



Tkaniny z XV i XVI w. ze zbiorów krakowskich kościołów i klasztorów

Natalia Krupa

Instytut Historii Sztuki i Kultury
Pracownia Badań i Konserwacji Tkanin Zabytkowych
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Proces wyrobu tkanin jedwabnych oraz dobór wzornictwa charakterystycznego dla poszczególnych epok był dyktowany na terenie Włoch rzemieślników i tkaczy obcego pochodzenia. Przyczynili się oni do rozprzestrzeniania się produkcji jedwabniczej nacechowanej efektami mieszania się różnych wpływów kulturowych.

Początki wytwórczości jedwabniczej na terenie Europy Zachodniej rozpoznaje się na Sycylii. Jej podbój przez Saracenów doprowadził do rozwoju produkcji tkanin w stylu wschodnim. Następnie władzę na Sycylii przejęli Normanowie. Król sycylijski Roger II, dokonując najazdu na Grecję (l. 1146–1147), poprzez sprowadzenie na dwór tkaczy biegłych w technice jedwabniczej, przyczynił się do rozkwitu produkcji tkanin jedwabnych na terenie Europy. Po 1226 roku za panowania Fryderyka II przeniesiono dwór królewski z Palermo do Neapolu. Tą drogą tajemnice uprawy morwy, hodowli jedwabników i techniki tkackiej przedostały się na teren południowych Włoch¹.

W XIII wieku w głównych centrach handlowych Italii, takich jak: Lukka, Bolonia, Genua czy Wenecja, zaczęły ujawniać się i rozwijać lokalne tradycje. Nadmorskie ośrodki w Wenecji i Genui skoncentrowane były na produkcji wyrobów jedwabnych wysokiej jakości, przetykanych srebrnymi i złotymi nitkami. Rodzaj tkanin wykonywanych w Bolonii ograniczał się do lżejszych i tańszych materiałów, dając początek mającej trwać wiele wieków tradycji. Lukka utrzymała wszechstronność produkcji tkanin, zarówno tych luksusowych dla wysokich dostojników kościelnych i świeckich, jak i wyrobów niższej jakości².

Omawiając kolejne ośrodki produkcji jedwabniczej, rozwijającej się od XIII wieku do 1. połowy XV, w pierwszej kolejności należy wymienić Lukkę. Stała się ona bowiem miejscem napływu tkaczy po przejściu miejscowej władzy przez Andegawenów (1266 r.). Od połowy XIII wieku genueńskie przedstawicielstwa handlowe były tworzone w Syrii, co ułatwiało handel jedwabiem, a Genua pozostawała głównym portem tranzytowym dla surowego jedwabiu. Produkcja jedwabiu w Lukce organizowana była przez kupców i tkaczy posiadających małe niezależne warsztaty. W większości kupcy należeli do ważnych cechów handlowych, zazwyczaj rodzinnych. Możemy wymienić tutaj Riccardi, Guinigi, Balbani, Rapondi. Te zrzeszenia handlowe nie zajmowały się jedynie handlem jedwabiem, ale również wieloma innymi produktami. Jedwabie Lukki cieszyły się ogromnym powodzeniem w całej

¹ Żarnowiecki 1915, s. 72 i n.; Nahlik 1971, s. 29, 30; Taszycka 1971, s. 10; Kamińska, Turnau 1966, s. 216.

² Gutkowska-Rychlewska, Taszycka 1967, s. 221–224, J.P.P. Higgins 1993, s. 27; zob.: Chruszczyńska, Orlińska-Mianowska 2003, s. 87; Krupa 2013, s. 29, 30.





Europie w XIII i XIV wieku. Pod koniec tego okresu wpływy wiodącego ośrodka osłabły. Wzrost niepokoju politycznych, będących wynikiem sytuacji wewnętrznej miasta, stał się powodem ucieczki wielu mieszkańców Lukki, w tym pracowników tkalni jedwabiu czy kupców do Florencji, Wenecji, Genui lub Bolonii, gdzie włączyli się w lokalną produkcję tkanin jedwabnych, przyczyniając się do jej rozwoju. Jednakże w XV wieku Lukka stale utrzymywała swoją pozycję handlową, ciągle zaopatrując główne dwory europejskie, szczególnie książąt Burgundii. Epidemia dżumy dodatkowo przyczyniła się do upadku produkcji tekstyliów, dotykając 55% populacji. Lukka straciła 25% warsztatów jedwabniczych w latach 1371–1407 i ponad 60% siły roboczej³.

Najpotężniejszym włoskim ośrodkiem produkcji jedwabiu była rozwijająca się w tej dziedzinie już od XIII wieku **Wenecja**, w której szczyt działalności ośrodków tkackich przypadł na XIV i XV wiek. W XIII wieku Wenecja posiadała już własny cech, którego pierwsze statuty pochodzą z 1265 roku. Odnosiły się one do aksamitów, ponieważ ten rodzaj tkaniny cieszył się wielkim powodzeniem w średniowieczu. Statuty te ukazują całą różnorodność weneckiej produkcji. Począwszy od 1237 roku, przepisy dotyczące produkcji jedwabiu stały się bardzo rygorystyczne. Określały one szerokość tkaniny, liczbę nici, rodzaj brzegu warsztatowego tkaniny i jakość materiałów. Ponadto następowały liczne kontrole jakości wykonanych produktów do 15 dni od daty ukończenia tkaniny. W 1347 roku społeczność producentów aksamitu była wystarczająco liczna, aby stworzyć własny cech. Pociągało to za sobą nieustanną walkę między wytwórcami aksamitu: *samitori* i *velludori*. Ci jednak zjednoczyli się w końcu w 1488 roku, tworząc nowy wspólny statut.

Kształcenie tkaczy było bardzo rygorystyczne, szczególnie w XV wieku. Ustawa z 1455 roku wspominała o 4 latach nauki, podczas gdy statuty z 1488 roku wydłużyły czas jej trwania do 6 lat. Uczniowie (czeladnicy, praktykanci) musieli być zgłoszeni do cechu. Jedynie mistrzowie mogli posiadać warsztat tkacki. Aby stać się mistrzem, należało zdać liczne egzaminy i uzyskać specjalizację. W XV wieku cech tkaczy zajmujących się produkcją aksamitów dzielił specjalizacje tkaczy wg kategorii aksamitu⁴.

W 1457 roku Rada Pregadi utworzyła *Corte de Paragon* (wzór jakości), aby kontrolować jakość produkcji weneckiej. Jej wymogi były bardzo wygórowane, zarówno dotyczące jakości jedwabiu, jak i jego barwienia. Szczególnej kontroli poddawano aksamity w odcieniu czerwieni, z których najbardziej cenne tkaniny barwione barwnikami z kermesu wyróżniały się jasno określonymi brzegami warsztatowymi, prążkowanymi (barwionymi zielenią) i przetykanymi złotą przędzą. Ponieważ brzegi warsztatowe wyróżniające tkaniny barwione kermesem, były naśladowane przez innych producentów, Wenecjanie byli zmuszeni do komplikowania sposobu ich tkania. Inna ustawa z 1481 roku określała liczbę nitki w osnowie i wątku tkackim przypadających na centymetr, rozróżniając w ten sposób tkaniny przeznaczone na rynek wewnętrzny i zagraniczny. Te zwiększające się wymagania dotyczące

³ Nahlik 1971, s. 31; Gutkowska-Rychlewska, Taszycka 1967, s. 221–224; Jenkins 2003, s. 335, 336; Goldthwaite 2008, s. 282, 284; Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 13–16.

⁴ Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 18–24; Krupa 2013, s. 31.





jakości w rezultacie szkodziły produkcji weneckiej. Jej wyroby stały się bardzo drogie. Po kontroli jakości każda tkanina, w której zidentyfikowano defekty, była cięta i publicznie palona. W ten sposób zachęcano do przestrzegania surowych zasad produkcji tkaniny.

Rynek wenecki był bardzo chroniony. Cech prowadził bowiem nieformalną, ale rzeczywistą kontrolę w porcie weneckim, ograniczając import zagranicznych tkanin jedwabnych i promując jedwabie weneckie wśród zagranicznych kupców. W 1365 roku, a potem w 1410, cech tkaczy produkujących tkaniny aksamitne Arte dei Velludori zdecydował się na zakaz importu wszystkich zagranicznych tkanin jedwabnych, szczególnie tych najbardziej szlachetnych. Tolerowane były jedynie jedwabie wschodnie.

Aksamit dał fortunę Wenecji. W XIV wieku mówiono o dwunastu warsztatach tkackich produkujących aksamit w Wenecji. W 1347 roku wspomina się o utworzeniu specjalizacji tkackiej w dziedzinie aksamitu, co wskazuje, że w tym czasie jego produkcja osiągnęła wysoki poziom. W istocie w 1366 roku import aksamitu do Wenecji został zabroniony przez senat, co wskazuje, że w tym czasie produkcja wenecka była wystarczająca do zaspokojenia lokalnych potrzeb⁵.

W XVI wieku nie osłabło zainteresowanie aksamitem. Za najcenniejsze uchodziły aksamity weneckie oraz florenckie. Stolica Toskanii w XV i XVI wieku stała się jednym z głównych ośrodków produkcji bardzo kosztownych tkanin jedwabnych. Korzystna sytuacja finansowa, jak i dogodne położenie dla kontaktów handlowych ze Wschodem, sprawiły, iż Wenecja rozwijała rzemiosło tekstylne aż do początków XVII wieku⁶.

Toskania była ważnym regionem włoskiej produkcji tkanin. Lukka stanowiła ośrodek produkcji jedwabi, Arezzo słynęło z produkcji wełny i bawełny. Od 1260 roku w Pizie produkowano tkaniny wełniane, a w Prato sukno. Każde miasto połączone było z portem otwierającym je na Europę. Centralnym ośrodkiem produkcji tekstylnej na terenie Toskanii była jednak **Florencja**. Rozwój produkcji jedwabiu na jej terenie rozpoczął się w momencie, gdy nie istniało jeszcze lokalne źródło pozyskiwania surowca. Florency kupcy byli więc wysyłani za granicę celem sprowadzenia jajeczek jedwabnika lub półproduktów w postaci nitek czy greży, służących do wykonania gotowej tkaniny⁷. Pierwsze cechy tkackie na terenie miasta powstały w XIV wieku, zrzeszając całe towarzystwa rzemieślników. Z czasem, pod koniec XIV wieku, rozpoczęła się w nich produkcja tkanin jedwabnych. Działalność ta pozwoliła na wzrost gospodarczy Florencji i czołową pozycję wśród innych miast włoskich⁸.

Początki XIV-wiecznej produkcji wiązały się z powstaniem dominującej organizacji cechowej L'Arte di Per Santa Maria, która regulowała relacje pomiędzy kupcami a tkaczami. W jej kręgach obok tkaczy, kupców i projektantów znaleźli się także *setaioli*, czyli jedwabnicy

⁵ Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 19–24.

⁶ Świeykowski 1906, s. 55, 69; Podreider 1928, s. 107; Nahlik 1971, s. 33, 35; Molà 2000, s. 15; Carmignani 2001, s. 12; Jenkins 2003, s. 337–339.

⁷ Goldthwaite 2008, s. 282.

⁸ Krupa 2013, s. 29.





(1335 r.), którzy trudnili się sprowadzaniem, wytwarzaniem i obróbką surowca gotowego do produkcji, m.in. metalowych wątków. W 1335 roku ustalono statut regulujący rynek jedwabniczy. Organizacja pracy przebiegała wg relacji kupiec/mistrz tkacz. Pierwsi trudnili się zakupem surowców i sprzedażą produktu końcowego, cały czas kontrolując poszczególne etapy produkcji i jakość tkania, drudzy wykonywali pracę. Produkcja i handel jedwabiem był w rękach kilku wielkich rodzin, takich jak: Medyceusze, Pitti, Antinori i Martelli, a począwszy od XV wieku: Gondi, Portinari, Strozzi, Ridolfi i Copponi.

Istotnym dokumentem dla poznania funkcjonowania wytwórczości jedwabniczej we Florencji w okresie renesansu był traktat o sztuce *Trattato dell'Arte della Seta* przeznaczony dla producentów tkanin jedwabnych. Zawierał on informacje dotyczące różnych etapów wykonania, wzorników, listę cen, elementów technicznych tj. montaż warsztatów tkackich, liczbę osnów, szerokość warsztatu tkackiego. Produkcja florenckich tkanin to produkcja bardzo luksusowa. Florencji przypisuje się bowiem prym w wykonywaniu wielkoraportowych deseni o kompozycjach z bogatym wzornictwem i techniką wykonania. Pokazują to portrety florenckie, szczególnie słynny portret Eleonory de Toledo i jej syna Giovanniego, namalowany przez Agnolo Bronzina około 1545 roku (Florencja, Galeria Uffizi), na którym księżniczka ma na sobie suknię z aksamitu cyzelowanego⁹: wymienić tu można również portret wykonany przez Alessandra Alloriego około 1572 roku dla Franciszka I de Medicis w Palazzo Vecchio, na którym widzimy także wykwiłtne szaty¹⁰.

Innym źródłem pozwalającym zrozumieć florencką wytwórczość jedwabniczą to *Libri del Taglio* – rodzaj ksiąg księgowych, w których rejestrowano wszystkie zakupy do wielkiej garderoby księcia. Tkaniny zorganizowano tu według ich rodzajów. Najdroższe były przeznaczone do wyposażenia, jako prezenty dyplomatyczne i wyprawy (ślubne czy też ko klasztoru). Aksamity tkane nicią złotą lub srebrną są wymienione jako pierwsze, co dowodzi ich bogactwa i wartości.

Problem z identyfikacją ośrodka przysparzał trudności w określeniu pochodzenia tkanin. Pomocne wskazówki można znaleźć w statutach cechów, w określeniach technicznych, takich jak: szerokość brytu tkaniny¹¹, liczba osnów i wątków przypadających na centymetr, rodzaj

⁹ Bardzo popularnego w Hiszpanii czy we Włoszech w okresie wpływów hiszpańskich (2. poł. XVI w.).

¹⁰ Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 25–30.

¹¹ Na rynku międzynarodowym szerokość brytu tkaniny miała duże znaczenie. Np. najlepiej sprzedające się na rynku i na targach Europy w XV w. adamaszki to tkaniny *alla veneziana*, czyli o niewielkiej szerokości brytu. Adamaszki florenckie o większej szerokości nie cieszyły się już takim zainteresowaniem. Statuty florenckie z 1507 roku wprowadzają standaryzację: dla wszystkich tkanin do $\frac{3}{4}$ i pół *braccia* (łokcia) to 55,82 cm. Wielość zmian w zapisach wprowadza jednak trudności w określeniu proveniencji tekstyliów poprzez analizę szerokości brytu. Miasta włoskie nagminnie kopiowały produkowane we Florencji tkaniny.

Zresztą łokieć był inny w zależności od miasta, w Lukce wynosił on 59,050 cm, we Florencji – 58,362, w Wenecji – 63,872, w Mediolanie – 59,453cm, a w Geuni był obliczany na podstawie wielokrotności palmy genueńskiej, czyli 24,808 centymetrów. Dana szerokość mogła być wskazana do określonego okresu (czasu) dla danego rodzaju tkaniny.

Również statuty z Lukki z 1381 roku wskazywały (zalecały) różną szerokość brytu wg rodzaju tkanych tkanin. Florentyńczycy postępowali podobnie, a ustawodawstwo z czasem ewoluowało. W 1429 roku np. adamaszki





zastosowanego barwnika, skład surowcowy oraz technika wykonania brzegów tkaniny. Brzegi są bowiem nośnikiem cennych informacji dotyczących natury i jakości użytych surowców, jakości barwników oraz charakteru włókna¹².

Rodzajem tkaniny charakteryzującej się szczególnym uznaniem zarówno wśród florenckich handlowców, jak i w całych Włoszech, był jedwabny aksamit. Zamożni florentczycy preferowali trzy typy tejże materii, wykorzystywanej do wykonywania szat reprezentacyjnych. Stosunkowo łatwo dostępne były aksamity strzyżone na jednej wysokości (*velluto inferriato*). Ta odmiana tkaniny kosztowała około 2 ¼ do 3¼ florenów za łokieć materiału, przy wypłacie tkacza około 160 florenów rocznie. Drugim typem chętnie nabywanych we Florencji materii były aksamity w typie altembasu *velluto rilevato* i brokatu cyzelowanego *velluto cesellato*. Koszt tych tkanin wynosił około 4–5½ florenów za łokieć. Trzecią odmianą materii wykonywanych we florenckich warsztatach były tkaniny bogato dekorowane metalowymi wątkami i przetykane kosztownościami – kupowano je zwykle z przeznaczeniem na ubiory kobiece, szczególnie na suknie ślubne. Wykorzystywano tu aksamity o połyskującej powierzchni, tzw. *velluto alluciolato* czy też altembasy pętelkowe zwane *velluto riccio supra riccio*. Tego typu tkaniny stanowiły najbardziej wartościowy przykład aksamitów, których koszt wynosił około 20 florenów za uszycie samego rękawa. Stąd też w pierwszej połowie XV wieku te najkosztowniejsze materie wykorzystywano jedynie w najbardziej reprezentatywnych partiach odzienia¹³. Tkanie tak wartościowych materiałów było długotrwałym procesem. Najlepszym florenckiemu tkaczowi wykonanie pięćdziesięciu łokci brokatowego aksamitu zajmowało około sześć miesięcy. Dla porównania trzeba dodać, iż pięćdziesiąt łokci adamaszku wykonywano w dwa miesiące, a tę samą ilość tafty – w cztery tygodnie. Gotowy produkt zyskiwał najwyższe ceny na rynku. Koszt produkcji florenckich altembasów i brokatów podnoszony był ponadto przez wykorzystywanie jednego z najdroższych barwników do farbowania jedwabiu, a mianowicie kermesu. W XVI wieku tkactwo materiałów wełnianych i jedwabnych stanowiło nadrzędny sektor gospodarczy Florencji. Główne cechy znajdowały się

florenckie miały 72,952 cm szerokości, wliczając brzegi, ale w 1489 roku zadecydowano, że ich szerokość będzie wynosić 62 cm. W 1512 roku Florentyńczycy określili ponadto szerokość tkaniny w zależności od ich przeznaczenia (przeznaczenie na rynek wewnętrzny czy zewnętrzny). Tak więc adamaszki sprzedawane we Florencji miały 2 standardy szerokości: łokieć (58,362 cm) i łokieć ¼ (72,952 cm), w tym brzegi, podczas gdy te przeznaczone na eksport musiały mieć łokieć 1/8 szerokości, czyli 65,652 cm, co jest bliskie wymiarom z Konstantynopola (65, 280 cm), por. Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 25–30.

¹² Statuty z Lukki, z 1376 roku precyzują, że tkaniny wysokiej jakości powinny mieć brzegi białe, natomiast żółte brzegi wskazują na tkaninę słabszej jakości, od 1382 roku niebieskie brzegi mają tkaniny o niskiej jakości. Natomiast kierując się tą wskazówką, szybko możemy popełnić pomyłkę jeżeli chodzi o pochodzenie tkanin mających brzegi białe, żółte lub niebieskie ponieważ w 1432 roku Genua podejmuje taką samą decyzję, jeżeli chodzi o zależność między kolorem brzegów, a jakością tkaniny. Najważniejszą informacją dostarczaną przez brzegi tkaniny jest jakość używanych barwników zasada, która była jednogłośnie przyjęta we wszystkich miastach włoskich, tak, jak w Genui, gdzie w 1466 roku paski (prążki) są wprowadzone do brzegów tkanin barwionych purpurową czerwiecią, por. Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 25–30.

¹³ Trick 2005, s. 14, 98–99.





w centrum miasta, a każdy szanujący się kupiec miał za ich pośrednictwem dostęp do tkanin najwyższej jakości¹⁴.

Cechy w Neapolu i Rzymie rozwijały się pod koniec XV wieku dzięki emigrantom z Florencji. W ostatniej ćwierci XVI wieku nastąpił zwrot w produkcji aksamitów. Bogate brokaty przetkane metalowymi wątkami ustąpiły miejsca lekkim i tańszym satynom i taftom. Zdobne, ciężkie aksamity wykonywano jedynie na zamówienie¹⁵.

W pierwszej połowie XV wieku nastąpiło chwilowe osłabienie dominującej pozycji wytwórczości jedwabniczej we Włoszech. Wiązało się to z nałożeniem podatków na towary eksportowane oraz na produkty sprowadzane przez florenckich kupców do wykonywania tkanin jedwabnych¹⁶.

Lukka, Genua i Wenecja, bogacące się na handlu z centrami wschodnimi, zdołały założyć na ich terenach kolonie rzemieślnicze, specjalizujące się w wyrobie tkanin jedwabnych. W pierwszej fazie zaspakajały one potrzeby wewnętrzne. Duże zainteresowanie wyrobami tekstylnymi oraz międzynarodowe kontakty ekonomiczne doprowadziły w XIV wieku do otwarcia eksportu na teren północnej i zachodniej Europy oraz na Bliski Wschód. Zakładanie placówek kupieckich w różnych nowych miastach poza granicami kraju oraz wzmacnianie pozycji tych już istniejących doprowadziło do zmonopolizowania handlu na terenie Europy tkaninami jedwabnymi¹⁷.

Kulminacja epoki odrodzenia nastąpiła zaś we włoskich ośrodkach tkackich pod koniec XV i w ciągu XVI wieku, kiedy to zaczęła się rozwijać zarówno produkcja, jak i handel włoski na arenie międzynarodowej. Oznaki nowego kierunku stopniowo uwidaczniały się w stylu, technice wykonania i doborze surowców tkackich. Jednym z pierwszych wyrazicieli nowego kierunku wśród artystów włoskich zatrudnianych przy projektowaniu wzornictwa produkowanych tekstyliów był Pisanello (Antonio Pisano 1395-1455), projektujący szaty dla dworu w Wenecji. Jego następca, Jacopo Bellini (1424-1470), zajmował się już bezpośrednio aranżowaniem dekoracji jedwabnych tkanin weneckich. We Florencji zaś motywy tkanin zarówno odzieżowych, jak i obiciowych¹⁸, opracowywał Antonio Pollaiuolo (1429-1498).

Znaczącym wydarzeniem dla drugiej połowy XV i początku XVI wieku było rozwinięcie wytwórczości różnych typów dekoracyjnych aksamitów włoskich. Ich produkcja rozwinęła się we Florencji, Genui i Wenecji. Złoczone materiały stały się wyznacznikiem pozycji społecznej w kontekście rozwoju kulturalnego na dworach europejskich. Były symbolem statusu społecznego, widzialnym odzwierciedleniem zamożności i pozycji zamawiającego. O ile przemysł tkacki wywodzący się z warsztatów z Genui odnosił sukcesy na polu produkcji

¹⁴ Goldthwaite 2008, s. 82; Krupa 2013, s. 29-30.

¹⁵ Goldthwaite 2008, s. 288-289; Krupa 2013, s. 29-30.

¹⁶ Trick 2005, s. 98 n; Goldthwaite 2008, s. 283-285; Krupa 2013, s. 29-30.

¹⁷ Żarnowiecki 1915, s. 77-79; Kamińska, Turnau (red.) 1966, s. 216; Taszycka 1971, s. 10-11; Krupa 2013, s. 29-30.

¹⁸ Tamże, s. 37-39; Higgins, 1993, s. 36; Krupa 2013, s. 29-30.





aksamitów gładkich o linearnej dekoracji, o tyle we Florencji wyrabiano głównie brokaty; Wenecja zaś miała przywilej tkania altembasów¹⁹.

W XV i XVI wieku – obok Lukki, Genui, Wenecji i Florencji, dominujących włoskich ośrodków – rozwinęły się także Mediolan, Ferrara, Rzym i Neapol. W Mediolanie bowiem w XV wieku rozpoczęła się produkcja jedwabi dzięki napływowi artystów i tkaczy z Ligurii i Toskanii, a zwłaszcza z Lukki. Manufaktury w Como zajmowały się zaś produkcją jedwabnych półproduktów w postaci nitek dla tkalni w Mediolanie. Stosunkowo późno, bo w drugiej połowie XVI wieku, do aktywnie działających ośrodków dołączyły Cremona, Mantua i Ferrara. W XVI wieku w Rzymie nastąpiły dwie próby założenia manufaktury jedwabniczej podjęte z inicjatywy papieży Leona X i Piusa V. Dopiero w 1589 roku papież Sykstus V zaangażował dwóch przedsiębiorców z Genui i Lukki, którzy wspomogli rozwój przemysłu na tym terenie w oparciu o artystów z Mediolanu, Neapolu i Florencji. Politykę tę poparł papież Klemens VIII, wspomagając tkaczy i złotników, ale ośrodek w Rzymie rozkwitł dopiero w XVII wieku. Włoski przemysł jedwabniczy rozwijał się prężnie ze względu na duże zapotrzebowanie na luksusowe towary w handlu międzynarodowym²⁰.

Okres dominacji włoskiej produkcji jedwabiu w Europie i na świecie zakończył się wraz z kryzysem ekonomicznym w XVII wieku. Warsztaty włoskie zachowały nadal styl i wysoki poziom produkcji, ale ogólne załamanie gospodarcze, jak również trudna sytuacja polityczna, doprowadziły do stopniowego rozprężenia w produkcji tekstylnej. Głównym czynnikiem wpływającym na destabilizację handlu i produkcji tekstylnej była zmiana sytuacji politycznej kraju i nowe warunki stworzone przez panujących. Mediolan i Królestwo Neapolu wraz z północnymi miastami poddane zostały Hiszpanii. Wysokie podatki nakładane przez nową władzę doprowadziły do stopniowego zubożenia prowincji włoskich. Niepodległości Genui zagrażała zaś Francja. Wenecji udało się – w porównaniu do innych miast włoskich – zachować względnie wysoką pozycję w handlu tkaninami. Jej interesy zostały jednak ograniczone przez wpływy i podboje tureckie na terenie Morza Śródziemnego. Odcięto drogę morską na Wschód oraz wprowadzono nakaz handlu z krajami tego kręgu za pośrednictwem tureckim. Trudności finansowe europejskich odbiorców eksportu włoskiego (Niemcy), jak również próby zorganizowania własnej produkcji jedwabniczej (Francja czy Holandia) stworzyły trudność w znalezieniu rynku zbytku na kosztowne, luksusowe materiały. W latach sześćdziesiątych XVII wieku upadła włoska produkcja jedwabna, stopniowo oddając prym Francji w dziedzinie wytwórczości tekstylnej²¹.

Zasadniczy rozkwit europejskiej produkcji tkanin jedwabnych przypadł na okres drugiej połowy i końca XV wieku, kiedy to we włoskich ośrodkach tkackich i handlowych nastąpił szczyt produkcyjny tkanin wielkoraportowych, często z okrywą runową, dekorowanych metalowymi wątkami ozdobnymi. W grupie najpowszechniej wykorzystywanych deseni

¹⁹ Podreider, *Storia dei tessuti*, dz. cyt., s. 173; Higgins 1993, s. 37; Carmignani 2001, s. 9, 12; Krupa 2013, s. 29–33.

²⁰ Żarnowiecki 1915, s. 77 n.; Kamińska, Turnau (red.) 1966, s. 216; Gutkowska-Rychlewska, Taszycka 1967, s. 221–222; Nahlik 1971 s. 27; Taszycka 1971, s. 10–11; zob. Chruszczyńska, Orlińska-Mianowska 2003; Krupa 2013, s. 33–34.

²¹ Higgins 1993, s. 13–15; Krupa 2013, s. 33–34.





wyróżnia się dwa typy kompozycji: symetrycznej *a cammino* i asymetrycznej *a griccia*, posiadające wiele odmian stylistycznych.

Horyzontalne, symetryczne kompozycje **wzoru typu *a cammino*** stanowią bardzo popularny przykład deseni piętnastowiecznych tkanin aksamitnych i adamaszkowych. Pośród wielu zbliżonych rozwiązań stylistycznych pierwsze przykłady dotyczące materiału porównawczego datujemy na pierwszą ćwierć lub pierwszą połowę XV wieku²². Z tak zarysowanej, symetrycznej kompozycji rozwinął się popularny układ rozet o zacieśnionej kompozycji, w której rzędy wieloliści bądź rozbudowanego listowia przylegają do siebie. Takie desenie rozpoznawane są licznie we florenckim wzornictwie drugiej połowy XV wieku i trzeciej ćwierci tego stulecia²³. Najstarszym przykładem przedstawionej kompozycji w tekstyliach z zasobów krakowskich kościołów i klasztorów jest tkanina ornatu z kościoła pw. Bożego Ciała w Krakowie (nr 1) datowana na około połowę XV wieku. Inne przykłady to tkaniny z trzeciej ćwierci lub końca XV stulecia: ornatu z kościoła pw. św. Wojciecha (nr 2), ornatu z kościoła Franciszkanów (nr 3) czy ornatów z klasztoru Paulinów Na Skałce (nr 4 i 5).

W tym samym okresie, obok układów symetrycznych, we włoskim wzornictwie rozwinęła się grupa deseni charakteryzujących się **kompozycją asymetrycznej wici roślinnej**. Układ ten należy do schematów nazywanych *a griccia*, datowanych na drugą połowę i koniec XV wieku²⁴, a szczególnie na ostatnią ćwierć tego stulecia. Asymetryczna kompozycja zorientowana jest w nim wertykalnie i zbudowana przez sinusoidalnie wygiętą wicę roślinną, splatającą się z innymi pędami i łodyżkami w różnych wariantach stylowych.

Najciekawszym i zarazem najstarszym zachowanym w zinwentaryzowanym zbiorze tkanin krakowskich przykładem układu typu *a griccia* jest tkanina znajdująca się w zbiorach kościoła pw. św. Trójcy i klasztoru Dominikanów (nr 9²⁵). Wielkoraportowy układ wzoru w połączeniu

²² De Gennaro, Orsi Landini 1987, s. 5 nr 1, s. 6, nr 3 (pocz. XV w.), Fanelli 1972 (Wenecja, XV w.), na podstawie rys. Pisanella (De Gennaro, Orsi Landini 1987 s. 6, rys. 3) czy też Geijer 1972, nr 43 b; W. Mannowsky 1931, nr 77 tab. 86 (Włochy pocz. XVI w.), P. Peri 1994, il. 8 wg Dupont-Auberville 1877, tab. D: XIV i XV wiek; Markowsky, 1976, s. 128, nr. 27 (1 ćw. XV w.), s. 129 nr 31 (2 poł. XV w.); Monnas, 2012, s. 70 nr 9 (2. ćw. XV w.).

²³ Por. Wetter 2015, s. 371, il. 269; Otavsky 1987, s. 58, il. 26 (2 poł. XV w.) czy też s. 96, il. 64–65; Orsi Landini 2017, s. 90, il. 7, s. 91, il. 9 (poł. XV w.); Davanzo Poli 1991, s. 22, nr 4 (poł. XV w. Wenecja); G. Sporbeck, 2001, nr 12, 13, s. 89, 90 (3 ćw. XV w.); Monnas 2012, nr 19, s. 88 (ok. 1405); Orsi Landini 2006, nr 7, s. 24 (Wenecja poł. XV w.); Orsi Landini 2017, nr 7 s. 90, nr 9, s. 91, (poł. XV w. Florencja); Devoti 1974, nr 80 (Florencja, XV w.); Podraider 1928, il. 121, 128, s. 136.

²⁴ Peri 1994, poz. 25; Wetter 2005, s. 308, 309, 310, il. 40/1, 40/2 (Włochy, 1440) czy też bliski przykład u Monnas, s. 78–79; Podraider 1928, s. 129, il. 141. Ponadto: Santagnelo 1959, il. 58; Stolleis, Kotzur, Lütkenhaus 1992, s. 109, il. 12; Wetter 2010 s. 176, il. 110 (k. XV w.); Monnas, s. 17, il. 8, (2. poł. XV w.); Privat-Savigny, Guelton 2008; s. 54, nr 41 (poł. XV w.); Wetter 2015, s. 192, il. 102, 103; Mannowsky 1931, il. 80 (Florencja, poł. XV w.)

²⁵ Analogiczną tkaninę rozpoznajemy u paulinów na Jasnej Górze w ornatie z haftowaną pretekstą ze sceną Zwiastowania (Bochnak, Pagaczewski 1959, s. 217, il. 169; Bochnak, Buczkowski 1971, s. 77), por. *Tekstyli w zbiorach sakralnych* 2013, s. 323, il. 1. Ponadto zbliżona realizacja występuje jeszcze w zbiorach tkanin ze skarbcia





z wyśmienitym kunsztem technicznym dają obraz zachowanej do dzisiejszych czasów wyjątkowo wartościowej tkaniny o wysokim poziomie artystycznym, do której analogie rozpoznaje się w wielu europejskich kolekcjach.

Interesującą grupą tkanin aksamitnych z przełomu XV i XVI stulecia jest zestawienie tekstyliów z około 1500 roku określanych jako wyroby weneckie lub o **wpływach osmańskich**²⁶. Reprezentatywnymi przykładami są tkaniny ze zbiorów kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie (nr 22, 23, 24, 26 czy 21).

Okres pierwszej połowy XVI stulecia to kulminacja popularności wielkoraportowych kompozycji symetrycznych o układzie sieciowym. Dużym zainteresowaniem cieszą się desenie wykorzystujące naturalistycznie kształtowane formy wici roślinnych²⁷ z wpisanym motywem wieloliścia. Najstarszym przykładem omawianej kompozycji, zidentyfikowanym w zinwentaryzowanych zbiorach krakowskich, jest wenecka tkanina aksamitna ornatu z kościoła pw. św. Trójcy i klasztoru Dominikanów w Krakowie (nr 29), datowana na koniec XV wieku lub przełom XV i XVI stulecia. Inne przykłady tej kompozycji są bardzo bogato reprezentowane w zasobach: kamedułów (tkaniny nr 30 i 31), franciszkanów (tkanina nr 33), augustianów (tkanina nr 34) czy w zbiorach kościołów pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła (tkanina nr 32) oraz pw. św. Marka (tkanina nr 36).

Od około połowy XVI wieku we włoskich deseniach o symetrycznym układzie wzoru coraz częściej znajdują zastosowanie kompozycje wykorzystujące naturalistycznie kształtowane formy wici roślinnych w układzie osiowym. Schematycznie przedstawione lodygi, często wyglądające niczym wstęgi²⁸, zastępowane są przez rozbudowane pędy oplecione ciasno rozłożystymi liśćmi akantu²⁹. Wyróżniamy tu przykłady ze zbiorów dominikanów (tkaniny nr 10 i 76).

katedry na Wawelu (Krupa 2013, s. 60, 317, rys. 6, datowana na 2. poł. lub k. XV w.; *Wawel 1000–2000*, t. III, il. 125, datowana na pocz. XVI w.), czy w tkaninie kapy fundacji biskupa Watzenrodego dla katedry fromborskiej (datowana na 4. ćw. XV w., Okulicz 1999, s. 14, il. 1).

²⁶ Monnas 2012, s. 149, nr 49.; *Wawel 1000–2000*, nr 134 (kat. I/106); Orsi Landini 2006, nr 11 (1. ćwierć XVI w.) czy nieco odleglejsze przykłady: *Wawel 1000–2000*, nr 133 (kat. I/105), nr 132 (kat. I/103) z pocz. XVI w. por. s. 65–67, il. 8–10, s. 100–101, il. 43–44. Analogie identyfikuje się także pośród tkanin określanych jako weneckie lub o wpływach osmańskich, por. Wetter 2015, s. 155, nr 78, 79; Geijer 1972, nr 48 a i b; Krupa 2013, s. 88, il. 31, s. 328, rys. 17; Varjú-Ember 1980, il. 15; Durian-Ress 1986, s. 141.

²⁷ Por. Davanzo Poli 1991, s. 40, 41; Orsi Landini 2006, s. 47; Peri 1994, nr 33; Dupont-Auberville, 1877, tab. XVI siècle, Markowsky 1976, s. 149, nr 85 i inne. Orsi-Landini, Niccoli 2005, s. 187, il. 112; Dupont-Auberville 1877, tab. XVI siècle; Peri 1994, nr 35, 36 i inne. W wielobarwnych rozwiązaniach naturalistyczne formy wici występują: por. Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 96, fig. 137 (k. XV w.); Markowsky 1976, s. 136, nr 50 (4. ćwierć XV w.); Peri 1994, nr 9 (k. XV w.) i inne.

²⁸ Częste realizacje z k. XV w. występujące m. in. w przykładach z kościołów pw. św. Szczepana (tkanina nr 72) czy pw. Miłosierdzia Bożego (tkaniny nr 18 i 22).

²⁹ Devoti 1974, il. 93 (Florencja poł. XVI w.); Wetter 2005, s. 362–365 (k. XV w., Florencja); Markowsky 1976, s. 148, il. 81, 82, 127 (Włochy, 1. poł. XVI w.); M.A. Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 24, fig. 14 (Florencja, k. XV w.), s. 64, il. 69 (2. poł. XVI w.); Geijer 1979, il. 47. (Florencja, k. XV w.).





W pierwszej połowie XVI wieku identyfikujemy bogactwo rozwiązań wielkoraportowych **kompozycji weneckich z motywem wieloliścia i renesansowej korony**. Znane w literaturze przykłady tkanin stanowiących materiał porównawczy pogrupować można w trzy kategorie. Pierwszą z nich stanowią stosunkowo wcześniej datowane desenie z początku XVI wieku charakteryzujące się zdecydowanie dużym raportem, rozłożystym układem wzoru, w którym motyw pięciolistnej rozety i korony mają charakter dominujący, a bezlistne gałązki zdobią podwójne sznury³⁰. W drugiej grupie identyfikuje się desenie charakteryzujące się nieco mniejszym raportem, subtelniejszym układem rozet i zdecydowanie mniejszym wymiarem korony w proporcji do wieloliścia; zauważa się tu także wymienną obecność podwójnych i potrójnych sznurów zdobiących gałązki³¹. Trzecią grupę reprezentują kompozycje ingerujące w dotychczasowy charakter osiowy układu. Dominujące usytuowanie wieloliścia i korony ulega przesunięciu w kierunku horyzontalnym o pół raportu wzoru³².

Druga połowa XVI stulecia to okres nazywany w historii wzornictwa tekstylnego **okresem wpływów hiszpańskich**. Jest to czas obfitujący w liczne rozwiązania stylowe arabskich kompozycji symetrycznych o przestrzennym charakterze, zbudowanych z motywów roślinnych³³. Dominuje zdwojony układ wici akantu wynikający z kontrastowego zestawienia maureskowskich elementów wzoru. Kompozycje charakteryzuje obecność motywów pinii, granatu czy roślinnych pierścieni spinających roślinne listowie. Najbardziej okazałym przykładem omawianej kompozycji jest komplet szat liturgicznych ze zbiorów kościoła pw. św. Trójcy i klasztoru Dominikanów w Krakowie (tkanina nr 49), ale także tkaniny ornatów z zasobów franciszkanów (nr 46 i 50), czy reprezentujące już schyłek stulecia tkaniny ze zbiorów kamedułów (nr 51) i klarysek (nr 46 i 51).

Najliczniejszą grupę deseni reprezentują tkaniny z ostatniej ćwierci XVI wieku ukazujące różne rozwiązana stylowe **florenckich kompozycji arabskich**. Szczyt ich popularności przypada na ostatnią ćwierć stulecia, kiedy to ze względu na wpływy kulturowe datuje się obiekty określane jako włoskie lub hiszpańskie. Najwcześniejsze przykłady, charakteryzujące się obecnością bukietów w wazach lub też bez naczynia, wpisanych w układ kompozycyjny, datowane są już od połowy XVI wieku³⁴, jak np. tkanina kapy (nr 52 – bukiety

³⁰ Monnas 2012, s. 127 (Wenecja, ok. 1550); Algout 1913, pl. 12 (Wenecja, XV w.); Orsi Landini 2006, s. 32–33 (Wenecja, XVII w.); Devoti 1974 (Wenecja, XVI w.), s. nr 104; Markowski 1976, s. 150–151, nr 88–89 (Włochy, XVI w.); *2000 Years of Silk Weaving* 1944, nr 188, tab. 49; Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 17 (Wenecja, XV w.).

³¹ Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 55, 58, nr 48 (Wenecja, XV w.), Monnas 2012, s. 122–124, nr 36 (Florenca, ok. 1500); Degl'Innocenti, Levkovich 2009, s. 183 (Wenecja, 1. poł. XVI w.); Taszycka 1971, fig. 1 (Wenecja, XVII w.).

³² Privat-Savigny, Guelton 2008, s. 55, 58, nr 48 (Wenecja, XV w.).

³³ Podreider 1928, s. 189, il. 207, 208; Devoti 1974, poz. 110, 112; Peri 1994, nr 34, 41; Krupa 2013, s. 72, 335, 340; Valke 1913, il. 563; Santangelo 1959, il. 71.

³⁴ B. Markowski 1976, s. 151, poz. 90, gdzie motywy bukietów przedstawiono w wazach z podwójnym uchwytem, a autorka określa opisywaną brokatele jako tkaninę włoską datowaną na połowę XVI wieku.





bez wazy) czy też tkaniny pokrycia stuy (nr 53 – z wazą) ze zbiorów dominikanów z kościoła pw. św. Trójcy. Zdecydowana większość kompozycji charakteryzuje się arabeskową formą akantowego rozwiązania sieciowego, w którego pola wpisano motywy owocu granatu czy stylizowanego kwiatu ostu. Kompozycjom towarzyszą rodzaje pierścieni o floralnym zarysie w postaci niewielkich palmet o szachownicowej dekoracji czy też cienka wić roślinna o fantazyjnym maureskowym ułożeniu. Obecność geometrycznej, szachownicowej dekoracji wypełniającej formę elementów wzoru sugeruje porównanie z florenckimi rozwiązaniami kompozycyjnymi z drugiej połowy XVI wieku o układach sieciowych z wpisanymi motywami ostu czy bukietów w wazach. Elementem charakterystycznym są tutaj lancetowate liście z ornamentem cekinowym lub sznurowa plecionka³⁵. Wyróżniamy tu desenie z tekstyliów zachowanych w ornatach ze zbiorów franciszkanów (nr 56, 57, 58 i 66), dominikanów (nr 54, 60 i 65), z kościoła pw. Bożego Ciała (nr 62 i 63) czy też kościołów pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła (nr 61) i św. Marka (nr 63).

Ostatnią większą grupą tkanin, którą należy wymienić, zamykając zestawienie deseni szesnastego stulecia, jest zespół tekstyliów datowanych na sam koniec XVI wieku lub przełom XVI i XVII stulecia określanych jako **symetryczne kompozycje drobnowzorzyste** z około 1600 roku. Wymienia się tu m.in. desenie ze zbiorów dominikanów (nr 67 i 71), z kościoła pw. Bożego Ciała (nr 68 i 70), kościoła pw. św. Anny (nr 70) i inne.

BIBLIOGRAFIA

Algoud 1913 – H. Algoud, *Le velours*, Paris 1916.

Atasoy i in. 2001 – N. Atasoy, W.B. Denny, L.W. Mackie and H. Tezcan, *IPEK, The Crescent and the Rose, Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London 2001.

Bender 2010 – A. Bender, *Wzorzyste włoskie tkaniny jedwabne z polskimi herbami w XVI i XVII wieku*, [w:] „Pod niebem Północy”. Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych, red. P. Kondraciuk, Zamość 2010, s. nlb.

Biedrońska-Słota 2000 – B. Biedrońska-Słota, *Ornat z haftowaną pretekstą*, [w:] *Wawel 1000–2000*, Kraków 2000, t. II, nr 203, t. III, s. 618.

Bochnak, Pagaczewski 2017 – A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 2017.

Bochnak, Buczkowski 1971 – A. Bochnak, K. Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971.

Podobnie problem ten przedstawiono u M. Dupont-Auberville 1877, tab. XVI siècle, czy L. Żarnowiecki 1915, s. 93, poz. 59, gdzie przedmiotową kompozycję datuje się jeszcze bardziej ogólnie na XVI w. Zdecydowanych Analogii należy jednak poszukiwać pośród deseni.

³⁵ Por. Orsi Landini 2017, s. 102–105, poz. 29, 30, 32; Devoti 1974, poz. 96; Podreider 1928, s. 184, 190; Fanelli 1975, s. 89, poz. 32; Monnas 2012, s. 138–139; Landini 2006, s. 49; Davanzo Poli 1991, s. 57, il. 39; Nahlik 1971, il. XII.9.





- Bujak 2000 – A. Bujak, *Tajemnica Kamedulów*, Kraków 2000, s. 97.
- Buss 1998 – C. Buss, *Tessuti antichi catalogo multimedialne. Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1998.
- Carmignani 2005 – M. Carmignani, *Tessuti ricami e merletti in Italia*, Milano 2005.
- Chruszczyńska, Orlińska-Mianowska 2009 – J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009.
- Ciolino 2002 – C. Ciolino, *La seta e la Sicilia*, Messina 2002.
- Czyżewski 2000a – K. Czyżewski, *Antependium fundacji Zygmunta I*, [w:] *Wawel 1000–2000, Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, t. 1, s. 138.
- Czyżewski 2000b – K. Czyżewski, *Ornat fundacji Anny Jagiellonki*, [w:] *Wawel 1000–2000, Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, t. 2, s. 144.
- Davanzo Poli 1991 – D. Davanzo Poli, *Tessuti antichi. La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani*, Wenecja 1991.
- De Gennaro 1987 – R. De Gennaro, *Velluti operati del XV secolo col motivo „de' camini”*, Museo Nazionale del Bargello, t. 2, Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1987.
- De Gennaro 1985 – R. De Gennaro, *Velluti operati del XV secolo col motivo delle gricce*, Museo Nazionale del Bargello, t. 1, Firenze 1985.
- Degl’Innocenti, Lekhovich 2009 – D. Degl’Innocenti, T. Lekhovich, *Lo stile dello Zar, Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al. XVIII secolo*, Prato 2009.
- Devoti 1974 – D. Devoti, *L’arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.
- Devoti, Romano 1981 – D. Devoti, G. Romano, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, Torino 1981, s. 43.
- Dupont-Auberville 1877 – M. Dupont-Auberville, *L’ornament des tissus*, Paris 1877.
- Durian-Ress 1986 – S. Durian-Ress, *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus der Bayerischen Nationalmuseum*, München–Zürich 1986.
- Esztergom 1997 – *Esztergom: The Cathedral, The Treasury and Castle Museum (Artistic guides Helikon)*, Esztergom 1997.
- Europäische Textilien* 1974 – *Europäische Textilien, Gewebe-Stickereien-Spitzen*, red. A. Gräffin, Hamburg 1974.
- Europa Jagiellonica* 2013 – *Europa Jagiellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów*, red. J. Fajt, Warszawa 2013.
- Fanelli 1975 – R. Fanelli, *Il museo del tessuto a Prato*, Firenze 1975.
- Fischbach 1992 – F. Fischbach, *Historic Textile Patterns in Full Color*, New York 1992.





- Fischbach 1874 – F. Fischbach, *Ornamente der Gewebe*, Frankfurt 1874.
- Flemming 1950 – E. Flemming, *Textile Kunste. Weberei, Stickerei, Spitze*, Berlin 1950.
- Geijer 1972 – A. Geijer, *A History of Textile Art*, London 1972.
- Goldthwaite 2008 – R.A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2008.
- Gutkowska-Rychlewska, Taszycka 1967 – M. Gutkowska-Rychlewska, M. Taszycka, *Polskie hafty średniowieczne*, Kraków 1967.
- Herbarz Niesieckiego* 1839 – Herbarz polski Kaspra Niesieckiego powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza, Lipsk 1839, t. III.
- Higgins 1993 – J.P.P. Higgins, *Cloth of Gold, History of Metallised Textiles*, London 1993.
- Jenkins 2003 – D. Jenkins, *The Cambridge History of Western Textiles*, Cambridge 2003, t. 1.
- Kamińska, Turnau 1966 – J. Kamińska, I. Turnau, *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Krupa 2013 – N. Krupa, *Włoskie tkaniny aksamitne z XV i XVI wieku w zabytkowych tekstyliach ze skarbca katedry na Wawelu*, Kraków 2013.
- Kruszyński 1927 – T. Kruszyński, *Ornat i dalmatyki z Żywca i ich holandzkie pochodzenie*, [w:] *Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitalne na Wawelu*, Kraków 1927.
- Lepszy, Tomkowicz 1924 – L. Lepszy i S. Tomkowicz, *Kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Kraków 1924.
- Mannowsky 1931 – W. Mannowsky, *Der Danziger Paramentenschatz, Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche*, Berlin 1931.
- Markiewicz 2014 – A. Markiewicz, *Aniołków dwa srebrnych i ornat ze złota szyty. Inwentarz zakrystii kościoła dominikanów w Krakowie*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2014, s. 723–774.
- Markowsky 1976 – B. Markowsky, *Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts*, Köln, 1976.
- Masterpieces of Persian Art* 2013 – *Masterpieces of Persian Art from Polish Collections* Vol. I, il.42, ed. T. Majda, Teheran 2013.
- Mayer Thurman 2001 – C. Mayer Thurman, *The Robert Lehman Collection XIV European Textiles*, New York 2001.
- Meller, Mundt, Schmuhl 2008 – H. Meller, I. Mundt, E., Schmuhl H., *Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008.
- Michałowska 2006 – M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006.
- Michałowska 1995 – M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995.





- Molà 2000 – A.L. Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Maryland 2000.
- Monnas 2012 – L. Monnas, *Reneissance Velvets*, Londyn 2012.
- Moskal 2012 – K. Moskal, *Memento Ludovicae. Szaty liturgiczne z kościoła Dominikanów w Podkamieniu*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, Kraków 2012, s. 953–971.
- Nahlik 1971 – A. Nahlik, *Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyjnej do k. XVIII w.*, Toruń 1971.
- Nowak, Turdza 2000 – J. T. Nowak, W. Turdza, *Skarby krakowskich klasztorów*, Kraków 2000, t. 1 i 2.
- Okulicz 1999 – M. Okulicz, *In gloriam et decorem. Dawne szaty i tkaniny liturgiczne z diecezji warmińskiej*, Olsztyn 1999.
- Orsi Landini 2017 – R. Orsi Landini, *The Velvets, In the Collection of the Costume Gallery in Florence*, Firenze 2017.
- Orsi Landini 2006 – R. Orsi Landini, *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, Milano 2006.
- Orsi Landini, Niccoli 2005 – R. Orsi Landini, B. Niccoli, *Moda a Firenze 1540–1580*, Firenze 2005.
- Otavsky 1987 – K. Otavsky, *Alte Gewebe und ihre Geschichte*, Riggisberg 1987.
- Pax et Bonum* 1999 – *Pax et Bonum. Skarby Klarysek Krakowskich*, red. A. Włodarek, Kraków 1999.
- Peri 1994 – P. Peri, *Tessuti del rinascimento nei repertori ornamentali, Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1994.
- Piwocka 2013 – M. Piwocka, *O tkaninach, które zdobią i znaczą*, [w:] *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Warszawa 2013, s. 152–163.
- Privat-Savigny, Guelton 2008 – A. Privat-Savigny, M.H., Guelton, *Au Temps de Laurent le Magnifique. Tissus Italiens la Renaissance de la Renaissance des collections du Musée des Tissus de Lyon*, Lyon 2008.
- Podraider 1928 – F. Podraider, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928.
- Santangelo 1959 – A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani dal XII al. XVIII secolo*, Milano 1959.
- Sporbeg 2001 – G. Sporbeg, *Die Liturgischen Gewänder, XI. bis XIX Jahrhunderts*, Köln 2001.
- Stolleis i in. 1992 – K. Stolleis, H.-J. Kotzur und H. Lütkenhaus, *Der Frankfurter Domschatz*, Frankfurt 1992, s. 109, il. 12.
- Świeykowski 1906 – E. Świeykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906.





- Taszycka 1989 – M. Taszycka, *Inwentarz Szat Liturgicznych i innych tkanin zabytkowych z kościoła św. Marka w Krakowie*, *Nasza Przyszłość* 71, 1989, s. 125, poz. 1.
- Taszycka 1971 – M. Taszycka, *Włoskie jedwabne tkaniny odzieżowe w Polsce w pierwszej połowie XVII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Tekstyliia w zbiorach sakralnych 2013 – Tekstyliia w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. H. Hryszko, Warszawa 2013.
- Tomkowicz 1906 – S. Tomkowicz, *Bielany*, [w:] *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat krakowski*, [w:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 41–44.
- Trick 2005 – C. Trick, *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortune and Fine Clothing*, Maryland 2005.
- 2000 Years of Silk Weaving 1944 – 2000 Years of Silk Weaving*, E. Weyhe (red.), New York 1944
- Walczak 2014 – M. Walczak, *Obraz „Wizja Św. Jacka” w Odrowążu jako vera effigies pierwszego polskiego dominikanina*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2014, s. 595–622.
- Wawel 1000–2000 – Wawel 1000–2000, Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, Kraków 2000.
- Wetter 2015 – E. Wetter, *Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen*, Riggisberg 2015.
- Wetter 2010 – E. Wetter, *Ikongraphy of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, Riggisberg 2010.
- Wetter 2005 – E. Wetter, *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*, Riggisberg 2005, s. 362–365, il. 49/1, 49/2.
- Valke 1913 – O. von Valke, *Kunstgeschichte der Seidengewebere*, Berlin 1913.
- Varoli-Piazza 1991 – R. Varoli-Piazza, *The Altar-Frontal of Sixtus IV in Assisi Research and restoration*, Assisi 1991.
- Varjú-Ember 1980 – M. Varjú-Ember, *Alte Textilien*, Budapest 1980.
- Velvets 1966 – Velvets East and West from the 14 th to the 20 th century*, Lyon 1966.
- Venturoli 1995 – P. Venturoli, *I tessili nell’età di Carlo Bascapè vescovo di Novara (1593–1615)*, Novara 1995.
- Villanyi 1986 – E.B. Villanyi, *Seidengewebe von sieben Jahrhundert 14–20. Jh.*, Sarvar 1986.
- Zarewicz 1871 – L. Zarewicz, *Zakon Kamedulów jego fundacye i dziejowe wspomnienia w Polsce i Litwie*, Kraków 1871, s. 28.
- Żarnowiecki 1915 – L. Żarnowiecki, *Historia tkanin jedwabnych*, Kijów 1915.

