

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta

Diplomová práce

Eva Guia

Prvky mudéjarského umění

The Elements of Mudejar Art

Vedoucí práce: Prof. Rudolf Veselý

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Ema

Obsah:

1. Úvod- definice mudéjarského umění
2. Mudéjarské umění v dílech historiků umění
3. Mudéjarské umění v jednotlivých oblastech
4. Použitý materiál
5. Dekorační prvky
6. Resumé
7. Přílohy

Definice mudéjarského umění

Slovo *mudéjar* pochází z arabského *mudadždžan*, což pravděpodobně znamená *ten, jemuž bylo dovoleno zůstat*.¹ Další možné interpretace jsou konvertita (*convertido*); platící tribut (*tributario*), poddaný (*vasallo*) či podrobený (*sometido*). Nejbizarnější interpretace spojuje tento výraz s arabským *dadždžál*, což může znamenat jak antikrist, tak renegát. Přestože se toto slovo objevuje v dokumentech z 12. století, ve středověkých textech se muslimové, kteří zůstali na území dobytém křesťany a mohli nadále praktikovat svou víru a zvyky, obvykle nazývali *los moros* (Mauři). Proto jeho použití historiky počínaje 19. stoletím představuje již jistý kultismus.² Mudéjarové oficiálně „mizí“ z Kastilie v r. 1502 a z Aragónie v r. 1506 (fakticky bylo z politických důvodů odloženo do roku 1526)³

Ač byl tento výraz ve spojitosti s uměním poprvé použit donem Manuelem de Assas 8. 11. 1857 (*Semanario Pintoresco Español*)⁴, za jeho „otce“ je pokládán José Amador de los Ríos, který 19. června 1859 u příležitosti zahájení svého akademického působení na Královské akademii krásného umění San Fernando v Madridu přednesl svůj příspěvek nazvaný

¹ Prats, Ícar Alcalá. *Guía del arte mudéjar en Aragón*. Prames, Zaragoza 2005, str. 9

² Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Sílex, Madrid 2003, str. 193

³ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1990, str. 78

⁴ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El mudéjar como constante artística*. In: *Actas del I. Simposio Internacional de Mudejarsimo (Teruel, 15.-17. de Septiembre de 1975)*. Diputación Provincial de Teruel, Teruel 1981, str. 30
nebo López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Cátedra, Madrid 2002, str. 25. López Guzmán uvádí, že Amador de los Ríos se bránil tím, že toto číslo bylo vydáno až v dubnu 1859, on však četl svůj projev před Památkovou komisí již před tímto datem.

*Mudéjarský styl v architektuře.*⁵ Amador de los Ríos jím označoval styl vytvořený výhradně mudéjary, těšícími se z tolerance nastolené křesťanskými vládci. Tento názor se opakuje v dílech dalších autorů 19. století; mudéjarské umění je pro ně plodem křesťanské tolerance, zatímco mozarabské umění představuje jen důsledek či symbol odporu vůči islámské netoleranci. Postupně toto slovní spojení ztrácelo pro historiky umění svůj původní význam; neoznačovalo jen díla vytvořená mudéjary, ale i křesťany a židy, šlo tedy spíše o styl samotný, o přežívání hispanomuslimského umění v křesťanském Španělsku. Jako první s touto myšlenkou přišel zřejmě Vicente Lampérez y Romea, který poznamenal, že se jedná o architekturu podrobených nebo konvertovaných Maurů či jimi vyučených křesťanů.⁶ K této tezi se o něco později přidal Torres Balbás. Definitivně byla tato definice přijata na I. Mezinárodním sympoziu mudéjarismu.⁷

Důležité je ovšem si uvědomit, že časové vymezení je jiné; mudéjarský styl nekončí s odchodem či konverzí mudéjarů, ba ani morisků, přežívá i do dalších staletí, do období baroka i déle (tzv. neomudéjarský styl).⁸ Ne všichni s tímto pojmenováním souhlasili. Projdeme-li jednotlivá díla zabývající se historií umění, zjistíme, že naprostá většina autorů zaujímá vůči mudéjarskému umění jakožto stylu rezervovaný až odmítavý postoj.

Proces vzniku mudéjarského umění byl započat dobytím Toleda v r. 1085. Kvůli rozdrobení cordóbského chalífátu na taifská království se rovnováha vychýlila ve prospěch

⁵ Amador de los Ríos, José. *El estilo mudéjar en arquitectura*. Madrid, 1872 (Když jsem v druhé části mého *Pitoreskniho Toleda* načrtl historii arabské architektury, zmínil jsem pod názvem *Mozarabská architektura* všechny památky, které uchovává císařské město díky starým mudéjarským alharifům. Nové studie, bedlivější zkoumání a jiné stavby stejné povahy, jakož i dlouhé a velmi užitečné konzultace s nejučenějšími archeology naší vlasti mě přiměly k tomu, abych poopravil tuto klasifikaci a pojmenoval tento styl mudéjarským, neboť pouze tento název odpovídá jeho původu a následnému rozvoji. Lidé vzdělaní v oboru národních dějin rozhodnou, do jaké míry jsme měli pravdu, když jsme stanovili tento kritický pojem historie umění.)

⁶ Lampérez y Romea, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media (según el estudio de los elementos y los monumentos)* T. III. Espasa- Calpe, Madrid 1930, str. 484

⁷ Díez Jorge, María Elcna. *El arte Mudéjar: expresión estética de una convivencia*. Universidad de Granada, Granada 2001, str.59-60

⁸ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid, str.195

křesťanů.⁹ Během znovudobývání bylo obvyklé, že mešita se mávnutím proutku, přesněji řečeno očištěním a vysvěcením, stala katedrálou nebo kostelem (stejně tak jako dříve byly měněny křesťanské baziliky v mešity). Ne vždy ovšem byl zachován náboženský či světský ráz budovy; bývalá mešita pak mohla sloužit jako obyčejný dům či stáj.¹⁰ Nedělo se tak jen z praktických a ekonomických důvodů; křesťanští dobyvatelé cítili velký obdiv k muslimskému umění. To dokládá i historka, kdy sevillští Mauři žádali, aby jim bylo dovoleno rozebrat mešitu a věž Giraldu, na což jim Alfonso X. Moudrý odpověděl, že „jestli seberou jen jednu cihlu z věže, dá je všechny zabít.“ (Tato historka, kterou uvádí Borrás Gualis, je rovněž podobně zmíněna Isidorem de Cagigas v jeho díle o mudéjarech, ovšem s dovětkem „uvádíme tuto historku jen proto, aby byla definitivně vymazána, pokud se chce psát vážně o naší historii“¹¹). Proto nepřekvapí, že nic nebránilo tomu, aby byly stejně přetvořeny i civilní stavby, jako např. Aljafería v Zaragoze, Královské paláce v Seville a Starý královský palác v Alhambře v Granadě.¹²

Tradičně se uvádělo, že mudéjarské umění vděčilo za svůj úspěch ekonomickým důvodům (levný materiál a pracovní síla). Někteří autoři však tento názor zpochybňují s tím, že se spíše jednalo o tradici či módu; svou roli ovšem hrálo i úsilí o integraci nových křesťanů.¹³ Nesmíme zapomenout na to, že církevní stavby sloužily také jako společenské centrum, jako místo, kde se scházela rada obce, soud, konala různá shromáždění a uzavíraly smlouvy a obchody. Za těmito účely mohli kostel navštívit i muslimové a židé.¹⁴ Je tedy možné, že v

⁹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 82

¹⁰ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str. 249

¹¹ De las Cagigas, Isidoro. *Los mudéjares. (Tomo II)*. Instituto de Estudios Africanos, Madrid 1949, str. 389-390

¹² Borrás Gualis, Gonzalo M. Ibid., str.94-100; Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid., str.197-200

¹³ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str. 64, 168-174

¹⁴ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str.306-307

některých případech bylo použití mudéjarských forem vědomou volbou, jejímž cílem bylo přiblížit se menšinám a oslovit je.¹⁵

Mudéjarské umění se ovšem netýkalo jen křesťanských církevních či světských staveb. V tomto stylu byly budovány také synagogy. Židé na rozdíl od mudéjarů neměli velký zájem věnovat se umění a architektuře (z toho Díez Jorge soudí, že odtud zřejmě plyne i jejich menší integrace ve středověké společnosti, neboť byli spojováni s málo oblíbenými profesemi jako je účetní, výběrce daní, lichvář. Proto možná došlo nejprve k vyhnání židů a až poté muslimů).¹⁶ O typicky židovském stylu se nedá hovořit; Židé vždy napodobovali metody národů, s nimiž byli právě v kontaktu.¹⁷ Judaismus a islám pojí společný odpor vůči figurativní malbě na veřejných místech, a tím spíše uvnitř náboženských staveb. I proto jak židovské, tak islámské umění dává přednost jiným typům dekorace, čímž se radikálně liší od křesťanského pojetí.¹⁸ Ačkoliv jsou tedy použity geometrické a rostlinné motivy typické pro mudéjarské umění (byť geometrie je podřízená číselným hodnotám, které mají v judaismu zvláštní význam), hebrejská epigrafie zůstává věrna svým vzorům; není tolik abstraktní a téměř nečitelná jako arabské písmo, jsou to především doslovné citace z Tóry, jejichž funkce není ani tak dekorativní; v první řadě jde o další prvek liturgie, vztahující se k modlitbám recitovaným v synagoze. Synagog se do dnešní doby dochovalo poměrně málo. Ve více či méně dobrém stavu se nalézají synagogy v Toledu [Svatá Marie Bílá (Santa María la Blanca) a el Tránsito - názvy pocházejí z doby po jejich vysvěcení na kostel], Córdobě a Segovii.¹⁹

¹⁵ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str. 310

¹⁶ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str. 195-200

¹⁷ López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 177-178

¹⁸ Díez Jorge, María Elena. Ibid., str. 134-135

¹⁹ López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 178-182

I mudéjarských mešit zbylo málo. Jde jednak o mešity ještě z dob muslimské nadvlády, které byly později přestavovány v mudéjarském stylu [las Tornerías.²⁰ , Bab Mardum neboli Kristus Světla (Cristo de la Luz)],, jednak o mešity pocházející již z období po dobytí křesťany. V blízkosti Tarazony se nacházejí dvě mešity tohoto typu v lokalitách Torrellas a Tórtoles. Zajímavé na nich je, že jejich typologie je křesťanského rázu; jejich podélná osa je napříč ke *qible*, modlitebnímu směru. Mešita v Calatorao (Valdejalón) je již věrnější muslimským vzorům.²¹ Mudéjarové plnili podobnou úlohu jako nynější imigranti; obvykle pracovali v zemědělství a obzvláště v profesích souvisejících se stavitelstvím (zedníci, *alarifové*, truhláři, výrobci dlaždiček apod.). Alarifové se na rozdíl od svých křesťanských kolegů nesdružovali v cechy.²² Byli bez jakýchkoliv zábran najímáni jako dělníci na stavbách světského i církevního charakteru a obvykle pobírali i stejný plat jako křesťané. Pracovalo se však podle křesťanského kalendáře od pondělí do soboty, mimo křesťanské svátky.²³

²⁰Torres Balbás, Leopoldo. *Ars Hispaniae IV. Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*. Ed. Plus Ultra, Madrid 1949, str.308-309

²¹ <http://www.dpz.es/turismo/monograficos/aragon-sefarad/VolumenI/VolI-16.pdf>

²² Díez Jorge, María Elena. *Ibid.*, str.176-181

²³ Díez Jorge, María Elena. *Ibid.*, str. 186-195

Mudéjarské umění v dílech historiků umění

Don Pedro de Madrazo, který odpovídal Amadorovi de los Ríos na jeho výše zmiňovaný projev, později tvrdil, že je tolik druhů mudéjarského umění, jako vlastních muslimských. Proto navrhol nazývat jednotlivé typy arabský bastardní (árabe bastardo), mauritánský bastardní (mauritano bastardo) a nasrovský bastardní (naserita bastardo), což by ovšem bylo značně nelibozvučné.²⁴

Vicente Lampérez y Romea [*Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (Španělská civilní architektura 1.- 18. století, 1922) a *Historia de la arquitectura española en la Edad Media (según el estudio de lo elementos y los monumentos)* (Dějiny španělské architektury ve středověku (na základě studia prvků a památek), 1930] vnímal mudéjarské umění jako spojení křesťanských struktur s islámskou dekorací, která je ve shodě se západní křesťanskou tradicí vnímána jako něco povrchního, podružného²⁵ (někdy ovšem zmiňuje i jiné prvky než jen dekorační, např. pojednává o tom, že mudéjarské věže mívají minaretovou strukturu).²⁶ Nepopíral však, že se jedná o samostatný styl, který je, podle jeho definice, shoda formy a materiálu²⁷. Lampérez y Romea používal termín „románská cihlová architektura“ (*arquitectura románica del ladrillo*), k označení některých mudéjarských památek v provincii Kastilie a León. Dále též zavedl podle Borrás nepřesnou terminologii, která přežívá až do dnešní doby [latinskobyzantský mudéjar (mudéjar latinobizantino) -5-11. století; románský mudéjar (mudéjar románico) -6.-12. století; gotický mudéjar (mudéjar gótico) – 14.-16.

²⁴ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 17-18

²⁵ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 18-22

²⁶ Lampérez y Romea, Vicente. Ibid, str.526

²⁷ Lampérez y Romea, Vicente. Ibid. , str. 485

století; platereskí mudéjar (mudéjar plateresco)-16. století].²⁸ I jiné Lampérezovy definice již dnes musíme považovat za zastaralé (mudéjarské střechy se všeobecně nazývají *alfarjes*²⁹).

V 30. letech se o mudéjarské umění začala zajímat francouzská historiografie. **Henri Terrasse** v roce 1932 publikoval práci *L'art hispanomauresque, des origines au XX siècle*. (Hispanomaurské umění, od počátků do 20. století.). Stejně tak jako již před ním mudéjarské umění označil za výsledek pokračování islámských dílen, tedy že se nevázalo výlučně na práci morisků, a rozdělil ho na dvě skupiny, „*de survivance*“ (přeživší) a „*d'importation*“ (importované). Do první z nich patří díla, která navazují na místní islámské vzory a dělí se podle jednotlivých regionů; do druhé pak tvorba umělců a řemeslníků příšlých zvenčí, ať už z jiných oblastí, či z al-Andalusu. Mudéjarské umění viděl jako důsledek politiky křesťanských králů, kteří byli ještě tolerantnější než muslimští vládcí. Španělští křesťané byli spíše zemědělci a vojáci než umělci a řemeslníci. Čistě křesťanské umění bylo proto spíše výpůjčka z jiných evropských zemí. Pyšnily se jím však především honosnější konstrukce. Skromnější stavby obvykle vzaly zavděk mudéjarským stylem. Křesťané neměli pocit, že by to bylo v rozporu s jejich vírou. Nezáleží na tom, zda autory byly křesťané či mudéjarové; vždy, když najdeme hispanomaurské formy a techniky na křesťanské stavbě, jde o mudéjarské umění. Vlastní památky jsou zmíněny velmi stručně (Toledo; Nová Kastílie-románská cihlová architektura-Sahagún; Aragónie-jakožto zástupci *mudéjar de survivance* a klášter Las Huelgas, jehož dekoraci viděl velmi podobnou almohadské, nicméně se španělskou estetikou, a Alcázar v Seville z *mudéjar d'importation*).³⁰

²⁸ Lampérez y Romea, Vicente. Ibid, str. 491

²⁹ Lampérez y Romea, Vicente. Ibid, str. 512

³⁰ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 22-25 a Terrasse, Henri. *L'art hispano-mauresque des origines au XIIIe. Siècle*. G. Van Oest, Paříž 1932

Elie Lambert ve svém článku *L'art mudéjar* (Mudéjarské umění, 1933) definoval mudéjarský sloh jako opravdovou syntézu středověkého křesťanského a islámského západního umění, tedy že by se neměl zaměňovat za islámské vlivy v křesťanské architektuře, které však byly zpracovány křesťanskou, nikoli muslimskou technikou. Mudéjarské umění dělil na mudéjar „*populaire*” (popular-lidový), totožný s Terrasovým mudéjar „*de survivance*”, a mudéjar „*de court et de luxe*” (cortesano-dvorský), móda importovaná z území, které bylo stále ještě pod muslimskou nadvládou, shodující se s mudéjar „*d'importation*”.³¹ Ve své knize *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*. (Gotické umění ve Španělsku. Století 12. a 13.) Lambert přisoudil úspěch mudéjarského umění rychlosti práce a díky použitým surovinám a množství dostupné pracovní síly přijatelné ceně za architekturu založenou na opracovaném a barveném štku a vynikající svou barevností, dekorací s opakovanými motivy vytvářenými pomocí forem atd.³²

Ve španělské umělecké historiografii 30.let stojí za zmínku tři osobnosti; první z nich je **Diego Angulo Iníguez** [*Historia del Arte* (Dějiny umění)]. Angulo nepatřil mezi odborníky na muslimskou tematiku; proto také někdy příliš podtrhoval křesťanské aspekty. Zároveň považoval mudéjarské umění za něco vágního, neurčitého a ornamentálního, pro co také používá termín mudejarismus (el mudejarismo). Jako mudéjarské označil hispanoarabské umění téměř vždy smíšené s křesťanskými formami a ve službách křesťanů. Je to podle něj styl v zásadě dekorativní, vytvářející velkolepá díla ohromující svým zdánlivým bohatstvím a barevností , byť jeho postatou je použití levných materiálů. Je spojen s cihlovou architekturou, proto se také první stavby v Kastílii nazývají románská cihlová architektura. Důležitým přínosem pozdního hispanoarabského umění byl strop *par y nudillo*. Mudéjarské umění dělil na oblast Toleda spojeného s románskou cihlovou architekturou Kastílie,

³¹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid. , str. 22-25

³² López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid. , str. 34

Andalusii a Aragónie. Krátce pojednal o užitých uměních; keramice z Manises a Paterny, kůži a kobercích.³³

Tento pojem převzala další významná osobnost, **Juan de Contreras, markýz z Lozoyi**. (*Historia del Arte Hispánico*, 1931-1934) Ten odmítal považovat mudéjarské umění za samostatný styl. Považoval za vhodnější pojmenování pro konkrétní díla „el arte morisco“. Zde by však nastal jistý problém, protože ve španělštině slovo morisco znamená sice jako adjektivum „maurský“, jako substantivum však také morisk, nový křesťan, což by bylo značně zavádějící. Termínem „el mudejarismo“ označoval mudéjarské umění všeobecně, aniž by mu však přiznával vlastní autonomii; přisoudil mu v podstatě jen dekorační funkci.³⁴ Znovu vysvětloval úspěch mudéjarského umění ekonomickými důvody (levnější materiál a pracovní síla). V jeho díle se také objevují jiné dnes již překonané názory (všeobecně se dá říci, že křesťané se věnovali zpracování kamene, což Mauři neuměli, proto stavěli z cihel; Mauři vytvářeli cechy atd.)³⁵ V náboženské architektuře je plán křesťanský a muslimský element je omezen na strukturu a dekoraci, kdežto civilní stavby mají muslimské uspořádání, které bylo hezčí, veselejší a pohodlnější, a pouze v dekoraci se mísí gotické motivy s muslimskou ozdobou. Význam mudéjarismu je takřka úplně ornamentální. To, co charakterizuje mudéjarskou dekoraci oproti muslimské, je svobodný duch, takže každá památka má svou osobitost. Soubor mudéjarských památek nepředstavuje styl v pravém slova smyslu, ač je to nejcharakterističtější projev hispánského umění.³⁶

³³ Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del Arte*. E.I.S.A., Madrid 1973, str. 521-532 a Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 26-27

³⁴ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid., str. 193-194 a Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 26-30

³⁵ Contreras, J. (marqués de Lozoya). *Historia del Arte Hispánico*. Salvat Editores, Barcelona 1934, str. 43-50

³⁶ Contreras, J. (marqués de Lozoya). Ibid., str. 439-486

Andrés Calzada [*Historia de la arquitectura española* (Dějiny španělské architektury, 1933)] pojednává o mudéjarském umění v jedné kapitole a dvou podkapitolách. V první podkapitole o mudéjarismu v mudéjarském stylu. Calzada uvádí, že mudéjarové stavěli někdy po čistě muslimském způsobu [Betlémská kaple (Capilla de Belén) v las Huelgas v Burgosu, věrně napodobující almohadský styl], jindy se přizpůsobovali křesťanským módním směrům. Nedá se tedy mluvit o tom, že by mudéjarské umění tvořilo skutečně styl v pravém slova smyslu, je to jen zvláštní způsob pojetí a cítění různých stylů, v němž se skrývají maurské prvky, byť je někdy tento přínos nepatrný. Aniž by tedy šla vymezit jasná hranice, objevuje se románsko- mudéjarské umění v regionech León, Kastílie, Toledo (jež Calzada považuje za nejstarší) a Aragónie.³⁷ V hlavní kapitole Calzada tvrdí, že mudéjarové ovládali obchod, umění a řemesla, a stejně tak byli obratní v zemědělství. Ovládli proto natolik křesťanské vládcy, že ti stavěli a žili po jejich způsobu. Míšením prvků evropských stylů a muslimského slohu, který v nich přežíval, ať už v čisté, nebo naočkované formě, vzniká nový koncept, mudéjarské umění. To se vyvíjí, přeměňuje a přizpůsobuje jednotlivým fázím křesťanské architektury jakožto lidové umění, jež je spojeno s metodami, s kterými tlumočí exotickou módu do románského jazyka. Dělí se na dvě větve. V jedné z nich převažuje muslimský prvek, které z něj prakticky dělá islámské umění. Jde o Andalusii a Toledo. Toledo je nejvíce mudéjarské a umění zde téměř dosahuje kategorie stylu. V druhé skupině se muslimské umění projevuje v dekoraci a řídí se formami cizího umění, někdy se omezuje na ornamentální stránku nebo stavební či ornamentální techniky. Tato skupina je zastoupena Starou Kastílií a Aragónií. Calzada zmiňuje rovněž mudéjarské umění mimo Iberský poloostrov: v Anglii a Latinské Americe.³⁸ V poslední podkapitole o přetrvávání mudéjarského umění ve stylu Cisneros označuje tento styl za propojení mudéjarského a

³⁷ Calzada, Andrés. *Historia de la arquitectura española*. Editorial Labor, Barcelona 1933, str. 72-80

³⁸ Calzada, Andrés. *Ibid.*, str. 122-150

isabelského slohu s renesancí. Jeho střediskem se stalo Toledo, kde se také nachází jeho nejvýznamnější památka, kapitulní sál katedrály.³⁹

Leopoldo Torres Balbás představuje bezpochyby jednu ze dvou nejvýznamnějších postav mudéjarské historiografie. Je autorem velké řady prací, mezi nimi též *Crónica arqueológica de la España musulmana* (Archeologické kroniky muslimského Španělska) a čtvrtého dílu souboru *Ars Hispaniae* (Hispánského umění, 1949). Přijal název mudéjarské umění („není lepšího“). Označil za mudéjarské všechny památky na křesťanském území, které byly ovlivněny islámským uměním na Iberském poloostrově a také další v jiných evropských, amerických a afrických zemích inspirované touto hispánskou tradicí. [Za mudéjarské památky nicméně nepovažoval románské stavby se sporadickými islámskými prvky (podkovovité oblouky, alfiz, geometrické, epigrafické a rostlinné motivy atd.)] Kapli Nanebevzetí Panny Marie (la Asunción) v las Huelgas v Burgosu a synagogu Svaté Marie Bílé v Toledo zařadil do kapitoly almohadská architektura v křesťanském Španělsku. Nadále zdůrazňoval dekorační charakter mudéjarského umění. Mudéjarové byli levná a početná pracovní síla, používající ekonomičtější stavební materiály. Mudéjarské umění nemůžeme považovat za styl (soubor společných rysů, které se postupně organicky rozvíjejí); jde o řadu jedinečných děl podivuhodné rozmanitosti, jejichž jediným pojítkem je často společný hispánský orientalismus. Někdy jsou technika a materiál křesťanské a formy islámské, jindy je tomu přesně naopak; čistě „západní“ tematika je zpracována v islámském duchu a rytmu atd. Mudéjarské umění, byť sloužící též králům a šlechticům, zůstalo jevem lidovým a prostým, a i proto z něj nikdy nevznikl oficiální sloh.(ač jednou k tomu mělo blízko, tzv. isabelský styl)..⁴⁰

³⁹ Calzada, Andrés. Ibid. , str. 245-248

⁴⁰ Torres Balbás, Leopoldo. Ibid. , str. 39-46, 237-248 a Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar.*, Ibid. , str. 30-33

V jeho díle pokračoval jeho žák **Fernando Chueca Goitia**. [*Invariantes castizos de la arquitectura española* (Ryzí kontanty španělské architektury, 1981) , *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. (Dějiny španělské architektury. Starověk a středověk, 1965)]. Mudéjarismus je podle něj postoj španělské společnosti, který se promítá do umění, aniž by se formalizoval, což ho odlišuje od klasických stylů. Jde vlastně o soubor různých stylů, o mudéjarský metastyl. Mudéjarský styl se dá rozlišovat podle regionů, podle období, podle vztahu ke křesťanskému umění (románský mudéjarský sloh apod.), podle toho, k čemu budovy sloužily, zda ke světským, či církevním účelům atd. Formální třídění, o které se pokoušeli Madrazo a Lampérez, však nemá smysl. Nicméně v otázce názvu je zajedno s Lampérezem.⁴¹ Stejně jako Torres Balbás považoval kapli Nanebevzetí Panny Marie a synagogu Santa María la Blanca za almohadskou architekturu.⁴²

Zajímavé názory se objevují v díle **Philippe Araguase** *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII.e- XV.e siècle)* (Cihla a architektura ve středověkém Španělsku, 2003). Tento francouzský autor se španělskými předky kritizuje Borrás Gualise např. zato, že šmahem zavrhl terminologii, kterou používali jím samým uznávaní autoři jako Lampérez a Chueca Goitia (románský cihlový , goticko mudéjarský, románsko mudéjarský sloh atd.) Cihla pro něj nebyla typicky mudéjarským či muslimským materiálem, právě naopak. Zdůrazňuje, že až do období almohadské nadvlády byla cihla používána téměř výjimečně a i později se omezovala na okolí Sevilly a Zaragozy. Mudéjarové obvykle v centrech výroby sídlili ve velmi malém procentu celkové populace (byť je tato věc Borrásem vysvětlována mobilitou mudéjarů a faktem, že v městech, kde se více stavělo, žili spíše křesťané, a také doložena četnými zmínkami v dokumentech). Mudéjarové se věnovali stavebním profesím,

⁴¹ Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Ed. Dossat, Madrid 1965, str. 465-470 a Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 30-34

⁴² Chueca Goitia, Fernando. Ibid., str. 278-280

ale mnohem více zemědělství. Byli zaměstnáváni nezávisle na tom, o jaký typ stavby šlo nebo zda byla použita cihla či kámen. Uměli stejně dobře zpracovávat oba materiály. Jestliže v některých oblastech, jako v Seville a Aragónii, bylo velké procento stavebních profesí vykonáváno mudéjary, lze to vysvětlit sociálními faktory. Byla to možnost, jak uniknout velmi těžkým podmínkám rolníků poddaných venkovské aristokracii, neboť tato povolání se netěšila velké prestiži mezi křesťany. Spousta památek byla označena za mudéjarské jen proto, že při jejich konstrukci byla použita cihla. Přitom jen jediný typ obvykle stavěný z cihel má opravdu mudéjarské uspořádání; jde o tzv. věž-minaret. Kromě toho můžeme za mudéjarské označit několik mešit, synagogy v Toledu a civilní budovy domy a městské paláce, nikoliv však románské kostely v Kastílii a Leónu, ani aragonské kostely blízké languedockým, ani kostely v Seville, které mají severský původ, stejně jako hrady v Coce nebo v Medině del Campo. Je pravda, že zde nalezneme jisté sporadické prvky, otázkou však zůstává, do jaké míry nám dávají právo vyčlenit tyto památky z architektonické tvorby zbytku středověké Evropy. Hlavním rysem, podle něž rozpoznáme mudéjarskou stavbu však zůstává dekorace. Historici mají právo používat termín mudéjarský, stejně jako mluvíme o gotických katedrálách, ač víme, že Gótové s nimi neměli nic společného. I entomolog může s klidem dát název nové formě brouka svižníka, nesmí však měnit jeho genetickou strukturu, přidat mu nohu nebo krovku. Označovat cihlu za určující rys mudéjarského umění je jako přidat broukovi nohu.⁴³

Výčet by nebyl úplný, kdybych nezmínila **Gonzala Borrásé Gualise**, asi největšího specialistu na mudéjarské umění. Jelikož o jeho názorech pojednávám v různých částech mé práce, jen stručně připomenu jeho díla. Je to především *El arte mudéjar* (Mudéjarské umění, 1990) a *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. (Islám. Od Córdoba do mudéjarského umění,

⁴³ Araguas, Philippe. *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII.e-XV.e siècle)*. Casa de Velázquez, Madrid 2003, str. 279-293

2003). Borrás Gualis studoval obzvláště mudéjarské umění Aragónie [*El arte mudéjar aragonés* (Aragonské mudéjarské umění, 1978, rozšířenější verze 1985); *El arte mudéjar en Teruel y en su provincia* (Mudéjarské umění v Teruelu a jeho provincii, 1987), *La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel* (Mudéjarský strop v katedrále v Teruelu, 2000)] atd. ⁴⁴

⁴⁴ Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857- 1991*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1993 a Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2002

Mudéjarské umění v jednotlivých oblastech

Nejstarší mudéjarské stavby se nacházejí v Sahagúnu, spadajícího do oblasti Leónu. Pocházejí z 12. století. Jsou to: kostel sv. Tirsa (San. Tirso), ruiny kláštera sv. Benita (San Benito) a klášter v San Pedro de las Dueñas. Nejvýznamnější památky v Leónsku a Staré Kastílii najdeme v těchto lokalitách: Alba de Tormes, Toro, Arévalo, Olmedo a Cuellar. Přesto, že byly vybudovány pod silným vlivem románského slohu (odtud pojmenování románská cihlová architektura- viz výše), odlišují se i po stránce dekorační. Charakterizují je slepé polokruhové oblouky, rámy někdy špatně označované jako *alfiz*, řady cihel stojících na dlouhé nebo krátké úzké straně, , cihly s dekorací *de esquinilla*, patky sloupů seříznuté ve výžlabek (*nacela*).

Samostatnou kapitolu představuje dvorský mudéjarský sloh. Kastilsko-leonští vládci, byť nepochybně přejímali vlivy evropského umění, zvolili mudéjarský sloh jako výraz své odlišnosti a originality. Ač je to poněkud překvapující, zvláště ve 14. a 15. století se stalo mezi obyvateli Kastílie a Leónu módou napodobovat muslimské zvyky, jako způsob oblékání, sezení (v tureckém sedu), jízdy na koni (a la jineta) či boje, slavnosti byly doprovázeny hudbou a tanci v maurském stylu.⁴⁵ Bohužel, řada památek se do dnešní doby nedochovala či byla značně poničena. První z nich pocházejí z konce 12. století; jsou to kaple Nanebevzetí Panny Marie (la Asunción) a Sv. Spasitele (San Salvador) v las Claustrillas v cisterciánském klášteře las Huelgas v Burgosu, která byla některými (Torres Balbás) považována za almohadskou architekturu. O něco mladší je královský palác Tordesillas, spojený se jménem Pedra I. a dílnou toledských sádrařů. V tomto paláci, později přeměněném

⁴⁵Valdés Fernández, M., Pérez Higuera, M. T a Lavado Paradinas, P.J. *Historia del arte de Castilla yLeón. Tomo IV. Arte mudéjar. Ámbito*, Valladolid 1996, str. 131-144

na klášter sv. Kláry (Santa Clara), můžeme již obdivovat gotickou naturalistickou flóru na cviklech sloupů malého nádvoří. Velký význam měla dynastie Trastámara (po r. 1370), libující si v ambiciózních architektonických počinech a napodobovaná šlechtou. Specificky mudéjarské hrady jsou např. Arévalo (Ávila), la Mota v Medina del Campo (Valladolid) a Coca (Segovia).

V pozdější době hrad přestává být pevností a stává se sídlem, kde se odehrávají různé slavnosti apod. Tento typ najdeme zastoupen např. Alcázarem v Segovii. Šlechta staví hrady, kde se často pojí gotický exteriér s luxusním mudéjarským dekorem uvnitř. Tyto hrady většinou zmizely a nebo se nacházejí v ruinách (Ponferrada, Valencia de don Juan atd.) Mudéjarské rysy můžeme obdivovat také na věžích, jako je tzv. Herculova věž (Torre de Hércules) v současném klášteře Sv. Dominika (Santo Domingo) (Segovia) a domech-pevnostech Cevico de la Torre (Palencia), Velasco (Medina de Pomar) a polozičeném paláci Curiel de los Ajos (Valladolid). Pokud jde o městské paláce, zůstaly pouze zbytky (palác Pedra I. a Marie de Padilla v Astudillo (Palencia), palác Juana II v Madrigalu de las Altas Torres (Ávila), atd.). Pohřební kaple najdeme zastoupeny např. výše zmíněnou kaplí Nanebevzetí Panny Marie v las Huelgas nebo kaplí La Mejorada v Olmedu (Valladolid). Dvorský mudéjar nekončí ani s dobou Katolických králů. Sama královna Isabela se narodila v paláci Madrigalu de las Altas Torres, strávila své dětství v Arévalu, později také často pobývala v Alcázaru v Segovii a zemřela v Medině del Campo. Záslouhou Katolických králů byl dokončen hrad v la Motě. Z dalších památek bohužel zůstaly jen nepatrné zbytky či písemné odkazy.⁴⁶

⁴⁶ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid., str. 212, a Borrás Gualis, Gonzalo M. Ibid, str. 159-169, Valdés Fernández, M., Pérez Higuera, M. T a Lavado Paradinas, P.J. *Historia del arte de Castilla y León. Tomo IV. Arte mudéjar*. Ibid, str. 160-222, *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunweg 1995, str. 69-72

Druhou oblastí je území, které vymezuje Talavera de la Reina na jednom konci a Guadalajara na druhém a v němž je nejvíce památek soustředěno v jeho historické metropoli Toledu. Mudéjarský sloh zde navazuje na hispanomuslimskou tradici: mešita Bab- al Mardum, přestavěná na kostel Krista Světla, byla později rozšířena o mudéjarskou apsidu. Mezi nejstarší stavby patří kostely Sv. Ondřeje (San Andrés), Sv. Eulálie (Santa Eulalia) a Sv. Lukáše (San Lucas). Jsou zmíněny v dokumentech z 12. století, ačkoliv Basilio Pavón přesunuje jejich dataci do pozdější doby, k roku, kdy byl vysvěcen kostel Sv. Romana (San Román, 1221). Mají bazilikální trojlodní půdorys, který je rozdělen arkádami podkovovitých oblouků a podepřen sloupy a pilíři. Nad arkádami se nachází druhá řada slepých polokruhových oblouků. Charakteristický znak představuje lomený podkovovitý oblouk zdvojený s laločnatým. Od poloviny 13. století se prosadil vliv gotiky a almohadského umění; nový typ mudéjarských kostelů, např. Sv. Jakub z el Arrabalu (Santiago del Arrabal), je vyšší a krytý dřevěnou střešní konstrukcí. Jejich věže jsou čtvercového půdorysu a minaretové struktury.⁴⁷ Zvláštní místo náleží mudéjarským synagogám. První z nich je Sv. Marie Bílá, opět Torresem Balbásem spojovaná s almohadským uměním. Ta se společně s kostelem Sv. Jakub z el Arrabal pyšní nejstarším dochovaným sedlovým stropem *par y nudillo*. V synagoze el Tránsito, kterou dal postavit výběrčí daní Pedra I. Samuel Ha-Leví, se pojí almohadská dekorace s novými prvky, gotickou naturalistickou flórou a heraldickými symboly.⁴⁸

Nejvíce památek je soustředěno v Aragónii, jak v jejím hlavním městě Zaragoze, tak v mnoha dalších lokalitách (Borja, Tarazona, Calatayud, Daroca, Teruel atd.). Borrás Gualis poznamenává, že tu formální rozdíl mezi dvorským a lidovým mudéjarským slohem nenajdeme.⁴⁹ Většinou zde chybí kvádrový kámen. Pokud byl někde (Daroca) použit, stavba

⁴⁷ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid. , str. 212-216

⁴⁸ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid. , str. 170-180

⁴⁹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*. In: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunwerg 1995, str. 79 a 80

byla přerušena a dokončena cihlami [San Juan de la Cuesta a kostel sv. Dominika ze Silos (Daroca)]. Ty zde nepochybně mají dominantní postavení; místo dřevěných krovů se dává přednost klenbám [jednu z výjimek představuje slavný sedlový strop *par y mudillo* v katedrále Sv. Marie (Santa María) v Teruelu]. Věže opět vycházejí z minaretové struktury, ať už čtvercového [Ateca, Sv. Martin (San Martín) a Spasitel (Salvador) v Teruelu, Magdalena v Zaragoze], nebo osmiúhelníkového půdorysu [Sv. Pavel (San Pablo) v Zaragoze a věž v Taustě]. V menším množství nalezneme i věže křesťanské struktury [Sv. Dominik ze Silos, Sv. Petr (San Pedro) a Sv. Marie v Teruelu, Longares, Romanos, el Villar de los Navarros]. Byly postaveny koncem 13. a začátkem 14. století. Jejich charakteristickým rysem je nádherně barevná keramická dekorace. Kostely opět převzaly mnoho gotických prvků, zdejší mudéjarský sloj patří tedy do jakéhosi středního období. V první třetině 14. století vznikl zvláštní typ kostela- pevnosti (kostel Panny (la Virgen) v Tobeđu, v Torralbě de Ribota a v Azuaře, či dnes již neexistující San Gil v Zaragoze). Aragonský mudéjar přetrval i do pozdější doby. Za zmínku stojí rovněž *artesonados* jako např. v paláci Katolických králů v Aljaferíi. V 16. století bylo zkonstruováno mnoho dalších věží a také mudéjarské cimbuří katedrál v Zaragoze, Teruelu a Tarazoně. I po vyhnání morisků v roce 1610 přežívaly některé prvky, jako např. sádrové klenby s mudéjarskou dekorací. (kostely las Facetas a San Ildefonso v Zaragoze atd.)⁵⁰

Andalusie se historicky i geograficky dělí na dvě části. Dolní Andalusie se dále rozčleňuje na Cordóbu a okolí, kde se nadále používá tradiční kvádrový kámen, a oblast kolem Sevilly, kde se již přešlo na modernější cihlu. V Seville se mísí silný vliv almohadské kultury s gotikou. Sevillský mudéjarský kostel s apsidami ve tvaru mnohoúhelníku je složen ze tří lodí, mezi nimiž stojí sloupy zakončené hrotitými oblouky. Lodě kryje dřevěný strop, apsidy

⁵⁰ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid., str. 217 a Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 191 a 197

pak klenební konstrukce. Věže vychází z almohadských minaretů (v samotné Seville zdobí kostely Sv. Marka (San Marcos), Sv. Mariny (Santa Marina), Všech Svatých (Omnium Sanctorum), Sv. Ondřeje (San Andrés), Sv. Pavla (San Pablo) a mnoho dalších.. Přínos Sevilly nepochybně znamenaly pohřební kaple inspirované islámskou *qubbou* [v sevillském kostele Sv. Petra (San Pedro), klášter Sv. Pavla , Sv. Kateřiny (Santa Catalina), Sv. Štěpána (San Esteban) , kaple Pátých muk (la Quinta Angustia) v Sv. Pavlovi, kaple Soucitu (la Piedad) v Sv. Marině a kaple Cervantesů (los Cervantes) ve Všech svatých]. Do kategorie dvorského mudéjaru spadá mudéjarský palác Pedra I, postavený mezi lety 1364-66 a tvořící součást komplexu Královských Alcázarů (los Reales Alcázares) v Seville. Na tomto paláci se podíleli granadští mistři, které Pedrovi I. poslal jeho přítel sultán Muhammad V, a mudéjarští umělci ze Sevilly a Toleda.

Pokud jde o Horní Andalusii, zůstala nejdéle pod muslimskou nadvládou, byla proto pod vlivem nasrovského umění.⁵¹ V malagském regionu docházelo často k přeměně mešit v kostely. Avšak zatímco v pohoří Bentomiz se zachovalo mnoho minaretů, používaných jako křesťanské věže, v Malaze měl větší vliv sevillský mudéjarský styl; proto zdejší věže mají křesťanskou strukturu. Velký rozvoj zaznamenalo také tesařství. Granadský mudéjarský sloh byl značně ovlivněn mudéjarským uměním jiných regionů, což lze vysvětlit politikou Katolických králů k znovuosídlení území. Jednolodní kostely s oblouky *diafragma*, které podpírají dřevěné sedlové stropní konstrukce, mají čtvercový nebo pravouhlý presbytář krytý také osmiúhelným nebo osmihranným střešním krovem (kostel Sv. Josefa (San José), dokončený v roce 1525, Sv. Jakuba (Santiago), Sv. Matěje (San Matías, 1526) a San Cecilio (1528-34). Další církevní stavby podobné stavby jsou více spojené s andaluskou tradicí

⁵¹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ibid. , str.217-218

(kláštery Sv. Isabely Královské (Santa Isabel la Real) a Milosrdenství (la Merced), farní kostely Svaté Anny (Santa Ana ,1548), Sv. Bartoloměje (San Bartolomé) atd.⁵²

V levantské oblasti (Katalánsko, Baleárské ostrovy, Valencie a Murcie) mnoho památek nenajdeme, což kontrastuje s faktem, že historicky byla zvláště Valencie osídlena početnou komunitou mudéjarů a morisků. Borrás Gualis to vysvětluje jednak silným vlivem gotiky, a jednak skutečností, že v lokalitách, kde bylo menší množství křesťanů, nebyla poptávka z jejich strany a tím pádem ani potřeba stavět mudéjarské kostely.⁵³ Jako příklady uvedme střešní konstrukci v kostelu Krve (la Sangre) de Onda (Castellón), v kostelu Krve (Liria, Valencia), *artesonados* v Paláci Valencijské oblasti (Palacio de la Generalitat, Valencia), atd.⁵⁴

Mudéjarské umění v Portugalsku

Portugalsko bylo první ze všech iberských království, které získalo kontrolu nad celým svým územím (1249). Většina muslimů se přesídlila do jiných částí Pyrenejského poloostrova pod islámskou nadvládou nebo na sever Afriky, malá část pak zůstala. Na konci 15. století už byl jejich počet zanedbatelný. Nicméně existují dokumenty, zmiňující jejich umělecké a řemeslnické aktivity. (Dokonce i v roce 1498 měla královna Leonor ve svých službách muslimského výrobce dlaždiček a obkladaček nazývaného al-Azulejo). Je otázkou, zda v případě Portugalska lze mluvit o mudéjarském stylu, jak jej známe ze Španělska, tedy směs prvků pocházejících z hispanomuslimské tradice, románského umění a gotiky, či jen o ojedinělé prvky a detaily, kterým by přízvisko mudéjarské nemělo náležet. Z románských

⁵² Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 182-191

⁵³ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Ibid., str. 198

⁵⁴ Bérchez, Joaquín; Zaragoza, Arturo. *En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano*. In: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunwerg 1995, str.91-97

staveb ovlivněných mudéjarským uměním stojí za zmínku např. dekorace průčelí Staré Katedrály (Sé Velha) v Coimbre, archivoly osového průčelí kostela Sv. Petra (Sao Pedro) ve Ferreire (Pacos de Ferreira, Porto), dřevěné balkóny *ajimeces* a průčelí kapitulního sálu kostela Naší Paní z Oliveiry (Nossa Senhora da Oliveira) v Guimaraes, čelo kostela kláštera Castro de Avelas (Braganca), brány, např. v Coimbre, věže hradu Trancoso (Pontevedra) atd. Mudéjarské prvky v gotice pak najdeme zastoupeny v kostele kláštera Sv. Františka (Sao Francisco) v Portu, v kostele kláštera Sv. Františka v Santarém a kostele kláštera v Batalhe (Leiria) (obloučky a převýšené oblouky), kapli Pana Jana Vincenta (Dom Joao Vicente) v katedrále ve Viseu a věži hradu v Beje (Alentejo) (klenba), opět v Naší Paní z Oliveiry (klenba v kostele, strop v jiné budově), Staré Katedrále v Coimbre (hispanoarabské dlaždičky a obkladačky, později použité i v jiných stavbách v okolí), atd.

Zvláštní kapitolu představuje manuelské období. Míněn je portugalský král Manuel I., který v roce 1498 uskutečnil svou druhou, svatební cestu po Španělsku. (k první došlo v roce 1483). Jeho nevěsta, doña Isabel, dcera Katolických králů, při cestě zemřela během porodu, nicméně don Manuel a jeho početný průvod shlédli řadu mudéjarských památek., které se po návratu pokusí reprodukovat. Nutno říci, že šlo o reprodukci povrchní, o dílo křesťanů, kteří se snažili napodobit to, co shlédli ve Španělsku, aniž by byli dobře obeznámeni s pravou podstatou mudéjarského stavitelství. Je ovšem možné, že čerpali částečně i z vlastních kořenů (don Manuel měl na svém dvoře maurské hudebníky a nařídil, aby se při býčích zápasech nosilo oblečení v arabském stylu). Snad nejvýznamnější památku tohoto stylu představuje palác v Sintře, kde můžeme obdivovat sevillské dlaždičky, alfizy a převýšené oblouky. Sevillské dlaždičky byly použity i na řadě dalších staveb v okolí. V oblasti Alentejo najdeme četné příklady uplatnění mudéjarských prvků na oknech, dveřích atd. (např. palác v Évoře). Konečně na severu a v oblasti Beiry Interior se uplatnily nejvíce mudéjarské střechy (kostel

Matriz de Caminha (Viana do Castelo), farní kostely v obcích Vilar Formoso, Escarigo, Touro, Marmeleiro atd.)⁵⁵

Mudéjarské umění mimo Iberský poloostrov

První použití termínu „mudéjarský sloh“ na konkrétní díla Nového Španělska se objevuje v článku Diega Angula Inígueze v časopise *Ars Islámica* (Islámské umění) v roce 1935 pod názvem *The Mudéjar style in Mexican architecture* (Mudéjarský styl v mexické architektuře). Na tento článek, který neměl příliš velký ohlas, nicméně později reagoval Torres Balbás. Mnohem větší význam mělo dílo *Historia del Arte Hispanoamericano* (Dějiny hispanoamerického umění, 1945), jehož autory kromě Angula byli Enrique Marco Dorta a Mario Buschiazzo. Zde je americké mudéjarské umění interpretováno jako přežití vnějších slohových prvků středověké islámské tradice. Jako konkrétní prvky jsou zdůrazňovány stropní konstrukce., alfiz a v případě Mexika římsy vycházející z almohadské tradice.

Další významnou postavu představuje Manuel Toussaint, „otec“ mexické kunsthistorie. V roce 1946 publikoval práci *Arte Mudéjar en América* (Mudéjarské umění v Americe), první práci pojímající americký mudéjar v celém rozsahu včetně dnešního jihu Spojených států amerických. Zvláště v šedesátých letech se začaly množit studie na toto téma, zabývající se především tesařstvím. V roce 1969 bylo vydáno novověké americké dílo o tesařství, *Obras de fray Andrés de San Miguel* (Díla faráře Andrése de San Miguel).

Amerika má ovšem také své pochybovače. Jedním z nich je Santiago Sebastián, který kritizuje pojetí mudéjarského umění jako stylu; podle něj se jedná o „lidovou tradici

⁵⁵ Dias, Pedro. *Geografía mudéjar: Portugal*. In: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunwerg 1995, str. 179-188

vycházející z hispanomuslimských kořenů⁵⁶. Borrás Gualis zase poznamenává, že nešlo o mudéjarské umění v pravém slova smyslu, ale spíše o přežívání mudéjarských prvků⁵⁷. Pochopitelně zde většinou nešlo o dílo mudéjarů či morisků, jejichž přítomnost v nově objevených zemích byla zakázána (vzpomeňme třeba na Cervantese). Zákaz se ovšem v některých případech nedodržel, o čemž svědčí několik inkvizičních procesů a záznam o tom, že do Mexika byli povoláni granadští moriskové, aby tam zavedli pěstování moruše a hedvábí. Obvykle se ale na stavbách podíleli křesťané, pocházející převážně z Andalusie a Extremadury.⁵⁸ V Mexiku se, stejně jako ve Španělsku, slaví svátek „Mauři a křesťané“. Přestože Mauři symbolizují zlo, identifikovali se místní lidé spíše s nimi, aby tak vyjádřili odpor k svému ovládnutí Španěly.⁵⁹

V průběhu 15. stol. byla obsazena souostroví v Atlantiku (Kanárské ostrovy, Azory a Madeira). Architektura využívala velkého přírodního bohatství ostrova, proto nejdůležitějším materiálem bylo dřevo (cedr, *acebiño*, *viñátigo*, *palo blanco*, lípa, chvojka), sloužícího převážně ke konstrukci stropů . Vyskytuje se zde i jiný typický prvek mudéjarského umění, dřevěný balkón, který má své předchůdce v muslimském balkónu zvaném mušarabí a v severošpanělském tesařství.

Po objevení Ameriky v roce 1492 se mudéjarské umění rozšířilo i na tento kontinent a přetrvávalo zde až do 18. století. Mudéjarská architektura tu skloubila středověké španělskomuslimské prvky s různými formami předkolumbovského umění, mnohdy na místě

⁵⁶ Rafael López Guzmán. *Los estudios sobre arte mudéjar en América*. IN: *Actas del X. Simposio Internacional del Mudejarismo (Teruel 14-15-16 de Septiembre de 2005)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2007, str. 695-711, Sebastián, Santiago. *Existe el mudéjarismo en Hispanoamérica?* In: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunwerg 1995, str. 46

⁵⁷ *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Electa, Madrid 2002, str.59

⁵⁸ *Síntesis de culturas. Mudéjar. Itinerario cultural del Mudéjar en México*. Fundación El Legado Andalusi, Granada 2002, str.24-25

⁵⁹ *Síntesis de culturas. Mudéjar. Itinerario cultural del Mudéjar en México*. Ibid., str.45-46

bývalých indiánských kultovních center. V jejím úspěchu znovu hrál velkou roli ekonomický faktor, tedy její jednoduchost a pružnost, pokud jde o stavební materiály. Na celém kontinentě bylo opět hojně využíváno široké škály různých dřevin jako materiálu k výstavbě stropů, podpěr, balkonů, dveří aj. Dřevo a cihlu doplnil třetí materiál, charakteristický pro tuto oblast, kámen.⁶⁰

⁶⁰ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo.* Palacio Episcopal, Málaga 1995, str. 59-85

Použitý materiál

Muslimské umění vychází v podstatě z islámské teologie. Koncepce islámského stavitelství souvisí s muslimskou filozofií, že trvalý je jenom Bůh; umělec nemá usilovat o to, aby jeho dílo bylo trvalé. Proto i materiály, které používá, jsou méně odolné a ušlechtilé. Souboru materiálů na určité stavbě se říká *la manobra*. V některých pramenech se ovšem tímto termínem míní vše, co se vztahuje k uskutečnění stavby, tedy i pracovní síla a mzdy.⁶¹ Za mudéjarské stavební materiály se tradičně považovala cihla, dřevo, sádra a keramika. Dnes jsou někdy spojení prvních dvou materiálů s mudéjarským uměním a jejich ekonomičnost zpochybňovány. (viz níže)

Cihla (el ladrillo, v aragonském dialektu la rejola) (neplést ovšem s homonymem ve valencijské, kde tento výraz obvykle označuje obkladačku nebo dlaždičku⁶².)

Byť je tento materiál považován za typický mudéjarský materiál, v poslední době byl tento fakt zpochybněn specialistou na cihlovou architekturu Philippem Araguasem (viz výše). Philippe Araguas rovněž zpochybnil výhodnost použití cihly oproti kameni. Uvádí, že pokud došlo k zvýhodňování, šlo o ekonomické faktory v širším slova smyslu, tedy o nedostatek vhodného kamene, o fakt, že cihla se hodila do značně odlesněné krajiny, o nedostatek kvalifikovaných řemeslníků, kteří byli zapotřebí na zpracování kamene (u výroby cihly se

⁶¹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar*. In: *Actas del III. Simposio Internacional de Mudejarismo*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1986, str. 317-325

⁶² Borrás Gualis, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Atagón y Rioja; Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, Zaragoza 1985, str. 140

uplatnily ženy a děti, levná pracovní síla), atd. ⁶³ Cihla se samozřejmě používala už ve starověku, ale proporce byly odlišné. Běžným stavebním materiálem se stala cihla zřejmě na muslimském Východě. V al- Andalusu se zpočátku stavělo více z kamene a cihla začala převládat až za almorávidského a almohadského období. Cihla se používala ke konstrukci pilířů, oblouků, kleneb a zdí apod. Zároveň sloužila i k dekoraci. Základem pro výrobu cihly je hlína. Ta je velmi rozšířená a její těžba nepředstavuje velký problém. Ne vždy však má správnou konzistenci. Někdy se z hlíny vybíraly největší kusy, obvykle se ale spíše dávala přednost výběru vhodného ložiska , které obsahovalo žádané množství písku, tedy ani příliš mnoho, ani málo. Pracovalo se obvykle mimo hradby. Pálená cihla se vyráběla tímto způsobem: Hlína se smísila a vytvarovala pomocí dřevěného rámu pobitého železem. Následně se dala vysušit na slunci. Ačkoliv doporučená doba na sušení byla dva roky, obvykle se cihly zřejmě sušily několik týdnů až měsíců. Poté se vypálily v peci. Pec se stavěla rovněž z cihel a byla částečně pod zemí, aby se lépe uchovalo teplo. Cihly se vypalovaly asi 40 až 50 hodin a asi 4 až 5 dní trvalo, než vychladly. ⁶⁴

Z konstrukčních prvků se krátce zmíním o obloucích a klenbách. Asi nejznámější je podkovovitý oblouk (*arco de herradura*) Gómez Moreno hledal původ tohoto oblouku u některých římských staveb. Ve vizigótském Španělsku bylo jeho použití velmi běžné. Pokud tedy chceme zjistit, zda podkovovitý oblouk vychází z vizigótské nebo hispanomuslimské tradice, musíme si všimnout jeho uspořádání. Podle Araguse je to tzv. oblouk *enjarjado* , jehož patka dosahuje do značné výše vzhledem k celému oblouku, který je typicky islámský a mudéjarský. Tento způsob usnadnil stavební proces tím, že omezil počet oblouků. Oblouky

⁶³ Araguis, Philippe. Ibid., str.304-305

⁶⁴ Araguis, Philippe.Ibid., str. 15-26

tohoto typu najdeme např. v Toledu (Kristus Světla, Spasitel), Zaragoze [Trubadúrova věž (Torre del Trobador)] a Segovii [Sv. Vavřinec (San Lorenzo)].⁶⁵

Lomený podkovovitý oblouk (arco de herradura apuntado/ arco túmido) má decentrované uspořádání určené kruhovými úseči s několikanásobnými středy. V západokřesťanské architektuře se nevyskytuje. Objevuje se na sklonku období cordóbského chalífátu. U almohadských řemeslníků patřil k jednomu z nejvíce cenných technik. Byl rozvinut rovněž v perském umění počínaje 11. stoletím. Poslední typ je inspirován velkými bránami granadské Alhambry; jde o velké oblouky s decentrovaným uspořádáním, jejichž čelo je oživeno výčnělky z cihel, které tak vytváří jakýsi druh bosáže [Sv. Marie v Guadalajaře, Aguilar de Campos, kostel sv. Michala ve Villalónu de Campos (Valladolid)].⁶⁶

U lomeného oblouku (arco apuntado/ojival) můžeme také rozlišit dva typy, „křesťanský“ a „islámský“. První z nich má paprskové, druhý pak decentrované uspořádání. Vícelaločnatý oblouk (arco polilobulado/lobulado) je almorávidského nebo almohadského původu. Vyskytuje se v mnoha formách a kombinacích s jinými oblouky, např. podkovovitými a podkovovitými lomenými.⁶⁷ Dále se vyskytují plný/půlkruhový oblouk (arco de medio punto)⁶⁸, různé oblouky mohou být převýšené (peraltado), nebo snižené (rebajado).

Původ křížové klenby (bóveda de crucería) není zcela jasný. Jisté je, že byla použita muslimy nad mihrábem mešity v Córdobě (10. století). V křesťanských klenbách je tlak rozdělen do více bodů, zatímco v hispanomuslimských se všechna žebra sbíhají do středového bodu, kde křížením vytváří oko. Klenby tohoto typu najdeme ve Sv. Michalovi v Almazánu, v

⁶⁵ Araguas, Philippe. Ibid., str. 61-64

⁶⁶ Araguas, Philippe. Ibid., str. 64

⁶⁷ Araguas, Philippe. Ibid., str. 65-66

⁶⁸ López Guzmán, Rafael. Ibid., str. 97

sakristi Sv. Pavla v Córdobě atd. S Almohady se robustní córdobský typ proměnil na ornamentální. Žebroví má pouze dekorační funkci (kaple la Mejorada v Olmedu- 15. století, kaple la Exaltación ve Sv. Kateřině v Seville atd.)⁶⁹

Klenba na pendantivech (bóveda vaída/ baída) byla v islámské architektuře vyhrazena především pro lázně čtvercového půdorysu, přesto se stala se později charakteristickým prvkem španělského stavitelství. Nejprve se používala ke krytí věží a zvoníc rovněž ve tvaru čtverce, později našla své uplatnění i na dalších církevních stavbách. Jde původem o specificky andaluskou klenbu, která se rozšířila i do jiných oblastí Španělska. Dále se používá klenby valené (bóveda de cañón, de medio cañón- klášter sv. Kláry v Tordesillas), , nepravé (falsa bóveda, věž v Atece), hvězdicovité (estrellada, la Seo v Zaragoze), zdobené s *lazos*, stalaktity atd.⁷⁰

Dekorace souvisí s pozicí cihly ve zdivu. U základních dvou typů je cihla položena na tlustější dlouhou stranu, přičemž vidíme buď užší dlouhou stranu (*a soga*) nebo stranu krátkou (*a tizón*) : Pokud je cihla zda je otočena dlouhou užší stranou směrem dolů, rozlišujeme, zda je kolmo ke zdi (*a sardinel*) nebo souběžná se zdi (*a panderete*) : Nakonec může být cihla ve vertikální pozici, postavená na krátké straně , kolmo ke zdi (*a testa*) nebo souběžně se zdi (*de plano*). Vytváří také dekor zvaný *opus spicatum* [rybí páteř (espina de pez), espiga (klas), cikcak (zigzag)] Cihla může vystupovat ze zdi v podobě okapů nebo patek s různými dekoračními motivy [pilovité zuby (dientes de sierra), vlysy *de esquinilla*] O obloucích na zdích se zmiňuji v kapitole o dekoraci. Proto bych jen chtěla dodat, že při jejich

⁶⁹ Lampérez y Romea, Vicente. *Ibid.*, str. 504-511

⁷⁰ Araguas, Philippe. *Ibid.* , str.66-73, López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas.* *Ibid.*, str. 97-98 a Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario básico de arquitectura y bellas artes.* Ediciones del Serbal, Barcelona 2003, str. 152-157

zdvojení vznikají někdy rámy zvané *alfiz* (*arrabá*) nebo *recuadro*.⁷¹ Různé odstíny cihel a vzdálenost mezer mezi nimi dotvářejí kolorit staveb. Někdy se cihla před vypálením seřízla či vytvarovala pomocí dřevěné formy.⁷² V hispanomuslimské architektuře málokdy zůstala cihla nezakryta, ať už venku či uvnitř budovy; v mudéjarské je naproti tomu často vidět na vnějších zdích.⁷³

Sádra (el yeso, v aragonském dialektu el aljez)

Sádra je starobylý stavební materiál, používaný už ve starověku. To dokazuje i její aragonský a starošpanělský název *aljez*, mající původ v řeckém termínu *Gypsum* a jeho arabské obměně al-džíz. Arabové se s ní seznámili po dobytí Persie a jejímu připojení ke svému území a uvedli ji také do al-Andalusu. Sádra vzniká částečnou nebo úplnou dehydratací sádrovce $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$.⁷⁴ Její ložiska se nacházejí ve východní části Španělska (Granada, Málaga, Teruel, Katalánsko, Kastílie, údolí řek Duera, Ebra a Taja, levantská oblast) Oproti vápnu má řadu výhod. Nepotřebuje příliš vysokou teplotu pece (asi 200 stupňů Celsia), způsob výroby je jednoduchý a ekonomický, jako materiál je více elastičtější a lépe se přizpůsobuje nepravidelnostem terénu a konstrukčním chybám. Vápno sice lépe odolává vnějším vlivům, jako je vlhkost, ale jen pokud je dodržen správný výrobní postup, což je poměrně obtížné. I výroba sádry ovšem vyžaduje určitou obratnost a rychlost. Pokud se před vypálením smísí s příliš velkým množstvím vody, je proti ní posléze méně odolná. Proto se

⁷¹ Na můj dotaz, jaký je mezi těmito dvěma pojmy rozdíl, mi Borrás Gualis odpověděl: „Arabský termín „alfiz“ se používá v historii islámského a andaluského umění pro označení rámu, který ohraničuje oblouk a který je vlastně z formálního hlediska *recuadro* (ale většinou neohraničuje podpěrné konstrukce, ale pouze oblouk počínaje patečním klenákem); Termín „recuadro“ se používá v kastilské a leónské historii mudéjarského umění pro prostý dekorativní rám, s pozadím vždy vyhloubeným, nebo pro rám, který ohraničuje celý oblouk včetně nosné konstrukce.“

⁷² López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 95-103

⁷³ Torres Balbás, Leopoldo. Ibid., str. 361

⁷⁴ Hlaváč, Jan. *Základy technologie silikátů*. Nakladatelství technické literatury, Praha 1981

někdy do sádry přidávají doplňující látky na ochranu proti vlhkosti či je dokonce kryta ochranným filmem.

Rozlišujeme několik typů sádry. Pokud je sádra použita jako součást podlahy, kde musí čelit většímu opotřebení, je třeba jí vypálit za vyšších teplot. Naopak k dekoraci či k omítnutí zdí se více hodí méně tvrdá sádra, která se lépe opracovává. *Yeso pardo* (tmavá sádra), také zvaná *algez común* nebo *yeso corriente* (obyčejná sádra), je hrubější, matnější a tmavší; *yeso blanco* (bílá sádra) pak představuje cennější, ale také dražší variantu. Zvláštním druhem sádry je štuk, což je sádra obohacená o sulfát zinku nebo mědi s vápencem v prášku. Jako pojivo slouží klič a leští se pemzou a lněným olejem. Zpracování sádry probíhá ve dvou fázích. První z nich má na starosti vlastní výrobce sádry (*el aljecero*), a druhou umělec (*el maestro*), který ji aplikuje a opracovává pomocí různých technik. *El agramilado*, někdy také nepřesně nazývaná *el esgrafiado* (*sgraffiti*), označuje techniku, kdy pomocí nástroje *el gramil* (rejsek, rýsovací jehla), používaného rovněž v tesařství, se načrtávají jednotlivé linky v sádře. Další z nich, *el tallo*, *la talla*, *la incisión* nebo *la técnica a cuchillo* (řezba), se u. skutečňuje již na ztvrdlém materiálu pomocí nože či jiného vhodného kovového předmětu. Poslední metoda využívá dřevěných forem (*los moldes*); drobnější motivy, které by formami nešlo vytvořit, se dělají také technikou *a cuchillo*.⁷⁵

Přestože sádra sloužila především k dekoraci (k čemuž se vápno nehodí), nemůžeme opomenout ani její využití k čistě konstrukčním účelům (např. hlavice sloupů v synagogách Sv. Marie Bílé a Sv. Baroloměje (San Bartolomé) v Toledu, stalaktitový strop v kapli kostela Sv. Ondřeje (San Andrés) v Toledu atd.) Sloužila také jako pojivo ve zdivu, ať už cihlovém,

⁷⁵ Lavado Paradinas, Pedro J. *Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: El yeso a Almagro, Antonio. El yeso, material mudéjar.* In: *Actas del III. Simposio Internacional de Mudejarismo.* Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1986, str.435-447 a 453-457 a Alvaro Zamora, María Isabel a Navarro Echeverría, Pilar. *Las yeserías mudéjares en Aragón.* In: *Actas del V. Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel, 13.-15 de Septiembre de 1990).* Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1991

či kamenném a jako zdívo uvnitř budov. Dekorace vychází z hispanomuslimské tradice (rostlinné, geometrické motivy, epigrafika v arabštině). Stejně tak se tu objevují i nápisy ve španělštině, latině a hebrejštině (v případě mudéjarských synagog) a heraldické znaky. Nechybí ani figurativní prvky, tedy zobrazení lidí a zvířat.⁷⁶

Dřevo (la madera, v aragonském dialektu a katalánštině la fusta)

Dřevo je dalším materiálem, jehož mudéjarská identita byla zpochybněna. Nuere Matauco, jehož odmítavý postoj vůči spojování španělského tesařství s mudéjarským uměním byl kritizován např. Borrássem Gualisem⁷⁷, připomíná, že islám vznikl mezi nomády a v oblastech, kde nebyl nadbytek dřeva. Proto i když se kočovníci usadili, jejich tesařství zůstávalo stále jednoduché. Přínos znamenalo použití ornamentálních motivů, které však nebyly ničím novým, objevovaly se již dříve na jiných materiálech (sádra, látky). Španělské tesařství bylo nepochybně ovlivněno islámským uměním, vycházelo ovšem i ze své vlastní tradice.⁷⁸

Nuere odmítá teorie o tom, že sedlové stropy *par e hilera a par y nudillo* mají almohadský původ. Podobné modely se vyskytují v mnoha oblastech Evropy (Anglie, Německo, Francie) i Severní Ameriky.⁷⁹ V těchto oblastech se také používá rýsovací pravoúhlý trojúhelník (el

⁷⁶ López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 88-95

⁷⁷ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar: estado actual de la cuestión*. In: Henares Cuéllar, Ignacio, López Guzmán, Rafael (eds.). *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1993, str. 14-15

⁷⁸ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunewerg 1995, str. 51-52, Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Editorial Munilla-Lería, Madrid 2003, str. 211-217

⁷⁹ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Editorial Munilla-Lería, Madrid 2003, str. 107 a Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería en España Y américa a través de los tratados*. In: Henares Cuéllar, Ignacio, López Guzmán, Rafael (eds.). *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1993, str. 174-176

cartabón).⁸⁰ Muslimští umělci si naproti tomu museli vystačit s čtverečkovanými předlohami (pauta cuadrículada).⁸¹ Španělskou novinkou je zvláštní způsob pojení *pares a nudillos*, který umožnil částečnou prefabrikaci stropní konstrukce. To pochopitelně dalo tesaři mnohem větší možnosti, jelikož mohl vytvářet složité ornamentální motivy pohodlně na zemi a ne ve výšce na chatrném lešení, kde hrozilo nebezpečí pádu.⁸² Je pravděpodobné, že tak složitému dílu, jako je strop katedrály v Teruelu (1261), již předcházela určitá tesařská tradice.⁸³ V Granadě za vlády Nasrovců se naproti tomu stavěly lehké stropy, mající původ pravděpodobně v Seldžuckém Turecku, jejichž funkce byla čistě dekorativní, které však vynikaly bohatším ornamentálních motivů. Za vlády Pedra I. a Muhammada V. (15.stol.) došlo mezi oběma stranami k výměně umělců a je pravděpodobné, že i k výměně poznatků a technik. Španělští tesaři byli nepochybně okouzleni bohatstvím ornamentálních motivů muslimského stavitelství (španělské se doposud zakládalo na osmicípe hvězdě), sami ovšem seznámili muslimské řemeslníky se svými konstručními technikami. Tak zřejmě vznikla *carpintería de lazo*. Pokud jde o 15. stol., za zmínku stojí např. strop kostela sv. Kláry (Santa Clara) v Tordesillas, Salónu velvyslanců (Salón de los Embajadores) v Alcázar v Seville, Sv. Antonína Královského (San Antonio el Real) v Segovii, strop v Aljaferii v Zaragoze, v Alhambře a dnes již neexistující v Alcázar v Segovii.⁸⁴

Po objevení Ameriky se objevuje potřeba evangelizovat nový kontinent, proto je tam vyslána řada misí. Kromě náboženského zápalu bylo ovšem rovněž nezbytné mít praktické znalosti, např. při výstavbě nových kostelů. Tito klášterní tesaři byli daleko od cechovní kontroly a jejich tvorba se vyznačuje celou řadou inovací, mnohdy ovšem také docházelo k

⁸⁰ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunweg 1995, str. 53, Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Ibid., str. 292

⁸¹ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Ibid., str. 55

⁸² *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Ibid., str. 54

⁸³ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Ibid., str. 195

⁸⁴ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Ibid., str. 55-56

upadání řemesla. Mudéjarské tesařství, ač není tak ekonomické, jak již bylo zmíněno výše, přece jen umožňuje ušetřit na zbytku stavby. Stropní konstrukce je lehká a tak nebylo nutné budovat bytelné základy ani mohutné zdi. Stavba probíhala rychle, což společně s dostupností dřeva také jistě sehrálo svou roli.⁸⁵

Nuere Matauco také popírá, že by tesařství bylo obvykle prováděno mudéjary. To se snaží dokázat i tím, že na stropu katedrály v Teruelu jsou ztvárnění tesaři s rezatými vlasy. Podle něj je tedy autor nepovažoval za nekřesťany, které najdeme zobrazeny na jiných malbách jako osoby s tmavou pletí. Podle mého osobního názoru však také mohlo jít o rozlišení mudéjarů a nepřátelských muslimů. Uvědomme si, že mudéjarové nemuseli být arabského ani afrického původu.⁸⁶ Ve svém příspěvku *Úvahy nad takzvanou ekonomičností mudéjarského tesařství* porovnal sedlový strop *par y nudillo* s klasickým. Na rozdíl od klasického stropu nebyl mudéjarský nikdy určen k tomu, aby nesl váhu krovu a chránil budovu před deštěm; k tomu byla zapotřebí další centrální střecha. Navíc se ke konstrukci mudéjarského stropu spotřebovalo třikrát více dřeva.⁸⁷

Na tyto úvahy Nuera Matauca odpověděl Rafael López Guzmán. Připomíná, že byt' v území ovládaném nebyl nadbytek lesů, přece jen byly dostačující. To vedlo tesaře k tomu, že se snažili ušetřit dřevo, čímž došlo k většímu rozvoji technik oproti střední Evropě. Také proto se ve 14. století použilo muslimských řemeslníků při stavbě papežského paláce v Avignonu. Je třeba si také všimnout geografie tzv. mudéjarského tesařství. Čím více se přibližujeme k severu Iberského poloostrova, tím více ubývá (až na výjimky) na technické a architektonické složitosti. Jestliže šlo o vliv střední Evropy, musely se prokázat cesty, jimiž se

⁸⁵ *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo. Ibid.*, str.56-57

⁸⁶ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española. Ibid.*, str.23-24

⁸⁷ Nuere Matauco, Enrique. *Sobre la supuesta economía de la carpintería mudéjar. In: Actas del IV. Simposio Internacional de Mudejarsimo. (Teruel, 17-19. de Septiembre de 1987). Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1992, str. 73-78*

tento vliv do Španělska dostal, stejně tak jak to bylo dokázáno u románského umění a gotiky. Je možné, že obě tesařské tradice, muslimská a středoevropská, mají svůj původ v antice. Pokud by tomu tak bylo, bylo by logické, že by se rychleji rozvinulo středoevropské tesařství díky svým klimatickým a botanickým podmínkám. Podobné techniky snad svědčí o vzájemných kontaktech. To však neznamená, že muslimové pouze přejali poznatky svých severnějších sousedů. Tesařství bylo vždy spojeno s geometrií, a nezapomeňme, že matematickým vědám věnovala islámská kultura velkou péči. Také existují jisté rozdíly mezi oběma tradicemi. Průřez stropní konstrukce v hispanomuslimském tesařství je podstatně menší než ve střední Evropě, čímž se ušetří na dřevu. Zároveň se používají *peinazos*, malé části, z nichž se skládá celá dekorativní konstrukce a které slouží jako svorky, aby se zabránilo pohybům a zajistila stabilita stropu. Tak mají tyto dekorativní prvky také svou praktickou funkci. Tyto stavební systémy přetrvávají dodnes v Maroku, zatímco ve Španělsku mizí s kulturním spojením Evropy během novověku.⁸⁸

O středověkém tesařství na Iberském poloostrově máme málo zpráv. První významné dílo spatřilo světlo světa až počátkem 17. století. V roce 1619 byl vytištěn první rukopis Lópeze de Arenase, zaměřený výhradně na tesařskou praxi. V roce 1633 vyšel druhý svazek, kde byla tato část zkrácena, autor se však zabývá dalšími disciplínami (geometrie); část je také věnována obhajobě řemesla *alarifa* vůči nově se objevivším architektům. López de Arenas sám se podílel na stavbě některých střech, např. ve farním kostelu Mairené de Alcor, v kapli San Onofre v klášteře Sv. Klement (San Clemente) v Seville, v klášterním kostele Sv. Marie (Santa Maria) v Dueñas (Salamanca) a v klášteře Sv. Pavla (Santa Paula) rovněž v Seville. V té době píše v Americe svůj spis (nevydaný) farář Andrés de San Miguel, člen řádu bosých karmelitánů. Oproti svému španělskému kolegovi, který se více zabývá praktickými

⁸⁸ López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 113-118

problémy řemesla, fárář Andrés zaujímá pozici tesaře-návrháře, který předkládá své návrhy dalšímu tesaři, na jehož bedrech leží provedení práce. Byť fárář Andrés působil jako architekt na některých stavbách, jako tesař nikdy nepracoval. Čerpal proto zřejmě i z jiných pramenů. Jeho dílo je však nepochybně mnohem didaktičtější.⁸⁹

Hispánské tesařství se dělí do několika skupin. *Carpintería de lo blanco* sdružovala řemeslníky pracující mimo dílnu na architektonických počínech a stejně tak i tesaře pracující v dílně a vyrábějící nábytek (ty Lampérez y Romea vyčleňuje jako samostatnou skupinu). *Carpintería de lo prieto* se zabývala hrubší prací, konstrukcí průmyslového a zemědělského nářadí atd.⁹⁰

Typy stropů a střech:⁹¹

V muslimských zemích, kde málo prší, bývají časté terasy ploché vodorovné střechy. Rozlišujeme dva typy- los alfarjes a los taujeles. *El alfarje* je tvořena nosníky (las jácenas), které jsou spojeny s podpůrnými trámy (los estribos) přímo nebo prostřednictvím krakorců.. Nad nimi může být druhá řada slabších trámů, k nim kolmá (las jaldetas). Na nich jsou položeny obkladové desky (tablas de forro). Někdy se přidává další deska (labor de menado) s vyřezávanými geometrickými tvary (alfardones- šesti nebo osmiúhelník, chellas nebo chillas-rozety). (*Labor de menado* se vyskytuje i u jiných typů střech.) *El alfarje* se objevuje již v mešitě v Córdobě. V oblasti mudéjarského umění najdeme dva nejstarší exempláře v

⁸⁹ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería en España y América a través de los tratados*. Ibid., str. 173-1987.
.Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857- 1991*. Ibid. , str. 81-83
a López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid. , str. 77-84

⁹⁰ Lampérez y Romea, Vicente. Ibid. , str. 482 , López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid. , str. 67 a Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Ibid.

segovijském kostele San Millán a v klášteře spadající pod obec Santa María de Huerta v Sorii(12. stol), dále pak v klášterech Sv. Klementa v Toledu, Sv. Dominika ze Silos v Burgosu, Sv. Tomáše (Santo Tomás) v Ávile atd.

Základem pro el taujel je deska opřená o trámy v pravém úhlu, na kterou se pokládá další trámův nebo konstrukce s *lacería*. Jednu z nejstarších tohoto druhu představovala dnes již ztracená střecha v kapitulním sálu v klášteře v Sigeně (2. pol 13. stol). Dalšími ukázkami se pyšní např. kláštery Sv. Uršuly (Santa Úrsula) a Sv. Jan Králů (San Juan de los Reyes) v Toledu a klášter Oña v Burgosu.⁹²

2)Las armaduras

1:a dos aguas- sedlový strop

Sestává se ze dvou šikmých rovin. Dělíme je na:

a)de par e hilera- skládá se z nosníků, zvaných *pares* nebo *alfardas*, které se opírají o zeď a nahoře se sbíhají do vazného trámu (la hileru). K zajištění větší stability se někdy používá dalšího trámu (el tirante). Jelikož není tento typ příliš stabilní, nevyskytoval se příliš často. Jako příklady uveďme dva mozárabské kostely z 10. století se stropy *par e hilera* pravděpodobně ze 14. století- Sv. Michal (San Miguel) v Escaladě (León) a kostel v San Cebrián de Mazote (Valladolid).

b)de par y nudillo- Vychází z předchozího modelu. Zhruba ve 2/3 výšky *pares* však přibyl nový prvek-trám ve vodorovné poloze (el nudillo). Stavělo se tak již v almohadském období. Šlo o velmi běžný způsob konstrukce. Za zmínku stojí stropy *par y nudillo* v katedrále v

⁹²

Martínez Caviro, Balbina. *Carpintería de lo blanco*. In: Bonet Correa, Antonio. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Cátedra, Madrid 1982, str. 248-251

Teruelu, v synagoze Sv. Marie Bílé, v klášteře Sv. Jana Králů a v kostele Sv. Jakuba de Arrabal v Toledu, v kostelech Sv. Mariny a Sv. Kateřiny v Seville atd.⁹³

2 a cuatro aguas- valbový strop

Tento typ stropní konstrukce byl obohacen o další dvě šikmé roviny na kratších stranách. Mají tedy tvar obrácených necek. Rozlišujeme je podle průsečnic jednotlivých rovin (*limas*) na:

a) de lima bordón simple (s jednoduchou *limou*)- V každém rohu je jedna *lima*, spojující *estribo* s hřebenem

b) de limas moamares/ dobles (s dvojitou *limou*). Každá z čtyř částí konstrukce se vyrábí odděleně a je zakončena *limou*. Pokud se tedy jednotlivé díly sestaví dohromady, *limy* se zdvojí. Prostoru mezi nimi se říká *calle* (ulice). Oba díly na kratších stranách a všechny *limy* nedosahují až k hřebeni, pouze k trámu *el almizate*.

Oba typy mohou také vytvářet osmiúhelník. V prvním případě je pak *lim* osm, v druhém šestnáct.⁹⁴

3) Kruhový nebo klenutý strop (Cubierta circular o abovedada)

Nemají příliš pevnou strukturu, neboť jejich funkce je čistě dekorativní. Nenesou tedy váhu stropu.

Pojem *el artesonado* je odvozen z *la artesa* (díže, kád', žlab). Tuto podobu měly totiž kazety, z nichž byl tento strop složen. Dnes tímto pojmem označujeme jakýkoliv cenný

⁹³ Martínez Caviro, Balbina. *Carpintería de lo blanco*. Ibid., str. 251-255

⁹⁴ Martínez Caviro, Balbina. *Carpintería de lo blanco*. Ibid., str. 255-256

strop.⁹⁵ Správně by ovšem tento termín měl být vyhrazen kazetovaným stropům, které se ve Španělsku objevují až za renesance. Kromě stropů čistě renesančních najdeme ovšem i hybridní formy, kam se vmísily prvky mudéjarského stylu. Formu *lima bordón* má např. strop v kapitulním sálu v katedrále Toledo nebo Aula Magna v Univerzitě v Alcalá de Henares. V Paláci Zúñigů a Avellanedů (Palacio de los Zúñiga y Avellaneda) v Peñarandě de Duero se zase mísí kazety se stalaktity.⁹⁶

Stropy se dále mohou dělit podle typu dekorace.

1) Strop s *jaldetas*- *Pares* a *mudillos* jsou zespodu vidět. Někdy jsou *jaldetas* jednoduché trámy napříč mezi *pares* tvořící pravoúhelníky nebo čtverce. Jindy mohou být *almenadas*, tedy obohacené o *labor de menado*.

2) Druhou skupinu představují střechy *de lazo*, kterén dělíme na *apeinazadas* a *ataujeradas*.

a) *Armadura apeinazada*- skládá se z *peinazos*, které jsou smontovány, ale ne přibity.

b) *Armadura ataujerada*- typ střechy, kdy dlouhé úzké desky (*los taujeles*), jsou přibity k podpůrnému prknu. První ukázkou najdeme nejspíše v paláci Partal v Alhambře, později i v dalších palácích.⁹⁷

Všechny typy stropů bývají zdobeny rostlinnými, geometrickými, epigrafickými a heraldickými motivy. Ačkoliv mudéjarských stropů existuje nepřeborné množství, nejvýznamnější z nich najdeme např. v katedrále v Teruelu, v Sálu Králů (Salón de los Reyes

⁹⁵ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Ibid., str. 66-67

⁹⁶ Martínez Caviro, Balbina. *Carpintería de lo blanco*. Ibid., str. 264-266

⁹⁷ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Ibid., str. 219-223 a 269; *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Ibid., str. 52 a Martínez Caviro, Balbina. *Carpintería de lo blanco*. Ibid., str. 252-257

v Alcázaru v Segovii, v Sálu velvyslanců (Sala de los Embajadores) v Alcázaru v Seville atd.⁹⁸

Dalšími prvky jsou dřevěné okapy a dveře. Z almohadské předlohy převzalo nasrovské a mudéjarské tesařství prototyp portálu, u nějž je dřevěný okap nejvýraznější součástí. Charakterizují je krakorce, které jsou vestavěny do zdi nikoliv kolmo, ale s velkým sklonem, přičemž hlavice krakorce je výše než vestavěný vazák (tizón). Jako příklad uveďme okap v sevillském Alcázaru (14. stol).⁹⁹

Pokud jde o dveře, bývají zdobeny s *lazo ataujerado* či žaluziemi. Do první skupiny spadají nap. dveře sakristie v las Huelgas v Burgosu (11. nebo počátek 12. stol.), v Sálu Velvyslanců v Alcázaru v Seville (1366) nebo v Kapitulním sálu Kláštera Sv. Kláry (1. polovina 15. stol.) ; do druhé pak dveře v klášteře Sv. Dominika Starého(Santo Domingo el Antiguo).v Toledu.¹⁰⁰

Stalaktity (Mocárabes) sestávají z hranolovitých kousků dřeva nebo sádry, vazáků (las adarajas) obdélníkového, trojhelnicového, kosodélníkového, kosočtverečného či lichoběžníkového průřezu, které obklopují osmihranný díl zvaný el nabo. Obvyklé tvary jsou hrozen (el racimo) a jeho opak miska, vědro (el cubo), mezi další patří karnýs (la cornisa) a trompa (la pechina). *Las adarajas* se liší podle svého tvaru (la jaira, la conca, la atacia, el grulillo, el dumbaque, el dumbaque ciruelo, la jaira rubí atd.)¹⁰¹Klenby se stalaktity se pyšní např. Kaple Věž (la Torre) neboli Poklad (el Tesoro) v katedrále v Toledu (druhá polovina 14. století) a kaple Sv. Kateřiny v toledském kostele Sv. Spasitele. Rovněž v Toledu

⁹⁸ López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 113-126

⁹⁹ Martínez Cavero, Balbina. *Carpintería de lo blanco*, Ibid., str. 266-267

¹⁰⁰ Martínez Cavero, Balbina. *Carpintería de lo blanco*, Ibid., str. 267-269

¹⁰¹ Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*, Ibid. str. 159-167

v Šlechtickém sále (Salón de Linajes) v Paláci Infantado de Guadalajara se nacházel dnes již neexistující překrásný exemplář.

Keramika

Ačkoliv na Pyrenejském polostrově existovala keramická produkce již dříve, k jejímu opravdovému rozvoji dochází po příchodu muslimů, a to zejména za období umajjovského chalífátu (929-1035), ale i později. Všechny typy keramiky al-Andalusu našly své pokračování v mudéjarském Španělsku.

Keramická centra obvykle vznikala v blízkosti ložisek hrnčířského jílu. V okolí Valencie se nachází dvě – Paterna a Manises. Manises byl znám pozlacenou keramikou, ovšem v obou lokalitách se samozřejmě vyráběly i jiné typy keramiky, mimo jiné také tzv. *soccarats* (viz níže). Čtvercovým dlaždičkám se říká *rajoles* nebo menším *rajoteles*, pravouhlým *rajoles maestres*, šestiúhelníkovým pak *alfardons*. Zdejší produkty byly vyváženy dokonce i do zahraničí; zájem o ně projevil i několik papežů.¹⁰² V Aragónu patřily mezi nejvýznamnější střediska Teruel, Calatayud a Muel. Největšího uplatnění se tu keramice dostalo při dekoraci vnějších zdí věží a fasád budov, které tak tvoří příznačný rys aragonského mudéjaru. V Teruelu se rovněž hojně vyráběly talíře. K dekoraci se používala zelená a mangan, později také kobalt. V Muelu se pak rovněž setkáme s pozlacenou keramikou.¹⁰³ Pozadu nezůstávala ani Sevilla; ačkoliv dílny byly roztroušeny po celém městě, prvenstvím se nepochybně mohla pyšnit čtvrť Triana. I zde se objevuje více druhů keramiky; zatímco 2. pol. 13. století patřila *azulejos de relieve* (druh obkladaček s motivy většinou heraldickými, vytvářenými na reliéfu

¹⁰² Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ediciones El Viso, Madrid 1991, str. 127-219

¹⁰³ Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 221-243

pomocí forem, které byly převážně určeny k dláždění hrodek¹⁰⁴) a 14. století alicatados, v 15. století se uplatnila technika *de cuerda seca* a v 16. století *de cuenca y arista*, ač se opět řemeslníci vrátili k *azulejos de relieve*. Ukázky dlaždiček najdeme např. v Alcázaru v Seville, nebo v Domu Piláta (Casa de Pilatos).¹⁰⁵ V Toledu, kdysi rovněž důležitém centru zpracování keramiky, dnes mnoho příkladů jejího architektonického využití nenajdeme. Většinou je součástí podlah, jako např. v synagoze del Tránsito. Setkáme se ovšem i s jejím uplatněním na vnějších zdích, např. u věží kostelů Sv. Michal Vysoký (San Miguel Alto), Sv. Roman (San Román) atd.(Toledo) , na zdi v kapli Kristovo tělo (Corpus Christi) ve farním kostelu San Justo y Pastor (Toledo) aj. Častěji se vyskytují dlaždičky a obkladačky *de cuenca y arista*, méně *de cuerda seca*. Prakticky chybí produkce domácího nádobí.¹⁰⁶ V Katalánsku se keramika k architektonickému užití víceméně omezovala na malované dlaždičky a obkladačky. Pokud jde o nádoby, šlo v naprosté většině o talíře, jejichž výrobou se zabývaly hrnčířské pece (Manresa, Barcelona, Gerona y Alfara de Carles)¹⁰⁷

Glazurovaná keramika většinou nacházela uplatnění jako dekorační prvek na vnějších zdech. Pracovala s efekty slunečního světla a dodávala stavbám jejich typickou barevnost. Mezi barvami převažovaly zelená, bílá, modrá, morušová, žlutá, medová a černá. Keramika byla zpracovávána ve formě kotoučů, talířů, dříků sloupků, čtvercových či trojúhelníkových dlaždiček, osmiúhelníků, šipek či trubek. Jeden motiv se mohl vyskytnout ojediněle jako doplněk oblouku apod., ale obvyklé bylo jeho opakování či propojení do složitějších obrazců. Dlaždičky se zvláště v pozdější době používaly i uvnitř budov jako ochrana spodní části zdi. Z keramiky se také vyrábělo nádobí a další předměty denní potřeby.¹⁰⁸

¹⁰⁴ <http://www.arrakis.es/~ramoscor/sigloXV.html>

¹⁰⁵ Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana:Andalusí y mudéjar*.Ibid. , str. 257-303

¹⁰⁶ Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana:Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 305-327

¹⁰⁷ Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana:Andalusí y mudéjar*. Ibis., str.245-255

¹⁰⁸ Alcalá Prats, Ícar .Ibid., str.28-29

Tradiční keramická výroba je založena na použití jemných přírodních surovin, mezi něž patří kaolín, jíly a hlíny.¹⁰⁹ Keramika se vypaluje v tzv. arabské peci. Prvnímu vypálení se říká biskvitování neboli přežah (el juaguetado o el bizcochado). To dodá vypalovanému kusu velkou tvrdost, ale neučiní ho odolným vůči vodě. K tomu se používá řada glazur, které zároveň slouží jako barvivo. Obvykle jsou to oxidy různých kovů rozpuštěných ve vodě. Nejdůležitější je oxid olova; pokud se aplikuje samostatně, zachovává barvu hlíny. Pro dosažení jiných barev se tedy mísí s jinými oxidy kovů (měď- zelená, mangan- od morušové a hnědé po černou, železo- žlutá a medová, antimon- různé odstíny jasně žluté a kobalt modrá). Druhé místo náleží oxidu cínu, jehož dvě hlavní složky jsou olovo a cín, jeho barva tedy souvisí s poměrem těchto dvou látek-čím více cínu, tím více bílá, čím více olova, tím více průsvitná. Na rozdíl od předchozího se nemůže použít před biskvitováním. Po aplikaci glazury se předmět znovu vypálí.

Předměty se barví různými způsoby; nejsnazší je nanést na nevypálený kus oxidy pomocí štětce či ptačího brku; pokud se aplikuje na olověnou nebo cíněnou glazuru (tzv. technika "sobre esmalte"), musí se vypálit znovu; také je ovšem možné celý proces obrátit a kresbu pokrýt glazurou (tzv. technika "bajo esmalte"). Tzv. dvoubarevná keramika bývala obvykle zeleno- morušová. Existovaly ovšem i jiné varianty. Někdy tyto barvy doplňovalo žluté pozadí nebo byla jedna z nich nahrazena modrou. Tuto techniku, mající svůj původ v umajjovské produkci z 10. století, začali používat mudéjarští řemeslníci na přelomu 13. a 14. století. Výroba se v zásadě omezovala na tři lokality (Paterna, Teruel a Barcelona- Manresa). Zatímco přímořská střediska přešla v 15. století na modrou, v Teruelu se tato technika dochovala až do dnešní doby.

¹⁰⁹ Hlaváč, Jan. *Ibid.*, str. 301-302

Počínaje 14. stoletím se v mudéjarských dílnách prosazuje nová móda, keramika barvená namodro. Modrá se objevuje v oblasti Mezopotámie a v Persii v 9. století. Odtud se dostala počátkem 13. století do muslimského Španělska. Mezi nejvýznamnější centra tohoto typu patří Paterna, Manises, Teruel, Calatayud, Muel, Barcelona, Reus, Talavera, Puente de Arzobispo a Fajalauza.

Pozlacená keramika se začala vyrábět rovněž na muslimském východě v 9. století a o století později také v al-Andalusu ve městech jako je Elvira, Calatayud a především Málaga. Podle tohoto města se také nazývá „obra de Máliqa“ - malagská práce. (z toho také vznikl pojem majolika)¹¹⁰ V druhé čtvrtině 15. století byla tato technika exportována do Manises a odtud se o něco později dostala do Muelu, Reusu a Barcelony. Tato technika je úzce spojena s islámským uměním, neboť islám zakazuje používání nádob z drahých kovů. Až do druhého vypálení se výrobní postup víceméně shoduje s výše uvedeným. Poté následuje aplikace kovového lesku a třetí speciální vypálení. Alice Wilson Frothingham uvádí složení kovového lesku z 9. století: „směs mědi a cínu se sulfidem nebo bisulfidem těchto kovů, která se kalcinovala na oxidy mědi a stříbra. Ty se společně s červeným okrem, který obsahuje oxidy železa, rozpouštěly v octě, a poté se nanosily na bílou glazuru.“ Složení se pochopitelně liší podle místa a času. Navíc se přidávaly např. síra a rumělka., někdy chyběl ocet atd. Při třetím, redukčním vypálení se na rozdíl od obou předchozích uzavře komín pece, takže zde chybí kyslík a kouř obsahující monoxid uhlíku redukuje oxidy na kovy. Kovové odlesky se objeví poté, co byly začerněné kusy omyty vodou. Tak jako nasrovská, tak i mudéjarská keramika je zřejmě ovlivněna a inspirována íránským uměním. Z něj vychází jak dekorační motivy, tak i kombinace kovového lesku s modrým podkladem.

¹¹⁰ Angulo Iníguez, Diego. *Historia del Arte*. E.I.S.A., Madrid 1973, str. 518

Další pokrok znamenala technika *la cuerda seca*. Šlo o čistě španělský vynález, nebo alespoň nevíme o dřívějším použití této techniky v islámském světě. V al-Andalusu se tato metoda rozvinula v 2. polovině 10. století, tedy za období córdobského chalífátu. Za almorávidského a almohadského období kvalita provedení klesala, renesance se pak dočkala za nasrovského období. Na zřejmě již biskvitované předměty se směsí oxidu manganu a tuku načrtnou linky. Prostor mezi nimi vyplní barvicí oxidy a tavidlo (olověná glazura). Tuk brání míšení barev při jejich aplikaci a mangan při vypalování. Po vypálení zůstanou linky poněkud rozmazané. Cílem této techniky je dosáhnout toho, aby se jednotlivé barvy nemísily. Nevýhodou představuje fakt, že ačkoliv všechny kusy se vypalují za stejných podmínek, ne všechny dosáhnou požadovaného stupně saturace. Rozlišujeme tzv. *cuerda seca total* (úplnou), kdy tato technika byla aplikována na celý kus, a levnější a jednodušší verzi, *cuerda seca parcial* (částečnou), při níž se použila pouze na část předmětu.

El alicatado, jehož kořeny se nachází opět v oblasti Persie a Mezopotámie, se dostalo v almohadském období přes Afriku i do al-Andalusu (mešita al-Kutubijja v Marrakéši, sevillská Zlatá věž). K největšímu rozmachu však došlo za nasrovského období. Paralelně se rozvíjela výroba i v mudéjarském prostředí (Sevilla, Valencia atd.). Výrobu *el alicatado* můžeme shrnout do tří částí- 1. biskvitování, aplikace glazury a barvicích oxidů a druhé vypálení. 2. seřiznutí do požadovaného tvaru. 3. jejich umístění do vyšších celků a propojení s ostatními.

Konečně se objevila technika *cuencia* neboli *arista*, také nazývaná *azulejos de labores*, dále zdokonalující rozlišení barev. Při ní se pomocí dřevěné formy vytvoří v čerstvé hlině prohlubně (las cuencas) vymezené ostrými hranami (las aristas). Při biskvitování se tyto

prohlubně zalíjí barvami, které se při druhém vypálení už nemísí.¹¹¹ Tato technika pochopitelně značně urychlila a zlevnila výrobu, zároveň však použití té samé formy znamenalo značné ochuzení pestrosti dekoračních motivů. Dlaždičky vytvořené touto technikou se také příliš nehodily k obkladu podlah, kde se *aristas* snadno poničily. Mezi nejvýznamnější centra výroby patří Sevilla, Toledo, Muel a Valencia.

Specifikum levantské oblasti představují tzv. *socarrats* (Manises a především Paterna) *Socarrat* označuje ve valencijštině keramiku, která prošla biskvitováním nebo jedním vypálením a která bude tvořit součást střešní konstrukce. Destička se vytvaruje do požadované podoby, nechá se vysušit na slunci a poté se ponoří do bílé glazury z té strany, odkud bude po umístění do střešní konstrukce vidět. Dále se na tuto stranu kreslí dvěma barvami- červenou (oxid železa) a černou (mangan). Nakonec destička projde pouze jedním vypálením, které biskvituje hlinu a fixuje barvy, jimž zůstane matný nádech. Obvykle se destičky umísťují do stropní konstrukce mezi trámy *jaldetas*. Častým tématem bývala figurativní malba- dámy, šlechtici, různá zvířata (lvi, orlí, kozy, býci, atd.) Kromě této evidentní inspirace gotikou se objevují ovšem i mudéjarská témata (ruka Fátimy, nápisy v arabštině). Každý *socarrat* tvoří samostatnou jednotku s vlastním tématem. Kromě střech najdeme *socarrat* rovněž na okapech na té části, která je vidět.¹¹²

¹¹¹López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid., str. 103-113

¹¹²Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 216-219

Dekorační prvky

Figurativní motivy

Pokud jde o islám, obvykle se zjednodušeně tvrdí, že zakazuje zobrazování živých bytostí, zvláště lidských postav, a proto se v muslimském světě sochařství ani malířství příliš nerozvinulo, to však neznamená, že neexistuje. Jelikož islám klade mnohem větší důraz na monoteismus, je pochopitelné, že se zde nesetkáme se zobrazením Boha v pozemské podobě moudrého starce sedícího na obláčku. Stejně tak je zapovězeno vytváření různých idolů a model, jak tomu bylo běžné v předislámské Arabii. Někteří učenci usuzují, že Korán nepřímo jakékoliv zobrazování zakazuje, neboť Alláh je jediný Stvořitel a kdo se ho snaží napodobit, dopouští se tak *širku* (přidružování k Bohu). Jasněji se k tomu vyjadřují hadíty:

„V Soudný den budou mezi nejpřísněji potrestané patřit výrobci figur. (nebo: ti, kdo napodobují stvoření Boha)“ (al-Bucháří a Muslim)

„V Den zmrtvýchvstání bude ten, kdo vyrábí figury a postavy, požádán, aby do nich vdechl život, a to se mu nikdy nepodaří.“ (al-Bucháří a další) atd. ¹¹³

Figurativní malba je proto prakticky zapovězena v sakrálním prostoru a příliš se nevyskytuje ani v lidové tvorbě. Nejčastěji se proto objevuje v dílech určených pro společenské a intelektuální elity. ¹¹⁴

Jestliže figurativní malbu najdeme v palácích umajjovských vládců na Východě, nepřekvapí, že se s ní setkáme rovněž v al-Andalusu a tím spíše v mudéjarském

¹¹³ Al-Qaradáwí, Júsuf. *Povolené a zakázané v Islámu*. Islámská nadace v Praze, Praha 2004, str. 71-83

¹¹⁴ Momplet Míguez, Antonio E. *El arte hispanomusulmán*. Encuentro, Madrid 2008, str. 13

umění. První malby se nachází v klášteře las Huelgas v Burgosu a v kostele Sv. Romana. K motivům převzatým z cordóbského umění (srnci, lvi) přibýly siluety bytostí z gotického repertoáru (mořské panny, kentauři, příšery). Nechybí ani zobrazení nahých žen v lázních (lázně v Tordesillas). Palác dona Pedra v sevillském Alcázaru, sál Spravedlnosti v Alhambře a palác Curiel de los Ajos zdobí scény, jejichž protagonisty jsou rytíři, dámy, alchymisté, příšery atd. Zajímavým způsobem se tu pojí křesťanské a muslimské prvky.¹¹⁵ Figurativní malba byla také častým prvkem na keramice a zvláště na *socarrats*, jak zmiňuji výše.

Geometrická dekorace

Muslimské knihy pojednávající o geometrické dekoraci se nedochovaly. První dílo zabývající islámskou geometrickou dekorací ve Španělsku bylo dílo *El arte de lacería* (1904), jehož autorem je technik a arabista Antonio Prieto Vives. Jeho spis je pln matematických teorií, otázkou ovšem zůstává, nakolik byli skutečně obeznámeni s matematikou a geometrií sami tvůrci. S Prieto Vivesem později spolupracoval Manuel Gómez-Moreno; tak vznikla nedokončená práce *El Lazo. Decoración musulmana geométrica* (El Lazo. Muslimská geometrická dekorace, (1921).¹¹⁶

El lazo je jakási opakovaná jednotka dekorace, jeden motiv skládající se do vyšších celků, teoreticky do nekonečna. Jde o hvězdicový mnohoúhelník o 4, 6, 8 až 32 stranách, který vytváří vyšší celky, v nichž se tento motiv opakuje teoreticky do nekonečna. Dekor složený z *lazos* se nazývá *la lacería*.¹¹⁷ Dekor na jedné řádce se nazývá *la cenefa*, v prostoru *el paño*.

¹¹⁵ Pavón Maldonado, Basilio. *Arte toledano. Islámico y mudéjar*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Hispanoárabe de Cultura, Madrid, 1973

¹¹⁶ Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Hispanoárabe de Cultura, Madrid 1975, str. 17-19

¹¹⁷ Lampérez y Romea, Vicente. *Ibid.*, str. 531-533

Jeden motiv se analyzuje podle os souměrnosti a podle způsobu, jak se tak proměňuje; tj. pomocí otáček (los giros), přesunutí (la traslación), a klouzání neboli překlápění (el deslizamiento) (přesunutí připomíná skoky vrabčáka, překlápění chůzi člověka).¹¹⁸

Nejčastějším motivem v hispanomuslimském umění bylo **lazo o osmi stranách a osmicípe hvězdy (lazo de ocho y estrellas de ocho puntas)** v mnoha verzích a kombinacích. Objevují se již na římských a byzantských mozaikách. Hispanomuslimské umění použilo jejich schéma, nicméně spojení s rostlinným dekorem a způsob, jakým je proveden, jsou zřejmě sasánovského původu, ať už zprostředkovatelem bylo umajjovské, nebo abbásovské umění. Paralely bychom ovšem mohli hledat i ve vizigótském umění [hrad Malpica de Tajo (Toledo)]. Motiv najdeme např. v synagoze v Córdobě nebo v toledském sádrovém dekoru. V mudéjarském umění se také osmicípá hvězda často pojí s *lazo* o čtyřech stranách. Zobrazen je i na stropu katedrály a na věžích Sv. Spasitele a Sv. Martina v Teruelu , na mnoha žaluziích dřevěných balkónů ve španělských klášterech a na mudéjarském stropu Sálu Katolických králů v Aljaferíi.

Lazo o šesti stranách a šesticípé hvězdy (lazo de seis y estrellas de seis puntas) byly také běžným motivem v hispanomuslimském umění a rovněž jedním z charakteristických rysů mudéjarské dekorace. I ony byly znázorněny již na římských mozaikách. Vyskytují se i na islámském Východě, odkud byly zřejmě převzaty některé kompozice, byť se někdy metody lišily. Zatímco tento motiv ve svých mnoha variantách ztrácí v hispanomuslimském umění počínaje 14. stol. prakticky na významu, stává se konstantou mudéjarského umění jak v Toledu, kde se jím zdobí dřevo, sádra a štuk (např. obě toledské synagogy), tak v Aragónii (sádrový dekor v kostele v Alagónu, dveře kostela Sv. Michala (Tamarite de Litera, Huesca),

¹¹⁸ Ramírez, Ángel; Usón, Carlos. *La repetición como argumento, la infinitud como objetivo. Los 17 grupos de simetría en el arte mudéjar aragonés*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 2002, str 7-18

vnější zdi kostela v Tobeđu, klášter v Sigeně atd. Zvláštní variantu představuje šesticípá hvězda s přívěsky ve tvaru kosodélníku vepsaná v šestiúhelník. Tato kompozice, také východního původu, se prvně objevuje na španělském území v 11. století v Aljaferii, poté byla použita na v Castilleju v Murcii, na štukových kotoučích v synagoze Sv. Marie Bílá, na mnoha žaluziích atd. Z *lazo* o šesti stranách jsou odvozeny **lazo o dvanácti stranách (lazo de doce)** (sádrový dekor synagogy v Córdobě, žaluzie synagogy El Tránsito) a **lazo o čtyřadvaceti stranách (lazo de veinticuatro)** (vrchní vlysy Sálu Maurova dílna (Taller del Moro) v Toledu).

Jednoduché zauzlované kruhy (círculos anudados secantes) rovněž známe již z římských mozaik. Oceňovány byly i v umajjovských palácích v Sýrii a Jordánsku. Na Iberském poloostrově tvořily součást dekorace na památkách z doby Córdobského chalífátu a přeživaly do pozdní doby v kastilském a aragónském mudéjarském umění (klášter v las Huelgas v Burgosu, štukové krakorce v synagoze El Tránsito, dlaždičky a obkladačky v kastilských a aragónských palácích a kláštorech z 15. a 16. století.

Další skupinu tvoří tzv. **medailónky (medallones)** Motiv čtyřlaločnatého medailónku se objevuje již na křesťanských mozaikách v Jerichu a své místo měl v římském, byzantském a východoislámském umění (Chirbat al-Mafdžar). Z východomuslimského umění se zřejmě přes abbásovské nebo fátimovské umění dostal do al- Andalusu, byť se nedá vyloučit ani vliv Byzance. Obdivovat ho můžeme na mnoha kamenech z Madínat az- Zahry'. Nachází se také na dveřích v klášteře las Huelgas, na mudéjarském toledském dřevě a dřevěných stropech, na malbách gotických náhrobků. Osmilaločnatý medailónek byl v starověkém a byzantském umění neznámý. V islámském prostoru je prvně zachycen na umajjovské fasádě hradu Qasr al-Hajr al-Gharbí. Důležitost získal tento prvek na štukách z abbásovské doby a osmi i

vícelaločnatý medailonek si svůj význam uchoval i v pozdější době, a to jak na muslimském Západě, tak i Východě. Nechyběl ani v mudéjarském umění, zvláště v sádrovém dekoru (klášter Sv. Ferdinanda (San Fernando)). V sevillském provedení se často střídají s čtyřlaločnatými medailónky se čtyřmi pravými úhly (vlysy ve dvou přilehlých sálech Sálu Velvyslanců v sevillském Alcázaru). Do 14. století laločnaté medailonky ukrývají živé postavy vycházející z islámské tradice. Počínaje 14. stoletím laločnatý rámeček východního původu zdobí dvorské výjevy západního rázu, jak můžeme shlédnout v mudéjarských palácích v Tordesillas a v sevillském Alcázaru. Zvláštní příklad najdeme na náhrobku z 13. nebo 14. století v Diecézním muzeu ve Valladolidu. Šestnáctilaločnatý medailonek tu tvoří rámeček pro podobiznu Panny Marie. Posledním typem je čtyřlaločnatý medailonek se čtyřmi hroty v pravém úhlu (v medailónku je vepsán čtverec). Tento motiv, vycházející zřejmě z byzantských a východoislámských (Samarra) předloh, má své zastoupení i ve fátimovském Egyptě, v Córdobě a Madína az-Zahře a synagoze Sv. Marie Bílé. Na křesťanském území byl běžnější čtyřlaločnatý medailonek se čtyřmi hroty v ostrém úhlu, zřejmě vycházející z křesťanské tradice, byť postupně přejímající muslimské prvky (vlysy v synagoze el Tránsito). Stále se však setkáváme medailónkem se čtyřmi hroty v pravém úhlu, jak na sádrovém dekoru dům zvaný El Greco, kláštery Sv. Dominika Královského a Sv. Kláry v Toledu), tak na dřevěných stropích mudéjarských paláců a klášterů, často v kombinaci s krakorcí (Sv. Michal ve Villallónu (Valladolid), mudéjarský palác v sevillském Alcázaru).

Křížové útvary jsou specialitou aragónského mudéjarského slohu. Podobné motivy byly přítomny již v Asýrii, v koptském umění a v Byzanci. Jsou přítomny rovněž v turecké architektuře. Aragonie je převzala zřejmě z Córdoby a Madína az-Zahry, ač v islámské Aljaferii je nenalezneme, stejně tak jako v mudéjarském Toledu a almorávidském a almohadském umění. Prostředníkem se snad stala keramika. Jde o kosočtverce, jejichž

základem je jednoduchý nebo víceúhelný „zubatý“ kříž obklopený dalšími rameny (Sv. Marie v Calatayudu, la Seo v Zaragoze).

Kosočtverec (sebka, losange) vychází z římského či vizigótského šupinovitého dekoru. Tomuto motivu se dostalo vřelého přijetí v hispanomuslimském umění, kde sloužil jako inspirace pro nové geometrické prvky. Jedním z nich byly překrývající se mnoholaločnaté oblouky, z nichž se sestává dekor zvaný *losange* neboli *sebka*, který zřejmě vznikl v almorávidském nebo almohadském umění. Ze sevillských mudéjarských památek se dostal do Aragónie, kde je přítomna na téměř všech věžích, včetně Teruelu, nebo la Seo v Zaragoze. Na většině aragónských budov je však zjednodušen do podoby jakési kosočtverečné sítě, někdy zcela oprostěné od původního základu motivu, laločnatých oblouků.

Tím jsme narazili na poslední podskupinu, **arkády oblouků** sloužících čistě k dekoračním účelům. Kromě mnoholaločnatých oblouků nechybí samozřejmě oblouky podkovovité a podkovovitě lomené. Překřížený oblouk (*arco entrecruzado*) je také dalším z určujících rysů mudéjarského umění. Ač to není typicky muslimský prvek, ve Španělsku se objevil prvně v umajjovské architektuře. Zdobí rovněž mešitu Bab Mardum (kostel Krista Světla) v Toledu, je běžný v Andalusii a Aragónu (věž v Utebu).¹¹⁹

Dekorace s rostlinnými motivy (el ataurique)

V hispanomuslimském umění se, jak už jsme viděli v předcházející kapitole, používaly motivy z klasické, sásanovské, byzantské, vizigótské i islámské tradice. Mudéjarští alarifové

¹¹⁹ Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo.* Ibid., Madrid 1975 a Philippe Araguas. Ibid. str. 103-121

je ve 14. století převzali, v 15. století pak dále rozšířili o vzory rostlin a plodů používaných křesťanskými umělci v pozdním románském období a v gotice.

Pokud jde o **ovoce a zeleninu**, v islámském umění se nejčastěji zobrazovaly ananasy, papriky, granátové jablko a artyčok; mudéjarské umění k nim přidalo figy a a žaludy. **Rozeta (el florón)** s několika lístky je spojujícím prvkem pro islámská umění různých epoch. Zachovala se také v mudéjarském umění, kde se používá i na glazurované keramice pocházející z 15. a 16. století. Vyskytovala se samostatně či vepsaná v geometrických obrazcích- čtvercích, osmiúhelnících a hvězdách s osmi hroty (ty se často skládaly z jednoho či dvou čtverců) atd. Květ měl obvykle 4 korunní plátky; ale často jich bývalo i šest nebo osm. Převážně ho charakterizovala jednoduchost a velká věrnost přírodním tvarům, zvláště v mudéjarském umění. Mudéjarský naturalismus ovlivnil i paláce muslimských vládařů; stal se inspirací pro umělce na dvoře Muhammada V, nasrovského vládce v Granadě, při dekoraci Alhambry.

Hom, strom života, islámské umění převzalo ze starověké mytologie. Postupem času si ho zpracovalo po svém; kmen mizí a větší důležitosti nabývá list, květ či plod. Na muslimském Západě nezdolně ztvárnění stromu života s dvěma plody, které symetricky visí z obou stran; naproti tomu ho často doprovází dvě zvířata (či dokonce lidské postavy), které se buď na sebe dívají, či jsou k sobě otočena zády .

Palmeta (la palmeta) se vyskytuje ve velkém množství. Můžeme je rozdělit do několika poddruhů. Zdvojená palmeta přišla do al- Andalusu z Východu, z ummajovského a abbásovského chalífátu, z Byzance a prostřednictvím děl pocházejících ze sásánovské Persie či od egyptských Koptů. Jeden typ, s rostlinou uvnitř, se po pádu cordóbského chalífátu

objevoval jen na toledské mudéjarské keramice a dřevu pocházejících ze 12. – 14. století. V druhém případě rostlinu většinou nahradil osový kmen či stonek. Toto provedení přeživalo až do 16. století. Palmety s rostlinnou výplní a uspořádané ve tvaru prstů se zrodily vlastně až za cordóbského chalífátu, byť druhá varianta byla možná ovlivněna byzantským a její podtyp bez kroužků i klasickým uměním. Mudéjarské umění jí převzalo ve dvou podobách; toledská byla odvozená od almorávidské, bohatší formy; Sevilla, stejně tak jako almohadští tvůrci, nahradila kroužek útvarem připomínajícím trojúhelník, s puntíkem uprostřed či bez něj.

Muslimským umělcům se staly vzorem hlavice římských sloupů zdobených **akantovým listem (el acanto)**. K jeho největšímu rozvoji došlo za cordóbského chalífátu v 10. a 11. století. Po skončení období nadvlády Almorávidů se značně snížil jeho význam. Přesto přežívá i v mudéjarském umění. Rostlina se třemi lístky, nejvíce připomínající egyptský lotosový květ (**la flor del loto**), byla zpodobňována ve všech oblastech v okolí Středozemního moře. V al- Andalusu jí nejvíce zdokonalili a stala se zde snad nejčastějším motivem.

Lastura (la venera) vychází především ze západní tradice (paleokřesťanské, byzantské, visigótské). I v mudéjarském stylu se používala velmi často. Od dob córdobského chalífátu však prošla jistým vývojem. Byla doplněna dvěma palmetami, které jí symetricky obklopovaly z obou stran. Později dole přibylo několik okvětních lístků. Nakonec se lastura, především v mudéjarském stylu počínaje 15. stoletím, změnila v list vinné révy či jiné rostliny. **Knoflíky či kotouče v rostlinném dekoru (los botones o discos en la decoración floral)** se vyskytovaly již pozdněřímském období, v sásánovském a byzantském umění. V mudéjarském umění býval často používán na dřevě starobylého vzhledu.¹²⁰

¹²⁰ Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid 1990

Resumé

Mudéjarské umění označuje umění mudéjarů (muslimů žijících pod křesťanskou nadvládou), morisků (muslimů násilně přinucených přijmout křest, tajně však nadále vyznávajících islám) jakož i dalších etnických a náboženských skupin používajících jejich techniky. Jelikož je uskutečňováno mimo území islámu, obvykle se pojí s prvky jiných náboženství a tradic a jim sloužících budov. Územně je mudéjarské umění vymezeno oblastí Pyrenejského poloostrova (Španělsko a Portugalsko) a jejich bývalých kolonií. Španělští i francouzští historici umění měli často tendenci mudéjarské umění a jeho existenci jakožto samostatného stylu zpochybňovat, diskutovalo se i o samém názvu, pro nějž se neúspěšně hledaly vhodnější varianty. Snad tomu tak bylo i vzhledem k celkové roztržitosti mudéjarského umění, které v každé oblasti (Kastilie a León, Aragónie, Toledo, Andalusie, levantská oblast atd.) vykazuje své specifické rysy. Za hlavní čtyři mudéjarské materiály se považuje cihla, dřevo, sádra a keramika. Tato definice, přijatá na III. Mezinárodním sympoziu mudéjarismu v Teruelu, byla v případě dvou prvních materiálů zpochybněna Philippem Araguasem a Nuerem Mataucem, stejně tak jako jejich údajná ekonomičnost. Dekorace vychází z antiky, z vizigótské a evropské tradice, a samozřejmě i z muslimského umění Východu i Západu. Oproti hispanomuslimskému umění se více objevují motivy figurativní, v případě flóry je zjevná také inspirace gotikou, častěji se používá šestistrané *lazo*.

The Mudejar Art means the art of mudejars (muslims who lived under the dominion of Christians), of moriscos (muslims which were forced to accept the baptism, but which staid secretly practising Islam) and of the other ethnic or religious groups which used their technics. Because it is realized outside of the lands of Islam, it is usually associated to the elements of the other religions and traditions and to their buildings. The Mudejar Art is limited to the Pyrenean Peninsula (Spain, Portugal) and their former colonies. The Spanish and French

historians of art tended frequently to doubt about the Mudejar Art and his existence like independent style, the same name of this style was disputed and the other better was been looking for unsuccessfully. Maybe it was also because of the fragmentation total of the Mudejar Art, which in every area (Castile and León, Aragon, Toledo, Andalusia, the eastern zone etc.) has his specific character. Four materials have been considered like typically mudejars (brick, wood, gypsum, ceramics). This definition, which was been accepted in the III. International Symposy of Mudejarismo in Teruel, was in the first two cases doubted by Philippe Araguas and Nuere Matauco, like his alleged economicity. The decoration come from Antiquity, from the traditions of Vizigots and Europe and naturally of the Muslim Art of east and west. In comparison with the Hispanomuslim Art, the Mudejar Art has more figurated motives, it is obvious the inspiration of Gothic (flora) and the six-sided *lazo* is used more frequently.

Stručná historie muslimského Španělska

V roce 711 se vylodil muslimský vojevůdce Táriq ibn Zijád na Pyrenejském poloostrově a zvítězil v bitvě u Guadalete (červenec téhož roku). Táriq byl podřízen vládci severovýchodní Afriky jménem Músá ibn Nusajr, který se ve Španělsku objevil o rok později a v následujících letech pokračoval v dobývání. Od roku 719 sídlil emír v Córdobě (první byl as-Samh). Emírové byli jmenováni damaššskými chalífy až do r.749. V roce 749 Abu- l-Abbás zlikvidoval všechny členy umajjovského rodu kromě Abdurrahmána a prohlásil se chalífou. Abdurrahmán odešel do al- Andalusu, kde se stal v r. 756 emírem (Abdurrahmán I), zůstal však formálně podřízen chalífovi. Velká mešita se začala stavět již za jeho života, další přístavby proběhly za vlády dalších emírů a chalífů, za Abdurrahmána II (během let 833-848), al- Hakama II (během 961-966) a a Almanzora (během 987-990). V pozdějších dobách docházelo často k revoltám a emírat se částečně rozpadl. Sjednotit se ho podařilo Abdurrahmánu III, který se v r. 929 prohlásil chalífou. Abdurrahmán III (912-961) také nechal postavit nové sídlo asi 8 km od Córdoby, Madína az-Zahru, z níž dnes zbyly ruiny. Po smrti Abdurrahmánova nástupce a syna al-Hakama II.(961-976) nástupnictví připadlo nezletilému Hišámovi II. (bylo mu 11.let). Během jeho vlády získával postupně moc muž zvaný Ibn Abí Amír, který přijal přívlastek al- Mansúr billah (Almanzor, vítězný z milosti Boží). Almanzor nechal postavit další palácové mesto, Madína az- Záhiru. Madína az-Záhira se nalézala na jihu od Córdoby na břehu Guadalquiviru. Po smrti jeho syna Abd al-Malika došlo k bojům, které zahájily rozpad chalífátu na tzv. taifská království [ar. tá'ífa, pl. tawá'íf, skupina; šlo o tři etnické skupiny- Berbery, Slovany a Andalusany (muslimové jak arabského, tak i iberského původu); v každé oblasti vládla jedna z těchto tří skupin]. Mezi nejdůležitější kulturní počín tohoto období patří palác aragonské dynastie Húdovců, La Aljafería v Zaragoze. Politická slabost taifských království měla za následek dobytí Toleda křesťany (1085). Pád Toleda přinutil sevillského vládce Mu'tamida k tomu, aby hledal pomoc u

Almorávidů v severní Africe. Almorávidské hnutí vzniklo mezi nomády z kmene Sanhádža, jehož muži nosí závoj přes obličej. Několik významných členů tohoto kmene se vydalo na pouť do Mekky. Na zpáteční cestě strávili nějaký čas v Kajruvátu, kde na ně udělal velký dojem významný málikovský právník Abú Imram al-Fásí, který přesvědčil jednoho žáka svého žáka k tomu, aby je doprovázel jako učitel. Tím mužem byl Abd-Alláh ibn Jásín al-Džazúlí. Ibn Jásín se musel uchýlit se svými žáky před pronásledováním z řad jiných příslušníků kmene na jeden ostrov na řece Nigeru, kde založil vojenský „klášter“, ribát, z nějž je odvozen arabský název hnutí, al-murábítún, který se ve španělštině změnil na *almorávides*, Almorávidé. Vojenským velitelem se nejprve stal Jahjá ibn Umar, po něm jeho bratr Abú Bakr ibn Umar, největších úspěchů však dosáhl jeho bratranec Júsuf ibn Tášufín, který přinutil Abú Bakra uchýlit se do pouště a sám převzal moc. V roce 1062 založil Marrákeš a učinil jí svým hlavním městem. Památky z této doby se vyznačují strohostí a absencí dekorace (mešita v Alžíru). Jeho syn Alí ibn Júsuf se však již nechal okouzlit andaluským uměním (mešity v Tremecénu, Fezu, Marrákeši). Jen na Iberském poloostrově toho najdeme žalostně málo. Moc almorávidským vládcům dlouho nevydržela. V roce 1118 křesťané dobyli Zaragozu. Úpadek dokončily dvě vzpoury v letech 1144 a 1145, které znamenaly konec almorávidské moci ve Španělsku. V Africe se v té době objevilo nové hnutí Almohadů. Jeho zakladatelem byl Ibn Túmart, který patřil mezi kmen Hintáta žijící v horách pohoří Atlas. Ibn Túmart se horlivě věnoval náboženským studiím a také hodně cestoval, navštívil Córdoba, Alexandrii, Mekku, Bagdád. Již během svých cest se stal horlivým kazatelem jednoty Boží (odtud název al-muwahhidún, zastánci jednoty, *almohades*, Almohadé). To mu častokrát vyneslo nelibost místních vládců, před nimiž musel utíkat. Při jednom útěku se seznámil s Abd al-Mu'minemem, budoucím úspěšným vojenským velitelem. Okolo r. 1121 se Ibn Túmart prohlásil za mahdího. V roce 1147 ovládli Almohadé Marrákeš. Zpočátku se ve své politice vůči al-Andalusu spokojili s pouhou diplomatickou aktivitou. Později však

Almohadé ovládli většinu al- Andalusu a syn Abd al-Mu'mina Abú Já'qúb Júsuf učinil v roce 1172 Seville hlavním městem své říše. V roce 1195 porazili Almohadé křesťany v bitvě u Alarcosu, již v roce 1212 jim to tito ale oplatili v bitvě u Las Navas de Tolosa.. Almohadská říše pak brzy zůstala omezena na teritorium v severní Africe až do roku 1269, kdy Marrákeš dobyli Merínovci. V Africe nechali Almohadé postavit mešity v Taze, Tinmalu, Qutubijju v Marrákéši a Hasanovu mešitu v Rabatu. Ve Španělsku je to především mešita v Seville s minaretem známým jako la Giralda, dále pak Zlatá věž (Torre de Oro) tamtéž, opevnění měst (Cáceres, Badajoz, Sevilla) atd. Rozpad almohadské říše uspil křesťanskou reconquistu, znovudobývání území. Z nového roztržštění moci přežije pouze jedno „království“ - sultanát granadské dynastie Nasrovců (1232-1492). V roce 1232 prohlásili muslimové z Arjony (Jaén) Muhammada ibn Júsufa ibn Nasr ibn al-Ahmar sultánem. Muhammad I se pustil do dobývání území a v r. 1237 vstoupil do Granady. V roce 1246, kdy jej křesťané znovu připravili o Jaén, Muhammad I. uznal jejich svrchovanost a tím zajistil přežití svého sultanátu. Z architektury patří mezi největší díla palácový komplex la Alhambry, a palác el Generalife.¹²¹

¹²¹ Montgomery Watt, W. *Historia de la España islámica*. Alianza Editorial, Madrid 2004, *Manual del Arte Español*, Sílex, Madrid 2003, str. 207-286 a *Dějiny Španělska*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2007

Základní slovník

- acanto m.* (akant) dekor vytvořený imitací listu rostliny akant, charakteristický pro sloup korintského typu (RAE, str. 19)
plastický ozdobný prvek používaný především na kalichu sloupové hlavice korintského řádu. Jeho tvar se vyvinul z palmy, ale později je odvozován z listu bodlákovité rostliny zvané *acanthos*, rostoucí v několika druzích ve Středomoří (SYR, str. 9)
- ajimez m.* (dřevěný balkón) z arab.sp. *samíš*, výčnělek nebo vyčnívající balkón ze dřeva se žaluziemi (RAE, str. 81)
- alarife m.* z hisp.arab *al arif*, z klas. arab.*arif* (znalec); architekt nebo stavbyvedoucí (RAE, str. 86)
- alfarje m.* z hisp.arab *alfárš*, a to z klas.arab. *farš*, lůžko nebo koberec, který ho nahrazuje; strop z trámů umělecky opracovaných a spojených, který je nebo není způsobený k tomu, aby se po něm chodilo (RAE, str. 103)
- alfiz m.* z hisp. arab.*alhiz* a to z *alhayyiz*, z klas. arab. *hayyiz*; rám arabského oblouku, který obklopuje cvikl a vychází buď z patky, nebo ze země (RAE, str. 104)
- alicatado m.* dlažba, obklad z dlaždiček, obkladaček (RAE, str. 109)
- arcada f.* (arkáda) soubor nebo řada oblouků ve zdivu a zvláště v mostech (RAE, str. 196)
- arco m.* (oblouk) z lat. *arcus*, zdivo ve tvaru oblouku, které kryje otvor mezi dvěma sloupy nebo pevnými body (RAE, str. 198)
- a. apuntado* (lomený o.) o. tvořený dvěma oblouky kružnice stejného poloměru a menší než čtvrtina obvodu kruhu (CAL, str. 71)
- a. diafragma* o., který nezávisle na svém tvaru se staví příčně nad prostorem, aby podpíral zed, a o nějž se opírají trámy patra nad ním nebo střechy
- a. de herradura* (podkovovitý o.) o. jehož obvod přesahuje půlkružnici, je tak převýšený, se zeslabenými patkami, a tvarem připomíná koňskou podkovu (CAL, str. 72)
- a. de herradura apuntado* (lomený půlkruhový o.) viz *arco tímido*
- a. lobulado* (laločnatý oblouk) oblouk s laloky
- a. de medio punto* (plný, půlkruhový o.) o. který se skládá z jedné půlkružnice (RAE, str. 198)
- a. peraltado* (převýšený o.) viz *arco realizado*
- a. polilobulado* (laločnatý o.) viz *arco lobulado*
- a. realizado* (převýšený o.) o., jehož výška je větší než polovina jeho rozpětí (RAE, str. 198)
- a. rebajado* (snížený o.) o., jehož výška je menší než polovina jeho rozpětí (RAE,

- a. tímido* (lomený podkovovitý o.) o., který je širší v polovině výšky než u patek (RAE, str.2243)
- armadura f.* (stropní konstrukce) soubor dřevěných nebo železných částí, které spojeny slouží jako podpěra krytu budovy (RAE, str. 2050)
- arteson m, artesa f.* (kazeta) konstrukční mnohoúhelníkový, vydutý a formovaný prvek, který uspořádaný v řadě tvoří *artesonado* (RAE, str.220) orámovaný prohloubený stropu, zpravidla geometrického tvaru; vnitřní pole kazety bývají zdobeny reliéfem (rozetou) nebo malbou (SYR, str. 147)
- artesonado m.*(kazetový strop) strop nebo klenba skládající se z kazet, vyrobené ze dřeva, kamene nebo jiných materiálů (RAE, str.220)
- ataurique m.* (rostlinný dekor) z hisp . arab.attawríq, a to z klas. arab. tawríq, větvit se; arabský dekor rostlinného typu (RAE, str.238)
- azulejo m.* (dlaždička, obkladačka) glazurovaná cihla různých barev, která se používá k obkládání zdí, podlah a k dekoraci (RAE, str.265)
- baldosa f.* (dlaždička) dlaždice z keramické hmoty, nezeskelněná, s povrchem glazurovaným jakoukoliv barvou, s malbou nebo bez, která se používá k obkladu zdí nebo málo opotřebovávaných podlah (DV, str.50)
- bóveda f.* (klenba) cihla, obvykle tenká, která slouží k obkladu podlah (RAE, str. 276)
- b. de/en/por arista* klenutá práce ze zdiva, která slouží k tomu, aby kryla prostor mezi dvěma zdmi nebo několika sloupy (RAE, str.349)
- b. baída* (k. na pendantivech) k. tvořená průnikem dvou b. de cañón, stejné výšky a s patkami ve stejné úrovni, přičemž *aristy* vbíhají do vnitřku klenby
- b. de cañón, en cañón* (k. valená) k. tvořená z polokoule protnuté čtyřmi svislými rovinami, z nichž každé dvě jsou k sobě rovnoběžné (RAE, str. 271)
- b. cilíndrica* k. většinou půlválcového povrchu, která kryje prostor mezi dvěma rovnoběžnými zdmi
- b. de crucería* (křížová k.) viz *b. de cañón, en cañón*
- de medio cañón* všeobecný název pro klenby s nezávislými oblouky nebo žebrovím, které tvoří jeden z charakteristických prvků gotické architektury (CAL, str. 154)
- carpintería f. de lo blanco* viz *b. de cañón, en cañón*
- c. de lo prieto* tesařství zabývající se stavbou budov, hlavně stropů (CAL, str. 198)
- cenefa f.* tesařství zabývající se výrobou nástrojů a dalších potřeb (CAL, tamt.)
- cubierta f.* (střecha) z arab. sanefa-okraj látky; ornamentální pruh na zdích, dlažbě, který se obvykle skládá z opakovaného motivu v neurčené řadě (CAL, str. 208)
- cubierta f.* (střecha) vnější strana krytu budovy (RAE, str.700)
- konstrukce, která zavírá zvnějšku nahoře budovu, včetně

<i>c. a dos aguas</i> (sedlová střecha)	konstrukce, která jí podepírá (DV, str. 68) také <i>c. a dos vertientes</i> , <i>c. de gablete</i> - střecha tvořená ze dvou šikmých rovin, setupujících od hřebenu střechy ke stranám, která na obou koncích tvoří štít (<i>hastial</i> nebo <i>piñón</i>)
<i>c. a cuatro aguas</i> (valbová střecha)	také <i>c. a cuatro vertientes</i> , <i>c. de copete</i> -střecha skládající se ze čtyř šikmých rovin, jejichž průsečnice tvoří <i>limatesy</i> (<i>limy</i>) neboli <i>aristy</i> .
<i>florón m.</i> (rozeta)	ozdoba vytvořená na základě velmi velkého květu, který se používá v malbě a architektuře ve středu stropu pokojů (RAE, str. 1070)
<i>friso m.</i> (vlys)	1. část kladí mezi architrávem a římsou. 2. vodorovný pás v poloze v. , ozdobený jinou dekorativní náplní (figurální, rostlinný ornament) (SYR, str. 311)
<i>laceria f.</i>	soubor <i>lazos</i> , hlavně v dekoraci (RAE, str. 1340)
<i>lazo m.</i>	ozdoba složená ze spojených linek a rozet, která se aplikuje na římsy, vlysy a jiné (RAE, str. 1356)
<i>lima f.</i>	ozdoba složená z propojených motivů nebo těch, které se aspoň zdají být propojené (CAL, str. 435)
<i>losange m.</i>	dřevo, které se umísťuje v úhlu tvořeném dvěma šikmými rovinami střechy a o nějž se opírají krátké <i>pares</i> stropní konstrukce (RAE, str. 1379)
<i>medallón m.</i> (medailónek)	kosočtvercová figura, která je položena tak, že jeden z ostrých úhlů je dole a druhý nahoře (RAE, str. 1399)
<i>mocárabe m.</i> (stalaktit)	basrelief kulatého nebo oválného tvaru (RAE, str. 1475)
<i>moro m.</i> (Maur)	prvek tvořený geometrickou kombinací nakupených hranolů, jejichž vnitřní konec se seřezává do tvaru s vydutým povrchem, který se používá jako ozdoba kleneb, říms atd. (RAE, str.1518)
<i>palmeta f.</i> (palmeta)	z lat. maurus, pocházející ze severní Afriky hraničící se Španělskem, patřící nebo vztahující se k této části Afriky; ten, kdo vyznává islám; říká se o muslimovi, který žil ve Španělsku od 8. do 15. století (RAE, str. 1539)
<i>par m.</i> (krokev)	vějířovitě osově souměrný dekorativní motiv rostlinného původu (např. palmový list) (SYR, str. 213)
<i>soga f.</i> (běhoun)	oba trámy, které v obráceném V stropní konstrukce podpirají strop (RAE, str. 1674)
<i>a sogá</i>	část cihly, která je vidět na zdi (RAE, str.2083)
<i>techo m.</i> (strop)	dlouhá část cihly je ve stejném směru jako délka zdi (RAE, tamtéž)
<i>techumbre f.</i> (strop, střecha)	dlouhá strana cihly je paralelní ke zdi, nazývá se také <i>de citara</i> nebo <i>de media asta</i> (BF, str. 26)
	horní část budovy, která ji kryje a uzavírá nebo horní část jakékoliv části této budovy (RAE, str. 2143)
	viz. <i>techo</i> ; soubor struktury a prvků krytu budovy (RAE, str.2143)

tizón m. (vazák)
a tizón

část cihly, která je ve zdi (RAE, str.2083)
dlouhá část cihly je kolmá ke zdi (RAE, tamtéž)
Dlouhá strana cihly je kolmá ke zdi, nazývá se také *de lla-*
ves (BF, str. 26)

CAL

Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario básico de arquitectura y bellas artes*. Ediciones del Serbal, Barcelona 2003

BF

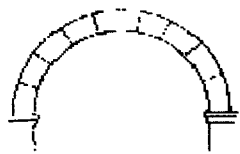
Borrás, Gonzalo M., Fatás, Guillermo. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza Editorial, Madrid 2000

RAE

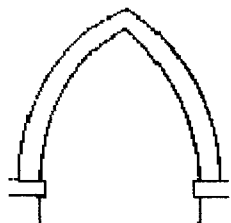
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid 2005

SYR

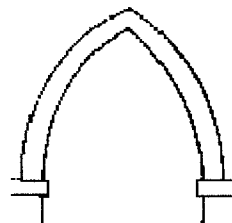
Syrový, Bohuslav. *Architektura*. Nakladatelství technické literatury, Praha 1972



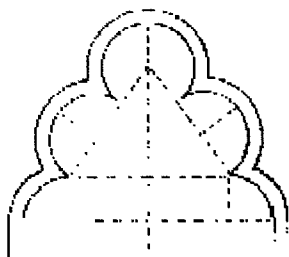
plný oblouk



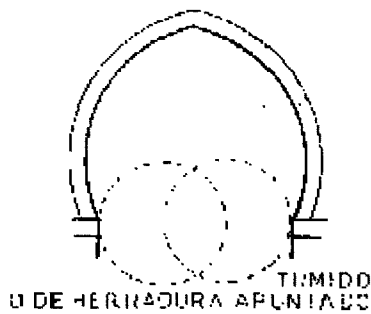
lomený oblouk



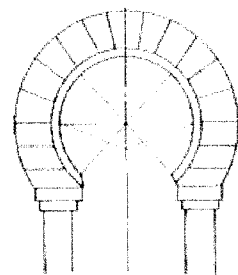
kýlový oblouk



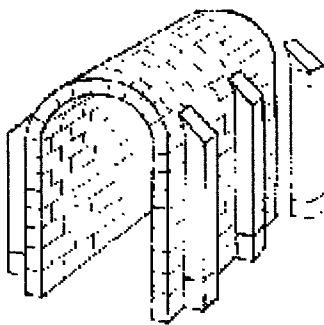
laločnatý oblouk



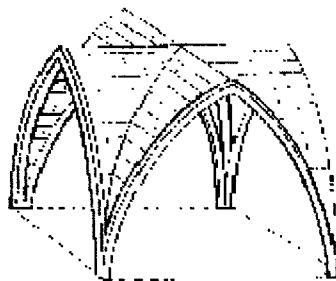
lomený podkovovitý oblouk



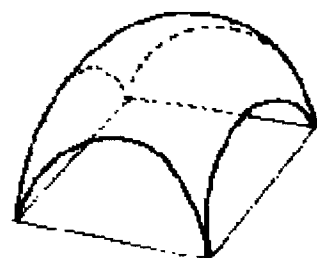
podkovovitý oblouk



klenba valená



klenba křížová



klenba na pendantivech

<http://iesitaza.educa.aragon.es/DAPARTAM/geohist/CULTURA/mudejar/glosario.pdf>

http://www.ubeda.com/Glosario/Boveda_Vaida.htm

<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0053-02/contenido/arcos.htm>

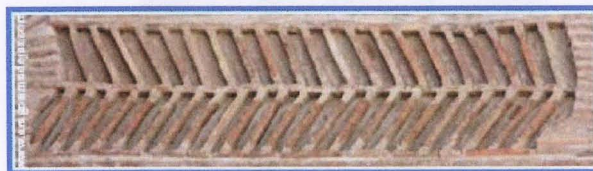


uspořádání cihly
(Ching, Francis D. K. Diccionario visual de arquitectura. Ibid.)





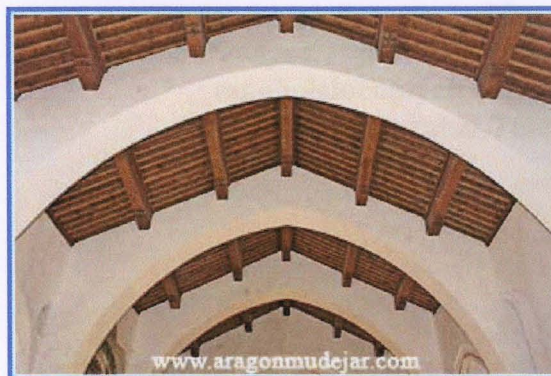
slepé lomené oblouky
kostel Spasitele v Teruelu



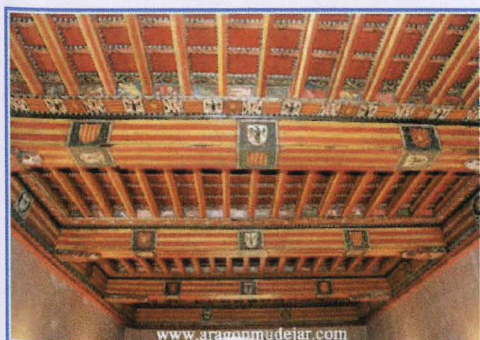
opus spicatum (rybí páteř)
kostel Sv. Marie v Atece



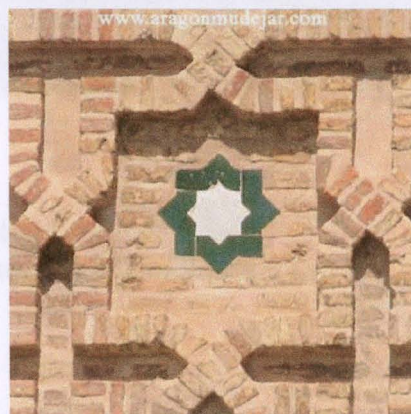
jednoduchá křížová klenba
kostel Naší Paní Andělů, Peñafiel



strop s oblouky *diaphragma*
Borja, bývalý kostel sv. Michala



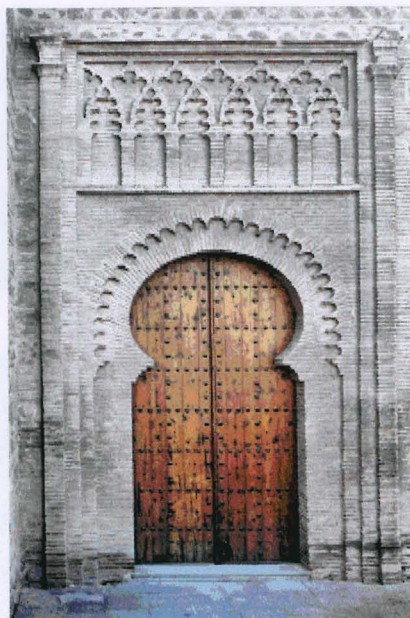
alfarje
palác vévodů z Villahermosy (Huesca)
(www.aragonmudejar.com)



osmicípá hvězda
věž Sv. Martina, Teruel



**lomený podkovovitý oblouk
klášter las Huelgas, Burgos**



**brána- podkovovitý oblouk
zdvojený s laločnatým + alfiz;
nahore vlys z překřížených
mnoholaločnatých oblouků
Santiago de Arrabal, Toledo**



**vlys s motivem *de esquinilla* a cikcak
Sv. Marie v Taustě**



**slepý oblouček
kostel sv: Dominika v Daroce**

<http://centros.edu.xunta.es/iespuntacandieira/files/arte-a.pdf>
http://www.educa.madrid.org/cms_tools/files/b3b81aff-b1ca-489b-8cc3-dae4ec74407c/Arte%20mud%C3%A9jar.pdf
www.aragonmudejar.com



1



2



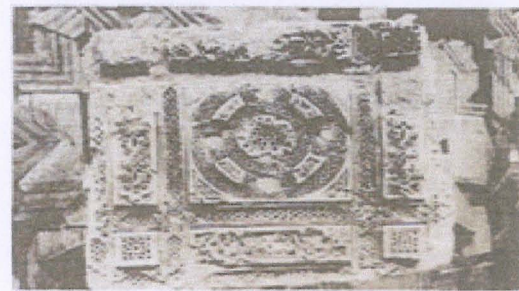
3



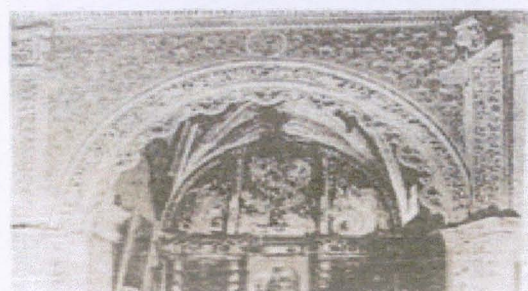
4



5



6



7



8

Sádrový dekor.1. Burgos, Las Huelgas, klášter Sv. Ferdinanda. 2. Toledo, sv. Ondřej, kaple. 3. Cuenca, Biskupský palác, Sál. 4. Toledo, palác Suera Télleze. 5. León, Enríquezův palác. (Archeologické muzeum) 6. León, palác hrabat z Luny. (Archeologické muzeum). 7. Alagón (Zaragoza), Sv. Petr, kaple Panny z el Carmen. 8. Alhama de Aragón (Zaragoza), kostel Narození Páně. (Actas del III. Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel, 20.- 22. de Septiembre de 1984).Ibid. , str. 448)

valbová střecha *de lima bordón*

(López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ibid. , str.124-125)

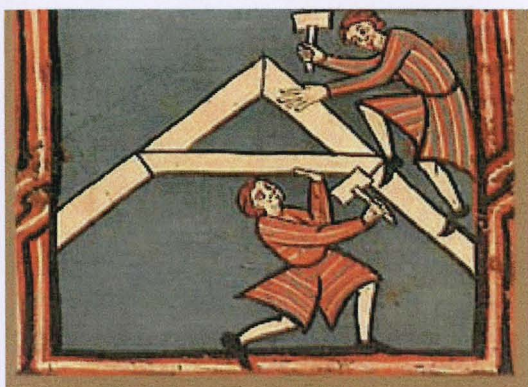
**valbová střecha *de limas moamares*
nebo *de limas dobles***



**Strop katedrály v Teruelu. Scény z konstrukce katedrály.
vlevo-zrzavý tesař opracovává krakorec
vpravo-mudéjarská žena nosící stavební materiál
www.almendron.com**



Výjev z rytířského turnaje. Postava vlevo je považována muslima kvůli tmavé barvě pleti, výbroji i odění, jakož i faktu, že drží zbraň v levé ruce a na štítu a přehoze jeho koně je namalována Davidova hvězda.



Další scéna s tesaři. Montáž stropní konstrukce.



(www.aragonmudejar.com)



Vlys na sádrovém dekoru v paláci Suera Télleze. Toledo.

Dívky připomínají panny a světice křesťanského umění, nicméně jejich pozice v sedě a některé prvky jejich oblečení vykazují muslimské rysy.

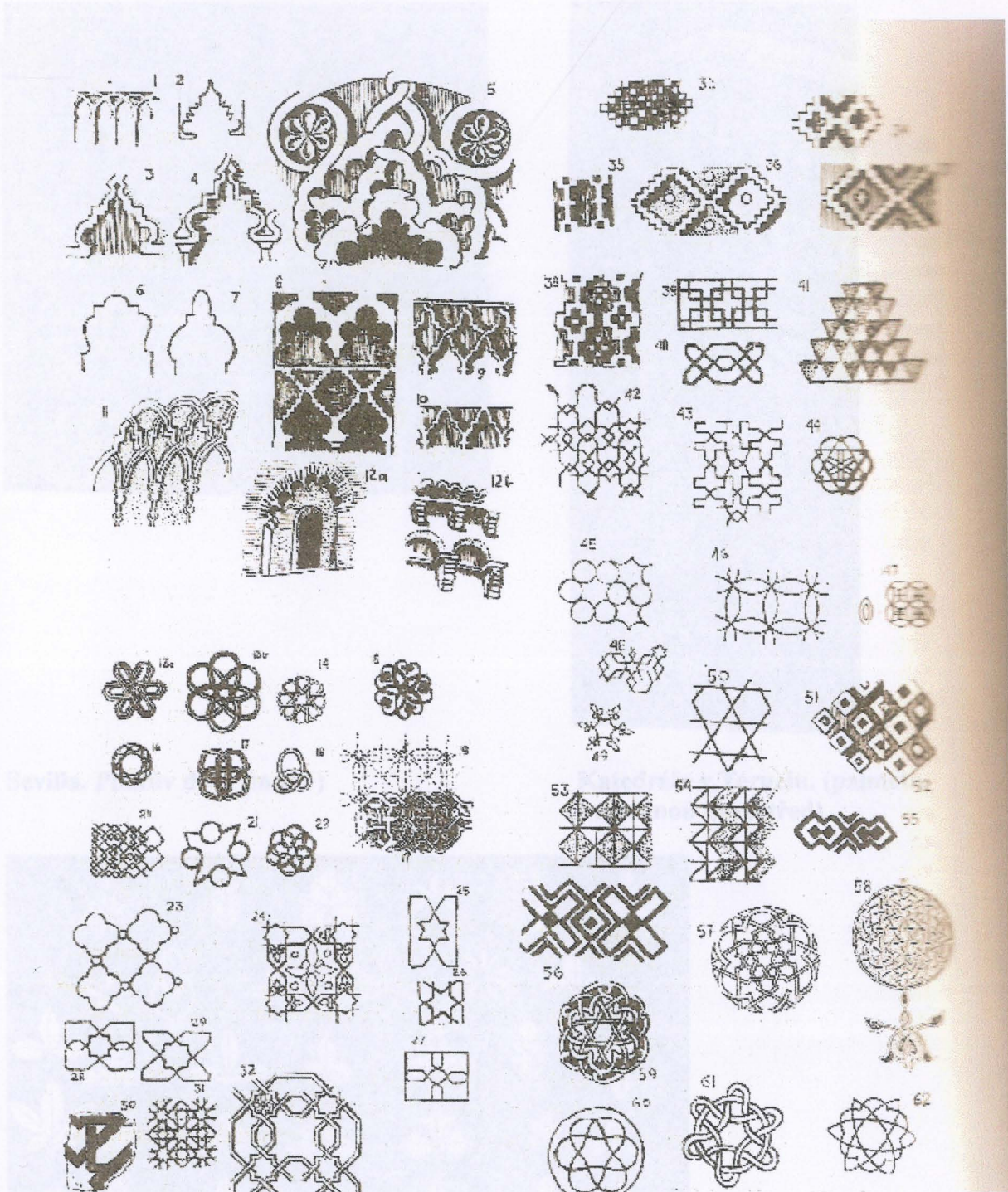


Středová klenba sálu Spravedlnosti (Sala de la Justicia) v Alhambře- muslimské postavy, jejichž oděv vychází z typického granadského oblečení 14. století, ovlivněného merínským vkusem- turbany, burnus a džellába. Objevují se ovšem i křesťanské kusy oděvu- vázanka a dvoubarevný oblek či tunika.

(Pavón Maldonado, Basilio. Arte toledano. Islámico y mudéjar. Ibid)

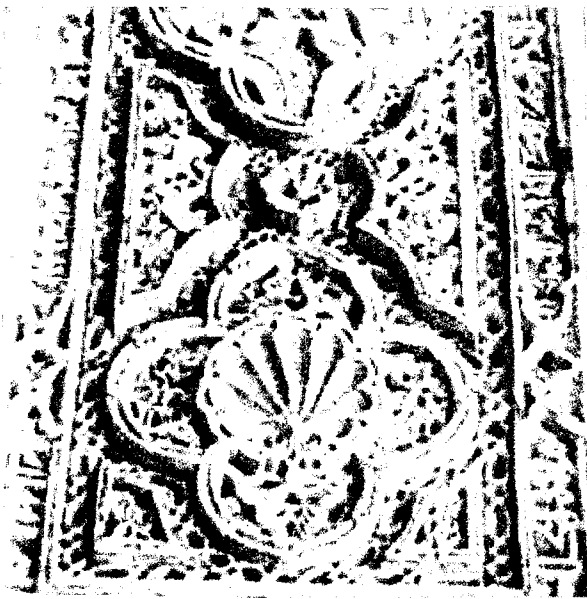
**muslimský
kentaur
(Pavón Maldonado. *Arte toledano. Islámico y mudéjar. Ibid., str.20*)**





Ukázky geometrické dekorace (Aragónie)
 (Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo.* Ibid.)

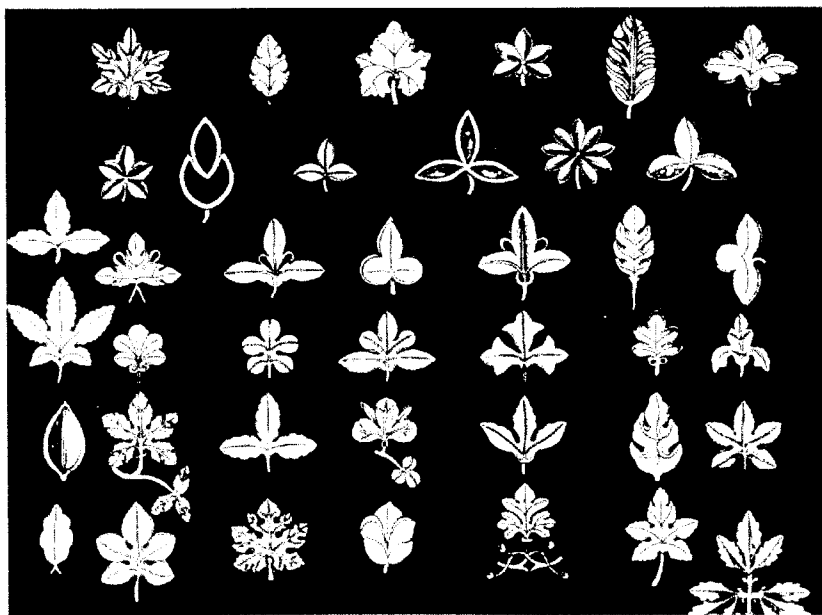
Naturalistická flora. Teorie geometrické dekorace.
 (Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral.* Ibid. přílohy)



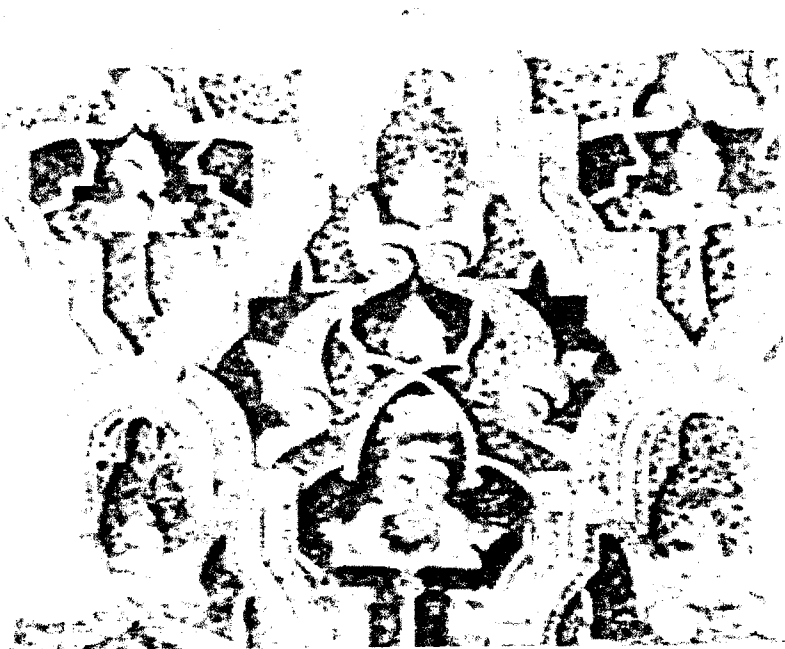
Sevilla. Pilátův dům (mušle)



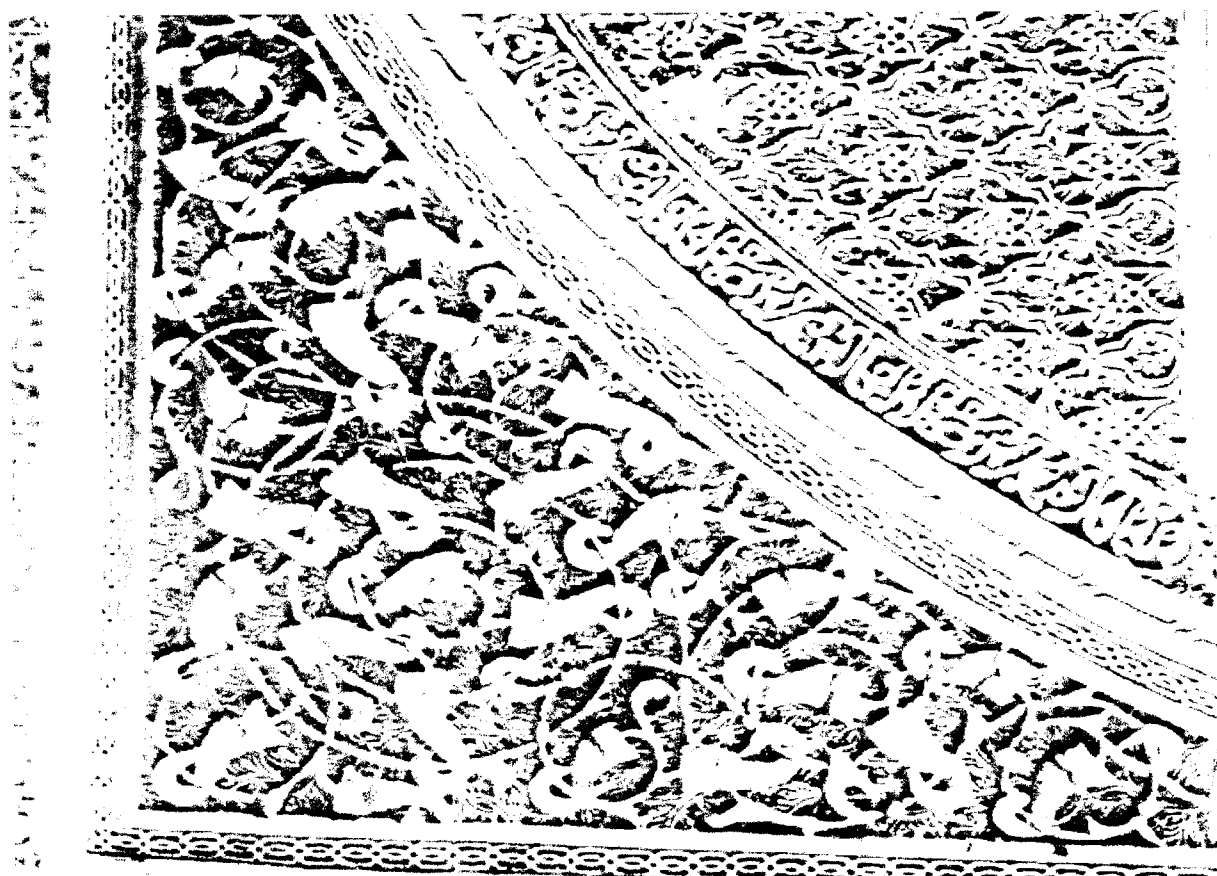
Katedrála v Teruelu. (palmeta s rostlinou uprostřed)



Naturalistická flóra. Toledský mudéjarský dekor.
(Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Ibid., přílohy)



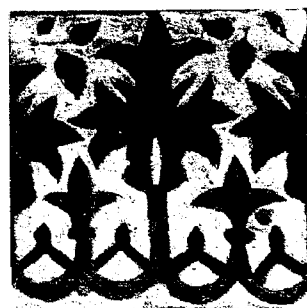
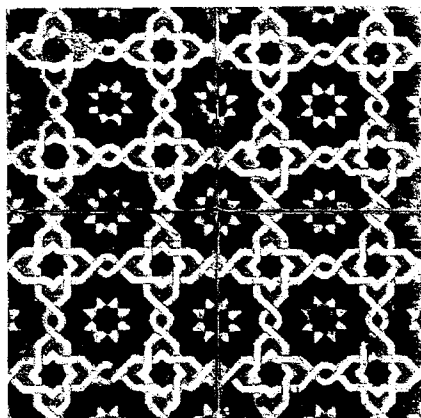
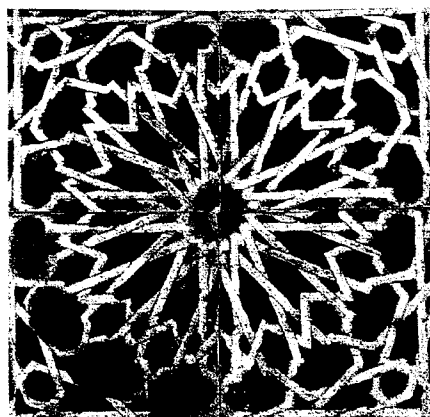
Toledo. Synagoga el Tránsito, sebka



Sevillský Alcázar, lotosový květ
(Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Ibid.,
přílohy)



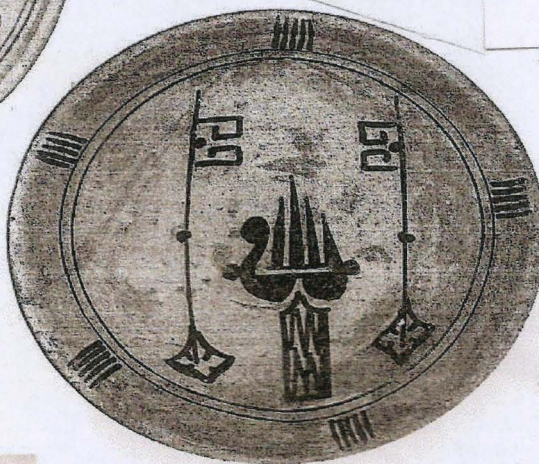
Čt
Čtyři sevillské dlaždičky *de cuerda seca* a s figurálními náměty. Konec 15. století.
(Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalucía y mudéjar*. Ibid. , str.
267)



316

360. Hvězdicová kompozice *lazo de 16* na čtyřech obkladačkách *de arista*. Toledo kolem r.1550 . 361. Spojení pásů s osmicípými hvězdami, jak bylo obvyklé na toledských *lazos de arista*. Konec XV. století, XVI. století. 362. Toledská obkladačka *de arista* s květy bodláku, vliv gotiky, konec XV. století. 363. Dekorativní obkladačka s výjevem z lovu s dravými ptáky. Gotický mudéjar *de arista*, konec 15. století. 364. Toledská dlaždička *de arista* , která je založena na staré osové kompozici, s černochem bojujícím s dvěma volavkami.

(Martínez Cviró, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana:Andalusí y mudéjar*. Ibid, str. 316



Keramika z Paterny. Z leva doprava a seshora dolů. 1. Talíř zdobený kobaltovou modří s horní částí lidské postavy. 15. století. 2. Postavy z nádobí. 14. století. 3. Miska z Paterny s ananase, spirálami a asymetrickými palmetami. 15. století. 4. Miska s rukou Fátimy a klíči od Ráje. 15. století.

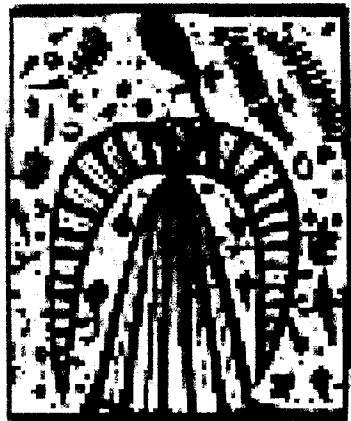
(Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 134)

keramika z Paterny, 15. století

(Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 134)



socarrat z Melusilly. 15. století
(Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid.,
str.216)



Socarrats s figuratívnými motívami.

(Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ibid., str. 216-217)

Použitá literatura:

- Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1990
- Alcalá Prats, Ícar . *Guía del arte mudéjar en Aragón*. Prames, Zaragoza 2005
- Al-Qaradáwí, Júsuf. *Povolené a zakázané v Islámu*. Islámská nadace v Praze, Praha 2004
- Kolektiv. *Islám a jeho svět*. Moravské zemské muzeum, Brno 199
- Valdés Fernández, Manuel. *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*. Universidad de León, León 1984
- Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid 1990
- Syrový, Bohuslav. *Architektura*. Nakladatelství technické literatury, Praha 1972
- Síntesis de culturas. Mudéjar. Itinerario cultural del Mudéjar en México*. Fundación El Legado Andalusi, Granada 2002
- Borrás Gualis, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Silex, Madrid 2003
- Nasr, Seyyid Hossein. *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press
- López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Cátedra, Madrid 2002
- El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Electa, Madrid 2002
- Díez Jorge, María Elena. *El arte Mudéjar: expresión estética de una convivencia*. Universidad de Granada, Granada 2001
- Actas del I. Simposio Internacional de Mudejarsimo (Teruel, 15.-17. de Septiembre de 1975)*, Diputación Provincial de Teruel, Teruel 1981
- Actas de II. Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte (Teruel, 19.-21. de Noviembre de 1981)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1982
- Actas del III. Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel, 20.- 22. de Septiembre de 1984)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1986
- Actas del IV. Simposio Internacional de Mudejarsimo. (Teruel, 17-19. De Septiembre de 1987)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1992
- Actas del V. Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel, 13.-15 de Septiembre de 1990)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1991
- Actas del IX. Simposio Internacional del Mudejarismo. (Teruel, 12.-14. de Septiembre de 2002)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 2004
- Actas del X. Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel 14-15-16 de Septiembre de 2005)*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2007
- Pavón Maldonado, Basilio. *Arte toledano. Islámico y mudéjar*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Hispanoárabe de Cultura, Madrid, 1973
- Borrás, Gonzalo M., Fatás, Guillermo. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza Editorial, Madrid 2000
- Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española*. Editorial Munilla-Lería, Madrid 2003
- El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Palacio Episcopal, Málaga 1995,
- El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, Lunwerg 1995
- Valdés Fernández, M., Pérez Higuera, M. T a Lavado Paradinas, P.J. *Historia del arte de Castilla y León. Tomo IV. Arte mudéjar*. Ámbito, Valladolid 1996
- Henares Cuéllar, Ignacio, López Guzmán, Rafael (eds.). *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1993
- Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857- 1991*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1993
- Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2002
- Lampérez y Romea, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media (según el estudio de los elementos y los monumentos) T. III*. Espasa- Calpe, Madrid 1930
- Borrás Gualis, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja; Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, Zaragoza 1985
- Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Ed. Dossat, Madrid 1965
- Torres Balbás, Leopoldo. *Ars Hispaniae IV. Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*. Ed. Plus Ultra, Madrid 1949
- Bonet Correa, Antonio. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Cátedra, Madrid 1982
- Contreras, J. (marqués de Lozoya). *Historia del Arte Hispánico*. Salvat Editores, Barcelona 1934

De las Cagigas, Isidoro. *Los mudéjares. (Tomo II)*. Instituto de Estudios Africanos, Madrid 1949

Angulo Iñíguez, Diego. *Historia del Arte*. E.I.S.A., Madrid 1973

Ramírez, Ángel; Usón, Carlos. *La repetición como argumento, la infinitud como objetivo. Los 17 grupos de simetría en el arte mudéjar aragonés*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 2002

Momplet Míguez, Antonio E. *El arte hispanomusulmán*. Encuentro, Madrid 2008

Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: Andalusí y mudéjar*. Ediciones El Viso, Madrid 1991

Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Hispanoárabe de Cultura, Madrid 1975

Araguas, Philippe. *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII.e-XV.e siècle)*. Casa de Velázquez, Madrid 2003

Calzada, Andrés. *Historia de la arquitectura española*. Editorial Labor, Barcelona 1933

López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Cátedra, Madrid 2002

Hlaváč, Jan. *Základy technologie silikátů*. Nakladatelství technické literatury, Praha 1981

<http://www.castillosnet.org/programs/castillosnet.php?tip=txt&dat=articulos/glosario>

Montgomery Watt, W. *Historia de la España islámica*. Alianza Editorial, Madrid 2004

Manual del Arte Español, Sílex, Madrid 2003

Ching, Francis D. K. *Diccionario visual de arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1997

Calzada Echevarría, Andrés. *Diccionario básico de arquitectura y bellas artes*. Ediciones del Serbal, Barcelona 2003

<http://www.dpz.es/turismo/monograficos/aragon-sefarad/VolumenI/VolI-16.pdf>

Terrasse, Henri. *L'art hispano-mauresque des origines au XIIIe. Siècle*. G. Van Oest, Paříž 1932

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid 2005

<http://centros.edu.xunta.es/iespuntacandieira/files/arte-a.pdf>

http://www.educa.madrid.org/cms_tools/files/b3b81aff-b1ca-489b-8cc3-dae4ec74407c/Arte%20mud%C3%A9jar.pdf

www.aragonmudejar.com

<http://iesitaza.educa.aragon.es/DAPARTAM/geohist/CULTURA/mudejar/glosario.pdf>

http://www.ubeda.com/Glosario/Boveda_Vaida.htm

<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0053-02/contenido/arcos.htm>

Dějiny Španělska. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2007