancero espiritual*. 1599, In. Ferrandis 2013.

²⁰¹ Martín de Toledo 1550, f. XXI.

²⁰² Martínez Ruiz 1967.

²⁰³ Martínez Albarracín 2010.

²⁰⁴ Anderson 1979 – TÁŽ, 1969.

²⁰⁵ Semmelhack 2013 – TÁŽ, 2009.

²⁰⁶ Semmelhack 2013.

²⁰⁷ Sanchez - Cambil Campana 2015.

Případové studie vybraných střihů a jejich realizací

Následující kapitola je věnována vybraným příkladům experimentů se střihovými konstrukcemi používanými v oblasti dnešního Španělska ve 13 – 17. století. Záměrem bylo prakticky ověřit funkčnost zkoumaných střihových konstrukcí. Prvotním smyslem experimentu, prostorového modelu, bylo stanovení konstrukce zkoumané oděvní součástky a v případě viditelné vrstvy doložení v dobových výtvarných dílech. Druhým úkolem bylo zhodnocení vlivu oděvních vrstev mezi sebou. Třetím záměrem experimentu bylo ověření dlouhodobé pohyblivosti a ergonomického uzpůsobení prostorového modelu postavě nositele.

Hodnotícími kritérii úspěšnosti experimentu bylo: 1. Splnění ochranné funkce oděvního kusu, tedy zabezpečení nositele před vnějším okolím (počasím, mechanickými vlivy apod.), 2. Vyhodnocení vlivu oděvního kusu na pohyblivost nositele adekvátní účelu oděvu¹, 3. Zajištění společenské funkce oděvu v kontextu rozdílu mezi např. reprezentativním, cestovním, každodenním ošacením. 4. Přiblížení se estetickému vjemu zvoleného historického stylu.

Nejdůležitějšími, primárními, výchozími podklady byly dochované oděvy, střihy publikované autory dobových střihových knih, dále dobová výtvarná díla a cechovní či městské artikuly. Sekundárními zdroji byly restaurátorské zprávy dochovaných oděvů a jejich nákresy.

Španělské oděvy

1. Camisa margomada, saya encordada, pellote a sombrero

Komplexní rekonstrukce oděvního celku sestávajícího z košile (*camisa margomada*), vnitřního šněrovaného oděvu (*saya encordada*), svrchního oděvu typu *pellote*, pokrývky hlavy (*sombrero*), podkolének, opasku a vyšívání taštičky dle dvorské kastilské módy

Datace: po r. 1283

Předloha: Jako základní předloha pro komplexní experiment dvorského oděvu kastilské křesťanské šlechtičny byly zvoleny dochované šlechtické a královské oděvy uložené v Museo de Telas mediavales de Burgos. Jako umělecké předlohy dále sloužily iluminace obsažené v rukopisu *Libro de los juegos*², dokončeného r. 1283 pro kastilského krále Alfonse X. Tvarově byla zejména brána v potaz iluminace na foliu 8r.

Popis jednotlivých vrstev:

Košile. Pro vytvoření košile z bavlněného plátna [Obr. 1C] typu *camisa margomada* byla předlohou dochovaná bavlněná košile infantky Marie [Obr. 1A]³. Naznačená konstrukce je typická pro dané období, vycházející z románské tuniky typu T složené z obdélníkových dílů, do které byly vloženy boční klíny. Košile je šněrována na boku, což byl dobový způsob zapínání těsných oděvů. Některé švy byly zdobeny jednoduchou červenou výšivkou. Na ramenou, zápěstí a na hrudi byla ve shodě s dobovými prameny⁴ provedena červeno modrá výšivka křížkovým stehem s jednou prodlouženou nožičkou (*punto de crucetilla*), jelikož tento typ výšivky byl pro tuto oblast charakteristický. Zvolené motivy vycházely z archeologických nálezů uložených v Museo de Telas mediavales de Burgos [Obr. 1B, D-F]. Výraz *margomada* značil ornament, zřejmě maurského původu, kdy výšivka byla prováděna hedvábím, vlnou v kontrastních barvách a někdy byly používány zlaté a stříbrné nitě⁵. Etymologicky výraz pochází ze slova *marcúm*, neboli figurální práce vytvářená jehlou⁶.

¹ U dvorských slavnostních oděvů byl brán v potaz zejména reprezentativní aspekt převažující nad praktickou pohyblivostí.

² *Libro de los Juegos* 1283.

³ Dochovaná košile infantky Marie, 1235, Museo del Traje, Madrid (viz. kapitola o odívání ve 13. století).

⁴ *Libro de los Juegos* 1283, f. 8r.

⁵ Amparo García Cuadrado, *Las Cantigas: el código de Florencia*. Murcia 1993, s. 87.



1. A) Schématický nákras konstrukce dochované košile infantky Marie, 1235, Colegiata de San Isidoro de Leon. Kresleno podle fotografie, měřítko neznámé; B) Předloha pro hvězdicovitý tvar kolem motivů hradů podle výšivky pohřebního polštáře Dona Sancha, syna Alfonse XI, cca. 1343, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 00651959, Převzato z Yarza Luaces 2005; C) Rekonstrukce košile typu *camisa margomada*. Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) detail fragmentu polštáře infanta Fernanda de Navarra, 13. století, bavlna. Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 00651958, Převzato z https://www.patrimonionacional.es/huelgas2014/obras_principales.htm; D) Detail polštáře Leonory de Inglaterra, 13. století (cca. 1214), hedvábí, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 0065374, Převzato z <https://www.patrimonionacional.es>; D) Fragment koptské výšivky pocházející z období, kdy Mamlukové vládli Egyptu ve 13. – 14. století. Červeně vyšitá část je vyšita technikou dvojího průběžného stehu, který byl typicky používán na tzv. *blackwork* či *Spanish work* typ výšivky. Převzato z <http://www.wkneedle.org/wp-content/uploads/2016/04/Cover.jpg>

Saya encordada. Další vrstvou, oblékanou na košili, byla *saya encordada*. Jako vzor pro výběr barvy i tvaru byla zvolena iluminace na f.8r v *Libros de los juegos*⁷ [Obr.2A]. Předlohou pro konstrukci střihu [Obr. 2B] taftového oděvu byla *saya* Eleanory Kastilské, královny Aragonské (+1244), [Obr. 10A v kapitole Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století) a střih Obr. 18 v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku] přičemž tento dochovaný šat je asymetrický. Na levé straně má šněrování stažené tkanicí, které odhaluje košili. Pozoruhodné jsou rozměry oděvu, který má obvod přes prsa i pas méně než 80 cm, přes boky 92 cm a celkovou délku 197 cm. Leonora byla pravděpodobně sice subtilní, ale podle ostatních oděvů na dobové poměry poměrně vysoká (zřejmě 165 - 170 cm). Nadměrná délka *saya* je dokladem oděvu delšího než tělo nositele, které je při chůzi nutno nadzvedávat. Středové díly oděvu jsou tvarované podle křivek těla a vysoko do bočních švů jsou vloženy klíny. Konstrukčně téměř shodný oděv byl nalezen v hrobě jmenovkyně, Leonory Kastilské, která zemřela r. 1275, přibližně o 30 let později [Obr. 10 B v kapitole Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)]. Použitý střih byl v oblasti krku alternován tak, aby odpovídal zvolené iluminaci [Obr. 2A]. *Saya* byla šita ze syntetického taftu a není podšívkována.

⁶ Leopoldo de Eguílaz Yanguas, *Glosario etimológico de las palabras españolas ... de origen oriental*. Granada: La Lealtad, 1886. Heslo Margomar (morcum), s. 459.

⁷ *Libro de los Juegos* 1283, f. 8r.



2. A) Iluminace *Libro de los Juegos* 1283, f. 8r, Převzato z Yarza Luaces 2005; B) Rekonstrukce saya encordada podle iluminace na f. 8r v *Libro de Los Juegos* 1283, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib

Pellote. Další viditelnou vrstvou [Obr. 3B] je *pellote* konstrukčně odvozený podle střihu dochovaného oděvu Eleanory Kastilské, královny Aragonské (+1244) [Obr. 18 v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku]. Oděv uložený v klášteře Las Huelgas pochází z 1. poloviny 13. století a je poměrně dobře zachovaný. Jedná se o jeden z nejstarších dochovaných tzv. bezbokých šatů, které později ve 14. století pod názvem *surcotte* ovládly evropskou módu. Sukně *pellote* je značně široká a je rozšířena širokými klíny. Celková délka oděvu činila 167

cm. Podkladem pro vytvoření dekorativních zlatých pruhů na okrajích byly kusy zlacené usně doložené na oděvu Enriqua I [Obr. 18A v kapitole Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)]. Zelená pruhovaná látka byla zvolena na základě iluminace v *Libros de los juegos*, f. 60r⁸ [Obr. 4A], dochovaného fragmentu oděvu Berenguely⁹ a dochovaného oděvu Eleanory Kastilské (+1244) [Obr. 17 v kapitole Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)]. I zde byl použitý střih v oblasti krku alternován tak, aby odpovídal zvolené iluminaci [Obr. 2A]. Košile, *saya encordada* i *pellote* mají shodný konstrukční princip, tedy obdélníkové díly na tělo rozšířené klíny na bocích. *Pellote* ze syntetické příčně pruhované látky je podšit zlatavým hedvábím.

V západoevropské módě se svrchní šat s velkými průramky prosadil až v následujícím století.



3. Rekonstrukce *pellote* podle iluminace na f. 8r v *Libro de Los Juegos* 1283, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib

Pokrývka hlavy. Tvar a rozměr pokrývky hlavy typu *sombrero* dle typologie Bernis Madrazo¹⁰ je inspirován iluminací z *Libros de juegos*, f. 60r¹¹ [Obr. 4A]. Konstrukce klobouku byla potažena bavlněným plátnem s výšivkou vytvořenou opět technikou křížkového stehu s jednou prodlouženou nožičkou. Dobově oblíbený motiv květiny i hradu byl převzat z pleteného povlaku polštáře infanta Fernanda de la Cerda (+ 1275)¹². Horní okraj klobouku je zdoben okrasnými špendlíky, jejichž používání je doloženo iluminacemi v *Cantigas de Santa María*¹³. Vlasy pod kloboukem přidržuje podhubek sepnutý špendlíky.

⁸ *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r.

⁹ Dochovaný oděv Berenguely, královny Leonu a Kastílie, cca 1246, hedvábný lampas, Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, Patrimonio Nacional, Inv. No. 00650513.

¹⁰ Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986.

¹¹ *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r.

¹² Dochovaný potah polštáře Fernanda de la Cerda, před r. 1275, Monasterio de Santa María la Real de Huelgas, Burgos, Patrimonio Nacional, Inv. No. 00651901.

¹³ *Cantigas de Santa María*, 13. století, Biblioteca de El Escorial, MS T.I.1, f. 64.



4. A) Iluminace *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r; Převzato z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f60r>; B) Dochovaný polštář Fernanda de la Cerda, Převzato z Yazra Luaces 2005; C) Rekonstrukce dámského klobouku Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb

Doplňky oděvu. Doplnky tvoří taštička a opasek na její zavěšení. Předlohou vyšívané taštičky byl dochovaný originál mudejárské tašvice určené k přepravě mincí uložený v Toledské katedrále [Obr. 5A]. Spojení heraldických motivů hradu (Kastilie) a lva (Leon) dokumentuje tašvice i například povlak polštáře Alfonse X.¹⁴ či *capiello* Infanta Ferdinanda de la Cerda¹⁵. Vzhledem k nedostatečné čitelnosti motivu lva na tašvici byl použit dostupnější motiv českého heraldického lva. Obdélníkový tvar tašvice byl zcela běžný, jak dokládají mnohé iluminace z *Libro de los juegos* (f. 40r, 38r, 40v či 53v) nebo četné západoevropské originály tašvic¹⁶. Šňůrky na tašvici i šněrování košile byly vytvořeny technikou lucet. Použitými materiály bavlněné vyšivací nitě. Ozdobné kuličky na okrajích tašvice byly vytvořeny jako uzly (typ opičí pěst v dnešní terminologii).



Opasek na zavěšení drobností byl pošíť skleněnými perličkami, jak je doloženo na *capiellu* i opasku Fernanda de la Cerda¹⁷. Motiv aplikace kopíruje motiv podkladové borty.

5. A) Dochovaný originál mudejárské tašvice na mince, 13. století, Catedral Primada de España de Toledo, Převzato z https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365JJB7D_B&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UN39YWKP4X&PN=686&CT=Search&SF=0; B) Rekonstrukce mudejárské tašvice, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb

Přínosem provedené komplexní rekonstrukce bylo krom kladného hodnocení ochranné funkce i ergonomie a zároveň reprezentativního vzhledu celého oděvního kompletu také ověření neobvyklé délky *saya* i *pellote*, které prokázalo, že i takto dlouhé sukne je možné v denním životě šlechtičny použít při společenských příležitostech. Z konstrukčního hlediska byla přínosná jednoduchá, ale účelná metoda tvorby vypasovaného *saya* kopírujícího tělo nositele bez nežádoucího řasení. Ověřena také byla konstrukce hlubokých průramků vnějšího *pellote*, kde nedocházelo k nechtěnému prověšování na bocích, což je v souladu s dobovými vizuálními prameny.

¹⁴ Dochovaný povlak pohřebního polštáře Alfonse X. El Sabio, 13. století, zřejmě Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla.

¹⁵ Dochovaná pokrývka hlavy Fernanda de la Cerda, před r. 1275, Monasterio de Santa María la Real de Huegla, Burgos, Patrimonio Nacional, Inv. No. 00650523.

¹⁶ Dochovaná kabelka se lvým vzorem z 9. – 10. století, Chorherrenstift St. Michael Beromünster – Dochovaná byzantská kabelka z hedvábí, 10. – 11. století, Chorherrenstift St. Michael Beromünster – Dochovaná vyšivovaná kabelka z 12. století, Musée Alfred Bonno, Chelles.

¹⁷ Dochovaný opasek Fernanda de la Cerda, před r. 1275, Monasterio de Santa María la Real de Huegla, Burgos, Patrimonio Nacional, Inv.No. 0065025 a 00650531.

2.Tabardo

Komplexní rekonstrukce oděvního celku se skládá ze svrchníku typu *tabardo*, vlněné *saya* běžného typu, vlněných dělených nohavic, lněné košile a lněných spodků. Doplnky tvoří coif a vlněný klobouk.

Datace: cca 1300 - 1310

Předloha: Tvarově inspirováno *Codex Manesse*, f. 73r

Popis jednotlivých vrstev

Tabardo. Ve 13. století vznikl uzavřený svrchník vhodný zejména pro cestování, *tabardo* s dlouhými visacími rukávy. V západní Evropě v první polovině 13. století byl *tabardo* oděvem šlechticů, ke konci století zlidověl a používaly jej všechny vrstvy jako praktický oděv a ženy dokonce jako jezdecký svrchník. Jedná se o plášť s rukávy nabíranými v ramenou a otvory téměř u průramku na vysunutí rukou, který mohl dosahovat do poloviny lýtek.¹⁸ Vyobrazení *tabardů* kastilské provenience ukazuje například f. 26 z *Cantigas de Santa María*¹⁹ [Obr. 6A] či *Haggadah for Passover*²⁰. V Anglii je dochován manuskript z let 1250 - 1260²¹ zpodobňující královnu v *tabardu*. I v dalších západoevropských regionech je tento typ oděvu znám ze 13. století²². Předlohou rekonstruovaného *tabardu* nebyla vyobrazení kastilského původu, ale německé iluminace²³ [Obr. 6B] z počátku 14. století. Jak je však patrné z výsledku komplexního experimentu [Obr. 6C], konstrukce je odpovídající oběma proveniencím, odlišnost spočívá pouze v přítomnosti kápě v německém vyobrazení. Geometricky se jednalo o lichoběžníkové díly pro tělo a s rukávy nabíranými v hlavici [Obr. 6D]. Řasení hlavice rukávu bylo konstrukčně inovativním prvkem. Uvedený střih je adaptací dle obrazových předloh a známých konstrukčních principů jiných typů dochovaných oděvů, jelikož dochovaný nález *tabardu* není zatím znám. Syntetická svrchní látka *tabardu* je podložena druhou vlněnou látkou ke zlepšení tepelného komfortu pro nositele. Další možností bylo podložení kožešinou.



¹⁸ Viollet-Le-Duc 2004.

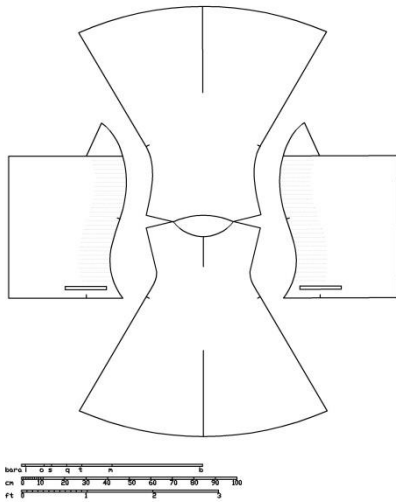
¹⁹ *Cantigas de Santa María* 13. století, f. 26.

²⁰ *Haggadah for Passover* též známá jako *Hispano-Moresque Haggadah*, cca. 1300, The British Library, Oriental 2737, f. 20v

²¹ *Life of St Edward the Confessor*, cca. 1250 – 1260, Cambridge University Library, MS. Ee.3.59

²² Iniciala D znázorňující lékaře; *Medica*, 13. století, Cambridge University Library, MS D.24, f. 59v - *Crusader Bible*, (známá jako *Morgan Picture Bible*, *Maciejowski Bible* či *Shah 'Abbas Bible*), 1240, The Morgan Library and Museum, PML M.638 - *Le Régime du corps*, třetí čtvrtina 13.století, The British Library, London, Sloane 2435, f. 1.

²³ *Codex Manesse* cca. 1304 - 1340, f. 73r, f. 183v, f. 251r, f. 314v.



6. A) Poutníci v pláštích tabardos, *Cantigas de Santa María* 13. století, Codex Rico, f. 26, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache>; B) Herr Ulrich von Gutenberg, *Codex Manesse* cca. 1304 – 1340, f. 73r; C) Komplexní rekonstrukce tabardo podle vyobrazení v Codexu Manesse, f. 73r, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; D) Schéma adaptace konstrukce střihu tabardu. Podle dobových vyobrazení kreslil Hříb; E) Rekonstrukce vlněného saya, lněné košile a vlněných nohavic, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; F) Dochované dělené nohavice Rodriga Ximeneze de Rada, 1247, uložené v klášteře Santa María de Huerta, Soria, Převzato z Yazra Luaces 2005.

Saya. V případě vlněné saya [Obr. 6E] i lněné košile se konstrukčně jedná o tuniku rozšířenou na bocích i středech o trojúhelníkové klíny.

Nohavice. Rekonstruované dělené vlněné nohavice dosahují délky do poloviny stehen a na horním konci mají tkanici pro přivázání k opasku spodků. Ve shodě s dochovanými nohavicemi Rodriga Ximeneze de Rada [Obr. 6F] mají krytý nárt a chodidlo, což nohu obepíná a vizuálně zeštíhluje. Jak popsal Šimša²⁴, střihově nohavice sestává z jednoho zužujícího se lichoběžníkového kusu. Lichoběžník byl umístěn na vlněnou látku uhlopříčně pro zvýšení elasticity. Horní roh látky tvořil vršek nohavice dosahující k opasku, z dolního byl střížen svršek kryjící nárt chodidla, (šp. *peal entero*, čes. přikopytí). Boční části textilie byly někdy našívány na okraje horního dílu na stehně, aby se docílilo prodloužení délky nohavice.²⁵

Přínosem provedeného komplexní experimentu založeného na ikonografických pramenech bylo potvrzení, že i přes mírně odlišné znázornění tabardos v iluminacích z geograficky odlišných regionů se jednalo o konstrukčně stejné postupy shodné jak v Kastilii, tak v německých zemích. Praktické ověření prokázalo velmi dobrou ochrannou funkci při minimálním omezení pohyblivosti nositele a při použití vhodných látek lze docílit i společenskou funkci. Dobový estetický vjem byl dosažen na hlavních oděvních prvcích, lněná čepička a klobouk se tvarově odlišují od dobových předloh.

3. Jaqueta a jubón typu grand assiette

Komplexní rekonstrukce oděvního celku se skládá ze svrchního kabátce (*jaqueta*) s konstrukcí rukávu typu grand assiette, vnitřního prošivaného kabátce (*jubónu*) typu grand assiette, vlněných dělených nohavic, lněné košile i spodků, vlněné pokrývky hlavy s kožešinovým lemem.

Datace: druhá polovina 14. století

Předloha: Základní předlohou jacquete byly iluminace v rukopise *Hayton, Fleur des estoires de la terre d'Orient; Provinciale Romanae Ecclesiae; Jean IV, archevêque de Sultanieh, Ordonnances de Timur Bey (Tamerlan)*²⁶. Z Katalánska pochází zobrazení tmavě modrého, kožešinou podloženého *jaqueta* s

²⁴ Šimša 2015a.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Maître du Couronnement de La Vierge (il.), *Hayton, Fleur des estoires de la terre d'Orient; Provinciale Romanae Ecclesiae; Jean IV, archevêque de Sultanieh, Ordonnances de Timur Bey (Tamerlan)*, 1400 - 1410, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 12201, f. 10v.

vysokým stojatým límcem s extrémně hluboko vsazenými průramky z r. 1381-1390²⁷. Vnitřní jubón je rekonstrukcí stříhu dochovaného originálu pourpointu Charlese de Blois²⁸. Pokrývka hlavy je inspirována iluminací z *The Book of the Queen*²⁹.

V Evropě ve druhé čtvrtině 14. století postupným zkracováním a zužováním oděvů vznikla novinka, kabátec (šp. *jubón*). Popularita krátkých kabátců spínaných na knoflíky, háčky či šněrovaných, s vycpávanou hrudí vrcholila v 60. - 80. letech 14. století. Jak upozornil Šimša³⁰, tento typ oděvu byl nošený ve dvou vrstvách. Spodní vrstva sloužila k přivázání nohavic³¹, těsně kopírovala tělo, byla silnější, prošívaná, čímž mohla vylepšovat kontury těla nositele a dosahovala na úroveň boků. Svrchní kabátec (*jacquete*) měl reprezentativní funkci a byl šit z nákladných látek. Těž mohl být delší, zdobený prostřihovanými okraji a projevovaly se na ní výstřelky. Vzhledem k tomu, že tato móda nevznikla ve Španělsku, ač zde byla rozšířená, byly pro předlohu rekonstrukce zvoleny francouzské zdroje, považované za jedno z možných míst vzniku.

Popis jednotlivých vrstev

Jaqueta. Konstrukce *grand assiette* na *jaqueta* je kromě Francie [Obr.7A], Španělska, Anglie doložena i v Itálii³². Od vnitřního kabátce detailně popsáno níže se vnější kabátec stříhově lišil obvykle spojením dílů předloktí a bicepsu do společného, velmi rozšířeného kusu, a rozšířením a prodloužením suknice. Francouzským králem Karlem VI. schválené artikuly krejčí z města Troye³³ určovaly konstrukce *jaqueta* a *jubónu* (zde *gippon* či *pourpoint*), počet vrstev a druhy používaných látek, druhy a množství materiálů pro vycpávání³⁴. Jaqueta dle dobových vyobrazení mohla mít trychtýřovité ukončení³⁵ rukávů, případně i zde použité hruškovité rukávy, v 16. století typického znaku dámských dvorských oděvů. Těž mohla nabývat různých délek suknice. Rekonstrukce jaquety [Obr.7B] byla provedena z bavlněných damašků a dekorativní prostřihy ve tvaru dubového listí jsou střiženy z vlněného sukna. Místo jaqueta mohly být nošeny i dlouhé svrchní oděvy, zvláště oblíbené na burgundském dvoře i v následujícím století³⁶.



7. A) Maître du Couronnement de La Vierge 1400 - 1410, Převzato z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452199j/f30.item>; B) Komplexní rekonstrukce jaquety a jubónu typu *grand assiette*. Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; C) Nákres stříhu vnějších látek jaquety. Podle dochovaných vyobrazení konstruoval Hříb.

²⁷ / Lluís Borassá, *Retablo del Arcángel San Gabriel*, 1381 - 1390, Catedral de Barcelona (Obr. 9C v kapitole Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století).

²⁸ Dochovaný pourpoint Charlese de Blois (+1364), vyroben z damašku. Francie, druhá polovina 14. století. Uložen v Musée des Tissus v Lyonu.

²⁹ Christine de Pizan, *The Book of the Queen*, 1410 - 1414, British Library, London, Harley MS 4431.

³⁰ Šimša 2015a – Blanc 1997, s. 71.

³¹ Giovanni Boccaccio - Maître Des Cleres Femmes (il.), *De Claris mulieribus*, 1403, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 598, f. 103v.

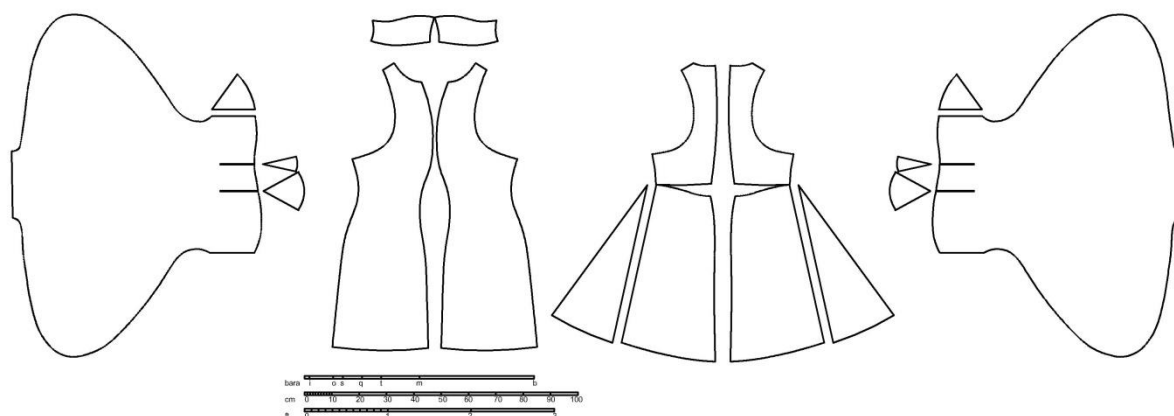
³² / *La Fontana della Giovinezza*, západní stěna Sala Baronale, 1411 – 16, Castello della Manta, Saluzzo.

³³ *Status pour les Tailleurs de la Ville de Troyes*, Paris, květen 1400, položka 8. In. Secousse 1750 s. 387.

³⁴ Voda 2011.

³⁵ Maître du Couronnement de La Vierge 1400 - 1410, f. 17v.

³⁶ Jean de Vaudetar, *Bible historique*, 1371 - 2, The Hague, Museum of the Book, Ms 10 B23, f2r - Limbourg brothers *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1412-16, Musée Condé, Chantilly. Rukopis č. 65. Aout.



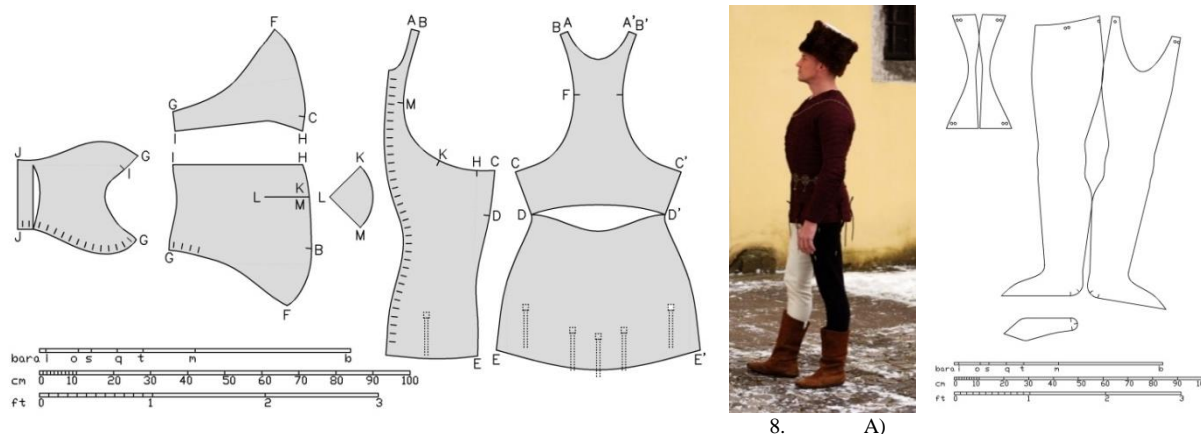
Jubón. Základní tvar udával siluete nositele spodní vycpávaný kabátec [Obr.7C]. Jako předloha byl zvolen druh vycpávaného kabátce zvaný francouzky *pourpoint* patřící Charlesi de Blois, datovaný do r. 1364, kdy Bretoňský vévoda zemřel v bitvě u Auray. Pourpoint byl zbrojný typ těsného vycpávaného prošíváného kabátce, který se nosil pod další vrstvy oděvu. Dochovaný originál oděvu uložený v Musée Historique des Tissus, Lyon je dokladem dobového důmyslného stříhové řešení umožňujícího plný rozsah pohybu ruky v těsném kabátci i při použití pevných látek. Zásadním prvkem je rozměrný průramek (fr. *assiette*) zasahující do celého ramene. Hrud' a horní část zad jsou vycpáváním klenuty podle dobové módy. Hedvábný kabátec je spínán 34 knoflíky na hrudi a 19 na každém z rukávů. Dle rozboru konstrukce provedeného Hřibem³⁷ stříh [Obr. 8A] obsahuje 32 dílů, ovšem jen některé mají konstrukční funkci se snahou o využití nákladné látky co nejefektivněji. Zádový díl je v pase vodorovně rozdělen a ukazuje skutečnou šířku krku v porovnání s množstvím látky, kterou reprezentují ramena. Na předních dílech je otvor pro krk lehce naznačen tím, že úzká náramenice se přizpůsobí skutečnému směru danému zády, aby nemusela být více skloněna do průramku. Vybrání vpředu v pase slouží k zřetelnému estetickému oddělení hrudníku od břicha. Dva krátké rozparky na bocích dosahují úrovně umístění rytířského pásu. Jejich smyslem je zřejmě zajištění lepší pohyblivosti nositele. Rukávy mají dva základní díly, paži a předloktí. Předloktím je myšlen hruškovitý tvar, který má mírně zabránit u manžety. Vodorovný šev pro sesazení paže a předloktí vytvoří ohnutí rukávu. Díl předloktí je orientovaný tak, aby zapínání na knoflíky bylo umístěno přes loket. Paže má v základu tvar jednoduchého obdélníku, který je možné najít mezi body G - G, B - C. Mezi body G - G je zřetelné mírné vybrání v místě loketní jamky, mezi body B - C je pak patrné vybrání na prsou. Zbytek tvaru tvoří tři vložené klíny, z nichž největší na lopatce je rozdělený na poloviny, zhruba poloviční je vsazen na prsou mezi body K - M a poslední nejmenší C - H je vložený do podpaží. Poslední klínek navazuje na obdobnou vsadku v bočním švu na těle. Podstatná je orientace dílů rukávu. Hlavní šev rukávu, ve kterém je umístěno zapínání, končí uprostřed lopatky. Základní obdélník je tak široký, aby obepnul ruku okolo bicepsu spolu s vatováním. Obdobný rozměr dosahuje i ruka ohnutá v lokti, v případě atletičtějších postav je možné od bicepsu směrem k lokti rukáv zúžit. Délka musí překlenout vzdálenost mezi ramenním a loketním švem s rukou svěřenou podél těla. Rukáv je vsazený tak, aby směřoval cca 30 - 45° vpřed a mírně vzhůru. Klín na lopatce má takovou délku, aby špičkou dosáhl na konec deltového svalu. Poloha špičky klínu by měla ležet na spojnici lokte a středu lopatky v okamžiku, kdy je ruka rozpažená. Jelikož na lopatce jsou záda mírně vypouklá, je vhodné zádový klín vytvořit ze dvou polovin, které budou mít na svém spoji mírný přídavek do oblouku. Tvar oblouku na spoji s ramenním švem vyplňuje prostor po ohnutí rukou mírně vpřed. Přední klín na prsou dosahuje od ramenního švu až po podpažní jamku. Díky nasměrování rukávu vpřed je délka výrazně kratší než u klínu na lopatce. Na stříhu rukávu vychází poloha klínů tak, že na základním obdélníku je prostříh pro vsazení předního klínu zhruba uprostřed a obě poloviny zadního klínu jsou připojeny po stranách. Malý klínek v podpaží je zhruba v polovině mezi prostříhem pro přední klín a krajem

³⁷ Hřib 2017.

základního obdélníku rukávu. Délka je taková, aby dosáhl od okraje průramku do podpažní jamky a velikost, aby kompenzovala ohnutí ruky vpřed.³⁸

Narišení krejčích z Troyes³⁹ zakazovala vkládat do vnitřních vrstev jubónu a na vycpávání staré látky nebo bavlnu.⁴⁰ Harmand⁴¹ určil výrazy *contre envers* a *contre endroit* jako tkaniny podkládající podšívku i svrchní látku. Artikuly určovaly, že krejčí musí napřed klientovi ukázat všechny potřebné látky, ze kterých budou šity vrstvy kabátce. Povoleno bylo vycpávání vlnou, hedvábí bylo zakázáno. Vnitřní kabátec z fustianu byl považován za dostatečný, pokud byl podložen třemi vrstvami plátna, čtyři vrstvy byly požadovány pro kabátec z bokasínu a pět vrstev pro hedvábný.

Rekonstrukce kabátce obsahuje svrchní bavlněný damašek, vnitřní vrstvy z rouna a bavlněnou podšívku.



8. A) Schématický náčrt konstrukce střihu pourpointu Charlese de Blois; Podle dochovaného originálu kreslil Hřib. B) Komplexní rekonstrukce a jubónu typu *grand assiette* podle konstrukce střihu pourpointu Charlese de Blois. Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřibová; C) Schématický náčrt konstrukce střihu nohavic. Podle dobových vyobrazení kreslil Hřib.

Nohavice. Se zkrácením délky kabátců muselo dojít k úpravě konstrukce nohavic. Dle Šimši⁴² dolní část nohavic byla zakončena pruhem látky pod patu, kterým bylo docíleno napnutí nohavice. Horní část nohavic byla proti předchozímu období prodloužena a zakončena vodorovně, takže ji bylo možno přivázat k dolnímu okraji kabátce řadou tkanic zakončených kovovými nákončími. Výsledkem byl komplet omezující pohyblivost nositele. Beneš Krabice Weitmile⁴³ uvedl: „Na zadku se stahovali mnoha šňůrami, že sotva mohli chodit pomalým krokem.“ Při náročných pohybech vyžadujících vertikální pohyblivost či pružnost oděvního kompletu se tkanice na zádech musely povolit⁴⁴. Dlouhodobé experimenty s konstrukcí nohavic při praktickém ověřování dobových technik znázorněných v šermířských rukopisech prokázaly platnost tohoto tvrzení⁴⁵. Rozkrok byl chráněn tvarovaným pruhem látky (šp. *martingale*). Nohavice byly ušity z modrého a špinavě bílého vlněného sukna vyšší gramáže a ke kabátci jsou přivázány pomocí pásků ze silné usně.

Přínosem provedeného komplexního experimentu bylo poznání, že i při dodržení dobového vrstvení co se týče jednotlivých kusů oděvů i jejich dobové konstrukce je v tomto oděvním kompletu v zimě v exteriéru chladno. Tedy iluminace znázorňující tyto oděvy a k nim ještě další vrstvy jako interiérové mohou odpovídat praktickým

³⁸ Ibidem.

³⁹ *Status pour les Tailleurs de la Ville de Troyes, Paris*, květen 1400, položka 8. In. Secousse 1750, s. 387.

⁴⁰ Voda 2011.

⁴¹ Harmand 1929. s. 109.

⁴² Šimša 2015a.

⁴³ Bláhová, Marie et al. *Kroniky doby Karla IV.* Praha, Svoboda, 1987. In. Ibidem.

⁴⁴ Šimša 2015a.

⁴⁵ Zkoumané šermířské rukopisy sice pocházejí z pozdějšího období, ale princip nohavic přivázaných ke kabátci byl zachován a experiment je tak možno považovat za platný. Řešením problému je posun linie pasu směrem nahoru k přirozené výši pasu (v polovině mezi vrcholem kosti kyčelní a spodním okrajem posledního žebra), což probíhalo v 16. století.

potřebám. Kromě již uvedeného omezení při předklonech či široce rozkročených nohou limitujícím pohyb nohou samotný kabátec i přes to, že těsně obepíná tělo nositele, tak jej nijak neomezuje v jakémkoliv pohybu. Díky promyšlené konstrukci rukávu nedochází k nežádoucímu posunu směrem vzhůru při vzpažení. Při použití adekvátních látek oděv a vhodného tvarování martingale plní společenskou funkci a přibližuje se dobovému estetickému vjemu.

4. Cotardía a saya

Komplexní stříhový experiment oděvního celku se skládá ze svrchního šatu (*cotardía*) s pachy, vnitřního šatu (*saya*), košilky a pokrývky hlavy

Datace: konec 14. století / počátek 15. století

Předloha: Základní předlohou stříhového experimentu byla série tapisérií *Promenade d'amoureux*⁴⁶. Svrchní šat byl konstruován podle dochovaného oděvu královny Margarety⁴⁷. Vnitřní oděv je experimentální úpravou stříhu dochovaného oděvu č. 38 z Herjolfnes⁴⁸. Pokrývka hlavy je inspirována iluminací měsíce dubna z *Très Riches Heures du Duc de Berry*⁴⁹. Lněná košilka byla inspirována oděvem lazebnice podle ilustrace v Bibli Václava IV⁵⁰.

Na konci 14. a počátku 15. století byly i v dámské módě oblíbené oděvy těsně kopírující křivky těla, zejména v oblasti hrudi. Výstřih byl rozšířen do širokého oválu a rukávy mohly být ozvláštněny tzv. pachy. Obdobný oděv je zachycen na malbě Luise Borrassá nazvaném *Retablo de la Virgen y San Jorge*⁵¹ či tapisérii *Tapiz de los nueve héroes* z konce 14. století⁵². Těsný oděv doplněný pachy byl rozšířen ve většině západní Evropy. Namátkou například z Německa pochází vyobrazení Jael a Sisery (f. 37r) či Lámecha a jeho žen (f. 57r) v *Speculum humanae salvationis*⁵³; z Itálie *Guiron le Courtois*⁵⁴; z Francie *Facta et Dicta memorabilia*⁵⁵; z Anglie monument z mosazi připomínající Joan, manželku Sira Miles Stapletona⁵⁶, z českých zemí Štítného *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*⁵⁷ a četné další. Vzhledem k nadnárodnosti této módy byla zvolena předloha jiné, francouzské provenience vzhledem k předpokládanému místu vzniku.

Popis jednotlivých vrstev

Cotardía. Svrchní modrý vlněný oděv s pachy podle západoevropské módy před r. 1420 je tvarově inspirován tapisérií *Promenade d'amoureux* [Obr. 9A] s upravenými detaily. Konstrukčně se jedná o oděv půlený, obdobného geometrického principu jako dochovaný oděv královna Margarety (+1412)⁵⁸. Odlišnost od dochovaného oděvu spočívá v těsnější linii v oblasti hrudi a širším výstřihu tak, aby se celková silueta blížila zvolenému vyobrazení. Krátké rukávy jsou zakončeny látkovými,

⁴⁶ / *Promenade d'amoureux*, před r. 1420, Musée des Arts Decoratives, Paris, Inv. PE 601 až PE 605.

⁴⁷ Nákres konstrukce stříhu na obr. 25B v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁴⁸ Obrázek 12 A – C v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁴⁹ Limbourg brothers 1412 – 1416.

⁵⁰ Appuhn 1990, svazek 3, Bible Václava IV., 1390 – 1395, 2.sv, f. 20v.

⁵¹ Obrázek 14C v kapitole Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století).

⁵² / *Tapiz de los nueve héroes*, konec 14. století, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

⁵³ / *Speculum Humanae Salvationis*, cca. 1360, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Darmstadt, Hs 2505, f. 37r a 57r.

⁵⁴ / *Maître Du Guiron, Guiron le Courtois*, 1370 - 1380, f. 28v, f. 44v.

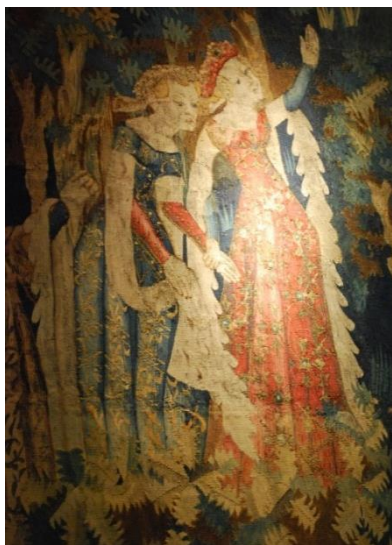
⁵⁵ Valerius Maximus - *Maître Du Couronnement De Charles Vi. (Il.) - Maître Du Policratique De Charles V. (il.)*, *Valère-Maxime, Facta et Dicta memorabilia, traduction française de Simon de Hesdin (Livres I-IV)*, 1375, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 9749, f. 76v.

⁵⁶ / Mosazná pamětní deska připomínající Joan, manželku Sira Miles Stapletona, cca. 1365, původně v Ingham Church, Norfolk.

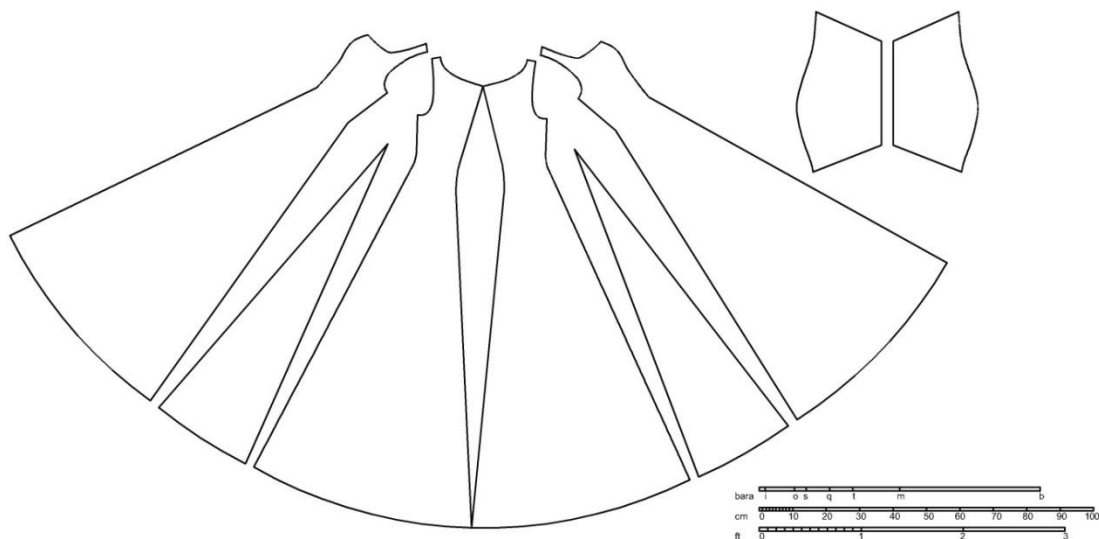
⁵⁷ Tomáš Štítný ze Štítného, *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*, 1376, Národní a univerzitní knihovna, Praha, sign. XII A.6. f.37. f.37.

⁵⁸ Obrázek 25B v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

dekorativně prostřihávanými pachy. Prostřihané jsou doloženy archeologickými nálezy z Londýna⁵⁹ z pozdního 14. století. Na základě dobových vyobrazení je patrné, že pachy mohly být jak z látky, tak z kožešiny⁶⁰.



9.A) *Promenade d'amoureux*, před r. 1420, Musée des Arts Decoratives, Paris, Inv. PE 601 až PE 605, foto Hřibová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu typu cotardía podle vyobrazení *Promenade d'amoureux*, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) Schéma stříhu oděvu zobrazeného na *Promenade d'amoureux*, konstruoval Hřib.



řní šat. Vnitřní oděv je výsledkem experimentu úpravy stříhu dochovaného oděvu Herjolfnes č. 38 z pozdního 14. století⁶¹. Dochovaný oděv přesto, že byl těsnější a v oblasti od prsou po boky švy tvarovaný, nebyl vypasovaný (v pase má 94 cm). Uvnitř byly nalezeny kosterní pozůstatky ženy drobné postavy, ve věku asi 25 - 30 let a výšky maximálně 147 cm (spíše jen 140 cm).⁶² Přední klín stříhu oděvu sahá výše než zadní. Bok šatu se skládá ze dvou dílů látky rozdělených falešnými švy na čtyři, takřka stejnoměrné, díly. Přibližně ve výšce pasu byly kapselní otvory. Zúžením bočních dílů lze dosáhnout oděvu zcela kopírujících postavu nositele, jak dokázal experimentální oděv ušitý z vlněné tkaniny. Rukávy jsou spínány na dobově módní hustou řadu látkou potahovaných knoflíků. Stejně

⁵⁹ Nález č. 51 z druhé čtvrtiny 14. století a č. 248 z pozdního 14. století. In. Crowfoot - Pritchard - Staniland 1996.

⁶⁰ / obojí patrné na Maître Du Guiron 1370 - 1380, f. 53v.

⁶¹ Obr. 12A v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁶² Norlund 1924.

zapínání bylo nalezeno v Anglii, odkud je archeologicky doložen vlněný fragment rukávu nalezený při vykopávkách v Blackfairs⁶³.

Košilka. Součástí oděvu je i lněná košile s úzkými ramínky vytvořená podle vyobrazení v Bibli Václava IV. z let 1390 – 1395⁶⁴. Jediná dosud známá dochovaná dámská košilka tohoto typu byla nalezena na hradě Ranis⁶⁵. Základní geometrický princip rekonstruované košilky je též půleného typu, stejně jako cotardía.

Pokrývka hlavy. Základem pro tvar a zdobení pokrývky hlavy byla iluminace měsíce dubna v *Très Riches Heures du Duc de Berry*⁶⁶. Polotovar udávající tvar čepce je vycpán slámou a následně potažen saténem a dozdoben.

Shrnutím stříhového experimentu bylo potvrzení, že je možno docílit těsného oděvu pomocí stříhů půleného i klínového typu. Pokus splnil hodnotící kritéria z hlediska ochranné funkce v letních měsících. V zimních by bylo nutné jej podle dobových vyobrazení doplnit svrchníky. Omezení pohyblivosti nositele i přes těsnou konstrukci nebylo pozorováno. Při použití vhodných materiálů oděv plní společenskou funkci a přibližuje se vybranému dobovému estetickému vjemu základní siluetou.

5. Hopa

Komplexní stříhový experiment oděvního celku se skládá z vnější vrstvy (*hopa*), vnitřního šatu s odnímatelnými rukávy, košilky a pokrývky hlavy

Datace: polovina 15. století

Předloha: V rámci komplexního konstrukčního experimentu bylo bráno v potaz vyobrazení v *Fábulas de Esopo*⁶⁷ a vzhledem k silným vlámským vlivům též obraz Rogiera Van der Weydena *Snímání z kříže*⁶⁸, kde je znázorněna jak vnější vrstva, tak i vnitřní oděv. Základní předlohou pro vnitřní oděv bylo vyobrazení Magdaleny z triptychu *Braque family* od Rogiera van der Weydena⁶⁹. Pod šaty je oblečená bílá košilka, jejímž stříhovým základem byl nález na hradě Lengberg (cca 1480)⁷⁰. Pokrývka hlavy byla vytvořena podle dalšího obrazu Rogiera Van der Weydena⁷¹. Obdobný čepce, jen s jinak aranžovaným závojem zpodobnil i katalánský malíř na vyobrazení *Salome Dancing before Herod*⁷².

V první polovině 15. století dominoval evropské dvorské módě vliv burgundský, což se projevilo na dámských oděvech i ve Španělsku, jak dokládá např. náhrobek Doňy Constanzy de Anglesola [Obr. 10B].

Popis jednotlivých vrstev

Hopa. Hlavními předlohami pro svrchní vrstvu bylo vyobrazení v *Fábulas de Esopo* [Obr. 10A] a vzhledem k silným vlámským vlivům též obraz Rogiera Van der Weydena *Snímání z kříže*. Vnější vrstva je ušita z vlněné látky na hrudi podložené rounem pro vytvoření záhybů. Konstrukčně se jedná o oděv tunikového stříhu rozšířený klíny na bocích. Nabírané rukávy mají tvarovaná zhlaví. Okraje rukávů a výstříhu jsou lemovány umělou kožešinou. Pánskou variantu hopy nošenou ve Španělsku ukazuje např. obrázek 11C v kapitole

⁶³ Fragment rukávu se zapínáním na řadu knoflíků, 14. století, Museum of London, London.

⁶⁴ Obrázek 4B v kapitole Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století).

⁶⁵ Dochovaná košilka z hradu Ranis, Thüringen ze 14. století. Současná lokace zřejmě neznámá. In. Köhler - Von Sichert 1968 – Kania 2010, s. 253 – 254.

⁶⁶ Obrázek 4A v kapitole Západoevropské oděvy v pozdně gotickém stylu (15. století).

⁶⁷ / *Fábulas de Esopo*, cca. 1430, San Lorenzo de El Escorial Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

⁶⁸ / Rogier van der Weyden, *El Descendimiento*, před. R. 1443, Museo Nacional del Prado, Madrid.

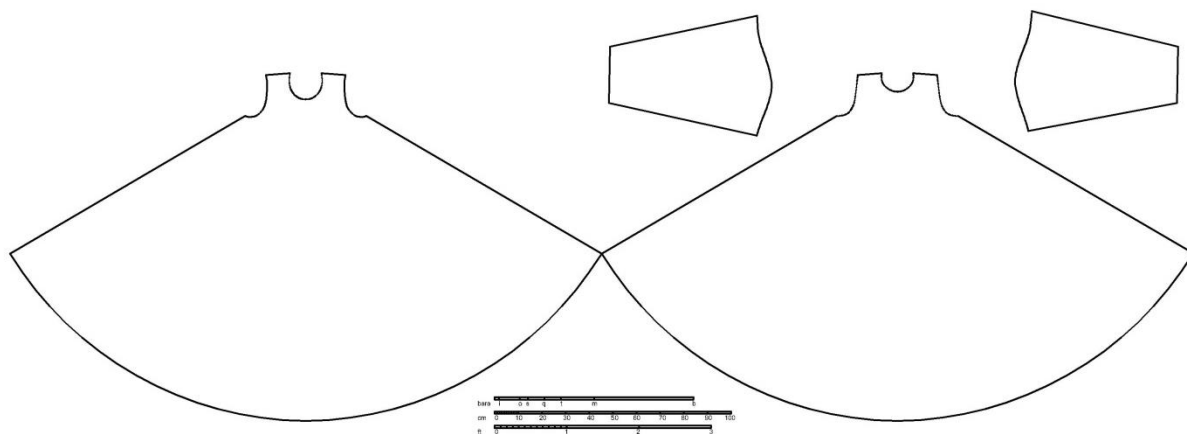
⁶⁹ / Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque, Máří Magdalena*, 1452, Musée du Louvre, Paris, Inv. No. RF 2063. (Obrázek 34C v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku).

⁷⁰ Obrázek 36 A v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁷¹ / Rogier van der Weyden *Seven Sacraments Altarpiece*, 1445 – 50, Musée royal des Beaux Arts, Antwerp.

⁷² / Katalánský malíř, *Salome Dancing before Herod*, 15. století, Metropolitan Museum of Art, New York, Asc. No. 32.100.126.

Západoevropské oděvy v pozdně gotickém stylu (15. století) a jejich rekonstrukce podle burgundských vzorů
obrázky 2B-C tamtéž.



10.A) *Fábulas de Esopo*, cca. 1430, San Lorenzo de El Escorial Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Převzato z Bernis Madrazo 1955; B) Valentin Carderera y Solano, Kresba náhrobku Doňy Constanza de Anglesola v bývalém klášteře v Poblet, 1864, Převzato z <http://www.frame.es/catalogo/grabado.php?id=14032&lit=Do%F1a+Constanza+de+Anglesola.+Estatua+sepulcral+en+el+exmonasterio+de+Poblet+%28Catalu%F1a%29&t=Retratos&a=Carderera+y+Solano%2C+Valentin&s=Grabados>; C) Katalánský malíř, *Salome Dancing before Herod*, 15. století, Metropolitan Museum of Art, New York, Asc. No. 32.100.126, Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437739?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=feast+of+herod&offset=0&pp=20&pos=19>; D) Komplexní rekonstrukce hopy, vnitřního šatu, košile a pokrývky hlavy. Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; E) Schéma konstrukce střihu dle vyobrazení Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque* konstruoval Hřib.

Vnitřní oděv. Hlavní předlohou vnitřního šatu bylo vyobrazení Máří Magdaleny z triptychu *Braque family* od Rogiera van der Weydena [Obr. 34C, D v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku]. Šat je ušit z tmavě modrého lněného plátna. Konstrukčně se jedná o půlený oděv s rukávy vsazenými do náramenic pod úhlem cca 45° a šněrovaný ve středu hrudi. Ke krátkým rukávům šatů se špendlíky připínají oddělené podšíváné rukávy z hedvábného brokátu. Do rozměrného výstřihu je vložen šátek, na zádech prodloužený do špice, jak zpodobnil Rogier Van Der Weyden na oltáři sv. Kolumba⁷³. Díly šátku jsou spojeny k sobě ozdobnými "spojkami" (angl. *openwork insertion seam*). Čistě z experimentálních důvodů byl proveden pokus o vytvoření pokrývky hlavy zobrazené na obraze Máří Magdaleny z triptychu *Braque family*, která je tvořena průhledným závojem a obtáčeným čepcem s trásněmi. Obdobný čepce znázornil Van Der Weyden i na

⁷³ / Rogier van der Weyden, *Columba-Altar*, cca. 1455, Alte Pinakothek, Munich, Acs. No. WAF 1189, WAF 1190 and WAF 1191.

již zmíněném oltáři *Columba-Altar* či švábský mistr 15. století na vyobrazení *Sibyly*⁷⁴. Pod linií pasu leží červený opasek s ruční zlatou výšivkou s textem "*De gustibus et coloribus non est disputandum*". Obdobný opasek je např. na obraze Rogiera Van Der Weydena *Snímání z kříže*.

Košilka a podkolenky. Vrstvu přímo na těla tvoří bílá bavlněná košilka, jejímž stříhovým základem byl nález na hradě Lengberg (cca 1480)⁷⁵. Dochovaný fragment je část živůtku bez rukávů s košíčky oddělovacími prsa. Jak již bylo zmíněno, na počátku 14. století Henri de Mondeville⁷⁶ popsal zvyk některých žen šít košile se dvěma váčky na umístění prsou. Ovšem v 15. století nejsou zatím doloženy samostatné vnitřní živůtky. Iluminace fol. 133v v kodexu 2774⁷⁷ zobrazuje Lengberský typ živůtku s připojenou nabíranou sukni. Stejně tak dochované lněné spodní šaty (košile) bez košíčků ušité v 1. polovině 16. století⁷⁸ obsahují nabíranou sukni. V tomto případě byla sukne konstruována jako obdélník nabíraný v linii pasu. Nedílnou součástí oděvu jsou rezné lněné podkolenky přidržované tmavě červenými podvazky pod kolena.

Pokrývka hlavy k hopa. Pokrývku hlavy tvoří tzv. *trufas*, dva hrboly po stranách pokryté tzv. *crispinou*, látkovým potahem se síťkou. V místech křížení mřížky u síťky mohly být našity perly. Čepce je doplněn závojem. Podpěrná konstrukce *trufas* byla v rámci tohoto experimentu provedena z drátů. Další možností by mohl být pergamenový, slaměný nebo plstěný podklad. Podpěra byla následně pokryta rounem a potažena svrchní tkaninou. Na čele ženy držící dítě nad křtitelnicí na předlohovém vyobrazení Rogiera van der Weydena je patrné tmavé očko. Mohlo by se jednat o pomůcku pro nasazení čepce, ovšem vyobrazení dcer rodiny Moreel na pravém křídle tzv. *Moreeltriptiek*⁷⁹ naznačují, že by se mohlo jednat o součást čelenky stahující vlasy vzad, aby se odhalilo velmi módní vysoké čelo. Čelenka spolu s umně spleteným účesem také poskytuje větší



podporu rozměrnému čepci. Byla vytvořena z pevného drátu obtočeného černou hedvábnou nití a obšitého pevnou látkou. Čelenku je možno stabilizovat zavázáním v zátylku.

11. A) Rekonstrukce vnitřního oděvu podle vyobrazení Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque, Máří Magdalena*, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Rekonstrukce košilky podle nálezu na hradě Lengberg, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib

Provedení stříhového experimentu ověřilo tři důležité konstrukční principy a to vytvoření záhybů pomocí podložení rounem, konstrukci rukávu variací raglánového rukávu a těsného živůtku s košíčky. Ochranná funkce byla splněna, stejně jako regulace tělesné teploty v oděvu nečinila problémy. Omezení pohyblivosti nositele nebylo pozorováno, naopak pokrývka hlavy i přes své větší rozměry byla vyhodnocena jako stabilní. Při použití vhodných materiálů oděv plní společenskou funkci a přibližuje se vybranému dobovému estetickému vjemu základní siluetou. Linie opasku hopy by mohla být posazena výše.

⁷⁴ / Švábský Mistr, *Sibyl*, cca. 1470, National Gallery of Art, Washington.

⁷⁵ Obrázek 36 A, B v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁷⁶ Mondeville 1893, s. 590.

⁷⁷ / *Bathseba having a bath*, 1448, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Codex 2774, f. 133v.

⁷⁸ Alfred Walcher, Ritter Von Moltheim, *Der Renaissancefund von Poysdorf*. Wien: Kunst-U. Verlagsanstalt J.Löwy, 1914.

⁷⁹ / Hans Memling, *Moreeltriptiek*, 1484, Groeningemuseum, Bruges.

6. Vasquiña s verdugádem

Komplexní střihový experiment oděvního celku se skládá z vnější vrstvy (*saya*) s odnímatelnými rukávy, vnitřního šatu s vyztuženou sukni, spodnice, košile, náprsenky a pokrývky hlavy

Datum: konec 15. století

Předloha: Celkový vzhled oděvu byl inspirovaný vyobrazením Stětí sv. Jana Křtitele od Maestra del Miraflores⁸⁰.

Popis jednotlivých vrstev

Saya. Svrchní oděv [Obr. 12A,B] je ušit z tmavě modrého bavlněného damašku se zlatými květy. Konstrukčně se dělí na část čtyřdílného živůtku s bočními švy posunutými vzad a čtyřdílnou sukni nabíranou v pase. Odpovídá tak níže popsané spodní vrstvě. Živůtek je šněrován po stranách. Na okraje oděvu jsou našity pruhy zlaté syntetické tkaniny v saténové vazbě zdobené šperky, skleněnými korálky a perlami. K oděvu jsou pomocí saténových tkanic přivázány návleky (*manguitos*) ze stejné hedvábné tkaniny jako spodní vrstva. Široký opasek položený v úrovni zvýšeného pasu byl vytvořen z pevné lněné tkaniny potažené zlatým saténem a dekorován skleněnými korálky, šperky a perlami, stejně jako okraj oděvu.



12. A, B) Rekonstrukce svrchní vrstvy oděvu podle Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; C) Schéma konstrukce střihu saya. Podle vyobrazení Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista* konstruoval Hříb.

Vasquiña s verdugádem. Další vrstvou byla sukňe typu *vasquiña* vyztužená obručemi (*verdugádem*), která určovala tvar celé výsledné siluety. Aby výšková úroveň poměrně těžké sukňe zůstala nezměněna při pohybu, byla zvolena varianta *faldrilly* s připojeným živůtkem. Dostupná vyobrazení španělské provenience neposkytla dostatek dat k poznání umístění bočního švu živůtku. Avšak dochované dětské *roponcillo* z datované do první poloviny 15. století⁸¹ má boční šev posunut vzad. Střihová konstrukce je hojně zastoupena ve španělských střihových odborných publikacích z druhé poloviny 16. století v případě pánských i dámských oděvů⁸², což může být dáno tím, že vychýlením švu je zdůrazněn estetický kánon štíhlého pasu a rozměrných ramen. Toto odpovídalo dobově žádanému předobrazu silného válečníka, který do jisté míry přebíraly i ženy. Konstrukce byla použita na již zmíněném dochovaném oděvu z kulturně

⁸⁰ / Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Museo Nacional del Prado, Madrid, Cat. No. P000710.

⁸¹ Dochovaný oděv označený roponcillo, 15. století, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

⁸² Alcega 1580 – Freyle 1588 - *Manuscrito de sastrería*.

blízkého okruhu Itálie⁸³. Proto byl nejprve proveden pomocný experiment [Obr. 13A] s rekonstrukcí podle fragmentu dochovaného oděvu Ossany Andreasi da Mantova [Obr. 28B v kapitole Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku]. Oděv byl ušit ze světle fialového bavlněného plátna. Doplněny byly rukávy z vínově červeného syntetického taftu a bavlněná pokrývka hlavy inspirovaná malbou Francesca del Cossa s názvem *Trionfo di Minerva*⁸⁴. Na základě pomocného pokusu byl vytvořen střih živůtku s bočním švem posunutým vzad a hlubokým trojúhelníkovým výstřihem na zádech.

Vasquiña s verdugádem [Obr. 13C,D] obsahuje vyztužený hedvábný živůtek (*cos*), ke kterému je přišitá v pase nabíraná čtyřdílná sukně [Obr. 13B]. Sukně je vyztužena obručemi (*verdugos*) zašitými v saténových tunýlcích umístěných na vnější straně sukně. Pod oděv je v linii pasu přivázán válec vycpaný ovčím rounem, který slouží k dosažení požadované siluety.



13. A) Konstrukční experiment založený na střihu neúplně dochovaného oděvu blahověčené Ossany Andreasi da Mantova. Autor: Hřibová, Hřib, foto Křížan; B) Schéma konstrukce střihu ¼ sukně vyztužené verdugos. Překresleno podle HŘIB 2018; C, D) Rekonstrukce vnitřního oděvu, pokrývka hlavy, košile a náprsenky podle vyobrazení Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib

Spodnice, košile, spodky a doplňky. Půlkolová spodnice pod spodním šatem je konstruována podle stejných principů jako spodnice (tzv. *manteo*) na nákresech uvedených Juanem de Alcegou (viz dále). Lněná zdobená košile je konstruována jako raglánový typ, přičemž příramkové rukávy jsou široké 140 cm. Košile je zdobena našitím modře barvené bavlněné vsadky. Bernis Madrazo uvedla používání jak těsných dámských spodků, tak širokých, obdobných spodkům granadských Maurek⁸⁵. Pod spodní šat dále patří bavlněná náprsenka (*gorguera*) [Obr. 13C, D] konstruovaná obdobně jako dochované artefakty z druhé pol. 16. století.

Pokrývka hlavy. Kombinací bavlněné čepičky *cofia* zdobené výšivkou dvojité proplétaného stehu a bavlněného povlaku copu *tranzado* vznikne zde uvedená pokrývka hlavy. Trubicovitě *tranzado* je omotáno pásem tkaniny zdobeným perlami. Přes čepičku je nasazen prstenec (*rollo*) ze sušené trávy obalený rounem a svrchní zdobenou saténovou vrstvou.

Oděv je doplněn obuví (*chapines*) na vysoké korkové platformě, která je popsána níže v této kapitole.

Výsledky uvedených experimentů lze shrnout jako poznání konstrukce obvykle přehlíženého typu oděvu, který však je důležitý pro pochopení dalšího vývoje španělského odívání, zejména fenoménu sukně podepřené obručemi, což byl prvek později výrazně rozšířený v západoevropské módě až do 19. století a přetrvávající dodnes. Hlavní rekonstruovaný oděv i pomocný experimentální oděv plní dobře ochranné i společenské funkce, pohyblivost nositele neomezují a přibližují se dobovému kánonu.

Literatura:

⁸³ Dochovaný oděv Ossany Andreasi da Mantova, 1470, Casa della Beata Ossana Andreasi, Mantova.

⁸⁴ / Francesca del Cossa, *Trionfo di Minerva* (Mese di marzo), 1468-1470, Palazzo Schifanoia, Ferrara.

⁸⁵ Bernis Madrazo 1978 - 9, s. 14.

7. *Sayo a calzas*

Komplexní stříhový experiment oděvního celku se skládá z vnější vrstvy (*sayo*), košile (*camisa*), kalhot (*calzas*) a spodků (*bragas*)

Datace: počátek 16. století

Předloha: Celkový vzhled oděvu byl inspirovaný vyobrazením kata od Ayne Bru Lumena *Martyrdom of Saint Cucuphas*⁸⁶.

Popis jednotlivých vrstev

Sayo. Na zvoleném vyobrazení pravděpodobně nemá kat oblečen vnitřní kabátec, jak naznačuje košile, viditelná v rozevření *sayo* na hrudi, holé ruce i chybějící límeček vnitřního kabátce. Vysvětlení by mohlo spočívat ve zvyku zobrazovat katy, jako osoby nečisté, v oděvech extrémně módních nebo porušujících dobovou morálku kázanou mravokárci, což by mohl být tento případ.

Z popisu Giróna⁸⁷ publikovaného r. 1537 plyne, že *sayo* byl v horní polovině těsný kolem těla a dělený na čtyři části. Konstrukčně oddělená suknice sestávala z lichoběžníkových dílů.⁸⁸ Shodný princip konstrukce těla a suknice má i dochovaný civilní oděv burgundského vévody Karla Tlustého, který byl ušit z červeného saténu v roce 1477⁸⁹. Základní stříhovou konstrukci je možno porovnat kupříkladu s tzv. jezdeckou suknicí z knihy stříhů krejčovského cechu v Lešně⁹⁰. Rekonstrukce oděvu uvedená na obrázku 1D v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku byla provedena z pevné vnější syntetické tkaniny béžové barvy a bílé bavlněné podšívky. V části hrudi byla mezi tyto vrstvy vložena plstěná výztuž.

Kalhoty. Nedílnou součástí oděvu byl kalhotový oděv. Pokud přijmeme předpoklad, že kat pod *sayo* nemá vnitřní kabátec, pak se muselo jednat o přiléhavé uzavřené kalhoty se sešitým krokovým švem, jejichž přední část je nesešitá kvůli oblékání a stahuje se tkanicemi. Takovéto kalhoty drží na těle, i když nejsou přivázány k opasku či kabátci. Kalhoty se sešitým krokovým švem, horní linií položenou do výše přirozeného pasu a krytím nártů (šp. *peal entero*) byly nalezeny v hrobech Ferdinanda I. Ferrante⁹¹ (+1494) [Obr. 14A] a Ferdinanda II. Neapolského⁹² (+1496) [Obr. 14B] z kastilsko aragonské královské dynastie Trastámarů. Na červených nohavicích Ferdinanda I. je v přední části patrné i krytí. Část krytí z vnější strany červeného, z vnitřní modrého byla nalezena i při vykopávkách na hradě Lengberg⁹³. Stříhovou konstrukci pozdně středověkých kalhot zachytila stříhová kniha z Chomutova (1604)⁹⁴ [Obr. 14C]. Šití kalhot se věnovali specializovaní řemeslníci. V r. 1522 Sevillské městské artikuly⁹⁵ požadovaly po výrobcích kalhot, aby vlněné látky byly před stříháním prány nebo namáčeny, aby se předešlo srážení nohavic. Dále měly být látky stříhány po vlasu a uhlopříčně, což zajišťovalo elasticitu kalhot. Kalhoty z pevné hrubé vlněné látky měly být stříhány po směru tkaniny. Podšívka musela též projít namáčením a do kalhot se všívala jako dvojitá vrstva lněného plátna. Stejně

⁸⁶ / Ayne Bru Lummen, *Martyrdom of Saint Cucuphas*, 1502-1507, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Inv. No. 01 5840-000. (Obrázek 1A v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku.

⁸⁷ Girón 1964.

⁸⁸ Anderson 1979, s. 45.

⁸⁹ Dochovaný hedvábný kabátec Karla Tlustého, 1477, Historisches Museum, Bern. (Obrázek 26D v kapitole vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku).

⁹⁰ Šimša 2021, s. 165

⁹¹ Dochované nohavice Ferdinanda I Aragonského z let 1490 - 1494 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Naples.

⁹² Dochované nohavice Ferdinanda II Ferrantského z r.1496 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Naples.

⁹³ Ina Vanden Berghe – Beatrix Nutz, The Hidden Colours of Lengberg Castle, Austria. In: Karina Grömer - Frances Pritchard (edd.), *Aspects of the Design, Production and Use of Textiles and Clothing from the Bronze Age to the Early Modern Era*. NESAT XII. The North European Symposium of Archaeological Textiles 21st-24th May 2014 in Hallstatt, Austria. *Archaeolingua* 33 (Budapest 2015), 51-63, fragment N.01.06.

⁹⁴ Šimša 2013b.

⁹⁵ *Ordenanças de Seuilla*

požadavky zahrnovaly i granadské městské artikuly z r. 1554⁹⁶. Podle těchto nařízení měla být hedvábná látka střižena uhlopříčně, švy a zdobení navoskovány, aby se předešlo roztřepení materiálů.



14. A) Schéma konstrukce stříhu sayo podle zvoleného vyobrazení Ayne Bru Lumen, *Martyrdom of Saint Cucupha*. Konstruovala Hříbová; B) Dochované nohavice Ferdinanda I Aragonského z let 1490 - 1494 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Napoli, Převzato z http://www.villaggiomedievale.com/articolo.asp?TOPIC_ID=1672; B) Dochované nohavice Ferdinanda II Ferrantského z r. 1496 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Napoli, Převzato z http://www.villaggiomedievale.com/articolo.asp?TOPIC_ID=1672; C) Výstroj rytíře do pole: čapka, rukavice, kápě, kalhoty a kabátec. *Vzorník krejčovských stříhů*, 1604, Statní oblastní archiv v Chomutově se sídlem v Kadani, fond Cech krejčích Chomutov, inv. č. 1, 2. Převzato z Šimša 2013b, s. 114

Košile a spodky jsou ušity z lněného plátna. Pokrývka hlavy je šita z červeného vlněného sukna podle italských vzorů.

Opakované praktické ověření reálného používání ve vojenském táboře i v boji prokázalo značnou odolnost oděvu i přes časté pády na zem, ochranou funkci vyztužení na oblast páteře i pevnost ručně vázaných švů. Tepelná ochranná funkce byla též prokázána v rámci chladných podzimních i jarních nocí. Pohyblivost nositele nebyla omezena kabátcem. Kalhoty je nutno konstruovat s vysoce položeným krokovým švem, aby bylo možno učinit hluboký předklon či velmi široký stoj rozkročný kdykoliv bez omezení. Společenská funkce praktického oděvu byla splněna, stejně jako přiblížení se dobovému estetickému vjemu.

8. Saya s puertou a delanterou

Komplexní rekonstrukce oděvu se skládá ze svrchního šatu (fr. *robe*) částečně podloženého kožešinou, vnitřního šatu s prostřihávanými rukávy (fr. *manches a creves*) a přední částí sukne (šp. *delantera*) z červeného hedvábného taftu posíteného zlatými šnůrami a svrchního šatu, samostatného verdegada a nabírané košile s hedvábnými rukávy, Pokrývku hlavy podle španělské módy tvoří tubus kryjící dlouhý cop (šp. *tranzado*) a baret. Oděv doplňuje množství šperků – tři náhrdelníky, čelenka, opasek, náušnice a šperky na baretu.

Datace: cca. 1530

⁹⁶ Real Chancillería de Granada 1552.

Předloha: Základní předlohou byl portrét Eleanory Habsburské od Joose van Cleve⁹⁷. Baret potažený sametem je inspirován královními portréty z Clevovy dílny uloženými v muzeích v Chantilly⁹⁸ či Lisabonu⁹⁹.

Oděv je založený na vyobrazeních Eleanory Habsburské (1498-1558), sestry císaře Karla V., rodem španělské infantky a rakouské arcivévodkyně a sňatkem nejprve královny portugalské a posléze francouzské. Základní předlohou byl královní portrét od Joose van Cleve [Obr. 15A]. Tento portrét je obvykle datován do období příjezdu nové královny do Francie¹⁰⁰. Francouzské královny si při vstupu do země jejich manžela mohly vybrat, v jakém oděvu se představí veřejnosti¹⁰¹. Eleanora Habsburská si zvolila oděv své země¹⁰². Na tomto místě je třeba vysvětlit obtížnou politickou situaci vedoucí ke svatbě Eleanory Habsburské a francouzského krále Františka I. Za vlády Františkových předchůdců probíhaly války mezi středověkou Francií a renesanční Itálií, což s sebou přineslo i nové myšlenky, které ovlivnily i budoucího krále Františka. Po nástupu na francouzský trůn František se snažil stát římským králem, ale neuspěl proti Karlu V. František I. se cítil ohrožen obrovskou mocí Karla a vedl proti němu několik válek v Itálii. R. 1525 byl zřejmě Španěly Juanem de Urbietem, Diegem Dávilem a Alfonsem Pitem da Veiga¹⁰³, vojáky Karla V., zajat a strávil téměř rok ve Španělsku ve vězení. Podle Madridského míru (1526) a znovu míru z Cambrai (1530) kromě značných územních ztrát si František musel vzít za manželku sestru císaře Karla V., kterého považoval za osobního nepřítele¹⁰⁴. Manželství Eleanory Habsburské a Františka I. nevedlo ke zplodění potomků¹⁰⁵, ačkoliv z předchozích manželství oba děti měli.

Prvního července 1530 Eleanora s velkým doprovodem dorazila do Francie a do měst cestou do Paříže slavnostně vjížděla ve svých barvách¹⁰⁶ (bílá, žlutá a černá)¹⁰⁷. Byla známa svým vybraným vkusem a věděla, kterak používat oděv jako politický nástroj¹⁰⁸. Po prvním sňatku s králem Manuelem (r. 1518) nosila v Portugalsku vlámský oděv své rodné země¹⁰⁹. Dle Cox-Rearick¹¹⁰ ve Francii její španělský oděv signalizoval identitu Habsburské princezny, vnučky císaře Maxmiliána I. a sestry Karla V., který byl korunován císařem v únoru 1530. Po vstupu do Francie kronikář Eleanoru popsal jako „nejkrásnější ženu, jaká kdy byla viděna... má oblečen oděv ve španělském stylu“. Když Eleanora vstupovala do Bayonne, Sebastien Moreau¹¹¹ ji popsal jako

⁹⁷ / Joos van Cleve, *Königin Eleonore von Frankreich*, cca. 1530, Kunsthistorisches Museum, Wien, Acs.No. GG_6079.

⁹⁸ / Joos van Cleve, *Eleanor of Austria (1498–1558), Queen of France*, 1530, Musée Conde, ACS. No. PE 98, Chantilly.

⁹⁹ / dílna Cleve, Joos van, *Portrait of Eleanor of Austria*, cca. 1530, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹⁰⁰ Kathleen Wilson-Chevalier. Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I. *Renaissance Studies*. 2002, **16**(4), 474-524.

¹⁰¹ Ibidem., s. 503.

¹⁰² Ruth Mathilda Anderson. Spanish Dress Worn By A Queen Of France. *Gazette des Beaux-Arts*. 1981, XCVIII (Decembre), 215 – 222, s. 216.

¹⁰³ Gabriel Pita da Veiga Goyanes – Joaquín Pita da Veiga Subirats, La Prisión del Rey de Francia: Consideraciones sobre la captura de Francisco I si verdaderos protagonistas. *Revista de Historia Militar*, 127 (2020): s. 144 - 192.

¹⁰⁴ Annemarie Jordan - Kathleen Wilson-Chevalier, L'Épreuve du mécénat: Alienor d'Autriche', une reine de France effacée?, In. Kathleen Wilson Chevalier (ed.), *Patronnes et mecenes en France à la Renaissance*, Paris, 2007, s. 341-380. s. 355.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Christelle Cazaux, *La Musique a la Cour de François Ier*. Paris: École nationale des Chartres, 2002.

¹⁰⁷ Jordan - Wilson-Chevalier 2007, s. 356.

¹⁰⁸ Cox-Rearick 2009.

¹⁰⁹ Jordan - Wilson-Chevalier 2007, s. 356.

¹¹⁰ Cox-Rearick 2009.

¹¹¹ “Elle avoit une fine robe de velour noir double de satin cramoisy, les manches montees de satin cramoisy bandees de grandes bandes de drap d'or separees qui se tenoient a esguillectes de rubans de fine soye ferrees de fer d'or esmaillez, charges de perles fort belles. Sa teste estoit acoustree et habillee a la portugaloise. Sur icelle y avoit un pourpris garny de perles precieuses beau et riche, a l'entour du quel y avoit d'autres grosses perles qui donnoient fort beau lustre a la beaulte et reluysance d'iceulx. Sur son estomac avoit un colleral garny triplement encores d'autres perles plus grosses ou estoient meslees parmy des rubys et dyamans grans, eaulx et de grant valeur qui reluysaient fort. Son dit estomac estoit tout decouvert et blanc comme alabastre, et

“princeznu, jež si je vědoma svého rodu, zdroj všech cností a císařského lesku, je velmi krásná na pohled... Měla pěkný oděv z černého aksamitu podšitý karmínovým saténem.” Součástí oděvu byly prostřihávané rukávy z karmínového saténu s širokými pruhy zlatohlavu spojenými hedvábnými stužkami se zlatými nákončími zdobenými emaillem a perlami. Její vlasy byly česány „po portugalsku“, tedy s dvěma chomáči kolem uší (*papos*)¹¹², a na zátylku byla nasazena bohatě propracovaná, zlatem a perlami zdoben čepička *cofia*. Její výstřih byl „zcela nezakrytý a bílý jako alabastr“¹¹³. Při dalším ceremoniálním vjezdu do města Bordeaux, 11. července 1530, byl její oděv popsán jako „a la mode espaignolle“¹¹⁴, majíc na hlavě *cofia* nebo *sítku* [*crispine*] ze zlaté krepované látky, ze které byly vytvořeny zlaté kryty na *papos*. Její vlasy obtočené stužkami [*tranzado*] padaly vzad až k patám. A měla baret z karmínového aksamitu pokrytý drahokamy a bílé *péro* připnuté stejným způsobem jako měl ten den král. V uších řečené dámy visely dva velké kameny, velké jako dva ořechy. Její oděv byl z karmínového aksamitu, podšitý bílým taftem, který byl vyvlačován skrz prostřihy rukávů místo košile. Rukávy oděvu byly pokryté zlatou a stříbrnou výšivkou. Její ropa byla z bílého saténu celého pokrytého taženým stříbrem na okrajích zlatými uzly, stejnými jako na šerpě.“ Další ceremoniální vstup proběhl v Angoulemu (24. července 1530), kde se Eleanora rozhodla obléci “po francouzsku, do bílého saténu, z pod kterého byl vyvlačován zlatohlav, pokrývka hlavy byla podle módy Španělské”¹¹⁵. Při korunovaci, kde byla Eleanora oblečena v tradičním oděvu francouzských královen – purpurovém královském plášti zdobeném zlatými pásy, živůtku pošivaném perlami a svrchníku lemovaném hermelínem, její kastilský doprovod byl oblečen “podle módy jejich země v karmínový satén”¹¹⁶.¹¹⁷ Oděv, ve kterém je Eleanora zobrazena na van Clevově portrétu nese znaky španělské módy. Charakteristický je výstřih těsného živůtku oděvu z brokátu s motivem granátového jablka obklopeného stylizovanými větvemi a listy, prostřihávané vnitřní přivazované rukávy zdobené zlatými šňůrkami a zejména účes se dvěma chomáči kolem uší (*papos*) a ohonem obtočeným šňůrkami, který je viditelný na kopiích obrazu. Kopie¹¹⁸ van Clevova obrazu také ukazují i *sítku* (šp. *crispina*) ve tvaru čepičky (*cofia*), *tranzado* a zdobený baret a odpovídají tak popisu královnina typicky španělského oděvu popsaného při její

davantage ung tant doux et benyn un maintien de princesse, sentant sa maison et source de toucte vertu et de illustre imperiale, la faisant tres-beau a voir” Sébastien Moreau, *La prinse et delivrance du roy (François Ier), venue de la royne (Éléonore) seur aînée de l'empereur (Charles Quint) en France, et recouvrement de messeigneurs les daulphin et duc d'Orléans* », par « Sébastien Moreau, de Villefranche en Beaujolays, refferendaire general du duché de Millan. 1501 - 1600. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 5497, ser. I, vol. 2, s. 437. In. Cox-Rearick 2009.

¹¹² Anderson 1981, s. 217.

¹¹³ Cox-Rearick 2009.

¹¹⁴ “Ladicte Royne avoit sur eile un ciel d'or frize, vestue a la mode espaignolle, aiant en sa teste une coiffe ou crispine de drap d'or frize, faiete de papillons d'or, dedans laquelle estoient ses cheveulx, qui luy pendoient par derriere jusques aux talons, entortillez de rubbens: et avoit un bonnet de veloux cramoisy en la teste, couvert de pierreries, o ay avoit une plume blanche, tendue a la fagon que le Roy la portoit ce jour. Aux orielles de ladicte dame pendoient deux grosses pierres, grosses comme deux noix. Sa robbe estoit de veloux cramoisy, doublee de taffetas blanc, bouffant aux manches au lieu de la chemise, les manches de la robbe couvertes de broderie d'or et d'argent. Sa cotte estoit de satin blanc a l'entour couverte d'argent battu, avec force pierreries”. Ludovic Lalanne (ed.) *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier, 1515-1536 / publié pour la Société de l'Histoire de France d'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque impériale par Ludovic Lalanne*. Paris: Jules Renouard et C., 1854. s. 416.

¹¹⁵ “.. et y estoit la Royne dedans une lietiere, vestue a la francoise, de satin blanc, parmi lequel paissoit le drap d'or bouffant, coiffée a la mode d'Espagne”, Ibidem, s. 417.

¹¹⁶ “La dicte Lietiere estoit decouverte, de forte que la dicte Dame pavoit estrevue dun chascun. Et estoit icelle Dame revestue de Manteau Royal, de pourpre diapre d'or, son Corset tout couvert de perles, & son Surcot fourre dhermynes, enrichy de pierrerie, vne Courone sur le chef, environnee de gros Dyamans & Rubiz, le tout de si grande excellence, que le pris & vateur ne sen peut bonnement estimer. Et apres elles venoient les Fides de la Royne aussi montees sur Hacquenees avec Housses de drap dor. Savoir est, les douze quelle a amenees de Castille, vestues de satin Cramoisy, a la mode de leur pays. Et le reste des Francoises aussi vestues de satin ou veloux Cramoisy, a la mode de France”. Guillaume Bochetel, *Lentree de la royne en sa ville & cité de Paris, imprimée par le Commandement du roy nostre Sire*, Paris, 1531.

¹¹⁷ Cox-Rearick 2009.

¹¹⁸ / Joos van Cleve, *Eleanor of Austria (1498–1558), Queen of France, 1530*, Musée Conde, ACS. No. PE 98, Chantilly - dílna Cleve, Joos van, *Portrait of Eleanor of Austria*, cca. 1530, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

návštěvě Bayonne r. 1530¹¹⁹. Nákladné látky, drahá kožešina a množství šperků s drahokamy jsou znaky královského postavení. Pas stahuje zlatá šnůra s jednou smyčkou, jak je často znázorněno na dobových španělských oděvech¹²⁰. Roku 1537 František poslal většinu jejich dvorních dam zpět do Španělska a zjevně pod tlakem krále Eleanora začala nosit francouzské oděvy, v čemž pokračovala až do královy smrti r. 1547.¹²¹

Popis jednotlivých vrstev

Svrchní oděv. Horní vrstva je konstrukčně dělena v pase. Na dostupných portrétech Eleanory vzhledem k pozici rukou překrývající pas není možno doložit tento šev [Obr. 21A v kapitole Západoevropské oděvy 16. století]. Grafický list podle návrhu Cornelise Anthonise¹²² ukazuje jasné dělení karmínového oděvu v pase. Živůtek je ve středu hrudi šněrován a přes přední polovinu hrudi je položen a přišpendlen svrchní tvarovaný díl látky, kryjící šněrování. Tento způsob zapínání naznačuje obraz Eleanoriny dcery, Marie Portugalské od Francisca de Holanda¹²³, kde levý horní okraj výstřihu překrývá ramínko oděvu. Dle názoru La Porta¹²⁴ řada nákončí na rameni značí přivazování rukávu k oděvu. Kresba Christopha Weiditze [Obr. 15B] zpodobňující Doňu Menzia Zenette z rodu Mendozů znázorňuje bílou látku našitou na vnější trojúhelníkovitý rukáv, která má sloužit jako vyvlačování košile, což však není možné konstrukčně docílit. Dále je patrný obdélníkový výstřih oděvu děleného v pase, tranzado a gorguera s drobným okružím položená vzadu přes oděv. Rekonstruovaný oděv je šit z bavlněného damašku zpevněného bavlněným podkladem a dále je podložen kožešinou.



¹¹⁹ Anderson 1981.

¹²⁰ / Master Sebastián, *Sepulcro de Álvaro de Luna*, cca. 1489, Capilla de Santiago de la catedral de Toledo – Bartolomé Ordóñez, *Sepulcro de Felipe I y de Juana la La Loca*, 1519 – 1520, Capilla Real, Granada.

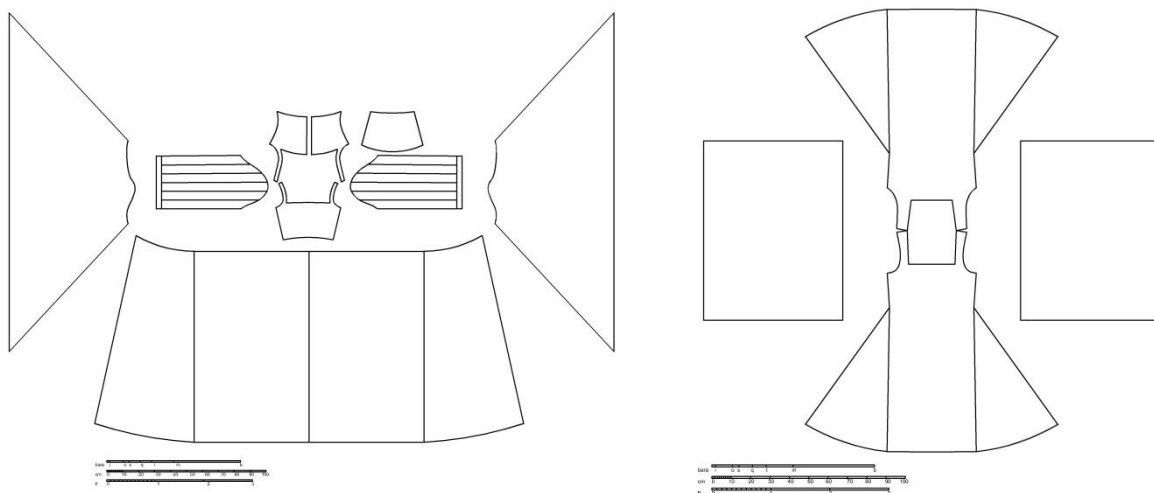
¹²¹ Cox-Rearick 2009.

¹²² / Cornelis Anthonis – Hans Liefrinck, *Portret van Eleonora van Frankrijk te paard*, 1536 – 1544, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1932-171.

¹²³ / Francisco de Holand, *Retrato da fundadora, D. Maria, filha de D. Manuel I, no convento da Encarnacao, em Lisboa*, 1540, Convento da Encarnacao, Lisboa.

¹²⁴ Amanda La Porta, *Saya de bayeta negra* (1530s). In: A. LaPorta, *avocational historian & tailor*.

https://m.facebook.com/pg/alaportahistorian/photos/?tab=album&album_id=869802199849765, Vyhledáno 23.12.2020.



15. A) *Portrait de princesse en pied, en grand costume d'apparat, manches fourrées, chaperon à l'espagnole, carcans et patenôtres*, Bibliothèque nationale de France, Reserve Na-21-Fol., Převzato z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6937604k>.; B) Weiditz 1529, Doña Menzia Zenette of the House of Mendoza, f.59. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weiditz_Trachtenbuch_059-060.jpg; C) Rekonstrukce oděvu Eleanory Habsburské podle portréru od Joos van Cleve, *Königin Eleonore von Frankreich*, Autor: Hřibová, Hřib, Foto Rychlík; D) Průběžná fotografie rekonstrukce delantery – našívání zlatých šnůr, Foto Hřibová; E) Schéma konstrukce stříhu svrchní vrstvy oděvu podle vyobrazení Joos van Cleve, *Königin Eleonore von Frankreich* konstruoval Hřib; F) Schéma konstrukce stříhu košile navrhl Hřib.

Spodní oděv. Vnitřní oděv tvoří živůtek (šp. *cuero bajo*) potažený zlatým saténem se zlatou saténovou sukní, jejíž přední část má přeložen díl (*delantera*) z karmínového hedvábného taftu positého zlatými šňurami. Předlohou pro zdobení delantery byl tisk zvaný *Portrait de princesse en pied, en grand costume...* [Obr.15A]. K oděvu jsou přišity vnitřní taftové prostřihávané rukávy zdobené shodně jako delantera. Fotografie z průběhu rekonstrukce dokumentuje změnu vizuálního dojmu při aplikaci velkého množství zlatých linií [Obr. 15D]. Doklad tvaru výstřihu živůtku spodního oděvu je vidět na portréru Doně Beatriz de Portuga¹²⁵, kde bílý vnitřní živůtek s čtvercovým výstřihem je lemován zřejmě zlatou výšivkou. Vzhledem k tomu, že na zvoleném portréru není zdobení vnitřního živůtku přerušeno, bylo zvoleno šněrování oděvu po stranách. Jak by vypadalo zdobení, pokud by vnitřní živůtek byl otevřen ve středu hrudi, ilustruje portrét Eleanory Habsburské od Jana Gossaerta z r. 1516¹²⁶.

Spodnice s výztužemi. Verdugádo bylo šito dle stříhu publikovaného Juanem de Alcega r. 1580¹²⁷. Jedná se o zdroj o 50 let mladší, ale shodná konstrukce sukně je doložena na již zmíněném dochovaném oděvu Ossany Andreasi da Mantova a dalších originálech. Rozměry verdugáda byly odvozeny z tisku *Portrait de princesse en pied, en grand costume...* [Obr. 15A] Spodnice je ušita z bavlněného plátna. Součástí oděvu je dále půlkruhová spodnice nošená pod verdugádo sloužící ke zvýšení tepelného komfortu nositele.

Spodní prádlo. Bavlněná košile tunikovitěho tvaru s bočními klíny má vsazeny nabírané hedvábné rukávy a kolem výstřihu všit našasený pruh hedvábné látky. Jedná se o experimentální konstrukci, která byla prokázána jako funkční a zároveň úsporná z hlediska nákladného materiálu. Sebastian de Covarrubias Horozco¹²⁸ r. 1611 zmínil, v případě níže postavených žen, košile dělané na hrudi a rukávech z kvalitního lnu a zbytku z látky horší kvality, přičemž těmto košilím se přezdívalo „*la torre de la Iglesia mayor de Salamanca*” podle bílých stavebních úprav na hnědé hmotě zmíněného kostela. Druhou možností, jak docílit stejného vzhledu rukávů a výstřihu, je příramková konstrukce vsazení rukávů, což je typ konstrukce doložený malbou od Martorella [Obr. 34A v kapitole Vývoj stříhů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku] a předpokládaný zejména u italských košil.

¹²⁵ / Doña Beatriz de Portugal, cca 1530 – 1538. V kopii *Ritratto di Beatrice di Braganza*, 1700 – 1799, Castello di Racconigi.

¹²⁶ / Jan Gossaert, *Queen Eleanor of Austria*, 1516, Worcester Art Museum, Worcester.

¹²⁷ Alcega 1580.

¹²⁸ Covarrubias Horozco 2001, f. 182r.

K roku 1535 je artikulemi vydanými ve městě Cuenca¹²⁹ doložena výroba dámských kalhot (*calças de muger*) prováděná v dílnách výrobců kalhot a jubónů. Je otázkou, o jaké kalhoty se jednalo, a k jakému účelu sloužily.

Konstrukční experiment prokázal, že větší úhel verdegada vyžaduje silnější vyztužení sukni spodních i svrchních šatů, aby nedocházelo k nežádoucímu borcení látky dolů a tím porušení dobové kánonu. Vzhledem k podložení rozměrných rukávů těžkou kožešinou nemohl výstřih být příliš hluboký, jinak by rukávy padaly z ramen. Šněrování svrchního oděvu překryté vnějším tvarovaným dílem se ukázalo jako praktické řešení změny postavy nositele, například při těhotenství. Ochranná i tepelná funkce oděvu byla splněna. Oděv je velmi reprezentativní a přibližuje se zvolené dobové předloze.

9. Gonete, tocado

Komplexní rekonstrukce oděvu se skládá z krátkého kabátku (*gonete*), vnitřního oděvu, lněné košile, pokrývky hlavy (*tocado*) a podkolenek a nízké obuvi.

Datace: cca. 1540

Předloha: Oděv, rekonstruovaný jako komplexní experiment, je šitý podle vyobrazení f.9 v *Codice de trajes*¹³⁰. Podobné oděvy je možné najít v Trachtenbuch Christopha Weiditze¹³¹ či *Costumes de Femmes de diverses contrées*¹³² a dalších.

Od 16. století roste počet vyobrazení nejen urozených, ale i běžných osob. Díky kostýmním albům např. Weiditze¹³³, Sternese¹³⁴ a autora *Costumes de femmes de diverses contrées*¹³⁵ je možno pozorovat rázovité oděvy v některých regionech Španělska. Dle názoru Welch¹³⁶ se rozličnost projevovala zejména v menších doplňcích, které se snáze obnosily, a zároveň na jejich výrobu nebylo potřeba tolik nákladného textilu.

Zajímavé jsou vysoké dámské pokrývky hlavy nošené v severních oblastech Španělska – biskajský záliv, Navarra a Kantábrie. Pokrývky hlavy, jejichž původu a důvodu vysvětlení se věnovali Gomez-Tabanera¹³⁷ i Bond¹³⁸, byly označovány jako *kurbixeta*, *buruko*, *estalkia*, *oiala*, *zapia*, *tontorra*, *curibicheta*, *juicia*, *oyaba*. Jedno ze starších vyobrazení z pol. 14. století zachycující dívku s rohatým čepcem s dolů zatočenou špicí, je postava oděná v těsném šatu gotického typu spínaného na hustou řadu knoflíků ve středu těla, která je namalována na stropě kláštera Santo Domingo de Silos¹³⁹. Je otázkou dalšího bádání, jaké byly jejich vývojové předstupy a zda je možno rohaté pokrývky hlav spojit s kastilskými čepci 13. století či jinými předchůdci.

R. 1502 burgundský šlechtic Antoine Lailang procházel Baskickem a zmínil krásu žen, které místo baretů nosily čepce z dvaceti či třiceti loktů látky¹⁴⁰. Kronikář Esteban de Garibay komentoval oblast Gipuzkoa: „Tato země oplývá velkým množstvím plátna, které se používá zejména na ženské hlavy, které se v mnoha částech Kastilie nazývají *beatillas*, z nichž ty nejlepší se zpracovávají ve vesnicích *Azpeytia* a *Azcoytia*, mnohem jemnější a barevně lepší než ty z *Heibaru*.“¹⁴¹ R. 1517 přistál v Asturii v rámci doprovodu Karla V. burgundský správce

¹²⁹ Cadiñanos Bardeci 2019.

¹³⁰ Sterness, cca. 1548 – 49.

¹³¹ Weiditz 1529.

¹³² *Costumes de Femmes de diverses contrées*, 16. století. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve 4-OB-55.

¹³³ Weiditz 1529.

¹³⁴ Christoph von Sternsee nechal na základě děl Jana Cornelisze Vermeyena vytvořit *Códice de trajes* též zvaný *Madrazo Daza Codex* In. Bond 2017.

¹³⁵ *Costumes de Femmes de diverses contrées*.

¹³⁶ Evelyn Welch. Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy. *Renaissance Studies*. 2009, **23**(3), 241-268., s. 241 – 2.

¹³⁷ Gómez-Tabanera 1978.

¹³⁸ Bond 2017, s. 315 – 317 – Bond 2021, s. 326 – 368.

¹³⁹ / Joven con toca y tocado corniforme, cca 1384, strop kláštera Santo Domingo de Silos.

¹⁴⁰ Julio Urquijo E Ibarra, Sobre el tocado corniforme de las mujere vascas, *Revista Internacional de Estudios Vascos* XII (1922): 572 – 73.

¹⁴¹ Bond 2021, s. 342.

králova šatníku, Laurent Vital¹⁴², který uvedl, že ženy z těchto oblastí jsou chudě oblečené do látek malé hodnoty a nejčastěji nemají více než len. Podle Gómez-Tabanera¹⁴³ lze očekávat, že lidé, kteří přišli přivítat svého nového panovníka, byli oblečeni v nejlepší oděvu a tedy zmínka Vitala je dalším poukázáním na dobové vysoké ceny látek. Vital dále uvedl, že jejich „čepce a ozdoby hlav jsou zvláštní, a tak vysoké a dlouhé jako v dřívějších dobách bývaly pokrývky hlav dam a panen s jejich vysokými bubny, ale ne tak vysoké. Pokryté množstvím látky...dosti podle pohanské mody“¹⁴⁴. Tyto pokrývky hlavy „jsou velmi bolestivé na nošení a velmi nákladné vzhledem k velkému množství látky, které je na ně používáno“¹⁴⁵. V inventáři Marie Juan de Auztegui z Azpeitia bylo zapsáno tocado z 13 bara látky a v inventáři Domenje de Eguibar sedm pokrývek hlavy z 11 bara látek každá. María Joango de Ganbara vlastnila nové tocado s 30 bara látky (cca 25 m).¹⁴⁶ Bond¹⁴⁷ poukázala na jednu z možných metod aranžování tak velkého množství látky zobrazenou v *Códice de Trajes* pro ženy z Astorgy¹⁴⁸. Vital dále napsal, že „v době velkého teplo [tocado ženy] zatěžuje a značně unavuje.“¹⁴⁹

Benátský vyslanec Andrea Navagero r. 1526 popsal návštěvu Baskicka. „V této oblasti ženy nosí velmi rozmarné pokrývky hlavy: ovinují je látkou téměř v tureckém stylu, ale ne ve tvaru turbanu, ale kápě, a tak ji zužují obtáčením kolem špice, až se podobá hrudi, krku a zobáku jeřába. Stejně čepce jsou rozšířeny po celém Guipúzcoa, přičemž čepce jsou vytvářeny v tisících rozmarných tvarů, takže se podobají různým věcem.“¹⁵⁰. Přibližně 80% populace v této době žilo v zemědělských obcích, ke kterým jejich obyvatelé projevovali silnou loajalitu a zároveň nedůvěru k cizincům¹⁵¹. Dle Bond¹⁵² toto může být důvodem odlišnosti pokrývek hlav v jednotlivých oblastech. Ve své pozdější studii autorka uvedla i možnost toho, že se jednalo a oděvní kulturu pyšníci se produkty plátenictví lnu, kde dominovaly ženy¹⁵³. Klerik Lope Martínez Isasti r. 1625 napsal, že ženy „se velmi věnují zemědělství, mimo jiné i lnu, takže sejí a sklízí ho velké množství a zvláště ho sprádají a tkají s velkou péčí; a tak je země zásobena jemným plátnem a bílým oděvem, který poskytuje pokrývky hlavy, beatillas a jiné druhy lnu pro velkou část Španělska.“¹⁵⁴

Z výpisu věna Marie Perez de Unçeta plyne, že pokrývky hlavy obsahovaly zřejmě vnitřní konstrukci (*molde*)¹⁵⁵, udávající tvar aranžovanému závoji, podle Bond zpevněnému škrobem a jehlami či špendlíky¹⁵⁶. Vecellio r. 1590 uvedl vnitřní klobouk z plsti, aksamitu¹⁵⁷, vlny vyztužené malými dřevěnými nebo meděnými obručkami¹⁵⁸. Pokrývka hlavy Marie Juana de Aguirre byla z aksamitu (*estalquias de terciopelo*)¹⁵⁹. Úprava

¹⁴² Vital 1992.

¹⁴³ José Manuel Gómez-Tabanera, Del tocado 'corniforme' de las mujeres asturianas en el siglo XVI, *El Basilisco*, No. 5, 1978, 39 - 47 a 81 - 82.

¹⁴⁴ Herminia Menéndez De La Torre – Eduardo Quintana Loché, Indumentaria popular asturiana en el siglo XVI, *Revista de Folklore* 306 (2006), 213 – 14.

¹⁴⁵ Vital 1992, s. 94.

¹⁴⁶ Bond 2021, s. 356.

¹⁴⁷ Bond 2021, s. 356 – 357.

¹⁴⁸ Sterness 1548 – 49, f. 19.

¹⁴⁹ Vital 1992, s. 99.

¹⁵⁰ Benátský vyslanec Andrea Navagero r. 1526: *En esta region las mujeres llevan un arreglo de cabeza muy caprichoso: se envuelven ésta con una tela casi a estilo turco, pero no en forma de turbante, sino de capirote, y van adelgazándolo tanto que le tuercen después la punta y hacen que resulte parecido al pecho, cuello y pico de una grulla; este mismo tocado está extendido por toda Guipúzcoa y especie de cresta hacen mil formas caprichosas, haciéndola semejar cosas diversas.* In: Bernis Madrazo 1962, s. 71.

¹⁵¹ R. Maddox, The Village and the Outside World in Golden Age Castile: Mobility and Migration in Everyday Rural Life. New York. *Journal of Social History* . 1998, **31**(4), 988-990.

¹⁵² Bond 2017, s. 311.

¹⁵³ Bond 2021, s. 357 – 358.

¹⁵⁴ Lope Martínez De Isasti, *Compendio historial de la provincia de Guipúzcoa, por Lope de Isasti en el año de 1625*, San Sebastián: Ignacio Ramon Baroja, 1850, s. 149.

¹⁵⁵ Čtyři formy, dvě z nich se svými hedvábnými závoji a další dvě s kvalitním, neošetřeným lnem, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles. Varela. Pleitos fenecidos, 1974/2. Reproduced in Azkune Mendia, II 1501–1520, Agiritegia. s. 350. In: Bond 2021, s. 362.

¹⁵⁶ Čtyři pozlacené jehly do závoje. Ibid. In: Bond 2021, s. 362.

¹⁵⁷ Cesare Vecellio, *De gli habití antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia, Damiano Zenaro, 1590., f. 339.

¹⁵⁸ Vecellio 1590, f. 342.

závoje byla komplikovaná, jak dosvědčil r. 1612 De Lancre, který napsal, že ženám z Bayonne trvalo "půl dne, než [závoje] dobře vyběhly, naaranžovaly a správně rozmístily"¹⁶⁰, avšak nemusela být prováděna při každém použití, jelikož jsou doloženy i předem nachystané (*adreçado*) pokrývky hlavy v závěti Any Lizarraras z Arroa¹⁶¹.

Vyobrazení běžných žen ukazují další zajímavý oděvní prvek, svrchní kabátek, jehož suknice dosahuje k bokům nebo jej kryje. Dobové označení bylo gonete nebo sayuelo. První písemná zmínka pochází z r. 1483¹⁶². Z účetních dokladů plyne, že se jednalo o krátký dámský oděv, na jehož ušití bylo potřeba maximálně poloviční množství látky než na oděvy se sukni¹⁶³. Gonete bylo zaznamenáno v inventářích královen Isabely Kastilské¹⁶⁴ i Johany Kastilské¹⁶⁵. Druhým používaným výrazem bylo sayuelo, přičemž je obtížné odlišit rozdíl. Bernis Madrazo se domnívala, že gonete¹⁶⁶ byl kratší¹⁶⁷ (k bokům dosahující a zřejmě i těsnější), zatímco sayuelo¹⁶⁸ krylo boky (a bylo volnější). Nejstarší písemná zmínka o sayuelo pochází r. z. 1489¹⁶⁹. Sayuelo bylo nošeno jak zmíněnými královnami¹⁷⁰, tak císařovnou Isabelou¹⁷¹, ale též měšťankami¹⁷² či pracujícími ženami¹⁷³. Účty královny Isabely uvádí „jeden loket aksamitu pro sayuelo bez rukávů, a jeden loket černého hedvábí na podšívku¹⁷⁴. Šest loktů černého hedvábí na čtyři sayuela pro čtyři ženy¹⁷⁵“. Podložení bylo možno také kožešinou¹⁷⁶. Muselo se jednat o běžně rozšířený oděv, jelikož sevillské cechovní artikuly z r. 1522 sayuelo požadovaly jako jeden z mistrovských kusů¹⁷⁷. Minsheu dámské sayuelo definoval jako malý kabátek, který ženy nosí ve Španělsku¹⁷⁸. Alcega konstruoval sayuelo jako svrchní dámský kabátek zřejmě se stojacím límcem a s rozměrnými vnějšími, hruškovitými rukávy¹⁷⁹, zatímco Freyle dokonce jako kabátek s čtvercovým výstřihem¹⁸⁰. Se španělskými zdroji je srovnatelné vyobrazení vesnické mlékačky v dlouhém kabátku od Bartela Behama¹⁸¹ či prodavačky cibule z okolí Norimberka v krátkém kabátku¹⁸².

¹⁵⁹ Jose Antonio Azpiazu Elorza. *La historia desconocida del lino vasco*. Donostia: Ttaarttalo, 2006, s. 11.

¹⁶⁰ Pierre Lancre. *On the Inconstancy of Witches: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des Mauvais Anges et Demons (1612)*. Tempe, AZ: ACRMS, 2006., s. 61.

¹⁶¹ AHPG, 147: 2/001613, In. Bond 2021, s. 363..

¹⁶² Gonzalo de Baeza - Antonio de la Torre y Del Cerro - Francisco de la Torre. *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1955 a 1956. I., s. 24.

¹⁶³ Bernis Madrazo 1962, s. 91.

¹⁶⁴ Baeza - Torre y Del Cerro - Torre 1955 a 1956.

¹⁶⁵ Ferrandis Torres 1943, s. 270, 271, 300.

¹⁶⁶ / Rodrigo Alemán, *Pradlena*, 1489 – 95, sillería del Coro de la Catedral de Toledo, Toledo – Pedro de Berruguete, *Nacimiento de la Virgen*, 1490 – 1500, Museo de Santa Eulalia, Paredes de Nava, Palencia.

¹⁶⁷ Bernis Madrazo 1962, s. 92.

¹⁶⁸ Weiditz 1529, f. 84, 119 – Sterness cca. 1548 - 49, *Códice de Trajes* (nebo *Códice Madrazo-Daza*), f. 12.

¹⁶⁹ Baeza - Torre y Del Cerro - Torre 1955 a 1956.

¹⁷⁰ Johana Kastilská měla uvedeno sayuelo. Ferrandis Torres 1943, s. 56, 285, 288, 292.

¹⁷¹ Bernis Madrazo 1962.

¹⁷² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Bienes de María Corral, mujer de un sindico del monasterio de San Juan, de Madrid, 1532. Leg. 122 - AHPM, Carta de dote de Catalina Ortiz, mujer de un sastre vecino de Madrid, 1536, leg. 113 - AHPM, Carta de dote de Catalina González, vecina de Madrid, 1536, leg. 116 - AHPM, Carte de dote de Maria Ruy, hija de un pintor, 1536, leg. 116.

¹⁷³ *Las pragmáticas del reino...* Alcalá de Henares, 1528, In. Bernis Madrazo 1962, s. 104.

¹⁷⁴ Baeza - Torre y Del Cerro - Torre 1955 a 1956. II s. 295.

¹⁷⁵ Ibidem, II s. 16.

¹⁷⁶ Ibidem, II s. 129, 262.

¹⁷⁷ *Ordenanças de Seuilla*.

¹⁷⁸ "Jerkin, a little cassocke, such as women use in Spain", Minsheu 1599.

¹⁷⁹ Alcega 1580, f.66a.

¹⁸⁰ Freyle 1588, f. 57

¹⁸¹ / Bartel Beham, *Peasant Woman with Two Jugs*, 1524, National Gallery of Art, Washington.

¹⁸² / *The market woman*, 1500 – 1550, National Gallery of Art, Washington.

Popis jednotlivých vrstev

Gonete. Oděv se skládá z krátkého svrchního kabátku (*gonete*), jaký spolu s prostým šátkem přes hlavu zobrazoval ještě Velázquez¹⁸³. Kabátek podle vyobrazení v *Códice de trajes* se skládá ze čtyř dílů a je ušit z hrubší lněné látky. V pase v přirozené výši je přišita krátká suknice. Zapínání je ve středu hrudi na háčky. Spodní šev rukávu je otevřený, svazovaný stuhami. Kabátek mohl být v pase přepásán zástěrou¹⁸⁴, textilním pásem (šerpou)¹⁸⁵, ke které mohla být dále připevněna hustě našesná látka¹⁸⁶. Podle Šimši by se mohlo jednat o verzi tzv. šorce, původně mužské součásti, která se vyvinula z ochrany rytířské plátové zbroje do zástěry¹⁸⁷.

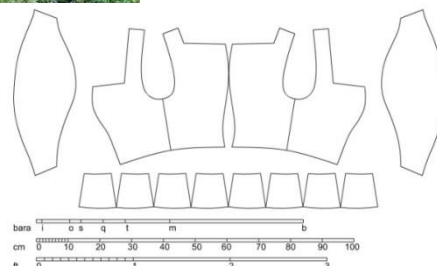


16. A) Sterness , cca. 1548 – 49, *Códice de trajes*, f. 9, Převzato z <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>; B) Rekonstrukce oděvu podle *Códice de trajes*, f. 9, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; C, D) Schéma konstrukce střihu gonete a čepce podle zvoleného vyobrazení navrhl Hřib.

Spodní oděv a košile. Spodní bavlněná vrstva je šita dle f. 12 v *Códice de Trajes* [Obr. 17A]. Živůtek a sukně jsou oddělené. Živůtek je zdoben podle obrazu Antonia Arias Fernández *Mare de Déu de Montserrat* [Obr. 17B]. Zdobení sukně vychází z vyobrazení žen z Villareal [Obr. 17C]. Velmi dlouhá lněná košile je prostéhotunikovitého střihu s širokými rukávy a obdélníkového výstřihu.



17. A) Sterness , cca. 1548 – 49, *Códice de trajes*, f. 12, Převzato z <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>; B) Antonio Arias Fernández, *Mare de Déu de Montserrat*, 17. století, Museu Frederic Marès, Barcelona, MFM S-157, Převzato z https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H306302/?resultsetn_av=5fe36d4b9da32; C) *Dívka a přadlena*, Album OBII, f. 28, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, Převzato z



¹⁸³ / Diego Velázquez, *Christ in the House of Martha and Mary*, 1618, National Gallery, London, Acs. No. NG1375 – Ibidem, *An Old Woman Cooking Eggs*, 1618, Scottish National Gallery, Edinburgh, Acs. No. NG 2180.

¹⁸⁴ Weiditz 1529, Pamplona.

¹⁸⁵ Ibidem, Old woman.

¹⁸⁶ Ibidem, Mountains of Santander nebo Old Woman in Santander - *Kostüme und Sittenbilder*.

¹⁸⁷ Šimša 2021, s. 49.

<http://jessamynscloset.com/images/Basque/Vascos%20Y%20Trajes/Fig112.jpg>; C) Oděv ušitý podle výše uvedených pramenů. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Pokrývka hlavy. Hlavu kryje obdélníkový bavlněný závoj zahalující hlavu i ramena a vysoký čepec s vnitřní drátěnou konstrukcí obtočenou druhým bavlněným závojem [Obr. 17B].

Obuv a podkolenky. Nízké střevíce rámové konstrukce ze tří typů usně tvarově odpovídají zvolenému vyobrazení z manuskriptu *Codice de Trajes*. Podkolenky jsou pletené ze žluté vlněné příze.



18. A) Schéma konstrukce stříhu živůtku podle zvolených vyobrazení konstruoval Hřib. B) Rekonstrukce nízkých střeviců rámové konstrukce. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

Výstupem uvedeného konstrukčního experimentu byl oděv vhodný do poměrně teplého klimatu. Pokud dobové zápisy komentují běžný každodenní oděv žen i pro chladnější období, pak jsou dokladem chudoby i odolnosti obyvatelstva. Pro zimní měsíce nelze vyloučit použití vlněných tkanin a dalších oděvních vrstev, jak dokládají dobová vyobrazení [Obr. 17A]. Dlouhá sukně i košile, byť podkasané, jsou vhodné pro drobné práce v domácnosti, méně pro těžkou manuální práci např. na poli. Kromě toho oděv dále neomezuje pohyblivost nositele a plní i další očekávané funkce.

10. Manteo a faldellín podle stříhu Juana de Alcegy¹⁸⁸

Rekonstrukce stříhu spodních dámských sukní nošenými na košile pod dalšími vrstvami sukní.

Datace: 1580

Předloha: Předlohou pro oba typy spodnic byla vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 55 - 57¹⁸⁹.

Manteo dle Juana de Alcegy¹⁹⁰ byla zavinovací vlněná spodnici nošená na košili, tedy součástí spodní neviditelné vrstvy. Písemné zmínky o manteo jsou např. ve slovníku Johna Minshea¹⁹¹, „*oblečení, které ženy v zimě nosí na košilích dolů k nohám*“. Zavinovací sukně je zpodobněna v díle Tobiase Oelhagena von Schollenbacha s názvem *Fregona española*¹⁹², a též je zmíněna ve hře Lope de Vega, *La malcasada*¹⁹³, jako spodní sukně pod mongilem (viz níže). V posmrtném inventáři prince z Melita se nacházelo 13 spodnic¹⁹⁴ a Doña Isabel de Mendoza v době zápisu měla nejméně dva kusy¹⁹⁵. Zajímavá je poznámka v inventáři Juana Alonsa de Fonseca, zmiňující *manteo* a jeho živůtek (*manteo.. con su corpiño*) ze stejné látky¹⁹⁶. Je možné, že artefakt z muzea Victoria and Albert [Obr. 19A] označený jako *cloak*, by mohlo být *manteo*, jelikož jeho obvod

¹⁸⁸ Následující část kapitoly věnovaná stříhům dle knihy Juana de Alcegy je kombinací článků Hřibová 2017b – Hřibová 2018a a dalších.

¹⁸⁹ Alcega 1580. f.55 - 57.

¹⁹⁰ Ibidem, f.55.

¹⁹¹ *Manteo*, also a garment that women weare next their smocke downe to the foote in winter.”, Minsheu 1599.

¹⁹² / Tobias Oelhagen Von Schöllnabach, *Fregona española*, 1623-5, The British Library Egerton 1269, f.70, London.

¹⁹³ “*Debajo de un monjil de capichola al bajar del estribo, se descubre un manteo turquí...Mal dije, sola la guarnición del oro que le cubre*“. Félix Lope de Vega y Carpio, *La Mal Casada*. 1621, II, Ac.N., xii., s. 528.

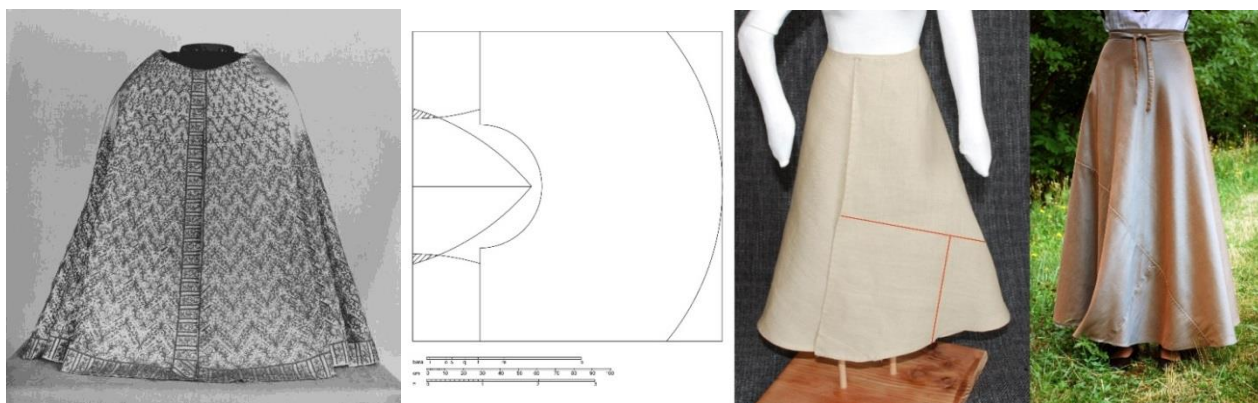
¹⁹⁴ Inventario de bienes del principe de Melito, 1580, AHN, Osuna, leg. 1839, núm. 52.

¹⁹⁵ Inventario original de los bienes de Doña Isabel de Mendoza, duquesa de Feria, hecho en Guadalajara el año 1593, AHN Osuna, leg. 1837.

¹⁹⁶ “*un manteo destameña parda aforrado en bayeta parda con su corpiño de lo mismo pegado; yten otro manteo de bayeta colorado sin corpiño aforrado en bayeta colorada*”, 1579 Inventario de don Juan Alonso de Fonseca, regidor de Toro, In Rojo Vega 2018.

kolem krku má rozměry vhodné pro obvod v pase¹⁹⁷.¹⁹⁸ Podle zápisů uvedených v pozůstalostních inventářích ve Valladolidu mezi lety 1570 – 80 bylo *manteo* nejfrekvencovanějším zástupcem vnitřních vrstev (73 kusů ve 170 zkoumaných inventářích). Popsaná *mantea* byla převážně z vlny (32,9 %), což potvrzuje jejich termoizolační funkci, třeba pokud byly nošeny pod *verdugado*. Dále jsou zmíněny hedvábné (6,8 %, satény a tafty), lněné (4,1 %) a bavlněné (1,4 %) látky. *Manteo* bylo převážně šito z červené látky, zřejmě díky víře v podporu plodnosti či stimulační a výhřevné vlastnosti¹⁹⁹ této barvy (21 kusů). Dalšími oblíbenými barvami byla zelená (7 kusů), žlutá (5 kusů), hnědá, modrá a bílá (shodně 3 kusy) a černá (2 kusy). Zdobení bylo v 6 případech provedeno našitými aplikacemi ve tvaru pruhů.²⁰⁰

Geometricky je dle střihu Juana de Alcegy *manteo* půlkolová sukně o délce 98 cm, což je o 9 cm delší, než by žena o výšce 154 cm potřebovala od pasu dolů. Spotřeba látky navržená Juanem de Alcegou je v souladu s rozkreslením střihu podle Juanem de Alcegou navržených údajů. Efektivita střihu je 90%.²⁰¹ Freyle shodný konstrukční princip zavínovací sukně označuje jako *manteguelo*²⁰².



19. A) Dochovaný artefakt z musea Victoria and Albert Museum, London označený jako „cloak“, 1610 – 1620, Itálie, Mus. No. 378-1898, Převzato z <http://collections.vam.ac.uk/item/O137745/cloak-unknown/>; B) Nákras rozložení střihových dílů mantea dle Juana de Alcegy; C) Model mantea v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; D) Rekonstrukce mantea v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, foto: Hřib. B- D převzato z Hřibová 2017b

Vnitřním oděvem byl i tzv. *faldellín*, též půlkruhová zavínovací sukně²⁰³, která mohla být šita z vlny či hedvábí a mohla mít délku 98 i 105 cm. V případě delších spodnic mohlo být předpokládáno nošení obuvi na vysoké platformě. Zavínovací sukně byla v pase zavazována pomocí pásku (šp. *faja*) vytvořeného ze stejné látky²⁰⁴. Sebastián de Covarrubias Horozco v nejstarším španělském výkladovém slovníku definoval *faldellín* jako širokou sukni, kterou ženy nosí na košili, jedna sukně překrývá druhou, a jsou otevřené, na rozdíl od *vasquiñas* a *sayas*, které jsou uzavřené a oblékají se přes hlavu²⁰⁵.²⁰⁶ V inventáři doktora Antonia Picharda Vinuesy byl *faldellín* z růžového a stříbrného hedvábí²⁰⁷. V pozůstalostních inventářích byl *faldellín* zmíněn 12x, z čehož 2x v červené či zelené barvě a 1x v černé či bílé barvě a zdoben byl obdobně jako *manteo*, našitými pruhy (3x). Popsané *faldellíny* byly převážně z hedvábí (25%) či aksamitu (16,7%) a dále z vlny či lnu (shodně

¹⁹⁷ Artefakt z musea Victoria and Albert, London označený jako „cloak“, může se jednat i o manteo. 1610 - 1620, Itálie, Mus. No. 378-1898. Osobní komunikace s M. Gnagy.

¹⁹⁸ Hřibová 2017b.

¹⁹⁹ Morato 2013, s. 19.

²⁰⁰ Hřibová 2018a

²⁰¹ Hřibová 2017b.

²⁰² Freyle 1588, F. 60 – 61.

²⁰³ Covarrubias Horozco 2001, S. 396.

²⁰⁴ Alcega 1580, F.55a.

²⁰⁵ „*que las mugeres traen sobre la camisa, que sobrepone la una falda sobre la otra, siendo abiertas*”, Covarrubias Horozco 2001, s. 396.

²⁰⁶ Hřibová 2017b.

²⁰⁷ „*un faldellín de tabi rosa seca y plata con guarnicion de trenças diez angostas y quatro anchas forrado en tafetan azul*”, Testamento e inventario del doctor Antonio Pichardo Vinuesa oidor, 1631. In Rojo Vega 2018.

8,3%). Autorovi toledského stříhového rukopisu *Manuscrito de sastrería* byl též znám faldellín shodné konstrukce jako Alcegoví²⁰⁸, ale též označil shodným názvem i vnitřní oděvy s připojeným živůtkem s hlubokým výstřihem²⁰⁹ a dokonce oděv živůtkem přímo komponovaným k dílům sukne²¹⁰.

IX. Faldellín a manteo, Převzato z Hříbová 2017b

Folio	Obvod pasu [cm]	Dolní obvod [cm]	Délka sukne [cm]	Poloměr v pase [cm]	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
55	210	412,8	98	33,7	25448,4	28224	90,17	28224	0,00
55a	210	434,8	105	33,7	28420,1	32928	86,31	32928	0,00
56	189	402,4	98	30,1	24340,7	32709,6	74,41	35280	7,29
56a	210	412,8	98	33,4	25356,1	28033,6	90,45	28224	0,67
57	210	434,8	105	33,4	28321,2	30856	91,79	29792	-3,57

Obvod pasu, dolní obvod, délka sukne a poloměr v pase jsou údaje uvedené Juanem de Alcego a převedené do SI soustavy pro orientaci dnešního čtenáře. Plocha stříhu je vypočtená hodnota, součet ploch všech stříhových dílů potřebných pro ušití oděvu, přičemž hodnoty pro stanovení rozměrů dílů byly brány z publikovaných číselných údajů, nikoliv grafického vyobrazení. Korigovaná plocha látky je údaj o tom, kolik látky by bylo potřeba pro vytvoření oděvu po té, co byly dle číselných údajů upraveny rozměry stříhových dílů a polohovány dle nákrusů Alcegy. Efektivita stříhu značí poměr plochy stříhu ke korigované ploše látky. Alcega vždy uváděl, že ze zbytků je možno stříhnout pásy či zdobení a tedy výsledná hodnota je ve skutečnosti vyšší. Plocha látky je spočtena podle údajů zadaných Alcego. Hodnota nazvaná rozdíl Alcega x konstrukce značí odchylku od autorem zapsané spotřeby látky. Obdobným způsobem bylo postupováno i při výpočtech uvedených v dalších tabulkách. V případě návrhu rozložení stříhových dílů zobrazených na foliu 56²¹¹ by posunem dolních dílů sukne šlo uspořit 7,3%, zatímco v případě folia 57 by Juanem de Alcego navržené rozměry potřebovaly navýšit o 3,6%. Efektivita stříhu je v rozmezí 74 – 92%.

V tomto případě se jednalo o rekonstrukci stříhu, proto nebyla dodržena Alcego uvedená vlněná látka navrhovaná nepochybně z termoizolačních důvodů. Konstrukce stříhu byla praktická a efektivní, hybnost nositele nebyla omezena. Společenskou funkci a přiblížení se estetického vjemu není možno zhodnotit, jelikož se jednalo specificky o vnitřní vrstvu, která nebyla zobrazována v dobových výtvarných dílech.

Literatura:

- Martina Hříbová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hříbová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.
 Martina Hříbová Dámské stříhy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.
 Martina Hříbová, Stříhová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hříbová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

11. Verdugádo podle stříhu Juana de Alcegy

Rekonstrukce stříhu vnitřní spodnice s výztužemi (šp. *verdugádo*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 67²¹²

Linii tvaru španělského reprezentativního oděvu v 16. století určovalo tzv. *verdugádo* – spodnice, do níž byly všity výztuhy tak, aby sukne měla tvar jehlanu. V Museo Etnográfico de Castilla y Leon v Zamoře je uložen dochovaný kus z přelomu 16. a 17. století [Obr. 20A], který je vyztužen svazky trav²¹³. Zajímavé je, že císař Karel V. r. 1537 vydal nařízení „povolujeme... že [ženy] mohou nosit *verdugádos* z hedvábí nebo vlny

²⁰⁸ *Manuscrito de sastrería*, f. 1v, 10v, 21v.

²⁰⁹ *Ibidem*, f. 1a.

²¹⁰ *Ibidem*, f. 9a.

²¹¹ Alcega 1580.

²¹² *Ibidem*, f. 67.

²¹³ Arnold et al. 2018.

s *hedvábnými obručemi*²¹⁴. Konstrukčně je možno toto rozhodnutí vyložit tak, že se jednalo o hedvábné dekorativní překrytí prostoru, kde byla umístěna výztuha, což odpovídá dobovým obrazovým pramenům²¹⁵.²¹⁶ Inventář infanty Isabely Clary Eugenie pořízený r. 1592 zmínil „*verdugado jdoucí k sukni, z karmínového saténu podšité taftem, s obručemi a lemem z karmínového aksamitu*“²¹⁷. V inventáři markýze de Tábara²¹⁸ je zmínka o verdugádu z karmínového saténu s obručemi z karmínového aksamitu zabaleného do plátna a umístěného do kulaté krabice. Tedy zřejmě látka mezi obručemi nebyla tuhá natolik, aby neumožnila složení sukne v horizontálním směru. Pozoruhodné je vyobrazení Christopha Weiditze²¹⁹ z první poloviny 16. století, kde je znázorněno otevřené, volně stojící verdugádo s volánkem kolem pasu. Pokud se nejedná o autorskou licenci, pak by látka verdugáda musela být silně škrobená nebo jinak vyztužena, aby byla samonosná. Je možné, že verdugádo ve výše zmíněném zápisu bylo do krabice uloženo v nenaškrobeném stavu. Verdugádo na vyobrazení Weiditze je otevřené až k zemi, což by znamenalo potřebu obruče po obléknutí spojit, například zasunutím jednoho konce do obalu druhého konce. Podle popisu verdugáda v inventáři Dona Rodriga Sarmienta de la Cerda y Villandrado²²⁰ (+1580) mohla být přední polovina ušitá z jiné látky než zadní.

V inventáři krejčího Gaspara Hernández²²¹ byly zmíněny dva typy verdugáda – jedno celé a jedno poloviční, zřejmě kratšího na délku. O polovičních verdugádech jsou zmínky též v inventářích Anny Rodríguez²²² (+1582) nebo advokáta Antonia Vaca²²³ (+1582).

V posmrtných inventářích z bohatého královského města Valladolidu bylo verdugádo druhým nejčastějším oděvním prvkem (27 kusů), pro jehož výrobu nejtýpictějším materiálem byl len (29,6 %), hedvábi (18,5 %, satén, damašek i taft) a vlna (11,1 %) a stříbrohlav (3,7 %). Lze souhlasit s názorem Bennisara²²⁴, že před rokem 1577 byly zaznamenány *verdugáda* výjimečně (2 kusy) a zbývajících 25 kusů pochází z let pozdějších, zejména 80.tých, a to v inventářích urozených, i u žen či dcer bohatých řemeslníků a obchodníků. *Verdugáda* se znovuobjevila ve zmíněných majetkových skupinách zároveň, což nepodporuje teorii Hajné, která na základě studia královských oděvních zákazů (*Prématicas*), které povolovaly nosit již dříve vyrobené nevyhovující dámské oděvy ještě další 2 roky (pánské jen 1 rok podle *Prématiky* z r. 1563), soudila, že pro vysoké šlechtické kruhy se po tomto období oděvy staly obnošenými a nemódními. Měšťané a vesničané byli v *Prématicas* zmíněni jen výjimečně, protože se předpokládalo, že nebudou mít peníze na novinky²²⁵.²²⁶ Nejčastěji zmíněnou barvou byla červená (18,5%), dále žlutá (14,8%), zelená (11,1%), černá (7,4%), bílá s hnědou a stříbrnou byly shodně zmíněny v 3,7%. Použití nákladného stříbrohlavu v inventáři Jerónima de Palacio²²⁷, rádce

²¹⁴ „Y, *ansimismo, permitimos y avemos por bien que las mugeres puedan traer verdugados de seda o de paño, con los verdugos de seda que quisieren.*“ Andrés Martínez de Burgos, *Reportorio de todas las prematicas y capitulos de cortes.. desde el año de mil y quinientos y veynte y tres, hasta el año de mil y quinientos cincuenta y uno*. Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1551.f. XLr.

²¹⁵ Sterness, cca. 1548 - 49, f. 5 – 6.

²¹⁶ Hřibová 2017b.

²¹⁷ Arnold et al. 2018, s. 118.

²¹⁸ „*verdugado: un verdugado entero de raso carmesi con los verdugos de terciopelo carmesi enbuelto en un lienço de anexo y metido en una caxa redonda*“, 1571. Inventario de bienes del marqués de Tábara, en sus casas de Valladolid. In. Rojo Vega 2018.

²¹⁹ Weiditz 1529, s. 73 – 74.

²²⁰ „*yten una verdugado verde la delantera de raso verde y la trasera de tafetan tiene los verdugos de terciopelo verde*“, 1580 Inventario de don Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrado, conde de Salinas y Ribadeo, In. Rojo Vega 2018.

²²¹ „*dos berdugados uno entero y otro medio*“, 1587 Inventario de un sastre: Gaspar Hernández. In. Rojo Vega 2018.

²²² „*medio berdugado; un medio berdugado colorado*“, 1582 Inventario de la mujer de un hortelano: Ana Rodríguez, mujer de Pedro Rodríguez, In. Rojo Vega 2018.

²²³ „*un verdugado de tafetan verde con ribetes de terciopelo verde; un verdugado de bayeta colorado; un medio verdugado de bocaçi*“, 1582. Inventario y biblioteca del licenciado Antonio Vaca, abogado, In. Rojo Vega 2018.

²²⁴ Bartolomé Bennisara, *Un luxe quotidien. Valladolid au siècle d'or. Tome 2: Une ville de Castille et sa campagne au XVIe siècle*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999. kapitola 7.

²²⁵ Hajná 1999 - 2000.

²²⁶ Hřibová 2018a.

²²⁷ 1579 Inventario del doctor Jerónimo de Palacios, del consejo de su majestad y regente de Nápoles, In. Rojo Vega 2018.

regenta Neapole, lze soudit, že by *verdugádo* mohlo být v některých případech viditelné, jak ukazuje např. obraz *The Pilgrimage of the Archdukes Albert and Isabella to Laeken in 1601*²²⁸. Jedno *verdugádo* bylo zdobeno našitými pruhy. Z vnitřních neviditelných vrstev (*manteo, faldellin, verdugádo, calzas, puertas*) na jednu ženu průměrně připadalo 3,2 kusů v rámci 170 zkoumaných inventářů z let 1570 - 1590.

Španělská móda v první i druhé polovině 16. století se vyznačovala hladkým, neřaseným povrchem sukni (čemuž odpovídá i dochované *verdugádo*). Střihy pro *vasquiñas* (sukně), *saye* či *mongil* rovněž předpokládají délky sukně 126 cm a zároveň střihy pro pánské *ropy* mají celkovou délku 147 cm, což by po odečtení přídavků na švy přesahovalo muže o výšce 165 cm jen o několik centimetrů. Na rozdíl od svrchních sukni, které mohou obsahovat v dolní třetině sklad upravující délku sukně dle aktuálních potřeb nositelky, u *verdugáda* není zahnutí možné, jelikož by došlo k deformaci tvaru jak vyztužené spodnice, tak i vrstev na ní umístěných. Též teorie, že linie pasu byla posunuta vzhůru pod prsa se nejví pravděpodobná, jelikož obruče by v pase tvořily spíše talířovité rozšíření, než požadovaný kónický tvar. John Minsheu pod heslem *verdugádo* uvedl, že se jedná o *verdingal* dosahující k chodidlům²²⁹, což potvrzují i dobová vyobrazení²³⁰. Též dochovaný originál žlutého lněného *verdugáda* uložený v Museo etnográfico Castilla y León, Zámora [Obr. 20A] byl dle rozboru J. Arnold et al²³¹ vytvořen zašitím svazku stébel trav z rodu psinečku do textilního obalu, který byl následně přišit k hladké látce sukně. Původně byl dochovaný originál delší, ale byl alternován na výšku sochy, jejíž je součástí. Alternace byla provedena tak, aby dolní konec dosahoval k zemi. Při úpravě byly vytvořeny tři dodatečné sklady a výsledný tvar sukně tak byl deformován. Na základě uvedených informací lze soudit, že Juanem de Alcega i autorem toledského rukopisu²³² navržená délka sukně 126 cm²³³ není zamýšlena pro tvorbu tunýlků pro jednotlivé obruče. Nepoměr délky sukně vůči délce nohou lze vysvětlit použitím *chapines*, nazouváků s velmi vysokou korkovou platformou. Druhým možným příspěvkem k nepoměrně velké navrhované délce sukni k anatomické délce nohou nositelky je možnost, že Juan de Alcega předpokládal univerzální použití střihů, a tedy navrhoval co největší rozměry dílů. Tuto tezi by podporoval vyšší obvod pasu vztažený k výšce postavy daný např. v té době často opakovaným těhotenstvím nositelek oděvů.²³⁴

Je otázkou, zda byla pod *verdugádo* oblékána vycpávka boků. U prvotních verzí *verdugáda* z konce 15. století není dosažení požadovaného tvaru sukně bez vycpávky možné. Ve druhé polovině 16. století pro použití vycpávky hovoří vlečky svrchních sukni, které svou vahou posunují *verdugádo* směrem vpřed. Jak bylo experimentálně ověřeno, použití vycpávky boků tomuto nežádoucímu vlivu zamezí.

Geometricky je *verdugádo* složeno ze dvou kruhových výsečí. Výsledný dolní průměr sukně je 90 cm, což je dostatečné pro neomezenou chůzi a zároveň sukně má elegantní a poměrně úzký kónický tvar. Spodnice vyrobená podle tohoto střihu bude mít obvod pasu 182 cm, což svědčí o nabrání v pase 3 x pro obvod pasu 60 cm. Pro střihání látky Juan de Alcega navrhl nejprve přeložit látku podélně, střihnout přední a zadní díly (z cca 260 cm látky) a po té látku rozložit, zbývající kus (cca 244 cm) přeložit příčně a střihnout boční klíny. Dále autor poukázal na to, že přední klíny se mají sešít rovnými (pevnými) stranami k sobě, zatímco boční klíny mají být spojeny úhlopříčnou (pružnou) a rovnou stranou k sobě, čímž nebudou spolu sešity dvě úhlopříčné strany a nebude docházet k nežádoucímu prověšení látky způsobené hmotností proutěných výztuží. Tato instrukce značí, že je nutno otočit střihové díly tak, aby úhlopříčná strana klínu mohla být spojena s rovnou stranou zadního dílu. Plochu látky je nutno navýšit o 2,58% proti dobovému návrhu. Efektivita střihu je 87%.²³⁵

²²⁸ / Hans van der Beken, 1601, *The Pilgrimage of the Archdukes Albert and Isabella to Laeken in 1601*, Descalzas Reales Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, inv. 00612350.

²²⁹ „*a verdingall reaching to the feete*“ Minsheu 1599.

²³⁰ Sterness cca. 1548 - 49 - / Hans van der Beken, 1601, *The Pilgrimage of the Archdukes Albert and Isabella to Laeken in 1601*, Descalzas Reales Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, inv. 00612350.

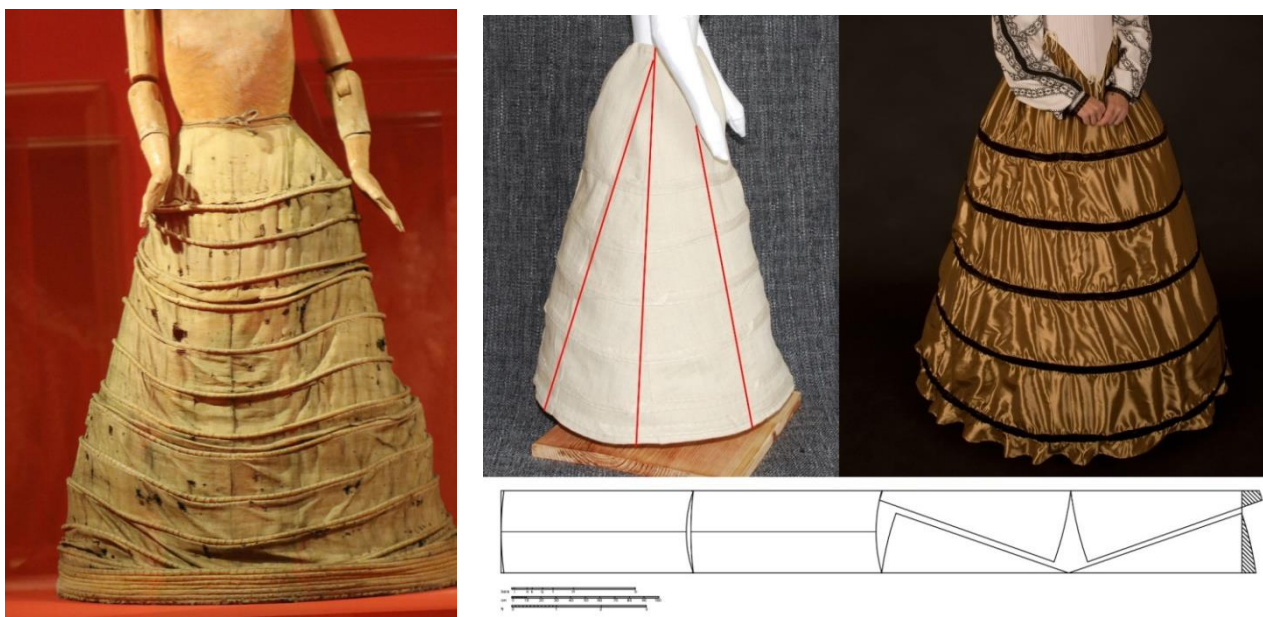
²³¹ Arnold et al. 2018.

²³² *Manuscrito de sastrería*, f. 10a.

²³³ Alcega 1580, f.67.

²³⁴ Hříbová 2017b.

²³⁵ *Ibidem*.



20. A) Socha s verdugádem, 16. – 17. stol., Museo Etnográfico de Castilla y Leon, Zamora, inv. no. 1990/050/065, foto Hříbová; B) model verdugáda dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) rekonstrukce stříhu verdugáda v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Polášek; D) Nákras rozložení verdugáda dle Juana de Alcegy. B-D převzato z Hříbová 2017b.

Tento typ oděvu se nevyznačuje termoizolační funkcí v chladném počasí, kdy se teplotní diskomfort nositelky zvyšuje úměrně velikosti obvodu výztuží. Pohyblivost nositelky oděné v tomto kusu je limitována dostupným okolním prostorem, což lze dostatečnou praxí překonat. V oděvu lze usednout na židli, či zem i ulehnout bez asistence dalších osob. Reprezentativní funkci oděvu v kombinaci s dalšími vrstvami lze snadno dosáhnout a při správné volbě úhlu sukne je estetický účinek shodný s dobovými výtvarnými prameny. Tento oděvní prvek byl rekonstruován opakovaně jako součást komplexních experimentů, přičemž se prokázalo, že výztuže natolik změní chování spodnice, tak, že typ použitého textilního materiálu je zanedbatelný. Jedno z možných pokračování experimentu by mohlo být vyztužení látky škrobem či klijem.

Literatura:

- Martina Hříbová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hříbová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.
 Martina Hříbová Dámské stříhy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.
 Martina Hříbová, Stříhová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hříbová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

12. Vasquiña podle stříhu Juana de Alcegy

Rekonstrukce stříhu svrchní sukne (šp. *vasquiña* či *basquiña*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 57a - 62²³⁶

Nejčastějším oděvním prvkem zmíněným v inventářích z Valladolidu je v první viditelné vrstvě *vasquiña* (354 kusů). Jedná se o sukni, ke které může být připojen švem či přivázáním živůtek s výstřihem (*cuervo bajo*, v inventářích zachycen 166x). V inventáři prodejce ryb se nacházely: *vasquiñas* se svým živůtkem ze saténu zdobeným obnošeným černým aksamitem; a dále dámský živůtek z hrubého taftu se svými rukávy z téhož²³⁷, což potvrzuje, že *vasquiña* mohla být spojena či sladěna s živůtkem, nebo že živůtek mohl být použit samostatně s jinou sukni. Je možné, že pod pojmem *vasquiña* mohli sepisovatelé inventářů myslet i celý komplet, šitý převážně z hedvábí (48%, 63 satén, 58 taft, 33 damašek a 12 kusů chamlet), vlny (20,6 %),

²³⁶ Alcega 1580, f.57a – 62.

²³⁷ 1584 Inventario de un pescadero: Lucas Nicolás, In. Rojo Vega 2018.

aksamitu (11,3 %), lnu (2,8 %), bavlny a jejich směsí (1,4 %) či zlato/stříbrohlavu (1,7 %). V inventáři obchodníka je zaznamenána aksamitová *vasquiña* s hrůskovitými, tedy vrchními rukávy a *cueros altos* (živůtek se stojacím límcem)²³⁸. Tento popis by více odpovídal oděvům typu *saya* z 3. viditelné vrstvy. Zřejmě stejnou vrstvu měl na mysli sepisovatel inventáře ošetřovatelky, který poznačil, že dotyčná žena měla *saya* z bílé toledské vlny se svým živůtkem z téhož; a dále *saya* z nové bílé vlny se svým živůtkem z bavlny²³⁹.²⁴⁰ Nejtypičtější barvou *vasquiña* byla černá (22,3%), dále hnědá (17,2%), červená (14,1%), bílá (10,2%), modrá (4,8%), žlutá /4,0%), zelená (3,7%) a zlatá (2,3%). Z uvedených barev i použitých materiálů plyne předpoklad, že se jednalo o vrstvu viditelnou, potenciálně reprezentativní, čemuž odpovídá i největší množství popsaného zdobení ze všech zmíněných dámských oděvů: prošívání (5x), prosekávání (3x), vycpávání (4x), vyšívání (11x), lemování (9x) a nejběžnější našití pruhů (40x). Též automat²⁴¹, pohybující se mechanické zařízení imitující pohyb člověka, pravděpodobně španělské provenience má spodní sukni zdobenou našitým prýmkem.

Části dochovaných svrchních sukni jsou uloženy v muzeích v Madridu²⁴². Živůtek a sukni *vasquiña* dokládá dochovaný zelený aksamitový oděv z konce 16. století²⁴³ či příklad přijetí španělské módy v Uhrách doložený v rámci nálezů v Sárospataku²⁴⁴. Malba Francisca de Mendieta y Redes²⁴⁵ znázorňuje ženy ve *vasquiñas* barevně odlišných od jejich živůtků nebo *jubónů*.

Juan de Alcega navrhl délku *vasquiña* 105 až 126 cm pro dospělou ženu, pro dívku 84 cm. Očekával jak použití samostatně i jako nošení na *verdugádo*. *Vasquiñas* byly konstruovány jako *verdugádo*, dvě kruhové výseče o odlišných poloměrech (např. 94,5 a 148 cm, folio 62²⁴⁶) v pase, to jest i úhlech (12,1° a 28,6°). Obvod nabírané sukne v pase byl v rozsahu 119 - 168 cm. *Vasquiñas* nebyly otevřené, jak plyne z textu slovníku Sebastiána de Covarrubias Horozco²⁴⁷, podle stříhů Juana de Alcegy neměly vlečku a byly skládané či nabírané v pase, přičemž zadní díl byl širší než přední. Shodný princip konstrukce kromě stříhů Freyleho²⁴⁸ a autora *Manuscrito de sastrería*²⁴⁹ má i měšťanská sukne s vlečkou ve stříhové knize z Enns²⁵⁰. *Vasquiñas* navržené Juanem de Alcega bud' vyplňují plochu tkaniny přesně, nebo potřebují navýšit spotřebu látky (maximálně o 13,2%²⁵¹) a efektivita stříhu je 87 – 97%.²⁵²

²³⁸ 1570 Inventario de Sebastián de Santa Cruz, mercader y hombre de negocios de Burgos, In. Rojo Vega 2018.

²³⁹ 1571 Inventario de Leonor Sánchez, enfermera mayor del hospital de Esgueva, In. Rojo Vega 2018.

²⁴⁰ Hřibová 2018a.

²⁴¹ Gianello della Torre, *Automaton*, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. Saxl. 20-21.

²⁴² Dochovaná část aksamitové sukne, 1560 – 1570, Museo Aqueológico Nacional, Madrid, Inv. No. 72050 - část dvorského oděvu ze zlatohlavu, poč. 17.století, Museo Aqueológico Nacional, Madrid, Inv. No. 72048 – část sukne z poloviny 16. století, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Inv. No. 27777.

²⁴³ Dochovaný oděv ze zeleného sametu z konce 16.století, Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa.

²⁴⁴ Dochovaný dívčí oděv z krypty kostela v Sarospataku, In. Ember 1968.

²⁴⁵ / Francisco Mendieta y Redes, *Celebracion de una boda en Vizcaya , Boda de hidalgos en Begoña*, 1607, Diputación Foral de Guipúzco, Gipuzkoako Foruen bilduma.

²⁴⁶ Alcega 1580, f. 62.

²⁴⁷ Covarrubias Horozco 2001, s. 396.

²⁴⁸ Freyle 1580, f. 20b, f. 25b, f. 26.

²⁴⁹ *Manuscrito de sastrería*, f. 2r, 3v, 9v, 10v, 15v, 16v.

²⁵⁰ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, f. 40.

²⁵¹ Alcega 1580. f.65.

²⁵² Hřibová 2017b.



21. A) Model rekonstrukce vasquiña v měřítku 1:1 podle střihu Juana de Alcegy s částečně naznačenými liniemi švů; B) Rekonstrukce střihu verdugada v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, Hřib, foto: Polášek; C) Dochovaná část dvorského oděvu ze zlatohlavu, poč. 17. století, Museo Aqueológico Nacional, Madrid, Inv. No. 72048 foto Hřibová; D) Nákras rozložení vasquiñe dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b.

X. Vasquiña, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Zadní poloměr [cm]	Přední průměr [cm]	Obvod pasu [cm]	Délka sukně [cm]	Dolní obvod [cm]		a přední [°]	a zadní [°]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
					výpočet	Alcega							
57a	84	84	98	84	196	195,77	14,3	19,1	6166,7	14576,8	84,61	14112	-3,29
58	84	126	140	126	308	307,87	19,1	19,1	14105,9	29019,2	97,22	28812	-0,72
58a	126	70,9	168	126	385	384,42	25,5	23,8	17392,0	36719,2	94,73	35280	-4,08
59	144	84	140	126	150,8	148,63	19,1	16,7	15402,6	31808	86,58	30576	-4,03
59a	84	126	140	126	308	307,87	19,1	19,1	15738,9	32144	87,77	31752	-1,23
60	66,8	52,5	129,5	105	357	356,96	30,6	31,5	15784,5	30240	84,45	28224	-7,14
60a	137,5	77,5	140	126	176	153,92	20,7	17,5	14104,8	31752	88,84	31752	0,00
61	144	69,5	140	126	315	314,87	23,1	16,7	16859,8	35868	79,88	32928	-8,93
61a	137,5	84	140	126	301	265,65	14,3	17,5	12332,6	28224	87,39	28224	0,00
62	94,5	148	157,5	126	322	336,65	12,2	28,6	15559,0	35952	86,55	31752	-13,23
67	84	103	119	126	273	279,68	17,5	19,1	12553,3	28952	86,72	28224	-2,58

Obvod pasu, dolní obvod (Alcega), délka sukně a poloměry zadní a přední v pase jsou údaje uvedené autorem střihové knihy. Úhly alfa předního a zadního dílu a dolní obvod (výpočet) jsou hodnoty spočtené na základě údajů Alcegy. Význam ostatních údajů byl popsán v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle střihu Juana de Alcegy.

Vasquiña plní svou ochrannou i společenskou funkci a zároveň sama o sobě minimálně omezuje pohyblivost nositelky. Estetický vjem bohatosti sukně lze docílit uvedeným střihem. Tento typ sukně byl rekonstruován vícekrát jako součást komplexních experimentů oděvních celků. Při dodržení orientace střihových dílů v ploše střihané látky byla prokázána úspěšnost návrhu zároveň s respektem ke směru tkaniny, tedy zabránění nežádoucímu prověšování či deformacím textilu.

Literatura:

- Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.
 Martina Hřibová Dámské střihy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.
 Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

13. *Cuerpo bajo* podle střihu Juana de Alcegy

Rekonstrukce střihu živůtku s výstřihem (šp. *cuerpo bajo*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 59, 59a, 60, 61²⁵³

Juan de Alcega ke střihům na sukňě typu *vasquiñas* připojil v některých případech i nákresy na živůtek s výstřihem - *cuerpo bajo*²⁵⁴, který mohl být svázaný či švem spojený se sukni. Představu o živůtku je možno vytvořit díky dochovaným španělským kusům - živůtku *saya* královny Isabely z Valois či automatonu (mechanicky se pohybující figury)²⁵⁵, které je možno srovnat např. s živůtkem nalezeným ve studně kostela Všechn svatých v Praze [Obr. 22A], některými nálezy z Uher²⁵⁶, malbou od Luise Tristána²⁵⁷ nebo portrétem Brigidy del Rio v Museo Nacional del Prado v Madridu²⁵⁸. Bravermanová et al.²⁵⁹ uvedly, že dochovaný pražský živůtek mohl být původně přišit k sukni. Živůtek a sukňě typu *vasquiñas* s vlečkou dle toskánské módy ovlivněné španělským stylem dokládá oděv ze zeleného sametu z konce 16. století²⁶⁰. *Cuerpo bajo* mělo přední díl dole prodloužený do špice a výstřih tvaru obdélníku s dovnitř prohnutými stranami. Takto získaný tvar ramínek umožňoval lepší oporu poprsí. V oblasti pasu měl přední díl malé trojúhelníkové zakřivení, které nedeformovalo linii bočního švu oděvu, ale respektovalo tvar boků ženského těla a předcházelo vzniku nežádoucích záhybů. Původně boční šev *cuerpo bajo* byl posunut mírně vzad a zešikmen, aby opticky zužoval pas a rozšiřoval ramena. Juanem de Alcega navržený přední díl měl rovný přední šev a nezahrnoval řešení tvaru ženského poprsí. Pomocí krejčovského tvarování látky (srážení a napínání) lze docílit hladkého povrchu živůtku²⁶¹. Diego Freyle naproti tomu projmul linii předního švu²⁶². Experimentálně bylo ověřeno, že rovný šev předního dílu nevytvoří plochou hrud' bez zdůraznění ňader. K tomu je potřeba tuhé výztuže vložené minimálně do středu předního dílu. V knize střihů cechu krejčích z Frýdlantu²⁶³ z poloviny 17. století je zobrazena ženská sukňě s živůtkem, přičemž živůtek má též sukni kónusovou, boční šev lehce posunut vzad, výstřih předního dílu je podobný jako návrh Juana de Alcegy, zatímco zadní výstřih je tvarován podle uherské módy. Dolní okraj živůtku dle frýdlantské knihy je rovný.²⁶⁴ Zapínání živůtku nelze ze střihu Juana de Alcegy vyvodit. Pražský živůtek byl původně šněrován tkanicí ve středu zad²⁶⁵, tedy oblékání vyžadovalo součinnost druhé osoby.

Podle Valladolidských pozůstalostních inventářů živůtky (*cuerpo*, 166 kusů) byly převážně šité z hedvábí (34,3 % - taft 24, satén 20, damašek 11 kusů), aksamitu (12,7 %), vlny (11,4 %), lnu (5,4 %), bavlněných směsí (4,8 %), zlato/stříbrohlavu (0,6 %) a v 0,6 % je popsán materiál useň. V inventáři zlatníka je zmíněno poloviční *cuerpo* z vlny zdobené aksamitem, což by mohlo značit přední či zadní část živůtku²⁶⁶. Též jsou v inventářích tyto živůtky popisovány jako *pares de cuerpos* - páry živůtků (v angličtině *pair of bodies*). Takovéto řešení je praktické při změně postavy v těhotenství a v období po porodu. Podle španělské módy bylo možné k živůtku *vasquiñas* přivázat rukávy a nosit je rovnou pod 3. viditelnou vrstvou. Přivazování rukávů

²⁵³ Alcega 1580, f. 59, 59a, 60, 61.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Gianello della Torre, Automaton, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. Saxl. 20-21.

²⁵⁶ Ember 1968.

²⁵⁷ / připsáno Luis Tristán, *Un caballero de Santiago y su esposa*, kolem 1610, Kentucky University, Lexington.

²⁵⁸ / Juan Sánchez Cotán, *Brigida del Rio, la barbuda de Penaranda*, 1590, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. Cat. POO3222.

²⁵⁹ Milena Bravermanová – Jana Koblrová - Alena Samohýlová, Soubor textilních fragmentů ze studny un kostela Všechn svatých na Pražském hradě, *Muzejní a vlastivědná práce*, vol. 32, 1994, s. 151 – 166.

²⁶⁰ Dochovaný oděv ze zeleného sametu z konce 16. století nalezený v klášteře San Matteo, nyní uložen v Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa.

²⁶¹ Gnagy 2018.

²⁶² Freyle 1588, f. 50.

²⁶³ Návod na zhotovení oltářního roucha z r. 1711, NAD 483 (Kniha střihů cechu krejčích z Frýdlantu), Státní okresní archiv Liberec, fond Cech krejčích Frýdlant In. Šimša 2015b, s. 167.

²⁶⁴ Hřibová 2017b.

²⁶⁵ Bravermanová – Koblrová - Samohýlová 1994.

²⁶⁶ 1578 Inventario de un tirador de oro: Matías de Hermosilla, In. Rojo Vega 2018.

k živůtku obdobné konstrukce, jako uvedl Juan de Alcega, dokládají oděvy z Pisy²⁶⁷ podle španělské módy nebo portrét Brigidy del Rio²⁶⁸. Nejčastěji zapsanou barvou byla černá (15,1%), dále hnědá (11,4%), bílá (10,2%), červená (9,6%), modrá (3,6%), žlutá (3,0%) a nakonec zelená (2,4%). *Cuerpo* bylo ve dvou případech vyšíváno a v pěti případech zdobené našitými pruhy. Druhým používaným výrazem pro živůtku je *corpiños* (88 kusů), které byly šity jak z nákladných materiálů hedvábí 45,7 % - satén 19, taft 10 a damašek 8 kusů), aksamitu (9,9 %) a zlato/stříbrohlavu (4,9 %), tak také ze lnu (13,6 %) či vlny (2,5 %). Z uvedeného výčtu lze soudit, že i *corpiño* bylo zřejmě plánováno jako viditelné (zejména v případě aksamitových kusů). V záznamech jsou uvedeny *corpiños* patřících k *vasquiñas* a v případě inventáře lékaře také k *saya*²⁶⁹. V případě *corpiños* byla nejběžněji zaznamenána černá barva (19,8%), červená a bílá (shodně 11,1%), hnědá a žlutá (shodně 4,9%), zelená a zlatá (shodně 3,7%) a modrá (2,5%). Dochovaný pražský živůtek byl původně ušit z karmínového hedvábného stříbrohlavu²⁷⁰. Dále lze na možnost částečné viditelnosti usuzovat kromě převahy použitých černých látek také ze zdobení *corpiña*, přičemž byly zaznamenány 3 kusy vyšívání, 1 vycpávaný, 4 lemované a 12 zdobení pomocí našitých pruhů. Úvahu, že pojmy *corpiño* a *cuerpo* jsou synonyma, podporuje i fakt, stejné střihy označil Juan de Alcega jako *cuerpo* a Diego Freyle jako *corpiños*²⁷¹, přičemž u obou chybí použití druhého výrazu.

Z první viditelné vrstvy (*cuerpo*, *vasquiña*, *corpiño*, *delanterera*) na jednu ženu průměrně připadalo 15,1 kusů v rámci 170 zkoumaných inventářů.

Živůtky s výstřihem byly zřejmě považovány za méně reprezentativní nebo méně módní než kabátky se stojacím límcem, jak lze soudit z dobových vyobrazení ze 70. let 16. století. Společensky méně významné ženy jsou znázorňovány v oděvu typu *cuerpo bajo*, jak dokládá např. komorná Hortensie z Hohenemsu, zatímco šlechtična má na sobě *jubón* a *ropu*²⁷².



22. A) Živůtek, ze studny u kostela Všech svatých, Praha, cca 1560, foto na výstavě Praha Španělská, Pražský hrad, foto Hřibová; B) Nákras rozložení *cuerpo bajo* a *vasquiña* dle Juna de Alcegy; C) Model rekonstrukce *cuerpo bajo* a *vasquiña* v měřítku 1:3; D) Rekonstrukce *cuerpo bajo* a *vasquiña* v měřítku 1:1 Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib. Převzato z Hřibová 2017b.

Cuerpo bajo plní svou ochrannou i společenskou funkci a zároveň minimálně omezuje pohyblivost nositelky a naopak poskytuje oporu prsou. Estetický vjem obdobný dobovým vyobrazením lze dosáhnout pomocí uvedeného střihu. Tento střihový princip byl použit opakovaně pro více nositelek a byl sledán funkčním i pro jiné tělesné proporce.

²⁶⁷ Dochovaný pohřební oděv Eleonory di Toledo, 1562, Galleria del Costume, Florencie - tzv. Červený oděv z Pisy, 1560 (?), kostel San Matteo, nyní v Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa.

²⁶⁸ / Juan Sánchez Cotán, *Brigida del Rio, la barbuda de Penaranda*, 1590, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. Cat. POO3222/

²⁶⁹ 1590 Inventario y biblioteca del licenciado Juan Flores de Torrecilla, medico, In. Rojo Vega 2018.

²⁷⁰ Bravermanová – Koblrová - Samohýlová 1994.

²⁷¹ Freyle 1588, f. 23.

²⁷² / Anthonini Bays, *Jakub Hanibal I. z Hohenemsu s manželkou Hortensii, rozenou Boromejskou z Arony, hofmistrem a komornou*, 1577, Městské muzeum a galerie Polička, In. No. Gos 112.

Literatura:

- Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.
Martina Hřibová Dámské střihy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.
Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

14. Jubón podle střihu Juana de Alcegy²⁷³

Rekonstrukce vnějšího kabátku (šp. *jubón*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 41 a 42²⁷⁴

Do poloviny 16. století byl *jubón* součástí mužského šatníku, ale později jej nosily i ženy²⁷⁵. Vzhledem k tomu, že dámské *jubóny* sloužily jako 2. vrstva, která byla viditelná pouze částečně²⁷⁶, tak na dobových portrétech jsou znázorněny pouze minimálně. Příkladem může být obraz *Celebracion de una boda en Vizcaya* od Francisca de Mendieta²⁷⁷, kde je několik ženských postav zobrazeno v těsných kabátcích a v barevně odlišných sukních. Obdobně jsou zpodobněny i české šlechtičny, např. Hortensie z Hohenemsu²⁷⁸. Na dvorských portrétech zachytil *jubón* královny Any de Austria Antonio Moro²⁷⁹ či Alonso Sánchez Coello²⁸⁰ v případě mladé neznámé šlechtičny, které lze srovnat s inventárními zápisy taftového *jubónu* s jemnou zlatou výšivkou²⁸¹, oceněného na 1300 – 2600 *maravedis* v letech 1580 - 1599²⁸². *Jubón*, ve kterém byla pohřbena Markéta Františka Lobkowiczová do krypty kostela sv. Václava v Mikulově²⁸³, je konstrukčně velmi podobný nákresům španělských krejčích, liší se zejména velmi vysokým límcem²⁸⁴.

V pozůstalostních inventářích královského města Valladolidu s bohatou měšťskou společností byl dámský *jubón* specifikován ve 150 případech, tedy činil 7,2 % zápisů a na jednu ženu průměrně připadlo 3,8 *jubónu*. *Jubón* tvořil druhou viditelnou vrstvu a jeho reprezentativní typ byl šit z nákladných látek (hedvábí 34 %), zlato/stříbrohlavu (11,3 %) či aksamitu (0,7 %). Stejně jako u mužů, byl druhý typ z levnějších, praktičtějších textilií, (len 24,7 %, vlna 4,7 % a směsi bavlny 2,6 %). Nejoblíbenější barvou byla černá (12,7%), dále zlatá (10,7%), bílá (10%), hnědá (6%), červená (5,3%), žlutá (4%), zelená (1,3%) a stříbrná (0,7%). Dámské *jubóny* nebyly prošíváné, ale zdobené rozličně – prosekáváné (3 kusy), vycpáváné (5 kusů), vyšíváné (3 kusy), lemované (3 kusy) a zdobené našitými pruhy (7 kusů).²⁸⁵ Prostřihávání a prosekávání bylo možné díky hustě tkané látce proseknuté uhlopříčně na směr vláken.

Při srovnání konstrukcí navržených Juanem de Alcegou²⁸⁶ a Diegem Freylem²⁸⁷, Baltazarem de Segovia²⁸⁸, Franciscem de la Rocha Burgen²⁸⁹ i autorem toledského manuskriptu vytvořeného zřejmě v 90. let

²⁷³ Tato část textu je psána ve spolupráci s Martinem Hřibem a je upravena verzí článku Hřib 2019.

²⁷⁴ Alcega 1580, f. 41 a 42.

²⁷⁵ Herrero García 2014a, s. 1.

²⁷⁶ Z českých zemí kupříkladu / Nizozemský malíř (?), *Dívčí portrét, podle tradice Kateřina Hradecká, dcera Zacharyáše z Hradce*, 60. – 70. léta 16. století, NPÚ, státní zámek Telč, In. No. T 1107 – Severoitalský malíř, *Polyxena Rožmberská z Pernštejna*, asi 1587, Lobkowiczské sbírky – Neznámý umělec, *Kateřina Rájecká z Mirova*, před 1582, NPÚ, státní hrad Buchlov.

²⁷⁷ / Francisco Mendieta Y Redes, *Celebracion de una boda en Vizcaya, Boda de hidalgos en Begoña* 1607, Diputación Foral de Guipúzcoa, Gipuzkoako Foruen bilduma.

²⁷⁸ / Anthonini Bays, *Jakub Hanibal I. Z Hohenemsu, s manželkou Hortensii, rozenou Boromejskou z Arony, hofmistrem a komornou*, Městské muzeum Polička, In. No. Gos 112.

²⁷⁹ / Antonio Moro, *Ana de Austria*, 1570, Kunsthistorisches Museum Wien.

²⁸⁰ / Alfonso Sánchez Coello, *Joven Desconocida*, 1567, Museo Nacional del Prado, Madrid.

²⁸¹ “*Jubón de tafetán con bordados de oro fino*”, In. Eugene Lyon, *Richer Than We Thought: The Material Culture of Sixteenth-Century St. Augustine*. St. Augustine: St. Augustine Historical Society, 1992.

²⁸² Anastasio Rojo Vega. *El Siglo de Oro: Inventario de una época*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1996.

²⁸³ Dochovaný oděv Markéty Františky Lobkowiczové, 1617, krypta kostela sv. Václava, Mikulov, Nyní uloženo v Regionálním muzeu v Mikulově.

²⁸⁴ Pietsch 2006.

²⁸⁵ Hřibová 2018a

²⁸⁶ Alcega 1580.

²⁸⁷ Freyle 1588.

16. století²⁹⁰ plyne, že dámské jubóny se konstrukčně podobaly pánským předlohám, s rozdílem, že místo vyklenutí v oblasti husího břichu mají tuto část navrženu rovnou. Dalo by se očekávat, že v souladu s vývojem módy zachyceným na dobových portrétech poč. 17. století se bude špice jubónu protahovat a zvýrazňovat, což platí například při porovnání návrhů Juana de Alcegy a Diega Freyleho versus toledský manuskript či stříhy Baltazarem de Segovia. Francisco de la Rocha Burguen navrhl prodloužení špice úměrné starším konstrukcím. Přední svislá středová linie u dámského *jubónu* může vytvářet potřebu buď záševků či prohnutí směrem dovnitř. Záševky nejsou obecně ve španělských stříhových knihách zaznamenány a prohnutí středové linie je naznačeno pouze u návrhů toledského rukopisu²⁹¹ a v monografii Baltazara de Segovia²⁹². Kromě spisů Diega Freyleho a toledského manuskriptu všichni ostatní autoři navrhli v pase předního dílu na dolním okraji bočního švu mírný výběžek vzad pro lepší tvarování dámských křivek na bocích.

Límeč byl ve studovaných dílech, s výjimkou Franciscových de la Rocha Burguen, součástí zadního dílu. Juan de Alcega uvedl, že je možno předejít nechtěnému řasení textilie, pokud je ustrižzen jako samostatný kus²⁹³. Zajímavá je poznámka Juana de Alcega "*la espalda de qualquier jubón de mujer vaya truncado el cabezon de la dicha espalda*", která může být přeložena též ve smyslu, že záda *jubónu* pro ženy budou zapínána (šněrována) na zádech²⁹⁴. Francisco de la Rocha Burguen oddělil límeč od zadního dílu *jubónu* a šev ve středu zadního dílu navrhl prohnutý. Přední díl límce Juan de Alcega a autor toledského rukopisu stříhali v celku, zatímco Franciscových de la Rocha Burguen jej ve shodě se svými návrhy pánských konstrukcí dělil na dva díly. Diego Freyle přední díly límce nezaznamenal. V případě monografie Baltazara de Segovia tento aspekt v současné chvíli není možno posoudit, protože skeny fotografií poskytnutých Bibliothèque nationale de France nezobrazují část listu se stříhem jediného jeho dámského *jubónu*.

Rukávy složené ze dvou dílů a tvarované pro mírně pokrčenou ruku byly navrhovány úzké, což bylo dáno zejména tím, že *jubón* v případě žen byl považován za vrstvu, na kterou se dále oblékaly další oděvy, často s rozměrnými rukávy hruškovitého tvaru (*mangas redondas*). Pouze Francisco de la Rocha Burguen navrhl mírné rozšíření v oblasti bicepsu, stejně jako zajímavou konstrukci se švem na vnitřní straně paže, principiálně stejnou jako v případě pánských *jubónů*²⁹⁵. V inventáři Doňy Luisy de Portocarrero byl zapsán *jubón* bez rukávů²⁹⁶, stejně jako v inventáři služky starý lněný *jubón* bez rukávů²⁹⁷. Dorotea, dcera Adama II. z Hradce²⁹⁸ byla zpodobněna v *jubónu* podle španělské módy bez rukávů.

Návrhy stříhů dámských *jubónů* neobsahují stříhové díly potřebné pro suknice ať již jedno či vícedílné, což může být dáno tím, že ne vždy byly potřebné, jak ukazuje např. vyobrazení *Celebracion de una boda en Vizcaya*²⁹⁹.

Rozložení stříhových dílů na látku je vždy podélné ve směru osnovy, uložení uhlopříčně nebylo zaznamenáno. Přeložení látky, stejně jako v případě pánských návrhů, je převážně podélné nebo příčné v polovině stříhané látky. Výjimkou je stříh dámského živůtku v toledském rukopisu, u kterého přeložení látky přeložené ve dvoj není možné.

²⁸⁸ Segovia 1617.

²⁸⁹ Rocha Burguen 1618.

²⁹⁰ *Manuscrito de sastrería*.

²⁹¹ *Manuscrito de sastrería*, f. 5.

²⁹² Segovia 1617, f. 56.

²⁹³ Alcega 1580, f. 14a.

²⁹⁴ *Ibidem*.

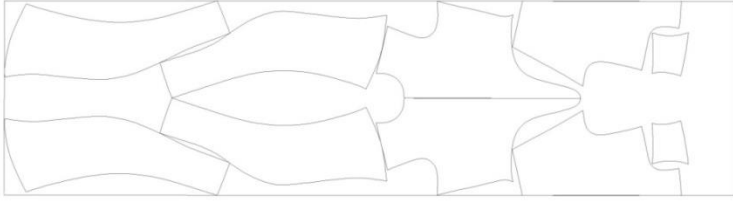
²⁹⁵ Rocha Burguen 1618, f.2c.

²⁹⁶ "*un jubon de raso negro respuntado traydo sin mangas quinze reales*", 1578 Testamento e inventario de doña Luisa de Portocarrero, mujer de Diego de la Bastida Espinosa, In. Rojo Vega 2018.

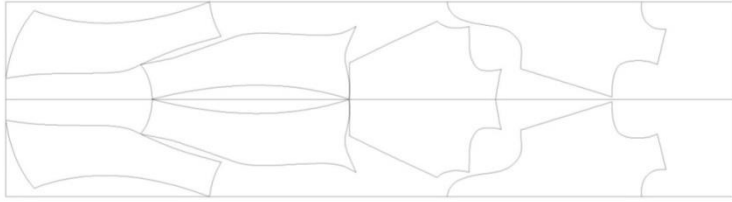
²⁹⁷ 1573 Inventario de Isabel Bravo, criada de doña Ginesa de Acuña, In. Rojo Vega 2018.

²⁹⁸ / Neznámý umělec, *Dorotea, dcera Adama II. z Hradce*, 1604, NPÚ, státní zámek Jindřichův Hradec.

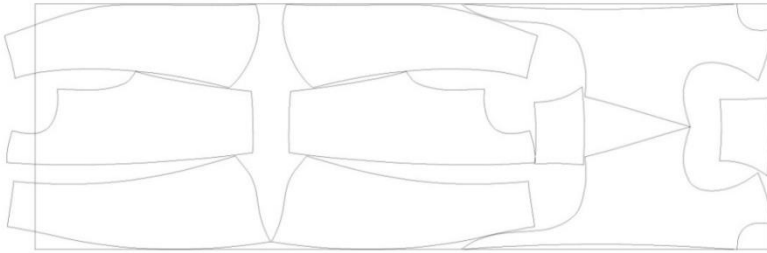
²⁹⁹ / Francisco Mendieta y Redes, *Celebracion de una boda en Vizcaya, Boda de hidalgos en Begoña*, 1607, Diputación Foral de Guipúzco, Gipuzkoako Foruen bilduma.



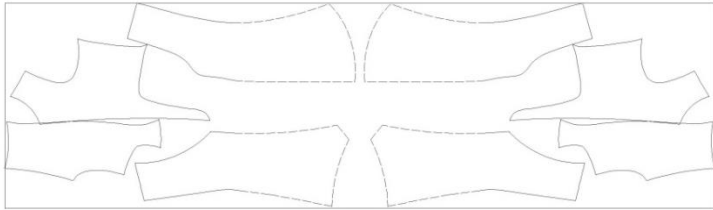
bara i o s q t m b
cm 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
ft 0 1 2 3



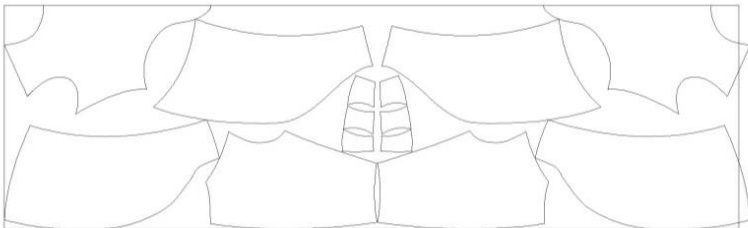
bara i o s q t m b
cm 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
ft 0 1 2 3



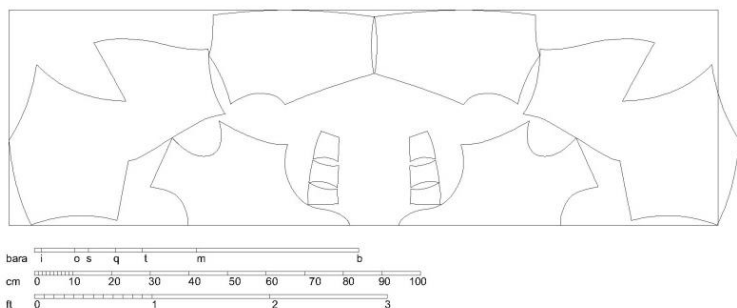
bara i o s q t m b
cm 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
ft 0 1 2 3



caña 0 AP 1/2 AP 2AP 3AP CA1/2 5AP 6AP 7AP CA
cm 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
ft 0 1 2 3



bara i o s q t m b
cm 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
ft 0 1 2 3



23. A) Nákres rozložení dámského jubónu dle Juana de Alcegy, f. 41; B) Nákres rozložení dámského jubónu dle Diega Freyle, f. 63; C) Nákres rozložení dámského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, f. 5; D) Nákres rozložení dámského jubónu dle Baltazara de Segovia, f. 56; E) Nákres rozložení dámského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 2a; F) Nákres rozložení dámského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 2c, Autor Hřibová. Převzato z Hřib 2019.



24. A) Model dámského jubónu dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; B) Rekonstrukce dámského jubónu dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, Hřib, foto: Polášek; C) Rekonstrukce dámského jubónu dle střihu *Manuscrito de sastrería* v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib. Převzato z Hřibová 2017b.

Juan de Alcega uvedl dva střihy pro hedvábný *jubón*, které se odlišují položením střihových dílů. Nadbytečná plocha látky je 3,5%³⁰⁰ a 6,48%³⁰¹ a efektivita střihů je 65 a 67%. Ve skutečnosti byla efektivita střihu ještě vyšší, protože součástí kabátku se stojacím límcem byly lichoběžníkové nebo čtvercové dekorace kolem límce, ramenou, dolního konce rukávů a též případně kolem dolního okraje jubónu, které nejsou zakresleny ve střihu.

Údaje uvedené v tabulce XI. jsou do SI soustavy převedené rozměry navržené autory dobových odborných publikací. Jak již bylo uvedeno, korigovaná plocha látky je údaj o tom, kolik látky by bylo potřeba pro vytvoření oděvu po té, co byly dle číselných údajů upraveny rozměry střihových dílů a polohovány dle nákresů. Jelikož Segovia³⁰² neuvedl dostatečné množství rozměrů pro vykonstruování celého střihu, efektivita střihů nemůže být srovnána. Je však patrné, že chronologicky se snižuje množství látky, což je dáno kratší délkou rukávů.³⁰³

³⁰⁰ Alcega 1580, f. 41.

³⁰¹ Ibidem, f. 42.

³⁰² S1617.

³⁰³ Hřib 2019.

XI. Srovnání rozměrů dámských jubónů ve španělských stříhových knihách. Upravená verze tabulky z Hřib 2019

Monografie	folio	přední díl					zadní díl				přední límec	rukáv		Korigovaná plocha látky [m ²]
		délka [cm]	krk [cm]	šířka ramene [cm]	obvod v pase [cm]	obvod hrudi [cm]	délka [cm]	obvod v pase [cm]	obvod hrudi [cm]	šířka ramen [cm]		výška či šířka [cm]	šířka hlavice [cm]	
Alcega	f41	63	14	14	24,5	28	42	13,5	24,5	21	14	21	10,5	1,176
	f42	63	14	14	28	31,5	42	17,5	24,5	21	14	21	10,5	1,176
Freyle	f63	63	10,5	10,5		28	42	10,5	28	21		21	10,5	1,176
Toledo	f5	70	10,5				56 (včetně límce)	14		21	14	21	10,5	1,098
	f18	70	14	10,5	21	28	56 (včetně límce)	17,5		19,25		21	10,5	1,098
Segovia	f56				38,875									1,089
Burguen	f2	42 (bez špice)					42			14	24,5 délka 1/2 lím	24,1	10,5	1,029
	f2	42 (bez špice)					42				24,5	24,5	10,5	1,029
	f2	42 (bez špice)	14	14			42				24,5 délka 1/2 lím	42	24,5	1,029
	f3	43,75 (bez špice)	14	14			43,75			14	24,5	22,75	10,5	1,029
	f3	43,75 (bez špice)	14	14			40,25			14	24,5	22,75	10,5	1,029

Při použití adekvátních materiálů jubón šitý podle stříhů kteréhokoliv zde uvedeného autora bude splňovat všechna hodnotící kritéria. Silueta nositelky se bude mírně měnit podle toho, zda do spodních vrstev jejího oděvu bude vložena do středu hrudi pevná výztuž, či nikoliv. Další ovlivnění siluety, prohnutí směrem od těla od pasu níže je přímo úměrné množství textilií nabraných v pase a těsnosti kabátce.

Literatura:

Martin Hřib, Jubón, vnitřní kabátec, ve španělských stříhových knihách přelomu 16 a 17. století, In. Martina Hřibová (ed.), Sborník semináře Oděv v historii. Litomyšl 2019, s. 99-126.

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová Dámské stříhy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.

Martina Hřibová, Stříhová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

15. Saya podle stříhu Juana de Alcegy³⁰⁴

Rekonstrukce dámského oděvu (šp. *saya*).

Datce: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikace Juana de Alcegy, f. 63-66³⁰⁵

Nejrozšířenější a pravděpodobně nejreprezentativnější dámský oděv, jak lze soudit z dochovaných portrétů šlechticů³⁰⁶, byla *saya*, což mohlo být označení jak pro samotnou svrchní sukni³⁰⁷ někdy s vlečkou, ke které horní část tvořily *sayuelo*, *cuera* či *corpiño*³⁰⁸ nebo pro celý komplet. Společenskou úlohu dokládá úbytek lněných látek zapsaných ve zkoumaných valladolidských inventářích. V posmrtných inventářích zapsaná *saya* jsou převážně z kvalitních vlněných látek (25 %), hedvábí (19,4 % - satén 26, taft 19 kusů), aksamitu (9,7 %), bavlny a směsí (5,2 %) a jen v 1,9 % případů ze lnu. Požadavkům na reprezentaci v královském městě odpovídají také zapsané barvy. Z celkového počtu 268 kusů 31% nebylo barevně definováno, z 20,9% se jednalo o bílé oděvy a z 20,5% černé. V inventářích se tedy projevoval zájem i o oděvy bílé, jak bylo v této době módní i na královském dvoře, což dokazují vyobrazení Infantek či urozených šlechticů. Další oblíbenou barvou byla hnědá (11,2%), dále červená (7.5%), zelená (5,6%), modrá (3%) a žlutá (0,4%). *Cuera* byla doložena i ze

³⁰⁴ Následující část kapitoly věnovaná stříhům dle knihy Juana de Alcegy je kombinací článků Hřibová 2017b–Hřibová 2018a.

³⁰⁵ Alcega 1580, f. 63-66, f.1.5, f. 1.6.

³⁰⁶ Hřibová 2017a.

³⁰⁷ 1571 Inventario del doctor Hernando Fleitas, portugués, In. Rojo Vega 2018.

³⁰⁸ Corpiño s hrůskovitými rukávy, *Manuscrito de sastería*, f. 9r na rozdíl od Freyleho významu živůtku bez rukávů, s hlubokým výstřihem.

zlatohlavu. Není překvapením, že *saya* byla druhým nejzdobenějším oděvem – 1x prošíváná, 2 prosekávaná, 3 vycpávaná, 4 vyšíváná, 2 lemovaná a 18 zdobená pruhy.³⁰⁹

Sayueta i *cuery* navržené Juanem de Alcegou mají vysoké límce a široké (84 cm), hruškovité rukávy - *mangas redondas*³¹⁰ s výjimkou jednoho oděvu na foliu 1.6 se špičatými dlouhými rukávy - *mangas de punta*³¹¹. Oba typy rukávů byly převážně dámským prvkem. Bean Ruth³¹² označila *cuera* jako vnitřní typ kabátce a *sayueta* jako vnější, ale proti této teorii mluví to, že Alcegovy střihy i u dámské *cuery*³¹³ předpokládají hruškovité rukávy, což by u vnitřního oděvu bylo nepohodlné. Obdobné hruškovité rukávy dámského oděvu jsou zaznamenány ve střihové knize *Il Libro del Sarto*³¹⁴. Ve sbírkách *Musea des arts décoratifs* je svrchní kabátec s hruškovitými rukávy z let 1590 – 1610³¹⁵. Třetím výrazem pro oděvní prvek plnící stejnou funkci by mohlo zřejmě být i *corpiño*, jelikož autor *Manuscrito de sastrería* k hedvábnému *corpiño* navrhl svrchní rukávy s dlouhou špicí (*mangas de punta*)³¹⁶, což jen dále potvrzuje různorodost významů názvů. V *saya* s hruškovitými rukávy je zpodobněna Ana de Austria³¹⁷, Jana z Pernštejna³¹⁸ či její sestra Polyxena³¹⁹.

Mangas de punta byly zmíněny jen jednou ve valladolidských posmrtných inventářích, ale pod názvem *saya entera* (celá *saya*) se, dle střihu Juana de Alcegy³²⁰, skrývaly i pod označením *saya s mangas de punta* a vlečkou. Tento předpoklad je v souladu s vysvětlením Sebastiána de Covarrubiase Horozco o dámských sukních, které jsou zvané celé, které mají velké dlouhé špičaté rukávy a velké sukně (myšleno s vlečkou)³²¹. *Saya entera* byla v inventářích zmíněna 22x. U ostatních *saya* je možné, že to byly buď samostatné sukně, nebo lze předpokládat hruškovité rukávy. Ovšem Freyle i autor *Manuscrito de sastrería* navrhovali k *saya grande* rukávy převážně hruškovité³²², byť i *mangas de punta* jim byly známy³²³. Na zkoumaných dvorských reprezentativních portrétech převládají rukávy hruškovité (81%). Střihy Alcegy, Freyleho i od autora *Manuscrito de sastrería* je možno srovnat s královskou sukní v *Knize střihů krejčovského cechu z Bratislavy*. Jak uvedl Šimša³²⁴, vzhledem k dataci bratislavské sbírky do r. 1651 lze uvažovat, že se mohlo jednat o střih korunovačního oděvu Marie Anny Španělské použitý r. 1638. Konstrukce sukně je tvořena zaobleným, v pase hustě skládaným pásem, vzadu je prodloužena dlouhou vlečkou, na rozdíl od španělských střihů. Těsný živůtek má boční šev posunutý výrazně vzad a vnitřní přiléhavé rukávy, v lokti mírně prohnuté. Dlouhý vnější rukáv je typu *mangas de punta*. V obdobném oděvu zpodobnil moravskou šlechtičnu zřejmě Pietersz ml.³²⁵.

Saya entera byla zvláště oblíbená při slavnostních příležitostech nebo svatbách. Při pražské svatbě byla Ana de Austria oděna do *saya entera*³²⁶, stejně jako její dvorní dámy. Hajná dle studie portrétní navrhla, že Jana z

³⁰⁹ Hřibová 2018a

³¹⁰ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. 3030.

³¹¹ / Neznámý malíř, *La infanta Catalina Micaela de Austria, duquesa de Saboya*, 1585 - 1591, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Acs. No. 01544.

³¹² Alcega 1979. Pozn. 36 a 38.

³¹³ Alcega 1580, f. 63.

³¹⁴ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 94v.

³¹⁵ Dochovaný originál tzv. "Spanish pourpoint", 1590 - 1610, Musée des Arts Décoratifs, Paris, No. 13631.

³¹⁶ *Manuscrito de sastrería*, f. 9r.

³¹⁷ / Alonso Sánchez Coello (díl), *Španělská královna Anna*, 1580, Lobkowiczské sbírky.

³¹⁸ / Neznámý malíř, *Jana z Pernštejna*, asi 1573, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves, In. No LR 5487.

³¹⁹ / Severoitalský malíř, *Polyxena Rožmberská z Pernštejna*, asi 1587, Lobkowiczské sbírky.

³²⁰ Alcega 1580, f.1.5, f. 1.6.

³²¹ "Las faldas que llaman enteras de las damas, tienen largas mangas en punta, y grandes faldas." Covarrubias Horozco 2001, s. 560.

³²² Freyle 1588, f. 21b – 22b – *Manuscrito de sastrería*, f. 4v - 5v, 8v.

³²³ *Manuscrito de sastrería*, f. 5v, 17r.

³²⁴ *Knihy střihů krejčovského cechu z Bratislavy z r. 1651*, Šimša 2021, s. 327.

³²⁵ / Pieter Pietersz, the Younger, *Portrét moravské šlechtičny*, druhá pol. 16.stol, Metropolitan Museum of Art, New York, Acs. No. 24.80.529.

³²⁶ "Su Alteza de la infanta D^a Ana salió con una saya de raso carmesí encarnado, con gra[n] falda, cuerpo alto y mangas de punta bordadas, todas cuajada[s] con franjuelas de oro de una labor muy graciosa de unas [h]ojas a lo brutesco con ataduras apartes de cartones de oro y plata muy bien hechas, sembrado a partes por toda la saya mucha cantidad de botones de oro con una perla gruesa en cada uno con muchos botones en el cuerpo y delantera y con unos diamantes y rubíes gruesos que hacían muy agradable vista, aforradas las mangas en tela

Pernštejna při své svatbě r. 1585 v Madridu byla oděna do bílé *saya entera*.³²⁷ *Saya entera* byla vhodná také pro portréty královské rodiny, jak dokládá portrét Isabely Clary Eugenie s Magdalenou Ruiz vytvořeného Alonsem Sánchezem Coello³²⁸. Tento portrét je v inventáři královské pokladnice pořízeném po smrti krále Filipa II. popsán jako portrét celé postavy Infanty Isabely Clary Eugenie v *saya entera* ze saténu vyšíváného zlatem³²⁹. Ovšem nejlepším důkazem jsou náročně vyšíváné dochované oděvy královny Isabely z Valois³³⁰ a její dcery Isabely Clary Eugenie³³¹ věnované císařskému klášteru sv. Klementa v Toledu. Dle vyjádření Gonzáles Mena³³² by se v tomto klášteře měl též nacházet oděv Any de Austria, což se však autorce této publikace nepodařilo ověřit i přes opakované dotazování představitelů kláštera i jejich nadřízených. Gonzáles Mena³³³ uvedla, že oděv připisovaný Aně de Austria, čtvrté a poslední ženě Filipa II. je vytvořen ze saténové brokátové látky v korálové barvě, na které byly dekorace z drahých kovů a hedvábí v barvě korálu. V přední části (*delanterera*) je zlatá krajka zvaná "*punto de España*", která sahá přes hrud' a výstřih. Oděv je doplněn pláštěm ze stejné látky lemovaným stejnou krásnou krajkou ze zlata a stříbra. Vyšívány je ve dvou rozích dvěma orly s roztaženými křídly v pozici letícího ptáka, nad jejichž hlavami je císařská koruna zdobená drahokamy. Druhý plášť, který tvořil součást tohoto oděvu, byl zdoben stříbrem a kolem lemovaný širokou krajkou ve stylu "*punto de España*" s motivem počítané nitě.³³⁴ Bohužel, podle stručného vyjádření Matky představené kláštera San Clemente oděv Any de Austria v klášteře není³³⁵. Dále *saya entera* má na sobě automaton španělské provenience³³⁶. *Sayas enteras* byly používány také nižší aristokracií, jak dokládá závěrečná scéna Cervantesovy novely *La fuerza de la sangre*³³⁷ popisující vstup Leocadie oděné "v *saya entera* z černého aksamitu zdobeného zlatými knoflíky a perlami, s opaskem a dýmavým náhrdelníkem".

V inventáři Juana Dosmy³³⁸ byla zaznamenána damašková bezrukávová *saya* s nízkým živůtkem, což v roce 1571 nebylo příliš módní. Je otázkou, zda se jedná o překrývání významů pojmů *vasquiña* a *saya* nebo fakt, že i rozměrné rukávy mohly být přivazované. Jeden z nákresů *saya grande* od autora *Manuscrito de sastrería* měla nakresleny jak rukávy *mangas de punta*, tak i *mangas redondas*³³⁹.

Sayuello bylo převážně z vlny (27 %), lnu (10,8 %), bavlny či hedvábí (shodně 8,1 %) a aksamitu (5,4 %), ale je třeba zmínit, že bylo zapsáno spíše u příslušníků méně movitých vrstev a pouze ve 3 případech u šlechticů. *Cuera*, oděv převážně zmíněný ve šlechtických šatnicích, byla v případě mužů módním prvkem, což se potvrdilo i u dámských protějšků, protože 40 % bylo šito z aksamitu, 20 % z hedvábí a 20 % z vlny.³⁴⁰

Konstrukce těla kabátce byla obdobná jako u *jubónu*, doplněná v ramenním švu o vsazené obdélníkové dekorace opticky rozšiřující postavu.³⁴¹ Kabátec je složen ze dvou osově souměrných předních dílů a jednoho celistvého nebo dvou osově souměrných zadních dílů.³⁴² Sukně patří k tomuto typu oděvu konstruované jako části kruhové výseče navržené Juanem de Alcega obsahující různě dlouhou vlečku (půl až 1,5 *baras* - 42 až 126

de plata frisada de unas águilas imperiales muy rica....Iban sus damas con manga de punta, que su Maj[esta]d les hizo m[er]ce]d de las sayas." In. Baďurová 2018.

³²⁷ Hajná 2015, s. 146.

³²⁸ / Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, 1585 – 1588*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Acs. No. P000861.

³²⁹ Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014, s. 41.

³³⁰ Dochovaný oděv Isabely de Valois, 1569, Imperial Monasterio de San Clemente, Toledo.

³³¹ Dochovaný oděv Isabely Clary Eugenie, druhá pol. 16. století, Imperial Monasterio de San Clemente, Toledo.

³³² González Mena 1982, s. 112.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Osobní komunikace s Pablo Delclaux de Muller, delegátem Patrimonio Archidiócesis de Toledo.

³³⁶ Gianello della Torre, *Automaton*, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. Saxl. 20-21.

³³⁷ "Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes." Miguel Cervantes y Saavedra, *Novelas exemplares de Miguel de Creuantes Saavedra*, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1613, *La fuerza de la sangre* 2:166.

³³⁸ 1571 Inventario de don Juan Dosma de Sanabria, In. Rojo Vega 2018.

³³⁹ *Manuscrito de sastrería*, f. 5v.

³⁴⁰ Hřibová 2018a.

³⁴¹ Hřibová 2017b

³⁴² Hřibová – Hřib 2014.

cm) i v případě dívčích sukní.³⁴³ Osnova jednotlivých dílů látky je orientovaná podélně s přední a zadní osou souměrnosti a po stranách doplněna trojúhelníkovými klíny stejné orientace.³⁴⁴ Na dobových vyobrazeních³⁴⁵ i sochách³⁴⁶ mají sukně typický sklad v dolní třetině délky, který zřejmě sloužil k úpravě délky v závislosti na použité výšce obuvi či změnách tělesných rozměrů vlivem těhotenství. Sklad též vyztužoval dolní okraj a byl jednou z pomůcek, jak zabránit nežádoucímu prolamování sukně dovnitř. V některých případech sloužil k uložení předmětů³⁴⁷. Dle zmínky Sebastiána de Covarrubias Horozco³⁴⁸ se jednalo o uzavřené sukně oblékané přes hlavu. Juan de Alcega navrhoval tento typ oděvu se stojacím límcem. Dochovaný oděv uložený v Metropolitan Museum of Art³⁴⁹ má malý výstřih kolem krku, stejně jako výše zmíněná socha Nuestra Señora del Rosario Coronada³⁵⁰.

Zajímavou otázkou je i kombinace *saya* a spodních vrstev. V inventářích i muzejních sbírkách³⁵¹ je možno nalézt samostatné rukávy, které mohou být přišity či přivázány jak k *saya*, tak též k *vasquiña s cuerpo bajo*. Bernis Madrazo zmínila, že pokud dámy oblékaly *saya*, pak místo vnitřního *jubónu* používaly přivazované rukávy³⁵². V tomto smyslu by bylo možné rozumět i stříhu v italském *Il Libro del sarto*³⁵³, kde na foliu 101v je náskres částí *saya* s dlouhými vnějšími rukávy, variací na *mangas de punta*, a k tomu zpodobněn druhý, kratší rukáv téměř hruškovitého tvaru. Pokud se náskres stříhu váže k vyobrazení na foliu 102r, pak lze hruškovité rukávy připsat vnitřním rukávům zobrazeného oděvu dámy. Též je možno obléci *saya* přes *jubón*, jak naznačuje posmrtný inventář manželky kuchaře Inés Rodríguez³⁵⁴ obsahující poznámku o taftové *saya* s jeho *jubónem*. Experimentálně byly ověřeny obě varianty a byly obě funkční³⁵⁵.

Ve většině případů Juanem de Alcega navržená plocha látky byla nedostatečná (-1,6% až -10,4% cm²), avšak rozkreslení *saya s mangas de punta* poukázalo na 3,9% rezervu. Efektivita stříhů byla 73 – 90%.³⁵⁶

XII. *Saya* s *cuera* nebo *sayuelo*, Převzato z Hřibová 2017b

Oděv	Folio	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
Saya and cuera	63	64002	77834,4	82,23	75264	-3,42
	63a	56064	70845,6	79,14	67032	-5,69
	64	49920	63722,4	78,34	59976	-6,25
Saya and sayuelo	65a	47634	60200	79,13	75264	-3,42
	66	59370	65772	90,27	67032	-1,63
	66a	63468	71075,2	89,30	59976	-4,78
	f.1.5	68480	76888	89,06	75264	-5,28
	f.1.6	62256	85176	73,09	67032	3,93

³⁴³ Hřibová 2017b.

³⁴⁴ Hřibová - Hřib 2014.

³⁴⁵ Hřibová 2017a.

³⁴⁶ / *Nuestra Señora del Rosario Coronada*, socha z 16. století, Iglesia de Santo Domingo, Granada. výroba stříbrného oděvu byla zadána Filipem II. jako dar této soše. José Antonio Palma Fernández. *La devoción al Santo Rosario en Granada y su provincia, historia, arte y tradición. Meditaciones en torno a la devoción popular*, 2016, s. 377-396.

³⁴⁷ Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014, s. 42.

³⁴⁸ “*vasquinas y sayas, que son cerrados y las entran por la cabeza*”, Covarrubias Horozco 2001, s. 396.

³⁴⁹ Dochovaný bohatě vyšíváný španělský komplet, 1575. Uložen ve sbírkách Metropolitan Museum of Art, New York, Asc. No. 25.118a–c.

³⁵⁰ / *Nuestra Señora del Rosario Coronada*, socha z 16. století, Iglesia de Santo Domingo, Granada.

³⁵¹ Dochované rukávy ze 17. století, Universidad Complutense de Madrid, Colección Pedagógico Textil, Madrid. Inv. No. MTX 001424, MTX 001425, MTX 001426, MTX 001427 – Dochované rukávy z přelomu 16. a 17. století ze sbírek Germanisches National museum, Nürnberg, T 2858, T 2858, T 3798, T 1215, T 1216 s dochovanými háčky na připnutí k oděvu.

³⁵² Bernis Madrazo 1990.

³⁵³ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 101v a 102r.

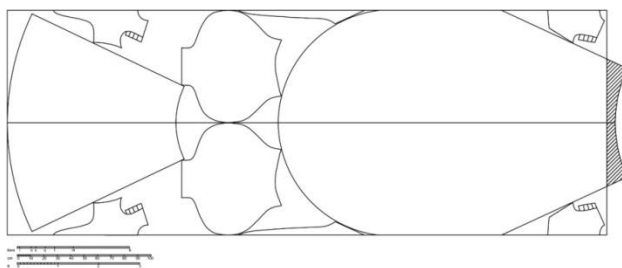
³⁵⁴ 1581 Inventario de Inés Rodríguez, mujer de maese Pedro, cocinero, In. Rojo Vega 2018.

³⁵⁵ Hřibová - Hřib 2014.

³⁵⁶ Hřibová 2017b.



25. A, B) Model dámské saya entera s mangas de punta dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) Rekonstrukce dámské saya s mangas de punta dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, Hřib, foto: Polášek; D) Nákras rozložení střihu dámské saya s mangas de punta, Kreslila Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b



26. A, B) Model dámské saya s mangas redondas dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) Nákras rozložení dámské saya s mangas redondas, Autor Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b

Při použití adekvátních reprezentativních materiálů saya vytvořená

podle střihů Juana de Alcegy bude splňovat všechna hodnotící kritéria. Jelikož se jedná o nejreprezentativnější oděv druhé poloviny 16. století určený k doložení majetku a postavení ve společnosti, je předpokládána asistence při oblékání. Jak prokázaly dvě provedené rekonstrukce z odlišných materiálů, oděv sám o sobě omezuje pohyb rozměrnými rukávy *mangas de punta* a sukni, ovšem u dvorského oděvu je toto očekávatelné.

Literatura:

- Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.
 Martina Hřibová Dámské střihy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.
 Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.
 Martina Hřibová – Martin Hřib, Dress of Spanish Queen from 70-80ties of 16th century based on portraits of Ana de Austria. Waffen-und Kostumkunde. Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V.2014, 56(1), s. 119-150.

16. Ropa podle stříhu Juana de Alcegy³⁵⁷

Rekonstrukce svrchního dámského oděvu (šp. *ropa*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 67a - 72³⁵⁸

Oděvním prvkem v Alcegově spisu ve druhé viditelné vrstvě je ropa ze sukna, hedvábí či damašku. Dle výkladového slovníku Sebastiána de Covarrubias Horozco se jednalo o *volný oděv, který nosíme na těch, které těsně obklopují tělo*³⁵⁹. Ropa byl dlouhý široký svrchník s hruškovitými rukávy *mangas redondas*, který mohl mít vysoký stojací límec a nemusel dosahovat až na zem (délka 112 cm)³⁶⁰. Zadní díl byl od ramen do pasu zúžen pod úhlem cca 3 - 6°. Úhel rozšíření předního dílu se pohyboval kolem 25°, s výjimkou u dětského oděvu (30°)³⁶¹.³⁶² Obdobné stříhy na dámskou ropu publikovali též Freyle³⁶³ i autor *Manuscrito de sastrería*³⁶⁴, který navíc k ropě připojil rukávy typu *mangas de punta*³⁶⁵.

Dle záznamů v posmrtných valladolidských inventářích byla *ropa*, druhý nejčastější svrchník, šita z nákladných materiálů na hedvábné bázi (36,6 %), vlny (19,6 %), aksamitu (11,6 %), bavlny (4,5 %) a dokonce v 3,6 % z lněných látek. *Ropa* byla zaznamenána v 28,6% záznamech v černé barvě, v 8% v hnědé, 3,6 % v bílé a v 0,9% v zelené, červené nebo zlaté. Zmíněna byla zdobení prosekáváním (3x), vyšíváním (2x), lemováním (2x) a 8x pomocí našitých pruhů.³⁶⁶

Archeologové našli v hrobě Markéty Františky Lobkowiczové malý kousek plátna s vypracovanými dírkami a Pietsch³⁶⁷ míní, že se mohlo jednat o pozůstatek spojení mezi *ropou* a *jubónem* tak, aby *ropa* byla oblečena těsně kolem těla, jak napovídají dobová vyobrazení. Domácí oděv podobný na španělskou *ropu* z r. cca 1600 je uložen v Ecouenu v Musée National de la Renaissance³⁶⁸.³⁶⁹ *Ropy* vyobrazené na malbách, např. *Portrét šlechtičny, údajně Infanty Cataliny Micaely*³⁷⁰, nemají ozdobné zapínání, na rozdíl od italských *zimmarras*, které se buď vyvinuly z *ropas* nebo z tureckých kaftanů. Kombinaci *ropy* a *jubónu* se sukni (označovaná *vestido*) měla oblečenu císařovna Marie Habsburská, když vdávala svou dceru Anu de Austria v Praze r. 1570. "*Císařovna vyšla ze svých pokojů...oblečena v drahé vasquiňě vyšívané stříbrem...a v černé aksamitové ropě...s jubónem z bílého prosekávaného atlasu*"³⁷¹

³⁵⁷ Následující část kapitoly věnovaná stříhům dle knihy Juana de Alcegy je kombinací článků Hřibová 2017b – Hřibová 2018a a dalších.

³⁵⁸ Alcega 1580, f. 67a – 72.

³⁵⁹ "*la vestidura suelta, que traemos sobre la que est ceñida, y justa al cuerpo*" Covarrubias Horozco 2001, s. 329.

³⁶⁰ Alcega 1580, f.70.

³⁶¹ Ibidem, f. 67a.

³⁶² Hřibová 2017b.

³⁶³ Freyle 1588, f. 22b.

³⁶⁴ *Manuscrito de sastrería*, f. 2r, 15a.

³⁶⁵ Ibidem, f. 11a.

³⁶⁶ Hřibová 2018a

³⁶⁷ Johannes Pietsch. The Burial Clothes of Margaretha Franziska de Lobkowitz, 1617. *Costume*. 2013, 42(1), 30-49.

³⁶⁸ Dochovaný domácí oděv, cca 1600, Musée National de la Renaissance, Ecouen.

³⁶⁹ Hřibová 2017b.

³⁷⁰ / Roland de Moys, *Portrait of a Noblewoman, said to be the Infanta Catalina Micaela of Spain, 1557 - 1572*, neznámá lokace, pozn. prodáno v aukci Sotheby's London, 9.12. 2009, lot 121.

³⁷¹ „*Su Majfeta]d de la Emperatriz salió de su cámara .. y llevaba vestida una basquiña rica de tela de plata rasa bordada ... y con un ropón de terciopelo negroy con un jubón de raso blanco picado.*.”, In. Baďurová 2018.



27. A) Model dámské ropy dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; B, C) Rekonstrukce dámské ropy dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hřib, foto: Hřib; D) Náskres rozložení stříhu dámské ropy, Autor Hříbová. Převzato z Hříbová 2017b.

XIII. Dámská ropa, Převzato z Hříbová 2017b

Folio	Délka oděvu [cm]	Šířka oděvu [cm]		Úhel [°]		Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
		výpočet	Alcega	Přední díl	Zadní díl - od ramene po pas					
67a	70	224	210	30	6	19960	24410,4	81,77	23520	-3,79
68	112	252	252	25		25398	30256,8	83,94	29988	-0,90
68a	126	294	294	26	2	31086	36052,8	86,22	37632	4,20
69	140	294		25	3	34518	41781,6	82,62	42336	1,31
69a	147	336	336	26	3	39310	45544,8	86,31	44688	-1,92
70	112	252	252	26	6	24530	28112	87,26	28224	0,40
70a	140	254	315	25		33620	37352	90,01	38808	3,75
71	147	294	294	24	3	34718	38976	89,08	39984	2,52
71a	147	336	336	24	4	38272	42548,8	89,95	42336	-0,50
72	147	357		24	4	39956	45007,2	88,78	44688	-0,71

V tabulce XIV. uvedené údaje o délce a šířce oděvu byly vypsány z knihy Alcegy a úhly byly odměřeny. Podle těchto údajů byly následně dopočteny další hodnoty, jako šířka oděvu stanovená výpočtem, plocha stříhu a další, jak bylo uvedeno v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle stříhu Juana de Alcegy. Kromě stříhu na f. 67a, který byl určen pro malou dívku, se úhel předního dílu pohyboval v rozmezí 24 – 26°. Z porovnání šířek oděvu předepsaných Alcegou a vypočtených plyne poměrně dobrá shoda, až na

výjimku pro f. 70a, což svědčí o tom, že autor byl výborným geometrem. Efektivita střihů navržených Juanem de Alcegou v případě *ropy* je v rozmezí 82 – 90% a navržená spotřeba látky se od reálné liší o -3,8% až + 4,2%.

Provedené rekonstrukční experimenty prokázaly, že svrchník typu *ropa* splňuje ochranou funkci z hlediska vlivů počasí i mechanického zabezpečení. Dvě materiálově odlišné rekonstrukce prokázaly mírné omezení pohyblivosti adekvátní společenské funkci i hmotnosti svrchníku. Při použití adekvátních tkanin se lze přiblížit dobovým estetickým požadavkům. Výsledný tvar hruškovitých rukávů podpoří buď celoplošné zpevnění, nebo alespoň dodatečné příčné vyztužení v nejširším bodě.

Literatura:

Martina Hřibová, *Men in black, Women in red?*, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře *Oděv v historii* 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová *Dámské střihy* v knize Juana de Alcegy, *Textil v Muzeu* (2018), 13, 1, s. 15-29.

Martina Hřibová, *Střihová kniha Juana de Alcegy*, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře *Oděv v historii* 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

17. *Mongil truncado* podle střihu Juana de Alcegy³⁷²

Rekonstrukce svrchního dámského oděvu (šp. *mongil truncado*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 64a - 65³⁷³

Svrchním, velmi zajímavým oděvem je tzv. *mongil truncado* na foliích f. 64a a 65, šněrovaný svrchník nošený v době smutku³⁷⁴, který používaly vdovy (*mongil de luto*), starší vdané ženy, chůvy nebo jeptišky.³⁷⁵

Ve studovaných valladolidských inventářích byl nalezen pouze 1 kus v případě šlechtičny, která se uchýlila do kláštera, ale zůstala laikem. Pokud jeptišky složily slib chudoby, pak inventáře nebylo potřeba sepisovat. *Mongil* byl v inventářích mužů zapsán 13x, v ženských 15x, přičemž ani jedna žena nebyla specifikována jako vdova, vždy jako manželka. Z hlediska sociálních skupin byl *mongil* inventarizován rovnoměrně ve všech kategoriích, pouze v nejhudší kategorii D byl zaznamenán jen 2x. Popsané *mongily* byly převážně z vlny (56,8 %), v 17,6 % z hedvábí a 1,4 % z aksamitu, což značí spíše praktický teplý oděv.³⁷⁶ Podle posmrtných inventářů se jedná o nezdobený oděv z 27% v černé barvě a v 1,4% v modré, ale je možno najít i *mongil* v barvě šedé³⁷⁷. Jednalo se o oděv rozšířený, soudě podle množství zápisů, ale také proto, že je obsažen ve všech španělských střihových knihách z konce 16 a počátku 17. století. Freyle jej pojmenoval též jako *cotarena*³⁷⁸.

Neobvyklost oděvu spočívá ve střihovém řešení, kdy přední těsná polovina střihu měla tělo a sukni tvarovanou jako u *saye*, zatímco volná zadní část byla shodná s *ropou* mající vlečku. Oděv s těsnou přední polovinou a volnými zády se v evropské módě objevil až na počátku 18. století (*robe battante* a *robe a la française*). Alcega napsal, že "*je možno všít falešné vnitřní díly do bočního švu a sepnout je vzadu, načež přední polovina pak bude těsná jako opravdový živůtek. Dokonce je možno střihnout záda celého falešného živůtku z jiné látky.*"³⁷⁹ Nález dochovaného oděvu z Mikulova popsany Pietschem³⁸⁰ by tomuto mohl odpovídat, byť na jiném typu svrchníku. Stejně tak je tato konstrukce jediným vysvětlením tvaru svrchníku bez rukávů znázorněném dílnou Alessandra Alloriho v kostele Santo Spirito³⁸¹.

³⁷² Následující část kapitoly věnovaná střihům dle knihy Juana de Alcegy je kombinací článků Hřibová 2017b–Hřibová 2018a a dalších.

³⁷³ Alcega 1580, f. 64a - 65.

³⁷⁴ "A monks garment, a mourning garment for women", Minsheu 1599, f. 172.

³⁷⁵ Bernis Madrazo 1962, s. 97 – 98.

³⁷⁶ Hřibová 2018a.

³⁷⁷ 1590 Testamento e inventario de un procurador: Juan Cid, In. Rojo Vega 2018.

³⁷⁸ Freyle 1588, f. 23 a 23b.

³⁷⁹ " los quartos delanteros se pegaran en la espalda, cosiendose por los ombros y costados, y fuenlense echar unos quartos falsos pegados en el costado, y abrochados atras, vien en a estar los quartos delanteros juntos, como de una cuera, y si le quisieren echar una espalda postiza de otra cosa, vendra bien. Yrala espalda en lugar de los quartos faldos, y pegada por detras.", Alcega 1580, f. 65.

³⁸⁰ Pietsch 2013.

³⁸¹ / Dílna Alessandra Alloriho, *Donne della famiglia Cini*, predella panelové malby Alessandra Alloriho, *Cristo e l' adultera*, 1577, Chiesa di Santo Spirito, cappella Frescobaldi-Cini, Pisa.

Mongil mohl mít vlečku, jak dokládá zápis v inventáři Doňy Mariany³⁸². Na obrazech z přelomu 16. a 17. století je zřejmě možno *mongil* vidět např. na portrétu Konstace Rakouské s opicí³⁸³ nebo portrétu Anny Marie Vasa³⁸⁴. Je možné, že v mongilu jsou zobrazeny infanty Isabela Clara Eugenia³⁸⁵ a Catalina Micaela³⁸⁶ na portrétech malovaných Sofonisbou Anguissolou r. 1573, které zachycují infanty v černých smutečních oděvech³⁸⁷. Účty královny Any de Austria zmiňují v r. 1590 černé taftové i vlněné *monjiles* vyrobené pro dcery krále Filipa II³⁸⁸. uvedeny jsou též dva *monjiles* s špičatými rukávy (*mangas de punta*)³⁸⁹. Účty uložené v Archivos Generals de Palacio y de Simancas dokládají použití *capotillos*, *monjilles* a *tocas* v období smutku³⁹⁰. Smuteční oděvy byly prostší, z méně nákladných látek³⁹¹.

Je otázkou, kam zařadit oděv Eleonory (+1580), dcery císaře Maxmiliána II. a Marie Habsburské, nalezený v Collinově mauzoleu na Pražském hradě. Dle Bažantové et al.³⁹² má v pase na předním díle textilní ozdobu naznačující dolní konec živůtku a zároveň zadní díl oděvu je volný, což by evokovalo *mongil*. Ovšem dle Nordfjell a Schorta se zřejmě jedná o uzavřený volný oděv stříhově odpovídající *ropě*³⁹³. Obdobný oděv Pilnou charakterizován jako *ropa* byl nalezen v hrobce Gryspeků v Kralovicích³⁹⁴.

V principu *mongil* mohl být nošen na *jubón* nebo mohl mít připojitelné rukávy. V inventáři Doňy Maríe Pimentel, vévodkyně z Monterrey³⁹⁵ jsou zmíněny *vasquiñas*, *jubóny*, *mongily*, velmi staré *zamarros* a několik samostatných rukávů.

XIV. Mongil, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
64a	54880	67368	81,46	59976	-10,36
65	50306	60648	82,95	75264	9,00

³⁸² Medina del Campo: testamento, inventario y libros de Francisco de Dueñas Hormaza, regidor de Medina, señor de Hornillos y La Nava y fabricante de instrumentos de astronomía (1584), In. Rojo Vega 1580.

³⁸³ / Joseph Heintz, St., *Constance of Austria with a monkey*, 1604, The Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

³⁸⁴ / Martin Kober, *Portrait of Anna Maria Vasa*, Martin Kober, 1596, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

³⁸⁵ / připsáno Sofonisba Anguissola, *Retrato de Isabel Clara Eugenia con unos 10 años de edad*. Turín, Galleria Sabauda.

³⁸⁶ / připsáno Sofonisba Anguissola, *Retrato de Catalina Micaela*, Soukromá sbírka, Holandsko.

³⁸⁷ Amezúa Y Mayo 1949, s. 67.

³⁸⁸ Tudela 2014, s. 336 - 337.

³⁸⁹ Bouza, 1998, s. 47 - AGP, Adm, leg. 5272, Tudela 2014, s. 337 - pravděpodobně smuteční *mongil* z černé holandské vlny s *mangas de puntas* si Isabel Clara Eugenie nechala ušít i v r. 1592, AGP, adm. Leg. 904. in. Tudela 2014, s. 345.

³⁹⁰ AGP, Casa Real-Obras y Bosques, Legajo 40, f. 25; Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Legajo 5272, expediente 2. In. Albaladejo Martínez 2011.

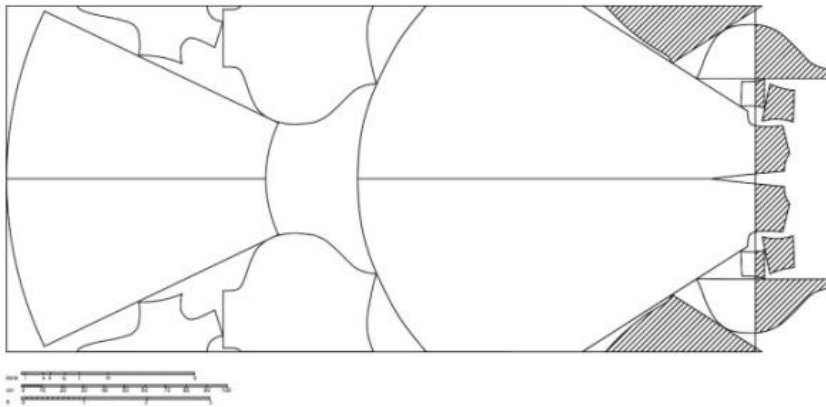
³⁹¹ Albaladejo Martínez 2011.

³⁹² Nina Bažantová et al., Textilie z hrobu arcikněžny Eleonory, dcery Maxmiliána II. (Předběžný výzkum.). *Muzejní a vlastivědná práce: Časopis Společnosti přátel starožitností* 31, č. 3, (1993), s. 154 – 166.

³⁹³ Nordfjell - Schorta, Konservierung und Dokumentation der Textilfunde aus dem Grab der Eleonora, Tochter Kaiser Maxmilians II. aus dem Veitsdom in Prag. 1996, Dokumentace k inv. č. PHA 49/3a, Pražský hrad.

³⁹⁴ Veronika Pilná, Pohřební vybavy příslušníků šlechtického rodu Gryspeků z Griesbachu. Příspěvek k poznání oděvu elit přelomu 16. a 17. století v západních Čechách. *Zprávy památkové péče*. 2015, **75**(2), 157 - 167.

³⁹⁵ “*una basquiña de contray bieja; dos basquiñas de angei biejas jubones: zinco jubones de lienzo biejo y los dos tienen las mangas colchadas; un monxil de bayeta negra biexo ; un monxil de paño bueno; otro monxil destameña biejo negro; tres zamarros muy biejos groseros; dos pares de manguillas de burato; otras mangas de terbejo coloradas biejas; otras manguillas coloradas de aguja biejas; otras de aguja blancas; unas mangas de terçiopelo biejo son quatro mangas: dos manguillas destameña forradas en conexas biejos; tres pares de manguillas de lienzo biejas*” 1580 Testamento e inventario de doña María Pimentel, condesa de Monterrey, In. Rojo Vega 2018.



28 A) Rekonstrukce dámského mongilu a manto dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor: Hřibová, Hřib, foto: Hřib; B, C) Model dámského mongilu dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; D) Nákras rozložení střihu dámského mongilu, Autor Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b.

Postup stanovení hodnot v tabulce XIV. byl popsán v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle střihu Juana de Alcegy. U střihů *mongilu* poukázalo rozkreslení na největší odchylky návrhu od potřebné plochy látky, kdy v případě f.64a chybělo 10,4% látky a u f. 65 přebývalo 9%. Efektivita střihu byla 81 – 83%.

Rekonstrukce tohoto typu oděvu prokázala splnění všech hodnotících kritérií.

Oděv byl vyhodnocen jako pohodlný a díky vnitřnímu šněrování se snadno přizpůsoboval změnám tělesných proporcí nositelek. Pokud jsou k mongilu připojeny vnitřní odnímatelné rukávy, tak i přes to, že experimentální oděv byl ušit ze syntetické tkaniny, tak i v horkém létě v interiéru hradu byl snesitelný. Po připojení bílého *manto* (viz. níže) aranžovaného přes ramena až do pasu plnil svou společenskou funkci a zároveň se přiblížil dobovému vkusu. Obdobné aranžování zachytil malíř například na vyobrazení císařovny Marie Španělské³⁹⁶ či Jakob Seisenegger³⁹⁷ a Joris van der Straeten³⁹⁸ na portrétech Marie Manrique de Lara.

Další typy svrchníků jako např. *galerilla*, které mohly ženy též nosit, se v práci Juana de Alcegy buď nevyskytují, nebo jsou v sekci mužských oděvů.

Literatura:

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová Dámské střihy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

18. Manto podle střihu Juana de Alcegy³⁹⁹

Rekonstrukce svrchního pláště (šp. *manto*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikace Juana de Alcegy, f. 72a – 75a⁴⁰⁰

³⁹⁶ / Neznámý malíř, *císařovna Marie Španělská*, Lobkowiczské sbírky.

³⁹⁷ / Jakob Seisenegger, *Marie Pernštejská Manrique de Lara se synem Janem*, 1561 – 2, Lobkowické sbírky.

³⁹⁸ / Joris Van Der Straeten, *Marie Pernštejská Manrique de Lara s dcerou*, 1571 - 4, Lobkowické sbírky.

³⁹⁹ Následující část kapitoly věnovaná střihům dle knihy Juana de Alcegy je kombinací článků Hřibová 2017b – Hřibová 2018a a dalších.

⁴⁰⁰ Alcega 1580, f. 72a – 75a.

Nejsvrchnějším kusem, nošeným při pobytu v exteriéru byl dlouhý plášť či závoj tzv. *manto*, jehož použití je možno vidět na obraze *El carnaval* od Denise Van Alsloota⁴⁰¹ nebo v grafice Bruyna⁴⁰². Mohl sloužit i pro zahalení obličeje nositelky a mohl na něj být nasazen klobouk⁴⁰³. Fernández Merino jeho původ odvozoval od muslimských a židovských tradic, zejména z maurské *almalafy*. Byl znakem dobrých mravů, kdy se dámy při odchodu z domu vždy zakrývaly pláštěm, zejména pokud šly do kostela.⁴⁰⁴ Dle Johna Minshea byl „svrchním oděvem žen ve Španělsku, kryjícím hlavu a tělo, podobně jako nizozemská huke“⁴⁰⁵. Dle záznamů v posmrtných valladolidských inventářích se jednalo převážně o hedvábné (46,6 %), jemné vlněné (31,2 %) či lněné kusy (2,1 %), což je v souladu se studií Bond⁴⁰⁶. V inventáři Juana de Vera je zmínka o *manto* z karmínového damašku zdobeného dvěma prýmkami ze zlata a karmínu a dvou karmínových aksamitových lemech ladících se jeho živůtkem (*corpiño*) ze stejné látky⁴⁰⁷. Existovaly též menší verze *manto*, jak dokládá zápis v inventáři Doňy Marie Pimentel⁴⁰⁸. Mantilly též byly používány v období smutku nebo na veřejnosti na zakrytí obličeje⁴⁰⁹. Rukopis nalezený v Toledu obsahuje stříh na *rebocino*⁴¹⁰, kratší variantu svrchního pláště či závoje.

Juan de Alcega, Diego Freyle⁴¹¹ i autor toledského rukopisu⁴¹² navrhli *manto* jako polovinu elipsy, která byla buď kreslena kouskem bílého mýdla podle již existujícího kusu, nebo skládána na těle budoucí nositelky pomocí překládání pruhů látky. Stejnou konstrukci znázorňuje také nákres v italské *Il Libro del sarto*⁴¹³. Dochovaný kus uložený v Jaénu je též polovinou elipsy⁴¹⁴.

Hodnota *a* uvedená v tabulce XV. je délka hlavní poloosy, hodnota *b* je délka vedlejší poloosy poloviny elipsy udaná Juanem de Alcega. Hodnota *e* značí excentricitu elipsy vypočtenou z předchozích údajů. Metoda stanovení dalších hodnot byl popsán v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle stříhu Juana de Alcegy. Odchyly od reálné spotřeby látky jsou v případě plášťů jak v kladných (+2,5%), tak v záporných hodnotách (-8,32%). Efektivita stříhů Juana de Alcegy je 84 – 93%.

XV. Manto, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	a [cm]	b [cm]	e [cm]	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
72a	168	210	126,00	55389,60	65856	84,11	65856	0,00
73	182	224	130,58	64005,76	68992	92,77	68992	0,00
73a	168	210	126,00	55389,60	61740	89,71	61740	0,00
74	178,5	224	135,33	62774,88	66505,6	94,39	68208	2,50
74a	168	210	126,00	55389,60	60205,6	92,00	61152	1,55
75	140	182	116,29	40003,60	44161,6	90,58	40768	-8,32
75a	126	168	111,12	33233,76	36792	90,33	36064	-2,02

⁴⁰¹ / Denis Van Alsloot, *Mascarada patinando o El Carnaval sobre el hielo de los fosos de la Kipdorppooort en Amberes*, 1620, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁰² / Bruyn 1581, mercatoris Valentiani uxor in Hispanis citertore.

⁴⁰³ / Georg Braun – Frans Hogenberg, *Sevilla* či *Jerez* – připsáno Alonso Sánchez Coello, *Vista de la ciudad de Sevilla*, konec 16. století, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. Poo4779.

⁴⁰⁴ Eduardo Fernández Merino. *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanias*. Madrid: Vision Libros, 2012.

⁴⁰⁵ *The upper garment of women in Spaine, covering the head and body, much like a dutch womans huke*, Misheu 1588.

⁴⁰⁶ Bond 2021, s. 329.

⁴⁰⁷ *un manto de damasco carmesi con dos pasamanos de oro y carmesi y dos ribetes de terçiopele carmesi y su corpiño de lo mismo*, Medina del Campo: inventario del correo mayor Juan de Vera (1580) In. Rojo Vega 2018.

⁴⁰⁸ *manto pequeño de burato que se hizo de otro biejo; otro manto pequeño forrado en bayeta razonable*, 1580 Testamento e inventario de doña María Pimentel, condesa de Monterrey, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁰⁹ Vyrobeny pro princezny v době smutku nad jejich bratrem Diegem. AGP, Adm., leg. 5260, exp. 1 In. Tudela 2014, s. 338.

⁴¹⁰ *Manuscrito de sastrería*, f. 11v.

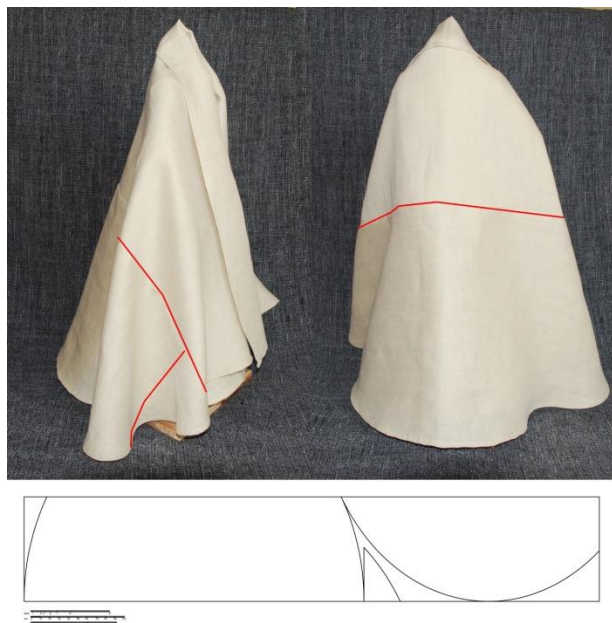
⁴¹¹ Freyle 1580, f. 27b.

⁴¹² *Manuscrito de sastrería*, f. 10r, 17r, 19v.

⁴¹³ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 109v.

⁴¹⁴ Dochované *manto* aranžované přes hlavu, 16. století, Hermandad de Nuestra Abuela Santa Ana de Alcála la Real, Jaén.

Rekonstrukce tohoto oděvu dokumentovaného již u předchozího experimentu [Obr. 28] prokázala splnění všech hodnotících kritérií. Praktické používání spolu s mongilem napomohlo pochopení záhybů v horní části zad znázorněných například na soše Marie Montalvo⁴¹⁵. Aby plášť připevněný k pokrývce hlavy nesjížděl vzad, tak je nutné jej přišpendlit k oděvu a vytvořit tak záhyb, aby bylo možno hlavu předklonit. Zároveň se oděv stabilizuje proti poryvům větru a nijak neomezuje pohyblivost nositele. Přední cípy si nositelka mohla nechat volně⁴¹⁶, či přidržovat⁴¹⁷ nebo přišpendlit k ramenům a pasu⁴¹⁸.



29 A) Model dámského manto v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů, foto: Hřibová; B) Náskres rozložení stříhových dílů podle návrhu Juana de Alcegy, Autor Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b

Literatura:

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová Dámské stříhy v knize Juana de Alcegy, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.

Martina Hřibová, Stříhová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

19. Pánský jubón podle stříhu Juana de Alcegy⁴¹⁹

Rekonstrukce pánského kabátce (šp. *jubón*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikace Juana de Alcegy, f. 13 - 13a⁴²⁰

Podle prvního kastilského výkladového slovníku sepsaného Sebastiánem de Covarrubias Horozco r. 1611 jubón byl oděv těsný, který se oblékal na košili a byl spojen s kalhotami⁴²¹. Vnější vizuální vzhled pánského jubónu zachycuje např. portrét Dona Carlose od Alonse Sanchéze Coella a další výtvarná díla⁴²².

Konstrukci jubónu je možno studovat na např. dochovaném artefaktu z r. 1580 uloženého v Metropolitan Museum of Art v New Yorku⁴²³. Pánských kabátců ovlivněných španělskou módou se z přelomu

⁴¹⁵ / Pedro de la Cuadra, *Figuras orantes de Simón Ruiz y María Montalvo*. 1598 - 1600, Museo de las Ferias, Medina del Campo.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ / Sebastián Vrancx – Peeter de Jode, *Variatum gentium ornatus*, 1600, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Berlín. Hispanae in vestitu cultu.

⁴¹⁸ / Alonso Sánchez Coello, *Marie Manrique de Lara y Mendoza z Pernštejna s malou Polyxenou*, 2. pol. 16. století, Lobkowiczka sbírka, Praha (Obrázek 49B v kapitole Západoevropské oděvy 16. století) – Ibidem, *Retrato de doña Juana de Austria, princesa de Portugal*, cca 1557, Bilbao Fine Arts Museum, Bilbao, Asc. No. 90/15 – Sofonisba Anguissola, *Portrait of Joanna of Austria*, cca. 1560, soukromá sbírka, prodáno v aukci Palais Dorotheum.

⁴¹⁹ Tato část textu je psána ve spolupráci s Martinem Hřibem a je upravena verzí článku Hřib 2018.

⁴²⁰ Alcega 1580, f. 13 - 13a.

⁴²¹ „vestido justo y cenido, que se pones obre la camisa y se ataca con las calzas. Covarrubias Horozco 2001.

⁴²² / Alonso Sánchez Coello, *El príncipe don Carlos*, cca. 1575, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. Poo 1136 – Ibidem, *Retrato del príncipe de Asturias Carlos de Austria, que fue el hijo primogénito del rey Felipe II de España y de la reina María Manuela de Portugal, primera esposa de Felipe II.*, 1564, Kunsthistorisches Museum, Wien. Acs. No. GG 3235 – Ibidem., *Erzherzog Albrecht VII. (1559-1621) im Alter von 14 Jahren mit einer Dogge, in ganzer Figur*, cca 1573, Ambras Schloss, Acs. No. GG 9699.

16. a 17. století dochovalo více kusů. Z českých zemí kabátce rodiny Grysperků⁴²⁴, Tycha Brahe⁴²⁵, či císařů Ferdinanda I.⁴²⁶, Maxmiliána II.⁴²⁷, a Rudolfa II.⁴²⁸. Z Itálie pochází např. pohřební oděvy Dona Filippa de Medici⁴²⁹, Dona Garcii de Medici⁴³⁰, Cosima I. de Medici⁴³¹ nebo Antonella Petruccioho⁴³².

Pro pánské jubóny v druhé polovině 16. století bylo typické zdůrazněné vypoulení v dolní polovině břicha zvané husí břich, což pravděpodobně vycházelo ze siluety dobových zbrojí. Většina plátových ochranných krytů trupů měla svislý spoj ve středu, na vytvoření dvou povrchů o rozdílných úhlech, které případný úder směřovaly do stran. Společností ceněné postavení válečníka dále zdůrazněné štíhlým pasem a tedy rozšířením ramen zřejmě vedlo k oblíbě husího břichu i v civilních oděvech. Dochované originály studované Janet Arnold⁴³³ mají v místě husího břichu umístěné dvě symetrické vycpávky téměř polokulovitého tvaru vytvořené z prošíváných pláten, plsti či vycpávání. Experimentálně bylo ověřeno, že existuje nepřímá úměra mezi velikostí vycpávky a vypouklostí profilu břicha nositele⁴³⁴.

Vzhledem k funkci mírného tvarování postavy a reprezentace se *jubón* konstruoval z několika vrstev. Jak argumentoval Urbani⁴³⁵, oděv se skládal ze svrchní tkaniny zajišťující požadovaný estetický vjem, druhé svrchní vrstvy sloužící jako dekorativní podložení⁴³⁶ prosekávání či prostržení svrchní textilie. Následovala vnitřní výztužná vrstva sloužící jako nosná konstrukce pro svrchní látku, dále zpevňující problematičtější místa, zvyšující trvanlivost oděvu. Může být jak jedno i vícevrstvá. Vnitřní vrstva, tedy převážně podšívka kromě začáštění oděvu může případně sloužit jako další zateplení.⁴³⁷

Městské regule vydané v Granadě⁴³⁸ specifikovaly údaje o použitém materiálu. Pokud vnější vrstva byla z barchetu, lnu či bavlny, pak vnitřní vrstva měla být z plátna, vycpávka z bavlny (ne vlněná tkanina či rouno) a podšívka z plátna. V případě vnější vrstvy z plátna nebo lnu byla vnitřní vrstva z nového plátna, vycpávka z vlny (nejasně, zda se jedná o tkaninu nebo rouno) a podšívka lněná. Luxusní provedení *jubónu* s vnější vrstvou z brokátu, damašku, saténu, látky s vetkaným vzorem, taftu, hedvábného aksamitu mělo být podloženo blíže neurčenou látkou barevně ladící s vnější vrstvou, jelikož se zřejmě počítalo s dekorativním prostrháváním drahé látky. Pod tím měla být vnitřní vrstva z plátna, bavlněná vycpávka a bílá lněná podšívka. Oblast, kde byly umístěny dírký na šněrování, měla být zpevněna dvěma vrstvami plátna (šp. *entretela*) vložených mezi svrchní tkaniny, aby se zvýšila trvanlivost dírek⁴³⁹. Starší regule ze Sevilly⁴⁴⁰ též požadovaly tři vnitřní vrstvy (bílou lněnou podšívku, plátěnou vnitřní vrstvu a lněné podložení ladící se svrchní látkou), přičemž počet vrstev mohl

⁴²³ Dochovaný Jubón, 1580, Metropolitan Museum Of Art, New York, Acs. No. 1978.128.

⁴²⁴ Pilná 2015.

⁴²⁵ Dochovaný kabátce Tycha Braha 1601, Kostel Matky Boží před Týnem, Praha.

⁴²⁶ Dochovaný kabátce císaře Ferdinanda I. 1564, Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha In. Jakub Súkeník. *Pohřební textilie Ferdinanda I., Maxmiliána II., Anny Jagellonské a Eleonory z jejich hrobů v katedrále sv. Víta a rekonstrukce jejich střihů* (Diplomová práce). Plzeň, 2013. ZUČ FF KA.

⁴²⁷ Dochovaný kabátce císaře Maxmiliána 1576, Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha In. Súkeník 2013.

⁴²⁸ Dochovaný kabátce císaře Rudolfa II, 1612, Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha, In. Lutovský - Bravermannová 2007.

⁴²⁹ Dochovaný pohřební oděv Dona Filippa de Medici, 1582, Florencie, Medici Chapels, In. Orsi Landini 2011, s. 58.

⁴³⁰ Dochovaný pohřební oděv Dona Garcii de Medici, 1562, Florencie, Costume Gallery, In. Orsi Landini 2011, s. 59.

⁴³¹ Dochovaný giubbone Cosima I de Medici, 1574, Florencie, Costume Gallery, In. Orsi Landini 2011, p. 58.

⁴³² Dochovaný giubbone Antonella Petrucci, 1585, Neapol, kostel San Domenice Maggiore Gallery, In. Orsi Landini 2011, p. 62.

⁴³³ Arnold 1985 – Jubón Ferdinanda I. dle nákresu střihu Súkeníka nemá žádný husí břich. Jubón císaře Maxmiliána II. má mírné naznačení husího břichu. Súkeník 2013.

⁴³⁴ Hřibová 2018c.

⁴³⁵ Roman Urbani. Úvod do skladby mužského oděvu v období třicetileté války. In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2013*. Zlín: Tigris, 2013, 115 - 132.

⁴³⁶ / Italský malíř (?), *Neznámý šlechtic*, 1550 – 60, Lobkowiczské sbírky.

⁴³⁷ Urbani 2013.

⁴³⁸ Real Chancillería de Granada 1552. Za upozornění děkuji Amandě LaPorta.

⁴³⁹ “*el razon por que esta dicha ordenanca se hizo, fue.. en lo de las entretelas, es, porque duren los ojetes*” Real Chancillería de Granada 1552, f. 151v a f. 223r.

⁴⁴⁰ *Ordenanças de Seuilla*. Za upozornění děkuji Amandě LaPorta.

být zvýšen či snížen podle přání zákazníka. Sevillské předpisy definovaly i materiály použité na rukávy – vnější vrstva (brokát, damašek, satén, aksamit), nespecifikované barevně ladící podložení a bílá lněná podšívka. Zmíněno je i vyztužení límce povolené pouze pomocí vlny a lnu prošitých nití. Pasty, škroby a další živice byly zakázány⁴⁴¹. Shodnou dobovou praxi potvrzuje např. límeček dochovaného hedvábného *jubónu* z let 1625 - 30⁴⁴². Vycpání rounem se dochovalo v tzv. *giubbonu*⁴⁴³ z pol. 16.stol nalezeného v kostele Sv. Domenica Maggiore v Neapoli. O vycpávání vlněným rounem či bavlnou svědčí platby jindřichohradeckým kloboučníkům za vymrskávání a bití vlny a bavlny, která se vkládala do nohavic a kabátů⁴⁴⁴. Dle Slavatových pamětí mohutnost, solidní vypracování a bavlněné vycpávky napomohly přežití úředníků po španělsku oděných vyhozených z okna r. 1618, i když pád a vystřelené kulky nechaly stopy na kanafasovém plášti s plátěnou podšívkou, karmazínovém kabátci i okružích⁴⁴⁵. Pokud měl být *jubón* prošíván, pak Juan de Alcega navrhoval přidavek 3 prstů (5,25 cm)⁴⁴⁶ k délce dílů.

Průzkum zeleného aksamitového *jubónu*⁴⁴⁷ z let 1600 - 1610 odhalil u prošívání vnitřních vrstev drobné (5,2 cm) nastřížení a následné přeplátování otvoru v oblasti pod paží, které sloužilo lepší pohyblivosti ruky. Tento, i další dochované *jubóny* obsahují prošívání zpevnění v oblasti ramen, průramku a středového švu⁴⁴⁸. Podle královského nařízení *jubóny* mohly být šity hedvábím, ale nesmělo se jednat o výšivku, prýmký či pasementerii⁴⁴⁹.

V pozůstalostních inventářích z let 1570 - 1580⁴⁵⁰ tvoří pánské *jubóny* 13,2% zápisů mezi oděvy, přičemž na jednoho muže průměrně připadalo 2,6 *jubónu*. Jako použitý materiál převládala len (36,8 %) a hedvábí (32,2 %). Jediné pánské oděvní součástky ze zlato či stříbrohlavu byly *jubóny* (4,4%). Dalším použitým materiálem byl fustan (1,8 %), vlna (1,5 %) a samet spolu s usní shodně 1,2 %. Výčet materiálů ukazuje, že existovaly dva typy *jubónů*: reprezentativní oděvní součástka z drahých materiálů a druhý lněný určený pro každodenní oděv např. pro práci, jelikož je možno nalézt u stejné osoby oba typy. Zapsané *jubóny* byly zdobeny prošíváním, prosekáváním, vyšíváním či našitím prýmků.⁴⁵¹

Střihy pánských *jubónů* se v základním tvaru shodují s dámskými a mají boční šev posunutý vzad, límeček jako součást zadního dílu a značnou délku rukávu zajišťující pohyblivost v těsném oděvu. Od dámského střihu se liší zakřivením v dolní části břicha (husí břich)⁴⁵². Při srovnání pánských střihů navržených jednotlivými autory mezi sebou je patrné, že klenutí husího břicha se postupně zmenšovalo, jelikož u konstrukcí Juana de Alcegy⁴⁵³ je největší, v případě návrhů Diega Freyle⁴⁵⁴ bylo podstatně zmenšeno a v dalších knihách již chybí a zůstává pouze prodloužení předních dílů do postupně se zkracující špice. Toto pozorování je v souladu s tendencemi dvorské módy vyobrazené na dobových portrétech. Zadní díly ve všech návrzích obsahují stojací límeček. Juan de Alcega i Diego Freyle předpokládali svislé dělení zadního dílu rovnou linií, což nemusí vyhovovat každé postavě. Proto pozdější nákresy z Toledského rukopisu⁴⁵⁵, Baltazara de Segovia⁴⁵⁶ i Francisca de la Rocha Burguen⁴⁵⁷ obsahují mírné prohnutí křivky v zadní části krku pro vytvoření přilehlejšího límce. Přední část límce byla v případě starších děl (Juan de Alcega a Diego Freyle) konstruována jako jeden díl, ale

⁴⁴¹ Hřibová 2018c.

⁴⁴² Dochovaný jubón, 1625 - 30, Victoria and Albert Museum, Londýn, In., Braun et al. 2016, s. 16.

⁴⁴³ Dochovaný giubbon, pol. 16.stol, kostel San Domenico Maggiore v Neapoli, Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici e Arte Sacra, Napoli. In. Braun et al. 2016, s. 16.

⁴⁴⁴ Marková 1997, s. 45.

⁴⁴⁵ *Paměti nejvyššího kancléře Království Českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka...od léta 1608 do 1619 I* (ed. Josef Jireček), Praha 1868. In. Hajná 2015, s. 93.

⁴⁴⁶ Alcega 1580, f. 13.

⁴⁴⁷ Dochovaný zelený aksamitový jubón, 1600 - 1610, V&A Museum, Londýn In. Braun et al. 2016, s. 35.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁴⁹ *Premática de los vestidos y trajes, la qual mandó el Rey 1590*, f. 4 – Hřibová 2017b.

⁴⁵⁰ Hřibová 2018a.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Hřibová 2017a.

⁴⁵³ Alcega 1580, f. 39 – 40.

⁴⁵⁴ Freyle 1588, f. 63.

⁴⁵⁵ *Manuscrito de sastrería*, f. 3a, f. 8r, f. 23r.

⁴⁵⁶ Segovia 1617, f. 45, 57.

⁴⁵⁷ Rocha Burguen 1618, f. 1.

novější konstrukce z Toleda a Francisca de la Rocha Burguenta je dělily na dvě části, opět se záměrem lepšího tvarování podle postavy. Baltazar de Segovia přední díl či díly límce neuvedl, což však není výjimkou, protože např. Juan de Alcega také někdy přední díl límce u jiných typů stříhů nezakreslil.⁴⁵⁸

Dolní okraj *jubónu* byl zakončen krátkou suknicí, která mohla být v celku nebo dělena na několik dílů. Juan de Alcega ani Diego Freyle tyto díly nezahrnuli do svých návrhů, což mohlo být dáno tím, že předpokládali jejich vytvoření ze zbytků látky po stříhání, tedy zřejmě dělené na menší části. Ostatní autoři stříhových knih zahrnuli do návrhů části kruhových výsečí sloužících jako jeden či dva díly suknice.⁴⁵⁹

Nejvíce odlišností mezi jednotlivými autory stříhových knih se projevuje v konstrukcích rukávů předtvarovaných tak, aby odpovídaly mírně ohnuté ruce. Obdobné řešení je doloženo např. na kabátci Charlese de Blois⁴⁶⁰. Juan de Alcega navrhl rukávy dělené dvěma švy na přední a zadní straně ruky s poměrně širokou částí kolem bicepsu. Rukávy Diega Freyle, autora Toledského rukopisu i Baltazara de Segovia jsou oproti tomu užší. Až nákresy Francisca de la Rocha Burguen z r. 1618 jsou kolem bicepsů rozměrnější než vyobrazení Juana de Alcegy. O specifičnosti této módy hovoří i zmínka Carlose Garcíi z r. 1617, který uvedl, že Francouz nosí na nohou to, co Španěl na ruku, protože Francouzi mají rukávy kabátců velmi úzké a kalhoty velmi široké⁴⁶¹.

Toledský rukopis⁴⁶² a spis Francisca de la Rocha Burguen⁴⁶³ přinesly navíc inovativní konstrukci, kdy spodní část rukávu je rozdělená na horní a dolní část a tedy na vnitřní straně ruky vznikl šev (či otevření). Pozoruhodné však je umístění těchto dílů z protilehlé strany průběžného dílu rukávu. Je otázkou, zda důvodem tohoto řešení je snaha o uspořené látky, zkrácení šicí dráhy nebo další možnost tvarování rukávu. Poslední jmenované možnosti by odpovídala čára v nákresu Baltazara de Segovia⁴⁶⁴, u které vzhledem ke zkratkovitě vyjádřeným nákresům tohoto autora nelze jednoznačně usoudit na její význam. Všechny uvedené stříhy a městské regule⁴⁶⁵ potvrzují, že *jubóny* byly šity s rukávy, ovšem v inventáři povozníka je mezi 5 kusy zaznamenán i jeden bez rukávů^{466 467}.

Základním požadavkem na kvalitu práce krejčích bylo kromě pečlivě vypracovaných dobře padnoucích oděvů také ekonomické využití nákladné suroviny, což bylo cílem zkoumaných publikací. Proto je důležité rozložení stříhových dílů na látku, přičemž je brán v potaz jak hospodářský aspekt, tak také směr vláken tkaniny, aby v požadovaných směrech vykazovala pevnost. Z tohoto důvodu jsou díly určené pro tělo v téměř všech návrzích skládány podél směru osnovních nití. Výjimku tvoří stříh Toledského rukopisu uvedený na foliu 23r, kde jsou všechny hlavní díly umístěny úhlopříčně, což autor navrhuje pro podélně pruhované látky, ze kterých má být vytvořen oděv s módním úhlopříčným pruhováním (tzv. *en arpón* či *a harpón* – „šípovitě“). Francisco de la Rocha Burguen uvedl úhlopříčné položení v případě společného stříhu pro kalhoty, *ropillu* a *jubón*⁴⁶⁸ a Diego Freyle úhlopříčné pruhování navrhl pro kalhoty⁴⁶⁹.

Velmi zajímavou poznámku uvedl Carlos García r. 1617, který napsal, že „*není Francouz, který v létě nenosí svůj kabátec otevřený vzadu i vpředu...a Španěl ...nikdy nerozepne svůj kabátec, považujíc za velmi urážlivé ukázat svou košili.*“⁴⁷⁰ Uvedené dokládá, že kabátec mohly být vpředu spínané knoflíky a ve středu zad být též otevřené.

⁴⁵⁸ Hřib 2019.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Hřib 2017.

⁴⁶¹ „*le Francois porte aux iambes, ce que l'Espagnol porte au bras: car les Francois ont les menches du pourpoint fort estreittes et les chausses fort amples*“, García 1645, f. 272.

⁴⁶² *Manuscrito de sastrería*, f. 39.

⁴⁶³ Rocha Burguen 1618, f.1c.

⁴⁶⁴ Segovia 1617, f. 54.

⁴⁶⁵ Real Chancillería de Granada 1552 - *Ordenanças de Seuilla*.

⁴⁶⁶ 1573 Inventario de un carretero: Juan Fernández In. Rojo Vega 2018.

⁴⁶⁷ Hřib 2019.

⁴⁶⁸ Rocha Burguen 1618, f. 146.

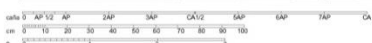
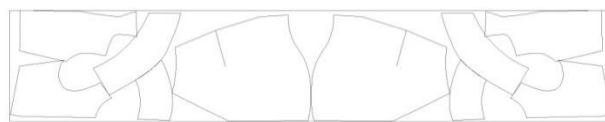
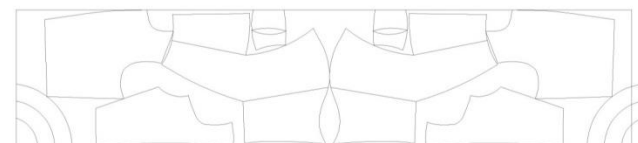
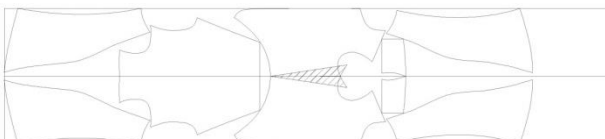
⁴⁶⁹ Freyle 1588, f. 38.

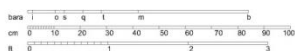
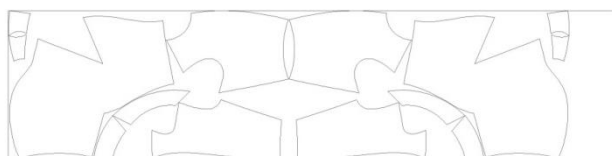
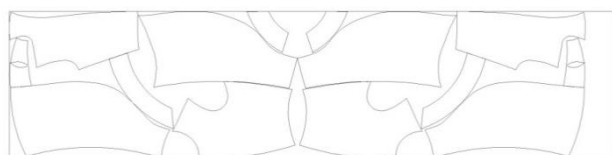
⁴⁷⁰ „*tous les Francois ouurent en esté leur pourpoint par devant et par derriere et si les Espagnols deuoient est ouffer de chaleur, ils ne se deboutonneroient iamais, tenans pour chose fort deshonneste de monstret la chemise*“ García 1645, f. 272, za upozornění děkuji Amandě LaPorta..

Údaje uvedené v tabulce XVI. jsou do metrické soustavy převedené hodnoty zapsané v dobových stříhových knihách. Baltazar de Segovia nepublikoval dostatek dat pro vykonstruování stříhu, a tedy efektivita stříhů nemůže být srovnána. U mladších knih je patrné snižování množství látky, což se odvíjí od kratší délky rukávů a ustupujícího husího břicha, tedy zkracujícího se předního dílu.⁴⁷¹ Efektivita stříhu u Alcegových nákrešů byla 74% a množství látky by bylo potřeba navýšit o 2,5 – 3%.

XVI. Srovnání rozměrů pánských jubonů ve španělských stříhových knihách. Upravená verze tabulky z Hříb 2019

Monografie	folio	přední díl					zadní díl					přední límec	rukáv				Délka sukničky [cm]	Korigovaná plocha látky [m ²]
		délka [cm]	krk [cm]	šířka ramene [cm]	obvod v pase [cm]	obvod hrudi [cm]	délka [cm]	obvod v pase [cm]	obvod hrudi [cm]	šířka ramen [cm]	výška / šířka límce [cm]		délka rukávu [cm]	šířka hlavičky [cm]	obvod zápěstí [cm]	prostřih		
Alcega	f39	63	14	14	28	36,75	42	17,5	24,5	22,75		14	70	28	10,5		1,411	
	f40	63	14	14	28	36,75	42	17,5	24,5	22,75		14	70	28	10,5		1,411	
Freyle	f63	63	14	14	28		45,5	14	28	21	14	14	63	28	10,5		1,411	
Toledo	f3	64,75	14	14	31,5	31,5	56 včetně límce	15,75		21	14		70	24,5	10,5	17,5	21	1,646
	f8	45,5	14	14	31,5	31,5	56 včetně límce	17,5		22,75			70	24,5	10,5		18	1,411
Segovia	f45				48,59								63,17					1,409
	f57				43,73								68,03					1,322
	f 129				48,59								63,17					1,327
Burguen	f1	47,25	14	14			43,75				10,5	14	63	28	12,25			1,294
	f1	47,25	14	14			43,75		14	10,5	14	14	63	28	12,25			1,294
	f1	47,25	14	14			43,75		14	10,5	14	14	63	42 oba d	24,5 oba díly			1,294





30. A) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle Juana de Alcegy, f. 39; B) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle Diega Freyle, f. 63; C) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, tzv. á harpó, f. 2; D) Rozložení stříhu pánského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, f. 39; E) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle Baltazara de Segovia, f. 57; F) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 1a; G) Nákras rozložení stříhu pánského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 1c. Kreslila Hřibová. Převzato z Hřib 2019



31. A, B) Model pánského jubónu v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; C) Rekonstrukce pánského jubónu podle návrhu Alcegy (postava vlevo) a Freyleho (postava vpravo). Kabátec je v obou případech šit na stejnou postavu nositele, pána vlevo. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Prachman. Převzato z Hřibová 2017b

Nezbytnými oděvními doplňky byly límce typu okruží. Dle výkladového slovníku Sebastiána de Covarrubias Horozco⁴⁷² španělský název *lechuquilla* byl odvozen od lístků divokého salátu (lat. *Lactusa virosa*, čes. Locika jedovatá), které připomínal. Boucher uvedl, že původ tohoto oděvního doplňku byl v jižní Americe, kde jej domorodí Indiáni používali jako ochranu oděvu před olejem aplikovaným na vlasy⁴⁷³. Dle Kusche se okruží dostalo do Evropy z Flander a odtud šířilo do Anglie a Španělska⁴⁷⁴. Sousa⁴⁷⁵ zmínil, že v Evropě se okruží stalo znakem společenského postavení a cena použitých krajek začala nabývat na významu, když se rozměr okruží zvětšoval díky používání škrubu a drátěných podpěr na zpevnění. Na portrétech Alonse Sanchéze Coella je možné pozorovat změnu okruží, které bylo původně součástí košile a od r. 1570 se stalo samostatným kusem⁴⁷⁶. Pánská verze okruží sestávala z úzkého obojku těsně obepínajícího krk a jedné či více vrstev bohatě nabrané látky. Kupříkladu posmrtný inventář královského zapisovatele⁴⁷⁷ obsahoval 16 okruží z tenkého holandského plátna. Přehled dochovaných okruží, postup výroby i škrubení přináší publikace Arnold⁴⁷⁸.

⁴⁷² Covarrubias Horozco 2011, s. 705.

⁴⁷³ Boucher - Deslandres 1965, s. 165.

⁴⁷⁴ Kusche 2003.

⁴⁷⁵ Sousa Congosto 2007.

⁴⁷⁶ Hřibová 2017a.

⁴⁷⁷ 1576 Inventario de Pedro de Palacios, escribano de cámara de la Chancillería, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁷⁸ Arnold - Tiramani - Levey 2008.

Zajímavý je kupříkladu artefakt ze sbírek Germanisches Nationalmuseum v Norimberku⁴⁷⁹ či okruží z přelomu 16 a 17. století dochované na zámku v Jindřichově Hradci⁴⁸⁰.

Všechna stanovená hodnotící kritéria lze splnit použitím adekvátních textilních materiálů a dobových konstrukcí, zejména zpevnění v oblasti ramen, průramků a dolní části břicha. Kabátce šité podle střihů různých španělských autorů jsou těsné, avšak omezují pohyb nositelů jen minimálně, adekvátně společenské úloze oděvního prvku.

Literatura

Martin Hřib, Jubón, vnitřní kabátec, ve španělských střihových knihách přelomu 16 a 17. století, In. Martina Hřibová (ed.), Sborník semináře Oděv v historii. Litomyšl 2019, s. 99-126.

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová, Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017. Praha 2018. s. 30 – 49.

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

20. Ropilla podle střihu Juana de Alcegy⁴⁸¹

Rekonstrukce pánského svrchního kabátce (šp. *ropilla*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 29a - 30⁴⁸²

Dalším typem oděvu, který Juan de Alcega rozkreslil, byla tzv. *ropilla*, což byla podle slovníku Johna Minsheu *cassock* (kazajka)⁴⁸³. Jednalo se o běžný oděv své doby nošený šlechtici a měšťany na *jubónu*⁴⁸⁴, který měl suknicí různé délky⁴⁸⁵. V dobových posmrtných inventářích z Valladolidu je možno nalézt *ropilly* s rukávy, bez rukávů⁴⁸⁶ nebo rukávy šité z odlišných látek než tělo *ropilly*⁴⁸⁷. Jedna z ropill majordoma byla zmíněna, že k ní patřily dvojce rukávy, zatímco jiná, nová, ropilla rukávy postrádala⁴⁸⁸. *Ropilla* tvořila 6,4 % zápisů mužských oděvů, přičemž nejtypičtějším svrchním materiálem byly vlna (23,5%), len (21,1%), aksamit (6%), plst' (3,6%) a směšová látka (0,6%), přičemž 28,8% kabátců nebylo popsáno. I zde se projevuje praktický aspekt vlněného textilu i luxusních kusů (27,5%) přináležejících městske společnosti blízké panovnickému dvoru. Záznamy hovoří o 2 prošívaných, 2 prosekávaných a 1 *ropille* zdobené našitými proužky. Nejběžnější barvou byla černá (25,3%), dále zelená (3%), hnědá (2,4%), červená (1,2%) a bílá či žlutá (shodně 0,6%). *Ropilla* mohla být též podložena kožešinou⁴⁸⁹.

Dle Juana de Alcegy horní část předního dílu kopírovala tvar spodního *jubónu* a k ní byla přišita krátká půlkruhová suknic. Zadní díl obsahoval stojací límec i suknic. Kratší (63 cm) a užší rukávy ropilly byly konstruovány rovně, na rozdíl od rukávů *jubónu*. Diego Freyle navrhl *ropilla* bez dělicí švu v linii pasu na předním či zadním díle⁴⁹⁰, zato se svislým tvarovaným švem ve středu zadního dílu. Toledský manuskript

⁴⁷⁹ Dochované lněné okruží z r. 1580 – 1600, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

⁴⁸⁰ Dochované okruží připísané Vilému Slavatovi z Chlumu a Košumberka, královskému komořimu vyhozenému z okna při defenestraci v r. 1618. Státní hrad a zámek Jindřichův Hradec.

⁴⁸¹ Tato část textu je kombinací textů Hřibová 2018a – Idem 2018c – Idem 2017b.

⁴⁸² Alcega 1580, f. 29a - 30.

⁴⁸³ Minsheu 1599, s. 213.

⁴⁸⁴ Bernis Madrazo 1962, s. 101.

⁴⁸⁵ Alcega 1580, f. 29a.

⁴⁸⁶ „*ropilla de tafetan sin mangas*” Picaresca: al ajuar de dos ladrones (1580), In. Rojo Vega 2018.

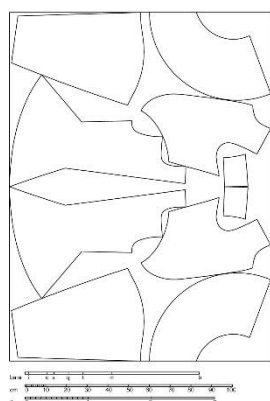
⁴⁸⁷ „*ropilla de raja con sua mangas de raso nueva*”, 1578 Inventario de un criado de la condesa de Ribadavia: Martín Rodríguez, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁸⁸ „*ropilla de raja de florençia con dos pares de mangas ... una ropilla sin mangas de chamelote nueva*”, 1589 Testamento, inventario y libros de Cristobal de Ocampo, mayordomo de Martín Enríquez, virrey del Perú, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁸⁹ „*ropilla de paño aforrada en martas*” 1574 Codicilo e inventario de Gregorio de Guinea, caballero de los emperadores Fernando I y Maximiliano, y contino de Felipe II, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁹⁰ Freyle 1588, f. 10v, 10r, 11r, 11v, 15v, 16v.

obsahoval obě řešení⁴⁹¹. Rozkreslení stříhů do látky se shodlo s Juanem de Alcega stanovenou spotřebou látky. Využití materiálu bylo cca 70%.



32. A) Nákras rozložení pánské ropilly dle Juana de Alcegy; B - D) Model pánské ropilly v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b

V deseti případech Juan de Alcega kombinoval *ropilla* s pláštěm ze stejné látky⁴⁹², což lze potvrdit i ze zápisů v inventářích, kdy Antonio Vaca de Castro (+1576) vlastnil *ropilla* a plášť z hrubší látky s našitými taftovými pruhy na plášti⁴⁹³.

Vzhledem k velké podobnosti konstrukce tohoto oděvu s níže popsáním a ověřovaným *sayem* [Obr. 33] nebylo přistoupeno k rekonstrukci v měřítku 1:1 a nelze tedy objektivně hodnotit všechna kritéria. Lze pouze shrnout, že konstrukce je funkční a při využití adekvátních látek bude plnit požadované funkce.

Literatura

Martina Hřibová, Textile materials in men's Spanish fashion from Valladolid, *Materials of Early Modern Fashion Conference*, Pasold Research Fund, 7 - 8. 10. 2021

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová, Pánské stříhy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49.

Martina Hřibová, Stříhová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

21. *Sayo podle stříhu Juana de Alcegy*⁴⁹⁴

Rekonstrukce pánského svrchního kabátce (šp. *sayo*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy, f. 30⁴⁹⁵

Sayo byl krátký svrchní oděv otevřený vpředu, s rukávy, stojacím límcem a suknicí, který muži nosili na *jubónu*⁴⁹⁶, jak dokládá posmrtný inventář Antonia de Ovelara, který měl černé *sayo* s bílým *jubónem*⁴⁹⁷. Slovník

⁴⁹¹ *Manuscrito de sastrería*, f. 18.

⁴⁹² Alcega 1580, f. 22a - 23a, 24a - 27a.

⁴⁹³ „una capa y una ropilla de raja con fajas de tafetan en la capa”, *Siete iglesias de Trabancos: testamento, inventario y libros de Antonio Vaca de Castro, caballero de Santiago y señor de la villa (1576)*, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁹⁴ Tato část textu je kombinací statí Hřibová 2018a – Ibidem 2017b – Idem 2018c.

⁴⁹⁵ Alcega 1580, f. 30.

⁴⁹⁶ Bernis Madrazo 1962, s. 102 - 103.

sepsaný Johnem Minsheu definoval *sayo* jako *coate, an ierkin* - kabátec, vestu⁴⁹⁸. Dle střihů Juana de Alcegy se *sayo* od *ropilly* lišilo tím, že zadní díl a půlkruhová suknice byly odděleny švem, čímž se krejčímu snáze dosahovala těsná silueta nositele. Toledský⁴⁹⁹ rukopis⁵⁰⁰ i kniha Diega Freyle obsahují nákresy *sayo* s celokolovou suknicí. Konstrukce tedy principiálně odpovídala popisu Girona z r. 1537⁵⁰¹.

Modely testované v měřítku 1:3 ukázaly, že *ropilla* a *sayo* při pohledu zepředu jsou nerozlišitelné a proto je obtížné přiřadit adekvátní dobová vyobrazení k těmto typům kabátců. Tzv. *saio* z černého sametu, které patřilo Ferdinandovi Orsinimu⁵⁰², vévodovi z Gravina, je konstrukcí velmi podobné *sayos* Juana de Alcega. Dochovaný artefakt ze sbírek Kunsthistorisches Museum Vídeň⁵⁰³ bývá označován jako *ropilla*, ale fotografie zad dokládají, že je zde šev a podle terminologie Juana de Alcegy se jedná o *sayo*. Tvarově obdobný je kabát na portrétu muže⁵⁰⁴ (Antonio Moro) či Martina Gurrea de Aragon⁵⁰⁵ od Antonia Mora. Je možné, že *ropilla* je vyobrazena na portrétu označeném „*Retrato de Felipe II con 60 anos*”⁵⁰⁶ či „*El caballero del reloj*”⁵⁰⁷, portrétu markýze Massimiliana Stampa⁵⁰⁸ případně Fernanda de Guerra z Aragonu⁵⁰⁹.

Juan de Alcega i Diego Freyle věnovali nákresům modernější *ropilly* (15 a 6 střihů) větší pozornost, než střihům *sayo* (9 a 2 střihy), avšak dle zápisů v posmrtných inventářích *sayo* (8,5% *sayo* ku 6,5% *ropill*) bylo běžnější, což mohlo být dáno jak vyšším věkem zesnulých mužů a s tím spojenou preferencí tradičnějších oděvů či obtížným rozlišením a terminologií obou oděvů. Na problémy s odlišováním *ropilly* a *sayo* poukazuje i notářský zápis majetku Pedra de Mercada v Medina y Serracin (+1580). Výslovně zde bylo zapsáno: *mas una ropilla o sayo de paño moreno aforrado en bayeta verde*⁵¹⁰, tedy *ještě jedna ropilla nebo sayo z hnědé vlny podšitá zelenou vlněnou látkou*.

Dle inventářů převažující barvou byla černá (30%), dále hnědá (3,6%), zelená (1,8%), modrá (0,9%) a červená či žlutá (shodně 0,5%). Nejběžněji zmíněným materiálem byla vlna (37,7%), aksamit (9,1%), směšová látka (1,4%) a len (0,5%). Jedno *sayo* bylo prošíváné, 1 lemované a našité pruhy látek mělo 7 kusů.

O popularitě popisovaného oděvního prvku svědčí stejné konstrukční principy pánských oděvů uvedené v krejčovských knihách jiných proveniencí. Kupříkladu tzv. *leib rock*⁵¹¹ či krejčovské knihy cechu krejčích z Chomutova⁵¹² i Frýdlantu⁵¹³ uvádějící obdobný kabátek (*vams*), který má kratší suknicí a rozměrnější rukávy s naznačeným šikmým prostřihem pro vysunutí ruky.

⁴⁹⁷ „*un sayo negro con un jubon blanco*”, 1577 Testamento e inventario de un escribano: Antonio de Ovelar, In. Rojo Vega 2018.

⁴⁹⁸ Minsheu 1599, s. 217.

⁴⁹⁹ Freyle 1588, f. 15b.

⁵⁰⁰ *Manuscrito de sastrería*, f. 39.

⁵⁰¹ Girón 1964.

⁵⁰² Dochované saio Ferdinanda Orsiniho, vévody z Gravina, 1549, Neapol, kostel San Domenico Maggiore. In. Orsi Landini 2011, s. 43.

⁵⁰³ Dochovaná ropilla, 1555, Kunsthistorisches Museum, Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv. no.A 1378J.

⁵⁰⁴ / Antonio Moro, *Portrait d'homme désignant une horloge de table*, 1565, Musée du Louvre, Paris, Inv. 15482.

⁵⁰⁵ / Antonio Moro, *Retrato del aristócrata español Martín Gurrea de Aragón*, 16. stol, Nationalmuseum, Stockholm.

⁵⁰⁶ / Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Felipe II con 60 anos*, 1587, Palazzo Pitti, Firenze.

⁵⁰⁷ / Tiziano Vecellio, *El caballero del reloj*, cca 1550, Museo Nacional del Prado, Madrid, P000412.

⁵⁰⁸ / Sofonisba Anguissola, *Portrait of Marquess Massimiliano Stampa*, 1557; Walters Art Museum, Baltimore, Acs. No. 37.1016.

⁵⁰⁹ / Rolam de Moïs, *Fernando de Guerra z Aragonu, vévoda z Villahermosy*, asi 1585, Lobkowiczské sbírky.

⁵¹⁰ Medina del Campo: inventario de Pedro de Mercado en Medina y Serracin (1580), In. Rojo Vega 2018.

⁵¹¹ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns* 1590, f. 23v.

⁵¹² Šimša 2013b, s. 122.

⁵¹³ *Ibidem*, s. 166 – 7.

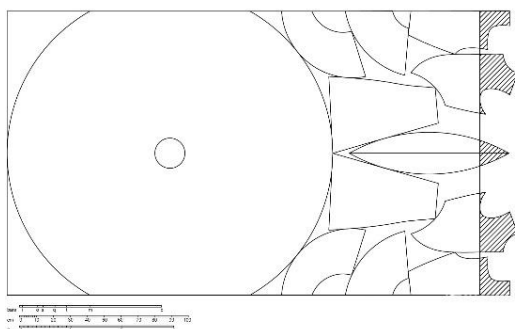
XVII. Ropilla či sayo, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Délka předního dílu [cm]	Délka zadního dílu [cm]	Šířka ramen [cm]	Obvod v pase [cm]	Délka rukávu [cm]	Výška límce [cm]	Délka suknice [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
29a -A ropilla	63	45,5	42	22,75	63	14	29,75	14936	21168	70,56	21168	0,00
29a-B ropilla	63	45,5	42	21	63	14	21	12048	17640	68,30	17640	0,00
30 - A sayo	63	45,5	42	21	63	14	45,5	18410	30542,4	60,28	21168	-44,29
30 - B ropilla	63	45,5	42	21	63	14	21	12424	17640	70,43	17640	0,00

V tabulce XVII. jsou v první části shrnuté rozměry střihových dílů publikované Juanem de Alcega. Postup stanovení dalších ostatních hodnot byl popsán v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle střihu Juana de Alcegy. Množství látky potřebné na rozložení dílů navržené Juanem de Alcega na f. 30 se od reálné spotřeby liší o -44,3% a využití látky je pouze 60%, což je dáno značným množstvím tvarovaných dílů.

V 6 případech Juan de Alcega připojil *sayo* k pláští⁵¹⁴, což souhlasí se zápisy v inventáři např. Gregoria de Guinea⁵¹⁵, Francisca de Salamanca⁵¹⁶ a dalších.

Praktickým ověřením v měřítku 1:1 bylo prokázáno, že *sayo* lze podle návrhů střihů Juana de Alcegy zkonstruovat a výsledný oděv bude splňovat všechna stanovená hodnotící kritéria. Rekonstrukce neprokázala žádné omezení pohyblivosti nositele, a pokud je dodržena dobová linie pasu, pak lze snadno docílit přiblížení se zvolenému estetickému vjemu.



33. A) Nákras rozložení pánského saya dle Juana de Alcegy; B - C) Model pánského saya v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Rekonstrukce pánského saya podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b

Dalšími možnými oděvními prvky nošenými na *jubón* byly *colet* a *cuera*, které vycházely z vojenské módy a proto není překvapivé využití usní (38,6 % zápisů v posmrtných inventářích). Fakt, že se jednalo o prvky módní, dále dokládá dle zápisů ve valladolidských inventářích použití hedvábí (21,8 %) a aksamitu (9,9 %), přičemž vlněná látka byla zmíněna jen v 5 % popisů. 24,8 % *colet* a *cuer* zůstalo neznámých.⁵¹⁷ Známá byla i v českých zemích, jak dokládá např. portrét Adama y Dietrichsteina⁵¹⁸.

Literatura

⁵¹⁴ Alcega 1580, f. 22, 24.

⁵¹⁵ „*capa y sayo de paño negro nuevo y el sayo aforrado en raso nuevo; otro sayo y capa negro de paño traydo algo*”, 1574 Codicilo e inventario de Gregorio de Guinea, caballero de los emperadores Fernando I y Maximiliano, y contino de Felipe II, In. Rojo Vega 2018.

⁵¹⁶ „*capa de raja y un sayo y ropilla en çiento y veinte reales; otra capa de paño con sus sayo çiento y veinte reales*” 1575 Inventario de bienes del licenciado Francisco de Salamanca, abogado, y de Leonor Ordóñez, In. Rojo Vega 2018.

⁵¹⁷ Hřibová 2018a.

⁵¹⁸ / Středoevropský malíř, Adam z Dietrichsteina, po 1569, Lobkowiczské sbírky.

Martina Hřibová, Textile materials in men's Spanish fashion from Valladolid, *Materials of Early Modern Fashion Conference*, Pasold Research Fund, 7 - 8. 10. 2021

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová, Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49.

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

22. Pánská ropa podle střihů Juana de Alcegy⁵¹⁹

Rekonstrukce pánského svrchníku (šp. *ropa*).

Datace: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikace Juana de Alcegy, f. 45a - 49a⁵²⁰

Volné svrchníky v délce po kotníky, bez linie pasu, otevřené vpředu a s dlouhými rukávy byly označovány jako *ropa*. *Ropa* byla též znakem autority, nosili ji příslušníci královského dvora či ministři⁵²¹, což potvrzují luxusní použité materiály zmíněné v posmrtných inventářích (42,4 % hedvábných a 1,1 % aksamitových látek). I zde je patrná druhá, praktická tendence, doložená vlněnými (25 %) a směšnými (1,1 %) textiliemi. Zajímavé jsou zápisy o *ropách* šitých z lněných látek (2,2 %). 28,3 % *rop* nebylo charakterizováno.⁵²² Barvy zapsané v inventářích jsou z 29,3% černá, 7,6% zlatohlav, 5,4% modrá, hnědá a červená či stříbrohlav (shodně 3,3%) nebo žlutá, bílá a zelená (shodně 1,1%). Zmíněno bylo vycpávání (1x) a 11x našívání proužků látky. Při pražské svatbě Anny Habsburské *Jeho Výsost císař vyšel ze svého pokoje ve (svrchním) oděvu (ropa) střiženém po francouzsku z černého sametu, velmi pěkně zdobeném, s množstvím zlatých knoflíků, v baretu (gorra) ozdobeném bílými a žlutými péry, v kalhotách (calzas) z karmínového (tmavočerveného) sametu a mistrně vyšíváného zlatého taftu [karmínové barvy] v kabátci (jubón) z téže látky jako kalhoty a v bílé kožené vestě (colete) zdobené jantarem a s jantarovými knoflíky ve zlatě. S Jeho Výsostí císařem přišel nejjasnější arcivévoda Karel v černém atlasovém plášti (svrchním šatu, ropa) krásně ozdobeném [sametem], s množstvím zlatých knoflíků, v kalhotách (calzas) tělové barvy ze sametu bohatě zdobeného zlatým vyšíváním a ze zlatohlavu tělové barvy s nádhernou výšivkou, v kabátci (jubón) stejného provedení a v kožené vestě (colete de cuero) zdobené jantarem, také se zlatými knoflíky.*⁵²³

Ropa Turca para levantar byl turecký tzv. ranní oděv. Poprvé se ve Španělsku objevil v polovině 16. století a byl původně považován za exotický, nošený jako módní šat na turnajích a dalších oslavách. Pravděpodobně byl přivezen rytíři vracejícími se z válek s Turky, ale též byl znám jako součást uherské módy (*mente*⁵²⁴). Byl oblíben i v německých zemích (tzv. *Schlaf rock*⁵²⁵) či v Itálii⁵²⁶. Tento nepřilíh široký plášť kónusového tvaru, byl spínáný textilními šňůrkami od krku až po lem. Míval vysoký stojací límeček a dlouhé, zdobené, na bok spadající rukávy orientálního stylu⁵²⁷. Zajímavé je, že konstrukčně se od dochovaných osmanských kaftanů⁵²⁸ lišil jak způsobem vsazení rukávů, tak tvarováním linie boků. Co se týče prostého vzhledu siluety, pak jsou obdobné svrchníky zachyceny např. v díle Cesara Vecellia⁵²⁹. *Ropa para levantar*, zejména zdobené rukávy je dobře viditelné na portrétu doktora Giacoma Bossia⁵³⁰ či portrétu lékaře⁵³¹. Ve

⁵¹⁹ Tato část textu je kombinací textů Hřibová 2018a – Ibidem 2018c – Ibidem 2017b.

⁵²⁰ Alcega 1580, f. 45a - 49a.

⁵²¹ Alcega 1589 / 1979, s. 64.

⁵²² Hřibová 2018a.

⁵²³ Baďurová 2018.

⁵²⁴ *Leonfeldner Schnittbuch*, 16. Jahr. Oberosterreichisches Landesarchiv, Linz, Austria Zunftarchivalien Sch.

96. In. Barisch - Mcnealy 2015, f. 13v.

⁵²⁵ *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns 1590*, f. 34r.

⁵²⁶ *Il Libro del Sarto 1987*, f. 79.

⁵²⁷ Bernis Madrazo 1972.

⁵²⁸ J. Rogers - Hülya Tezcan - Selma Delibaş. *The Topkapı Saray Museum: Costumes, Embroideries and Other Textiles*, London: Thames and Hudson, 1986..

⁵²⁹ Vecellio 1590, f. 811 a 813.

⁵³⁰ / El Greco, *Portrait of Dr. Francisco de Pisa*, cca 1610 - 1614, Kimbell Art Museum, Fort Wort, AP 1977.05.

⁵³¹ / El Greco, *Retrato de un médico*, 1582-85, Museo Nacional del Prado, Madrid, Cat. No. P000807.

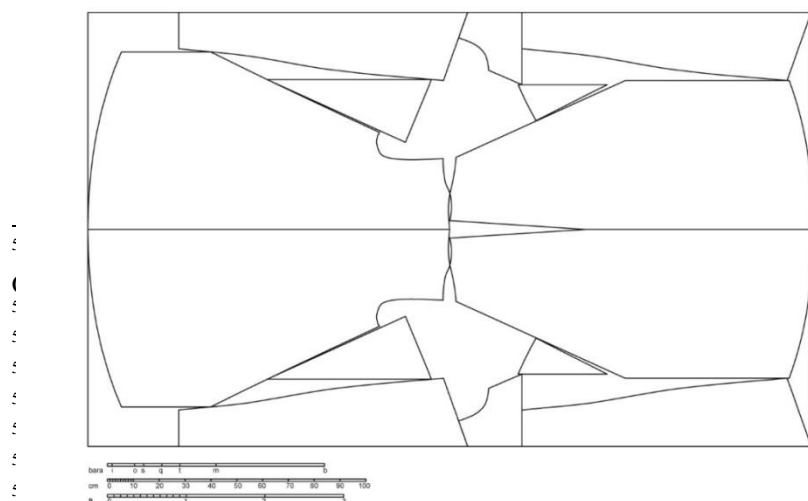
studovaných posmrtných inventářích byla *ropa para levantar* zaznamenána čtyřikrát. *Ropa para levantar* mohla být podšitá kožešinou, jak dosvědčuje inventář Gregoria de Guinea⁵³², královského a císařského státníka. Podobný svrchník s vysokým límcem byl nalezen v hrobě císaře Maxmiliána II. (+1576) v Collinově mauzoleu na Pražském hradě⁵³³, který pod ním měl oblečen krátký kabátec blízký *jubónium* Juana de Alcegy⁵³⁴. Těž pohřební svrchník Rudolfa II. je obdobný⁵³⁵.

Podle střihů publikovaných Alcegou se *ropa turca* (ať již jako ranní oděv nebo obecně) vyznačovala rozměrným límcem spadající vzad, obdobně jako je patrné na vyobrazení od Pedra Orrente⁵³⁶. *Ropa Española* pro normální účely i jako tzv. ranní oděv byla dle Alcegy charakteristická vysokým stojacím límcem.

Návrhy Juana de Alcegy ukazují *ropy turca* s velmi rozměrným (délka 28 cm) vzad položeným límcem, nazvaným jako *capilla* (kápě). Muži o průměrné výšce 165 cm bude plášť o délce 140 cm dosahovat až na zem či lehce pod, ale je třeba počítat se snahou Juana de Alcegy o zakreslení extrémních případů a tedy ve skutečnosti byl tento oděv asi předpokládán v délce po kotníky. Délka rukávů je 105 – 112 cm. Za zmínku stojí *ropa* znázorněná v *Il Libro del sarto*, kde na f.111v jeden z dílů je možno interpretovat jako polovinu kápě⁵³⁷. *Ropy turca* kombinovanou s krátkým pláštěm zachytil de Bruyn⁵³⁸. Inventář Antonia Doro Campoo zmínil mimo jiné *turcas*, zřejmě *ropas turcas*, přičemž jedna byla z černého damašku se dvěma pruhy černého aksamitu, druhá z hnědého damašku s černými aksamitovými pruhy podšitá podšitá hnědou kuní kožešinou a další byla hnědá *ropa turca* z purpurového šamlatu bez rukávů, podšitá kožešinou německého vlka⁵³⁹. U *ropy turca* se předpoklad Juana de Alcegy ohledně spotřeby látky lišil poměrně málo, o maximálně -2,2% a míra využití látky byla v rozmezí 84 - 89%.



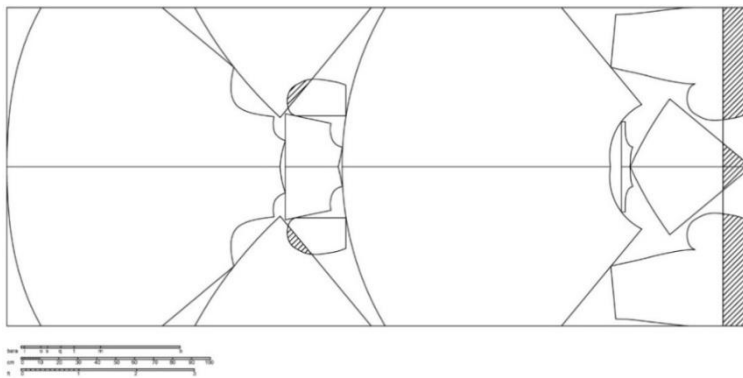
34. A - C) Model pánské *ropy turca* v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hříbová; D) Nákres rozložení pánské *ropy turca* dle Juana de Alcegy. Převzato z Hříbová 2017b



inventario de Gregorio de Felipe II, In. Rojo Vega 2018.

asco pardo con fajas de terciopelo negro ajornada en muchas fajas pardo, con un rucio de chambray morado sin aguas con forro de lobos cerbales de alemania 1580 Inventario de Antonio Doro Campoo, alférez mayor y regidor de Carrión de los Condes, In. Rojo Vega 2018.

⁵³⁹ Lutovský - Bravermanová 2007.



Ropa Española byla velmi podobná na *ropa turca*, z hlediska střihu se lišila pouze velkým límcem. Juan de Alcega tyto střihy řadil k sobě⁵⁴⁰. Zřejmě je zachycena na portrétu Antoina Perenota de la Granvelle⁵⁴¹ nebo druhého portrétu též osoby z r. 1555⁵⁴². Látky se nedostává (-3,7% a -12,6%) přičemž textil je využit z 87 resp. 89 %.

Ropa Romana se dle střihu vyznačovala dlouhými a širokými díly na tělo, dlouhými rukávy shodnými jako *ropa turca* či *española*, avšak zajímavý je velmi rozměrný límec za krkem (21 cm),

který mohl být střižen jako součást zadního dílu⁵⁴³ či jako samostatný kus⁵⁴⁴. Aby límec kopíroval linii ramene, přednice ropy se překládají přes sebe. Stejnou konstrukci límce obsahují nákresy toledského manuskriptu na obou zde uvedených *ropa Romana*⁵⁴⁵ i dámských *ropa s mangas de punta*⁵⁴⁶. Obdobný střih je znázorněn v italské sbírce *Il Libro del sarto*⁵⁴⁷, kde je navíc připojen také nákres těsného rukávu normální délky, který by zřejmě mohl být vsazen do vnějšího rukávu. Tento typ oděvu by mohl být znázorněn na *Portrait of John Helman of Barth Bruzua staršího*⁵⁴⁸. Francisco de la Rocha Burguen uvedl, že *ropa Romana* nosily významné osobnosti jako inkvizitoři⁵⁴⁹. Nákresy Juana de Alcega se od reálné spotřeby liší o +9,93% a - 8,1%, využití látky je 95 resp. 81%.

⁵⁴⁰ Alcega 1580, f. 45a - 47a.

⁵⁴¹ / Antonio Moro, *Antoine Perrenot de Granvelle*, 1549, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. No. Gemäldegalerie, 1035.

⁵⁴² / okruh Antonia Moro, *Portrait of Antoine Perenot de la Granvelle*, 1555, aukční síň Sotheby's, Lot 152.

⁵⁴³ Alcega 1580, f. 48.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ *Manuscrito de sastrería*, f. 38.

⁵⁴⁶ Ibidem, f. 36.

⁵⁴⁷ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 85v.

⁵⁴⁸ / Barth Bruyn, the Elder, *Portrait of John Helman*, 1533 - 34, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Inv. No. 1695 – Neznámý malíř, *Christ Blessing, Surrounded by a Donor and His Family*, 1575 – 80, Metropolitan Museum of Art, New York, Ac. No. 17.190.13-15 – Maarten van Heemskerck, *Portrait of Reinerus Frisius Gemma*, 1540 - 45, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam Ac. No. 1347.

⁵⁴⁹ Rocha Burguen 1618.

35. A - C) Model pánské ropy de letrado v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Rekonstrukce pánské ropy de letrado podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; E) Náčrsek rozložení pánské ropy de letrado dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b

Ropa de letrado byl svrchník vzdělaných mužů. Byl to široký volný oděv nošený lékaři, právníky a akademiky, jak lze doložit například inventářem doktora Francisca Bernala Ramira, který měl *ropa de letrado* z černého damašku⁵⁵⁰. Na portrétu Pietra Manna⁵⁵¹ či Muže s rukavicí⁵⁵² je vidět typické rukávy s rozměrnou balónovitou hlavicí, stejné jako ve střizích. Juan de Alcega zakreslil do střihu sedlo pro zadní díl⁵⁵³, u druhého náčresu⁵⁵⁴ byl opomenut, přičemž délka zadního dílu u folia 49a sedlo též předpokládá. Sedlo je prvek typický pro německé šuby⁵⁵⁵, které jsou většinou širší, konstruované jako plné kruhy. S návrhem Juana de Alcegy je srovnatelný střih z krejčovské knihy z Leonfeldneru⁵⁵⁶, který je rovněž kónusový, ale neobsahuje sedlo a výrazná hlavice je střizena samostatně od dolní části rukávu. Základní konstrukcí je také podobný střih v *Il Libro del Sarto*⁵⁵⁷, který má obdobnou konstrukci rukávů a sedlo jako Alcegoví návrhy. Další střih z téhož rukopisu má místo sedla za krkem šálový límeč⁵⁵⁸. Navržená délka ropy 147 cm pro průměrného španělského muže 165 cm vysokého se jeví příliš dlouhá, ale zřejmě se projevila snaha Juana de Alcegy o zachycení maximálního střihového dílu, který je možno upravit na rozměry zákazníka. Ve Španělsku byly dlouhé ropy nošené členy královské rodiny, aristokraty a členy státního aparátu. Vyobrazení pohřebního procesí císaře Karla V.⁵⁵⁹ dokumentuje sociální postavení účastníků délkou svrchníku. Nejurozenější šlechtici jsou znázorněni v prodloužených *ropách* táhnoucích se po zemi, *ropillách* či *sayos* a kalhotách. Méně urození účastníci mají ropy dosahující do poloviny lýtek s kožešinovými límci, obdobné německým šubám.

Autor toledského manuskriptu kromě ropy *de letrado* zahrnul do své kolekce také ropy s rukávy spadajícími vzad⁵⁶⁰, tak jako má *ropa turca*. Ovšem název tohoto náčresu je v současnosti nečitelný. V italské sbírce *Il libro del sarto* jsou zahrnuty i střihy svrchníků s obdélníkovými rukávy normální délky⁵⁶¹, kdy z popisu jednoho střihu plyne název *vesta de doctor*⁵⁶². Pánskou sametovou ropy s úzkými rukávy je možno vidět v Nordiska museet⁵⁶³.

XVIII. Pánská ropa, Převzato z Hřibová 2017b

⁵⁵⁰ “*ropa de letrado de damasco negro buena*”, 1582 Testamento e inventario del doctor Francisco Bernal Ramiro, In. Rojo Vega 2018.

⁵⁵¹ / Lucia Anguissola, *Pietro Manna, médico de Cremona, 1557*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Asc. No. P000016.

⁵⁵² / Tiziano Veccellio, *L'Homme au gant, 1520*, Musée du Louvre, Paris, Inv. 757.

⁵⁵³ Alcega 1580, f. 49.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, f. 49a.

⁵⁵⁵ Barisch - Mcnealy 2015, s. 84 - 85.

⁵⁵⁶ *Leonfeldner Schnittbuch*, 16. Jahr. Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz, Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f. 8r, In. Barisch - Mcnealy 2015.

⁵⁵⁷ *Il Libro del sarto* 1987, f. 89v.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, f. 86v.

⁵⁵⁹ / Nicolaas Hogenberg, Погребальное шествие в Брюсселе по случаю кончины императора Карла V., (*Funeral Procession in Brussels on the Occasion of the Death of Emperor Charles V.*), 1559, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Inv. No. ОГ-74968.

⁵⁶⁰ *Manuscrito de sastrería*, f. 33.

⁵⁶¹ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 73, 88.

⁵⁶² *Ibidem*, f. 100.

⁵⁶³ Dochovaný oděv typu ropa, 1590, Nordiska museet, Stockholm, NM.0105164.

Folio	Délka v polovině těla [cm]	Šířka předního dílu [cm]	Šířka zadního dílu [cm]	Délka límce [cm]	Délka límce [cm]	Šířka rukávu na dolním konci [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
45a Ropa Turca	140	84	84	21	112	28	39722	47040	84,44	47040	0,00
46 Ropa Española	147	84	84	14	126	28	44470	51240	86,79	49392	-3,74
46a Ropa Turca	140	84	112	28	105	28	44854	52903,2	84,79	51744	-2,24
47 Ropa Turca	140	84	84	28	112	28	41634	46737,6	89,08	45864	-1,90
47a Ropa Española	140	84	84	14	112	28	42394	47443,2	89,36	42336	-12,06
48 Ropa Romana	147	84	126	21	126	28	49644	52253,6	95,01	58016	9,93
48a Ropa Romana	147	147	105	21	126	28	57656	71164,8	81,02	65856	-8,06
49 Ropa de letrado	147	126	157,5	28	70	28	58552	66007,2	88,71	63504	-3,94
49a Ropa de letrado	147	112	154	x	70	28	58582	65542,4	89,38	63504	-3,21

Údaje o rozměrech střihových dílů (Tab. XVIII) jsou do SI soustavy převedené hodnoty navržené Juanem de Alcega. Postup stanovení dalších hodnot byl popsán v této kapitole pod číslem 10. Manteo a faldellín podle střihu Juana de Alcegy. Pro oděv o délce navržené Juanem de Alcega by ve skutečnosti bylo třeba o cca 3,2 – 3,9 % látky navíc při využití plochy na 89%.

Experimentálně v měřítku 1:3 byla ověřena *ropa Turca*, zejména spojení límce a přednic, což umožnilo pochopení konstrukce límce *ropy Romana*. *Ropa de letrado* je z tohoto hlediska obdobná, avšak její součástí je i sedlo na zadním díle. Za pozornost stojí i konstrukce rozměrného nabíraného zhlaví rukávů. Vzhledem k velké spotřebě tkanin byla k praktickému ověření v měřítku 1:1 vybrána pouze jedna konstrukce, *ropa de letrado*. Bylo prokázáno, že návrhy střihů Juana de Alcegy jsou plně funkční, nevyžadují úpravy. Oděv všechna stanovená hodnotící kritéria splnil, nositele neomezoval a poskytoval ochranu před chladem.

Literatura

Martina Hřibová, Textile materials in men's Spanish fashion from Valladolid, *Materials of Early Modern Fashion Conference*, Pasold Research Fund, 7 - 8. 10. 2021

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 2018, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová, Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49.

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed). Sborník Semináře Oděv v historii 017, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

23. Pláště podle střihů Juana de Alcegy⁵⁶⁴

Rekonstrukce pánských plášťů (šp. *capa, herreruelo, fieltro del camino* a *balandrán*).

Datce: 1580

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Juana de Alcegy⁵⁶⁵

Ochrana před zraněním a povětrnostními vlivy např. v průběhu cest byla vždy hlavní funkcí oděvu. Dekorativní a reprezentativní funkce, ilustrující sociální postavení nositele ve společnosti, byly druhotné. V každodenním životě v západní a střední Evropě poskytoval ochranu před deštěm a chladem svrchní oděv, obvykle plášť nebo svrchník s rukávy. Účinnost silně podšitého pláště podle španělské módy jako ochrany před pádem a kulkami prokázala záchrana života hraběte Martinice⁵⁶⁶ během pražské defenestrace r. 1618. Pláště nebo svrchníky byly základními součástmi kompletního mužského oděvu, bez nichž byl urozený muž považován za nevhodně ustrojeného, jak dokládá útěk defenestrováného pána Filipa Fabricia Prahou *nedůstojně* bez pláště a klobouku⁵⁶⁷. Na rozdíl od jiných kusů oděvu, plášť bylo také možné použít přímo v boji jako obrannou zbraň,

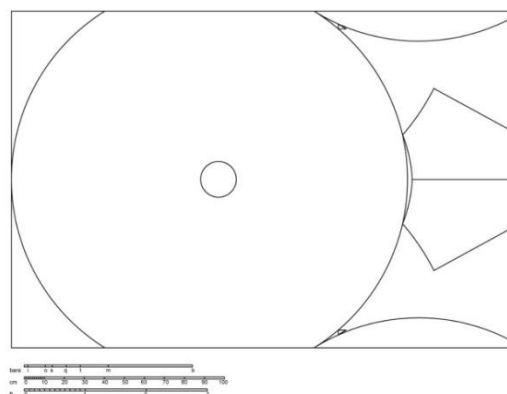
⁵⁶⁴ Tato část textu je kombinací textů Hřibová 2018a? – Ibidem 2018c – Idem 2017b – přednáška Martina Hřibová, *Spanish Cloaks: The Patterns of Cloaks Worn in Spain around 1580*, Dressing the Early Modern Network Conference, Fashion & Function: Exploring Protective Uses of Dress in Times of Crisis, 24.9.2021.

⁵⁶⁵ Alcega 1580.

⁵⁶⁶ Paměti nejvyššího kancléře Království Českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka...od léta 1608 do 1619 (ed. J. Jireček), Praha 1868. In. Hajná 2015, s. 92 – 93.

⁵⁶⁷ Winter 1893, s. 84 – 94.

obdobně jako puklír nebo dýku. Pojednání o novém účinném systému šermu rapírem včetně kombinace s pláštěm sepsal španělský šlechtic, vědec a jeden z nejslavnějších šermířů Don Jerónimo Sánchez de Carranza (*Compendio de la Filosofía de las Armas y de su Destreza y la Aggression y Defenza Cristiana*, napsáno 1569, vydáno 1582). Před tímto převratným systémem byla ve Španělsku rozšířena metoda šermu tzv. *Esgrima Vulgar* nebo *Común* (Vulgární nebo obyčejný šerm), která též mimo jiné používala techniky jako *Encapar al Enemigo* (nasadit plášť na nepřítele) či *Arrojar la Capa sobre la Espalda* (hodit plášť na meč)⁵⁶⁸. Ve španělské kultuře je dodnes známá fráze „*luchar a capa y espada*“ ve smyslu udatného boje na obranu něčeho či někoho za každou cenu. Hrdinové bojovali s pláštěm typu *capa* obtočeným kolem levé ruky, aby se mohli bránit, zatímco meč drželi v pravé ruce, na rozdíl od zloduchů, kteří bojovali s dýkou a pláštěm typu *capotillo*. Zloduchové před útokem též mohli zakrývat zbraň pláštěm. Využití dlouhého pláště typu *capa* jako ochrany levé ruky při šermu znázorňuje malba *Vista de la ciudad de Sevilla*⁵⁶⁹ připsaná Alonsovi Sánchezovi Coellovi. Lope de Vega v díle *La serrana de la Vera* popsal, jak si mladenec před bojem omotal ruku pláštěm⁵⁷⁰.



Španělé byli známí svou oblibou nošení plášťů, o čemž dle posmrtných inventářů svědčí vyšší průměrný počet plášťů (průměrně 3,8 kusu) než kalhot (3,3 kusů) či kabátů (3,7 kusů) na jednoho muže. Zde primárně převládala praktická potřeba, protože většina plášťů byla z hřejivé vlny (52,9%), či plsti (3,1%). Dekorativní účel mělo zřejmě 3,7 % hedvábných a 1,4 % aksamitových kusů (zejména módní plášť německého původu *tudescos*⁵⁷¹ či krátký *herruelo*). 1 % plášťů bylo z lněných látek a 35,6 % zůstalo nepopsáno. Vzhledem k oblibě plášťů není překvapivé, že Juan de Alcega, Diego Freyle i autor toledského rukopisu věnovali největší pozornost nákresům rozložení plášťů. Za povšimnutí stojí, že u střihů plášťů Juan de Alcega použil důmyslný způsob práce s rozměrnými kruhovými díly, když napsal „*přední díl je přeložený přes zadní*“⁵⁷². Při tomto způsobu je část látky poskládána do čtyř vrstev a druhá část látky jen do dvou vrstev. Nejprve je celá látka přeložena podélně podél osnovy a pak je levý konec přeložen přes sebe v závislosti na požadované délce pláště. Hlavní část pláště je ve čtyřech vrstvách a zbytek látky ve dvou.

36. A - C) Model pánské capa v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení pánské capa dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b

Ze všech návrhů Juana de Alcegy nejčastěji se vyskytující plášť byla *capa*, základ pánské oděvu ve Španělsku⁵⁷³, dle posmrtných inventářů typicky v černé barvě (14,1%), hnědé (3,8%) či bílé (1,1%). Mezi použitými materiály jednoznačně dominovala vlna (64,9%) a 1,9% *capas* bylo popsáno jako lněných. *Capa*

⁵⁶⁸ Luis Pacheco de Narvaez, *Las tretas de la vulgar y comun esgrima de espada sola y con armas dobles, que reprobò Luis Pacheco de Narvaez y las oposiciones que dispuso en verdadera destreza contra ellas*, D. Manuel Cruzado y Peralta, Zaragoza, 1702, s. 84 – 85.

⁵⁶⁹ / Alonso Sánchez Coello, připsáno, *Vista de la ciudad de Sevilla*, konec 16. století, Museo del Prado, Madrid, in.v č P004779.

⁵⁷⁰ Bernis Madrazo 2001, s. 207.

⁵⁷¹ Dochovaný exemplář Dona Garzii de Medici, 1562, uložen v Palazzo Pitti, Florencie.

⁵⁷² „*La delantera está doblada sobre la trasera*“, Alcega 1580, f. 15.

⁵⁷³ Bernis Madrazo 1962, s. 80.

mohla být prošívána (1x), prosekávaná (2x), prostřihávaná (3x), lemovaná (1x) a s našívánými pruhy látky (10x). Jednou byla zmíněna vyšívána *capa*. *Capa* mohla být v různých šířkách, délkách i zdobeních a většinou její součástí byla i charakteristická kápě (*capilla*), která ležela na zádech a nebyla používána k zakrytí hlavy⁵⁷⁴. *Capa* s kápí je znázorněna v díle Christoha Weiditze⁵⁷⁵, dále na soše *Sepulcro del conde de Niebla y sus tres hijos*⁵⁷⁶ nebo v díle připsaném Alonso Sanchézi Coellovi, *Vista de la ciudad de Sevilla*⁵⁷⁷. Dochovaný artefakt portugalské provenience pocházející z r. cca 1600 je uložen v Museu Nacional de Traje⁵⁷⁸. Juanem de Alcega navrhovaná délka kruhových plášťů označených *capa* byla v rozmezí 98 až 140 cm a délka kápě 52.5 – 59.5 cm, což odpovídá dobové poznámce Garcíi o tom, že Španělé nosili dlouhé pláště na rozdíl of francouzských krátkých⁵⁷⁹. Dolní okraj kápě byl většinou zakreslen jako obdélníkový, přičemž mohl být nabrán do obloukovitého tvaru. Obloukovitá zakončení kápě Juan de Alcega navrhoval také. Podobný střih tzv. španělského pláště s kápí obsahuje střihová kniha z Leonfeldneru⁵⁸⁰ nebo kniha krejčovského cechu z Chomutova⁵⁸¹, což dokládá značné rozšíření španělské módy i mezi běžnou populací střední Evropy.

Tabulka XIX. uvádí hodnoty rozměrů pro pláště typu *capa* a tabulka XX. sumarizuje střihy, u kterých je ze stejné látky ušita kápě i svrchní kabátec (*sayo* nebo *ropilla*). Rozměry dílů jsou do SI soustavy převedené hodnoty navržené Juanem de Alcega. V případě plášťů *capa* se spotřeba látky navrhovaná a reálná lišila. Nejextrémnějším případem byl rozdíl o -17,4% a efektivita střihu byla 87 – 95%.

XIX. Pánská *capa*, Převzato z Hříbová 2017b

Folio	Boční délka pláště [cm]	Délka kápě [cm]	Šířka kápě na dolním konci [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
15	98	52,5	22,75	39130,6	42462,3	92,15	42336	-0,30
15a	105	59,5	22,75	44310,7	47583,5	93,12	45864	-3,75
16	112	59,5	22,75	49474,7	56600,9	87,41	51744	-9,39
16a	126	59,5	22,75	60726,2	65604,0	92,56	63504	-3,31
17	140	59,5	22,75	73209,3	86986,7	84,16	74088	-17,41
17a	98	56	22,75	39710,6	43531,0	91,22	41160	-5,76
18	105	56	22,75	44566,7	47040,0	94,74	47040	0,00
18a	112	56	22,75	49730,7	55860,0	89,03	55860	0,00
19	126	56	22,75	60982,2	67335,4	90,56	64680	-4,11
19a	140	56	22,75	73465,3	83530,6	87,95	74480	-12,15

⁵⁷⁴ Descalzo Lorenzo 2014, s. 22.

⁵⁷⁵ Weiditz 1529, f. 113.

⁵⁷⁶ / Sanlúcar de Barrameda, *Sepulcro del conde de Niebla y sus tres hijos*, 1607, kostel sv. Dominga, Cadiz.

⁵⁷⁷ / připsáno Alonso Sánchez Coello, *Vista de la ciudad de Sevilla*, konec 16.stol, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. Poo4779.

⁵⁷⁸ Dochovaný artefakt portugalské provenience pocházející z r. cca 1600 je uložen v Museu Nacional de Traje, Lisboa, Inv. MNT 4130.

⁵⁷⁹ “*le manteau de l’Espagnol est long*”, García 1645, s. 274.

⁵⁸⁰ *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberosterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96 f. 11v, In. Barisch - Mcnealy 2015.

⁵⁸¹ *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Šimša 2013b, s. 107.

XX. Pánská capa se sayo nebo ropillou, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Boční délka pláště [cm]	Délka kápě [cm]	Šířka kápě na dolním konci [cm]	Obvod v pase [cm]	Délka předního dílu [cm]	Šířka předního dílu [cm]	Délka zadního dílu [cm]	Šířka ramen [cm]	Obvod zápěstí [cm]	Délka rukávu [cm]	Výška límce [cm]	Délka suknice [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
20 sayo	70	56	21		63	x	45,5	42	21	63	14	21	40809,0	47195,4	86,47	44100	-7,02
20a sayo	73,5	56	x	99,9	63	x	45,5	45,5	21	63	14	28	39598,8	48938,4	80,92	45864	-6,70
21 sayo	91	56	22,75	93,9	63	x	45,5	42	22,75	63	14	28	50654,4	64444,8	78,60	56448	-14,17
21a sayo	105	59,5	22,75	107,9	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	42	64074,7	77733,6	82,43	70560	-10,17
22 sayo	126	56	22,75	93,9	63	x	45,5	42	22,75	63	14	42	74598,2	93928,8	79,42	89376	-5,09
22a ropilla	70	56	22,75	x	63	x	45,5	42	21	63	14	21	37155,0	43946,0	84,55	43120	-1,92
23 ropilla	77	56	22,75	x	63	x	45,5	42	22,75	63	14	21	40785,6	50344,0	81,01	49980	-0,73
23a ropilla	94,5	56	22,75	x	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	28	52310,0	60457,6	86,52	61740	2,08
24 sayo	105	56	14	93,9	63	45,5	45,5	42	22,76	63	14	28	59258,7	67592,0	87,67	64680	-4,50
24a ropilla	84	59,5	22,75	x	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	28	45762,1	55712,4	82,14	54880	-1,52
25 ropilla	73,5	56	22,75	x	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	21	38722,8	44100,0	87,81	44100	0,00
25a ropilla	73,5	56	x	x	63	45,5	45,5	42	21	63	14	22,75	39206,8	49392,0	79,38	49392	0,00
26 ropilla	70	56	21	x	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	21	37269,0	47947,2	77,73	44688	-7,29
26a ropilla	84	56	22,75	x	63	45,5	45,5	42	22,75	63	14	28	45382,1	52499,7	86,44	51744	-1,46
27 ropilla	98	56	22,75	x	63	45,5	45,5	45,5	21	63	14	28	54830,6	64309,9	85,26	62496	-2,90
27a ropilla	112	56	22,75	x	63	x	45,5	42	22,75	63	14	28	64492,7	74088,0	87,05	74088	0,00

Dalším pláštěm bylo *herreruelo*. Angličan John Minsheu (1599) napsal, že se jednalo o *dlouhý plášť nebo vojenský kazak*⁵⁸². Bernis Madrazo uvedla, že posléze to byl půlkruhový plášť s límcem používaný pro každodenní nošení⁵⁸³. Juan de Alcega jej však navrhoval jako kolový, čemuž zřejmě odpovídá dochovaný pánský plášť ze sbírek Los Angeles County Museum⁵⁸⁴ či španělský plášť z Muzea Viktorie a Alberta⁵⁸⁵. Proti tomu půlkolový přeživší kus je ve sbírkách Museu del Disseny de Barcelona⁵⁸⁶. V dochovaných posmrtných inventářích z Valladolidu bylo *herreruelo* nejčastěji v černé barvě (39,7%), zelené (6,3%), hnědá (3,2%) a modré či červené (shodně 2,4%). Materiálem byla vlna (50%), hedvábí a směšová látka (shodně 4,8%) a aksamit (1,6%). Jedno *herreruelo* bylo vyšíváné. Střih na tzv. mužský plášť je nakreslen v knize střihů cechu krejčích z Chomutova⁵⁸⁷. Délka pláště se dle návrhů Juana de Alcegy pohybovala v rozmezí 72,5 – 126 cm. Je možné, že kratší varianty byly zamýšleny pro nošení i ženami, jak plyne ze záznamu v inventáři doktora Juana Álvareze de Villegas zmiňujícím krátké dámské *herreruelo*⁵⁸⁸. *Herreruelo* mohlo mít stojací límec, dle inventářů i podložený aksamitem⁵⁸⁹, či případně kápi.

XXI. Herreruelo, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Boční délka pláště [cm]	Výška límce [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
32	73,5	14	21746,8	25228	86,20	22736	-10,96
32a	84	14	27530,1	31388	87,71	26656	-17,75
33	73,5	14	21746,8	23520	92,46	23520	0,00
33a	84	14	27530,1	32076,8	85,83	26656	-20,34
34	94,5	14	34006,0	34798,4	97,72	32928	-5,68
34a	105	14	41174,7	43624	94,39	41160	-5,99
35	105	14	41174,7	45091,2	91,31	42336	-6,51
35a	112	14	46338,7	55372,8	83,68	49392	-12,11
36	126	14	57590,2	64747,2	88,95	61152	-5,88

⁵⁸² “a long cloak or soldier cassock”, Minsheu 1599, s. 143.

⁵⁸³ Alcega 1589 / 1979, s. 63.

⁵⁸⁴ Dochovaný pánský plášť, 1590 - 1610, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

⁵⁸⁵ Dochovaný španělský plášť, 1560 - 1569, Victoria and Albert Museum, London.

⁵⁸⁶ Dochovaný půlkolový plášť, 16. stol - poč. 17.stol, Museu del Disseny de Barcelona, Barcelona.

⁵⁸⁷ *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, In. Šimša 2013b, s. 106.

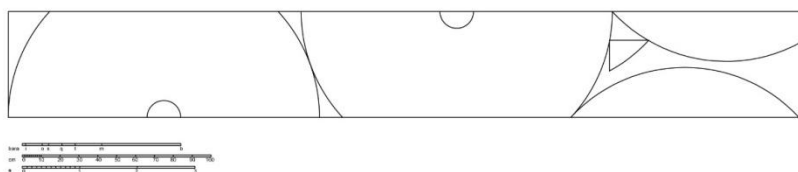
⁵⁸⁸ „*herreruelo pequeño de mugger*”, 1582 Inventario del doctor Juan Álvarez de Villegas, alias doctor Villegas, médico, In. Rojo Vega 2018.

⁵⁸⁹ “*herreruelo negro nuevo aforrado el collar en terçiopelo negro*”, 1574 Codicilo e inventario de Gregorio de Guinea, caballero de los emperadores Fernando I y Maximiliano, y contino de Felipe II, Ibidem.

XXII. Herreruelo a svrchní kabátec, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Boční délka pláště [cm]	Délka předního dílu [cm]	Šířka předního dílu [cm]	Délka zadního dílu [cm]	Šířka ramen [cm]	Obvod zápěstí [cm]	Délka rukávu [cm]	Výška límce [cm]	Délka suknice [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
28 ropilla	84	63	31,5	45,5	42	21	63	14	22,75	40418,1	47486,7	85,11	44100	-7,68
28a ropilla	84	63	x	45,5	42	21	63	14	21	40882,1	48687,6	83,97	45864	-6,16
29 ropilla	91	63	x	45,5	42	21	63	14	28	46032,4	54868,8	83,90	52920	-3,68
30a sayo	87,5	63	x	45,5	42	21	63	14	28	42573,8	50836,8	83,75	47040	-8,07

Tabulka XXI. uvádí převedené i vypočtené hodnoty pro pláště typu herreruelo, a tabulka XXII. přináší hodnoty pro herreruelo a svrchní kabátec, pokud byly ze stejné látky jako pláště. Efektivita střihů navržených Juanem de Alcego se pohybovala v rozmezí 83,7 – 97,7%, přičemž v jednom případě by bylo nutné ke spotřebě doplnit ještě 20,3% látky.



37. A - B) Model pánského herreruela v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; C) Rekonstrukce pánského herreruela podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; D) Náskres rozložení pánského herreruela dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b

Velmi rozměrným, ale krátkým (70 cm) pláštěm bylo *bohémio* oblíbené mladými a elegantními muži.

Takto zpodobnil Dona Carlose dvorní malíř Alonso Sánchez Coello⁵⁹⁰. Dle badatelky Decalzo Lorenzo⁵⁹¹ *bohémio* byl plášť podšitý luxusní látkou nebo kožešinou patrné při otočení přednic. Zdobené *bohémio* s *ropillou* z grogrénu, *bohémio* s *ropillou* z aksamitu podložného taftem, *bohémio* z vlny zdobené prýmky či *bohémio* a

⁵⁹⁰ / Alonso Sánchez Coello, *Príncipe don Carlos*, Museo Nacional del Prado, Madrid, P001136.

⁵⁹¹ Decalzo Lorenzo 2014, s. 22.

kazak se zlatými prýmkami byly zapsány v posmrtném inventáři Alvara de Luny⁵⁹². Bernis Madrazo uvedla, že se jednalo o ¾ kolový plášť, zdobenější než *herruelo*⁵⁹³, který měl svůj původ dle názvu v Čechách. Dle Hajné⁵⁹⁴ je původ bohemia spojován se střední Evropou, pro což hovoří záznam ve španělském výkladovém slovníku, *Diccionario de Autoridades*⁵⁹⁵ (1726), který uvádí, že *bohemio* byl druh oděvu nebo krátkého pláště typu *capotillo*, jehož jméno může mít původ v provincii zvané *bohemia*. V době vzniku slovníku oblékání *bohemia* v běžné módě vymizelo, ale autoři uvedli několik příkladů, kdy se plášť užíval. Oblékali ho šlechtici a pážata krále při významných dvorských slavnostech, jako bylo přivítání nové královny.⁵⁹⁶ Hajná vyslovila teorii, že do Španělska se mohl zřejmě dostat s cestami generace Vratislava z Pernštejna⁵⁹⁷.

Za povšimnutí stojí grafika *Mercaderes valencianos*, kde muž má na sobě oblečenou ropu turcas a přes ramena přehozen krátký pláštík [Obr. 38]. Španělský pláštík se stojacím límcem z přelomu 16 a 17. století nalezený v kostele Bences⁵⁹⁸ je více než kolový a stejně tak lze pochopit i popis Juana de Alcegy⁵⁹⁹ či nákresy Diega Freyle⁶⁰⁰.



38. Španělský obchodník v ropě a pláštiku, Převzato z Bruyn 1581 Zdroj: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001874r/f135.item>

XXIII. Bohemio, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Boční délka pláště [cm]	Výška límce [cm]	Plocha střihu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita střihu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
31	70	14	27267,0	32233,6	84,59	30576	-5,42
31a	70	14	25252,0	29556,8	85,44	25872	-14,24

⁵⁹² “*bohemio y ropilla de gorgan guarnesçido; yten un boemio y ropilla de tafetan aterziopelado pardo aforrado en tafetan frisado; yten un boemio de raja con un pasamanico; yten un boemio y una casaca parda con pasamanos de oro*” Guerra de Portugal: testamento e inventario del capitán Álvaro de Luna (1580), In. Rojo Vega 2018,

⁵⁹³ Alcega 1979, s. 63,

⁵⁹⁴ Hajná 2015, s. 28,

⁵⁹⁵ *Diccionario de Autoridades* I, Madrid, Francisco del Hierro, 1726.

⁵⁹⁶ Hajná 2015, s. 28,

⁵⁹⁷ Osobní komunikace s Dr. Milenou Hajnou.

⁵⁹⁸ Dochovaný španělský pláštík se stojacím límcem z přelomu 16 a 17.stol, kostel Bences, Sopron, Győr-Moson-Sopron megye,

⁵⁹⁹ Alcega 1580. f. 31 - 31a.

⁶⁰⁰ Freyle 1588, f. 16v.

Tabulka XXIII. obsahuje do SI převedené hodnoty udané Juanem de Alcega i z jeho údajů dopočtená data. Pokud přijmeme teorii o více než kolovém plášti, pak rozdíl mezi navrženou a reálnou spotřebou látky u bohemia dlouhého 70 cm činí -5,4%⁶⁰¹ a -14,2% cm²⁶⁰² a využití látky je 85 %.

Fieltro de camino byl nepromokavý kruhový cestovní plášť z plsti, podle níž je odvozen i jeho název. Plášť, který mohl mít prostřihy na ruce (šp. *maneras*), měl rozměrnou špičatou kápi kryjící při nepříznivém počasí i bradu. Při složení kápě vzad byl krk dále chráněn stojacím límcem. *Fieltro del camino* je znázorněno na portrétu Stephana Prauna⁶⁰³ nebo grafice de Bruyna⁶⁰⁴. Také ve stříhové knize polského mistra Franca Moyski (1705, Opole)⁶⁰⁵ je zachycen na místní poměry méně obvyklý tzv. plášť s křídly, který konstrukčně odpovídá španělského *fieltro de camino*. Nejčastěji zmíněná barva *fieltro del camino* v posmrtných inventářích byla bílá, zřejmě vzhledem k tomu, že ovčí rouno přirozeně obsahuje nesmáčivý lanolín a tedy je výhodné vlákna zanechat v přírodním provedení. Byl zaznamenán i v černém⁶⁰⁶, modrém⁶⁰⁷ či červeném⁶⁰⁸ provedení. Jako výrazně zdobené bylo charakterizováno bílé *fieltro de camino* s černými našitými prýmky⁶⁰⁹. Prýmky zdobená byla i *fieltro del camino* znázorněná na výše uvedených výtvarných dílech či dochovaný oděv⁶¹⁰. *Fieltro de camino* mohlo být doplněno ještě o praktický kratší svrchní pláštík (šp. *faldones*) z textilu, plsti nebo usně, jak ukazuje dochovaný cestovní plášť Stephana III. Prauna⁶¹¹. Těž inventární záznamy dona Miguela Manrique⁶¹², kapitána Álvara de Luna⁶¹³ nebo Antonia Ortize de Villasenor⁶¹⁴ obsahují zmínku o doplňujícím pláštíku k *fieltro del camino*. Juan de Alcega kratší pláštík připojil k návrhu kratšího *fieltro* (84 cm)⁶¹⁵, delší *fieltro* (98 cm) *faldones* nepředpokládalo.

Juan de Alcega látku využil na 85% (s nutným přídatkem 13,9%) či na 90% (přídavek 8,7%).

⁶⁰¹ Alcega 1580, f. 31.

⁶⁰² Ibidem, f. 31a.

⁶⁰³ / *Stephan III. Praun (1544-1591) als Santiagopilger, Germanisches National Museum, Nürnberg, Inv. No. Gm655.*

⁶⁰⁴ Bruyn, Abraham de, *Diversarum gentium armatura equestris. Ubi fere Europae, Asiae atque Africae equitandi ratio propria ewpresaa est*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Id. 12148/cb38494952q, f. 19, *Eques hispanus.*

⁶⁰⁵ Šimša 2021, s. 208.

⁶⁰⁶ „*fieltro de camino negro*“, 1574 Codicilo e inventario de Gregorio de Guinea, caballero de los emperadores Fernando I y Maximiliano, y contino de Felipe II – 1585 Inventario de Gregorio de Freitas, copero de la infanta doña Isabel y escritor., In. Rojo Vega 2018.

⁶⁰⁷ „*fieltro açul con su faldamento y capilla biejo*“, 1583 Testamento e inventario de Gaspar de Santisteban, canónigo, In. Rojo Vega 2018.

⁶⁰⁸ „*fieltro colorado con faldones aforrado en bayeta colorada*“, Picaresca: al ajuar de dos ladrones (1580), Ibidem.

⁶⁰⁹ „*fieltro blanco nuevo guarneçido con pasamanos negros*“, 1587 Inventario de Tomás Leonardo, tratante en vinos, Ibidem.

⁶¹⁰ Dochovaný cestovní plášť „*bestickter mantel mit kapuze*“, 1580 - 1620, GNM T 2795 – Jutta Zander-Seidel (ed.) *In Mode, Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*. Nürnberg: Germanisches National Museum, 2015, s. 45.

⁶¹¹ Dochovaný cestovní plášť Stephana III. Prauna, cca. 1571, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, Inv.No. T551.

⁶¹² „*fieltro blanco con sus faldas aforrado en tafetan*“, 1579 Inventario de don Miguel Manrique, hermano del conde de Osorno, In. Rojo Vega 2018.

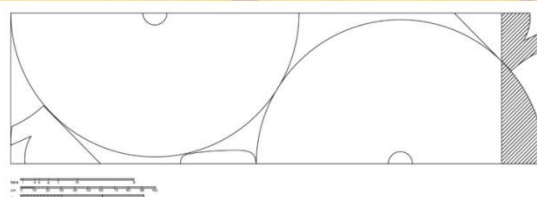
⁶¹³ „*fieltro con faldones aforrado*“, Guerra de Portugal: testamento e inventario del capitán Álvaro de Luna (1580), Ibidem.

⁶¹⁴ „*fieltro con sus faldones açul*“, 1582 Inventario de don Antonio Ortiz de Villaseñor, Ibidem.

⁶¹⁵ Alcega 1580, f. 52.

39. A – B) Rekonstrukce fieltro del camino podle návrhu Alcegy Autor. Hříbová, Hřib, foto: Hříbová; C) Náskres rozložení fieltro del camino dle Juana de Alcegy. Převzato z Hříbová 2017b

Podobně praktickým pláštěm byl tzv. *balandrán*⁶¹⁶. V 16. století se jednalo o dlouhý plášť (112 – 126 cm), který dle Bernis Madrazo nosili vesničané, cestovatelé a další muži, kteří nesledovali módní trendy⁶¹⁷ a proto se jej nepodařilo dohledat na dobových vyobrazeních či mezi originály. Badatelka⁶¹⁸ uvedla, že v době Juana de Alcegy se jednalo o plášť bez rukávů a s kápí, který měl všity vnitřní přednice. Juan de Alcega do své knihy napsal, že přední části mají být všity do pláště na ramenu a bocích⁶¹⁹. Takovéto řešení by umožňovalo práci venku, aniž by při otevření pláště unikalo tělesné teplo. Interpretace je odvážná, avšak to, že se jedná o kolový plášť s dodatečnými přednicemi, ukazuje rozkreslení stříhu do plochy látky, kdy odchylky v teoretické a předpokládané spotřebě jsou poměrně malé (-6,4 %, - 3,2% a dokonce 0%) při využití látky 88, resp.



90 a 94%. Diego Freyle⁶²⁰ navrhl *balandrán* jako půlkolový plášť s přednicemi a v toledském rukopisu⁶²¹ byl znázorněn jako celokolový plášť s naznačeným zapínáním na přednicích i plášti. Juan de Alcega dále uvedl, že zbytky látky je možno využít jako rukávy⁶²², což dále potvrzuje *balandrán* z modré vlny z vlastnictví Antonia Doro Campoo⁶²³, který též obsahoval rukávy. V posmrtných inventářích je možno nalézt zmínky o *balandránech* v hnědé⁶²⁴, purpurové⁶²⁵, modré⁶²⁶, zelené⁶²⁷ nebo tyrkysové⁶²⁸ barvě, převážně šitých z vlněné (36,4%) nebo směšové látky (9,1%) a jednou byl zdoben našitými proužky. Užití nákladných barvených látek vede k zamyšlení, zda *balandrán* byl opravdu používán vesničany a lidmi nesledujícími módní trendy. Zde se však projevuje omezení výpovědní hodnoty posmrtných inventářů a na základě 11 zapsaných kusů nelze stanovit

⁶¹⁶ Alcega 1580, f. 53 – 54.

⁶¹⁷ Komentář k Alcega 1979, s. 64.

⁶¹⁸ Bernis Madrazo 1962, s. 352.

⁶¹⁹ „*a se de advenir, que los quartos delanteros se an de pegar en el herreruelo por los hombros y costados*“, Je třeba poznamenat, že přední čtvrtiny mají být všity do herreruela podél linie ramen a bočního švu, Alcega 1580, f. 54.

⁶²⁰ Freyle 1588, s. 21r.

⁶²¹ *Manuscrito de sastrería*, f. 31.

⁶²² Alcega 1580, f. 53a.

⁶²³ „*balandran de paño azul con las mangas forradas de bayeta*“, 1580 Inventario de Antonio Doro Campoo, alférez mayor y regidor de Carrión de los Condes, In. Rojo Vega 2018.

⁶²⁴ „*balandran pardo con pasamanos*“, Villalón de Campos: testamento, inventario y biblioteca del licenciado Diego de Cifuentes, abogado (1577), In. Rojo Vega 2018.

⁶²⁵ „*valandran morado de paño con sus bebederos de tafetan de la misma color traydo*“, 1578 Inventario de un tirador de oro: Matías de Hermosilla, Ibidem.

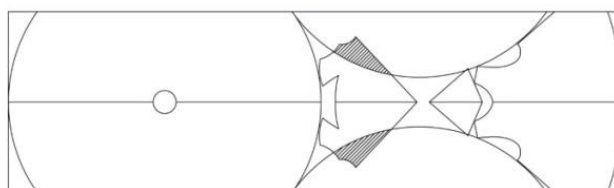
⁶²⁶ „*balandran azul sin capilla*“, 1578 Inventario de un criado de la condesa de Ribadavia: Martín Rodríguez, Ibidem.

⁶²⁷ „*balandran verde biejo*“, Valladolid y Valdestillas: inventario de Diego Anuncibay de la Haya, procurador en Cortes (1580), Ibidem.

⁶²⁸ „*medio balandran de paño turquesado*“, 1575 Testamento, inventario y biblioteca del licenciado Antonio de Hormaza, arcediano del Bierzo y humanista, Ibidem.

hypotézu. Ovšem, i v posmrtném inventáři Infanty Cataliny Micaely byly zmíněny dva *balandrány*⁶²⁹. Balandrán doktora Francisca Bernala Ramira⁶³⁰ byl otevřený po stranách.

40. A – C) Rekonstrukce balandránů podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení balandránů dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b



XXIV. Fieltro de camino a Balandrán, Převzato z Hřibová 2017b

Folio	Bočí délka pláště [cm]	Délka kápě [cm]	Délka svrchního pláštíku [cm]	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
52 Fieltro de camino	84	56	52,5	39666,1	46435,2	85,42	40768	-13,90
52a Fieltro de camino	98	56	x	39712,6	44329,6	89,58	40768	-8,74
Folio	Bočí délka pláště [cm]	Délka kápě [cm]	Šířka předního dílu [cm]	Plocha stříhu [cm ²]	Korigovaná plocha látky [cm ²]	Efektivita stříhu [%]	Plocha látky [cm ²]	Rozdíl Alcega x konstrukce [%]
53 Balandrán	126	63	112	76172,2	86335,2	88,23	81144	-6,40
53a Balandrán	126	63	105	75354,2	83748	89,98	81144	-3,21
54 Balandrán	112	63	98	62684,7	66640	94,06	66640	0,00

Vzhledem k velké spotřebě látky byla v měřítku 1:1 ověřena konstrukce menších kusů. Zvoleno bylo šlechtické provedení *herreruela* [Obr. 37], které splnilo všechna požadovaná kritéria. Jako druhý byl vybrán cestovní plášť *fieltro de camino* [Obr. 39], provedený z nepoddajné plstěné textilie. Tuhost materiálu dále zvýšily našité točené šnůry, takže oděv odstává od těla nositele podobně jako na dobových vyobrazeních a při dešti takto dále chrání nositele. Oděv byl prakticky ověřen při jízdě na koni, což prokázalo, že kápě i při otřesech je dostatečně tuhá na to, aby udržela tvar a nepadala jezdcovi do očí. *Fieltro de camino* tedy splňuje všechna hodnotící kritéria. Rozměrnější pláště *capa* a *balandrán* byly provedeny ve zmenšeném měřítku, kdy bylo prokázáno, že Alcegovy uvedené konstrukce jsou funkční.

Literatura

Martina Hřibová, Textile materials in men's Spanish fashion from Valladolid, *Materials of Early Modern Fashion Conference*, Pasold Research Fund, 7 - 8. 10. 2021

⁶²⁹ VARALLO, Franca, Catalina Micaela at the Court of Savoy, In. COLOMER - Amelia DESCALZO LORENZO, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica (CEEH), 2014, s. 69.

⁶³⁰ „*balandran pardo forrado en bayeta morada abierto por los lados*“, 1582 Testamento e inventario del doctor Francisco Bernal Ramiro, Ibidem.

Martina Hřibová, Spanish Cloaks: The Patterns of Cloaks Worn in Spain around 1580, *Dressing the Early Modern Network Conference, Fashion & Function: Exploring Protective Uses of Dress in Times of Crisis*, 24. 9. 2021

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In: Martina Hřibová (ed). *Sborník Semináře Oděv v historii 2018*, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Martina Hřibová, Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In: Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49.

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In: Martina Hřibová (ed). *Sborník Semináře Oděv v historii 017*, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

24. Calzones, jubón a ropilla podle střihů Diega Freyle⁶³¹

Rekonstrukce pánských oděvních součástí – kalhot, vnitřního a vnějšího kabátce typu *ropilla*.

Datace: 1588

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Diega Freyle⁶³²

Diego Freyle uvedl osm střihů na kalhoty (*calzones*), což činilo 22,9 % střihů v jeho sbírce a věnoval jim největší pozornost. Nákresey se liší proporcemi. Dle Gnagyho kalhoty z hedvábí byly mírně delší a v pase širší, zřejmě díky předpokladu použití tenčí textilie než vlněné⁶³³. Kalhoty v posmrtných inventářích ve Valladolidu označené *calzas*, *calzones*, *gregüesco*, *saraguelo*, *afollado*, *zahones* či *muslos* byly převážně vlněné (20 %) či aksamitové (17,9 %) nebo hedvábné (11,1 %). Nepříliš časté byly kalhoty z vyčištěné usně (6,1 %) a lnu (2,1 %). 42 % kalhot nebylo materiálově specifikováno. Výčet použitých materiálů vypovídá, stejně jako v případě *jubónů* jak o potřebě reprezentace, ale též o praktické potřebě ochrany před chladem. Průměrně připadalo 3,3 kalhot na jednoho muže. Spolu kabátci a pláště tvořily tedy kalhoty základ mužského šatníku.⁶³⁴ Kalhoty byly doplněné dlouhými punčochami či nadkolenkami. V dochovaných valladolidských pohřebních inventářích punčochy⁶³⁵ byly převážně praktické vlněné (26,3 %) nebo luxusní hedvábné (18,6 %). Len a useň byly zastoupeny shodně u 1,7 % zápisů, přičemž většina punčoch nebyla popsána (51,7 %). Na panství pánů z Hradce oblékal kuchař punčochy vyrobené ze dvou kozinek⁶³⁶.

Kalhoty mohly mít prostřihanou svrchní vrstvu. Královské nařízení z r. 1564 zakazovalo používání tuhé vlněné látky či jiných metod k vytvoření příliš objemného tvaru. Stejně tak bylo zakázáno použít tuhou vlněnou látku na výrobu či podšití svrchních dekorativních prostřihů. Zakázáno bylo také všit drátěné nebo dřevěné výztuže či aplikovat lepidlo na hedvábí⁶³⁷. Příklad kalhot s kratšími prostřihy dokládají dochované kalhoty Pietra z Aragonu⁶³⁸. Dlouhé svislé prostřihy mají kalhoty Dona Garzii de Medici⁶³⁹. Dochované neprostřihané kalhoty španělské provenience z let 1590 – 1610 patří do sbírky muzea Reggio Emilia (kolekce Galleria Parmeggiani)⁶⁴⁰. Neprostřihané kalhoty podle španělské módy měl oblečen též císař Maxmilián II. pohřbený v katedrále sv. Víta v Praze⁶⁴¹. Další dochované neprostřihané exempláře jsou z Itálie⁶⁴².

⁶³¹ Tato část textu je kombinací textů HŘIBOVÁ 2018a – Ibidem 2018c – Idem 2017b.

⁶³² Freyle 1588.

⁶³³ Gnagy 2018, s. 142.

⁶³⁴ Hřibová 2018a

⁶³⁵ Dochované punčochy Václava Viléma Popela z Lobkowicz, 1625, Regionální muzeu v Mikulově.

⁶³⁶ Marková 1997, s. 88.

⁶³⁷ "...en lo de los muslos de las calzas que no se pudiessen echar vayetas ni otra cosa para hazer follaje, y bulto, Declaramos, que las dichas cuchilladas no se puedan echar, ni afforar en la dicha vayeta, ni se puedan echar ribetes a manera de verdugos por dedentro, ni hilos de alambre, ni engomar la seda." ...stehna kalhot by neměla mít vloženou tuhou vlněnou látkou, nebo jakákoli jinou věc, která by byla příliš zdobná a objemná.... Prohlašujeme, že uvedené prostřihy by neměly být vyrobeny ani podšity uvedenou tuhou vlněnou látkou, ani by neměly být dřevěné výztuže vloženy dovnitř způsobem jako verdugos, ani dráty, ani by nemělo být hedvábí pogumováno. *Prematica de los vestidos y trajes* 1590, f. 12. Za upozornění děkuji Amandě LaPorta.

⁶³⁸ Dochované kalhoty Pietra d' Aragon, 1552, San Domenico Maggiore, Napoli.

⁶³⁹ Dochované kalhoty Dona Garzii de Medici, 1562, Palazzo Pitti, Firenze.

⁶⁴⁰ Dochované kalhoty, 1590 – 1610, Musei civici Reggio Emilia, kolekce Galleria Parmeggiani.

⁶⁴¹ Dochované kalhoty Maxmiliána II. 1576. Nalezené v Collinově mauzoleu, katedrála sv. Víta, Pražský hrad, Praha. In: Súkeník 2013.

⁶⁴² Dochované kalhoty Giulia Feltria della Rovere z roku 1578 ve sbírkách Galleria Nazionale della Marche v Urbinu – Dochované kalhoty Filipa de Medici, z r. 1582 ve sbírkách Cappella Medicee ve Florencii – Dochovaný oděv Giulia Feltria della Rovere z roku 1578 je uložen ve sbírkách Galleria Nazionale della Marche v Urbinu.

Zde uvedený komplexní experiment sestává z krátkých, širokých kalhot, na boční straně s kapsou, provedených dle nákresu střihu Diega Freyle. Konstrukčně se jedná o část kruhové výseče. Další částí experimentu byl vnitřní kabátec. Jak již bylo popsáno výše, *jubón* Diega Freyle měl kratší a méně klenutý husí břich, než nákresy Juana de Alcegy, avšak základní konstrukční principy byly shodné. Odlišná však byla konstrukce *ropilly*, vnější kabátce bez dělicího švu v pase, jak na předním, tak na zadním díle. Obdobný kabátec byl nošen i na počátku 17. století, jak svědčí např. konstrukce dvou dochovaných oděvů ze zámku v Českém Krumlově⁶⁴³ a pohřebního oděvu Václava Viléma Popela z Lobkowicz⁶⁴⁴, i když v těchto případech je možné, že se jedná o vnitřní vrstvu. U pohřebního oděvu Ferdinanda I.⁶⁴⁵ lze uvažovat, že vrstva označená jako „plášť“⁶⁴⁶, která ležela mezi vnitřním kabátcem a pláštěm, je spíše vnějším kabátcem, tedy volnou ropillou bez švu v pase.

Experiment v měřítku 1:1 byl proveden u nejnáročnějšího kusu, *jubónu*, kde se mohou nejnázne projevit obtíže s konstrukcí. Střih Diega Freyleho byl díky zmenšeného husího břichu snazší, než kabátce Juana de Alcegy. Reálné ověřování bylo dokonce prováděno 3 nositeli, kteří neshledali žádná omezení pohybu při splnění ochranné funkce. Dalším důvodem ušití *jubónu* v měřítku 1:1 byl zájem o ověření konstrukce kalhot, které je



nutno zavěsit na těsný kabátec. Kalhoty byly hodnoceny jako vysoce funkční, neomezující a poskytující plný komfort nositeli. Při použití tužší textilie kalhoty tvoří bohaté sklady odpovídající dobové linii. Ropilla byla ušita pouze v měřítku 1:3, jelikož vzhledově obdobný oděv (*sayo* dle Juana de Alcegy) byl již vytvořen v předchozím experimentu. Konstrukce byla shledána funkční.

41. A) Rekonstrukce kalhot a *jubónu* dle střihu Diega Freyle. Autor: Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; B) Model pánské ropilly v měřítku 1:3 dle střihu Diega Freyle, foto: Hřibová, C) Nákres rozložení střihu kalhot a ropilly dle Diega Freyle

25. Vaquero střihu Diega Freyle

Rekonstrukce dámského oděvu *vaquero*

Datace: 1588

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení v odborné publikaci Diega Freyle⁶⁴⁷

Jak uvedla Bernis Madrazo⁶⁴⁸, *vaquero* byl svrchní oděv inspirovaný tureckým odíváním, který se rozšířil ve druhé polovině 16. století a byl používán až do konce 17. století. Tento uzavřený svrchní oděv měl falešné rukávy spadající vzad. Byl zapínán pomocí šňůrového zapínání na olivu (šp. *alamares*). Nošen byl muži i

⁶⁴³ Dochovaný kabátec a široké kalhoty z přelomu 16. a 17. století, zámek Český Krumlov – Dochovaný kabátec a užší kalhoty, počátek 17. století, zámek Český Krumlov.

⁶⁴⁴ Dochovaný pohřební oděv Václava Viléma Popela z Lobkowicz, 1625. Uložen v Regionálním muzeu v Mikulově.

⁶⁴⁵ Dochovaný pohřební oděv císaře Ferdinanda I. 1564, Nalezeno v Collinově mauzoleu, katedrála sv. Víta, Pražský hrad, Praha.

⁶⁴⁶ Lutovský - Bravermanová 2007, s. 226 – Súkeník 2013, s. 32. Zde se jasně projevuje problém s nejednotnou terminologií, což ve výsledku může vest až k tomu, že čtenář nepochopí výstup jinak kvalitního bádání.

⁶⁴⁷ Freyle 1588.

⁶⁴⁸ Carmen Bernis Madrazo, El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIII (1988), s. 59 - 66.

ženami zejména při lovu a specificky jsou v něm zobrazovány menší děti v domácím prostředí⁶⁴⁹, přičemž falešné rukávy mohly být použity jako pomůcka při chůzi batolat. Stylově, nikoliv konstrukčně je možno *vaquero* přirovnat k pohřebnímu chlapeckému oděvu Raimunda Josefa Dietrichsteina⁶⁵⁰ v Mikulově. Zde je třeba podotknout, že do věku cca 7 let byli chlapci a dívky často oblékáni do shodného oděvu se suknicemi téměř dosahujícími k zemi. Dalším výrazem mohl pojem *habitillo* či *habitico*, jak dokládají účty Casa de Infantas z r. 1568⁶⁵¹. Covarrubias Horozco termíny vysvětlil jako „malé a krátké oděvy z vlny a hedvábí“⁶⁵². Saya ušitá jako *vaquero* bylo součástí výbavy šlechtičny Giovanni Gonzaga⁶⁵³.

Pozůstalostní inventáře z Valladolidu obsahují do roku 1600 *vaquero* jen ve dvou případech, přičemž v obou případech je *vaquero* přirovnáno k podtypu *sayo*, zřejmě vzhledem k tomu, že se oblékalo jako shodná vrstva. *Vaquero* v inventáři Doňy Cataliny Lopéz de Calatayud⁶⁵⁴ bylo pošito zelenými a hnědými prýmký. Velmi zajímavý je popis „*vaquero de garruvilla*“, kdy výraz *garruvilla*, či *garrobilla* značí dřevo z Rohovníku obecného (lat. *Ceratonia siliqua*), čemuž lze porozumět, že oděv byl vyztužen dřevěnými destičkami. Takto byly vyztužovány živůtky v 17. století⁶⁵⁵. Inventář další šlechtičny obsahoval chlapecké *sayo vaquero* z bílého saténu, dále chlapecké *sayo vaquero* z florentského hedvábí s chlapeckou sukni se dvěma zlatými prýmký a šňůrovým zapínáním, jubónem, čapkou typu *montera*, opaskem a rukávky...a dívčí *vaquero*, *vasquiña*, živůtky a *jubón* z karmínového saténu podšité taftem⁶⁵⁶. Popisy zdobení oděvu se shodují s vyobrazenými oděvy bohatě



pošivanými prýmký a aplikacemi.

42. A – C) Model dámského *vaquera* v měřítku 1:3 dle stříhu Diega Freyle, foto: Hřibová, C) Nákras rozložení stříhu *vaquera* dle Diega Freyle

Dle stříhů Diega Freyle se jednalo o oděv dělený na 4 svislé díly se dvěma páry rukávů: jedněmi úzkými určenými pro nošení a druhými falešnými

⁶⁴⁹ / Alonso Sánchez Coello, *Las infantas Isabela Clara Eugenia y Micaela Catalina, hijas de Felipe II y de su tercera esposa, Isabel de Valois, 1569 – 1570*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. P001138 – Ibidem, *Infanta Isabel Clara Eugenia, 1579*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. P001137.

⁶⁵⁰ Dochovaný hedvábný pohřební šat Raimunda Josefa Dietrichsteina, 1682, Regionální muzeum v Mikulově.

⁶⁵¹ 12. ledna 1568 byl ušit „*abitillos de tafetán pardo para la ynfanta doña Catalina*“ (habitillos z hnědého hedvábí pro infant Doňu Catalinu) a později, 13. února „*quatro abiticos*“ (čtyři habiticos) pro stejnou infantu. Archivo General de Simancas, Casas Real- Obras y Bosques, Legajo 37, folio 5 In. Albaladejo Martínez 2011.

⁶⁵² „*hábitos pequeños y corto de lana y seda*“, Covarrubias Horozco 2001.

⁶⁵³ SOA Litoměřice, pobočka Žitenice, LRR, sig. D/165, fol. 108-109, 101-102, 110-111, 103-104 In. Marek 2005, s. 500 – 505.

⁶⁵⁴ „*sayo vaquero de garruvilla guarneçido todo de pasamanos berdes y pardos*“ *sayo vaquero* z *garruvilla* všude zdobené zelenými a hnědými prýmký. 1592 Testamento e inventario de Catalina López de Calatayud viuda del regidor Francisco de Lerma, In. Rojo Vega 2018.

⁶⁵⁵ Hermógenes Perdiguero Villarreal. Variación léxica en protocolos notariales de Castilla en el siglo XVII. *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*. 2012, 7, 329 – 341, s. 336.

⁶⁵⁶ „*sayo vaquero de raso prensado blanco de niño; un sayo vaquero de raxa de florençia con su manto de niño con dos pasamanos de oro fino y alamares con su jubon y montera y talabarte y unas manguillas todo con trençillas de oro un jubon de raso de niño con unos muslos con sus cañones un vaquero y una basquina y unos cuerpos de niña de raso carmesi aforrado en tafetan con su jubon de lo mismo*“ 1586 Testamento e inventario de Magdalena de Rojas y Morales viuda de Felipe van Onsen cuidador de las sabandijas del príncipe Carlos, In. Rojo Vega 2018.

úzkými a velmi dlouhými. Délka celého oděvu byla kratší než sukňe nošená pod ním, což *vaquero* činilo praktickým oděvem. V toledském manuskriptu jsou uvedeny tři střihy konstrukcí odpovídající *vaquero*, označené jako *sayo mujer* (dámské sayo). Střih téměř shodný s návrhem Diega Freyle se liší pouze vložení klínu do středu svislých dílů, což je zřejmě vynuceno šířkou látky. Další dva střihy na stejný oděv mají přední díly shodně konstruované jako návrhy Diega Freyle, zatímco zadní díly jsou v pase rozděleny na část živůtku a sukňe nenabírané v pase.

Provedený prvotní experiment v měřítku 1:3 podle konstrukce Diega Freyle prokázal funkčnost střihu.

26. *Galerilla podle střihu Rocha Burguen*

Rekonstrukce dámského svrchního oděvu typu *galerilla*

Datace: 1570

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení Any de Austria od Antonia Mora⁶⁵⁷ a střih Rocha Burguen⁶⁵⁸

Galera nebo *galerilla* byla, podobně jako *ropa*, svrchním oděvem nošeným na *jubón* a *vasquiñu*. V pase kopírovala postavu nositelky, byla otevřená vepředu a měla hruškovité rukávy a stojací límeček. Je možno ji spatřit na portrétech aragonských šlechtičen ve sbírce vévodů de Villahermosa⁶⁵⁹. Bernis Madrazo našla písemnou zmínku o *galera* v *Coloquios satíricos* Antonia de Torquemada z r. 1552⁶⁶⁰. Zapisovatelé posmrtných inventářů uložených v Simancas opakovaně přiřadili *galerilla* k *ropám*. Například posmrtný inventář výrobce stříbrných předmětů obsahoval *ropa galera* z černé vlněné látky ze Segovie s šňůrovým zapínáním⁶⁶¹. Kromě vlny byly též zmíněny taftové, saténové nebo aksamitové látky. Celkem byly nalezeny zmínky o *galera* či *galerilla*⁶⁶² v 10 inventářích z let 1587 - 1600. Podle Sousa Congosto byl tento oděv široce rozšířen mezi ženami všech sociálních vrstev⁶⁶³ a je otázkou, zda se v inventárních záznamech v některých případech nepřekrývá s obecnějším výrazem *ropa*. Dochované těsné svrchníky španělského původu nejsou známy.

Pro komplexní experiment rekonstrukce *galerilly* byl jako vizuální předloha vybrán portrét Any de Austria od Antonia Mora. Juan de Alcega ani Diego Freyle střih na *galerilla* nezahrnuli do svých publikací a nákres v toledském manuskriptu, který by mohl konstrukčně odpovídat tomuto typu svrchníku, je poškozen⁶⁶⁴. Druhý možný střih z toledského manuskriptu má tvarovaný přední díl, avšak zadní díl jen mírně⁶⁶⁵. Proto pro přiblížení siluety vůči zvolenému obrazu byl použit střih Francisca de la Rocha Burguen⁶⁶⁶ z r. 1618, který konstrukčně navazuje na starší střihy. Rukávy byly upraveny podle zvoleného portrétu. Svrchník není dělen v pase, v oblasti hrudi je silně vyztužen prošívaným tuhým plátnem. Límeček je na okraji zpevněn drátem. Současné

⁶⁵⁷ / Antonio Moro, *Ana de Austria*, 1570, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. GG_3053.

⁶⁵⁸ Rocha Burguen 1618, f. 169 – 170.

⁶⁵⁹ / Rolan de Moys, *Doña Ana de Aragon y Borja*, Madrid, Coleccion duques de Villahermosa – Ibidem, *Doña Luisa de Borja y Aragon*, Madrid, tamtéž – Ibidem, *Doña Isabel de Carmona y Enriquez*, Madrid, tamtéž. Pozn. Podle Soláns Soterias 2009 jsou tyto obrazy v Palacio Ducal de Pedrola, Zaragoza.

⁶⁶⁰ Bernis Madrazo 1990.

⁶⁶¹ „*ropa galera de bayeta de segovia negra con unos alamares en veinte y dos reales*“, I 1587 Inventario de platero: Lázaro de Encalada, In. Rojo Vega 2018.

⁶⁶² „*ropa de raja de galera guarnecida en cinco ducados*“ 1591 Inventario y lecturas de un buratero: Juan Bautista Martínez – „*galerilla de paño salmonado con alamares trayda*“ 1591 Inventario de un relojero: Juan Carlos – „*galerilla de tafetan con sus alamares traido*“ Medina del Campo: inventario del capitán García de Mújica (1592) – „*galerilla de raso vieja con medias mangas; una galerilla vieja*“ 1593 Inventario de la viuda de un solicitador: María de Villafañe – „*ropa de galera de raso tasada en quatro ducados*“ Historia del teatro: inventario y biblioteca de Tomás de la Fuente autor de comedias y fabricante de mantos (1594) – „*ropa de galera traída guarneçida con alamares que tasamos en seis ducados*“, 1599 Inventario de la tienda de Francisco Hernández, ropero – „*galerilla verde con sus alamares y pasamanos*“, Medina del Campo. Libros de caballerías del mercader Diego Ruiz Medrano (1596) – „*ropa galera de raxa berde con ribetes de terçiopele berde*“.

Ibidem.

⁶⁶³ Francisco de Sousa Congosto. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo, 2007.

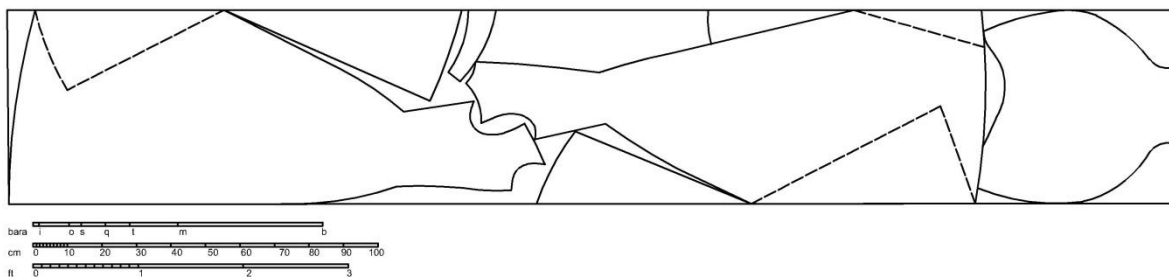
⁶⁶⁴ *Manuscrito de sastrería*, f. 2r.

⁶⁶⁵ Ibidem, f. 5a.

⁶⁶⁶ Burguen Rocha 1618, f. 169 a 170.

tmavé tóny malby Antonia Mora neumožňují pozorovat detaily zdobení *galerilly*, které je proto inspirováno dalšími dobovými prameny. Hruškovité rukávy, které jsou též silně vyztuženy, hlavně v oblasti lokte, jsou zdobeny podobně jako dochovaný oděv Markéty Františky z Lobkowicz⁶⁶⁷. Obdobné rukávy má i kabátec ze sbírek Museum of Fine Art v Bostnu⁶⁶⁸. Příčná výztuž kolem lokte je nutná, rukáv by se jinak deformoval. Dekorativní aplikace pomáhají zakrýt podpěru, i částečně zvýšit pevnost. Svrchník je spínán kovovými háčky a očky. Okraje stojacího límce a rukávů mají přišity přehnuté pásky látky jako dobově odpovídající dekorace.⁶⁶⁹

Komplexní rekonstrukce prokázala, že střih Rocha Burguen je funkční a vytvořený oděv splňuje všechna hodnotící kritéria adekvátně společenské funkci. Hybnost v oděvu byla ověřována v kombinaci se spodními vrstvami a bylo prokázáno, že nedocházelo k nežádoucím problémům.



43. A) Rekonstrukce galerilly podle střihu Francisca de la Rocha Burguen. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib. Převzato z Hřibová - Hřib 2010; B) Nákras střihu podle Rocha Burguen, f. 170

Literatura

Martina Hřibová – Martin Hřib, Dress of Spanish Queen from 70-80ties of 16th century based on portraits of Ana de Austria. *Waffen- und Kostumkunde*. Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V. 2014, 56(1), s. 119-150.

Martina Hřibová – Martin Hřib, Španělský dámský dvorský oděv ze 70. – 80. let 16. století podle obrazu Anny Habsburské. *Sborník Fórum Brunense*. 1. Brno: Muzeum města Brna, 2010, 117 - 132.

27. Spodní vrstvy a oděvní doplňky⁶⁷⁰

Rekonstrukce dámských spodních oděvů a doplňků

Datace: druhá polovina 16. století

Předloha: Předlohou byly dochované oděvy – korzet Dorothee Sabiny von Neuburg⁶⁷¹, košile z muzea v Bathu⁶⁷², spodky⁶⁷³, kapsář⁶⁷⁴ a baretu Dona Garcii⁶⁷⁵. Pro rukavice i kapesník bylo předlohou vyobrazení od Alonse Sanchéze Coella⁶⁷⁶.

Silueta dámského oděvu v druhé polovině 16. století vede k otázce, jak bylo dosaženo plochého a tuhého vzhledu dámské hrudi. Z písemných španělských pramenů⁶⁷⁷ je doloženo používání živůtku, do kterých

⁶⁶⁷ Dochovaný oděv Markéty Františky z Lobkowicz, 1617, Regionální muzeum v Mikulově.

⁶⁶⁸ Dochovaný kabátec, 1575 – 1600, ze sbírek Museum of Fine Art, Boston, Inv. No. 43.559.

⁶⁶⁹ Hřibová - Hřib 2014. – Hřibová - Hřib 2010.

⁶⁷⁰ Jedná se o upravenou verzi textů Hřibová - Hřib 2014 – Hřibová - Hřib 2010.

⁶⁷¹ Dochovaný oděv Dorothee Sabiny von Neuburg, 1598, Bayerisches Nationalmuseum, München.

⁶⁷² Dochovaná košile z let 1610 - 1620, Fashion Museum Bath.

⁶⁷³ Dochované spodky, pozdní 16. století, Metropolitan museum of Art, New York, Inv. No. 10.124.4 a 10.124.3.

⁶⁷⁴ Dochovaný kapsář z let 1575 – 1600, Museo del Traje, Madrid, Inv. No. MT00790.

⁶⁷⁵ Orsi Landini 2011.

⁶⁷⁶ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. GG_1733.

se vkládala planžeta (*tablilla, tablón* či *papelone*⁶⁷⁸) nebo látka či papír zpevněný lepidlem (*cartón de pecho*). Jak již bylo zmíněno, Quevedo Villegas satiricky uvedl, že pokud muž ženu obejmě, pak přitlačen proti planžetám udělá zuby v papíru⁶⁷⁹. Na vyobrazeních italských mistrů⁶⁸⁰ byly znázorněny tuhé živůtky jako součást dámského šatu, čehož lze dosáhnout použitím několika vrstev látky a lnu vyztuženého lepidlem či kličem. Podle Orsi Landini a Bruna⁶⁸¹ první korzety byly ve Florencii zapsány na konci 16. století. V r. 1549 byly pro Eleanoru di Toledo vytvořeny dva kovové korzety, které byly zmíněnými badatelkami interpretovány jako zdravotní pomůcka. Kovový korzet z poloviny 16. století je uložen ve sbírkách Musea Stibbert ve Florencii⁶⁸² a dva kovové korzety z přelomu 16 a 17. století se nacházejí v Musée Le Secq de Tournelles v Rouen⁶⁸³. Mikhaila a Malcolm-Davies doložily v anglických účtech pomůcky z kostic ve 2. polovině 16. století, ale první zmínka o velrybích kosticích zapsaná v oděvních účtech královny Alžběty I. Anglické byla až po r. 1580⁶⁸⁴. R. 1577 Jérôme Lippomano, Benátský velvyslanec ve Francii, zmínil, že francouzské ženy nosí na košilích „*korset nebo živůtek, kterému říkají corsp pique*“⁶⁸⁵, který dělá jejich tvary štíhlejší a je šněrován vzadu. Jak již bylo zmíněno, Francouz Michel de Montaigne na konci 16. století napsal, že k „*získání štíhlého těla španělského typu jakého mučení nesnesou, pevně sešněrované a vyztužené, dokud neutrpí velkých šrámů na bocích, přímo do živého masa*“⁶⁸⁶.

V této chvíli nejstarší známá dochovaná vyztužená hedvábná šněrovačka byla nalezena v hrobě Dorothee Sabiny von Neuburg⁶⁸⁷. Za povšimnutí stojí, že ramínka byla složena ze tří částí střižených pod mírně odlišnými úhly, což umožňuje vhodně kopírovat ramena nositelky. Boční švy na zádech byly lehce prohnuty pro lepší tvarování postavy. V principu by stříh šněrovačky mohl být vytvořen z jednoho kusu látky ve tvaru kruhové výseče s ramínky vzadu a špicí vepředu. Avšak dochovaný oděv je rozdělen na několik dílčích částí kromě mírného tvarování postavy také zřejmě proto, aby osnova předního a zadních dílů byla orientovaná podle os souměrnosti. Tím je dosaženo velké odolnosti proti natahování látky a tedy rozměrovým deformacím oděvního prvku.⁶⁸⁸ Vyztužení kosticemi bylo ukončeno pod prsy, což značí hladší linii trupu a lepší přizpůsobení ňadrům. Planžeta byla vkládána zespodu a její horní konec končil zhruba v úrovni bradavek, tedy prsa pozdvihl, ale zároveň netlačil oděv od těla. Druhou možností předlohy by byl lněný korzet či šněrovačka z počátku 17. století⁶⁸⁹, ze kterého se dochovala pouze přední část a nedalo se přesně stanovit jeho celkové řešení.⁶⁹⁰

⁶⁷⁷ Bernis Madrazo 1990, s. 97.

⁶⁷⁸ Papelone na dvoře Filipa II. vyráběl Quero de León. AGP. Adm. CP, leg. 5231.

⁶⁷⁹ „*si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones*“ Francisco de Quevedo Villegas. *Francisco de Quevedo: Dreams and Discourses*. Great Britain: Aris and Philips Hispanic Classic, 1989. s. 214.

⁶⁸⁰ / Leandro Bassano, *Susanna und die beiden Alten, 1600 – 1610, Alte Pinakothek, München, Acs. No. HUW 27* – Jacopo Tintoretto, *Susanna and the Elders, (1555/56), Kunsthistorisches Museum, Wien, Acs. No. GG_1530*.

⁶⁸¹ Orsi Landini - Niccoli 2005, s. 133.

⁶⁸² Dochovaný kovový korzet, polovina 16. století, Museo Stibbert, Firenze.

⁶⁸³ Dochované kovové korzety, přelom 16 / 17. století, Musée Le Secq de Tournelles, Rouen.

⁶⁸⁴ Ninya Mikhaila – Jane Malcolm-Davies, *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth-Century Dress*. 1. B T Batsford: Costume and Fashion Press, 2006. s. 22.

⁶⁸⁵ „*Par dessus la chemise, elles ont le « corset ou camisole qu'elles appellent corps piqué, qui rend la tournure plus légère et « plus svelte il est agrafé par derrière*“ Jérôme Lippomano, Voyage de Jerome Lippomano, ambassadeur de Venise en France en 1577, In. Niccolò Tommaseo (ed.) *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVIe siècle. 2 / recueillies et trad. par M. N. Tommaseo*. Paris: Imprimerie royale, 1838. s. 559.

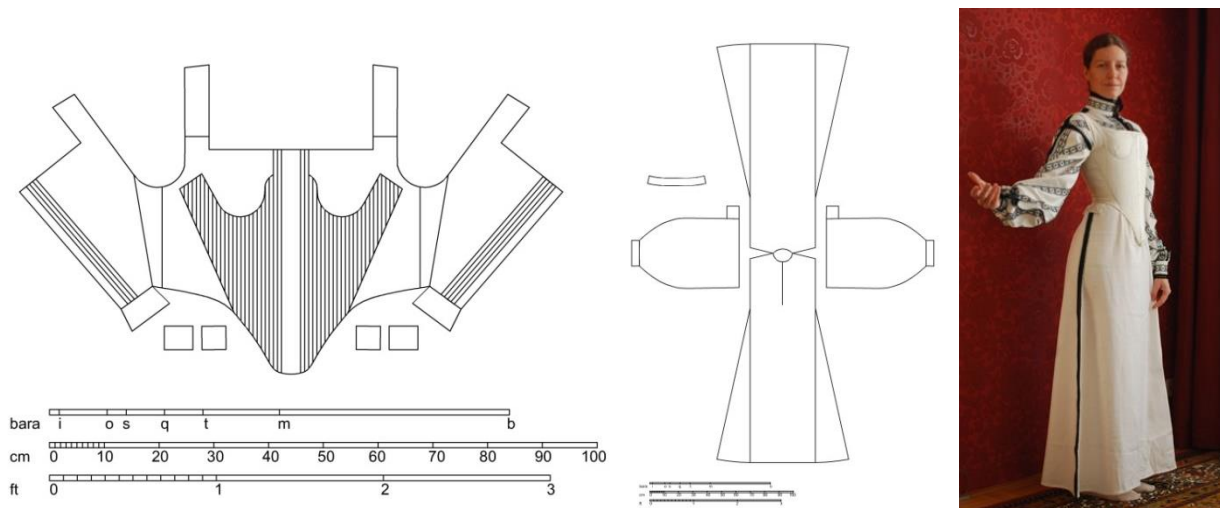
⁶⁸⁶ Montaigne 1976.

⁶⁸⁷ Dochovaný oděv Dorothee Sabiny von Neuburg, 1598, Bayerisches Nationalmuseum, München. Popsáno v Arnold 1985.

⁶⁸⁸ Hřibová - Hřib 2014 – Hřibová - Hřib 2010.

⁶⁸⁹ Dochovaný korzet či šněrovačka z počátku 17. století, Rocamora Collection, Barcelona, Popsáno v Arnold 1985, s. 46.

⁶⁹⁰ Hřibová - Hřib 2014.



44. A) Schéma konstrukce stříhu dochované šněrovačky Dorothey Sabiny von Neuburg podle nákresu v Arnold et al. 2018 kreslila Hřibová.; B) Schéma konstrukce stříhu dochované košile uložené ve Fashion Museum v Bathu podle nákresu v Arnold – Tiramani – Levey 2008 kreslila Hřibová; C) Rekonstrukce šněrovačky, vyšívané košile a oděvních doplňků. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib

Byl proveden komplexní experiment rekonstruující šněrovačku Dorothey Sabiny von Neuburg z taftu a lněných látek. Střih na korzet Dorothey Sabiny von Neuburg uvedla Arnold⁶⁹¹. Mezi dvě vrstvy pevného lněného plátna jsou vloženy neloupané rákosové proutky a toto je zakryto jemným bílým lněným plátnem. Šňůry byly vytvořeny technikou lucet, která umožňuje mírnou elasticitu a opatřeny mosaznými nákončimi pro snazší provlékání dírkami. Očka šněrování byla podložena kovovými kroužky pro zpevnění, stejně jako v případě šněrovačky Dorothey Sabiny von Neuburg. Korzet je šněrován ve středu zad. Ve středu hrudi byla vložena pevná buková destička pro ztužení celé linie.⁶⁹²

Nejspodnější částí oděvu byla lněná košile. Ve 170 zkoumaných posmrtných inventářích bylo uvedeno 387 košil, z nichž barevně určených bylo pouze 16, 6 černých a 16 bílých. Materiálově bylo popsáno jen 35 lněných kusů. Len je textilie obtížně barvitelný přírodními barvivy a navíc u košile se předpokládalo vyvažování, tak lze předpokládat, že většina košil byla z bílého nebo světlého lnu. Ve dvou případech bylo doloženo zdobení zlatou, 14 x černou, 9 bílou a 1 modrou výšivkou.

Rekonstruovaná košile byla ušita podle dochovaného kusu z Fashion Museum v Bathu⁶⁹³. V době experimentu ještě nebyly autorům známy dochované originály španělské provenience⁶⁹⁴. Střih originálního oděvu a detaily výšivky publikovala Arnold⁶⁹⁵. Dochovaná košile z Fashion Musea v Bathu byla ušita z pevného lnu a vyšitá černou hedvábnou přízí. Předložená rekonstrukce košile byla ručně vyšívána obdobným vzorem jako na předloze. Krajková vsadka a lemovka na rukávech a kolem stojacího límce jsou komerčně dostupné paličkováné krajky. Technika paličkování⁶⁹⁶ byla na konci 16. století ve Španělsku známá a pro drahocenné oděvy používaná. Výšivka černou hedvábnou přízí dvojitým předním stehem (ang. *double running stitch*) označovaná jako tzv. *blackwork* byla zřejmě islámsko španělského původu, jak svědčí poznámka Petera Quentella z r. 1527^{697, 698}.

Košilka má jednoduchou geometrickou konstrukci stříhu složenou z obdélníků se vsazenými trojúhelníkovými klíny a čtvercovými vsadkami. Na košilce není naznačeno tvarování průramku nebo zhlaví rukávu. Košilka je plně nositelná, funkční a úsporná do spotřeby materiálu.

⁶⁹¹ Arnold 1985, s. 112 – 113.

⁶⁹² Hřibová - Hřib 2014 – Hřibová - Hřib 2010.

⁶⁹³ Dochovaná košile z let 1610 – 1620, Fashion Museum, Bath.

⁶⁹⁴ Dochovaná dámská košile, z poč. 17. století, Colección Castaño –cea.

⁶⁹⁵ Arnold - Tiramani - Levey 2008, s. 120 – 121.

⁶⁹⁶ Ibidem. s. 7.

⁶⁹⁷ Ibidem. s. 8.

⁶⁹⁸ Hřibová - Hřib 2014 – Hřibová - Hřib 2010.

Je otázkou, zda součástí oděvů dam byly vnitřních kalhoty či spodky. Autoři stříhových sbírek nákresy neuvedli. Jejich publikace byly určeny pro krejčí, nikoliv pro švadleny a neobsahovaly tedy ani stříhy na košile či spodky. Vyobrazení dam ve spodkách vzhledem k požadované cudnosti není známo. De la Puerta⁶⁹⁹ uvedla, že *calzas de mujer* značily dlouhé vnitřní kalhoty nošené šlechticemi v 16. století. Cecharovnické artikuly vydané v Cuence r. 1535 stanovovaly postihy za špatně provedené *calzas de mujer*⁷⁰⁰. V inventářích uložených v archivu v Simancas je možno nalézt zmínky o *calzas* přímo připsaným ženám a to jak šlechticím⁷⁰¹, tak pracujícím⁷⁰². Kalhoty služky⁷⁰³ či pekařky⁷⁰⁴ byly popsány jako červené, což v letech 1573 či 1579 korespondovalo s barvou dámských vnitřních sukni a shoduje se se zde již dříve diskutovanými zjištěními Zanettiho⁷⁰⁵ pro italské prostředí. Použitým materiálem byl len a v jednom případě vlněná látka.

Dle písemných záznamů Eleonora di Toledo vlastnila pár vnitřních kalhot v r. 1561, francouzská královna Marie Medicejská měla mnoho párů a stejně tak pravděpodobně i anglická královna Alžběta I.⁷⁰⁶ Dochované vnitřní kalhoty či spodky z pozdního 16. století italské provenience jsou ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku⁷⁰⁷. Ze španělských zemí nejsou zatím doloženy dochované artefakty, proto byly italské kusy vzhledem ke kulturní blízkosti obou zemí vybrány jako předloha pro rekonstrukci líného kusu podle rozboru stříhu provedeného Arnold⁷⁰⁸. Stejně jako v případě košile se jednalo o jednoduchý stříh úsporný z hlediska spotřeby materiálu.

Dámská verze okružní mohla být součástí náprsenky (šp. *gorgueras*), které byly ve valladolidských posmrtných inventářích zapsány v počtu 245 kusů (1570 - 1580). Inventář manželky holiče⁷⁰⁹ obsahoval 3 náprsenky s okružím a dvě bez okruží. Dochovaná náprsenka z r. 1560 s okružím je ve sbírkách Hällische-Fränkische Museum⁷¹⁰ a dva vyšší kusy bez okruží jsou ve sbírkách Instituto Valencia de Don Juan⁷¹¹. Posmrtné inventáře nejméně 246 kusů *gorgueras*, s převažujícím materiálem lnem. V případě aksamitových kusů⁷¹² či zdobení zlatem a perlami⁷¹³ lze nejspíše přepokládat, že takto popsána byla látka samotné náprsenky, nikoliv připojeného okruží⁷¹⁴. Též byly zmiňovány síťované náprsenky⁷¹⁵. Od 90. let 16. století nabývaly okružní takových rozměrů, že bylo třeba podpěr (šp. *arandela*). Síťovanou náprsenku s podpěrou zapsali při inventarizování majetku lékaře Juana Flores de Torrecilla⁷¹⁶.

⁶⁹⁹ Puerta Escribano 2006.

⁷⁰⁰ Cadiñanos Bardeci 2019.

⁷⁰¹ 1577 Inventario de Doña Elvira de Balboa – 1595 Testamento inventario y libros de Doña Catalina de Sámano viuda de Don Luis de Herrera, In. Rojo Vega 2018.

⁷⁰² 1571 Inventario de un zapatero: Diego de Agüero - 1572 Testamento e inventario de plateros: Elena Velázquez, mujer de Diego de Granada – Medina del Campo: inventario del regidor Francisco de la Torre (1573) – Medina del Campo: inventario del barbero Pedro de Basurto (1574), Ibidem.

⁷⁰³ 1573 Inventario de Isabel Bravo, criada de Doña Ginesa de Acuña, Ibidem.

⁷⁰⁴ 1579 Inventario de una pastelera: Isabel Rodríguez, Ibidem.

⁷⁰⁵ Zanetti 2021, s. 165.

⁷⁰⁶ Beatrix Nutz, Medieval lingerie, *BBC History Magazine*, August 2012 issue.

⁷⁰⁷ Dochované spodky, pozdní 16. století, Metropolitan museum of Art, New York, Inv. No. 10.124.4 a 10.124.3.

⁷⁰⁸ Arnold - Tiramani - Levey 2008, s. 50.

⁷⁰⁹ “tres gorgeras con lechuguillas; otras dos sin lechuguillas; una gorgera de terciopelo negro“ 1573 Inventario de Guiomar de Berrio, mujer de Francisco de Espinosa, barber, In. Rojo Vega 2018.

⁷¹⁰ Dochovaná náprsenka, 1560, Hällische-Fränkische Museum. Schwäbisch Hall.

⁷¹¹ Dochovaná náprsenka, druhá polovina 16. století, toledská škola, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, Inv. No. 2166 – Dochovaná náprsenka, přelom 15 / 16. století, toledská škola, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, Inv. No. 2166.

⁷¹² 1580 Testamento e inventario de doña María Pimentel, condesa de Monterrey, In. Rojo Vega 2018.

⁷¹³ 1571 Inventario de un zapatero: Diego de Agüero, Ibidem.

⁷¹⁴ “tres gorgeras con lechuguillas; otras dos sin lechuguillas; una gorgera de terciopelo negro”, tři náprsenky s okružím; další dvě bez okruží; jedna náprsenka z černého aksamitu. 1573 Inventario de Guiomar de Berrio, mujer de Francisco de Espinosa, barber, Ibidem.

⁷¹⁵ „gorguera de red“, 1587 Inventario del doctor Tovar, fiscal de su majestad, Ibidem.

⁷¹⁶ “gorguera de red con arandela”, 1590 Inventario y biblioteca del licenciado Juan Flores de Torrecilla, medico, In. Rojo Vega 2018.

Pro rekonstrukci *saya entera* bylo vytvořeno okružní z paličkované krajky, našité na jemný batist kolem krku a rukávů. *Galerilla* je doplněna nezdobeným batistovým okružím kolem krku a rukávů v souladu s vybranou obrazovou předlohou.

Dámským oděvním doplňkem byl kapsář (šp. *faltriquera*) přivazovaný v pase páskem. Jedná se v podstatě o plochou kapsu nedeformující siluetu přesně geometricky tvarovaného španělského oděvu. Kapsář pod svrchníkem je k vidění např. na f.022r v *Albu Amicorum* Paula van Dale⁷¹⁷. V posmrtném inventáři Isabely Sanchéz⁷¹⁸ byl zapsán jeden kapsář obsahující kousek hedvábí. Dochovaný exemplář uložený v depositáři Musea del Traje v Madridu⁷¹⁹, bohatě zdobený zlatou aplikací na textilním podkladu byl základem pro komplexní experiment kapsáře.

Pětiprsté rukavice (šp. *guantes*) i jejich konstrukce jsou poměrně dobře patrné na portrétu Any de Austria od Alonse Sáncheze Coella⁷²⁰. Stříhové řešení je možno studovat např. na pletených rukavicích španělské provenience z anglických⁷²¹ či katalánských sbírek⁷²². V posmrtných inventářích je možno rozlišit základní typy rukavic – pro práci, do chladného počasí⁷²³ a reprezentativní, které mohly být zdobené, z drahých usní⁷²⁴ či cenně navoněné⁷²⁵. Experimentální rukavice byly ušity z jemné imitace jelenice. Horní hrana rukavice byla přehnuta dovnitř, připevněna švem viditelným v líci a nově vzniklá hrana ozdobena prostřihy.

Charakteristickým doplňkem často zobrazovaným na dvorských portrétech dam oděných dle španělské módy byl poměrně rozměrný kapesník (šp. *pañuelo*), zdobený obvykle širší krajkou z Benátek či Flander. Pod termínem lat. *sudarium* jsou kapesníky doloženy již ve starověkém Římě. Kapesníky jako luxusní doplněk byly vyráběny z velmi jemného a tedy nákladného lněného plátna a byly považovány za atribut urozené společnosti⁷²⁶. Dle Braun-Ronsdorfa⁷²⁷ ze Španělska také pocházela móda navoněných kapesníků, jelikož se zde bohatě rozvinula produkce dlouhotrvajících vůní. Parfémy byly používány též k ovonění usní a rukavic⁷²⁸. Dochované originály z 16. století jsou většinou italské provenience, jako například kapesník s krajkovým lemem v kolekci Victoria and Albert musea v Londýně⁷²⁹. Kapesníky měl zapsány v posmrtném inventáři například Guillermo Solís⁷³⁰ Jako vizuální předloha pro experiment byl vybrán portrét Any de Austria od Alonse Sáncheze Coella⁷³¹. Kapesník je ušit z jemného batistu, zdobený krajkovou vsadkou a paličkovanou krajkou na okraji [Obr. 43A].

⁷¹⁷ Paul van Dale, *Album Amicorum of Paul van Dale*, 1578, Bodleyan Library, Oxford, MS. Douce d. 11. f. 022r

⁷¹⁸ „*faltriquera con un poco de seda*“, 1594 *Inventario de una mantequera*: Isabel Sánchez, In. Rojo Vega 2018.

⁷¹⁹ Dochovaný kapsář z let 1575 – 1600, Museo del Traje, Madrid, Inv. No. MT00790.

⁷²⁰ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. GG_1733.

⁷²¹ Dochované pletené rukavice španělské provenience, 16. století, Victoria and Albert Museum, London, Inv. No. 437&A-1892.

⁷²² Dochované rukavice z 16. století, Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, Barcelona, In. Soláns Soteras 2009, s. 498.

⁷²³ „*guantes de perro*“, rukavice ze psa, 1571 *Inventario de Isabel Alemán, mujer de Alonso Vázquez, secretario de la Real Chancillería*, In. Rojo Vega 2018.

⁷²⁴ „*guantes de cordovan*“, rukavice z kordobanu, 1571 *Inventario de un zapatero*: Diego de Agüero, In. Rojo Vega 2018.

⁷²⁵ „*guantes de olor*“ Medina del Campo: inventario del regidor Francisco de la Torre, In. Rojo Vega 2018.

⁷²⁶ M. Braun-Ronsdorf, *The Handkerchief: Ciba Review 89, December 1951*. New York: Ciba Company, 1951.

⁷²⁷ M. Braun-Ronsdorf, *The History of the Handkerchief*. Leigh-on-Sea: F. Lewis Publishers, Limited, 1967. s. 11 – 24.

⁷²⁸ Katherine Morris Lester - Bess Viola Oerke. *Accessories of Dress*. Peoria: The Manual Arts Press, 1940.

⁷²⁹ Dochovaný kapesník, cca 1600, Victoria and Albert Museum, London, Inv. No. 288-1906.

⁷³⁰ „*cuatro pañizuelos de narizes buenos; otro pañizuelo de narizes de ruan bueno; otro pañizuelo de narizes guarneçido biejo*“, 4 dobré kapesníky, další dobrý kapesník z ruanského plátna, další dobrý zdobený kapesník, 1587 *Inventario de Guillermo Solís, alcaide y merino mayor de Avilés*, In. Rojo Vega 2018.

⁷³¹ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. GG_1733.

Typický účes ve tvaru copu točeného kolem hlavy a pokrývku hlavy zobrazuje socha Any de Austria na kenotafu Filipa II. a jeho rodiny v El Escorialu od Pompea Leoni⁷³². S obdobně upraveným copem s vycpávkou byla uložena do hrobu i Markéta Františka z Lobkowicz⁷³³. Arcikněžna Eleanor⁷³⁴, nejmladší sestra Any de Austria, pohřbená na Pražském hradě měla vlastní vlasy obohaceny o hedvábný cop. Dochovaný falešný cop vytvořený z vycpávaných látkových tubusů z přelomu 15. – 16. století je uložen v Allgäuer Landesmuseum⁷³⁵. Též oděvní panenka uložená v Livrustkamer⁷³⁶ (ca 1585) znázorňuje obdobný účes. V 70. letech 16. století, snad s příjezdem královny Any de Austria se ve Španělsku rozšířil nový typ úpravy vlasů nad čelem. Tento styl byl v jiných zemích znám, ale ve Španělsku byl nošen až v tomto období. Vlasy tvořily nad čelem dva oblouky, které se pod úhlem propojovaly nad středem čela.

Cop byl obvykle pokryt čepičkou či sítkou. Dobovým příkladem sítky je dochovaný artefakt z r. 1570⁷³⁷. V rámci experimentu byly vytvořeny sítky do vlasů technikou síťování ze zlaté příze. Síťka určená jako doplněk ke *galerille* je zdobena zlatým prýmkem. Síťka doplňující sayu je zdobena prýmkem, perlami a bižuterním šperkem. Saténová mašle na portrétu Any de Austria od Alonse Sáncheze Coella⁷³⁸ mohla být funkční, stahující sítku kolem účesu. Mašle stahující účes či sítku je patrná na f.036r *Album Amicorum* Paula van Dale⁷³⁹ zobrazujícího šlechtičnu z Cremony oblečenou v šatech podle španělské módy.

Konstrukce baretu, velmi oblíbené španělské pokrývky hlavy, nošeného ke *galerille* je obdobná dochovanému baretu Dona Garcii⁷⁴⁰ (viz dále). Velikost byla uzpůsobena dle portrétu Any de Austria od Antonia Mora⁷⁴¹. Krempa je vyztužena silným plátnem. Baret je zdoben šperky.

Komplexní rekonstrukce spodních oděvů a doplňků prokázala, že většinou tvořily nedílnou součást ošacení, otázkou zůstává konkrétní provedení. Košile svou délkou je velmi cudná a zároveň díky použitému lněnému plátnu dobře odvádí tělesné teplo a přispívá tak ke své hygienické funkci. Vnitřní kalhoty nejsou nutností a lze je sundat i zpod plně oblečeného oděvu. Opačný proces je náročnější, ale proveditelný. Oděvní kus zásadní pro požadovaný estetický vjem španělského dvorského oděvu druhé poloviny 16. století celého oděvu byla šněrovačka. Šněrovačky stejného stříhu byly vytvořeny dvě. Jedna byla vyztužena rostlinnými stonky, druhá pružnějšími polyolefinovými kosticemi, které se svými vlastnostmi blíží přírodním velrybím kosticím. Obě šněrovačky měly ve středu hrudi vloženou bukovou destičku, která natolik ovlivnila výsledný tvar oděvu, že vliv materiálu bočních výztuží byl zanedbatelný. Pokud by boční zpevnění bylo provedeno z tuhého papíru, případně jiných výztuží ztužených například kličem pevných natolik, jak ukazují zmíněné malby, pak výsledný estetický účinek bude shodný a nelze pomocí tohoto experimentu usuzovat na dobovou praxi. Rozdíly budou spočívat ve výrobním postupu a také v trvanlivosti či nutné frekvenci údržby šněrovačky. Španělské živůtky i rekonstruované šněrovačky nestahují tělo nositelky natolik, aby samy o sobě výrazně omezovaly hybnost nositele, pouze nutí ke vzpřímenému postoji. Teprve až oblečení všech dalších vrstev patřičných vrstev včetně níže popsané obuvi ovlivní nositele k promyšlenějšímu, úspornějšímu stylu pohybu. Oděvní doplňky spolu se šperky dotváří celkový vzhled a svým provedením dále podtrhují společenskou pozici nositele.

Literatura

Martina Hřibová – Martin Hřib, Dress of Spanish Queen from 70-80ties of 16th century based on portraits of Ana de Austria. Waffen-und Kostümkunde. Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V.2014, 56(1), s. 119-150.

Martina Hřibová – Martin Hřib, Španělský dámský dvorský oděv ze 70. – 80. let 16. století podle obrazu Anny Habsburské. Sborník Fórum

⁷³² / Pompeo Leoni, *Cenotafio de Felipe II y su familia*, konec 16. století, Basilica San Lorenzo de El Escorial. Monasterio y Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

⁷³³ Pietsch 2013, s. 45.

⁷³⁴ Bažantová et al. 1993.

⁷³⁵ Dochovaný falešný cop z přelomu 15 / 16. století, Allgäuer Landesmuseum, Kempten.

⁷³⁶ Dochovaná oděvní panenka, cca. 1585, Livrustkamer, Stockholm. In. Arnold 1988, s. 157.

⁷³⁷ Dochovaná síťka, 1570, Grabfund Frauenburg bei Unzmarkt, Steiermark, Museum im Palais, Landensmuseum Joanneum.

⁷³⁸ / Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. No. GG_1733.

⁷³⁹ Dale 1578, f. 036r.

⁷⁴⁰ Orsi Landini 2011.

⁷⁴¹ / Anthonis Moro, *Ana de Austria*, 1570, Kunsthistorisches Museum Wien.

28. Obuv a podkolenky⁷⁴²

Rekonstrukce dámské obuvi

Datace: druhá polovina 16. století

Předloha: Ve spolupráci s Ing. Gřešákem, Ing. Kaszonyim a Ing. arch. Hřibem byly vytvořeny tři rekonstrukce chapines – dva páry španělského typu, z nichž jeden byl podle originálu z Kunsthistorisches Museum⁷⁴³, a druhý podle artefaktu vyrobeného kolem r. 1580 - 1620⁷⁴⁴ a jeden pár chapines italského typu podle originálu ze sbírek Bata Shoe museum⁷⁴⁵. Dále byly rekonstruovány dva typy nízkých střevíců ze sbírek Bayrisches Nationalmuseum v Mnichově⁷⁴⁶ a nadkolenky spolu s podvazky podle pohřebního oděvu Markéty Františky z Lobkowicz⁷⁴⁷.

Španělský typ chapines s korkovou platformou

Nejstarší dochovaný originál *chapines* z 15. století⁷⁴⁸ má platformu tvořenou 4 vrstvami korku spojených dohromady naostřenými kousky rákosu⁷⁴⁹. Tloušťky jednotlivých vrstev korku se liší, ale obvykle se kůra dubu korkového (lat. *Quercus subur*) sklízí při tloušťce kolem 3,8 cm⁷⁵⁰.

Semmelhack⁷⁵¹ pro dochovaný pár⁷⁵² uložený v Museu Diocesa v Solsoně uvedla, že RTG absorpční analýza odhalila výrazné dutiny uvnitř platformy, což vypovídá o tom, že střední dvě vrstvy korku nejsou plné, což by odpovídalo zmínce Sebastiána de Covarrubias Horozco⁷⁵³, že *chapines* původně byly z tvrdého dřeva, aby se ztížila mobilita žen, které však omezení obešly vyvrtáním děr, aby se *chapines* odlehčily. Vrstvy korku v případě originálu z muzea v Solsoně⁷⁵⁴ byly slepeny, stejně jako nejstarší originál z 15. století⁷⁵⁵.

Anderson⁷⁵⁶ v případě nejstaršího dochovaného exempláře popsala postup výroby *chapines* následovně: Nejprve je svršek podložen, podšívkován, zapraven a jsou proseknuty dírky pro zavazování. Podložení svršku i ostatních dílů může být usní, textilem i vrstvou papíru. Pak jsou sešity jednotlivé díly (boční, svršek a stélka) hrubou nití ze lnu či konopí a boční díl je otočen dolů a natažen na platformu. Okraje bočního švu nejsou sešity, ale překryty. Nahoru zahnuté okraje podešve mohou být buď přišity hrubou nití⁷⁵⁷ nebo přilepeny lepidlem na bázi škrobu, zřejmě z rýže⁷⁵⁸. Použité usně mohou být tříslučiněná kozinka, teletina, hovězina či cordoban⁷⁵⁹. Useň byla u dvorské obuvi náročně dekorovaná, často vytlačovaná a zdobená plátky drahých kovů do geometrických či rostlinných motivů nebo perlami pošíta⁷⁶⁰. Podle příkazu v *Libre del mustafacaf*⁷⁶¹ pokud byla *chapines* malovaná, pak musela být i nalakovaná. *Chapines* mohly být též potažené látkou, často aksamitem,

⁷⁴² Jedná se o upravenou verzi textu Hřibová - Gřešák 2019.

⁷⁴³ Dochované chapines, 1540, Kunsthistorisches Museum, Wien, sbírka Schloss Ambras, Ambras Castle, Innsbruck.

⁷⁴⁴ Dochované chapines cca. 1580 - 1620, Victoria and Albert Museum, London, Inv. No. T.419&A-1913.

⁷⁴⁵ Dochované chapines, 16. století, Bata Shoe Museum, Toronto, Inv. No. P88.60.

⁷⁴⁶ Dochované střevíce, 1590 - 1600, Bayrisches Nationalmuseum, München, Inv. No. N I 7 - 19 – Dochované střevíce, 1597, Bayrisches Nationalmuseum, München, Inv. No. 7 – 19.

⁷⁴⁷ Dochované nadkolenka a podvazky Markéty Františky z Lobkowicz, 1617, Regionální Muzeum v Mikulově.

⁷⁴⁸ Dochované chapines, 15. století, Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán, Alhambra.

⁷⁴⁹ Anderson 1969, s. 33.

⁷⁵⁰ Parson 1962.

⁷⁵¹ Semmelhack 2013, s. 128.

⁷⁵² Dochované chapines, poč. 16. století, Museu Diocesa, Solsona.

⁷⁵³ Covarrubias Horozco 2001.

⁷⁵⁴ Semmelhack 2013, s. 128.

⁷⁵⁵ Cambil Campana 2010.

⁷⁵⁶ Anderson 1969, s. 33.

⁷⁵⁷ Ibidem.

⁷⁵⁸ Anderson 1969, s. 34.

⁷⁵⁹ Ibidem.

⁷⁶⁰ Semmelhack 2013, s. 128.

⁷⁶¹ *Libre del mustafacaf, Libro del inspector de pesos y medidas.*

damaškem nebo hedvábným brokátem v různých barvách. Písemné prameny hovoří též o zdobené výšivkou⁷⁶² např. stříbrnou či zlatou. Oblíbenou metodou zdobení bylo také prosekávání (*picado*), dokonce barcelonský cech výrobců *chapines* se jmenoval *Confraria del ofici deis tapiners, picadors e pintors de tapins de la ciutat de Barcelona* – bratrstvo *tapinerů* (výrobců *chapines*), prostřihovačů a malířů *chapines* města Barcelona⁷⁶³. Specifická byla metoda protažení tkanice 2 řadami dírek v jedné polovině nártové části svršku, kdy tkanice prochází dvěma dírkami na jedné straně a pak míří na druhou polovinu svršku, zřejmě kvůli snížení mechanického namáhání dírek⁷⁶⁴.

Předlohou pro rekonstrukci prvního páru *chapines* španělského typu [Obr.45] byl artefakt vytvořený před rokem 1540⁷⁶⁵. RTG absorpční analýza odhalila 10 vrstev korku. Stejně jako u artefaktu ze Solsony vrstvy korku nejsou drženy centrálním kolíkováním a ve středu platformy je dutina. Pouze svrchní i spodní vrstva se zdá celistvá. Tyto *chapines* byly vytvořeny pro malou nohu, stejně jako pár ze Solsony, a mohly být zamýšleny pro nošení relativně mladou dívkou.⁷⁶⁶ Hmotnost dochovaného páru je 431 g⁷⁶⁷. Vrchní část *chapines*, do které se vkládá noha, je tvořena sandálem s otevřenou špicí a patou, tzv. pantoflí, k jejíž stélce je připevněna korková platforma. Povrch obuvi je potažen tenkou tříslenou usní, zdobenou zlacením a vytlačením plastického vzoru. Pro zdůraznění estetického efektu pokryli výrobci vystupující plochy vytlačeného vzoru černou barvou⁷⁶⁸. Zlacení usně v 16. století nevyžadovalo použití pravého zlata. Místo toho byly používány stříbrné folie a cín.⁷⁶⁹ Před vyřezáváním dílů byly kůže celé pokryty stříbrem nebo cínem⁷⁷⁰, protože je náročnější pečlivě pokovit malé oblasti, pokud byly vyřezány. Po pokovení byly pokryty žlutou apreturou pro zvýraznění zlaté barvy, pak vytlačeny a zdobeny do požadovaného designu. Ochranu proti ztrátě lesku poskytovala další vrstva apretury z vaječných bílků⁷⁷¹. Nártová část *chapines* je složena ze dvou tvarově shodných, ale zrcadlově obrácených dílů, spojených šněrováním. Levá i pravá polovina nártu je opatřena dvěma řadami otvorů pro šněrování. Povrch nártu je potažen zlacenou usní, jejíž okraje jsou přehnuty dovnitř obuvi. Tloušťka v místě ohybu napovídá, že nártové dílce musely být vyztuženy silnější usní vzhledem ke značné hmotnosti korkové platformy. Každý z nártových dílů má vlastní podšívku ze zlacené usně. Stélka *chapines* je symetrická, konstruovaná stejně jako nártové díly, tedy výztuha ze silnější tříslené usně byla potažena tenkou zlacenou usní s vytlačeným a vrškovaným vzorem. Potah platformy je vytvořen ze dvou dílů tenké zlacené usně spojených přeplátováním na špičce a patě *chapines*. Podešev je usňová. Základem rekonstrukce bylo zhotovení platformy. Vzhledem k nedostupnosti a vysoké ceně přírodního korku v požadovaných rozměrech byl použit syntetický materiál korfant (korková drť s polymerní maticí). Ve shodě s originálem byl vyřezán vrchní díl (pod stélkou) a nejnižší díl (nad podešví) v plné ploše. Ostatní vrstvy měly vykrojenou vnitřní část a tvořily obvodové prstence. Splením jednotlivých vrstev byl vytvořen dutý skelet potřebné tuhosti.⁷⁷²

⁷⁶² Reginaldo de Lizárraga, *La descripción de las Indias*, 1569 – Félix Lope de Vega Y Carpio, *La noche de San Juan*. 1598 – José de Valdivielso, *Romancero espiritual*. 1599, In. Ferrandis 2013.

⁷⁶³ *picadores* byly i ženy. In. Anderson 1969.

⁷⁶⁴ Ibidem.

⁷⁶⁵ Dochované *chapines*, 1540, Kunsthistorisches Museum, Wien, sbírka Schloss Ambras, Ambras Castle, Innsbruck.

⁷⁶⁶ Semmelhack 2013.

⁷⁶⁷ Ibidem, s. 140.

⁷⁶⁸ Liboslav Masner, *Úprava usní*. Praha: SNTL, 1962., s. 172.

⁷⁶⁹ Semmelhack 2013, s. 129.

⁷⁷⁰ John William Waterer, *Spanish leather: a history of its use from 800 to 1800 for Mural Hangings, Screens, Uphostery. Altar frontals, Ecclesiastical Vestments, Footwear, Gloves, Pouches and casket*. London, Faber and Faber, 1971.

⁷⁷¹ Semmelhack 2013, s. 129.

⁷⁷² Martina Hřibová – Václav Gřešák - Altangerel, *Chapines, součást španělského dámského dvorského oděvu, Obuv v historii 2014, Sborník materiálů z VII. Mezinárodní konference Zlin, 7-9.10.2014, Acta Musealia, Zlin 2015.*

45. Model španělského typu chapines v měřítku 1:1 podle dochovaného kusu ve sbírkách Kunsthistorisches Museum, Wien, Autor: Gřešák, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019



Druhý pár chapines [Obr. 46] rekonstruovaný podle dochovaného originálu chapines uložených ve Victoria and Albert museum, vytvořených v letech 1580 - 1620⁷⁷³ se skládá z korkové platformy potažené zeleným hedvábným damaškem se vzorem oblíbeným v 17. století, který mohl být aplikován následně, krátce po vyrobení obuvi. Stejně tak dodatečným kusem zřejmě jsou i dlouhé stužky určené k omotání kolem kotníků. Typickým španělským prvkem jsou zdvojené dírky ve svršku na protahování nákladné stužky. Při rekonstrukci byla vytvořena platforma z tenkých vrstev slepené korkové drti spojených pomocí disperzního lepidla a dále zpevněna kolíkováním. Boční části potažení platformy a svrchní vrstvy svršku byly vystřiženy z červeného syntetického damašku.



46. Rekonstrukce španělského typu chapines tvarově odvozená od sbírkového kusu ve Victoria and Albert Museum, London, Autor: Hřib, Kaszonyi, Gřešák, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Chapines italského typu

Rozdíl mezi španělským a italským typem obuvi s vysokou platformou spočíval v tom, že italské platformy byly vyřezány ze dřeva (měkkého, např. jedle) a potaženy látkou či světlou usní. Odlehčení bylo dosaženo tvarováním platformy po stranách, ale i tak se jedná o obuv těžší než španělské typy⁷⁷⁴. Důvodem pro používání dřeva mohlo být využívání lokálních zdrojů. Dub korkový roste v západním středomoří, zejména na jihu Portugalska, Španělska, Sardínie (v letech 1323 – 1720 součást koruny španělské s jistou mírou samostatnosti) a severu Afriky. Na Apeninském poloostrově se dub korkový vyskytuje zřídka.⁷⁷⁵ Chapines v Itálii se dá rozdělit na dva typy. Čistě italský s velmi vysokou platformou výrazně vybranou na bocích a se svrškem jak otevřeným, tak kryjícím špici nohy, byl oblíben zejména v Benátkách. Druhý typ obuvi stojí na pomezí mezi benátským a čistě španělským mohutným tvarem platformy, avšak vyřezané ze dřeva. Vzhledem k zaměření této publikace na španělské odívání byl pro rekonstrukci [Obr. 47] vybrán druhý typ, který tvarově vycházel z originálu z Bata Shoe Museum⁷⁷⁶.



47. Rekonstrukce italského typu chapines inspirovaná exemplářem ze sbírek Bata Shoe museum, Toronto, Autor: Hřib, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Blok měkkého lipového dřeva byl vyřezán do požadovaného tvaru, na bocích potažen damaškovou textilií. Svršek z usně potažený damaškem byl pomocí hřebíčků připevněn k platformě a stélka byla vlepena. Na zakrytí švů byly přišity jemně tkané ozdobné prýmký (it. *segnaletti*). Odlišnosti od originálu spočívají v méně rozšířené spodní části platformy a v dekoraci.

Střevíce s filigránskými perforacemi s motivem rozet a geometrických linií

⁷⁷³ Dochované chapines, cca. 1580 – 1620, Victoria and Albert museum, London, Inv. No. T.419&A-1913.

⁷⁷⁴ Semmelhack 2013, s. 132.

⁷⁷⁵ Parson 1962.

⁷⁷⁶ Dochovaný originál chapines, 16. století, Bata Shoe Museum, Toronto, Inv. No. P88.60.

Do *chapines* se mohly obouvat nízké střevíce, které ovlivňovaly mobilitu nositele, proto byla provedena rekonstrukce prosekávaných střeviců podle dochovaného originálu španělského původu uloženého v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově⁷⁷⁷. Svršek originálu je vyroben z jemné bílé jirchy, symetrická podešev je zhotovena ze silnější tříslené usně. To umožňuje použití střeviců jak pro běžnou chůzi, tak i pro nazutí do *chapines*. Svršek je tvořen dvěma díly, nártem a patním dílem. Oba jsou bohatě zdobeny filigránskou perforací. Pro zdůraznění estetického účinku byly perforace podloženy červenou kontrastní textilií. Podšívky se na originálu nedochovaly, ale musely zde být, aby chránily nohu a zakryly podkladovou textilií. Z celkového charakteru obuvi (jedná se o luxusní provedení) lze usoudit, že podšívky byly rovněž z bílé jirchářské usně. Spojení vrchových a spodkových dílů bylo provedeno na konci 16. století již starším obráceným způsobem, tj. sešitím „líc k líci“ a následným obrácením. Ze stehových otvorů na horním okraji vrchových dílců je patrné, že zde bylo zdobení. Je otázkou, zda patní díl původně neobsahoval dva výběžky mířící vpřed, pomocí kterých by obuv byla spínána na nártu v místě, kde se dnes nachází zbytky šňůrky.

Při rekonstrukci byla použita pro vrchové díly nártu a paty bílá glutaraldehydová useň. Podešev byla zhotovena z tříslené hověziny. Vzhledem k bohatému zdobení filigránskými proseky, které je možné provádět až na vytvarovaném svršku, bylo nutno všechny díly svršku nejprve předtvarovat a teprve dílce zdobit a navzájem spojovat. Vysekávání bylo provedeno ručně tvarovými sekáčky.



48. Rekonstrukce prosekávaných nízkých střeviců podle artefaktu z Bayerisches Nationalmuseum, München, Autor Gřešák, Hřib, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Střevíc potažený látkou s našitou aplikací

Originál španělského vyšíváného střevíce z r. 1597 se nachází ve sbírkách Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově⁷⁷⁸. Dochovaný artefakt je vytvořen z usně potažené původně světle červeným hedvábným sametem s krátce striženým vlasem. Výšivka je provedena technikou zlaté kladené nitě a krumplováním. Délka obuvi je 22.5 cm, šířka 7 cm a výška 6 cm⁷⁷⁹. Podešev je symetrická. Z technologického hlediska se jedná o textilní obrácenou obuv nártového stříhu. Originál je podšívkován a mezi vrchové díly a podšívku je vložena ztužovací mezivrstva, pravděpodobně z usně, která na snímku publikovaném Durian Ress vyčnívá z poškozeného místa v patní části⁷⁸⁰. Při rekonstrukci byla použita textilie pískové barvy jako vrchový materiál, odpovídající současné barvě originálu. Pro dosažení potřebné nosnosti a tvarové stálosti obuvi byla mezi podšívkové a vrchové díly vložena usňová mezivrstva. Výšivka byla provedena technikou kladené nitě a krumplováním podle originální předlohy.



49. Rekonstrukce vyšíváných nízkých střeviců podle artefaktu z Bayerisches Nationalmuseum, München, Autor: Hřibová, Gřešák, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

Punčochy

⁷⁷⁷ Dochované střevíce, 1590 – 1600, Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. No. N I 7 In. Saskia Durian-Ress. *Schuhe: vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Hirmer, 1991. s. 30.

⁷⁷⁸ Dochované střevíce, 1597, Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. No. 7 – 19. In. Durian Ress 1991, s. 29.

⁷⁷⁹ Ibidem, s. 29.

⁷⁸⁰ Ibidem, s. 29.

Součástí obutí byly podkolenky (šp. *media*) přidržované podvazky. Dochovaným pramenem mohou být například žluté pletené hedvábné podkolenky, které původně patřily Maria d' Aragona⁷⁸¹ nebo podkolenky a podvazky Markéty Františky z Lobkowicz⁷⁸², které byly předlohou pro experiment. Byla použita světle žlutá bavlněná pletenina a pro podvazky vínový taft s bavlněnou paličkovanou krajkou.

Komplexní experiment a praktické použití chapines i střevíců souhlasí s dobovými zápisy, kdy podle Sebastiána de Cobarrubias Horozco⁷⁸³ byly ženy obuté v chapines nuceny chodit pomalu krátkými kroky⁷⁸⁴. Peripetie s *chapines*, občasné pády dívek na schodišti či *chapines* jako předmět rivality a pomsty mezi dvorními dámami popsala v dopisech matce Margaritě de Cardona její dcera Anna z Dietrichštejna⁷⁸⁵. Dobové obrazové prameny⁷⁸⁶ zobrazují šlechtice, kterak dámám podpírají ruce, aby neupadly ve vysokých *chapines*. Experimentální použití chapines vyjádření dobových kronikářů potvrzují. *Chapines*, které na nártu drží pruhem látky nebo usně, neumožňují rychlou chůzi ani dlouhé kroky, nejsou však vratké. Obuv dotváří celkový reprezentativní vzhled nositelky daný rozměrným a nákladným španělským dvorským oděvem a umocňuje důstojný způsob pohybu, kdy díky malým krůčkům se nositelka jakoby vznáší. Pomoc druhé osoby při chůzi není nezbytně nutná. Dobová vyobrazení mohou naznačovat, že se jednalo o obtížně průchozí terén nebo galantní gesto pána vysoce postavené šlechtice, jejíž vlečku nesou dvě dámy též v *chapines*. Dámy oddávající se tanci s odloženými chapines, ale i hudebnice, hrající na tamburínu obuté v *chapines* zachytili Christopher Weiditz⁷⁸⁷ a Joris Hoefnagel⁷⁸⁸. Ital Caroso da Sermoneta⁷⁸⁹ v tanečním manuálu udílel rady, kterak tančit v *chapines* bez vydávání hluku a bez upadnutí⁷⁹⁰ a též radil, jak si sednout v sukni podepřené *verdugádem*, aniž ukáže dáma *chapines*.⁷⁹¹ Také Ital Cesare Negri⁷⁹² ve svém tanečním manuálu uvedl radu o tanci v *chapines* bez hluku. Zmínka o hluku vydávaném díky chůzi v *chapines* je též v díle Lope de Vega La Dorothea⁷⁹³.

Literatura

Martina Hřibová – Václav Gřešák, Chapines, Spanish shoes on high cork platforms in the second half of the 16th century, Waffen und Kostumkunde, Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V., 2021(1), s. 43-78.

Martina Hřibová – Václav Gřešák, Chapines, obuv na vysoké korkové platformě v druhé polovině 16. století, In: Martina Hřibová (ed.) Sborník Semináře Oděv v historii 2019, Zlín, 2019, s. 41 – 76

⁷⁸¹ Dochované dámské podkolenky patřící Maria d' Aragona, 1568, Uloženy San Domenico Maggiore, Napoli, In: Orsi Landini - Niccoli 2005.

⁷⁸² Dochované dámské podkolenky a podvazky Markéty Františky z Lobkowicz, 1617, Regionální muzeum v Mikulově. In: Pietsch 2013, s. 45.

⁷⁸³ Covarrubias Horozco 2001.

⁷⁸⁴ Cambil Campana 2010

⁷⁸⁵ Vanessa de Cruz Medina, Margarita de Cardona y sus hijas, damas entre Madrid y el Imperio, In: José Martín Millán - María Paula Marcal Lourenco (edd.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV–XIX)* II, Madrid 2008, s 1292.

⁷⁸⁶ Weiditz 1529, f. 47 Escolta de una gran senora en Barcelona.

⁷⁸⁷ Ibidem, f. 3r a 41.

⁷⁸⁸ / Joris Hoefnagel, Map of Granada, In: Braun - Hogenberg 1572 - 1617 , Volume I number 4.

⁷⁸⁹ Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta, diuiso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti, & mouimenti, che interuengons ne i balli: & con molte regole si dichiara come debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di balli, & balletti sì all' vso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'intaulatura di liuto nella sonata di ciascun ballo, & il soprano della musica alla maggior parte di essi.* Francesco Ziletti, Venetia, 1581, Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k58206j.

⁷⁹⁰ Ibidem., s. 75 – 76.

⁷⁹¹ Ibidem, s. 78, 84.

⁷⁹² „volviendo la cara advirtiendo de no hacer ruido con los chapines, ni tampoco alzar los ojos en el danzar, sino con lindo modo tenerlos un poco bajos y no fijos en un lugar, y andar gentilmente derecha sobre el talle, hará linda, y graciosa vista a los circunstantes”. Španělský předklad originálu z r. 1602: Cesare Negri, *Arte para aprender a danzar., traducido al castellano por mandado del Excmo. Señor conde duque de San Lúcar, dirigido al príncipe de España Don Balthasar Carlos Ntro. Señor*, Madrid, 1630. Manuscrito de la BNE: Mss/ 14.085. f. 53. f. 53.

⁷⁹³ Félix Lope de Vega y Carpio, *La Dorothea*. Alan S. Trueblood - Edwin Honig (edd.), Cambridge , Mass.: Harvard University Press, 1598 (1985).

Martina Hřibová – Václav Gřešák - Altangerel, Chapines, součást španělského dámského dvorského oděvu, Obuv v historii 2014, Sborník materiálů z VII. Mezinárodní konference Zlín, 7-9.10.2014, Acta Musealia, Zlín 2015.

Martina Hřibová – Václav Gřešák. Analýza gotické obuvi na malbách v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně nad Ohří. Acta musealia: Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: články a studie, musealia, personalia, 2012, s. 124-138.

29. Odění věštkyně

Rekonstrukce dámského oděvu sestávající z košile, sukně, přehoze a turbanu

Datace: 1594 - 99

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení *La Diseuse de bonne aventure*⁷⁹⁴

Oděv volně šitý podle Caravaggiova obrazu *La Diseuse de bonne aventure* vystaveného v Musée du Louvre, případně velmi podobné vyobrazení se stejným námětem od téhož uložené v Pinacothèque capitoline de Rome⁷⁹⁵. Žena je oblečena do lněné košile a černé sukně obdélníkového tvaru široce nabrané v pase. Svrchní vrstvu oděvu tvoří hrubý obdélníkový přehoz charakteristický pro romské ženské oděvy. Obdélníkový přehoz je též možno použít v noci jako příkrývku. Ohnutím látky na rameni vznikl praktický záhyb, kam bylo možno ukládat drobné předměty. Hlavu kryje plátno omotané na způsob turbanu. Žena je dobově bosá.

Oděv je velmi praktický, co se týče pohyblivosti a ochrany před slunečním zářením, zvláště je-li dále doplněn plochým kloboukem s velmi širokou krempou⁷⁹⁶. Estetický vjem byl též dodržen.



50. Rekonstrukce věštkyně podle vyobrazení *La Diseuse de bonne aventure*. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

30. Odění běžné španělské ženy

Rekonstrukce dámského oděvu sestávající z košile, spodnice, živůtku, vycpávky boků, náprsenky, kabátku a vnější sukně.

Datace: přelom 16 a 17. století

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení *Ladies in a garden embroidering*⁷⁹⁷

Běžné ženy na přelomu 16 - 17. století se odívaly do lněné košile, vlněné spodnice, vycpávky boků, bavlněné náprsenky s okružím, kapsáře, lněného živůtku (šp. *cuero bajo*), vlněné sukně zvané *vasquiña* a těsného vlněného kabátku *jubónu*. Tvar živůtku byl inspirován kromě stříhů Juana de Alcegy též vyobrazením *Magdalena Penitente* od Caravaggia⁷⁹⁸. *Jubón* i sukně byly šity podle výše uvedených stříhů Juana de Alcegy. Barevná kombinace oděvu odpovídá vyobrazení v *Albu Amicorum* studenta Gervasia Fabricia, který na f. 50 mimo jiných zachytil také vyšívající dívku oděnou do červené vnější sukně, černého kabátku se žlutými úzkými rukávy a bílých okružích.



51. Rekonstrukce oděvu běžné ženy podle vyobrazení *Ladies in a garden embroidering*. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib

⁷⁹⁴ / Caravaggio, *La Diseuse de bonne aventure*, 1594 - 99, Musée du Louvre, Paris. Inv. No. INV 55.

⁷⁹⁵ / Caravaggio, *La Diseuse de bonne aventure*, 1594 - 99, Pinacothèque capitoline de Rome, Rome. Inv. No. PC 131.

⁷⁹⁶ / Luis de Morales, *La virgen del sombrero* či *La Virgen vestida de gitana con Niño*, Fondo Cultural Villar Mir, Madrid – Jerónimo Cosida, *Nacimiento de San Juan Bautista*, 1574 – 83, Museo de Zaragoza, Zaragoza, Inv. No. 10095.

⁷⁹⁷ / Gervasius Fabricius, *Album Amicorum of Gervasius Fabricius (1603-1637)*, The British Library, London. Acs. No. BL Add MS. 17025, f. 50.

⁷⁹⁸ / Caravaggio, *Maddalena penitente*, 1594 - 95, Galleria Doria Pamphilj, Roma, Acs. No. 357.

Falešný cop španělsky dobově označovaný *rodete* je tvořen umělými vlasy. V posmrtných inventářích bylo zapsáno 43 kusů v 16 inventářích bohatších osob, což může značit, že buď nebylo potřebné, nebo v ostatních případech nebylo natolik cenné, aby stálo za uvedení v inventářích.

Praktické ověření funkčnosti oděvního kompletu doložilo, že komplexní experiment je funkční ve všech hodnocených parametrech a je možno v něm vykonávat každodenní činnosti běžné ženy v 16/17. století. Oděv poskytuje dostatečnou ochranu před vnějšími vlivy, je pohyblivý a současně odpovídá dobové morálce. Pro správnou funkci je vhodné upevnit sukni ke kabátci háčky nebo přivázáním.

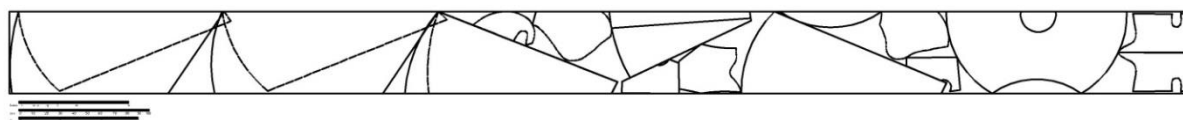
31. Guardainfante

Rekonstrukce dámského oděvu sestávající z košile, spodnic, živůtku, vyztužené sukně, náprsenky, kabátku a sukni.

Datace: 1652 - 1653

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení královny Mariany de Austria od Velázqueze⁷⁹⁹

Guardainfante, vnitřní podpěra udávající tvar sukně byla populární ve Španělsku a v zemích pod španělským vlivem v letech 1630 - 1670.



52. A) Komplexní rekonstrukce oděvu, Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Hřib; B) Pracovní fotografie rekonstrukce guardainfante, Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Hřibová; C) Střih svrchního oděvu nošeného na konstrukci guardainfante podle nákresu Juana de Albayzety.

Oděv sestával z košile, dvou nebo tří spodnic (šp. *enaguas*) pod konstrukcí, *guardainfante* - volně zavěšené kovové či dřevěné konstrukce výrazně rozšiřující siluetu nositelky do stran⁸⁰⁰, vnitřní sukně (šp.

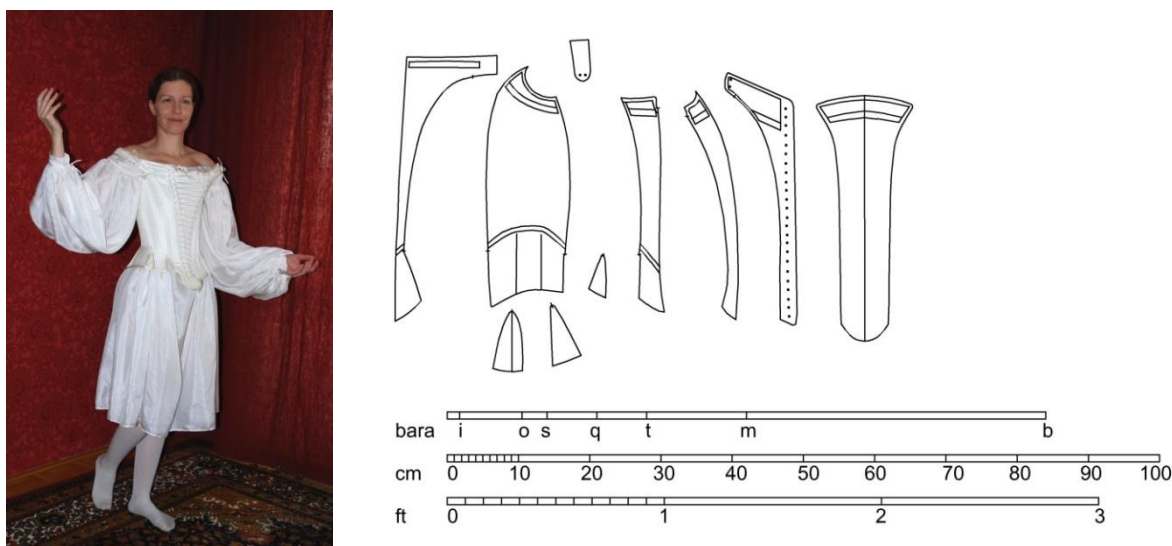
⁷⁹⁹ / Diego Velázquez, *Retrato de la reina Mariana de Austria*, cca. 1652 - 1653, Museo Nacional del Prado, Madrid, P001191. Obrázek 4 v kapitole Západoevropské oděvy v barokním stylu.

⁸⁰⁰ Wunder 2015.

pollera) světlé barvy z drahých látek, dalších spodních sukni (šp. *secreta* a *modesta*) a svrchní sukňě (šp. *vasquiña*), korzetu (šp. *cotilla*, *justillo*) vyztuženého kosticemi⁸⁰¹, kabátku (šp. *jubón*), ke kterému bylo připevněno *peplum* /*faldillas* - svrchní krátká sukniče. Případně mohlo být použito *sayo vaquero* s širokou suknicí (šp. *faldón*). Tato unikátní móda vycházela ze španělského *verdugáda* tvarujícího postavu do zvonu a kombinovala vliv francouzské sud tvořící podpěry.

Juan de Albayzeta r. 1720 publikoval knihu *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres*⁸⁰², ve které na f. 30 uvedl střih na květinový dámský oděv. V popisu napsal, že se jedná o velmi starý oděv z doby, kdy se nosila *guardainfante*. Střih obsahuje kabátec, svrchní sukni rozdělenou na několik dílů, vnitřní rukávy, svrchní rukávy, *peplum* a zřejmě též díl pro náprsenku (*modestina*, *valonas*, *carinanas*, *pechares*, *berthas*). Podle pragmatiky⁸⁰³ z r. 1639 nesmělo na žádnou *vasquiña* být použito víc než 8 *bara* hedvábí a v průměru nesměla mít víc než 4 *bara*. *Chapines* nesměly být vyšší než 5 palců. Též byly poctivým ženám zakázány *jubóny escotados*, živůtky s hlubokým výstřihem.

Jako komplexní experiment byla vytvořena *guardainfante*, vnitřní a vnější sukňě, kabátec s peplem, korzet a košile. *Guardainfante* byla vyrobena z kovových drátů spojených šňurami, v pase připevněnými k širokému šněrovanému pásu. Dolní okraj byl opatřen slaměným pásem pokrytým látkou. Sláma byla zvolena jako náhražka lokálně nedostupného listí palmy. Hedvábná košile byla šita podle dochovaného originálu lněné košile španělského nebo portugalského původu⁸⁰⁴. Originál mohl patřit Catherine z Braganza nebo jejím dámám. Střih byl použit podle nákresu Arnold⁸⁰⁵. Korzet byl ušit dle dochovaného originálu ze sbírek Victoria and Albert museum⁸⁰⁶, jejíž střih a podrobnou konstrukci popsaly North a Tiramani⁸⁰⁷.



53. A) Rekonstrukce košile a korzetu, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Nákres střihu dochovaného korzetu, 1660 - 80, Victoria and Albert museum, London, T.14andA-1951. Podle. North - Tiramani 2012.

Praktické ověření funkčnosti oděvního kompletu prokázalo, že komplexní experiment je funkční, pokud je požadována reprezentativní funkce. Oděv poskytuje dostatečnou ochranu před vnějšími vlivy a současně odpovídá dobové morálce. Sukňě rozšířená v linii pasu a snížená poloha ramenního švu kabátce limitují

⁸⁰¹ Bernis Madrazo - Descalzo Lorenzo 2014, s. 65 - 66.

⁸⁰² Juan de Albayzeta, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres donde se contiene el modo y orden cortar todo*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1720, Museo del Traje. C.I.P.E., Madrid.

⁸⁰³ "Prohibición de guardainfantes y de otro tal trage, y de jubones escotados de todas las mujeres menos a las públicas." *Novísima Recopilación de las leyes de España por el Sr. D. Carlos IV. 2*. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 1807. ISBN 84-340-0515-8. Libro VI, título XIII, Ley VI, s. 293.

⁸⁰⁴ Dochovaná košile, cca. 1690, Royal Collection, Windsor.

⁸⁰⁵ Arnold - Tiramani - Levey 2008, s. 122 - 123.

⁸⁰⁶ Dochovaný korzet, 1660 - 80, Victoria and Albert museum, London, T.14andA-1951.

⁸⁰⁷ North - Tiramani 2012, s. 80 - 97.

pohyblivost rukou. Oválný tvar sukně umožňuje chůzi i sed, avšak klade velké nároky na okolní prostor. Výsledkem experimentu je ošacení určené specificky pro společenské příležitosti, které odpovídá dobové estetice.

Přijetí španělské módy v dalších zemích

32. Italská verze španělské módy - Oděv Dona Garcii de Medici⁸⁰⁸

Rekonstrukce konstrukce pánského oděvu sestávající z košile, kalhot, vnitřního kabátce (it. *giubbone*, šp. *jubón*) a pláště typu *capotto*

Datace: 1562

Předloha: Předlohou byl dochovaný pohřební oděv Dona Garcii de Medici⁸⁰⁹

Traduje se, že r. 1562 16 letý Don Garcia při hře, či v hádce poranil nožem o 3 roky staršího bratra Giovanniho, který zemřel o několik dní později na následky infekce. Otec, Cosimo Medici se rozzlobil a Dona Garcii proklál vlastním mečem. Matka, Eleonora di Toledo, zemřela žalem o několik dnů později ve věku 40 let. Zápisy rodiny Medici a antropologický průzkum provedený r. 2004 prokázaly prozaičtější vysvětlení. Eleonora a její synové zemřeli v rozmezí měsíce na malárii, kterou byla zamořena okolní oblast. Dále růst kostry Dona Garcii byl přerušovaný, což naznačuje, že v dětství trpěl vážnou nemocí⁸¹⁰. Příběh o vraždách byl vymyšlen a po staletí šířen mocnými nepřáteli jako nástroj diskreditace rodiny. Medici byli vlivnou rodinou ovládající město Florencii. Rodinné bohatství pocházelo z jedné z nejbohatších bank Evropy. Díky objemu obchodních služeb byli členové rodu považováni za nejbohatší osoby Evropy a to včetně mocných králů. V rodném městě Florencii s republikánským uspořádáním Medici zastávali zprvu post šedé eminence reálně vládnoucí městu, se kterou se radili velvyslanci monarchů. V 16. stol. byli dva členové rodu zvoleni za papeže a Kateřina a Marie Medici se staly francouzskými královnami a regentkami. Rozkvět a bohatství renesanční Florencie a severní Itálie byl s tímto rodem podporující umělce jako např. Michelangelo Buonarrotti, Sandro Botticelli, Filippo Lippi, Leonardo da Vinci, i vědce jako Galileo Galilei. R. 1537 se narodil Cosimo I. Medici, budoucí manžel Eleonory de Toledo. Počátky Cosimovy vlády byly obtížné. Cosimo chtěl císaři Karlu V. dokázat loajalitu a ucházel se o ruku dcery Dona Pedra Alvareze de Toledo, bohatého španělského místokrále v Neapoli. Eleonora byla spřízněna s kastilským královským rodem Aragon a sňatkem rodina Medici získala šlechtickou příslušnost. Eleonora di Toledo, patronka umění, byla známa nádherou svých oděvů.⁸¹¹

Purpurový oděv Dona Garcii ze saténu a aksamitu byl nalezen roku 1947. Dochovaný oděv je možno vidět v Palazzo Pitti ve Florencii. Vnější částí dvorského mužského šatu z 16. století byl rozměrný plášť (it. *cappotto*). Brokátový kabátec (šp. *jubón*) s husím břichem spínaný na knoflíky byl vycpávaný. Prostřihávané brokátové nohavice podložené saténem byly přivázané k jubónu tkanicemi.

Plášť, tzv. *cappotto* holandského typu byl tříčtvrtěkolový plášť s rukávy⁸¹². Byla vytvořena kresebná rekonstrukce⁸¹³, avšak rekonstrukce střihu vzhledem ke křehkosti textilií nebyla provedena. Publikované fotografie jednotlivých dílů umožnily alespoň rámcovou rekonstrukci střihu, která je v souladu s nákresem ze sbírky *Il Libro del Sarto*⁸¹⁴. Dle Gnagyho⁸¹⁵ další dochovaný oděv typu *capotto* je uložen v Museo Doma, San Domenico Maggiore. Rekonstrukce obdobného pláště s rukávy patřícího císaři Ferdinandu I. je vystavena ve

⁸⁰⁸ Text obsahuje informace publikované v článku Hřibová 2011.

⁸⁰⁹ Dochovaný pohřební oděv Dona Garcii de Medici, 1562, Pitti Palace Museum, Fitenze, In. Arnold 1985 – Domenico Moreni. *Moda alla corte dei Medici: Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*. Firenze: Centro Di Cat, 1993.

⁸¹⁰ Moreni 1993.

⁸¹¹ Hřibová 2011.

⁸¹² Moreni 1993.

⁸¹³ Arnold 1985.

⁸¹⁴ *Il Libro del Sarto* 1987, f. 67v.

⁸¹⁵ Gnagy 2018, s. 224.

sbírkách Pražského hradu⁸¹⁶. Dále obdobný krátký, užší plášť zřejmě s falešnými rukávy byl nalezen v hrobě Jana Diviše ze Žerotína⁸¹⁷.



54. A – C) Rekonstrukce oděvu Dona Garcií de Medici, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřibová

Rekonstruovaný plášť z červeného brokátu podšitého saténem byl ozdoben širokou dekorativní stuhou, jejíž oba okraje byly doplněny zlatou splétanou šňůrou. Zdobení bylo zjednodušeno oproti původní předloze. Hmotnost oděvu je značná a tak bylo nezbytné pro dosažení tvaru navrženého Arnoldovou vložit mezi svrchní brokát a satén pevnou vrstvu zpevňující ramenní švy. Šňůrové zapínání pod krkem je na dva kovové knoflíčky.

Diego Freyle zahrnul do své sbírky stříhů též plášť označený *tudescquillo*⁸¹⁸. Jednalo o krátký plášť s rukávy, dle názvu zřejmě holandského původu, který je konstrukčně obdobný italskému *capotto*.

Prošívaný *jubón* se stojacím límcem a kalhoty s krytím byly další vrstvou ošacení Dona Garcii. Vzájemně byly svázané v pase textilními pásky, v případě provedení experimentu tkanicemi s ručně tepanými mosaznými nákončími. Vycpávaný kabátec byl v husím břichu zpevněn trojúhelníkovou vložkou. Kabátec a rukávy jsou spínány textilními knoflíčky. Rukávy a stojací límec zdobily prostříhy. Jako srovnávací dochovaný artefakt může posloužit *jubón* Cosima I., otce Dona Garcii⁸¹⁹ nebo kabátec kardinála Giulia Feltria della Rovere⁸²⁰. Jelikož záměrem byla stříhová rekonstrukce, byla využita brokátová látka použitá již na plášti, ke které se nehodilo vodorovné prošívání aplikované na originálním kusu.

Svrchní látka dochovaných kalhot Dona Garcii byla rozdělena do 13 pruhů spojených v pase a v manžetě nad kolenem. Svrchní zdobená sametová textilie byla podložena spodní saténovou vrstvou. Kalhoty byly v rozkroku sešité a vpředu zapínané pomocí výrazného krytí⁸²¹.

Rekonstrukce provedená ze shodného brokátu jako zbytek oděvu byla na okrajích jednotlivých panelů ozdobena aplikací zlaté nitky ve shodě s předlohou. Krytí bylo vycpáno ovčím roumem.

⁸¹⁶ Dochovaný pohřební oděv císaře Ferdinanda I. 1564, Nalezeno v Collinově mauzoleu, katedrála sv. Víta, Pražský hrad, Praha. In. Lutovský - Bravermanová 2007.

⁸¹⁷ Vendulka Otavská, Pohřební oděv Jana Diviše z Žerotína (+1616). In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd.) *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha. Národní památkový ústav, 2018. s. 56.

⁸¹⁸ Freyle 1588, f. 16v.

⁸¹⁹ Dochovaný oděv Cosima I., 1574, Pitti Palace Museum, Firenze. In. Moreni 1993 – Orsi Landini 2011.

⁸²⁰ Dochovaný oděv Giulia Feltria della Rovere z roku 1578 je uložen ve sbírkách Galleria Nazionale della Marche v Urbinu. In. Moreni 1993.

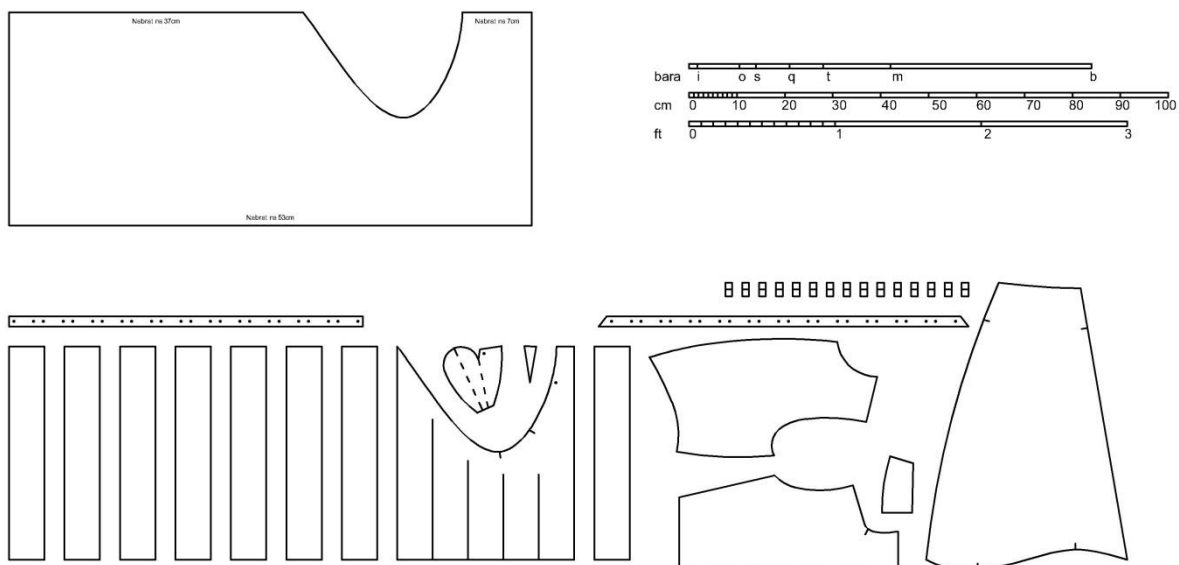
⁸²¹ Arnold 1985.



55. A – B) Dochovaný plášť Dona Garcii de Medici, 1562, Převzato z Moreni 1993; C) Nákras střihu odvozený z výše uvedených fotografií. D) Nákras pláště typu capotto, Převzato z *Il Libro del Sarto* 1987, f. 67v; D) Rekonstrukce pláště Dona Garcii de Medici, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřibová



56. A – C) Model pláště tudesquito v měřítku 1:3 dle konstrukce Diega Freyle, foto: Hřibová; D) Nákras rozložení pláště tudesquito dle Diega Freyle



57. Schéma konstrukce stříhu poloviny kabátce, svrchní i vnitřní látky nohavic. Překresleno podle Arnold 1985

Krempa baretu shodného stříhu jako černého sametového baretu Dona Garzii byla vyztužena silným lněným plátnem. Pokrývka hlavy byla ozdobena pštosím peřím a textilní aplikací se zlatým krumplováním. Na přeživším artefaktu se šperk nedochoval, zřejmě proto, že hrob byl před exkavací vyloupen⁸²². Samostatná krajková okruží našitá na batistových pruzích byla inspirována okružími dochovanými na zámku v Jindřichově Hradci⁸²³.

Komplexní rekonstrukce konstrukce pánského oděvu provedená na základě pohřebního nálezu se prokázala jako funkční ve všech hodnocených kritériích. V závislosti na aktuálním počasí lze vytvořit tento typ oděvu z vhodných látek. Oděv neomezuje nositele a plní společenskou funkci. Kalhoty podle uvedeného stříhu byly rekonstruovány dvakrát. Jedno provedení z červeného brokátu bylo delší, v souladu s vystaveným oděvem. Druhá verze byla provedena z černého brokátu a podšívka určující tvar nabrání byla zkrácena [Obr. 37C], aby odpovídala požadovaným kalhotám španělského typu.

33. Česká varianta španělské módy

Rekonstrukce dámského oděvu sestávající z košile, vyztužené spodnice (*partykálu*), vnitřního kabátce (*životek*), pláštíku typu *mantlík* a doplňků.

Datace: 1575

Předloha: Předlohou bylo vyobrazení na *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína*⁸²⁴

Oděv inspirovaný vyobrazeními šlechtičen z *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína* se skládá z vyztužené spodní kuželovité sukne podle španělského vzoru (šp. *verdugádo*), která byla v českých zemích označována jako *partykál* či *kortukál*. Vyztužený živůtek (čes. *životek* či *prsy*) mohl být náročně zdoben, jak dokládá zápis z r. 1572 zmiňující „*živůtek s dobrými stříbrnými tkanicemi vopremovaný*“⁸²⁵. Zapínání mohlo být na háčky (čes. *haklíky*). Podle nařízení císaře Rudolfa z r. 1578 byla rozlišována „*sukně s životkem*“ a „*sukně s kabátkem*“⁸²⁶. Saténový pláštík (*matlík*) byl podložený kožešinou. Mantlík byl charakteristický límcem a krátkou délkou. Podle nařízení Rudolfa II. ceny za ušití mantlíků byly následující. „*Item, od mantlíku dvojnásobného harasového*

⁸²² Arnold 1985

⁸²³ Dochované okruží připsané Vilému Slavatovi z Chlumu a Košumberka, královskému komořímu vyhozenému z okna při defenestraci v r. 1618. Státní hrad a zámek Jindřichův Hradec.

⁸²⁴ / Středoevropský malíř, *Epitaf Jana Jetřicha ze Žerotína*, 1575, Státní zámek Opočno.

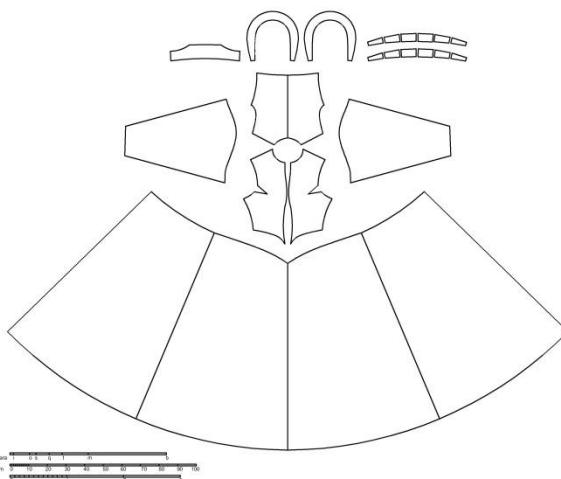
⁸²⁵ Winter 1893, s. 402 – 403.

⁸²⁶ Ibidem.

ženského deset gr. česk., Item, od mantliku ferštatového dvojnásobného jedenáct gr. česk., Item, od mantliku šamlatového dvanácte gr. česk.⁸²⁷ Kožešinou podložený krátký pláštík je důležitou částí vyobrazení připsaného Alonsu Sanchézovi Coello s názvem *Retrato de la Infanta Catalina Micaela*, původně připsané Sofonisbě Anguissola *La dama vestida de armiño*⁸²⁸.

Součástí oděvu je i krajkové okruží (čes. *krejzl, obojek*) a krajkový čepec označovaný jako *karkule*.

Komplexní rekonstrukce prokázala plnou funkčnost oděvu i bez tuhého korzetu. Výsledná linie těla víc kopíruje tělo. Pláštík i přesto, že nemá zapínání, tak je díky vyšší hmotnosti použité byt' umělé kožešiny stabilní a nesjíždí z ramen. Zároveň je příjemně teplý, poskytuje ochranu před počasím a současně plní společenskou funkci.



58. A) Rekonstrukce české varianty španělské módy podle *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína*, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Schéma konstrukce střihu podle zvoleného vyobrazení konstruoval Hřib.

Poznámky k praktickému používání rekonstrukcí dobových oděvů

Z nošení rekonstrukcí dobových oděvů lze vyvodit i obecné glosy. Jedním z pozorování je vhodnost dodržení adekvátního vrstvení oděvních kusů, pro což je více důvodů. Krom výše hodnoceného ovlivnění pohyblivosti nositele a zajištění tepelného komfortu je vrstvení výhodné i z hlediska údržby oděvu. Košile a spodky z lněných látek díky dobré tepelné vodivosti dávají nositeli v parném létě pocit relativního chladu a lze je snadno prát. Praktičnost údržby mohla být jedním z důvodů, proč byla pánská okruží v době svého největšího rozmachu oddělena od košile. Otázkou je kontrastní vyšívka na bílých košilích, která se při nesprávně zvoleném barvivu nebo metodice čištění může zaprat. Ovšem lněná látka je obtížně barvitelná, tedy i zapratelná. Odlišné zacházení vyžadují vycpávané a náročně zdobené svrchní vrstvy, které je možno namáčet omezeně nebo vůbec. Zde je možno následovat druhé větve dobových očištných procesů – větrání, kartáčování a případné aplikace vonných látek. Avšak tyto postupy nejsou všemocné a proto je výhodnější předejít znečištění. Jako prevence zašpinění oděvu dobře funguje krom zvýšené tělesné hygieny porozumění a přizpůsobení chování nositele adekvátně zamýšlené společenské pozici. Vysoká pořizovací cena a obtížná údržba oděvů tak může některá kurtoazní gesta vyobrazená na dobových výtvarných dílech stavět do jiného, praktického, světla.

Z hlediska konstrukce střihu je při rekonstrukcích oděvů nutno věnovat pozornost linii pasu, která po většinu zde studovaného období byla výše, než dnes. Příliš nízkou umístěnou linii pasu přináší problémy zejména u pánských nohavic a kalhot, kdy může významným způsobem limitovat pohyblivost nositele, například při předklonu či sedu. V případě dámských oděvů nízkou posazenou linii pasu obvykle vede k tvorbě nežádoucích záhybů na bocích těsného oděvu. Dobové přivazování kalhot či sukní k adekvátním vrstvám pro horní polovinu těla je praktické pro udržení dolního kusu na požadovaném místě. V případě pánských oděvů používaných při fyzické aktivitě, vyžadující např. předklon, může být výhodné přivazování těsných kalhot pouze vpředu a na

⁸²⁷ Sněmy č. 154, In. Pilná 2018, s. 104.

⁸²⁸ / Alonso Sanchéz Coello, *Retrato de la Infanta Catalina Micaela* či *La dama vestida de armiño*, 1590, Burrell Collection, Glasgow, Acs. No. PC. 18.

bocích, zadní část kalhot nechat povolenou. Toto řešení je v souladu s dobovými výtvarnými díly. Naproti tomu široké nabírané kalhoty mohou být díky použití velkého množství těžší tkaniny poměrně hmotné, a tedy zde je přivázání i k zádům kabátce vhodné. Dámské komplety sukni mohou být vzhledem k velkým rozměrům a použití více spodnic dost těžké, což v případě snahy o jejich upevnění pouze stažením v pase může způsobit nositelce otlaky. Pokud nejsou těžké sukne dobře upevněny v pase, tak mohou sjíždět a ve výsledku může nositelce táhnout na záda. Oběma problémům lze předejít přivázáním sukni k těsným horním dílům, což navíc roznese velkou hmotnost na ramena nositelky. Kupříkladu kompletní rekonstrukce oděvu Any de Austria podle vyobrazení Alonse Sáncheze Coella včetně obuvi váží 12 kg a lze přepokládat, že dobový originál byl též těžký. Při přenesení váhy sukni na ramena a horní polovinu těla hmotnost nečiní nositelce vážnější obtíže při celodenním používání. Experimenty s dámskými spodnicemi se všitými podpěrami použité v zimě v interiérech zámků prokázaly, že pro dostatečný tepelný komfort je vhodná ještě vlněná sukne oblečená pod ně (na košili).

Druhým bodem důležitým z hlediska konstrukce střihu oděvu je tvar a umístění průramku, obvykle výše, než je obvyklé v dnešní době. Ve středověku byly vytvářeny originální konstrukční řešení průramků (např. grand assiette) těsných rukávů i oděvů, které nebylo možno s pohybem ruky vzhůru posunovat směrem vzhůru, protože ke kabátcům z nepružných tkanin byly přivázány těsné nohavice. Průramky (vyjma grand assiette) též byly obvykle posazeny poměrně vysoko v podpaží, což akcentovalo žádoucí štíhlou horní polovinu těla. Těsné oděvy, nízké výstřihy na zádech a zároveň krátká ramínka umožňovaly nošení i dvorských velmi rozměrných a hmotných rukávů podložených těžkou kožešinou.

Třetí zásadní křivkou důležitou pro konstrukci dobových oděvů je oblast sedu u těsných kalhot. Nejrozšířenější dobové řešení tzv. na vidličku spočívalo v umístění krokového švu pro nohavici na zadní stranu lýtka, stehna a hýžděového svalu. Kalhoty musely zároveň kompenzovat nepružnost látek, přivázání těsných kalhot ke kabátci a též zasunutí nabírané košile do kalhot. Výsledkem mohlo být zdůraznění hýždě oblasti, což se projevilo i v dobových žánrových vyobrazeních⁸²⁹ a nemusí být výrazem neobratnosti umělce v lidských proporcích.

Experimentálně bylo ověřeno, že více vrstev oděvního kompletu vytváří vnitřní tepelně vlhkostní mikroklima kolem těla nositele a umožňuje tak celodenní pobyt v oděvu i v průběhu letních dní.

Konstrukce střihu, vyztužení či vycpávání oděvů a více vrstev ošacení ovlivňuje též celkovou siluetu nositele, což je aspekt, který je patrný v dobových výtvarných dílech. Situaci dále komplikuje vyvíjející se dobový vkus mající v oblibě štíhlé či plnoštíhlé postavy v závislosti na celkovém dobovém estetickém ideálu i konkrétních hmotných podmínkách. S jistou mírou zobecnění lze však říci, že většinou množství různých vrstev textilií nošené na těle bylo výrazně vyšší než dnes a tak zobrazené postavy zřejmě byly štíhlejší, než jak se dnešnímu pozorovateli jeví.

⁸²⁹ Janíček Zmílelý z Písku, *Graduál Mladoboleslavský*, 1509. Okresní muzeum, Mladá Boleslav, sign. II A 1, inv. č. 21692. Za upozornění děkuji M. Šimšovi.

Zhodnocení výsledků pro vědní či umělecký obor nebo praxi

Studium dějin odívání pomáhá rozšiřovat znalosti o historii a kultuře a umožňuje poukázat na mnohé souvislosti. Nabyté znalosti mohou být aplikovány například při dataci uměleckých děl a archeologických nálezů, mohou zlepšit porozumění těmto předmětům a poodhalit použité symboly či gesta v dílech uměleckých mistrů. Moudrost, vkus a řemeslná zručnost předků může i dnes poučit a inspirovat v současném životě, který považuje oděv za spotřební zboží na několik použití. Nádhera španělského odívání, jehož výrazné barevné kombinace, unikátní stříhové konstrukce, skladba i tvary oděvů jsou odlišné od dnešního vkusu, avšak přesto se projevují i v současném odívání. Reprezentativní oděv španělského dvora 16. století dodnes inspiruje módní návrháře, považující černou barvu za vrchol elegance, i nevěsty, které mají v oblibě sukně podepřené krinolínou, což je oděvní součástka rozšířená z Kastilie. Oděv člověka zařazuje do společenských vrstev a odráží vkus, smysl pro krásu, umění a sebereflexi, stejně jako tomu bylo v minulosti.¹

V případech španělských portrétů oděví prezentovalo majetek a společenské postavení, což potvrdil rozbor znázorněných oděvních prvků porovnaný se stříhy z dobových odborných publikací a posmrtnými inventáři. Drahé, velmi nákladně zdobené oděvy španělského krále Filipa II. a jeho dvořanů, znázorněné na reprezentativních portrétech od velkých mistrů španělské portrétní školy, ani v případě šlechty nebyly nošeny denně, ale jednalo se o slavnostní ošacení z nejluxusnějších materiálů. Z hlediska studia uměleckých děl nepochybně se také krejčí podíleli na výsledném vjemu uměleckého díla. Na dochovaných malbách králova dvorního malíře Alonse Sáncheze Coella tvořícího reprezentativní „státní“ portréty byly dámy zobrazeny nejčastěji v sayas s hruškovitými nebo trojúhelníkovitými rukávy. V intimnějších portrétech Filipovi rodiny od Sofonisby Anguissoly² lze pozorovat méně okázalé oděvy.³ Zápisy v posmrtných inventářích z let 1570 – 1589 potvrdily, že dle soudobé módy převládala černá barva v oděvech mužů. V případě žen tomu tak bylo u vnějších, viditelných vrstev oděvů, vnitřní vrstvy zahrnovaly větší podíl dalších odstínů. Dobová výtvarná díla jak významných dvorských malířů, tak například knižních ilustrátorů zachycující převážně vnější vrstvy ošacení tedy zpodobňovala realitu.

Pro portréty a vyobrazení nacházející se ve sbírkách v České Republice, kupříkladu v Lobkowiczské kolekci, lze konstatovat, že z hlediska konstrukce oděvních prvků a vrstevní vykazují shodu se španělskými vzory. Všechny základní typy oděvních kusů jsou stříhově obdobné jako na obrazech španělských mistrů i v hispánských stříhových knihách. Odlišnosti spočívají v detailech zdobení, špercích a podobně.

Z chronologického hodnocení konstrukce stříhů plyne postupný přechod od relativně jednoduchých, ale účelných konstrukcí k sofistikovanějším, tvarově komplikovanějším, které však vyžadovaly krom mistrovství v krejčovských postupech také znalosti geometrie a matematiky. Nároky na znalosti a praktické zkušenosti rostly též s používáním výztuží nebo jiných metod lokálního či celkového zpevnění textilií potřebných k dosažení módních tvarů. Komparace unikátních dochovaných pohřebních oděvů s kastilskými iluminacemi ze 13. století prokázala významnou shodu. V případě 14., 15. a první poloviny 16. století je kvůli menšímu množství dobových pramenů

¹ Nachtmannová 2019, s. 7 - 8.

² / Sofonisba Anguissola, *Felipe II.*, 1565, Museo Nacional del Prado, Madrid. – Ibidem. *Retrato de la reina Ana de Austria*, 1573, Museo Nacional del Prado. Madrid, - Ibidem. *Retrato de Catalina Micaela*, 1573, Museo Nacional del Prado. Madrid.

³ Upravená verze odstavce z Hřibová 2018a.

dokládajících konstrukce střihů, tedy dochovaných originálů oděvů nebo střihových knih porovnání obtížnější, ale i zde se písemné prameny shodují s oděvy zpodobněnými ve výtvarných dílech. Pro druhou polovinu 16. století díky střihům uvedeným v nejstarších střihových knihách lze po ověření konstatovat, že konstrukce byly funkční a vyznačovaly se vysokou efektivitou spotřeby látky danou jak výbornou znalostí praktické geometrie autorů odborných publikací, tak pragmatickým překládáním textilie při střihání, které zároveň respektovalo pružnost materiálu i předpokládaný směr vlasu tkaniny a raport vzorů. Ze srovnání nákresů ve střihových knihách s dochovanými originálními oděvy plyne shoda konstrukčních principů.

Položky uvedené v posmrtných inventářích z let 1570 – 1589 dokládají, že střihy oděvů, které nakreslil Juan de Alcega ve své střihové knize, patřily v kastilské společnosti k nejrozšířenějším. Konstrukce dalších oděvů přinášely obdobné publikace mladších autorů. Výčet typů konstrukcí střihů různých oděvů poukázal na to, že ve střihových knihách byly uvedeny konstrukce pro různé společenské příležitosti od počátku do konce lidského života a to pro všechny společenské vrstvy křesťanské společnosti (běžného člověka, šlechtice i pro církevní představitele). Přestože autoři odborných publikací zasvěcených střihům věnovali větší pozornost pánským oděvům a studované posmrtné inventáře byly přičteny převážně mužům, měly hojně zastoupeny i dámské oděvní prvky. Mnoho inventarizovaných kusů nebylo jednoznačně definováno z hlediska pohlaví, nelze tedy určit, zda v této době pánská móda určovala aktuální trendy.

V publikaci bylo stručně popsáno 33 příkladů případových studií rekonstrukcí střihů, z nichž 31 bylo vytvořeno v měřítku 1:1, a 2 v menších měřítcích. Všechny oděvy splňovaly stanovená hodnotící kritéria. Oděvy nebo oděvní prvky vždy poskytovaly ochranu před vnějšími mechanickými i klimatickými vlivy. Tyto aspekty lze regulovat jak vhodným vrstvením oděvních prvků, tak použitím adekvátních textilních materiálů. Omezení pohyblivosti odpovídající společenské úloze bylo zaznamenáno u reprezentativních dvorských oděvů, kde je však očekáváno vzhledem k dobovému požadavku na *grandezu* (velkolepost), zároveň *prudencii* (zdrženlivost) a *austeridad* (přísnost a strohost)⁴. Z hlediska konstrukce střihu je zejména důležité dodržet dobovou linii pasu, která v porovnání se současnou byla výše. Zásadní je také porozumění dobovým odlišnostem konstrukce průramku a linii vsazení hlavice rukávů, obvykle blíže k ramennímu kloubu, než v současnosti. V případě těsných kalhot je zásadní položení sedu dostatečně vysoko. Společenská funkce oděvních prvků byla při použití vhodných materiálů splněna ve všech studovaných případech. Přiblížení se estetickému vjemu lze dále dosáhnout dodržením dobové barevnosti a skladbou oděvního kompletu ve smyslu vrstvení jednotlivých oděvních prvků a též jejich vzájemným působením. Vynechání některých vrstev, zejména podpěrných, může měnit celkový vzhled siluety. Provázání či jiné fyzické spojení oděvních prvků je důležité jak pro to, aby do oděvu nevnikal chlad, dále aby se neshrnoval nebo nepatřičně odhaloval tělo, též aby se oděv posunoval adekvátně pohybům nositele. Zejména je vhodné pro rozložení hmotnosti oděvního kompletu na tělo nositele, což je zvláště podstatné u těžkých dvorských oděvů složených z mnoha vrstev. Provedené studie rekonstrukcí střihů také mohou napomoci lepšímu porozumění některých aspektů zobrazených na dobových výtvarných dílech. Příkladem může být vytvoření sedla na vsazení bohatého řasení pláště v horní části zad.

Následné bádání lze zaměřit na obdobný rozbor dalších španělských střihových knih z novějších období, který by dále rozšířil poznatky o tomto zajímavém oboru lidského konání.

⁴ Štěpánek 2016, s. 77 – Castiglione 1967.

Nepochybně by mnohé poznatky přinesla možnost studia zřejmě nedochované publikace věnované geometrii střihů⁵.

⁵ Cristóbal Serrano de Biedma, *Geometría del arte de vestir*, 1619, Segovia zmíněná v Palau y Dulcet, 1990.

Seznam použitých zdrojů

Archivní prameny

ACA

Archivo de la Casa de Alba, Madrid, Correspondencia y Solicitudes dirigidas a la duquesa de Villahermosa, Cartas-Montijo, Caja 34-3, Praga, 30. 10. [1584], Polyxena z Pernštejna Janě z Pernštejna

AGP

Archivo General de Palacio de Madrid y Simancas.

AHPM

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

Ashburnham Pentateuch

Ashburnham Pentateuch, Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS nouv. acq. lat. 2334, cca. 6 - 7. století, zřejmě vytvořeno v Seville

Bayad y Riyad

Bayad y Riyad. Poč. 13. století, Ms. Árabe 368, Biblioteca Apostólica Vaticana, Rome

Giovanni Boccaccio - Maître Des Cleres Femmes 1403

Giovanni Boccaccio - Maître Des Cleres Femmes (il.), *De Claris mulieribus*, 1403, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 598

Cantigas de Santa Maria

Cantigas de Santa Maria, 13. století, dochované ve 4 verzích *To (códice de Toledo*, Biblioteca Nacional de España, MS 10069), *T* (Biblioteca de El Escorial, MS T.I.1), *F (códice de Florencia*, Florence, Biblioteca Nazionale, MS b.r. 20) a *E (códice de los músicos*, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2).

Carlos V. 1526

Carlos V, *Cédula sobre lo que debia hacerse en el reino de Granada en virtud de las visitaciones hechas y de lo acordado en la Congregación celebrada en la Capilla Real*. 7 diciembre 1526, Archivo de la Catedral de Granada, 15,24.

Codex Manesse 1304 - 1340

Codex Manesse, c. 1304 - 1340, Zürich, nyní v Bibliotheca Palatina, Heidelberg, Signatur: UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. bzw. cpg 848.

Crónica Troyana 1350

Crónica Troyana, cca. 1350, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. H.I.6

Costumes de Femmes de diverses contrées

Costumes de Femmes de diverses contrées, 16. století. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve 4-OB-55.

Crusader Bible 1240

Crusader Bible, (známá jako *Morgan Picture Bible*, *Maciejowski Bible* či *Shah 'Abbas Bible*), 1240, The Morgan Library and Museum, PML M.638

Fabricius 1603 - 1637

Gervasius Fabricius, *Album Amicorum of Gervasius Fabricius (1603-1637)*, The British Library, London. Acs. No. BL Add MS. 17025, f. 50.

Haggadah for Passover 1300

Haggadah for Passover též známá jako *Hispano-Moresque Haggadah*, cca. 1300, The British Library, Oriental 2737

Haggadá Sarajevská

Haggadá Sarajevská, vytvořená v letech 1350 – 1360 v Barceloně, nyní v Museum of Bosnia and Herzegovina v Sarajevu.

Historia de Bayad y Riyad

Historia de Bayad y Riyad, 13. století, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Ar. 368.

Honnecourt 1225-30

Villard de Honnecourt, *Carnet*, cca 1225 - 30, Bibliothèque Nationale, Paris MS Fr 19093.

Horenbout – Bening 1496 -1502

Gerard Horenbout – Sanders Bening (il.), *Horae diurnae, Hours of Joanna I of Castile*, 1496 - 1502, Add MS 35313, The British Library, London.

Hours of Bertrando dei Rossi 1380 - 5

Hours of Bertrando dei Rossi, cca. 1380 – 1385, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. lat. 757.

Golden Hagadah

Golden Hagadah, 1320 – 1330, The British Library, London, Add MS 27210.

Grande 1632

Andres Grande, *Ordenanças de Seuilla ... : recopilacion de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla : de todas...* (1632) - Sevilla, 1632. Původně vytištěno 1519, Sign.: []1, *10, A-Z8, 2A-2G8, 2H9.

Ibn Al-Hariri 1236 -7

Ibn Al-Hariri, *Maqamat*, Bagdad, cca. 1236-1237, uloženo v Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Ar. 5847

Kostüme und Sittenbilder 1580

Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika, 1580, Bavarian State Library, Shelfmark: Cod.icon. 361.

Lapidario 1279

Lapidario, 1279, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15

Le Régime du corps

Le Régime du corps, třetí čtvrtina 13. století, The British Library, London, Sloane 2435

Liber Feudorum Cenitaniae

Liber Feudorum Cenitaniae, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, signatura ACA, Cancillería, Registros.

Libro de los Juegos 1283

Libro de los Juegos nebo *Libros de Ajedrez, Dados y Tablas*, 1283, Biblioteca de El Escorial, El Escorial, T.I.6.

Libre del mustacaf 1563

Libre del mustacaf, Libro del inspector de pesos y medidas. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Valencia, 1563, přičemž částečně koresponduje s dokumentem z r. 1389.

Life of St Edward the Confessor, 1250 – 1260

Life of St Edward the Confessor, cca. 1250 – 1260, Cambridge University Library, MS. Ee.3.59

Limbourg Brothers, 1412 - 6

Limbourg brothers *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1412-16, Musée Condé, Chantilly. Rukopis č. 65. Aout.

Maître du Couronnement de La Vierge 1400 - 1410

Maître du Couronnement de La Vierge (il.), *Hayton, Fleur des estoires de la terre d'Orient; Provinciale Romanae Ecclesiae; Jean IV, archevêque de Sultanieh, Ordonnances de Timur Bey (Tamerlan)*, 1400 - 1410, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 12201

Manuscrito de sastrería

Manuscrito de sastrería, Toledo, 16. století, Museo de Santa Cruz, Toledo, In. No. DO1994/3/146.

Maximilianus I. 1508

Maximilianus I., *Adversaria litteraria, historica et personalia, partim manu imperatoris scripta, Eigenhändig verfasst von Kaiser Maximilian I auf losen Blättern nach 1508*, 1508, Codex Vindobonensis Palatinus 2834, Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Medica

Medica, 13. století, Cambridge University Library, MS D.24

Meisterstückbuch der Schneiderzunft zu Schwabach gefertigt von Joh. Georg Schuster

Meisterstückbuch der Schneiderzunft zu Schwabach gefertigt von Joh. Georg Schuster, konec 16. století, Kunstbibliothek Berlin, urn:nbn:de:gbv:601-3222.

Mores Italiae 1575

Mores Italiae, cca. 1575, Yale University, Beinecke Library, MS 457.

Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns 1590

Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Pizan 1410-1410

Christine de Pizan, *The Book of the Queen*, 1410 - 1414, British Library, London, Harley MS 4431.

Polish Tailor's Cutting Guide from Germany 1567

Polish Tailor's Cutting Guide from Germany, Breslau 1567, Los Angeles County Museum of Art, Costume Council Fund, AC 1992.243.1.

Relación de lo sucedido

Relación de lo sucedido en el desposorio del serenísimo Rey de España Don Felipe segundo de este nombre, noc cuyo poder se desposó Carlos, Archiduque de Austria, noc la serenísima infanta D^a Ana en la Ciudad de Praga a cuatro de Mayo, día de la Ascensión, de 1570 años a las 13 horas de la tarde, y no se halló a ello la serenísima princesa D^a Isabel por estar mala de sarampión. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss 11087

Rylands Sephardi Haggadah

Rylands Sephardi Haggadah, pol. 14. století, Katalánsko, University of Manchester Library, Hebrew MS 6

Silos Beatus 1175 – 80

Silos Beatus, Codex of the Monastery of Santo Domingo de Silos, 1175 – 1180, The British Library, London. Add11695

Sterness 1540

Christoph Sterness, *Costumes of the time of Charles V, Emperor of the Holy Roman Empire, and King of Spain, of costumes of all nations of the world*, cca. 1540, Museo Stibbert, MS Cat. 2025

Sterness 1548 - 49

Christoph Sterness, *Códice de Trajes (nebo Códice Madrazo-Daza)*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MS RES/285, cca. 1548 – 49.

Štítný ze Štítného 1376

Tomáš Štítný ze Štítného, *Knižky šestery o obecných věcech křesťanských*, 1376, Národní a univerzitní knihovna, Praha, sign. XII A.6. f.37.

Talavera 1477

Fernando de Talavera, *Tratado provechoso que demuestra como en el vestir y calçar comúnmente se cometen muchos pecados, y aún también en el comer y en el beber*, 1477. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca

Valerius Maximus - Maître Du Couronnement De Charles Vi. (II.) - Maître Du Policratique De Charles V. (il.) 1375

Valerius Maximus - Maître Du Couronnement De Charles Vi. (Il.) - Maître Du Policratique De Charles V. (il.), *Valère-Maxime, Facta et Dicta memorabilia, traduction française de Simon de Hesdin (Livres I-IV)*, 1375, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 9749

Vaudetar 1371 - 2

Jean de Vaudetar, *Bible historiale*, 1371 - 2, The Hague, Museum of the Book, Ms 10 B23

Weiditz 1532

Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch des Christofh Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Germanisches National Museum, Nürnberg, Hs 22474.

Zmilelý 1509

Janiček Zmilelý z Písku, *Graduál Mladoboleslavský*, 1509. Okresní muzeum, Mladá Boleslav, sign. II A 1, inv. č. 21692.

Staré tisky do roku 1800

Albayceta 1720

Juan de Albayceta, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres donde se contiene el modo y orden cortar todo*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1720, Museo del Traje. C.I.P.E., Madrid.

Alcega 1580

Juan de Alcega. *Libro de geometria, practica y traça*. 1. vydání, Impresso en Madrid en casa de Guillermo Drouy. Madrid, 1580. Biblioteca Nacional de España, Madrid, bdh0000022768.

Alcega 1589

Juan de Alcega, *Libro de geometria, practica y traça*. 2. vydání, Impresso en Madrid en casa de Guillermo Drouy. Madrid, 1589. Biblioteca Nacional de España, Madrid, bdh0000178273.

Alcala Yánez 1624

Jerónimo de Alcala Yánez, *Vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos, denominada también El donado hablador*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624.

Anduxar 1640

Martin de Anduxar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1640, Oddělení starých tisků National Bibliothek Wien, signatura 72.B.29.

Bochetel 1531

Guillaume Bochetel, *Lentree de la royne en sa ville & cité de Paris, imprimee par le Commandement du roy nostre Sire*, Paris, 1531.

Braun – Hogenberg 1572 - 1617

Georg Braun – Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1572 – 1617.

Bruyn 1581

Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae Gentium Habitus*, 1581, Joos de Booscher, Metropolitan Museum of Art. New York, Acc. No. 21.44

Bruyn 1581

Abraham de Bruyn, *Diversarum gentium armatura equestris. Ubi fere Europae, Asiae atque Africae equitandi ratio propria ewpresaa est*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Id. 12148/cb38494952q

Caroso da Sermoneta 1581

Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta, diuiso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti, & mouimenti, che interuengons ne i balli: & con molte regole si dichiara come debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di balli, & balletti sì all' vso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'intaulatura di liuto nella sonata di ciascun ballo, & il soprano della musica alla maggior parte di essi*. Francesco Ziletti, Venetia, 1581, Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k58206j.

Cervantes y Saavedra 1613

Miguel Cervantes y Saavedra, *Novelas exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613

Cortese 1565

Isabella Cortese, *I secreti della signora Isabella Cortese: ne quali si contengono cose minerali, medicinali, artificiose & alchimiche : et molte dell'arte profumatoria*. Venetia: Giovanni Bariletto, 1565. Universidad Complutense de Madrid.

Cervantes Y Saavedra 1605

Miguel Cervantes y Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Francisco de Robles, Madrid, 1605.

Dale 1578

Paul van Dale, *Album Amicorum of Paul van Dale*, 1578, Bodleyan Library, Oxford, MS. Douce d. 11.

Díaz de la Carrera 1640

Diego Díaz de la Carrera (ed.), *Recopilación de las leyes destes reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestros señor, que se ha mandado imprimir, con las leyes que despues de la ultima impression se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto...: esta recopilacion va diuidida en tres tomos ...*, Madrid 1640.

Diccionario de Autoridades 1726

Diccionario de Autoridades Madrid, Francisco del Hierro, 1726.

Diderot 1796

Denis Diderot. *La Religieuse*. Paris: Buisson, 1796.

Felipe II 1594

Felipe II, *Premática en que se manda guardar lo prouenido por vn capitulo de las Cortes, del año de ochenta y seis: En que se prohibio que los hombres no puedan traer en los cuellos, ni en puños, guarnicion alguna, ni almidon, ni gomas, ni fi letes: Sino sola la lechuguilla de olanda, ò lienço, con vna, ò dos vaynillas, y se declara q[ue] sean de vn dozauo de vara de medir, y q[ue] las vaynillas y fi letes no sean de color sino blancas: Y se acrecientan las penas contra los que excedieren*, Madrid, Pedro Madriral, 1594, Biblioteca Nacional de España R/ 5251(3) (int. 3c).

Felipe IV. 1623

Felipe IV., *Capitvlos de reformacion, qve sv Magestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gouierno del Reyno*, Madrid 1623, Universitat Autònoma de Barcelona.

Felipe IV. 1639a

Felipe IV., *Pregon en qve sv Magestad manda, qve por quanto el abvso de las gvedejas y copetes con que andan algunos hombres, y los rizos con que componen el cabello ha llegado à hazer escandalo en estos Reynos, ningun hombre pueda traer guedejas ni copete*, Madrid 1639, Harvard Law School Library.

Felipe IV. 1639b

Felipe IV., *Premática en qve sv Magestad manda, que ninguna muger ande tapada, sino descubierta el rostro, demanera que pueda ser vista, y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demas que tratan de lo susodicho*, Madrid 1639, Harvard Law School Library.

Franciosini 1620

Lorenzo Franciosini, *Vocabolario italiano e spagnolo novamente dato in luce... con le frasi et alcune proverbii*, Roma, Gio. Angelo Ruffinelli, & Angelo Manni, 1620.

Freyle 1588

Diego Freyle. *Geometria y traça para el oficio de los sastres*. Sevilla, 1588, Folger Shakespeare Library, Washington, D.C, TT575.F8 1588 Cage.

García 1645

Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra: o La Antipatia de Franceses y Españoles (1617)*, Paris, 2. Vyd, 1645, Biblioteca de la Universidad de Valladolid.

Kocín Z Kocínetu 1585

Jan Kocín z Kocínetu, *Abeceda pobožné manželky a rozšafné hospodyně*. Praha 1585.

Martínez de Burgos 1551

Andrés Martínez de Burgos, *Reportorio de todas las prematicas y capitulos de cortes.. desde el año de mil y quinientos y veynte y tres, hasta el año de mil y quinientos cincuenta y uno*. Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1551.

Martínez de Toledo 1500

Alfonso Martínéz De Toledo, *El arcipreste de Talauera que falba de los vecinos de las malas mugeres e complexiones de los onbres*, Toledo 1500.

Minsheu 1599

John Minsheu, *A Dictionary in spanish and english first published into the english tongue by Ric. Percivale ... ; now enlarged and amplified ... by John Minsheu ... ; is annexed an ample english dictionarie, alphabetically set downe with the spanish words thereunto adioyned ... by the same John Minsheu*, London 1599.

Negri 1630

Cesare Negri, *Arte para aprender a danzar., traducido al castellano por mandado del Excmo. Señor conde duque de San Lúcar, dirigido al príncipe de España Don Balthasar Carlos Ntro. Señor*, Madrid, 1630. Manuscrito de la BNE: Mss/ 14.085. f. 53.

Nicolás 1783

Antonio Nicolás. (1617-1684), *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Ibarra, 1783.

Noceto 1518

Giovanni Ambrogio Noceto, *Tutte le Dame del Re*, ca. 1518, Milan, Biblioteca Trivulziana, MS Triv. 2159.

Ordenanzas de Granada

Ordenanzas que los muy ilustres, y muy magníficos señores de Granada mandaron guardar, para la buena gouernacion de su Republica, impressas año de 1552, que se han buuelto a imprimir por mandado de los señores Presidente, y Oydores de la Real Chancilleria de esta ciudad de Granada, año de 1670, añadiendo otras que no estauan impressas, Impressas en Granada : en la Imprenta Real de Francisco de Ochoa..., 1672, Real Chancillería de Granada, Universidad de Granada. Biblioteca universitaria. Fondo antiguo, CDU 347.

Ordenanças de Seuilla

Ordenanças de Seuilla : recopilacion de las ordenanças dela muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]uisiones reales..., Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Biblioteca-Objetos de colección Registros bibliográficos asociados, CDU 946.811 15.

Pacheco 1599

Francisco Pacheco, *Libro de descripcion de verdaderos retratos, de illustres y memorables varones*, Sevilla, 1599.

Pacheco de Narvaez 1702

Luis Pacheco de Narvaez, *Las tretas de la vulgar y comun esgrima de espada sola y con armas dobles, que reprobò Luis Pacheco de Narvaez y las oposiciones que dispuso en verdadera destreza contra ellas*, D. Manuel Cruzado y Peralta, Zaragoza, 1702

Prematica de los vestidos y trajes 1590

Prematica de los vestidos y trajes, la qual mandó el Rey... se publicasse el año de mil y quiniētos y sesenta y tres, y... su declaracion, que se publicó el año de mil y quinientos y sesenta y tres, 2. vydání. Madrid, Pedro Madrigal, 1590, uloženo v Diputación Provincial de Zaragoza — Signatura: S. 10080/8(18) — Notas: Al principio del vol. índice mns. První vydání 1564

Prudencio de Sandoval 1634

Fray Prudencio de Sandoval, *„Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V ... rey catholico de España ... : tratanse los hechos desde el año 1528 hasta el 1557 / por ... fray Prudencio de Sandoval ... Obispo de*

Pamplona ; segunda parte, 1634, Pamplona, Bartholome Paris mercader Librero, Biblioteca de Andalucía (Granada), Sign. ANT-XVII-155.

Rocha Burguen 1618

Francisco de la Rocha Burguen, *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres. Por Pedro Patricio Mey, junto a S. Martin. Acosta del mismo autor*. Valencia, 1618, Victoria & Albert Museum/National Art Library, London, L.48-1935.

Segovia 1617

Baltazar de Segovia. *Llibre de geometria del offici de sastre*. Est. de E. Liberos. Barcelona, 1617, Bibliothèque nationale de France, Paris, FRBNF31277366.

Secousse 1750

Secousse. *Ordonnances des rois de France de la troisième race: svazek 8*. Paris: L Imprimerie Royale, 1750.

Schönsperger 1524

Johannes Schönsperger. *Ein New Modelbuch*. Zwickau, 1524. Metropolitan Museum of Art. New York, Asc. No. 29.71(1-31).

Štelcar Želetavský z Želetavy 1588

Jan Štelcar Želetavský z Želetavy, *Kniha duchovní o velikých skutcích Pána Boha všemohúciho*, Praha, Jan Jičínský ml., 1588.

Vecellio 1590

Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia, Damiano Zenaro, 1590.

Vega y Carpio 1604

Félix Lope de Vega y Carpio, *La discreta enamorada*, 1604, Jornada III, l. 2188.

Vega y Carpio 1621

Félix Lope de Vega y Carpio, *La Mal Casada*. 1621, II, Ac.N., xii.

Edice a vydané prameny

Alfonso X. 2004

Alfonso X. *Las Siete Partidas*. In. José Sánchez-Arcilla Bernal (ed.) Madrid, 2004.

Alfonso X. 1984

Alfonso X., *Setenario*. In. Kenneth H. Vanderford, (ed. a překlad.) – Rafael Lapesa, *Setenario*. Barcelona 1984.

Alfonso X 1877

Alfonso X, *La Gran Conquista de Ultramar: que mando escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*. Ilustrada con notas críticas y glosario por don Pascual de Gayangos, Madrid 1877.

Alfonso X 1861 - 1903

Alfonso X, Ordenamiento de las Córtes celebradas en Valladolid en la era MCCXCVI (año 1258), article 14, in *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, Madrid 1861 – 1903.

Alfonso XI 1861

Alfonso XI, Ordenamiento de peticiones de las Córtes celebradas en Alcalá de Henares en la era MCCCLXXXVI (año 1348), In *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*

Alcega 1999

Juan de Alcega. *Tailor's Pattern Book, 1589: Libro de Geometria, Pratica y Traca*. New York 1999.

Appuhn 1990

Horts Appuhn, *Wenzelsbibel. König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel*. Erläutert von Horst Appuhn. Mit einer Einführung von Manfred Kramer, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1990.

Argensola - Argensola

Lupercio Leonardo Argensola - Bartolome Leonardo Argensola, *Sonetos de los hermanos Argensola*, In. Ramón García Gonzáles (ed), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Balfourt 1911

James Paul Balfourt (ed). *Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland*, 13 vols, Edinburg 1911.

Borghini - Lloyd 2012

Raffaello Borghini - H. Ellis Jr Lloyd (překlad). *Raffaello Borghini's Il Riposo*. Toronto 2012.

Bouza 1998

Fernando Bouza (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid 1998.

Cantar del Mio Cid

Alberto Montaner Frutos (ed.), *Cantar del Mio Cid*, Barcelona 2007.

Castiglione 1967

Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier: Translated and with an Introduction by George Bull 2*. Penguin Classics, 1967.

Colección de Cortes de los Reynos de León y de Castilla 1836

Colección de Cortes de los Reynos de León y de Castilla. Madrid 1836.

Cortes de los antiguos reinos 1861 - 82

Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla. Madrid Tomo I, 1861; Tomo II, 1863; Tomo III, 1866; Tomo IV, 1882.

Cortes de Madrid 1862 - 2006

Actas de las Cortes de Castilla, publicadas por acuerdo del Congreso de los Diputados, a propuesta de su Comisión de Gobierno interior, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. A. García, 1862 - 2006

Covarrubias Horozco 2001

Sebastián de Covarrubias Horozco. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid 1611 /2001.

Da Vinci 1478 - 1519

Leonardo Da Vinci, *Codex Atlanticus*, 1478 – 1519, Milano, Biblioteca Ambrosiana, BNF, cb14403648s, f.985
In. Ulf Döring - Torstens Brix. Supporting the use of historical solutions in the fields of motion systems.
Proceedings of COBEM 2009. 20th International Congress of Mechanical Engineering, 2009, s. 1-8.

Dürer – Troutman 1971

Albrecht Dürer - Philip Troutman. *Albrecht Dürer Sketchbook of His Journey to the Netherlands 1520 - 21*. London 1971.

Edouard 2005

Sylvène Edouard, Corps de Reine. Du corps sublime au corps souffrant d'Élisabeth de Valois (1546-1568). *Chrétien et sociétés*. 2005, (12), 9-28.

Ercilla 1851

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, 1569 (vyd. 1851), Salamanca, Domingo de Portonarijs.

Ferrandis Torres 1943

José Ferrandis Torres, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943 (*Datos documentales para la historia del arte español*. v.3)

Galluzzi 1820 -21

Jacopo Rugguccio Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 3. vols, Firenze, Presso Gaetano Ducci, 1820-1821.

Hall 1809

Edwards Hall. *Halls chronicle; containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth and to the end of reign of Henry the Eight*. London 1809.

Hasištejnský z Lobkovic 1875

Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, *Popis Prahy*, Karla Al. Vinařického Sebrané spisy veršem i prosou, sv. 2, Praha 1875.

***Il Libro del Sarto* 1987**

Alessandra Mottola Molfino, *Il Libro del Sarto. A tailor's book: from the Fondazione Querini Stampalia in Venice*. Modena 1987.

Lalanne 1854

Ludovic Lalanne (ed.) *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier, 1515-1536 / publié pour la Société de l'Histoire de France d'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque impériale par Ludovic Lalanne*. Paris: Jules Renouard et C., 1854.

***Libro de Alexande* 1988**

Jesús Cañas (ed.). *Libro de Alexande*. Madrid 1988.

***Libro de Apolonio* 1969**

Pablo Cabañas, *Libro de Apolonio*, Madrid 1969.

Lippomano 1838

Jérôme Lippomano, Voyage de Jerome Lippomano, ambassadeur de Venise en France en 1577, In. Niccolò Tommaseo (ed.) *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVIe siècle. 2 / recueillies et trad. par M. N. Tommaseo*. Paris: Imprimerie royale, 1838.

Lope Martínez De Isasti 1850

Lope Martínez De Isasti, *Compendio historial de la provincia de Guipúzcoa, por Lope de Isasti en el año de 1625*, San Sebastián: Ignacio Ramon Baroja, 1850.

Mal-Lara 1800

Juan de Mal-Lara, *La Philosophia vulgar / de Ioan de Mal Lara ...; primera parte que contiene mil refranes glosados*. Universidad Complutense. Fondo Antiguo y Colecciones Singulares. Sevilla 1568, Materia: Refranes y proverbios - Obras anteriores a 1800.

Metge 2006

Bernat Metge, *El Sueño*. In. Jorge Carrión. Barcelona 2006.

Morato 2013

Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori*, Venezia, 1535, In. Fulvio Pellegrino Morato. *On the Signification of Colours*. Boca Raton 2013.

Mondeville 1306 - 1320

Henri de Mondeville, . *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel..., composée de 1306 à 1320 / traduction française, avec des notes, une introduction et une biographie, publiée... par E. Nicaise,... ; avec la collaboration du Dr Saint-Lager et de F. Chavannes*. Paris 1893.

Montaigne 1976

Michel de Montaigne. *The Complete Essays of Montaigne*. Stanford 1976.

***Novísima Recopilación de las leyes de España* 1805**

Novísima Recopilación de las leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II ... y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, ordenes ... expedidos hasta, Tomo III. Libros VI y VII., Madrid 1805.

Paganino 1909

Alex Paganino, *Il burato, Libro de Recami*. Bergamo 1909.

Palencia 1905

Alfonso de Palencia. *Crónica de Enrique IV / escrita en latín por Alonso de Palencia ; traducción castellana por A. Paz y Melia*. Madrid 1905.

Quevedo Villegas 1989

Francisco de Quevedo Villegas. *Francisco de Quevedo: Dreams and Discourses*. Great Britain: Aris and Philips Hispanic Classic, 1989.

Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II. 1950

Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II., Tomo I - II. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1950.

Sánchez Cantón 1956 - 9

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Archivo documental español, 10-11. Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid 1956 - 59.

Schwarz et al. 2015

Matthäus Schwarz, *The first book of fashion: the book of clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*. New York 2015.

Simón Díaz 1982

José Simón Díaz (ed.), *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, In. *Criticón*, Nº 17, 1982, s. 93 – 96.

Vida de Santa María Egipciaca 2002

José Luis Charcán Palacio - Susana Urraca, *Vida de Santa María Egipciaca*. Madrid 2002.

Talavera 2001

Fray Hernando Talavera, El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera, *In*. Teresa De Castro (ed.), *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H.a Medieval, t. 14, 2001, s. 11-96.

Talavera 1998

Fray Hernando Talavera, *De vestir y calzar*, (facsimil), Padilla, 1998

Toribio de Benavente 2014

Fray Toribio De Benavente „Motolinía,, *Historia de los indios de la Nueva España*, edición, estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid 2014.

Vega y Carpio 1985

Félix Lope de Vega y Carpio, *La Dorotea*. Alan S. Trueblood - Edwin Honig (edd.), Cambridge , Mass.: Harvard University Press, 1598 (1985).

Verdaguer 1882

C. Verdaguer (ed). *Novelas españolas. Narraciones escogidas de Cervantes, Quevedo y Hurtado de Mendoza*, Barcelona 1882.

Vitruvius Pollio 2001

Marcus Vitruvius Pollio, *Deset knih o architektuře*. Praha 2001.

Voyage, &c. of the Princess Catherine of Arragon 1808

The Voyage, &c. of the Princess Catherine of Arragon to England, on her Marriage with Prince Arthur, Son to King Henry VII. with a particular Account of her process to London, &c. London 1808.

Literatura

Ajmar-Wollheim – Denis 2006

Marta Ajmar-Wollheim - Flora Denis. *At Home in Renaissance Italy*. London 2006.

Albaladejo Martínez 2009

María Albaladejo Martínez, La apariencia de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela : expresión de poder, virtud y elegancia. *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia 2009.

Amaral Teixeira 1999

Maria Emília Amaral Teixeira. *O loudel de D. João I = The loudel of D. João I*. Instituto Portugues de Museums, 1999.

Amezúa y Mayo 1949

Agustín González de Amezúa y Mayo. *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid 1949.

Anderlini 2015

Tina Anderlini et al., *Le Costume Médiévale au XIIIème Siècle (1180-1320)*. Saint-Martin-des-Entrées 2015.

Anderson 1981

Ruth Mathilda Anderson. Spanish Dress Worn By A Queen Of France. *Gazette des Beaux-Arts*. 1981, XCVIII (Decembre), 215 – 222.

Anderson 1979

Ruth Mathilda Anderson, *Hispanic Costume: 1480 - 1530*. New York 1979.

Anderson 1969

Ruth Mathilda Anderson, El chapín y otros zapatos afines. *Cuadernos de la Alhambra*. 1969, 5(1), s. 17-41.

Anderson 1969

Ruth Mathilda Anderson, Pleated Headdresses of Castilla and Leon, 12th and 13th Centuries. *Notes Hispanic*. 1942, The Hispanic Society of America. Vol. II, 51 – 80.

Antonini 2013

Pauline Antonini. *Le costume a la cour de Francois Ier: Luxe et apparat à la Renaissance*. (Diplomová práce) Paris 2013. École nationale des chartes.

Aragonés Estella 1999

Esperanza Aragonés Estella. La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*. 1999, 31(74), 521 – 562.

Arkell 2000

Evans Arkell, The Probate Process, In: Evans Arkell - Goose (edd), *When Death Do Us Part : Understanding and Interpreting the Probate Records of Early Modern England*, Oxford 2000.

Arnold et al. 2018

Janet Arnold et al., *Patterns of Fashion 5: The Content, Cut, Construction and Context of Bodies, Stays, Hoops and Rumps C. 1595-1795*. London 2018.

Arnold – Tiramani – Levey 2008

Janet Arnold - Jenny Tiramani - Santina M. Levey, *Patterns of fashion 4: the cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c.1540-1660*. Hollywood 2008.

Arnold 1993

Janet Arnold, The jupon or coat-armour of the Black Prince in Canterbury Cathedral. *Journal of the Church Monuments Society*. 1993, VIII, s. 12 - 24.

Arnold 1988

Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. Leeds 1988.

Arnold 1985

Janet Arnold, *Patterns of Fashion: the cut and construction of clothes for men and women 1560–1620*, London 1985.

Arnold 1973

Janet Arnold, *A Handbook of Costume*. London 1973.

Arnold 1964

Janet Arnold, *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's Dresses and Their Construction C. 1660-1860*. Wace

1964.

Ashelford 1983

Jane Ashelford, *A visual history of costume. The Sixteenth Century*. London, New York 1983.

Asín 1959

Jaime Oliver Asín, Quercus en la España musulmana, *Al-Andalus*, XXIV, 1959, s. 125 – 158.

Astor Landete 1999

Marisa Astor Landete. *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV Y XV*. Valencia 1999.

Azpiazu Elorza 2006

Jose Antonio Azpiazu Elorza. *La historia desconocida del lino vasco*. Donostia: Ttaarttalo, 2006.

Badurová 2018

Anežka Badurová, Oděv účastníků svatebního obřadu per procurationem 4. května 1570 v Praze v chrámu sv. Víta (Anna Habsburská a Filip II. Španělský), In.: Alena Nachtamnová – Olga Klapetková (edd). *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha 2018. s. 79 - 84.

Baer 1981

Yitzhak Baer. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid 1981.

Baeza - Torre y Del Cerro – Torre 1955

Gonzalo de Baeza - Antonio de la Torre y Del Cerro - Francisco de la Torre. *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1955 a 1956. I.

Ballesteros 1922-28

Mercedes G. De Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV*. Madrid 1922 – 1928.

Barber 1992

Malcolm Barber, *The Two Cities: Medieval Europe 1050–1320*. New York 1992.

Barrera Maturana 2007

José Ignacio Barrera Maturana, Representación de una mujer morisca en un graffiti del Albayzín, *Anaquel de Estudios Árabes* 65, Granada, vol. 18, s. 65-91, 2007

Barrigón 2016a

María Barrigón, Textiles and Farewells: Revisiting the Grave Goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet. *Textile History*, 2016, **46**(2), 235-257, DOI: 10.1080/00404969.2015.1121661.

Barrigón 2016b

María Barrigón, A Not So Royal Shoe: Revisiting the So-Called “Ankle Boot of Eleanor Plantagenet.” *Dress*. 2016, **42**(1), 1-14.

Barrigón 2015

María Barrigón, An Exceptional Outfit for an Exceptional King: The Blue Funerary Garments of Alfonso VIII of Castile at Las Huelgas. *Viator*. 2015, **46**(3), 155-172.

Barisch – McNealy 2015

Katrin Barisch - Marion McNealy. *Drei Schnittbücher: Three Austrian Master Tailor Books of the 16th Century*. Nadel und Faden Press, 2015.

Bariska 1982

István Bariska. *Kőszeg ostromának emlékezete*. Budapest 1982.

Bass – Wunder 2009

Laura R. Bass - Amanda Wunder, The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima. *Hispanic Review - Re-Envisioning Early Modern Iberia: Visuality, Materiality*. 2009, **77**(1), 97 - 144.

Basulto Santos - Camúñez Ruiz 2009

Jesús Basulto Santos - José Antonio Camúñez Ruiz. El juego guirguesca del Libro de los Dados de Alfonso X (Siglo XIII) y el actual juego de craps. *Estadística española*, 2009, **51**(170), s. 173-192.

Bastawi 2001

Mona R. Bastawi, Vestidos femeninos en el Lisan al-Arab de IbnManzu, In. M. Marín, (ed.), *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*, Madrid 2001, s. 239-240.

Bažantová et al. 1993

Nina Bažantová et al., Textilie z hrobu arcikněžny Eleonory, dcery Maxmiliána II. (Předběžný výzkum.). *Muzejní a vlastivědná práce: Časopis Společnosti přátel starožitností* 31, č. 3, (1993,) s. 154 – 166.

Bealieu – Bayle 1956

Michele Bealieu - Jeanne Bayle. *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi a la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. Paris 1956.

Bečvářová 2001

Martina Bečvářová, Středověké početní algoritmy. In. Jindřich Bečvář (ed). *Matematika ve středověké Evropě*. Praha 2001, s. 230 – 263.

Beer 2021

Michelle L. Beer, *Queenship at the Renaissance Courts of Britain*. Martlesham 2021, 45 - 69.

Bénazeth – Dal-Pra 1993

Dominique Bénazeth – Patricia Dal-Pra, Quelques remarques á propos d un ensemble de vêtements de cavaliers découverts dans les tombes égyptiennes, In. F.Vallet - M.Kajanski (edd), *L armée romaine et les Barbares du troisième au septième siècle*, Musée des Antiquités nationales, 1993.

Bendall 2017

Sarah A. Bendall, The Case of the “French Vardinggale: A Methodological Approach to Reconstructing and Understanding Ephemeral Garments. *Fashion Theory* . 2017, **23**(3), s. 363-399.

Bennassar 1999

Bartolomé Bennassar, Un luxe quotidien In. *Valladolid au siècle d'or. Tome 2: Une ville de Castille et sa campagne au XVIe siècle*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999.

Bernis Madrazo – Descalzo Lorenzo 2014

Carmen Bernis Madrazo - Amalia Descalzo Lorenzo, El traje femenino español en la época de los Austrias, in: José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo (edd.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* II, Madrid 2014, s. 39 – 75.

Bernis Madrazo 2001

Carmen Bernis Madrazo, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid 2001.

Bernis Madrazo 1991

Carmen Bernis Madrazo, Velázquez y el guardainfante, In: *Velázquez y el arte de su tiempo* (kat. výst.), Madrid 1991, s. 49–60.

Bernis Madrazo 1990

Carmen Bernis Madrazo, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* (kat. výst.), Madrid 1990, s. 65 - 111.

Bernis Madrazo 1988

Carmen Bernis Madrazo, El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIII (1988), s. 59 - 66.

Bernis Madrazo 1982a

Carmen Bernis Madrazo, El vestido francés en la España de Felipe IV, *Archivo español de arte* 55, 1982, No. 218, s. 201–208.

Bernis Madrazo 1982b

Carmen Bernis Madrazo, Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alambra. Los asuntos, los trajes, la fecha, *Cuadernos de la Alambra* n° 18, 1982

Bernis Madrazo 1978-79

Carmen Bernis Madrazo, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres, II. Los hombres*, Madrid 1978–1979.

Bernis Madrazo 1970

Carmen Bernis Madrazo, La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, *Archivo Español de Arte*, tomo 43, 169, 1970, s. 193-218.

Bernis Madrazo 1962

Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*, Madrid 1962.

Bernis Madrazo 1959

Carmen Bernis Madrazo, Modas Españolas medievales en el Renacimiento Europeo, *Waffen und Kostümkunde* 18, 1959, s. 94–110; 19, 1960, s. 27–40.

Bernis Madrazo 1956

Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*. Madrid 1956.

Blanc 1997

Odile Blanc. Le pourpoint de Charles de Blois: une relique de la fin du Moyen Âge. *Bulletin du CIETA*. 1997, 74, s. 64 - 82.

Bond 2017

Katherine Louise Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*. (Disertační práce) Cambridge 2017. University of Cambridge, Faculty of History.

Borrego 2008

Pilar Borrego. *Indumentaria de Teresa Gil. Convento de Sancti Spiritus. Toro (Zamora)*. Boletín Instituto del Patrimonio Cultural de España. 2008, 2, 9.

Boucher - Deslandres 1965

François Boucher – Yvonne Deslandres, *Histoire du costume en occident de l'antiquité a nos jours*. Paris 1965.

Bourdieu 1993

Pierre Bourdieu, Haute Couture and Haute Culture, In Pierre Bourdieu, *Sociology in Question*, London 1993.

Braun et al. 2016

Melanie Braun et al., *17th- Century Men`s Dress Patterns 1600 - 1630*. London 2016.

Braun-Ronsdorf 1967

M. Braun-Ronsdorf, *The History of the Handkerchief*. Leigh-on-Sea: F. Lewis Publishers, Limited, 1967.

Braun-Ronsdorf 1951

M. Braun-Ronsdorf, *The Handkerchief: Ciba Review 89, December 1951*. New York: Ciba Company, 1951.

Bravermanová – Chotěbor 2016

Milena Bravermanová - Petr Chotěbor. *Koruna království: Katedrála sv. Víta a Karel IV. = The crown of the kingdom: Charles IV and the Cathedral of St. Vitus*. Praha 2016.

Bravermanová – Leppin – Otavská 2011

Milena Bravermanová – Bettina Leppin - Vendulka Otavská, Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta. *Archaeologia historica*. 2011, 36(2), s. 593-624.

Bravermannová – Kloudová 2006

Milena Bravermanová - Romana Kloudová. Pohřební oděv Jana Zhořeleckého z královské hrobky v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. *Archaeologia historica*. 2006, 31, s. 403 - 412.

Bravermannová 2005

Milena Bravermanová, Pohřební roucho Karla IV. z královské krypty v katedrále sv. Víta, *Archaeologia historica*. 2005, 30, s. 471 - 496.

Bravermanová – Kobrlová - Samohýlová 1994

Milena Bravermanová – Jana Kobrlová - Alena Samohýlová, Soubor textilních fragmentů ze studny un kostela Všech svatých na Pražském hradě, *Muzejní a vlastivědná práce*, vol. 32, 1994, s. 151 – 166.

Brundage 2012

James A. Brundage, Sumptuary laws and prostitution in late medieval Italy. *Journal of Medieval History*. 2012, 13(4), s. 343-355. DOI:10.1016/0304-4181(87)90036-4.

Bukolská – Štěpánek 1980

Eva Bukolská - Pavel Štěpánek, *Španělské podobizny*. Praha 1980.

Burnham 1973

Dorothy K. Burnham, *Cut My Cote*. Ontario, 1973.

Burresi 2000

Mariagiulia Burresi, *L'abito della Granduchessa: vesti di corte e di madonne nel Palazzo Reale di Pisa*. Pisa 2000.

Butazzi 1988

Grazietta Butazzi, Un paio di pianello cinquecentesche delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano, In: Dora Liscia Bemporad (ed). *Il costume nell'eta del Rinascimento*, Firenze 1988, 337-345.

Buzási – Szakál 1988

Enikő Buzási - Edit Szakál. *Régi magyar arcképek*. Budapest 1988.

Bůžek – Hrdlička 1998

Václav Bůžek - Josef Hrdlička, Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence, In: Václav Bůžek (ed.), *Opera historica: sborník Historického ústavu Jihočeské Univerzity 6*, České Budějovice 1998, 145 – 271.

Cadiñanos Bardeci 2019

Inocencio Cadiñanos Bardeci, Ordenanzas de los sastres de Cuenca (siglo XVI). *Cuadernos de Historia del Derecho*. 2019, 26, s. 177 - 194. DOI:10.5209/cuhd.66029.

Cambil Campana 2010

Isabel Cambil Campana, El chapin del museo de la Alhambra, *Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra – 2010*, ISSN: 2174-9884, s. 1 – 10

Cano Alumna – Gómez de Virgala 2013-4

Pablo Cano Alumna - Ana Gómez de Virgala, Pinturas sobre piel en la Alhambra, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración*, Escuela superior de conservacion y restauracion de bienes culturales, Madrid, 2013-14

Carlé 1951

M^a del Carmen Carlé, El precio de la vida en Castilla, del Rey Sabio al Emplazado, *Cuadernos de Historia de España*, XV, 1951. Buenos Aires 1951, s. 132 – 156.

Caro Baroja 1976

Julio Caro Baroja, *Ciclos y temas de la historia de España: los moriscos del reino de Granada: ensayo de historia social*. Madrid 1976.

Carrasco Perez 1994

Juan Carrasco Perez et al., *The Jews of the Kingdom of Navarra 1093 - 1333*, Pamplona 1994.

Case – McNealy – Nutz 2017

Rachel Case - Marion McNealy - Beatrix Nutz. The Lengberg Finds. Remnants of a lost 15th century tailoring revolution. In. *Archaeological Textiles – Links Between Past and Present NESAT XII*. Liberec - Praha 2017, s. 167-176.

Cazaux 2002

Christelle Cazaux, *La Musique a la Cour de Francois Ier*. Paris: École nationale des Chartres, 2002.

Cianca Aguilar 2002

Elena Cianca Aguilar, *El campo léxico "calzado" en español* (Disertační práce), Madrid 2002. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV.

Clayton 2018

Martin Clayton. *Leonardo da Vinci: A Life in Drawing*. New York 2018.

Clemencín 1954

Diego Clemencín, *Elogio de la Reina catolica Dona Isabel*. 1. Madrid, 1954.

Cock 1994

Henrique Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real*, Madrid 1874, reprint Valencia 1994.

Colomer 2014

José Luis Colomer, Black and the Royal Image, in: José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014. s. 209-232.

Colomer – Descalzo Lorenzo 2014

José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

Cox-Rearick 2009

Janet Cox-Rearick, Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The "moda alla spagnola" of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo. *Artibus et Historiae*. 2009, **30**(60), 39-69.

Cressman 2005

Luther S. Cressman, *The Sandal and the Cave*. Corvallis 2005.

Croizat-Glazer 2013

Yassana Croizat-Glazer. The Role of Ancient Egypt in Masquerades at the Court of François I er *. *Renaissance Quarterly* . 2013, **66**(4), 1206-1249.

Croizat 2007

Yassana Croizat, "Living Dolls": François I er Dresses His Women. *Renaissance Quarterly*. 2007, **60**(1), 94-130.

Crowfoot – Pritchard – Staniland 1996

Elisabeth Crowfoot – Frances Pritchard - Kay Staniland, *Medieval finds from excavations in London: 4. Textiles and Clothing, c. 1150-1450*. London 1996.

Cruz Medina 2008

Vanessa de Cruz Medina, Margarita de Cardona y sus hijas, damas entre Madrid y el Imperio, In: José Martínez Millan - María Paula Marcal Lourenco (e"dd.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquias Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV–XIX) II*, Madrid 2008, s 1292.

Cruz Valdovinos 2008

José Manuel Cruy Valdovinos. Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV. In. *Anales de Historia*

del Arte. 2008, 18, 111 - 139.

Cunnington – Cunnington 1960

Cecil Willet Cunnington - Phillis Emily Cunnington. *A picture history of English costume*. New York 1960.

Cumbreño 1973

Antonio C. Floriano Cumbreño, Telas, bordados y ornamentos jerónimos del Monasterio de Guadalupe, *Studia Hieronymiana*, t. II, 1973, 241 - 295

Currie 2009

Elizabeth Currie, Clothing and a Florentine style, 1550-1620. *Renaissance Studies*. 2009, 23(1): 33-52.

Dahl – Vedeler – Herrero Carretero 2008

Camila Luis Dahl – Marianne Vedeler – Concha Herrero Carretero. *Report on the Textiles from Burgos Cathedral in Patrimonio Nacional, Palacio Real Madrid, Spain*. Nykøbing 2008.

Danvila 1888

F. Danvilla, Los chapines en España, *Boletín de la Academia de la Historia*, XII, 1888, s. 330-345

Davanzo Poli 1988

Doretta Davanzo Poli, *I Mestieri della Moda a Venezia: Dal XIII al XVIII Secolo*. Venezia 1988.

Davenport 1976

Millia Davenport, *The Book of Costume*, New York 1976.

Davidson 2015

Hilary Davidson. Reconstructing Jane Austen's Silk Pelisse, 1812–1814. *Costume* 49 (2), 2015, s. 198–223.

Dawson 2003

Timothy G. Dawson, Concerning an unrecognised tunic from Eastern Anatolia, *Byzantion*, 2003, 73, 1, s. 201 - 210.

Defourneaux 1968

Marcelin Defourneaux, *Życie codzienne w Hiszpanii w Wieku Złotym*. Krakow 1968.

Dell Abaco - Arrighi 1964

Paolo dell Abaco – Gino Arrighi (edd). *Trattato D'aritmética, Secondo la Lezione del Codice Magliabechiano XI.86 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Pisa 1964.

De Marly 1991

Diana De Marly. *Worth: Father of Haute Couture*. New York, Holmes and Maier, 1991.

Descalzo Lorenzo 2019

Amalia Descalzo Lorenzo, Spanish Foundation Garments in the Habsburg Period, In. Johannes Pietsch – Frank Matthias Kammel (edd). *Structuring fashion*. Munich 2019. s. 39 – 49.

Descalzo Lorenzo 2014

Amalia Descalzo Lorenzo, Spanish Male Costume in the Habsburg Period, in: José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo (edd.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII) II*, Madrid 2014, s. 15 – 38.

Descalzo Lorenzo 2007

Amalia Descalzo Lorenzo, Influencia de lo morisco en la indumentaria española. in: Juana Castaño Ruiz, *Espacios vitales de las tres culturas : Murcia, 2006*. 1. Murcia 2007, s. 47-57.

Descalzo Lorenzo 2006

Amalia Descalzo Lorenzo, Jubón escotado, *Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición*, 2006, Madrid: Museo del Traje. CIPE.

Descalzo Lorenzo 2005

Amalia Descalzo Lorenzo, El vestido entre 1170 y 1340 en el Panteón Real de las Huelgas, In. Joaquín, Yarza Luaces (ed.) *Vestiduras ricas, El Monasterio de las Huelgas y su época 1170 - 1340*. Madrid 2005.

Descalzo Lorenzo 2004a

Amalia Descalzo Lorenzo, Ajuar de la Infanta María, *Modelo del Mes*, Los modelos más representativos de la exposición, Museo del Traje, Madrid, Junio, ciclo 2004.

Descalzo Lorenzo 2004b

Amalia Descalzo Lorenzo, Ajuar funerario de Doña Teresa Gil s. XIV, *Modelo del Mes*, Museo del Traje, Madrid, Enero, ciclo 2004.

Díaz Padrón 2006

Matías Díaz Padrón. Nueva atribución a Frans Luyck. Retrato de María de Hungría. *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*. 2006, (253), 50 - 53.

Diccionario de la lengua española. 2019

Diccionario de la lengua española. 23.3. Madrid: Real Academia Española, 2019.

Domonkos 1997

Otto Domonkos. *A magyarországi céhes szabók mintakönyvei, 1630-1838*. Budapest 1997.

Drażkowska 2008

Anna Drażkowska. *Odzież grobowa w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Torun 2008.

Dubec 2007

Ivan Dubec, *Móda v době vlády Elišky Rejčky a Jana Lucemburského*. Vlastním nákladem 2007.

Dunlevy 1989

Mairead Dunlevy. *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989.

Durian-Ress 1991

Saskia Durian-Ress. *Schuhe: vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Hirmer, 1991.

Dvořák 2014

Tomáš Dvořák et al., *Úvod do studia dějepisu. I. díl.*, Brno 2014.

Dvořák 1907

Max Dvořák, Spanische bilder einer osterreichischen ahnengalerie, In. *Kunstgeschichtliches jahrbuch der kaiserlich koniglichen zentral-kommission fur erforschung und erhaltung der kunst- und historischen denkmale 1*, Wien, 1907.

Ember 1968

Mária V. Ember, XVI–XVII. századi ruhadarabok a sárospataki kriptákból. *Folia archeologica*. 1968, 19(1), s. 151-183

Eguílaz Yanguas 1886

Leopoldo de Eguílaz Yanguas, *Glosario etimológico de las palabras españolas ... de origen oriental*. Granada: La Lealtad, 1886.

Fabri 2008

Paola Fabri. Analisi di vestiario dal XIII al XV secolo. *Ars Historiae*. 2008, V(15).

Falcón Pérez 1993

María Isabel Falcón Pérez. Industria textil en Teruel a finales de la Edad Media. *Aragón en la Edad Media*. 1993, (10-11), s. 229 - 249.

Ferrière-Percy 1882

Hector La Ferrière-Percy, *Les Projets De Mariage De La Reine Élisabeth*. Paris, Calmann Lévy, 1882.

Flury-Lemberg 1988

Mechthild Flury-Lemberg. *Textile conservation and research: A documentation of the textile department on the occasion of the twentieth anniversary of the Abegg Foundation*. Bern 1988.

Foronda y Aguilera 1914

Manuel de Foronda y Aguilera. Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte... 1914., Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

Fernández González 1998

Etelvina Fernández González, Las galas del ajuar funerario, In. Isidro G. Bango Torviso (ed.): katalog výstavy *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, s. 335 - 356

Fresneda González 2012

María de las Nieves Fresneda González, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)* (Disertační práce), Madrid 2012. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

Fuente Andrés 2015

Felix de la Fuente Andrés, La piel en la indumentaria y la moda sel Siglo de Oro, In. *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo: fundación de Cultura y Deporte, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

Galli 2016

Gabrielle Galli. Estilos de vida y cultura material en el Siglo de Oro. *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*. Valadollid 2016, s. 549-564.

Gaibrois de Ballesteros 1922

Mercedes Gaibrois De Ballesteros, Cuentas y Gastos del rey don Sancho IV de Castilla, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Madrid 1922.

García Arancón 1988

M^a R. García Arancón, Teobaldo II de Navarra (1253–1270): Gobierno de la Monarquía y recursos financieros. (Historia, number 45.) Pamplona. *The American Historical Review*. 1988, DOI:10.1086/ahr/93.5.1311-a.

García Cuadrado 1993

Amparo García Cuadrado, *Las Cantigas: el códice de Florencia*. Murcia 1993.

García Serrano 2015

Rafael García Serrano, ed. *La Moda Española en el Siglo de Oro*. Toledo 2015.

Gayangos 1840-3

Pascual Gayangos, *The History Of The Mohamedan Dynasties In Spain*, London 1840-3, I, S. 356, 360, No. 104, 126.

Gersfordová 2016

Zlata Gersfordová, Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace. In.: Alena Nachtmanová – 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. s. 6 – 10.

Gervers 1983

Veronika Gervers. Medieval Garments in the Mediterranean World. In. N.B. Harte - K.G. Ponting (edd.), *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Pasold Studies in Textile History*, vol. 2. London 1983. s. 270 - 315.

Ghirardi - Golinelli Berto 2016

Angela Ghirardi - Rosanna Golinelli Berto. *In gloria 1515 · 2015 Osanna Andreasi da Mantova*. Mantova 2016.

Glapa 1954

Adam Glapa, Ubiory chłopskie w księgach cechowych krawców. 1954, *LUD* 41, s. 639–646.

Gnagy 2018

Mathew Allan Gnagy, *The Modern Maker Vol. 2: Pattern Manual 1580-1640: Men's and women's drafts from the late 16th through mid 17th centuries*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

Gnagy 2014

Mathew Allan Gnagy, *The Modern Maker Vol. 1: Men's Doublets*. 1. Mathew Gnagy, 2014.

Golebiowski 1830

Lukasz Golebiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasow az do chwil obecnych sposobem dykcyonarza*. Warszawa 1830.

Gómez Moreno 1946

Manuel Gómez Moreno. *El Panteón Real de las huelgas de Burgos*. Madrid 1946.

Gómez-Tabanera 1978

José Manuel Gómez-Tabanera, Del tocado 'corniforme' de las mujeres asturianas en el siglo XVI, *El Basilisco*, No. 5, 1978, 39 - 47 a 81 – 82.

González Asenjo 2011

Elvira González Asejo, Jubón encotillado, ca. 1660, *Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición*, May, 2011 Madrid: Museo del Traje. CIPE.

Gonzales Mena 1999

María Anna Gonzales Mena. Bordado y encaje eruditos, In. Alberto Barzolomé Arraiza (ed.), *Artes decorativas II. Summa Artis:Historia General del Arte* 45, 83-130, Madrid 1999.

Gonzales Mena 1982

María Anna Gonzales Mena. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982.

González Palencia 1930

Ángel González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid 1930.

Gordenker 2014

Emilie E.S. Gordenker, Isabel Clara Egugenia at the Court of Brussels, In. Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

Goubitz 2011

Olaf Goubitz, *Stepping through time*. Zwolle, SPA Uitgevers, 2011.

Grew – Neergaard 2006

Francis Grew - Margrethe De Neergaard. Shoes and Pattens (Medieval Finds from Excavations in London). Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2006.

Grodecki 1969

Louis Grodecki, Rozkvět a expanze gotického umění. s. 384 - 406. In. René Huyghe (ed), *Encyklopedie umění středověku*. Praha 1969.

Gotor – Sanchez Beltran 2008

Ana Patricia Gotor – Jesus Sanchez Beltran, Restaurátorská zpráva o pohřebním oděvu Dony Teresa Gil, Escuela Superior de Conservación de Bienes Culturales de Madrid. Allende Foundation, 2008.

Guarino 2019

Gabriel Guarino, The Antipathy between French and Spaniards”: Dress, Gender, and Identity in the Court Society of Early Modern Naples, 1501 - 1799. In. Cornelia Aust - Denise Klein - Thomas Weller (edd). *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. Berlin/Boston 2019, 13 – 32.

Guarino 2014

Gabriel Guarino, Spanish Fashions and Sumptuary Legislation in Habsburg Italy, In. José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 233-250.

Guerrero Lovillo 1949

José Guerrero Lovillo, *Las Cántigas: estudio arqueológico des sus miniaturas*. Madrid 1949.

Gutkowska-Rychlewska 1927

Maria Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiórow*. 1. Wrocław: Ossolineum, 1968.

Hägg 1984

Inga Hägg, Die Textilfunde aus dem Hafen von Haithabu. In. *Berichte über die Ausgrabungen in Haithabu*. 1984, (20), s. 1-290

Hahmann - Petrascheck-Heim 1968

Clara Hahmann - Ingebord Petrascheck-Heim. *Figurinen nach alten Schnittbüchern: Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Linz, 1968*. Linz 1968

Hajná 2017a

Milena Hajná, Oděvy v době renesance. In. *Podoby a příběhy: portréty renesanční šlechty: katalog výstavy Praha, Šternberský palác říjen 2017 - únor 2018*. Kroměříž 2017, s. 15-24.

Hajná 2017b

Milena Hajná, *Šaty chodící: každodennost a symbolika ve šlechtickém šatníku raného novověku*. České Budějovice 2016.

Hajná 20116

Milena Hajná, Odívání šlechtické společnosti v českých zemích doby předbělohorské a španělské vlivy, In. Alena Nachtmanová- Olga Klapetková (edd.) *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., s. 90 – 97.

Hajná 2015

Milena Hajná, *Španělská móda a urozená společnost* (Disertační práce), Dějiny umění, FF UPOL, Olomouc 2015.

Hajná 2011

Milena Hajná, The International Wardrobe of Emperor Rudolf II. Visual and Textual Representations of an Early Modern Emperor's Clothes (1552–1612), In: Isabelle Paresys – Natacha Coquery, *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*. Lille 2011, s. 123-132.

Hajná 1999 - 2000

Milena Hajná, Premáticas de los vestidos aneb Královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku. In. *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny České Republiky*, 1999-2000, č.16, s.189-208.

Hajná 1998

Milena Hajná, Oděvní řemesla na dvoře posledních Rožmberků, *Výběr. Časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech* 35, 1998, č. 3, s. 163–188.

Halvard Løvlid 2009

Dan Halvard Løvlid. *Nye tanker om Skjoldehamnfunnet* (Diplomová práce). Universitetet i Bergen, Institutt for AHKR. Bergen, 2009.

Hanzal 2004

Jiří Hanzal. *Cikáni na Moravě v 15. až 18. století: dějiny etnika na okraji společnosti*. Praha 2004.

Harmand 1929

Adrien Harmand. *Jeanne d'Arc: ses costumes, son armure*. Paris: Ernest Leroux, 1929.

Hargreaves-Mawdsley 1963

W.N. Hargreaves-Mawdsley, *A history of Academical Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1963. s. 26 – 32.

Hausenblasová 2002

Jaroslava Hausenblasová. *Der Hof Kaiser Rudolfs II.: eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*. Prag 2002.

Hausherr 1977

Reiner Hausherr, Hg. Geschichte - Kunst - Kulture. *Die Zeit der Staufer*, Katalog der Ausstellung, 6., verb. Aufl. 4 bande, Stuttgart, 1977.

Hayward 2009

Maria Hayward, *Rich Apparel: Clothing and the Law in Henry VIII's England*. Aldershot 2009.

Heiden 1904

Max Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker*. Stuttgart 1904.

Heller 2002

Sarah-Grace Heller. Fashion in French Crusade Literature: Desiring Infidel Textiles. In. Désirée G. Koslin - Janet E. Snyder, (edd). *Encountering Medieval Textiles and Dress*. New York 2002, s. 103-119.

Herald 1981

Jacqueline Herald. *Renaissance dress in Italy 1400 -1500*. Atlantic Highlands 1981.

Herrero García 2014a

Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid 2014.

Herrero García 2014b

Miguel Herrero García, *Los Tejidos en la España de los Austrias, Fragmento de un diccionario*. Madrid 2014.

Herrero Caretero 1988

Concepción Herrero Caretero, *Museo de telas medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Burgos 1988.

Horváthová 2002

Jana Horváthová. *Kapitoly z dějin Romů*. Praha 2002.

Holasová 2007

Andrea Holasová, Poznámky k problematice studia inventářů raněnovověkých šlechtických sídel jako jednoho z pramenů poznání kultury společnosti. *Theatrum historiae*. 2007, 2(1), s. 109-122.

Hottenroth 1898-1902

Friedrich Hottenroth, *Deutsche Volkstrachten vom 16. Jahrhundert an bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1898–1902.

Hrachový 2019

Vít Hrachový, Péče o vlasy a vousy a mužské pokrývky hlavy v Kastílii, In. Martina Hřibová (ed) *Sborník Semináře Oděv v historii 2019*, Zlín 2019.

Hřib 2019

Martin Hřib, Jubón, vnitřní kabátec, ve španělských stříhových knihách přelomu 16 a 17. století, In. Martina Hřibová (ed.), *Sborník semináře Oděv v historii*. Litomyšl 2019, s. 99-126.

Hřib 2018

Martin Hřib, Počátky verdugáda, vyztužené sukně, ve Španělsku, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník semináře Oděv v historii*. Holešov 2018. s. 117-139

Hřib 2017

Martin Hřib, Konstrukce střihu oděvu typu grand assiette, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník semináře Oděv v historii 2017*. Holešov 2017. s. 99-125.

Hřib 2010

Martin Hřib, Vliv rozměrů konstrukčních dílů tuniky na celkový vzhled oděvu. In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání*. Zlín 2010. ISBN.

Hřib 2017

Martin Hřib, Přehled textilních nálezů v Herjolfsnes In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2009-2*. Zlín 2009. s. 57-76.

Hřibová 2021a

Martina Hřibová, Men footwear in the second half of the 16th century evidenced by Valladolid post-mortem inventories, In. Michal Heinrich (ed.), *Shoes in history 2021*. Zlín: Museum of South East Moravia in Zlín, 2021.

Hřibová 2021b

Martina Hřibová, Textile materials in men's Spanish fashion from Valladolid, *Materials of Early Modern Fashion Conference*, Pasold Research Fund, 7 - 8. 10. 2021

Hřibová 2021c

Martina Hřibová, *Spanish Cloaks: The Patterns of Cloaks Worn in Spain around 1580*, Dressing the Early Modern Network Conference, Fashion & Function: Exploring Protective Uses of Dress in Times of Crisis, 24.9.2021.

Hřibová 2019

Martina Hřibová, Image of the power – reality or fiction? Study of Francis I's dress based on the portrait painted by Jean Clouet, *Waffen und Kostümkunde*, Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V., 2019(2), 121 – 154.

Hřibová 2018a

Martina Hřibová, Men in black, Women in red?, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře Oděv v historii 2018*, Zlín, 2018, s. 51 – 86.

Hřibová 2018b

Martina Hřibová *Dámské střihy v knize Juana de Alcegy*, Textil v Muzeu (2018), 13, 1, s. 15-29.

Hřibová 2018c

Martina Hřibová, Pánské střihy v knize Juana de Alcegy, In. Alena Nachtmanová – Olga Klapetková (edd.) *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 19. října 2017*. Praha 2018. s. 30 – 49.

Hřibová 2017a

Martina Hřibová, Španělská dvorská móda v portrétech Alonse Sáncheze Coella, In. Magdaléna Nová – Marie Opatrná (edd), *Obsah – Forma, Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů*, Praha 2017, s. 102 – 107.

Hřibová 2017b

Martina Hřibová, Střihová kniha Juana de Alcegy, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře Oděv v historii 017*, Zlín, 2017, s. 19 – 56.

Hřibová 2009

Martina Hřibová, Přehled odění ve Španělsku v 13. století, In. Petr Voda (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2009*, Zlín, 2009 – 1.

Hřibová – Gřešák 2021

Martina Hřibová – Václav Gřešák, *Chapines, Spanish shoes on high cork platforms in the second half of the 16th century*, *Waffen und Kostümkunde*, Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V., 2021(1), s. 43-78.

Hřibová – Gřešák 2019

Martina Hřibová – Václav Gřešák, Chapines, obuv na vysoké korkové platformě v druhé polovině 16. století, In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře Oděv v historii 2019*, Zlín, 2019, s. 41 – 76

Hřibová – Gřešák – Altangerel 2015

Martina Hřibová – Václav Gřešák - Altangerel, Chapines, součást španělského dámského dvorského oděvu, *Obuv v historii 2014, Sborník materiálů z VII. Mezinárodní konference Zlin, 7-9.10.2014, Acta Musealia, Zlin 2015.*

Hřibová – Gřešák 2012

Martina Hřibová – Václav Gřešák. Analýza gotické obuvi na malbách v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně nad Ohří. *Acta musealia: Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: články a studie, musealia, personalia*, 2012, s. 124-138.

Hřibová – Hřib 2014

Martina Hřibová – Martin Hřib, Dress of Spanish Queen from 70-80ties of 16th century based on portraits of Ana de Austria. *Waffen-und Kostumkunde*. Biel: Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V. 2014, **56**(1), s. 119-150.

Hřibová – Hřib 2010

Martina Hřibová – Martin Hřib, Španělský dámský dvorský oděv ze 70. – 80. let 16. století podle obrazu Anny Habsburské. *Sborník Fórum Brunense*. 1. Brno: Muzeum města Brna, 2010, 117 - 132.

Huyghe 1970

René Huyghe (ed), *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha 1970.

Huyghe 1969

René Huyghe (ed), *Encyklopedie umění středověku*. Praha 1969.

Chalco Pacheco 2007

Edgar Chalco Pacheco, Entre Pespuntos, chapines, sayas y jubones: apuntes para la historia de la vestimenta en Arequipa, *Revista SOCIALES N°16* Fac. De Ciencias Hist. Sociales, UNSA. Arequipa, Perú. Nov. 2007, s. 51 - 58.

Chanzá 2001

Dionisio Chanzá, *Los inventores del siglo XVIII: estudio del ingenio en la Sociedad industrial valenciana*. Valencia 2001.

Chapman 1986

Dana L. Chapman, *Dutch costume in paintings by dutch artists: a study of women's clothing and art from 1600 to 1650*. (Disertační práce), Columbus, 1986. Ohio State University.

Iradiel Murugarren 1974

Paulino Iradiel Murugarren. *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca*. Salamanca 1974.

Irigoyen-García 2017

Javier Irigoyen-García, *Moors Dresses as Moors': Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto 2017.

Ilustrovaná encyklopedie odívání 2009

Kolektiv autorů. *Ilustrovaná encyklopedie odívání od tógy po krinolínu*. Bratislava 2009.

Jaluška 2019

Matouš Jaluška. *Sto písní o Marii: Toledský kodex Cantigas de Santa Maria krále Alfonse X. Učeného*. Praha 2019.

Jenssen 2001

Einar Jenssen. *Prinsesse Kristina: Myte og virkelighet*. Tønsberg 2001.

Johnston 2021

Mark D. Johnston, Sex, Lies, and Verdugados: Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts. *Medieval Clothing and Textiles 16*. 1. Woodbridge 2021, s. 101-122.

Jordana –Malgosa 2002

Xavier Jordana – Assumpció Malgosa, Terrassa, una Villa Medieval en transición a la Época Moderna: Estudio bioantropológico de la necrópolis de la Placa Vella, *Rev. Esp. Antrop.Biol.*, 2002 23, s. 1 – 25.

Jordan - Wilson-Chevalier 2007

Annemarie Jordan - Kathleen Wilson-Chevalier, L'Épreuve du mécénat: Alienor d'Autriche', une reine de France effacée?, In. Kathleen Wilson Chevalier (ed.), *Patronnes et mecenes en france à la renaissance*, Paris, 2007, s. 341-380.

Kalista 1936

Zdeněk Kalista (ed). *Korespondence cisaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*. Praha 1936.

Kania 2010

Katrin Kania, *Kleidung im mittelalter*. Kohl 2010.

Keibeck 2017

Sebastiaan Antonius Johannes Keibeck, *The male occupational structure of England and Wales, 1650-1850*. (Disertační práce), Cambridge 2017. University of Cambridge. DOI: 10.17863/CAM.8960.

Kingová 1970

Evelyn Kingová In. Rané Huyghe (ed). *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha 1970, 5 - 9.

Kirn – Leuschner 1968

Paul Kirn – Joachim Leuschner (edd), *Einführung in die Geschichtswissenschaft*. Berlin 1968.

Köhler 1877

Karl Köhler. *Die Entwicklung der Tracht in Deutschland während des Mittelalters und der Neuzeit : mit besonderer Berücksichtigung der jezeitigen, für die einzelnen Kleidungsstücke üblichen Herstellungsweise ; ein Hand- und Lehrbuch für Historiker, Künstler, Bühnenleiter und Garderobiers, sowie für Gewerbtreibende, welche sich mit Anfertigung von Bekleidungsstücken beschäftigen*. Nürnberg 1877.

Köhler 1877

Karl Köhler, *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt : eine historische und technische Darstellung der menschlichen Bekleidungsweise von den ältesten Zeiten bis in's neunzehnte Jahrhundert und zugleich ein Supplement zu allen vorhandenen Kostümwerken ; für darstellende Künstler, Maler, Kostümiere und Forscher auf dem Gebiete der Trachtenkunde*. Dresden, 1871.

Knauer 2001

Elfriede R. Knauer, A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study. *Metropolitan Museum Journal* 36, New York 2001, s. 125-154.

Krogh 2016

Isaak Krogh. Mail tailoring in late medieval and renaissance Germany. A study of the mail garments in Veste Coburg 2016, 04(1), 1-54.

Kulp-Hill 2000

Kathleen Kulp-Hill, Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise, Tempe 2000.

Kusche 2007

Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid 2007.

Kusche 2003

Maria Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sanchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*, Madrid 2003.

Kybalová 2004

Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání - Od empiru k druhému rokoku: odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha 2004.

Kybalová 2001

Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání - Středověk*. Praha 2001.

Kybalová 1997

Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání- Barok a rokoko*. Praha 1997.

Kybalová 1996

Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání- Renaissance: (15. a 16. století)*. Praha 1996.

Kybalová - Lamarová – Herbenová 1973

Ludmila Kybalová - Milena Lamarová - Olga Herbenová. *Obrazová encyklopedie módy*. Praha 1973.

Lacarra Ducay 2002 - 3

Lacarra Ducay, Representaciones pictóricas de los judíos en Aragón, siglos XIII al XV, Katalog výstavy: *Hebraica Aragonalia. El legado judío en Aragón*, celebrada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, 4. 10. 2002 – 15.2. 2003

Ladero Quesada 2003

Miguel Ángel Ladero Quesada. *Španělsko katolických králů*. Brno 2003.

Laferl 1997

Christopher F. Laferl, *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522–1564*, Kohl 1997.

Llanos Y Torriglia 1928

Félix de Llanos Y Torriglia, *Isabel Clara Eugenia. La Novia de Europa. Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid 1928.

Lancre 2006

Pierre Lancre. *On the Inconstancy of Witches: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des Mauvais Anges et Demons (1612)*. Tempe, AZ: ACRMS, 2006.

Landi – Hall 1979

Sheila Landi – Rosalind M. Hall. The discovery and conservation of an ancient Egyptian linen tunic. *Studies in Conservation*. 1979, 24(4), s. 141-152. doi:10.1179/sic.1979.017.

Leira 2014

Amelia Leira. Sources for Studying Costumes in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, In: Jose Luis Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 183 – 208.

Leloir 1933-49

Maurice Leloir, *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*. T.VIII à XII, Paris 1933-1949.

Leloir 1910

Maurice Leloir, A propos de la première exposition de costumes anciens, In. *Bulletin de la Société d'Histoire du Costume, Tome Premier 1907-1909*, Paris 1910, s. 166-167.

León Pinelo 2009

Antonio de León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: Sus conveniencias y Danos*. Madrid: Juan Sánchez, 1641. In. Enrique de Suárez Figaredo (ed.), *Lemis* 13, 2009.

Leonard 1953

A Irving Leonard, *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, 1953.

Lester – Oerke 1940

Katherine Morris Lester - Bess Viola Oerke. *Accessories of Dress*. Peoria: The Manual Arts Press, 1940.

Levi-Provençal 1953

E. Levi-Provençal, La Description de l'Espagne d'Ahmad al-Razi, *AlÁndalus XVIII* 1953.

Lipovetsky 2010

Gilles Lipovetsky, *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha 2010.

Lipsey – Carlaw – Bekar 2005

Richard G. Lipsey – Kenneth Carlaw – Clifford Bekar, *Economic transformations: general purpose technologies and long-term economic growth*. New York 2005.

López Álvarez 1998

Ana María López Álvarez, El ajuar hispanojudío: Documentación y restos, In. Ana María López Álvarez – Ricardo Izquiero Benito, Ricardo (edd), *El legado material hispanojudío: VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha..*. Cuenca 1998.

Lozano 2005

Jorge Sebastián Lozano. Choices and Consequences: The Construction of Isabel de Portugal's Image. In. Theresa Earenfight (ed.) *Queenship and political power in medieval and early modern Spain*. Ashgate Aldershot/Burlington 2005, 157 – 159.

Lugli 2021

Emanuele Lugli, Fashion's Measure: Preaching, Chronicle-Writing, and the New Look of the 1340s. *Fashion Theory*. 2021, **25**(2), 157-193.

Lyon 1992

Eugene Lyon, *Richer Than We Thought: The Material Culture of Sixteenth-Century St. Augustine*. St. Augustine: St. Augustine Historical Society, 1992.

Lutovský – Bravermanová 2007

Michal Lutovský - Milena Bravermanová. *Hroby a hrobky našich knížat, králů a prezidentů*. Praha 2007.

Macek 2002

Josef Macek, *Jagellonský věk v českých zemích: 1471 - 1526*. Praha 2002.

Maddox 1998

R. Maddox, The Village and the Outside World in Golden Age Castile: Mobility and Migration in Everyday Rural Life. New York. *Journal of Social History* . 1998, **31**(4), 988-990.

Marek 2018

Pavel Marek. *Pernštejské ženy: Marie Manrique de Lara a její dcery ve službách habsburské dynastie*. Praha 2018.

Marek 2005

Pavel Marek, *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*, České Budějovice 2005.

Marková 1997

Markéta Marková. *Móda a oděvní kultura na Jindřichohradecké rezidenci pánů z Hradce a Slavatů (1550 - 1660)*. (Diplomová práce), České Budějovice, 1997. Jihočeská univerzita České Budějovice, Pedagogická fakulta, Katedra historie.

Marinnetto Sánchez - Cambil Campaña 2015

Purificación Marinnetto Sánchez – Isabel Cambil Campaña, *El calzado en el Siglo de Oro*, In. *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo 2015.

Marino 2013

Nancy F. Marino, La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo xv. *Atalaya*. 2013, (13). DOI:10.4000/atalaya.907.

Martínez Albarracín 2010

Carmen A. Martínez Albarracín, *Las moriscas en el reino de (S.XVI)*.II congreso virtual sobre historia de las mujeres (15 - 31. října 2010). UNED de Jaén 2010

Martínez Ruiz 1967

Juan Martínez Ruiz, La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra, 1967, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1967, 3, s. 55-124

Martínez Vinat 2017

Juan Martínez Vinat, Virgen de la Misericordia, San Jerónimo y San Miguel: el origen del corporativismo sedero en la Valencia bajomedieval (1465-1518). *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*. 2017, 9(9), s. 144-164.

Martins Pereira 2014

Diana Rafaela Martins Pereira. *Imagens de Vestir em Aveiro. a Escultura Mariana do Século XVII à Contemporaneidade*. (Disertační práce) Porto 2014. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Mašín 1954

Jiří Mašín, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*. ČSAV, Praha 1954.

Masner 1962

Liboslav Masner, *Úprava usní*. Praha: SNTL, 1962.

Matejko 1860

Jan Matejko, *Ubiory w Polsce 1200 – 1795*, Kraków 1860.

May 1957

Florence Land May. *Silk Textiles of Spain, Eighth-Fifteenth Century*. New York 1957.

Menéndez De La Torre - Quintana Loché 2006

Hermínia Menéndez De La Torre – Eduardo Quintana Loché, Indumentaria popular asturiana en el siglo XVI, *Revista de Folklore* 306 (2006), 213 – 14.

Menendez Pidal 1986

Gonzalo Menendez Pidal. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid 1986.

Menendez Pidal – Bernis Madrazo 1986

Gonzalo Menendez Pidal - Carmen Bernis Madrazo, Traje, aderezo, afeites. In. Gonzalo Menendez Pidal. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid 1986. s. 51-104.

Menninger 1992

Karl Menninger, *Number Words and Number Symbols: A Cultural History of Numbers*. New York 1992.

Merino 2012

Eduardo Fernández Merino. *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanias*. Madrid: Vision Libros, 2012.

Mikhaila – Malcolm-Davies 2006

Ninya Mikhaila – Jane Malcolm-Davies, *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth-Century Dress*. 1. B T Batsford: Costume and Fashion Press, 2006.

Mikulec 1997

Jiří Mikulec, *Leopold I.: život a vláda barokního Habsburka*. Praha 1997.

Moffitt 2004

John F. Moffitt, *Caravaggio in context: learned naturalism and Renaissance humanism*. Jefferson 2004.

Molas Ribalta 1985

Pere Molas Ribalta, *La burguesía mercantil en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1985.

Moreni 1993

Domenico Moreni. *Moda alla corte dei Medici: Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*. Firenze: Centro Di Cat, 1993.

Mortier 2014

Bianca M. du Mortier, In Search of the Origins of the huik: Did the Spanish Play a Part in Its Introduction. In. *Arte Nuevo : Revista de estudios áureos*. 2014, 1(1), 64-74.

Moryson 2021

Fynes Moryson, *An Itinerary: Containing His Ten Years Travel Through the Twelve Dominions of Germany, Bohemia, Switzerland, Netherland, Denmark, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland and Ireland*, London, John Beale, 1617, s. 173. In. Valerio Zanetti, *Breeched and Unbridled: Bifurcated Equestrian Garments for Women in Early Modern Europe*. *Costume*. 2021, 55(2), 163-185.

Mossakowska-Gaubert et al. 2017

Maria Mossakowska-Gaubert et al., *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*. Lincoln 2017, s. 321 - 345. doi:10.13014/K2XD0ZVC.

Müller-Christensen 1934

Sigrid Müller-Christensen, *Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance*. Berlin 1934.

Musser Golladay 2007

Sonja Musser Golladay. *Los libros de acedrex dados e tablas: Historical, Artistic and Metaphysical Dimensions of Alfonso X's Book of Games* (Disertační práce), Tuscon 2007.

Myslivečková 2013

Hana Myslivečková, *Mors ultima linea rerum: pozdně gotické a renesanční figurové náhrobní monumenty na Moravě a v českém Slezsku*. Olomouc 2013.

Nagy – Várfalvi 2013a

Katalin E. Nagy - Andrea Várfalvi. When Spain dictated fashion: A Hungarian lady's richly decorated garments, c. 1600. *Studies in Conservation*. 2013, 57(sup1), s. 208-216. DOI:10.1179/2047058412Y.0000000050.

Nagy – Várfalvi 2013b

Katalin E. Nagy - Andrea Várfalvi. 17. századi, gazdagon díszített női körgallér restaurálása. *Műtárgyvédelem, 2012-2013 (Magyar Nemzeti Múzeum)*. 2013, (2012-2013), s. 37-38

Nachtmannová 2019

Alena Nachtmannová, *Móda v časech kříže a kalicha: oděvní kultura v českých zemích 14. a 15. století*. Praha 2019.

Nachtmannová 2012

Alena Nachtmannová, *Mezi tradicí a módou: odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha 2012.

Navarro Espinach 2017

Germán Navarro Espinach, *Art de Velluters. El privilegio del rey Fernando el Católico*. Valencia 2017.

Navarro Espinach 2011

Germán Navarro Espinach, *L'Art dels Velluters. Sederia de los siglos XV-XVI.: Las ordenanzas más antiguas de velluters, 1479-1491. Auge del comercio sedero y edificación de la Lonja Nueva de Valencia*. Valencia 2011.

Newton 1987

Stelle Mary Newton, *The Dress of the Venetians, 1495 -1525, Pasold Studies in Textile History*, vol. 7. Aldershot 1987.

Niccoli 2007

Bruna Niccoli, *Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textileproduction*. In. Maria Hayward - Elizabeth Kramer, (edd). *Textiles and text: re-establishing the links between archival and object-based research*. London 2007, 105 - 113.

Nockert 1997

Margareta Nockert, *Bockstensmannen och hans dräkt*. 1. Halmstad 1997.

Nordfjell - Schorta 1996

Nordfjell - Schorta, Konservierung und Dokumentation der Textilfunde aus dem Grab der Eleonora, Tochter Kaiser Maximilians II. aus dem Veitsdom in Prag. 1996, Dokumentace k inv. č. PHA 49/3a, Pražský hrad.

Norlund 1924

Poul Norlund. *Buried Norsemen at Herjolfsnes: An Archaeological and Historical Study: Meddelelser om Grønland, Denmark Kommissionen for videnskabelige undersøgelser i Grønland*,. Reitzel 1924.

Norris 1927

Herbert Norris, *Costume and Fashion*. London and Toronto, 1927.

North – Tiramani 2012

Susan North - Jenny Tiramani (edd). *Seventeenth-century women's dress patterns. Book 2*. London 2012.

North – Tiramani 2011

Susan North - Jenny Tiramani (edd). *Seventeenth-century women's dress patterns. Book 1*, London 2011.

Nutz 2013

Beatrix Nutz, Bras in the 15th Century? A Preliminary Report. In. Johanna Banck-Burgess - Carla Nübold (edd). *The North European Symposium for Archaeological Textiles XI*. 1. Stellerloh 2013, 221 - 225.

Nutz 2012

Beatrix Nutz, Medieval lingerie, *BBC History Magazine*, August 2012 issue.

Nutz – Stadler 2012

Beatrix Nutz - Harald Stadler. How to Pleat a Shirt in the 15th Century. *Archaeological Textiles Review*. 2012, (54), s. 79 – 91.

Oliveira Marques 1964

António Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa Aspectos da vida quotidiana*. Lisboa 1964.

Орфинская 2014

О.В Орфинская. Лённое платье X века из погребения Ц-301 могильника Гнёздово, *Археология Подмосковья: Материалы научного семинара*. Выпуск 10. М.: ИА РАН, 2014, s. 257 – 264.

Orsi Landini – Niccoli 2014

Roberta Orsi Landini - Bruna Niccoli, The image of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid Sixteen Century, In. Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

Orsi Landini 2011

Roberta Orsi Landini, *Moda a Firenze 1540 - 1580*. Firenze 2011.

Orsi Landini – Niccoli 2005

Roberta Orsi Landini - Bruna Niccoli, *Moda a Firenze, 1540-1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Firenze 2005.

Orsi Landini 2011

Roberta Orsi Landini, L'amore del lusso e la necessità della modestia. Eleonora fra sete e oro. Roberta Orsi Landini et al.(edd). *Moda alla corte dei Medici: Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*. Florence: Centro Di, 1993, 34 – 45.

Orueta 2000

Ricardo Orueta, *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Guadalajara, ediciones AACHE, 2000

Østergård 2004

Else Østergård, *Woven into the earth: textiles from Norse Greenland*. Oxford 2004.

Otavská 2018

Vendulka Otavská, Pohřební oděv Jana Diviše z Žerotína (+1616). In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd.) *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha. Národní památkový ústav, 2018.

Otavský - Abbás Muhammad Salím 1995

Karel Otavský - Muhammad Abbás Muhammad Salím. *Mittelalterliche Textilien I: Ägypten Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*. Riggisberg 1995.

Oveton 2004

Mark Overton et al, *Production and Consumption in English Households, 1600-1750*, London 2004.

Pajer 2021

Lenka Pajer, Pramene pre výskum odevu. in. Martina Hřibová (ed.), *Sborník Semináře Oděv v historii 2020*. Litomyšl 2021. s. 5 – 28.

Palau y Dulcet 1990

Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*. Madrid, Julio Ollero, 1990; s. 506. Reprod. Facs. Ed. de: Barcelona, 1923

Palos 2016

Joan-Lluís Palos, Eleonora Álvarez de Toledo (1522-62) "A Spanish Barbarian and an Enemy of Her Husband's Homeland" The Dutches of Florence and Her Spanish Entourage. In. *Erales Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*. Farnham 2016, 165 – 188.

Palma Fernández 2016

José Antonio Palma Fernández. La devoción al Santo Rosario en Granada y su provincia, historia, arte y tradición. *Meditaciones en torno a la devoción popular*, 2016, s. 377-396.

Parson 1962

James, J. Parson, The Cork Oak Forests and the Evolution of the Cork Industry in Southern Spain and Portugal, *Economic Geography*, Vol. 38, No. 3 (Jul., 1962), s. 195 - 214

Passot 2019

Sébastien Passot, Aux sources de l'art des tailleurs et des couturières de l'époque moderne (XVIIe au XVIIIe siècle) : In. *Apparence(s)* 2019, (9) Vyhledáno 28.9.2020. DOI:10.4000/apparences.2203.

Pastoureau 2013

Michel Pastoureau, *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha 2013.

Pastoureau 2007

Michel Pastoureau, Le gant médiéval, Jalons pour l'histoire d'un objet symbolique, *Micrologus. Le corps et sa parure = The body and its adornement*, Brepols/SISMEL, 15, 2007, s. 107 – 119.

Payne 1965

Blanche Payne, *History of Costume : From the Ancient Egyptians to the Twentieth Century*. New York 1965.

Pechová 2011

Lenka Pechová. *Uhorský odev v 16. A 17. storočí – Šľachtický a vojenský oděv*. (Diplomová práce) Bratislava, 2011. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia.

Peraita 2014

Carmen Peraita, "Like a portable house". The culture of Tapado and the politics of Anonymity in Urban Spaces of the Seventeenth Century, In. Lusi José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 291 – 318.

Perdiguero Villarreal 2012

Hermógenes Perdiguero Villarreal. Variación léxica en protocolos notariales de Castilla en el siglo XVII. *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*. 2012, 7, 329 - 341

Perez-Mallaina 2005

Pablo E. Perez-Mallaina, *Spain's Men of the Sea: Daily Life on the Indies Fleets in the Sixteenth Century*. Baltimore 2005.

Petráň 1997

Josef Petráň, *Dějiny hmotné kultury II/2*. Praha 1997.

Petrascheck-Heim 1976

Ingebord Petrascheck-Heim, *Das Rissbüchel (Schnittbuch) von Retz : ein Beitrag zur Wiener Kostümgeschichte*. Wien 1976.

Petrascheck-Heim 1972

Ingebord Petrascheck-Heim, *Das Schnittbuch aus Bregenz 1660*. Bregenz 1972.

Petrascheck-Heim 1970

Ingebord Petrascheck-Heim, *Die Meisterstückbücher des Schneider-Handwerks in Innsbruck*. Innsbruck 1970.

Petrie 1897

William M. Flinders Petrie, *Deshasheh, excavation report 1897* s kapitolou sepsanou F. Ll. Griffithem, London, 1898.

Pietsch 2013

Johannes Pietsch. The Burial Clothes of Margaretha Franziska de Lobkowitz, 1617. *Costume*. 2013, 42(1), 30-49.

Pietsch 2007

Johannes Pietsch. *Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Bestandskatalog der Männer- und Frauenkleidung Studien zu Material, Technik und Geschichte der Bekleidung im 17. Jahrhundert*. (disertační práce) München 2007. Technischen Universität München, Fakultät für Architektur.

Pietsch 2006

Johannes Pietsch, Význam pohřebního oděvu Markéty Františky Lobkowiczové pro výzkum památek oděvního umění. In: *RegioM : sborník Regionálního muzea v Mikulově*, Mikulov 2006, 105 - 113.

Pilná 2018a

Veronika Pilná. *Oděv v západních Čechách 15. až 17. století*. Plzeň 2018.

Pilná 2018b

Veronika Pilná, Formy oděvu 16. století a jejich stříhová řešení (vybrané problémy). In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd.) *Móda a oděv doby renesance: sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze ve spolupráci s Knihovnou AV ČR 19. října 2017*, Praha 2018.

Pilná 2015

Veronika Pilná, Pohřební výbavy příslušníků šlechtického rodu Gryspeků z Griesbachu. Příspěvek k poznání oděvu elit přelomu 16. a 17. století v západních Čechách. *Zprávy památkové péče*. 2015, 75(2), 157 - 167.

Pinhasi et al. 2010

Ron Pinhasi et al., First Direct Evidence of Chalcolithic Footwear from the Near Eastern Highlands. *PLoS ONE*. 2010, 5(6).

Pisetski Levi 1964

Rosita Pisetski Levi, *Storia del costume in Italia*. Milano 1964.

Pita da Veiga Goyanes - Pita Da Veiga Subirats 2020

Gabriel Pita da Veiga Goyanes – Joaquín Pita da Veiga Subirats, La Prisión del Rey de Francia: Consideraciones sobre la captura de Francisco I si verdaderos protagonistas. *Revista de Historia Militar*, 127 (2020): s. 144 - 192.

Planché 1876-79

James Robinson Planché, *A cyclopedia of costume, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third*. London 1876-79.

Polidori Calamandrei 1973

E. Polidori Calamandrei, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Roma 1973.

Ponz 2005

Israel Lasmarias Ponz, *Labradores a la moda, labradores al uso: El lenguaje del traje en Aragón en la edad moderna*, *VI Congreso de Moda*, Universidad de Navarra, Comunicar Moda, hacer Cultura, 2005, s. 201 – 208.

Poppová-Urbanová 2010

Kristýna Poppová-Urbanová. *Textilnictví v prehistorii 3. přednáška – vývoj textilnictví od paleolitu po dobu stěhování národů: Přednáška v rámci předmětu Textil v pravěku a středověku vyučovaného na Masarykově Univerzitě v Brně, Filozofické fakultě*. Brno, 2010.

Pritchard 2006

Frances Pritchard, *Tunics and overtunics*. In Frances Pritchard (ed), *Clothing Culture: Dress in Egypt in the First Millennium AD*. Manchester 2006.

Puente 2001

Cristina de la Puente, *Documentos jurídicos sobre el vestido en al-Ándalus: Los formularios notariales*, In.; Manuela Marín (ed.) *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam*. Madrid 2001.

Puerta Escribano 2014

Ruth de la Puerta Escribano, *Sumptuary Legislation and Restrictions on Luxury in Dress*, In: Jose Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 209 - 232.

Puerta Escribano 2009

Ruth de la Puerta Escribano, *Patrones y vestidos en la literatura artística del vestido en España del siglo XVI al XX*. Valencia 2009.

Puerta Escribano 2006

Ruth de la Puerta Escribano, *La segunda piel: Historia del traje en España*. Valencia 2006.

Puerta Escribano 2001

Ruth de la Puerta Escribano, *Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna*. *Archivo Español de Arte*. 2001, 74(293), 45-65.

Puerta Escribano 1997

Ruth de la Puerta Escribano, *Historia del Gremio de sastres y modistas de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1997

Puerta Escribano 1998

Ruth de la Puerta Escribano, *Usos y costumbres del vestido en la Valencia moderna (del siglo XVI al siglo XIX)*. (Disertación de grado). Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, Valencia 1998.

Puiggari 1886

José Puiggari, *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona 1886.

Quicherat 1877

Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris 1877.

Ragotzky – Wenzel 1990

Hedda Ragotzky - Horst Wenzel (edd.). *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*. Tübingen, 1990.

Rangstrom 2014

Lena Rangstrom, Swedish Lions of Fashion in Spanish Costume, In. Luis José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 173 – 194.

Reade 1951

Brian Reade, *The Dominance of Spain: 1550-1660 (Costume of the Western World)*. London 1951.

Redondo Cantera 2011

María José Redondo Cantera, La garde-robe de l'impératrice Isabelle du Portugal (1526-1539). *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*. IHRIS, CEGES, CRCV, 2011, 105 – 121.

Reynier 1902

Gustav Reynier. *La Vie Universitaire dans l'Ancienne Espagne*. Paris: Alphonse Picard et Fils, 1902, s. 41 -42.

Reynolds 2013

Anna Reynolds, *In Fine Style: The Art of Tudor and Stuart Fashion*. London 2013.

Rogers - Tezcan - Delibaş. 1986

J. Rogers - Hülya Tezcan - Selma Delibaş. *The Topkapı Saray Museum: Costumes, Embroideries and Other Textiles*, London: Thames and Hudson, 1986.

Rojo Vega 1996

Anastasio Rojo Vega. *El Siglo de Oro: Inventario de una época*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1996.

Roth 2003

Norman Roth. *Medieval Jewish civilization: an encyclopedia*. New York 2003.

Rubens 1973

Alfred Rubens. *A history of Jewish costume*. New York 1973.

Rudolf 2006

Karl Rudolf, Karl V. in der politisch-dynastischen Ikonographie des Historismus der Habsburgermonarchie: Tizian oder Seisenegger, separat, In: Sylvia Ferino-Padgen (ed), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Brepol Publishers, 2006, s. 147–162.

Safrtalová 2010

Zuzana Safrtalová, *Oděv, schránka lidského těla i duše: (renesanční odívání měšťanských elit v metropolitních zemích Koruny české)*. Ústí nad Labem 2010.

Safrtalová 2009

Zuzana Safrtalová, Receptce španělské renesanční módy českou společností. In. Martina Hřibová (ed), *Sborník Semináře historie odívání*. Zlín 2009. s. 27 – 42.

Serrano y Sanz 1916

Manuel Serrano y Sanz, Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo II, 1915; tomo III, 1916; tomo IV, 1917; tomo III.

Semmelhack – Nochlin 2009

Elisabeth Semmelhack - Linda Nochlin. *Heights of Fashion: A History of the Elevated Shoe*. Toronto 2010.

Semmelhack 2013

Elisabeth Semmelhack. Above the rest: chopines as trans-Mediterranean fashion. *Journal of Spanish Cultural Studies*. 2013, 14(2), 120-142.

Semmelhack 2009

Elisabeth Semmelhack, *On a Pedestal: From Renaissance Chopines to Baroque Heels*. Toronto 2009.

Sempere y Guariños – Rico Giménez 2000

Juan Sempere Y Guariño - Juan Rico Giménez (edd.) *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Valencia 2000.

Shakespeare 1604

William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1604, I.R. for N.L., London.

Sherer 2017

Idan Sherer. *Warriors for a Living The Experience of the Spanish Infantry during the Italian Wars, 1494-1559*. Leiden 2017.

Sherrill 2006

Tawny Sherrill. Fleas, Fur, and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance. *Medieval Clothing and Textiles* Boydell and Brewer Limited, 2006, s. 121-150.

Schlabow 1976

Karl Schlabow. *Textilfunde der Eisenzeit in Norddeutschland: edice Textilfunde der Eisenzeit in Norddeutschland*. Neumünster 1976.

Schrekenberg – Schubert 1992

Heinz Schrekenberg - Kurt Schubert. *Jewish historiography and iconography in early and Medieval Christianity*. Minneapolis 1992.

Schuurman – Walsh 1994

Anton Shuurman - Lorena Seebach Walsh. Introduction, In. Anton Schuurman - Lorena Seebach Walsh (edd), *Material culture consumption, life-style, standard of living, 1500-1900*. Proceedings eleventh international Economic History Congress B4, Milán 1994.

Schwinges – Schorta – Oschema 2010

Rainer Christoph Schwinges - Regula Schorta - Klaus Oschema. *Fashion and clothing in late medieval Europe: Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*. Basel 2010.

Smith 1975

Daniel Scott Smith. Underregistration and Bias in Probate Records: An Analysis of Data from Eighteenth-Century Hingham, Massachusetts. *The William and Mary Quarterly*. 1975, 32(1). DOI:10.2307/1922596.

Snyder 2002

Janet Snyder, From Content to Form: Court Clothing in Mid-Twelfth-Century Northern French Sculpture. In. Désirée G. Koslin - Janet E. Snyder (ed). *Encountering Medieval Textiles and Dress*. New York 2002, s. 85-101.

Sobrado Correa 2003

H. Sobrado Correa, Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna, *Hispania: revista española de historia*, 215 (2003), s. 825 - 862.

Soláns Soteras 2009

Concepción Soláns Soteras, *La moda en la sociedad aragones del siglo XVI*. Zaragoza 2009.

Sousa Congosto 2007

Francisco de Sousa Congosto. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo, 2007.

Speelberg 2015

Femke Speelberg. Textile patterns and the print revolution 1520–1620. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 2015, 73(2, Fashion & Virtue), 4 - 48.

Starkey 1998

David Starkey (ed.), *The Inventory of King Henry VIII*. Turnhout 1998.

Staňková 1970

Jitka Staňková. Rukopisné knihy krejčovských střihů. *Český lid*. 1970, 57(4), s. 203-234.

Sterling 1970

Charles Sterling, Mezinárodní gotický styl, In. René Huyghe (ed). *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha 1970. s. 38 – 40.

Stillman 2000

Norman A. Stillman, *Arab Dress, A Short History: From The Dawn Of Islam To Modern Times*. Leiden, Boston 2000.

Súkeník 2013

Jakub Súkeník. *Pohřební textilie Ferdinanda I., Maxmiliána II., Anny Jagellonské a Eleonory z jejich hrobů v katedrále sv. Víta a rekonstrukce jejich střihů* (Diplomová práce). Plzeň, 2013. ZUČ FF KA.

Šebesta 1979

Pavel Šebesta. Výzkum středověké studny v Chebu. *Archaeologia historica*. 1979, 4, 267 - 271.

Šimša 2021

Martin Šimša. *Knihy krejčovských střihů ve střední Evropě v 16. až 18. století*. Strážnice 2021.

Šimša 2018

Martin Šimša, Soukenné nohavice – dědictví středověku, či přínos karpatské pastevecké kultury? *Národopisná revue* 2018. 18: s. 43-45.

Šimša 2017

Martin Šimša, Research into Folk Dress in the Czech Lands: From Topography to European Ethnology. *Národopisná revue* 27: 2017, s. 30-55.

Šimša 2015a

Martin Šimša Vznik a vývoj dlouhých uzavřených kalhot v Evropě s přihlédnutím k českým zemím. In. Martina Hříbová (ed.), *Sborník Semináře Oděv v historii 2015*. Zlín 2015. s. 169 -224.

Šimša 2015b

Martin Šimša Knihy krejčovských střihů. In. Martina Hříbová, *Sborník Semináře Oděv v historii 2015*. Zlín 2015. s. 97 – 114.

Šimša 2014

Martin Šimša, *Lidový oděv na Moravě*, Katalog výstavy, Strážnice 2014.

Šimša 2013a

Martin Šimša, *Analýza konstrukce, sémantika a ikonografie součástí lidového oděvu na příkladu soukenných kalhot v západních Karpatech a středověkého kalhotového oděvu*. (Disertační práce) MU, Brno 2015.

Šimša 2013b

Martin Šimša, *Knihy krejčovských střihů v českých zemích v 16. až 18. století: Tailor's pattern books in the Czech Lands in the 16th-18th centuries*. Strážnice 2013.

Šimša 2011a

Martin Šimša, Soukenné kalhoty v Beskydech a jejich podhůřích – konstrukční východiska, střihy a jejich vývoj. In Alena Křížová et al. *Archaické jevy tradiční kultury na Moravě*. Brno 2011., s. 112-142.

Šimša 2011b

Martin Šimša, Boty nebo kalhoty – vývoj středověkého kalhotového oděvu v českých zemích. In Alena Křížová et al. *Ikonografické prameny ke studiu tradiční kultury*. Brno 2011., s. 32-59.

Šimša 2011c

Martin Šimša, Soukenné kalhoty v Západních a Středních Karpatech – konstrukční východiska, střihy a jejich vývoj. *Zborník Slovenského národného múzea* 105, *Etnografia*, 2011c. 52: s. 28-64.

Šimša 2010

Martin Šimša, Spodky – málo známá součást mužského oděvu českého středověku. In Alena Křížová et al. *Ornament – oděv – šperk: archaické projevy materiální kultury*. Brno 2010. s. 107–121.

Šebesta 1979

Pavel Šebesta. Výzkum středověké studny v Chebu. *Archaeologia historica*. 1979, 4, s. 267 - 271.

Šroňková 1954

Olga Šroňková. *Fashions through the centuries, renaissance, baroque and rococo*. London, 1959.

Šroňková 1954

Olga Šroňková, *Mode der gotischen Frau*. Praha 1954.

Štěpánek 2018a

Pavel Štěpánek, *Kapitoly z dějin česko-španělských kulturních styků a vztahů*. Praha 2018.

Štěpánek 2018b

Pavel Štěpánek, *Španělské umění od Altamiry po Picassa*. Praha 2018.

Štěpánek 2016

Pavel Štěpánek, K počátkům vlivů španělské módy na módu českou. In.: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd). *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. s. 74–82.

Štěpánek 2008

Pavel Štěpánek, *Čechy a Španělsko ve středověku: dějiny a umění*. Olomouc 2008.

Štěpánek 2009

Pavel Štěpánek, *La Praga española: Praha španělská: texto del catálogo de la exposición La Praga española, celebrada en la sala de las Caballerizas Imperiales, del Castillo de Praga, entre los días 18 de marzo y 28 de junio 2009*. Praha 2009.

Štěpánek 1999

Pavel Štěpánek.(ed.), *Filip II. (1527–1598) a jeho doba. Vybrané ukázky umění a dokumentů z pražských sbírek. Španělské velvyslanectví a Národní muzeum v Praze, Lobkoviczký palác, 19. ledna – 28. února 1999*, Praha.

Štýbrová 2009

Miroslava Štýbrová. *Dějiny odívání - Boty, botky, botičky*. Praha Nakladatelství Lidové noviny, 2009.

Tamalio 1991

Raffaele Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V: nel carteggio privato con Mantova (1523-1526): la formazione da cortegiano di un generale dell'Impero*. Mantova: G. Arcari, 1991.

Taylor 2012

Lydia Maria Taylor. Pandora in the Box: Travelling around the World in the Name of Fashion. In. Barbara Brownie - Laura Pettican - Johannes Reponen. *Fashion: Exploring Critical Issues*. Brill, 2012, s. 1-14.

Tarrant 2010

Naomi E.A. Tarrant, „Cut your Coat to Suit your Cloth" How a Textile Affects the Cut of the Garment, In. Rainer C Schwingers - Regula Schorta (edd), *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe/Mode und Kleidung im Europa des Späten Mittelalters*, 2010, s.61-67.

Tilke 1956

Max Tilke. *Costume Patterns and Designs*. London 1956.

Thiel 1987

Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms: Die europäische Mode von den Anfängen bis Gegenwart*. Berlin 1987.

Torreiro Luengo 1992

Carlos Torreiro Luengo, Zapato de Doña Leonor de Plantagenet, *Reales sitios*, 1992, 29 (114), s. 61

Torres Reyello 1943

José Torres Reyello, Merchandise brought to America by the Spaniards (1534 - 1586), *The Hispanic American historical review*. 1943.

Tóth 2006

Ilona Csilla Thót. Egy 16. század végi, női ruhaderék restaurálása a debreceni dobozi temető leletanyagából. *Mutárgyvédelem*, 2006. 31, s. 129–36.

Trinkaus – Shang 2008

Erik Trinkaus - Hong Shang, Anatomical evidence for the antiquity of human footwear: Tianyuan and Sunghir. *Journal of Archaeological Science*. 2008, 35(7), 1928-1933.

Tudela 2014

Almudena de Pérez Tudela, Costume at the Court of Philip II, In. José Luis Colomer – Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

Turnau 2000

Irena Turnau, Technika polskiego krawiectwa od XIV do pierwszej połowy XIX wieku. *Analecta*. 2000, 18(9/2), 201 - 223.

Turnau 1994

Irena Turnau. *European occupational dress from the fourteenth to the eighteenth century*. Warsaw 1994.

Urbani 2013

Roman Urbani. Úvod do skladby mužského oděvu v období třicetileté války. In. Martina Hřibová (ed.) *Sborník Semináře historie odívání 2013*. Zlín: Tigris, 2013, 115 - 132.

Urquijo E Ibarra 1922

Julio Urquijo E Ibarra, Sobre el tocado corniforme de las mujere vascas, *Revista Internacional de Estudios Vascos* XII (1922): 572 – 73.

Vanden Berghe - Nutz 2015

Ina Vanden Berghe – Beatrix Nutz, The Hidden Colours of Lengberg Castle, Austria. In: Karina Grömer - Frances Pritchard (edd.), *Aspects of the Design, Production and Use of Textiles and Clothing from the Bronze Age to the Early Modern Era*. NESAT XII. The North European Symposium of Archaeological Textiles 21st-24th May 2014 in Hallstatt, Austria. *Archaeolingua* 33 (Budapest 2015), 51-63

Vaňková 2013

Lenka Vaňková, *Evropská barokní móda 17. století a její ohlas v českých zemích* (Disertační práce). Dějiny umění, FF UPOL, Olomouc 2013.

Vaňková - Pilná 2013

Lenka Vaňková - Veronika Pilná. *Metodika datování a interpretace portrétů 16. -18. století pomocí historické módy*. Praha 2013.

Varallo 2014

Franca Varallo, Catalina Micaela at the Court of Savoy, In. Luis José Colomer - Amalia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014.

Varela 1990

Javier Varela, *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500 - 1885*. Madrid: Turner, 1990.

Varela Sieiro 2001

Xaime Varela Sieiro, Tejidos y vestimenta de procedencia árabe en la documentación altomedieval gallega (900-1250), In. Manuela Marín (ed), *Tejer y vestir de la antigüedad al Islam. Estudios árabes e islámicos*. Madrid 2001, s. 278-279.

Vedeler - Bender Jørgensen 2013

Marianne Vedeler - Lise Bender Jørgensen. Out of the Norwegian glaciers:Lendbreen—a tunic from the early first millennium AD. *Antiquity*. 2013, **87** (337), s. 788 - 801.

Vedeler 2006

Marianne Vedeler. *Klær og formspråk i norsk middelalder*. (Disertační práce), Kulturhistorisk museum,

Universitetet i Oslo, Oslo, 2006.

Vedeler Nilsen 1992

Marianne Vedeler Nilsen, Draktmaterialet fra Guddal: Funksjon og visuell kommunikasjon. *Hovedoppgave i nordisk arkeologi*, Universitetet i Bergen. 1992.

Vedeler Nilsen 1992

Marianne Vedeler Nilsen, Gravdrakt i østnorsk middelalder. Et eksempel fra Uvdal. *Collegium Medievale 11*, 1998, s. 69–85.

Venturelli 2014

Paola Venturelli, Spanish fashion among women of Milan and Mantua, In: Luis Colomer - Amelia Descalzo Lorenzo, *Spanish Fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid 2014, s. 87 – 116.

Villagra 2019

Mabel Villagra, *La indumentaria en tiempos de la rebelión de las Alpujerras (1568 - 1570)*. Espana 2019.

Viollet-Le-Duc 2004

Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Dictionnaire raisonné du mobilier français: de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Tome III: *Le Costume médiéval*. Paris 2004 (první vydání: 1872).

Vidal y Diaz 1869

Alejandro Vidal y Diaz. *Memoria Histórica de la Universida de Salamanca*. Salamanca: Oliva y Hermano, 1869.

Voda 2011

Petr Voda, Vývoj těsného mužského oděvu ve 14. století, In: Martina Hřibová (ed.), *Sborník Semináře historie odívání*, Zlín 2011. s. 139 – 194.

Von Boehn 1918

Max Von Boehn, *Bekleidungskunst und Mode*. Munich 1918.

Walgrave 1977

Jan Walgrave. *De Mode in Rubens' Tijd*. Sterckshof 1977.

Walcher 1914

Alfred Walcher, Ritter Von Moltheim, *Der Renaissancefund von Poysdorf*. Wien: Kunst-U. Verlagsanstalt J.Löwy, 1914.

Waterer 1971

John William Waterer, *Spanish leather: a history of its use from 800 to 1800 for Mural Hangings, Screens, Uphostery. Altar frontals, Ecclesiastical Vestments, Footwear, Gloves, Pouches and casket*. London, Faber and Faber, 1971.

Waugh 1994

Norah Waugh. *The Cut of Women's Clothes 1600-1930*. Londýn 1994.

Welch 2009

Evelyn Welch. Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy. *Renaissance Studies*. 2009, **23**(3), 241-268.

Weis 1860

Hermann Weis, *Kostümkunde. Band 1 - 3*. Stuttgart 1860.

Weller 2019

Thomas Weller, “He knows them by their dress”: Dress and Otherness in Early Modern Spain. In: Cornelia Aust - Denise Klein - Thomas Weller (edd). *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. De Gruyter Oldenbourg, 2019, s. 52-72.

Wild 2011

Benjamin L. Wild, Emblems and enigmas: Revisiting the 'sword' belt of Fernando de la Cerda. *Journal of Medieval History*. 2011, **37**(4), 378-396.

Winter 1893

Zikmund Winter, *Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy*. Praha 1893.

Wilson-Chevalier 2002

Kathleen Wilson-Chevalier. Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I. *Renaissance Studies*. 2002, **16**(4), 474-524.

Wunder 2019

Amanda Wunder, Spanish Fashion and Sumptuary Legislation from the Thirteenth to the Eighteenth Century. In: Giorgio Riello - Ulinka Rublack (edd). *The Right to Dress*. Cambridge 2019, s. 243-272.

Wunder 2015

Amanda Wunder, Women's Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante. *Renaissance Quarterly*. 2015, **68**(1), 133-186.

Yahyà Al-Gaziri 1998

Ali B. Yahyà Al-Gaziri - A. Ferreras(ed), *Al-Maqsad al-mahmud fī talhis al-'uqud (Proyecto plausible de compendio de fórmulas notariales)*. Madrid 1998. s. 114-115.

Yarza Luaces 2005

Joaquín, Yarza Luaces (ed.) *Vestiduras ricas, El Monasterio de las Huelgas y su época 1170 - 1340*. Madrid 2005.

Yehudah Ibn Sabbetay 1989

Yehudah Ibn Sabbetay, *Minhat Yehudah (Ofrenda de Yehudah el misógino)*. Hebrejský text v edici E. Ashkenazi. Citováno v Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebrea (siglos XII-XV)*. Córdoba, ediciones El Almendro, 1989

Zander-Seidel 2015

Jutta Zander-Seidel (ed.) *In Mode, Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*. Nürnberg: Germanisches National Museum, 2015.

Zíbrt 1892

Čeněk Zíbrt, *Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské*. Praha 1892.

Zubercová 2014

Magdaléna M. Zubercová et al., *.Móda na Slovensku. Stručné dejiny odievania*. Bratislava 2014.

Zubkova – Orfinskaya – Mikhailov 2010

Elena S. Zubkova - Olga V. Orfinskaya - Kirill A. Mikhailov. Studies of the Textiles from the 2006. Excavation in Pskov. In: Strand Eva Andersson, et. al.(edd), *North European Symposium for Archaeological Textiles X*, Oxford 2010. s. 291-98.

Zygulski Jun 1969

Zdislaw Zygulski Jun, Studies on "Lady with an ermine". Costume style and Leonardo's knots. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1969, 31(1), s. 3 - 40.

Zygulski Jun – Grabski 1991

Zdislaw Zygulski Jun. – Jozef Grabski. *Leonardo da Vinci - Lady with an ermine : (1452 - 1519); from the Czartoryski Collection*. Vienna, Cracow, 1991, s. 24 – 27.

Internetové zdroje

Carnicero Cáceres

Alberto Carnicero Cáceres, *Guía de Indumentaria Medieval Femenina Mujeres en los Reinos Hispanos (1170 - 1230)*, [http://www.maderuelo.com/descargas/Indumentaria Medieval Femenina Mujeres en los reinos hispanos 1170 1230.pdf](http://www.maderuelo.com/descargas/Indumentaria%20Medieval%20Femenina%20Mujeres%20en%20los%20reinos%20hispanos%201170%201230.pdf)., Vyhledáno 2. 10. 2020

Carlson 1996

Marc I. Carlson, *Some clothing in Middle Ages: Historical Clothing from Archaeological Finds* <http://www.personal.utulsa.edu/~marc-carlson/cloth/bockhome.html>, 1996 Vyhledáno 30.9.2020

Ferrandis 2013

Vicent Ferrandis, *FILADIS: El chapín* <http://filadis.blogspot.com/2013/01/el-chapin.html>, Vyhledáno 19.9.2019

History of CIETA

History of CIETA. <https://cieta.fr/history-of-the-cieta/>. Lyon: CIETA vyhledáno 28. 9. 2020.

Hrachový 2018

Vít Hrachový, *Index for Cantigas de Santa Maria and Libro de axedrez, dados e tablas*, <http://cantigas.cz>, Praha 2018, vyhledáno 29.9.2020.

Hřibová – Hřib 1999

Martina Hřibová – Martin Hřib, *Kostym.cz*, www.kostym.cz, Zlín vyhledáno 27. 9. 2020.

La Porta 2017

Amanda La Porta, *Saya de bayeta negra (1530s)*. In: A. *LaPorta, avocational historian & tailor*. https://m.facebook.com/pg/alaportahistorian/photos/?tab=album&album_id=869802199849765, Vyhledáno 23.12.2020.

Sant Sebastian

Violante de Sant Sebastian. But not in Spain: Thirteenth Century Hispano-Muslim Costume. In: *Www.scribd.com* <https://www.scribd.com/document/384543049/13th-century-moorish-costume-pdf>, vyhledáno 15.2.2021

El Verdugado 2012

El verdugado, INDUMENTARIA y COSTUMBRES en España <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2012/03/retales-que-nos-vistieron-el-verdugado.html>. Vyhledáno 15.8.2018

Piñeiro

Mariano Esteban Piñeiro, *Las medidas en la época de Felipe II. La uniformación de las medidas*, Instituto de Historia de la Ciencia y de la Técnica, Museo Virtual de la Ciencia 1(1), 1-8. https://museovirtual.csic.es/salas/medida/medidas_y_matematicas/articulos/Capitulo3.pdf, Vyhledáno 22.2.2022

Polášková Wincorová 1999

Hana Polášková Wincorová, *BAROKO* In: Hřibová – Hřib 1999, (*cca 1620-1715*), http://kostym.cz/Cesky/3_Stoleti/17%20stol.pdf, Vzhledáno 27.9.2020

Rojo Vega 2018

Anastasio Rojo Vega, *Transkripce inventářů z Archivo General de Simancas*. <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/>, Madrid: Real Biblioteca, 2018, vyhledáno 28.10.2018.

Seznam vyobrazení

Prameny pro studium odívání ve Španělsku a zhodnocení současného stavu poznání

1. A) Alfonso X, *Libro de Juegos* 1283, f. 65v, Převzato z Vít Hrachový, *Index for Cantigas de Santa Maria and Libro de axedrez, dados e tablas*, <http://cantigas.cz>, Praha 2018, vyhledáno 29.9.2020. Dostupné z: <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f65r>; B) Fragment látky z pohřebního pláště leonského a kastilského krále Fernanda III. z 13. století, Převzato z: Yarza Luaces 2005.

Západoevropské oděvy v románském slohu (11. - počátek 13. století)

1. A) Vyobrazení Geoffroa V. z Anjou na hrobce v katedrále v Le Mans, nyní uložená v Museum of Archeology and History v Le Mans, cca. 1151, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geoffrey_of_Anjou_Monument.jpg; B) Postava Gramatiky z *Hortus Deliciarum*, circa 1180, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum_Grammatica.jpg
2. A) Král v tunice, nohavicích a rytířském plášti, pol. 12. stol, Převzato z: Bernis Madrazo 1956; B) detail vyobrazení královny v brialu, pellizonu a plášti typu manto, *Reina Urraca y Alfonso VI.*, 1129, Tumba A, Biblioteca de la Catedral de Santiago, Převzato z: <https://1.bp.blogspot.com/-oq4nK2Tc82U/Vwy2YPfN8cI/AAAAAAAAANok/ICZ2X2ORJt4aYLFvLRduaMp0257fKGJiQCLcB/s320/reina%2BUrraca%2Btumbo%2BA.jpg>

Západoevropské oděvy v raném gotickém stylu (13. století)

1. A) Sochy vévody Eckarta a vévodkyně Uty, katedrála Naumberg, 13. stol, Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Naumbursk%C3%BD_mistr#/media/Soubor:Naumburg_Ekkehard_und_Uta.jpg; B) Komplexní rekonstrukce běžného oděvu šlechtičny inspirovaná sochami v katedrále v Magdeburgu, kolem roku 1250. Růženec vyrobil Ivan Dubec. Autor Hřibová, Hřib, Foto. Hřib
2. A) Vyobrazení v *Cantigas de Santa María, codex Rico, f. 25e*, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z: <http://cantigas.cz/doku.php//cs/start>, B, C) Dochované pohřební spodky infanta Fernanda de la Cerda (+1275) a neznámého potomka (+1211) uložené v Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Menendez Pidal 1986; D) Nákres spodků nalezených v rakvi synů Dona Alonse (+1291), Převzato z Concepción Herrero Caretero, *Museo de telas medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Burgos 1988.
3. Spodky infantky Marie (+1235), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Amalia Descalzo Lorenzo, Ajuar de la Infanta María, *Modelo del Mes, Los modelos más representativos de la exposición, Museo del Traje*, Madrid, Junio, ciclo 2004.
4. A) pohřební nohavice Rodriga Ximeneze de Rada (+1247). Abadía cistercinse de Santa María de Huerta, Soria; Převzato z Herrero Caretero 1988; B) *Cantigas de Santa Maria*, 13. století f. 241 Převzato z Menendez Pidal 1986; C) hedvábné podkolenky Rodriga Ximeneze de Rada (+1247), Abadía cistercinse de Santa María de Huerta, Soria, Převzato z Herrero Caretero 1988.
5. A) muž v košili zobrazen v *Cantigas de Santa María* T, f. 148, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z: <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-148.jpg?cache=>; B) Dochovaná košile infantky Marie, +1235, Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004a; C) Dochovaná košile Dony Teresy Gil de Riba de Vizela (+1307) Monasterio de Sancti Spiritus el Real, de Toro (Zamora), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004b.
6. A) Muž v camisa a cuerda, *Cantigas de Santa María* F, MS, II. 1.213, f. 58 r.11, Převzato z Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986; B) Žena v camisa margomada, *Cantigas de Santa María* F, f 58r – 11, Převzato z Fresneda Gonzáles 2012.
7. A) Detail polštáře ze San Fernanda (Capilla Real, Madrid), Převzato z, Menendez Pidal 1986; B) Žena vyšívající camisa margomada, *Cantigas de Santa María* T f. 117, Převzato z Hrachový 2018. Dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/117>.
8. Muž oblečený ve volné variant saya, *Cantigas de Santa María*, E f. 88, Převzato z Herrero Caretero 1988
9. Muži a ženy v sayas encordadas, *Libro de los Juegos*. T 6 f. 8r, Převzato z Herrero Caretero 1988
10. A) Dochovaná saya encordada Leonory de Castilla (+1244), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988; B) Dochovaná saya encordada a košile Leonory de Castilla, dcery Alfonse X., (+1275), Monasterio de las Madres Dominicas de Caleruega, Převzato z <https://elcorreodeburgos.elmundo.es/articulo/provincia/caleruega-expone-ajuar-funerario-infanta-leonor/20160818053000228174.html>; C) Schéma konstrukce střihu saya encordada a košile Leonory de Castilla. Kresleno podle schématu na předchozí fotografii.

11. A, B) dochovaný oděv Fernanda de la Cerda (1252-1275), Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988; C) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu Fernanda de la Cerda, Upraveno podle Carlson 1996. <http://www.personal.utulsa.edu/~marc-carlson/cloth/sdress4.html>.
12. A) socha Sv. Beatrix Švábské v katedrále Burgosu, cca 1280, foto Hřibová; B) sochy v katedrále v Burgosu, 13. století, foto Hřibová
13. A, B) pellote Fernanda, syna Alfonse X., 1277 - 1333, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988 C) Schéma konstrukce střihu podle přechozích fotografií kreslil Hřib.
14. A, B) pelotte Fernanda, potomka Alfonse X.(+1250), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Herrero Caretero 1988.
15. A) Pellote infanty Marie (+1235), Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, Ajuar de la Infanta María, B) Schéma konstrukce střihu pellote infanty Marie podle výše uvedené fotografie kreslila Hřibová. Rozměry jsou v této chvíli neznámé.
16. A) Pellote v *Cantigas de Santa María* 13 století. T B) Pellote v *Cantigas de Santa María* T 137r. Obojí převzato z Hrachový 2018. Dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-137.jpg?cache=>
17. Pellote Leonory de Castilla (+1244), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Yarza Luaces 2005
18. A) Dochovaný pohřební pellote Jindřicha I, +1217, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Převzato z Yarza Luaces 2005; B) Detail pohřebního pellote Jindřicha I. C) Schéma střihu pellote Jindřicha I., Překresleno podle předchozích fotografií; D) postava hráče v *Libros de los juegos* 1283, f.52v. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f52v>.
19. A) Postavy hráčů v *Cantigas de Santa María* 13. století, E 130. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/130>, B) Pohřební oděv Fernanda de la Cerda (+1275), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Carretero 2005 C) Schéma konstrukce střihu pellote Fernanda de la Cerda. Podle předchozí fotografie kreslila Hřibová.
20. A, B) sochy v katedrále v Burgosu, 13. století, foto Hřibová
21. A) Plášť Fernanda, syna Alfonso X (+1250), Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Yarza Luaces 2005; B) Plášť Fernanda de la Cerda, 1252-1275, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Yarza Luaces 2005.
22. A) muž v garnacha, *Libros de los juegos*, 1283, f. 57v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f57v>, B) Schéma konstrukce střihu kreslil Hřib podle Viollet-Le-Duc 2004, s. 153
23. A) Postava v tabardo, *Libro de los Juegos* 1283, f. 9r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache=> B) Poutníci v pláštích Tabardos, *Cantigas de Santa María* 13, století T, 26 Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache=>
24. Balandre, *Cantigas de Santa María* 13, století, f. 31, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-031.jpg?cache=>
25. A) Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastílii ve 13. století., B) Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastílii ve 13. století. Inspirací pro tento typ schémat byla vyobrazení publikovaná Amandou LA PORTA 2020. Data pro schéma podle Menendez Pidal - Bernis Madrazo 1986.
26. Pokrývky hlavy *Cantigas de Santa María* 13. století, T Cantiga 104-2. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/104>
27. A) Pohřební rouška Teresy Gil (+1307) uložená v Museo del Traje, Madrid, Převzato z webových stránek muzea; B) detail závoje Teresy Gil, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, Ajuar funerario de Doña Teresa Gil s. XIV
28. A)) dochovaná pokrývka hlavy Eleonory Anglické (+1214), Museo de Telas Medievales, Santa María la Real de Huelgas, Převzato z Dahl – Vedeler - Herrero Carretero 2008, B) Detail sochy Beatrix Švábské v katedrále v Burgosu, foto Hřibová, C) *Cantigas de Santa María* 13. století, T-I. F.57-1, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/057>
29. A)) pokrývka hlavy, *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f60r>. B) Pokrývka hlavy, *Cantigas de Santa María* 13. století, T 104-2. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/104>
30. A) Cofia Fernanda, infanta Kastilského (+1211) z hedvábných vláken, uložená v Las Huelgas poblíž Burgosu. Převzato z Yarza Luaces 2005, B) Bonete infanta dona Felipa (+1274) ze lnu potaženého taftem, zdobený zlatem a hedvábím, uloženo v Museo Arqueologico Nacional, Madrid, Převzato z Yarza Luaces 2005 C) Capiello de los caballeros Fernanda de la Cerda (+1275) v Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Převzato z Yarza Luaces 2005

31. A) Dochovaná tašvice z 13. století, uložena v katedrále v Toledu, Převzato z <http://www.oronoz.com/>, B) Vyobrazení tašvice v *Libro de los Juegos* 1283, f.73r. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f73r>
32. A) Biskupské rukavice ze San Ramón del Monte, 13. století, Obispado de Barbastro-Monzón, ex catedral de Roda de Isábena, Huesca, Převzato z Herrero Carretero 1988, B) Rukavice Rodriga Jiméneze de Rada, (+1245), klášter St. Maria de Huerta, Madrid, Převzato z Flury-Lemberg 1988, C) Rukavice Teresy Gil, Museo del Traje, Madrid, Převzato z Descalzo Lorenzo 2004b
33. Dochovaný pohřební opasek Fernanda de la Cerda, (+1275), klášter Las Huelgas poblíž Burgosu, Převzato z Herrero Caretero 1988
34. A) Dochovaný střevíc z kordobanu, 1274, Museo de Telas Medievales, Burgos, Převzato z Herrero Caretero 1988, B) Sandál arcibiskupa Rodriga Jimeneze de Rada, Santa Mariá en Huerta, Převzato z Barrigón 2016, C) Vysoká obuv připisovaná infantu Sanchovi, Museo de Telas Medievales, Burgos, Převzato z Torreiro Luengo 1992
35. A) košile a široké kalhoty znázorněné v *Libros de los juegos* 1283, f. 18r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/ladt-f18r-01-hires.jpg?cache=>, B) pánská varianta téhož, *Lapidario* 1279, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. h-I-15. Převzato z Fresneda Gonzáles 2012
36. A) Ibn Al-Hariri, *Maqamat*, Bagdad, cca. 1236-1237, uloženo v Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Ar. 5847
37. A) Maur v shaya, *Cantigas de Santa María* 13. století, T f. 165, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/165>, B) bosý Maur, *Cantigas de Santa María* 13. století, E f. 120, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/120>
38. Pánská misha, *Libro de los Juegos* 1283, f. 64r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f64r>
39. A) vlněný burnus, *Libro de los Juegos* 60v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f60v>, B) rida, Převzato z Sant Sebastian 2021
40. A) turban, *Historia de Bayad y Riyad* 13.století, Ms. Ar. 368, folio 10r. Převzato z Sant Sebastian 2021; B) qalansuwa, *Libro de los juegos* 1283, f.14r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f14r>, C) oral, *Libro de los juegos* 1283, f.38v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f38v>, D) závoj, *Libro de los juegos* 1283, f.40r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f40v>
41. Obuv Doňy Teresy Petri (+1187), uložena v Monasterio Cisterciense de Santa Maria le Real de Gradefes, León, Převzato z Herrero Caretero 1988
42. Soubor dochovaných šperků z Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, Převzato z Sant Sebastian 2021
43. Muži hrající šachy, *Libro de los juegos* 1283, f. 45v. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f45v>
44. A) Židovská dívka v plášti typu redonda s odznakem, katedrála v Tarragona, kaple sv. Eleny, pol. 14.století, Převzato z Fresneda Gonzáles 2012, B) Muži ve špičatých kloboucích, *Cantigas de Santa María* 13. století, T f. 25. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z [http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/025?s\[\]=%C5%BEid](http://cantigas.cz/doku.php/cs/csmt/025?s[]=%C5%BEid), C) Typická verze tzv. židovského klobouku, *Cantigas de Santa María* 13.století, E f. 380, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z [http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/380?s\[\]=%C5%BEid](http://cantigas.cz/doku.php/cs/csme/380?s[]=%C5%BEid); D) židovské dívky oblečené v almejías a na hlavách typické pokrývky hlavy. *Libro de los juegos* 1283, f.34. Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f34v>
45. A) Příslušník křesťanského řádu, *Libro de los juegos* 1283, f. 25r, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/detail.php/wiki/ladt-f25r-hires.jpg?id=cs%3Aladt%3Af25r>, B) Mongol, *Libro de los juegos* 1283, f. 20v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f20v>, C) perští vyslanci, *Libro de los juegos* 1283, f. 11v, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/detail.php/wiki/ladt-f11v-hires.jpg?id=cs%3Aladt%3Af11v>

Západoevropské oděvy ve vrcholně gotickém stylu (14. století)

1. A, B, C) Postavy oděné v sayas a pellotes, Malovaný strop katedrály v Teruel, 1335, Převzato z <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/search?q=cota>
2. *Rylands Sephardi Haggadah*, pol. 14. století, University of Manchester Library, Hebrew MS 6, Převzato z http://openn.library.upenn.edu/Data/0021/HebrewMss6/data/web/4278_0043_web.jpg, Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.
3. A) Enrique II z rodu Trastámara ve vojenském kabátci bez rukávů vycpávaném bavlnou, SERRA Jaime, *Virgen de Tobed*, cca. 1356 - 59 Museo del Prado, Madrid, Převzato z

- https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Tobed#/media/Archivo:Virgen_de_Tobed.jpg; B) Dochovaná zbroj krále Jana I. Portugalského vyrobená ze lnu, vlny, hedvábí a zlatých nití; o výšce 98 cm a šířce 91 cm byla použita v bitvě u Aljubarrota 14. srpna 1385. Alberto Sampaio Museum, Guimarães. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LoudeI_de_D._Jo%C3%A3o_I_-_Museu_de_Alberto_Sampaio.png; C) BORASSÀ Lluís, *Retablo del Arcángel San Gabriel*, 1381 - 1390, Catedral de Barcelona, Převzato z <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/>; D) Dochovaný oděv nalezený v hrobce Dona Pedra v katedrále v Segovii, Převzato z Restauración de las vestimentas del Infante: Resultado – Catedral de Segovia. Catedral de Segovia – Catedral de Segovia [online]. Catedral de Segovia [cit. 18.09.2021]. Dostupné z: <https://catedralsegovia.es/el-centro-de-conservacion-y-restauracion-de-bienes-culturales-de-castilla-y-leon-ha-restaurado-un-conjunto-de-indumentaria-medieval-perteneciente-al-infante-don-pedro-enriquez-de-la-catedral-de-segovia/?fbclid=IwAR1AdWqyT7NxonclGj5P7Tln5fcYJjEUUrKy7iLVXXAaeGdkdH8zg7X47g>
4. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastílii ve 14. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou LA PORTA. Data pro schéma podle Menendez Pidal A Bernis Madrazo 1986.
 5. A – C) Dochované pohřební odění dony Teresy Gil de Riba de Vizela (+1307), Museo del Traje, Madrid; Převzato z Descalzo Lorenzo 2004, *Ajuar funerario de dona Teresa Gil* s. XIV
 6. A – C) Dochovaná dámská košile a pokrývky hlavy z 14. století. Nález z kostela Santa Maria d'Agramunt. Museu Textil de Terrassa. Převzato z <http://ddfitc.cdm.es>
 7. *Golden Hagadah*, 1320 - 1330, The British Library, London, Add MS 27210, Převzato z http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f006v. Za upozornění děkuji Vítu Hrachovému.
 8. A) Jaime Ferrer Bassa, nástěnné malby v Capilla de San Miguel v Monasterio de Santa María de Pedralbes, 1343 - 45. Převzato z [https://ca.wikipedia.org/wiki/Pintures_de_la_cel%C2%B7la_de_Sant_Miquel#/media/Fitxer:CelaStMiquel el_StaIsabel_3617.jpg](https://ca.wikipedia.org/wiki/Pintures_de_la_cel%C2%B7la_de_Sant_Miquel#/media/Fitxer:CelaStMiquel_StaIsabel_3617.jpg); B) oltář Sv. Štěpána, c. 1385, kostel Santa María de Gualter, Noguera, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Převzato z: <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/>; C) Luis Borrassà, *Retablo de la Virgen y San Jorge*, 1390 - 1400, kostel Sv Františka, Villafranca del Penedés, Barcelona, Převzato z <https://www.alamy.com/altarpiece-of-the-virgin-and-st-george-tempera-painting-on-wood-c-1390-1400-detail-dedicated-image212471297.html>
 9. A) *El Salvaje y la Doncella*, konec 14. století, Sala de los Reyes, Alhambra de Granada, Převzato z Cano Alumna – Gómez de Virgala 2013-4, B) Pedro Serra, *Vyobrazení sv. Eulalie*, konec 14. století, Museo Diocesano de Segorbe, Převzato z <https://2.bp.blogspot.com/-2hO-RZelI4c/UonNyjYIexI/AAAAAAAAAHxs/fWWjThK45Bk/s640/eulalia.png>
 10. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastílii ve 14. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou LA PORTA. Data pro schéma podle Menendez Pidal A Bernis Madrazo 1986.
 11. A) *Golden Hagadah*, 1320 - 1330, The British Library, Add MS 27210, f.15r, Převzato z http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f015r; B) *Rylands Sephardi Haggadah*, pol. 14. století, Katalánsko, University of Manchester Library, Hebrew MS 6, Převzato z http://openn.library.upenn.edu/Data/0021/HebrewMss6/data/web/4278_0043_web.jpg

Západoevropské oděvy v pozdně gotickém stylu (15. století)

1.) Muž v popředí oblečen v jacqueta, dva muži oblečení jako Mauři, *Episodo de la leyenda de la Santa Cruz*, Museo Provincial, Valencia, cca. 1400, Převzato z Bernis Madrazo 1955, B) Dívka oblečená v hoba, Master of the Centenar, scéna z *Altarpiece of St George*, Victoria and Albert Museum, London, Inv. No. 1217-1864, první čtvrtina 15. století, Převzato z Bernis Madrazo 1955, C) Joan Mates, *Sv. Jan Evangelista a sv. Jan Křtitel s dárci*, kol. r. 1410, Museum - Thyssen Bornemisza, Madrid, foto Hřibová, D) Taller de Vergos, *Nacimiento San Esteban o El diablo rapta a San Esteban neonato y lo suplanta por una criatura infernal*, cca. 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová
2. A) Mladík v jacqueta podle italské módy, *San Sebastián* cca 1450 - 60, Colección Fontana, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová, B) Pláště ze dvou panelů, *Scéna ze života sv. Kláry*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, foto Hřibová
3. A) Zřejmě škola Fray Alonsy de Zamora, výjevy ze života Krista, okolo r. 1500, katedrála Burgos, foto Hřibová, B) Mencía de Mendoza y Figueroa, *Sepulcro del condestable Pedro Fernández de Velasco y de su esposa*, konec 15. století, katedrála Burgos, foto Hřibová, C) připsáno škole Juana de Nadda, *San Francisco de Assisi*, poslední čtvrtina 15. století. Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová, D) Maestro del

- Manzanillo, *Katoličtí králové se sv. Elenou a sv. Barbarou*, kol. 1500, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová
4. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v Kastílii po roce 1480. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1978 - 79.
 5. A) Miguel Ximenez, *Predela with Resurrection of Christ, 1475 - 85*, Museo del Prado, Madrid, Španělsko, foto Hřibová, B) Marcuello, *Pedro Rimado de la conquista de Granada*, 1488, Musée Conde, Chantilly, Převzato z, https://3.bp.blogspot.com/-Auk1o_iruOQ/UN19u9SeCLI/AAAAAAAAADnc/U1sbtb_B8is/s640/Marcuello.png
 6. Pedro García De Benabarre, *El festín de Herodes*, cca. 1470 - 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/herods-banquet/pere-garcia-de-benavarri/064060-000>
 7. A) Pedro García de Benabarre, *Stětí sv. Jana Křtitele*, kolem 1473 - 1482, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/decapitacion-de-san-juan-bautista/pere-garcia-de-benavarri/015883-000>; B) připsáno Torremunovi, *Expulsion de San Joaquin z Santa Ana del templo, Retablo de la vida de la Virgen*, druhá polovina 15.stol, Museo de La Rioja, Logroño; C) Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Museo del Prado, Madrid, Cat. No. P000710, Převzato z <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-decapitacion-de-san-juan-bautista/1a539971-61dd-45f1-8215-a100c7bfe6a6>
 8. A)) Domingo Ram, *Nacimiento de San Juan Bautista, Retablo de San Juan Bautista*, cca. 1480 - 90, The Metropolitan Museum of Art, New York, Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470874?sortBy=Relevance&where=Spain&ao=on&ft=Saint+john+the+baptist&offset=0&rpp=100&pos=26>; B) Pedro Marcuello, *El Cancionero*, 1492 - 95, Musée Condé, Chantilly, Převzato z https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_I_of_Castile#/media/File:Isabel_de_castilla.jpg; C) Pedro García de Benabarre, *Nacimiento de la Virgen*, 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/birth-virgin/pere-garcia-de-benavarri/114750-000>
 9. Dochovaná dámská košile přináležející ke kastilskému královskému dvoru z pozdního 15. nebo poč. 16. století, tradičně připisována Isabele Kastilské. Jemná lněná látka z Holandska, výšivka kovovými nitěmi a hedvábím v barvě zelená a černá. Museo Etnográfico Textil Pérez Enciso de Plasencia. Inv. No. METP 3614 Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/fb/ff/f1/fbff1a5967e1aa4fc94cca7b4adfa4.png>
 10. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v Kastílii po roce 1480. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1978 - 79.
 11. A) Bernat Martorell, *Retablo de la Transfiguración*, 1445 - 52, Catedral de Barcelona, Barcelona, Převzato z https://1.bp.blogspot.com/-G6dUOI8j3qE/UXZB8gblhZl/AAAAAAAAAFfc/EmwYYd_VOoU/s640/martorell.png, B) Pedro García De Benabarre, *El nacimiento de San Juan*, 1470, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, Převzato z <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/birth-saint-john-baptist/pere-garcia-de-benavarri/024102-000>
 12. A) Pinturicchio, *Enea di Siena, vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo all Imperatore Federico III*, 1502 - 07, Piccolomini Library, Katedrála v Sienně, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Pinturicchio%2C_liberia_piccolomini%2C_1502-07_circa%2C_Enea_Silvio%2C_vescovo_di_Siena%2C_presenta_Eleonora_di_Portogallo_all%27imperatore_Federico_III_08.JPG; B) Ambrogio da Predis, *Bianca Marie Sforza*, 1493, National Gallery of Art, Washinton, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Bianca_Marie_Sforza#/media/File:Ambrogio_de_Predis_-_Bianca_Maria_Sforza_-_Google_Art_Project.jpg

Západoevropské oděvy 16. století

1. A) Juan De Flandes, *Jana I. Kastilská*, cca. 1500, Kunsthistorisches Museum, Wien, foto Hřibová; B) Bartolomé Ordoñez, *Sepulcro de don Felipe y doña Juana*, 1518-1519, Capilla Real de Granada, Zdroj: <https://elcorreodeburgos.elmundo.es/>, C) Komplexní rekonstrukce oděvu Juany de Castilla podle náhrobku od Ordoñeze, Barva svrchní látky vychází z díla Weiditze (Doña Menzia Zenette z rodu Mendoza, f. 152), Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib.
2. Neznámý umělec, *Náhrobek Doňy Juany Enriquez, vévodkyně z Osorno*, 16. století, katedrála v Burgosu, foto Hřibová

3. A) Tizián Veceli, *Posmrtný portrét Isabely Portugalské*, 1543, Museo Prado, Madrid, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Isabela_Portugalsk%C3%A1#/media/Soubor:La_emperatriz_Isabel_de_Portugal,_por_Tiziano.jpg ; B) Komplexní rekonstrukce oděvu Isabely Portugalské podle Posmrtného portréru od Tiziána Vecelliho. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) Juanelo Torriano, *Automat* nebo též. *Cisterspielerin*, Kunsthistorisches Museum, Wien. Převzato z <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/96017/?offset=7&pid=2328&back=862&lv=listpackages-5510>
4. A) Joos van Cleve, *Doña Leonor de Austria*, první polovina 16. století, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová; B) připsáno Sofonisba Auguissola, *Portrét mladé dámy*, kolem r. 1560, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová
5. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v první polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1962.
6. A) Bernard van Orley, *Portrét Karla V.*, kolem r. 1516, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, Převzato z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_V._-_after_Bernaerd_van_Orley_-_depot_Louvre-Mus%C3%A9_de_Brou,_Bourg-en-Bresse.jpg, B) Jacob Sesenegger, *Portrét Karla V.*, 1532, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová, C) Neznámý Umělec, *Portrét šlechtice*, první polovina 16. století (1530 - 1540), katedrála v Toledu, foto Hřibová
7. A) Juan Correa De Vivar, *Pilát myjící si ruce*, kol. r. 1540 - 45, Monasterio Cisterciene de Santa Maria la Real de Valdeiglesias, Toledo, foto Hřibová, B) Neznámý Umělec, *Sv. Martin dělící svůj plášť s chudákem*, druhá polovina 16. století, uloženo v kostele Santo Tomé, Toledo, foto Hřibová
8. A) Dochovaný zlatem vyšívaný pánský bonnet z jemného hedvábného aksamitu zdobeného znaky císaře Karla V., 1500 - 25, Museo del traje, Madrid, Převzato z https://www.xn--11agm.xn--c1avg.xn--90a3ac/zbornik/pdf/zbornik_9/6.pdf; B) Dochovaná pánská čapka zdobená výšivkou, která patřila císaři Karlu V. Nyní ve sbírce Musée de la Renaissance, Ecouen, Copyrigh RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, château d'Ecouen), foto René-Gabriel Ojéda. Převzato z https://www.photo.rmn.fr/archive/00-009349-2C6NU04T1AWV.html?fbclid=IwAR2rWSR-G7-hlm0mVVvPxJxcPyQaDdjHeqDRHkWaRExgPbimEru_WifTG8
9. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v první polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Anderson 1979 a Bernis Madrazo 1962.
10. A – D) Christoph Weiditz, vyobrazení žen z Navarry, Pamplony, Santanderu a Baskicka, Převzato z Weiditz 1532
11. A - C) Christoph Weiditz, vyobrazení moriských dívek. Převzato z Weiditz 1532.
12. A) Arabizovaní berbeři v turbanech a tunikách zvaných aljubas. Weiditz 1532; B) Moriskové v burnusech, Weiditz 1532; C) Neznámý Umělec, *Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun, Moorish Ambassador to Queen Elizabeth I*, cca 1600, University of Birmingham, A0427, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MoorishAmbassador_to_Elizabeth_I.jpg
13. A) Neznámý Umělec, *Tapisérie Návštěva Cikánů*, cca 1510, Currier Museum of Art, Acc., No. 1937.7, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flemish_tapestry_-_The_Visit_of_the_Gypsies.jpg; B) Luis de Morales (El Divino), *La virgen del sombrero či La Virgen vestida de gitana con Niño*, Fondo Cultural Villar Mir, Madrid, Převzato z <https://www.galeriabernat.com/el-divino-morales/>
14. A) Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Museo Galdiano, Madrid, foto Hřibová, B) Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová; C) Anthonis Moro, *Ana de Austria*, 1570, Kunsthistorisches Museum Wien, foto Hřibová
15. Schéma vrstvení dámských oděvů nošených v druhé polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Bernis Madrazo 1990.
16. A) Cristobal Wodles (?), *Portrét Dona Sebastiana de Portugal*, 1565, Výstava „La moda Espanola en el Siglo de Oro, Museum of Toledo, foto Hřibová; B) Dochovaný oděv poutníka, 1570, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Převzato z: <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/>; C) Dílna Alonse Sancheze Coella, *Portrét Filipa II.*, katedrála v Toledu, foto Hřibová; D) Blas De Prado, *Císařovna Marie Rakouská a princ Filip (budoucí král Filip III.)*, 1586, katedrála v Toledu, foto Hřibová; E) Dekret povyšující rod mezi šlechtu vydaný pro bratry Gonzala Rodrigues a Francisca Lobo de Jerez, Granada, 21. 3. 1569. Převzato z <https://www.facebook.com/1654421308173256/photos/a.1654421501506570/2871174863164555/>
17. Schéma vrstvení pánských oděvů nošených v druhé polovině 16. století. Inspirací pro tento typ schématu byla vyobrazení publikovaná Amandou La Porta. Data pro schéma podle Bernis Madrazo 1990.
18. A) Roland de Mois, *Johana z Pernštejna, vévodkyně z Villahermosy*, cca 1585, Praha Lobkovické sbírky, foto Hřibová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu saya con mangas de punta podle vyobrazení Johany z

- Pernštejna. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib, C) Sofonisba Anguisola, *Portrét Isabely Clary Eugenie*, 1599, Španělská ambasáda, Paris, Převzato z Kusche 2003.
19. Inventarizované pánské oděvy a jejich barevnost. Převzato z Hřibová 2018a
 20. Inventarizované dámské oděvy a jejich barevnost. Převzato z Hřibová 2018a
 21. A) Agnolo Bronzino, *Lucrezia Panciatrichi*, 1540, Galleria degli Uffizi, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucrezia_Panciatrichi_by_Angelo_Bronzino.jpg; B) Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, 1543, Národní galerie Praha, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Eleonora_of_Toledo_-_Google_Art_Project.jpg; C) Giovanni Battista Morroni, *Il Tagliapanni*, 1565 – 1570, National Gallery, London, Acs. No. NG697, převzato z https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tailor#/media/File:Giovanni_Battista_Moroni_001.jpg
 22. A) Dochovaná italská lněná vyšívaná košilka, 1550 - 1600, Museo del Tessuto, Prato, Převzato z Ajmar-Wollheim – Denis 2006; B) Dochované vnitřní kalhoty, druhá polovina 16. století, Museo del Tessuto, Prato, Převzato z Davanzo Poli 1988; C) Dochovaný pohřební živůtek Eleonory de Toledo, 1562, Florence, Galleria del Costume. Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005
 23. A) Dochovaný kovový korzet, druhá polovina 16. století, Museo Stibbert, Florence, Převzato z Victoria and Albert Museum, London, http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1487_renaissance/rituals.html; B) Dochovaný florentský oděv obdobný pohřebnímu šatu Eleonory de Toledo, cca 1560, Museo di Palazzo Reale, Pisa, Italy, Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005. C) Agnolo Bronzino, *Eleonora of Toledo and her son Francesco*, cca. 1549, Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_with_her_son_Francesco.jpg
 24. A)) Dochované usní potažené nazouváky, 1550 - 1575, Museo Bardini, Florence, Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005. B) Dochované pletené podkolenky Eleonory de Toledo, 1562, Florence, Galleria del Costume., Převzato z Orsi Landini - Niccoli 2005.
 25. A) Leandro Bassano, *Susanna und die beiden Alten*, Alte Pinakothek, Munich, Acs. No. HUW 27, detail. Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Leandro_Bassano_%28da_Ponte%29_-_Susanna_und_die_beiden_Alten_-_HUW_27_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg; B) Komplexní rekonstrukce ferrarského manýristického kostýmu volně inspirovaného portrétem Lukrécie de Medicis od Alesandra Aloriho (1560) ušitá z taftu s rostlinným motivem a bílé hedvábné látky. Autor Hřib, foto Hřib; C - D) *Il Libro del Sarto*, 1987, f. 67 v
 26. A) Francois Clouet, *Charles IX of France*, 1569, Kunsthistorisches Museum, Wien, foto Hřibová; B) Neznámý umělec, *Bal donné au Louvre en présence d'Henri III et de Catherine de Médicis pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine-Vaudémont*, Musée du Louvre, Paris, foto Hřibová, C) Komplexní rekonstrukce oděvu šitého podle vyobrazení francouzské královny Marie de Medici na obraze od Petra Paula Rubense, *The Consignment of the Regency*, 1622 – 1624, Musée du Louvre, Paris. Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Polášek
 27. A)) Neznámý umělec, *Sir Walter Raleigh and his son*. 1602, National Portrait Gallery, London, Převzato z <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WalterRaleighandson.jpg>; B) Neznámý umělec, *The Kitchner Portarit of Elizabeth I*, cca 1580, Neznámá sbírka, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eliz_Kitchner_portrait.jpg
 28. A) A) Marcus Gheeraets ml., *Queen Elizabeth I. (The Ditchley portrait)*, cca. 1592, National Portrait Gallery, London, ACS.No. NPG 2561, Převzato a copyright <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>; B) Pandora rekonstruuující oděv královna Alžběty, Autor Hřibová, foto Hřibová
 29. Alonso Sánchez Coello, *Arcivévoda Rudolf, později císař Rudolf II.*, 1567, Royal Collection, Great Britain, Převzato z <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archdukerudolf.jpg>
 30. Středoevropský Malíř, *Epitaf Jana Jetřicha ze Žerotína*, 1575, Státní zámek Opočno, Převzato z <http://www.smirice.eu/usedlosti/epitaf.htm>
 31. A) Joris van der, (dílna ?) Straeten, *Alžběta z Pernštejna*, 1571, Lobkowiczská sbírka, Praha, Foto Hřibová, B), Alonso Sánchez Coello, *Marie Manrique de Lara y Mendoza z Pernštejna s malou Polyxenou*, 2. pol. 16. století, Lobkowiczská sbírka, Praha, Foto Hřibová, C) připisáno Pieter Pietersz, the Younger, *Portrét moravské šlechtičny*, druhá pol. 16.stol, Metropolitan Muzeum of Art, New York, Převzato z http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437287?rpp=20&pg=2&rndkey=20121230&ft=*&deptids=11&what=Parchment&pos=31
 32. A) Komplexní rekonstrukce oděvu české šlechtičny podle vyobrazení šlechtičen na *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína* od Středoevropského malíře, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Komplexní rekonstrukce oděvů českých šlechticů. Hlavní předlohou pro dámský oděv byly portrét a dochované

- oděvy Markéty Františky z Lobkovic, (1617, Museum Mikulov). Pro pánský oděv byl předlohou zejména portrét Albrechta Jana ze Smiřic (1618, knihovna NM Praha), Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb
33. A) Ottavio Zanuoli, *Mária Krisztierna*, 1595, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Převzato z. Buzási – Szakál 1988 B) Neznámý umělec, *Dobner Sebestyén s dcerou*, 1607, Liszt Ferenc Múzeum, Sopron, Převzato z. Buzási – Szakál 1988; C) Dochovaný dívčí oděv z krypty kostela v Sarospataku. Kromě živůtku a sukně byla součástí i lněná košile s vysokým stojáčkem a dlouhými rukávy, zdobená okružím. 2. pol. 16. stol, Ferenc Rákóczi Museum pobočka Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Převzato z Ember 1968.34
 34. A) Neznámý Umělec, *Portrét Ferdinanda I.*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Převzato z Bariska 1982. <https://mek.oszk.hu/01800/01885/html/index155.html>; B) Hans Bocksberger, starší podle Jakoba Seiseneggra, *Císař Ferdinand I.*, pol. 16. století, Kunsthistorisches Museum, Wien, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Bocksberger_der_Aeltere_001.jpg
 35. A) Herman van der Mast, *Woman aged 24*, 1587, Soukromá sbírka, Převzato z [https://en.wikipedia.org/wiki/Vlieger_\(cape\)#/media/File:Herman_van_der_Mast_-_Portrait_of_a_woman_aged_24_in_1587.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vlieger_(cape)#/media/File:Herman_van_der_Mast_-_Portrait_of_a_woman_aged_24_in_1587.jpg); B) Lucas van Valckenborch, *Fish Market nebo Winter*, Royal Museum of Fine Art, Antwerp, Převzato z: <https://artsandculture.google.com/asset/fish-market-or-winter-lucas-van-valckenborch/OwEZ-ASLbi0PmQ>; C) Nákras střihu huike, Převzato z Dürer – Troutman 1971
 36. A) Neznámý umělec, *Portrét Zikmunda II. Augusta*, kolem r. 1554, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, Acs. No. MNK I-21, Převzato z https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_II_August#/media/Plik:Anonymous_Sigismund_Augustus.jpg; B) Martin Kober, *Portret králové Anny Austriaczkí*, cca. 1595, Galleria degli Uffizi, Florencie, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Kober%2C_Martin_-_Portrait_of_Anna_of_Austria%2C_Queen_of_Poland.JPG; C) Herman Han, *Pycha prowadzi do Zazdrości*, Gdańsk, cca 1604, MNG/SD/335/M, Převzato z https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HAN_HERMAN

Západoevropské oděvy v barokním stylu (17. století)

1. A) Bartholomeus van der Helst, *Portrait of Jeanne Parmentier*, 1656, Leufstasamlingen, Uppsala, Acs.No. NMLeu 22, Převzato z [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johanna_Parmentier_\(1634-1710\)_by_Bartholomeus_van_der_Helst.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johanna_Parmentier_(1634-1710)_by_Bartholomeus_van_der_Helst.jpg); B) Komplexní rekonstrukce barokního oděvu podle vyobrazení *Jeanne Parmentier* či *Abraham del Court a Maria de Kaersgieter* (1654) od Bartholomea van der Helst. Živůtek potažený saténem vychází z konstrukce střihu živůtku ze sbírek Victoria and Albert Museum, London (1660 - 70). Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb
2. Rekonstrukce rozměrného manto. Autor Hříbová, foto Hříb
3. Francisco Pacheco, *Portrét dámy a šlechtice*, kolem r. 1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla, foto Hříbová
4. Jacques Laumosnier, *Entrevue de Louis XIV de France et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans en 1659*, 1659, Musée de Tessé, Le Mans, Acs.No. LM 10.101, zdroj <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Traite-Pyrenees.jpg>
5. A) Diego Velázquez, *Retrato de la reina Mariana de Austria*, 1652 - 53, Museod del Prado, Madrid, Převzato z https://cs.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/Soubor:Diego_Vel%C3%A1zquez_032.jpg; B) Pandora v oděvu královny Mariany de Austria, Autor Hříbová, foto Hříbová.

Vývoj střihů oděvů v Evropě s přihlédnutím ke Španělsku

1. A) Ayne Bru Lummen, *Martyrdom of Saint Cucuphas*, 1502 - 1507, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Inv. No. 01 5840-000, Převzato z <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/martyrdom-saint-cucuphas/ayne-bru/015840-000>; B) Raphael Santi, *Mše v Bolsenu*, Apoštolský palác, Vatikán, 1512, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_089.jpg; C) akvarel z *Hofkleiderbuch* (Abbildung und Beschreibung der Hof-Livreen) des Herzogs Wilhelm IV. und Albrecht V. 1508- 1551 - BSB Cgm 1951, München, Bayerische Staatsbibliothek, München, BSB Cgm 1952C), f. 72, Převzato z <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00016005&pimage=00072&lv=1&l=de>; D - E) Komplexní rekonstrukce výše uvedených oděvů, Autor Hříbová, Hříb, foto Hříbová
2. Komplexní rekonstrukce antického oděvu volně inspirovaného reliéfem bohyně Pallas Athény, (tzv. "*Truchlící Pallas Athena*", cca 460 před Kristem, Μουσείο Ακρόπολης, Αθήνα) sestává ze spodního úzkého chitonu a svrchního peplosu, což je skladba oblečení typická pro řecké ženy. Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb

3. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Akhminu (Panopolis) v Byzantském Egyptě, zřejmě 4. století. Podle Gervers 1983, B) Lněná tunika s pásy purpurové vlny vyšíváné bílým lnem. Nalezeno v hrobkách v Akhminu. Victoria and Albert Museum. Fotografie z Encyclopaedia Britannica, vol. 7, 1911, p. 776, „Dalmatic“. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EB1911_Dalmatic_-_Fig._2.%E2%80%94TUNIC_OF_LINEN.jpg
4. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Guddalu. Podle Vedeler Nilsen. 1992; B) Fotografie tuniky z Guddalu. Bergen Museum BRM 31/2. Bergen museum. Fotograf:Ann-Mari Olsen. C_3450. Ppřevzato z Vedeler 2006.
5. A) Schéma konstrukce střihu tuniky nalezené v Thorsbergu. Podle z Schlabow 1976. ISBN 3529015156. Obr. 137; B) Zadní strana tuniky z Thorsbergu. Nyní v Gottorp Palace, Schleswig, Německo, Foto Bullenwächter, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thorsberg_Tunic.jpg
6. A) Schéma konstrukce střihu přední strany tuniky z Lendbreenu. Nákres podle Vedeler Nilsen - Bender 2013; B, C) Tunika nalezená v Lendbreenu. Nyní uložena v Museum of Cultural History, University of Oslo, C57874. Převzato z Vedeler Nilsen - Bender 2013, Foto: Vedeler
7. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Akhmimu (dříve Panopolis) z 6 - 7. století. Nákres podle následující fotografie. B) Tunika z Akhmimu, Metropolitan Museum of Art, New York,. Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444374>
8. A) Schéma konstrukce střihu tuniky z Skjodehamnu, Podle Halvard Løvlid 2009; B) Tunika z Skjodehamnu, Převzato z Halvard Løvlid 2009.
9. A) Schéma střihových dílů košile z Bockstenu, Nákres podle fotografií dochovaných nálezů kreslil Hřib, B) Rekonstrukce košile podle nálezů z Bockstenu, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib. C) Dochovaná košile z Bockstenu vystavená v Hallands kulturhistoriska museum ve Varbergu, Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bockstensmannen_-_Tunic.jpg
10. A) Schéma konstrukce tuniky z Kragelundu, Podle Østergård 2004 nakreslil Hřib; B) Tunika z Kragelundu, Převzato z Østergård 2004.
11. A) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu z Herjolfsnes označeného Norlundem č. 43. Kreslil Hřib podle Norlund 1924. B) dochovaný oděv z Herjolfsnes Norlundem označený č. 43. Převzato z Østergård 2004; C) Komplexní rekonstrukce oděvu založená převážně na nálezech z Grónska se skládá z lněných bruch, vlněných nohavic č.88, lněné tuniky, vlněného spodního oděvu střihově odpovídající artefaktu č. 43, lněné čepičky a vlněné kápě ušité podle nálezů č. 76. . Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová
12. A) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu z Herjolfsnes označeného Norlundem č. 38. Kreslil Hřib podle Norlund 1924; B) Dochovaný oděv z Herjolfsnes Norlundem označený č. 38. Převzato z Østergård 2004; C) Komplexní návrh možné konstrukce těsného vlněného šatu je inspirovaný střihem oděvu Herjolfsnes č. 38. Rukávy jsou zapínané řadou ručně šitých knoflíčků. Oděv zdobí 3 brože, rukavičky z bílé usně, bílý lněný kruseler, taštička a opasek. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib
13. Restaurovaný těsný oděv nalezený v hrobce Dona Pedra v katedrále v Segovii, Převzato z Restauración de las vestimentas del Infante: Resultado – Catedral de Segovia. Catedral de Segovia – Catedral de Segovia [online]. Catedral de Segovia [cit. 18.09.2021]. Dostupné z: <https://catedralsegovia.es/el-centro-de-conservacion-y-restauracion-de-bienes-culturales-de-castilla-y-leon-ha-restaurado-un-conjunto-de-indumentaria-medieval-perteneciente-al-infante-don-pedro-enriquez-de-la-catedral-de-segovia/?fbclid=IwAR1AdWqyT7NxonclGj5P7Tltn5fcYJEUUrKy7iLVXXAaeGdkdH8zg7X47g>
14. A) Schéma konstrukce střihu dochovaného oděvu z Herjolfsnes označeného Norlundem č. 63. Kreslil Hřib podle Norlund 1924; B) Schéma konstrukce střihu svrchníku Jana Zhořeleckého. Překresleno podle Bravermannová - Kloudová 2006. C) Schéma fragmentu dochovaného oděvu připsaného Blance z Valois, Kresleno podle fotografie v Bravermannová - Chotěbor 2016. s. 99
15. A) Maître de Saint Séverin, *La Circoncision de Jésus*, kolem 1490, Musée du Louvre, Paris, R.F. 1972-2, foto Hřibová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu založená na vyobrazení L'Annonce aux bergers - Danse champêtre (f. 20v) v *Heures de Charles d'Angoulême* z pozdního 15. století. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; C) Komplexní rekonstrukce oděvu založená na vedlejší figuře z téhož vyobrazení. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib; D) Schéma konstrukce střihu horní poloviny oděvu podle vyobrazení L'Annonce aux bergers - Danse champêtre (f. 20v) v *Heures de Charles d'Angoulême*. Navrhl Hřib.
16. A) Schéma konstrukce tuniky z Tarkhanu v Cairu, Egypt, 3482 - 3102 př.n.l. Kresleno podle Tarkhan dress. *Petrie Museum of Egyptian Archeology* [online]. London: University College London, 2012 [cit. 2020-10-28]. Dostupné z: <http://www.lifestudy.ac.uk/museums/petrie/about/collections/objects/tarkhan-dress>; B) Lněná tunika z Tarkhanu, Převzato ze stejného odkazu
17. A) Dochovaný oděv Dona Garcíi Kastilského (+1146) v královském panteonu v Monasterio de San Salvador de Oña, Oña. Převzato z <https://jessamynscloset.com/DonGarcia.html>; B) Socha západního portálu v Angers, cca 1130 - 1160, podle Heller 2002, Převzato z

- https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Angers_Cathedral_sculpture_at_west_door_TTaylor_bliaut.jpg, foto T. Taylor, 2005. C) Socha portálu katedrály v Chartres (1130 - 1160), Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esculturas_de_Chartres_3_detail_bliaut.jpg
18. A) Schéma konstrukce stříhu saya encordada Eleonory Kastilské (+1244) uloženého v Museo de Telas Medievales v Medievales de Santa María la Real de Huelgas, Burgos. Podle fotografie dochovaného originálu kreslil Hřib. B) Schéma konstrukce stříhu pellote Eleonory Kastilské, tamtéž. Podle fotografie dochovaného originálu kreslil Hřib.
19. A) Schéma konstrukce stříhu pourpointu Charlese de Blois, cca 1360, Musée des Tissus, Lyon. Podle dochovaného originálu kreslil Hřib.; B) Komplexní rekonstrukce pourpointu Charlese de Blois, Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová; C) Oděv klečícího muže je výrazně vycpán na hrudi a zádech a značně stažen v pase. Miniaturist, French, *Bible of Charles V*, 1372, Huis van het boek, The Hague, Převzato z http://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1351-400/06f_1350.jpg
20. A) Dochovaný oděv Pandolfa III. Malatesty, 1427, Musei Civici, Fano. Převzato z <https://lh6.googleusercontent.com/-GWUQc081bys/S6-g-386wtI/AAAAAAAAADvU/KDiKFCRQxDU/w1104-h736/farsetto.jpg>; B) Schéma konstrukce stříhu dle kresebné rekonstrukce oděvu Sigismunda Malatesty (+1468) nalezeného v Tempio Malatestiano, Rimini. Překresleno podle Kania 2010, s. 331
21. A) Schéma konstrukce stříhu podle nedatovaného nálezu z bažiny Moy v Irsku. Podle Mairead Dunlevy. *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989, kreslil Hřib; B) Michael Pacher, *Narození Panny Marie*, cca 1465, zámek Rychnov nad Kněžnou, Převzato z <https://largesizepaintings.blogspot.com/2013/06/michael-pacher-nativity-of-virgin-mary.html>
22. A) A) Meister der Uttenheimer, *Geburt der Maria*, 1460 - 80, Germanische Nationalmuseum – Leibniz-Forschungsmuseum für Kulturgeschichte, Nürnberg, Inv. No.Gm1180, Převzato z <https://objektkatalog.gnm.de/image.php?id=9629&size=medium>; B) Komplexní rekonstrukce oděvu podle *Portrait of a Young Fürleger with Her Hair Done Up* od Albrechta Dürera, 1497, Gemäldegalerie, Berlin; C) Schéma konstrukce stříhu podle vyobrazení *Portrait of a Young Fürleger with Her Hair Done Up* od Albrechta Dürera navrhl Hřib.
23. A) Meister des Atteler Altar, *Atteler Altar, Gastmahl des Herodes mit Enthauptung Johannes des Täufers*, 1480 – 71490, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Acs. No. 1405, Převzato z [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayerisch_\(Meister_des_Atteler_Alta_-_Atteler_Altar,_Gastmahl_des_Herodes_mit_Enthauptung_Johannes_des_T%C3%A4ufers_-_1405_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayerisch_(Meister_des_Atteler_Alta_-_Atteler_Altar,_Gastmahl_des_Herodes_mit_Enthauptung_Johannes_des_T%C3%A4ufers_-_1405_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg); B) Fridrich Pacher, *Fire-martyrdom of St. Barbara*, 1480 – 1490, Barabaraaltar, Neustift, Stifstgalerie, Neustift. Převzato z <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/>
24. A) Maître François Augustine, (il.), *La Cité de Dieu*, Book IX, c. 1475 - 1480, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 18, The mysteries of Cybele, f.86v, Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/0e/be/b3/0eb3469372d470c4235097288c7015.jpg>; B, C) *Les vendanges*, poč. 16. stol., Tournai, Musée des art decoratives, Paris, inv. 10658, foto Hřibová; D) *Tapestry of the scenes of Court: gallant scene*, 1500 - 1520, Musée National du Moyen Age, Paris. Cl. 2179, foto Hřibová
25. A) Schéma konstrukce stříhu poloviny kabátce z usně nalezené v Miedzyrzeczu Wielkopolskie, 1340 - 70, Překresleno podle Kania 2010, s. 305; B) Schéma konstrukce stříhu poloviny pohřebního oděvu královny Margarety, 1412, katedrála v Upssale, Švédsko, Překresleno podle z Köhler - Von Sichart 1968; kreslil Hřib
26. A) Dochovaný kabátec Karla VI. vyrobený před r. 1372. Nyní v Musée des Beaux-Arts Chartres, Převzato z https://brill.com/view/book/9789004352162/9789004352162_webready_content_m00077.jpg; B) Prošívaná zbroj Eduarda z Woodstocku, zvaného Černý princ, cca 1376, katedrála Canterbury. Převzato z <https://www.canterbury-cathedral.org/wp-content/uploads/2016/09/JuponSML.jpg>; C) Rekonstrukce brokátového kabátce, který je konstrukčně inspirován oděvem tzv. Černého prince. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová; D) Dochovaný hedvábný kabátec Karla Tlustého, 1477, Historisches Museum, Bern, Převzato z https://www.khm.at/fileadmin/_processed_/csm_T_18_2_20a2_869c34b1bc.jpg
27. A) Rogier van der Weyden, *Seven Sacraments Altarpiece*, 1445 - 50, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Převzato z https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden%2C_c._1440-1445%2C_view_7_-_Museum_M_-_Leuven%2C_Belgium_-_DSC05163.JPG; B) Jorge Inglés, *Retrato de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Museo del Prado, Madrid. Převzato z <https://i.pinimg.com/1200x/23/5a/02/235a02b1bfd2cc4f7820f38565c72ea1.jpg>

28. A) Dochovaný oděv označený roponcillo, 15. století, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, Převzato z https://jesusantaroca.files.wordpress.com/2017/05/img_6694-crop.jpg; B) Schéma konstrukce střihu poloviny oděvu Ossany Andreasi ze 70. let 15. stol, uložený v Casa della Beata Ossana Andreasi v Mantově; Podle Ghirardi - Golinelli Berto 2016 kreslili Hřib, C) Konstrukční experiment založený na střihu neúplně dochovaného oděvu blahověčené Ossany Andreasi da Mantova. Rukávy a pokrývka hlavy jsou inspirovány obrazem Francesca del Cossa s názvem *Trionfo di Minerva*, Mese di marzo, 1468-1470, Palazzo Schifanoia, Ferrara
29. A) Dochovaný pohřební oděv Isabely Aragonské, též známé jako Isabely Sforza, 1524, kostel San Domenico Maggiore, Naples, Převzato a upraveno z <https://www.facebook.com/sandomenicomaggiore/photos/537211070018902/>; B) Dochovaný oděv Die Cavaniglia z r. 1481, nalezený v Convento di San Francesco a Folloni, Převzato z <https://media.cafebabel.com/archives/af/4c/af4ce6d63da2ac186ed08d059dd0b1bd.jpg>
30. Živůtek dochovaného pohřebního oděvu Eleanory de Toledo, 1562, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Firenze, Převzato z Orsi Landini - Niccoli. 2005
31. A) Střih dámského spodního oděvu uvedeného v *Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns*, 1590, Lipp OZ 114, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Převzato z *Schneidermusterbuch: Käyßerliche Freyhaitten d schneyder [...]*, [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0), Ident.Nr. 14136957, Foto Dietmar Katz; B) detail střihu dámského kabátku uvedeného tamtéž, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=DynamicAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZLDqo6z5lhONBxez%2FYx5EhVSCZjU0bcvvsnPxkoLiFJnF9QzRY98OZwV1b%0AfnOjhdzPjCrGy%2BOIZxfXys9Yi8S8yOJWYwMAhYTE7Al2TC1U5x0R&sp=Simage%2Fjpeg>, Ident.Nr. 14136957, Foto Dietmar Katz; C) FREYLE, Diego. *Geometria y traça para el oficio de los sastres*. Sevilla, 1588, Folger Shakespeare Library, Washington, D.C, TT575.F8 1588 Cage, f. 21v. Převzato z <https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~1198266~193914:Geometria-y-trac%CC%A7-a-para-el-ofi>
32. A) Střih dámského oděvu v *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberosterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f.19r. Převzato z <http://www.elizabethancostume.net/schnittbuch/page36.html>; B) Střih tzv. panské sukně se živůtkem. *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Statní oblastní archiv v Chomutově se sídlem v Kadani, fond Cech krejčích Chomutov, inv. č. 1, 2. Převzato z Šimša 2013b, s. 98; C) Konstrukční experiment – sukně šitá ze 14 dílů dle tzv. panské sukně podle *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Autor Hřibová, Hřib, foto: Hřib
33. Překreslení konstrukce střihu svrchníku zvaného Leib rock. *Leonfeldner Schnittbuch*, 16 Jh. Oberosterreichisches Landesarchiv, Linz Austria Zunftarchivalien Sch. 96, f.20r. Podle Barisch - Mc Neally 2015, s. 158
34. A) Schéma konstrukce střihu tzv. Adlerdalmatiky uložené v Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Wien; Podle fotografií dochovaného kusu kreslil Hřib; B) Schéma konstrukce střihu modré tuniky uložené tamtéž; Podle Köhler - Von Scharf 1968 kreslil Hřib; C) Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque, Máří Magdalena*, 1452, Musée du Louvre, Paris, Inv. No. RF 2063, Převzato z https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych#/media/File:Weyden_Braque_Family_Triptych_right_wing.jpg; D) Schéma konstrukce střihu oděvu vyobrazeného na Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque*. Navrhl Hřib.
35. A) Bernat Martorell, *Retaule de la Transfiguració*, 1445 - 1452, Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia, Barcelona. Převzato z <https://i.pinimg.com/originals/da/57/27/da57270974fcc27a10360481391a00dc.jpg>; B) Neznámý umělec, *Decameron*, Tenth tale (X, 10): The Story of Griselda, Part II: Exile. Spalliera Panels with the Story of Patient Griselda, cca 1494, National Gallery, London; C) Schéma možné konstrukce střihu italské renesanční košile konstruoval Hřib; D) Rekonstrukce výše uvedené střihové konstrukce. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib
36. A) Schéma konstrukce střihu košile znázorněné na obraze *Cristo con la Cruz a cuestras* od Baegerta (1477 – 78) navrhl Hřib.; B) Rekonstrukce výše uvedené košile. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřibová
37. A) Schéma konstrukce střihu horní části košilky z hradu Langberg. Překresleno podle fotografií dochovaného kusu v Beatrix Nutz, *Bras in the 15th Century? A Preliminary Report*. In. Johanna Bank-Burgess - Carla Nübold (edd). *The North European Symposium for Archaeological Textiles XI*. 1. Stellerloh 2013, 221 - 225.. B) Fragment košilky z hradu Lengberg (před r. 1485). Převzato z Nutz 2013; C) Schéma konstrukce střihu košile s horní polovinou z odlišného materiálu než dolní podle dochovaného

artefaktu z let 1560 - 80 uloženého v Gallery of costumes, Platt Hall, Manchester City Galleries. Podle nákresu v Arnold - Tiramani - Levey 2008 konstruovala Hříbová; D) Rekonstrukce košile s horní polovinou z odlišného materiálu než Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb

Španělské stříhové knihy 15. – poč. 17. století

1. Detail folia 5v z *Manuscrito de sastrería*, Toledo, 16. století, Museo de Santa Cruz, Toledo, In. No. DO1994/3/146
2. Detail folia 41 z Alcega 1580
3. Detail strany 63 z Freyle 1588
4. Výřez strany 45 z Segovia 1617.
5. Výřez strany 54 z Rocha Burguen 1618

Obuv ve Španělsku ve druhé polovině 16. století

1. A) Obrácený šev, Upraveno podle Francis Grew - Margrethe De Neergaard. Shoes and Pattens (Medieval Finds from Excavations in London). Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2006. s. 46, Autor Gřešák. Převzato z Hříbová - Gřešák 2012; B) Rekonstrukce obuvi dle nálezu v Bockstenu. Autor: Hříbová, Foto Hříb
2. A) Obrácený šev šitý jednostranně skrytým stehem, Upraveno podle Grew -Neergaard. s. 46; Autor Gřešák. Převzato z Hříbová - Gřešák 2012; B) Rekonstrukce špičatého střevíce z usně potažené brokátem. Tvar výrobku byl inspirován londýnskými nálezy publikovanými v Grew - Neergaard, Autor: Hříb, Hříbová, Foto: Hříbová
3. Rekonstrukce špičatého střevíce vyrobeného z usně tzv. obráceným postupem. Tvar výrobku byl inspirován obuví zobrazenou na malbách kostela ve Slavětíně nad Ohří. Autor: Gřešák, Hříbová. Foto: Hříbová
4. A) Rámový způsob spojení svršku s podešví, kresleno podle Grew - Neergaard. s 47; Autor Gřešák. Převzato z Hříbová - Gřešák 2012; B) Rekonstrukce obuvi rámové konstrukce tvarově odpovídá zvolenému vyobrazení z rukopisu Códice de trajes též zvaný Madrazo Daza Codex, 16. století, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Res/285, f.9, Autor: Hříbová, Hříb. Foto Hříb
5. Rekonstrukce svrchní obuvi z bukového dřeva, potažené hovězí usní je inspirována dochovanými originály (Stadtmuseum Dresden - Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg - Bayerisches Nationalmuseum, München), Autor: Hříb, Gřešák, Hříbová. Foto Hříbová
6. Zastoupení jednotlivých typů obuvi ve valladolidských pozůstalostních inventářích ve zkoumaných letech 1550 – 1599. Převzato z Hříbová - Gřešák 2019
7. Zastoupení chapines ve valladolidských posmrtných inventářích v jednotlivých letech (1550 - 1599). Převzato z Hříbová - Gřešák 2019
8. Barvy vnějšího materiálu zapsané ve valladolidských posmrtných inventářích (1550 – 1599). Převzato z Hříbová - Gřešák 2019

Případové studie vybraných stříhů a jejich realizací

1. A) Schématický nákres konstrukce dochované košile infantky Marie, 1235, Colegiata de San Isidoro de Leon. Kresleno podle fotografie, měřítko neznámé; B) Předloha pro hvězdicovitý tvar kolem motivů hradů podle výšivky pohřebního polštáře Dona Sancha, syna Alfonse XI, cca. 1343, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 00651959, Převzato z Yarza Luaces 2005; C) Rekonstrukce košile typu camisa margomada. Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; C) detail fragmentu polštáře infanta Fernanda de Navarra, 13. století, bavlna. Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 00651958, Převzato z https://www.patrimonionacional.es/huelgas2014/obras_principales.htm; D) Detail polštáře Leonory de Inglaterra, 13. století (cca. 1214), hedvábí, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de las Huelgas, Burgos Inv. 0065374, Převzato z <https://www.patrimonionacional.es>; D) Fragment koptské výšivky pocházející z období, kdy Mamlukové vládli Egyptu ve 13. – 14. století. Červeně vyšitá část je vyšita technikou dvojího průběžného stehu, který byl typicky používán na tzv. blackwork či Spanish work typ výšivky. Převzato z <http://www.wkneedle.org/wp-content/uploads/2016/04/Cover.jpg>
2. A) Iluminace *Libro de los Juegos* 1283, f. 8r, Převzato z Yarza Luaces 2005; B) Rekonstrukce saya encordada podle iluminace na f. 8r v *Libro de Los Juegos* 1283, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
3. Rekonstrukce pellote podle iluminace na f. 8r v *Libro de Los Juegos* 1283, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
4. A) Iluminace *Libro de los Juegos* 1283, f. 60r; Převzato z <http://cantigas.cz/doku.php/cs/ladt/f60r>; B) Dochovaný polštář Fernanda de la Cerda, Převzato z Yarza Luaces 2005; C) Rekonstrukce dámského

- klobouku Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
5. A) Dochovaný originál mudejárské tašvice na mince, 13. století, Catedral Primada de España de Toledo, Převzato z https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365JJB7D_B&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UN39YWKP4X&PN=686&CT=Search&SF=0; B) Rekonstrukce mudejárské tašvice, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
 6. A) Poutníci v pláštích tabardos, *Cantigas de Santa María* 13. století, Codex Rico, f. 26, Převzato z Hrachový 2018, dostupné z <http://cantigas.cz/lib/exe/fetch.php/wiki/csmt-026.jpg?cache>; B) Herr Ulrich von Gutenberg, *Codex Manesse* cca. 1304 – 1340, f. 73r; C) Komplexní rekonstrukce tabardo podle vyobrazení v Codexu Manesse, f. 73r, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; D) Schéma adaptace konstrukce střihu tabardu. Podle dobových vyobrazení kreslil Hříb; E) Rekonstrukce vlněného saya, lněné košile a vlněných nohavic, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; F) Dochované dělené nohavice Rodriga Ximeneze de Rada, 1247, uložené v klášteře Santa María de Huerta, Soria, Převzato z Yazra Luaces 2005.
 7. A) Maître du Couronnement de La Vierge 1400 - 1410, Převzato z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452199j/f30.item>; B) Komplexní rekonstrukce jaquete a jubónu typu grand assiete. Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; C) Nákres střihu vnějších látek jaqueta. Podle dochovaných vyobrazení konstruoval Hříb
 8. A) Schématický nákres konstrukce střihu pourpointu Charlese de Blois; Podle dochovaného originálu kreslil Hříb. B) Komplexní rekonstrukce a jubónu typu grand assiette podle konstrukce střihu pourpointu Charlese de Blois. Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříbová; C) Schématický nákres konstrukce střihu nohavic. Podle dobových vyobrazení kreslil Hříb.
 9. A) *Promenade d'amoureux*, před r. 1420, Musée des Arts Decoratives, Paris, Inv. PE 601 až PE 605, foto Hříbová; B) Komplexní rekonstrukce oděvu typu cotardía podle vyobrazení *Promenade d'amoureux*, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; C) Schéma střihu oděvu zobrazeného na *Promenade d'amoureux*, konstruoval Hříb.
 10. A) *Fábulas de Esopo*, cca. 1430, San Lorenzo de El Escorial Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Převzato z Bernis Madrazo 1955; B) Valentin Carderera y Solano, Kresba náhrobku Doňy Constanza de Anglesola v bývalém klášteře v Poblet, 1864, Převzato z <http://www.frame.es/catalogo/grabado.php?id=14032&lit=Do%F1a+Constanza+de+Anglesola.+Estatua+sepulcral+en+el+exmonasterio+de+Poblet+%28Catalu%F1a%29&t=Retratos&a=Carderera+y+Solano%2C+Valentin&s=Grabados>; C) Katalánský malíř, *Salome Dancing before Herod*, 15. století, Metropolitan Museum of Art, New York, Asc. No. 32.100.126, Převzato z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437739?searchField=All&sortBy=Relevance∓ft=feast+of+herod&offset=0&rpp=20&pos=19>; D) Komplexní rekonstrukce hopy, vnitřního šatu, košile a pokrývek hlavy. Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; E) Schéma konstrukce střihu dle vyobrazení Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque* konstruoval Hříb.
 11. A) Rekonstrukce vnitřního oděvu podle vyobrazení Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque, Máří Magdalena*, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; B) Rekonstrukce košilky podle nálezu na hradě Lengberg, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
 12. A, B) Rekonstrukce svrchní vrstvy oděvu podle Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb; C) Schéma konstrukce střihu saya. Podle vyobrazení Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista* konstruoval Hříb.
 13. A) Konstrukční experiment založený na střihu neúplně dochovaného oděvu blahořečené Ossany Andreasi da Mantova. Autor: Hříbová, Hříb, foto Křížan; B) Schéma konstrukce střihu ¼ sukně vyztužené verdugos. Překresleno podle HŘIB 2018; C, D) Rekonstrukce vnitřního oděvu, pokrývka hlavy, košile a náprsenky podle vyobrazení Maestro de Miraflores, *La decapitación de san Juan Bautista*, cca 1490, Autor: Hříbová, Hříb, foto Hříb
 14. A) Schéma konstrukce střihu saya podle zvoleného vyobrazení Ayne Bru Lumen, *Martyrdom of Saint Cucupha*. Konstruovala Hříbová; B) Dochované nohavice Ferdinanda I Aragonského z let 1490 - 1494 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Napoli, Převzato z http://www.villaggiomedievale.com/articolo.asp?TOPIC_ID=1672; B) Dochované nohavice Ferdinanda II Ferrantského z r. 1496 jsou uloženy v San Domenico Maggiore, Napoli, Převzato z http://www.villaggiomedievale.com/articolo.asp?TOPIC_ID=1672; C) Výstroj rytíře do pole: čapka, rukavice, kápě, kalhoty a kabátec. *Vzorník krejčovských střihů, 1604*, Statní oblastní archiv v Chomutově se sídlem v Kadani, fond Cech krejčích Chomutov, inv. č. 1, 2. Převzato z Šimša 2013b, s. 114
 15. A) *Portrait de princesse en pied, en grand costume d'apparat, manches fourrées, chaperon à l'espagnole, carcans et patenôtres*, Bibliothèque nationale de France, Reserve Na-21-Fol., Převzato z

- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6937604k.>); B) Weiditz 1529, Doña Menzia Zenette of the House of Mendoza, f.59. Převzato z https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weiditz_Trachtenbuch_059-060.jpg; C) Rekonstrukce oděvu Eleanory Habsburské podle portrétu od Joos van Cleve, *Königin Eleonore von Frankreich*, Autor: Hříbová, Hříb, Foto Rychlik; D) Průběžná fotografie rekonstrukce delantery – našívání zlatých šnůr, Foto Hříbová; E) Schéma konstrukce stříhu svrchní vrstvy oděvu podle vyobrazení Joos van Cleve, *Königin Eleonore von Frankreich* konstruoval Hříb; F) Schéma konstrukce stříhu košile navrhl Hříb.
16. A) Sterness , cca. 1548 – 49, *Códice de trajes*, f. 9, Převzato z <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>; B) Rekonstrukce oděvu podle *Códice de trajes*, f. 9, Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb; C, D) Schéma konstrukce stříhu gonete a čepce podle zvoleného vyobrazení navrhl Hříb.
17. A) Sterness , cca. 1548 – 49, *Códice de trajes*, f. 12, Převzato z <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>; B) Antonio Arias Fernández, *Mare de Déu de Montserrat*, 17. století, Museu Frederic Marès, Barcelona, MFM S-157, Převzato z https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H306302/?resultsetnav=5fe36d4b9da32; C) Dívka a přadlena, Album OBII, f. 28, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, Převzato z <http://jessamynscloset.com/images/Basque/Vascos%20Y%20Trajes/Fig112.jpg>; C) Oděv ušitý podle výše uvedených pramenů. Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb.
18. A) Schéma konstrukce stříhu živůtku podle zvolených vyobrazení konstruoval Hříb. B) Rekonstrukce nízkých střevíců rámové konstrukce. Autor Hříbová, Hříb, foto Hříb
19. A) Dochovaný artefakt z musea Victoria and Albert Museum, London označený jako „cloak“, 1610 – 1620, Itálie, Mus. No. 378-1898, Převzato z <http://collections.vam.ac.uk/item/O137745/cloak-unknown/>; B) Náskres rozložení stříhových dílů mantea dle Juana de Alcegy; C) Model mantea v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; D) Rekonstrukce mantea v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, foto: Hříb. B-D převzato z Hříbová 2017b
20. A) Socha s verdugádem, 16. – 17. stol., Museo Etnografico de Castilla y Leon, Zamora, inv. no. 1990/050/065, foto Hříbová; B) model verdugáda dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) rekonstrukce stříhu verdugáda v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Polásek; D) Náskres rozložení verdugáda dle Juana de Alcegy. B-D převzato z Hříbová 2017b.
21. A) Model rekonstrukce vasquiña v měřítku 1:1 podle stříhu Juana de Alcegy s částečně naznačenými liniemi švů; B) Rekonstrukce stříhu verdugáda v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Polásek; C) Dochovaná část dvorského oděvu ze zlatohlavu, poč. 17. století, Museo Aquelógico Nacional, Madrid, Inv. No. 72048 foto Hříbová; D) Náskres rozložení vasquiñe dle Juana de Alcegy. Převzato z Hříbová 2017b.
22. A) Živůtek, ze studny u kostela Všech svatých, Praha, cca 1560, foto na výstavě Praha Španělská, Pražský hrad, foto Hříbová; B) Náskres rozložení cuerpo bajo a vasquiña dle Juana de Alcegy; B) Model rekonstrukce cuerpo bajo a vasquiña v měřítku 1:3; C) Rekonstrukce cuerpo bajo a vasquiña v měřítku 1:1 Autor. Hříbová, Hříb, foto: Hříb. Převzato z Hříbová 2017b.
23. A) Náskres rozložení dámského jubónu dle Juana de Alcegy, f. 41; B) Náskres rozložení dámského jubónu dle Diega Freyle, f. 63; C) Náskres rozložení dámského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, f. 5; D) Náskres rozložení dámského jubónu dle Baltazara de Segovia, f. 56; D) Náskres rozložení dámského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 2a; D) Náskres rozložení dámského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 2c, Autor Hříbová. Převzato z Hříb 2019.
24. A) Model dámského jubónu dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; B) Rekonstrukce dámského jubónu dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Polásek; C) Rekonstrukce dámského jubónu dle stříhu *Manuscrito de sastrería* v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Hříb. Převzato z Hříbová 2017b.
25. A, B) Model dámské saya entera s mangas de punta dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) Rekonstrukce dámské saya s mangas de punta dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Polásek; D) Náskres rozložení stříhu dámské saya s mangas de punta, Kreslila Hříbová. Převzato z Hříbová 2017b
26. A, B) Model dámské saya s mangas redondas dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; C) Náskres rozložení dámské saya s mangas redondas, Autor Hříbová. Převzato z Hříbová 2017b
27. A) Model dámské ropy dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; B, C) Rekonstrukce dámské ropy dle stříhu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hříbová, Hříb, foto: Hříb; D) Náskres rozložení stříhu dámské ropy, Autor Hříbová. Převzato z Hříbová 2017b.

28. A) Rekonstrukce dámského mongilu a manto dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:1, Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib; B, C) Model dámského mongilu dle střihu Juana de Alcegy v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů; D) Nákres rozložení střihu dámského mongilu, Autor Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b.
29. A) Model dámského manto v měřítku 1:3 s částečně naznačenými liniemi švů, foto: Hřibová; B) Nákres rozložení střihových dílů podle návrhu Juana de Alcegy, Autor Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b
30. A) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle Juana de Alcegy, f. 39; B) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle Diega Freyle, f. 63; C) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, tzv. á harpó, f. 2; D) Rozložení střihu pánského jubónu dle *Manuscrito de sastrería*, f. 39; E) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle Baltazara de Segovia, f. 57; F) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 1a; G) Nákres rozložení střihu pánského jubónu dle Francisca de la Rocha Burguen, f. 1c. Kreslila Hřibová. Převzato z Hřib 2019
31. A, B) Model pánského jubónu v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; C) Rekonstrukce pánského jubónu podle návrhu Alcegy (postava vlevo) a Freyleho (postava vpravo). Kabátec je v obou případech šit na stejnou postavu nositele, pána vlevo. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Prachman. Převzato z Hřibová 2017b
32. A) Nákres rozložení pánské ropilly dle Juana de Alcegy; B - D) Model pánské ropilly v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b
33. A) Nákres rozložení pánského saya dle Juana de Alcegy; B - C) Model pánského saya v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Rekonstrukce pánského saya podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová 2017b
34. A - C) Model pánské ropy turca v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení pánské ropy turca dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
35. A - C) Model pánské ropy de letrado v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Rekonstrukce pánské ropy de letrado podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; E) Nákres rozložení pánské ropy de letrado dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
36. A - C) Model pánské capa v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení pánské capa dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
37. A - B) Model pánského herreruela v měřítku 1:3 dle konstrukce Juana de Alcegy, foto: Hřibová; C) Rekonstrukce pánského herreruela podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení pánského herreruela dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
38. Španělský obchodník v ropě a pláštiku, Převzato z Bruyn 1581 Zdroj: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001874r/f135.item>
39. A - B) Rekonstrukce fieltra del camino podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; C) Nákres rozložení fieltra del camino dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
40. A - C) Rekonstrukce balandránů podle návrhu Alcegy Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení balandránů dle Juana de Alcegy. Převzato z Hřibová 2017b
41. A) Rekonstrukce kalhot a jubónu dle střihu Diega Freyle. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřibová; B) Model pánské ropilly v měřítku 1:3 dle střihu Diega Freyle, foto: Hřibová, C) Nákres rozložení střihu kalhot a ropilly dle Diega Freyle
42. A - C) Model dámského vaquera v měřítku 1:3 dle střihu Diega Freyle, foto: Hřibová, C) Nákres rozložení střihu vaquera dle Diega Freyle
43. A) Rekonstrukce galerilly podle střihu Francisca de la Rocha Burguen. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib. Převzato z Hřibová - Hřib 2010; B) Nákres střihu podle Rocha Burguen, f. 170
44. Schéma konstrukce střihu dochované šněrovačky Dorothey Sabiny von Neuburg podle nákresu v Arnold et al. 2018 kreslila Hřibová.; B) Schéma konstrukce střihu dochované košile uložené ve Fashion Museum v Bathu podle nákresu v Arnold – Tiramani – Levey 2008 kreslila Hřibová; C) Rekonstrukce šněrovačky, vyšívané košile a oděvních doplňků. Autor. Hřibová, Hřib, foto: Hřib
45. Model španělského typu chapines v měřítku 1:1 podle dochovaného kusu ve sbírkách Kunsthistorisches Museum, Wien, Autor: Gřešák, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019
46. Rekonstrukce španělského typu chapines tvarově odvozená od sbírkového kusu ve Victoria and Albert Museum, London, Autor: Hřib, Kaszonyi, Gřešák, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019
47. Rekonstrukce italského typu chapines inspirovaná exemplářem ze sbírek Bata Shoe museum, Toronto, Autor: Hřib, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019
48. Rekonstrukce prosekávaných nízkých střevičů podle artefaktu z Bayrisches Nationalmuseum, München, Autor Gřešák, Hřib, Hřibová, foto Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019

49. Rekonstrukce vyšívaných nízkých střeviců podle artefaktu z Bayrisches Nationalmuseum, München, Autor: Hřibová, Gřešák, foto: Hřibová. Převzato z Hřibová - Gřešák 2019
50. Rekonstrukce věštkyně podle vyobrazení *La Diseuse de bonne aventure*. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib
51. Rekonstrukce oděvu běžné ženy podle vyobrazení Ladies in a garden embroidering. Autor Hřibová, Hřib, foto Hřib
52. Komplexní rekonstrukce oděvu, Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Hřib; B) Pracovní fotografie rekonstrukce guardainfante, Autor Hřibová, Hřib, Křížan, foto Hřibová; C) Střih svrchního oděvu nošeného na konstrukci guardainfante podle nákresu Juana de Albayzety.
53. A) Rekonstrukce košile a korzetu, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Nákres střihu dochovaného korzetu, 1660 - 80, Victoria and Albert museum, London, T.14andA-1951. Podle. North - Tiramani 2012.
54. A – C) Rekonstrukce oděvu Dona Garcii de Medici, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřibová
55. A – B) Dochovaný plášť Dona Garcii de Medici, 1562, Převzato z Moreni 1993; C) Nákres střihu odvozený z výše uvedených fotografií. D) Nákres pláště typu capotto, Převzato z *Il Libro del Sarto* 1987, f. 67v; D) Rekonstrukce pláště Dona Garcii de Medici, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřibová
56. A – C) Model pláště tudesquito v měřítku 1:3 dle konstrukce Diega Freyle, foto: Hřibová; D) Nákres rozložení pláště tudesquito dle Diega Freyle
57. Schéma konstrukce střihu poloviny kabátce, svrchní i vnitřní látky nohavic. Překresleno podle Arnold 1985
58. A) Rekonstrukce české varianty španělské módy podle *Epitafu Jana Jetřicha ze Žerotína*, Autor: Hřibová, Hřib, foto Hřib; B) Schéma konstrukce střihu podle zvoleného vyobrazení konstruoval Hřib.

Seznam tabulek

- I. Střihy uvedené v *Il Libro del sarto*
- II. Střihy uvedené v *Manuscrito de sastrería*
- III. Střihy uvedené v *Libro de geometria, practica y traça* od Juana de Alcegy
- IV. Střihy uvedené v *Geometria y traça para el oficio de los sastres* Diega Freyleho
- V. Střihy uvedené v *Llibre de geometria del ofici de sastre* sepsané Baltazarem de Segovia
- VI. Střihy uvedené v *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres* od Francisca de la Rocha Burguen
- VII. Počty pánských oděvů zahrnuté v posmrtných inventářích a španělských střihových knihách. Upravená verze tabulky z Hřibová 2018a.
- VIII. VIII. Počty dámských oděvů zahrnuté v posmrtných inventářích a španělských střihových knihách Upravená verze tabulky z Hřibová 2018a
- IX. Faldellín a manteo. Převzato z Hřibová 2017b
- X. Vasquiña. Převzato z Hřibová 2017b
- XI. Srovnání rozměrů dámských jubónů ve španělských střihových knihách. Upravená verze tabulky z Hřib 2019
- XII. Saya s cuera nebo sayuelo. Převzato z Hřibová 2017b
- XIII. Dámská ropa. Převzato z Hřibová 2017b.
- XIV. Mongil. Převzato z Hřibová 2017b
- XV. Manto. Převzato z Hřibová 2017b
- XVI. Srovnání rozměrů pánských jubónů ve španělských střihových knihách. Upravená verze tabulky z Hřib 2019
- XVII. Ropilla či sayo. Převzato z Hřibová 2017b
- XVIII. Pánská ropa, Převzato z Hřibová 2017b
- XIX. Pánská capa. Převzato z Hřibová 2017b
- XX. Pánská capa se sayo nebo ropillou. Převzato z Hřibová 2017b
- XXI. Herreruero. Převzato z Hřibová 2017b
- XXII. Herreruero a svrchní kabátec. Převzato z Hřibová 2017b
- XXIII. Bohemio. Převzato z Hřibová 2017b
- XXIV. Fieltro de camino a Balandrán. Převzato z Hřibová 2017b

Abstrakt

Španělský oděv v historii. Odras konstrukce střihů ve španělském výtvarném umění

Předmětem práce bylo pomocí obrazových a písemných pramenů sledovat proměny módních oděvů, střihů a oděvních zvyklostí aristokratů ve Španělsku v 13 – 17. století a jejich zasazení do evropského kontextu. Největší pozornost byla věnována druhé polovině 16. století, kdy španělská móda silně ovlivňovala evropské odívání a zároveň z této doby pocházejí významné šlechtické či královské portréty napomáhající šíření španělské oděvní módy i první střihové odborné publikace. Důraz byl kladen na poznání jednotlivých složek vytvářejících oděvní komplety a jejich projevy ve výtvarných dílech. Vhled do oděvní kultury přinesly také dílčí studie zaměřené na technologie výroby tkanin, organizaci práce tkalců a krejčích, krejčovské postupy a jejich odraz ve výtvarném umění a též způsoby šíření módy ovlivněné politickými i kulturními styky elit.

Zásadním tématem byl průzkum vývoje konstrukcí střihů dochovaných originálních oděvů, ve střihových knihách a též zachycený ve výtvarných dílech. Z chronologického hodnocení je patrný přechod od jednoduchých konstrukcí k sofistikovanějším, což je dokladem pokroku textilních technologií, mistrovství v krejčovských postupech a také znalosti geometrie a matematiky. Identifikace hlavních oděvních prvků napomohla poznání, že v dobových střihových knihách byly uvedeny konstrukce pro různé společenské příležitosti od počátku do konce lidského života a to pro všechny společenské vrstvy křesťanské společnosti. V popisech oděvů zahrnutých v posmrtných inventářích z let 1570 – 1589 ve shodě s výtvarnými díly v oděvech žen na vnějších, u mužů na všech vrstvách oděvů převládala černá barva.

Získané ikonografické, archeologické a písemné materiály posloužily ve třetí části práce jako podklady pro experimentální ověření konstrukcí střihů v měřítcích 1:1 či 1:3. Cílem experimentu bylo zjistit, jak byla daná oděvní součástka konstruována a jestliže se jednalo o viditelnou vrstvu, doložit, jak se projevila ve výtvarném díle. Druhým cílem bylo prověření vzájemného vlivu oděvních vrstev mezi sebou. Byla ověřována ochranná funkce oděvu před mechanickými i klimatickými vlivy, omezení pohyblivosti nositele, společenská funkce a přiblížení se estetickému vjemu zachycenému ve vybraných ikonografických pramenech. Provedené rekonstrukce splňovaly stanovená hodnotící kritéria. Z hlediska konstrukce střihu je zejména důležité dodržet dobovou linii pasu, vsazení hlavice rukávů, a v případě těsných kalhot je zásadní položení sedu dostatečně vysoko. Nedílnou součástí oděvů byla obuv, které nejen vhodně doplňovala celkovou siluetu, ale v případě slavnostních či reprezentativních dámských chapines s vysokou korkovou platformou měnila celkovou siluetu postavy, což následně mohlo ovlivnit kánon vyobrazení dámy. Ze srovnání rekonstrukcí oděvů s dobovými nákresy ve střihových knihách, dochovanými originálními oděvy a ikonografickými prameny plyne shoda konstrukčních principů.

Experimentální ověření rekonstrukcí střihů může napomoci lepšímu porozumění vyobrazení oděvních prvků v dobových ikonografických materiálech. Též, při dostatečně široko pramenné základně je možno hledat paralely mezi oděvními prvky a tak přiblížit dataci, lokaci a v některých případech i námět uměleckého díla.

Spanish clothing in history. Reflection of the pattern construction in Spanish fine art

The subject of the work was by pictorial and written sources to describe the changes in fashion clothing, patterns and clothing habits of aristocrats in Spain in the 13th - 17th century and contextualization into the European development. The greatest attention was paid to the second half of the 16th century, when Spanish fashion strongly influenced European culture, and at the same time important aristocratic or royal portraits were painted, helping to spread Spanish fashion as well as the first pattern books. Emphasis was on understanding the individual components that created clothing sets and their manifestations in works of art. Partial studies focused on fabric production technologies, the organization of the work of weavers and tailors, tailoring procedures and their reflection in the visual arts, as well as ways of spreading fashion influenced by the political and cultural contacts of elites, also provided insight into clothing culture.

The main topic of the entire study was a survey of the pattern constructions development based on analysis of extant originals, period pattern books and works of art. The chronological evaluation shows a transition from simple constructions to more sophisticated ones, which is a proof of the textile technologies progress, mastery of tailoring procedures and also deep knowledge of geometry and mathematics. The identification of the main clothing elements helped to realize that in the period pattern books the constructions were presented for various social occasions from the beginning to the end of human life, for all social strata of Christian society. In the descriptions of the clothes included in the posthumous inventories from the years 1570 - 1589, in accordance with the works of art in the clothes of women on the outer, for men on all layers of clothes, black color predominated.

The obtained iconographic, archaeological and written materials served in the third part of this study as a basis for experimental verification of the pattern construction in scales 1: 1 or 1: 3. The aim of the experiment was to determine the construction of the studied clothing component and, if it was a visible layer, to prove how it manifested itself in the work of art. The second goal was to evaluate the mutual influence of clothing layers with each other. The protective function of the garment against mechanical and climatic influences, the restriction of the wearer's mobility, the social function and the approach to the aesthetic perception captured in selected iconographic sources were verified. The performed reconstructions met the evaluating criteria. From the point of view of the pattern construction, it is important to observe the waistline, the line of sleeves insertion, and in the case of tight trousers, it is essential the seat line high enough. An integral part of the clothing was footwear, which not only complemented the overall silhouette, but in the case of ceremonial or representative women's chapines with a high cork platform changed the overall silhouette of the figure, which could subsequently affect the canon of the depiction of the lady. The comparison of the reconstructions of the clothes with the period drawings in the pattern books, the preserved original clothes and the iconographic sources shows the concordance of the construction principles.

Experimental verification of pattern reconstructions can help to better understanding of the clothing depiction in period iconographic materials. Also, with a sufficiently wide source base, it is possible to look for parallels between clothing elements and thus bring closer the dating, location and in some cases the theme of the work of art.

La indumentaria española en la historia. Reflejo de la construcción de patrones en las bellas artes españolas¹

El tema de este trabajo trata sobre los cambios en la vestimenta de moda, los patrones y hábitos de vestir de los aristócratas en España en los siglos XIII-XVII a partir de fuentes pictóricas y escritas, y la contextualización en el desarrollo europeo. La mayor atención se prestó a la segunda mitad del siglo XVI, cuando la moda española influyó fuertemente en la cultura europea, y al mismo tiempo se pintaron importantes retratos aristocráticos o reales, contribuyendo a la difusión de la moda española y de los primeros libros de patrones. Se hizo hincapié en la comprensión de los componentes individuales que crearon conjuntos de vestimenta y sus manifestaciones en las obras de arte. Los estudios parciales centrados en las tecnologías de fabricación de telas, la organización del trabajo de los tejedores y sastres, los procedimientos de sastrería y su reflejo en las artes visuales, así como las formas de difundir la moda influenciadas por los contactos políticos y culturales de las élites, también proporcionaron información sobre la cultura de la vestimenta.

El tema principal fue un estudio del desarrollo de la elaboración de patrones basado en el análisis de originales existentes, libros de patrones de época y obras de arte. La evaluación cronológica muestra una transición de construcciones simples a construcciones más sofisticadas, lo que es una prueba del progreso de las tecnologías textiles, el dominio de los procedimientos de confección y también un conocimiento profundo de la geometría y las matemáticas. La identificación de los principales elementos de la vestimenta ayudó a comprender que en los libros de patrones de época las fabricaciones se presentaban para ocasiones sociales diversas desde el principio hasta el final de la vida humana, para todos los estratos sociales de la sociedad cristiana. En las descripciones de las prendas incluidas en los inventarios póstumos de los años 1570-1589, de acuerdo con las obras de arte en la ropa de las mujeres en el exterior, para los hombres en todas las capas de ropa, predominó el color negro.

Los materiales iconográficos, arqueológicos y escritos obtenidos sirvieron en la tercera parte de este estudio como base para la verificación experimental de la fabricación del patrón en escalas 1:1 o 1:3. El objetivo del experimento fue determinar la fabricación del componente de la vestimenta estudiada y, si se trataba de una capa visible, probar cómo se manifestaba en la obra de arte. El segundo objetivo fue evaluar la influencia mutua de las capas de ropa entre sí. Se verificó la función protectora de la prenda frente a las influencias mecánicas y climáticas, la restricción de la movilidad del usuario, la función social y el acercamiento a la percepción estética capturada en fuentes iconográficas seleccionadas. Las reconstrucciones realizadas cumplieron los criterios de evaluación. Desde el punto de vista de la elaboración del patrón, es importante observar la línea de la cintura, la línea de inserción de las mangas y, en el caso de pantalones ajustados, es fundamental que la línea del asiento sea lo suficientemente alta. Una parte integral de la indumentaria era el calzado, que no solo complementaba la silueta general, sino que en el caso de chapines femeninos ceremoniales o representativos con una plataforma alta de corcho cambiaba la silueta general de la persona, lo que posteriormente podría afectar el canon de la representación de la dama. La comparación de las reconstrucciones de la ropa con los dibujos de época en los libros de patrones, la ropa original conservada y las fuentes iconográficas muestra la concordancia de los principios constructivos.

La verificación experimental de reconstrucciones de patrones puede ayudar a comprender mejor la representación de la vestimenta en los materiales iconográficos de la época. Asimismo, con

¹ Překlad prof. Guy Wöppelmann, La Rochelle Université.

una base de fuentes suficientemente amplia, es posible buscar paralelismos entre elementos de la indumentaria y así acercar la datación, la ubicación y en algunos casos la temática de la obra de arte.