Zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

CARL • JUSTI VEREINIGUNG

Mitteilungen 1995

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E. V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

ISSN 0946-2821

7. Jahrgang 1995

Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer
Potzwenden 5, D 37136 Landolfshausen

Tel. und Fax + 49 - 5508 - 632

Redaktion:
Dr. Barbara Borngässer

Druck:
J. Kinzel, Göttingen 1995

INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Alejandro García Avilés
Alfonso X y las imagenes de los cielos. Algunos problemas en torno a la iconografia astrologica de Alfonso X el Sabio 4

- Deutsche Zusammenfassung 34

John F. Moffitt
Francisco Goya, Cesare Ripa, and allegorical senescence 35

Jochen Heymann
Vor dem Klischee. Französische Reisebeschreibungen Spaniens zwischen 1800 und 1850 41

- Resúmen español 53

Sonia Gomes Pereira
O projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX 54

- Deutsches Resümee 60

Carmen Aljibe
Die Bauten der Weltausstellung in Barcelona 1888 61

Monique Escamilla
Calixto Gonzalez Abencerraje und seine Rolle beim Bau der Brunnenkapelle von Guadelupe, Mexico Stadt 77

- Resúmen español 85

KONGRESSBERICHT / RESÜMEES

Ausländische Künstler in Spanien - Übermittler internationaler Konzeptionen? (Sektion des Deutschen Hispanistentages in Bonn, 3. - 4. März 1995, unter der Leitung von Henrik Karge)

Henrik Karge
Einführung 87

- Resúmen español 89

Dorothee Heim
Rodrigo Alemán und das Chorgestühl der Kathedrale von Toledo: Ein Künstler zwischen Tradition und Innovation unter Kardinal Mendoza 90

Matthias Weniger
Juan de Flandes und das Kastilien der Katholischen Königin 92

Gisela Noehles-Doerk
El Greco - ein Fremder in Toledo? 95

Barbara Borngässer
Die Kritik des italienischen Architekten Francesco Paciotto an der Kirche des Escorial 96

José Luis Cano de Gardoqui
El escultor italiano Pompeo Leoni en España (1556-1608) 99

Michael Scholz-Hänsel
Die Inquisition als Wächterin des interkulturellen Diskurses: Ausländische Künstler und deren Sammler in Spanien zwischen Disziplinierung und Patronage 103

Christoph Lademann
Ein italienischer Künstler am Hofe Philipps IV.: Agostino Mitelli 105

Angelica Francke
Luca Giordano, Hofmaler Karls II. 108

Georg Peter Karn
Filippo Juvarra in Madrid. Zum internationalen Anspruch römischer Architektur im 18. Jahrhundert 109

Steffi Roettgen
Anton Raphael Mengs und seine Wirkungen auf die spanische Malerei des 18. Jahrhunderts 111

Anja Gebauer
Spanien im Bild deutscher Maler zwischen 1830 und 1879 114

Mercedes Valdivieso
Ausländische Künstler in Barcelona - Avantgarde gegen "Noucentisme" 116

Sylvaine Hänsel
Mathias Goeritz in Spanien 118

Alfonso Muñoz Cosme
Ausländische Architektur in Spanien - Wiederanknüpfen an eine Tradition 119

AUSSTELLUNGSBESPRECHUNG

Felix Scheffler
Spanish Still Life from Velázquez to Goya
(London, National Gallery, 22. Februar - 21. Mai 1995) 123

BUCHBESPRECHUNGEN

Irme Schaber: Gerta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg (Michael Nungesser) 127

Michael Barth, Sigrid Gruschka u.a. (Hrsg): Einmal Eldorado und zurück (Michael Nungesser) 130

BERICHTE DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E. V.

Bruno Klein
Bericht über eine Gastprofessur in São Paulo 134

Informationen / Informaciones 140

Danksagungen 141

Satzung der Carl Justi-Vereinigung e. V. 143

ABBILDUNGEN

ALFONSO X Y LAS IMAGENES DE LOS CIELOS

ALGUNOS PROBLEMAS EN TORNO A LA ICONOGRAFIA ASTROLOGICA DE ALFONSO X EL SABIO[1]

Alejandro García Avilés, Murcia

"...<La ciencia> de las imágenes de los cielos: Ésta es la ciencia divina que hace felices a los hombres, que les enseña a parecer dioses entre los mortales, la que habla con las estrellas, y, si fuese lícito decirlo, gobierna con Dios todo lo que hay en el mundo" (Guillermo Raimundo de Moncada, Introducción a *De Imaginibus Celestibus.*)[2]

Introducción: El sistema del mundo predominante en las cosmologías precopernicanas suponía un universo circular, uniforme, y siempre regular que tenía a la tierra como centro.[3] En

[1] Este ensayo se basa en el texto de una ponencia leída en la Phillips-Universität de Marburg, en el marco del Congreso *Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa* (octubre de 1991). Deseo agradecer la invitación de la Asociación Carl Justi, y especialmente la amabilidad del Dr. Michael Scholz-Hänsel al ofrecerme la participación en este congreso. Los resultados de la investigación han podido ser completados en 1992 gracias a una Frances Yates Research Fellowship del Warburg Institute que me ha permitido preparar el texto para su publicación. Este trabajo es un adelanto de algunos de los problemas tratados con mayor profundidad en mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces: *La miniatura astrológica en los reinos medievales hispánicos (siglos XI-XIII): iconografía y contexto cultural*, Universidad de Murcia 1994. A lo largo del artículo se han simplificado las transcripciones, en especial las del árabe, eliminando los signos diacríticos; no obstante, para la transliteración consonántica se han seguido las normas de la Escuela de Estudios Arabes española.

[2] Guillermo Raimundo de Moncada (Flavio Mitrídates), introducción a Ibn al-Hatim, *De imaginibus celestibus*, Cod. Vat. Urb. Lat. 1384 <circa 1480-81>, fol. 1va), cit. según K. Lippincott y D. Pingree, "Ibn al-Hatim on the Talismans of the Lunar Mansions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, <en adelante, *JWCI*> 50 (1987), (pp. 57-81) p. 66; y también I. Carini, "Guglielmo Raimondo Moncada", *Archivio Storico Siciliano*, N.S., XXII, 1898, (pp. 485-492) pp. 485-486. El tratado sobre "Las ymagenes de las veyntiocho mansiones de la luna" atribuido a "Plinio" en el *Libro de Astromagia* de Alfonso X el Sabio (Vat. Reg. Lat. 1283, fols. 18v-21r) es en realidad este opúsculo de Ibn al-Hatim (cfr. infra, sobre las mansiones lunares).

esta visión geocéntrica, los astros determinan el devenir del mundo sublunar, que queda subordinado causalmente a la perpetua evolución de las esferas celestes, por las que los astros discurren siguiendo un curso determinado. Los cinco planetas conocidos, más la luna y el sol (considerados como tales planetas a todos los efectos), tienen cada uno su propia esfera, y su ruta cósmica se desarrolla a lo largo de la eclíptica. Durante el día, los planetas se desplazan hacia el oeste acompañando a las estrellas fijas de la octava esfera, y simultáneamente se mueven lentamente hacia el este a través de ellas hasta que retornan aproximadamente a su lugar de origen. A lo largo de este movimiento, los planetas se mantienen próximos a la eclíptica, que divide la banda zodiacal en

[3] Sobre el sistema del mundo precopernicano, la obra clásica es la de P. Duhem, *Le système du monde. Histoire des idees cosmologiques de Platon à Copernique*, París 1913-1959; cfr. también J.L.E. Dreyer, *History of the Planetary Systems from Thales to Kepler*, Cambridge 1906 (reimp. con el título *A History of Astronomy from Thales to Kepler*, con un prólogo de W.H. Stahl, Nueva York 1953). Una síntesis adecuada sobre la astronomía medieval es la de O. Pedersen, "Astronomy", en D.C. Lindberg (ed.), *Science in the Middle Ages*, Chicago 1978, pp. 303-337, y también id., v. "Astrology/Astronomy (Europe)", en *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 1, Nueva York 1981, pp. 604-616. En castellano se pueden consultar con aprovechamiento especialmente las siguientes obras: S. Toulmin y J. Goodfield, *La trama de los cielos*, Buenos Aires 1963 <Nueva York, 1961> (buena síntesis de amena lectura); N. R. Hanson, *Constelaciones y conjeturas*, Madrid 1978 <Dordrecht 1973> (de particular interés para los aspectos propiamente científicos); J.M. Torroja Menéndez, *El sistema del mundo desde la Antigüedad hasta Alfonso X el Sabio*, Madrid 1978 (de cierto interés, aunque se resiente de su formato original de curso de conferencias); y A. Elena, *Las quimeras de los cielos*, Madrid 1985 (la primera parte es una síntesis rigurosa de la astronomía medieval, con abundante bibliografía actualizada). Es también de interés la consulta del influyente texto de T. S. Kuhn, *La revolución copernicana*, Barcelona 1978 <Cambridge (Mass.), 1957>. De ámbito más general, no han perdido interés las síntesis de A.C. Crombie, *Historia de la ciencia: De San Agustín a Galileo /1: siglos V-XIII*, Madrid 1974 <1959>, y R. Taton (ed.), *La ciencia antigua y medieval (de los orígenes a 1450)*, Madrid 1971 (reimp. Barcelona 1988) <París 1966>. Por lo que se refiere a las fuentes, destacaremos las selecciones y traducciones de textos que se hallan en E. Grant (ed.), *A Source Book in Medieval Science*, Cambridge (Mass.) 1974, C. Blacker y M. Leowe (eds.), *Ancient Cosmologies*, Londres 1975 y G.C. Garfagnini, *Cosmologie medievali*, Turín 1978. Por último, los aspectos fundamentales de la ilustración científica medieval en el trabajo de J.E. Murdoch, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, Nueva York 1984; sobre la ilustración astrológica, vid. el repertorio de F. Saxl et al., *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des Lateinischen Mittelalters*, Heidelberg-

dos partes. Puesto que el sol tarda un año en realizar su recorrido, coincide con cada una de las doce constelaciones zodiacales durante un mes: de esta forma, la observación del firmamento proporcionó en la antigua Mesopotamia, y más tarde entre los griegos, un sistema fiable de medición del tiempo.[4]

Del mismo modo, los egipcios idearon su propio sistema computístico basado en la observación astronómica.[5] Identificaron una serie de constelaciones al norte y sur de la eclíptica y dividieron el año en función de los ortos helíacos de dichos grupos de estrellas: es decir, un lapso temporal determinado era definido porque al alba uno de estos grupos se aparecía en el horizonte junto al sol. La ósmosis cultural que siguió a las conquistas de Alejandro dio como resultado la absorción por el zodiaco greco-babilónico de los demás sistemas computísticos utilizados en las tierras conquistadas. Los griegos del Egipto ptolemaico adoptaron el sistema astronómico-computístico egipcio y lo regularizaron, es decir, convirtieron un sistema originalmente basado en los ortos helíacos de determinados grupos de estrellas en divisiones que correspondían exactamente a diez grados de la eclíptica, y de ahí el nombre con el que las denominaron: decanos. Una vez regularizado el sistema de los decanos, el paso inmediato fue hacer corresponder los 30º de cada signo zodiacal con tres decanos. Esta combinación proporcionaría al astrólogo una mayor exactitud en sus cálculos, pues las predicciones basadas sólo en los signos del zodiaco eran necesariamente vagas, limitadas tan sólo a doce posibilidades. La combinación de ambos sistemas se aprecia en varios relieves egipcios bien conocidos, como los dos que se hallan en el el templo de Dendera, el del templo de Esna, la Tabula Bianchini, y un fragmento que conocemos a través de un manuscrito que en el siglo XVII perteneció a Peiresc.[6] A ellos habrá que añadir dos dípticos

Londres, 1915-1966 (4 vols.).

[4] Una introducción a los conceptos básicos de la astronomía antigua se halla en R.R. Newton, "Astronomy in ancient literate societies: Introduction to some basic astronomical concepts", en *The Place of Astronomy in the Ancient World*, Londres 1974, pp. 5-20; las implicaciones computísticas de estos conocimientos astronómicos se pueden estudiar en A.E. Samuel, *Greek and Roman Chronology: Calendars and Years in Classical Antiquity*, Munich 1972.

[5] Una introducción adecuada es la de R. A. Parker, "Egyptian Astronomy, Astrology, and Calendrical Reckoning", en *Dictionary of Scientific Biography* (ed. Ch. C. Gillispie), Nueva York 1970 ss., vol. XV, pp. 706-727; cfr. Neugebauer y Parker, op. cit. n. 35 infra.

[6] W. Gundel, *Dekane und Dekanesternbilder*, Hamburgo 1936 (cit.

de marfil hallados hace unos años: en el de la figura I, fechado en el siglo II después de Cristo, cada decano se halla presidido por un genio o deidad que rige los diez días del año que corresponden a su sector de la eclíptica.[7]

Las conquistas de Alejandro y sus epígonos se extendieron hasta la India, y allí los astrónomos de la época helenística entraron en contacto con otro sistema computístico basado en la observación astronómica. En esta ocasión, la referencia no era el recorrido del sol a lo largo de la eclíptica, sino el de la luna, cuya trayectoria se dividió en 27 ó 28 "estaciones" o "mansiones" por donde la luminaria efectuaría su revolución periódica.

Sólo en una etapa posterior los citados sistemas computísticos se utilizaron para la predicción del destino, y aún después para el análisis del carácter. Como queda dicho, los griegos adaptaron los decanos a su propio sistema, el zodiaco. Sin embargo, la precisión astrológica de ambos sistemas era sólo relativa: muy vaga en el caso de los signos zodiacales, que sólo diferenciaban doce destinos distintos según el momento del nacimiento; insuficiente aún en el caso de los decanos, que ampliaban el repertorio a treinta y seis. En términos geométricos, la eclíptica era considerada un círculo perfecto: a cada signo zodiacal le correspondería un ángulo de treinta grados, mientras que a cada decano le corresponderían diez. Obviamente, se conseguiría una mayor precisión astrológica mediante la asignación de destinos diferenciados a los nacidos bajo cada grado de la eclíptica. Los Monomoiriai (como se conocen en griego dichos destinos) delimitan unas fortunas diferentes para cada día de un año compuesto de 360, bajo la influencia de las constelaciones vecinas a cada grado que se elevan sobre el horizonte acompañando al sol. Dichas constelaciones se conocen como "paranatellonta",[8] del griego

infra, n. 35), pp. 18-21 y 184-189. Otro de los señalados por Gundel, el zodiaco de Atenas, resultó ser una falsificación, como apuntó L. Borchardt en *Orientalische Literaturzeitung*, 40 (1937), p. 507, cit. según D. Pingree, "The Indian iconography of the Decans and Horas", *JWCI*, 26 (1963), p. 227.

[7] Dicha placa se reproduce en el catálogo de la exposición *Le cycle de la matière: l'Os*, Dijon 1978, p. 80 y Fig. 1. Hallada en Grand (Vosges) en 1968, se halla en el Musée des antiquités nationales (Inv. 83.675). El otro ejemplar mencionado fue hallado junto a éste y se encuentra en el Musée d'Epinal. Vid. ahora J.-H. Abry, *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, Lyon 1993.

[8] Cfr. W. Gundel, "Paranatellonta", en Pauly-Wissowa, *Realenzyklo-*

"paranatellein" (subir junto a; en latín = consurgere[9]). Así, en el momento de su nacimiento, cada hombre se hallaría bajo la influencia de un cierto signo del zodiaco, un decano concreto, y una constelación "paranatellonta" de un determinado grado. Si a ello se le añade que también una determinada mansión lunar ejerce su influjo sobre el recién nacido, el grado de precisión obtenido a la hora de determinar el poder de las estrellas sobre su futuro sería relativamente elevado. Paulatinamente, los intrincados vericuetos del horóscopo conducirán a una serie de cálculos más o menos abstrusos; por el momento, estas secciones uniformes de un presunto tiempo circular proveerán de los rudimentos imprescindibles para una elemental astrología genetlíaca.

* * *

Los árabes recopilaron todo este acervo de saber astrológico heredado de la Antigüedad, al que sumaron un temprano conocimiento de los textos astrológicos indios, de los que asimilaron las mansiones lunares, integrándolas parcialmente en el sistema astronómico beduino. Cuando Alfonso X el Sabio emprendió la tarea de traducción de textos astrológicos árabes, halló a su disposición todo este material previamente reunido por los autores musulmanes. Zodiaco, decanos, paranatellonta de los grados y mansiones lunares fueron recopilados, traducidos e ilustrados en el scriptorium alfonsí.[10] En el Libro de astromagia (como llamaremos desde aquí al acéfalo compendio alfonsí que se halla en el ms. Vat. Reg. Lat. 1283, fols. 1-36) hallamos algunos folios de una ambiciosa obra donde se habrían compendiado e ilustrado todos estos sistemas.[11] El Libro de la Ochaua Espera comprende las constelaciones zodiacales como parte de su versión del catálogo de estrellas de Ptolomeo (según al-Sufi); sin embargo, las miniaturas del códice original, muy mutilado, prácticamente se han perdido, y nuestro conocimiento de ellas se basa en la existencia de copias posteriores.[12] De manera similar, en el Primer Lapidario (llamaré así por comodidad al primer tratado del Lapidario alfonsí, y del mismo

pädie der Altertumswissenschaft, XVIII, 3, 1949, cols. 1214-1235.

[9] André Le Boeuffle, *Astronomie, Astrologie: lexique latin*, París 1987, pp. 102 s.

[10] Los textos del scriptorium alfonsí (con la excepción de las Cantigas) han sido transcritos en Ll. Kasten y J. Nitti (eds.), *Concordances and Texts of the Royal Scriptorium Manuscripts of Alfonso X the Wise*, Madison (Wisconsin), 1978.

[11] Alfonso d'Agostino, *Astromagia*, Nápoles 1992.

modo con los demás tratados) se ilustran también las constelaciones ptolemaicas.[13] Este lapidario se divide en doce secciones, de acuerdo con los doce signos del zodiaco, que a su vez se dividen en treinta grados, cada uno asociado a una piedra determinada sobre la que ejerce su mágica influencia.[14] Este sistema es paralelo al de la Myriogenesis, en el que a cada grado se hace corresponder un destino diferenciado (Monomoiria), y una figura, tal y como se ilustra en el primer tratado conservado del citado Libro de astromagia.

El Segundo Lapidario contiene treinta y seis capítulos, tres por cada signo del zodiaco, que se corresponden, con leves diferencias, a cada uno de los treinta y seis decanos según una descripción que aparece ya en la versión árabe del Picatrix.[15] Esta descripción se corresponde con la "esfera india" recogida por Albumasar junto a las versiones griega y persa de los decanos. El texto de la Gran introducción a la astrología de Albumasar que recoge estas tres versiones se ilustra, una vez reorganizado, en otra sección del Libro de astromagia. Por último, este manuscrito alfonsí recoge varias listas de mansiones lunares, compiladas por los autores árabes a partir de fuentes diversas, principalmente indias. El estudio de las fuentes textuales e iconográficas de estas ilustraciones astrológicas será el objeto de nuestro análisis.

[12] Cfr. A.J. Cárdenas, "Hacia una edición crítica del Libro del Saber de Astrología de Alfonso X: estudio Codicológico actual de la obra regia (Mutilaciones, fechas y motivos)"; en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid 1986, pp. 110-120. Agradezco al profesor Cárdenas (New Mexico State University) su amabilidad al enviarme este interesante trabajo. Vid. recientemente M. Comes, "Al-Sufi como fuente del libro de la "Ochava espera" de Alfonso X, en M. Comes, H. Mielgo y J. Samsó (eds.), *"Ochava espera" y "Astrofísica". Textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*, Barcelona 1990, pp. 11-113.

[13] ed. por J. Fernández Montaña, Madrid 1881; ed. facsímil Edilán, Madrid 1982.

[14] Existen dos ediciones recientes del texto: la de R.C. Dyman y L. Winget, *Lapidario and Libro de las Formas & Ymagenes*, Madison (Wisconsin), 1980, y S. Rodríguez Montalvo, *Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid 1981.

[15] Seudo Abu-l-Casim Maslama ben Ahamad el madrileño, *Picatrix, el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*, ed. M. Villegas, Madrid 1982, pp. 155 ss. Cfr. M. Forcada, "El Picatrix, fuente del Lapidario", en *"Ochava espera" y "Astrofísica"* (op. cit.), pp. 209-220.

El zodiaco y las constelaciones griegas: Las versiones del catálogo de estrellas del Almagesto de Ptolomeo desarrollan un tipo de ilustraciones de las constelaciones con características propias, que difieren de las de carácter mitológico que podemos hallar en los tratados mitopoéticos difundidos en la Alta Edad Media a través de los scriptoria carolingios.[16] Como es bien sabido, el Libro de la Ochaua Espera versiona la edición de al-Sufi de ciertas secciones del Almagesto de Ptolomeo, el Kitab suwar al-kawakib,[17] una edición que desde el principio estuvo ilustrada. En el siglo XI, al-Biruni, en su libro Sobre las proyecciones de las constelaciones y de los paises nos dice que al-Sufi trazó la ubicación de las estrellas y delineó las figuras de las constelaciones aplicando un papel de textura delgada sobre la superficie de un globo celeste, para luego pasarlas a la superficie plana de las hojas de su libro.[18] Ello nos remite obviamente a las ilustraciones de la propia obra de al-Sufi a la hora de buscar las fuentes iconográficas de las constelaciones alfonsíes; pero también a los globos celestes islámicos, que, en consecuencia, desarrollan un tipo de representaciones paralelo al de los manuscritos de al-Sufi.[19] En este sentido contamos con otro dato de gran relevancia: cuando Alfonso X hace ilustrar el Lapidario y el Libro de la Ochaua Espera, las figuras aparecen en la misma disposición en que se encontrarían en un globo celeste, es decir, invertidas respecto a su posición real en

[16] P. McGurk, "Carolingian Astrological Manuscripts", en M. Gibson, J. Nelson y D. Gaza (eds.) *Charles the Bald: Court and Kingdom*, Oxford 1981, pp. 317-332.

[17] ed. Hyderabad 1954; trad. C.F.C. Schejellerup: *Description des étoiles fixes...*(etc.), San Petersburgo, 1872 (reimp. Frankfurt 1986); J. Samsó y M. Comes, "Al-Sufi and Alfonso X", *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, 38 (1988), pp. 67-76; M. Comes, "Al-Sufi como fuente del libro de la "Ochaua espera" de Alfonso X", en M. Comes., H. Mielgo y J. Samsó (eds.), *"Ochava espera" y "Astrofísica". Textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*, Barcelona 1990, pp. 11-113; id. "El "Libro de las estrellas de la ochaua espera" alfonsí": ¿traducción de al-Sufi?, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* (en prensa)

[18] Cit. según E. Wellesz, "Islamic Astronomical Imagery. Classical and Bedouin Tradition", *Oriental Art* (N.S.), X, 2 (1964), pp. 84-91. No he podido identificar la obra de al-Biruni que cita Wellesz con ninguna de las obras recogidas en el repertorio de F. Sezgin, *Geschichte des Arabischen Schriftums*, VII, Leiden 1979, pp. 188-192.

[19] E. Savage-Smith, *Islamicate Celestial Globes. Their History and Construction*, Washington 1985, passim.

el firmamento.[20]

Nos encontramos aquí con que únicamente se han conservado dos globos islámicos procedentes de al-Andalus, y ambos se han fechado con seguridad en los últimos años del siglo XI.[21] No obstante, una comparación de su iconografía con la de globos árabes del siglo XIII procedentes de otros rincones del mundo islámico sugiere que sus caracteres se han mantenido prácticamente inalterados durante esos dos siglos, y podemos suponer que los globos islámicos que debió poseer Alfonso X responderían a unos modelos figurativos similares. Por desgracia, ninguno de los globos que el propio Alfonso X construyó ha llegado hasta nosotros, aunque sin duda debieron existir: según el testimonio de un astrónomo parisino del siglo XIII, entre las posesiones del Rey Sabio pudo ver un globo celeste realizado según las coordenadas establecidas en el catálogo de al-Sufi.[22]

Llegados a este punto, parece evidente que sólo hemos constatado lo que desde un principio parecía la hipótesis más obvia: que la iconografía alfonsí de las constelaciones depende de las

[20] A. Domínguez Rodríguez, *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid 1984 (tirada aparte del estudio "Arte en el Lapidario", incluido en la ed. facsímil cit. supra, n. 13), p. 95; las figuras se hallan en la posición indicada con algunas excepciones, señaladas por J. Samsó y M. Comes, "Al-Sufi and Alfonso X", (art. cit. supra, n. 17), p. 70.

[21] Ambos fueron realizados en Valencia a finales del siglo XI. Se conservan respectivamente en el Museo de Historia de la Ciencia de Florencia y en la Biblioteca Nacional de París. Sobre el de Florencia, vid. F. Meucci, *Il globo celeste arabico del secolo XI esistente nel gabinetto degli strumenti antichi di Astronomia, di Fisica e di Matematica del R. Istituto di Studi Superiori*, Florencia 1878, y también J.M. Millás Vallicrosa, *Assaig* (cit. infra, n. 96), 1931 pp. 55-65; sobre el de París, E. F. Jomard, *Les Monuments de la géographie, ou recueil d'anciennes cartes européennes et orientales, acompagnées de spheres terrestres et celestes...*[etc.], Paris 1854, nos. 13 y 14; D. Schiepati, "Note sur un globe celeste arabe" *Journal Asiatique*, séries 3, 1 (1936), pp. 191-193; L. Vallée, *Notice des Documents exposés à la Section des cartes*, París 1912, p. 48, no. 304.

[22] J.D. North, "The Alphonsine Tables in England", en *Prismata. Festschrift für Willy Hartner*, Wiesbaden 1977, pp. 269-301 (ahora en *Stars, Mind and Fate. Essays in Ancient and Medieval Cosmology*, Londres y Ronceverte 1989, pp. 327-359); cfr. M. Comes, "Sobre la procedencia alfonsí de un globo celeste", en M. Comes, R. Puig y J. Samsó (eds.), *De Astronomia Alphonsi Regis*, Barcelona 1987, 'p. 139.

ilustraciones del mismo tratado que es su fuente textual principal, que a su vez coincide a grandes rasgos con la de los globos celestes por los que tanto interés demostró el monarca castellano. Sin embargo una asociación tan general no parece suficiente. La iconografía astrológica islámica, siendo en lo fundamental notablemente estática, no permanece totalmente inalterada a través de los siglos, y en ella se constatan diversas tendencias. Por ejemplo, los objetos metálicos decorados con planetas y signos del zodiaco, tan frecuentes en la Persia islámica en los siglos XII y XIII, se hallan en ciertos aspectos muy alejados de la tradición que hemos señalado en al-Sufi y en los globos celestes.[23] Así, por ejemplo, podemos encontrar a Acuario como un anciano sacando agua de un pozo, o a Sagitario como unas manos que sostienen un arco, unas interpretaciones netamente árabes que no se hallan en la tradición de los manuscritos de al-Sufi. Pero tampoco en estos manuscritos, como veremos, se puede hablar de una tradición estable y homogénea.

Cuando la profesora Ana Domínguez relacionó la iconografía de al-Sufi con las ilustraciones de las constelaciones que se hallan en el Primer Lapidario de Alfonso X el Sabio, tomó como punto de referencia el Ms. Marsh 144 de la Bodleian Library de Oxford.[24] Este manuscrito, cuyo texto ha sido publicado recientemente,[25] es el más antiguo de todos los conocidos de la serie, y fue realizado a comienzos del siglo XI (probablemente por el propio hijo de al-Sufi, como se especifica en el texto mismo).[26] El lapso de dos siglos y medio que separa dicho manuscrito de la obra de Alfonso X suscita inmediatamente la cuestión ¿corresponde la iconografía de este manuscrito exactamente a la común en el occi-

[23] Cfr. los trabajos de W. Hartner, "Zur astrologischen Symbolik des 'Wade Cup'", en Richard Ettinghausen (ed.), *Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel*, Berlín 1959, pp. 234-243 (reimp. en *Oriens-Occidens*, pp. 405-414); id., "The Vaso Vescovali in the British Museum. A Study on Islamic Astrological Iconography", *Kunst des Orients*, IX (1975), pp. 99-130 (reimp. en *Oriens Occidens* II, Hildesheim 1984, pp. 214-245).

[24] Domínguez, *Astrología y Arte....*, passim.

[25] Al-Sufi, *Kitab Suwar al-Kawakib (The Book of Constellations)*, Frankfurt 1986 (Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, C, 29).

[26] Emmy Wellesz, "An early al'Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford", *Ars Orientalis*, III (1959), pp. 1-26; id., *An Islamic Book of Constellations*, Oxford 1965; cfr. también A. Papadopoulo, *Esthétique de l'art musulman*: La peinture, Lille 1972, vol. II, pp. 568-576.

dente islámico en la primera mitad del siglo XIII?.

La profesora Domínguez observó acertadamente las concomitancias entre los manuscritos alfonsíes y el de Oxford. En el Bodleian Marsh 144 se desarrolla una iconografía que se basa en prototipos clásicos;[27] las transformaciones que se producen respecto a éstos se deben principalmente a la sustitución de algunos nombres derivados de la mitología griega -carentes de sentido para los astrónomos arabes- por otros más comprensibles para ellos, y a algunas interpretaciones visuales erróneas. Saxl y Panofsky explicaron cómo Perseo se transformó en el portador de la cabeza del demonio (Ras al-Gul), como resultado de una mala interpretación de la cabeza de Medusa, que se entendió como la cabeza de un yinn, fruto de la incomprensión de las gotas de sangre de la gorgona, que se convierten en la barba del ser demoníaco.[28] La peculiar disposición de Piscis es canónica en el mundo árabe, y deriva directamente del tipo que se halla en el Globo Farnesio.[29] El singular alargamiento de la manga de Cefeo que se halla en la iconografía alfonsí, así como otras peculiaridades, tienen su origen en la versión árabe de las figuras. No obstante, para tratar de contestar a la cuestión propuesta nos fijaremos ahora en las diferencias.

Ocupémonos en primer lugar de la figura de Virgo: tanto la ilustración alfonsí del Primer Lapidario y la del Libro de la Ochaua espera como la del Libro de astromagia llevan alas, un atributo de origen clásico que, sin embargo, no aparece en el Bod. Marsh 144. La imagen clásica, representada en el Globo Farnesio, muestra una figura alada, y el propio al-Sufi recoge en su catálogo algunas estrellas situadas en las alas de Virgo. No obstante, al describir esta constelación asigna una de las estrellas de las alas a un costado y otra a un hombro, aunque especificando que Ptolomeo, por el contrario, las sitúa en las alas de Virgo. Como consecuencia, en la representación se eliminan las alas: ello provoca una posición forzada del hombro de la mujer, para ajustar su postura a la existencia de una estrella que queda en realidad

[27] Cfr. Wellesz, ops. cits. supra, y E. R. F. Hoffmann, *The Emergence of Illustration in Arabic Manuscripts: Classical Legacy and Islamic Transformation* (tesis doctoral inédita, Harvard University), Cambridge (Mass.), 1982, pp. 53-61.

[28] E. Panofsky y F. Saxl, "Classical Mythology in Medieval Art", *Metropolitan Museum Studies*, 4 (1932-33), pp. 228-279.

[29] Cfr. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlín 1898, pp. 19 ss.

fuera de su tronco.

Otra diferencia la podemos hallar en la figura de Andrómeda: en el manuscrito árabe de Oxford no lleva cadenas (Fig. 2), al contrario de lo que sucedía en las ilustraciones clásicas y sus sucesoras altomedievales. Aunque las cadenas de la versión alfonsí se dispongan de forma un tanto peculiar, no dejan de ser representadas (Fig. 3). Los peces que se superponen a la figura son el fruto de una tradición astronómica beduina. En su texto, al-Sufi comenta dos series de estrellas que perfilan la figura del "Gran Pez" (como llaman los beduinos a esta constelación), algunas de las cuales pertenecen a la constelación Ptolemaica de Andrómeda, mientras otras corresponden al pez más septentrional de Piscis.[30] Sin embargo, la disposición que hallamos en el Marsh 144 es totalmente distinta a la de los manuscritos alfonsíes.

En cuanto a la figura de Casiopea, en el manuscrito árabe esta sentada en una silla con patas de león y un gran cojín; en el alfonsí sostiene uno de los brazos de la silla, en la cual ya no encontramos el cojín, y a veces tampoco las patas de león de la ilustración arabe.

Estas diferencias pueden indicar que los ilustradores al servicio del Rey de Castilla interpretaron de manera libre las pinturas que tenían ante sí, o que se vieron influenciados por otras fuentes visuales; pero también es muy posible que la versión que utilizaran de las ilustraciones de al-Sufi fuera en ciertos detalles diferente a las del manuscrito de Oxford.

En la Biblioteca Vaticana se conserva un manuscrito magrebí que perteneció a la colección de Rossi (Ross. 1033), cuyas peculiaridades iconográficas se acercan más a las que se constatatan en las ilustraciones alfonsíes. Como reza su colofón, este manuscrito fue realizado en la ciudad de Ceuta en 1224.[31] Su colación con los manuscritos alfonsíes nos demostrará que al menos

[30] Wellesz, "Islamic Astronomical Imagery...", art. cit. supra, n. 18, p. 87.

[31] H. Tietze, *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Leipzig 1911, p. 184, nº 378. El hecho de que este interesante manuscrito no fuese mencionado por Saxl en su introducción al catálogo de los manuscritos de Roma, y que en trabajos posteriores escapara a su atención, se debe a que por las fechas de la redacción del catálogo la colección de Rossi se hallaba en Viena, y no volvería a las colecciones papales hasta comienzos de

una buena parte de las diferencias de éstos con la versión de Oxford no es debida a los ilustradores castellanos, sino a la utilización de uno o varios manuscritos de al-Sufi con algunas características diferentes a aquella. Por ejemplo, la indeterminación sexual que se halla en los gemelos del manuscrito de Oxford se resuelve claramente en el manuscrito Rossiano 1033: el artista ha dibujado unos pechos femeninos en las dos figuras de Géminis (Fig. 4), caracterización que adopta el iluminador alfonsí (Fig. 5).[32] La disposición de los peces que acompañan a la figura de Andrómeda se parece más aquí a la de las ilustraciones alfonsíes que en la ilustración de Oxford. La figura de Piscis Australis ya no tiene la aviesa cabeza de león que se encuentra en varios manuscritos árabes, entre otros el de Oxford, etc.

No obstante, resulta evidente que la existencia de este manuscrito no resuelve en absoluto todas las cuestiones pendientes. Como hemos podido observar, la figura de Andrómeda sigue sin tener cadenas en el manuscrito Vaticano, pero la disposición de los peces se asemeja un poco más (Fig. 6); Virgo no tiene alas, al contrario que en la miniatura alfonsí, aunque hay una serie de copias del texto de al-Sufi donde sí aparecen las alas de Virgo;[33] la constelación lira se representa como tal, y no como una tortuga, como sucede por el contrario en la miniatura alfonsí.[34] Por otro lado, el estilo de las figuras está muy alejado de las alfonsíes, y sus perfiles están delineados en una estética frecuentemente más próxima a las calidades de la incisión sobre metal que a la delicadeza de la miniatura alfonsí. En definitiva, las propias diferencias evidencian que no se trata en este caso de una simple relación modelo-copia, pero sin duda hay más similitudes con este ma-

los años 20.El interesante periplo de la biblioteca Rossiana se puede seguir en C. Silva-Taronca, "La Biblioteca Rossiana", *Civiltà cattolica*, cuad. 1720, 18 de Febrero de 1922, pp. 320-335. Agradezco las facilidades ofrecidas en la Biblioteca Vaticana para la consulta de este manuscrito, así como las referencias bibliográficas sobre la colección Rossiana.

[32] Se sigue así la descripción del *Libro de la Octava Espera*, según el cual se trata de: "dos mujeres que están en pie en manera cuemo que quisiessen andar" (cit. según Domínguez. *Astrología y arte*, p. 36). Así pues, a pesar de que en el texto de al-Sufi se habla de dos hombres (trad. Schejellerup, pp. 140 s.), existe una tradición figurativa islámica en la representación de Géminis como dos mujeres, como se constata en el Rossiano y otros manuscritos árabes, como el 448 de la Biblioteca Municipal de Dijon (fol. 64r), por ejemplo.

[33] Wellesz, "An Early al-Sufi Manuscript...", pp. 9 s.

nuscrito que con el de Oxford, lo que sugiere que sólo un detallado análisis de las diversas tendencias que se constatan en las ilustraciones de al-Sufi puede explicar algunas disparidades de la miniatura alfonsí con respecto a los manuscritos más antiguos de la serie.

Decanos y paranatellonta: Como hemos señalado al principio, la asociación del zodiaco con los decanos se produce en el Egipto helenístico.[35] Progresivamente, los decanos dejan de estar bajo la gobernación de un "genio" o deidad protectora determinada para asociarse al grupo de estrellas cuyo orto heliaco tiene lugar bajo el influjo de un determinado decano, es decir, una determinada sección de diez grados de la eclíptica. A estas constelaciones, que, siguiendo la terminología alfonsí, "suben" en el horizonte en un momento dado, se las denomina "paranatellonta". Así pues, vemos que el de paranatellonta es un concepto netamente astronómico, que se refiere a cualquier grupo de estrellas en cuanto que su orto heliaco tiene lugar simultáneamente con otras en un momento dado. La asociación de decanos y paranatellonta la hallamos ya en la primera redacción del texto de Teucro.[36] Teucro compiló en el siglo I a. de C. una "sphaera barbarica" en la que yuxtaponía nombres de constelaciones y astros extraídos de listas egipcias y babilónicas junto a otros de origen griego que a veces designaban a la misma constelación. Mientras tanto, Nigidio Fígulo parece haber sido el primero en revelar a sus compatriotas romanos la sphaera barbarica, si bien de su obra, al igual que de la de Teucro, sólo restan fragmentos y extractos recogidos por autores tardíos.[37] En el siglo IX, Albumasar reunió en una lista sinóp-

[34] Domínguez, *Astrología y arte...*, p. 25

[35] Vid. S. Schott, apud W. Gundel, *Dekane und Dekanesternbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker*, Glückstadt-Hamburgo 1936 (reimp. con un apéndice bibliográfico por Hans-Georg Gundel, Darmstadt 1969); y O. Neugebauer y R. A. Parker, *Egyptian Astronomical Texts* (3 vols.), Providence (R.I.)-Londres, 1960-69.

[36] F. Boll, *Sphaera. Neue Griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903 (reimp. Hildesheim 1967), pp. 16-21. Un neoplatónico bizantino del siglo XI, Miguel Psello, dice: "...dai libri di Teucro di Babilonia si potrebbero scoprire meraviglie grandissime, procacciandosi varie risorse in diverse azioni sulla base e dei segni dello zodiaco e delle costellazioni che sorgono contemporaneamente a ciascuno di essi e dei cosidetti decani. Ci sono infatti in ciascun segno zodiacale decani di forme varie, in numero di tre..." (lo cito según la traducción italiana que se encuentra en Michele Psello, *Nozioni paradossali* (ed.

tica las constelaciones de esta "sphaera barbarica" (a la que llama "sphaera persica", pues la conoce a través de una traducción persa), junto a una "sphaera graecanica", derivada del catálogo de constelaciones de Ptolomeo, y la "sphaera indica", que toma Albumasar del indio Varahamihira, procedente de textos en último extremo de origen helenístico.[38] El texto de Albumasar, como sección del libro VI de su Gran Introducción a la Astrología, fue traducido en el siglo XII por Juan de Sevilla y poco después por Hermann de Carinthia, mientras que Ibn Ezra lo traducía al hebreo, idioma del que sería retraducido al latín por Pedro de Abano a finales del siglo XIII. Este texto tuvo un cierto éxito en la Europa Bajomedieval, hasta el punto de que una interpretación de cierto pasaje condujo a la anacrónica creencia que consideraba a Albumasar como profeta del Nacimiento de Cristo, como atestiguan pasajes de las obras de Alberto Magno,[39] Roger Bacon[40] y otros, y aparece testimoniado en un retablo alemán del siglo XIV procedente de Westfalia.[41] En cuanto a su plasmación en imágenes, conocemos tres tipos de manuscritos que disponen las figuras tomadas del texto de Albumasar de manera tan distinta que evidencian una ausencia de relación visual entre ellos: su denominador comφn es el texto, al que los artistas han ilustrado, con toda probabilidad,

y trad. O. Musso), Nápoles 1977, p. 38).

[37] Nigidius Figulus, "Sphaera : Operis astrologici, cui "Sphaera" nomen erat, fragmenta", apud *P. Nigidii Figuli operum reliquiae*, ed. A. Swoboda, Viena-Praga 1889, reimp. Amsterdam, 1964, pp. 106-128; ed. y trad. francesa de L. Legrand apud id., *Publius Nigidius Figulus. Philosophe néo-phytagoricien orphique*, París 1931, pp. 179-207.

[38] Un estado de la cuestión en A. García Avilés, "Imágenes de los decanos en el *Liber astrologiae* de Fendulus", *Locus Amoenus*, I (en prensa).

[39] *Speculum Astronomiae* (ed. S. Caroti, M. Pereira y S. Zamponi bajo la dirección de P. Zambelli), Pisa 1977, pp. 36 s.; cfr. L. Thorndike, "Further Consideration of the Experimenta, Speculum Astronomiae, and De Secretis Mulierum ascribed to Albertus Magnus", *Speculum*, 30 (1955), (pp. 413-443), pp. 424-425. Ultimamente, cfr. P. Zambelli, *The Speculum Astronomiae and its Enigma. Astrology, Theology and Science in Albertus Magnus and his Contemporaries*, Dordrecht-Boston-Londres 1992.

[40] *Opus Majus*, ed. J. H. Bridges, vol. I, Oxford 1897, p. 257.

[41] Vid. W. Eckhardt, "Maria als Thron Salomons", en el catálogo de la exposición *Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Münster, 1964, no. 96 [pp. 77-81], p. 78 y fig. 96. Sobre la interpretación alegórica referida, vid. A. García Avilés, "Alfonso X, Albumasar, y la profecía del Nacimiento de Cristo", *Imafronte* , 8-9 (1992-93), pp.

sin un modelo figurativo ante ellos.

El primer manuscrito en orden cronológico es el único que dió origen a una serie de copias. Se trata de las ilustraciones a la obra de un falsario cuya personalidad se oculta bajo el seudónimo de Georgius Zothorus Zaparus Fendulus, que en su Liber Astrologiae se limita a resumir, copiando la descripción de los decanos, una parte de la traducción de Hermann de Carinthia. El primero de esta serie es el recientemente publicado manuscrito Lat. 7330 de la Bibloteca Nacional de París, que podría tener su origen en un modelo anterior, del siglo XII.[42] En él, como en las copias de los siglos XIV y XV conocidas hasta ahora,[43] los paranatellonta se disponen en tres bandas horizontales, ilustrando de arriba abajo la "esfera persa", la "esfera india" y la "esfera griega". Esta ordenación adquiere un carácter más "científico", si se pudiera aplicar este anacrónico término, en la disposición circular que se halla en el Libro de astromagia de Alfonso X (Vat. Reg. Lat. 1283), en el que se conservan los decanos correspondientes a los signos zodiacales de Leo y Virgo. Observamos aquí como las imágenes asociadas a cada decano se organizan en secciones radiales en torno al signo zodiacal, ofreciendo una visión de conjunto en una sola página. En el círculo exterior se ubican las figuras de los decanos según los indios, mientras que en el interior se halla la versión griega y en el centro la "sphaera barbarica". A su vez, cada decano se ubica en un sector del círculo zodiacal, separados entre sí por líneas radiales. Frente a la mayor racionalidad de esta visión integradora, en el tercer manuscrito donde se ilustra el texto de Albumasar, las distintas versiones de las figuras de los decanos se entremezclan, en unas ilustraciones cuyo carácter didáctico es, obviamente, nulo. Se trata de un manuscrito que contiene el Principium Sapientiae de Ibn Ezra: el Codex Latinus Monacensis 823 de la Biblioteca del Estado de Baviera, realizado bajo el patronazgo de Wenceslao IV de Bohemia.[44]

175-186.

[42] Georgius Zothorus Zaparus Fendulus, *Liber astrologiae* (ed. M.-T. Gousset; introd. de J.-P. Verdet), París 1989; cfr. García Avilés, art. cit. n. 38 supra.

[43] F. Saxl y H. Meier (ed. H. Bober), *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Londres 1953; y V. A. Clark, *The Abridged Astrological Treatises of Albumasar: Medieval Astrological Imagery in the West*, Michigan 1979 (tesis doctoral inédita).

[44] J. Krasa, *Die Handschriften König Wenzels IV*, Praga 1971, pp.

La misma lista india de los decanos que había sido recogida por Albumasar se incluye en la versión árabe del Picatrix (cuyo título es Gayat al-Hakim, El objetivo del sabio), y es a través de esta obra la fuente del Segundo Lapidario de Alfonso X el Sabio.[45] No conocemos ningún manuscrito ilustrado de la versión árabe del Picatrix, y las diferencias que se observan entre las ilustraciones alfonsíes y las de la versión latina que se halla en el manuscrito de Cracovia (Biblioteca Jagiellonska, ms. 793) parecen indicar que en ambos casos los artistas no tuvieron ante sí un modelo visual, y su fuente es exclusivamente textual, por tanto.

Myriogenesis: Los signos del zodiaco se pueden dividir no sólo en decanos, sino también, para una mayor precisión astrológica, en cada uno de sus grados. En ambos casos, se hallan asociados con sus figuras correspondientes, y en el texto se especifica cómo será el caracter de los nacidos bajo su gobernación. En el caso de los grados, a cada uno de ellos se corresponde una sola figura y un destino diferenciado (Monomoiria) para los nacidos durante su periodo de influencia. Esta concepción posee al parecer un origen hermético, tal y como se refleja en el Asclepius o en el Liber Hermetis,[46] y fue refundida en diversas ocasiones en la Antigüedad.[47] Las fuentes antiguas difieren en cuanto a la forma en que los paranatellonta ejercen su influencia.[48] Manilio[49] y Fír-

213 ss.; id. "Astrologické Rúkopisy Václava IV", *Umení*, XII (1964), pp. 466-486 (ahora en su *Ceské iluminované rukopisy* 13./16. století, Praga 1990, pp. 180-203); J. Krasa y K. Stejskal, "Astralvorstellungen in der Mittelalterlichen Kunst Boehmens", *Sbornik Praci Filosofiche Fakulty Brnenske*, 8 (1964), pp. 61-85.

[45] Vid. M. Forcada, art. cit. supra, n. 15.

[46] *Asclepius*, 35, ed. A.D. Nock y A.J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, II, París 1960 (2a. ed.), pp. 345 ss. Liber Hermetis, cap. XXV, ed. W. Gundel, *Neue astrologische Texte des Hermes Trismegistos*, Munich 1936, pp. 50 ss., y cfr. ahora la edición S. Feraboli: Hermetis Trismegisti, *De triginta sex decanis*, Turnhout 1994, pp. 79-132. Una edición minuciosa de este capítulo la prepara el Dr. Wolfgang Hübner (Wilhelms-Universität Münster). Este capítulo ha sido fechado por Pingree c. 480 d.C., basándose en la utilización de las latitudes ptolemaicas con la corrección + 3'26' (D. Pingree, *The Yavanajataka of Sphujidhvaja*, Cambridge (Mass.) 1978). Cfr. también A.J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismegiste. I. L'astrologie et les sciences occultes*, (2ª ed.), Paris 1950 (reimp. Paris 1986), pp. 121 ss.; F. Cumont, *L'Egypte des astrologues*, Bruselas 1937 pp. 208-209; W. Gundel, *Sternglaube, Sternreligion und Sternorakel*, Leipzig 1933[2] , pp. 82 ss.; W. y H.G. Gundel, *Astrologumena*, Wiesbaden 1966, p. 22.

[47] F. Boll, *Sphaera*, op. cit. pp. 404 y esp. pp. 434 ss.; W. y H.G.

mico Materno[50] relacionan la influencia de los paranatellonta con las fábulas mitológicas de las constelaciones. Por su parte Ptolomeo asimila las influencias de cada paranatellonton a aquellas ejercidas por un planeta determinado.[51]

Una versión de la citada teoría, que determina una serie de influencias distintas para cada grado de la eclíptica, se encuentra ya en la Mathesis de Fírmico Materno bajo el término Myriogenesis.[52] El texto de Fírmico Materno era conocido en España al menos desde el siglo XII,[53] pero en él sólo se enuncia el sistema, y no se halla una relación detallada de las influencias

Gundel, op. cit. supra , s.v. "Monomoiriai" (p. 369).

[48] Vid. W. Hübner, "Die Paranatellonta im Liber Hermetis", *Sudhoffs Archiv*, 59 (1975), pp. 387-414.

[49] Manilius, *Astronomica* (ed. G.P. Goold), Cambridge (Mass.)-Londres, 1977. Sobre los Paranatellonta de Manilio, vid. W. Hübner, "Manilius als Astrologe und Dichter", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 32.1 (1984), pp. 126-320, esp. pp. 174-213. Sabemos que en el siglo X el texto de Manilio era conocido en Bobbio gracias al testimonio de Gerberto de Aurillac. A comienzos del siglo XV la obra de Manilio fue redescubierta para la erudición renacentista por Poggio Bracciolini (vid. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli XIV e XV*, Florencia 1905 (reimp. con un prólogo de E. Garin, Florencia 1967, vol. II, p. 234); y últimamente W. Hübner, "Die Rezeption des astrologische Lehrgedichts des Manilius in der Italianischen Renaissance", en R. Schmitz y F. Krafft (eds.), *Humanismus und Naturwissenschaften*, Boppard 1980, pp. 39-67).

[50] *Mathesis*, VIII (ed. W. Kroll y F. Kutsch, *Iulii Firmici Materni Matheseos Libri VIII*, Stuttgart 1968; trad. inglesa, *Ancient Astrology: Theory and Practice. Matheseos Libri VIII*, 1975). Cfr. S. Feraboli, "Ricerche sulle monomoiriai di Firmico", *Studi Italiani di Filologia Classica*, 82 (1989), pp. 213-240.

[51] Ptolemy, *Tetrabiblos*, ed. F.E. Robbins, Cambridge (Mass.), 1940, Libro I, cap. IX, pp. 46-59.

[52] *Mathesis*, VIII, xviii.

[53] Un testimonio de la época así lo confirma. El inglés Daniel de Morley, en una carta enviada al obispo de Norwich, señala que, discutiendo con su maestro Gerardo de Cremona sobre la propiedad de la astrología, éste le preguntó: "¿has leido a Julio Fírmico?", a lo que él contestó que en verdad así lo había hecho; cfr. la edición de K. Sudhoff, "Daniels von Morley. Liber de naturis inferiorum et superiorum, nach der Handschrift Cod. Arundel 377 des Britischen Museums zum Abdruck gebracht", *Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik*, 8 (1917), (pp. 1-40) p. 40, y más recientemente la de G. Maurach, "Daniel von Morley, 'Philosophia'", *Mittellateinisches Jahrbuch*, 14 (1979), pp.

astrológicas para cada grado como encontramos en la obra de Alfonso X el Sabio. Entre los árabes, sabemos que Masallah cita dos volφmenes de Hermes sobre los grados del zodiaco; pero quizá el sistema alfonsí derive de una obra del tipo de la apócrifa árabe atribuida a un cierto Tankalusa, que fue considerado por Steinschneider como una invención de Ibn Wahsiyya.[54] La segunda versión que conocemos del texto de Teucro asocia los paranatellonta con los grados de los signos; en su Agricultura nabatea, Ibn Wahsiyya hizo un comentario lúdico de los paranatellonta de Teucro, atribuyéndola a Tankalusa, que en la literatura árabe posterior se confundió con el propio Teucro (Tinkalus, en árabe).[55] Tankalusa, quizá un seudónimo del propio Ibn Wahsiyya, imaginó la descripción para cada uno de los 360 grados de la eclíptica de las figuras fantásticas que tendrían su orto helíaco en ellos, y a tal efecto inventó descripciones fantasiosas sin relación alguna con el sistema racional de Teucro-Tinkalus.[56] No obstante, la fuente directa de Alfonso X no parece ser el texto de la Agricultura nabatea de Ibn Wahsiyya, al menos no tal y como ha llegado hasta nosotros, puesto que en él se describen dos figuras por grado, izquierda y derecha, mientras que en los textos alfonsíes se trata de una sola figura.[57] Aun así, es interesante reseñar que entre los manuscritos que integraban la biblioteca de El Escorial constaba un "Libro

204-255. El pasaje al que nos referimos había sido ya destacado por V. Rose, "Ptolemaus und die Schule von Toledo", *Hermes*, VIII (1874), pp. 327-349 (esp. p. 349). Es posible que el texto de Fírmico Materno circulara ya en el siglo X, y con toda seguridad en el siglo XI, pues se conservan tres manuscritos de la obra completa datados en este siglo (vid. la ed. cit. de Kroll y Kutsch, pp. v-ix).

[54] La referencia de Masallah en el *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, I, Bruselas 1898, p. 82. Sobre Tankalusa, vid. M. Steinschneider, "Die Arabischen übersetzungen aus dem Griechischen", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, L (1896), pp. 352 ss. (lo cito según la reimpresión que recopila varios artículos con el mismo título, Graz 1960, pp. 228 ss.).

[55] Vid. F. Sezgin, *Geschichte des Arabischen Schriftums*, vol. IV, Leiden 1971, pp. 116 y 318 s.; ibid., vol. VII, Leiden 1979, pp. 71 ss. y 161.

[56] C.M. Nallino, *Raccolta di scritti editi ed inediti*, vol. V, Roma 1944, p. 241 ss.; cfr. ibid., vol. VI, Roma 1948, pp. 285-303, esp. pp. 296-303.

[57] Cfr. G.O.S. Darby, "Ibn Wahsiya in Medieval Spanish Literature", Isis, 33 (1941-42), pp. 433-438. El profesor David Pingree (Brown University, Providence, Rhode Island) me informa amablemente de que parece haberse publicado recientemente (¿en Damasco?) una edición de la obra de Ibn Wahsiyya al cuidado del

de la agricultura sacado de chaldeo en arávigo y de arávigo en latín en la corte de Alfonso X el Sabio".[58]

En todo caso, en Alfonso X encontramos un caso paralelo: se trata de figuras fantásticas sin relación con realidad astronómica alguna. La importancia del sistema en la obra alfonsí es notable. El propio Primer Lapidario se basa en este sistema; en efecto, es la influencia de un paranatellonton la que determina el poder de un talismán concreto. Las descripciones del Primer Lapidario localizan la ubicación de una determinada estrella que confiere poderes mágicos a la piedra sobre la que actúa; pero a efectos iconográficos lo que hallamos es cada una de esas estrellas marcada en la figura de la constelación a la que pertenece, de lo que quizá se podría deducir que a la hora de su redacción aún no se contaba con descripciones adecuadas de las figuras de los grados. Por otro lado, en el Libro de la Ochaua Espera se indica que "además de las cuarenta y ocho constelaciones de la octava esfera, el libro comprendería las "otras figuras que salen de aquéllas, que son partidas por 360 grados";[59] y en cuanto a los signos del zodiaco se afirma que "cada uno de ellos está dividido en treinta grados y cada uno tiene su figura que no se parecen la una a la otra".[60]

En la tercera parte del Libro de las formas et de las imágenes se asigna una particular fortuna para los nacidos bajo cada grado:[61] el cálculo del grado exacto bajo cuya gobernación se nace proporciona una más exacta interpretación de las influencias

profesor Toufic Fahd. Asimismo, Fuat Sezgin ha editado un facsímil de uno de los manuscritos de esta obra en su colección de manuscritos científicos en facsímil del Institut für Arabisch-Islamische Wissenschaften. Por desgracia, a la hora de enviar este artículo a la imprenta aún no me ha sido accesible ninguna de estas dos publicaciones.

[58] Cit. en J. Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. III, Madrid 1929, p. 482. Sobre la eventual identificación de "caldeo" y "nabateo", cfr. H. Ritter y M. Plessner, Picatrix. *Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, Londres 1962, p. 67, n. 1.

[59] M. Rico y Sinobas, *Libros del Saber de Astronomía del Rey D. Alfonso X de Castilla*, Madrid 1863-1867, vol. I, cit. según J. A. Sánchez Pérez, *Alfonso X el Sabio. Siglo XIII*, Madrid, s.f., p. 247.

[60] Cit. por Sánchez Pérez, op. cit. p. 249.

[61] Madrid, Biblioteca de El Escorial, h.I.16, ff. 8r-11r, transcrito por R. C. Dyman y L.W. Winget, *Alfonso el Sabio: Lapidario and Libro de las formas & ymagenes*, Madison (Wisconsin), 1980, pp. 165-

recibidas. Los destinos descritos en este tratado alfonsí, del que sólo se conserva el índice, son idénticos a los que se hallan ilustrados en el Libro de astromagia.[62] Según la doctrina que se asume en éste, cada signo del zodiaco se subdivide en los treinta grados de que consta y estos grados se corresponden con la figura de un determinado paranatellonton, que "sube" sobre el horizonte en ese momento: en esta obra tardía del scriptorium alfonsí sí encontramos ya las descripciones de las figuras de los grados y sus correspondientes ilustraciones.

No conocemos ninguna ilustración de las "figuras que suben en los grados" anterior a las del Libro de astromagia, pero poco después de la muerte de Alfonso X, un médico paduano, Pedro de Abano, escribió una obra en la que se refería a los mencionados paranatellonta. No tenemos certeza sobre el hecho de que la obra original estuviese ilustrada; sin embargo, conocemos algunos datos que pueden coadyuvar a clarificar su posible relación con la obra alfonsí.

Al igual que en el manuscrito astrológico vaticano, en el Astrolabium Planum atribuido a Pedro de Abano y editado por Johannes Angelus (Johann Engel) en 1488,[63] cada paranatellonton se asocia a una figura y a un "fatum" determinados. Aquí, las figuras de los grados no se disponen radialmente en torno al signo del zodiaco correspondiente, sino que se ubican de forma aislada dentro de una carta astrológica que comprende su horóscopo.[64] Perdido el original, redactado por Pedro de Abano a finales del si-

171

[62] Ibid. Dyman y Winget citan a Darby, "The Mysterious Abolays", *Osiris*, I (1936), p. 257, como lugar donde se señaló por primera vez esta correspondencia, sin embargo, Darby la había indicado ya en *An Astrological Manuscript of Alfonso X* (tesis doctoral inédita), Harvard University 1932, p. 9.

[63] Johannes Angelus, *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Augsburgo, 1488 (ed. facs. Hamburgo, 1926). En el siglo XVII fue traducida al ingles por Robert Turner, y últimamente ha sido traducida al francés por Paul Christian, apud Robert Amadou, *Les Monomères. Symbolisme traditionnel des degrés du zodiaque*, París 1985, pp. 25-44. Sobre la versión de los paranatellonta en los comentarios de Scaliger a Manilio, cfr. A. Grafton, *Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship*, Oxford 1983, esp. pp. 180-226. Contamos también con una versión española realizada en el siglo XVII, conservada en el ms. 8933 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

[64] Cfr. J.D. North, *Horoscopes and History*, Londres 1986, pp. 153

glo XIII, Saxl tomo la edición de Angelus como punto de partida para su estudio, lo que le hizo considerar al 1283 como la fuente del Astrolabium Planum.[65] A su vez, esta disposición de los paranatellonta recogida por Pedro de Abano estuvo en el origen de las pinturas de comienzos del siglo XIV del Palazzo della Ragione de Padua, atribuidas por la tradición a Giotto, y que, tras un incendio acaecido en 1420, fueron reemplazadas por otras basadas en aquéllas.[66] La autoría del texto sobre las figuras de los grados es confirmada por la existencia de una copia del siglo XV, recientemente descubierta, de un tratado de Pietro de Abano dedicado a las imágenes de los 360 grados de la esfera (De Imaginibus), cuyas descripciones son, con pocas excepciones, virtualmente idénticas a las que aparecen en los manuscritos astrológicos alfonsíes, y también se corresponden con el texto que aparece en la edición de 1488 del Astrolabium Planum.[67] No obstante, la cuestión de la mayor o menor intervención Johannes Angelus en la edición de la obra no está todavia bien delimitada: un estudio en este sentido que indague las fuentes del De imaginibus de Abano contribuiría enormemente a nuestros intereses.

Las mansiones de la luna: Las mansiones de la luna, desarrolladas por los antiguos indios como instrumento de cómputo, se corresponden con los sectores en los que se divide el espacio por el cual transcurre la luna en su ciclo de 27 ó 28 días, según el sistema (la duración exacta es de 27 días y un tercio). Originalmente fueron nombradas por las constelaciones próximas a la

s.

[65] F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, vol. II: *Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien, Heidelberg* 1926, pp. 49-68. Esta correspondencia había sido ya indicada por Warburg en su "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", *Sitzgungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, 26 (1919).

[66] Cfr. G. Federici Vescovini, "Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova", *Labyrinthos*, 9 (1986), pp. 50-72 (publicado también como "La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova", en *Naturwissenschaft und Naturbeobachtung - Natur und Bildende Kunst des 14.-16. Jahrhunderts*, Weinheim 1986).

[67] Federici Vescovini, art. cit. supra; id., *Il 'Lucidator dubitabilium astronomiae' di Pietro d'Abano*, Padua 1988, pp. 334 ss. Al parecer, este manuscrito había sido ya descubierto previamente por Lynn Thorndike (cfr. N.G. Siraisi, *Arts And Sciences at Padua: The Studium of Padua before 1350*, Toronto 1973, p. 81, n. 76).

eclíptica, ya que las que estaban en ésta eran ocultadas por el propio brillo lunar. Su origen ha sido muy discutido. Una de las teorías más difundidas atribuye su invención a la India; lo que es seguro es que fue a través de los indios como el sistema de las mansiones lunares (naksatras) llegó a los árabes, que lo integraron en su propio sistema astronómico.[68]

En la Arabia preislámica, el sistema de las mansiones lunares, que los árabes llamaron manazil se asociaba ya con intervalos de la eclíptica[69] Los beduinos de la Península Arábiga tenían un sistema astronómico denominado anwa' basado en una serie de 28 grupos de estrellas.[70] La confluencia de ambos sistemas -indio y beduino- dio lugar a un tipo de literatura en la que ciertos lexicógrafos recogieron dicha asociación, explicando las características meteorológicas que acompañan a cada constelación correspondiente a las mansiones lunares, e ilustrándolos con episodios folklóricos y poéticos. En el siglo IX, al-Fargani recogió, quizá por primera vez entre los árabes, una lista de las 28 mansiones.[71]

Mientras los astrólogos árabes de la época mostraban un creciente interés por la división del zodíaco en mansiones lunares y su posible asociación con determinadas características para los nacidos bajo su gobernación, el sistema de las mansiones lunares comienza a conocerse en el occidente latino, probablemente desde la época carolingia. Lo hallamos ya en uno de los manuscritos astrológicos que atestiguan de forma más temprana la influencia de la astrología árabe en la Europa latina, un ejemplar del si-

[68] Un estado de la cuestión con amplia bibliografía en E. Savage-Smith, *Islamicate Celestial Globes*, Washington 1985.

[69] Vid. P. Kunitzsch, s.v. "Al-Manazil", en *Encyclopédie de l'Islam* (2 ed.), vol. VI, Leiden-París 1987, pp. 358-360.

[70] Una útil introducción al sistema en C.M. Nallino, *Raccolta di Scritti editi ed inediti*, vol V, Roma 1944, pp. 171-197; cfr. también Ch. Pellat, "Dictons rimés, anwa' et mansions lunaires chez les arabes", *Arabica*, II (1955), pp. 17-41; id. "Anwa'", *Encyclopédie de l'Islam* (2¬ ed.), vol. I, Leyden París, 1960, p. 538.

[71] A.I. Sabra, s.v. "al-Farghani" en *Dictionary of Scientific Biography*, vol. IV, Nueva York 1971, pp. 541-545, y también F. Sezgin, *Geschichte der Arabischen Schrifttums*, VI, Leiden 1978, pp. 149 ss. He consultado la versión latina de Gerardo de Cremona, editada por R. Campani: Alfarganus, *De scientia astrorum (XXX differentiae)*, Cittá di Castello 1910, cap. XX, pp. 142 ss. La traducción de Juan de Sevilla ha sido editada por F. Carmody, Cali-

glo X, que copia un original carolingio.[72] Sin embargo, no conocemos ninguna ilustración correspondiente a este periodo ni en el mundo árabe ni en el cristiano.

Al-Sufi identificó algunos de estos grupos con estrellas catalogadas por Ptolomeo, y en el siglo XI al-Biruni presentó una larga disquisición sobre el tema en la que criticaba el sistema beduino (anwa') y expresaba razonables dudas sobre la existencia real de estrellas que se correspondieran con las mansiones de la luna descritas por los indios, pues "nunca - dice al-Biruni - me crucé a ninguno de ellos que conociera las estrellas de un vistazo y fuera capaz de señalármelas con sus dedos".[73] Por su parte, el autor del Picatrix presenta una lista de las mansiones de la luna segun los indios asociada con la astrología de elecciones y con la construcción de determinados talismanes bajo sus influencias;[74] en relación con esta, en un manual de astrología que sería traducido en el scriptorium alfonsí (al igual que el Picatrix), Abenragel (Ibn Rigal) incluye una disquisición sobre las mansiones lunares, comparando las teorias de indios, persas y Doroteo Sidonio.[75]

fornia 1943.

[72] Cfr. Franz Cumont, "Astrologica", *Revue Archéologique* , I (1916), pp. 1-22, especialmente pp. 17 ss. (y cfr. mi nota 93).

[73] Al-Biruni, *India*, cap. LVI; cfr. la ed. de E.C. Sachau, *Alberuni's India*, Londres 1888 pp. 341 ss.; he utilizado una versión abreviada de la traducción inglesa de Sachau, con introducción y notas de Q. Ahmad, Nueva Delhi, 1983, p. 208.

[74] ed. Villegas, pp. 43 ss.. Esta lista, de origen hermético, la toma el autor del Picatrix de las epístolas (Rasacil) de los Ijwan al-Safa, IV, 385 ss. (cit. según H. Ritter y M. Plessner, *Picatrix. Das Ziel der Wesen von Pseudo-Magriti*, Londres 1962, p. 15, n.3). Sobre las fuentes herméticas de este fragmento, cfr. C.S.F. Burnett, "Arabic, Greek and Latin Works on Astrological Magic attributed to Aristotle", en *Pseudo-Aristotle in the Middle Ages: the theology and other Texts*, Londres 1986, pp. 84-96, esp. apéndice III; cfr. la nota siguiente.

[75] Abenragel, *De iudiciis astrorum*, libro VII, cap. 101; el texto árabe se halla en el mismo ms. de la BL (Add. 23.400) donde se conserva la traducción arabe de Teucro y Vettius Valens (ibid., p. 242 y n. 98); cfr.la versión griega bizantina, ed. por S. Weinstock en *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, IX.1, Bruselas 1951, pp. 138-56 (cfr. id."Lunar Mansions and Early Calendars", *Journal of Hellenic Studies*, 69 (1949), pp. 48-69,). Como ha puesto de relieve Pingree, este texto parece haber sido compilado en la Persia sasánida (cfr. D. Pingree, "Indian and pseudo-Indian Passages in

El conocimiento del sistema astronómico indio ya en el siglo IX atestigua una temprana asociación con los anwa' beduinos que plantea el problema de la transmisión del sistema de las mansiones lunares a los árabes. Esta compleja cuestión no se halla aφn bien resuelta por los especialistas.[76] Lo cierto es que en la Edad Media esta transmisión se atribuyó a la intervención individual de un personaje que se fue transformando en un nombre legendario en los escritos árabes, y más tarde también en los cristianos. Dicho personaje es conocido en árabe como Kanka, la transcripción árabe de la palabra sánscrita "Kanaka" (oro).[77] En el Libro de astromagia de Alfonso X el Sabio aparece una lista de las mansiones atribuída a un cierto "Kancaf el indiano", a quien obviamente hay que identificar con este Kanka al-Hindi.[78]

En la España medieval el nombre de Kanka fue invocado con cierta frecuencia, aunque ya en época temprana se manifiesta una pronunciada confusión sobre su personalidad. En la versión árabe del Picatrix (Gayat al-Hakim) se dice: "El inventor de esta perla fue el indφ Kanka, rey y sabio de allí (...), "...él obró un templo que contiene las figuras de los astros...donde produjo maravillas que se mencionan en las crónicas de la India".[79] Muy probablemente el autor del Gayat al-Hakim se refiere a los templos de los sabeos de Harran, y la asociación con Kanka se debe a la autoridad que ya en el siglo XI confería este nombre. Otros autores hispanomusulmanes lo citan, como Ibn Sacid al- Andalusí,[80] y quizá Ibn Ezra, quien cita a un cierto "Beneka" que ha sido identificado en ocasiones con Kanka.[81] En el siglo XII, tam-

Greek and latin Astronomical and astrological Texts", *Viator*, 7 (1976), pp. 141-195, esp. pp. 174-176).

[76] Cfr. F.Sezgin, *Geschichte des Arabischen Schriftums*, VII, 1979, pp. 89-96.

[77] Cfr. la nota de V.V. Ramana-Sastrin en *Isis*, 14 (1930), p. 470, a propósito del comentario sobre "Kankah" de George SARTON en su monumental *Introduction to the History of Science*, I, pp. 521 y 530.

[78] Cfr. A. M. Vaccaro, "Kancaf el yndio sulle ventotto mansioni lunari", *Annali della Facoltá di Magistero di Palermo*, I (1959), pp. 5-40.

[79] Villegas, p. 307; Ritter y Plessner, p. 285, y n. 5..

[80] Sacid al-andalusi, *Kitab tabakat al-umam (Livre des Cátegories des nations)*, ed. de R. Blachére París 1935, p. 48, citando a Abu Macsar, *Kitab al-Uluf (vid. The Thousands of Abu Macsar* (ed. D. Pingree), Londres 1968, p.16, n. 5; y también Pingree, s.v. "Kanaka", en *Dictionary of Scientific Biography* (ed. C.C. Gillispie),

bién el traductor Juan de Sevilla se refiere a él en su versión de las Grandes conjunciones de Albumasar.[82]

A pesar del prestigio de su nombre, se conocen muy pocos textos atribuidos a Kanka.[83] Entre ellos se halla el opφsculo incluido en el Libro de astromagia encabezado: "Este es el libro de Kancaf el Indiano...".[84] La existencia de un texto árabe del indio Kanka sobre las mansiones lunares ha sido registrada por los especialistas: Hayyi Jalifa cita un Kitab manazil al-Qamar, que probablemente hay que identificar con el "Mutaf al-camar" de "Cancaf el indiano" mencionado por Enrique de Villena en su Exposición del Salmo "Quoniam videbo celos tuos".[85]

Si desde el principio la personalidad de Kancah aparece poco precisa, en esta época su perfil se ha difuminado totalmente hasta convertirse en un personaje legendario cuya figura histórica es prácticamente desconocida: hacia el final del siglo XV,

Nueva York, vol. VII, pp. 222-224).

[81] Wilhelm Gundel, *Dekane und Dekanesternbilder*, pp. 87-88.

[82] "In fine Omar Tiberiadis <es decir, al-Fargani> hoc satis exponitur secundum Kancas" (Ms. 16204 de la Bib. Nat. de París, fol. 188) cit. por R.Lemay, *Abu Macshar and Latin Aristotelianism in the Twelfth Century*, Beirut 1963, p. 15, n. 4.

[83] Cfr. F. Sezgin, *Geschichte des Arabischen Schriftums*, VII, Leiden 1979, pp. 95 s.; D. Pingree, s.v. "Kanaka" en *Dictionary of Scientific Biography*, VII, Nueva York 1973, pp. 222-224; id., *Census of the Exact Sciences in Sanskrit*, series A, ii, Philadelphia, 1971, p. 19; M. Ullmann, *Die Natur- und Geheimwissenschaften im Islam*, Leiden 1972, pp. 299 s.

[84] Vid. A.M. Vaccaro, "Kancaf el Yndio sulle ventotto mansioni lunari", separata de *Annali della Facoltá di Magistero dell'Universitá di Palermo* (1959).

[85] ed. P. M. Cátedra, *Exégesis-ciencia literatura. La Exposición del Salmo "Quoniam videbo" de Enrique de Villena*, Madrid 1985, p. 103. Villena cita a Kanka en otras ocasiones: en su "Tratado del aojamiento", después de referirse a diversos procedimientos para diagnosticar el mal de ojo dice "E ansy juzgauan de la enfermedat o salud, y otras munchas diuersas desta natura o condition segunt cuenta Cantaf (sic) el indiano..." (transcripción de F. Almagro y J. Fernández Carpintero, *Heurísticas a Villena y los tres tratados*, Madrid, 1977, p. 45; cfr. también la edición crítica de A.M. Gallina, *Enrique de Villena: Tratado de aojamiento*, Bari 1978, p. 118, que transcribe "Caucaf"). Igualmente menciona Villena a Kanka en las *Glosas a la Eneida*, P.M. Cátedra, Enrique de Villena: *Traducción y glosas a la "Eneida"*, (2 vols.) Salamanca 1989).

Simon de Phares escribe en su Recueil des plus célebres astrologues:

"Kaucaf el Romano <sic> fue en aquel tiempo hombre muy experimentado en la ciencia de la astrología teórica y práctica, y escribió sobre todos los aspectos que aquélla comprende. Es por ello que los sabios modernos invocan su nombre"[86]

* * *

A efectos iconográficos, sería interesante constatar la existencia de manuscritos árabes anteriores a Alfonso X que incluyeran una sección iluminada sobre las mansiones lunares. Desgraciadamente, el material ilustrativo que se halla en el Libro de astromagia no parece contar con antecedentes conservados en el mundo árabe.[87] En un astrolabio árabe datado en el año 1226, se puede observar cómo el círculo exterior se halla ocupado por representaciones de los signos del zodiaco, mientras el interior alberga unas peculiares figuras de las mansiones lunares que tienen poco que ver con lo que encontramos en Alfonso X: en algunos casos se trata de figuras imaginarias; en otros, se representa, más o menos deformado, el signo del zodiaco en el que se halla la mansión lunar.[88]

Otros testimonios visuales que conocemos en el mundo islámico son tardíos, amén de poco frecuentes: por ejemplo, el Or. 133 de la Bodleian Library de Oxford[89] (un manuscrito persa de 1399 que contiene un tratado de astrología atribuido a Abu Macsar), en el que sólo se conservan las ilustraciones de catorce man-

[86] Traduzco libremente de Simon de Phares, *Recueil des plus célebres astrologues et quelques hommes doctes*, ed. E. Wickensheimer, París 1929, p. 134.

[87] En lo referente a los manuscritos, cfr. Karl Holter, "Die Islamische Miniaturhandschriften vor 1300", Zeitschrift für Bibliothekwesen, LIV (1937), pp. 1-34, y las adiciones de H. Buchtal, O. Kurz y R. Ettinghausen en *Ars Islamica* , VII (1940), pp. 147-164..

[88] Reproducido en R. Gunther, *The Astrolabes of the World*, Londres 1976 (reimp.).

[89] En el folio 27 v se ilustran las 14 primeras mansiones lunares.El texto correspondiente ha sido publicado por C.S.F. Burnet, "Arabic, Greek, and Latin Works on Astrological Magic Attributed to Aristotle, en Jill KRAYE, W.F. Ryan y C.B. Schmitt (eds.), *Pseudo-Aristotle in the Middle Ages. The theology and other texts*, Londres 1986, p. 93 s., y la reproducción que se halla al comienzo

siones;[90] sin embargo, dos manuscritos turcos dependientes de éste nos permiten reconstruir las otras catorce.[91] También, ocasionalmente los manuscritos de Qazwini muestran ilustraciones de las mansiones lunares, si bien no las encontramos en el más famoso de la serie, el llamado Qazwini de Sarre,[92] del siglo XIV, y en otros la unica ilustración son unos discos, a veces dorados. Sin embargo, un manuscrito de la Indian Office de Londres (British Library, Or. 12.220),[93] contiene una serie de ilustraciones cuya relación con las hasta aquí señaladas es sólo esporádica: así, por ejemplo, la primera mansión se ilustra con un carnero; la sexta con un hombre que coge un escorpión; la octava con un hombre que sostiene una granada, etc.

Estas ilustraciones no aportan demasiado en el sentido de una tradición figurativa anterior a Alfonso X el Sabio, ya que, aunque fuésemos capaces de encontrar similitudes entre las figuras, con los datos disponibles hemos de pensar que probablemente habrían de ser referidas a la existencia de parecidas fuentes textuales, y no iconográficas. Aun así, aparentemente la relación entre las distintas imágenes de las mansiones lunares es tan arbitraria que parece difícil establecer una clara relación entre ellas en el sentido de una tradición común. Sin embargo, el tema requiere un tratamiento más detallado que aún no se ha realizado.

Otra lista de las mansiones lunares que encontramos en el Libro de astromagia se atribuye a Plinio y es uno de los

del libro.

[90] Cfr. D.S. Rice, "The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art", *Ars Orientalis*, I (1957), p. 3 s.

[91] Cfr. I. Stchoukine, *La peinture turque d'apres les manuscrits illustres, I: De Sulayman Ier a 'Osman II, 1520-1622*, Paris 1966, pp. 70-71 y Eva Baer, "Representations of 'Planet-Children' in Turkish Manuscripts", *Bulletin of The School of Oriental and African Studies*, XXXI, 3 (1968), pp. 526-533.

[92] J.A.O. Badiee, *An Islamic Cosmography: the Illustrations of the Sarre Qazwini* (tesis doctoral inédita), University of michigan, 1978; id., "The Sarre Qazwini: An early Aq Qoyunlu Manuscript?", *Ars Orientalis*, 14 (1984), pp. 97-113.

[93] Una breve noticia del mismo en G.M. Meredith-Owens, "A New illustrated Manuscript of the ᶜAjaib al-Makhlukat", *British Library Quarterly*, XXIII, 3 (1961), pp. 67 s., quien lo fecha en 1503-1504; vid. también, id., *Handlist of Persian Manuscripts 1895-1966*, Londres 1968, p. 49. Las descripciones de las mansiones lunares que aparecen en este manuscrito en N.M. Titley, *Miniatures from Persian Manuscripts*, Londres 1977, p. 111.

textos que se añadió en el scriptorium alfonsí a la versión original árabe del Picatrix. La popularidad del Picatrix en el Renacimiento italiano hizo que esta sección sobre las mansiones lunares fuera reproducida en el De Occulta Philosophia de Cornelio Agripa.[94] Si bien no hallamos ningún paralelo en el mundo islámico, existe un manuscrito latino del siglo XV que nos ha proporcionado valiosos datos sobre el autor árabe del texto, oculto en el manuscrito alfonsí bajo la atribución a Plinio. Pero antes de llegar a esta traducción latina bajomedieval tendremos que referirnos brevemente al conocimiento que se tenía en Occidente de las mansiones lunares.

El sistema de las mansiones lunares llega a Occidente en época muy temprana. Lo hallamos ya compendiado en una miscelánea de textos astrológicos conocida como Liber Alchandrei[95] -al que Millás Vallicrosa supuso un posible origen hispano,[96] cuyo primer manuscrito conocido es del siglo X, pero que copia un ori-

[94] Cfr. V. Perrone Compagni, "Picatrix Latinus. Concezione filosofiche e prassi magica", *Medioevo*, I (1975), p. 242, n. 2. Cfr. Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheym, *De Occulta Philosophia* (ed. K. Nowotny), Graz 1967.

[95] Cfr. A. van de VYVER, "Les plus anciennes Traductions latines médiévales (Xe-XIe siecles) des Traités d'Astronomie et d'Astrologie", Osiris, I (1936), pp. 658-691 (esp. pp. 666-684). El primer manuscrito conocido es del siglo X, copia de un original carolingio, y su contenido fue publicado por Franz Cumont, "Astrologica", *Revue Archéologique*, I (1916), pp. 1-22. Ultimamente, la datación de este manuscrito ha sido confirmada por B. Bischoff, "Bearbeitung eines arabischen Lehrbuches der Astrologie (vor 1034)" en id., *Analecta novissima*, Stuttgart 1984, pp. 226-232, como me comunica amablemente el Profesor Charles Burnett (sobre este ms. cfr. también C. Burnett, "Adelard, Ergaphalau and the Science of the Stars", en id. (ed.), *Adelard of Bath: An English Scientist and Arabist of the Early Twelfth Century*, Londres 1987, pp. 133-46, esp. 140 ss.).

[96] "...aquesta conformitat de fonts i temps de les dues obres: Liber Alhandrei i Calendari de Cordova, sumada la modalidad fonèica hispana de la pronunciació arábiga que acusen aquellas transcripcions, pot portar a una conformitat de lloc i abonar la hipótesi d'un origen hispa, de lo'original del nostre ms. o bé de la font en què s'inspirà l'original" <se refiere al ms. 225 de Ripoll, Archivo de la Corona de Aragón, que contiene el *Liber Alchandrei*> (J. M. Millás Vallicrosa, *Assaig d'Historia de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya Medieval*, Barcelona 1931, p. 253, y cfr. id., apud "Valoración de la cultura románica en la época de Santa María de Ripoll", en *Estudios sobre historia de la ciencia española*,

ginal anterior. Aunque este texto conoció un notable éxito durante la Edad Media, la sección de las mansiones lunares no parece haber sido ilustrada nunca.

Por el contrario, no hemos hallado ningun texto con representaciones de las mansiones lunares hasta el siglo XV. Es entonces cuando encontramos algunas mansiones ilustradas en cierto ms. de Wolfenbüttel.[97] También es interesante a efectos iconográficos la detallada descripción de las figuras de las mansiones lunares que hallamos en un manuscrito griego de la Bodleian Library que perteneció a Cromwell, que copia el texto recogido por Abenragel en su manual de astrología (vid. supra).[98]

Volvamos ahora al texto del pseudo-Plinio del manuscrito alfonsí. La fuente árabe de esta obra no se había identificado hasta hace muy poco. Entre 1474 y 1482, fue realizada una versión latina del texto para el Duque de Urbino, Federico de Montefeltro, que se conserva junto al texto árabe en un manuscrito de la colección del duque (Biblioteca Vaticana, Urb. Lat. 1384).[99] Como se lee en el prólogo, éste es el tratado escrito por Ali ibn al-Hassan ibn al-Hatim sobre los talismanes de las veintiocho mansiones de la Luna. Apenas nada sabemos sobre este Ibn al-Hatim, excepto la afirmación del traductor del texto al latín, Guillermo Raimundo de Moncada (Flavio Mitrídates),[100] quien en los cánones de su libro sobre los eclipses, conservado el el mismo manuscrito, afirma que Ibn al-Hatim observó un eclipse de sol en España en la mañana del 19 de Julio del año 939.[101] Esta versión bilingüe se halla ilustrada (al contrario de lo que sucede en una segunda versión de la traducción latina recientemente descubierta[102]) con unas figuras cuya iconografía es paralela a la que encontramos en el fragmento correspondiente del Libro de astromagia. Como han observado Lippincott y Pingree, las divergencias que se observan entre ellas corresponden a disparidades en el texto.

Por último, habrá que destacar que no encontramos rastro de nuevas representaciones de las mansiones lunares a lo largo de la Edad Media hispana. No obstante, pervivirá el interés por el tema: así, a finales del siglo XV el judío salmantino Abraham Zacut escribe un opúsculo que contiene una sección sobre las mansiones lunares,[103] y cuando el ilustrador de las Tabulae ad Meridianum Salamantinum, realizadas probablemente hacia 1461, las decora con dibujos de los signos del zodiaco, señala con rótulos en castellano la ubicación de las mansiones lunares correspondientes. Con estas tablas salmantinas se cierra un ciclo iconográfico, pues por un lado constituyen un testimonio de la difusión de las tablas alfonsíes en la Baja Edad Media, al tiempo que las ilustraciones zodiacales que las decoran son testigo tardío, quizá el último que podamos hallar en la España medieval, de la iconografía astrológica árabe popularizada por los ilustradores alfonsíes.[104]

Madrid 1949 (reimp. Madrid 1987), pp. 62 s, n. 36).

97 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 29 14. Aug. 4º, fols. 1-24v; vid. A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1919, pp. 77 ss. Este manuscrito parece contener parcialmente el tratado "De mansionibus" de Johann Hartlieb; sin embargo, no lo hallo citado en la tesis doctoral de B. Weidemann, *"Kunst der Gedächtnüss" und "De mansionibus": zwei frühe Traktate des Johann Hartlieb*, Berlín 1964, pp. 131-194.

98 Ms. Cromwell 12, ed. por S. Weinstock (cit. supra, n. 75).

99 K. Lippincott y D. Pingree, "Ibn al-Hatim on the Talismans of the Lunar Mansions", *JWCI*, L (1987), pp. 57-81. A la bibliografía ofrecida por Lippincott y Pingree sobre el ms. Urb.Lat. 1384 añádase W. Gundel, "Religiongeschichtliche Lesefrüchte aus lateinischen Astrologenhandschriften", en *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales de l'Université libre de Bruxelles (Mélanges Franz Cumont)*, IV (1936), pp. 225-252, esp. pp. 250-252.

100 Sobre Flavio Mitrídates, véase, además de los trabajos citados por Lippincott y Pingree, F. Secret, "Qui était Flavius Mithridates?", *Revue des Études Juives*, 116 (1957), pp. 96 ss., e id., *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid 1979 (ed. fr. París 1963; 2ª ed. revisada, París 1985), pp. 42 ss.

101 Cit. según Lippincott y Pingree, loc. cit.

102 K. Lippincott, "More on Ibn al-Hatim", *JWCI*, LI (1988), pp. 188-190.

103 "Tratado breve en las ynfluencias del cielo", apud Joaquim de Carvalho, "Dois inéditos de Abraham Zacuto", *Revista de Estudos Hebraicos*, I (1927), reimp. en id., *Obra Completa, II: Historia da Cultura, 1922-1948*, Lisboa 1982, pp. 35-113, esp. 80 ss.

104 Cfr. A. García Avilés, "Arte y astrología en Salamanca a finales del siglo XV", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* VI (1994) (en prensa).

Deutsches Resümee

Nach einem Überblick über die Entstehung und Konzeption des präkopernikanischen *"Weltbildes"* untersucht der Autor die Kontinuität des astrologischen Wissens von der Antike über arabische Quellen bis hin zur Zeit Alfons X. Dieser ließ in seinem Skriptorium eine Reihe arabischer Texte übersetzen und illustrieren und tradierte dadurch astrologische Konzepte der Antike ins Mittelalter. Der *Libro de Astromagia*, der *Libro de la Ochava Espera* und der *Primer Lapidario* geben Einblick in das ptolemäische Weltsystem und dessen Sternenkonstellationen. Vielfach lassen sich dabei über die vorliegenden arabischen Texte indische Quellen erschließen.

Anhand der Beschreibungen der wichtigsten Konstellationen des Zodiakus, der *Dekane* wie der *Paranatellonta* und *Monomoiria* (weitere Unterteilungen des Zodiakus) und der Häuser des Mondes untersucht der Autor das Verhältnis der alfonsinischen Ikonographie zu arabischen und antiken Vorlagen. Obwohl sich für die Darstellung der Mondhäuser keine weiteren Beispiele im spanischen Mittelalter finden lassen, läßt sich anhand der anderen Motive nachweisen, daß durch die Übersetzung und Illustration arabischer Handschriften unter Alfons X. antikes und arabisches Gedankengut in Spanien popularisiert und weiter verbreitet wurde.

(Zusammenfassung von Barbara Borngässer)

FRANCISCO GOYA, CESARE RIPA, AND ALLEGORICAL SENESCENCE

John F. Moffitt, Las Cruces, New Mexico

Anyone who has seriously pondered the unique imagery belonging to the celebrated oeuvre of Francisco Goya (1746-1828), particularly that kind of phantasmagoria appearing in many works produced after the artist became deaf in 1792, must admit that, in a great many instances, the effects can only be described as "enigmatic"[1] Nonetheless, scholars are increasingly exposing the pattern of Goya's reliance upon a wide variety of publications for artistic inspiration, particularly for his typically cryptic subject-matter. The general problem of interpreting Goya's "enigmatic" late work may now be quickly illustrated by examining a single, but rather typical, example. The Prado Collection of the master's drawings includes an often reproduced, boldly rendered, black-chalk study depicting an apparently defiant old graybeard walking with the aid of two canes. Entitled *Aún aprendo*, "I am still learning", this drawing belongs to the so-called *Bordeaux Album G* (1824-1828).[2] (Fig. 7) For the purposes of this investigation, it is of interest to point out quickly that the last drawing of Album G - no. 60: *Del avaro no se espera ningún bien...* ("Nothing good is to be exspected from the miser": (Fig. 8) - is now recognized (since 1977) to have been directly based upon a picture-and-text combination encountered in a popular Dutch seventeenth-century emblem-book: Otto van Veen (or Vaenius)'s *Emblemata Horatiana* (1607), which later appeared in a Spanish translation, then called the *Theatro moral* (1669-1672).[3]

---

[1] The standard (and wholly admirable) monograph on this great artist is by Pierre Gassier and Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya*, New York 1971; see also (among innumerable publications) José Gudiol, *Goya 1746-1828: Biography, Analytical Study and Catalogue of the Paintings*, Barcelona 1971.

[2] P. Gassier, *Francisco Goya: The Complete Albums*, London 1973, cat. no. 558 (191 x 148 cm).

[3] N. Glendinning, *Goya and Van Veen. An Emblematic Source for Some of Goya's Late Drawings*, In: *Burlington Magazine*, 119, 1977, 568-571; unfortunately, Goya's *Del avaro* was destroyed in 1945 during the bombing of Berlin. For Goya's acknowledged emblematic source, Vaenius, see now S. Sebastián, *Theatro Moral de la vida Humana de Otto Vaenius: Lectura y significado de los emblemas*, In: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14, 1983, 7-92, reproducing all 103 plates appearing in the emblem-book. With this identified iconographic source in hand, it presently appears that

All this makes perfect sense as recent research is increasingly focused upon the issue of Goya's many borrowings from a wide variety of illustrated publications, often including the strictly "emblematic" literature.[4] According to Nigel Glendinning, the British scholar who discovered the source of Goya's *Del avaro* in Vaenius's *Theatro moral*, it is now generally accepted that: *"Goya will take an idea from one emblem, and an image (or hint of an image) from another. Since he rarely borrows another man's icon without some kind of development or modification, the detection of [published] sources in his work is a delicate and often uncertain business... Both [Goya and the emblem-book illustrators] drew their moral lessons in terms of life rather than symbol...The clear notes of [the borrowed] emblematic compositions are soon*

Goya used not only the emblem cited by Glendinning (no. 61: *Liberali homini volunt omnes quam optime*), but that he probably also employed elements found in adjacent emblems, namely nos. 48 *(Pecunia donat omnia)*, 56 *(Avarus quaesitis frui audet)*, and 58 *(Avarus nisi cum moritur nihil recte facit)*. For other emblematic borrowings manifested in Goya's *Album G*, see J. F. Moffit *Francisco Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's Moral Emblems*, In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 53, 1987, 271-300; idem, *Los 'Emblemas Morales' de Francisco Goya y de Sebastián de Covarrubias*, In: *Goya: Revista de Arte*, nos. 241/242, 1994, 45-56.

[4] For Goya's now recognized, frequent borrowings from emblematic (or similary "symbolical") manuals, see (besides the the publications cited in n. 3) M. S. Soria, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, In: *Burlington Magazine*, 90, 1948, 196-200; F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm 1956; G. Levitine, *Some Emblematic Sources of Goya*, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, 1959, 106-131; G. Levitine, *The Elephant of Goya*, In: *Art Journal*, 20, 1961, 12-19; S. A. Nilsson, *The Ass Sequence in 'Los Caprichos'*, In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 48, 1978, 27-38; J. F. Moffit, *Francisco Goya, Antonio Palomino, 'Caractère' and 'The State-Portrait of Count Floridablanca*, In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 50, 1981, 119-135; idem, *Goya y los demonios: El autorretrato con el doctor Arrieta y la tradición del Ars moriendi, In: Goya: Revista de Arte*, no. 163, 1982, 12-23; idem, *Espejo, espejo en pared...u, Otra manera de mirar el 'Floridablanca' de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel*, In: *Boletín de Arte*, 4/5, 1984, 9-36; idem, *Un grabado emblemático de Goya. 'El Disparate desordenado o matrimonial*, In: *Goya: Revista de Arte*, no. 187/188, 1985, 77-80; idem, *Observations on the Origens and Meanings of 'Goya with the Devils' in the 1820 Self-Portrait with Dr. Eugenio García Arrieta*, In: *Bulletin of the Minneapolis Art Institue*, 65, 1986, 36-49; idem, *Goya's Emblamatic Portrait of Don Manuel María Osorio de Moscoso y Alvarez de Toledo*, In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 56, 1987, 145-156; see also idem 1987, 1994 (both as in n.3).

submerged by Goya's more baffing sonorities."[5]

Further support for these sorts of conclusions regarding Goya's frequent utilization of "borrowed" emblematic associations may be derived from a discussion of that other, far better known, drawing from the *Bordeaux Album G*, *Aún apredendo* (Fig. 7). As described by Pierre Gassier: *"This drawing is generally regarded as the most splendid and moving testimony to the vitality of Goya in his old age. In one of his letters to [his son] Javier, written in Bordeaux, he wondered whether he would live to the age of ninety-nine, like Titian, but old age and his physical infirmities were not enough to slow down the forward movement of his art. ...Although this drawing cannot strictly be regarded as a self-portrait, it nevertheless represents the personal credo of the artist who, in in his eighties, created this symbolic old man as an espression of his eternal youth."*[6]

Gassier is quite right in calling this forcefully rendered figure a "symbolic old man", although now I may argue that this figure should be more correctly recognized to be a specifically "allegorical figure". Indeed, just as Gassier recognized, the real topic is Goya's defiance in the fact of his *"old age and his physical infirmities", and that the proud artist would not in fact let these factors "slow down the forward movement of his art"*. As I will now argue, the resulting image, which I also take to represent a sort of "allegorical" (vs. literal) "self-portrait", and certainly its clearly expressed underlying idea, *"I am still learning"* - or still making professional advances, was derived directly from Cesare Ripa's universally consulted hand-book of allegorical representations, the *Iconologia* (first published, unillustrated, in 1593, with many subsequent, generally illustrated, editions following). Goya's frequent practise of adapting Ripa's familiar allegorical figures had, in fact, been revealed, and in some detail, by Folke Nordström some forty years ago (in 1956).[7]

[5] Glendinning, *Goya and Van Veen* (n.3), 570. For the synthesis by Goya in his *Del avaro* of various emblematic motifs simultaneously drawn from Vaenius - not just one, *pace* Glendinning - see note 3 above.

[6] Gassier & Wilson, see n. 1, 354.

[7] For Goya's frequent reliance upon Ripa's *Iconologia* in particular, see especially (as in n. 4) Norström, *Goya, Saturn and Melancholy* (1956; as however preceded by Soria, *Goyas Allegories* (1948); and more recently, see also Moffit, particularly 1981, 1984.

In short, the visual image corresponding most closely to Goya'a drawing called *Aún aprendo* appears in Ripa's *Iconologia* under the title of *CONSVETVDIONE* ("CUSTOMARY PRACTICE"). (Fig. 9) Here the allegorical figure of *Consuetudine* bears an additional subtitle, *VIRES ACQUIRIT EUNDO* ("Still Acquiring Powers"), so directly corresponding to Goya's title *Aún aprendo* - "I am still learning". For the most part, Goya's hardly old graybeard with a walking-staff in his hand additionally hews faithfully to Ripa's textual description. Nonetheless, once again the Spanish draftsman appears to have chosen to make his graphic model undergo that creative process of *"development or modification"* cited by Nigel Glendinning. In this case, the process led to the suppression of certain incidental iconographic details, namely the musical instruments on the old man's back and the knife-sharpener at his feet. Still, from reading Ripa's text, we know exactly what their original, and essentially simple, meanings were: they represent the tools of the archetypal artist's trade and the need to exercise what might be called his "grinding willpower". In all other respects however, this allegorical figure is truly Ripian, and so the text of the *Iconologia* is quite clear as to Goya's underlying meaning. According to this standard artist's manual of symbolic commonplaces, *Consuetudine* is be depicted, as Ripa states, in the following manner:

"Huomo vecchio in atto di andare, con barba canuta, & appoggiato ad un bastone con una mano, nella quale terrà ancora una carta con motto, che dica: Vires acquirit eundo. *Porterà in spalla un fascio d'istromenti, co'quali s'esercitano l'arti. ... L'uso imprime nella mente nostra gl'habiti di tutte le cose, li conserva a posteri, li fa decenti, & a sua voglia si fabrica molte leggi nel vivere, & nella conversatione. Et si dipinge vecchio, perche nella lunga esperienza consiste la sua auttorità, & quanto più è vecchio, tanto meglio stà in piedi, il che s'accenna con motto che tiene in mano, il quale è conveniente ancora alla ruota...come non muovendosi l'uso con esercitio del consenso comune non acquista autorità, ma volgendosi in giro unisce talmente la volontà in un volere, che senza saper assegnare i termini di ragione tiene gl'animi uniti in una medesima occupatione, & constantemente se gli conserva. Però si dice, che le leggi della consuetudine sono valide, come quelle dell'Imperatore istesso, & in tutte l'arti, & in tutte le professioni, per provar una cosa dubbia, si pone in consideratione l'uso nato dal consenso uniuersale, quasi che sia impossibile esser le cose*

For Ripa's sources and purposes, see E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, Hamburg 1934.

diverse da quello, che esso approva. Però disse Horatio, che le buone parole del Poeta si devono prendere dall'uso; & in somma si nota, & si osserva in tutte le cose, acciochè non venga violato il decoro tanto necessario nel corso della civile conversatione."[8]

Accordingly, and such is this might be rendered in English: *Common Practice is to be represented by the figure of an old, grey-bearded man shown in the act of walking, as supported by a stick held in his hand. He will also hold a letter with a motto inscribed upon it: VIRES ACQUIRIT EUNDO* ("[I am] Still Acquiring Powers"). *Upon his back he carries a pack filled with the tools by which he exercises his art. ...Practise imposes upon our minds habits by which [effectively] to deal with all manner of things and tasks, so to preserve habits for future use, keeping them ever fresh, and by its will Common Practise fashions many principles applicable to life and social intercourse. This figure [of Practise] is to be pictured as an old man because his [present] authority derives from its long experience; and the older he is, all the better will he stay upon his feet. This idea is underscored by the motto he carries in his hand, and the same idea ["I am still acquiring powers"] is equally applicable to the circular grinder [at his feet], signifying that if Practise is not continually exercised it loses its authority [or becomes dull], but if it [constantly] spins, and if common sense is united with willpower within a single desire, then, with no need for learning terminology, the two souls [or purposes] are united by a single task and so both are constantly refreshed [or sharpened]. Thus it is said that the laws of practical application are just as valid as those issued by the Emperor himself, and this observation applies to all the arts and all the professions: in order to validate some doubtful enterprise, it must be considered in the light of traditional practise conforming to common sense; since it is impossible for the things to be divergent from universal reason, Practise confirms them. Accordingly,*

[8] *ICONOLOGIA, ovvero Descrittione d'Immagini delle Virtu, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Opera di CESARE RIPA Perugino... in Padoua per Pietro Paolo Tozzi, M. DC.XI: "CONSVETVDINE"*, 100-101. The reader will be reminded that this is the same publisher, P. P. Tozzi, who commissioned the standard exegetical Thuilius edition of Alciati: *Andreae Alciati Emblemata cum commentariis. ...Opera et vigiliis Ioannis Thuilii...Patavij apud Petrum Paulum Tozzium...*, 1621; and for Goya's reliance on Alciati in particular, see Moffit, *Un grabado emblemático de Goya* (as in n. 4).

Horace states that the best compositions made by the Poet shall adhere to common usage. In fine, one observes that if this admonition is to be respected in everything, then there will be no violation of that decorum [fitness] which proves absolutely essential in the performance of public communications.

In this paper I have just revealed one further emblematic and/or allegorical prototype evidently propelling another of Goya's innumerable "enigmatic" images. In this case, the object of comparative elucidation is one the drawings in the still generally puzzling series of the *Bordeaux Album G.*[9] Doubtlessly, future research will reveal many further instances of similar patterns of borrowings by Goya from more or less standard published source materials, particularly those with overtly "symbolical" purpose. By now, the pattern - and even the purposes - of Goya's symbolical borrowings is becoming fairly clear. In all such cases, it is our revealed knowledge of the *texts* which originally accompanied the published illustrations that allows for those useful insights permitting us to begin unravelling the complexities of the exact workings of Goya's ever industrious, and so often enigmatic, artistic imagination.

[9] For some other emblematic adaptions in Goya's *Bordeaux Album G*, again see Glendinning and Moffit, as cited in n. 3 above.

VOR DEM KLISCHEE. FRANZÖSISCHE REISEBESCHREIBUNGEN SPANIENS ZWISCHEN 1800 UND 1850.

Jochen Heymann, Erlangen

Der spanische Romancier Pío Baroja hat in seinem Roman *El mundo es ansí* einmal festgestellt, daß *"Zuloaga sí tiene una idea anterior de su país, pero es una idea falsa. Es la idea teatral de cualquier francés, que quiere encontrar a Carmen la cigarrera en todas partes."*[1] Es geht hier um die Frage, ob und mit welchen Ansichten und Vorurteilen ein Künstler an sein eigenes Land herangeht, und es ist nicht überraschend, daß sie in einer Zeit gestellt wird - wenige Jahre nach 1898 - als die Neubestimmung des historischen und politischen Standortes Spaniens den zentralen Gegenstand der intellektuellen Diskussion bildet. Als Reflex der Problematik der Spaniendarstellung und -deutung ist die ganze Stelle aufschlußreich; in Hinblick auf die Gattung der Reisebeschreibung ist vor allem ihr zweiter Teil interessant, die "theatralische Idee" von Franzosen, die allenthalben *Carmen la cigarrera* zu entdecken versuchen. Der Verweis auf die Symbolfigur des Spanienklischees, Carmen, ist eindeutig, und in diesem Zusammenhang wird auch klar, daß die Bezeichnung "theatralisch" nicht nur auf die exaltierten, szenisch nutzbaren Züge des Klischees hinweist, sondern zugleich auf eine ausufernde Tradition, in der Bizets Oper Carmen nur ein besonders erfolgreiches Beispiel darstellt. Auch die geographische Bestimmung ist fundiert: Spanien ist in Frankreich ein ungemein populärer Gegenstand von Beschreibungen, und das schon vor der Herrschaft Eugenia de Montijos und vor Bizets Opernerfolg.

Tatsächlich ist Carmen der markanteste Punkt eines lange währenden Prozesses, an dessen Ende erst ein Spanienklischee fixiert ist. Es hat selbst eine Entstehungsgeschichte, in deren Verlauf seine Komponenten schriftlich und ikonographisch fixiert worden sind und erst dann zu einem Ganzen gefügt worden sind. Den Schlußpunkt bildet dabei nicht die Oper von 1875, sondern die Gruppe an Werken, aus denen sie ihre Vorlage bezieht, also in erster Linie Chateaubriands *Le dernier abencerage* von 1807, Mérimées Novelle *Carmen* von 1845, sowie die Reiseberichte

[1] Pío Baroja, El mundo es ansí, Madrid 1978, S. 428.

der vierziger Jahre, jene Théophile Gautiers, Alexandre Dumas' oder George Sands, und noch eine Reihe von Theaterstücken spanischer Thematik, deren erstes Beispiel Victor Hugos *Hernani* (1830) ist. Daß es so ist, darf nicht überraschen. Bizets Werk bezieht die Symbolkraft aus der Verdichtung eines bereits stilisierten Bildes, dessen Konturlosigkeit sich aus der Verstreutheit auf mehrere Texte ergibt.

So bekannt diese Autoren und Texte sind, die zu bestätigen scheinen, was von Spanienklischees doch schon bekannt war, so wenig ist die unmittelbar vorangehende Phase der Spaniendarstellung bekannt, die Zeit gleichsam vor dem Klischee. Um 1840 ist Spanien kein unbekannter oder neuer Gegenstand in der französischen Literatur. Der geographische Nachbar und, seit 1715, politische Verbündete gehört zu den festen Punkten des staatsrechtlichen Schrifttums im 18. Jahrhundert. Ungeahnte Aktualität erlangt das Land 1786, anläßlich des Erscheinens des E- Bandes der *Encyclopédie méthodique*.[2] Der Geograph Nicolas Masson de Morvilliers polemisiert in seinem Artikel "Espagne" gegen die politischen, religiösen, wirtschaftlichen und kulturellen Zustände und Zwänge und stellt nachgerade die Existenzberechtigung des Landes in Frage. Er erhält zwei Antworten, von José Cavanilles und Carlo Denina, in denen der Versuch einer gerechteren, umfassenden Gegendarstellung unternommen wird. Deren prägende Wirkung für ein Spanienbild ist noch recht begrenzt; die Verbreitung von Massons Aufsatz ist doch zu groß, und in beiden Antworten dominiert zusehr der gelehrt polemische Disput gegenüber der eigentlichen Beschreibung. Cavanilles und Denina zählen Autoren und Künstler auf, um den Rang und die historische Bedeutung Spaniens hervorzuheben und Masson gleichzeitig böswillig-vorsätzlicher Nichtachtung der Tatsachen zu überführen. Diese Polemik, die über Juan Pablo Forner nach Spanien überstrahlt und dort weitergeführt wird, gehört in den Rahmen der das ganze Jahrhundert währenden Diskussion um die - von französischen Autoren beanspruchte - naturgegebene Führungsrolle Frankreichs in der europäischen Kultur. Die konkreten Anlässe und Äußerungen sind sehr vielfältig, und Spanien bildet darin nur einen von mehreren Diskussionsbereichen. Es würde den hiesigen Rahmen sprengen, diese gesamteuropäische Auseinandersetzung im einzelnen darzustellen;

[2] Vgl. L. Sorrento, Francia e Spagna nel Settecento. Battaglie e sorgenti di idee, Milano 1928, und J. Heymann, Aufklärungsdiskussion und Aufklärungsskepsis im Werk von Carlo Denina (1731-

gleichwohl muß auf ihre spezifische Bedeutung für den historischen Mentalitätenwandel hingewiesen werden, der sich zwischen 1775 und 1825 vollzieht, und mitentscheidend ist für das veränderte Interesse an den einzelnen europäischen Ländern und für die neue Sichtweise, die ihnen gegenüber zum Tragen kommt. Am Rande sei auch noch darauf verwiesen, daß im Verlauf dieses Streites die nichtfranzösischen Länder einen eigenen, nationalen Diskurs erst entwickeln, mit dem sie ihre Spezifik zum Ausdruck bringen können.

Die Polemik um Masson wird ausschließlich mit den Mitteln des argumentativen Diskurses geführt, in dem der rationale Beweis oberstes Ziel ist. Nichtdestoweniger ist die Argumentation der Gegner Massons nicht formallogischer oder streng abstrakter Natur, sondern historisch, das heißt, daß sie gerade die konkrete Spezifizität als Wertmaßstab anführt statt, wie Masson, übergeordnete und zeitunabhängige Kategorien ethischer und kultureller Art als Maßstab zu nehmen und nach dem Grad ihrer Verwirklichung zu suchen. Die Historisierung von Ländern ist eine wichtige Voraussetzung dafür, daß Klischees anhand wirklicher oder vermeintlicher Spezifika überhaupt konstituiert werden können, weil die Nationalgeschichte bereits ein solches distinktives Merkmal ist, aus dem noch weitere erschlossen werden können.

Die eigentlichen Reisebeschreibungen, die für diesen Vorgang von Bedeutung sind, tauchen erst im beginnenden 19. Jahrhundert auf.[3] Die frühesten mir bekannten gedruckten Beschreibungen sind von Alexandre de Laborde und datieren aus der Zeit zwischen 1806 und 1820.[4] Schon die Titel weisen darauf hin, wie die Inhalte aufbereitet sind; das Voyage pittoresque et historique, in vier Bänden 1806 bis 1820 erschienen, konzentriert sich auf die Darstellung von Geschichte und Kunst, insbesondere Architektur (darum *"pittoresque"*). Das Itinéraire descriptif von 1808 versucht eine systematische Beschreibung der gewählten Route

1813), phil. Diss. Erlangen 1989, S. 41ff.

[3] Vgl. R. Foulché-Delbosc, "Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal", *Revue Hispanique* 3, 1986, und F. Wolfzettel, Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert, Tübingen 1986.

[4] Alexandre de Laborde, Voyage pittoresque et historique d'Espagne, 4 Bde., Paris 1806-1820, und Ders., Itinéraire descriptif

und eine quasi statistisch angelegte Erhebung wichtiger Daten und Fakten (daher der zweite Teil des Titels, *"Tableau élémentaire"*, und das dazugehörige Kartenwerk). Gegenüber der früheren Etappe der Spaniendarstellung hat nun die historische und systematische Aufbereitung von Beobachtungen und verläßlich ermittelten Daten eindeutig Vorrang vor polemischer Instrumentalisierung; darin spiegelt sich auch die grundlegende Wandlung, die die Vorstellung des Reisens und der Reisebeschreibung seit 1785 durchmacht.[5] Seit Volneys 1787 erschienenem *Voyage en Egypte et en Syrie* und durch die wissenschaftstheoretisch ausgelöste Aufwertung "positiver" Methoden kommt Reisen und ihren Darstellungen ein besonderer wissenschaftlicher Rang im Bereich der Ethnographie und Sozialgeographie zu.[6] Die Methodologie, die in diesem Zusammenhang entwickelt wird, schlägt sich auch auf Reisen in andere Länder - Spanien unter anderem - nieder. Gleichzeitig aber floriert die Reisebeschreibung als subjektiver Erlebnisbericht einer zuerst menschlich, dann auch ästhetisch aufgeschlossenen Persönlichkeit. Die Wurzeln dieser für Kunst und Literatur ungleich folgenreicheren Gattungsform sind ausgesprochen komplex; darunter lassen sich die empfindsame Reise und die ästhetische Italienreise der deutschen Klassik ebenso anführen wie die von Rousseau ausgehenden Prägungen des erlebenden Subjekts als Zentrum und Richtmaß von künstlerischer Darstellung. Ein erstes Beispiel dieser Art von Reisebeschreibung sind die *Mémoires d'un apothécaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808 à 1814* von Sébastien Blaze, erschienen 1828.[7] Richtig vorherrschend werden diese persönlichen Erlebnisberichte in den 30er Jahren des Jahrhunderts. Nach Mérimées Lettres von 1832 setzt eine wahre Flut an Publikationen ein, die um die Mitte der 40er Jahre die Klischeefixierung vollziehen werden; bei diesem Vorgang spielen die zwei Zeitschriften La Revue des Deux Mondes und *La Revue de Paris* eine entscheidende Rolle; sie sind die angesehensten literarisch-periodischen Organe dieser Jahre und zeichnen sich dadurch aus, Reputationen zu gründen und daneben Reiseberichte über alle möglichen Länder zu veröffentlichen. Deren Neuigkeitsgehalt machte sie für die Zeitschriften attraktiv. Gerade dadurch üben sie eine normierende Wirkung aus, die für die Klischeebildung von

de l'Espagne et tableau élémentaire [...], 5 Bde., Paris 1808.

[5] H. Bausinger (Hg.), Reisekultur, München 1991.

[6] Vgl. Sergio Moravia, Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815), Firenze 1974, Teil III.

Bedeutung ist. Im Falle Spaniens sorgen die historischen Ereignisse für fortdauerndes Interesse. Nach dem napoleonischen Krieg und der ersten Welle der Emigration, die beide Frankreich unmittelbar berühren, sind es das sogenannte *"Trienio Liberal"* in Spanien - von 1820 bis 1823 -, das durch französische Intervention beendet wird, und der langersehnte Regierungswechsel 1833 und der erste Karlistenkrieg, die die Aufmerksamkeit erregen. Um zu verdeutlichen, wie in dieser unmittelbaren Vorstufe der Klischeebildung Spanien erfaßt wird und welche entscheidenden Mechanismen und Vorgänge die Voraussetzungen für dessen Fixierung schaffen, werde ich zunächst Charles Didiers *Une année en Espagne* näher analysieren und dann einen kurzen Vergleich zu Théophile Gautiers Voyage en Espagne ziehen.

Die Autorenwahl ist naheliegend. Auf die Bedeutung Gautiers muß nicht eigens hingewiesen werden. Was Didier angeht, so gehört er zu den regelmäßigen Beiträgern der *Revue des Deux Mondes* als geübter Autor von Reiseberichten. Er ist 1805 in Genf geboren, reiht sich in moderat liberale Positionen im Frankreich der Julimonarchie ein - wichtig im Hinblick auf seine politischen Urteile - und wird, für eine kurze Zeitspanne, mit diplomatischen Aufgaben betraut. 1864 ist er in Paris gestorben. Das Werk *Une année en Espagne*, erschienen 1837 in zwei Bänden,[8] beschreibt die Reise des Autors zwischen Herbst 1834 und Sommer 1835; Teilbeschreibungen aus demselben Aufenthalt, die nicht in diesem Bericht enthalten sind, sind in *La Revue des Deux Mondes* erschienen,[9] und Auszüge sind auch anderweitig publiziert worden zu sein. Als Anlaß für die Reise nennt er die Beobachtung der spanischen Revolution, womit er den Regierungswechsel von Fernando VII auf Isabel II - unter der Regentschaft María Cristinas - und den ersten Karlistenkrieg meint, ausgelöst durch den Prätendenten Carlos María Isidro, Bruder des verstorbenen Königs. Damit ist auch das zentrale Interesse des Textes angezeigt und eine Erklärung dafür gegeben, warum manche Teile des Reiseberichtes selbständig veröffentlicht wurden: Durch ihren Gegenstand und durch die Art der Darstellung unterbrachen sie zu stark die Homogenität des Haupttextes. Das ist bereits in sich von Bedeutung, denn es zeigt an, daß Reisebeschreibungen nicht einfach durch die Aneinanderreihung von Schilderungen zufälliger, zusammenhangloser Er-

[7] Paris 1828.

[8] Charles Didier, Une année en Espagne, Bruxelles 1837, 2 vols.

eignisse entstehen, sondern das Ergebnis eines bewußten und ausgeklügelten Konstruktionsvorgangs sind. Das ist auch in Didiers Text nicht anders; das vornehmliche Interesse beeinflußt die Auswahl der Gegenstände, die in diesem Fall dominant um wirtschaftliche, administrative, historische, militärische und politische Ereignisse und Zustände kreisen. Aus der Zeitstruktur und der Erwartungshaltung ergibt sich noch ein weiteres Gliederungsmerkmal. Die einzelnen Kapitel sind datiert, teilweise mit Ort und Datum, teilweise mit nur einer dieser Angaben; dieses dem Tagebuch entlehnte Verfahren unterstellt Spontaneität und Ungewißheit über den Fortgang von Ereignissen; das ermöglicht dem Autor den Aufbau eines Spannungsbogens, um den entlang die politische Entwicklung und seine persönliche Beurteilung spanischer Zustände geordnet ist. Auf diese Weise vollzieht der Leser während der Lektüre den Erfahrungsprozeß des Autors nach, statt von vornherein mit einem systematisch geordneten Konvolut an Informationen konfrontiert zu werden. Darin drückt sich der epistemologische Wechsel aus, weg von der enzyklopädischen Reise und hin zum subjektiven Erlebnis.[10] Die politische und historische Ausrichtung in Didiers Interessen erfordern allerdings eine merkliche Berücksichtigung des Faktischen und daneben einen sachlichen interpretatorischen Anteil im Text, durch welche das subjektive Erlebnis immer wieder in den Hintergrund zu treten scheint.

Sachlichkeit und Subjektivität halten sich also in etwa die Waage, und das soll durchaus so sein:

je montre l'Espagne telle quelle [...] et j'ai mis mon devoir de chroniqueur à me renfermer dans les limites d'une fidélité rigoureuse. Le charlatanisme du pittoresque, le pueril amour de l'effet ne m'ont fait broder ni fleurs artificielles, ni ornements de fantaisie sur le canevas nu et sévère de la vérité. (I,II)[11]

Es gibt keinen Grund, an dieser Absichtserklärung zu zweifeln; die Begeisterung für die vermeintliche Revolution, die er grundsätzlich am Vorbild der Französischen von 1789 vom liberalen

[9] Bes. "La Alpuxarra", Revue des deux mondes, 1845.

[10] Wolfzettel, loc. cit. S. 20ff.

[11] Zit. nach o. ang. Ausgabe mit Angabe der Band- und Seitenzahl in Klammern.

Standpunkt aus betrachtet, täuscht ihn nicht über die wirkliche Lage hinweg; als Beobachter weiß er, daß die Aufkündigung des Absolutismus, der Ruf der Liberalen an die Regierung und die politische Konstellation im Dynastiestreit objektiv gesehen revolutionäre Folgen haben kann, aber sehr schnell wird ihm auch klar, daß in Spanien kein revolutionäres Bewußtsein existiert: *"La révolution espagnole fait plus de bruit au delà des Pyrénées qu'à Madrid."* (II,25) Dafür weiß er auch eine naheliegende Begründung: Der Verfassungsstreit und der Bürgerkrieg zwischen *"carlistas"* und *"cristinos"* ist in erster Linie eine dynastische Auseinandersetzung innerhalb einer Familie, hinter der die politischen Grundsatzfragen von Demokratie vs. Absolutismus nicht hervortreten. Die Bündnisse der Krone mit den Liberalen und des Prätendenten mit dem Klerus und den Konservativen entspringt, jedenfalls was die Königin betrifft, nicht wirklichen Überzeugungen, sondern politischer Notwendigkeit (I,95, 119 u. 135-180), aber:

de là les amnisties, les cortès, les milices, la presse, et voilà l'Espagne sur la grande route. [...] Ainsi l'on peut dire que la liberté naissante de la Péninsule n'a pas eu d'auxiliaire plus éfficace que le prétendant, et que la contre-révolution a servi la révolution. C'est la destinée de toute cause juste, que les complots de ses ennemis mêmes tournent à son profit. (I,119)

Die Zuversicht dieser Aussage aus der Anfangsphase der Reise bleibt nicht ungebrochen; die Erfahrungen mit Banditen, Soldaten, Verwaltungen, politischen Kreisen, mit dem Klerus und der Bevölkerung, mit *"escribanos"*, *"arrieros"*, Stadtmilizen führen Schritt für Schritt zu einer Korrektur dieser Einschätzung; das ist der vorhin erwähnte Spannungsbogen. Es ist vor allem die träge Gleichgültigkeit an allen Orten, die Didier verzweifeln läßt; nirgendwo ist politischer Enthusiasmus zu spüren, nirgendwo entschiedenes, zielbewußtes Handeln, stattdessen klägliche Revolten, Trägheit, Parteiintrigen und Desinteresse einer zunehmend diskreditierten Krone. So muß er am Schluß auf das teleologische Geschichtsverständnis zurückgreifen, das ihn zum Vertrauen auf eine stets waltende Providenz für den guten Fortschritt veranlaßt, um im unentschiedenen Bürgerkrieg nicht einfach nur ein sinnloses Gemetzel zu sehen: *"Sans cette foi politique, véritable religion sociale, je ne comprends plus rien à l'histoire, plus rien au présent, plus rien à l'avenir."* (II,287) Dieses Geschichtsverständnis, von Giambattista Vico, Jules Michelet und Adolphe Thiers geprägt,[12] ist

durchaus zeitgemäß und schafft die Klammer zwischen der politischen Gegenwart und der historischen Vergangenheit, die Didier als Teil seines Deutungsmusters heranzieht. *"L'Espagne est le pays de la liberté pratique par excellence"* (II,66). Das erklärt sich aus den aktuellen Sitten ebenso wie aus der Geschichte, beginnend mit den mittelalterlichen *fueros* über den Aufstand der *Comunidades* von 1520 bis zur Arbeit der großen Aufklärer unter Carlos III. Die historische Argumentation soll die Darstellung der Gegenwart stützen, bewirkt aber auch, wegen ihres Anspruchs auf nachprüfbare sachliche Richtigkeit, eine Legitimierung auch solcher Teile, die als Klischeekonstituenten gelten müssen. Gerade das macht den paradigmatischen Charakter von Didiers Bericht aus; im Rahmen nämlich einer noch sachlich orientierten Reisebeschreibung, die bestimmte Gattungsattitüden und -Modalitäten zu umgehen versucht,[13] fließen doch eine Reihe von Informationen ein, deren Aufnahme durch die aktuellen Ereignisse nicht unmittelbar gerechtfertigt erscheint, und es sind gerade diese Informationen, in denen sich Stilisierungen niederschlagen. So zum Beispiel, als es um die Illustrierung der praktischen Freiheit geht. Auf sie führt er den Mut und den Individualismus des Banditen zurück:

il ne va pas, larron tremblant, glisser une main furtive dans la poche du passant: il monte à cheval, prend son escopette et gagne la montagne. C'est une déclaration de guerre en règle; il y a des périls, des combats, et, chose qu'il ne faut pas oublier, l'amour de la gloire n'est pas étranger à ces resolutions aventureuses. (II,67)

Die Idealisierung schafft einen Archetypen, bei dem die Bedeutungskonstituenten jene ersetzen, die eigentlich mit den Verhaltensmerkmalen der Person korrelieren. So sind die Attribute des Banditen, seine Lebensumstände, die Ausübung seines Berufes und die rechtlichen und gesellschaftlichen Implikationen außer Acht gelassen oder umgedeutet in Zeichen einer positiven inneren Haltung, die der Figur eine spezifische Faszination zuweist. Auch dieser Vorgang ist literarisch durchaus zeitgemäß; die romantische Literatur ist voller solcher Vorgänge und weist für den Banditen einen besonders prägenden Urtext auf in Byrons *The Corsair*. Damit aber betritt Didiers Beschreibung den Bereich des Pittoresken und Poetischen, den er zu Beginn so weit von sich weist.

[13] Wolfzettel, loc. cit. S. 164f.

"Pittoresk" meint nun, anders als um 1800, eine allgemein romantische Sehweise statt der architektonischen und motivischen Vedute. "Poetisch" taucht immer wieder als Adjektiv auf; zwar *"Rien n'est moins poétique que la poétique Espagne"* (I,133); zwar *"Depuis longues années [...] tout le monde s'était fait une Espagne de convention"* (II,29), aber dieses Kriterium wird nichtdestoweniger maßgebend für die Beurteilung von Erlebnissen: *"Je ne sais rien de plus poétique qu'une promenade nocturne à travers le dédale des rues [de Tolède]"*(I,221); und ex negativo: *"Je n'ai trouvé qu'un fleuve [le Ebro] étroit et bourbeux, sans grandeur, sans poésie [...]"* (I,69) Das Poetische ist eine ästhetische Kategorie, anhand welcher die besuchten Orte beurteilt werden, und ein wichtiger Bestandteil des erzählenswerten Erlebnisses. Darüber hinaus ist "poetisch" kulturell, nicht spontan naiv geprägt. Das Erlebnis in Toledo (und anderswo) entspringt einer klaren Erwartungshaltung:

Alors [...] je trouvais la Tolède que j'étais venu chercher, la Tolède du moyen âge. De toutes les villes de la Péninsule, l'ancienne capitale des Espagnes est la plus semblable à elle-même, celle que le cours des temps a le moins modifiée. (I,217)

Der erste Satz zeigt eindeutig, daß vor dem Erlebnis ein zu bestätigendes Wissen existiert; der zweite, daß eine apriorische Bewertung dem Erlebnis zugrundeliegt. Dieses setzt eine mittelalterliche Stadt voraus; nur in dem Maße, indem das erfüllt wird, gilt es als authentisch: Von allen Städten ist Toledo "sich am meisten treu geblieben", hat also historische Qualitäten bewahrt, die anderswo verlorengegangen sind. Dieser sprachlich konstruierte Gedankenvorgang entspricht nun ganz dem der selektiv wahrnehmenden ästhetischen Reise - deren Goethes nach Italien die bekannteste ist -, bei der die Gegenwart völlig ausgeklammert, gar als störend übergangen wird. Deswegen bestehen in Didiers Text zwei Erkenntnisweisen nebeneinander, von denen eine gegenwartsgerichtet und diskursiv ist - jene, die Politik und Geschichte bespricht -, die andere wahrnehmungsorientiert und ästhetisch; grundsätzlich besteht zwischen ihnen ein Spannungsverhältnis: Sonst würde das ästhetische Erlebnis die Gegenwart nicht aufzuheben versuchen. Gelöst wird es dadurch, daß eine der beiden Weisen der anderen vorgeschaltet wird. Welche, wird am Ende der Reise klar; der Sprecher sieht vom Turm der Kathedrale auf Valencia und Umgebung herab, kurz nach einer Milizrevolte (die er

gerne als Vorbote der "wirklichen" Revolution verstanden hätte):

[...] je fus pris d'une grande tristesse; car ce n'est là l'Espagne que j'avais rêvée, l'Espagne de Pélage et du Cid, l'Espagne du Romancero; ce n'est pas davantage l'Espagne de Charles-Quint, ce n'est même plus celle de 1808. [...] pas un sentiment généreux, pas une idée noble [...] (II,267)

Die Gegenwart wird also im Lichte der ästhetisierten Vergangenheit gesehen, deren Bild - so beweist es der Verweis auf den Romancero - literarisch statt wissenschaftlich begründet ist. Prinzipiell werden damit ästhetisch verursachte Vorurteile zum Maßstab der Wirklichkeit, die ihnen als Bestätigung dienen soll: genauso funktionieren Klischees, indem sie ein Image zum Eigentliche erheben. Didiers Text ist gerade deswegen paradigmatisch, weil dieser diskursive Umschlag so deutlich zu beobachten ist.

Die Filterung des Sehens geschieht nicht nur durch literarische Ausgestaltungen, sondern auch über die Malerei. In Sevilla bewundert der Autor Murillos Santo Tomás in der Kapuzinerkirche, wobei die Wirklichkeit das Bild bestätigt. Der Heilige ist umgeben von *"une troupe de ces mendiants qu'on ne voit qu'en Espagne, et dont les haillons et la misère font horrreur."* (II,199) Unmittelbar danach erlebt er eine wirkliche Armenspeisung am gleichen Ort:

J'avais ainsi passé tout d'un coup de l'imitation à la réalité, car le tableau de l'église n'est que la représentation en petit de la scène de la cour. Après avoir vu poser devant moi les modèles de Murillo, je compris mieux les intentions de l'artiste. (II,203)

Natürlich ist Didier nicht so naiv, daß er die Wirklichkeit vollkommen zugunsten ihrer Darstellung ausblenden würde - es liefe ja auf einen Widerspruch in sich hinaus -. Es ist nur auffällig, daß diese für die Erschließung jener die unmittelbare Anschauung ersetzt und in starkem Maße die Deutungsprämissen fixiert.

Für den Vorgang der Klischeekonfiguration ist die Orientierung an bildlichen Darstellung von Belang; an anderer Stelle habe ich gezeigt, wie eine existierende Landschaftsästhetik zur

Beurteilung und gegenbenenfalls ästhetischen "Melioration" von Reiseerlebnissen dient.[14] Im vorliegenden Fall kommt es nicht zur offenen Manipulation der Darstellung, aber der intendierte Effekt ist derselbe. Der Bezug zum Bild schafft eine gemeinsame imaginative Referenz für Sprecher und Leser, die dieser dann mit der Interpretation des Autors verknüpfen kann. Der Vorgang gelangt bei Théophile Gautiers *Voyage en Espagne* (1843) zu völliger Reife. Für ihn ist die Reise Selbstzweck, allein ästhetisch motiviert. Und was sucht er? *"L'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset."* (17)[15] Das ist präzise das Spanien, von dem Didier ausgeht, und noch stärker als dieser operiert Gautier mit dem Wissen über bildliche Darstellung: *"De loin en loin, ils font tourner quelque moulin, ou quelque usine au moyen d'écluses bâties à souhait pour les paysagistes;" (22), "Nous étions enchantés; le pittoresque demandé se produisait en abondance."* (58) Selbst die Stadtbeschreibungen, sofern vorhanden, halten sich an die Kompositionsmerkmale von Stadtveduten: Präzis geordnet wird die Geradheit der Straßen, die Traufhöhe, die gleichmäßige Fassade, die Fenstereinfassung - Material und Ornament -, die Anordnung von Balkonen und Erkern angegeben.

plantez de distance en distance, dans ces rues inondées de lumière, quelques señoras long-voilées [...]; quelques mendiants hâlés, ridés [...]; faites surgir entre les toits les petites coupoles bossues, les clochetons renflés[...], vous obtiendrez une perspective assez étrange (103)

Aus Gründen des Umfangs können hier die Beschreibungsmodi Gautiers nicht im einzelnen erläutert werden, aber es soll doch betont werden, daß das konkrete Beschreiben stark durch den Verweis des Lesers an ein gemeinsames ikonographisches und kulturelles Wissen ersetzt ist, womit aber die erfahrene Wirklichkeit unter Typen von Abbildungen eingeordnet wird, ohne

---

[14] Heymann, "Die Entdeckung Deutschlands. Kulturvermittlung, Gattungsnormen und Wahrnehmungsmodalitäten in den Reiseberichten von Carlo Denina und Aurelio Bertola", in: I.M. Battafarano (Hg.), Deutsche Aufklärung und Italien, Bern 1992 (IRIS, 6), S. 371-396.

[15] Zitiert nach d. Ausg. Voyage en Espagne, Paris 1924, mit Angabe der Seitenzahl in Klammern.

daß sie selbst in Erscheinung tritt. Das macht gegenüber Didier einen graduellen Unterschied aus, weil die Beschreibung auf ein geschlossenes Verweisungssystem hin tendiert, in dem nur die Besitzer des Bedeutungscodes - in diesem Falle: der Verknüpfungsmuster mit der Wirklichkeit - die richtige Interpretation leisten können. Das Verweisungssystem selbst, das aus ästhetischen und kulturellen Zeichen besteht, wird dabei autonom und genügt sich schließlich selbst, und genau in diesem Augenblick sind die Bedingungen für die Klischeekonfiguration geschaffen. Es ist ein historisches Paradoxon, daß ausgerechnet Gautier, der eine neue, ästhetisch offene und unvoreingenommene Spanienbetrachtung initiiert, gleichzeitig die Ausdrucksmechanismen vervollkommnet, die die Klischeebildung und damit die voreingenommene Sehweise perpetuierbar machen. Das liegt einmal daran, daß Gautier ein literarisches Programm verfolgt, in dem Kunst und Kunstschaffende im Besitz eines privilegierten, restringierten Codes sind, der sich von der Lebenswelt abhebt. Daraus entsteht eben die ironische Schreibweise, die durch die Gegenüberstellung zweier Diskurstypen möglich wird. Und es gibt noch einen anderen, epochalen Grund für die Paradoxie: Gautier reist mit einem Daguerreotypen im Gepäck. Eine gehörige Portion gegenständlichen Beschreibens wird damit prinzipiell überflüssig, denn an seine Stelle kann die photographische Abbildung treten.

Als Fazit kann folgendes festgehalten werden: Was sich während der eben umrissenen literarhistorischen Spanne abspielt, ist eine Veränderung der Bedingungen und Vermittlungsformen von Wahrnehmung, insbesondere des Verhältnisses von Diskursivität und Visualität zueinander, die im unübersehbaren Vorrang der letzteren münden. Die Ästhetisierung des Erlebens führt zwangsläufig zur Ästhetisierung des Sehens, die ihrerseits ihre Normen aus dem ästhetisch anerkannten künstlerischen Sehen bezieht, das sich in bildlichen Darstellungen niederschlägt. Die Fortschritte der Reproduktionstechnik zwischen 1800 und 1840 wirken einerseits multiplizierend auf die ästhetische Norm und bieten andererseits szenisch simultan das an, was die diskursive Beschreibung nur schrittweise zu leisten imstande ist. Indem nun die Reisebeschreibung just diese Simultaneität sprachlich herzustellen versucht, nähert sie sich der bildlichen Darstellung, doch um das zu leisten, muß sie die erkenntnisgerichtete, erläuternde Tiefendimension ausklammern und mit starken Signalen und Typenrastern arbeiten, die mit einem Minimum an sprachlichen Zeichen eine visuell rückschließbare Szene aufbauen. Die Visualisierung der Beschreibung führt damit zu ihrer Verflachung, zur Reduzierung differenzierter Sinngehalte und zur Abkoppelung der Konstituenten der Darstellung von jenen der vorgeblich beschriebenen Wirklichkeit. Ist dies erst geschehen, sind die Bedingungen geschaffen für die Verselbständigung der Fiktionen, aus denen Klischees entstehen.

Resumen español

El escritor y viajero francés Charles Didier visitó España durante el invierno de 1834/35. Originalmente, quería describir el movimiento de liberalización política en España tras la muerte de Fernando VII como parte de un macroproceso histórico de emancipación de los pueblos, conforme a su propia ideología liberal. Ante la situación política reconoce su error de apreciación y describe el país en todos sus aspectos, sintetizando en su relación de viaje el discurso expositivo pragmático con mecanismos que tienden a la estilización, a la creación de tipos y a la confirmación de tópicos. Al sustituir la argumentación por la creación y descripción de estampas y cuadros inicia una técnica que va a primar, pocos años más tarde, sobre la descripción diferenciada, de manera que los estereotipos quedan fijados definitivamente y pasan a determinar la imagen de España de los viajeros románticos.

O PROJETO DE MODERNIZAÇAO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO INICIO DO SECULO XX

Sonia Gomes Pereira, Rio de Janeiro

Como tem sido apontado pela recente historiografia sobre o assunto, a reforma urbana realizada no Rio de Janeiro pelo Prefeito Pereira Passos no início do século XX (1902-1906) fez parte de um ampio projeto político do Governo Rodriguez Alves visando angariar credibilidade, investimemtos e mão-de-obra para o Brasil, ampliando assim a sua participação no capitalismo internacional. Representou uma mudança radical em termos de gestão urbana, pois, em lugar do modelo liberal do império, é agora e Estado Republicano que assume o planejamento e a execução dos melhoramentos. Aliado às classes mais dinâmicas na época, tanto locais quanto estrangeiras, este Estado atua diretamente sobre a valorização do solo urbano e concretiza uma crescente estratificação social do espaço da cidade. Paralelamente às obras de melhoramentos e de saneamento, o Estado pretendeu também intervir nas formas tradicionais de utilização e fruição da cidade, incentivando a adoção de um modelo burguês, mais compatível com os novos ideais de progresso e modernização.

Há, no entanto, alguns aspectos importantes sobre a reforma urbana Pereira Passos, que não têm sido abordados em sua recente avaliação, e que se tornam valiosos, sobretudo como contribução à reflexão dos problemas urbanos atuais do Rio de Janeiro. São eles: o entendimento da relação entre esta reforma do Rio e o modelo da reforma de Paris; a compreensão do modelo de cidade industrial do século XIX; a análise da nova centralidade implantada no Rio de Janeiro por esta reforma; e finalmente a verificação da influência desses novos espaços urbanos na construção de uma nova identidade para a cidade.

Uma ampliação inteligente do modelo de Paris: Nesse projeto de reforma do Rio de Janeiro (Fig. 10), lançase mão da imagem mais moderna de urbanismo para a época: a Paris remodelada pelo Barão Haussmann em meados do século XIX.

Paris é modelo em todos os sentidos. É modelo como forma de atuação do Estado, ao mesmo tempo idealizador, promotor e gestor da reforma urbana. É modelo como tipo de ação administrativa, alicerçada em empréstimos particulares e ancorada na

competência técnica de profissionais especializados. É modelo como ideologia do progresso, celebrando o entusiasmo pela ciência e pela tecnologia na construção do mundo moderno. E é finalmente modelo como adoção de um partido urbano e de um partido arquitetônico específicos. Este partido é o das grandes avenidas retilíneas e arborizadas, traçadas segundo perspectivas imponentes e aparelhadas com uma arquitetura eclética de escritura tradicional, mas tomada agora essencialmente de forma cenográfica.

Apesar, no entanto, do modelo ser Paris, há uma grande distância entre os dois projetos. O de Paris foi muito extenso, atuava de forma mais ou menos homogênea sobre tudo o tecido urbano existente na época e ainda preconizava o crescimento das áreas periféricas. O projeto do Rio do Janeiro não pretendeu essa extensão e esse controle da malha urbana, sendo apenas um agenciamento parcial da cidade - foi, na verdade, a modernização de uma parte central da velha cidade colonial, articulada à construção do novo porto e à abertura de algumas vias de comunicação desse centro reformado com as áreas periféricas.

Não houve, assim, entre os idealizadores da reforma do Rio no início do século a menor intenção de *"vestir a cidade numa armadura de ferro"*, como dizia Carlos Nelson Ferreira dos Santos,[1] prevendo-lhe o crescimento, traçando *a priori* a malha viária a ser seguida. Os idealizadores da reforma do Rio foram, na verdade, bem mais modestos do que Haussmann em Paris e os urbanistas funcionalistas no século XX que ousarão planejar a cidade toda, impondo-lhe inclusive um rígido modelo de funcionamento. Os idealizadores da reforma do Rio, portanto, optaram por uma aplicação inteligente do modelo de Paris às condições e necessidades efetivas da cidade na época: resolveram uma situação urbana que se apresentava então extremamente crítica, usando o ferramental teórico e prático mais atualizado, mas sem avançar além das exigências na ocasião inadiáveis. Mesmo na concepção de única avendida monumental - a Avenida Central, atual Avenida Branco (Fig. 11) - não houve megalomania e houve mesmo quem, como o arquiteto Adolfo Morales de los Rios, lamentasse não terem os reformadores ousado mais, sobretudo em sua largura.[2]

---

[1] Carlos Nelson Ferreira dos Santos, *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Zahar 1981, 237-238.

[2] Adolfo Morales de los Rios Sr., *O Rio de Janeiro na Primeira Re-*

Um modelo de cidade industrial ainda com uma semântica urbana tradicional. Além dessa adequação sensata à realidade de seu tempo, a reforma Pereira Passos apresenta ainda uma outra inegável qualidade. Assim como a reforma de Paris, a reforma Pereira Passos inscreve-se num tipo de urbanismo que Françoise Choay denomina pre-moderno.[3] Acredita entusiasticamente na capacidade da técnica na construção do progresso, mas ainda se encontra dentro da tradição urbana. Procura, portanto, atender às novas necessidades de circulação e higienização, próprias da cidade industrial, mas ainda se estrutura segundo uma semântica urbana tradicional: sua malha é formada basicamente por ruas e praças e ainda incorpora a diversidade de funções, que serão características do urbanismo moderno.

O Rio de Janeiro era, antes da reforma Pereira Passos, uma cidade de aspecto colonial, provavelmente bastante simpática e agradável, pelo que se pode deduzir da extensa iconografia da cidade no século XIX. Mas era, também, inteiramente atravancada e perigosamente insalubre. Não são poucas as referências aos cortiços e estalagens superlotadas e as ocorrências quase anual das epidemias. A reforma promoveu a abertura de algumas avenidas e o alargamento de uma série de ruas, à custa de um grande número de demolições, desde os tempos antigos, como observa a própria Françoise Choay.[4] As novas avenidas e ruas vão possibilitar uma vida urbana muito mais plena. Passado o momento inicial de intenso transtorno com as obras, a fruição desses novos espaços tornou-se seguramente um valor de grande positividade no cotidiano da cidade, como pode ser constatado em numerosas crônicas e notícias na imprensa da época, além da literatura. Não é de certo à toa que um renomado literato da época, João do Rio, celebra a sua variedade e vitalidade numa obra que lhe é totalmente dedicada: *A Alma Encantadora das Ruas*. *"Eu amo a rua. A rua! Que é a rua? A rua era para eles* (dicionários) *um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações... Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma!"*[5]

pública, In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* Nrs. 272, 273, 274.

[3] Françoise Choay, *L'urbanisme: Utopies et Realités - una antholo-gie*, Paris, Seuil 1985.

[4] ibidem.

[5] João do Rio, *A Alma encantadora das ruas*, Rio de Janeiro, Edição da Organização Simões 1951/1952, 9-10.

A construção *de uma nova e eficiente centralidade para o Rio de Janeiro.* A reforma Pereira Passos procurou, portanto, modernizar a cidade, resolvendo-lhe os problemas terríveis de circulação e insalubridade utilizando o modelo de urbanismo premoderno e engendrando um novo centro para a cidade. Este novo centro é, na verdade, constituído pelo conjunto formado pela Avenida Central (depois Rio Branco) e as duas praças situadas nas suas extremidades - a Praça Mauá e a Cinelândia.

Iniciando-se na Praça Mauá, onde se tem acesso ao novo porto, a Avenida Central é uma grande via de 33 m de largura, com calçadas laterais e pequenos passeios centrais, onde se enfilaram e alternam os postes de iluminação e a arborização. As fachadas ocupam inteiramente as larguras dos lotes e possuem mais ou menos as mesmas alturas, formando grandes paredões ao longo de cada quarteirão. Forma-se, assim, uma unidade visual, que é o quarteirão de fachadas. A arquitetura se rende aqui à importância prioritária da rua, com suas calçadas e esquinas, e toma, neste contexto essencialmente urbano, uma função cenográfica. Pela primeira vez se projeta uma arquitetura que é para ser vista prioritariamente por um espectador em movimento. Seu tempo de percepção é outro, muito mais rápido, com uma possibilidade imediata de perceber cheios e vazios - no caso os quarteirões compactos de fachadas e as esquinas das ruas perpendiculares. O ritmo que se estabelece ao longo da Avenida é impresso pela alternância desses dois elementos essenciais: os quarteirões e as interseções de ruas.

Recorre-se aí a uma arquitetura ecléctica, que dispõe de largo arsenal de possibilidades decorativas, predominando o vocabulário classicizante, embora possam ocorrer em menor escala referências aos estilos medievais ou aos estilos exóticos. Finalmente a Avenida, após esta sequência de quateirões de escritura ecléctica, chega à Cinelândia - início ainda triangular, por causa da presença então irremovível do Convento da Ajuda. Aí se colocam prédios com um tratamento diferenciado, mais grandiloqüente: Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional, depois o Palácio Monroe, acabando por compor um conjunto monumental, eleito como espaço de representação do poder público, dentro de uma nova concepção burguesa.

É exatamente nesse grande conjunto da Avenida Central e suas duas praças que se dará a grande animação do novo

centro da cidade - relatada continuamente na imprensa pós-reforma e presente também na extensa iconografia da nova cidade (Fig. 12). Desde a sua inauguração em 1906 até os anos 50, a Avenida foi o centro não apenas financeiro, político, administrativo, mas também cultural e de lazer para praticamente todas as classes sociais da sociedade carioca. Ali transitavam homens e mulheres das camadas mais abonadas, a caminho das confeitarias, livrarias, cinemas e outros pontos de encontro celebrado em toda a crônica da cidade, ou então no simples exercício do footing - este desfilar pelas ruas com o objetivo de ver e de ser visto, que envolvia obviamente a possibilidade de encontros; aqui se manifesta de forma cristalina aquela dimensão erótica da cidade de que falava Roland Barthes.[6] Mas a Avenida não era apenas o espaço de lazer das classes abonadas: também os mais pobres a utilizavam no seu cotidiano, como na vida boêmia, ou durante festas populares como o Carnaval (Fig. 13), ou ainda em manifestações políticas.

Esta nova centralidade do Rio de Janeiro persiste até hoje, apesar da cidade ter crescido imensamente desde então; sobreviveu à praticamente total substituição da arquitetura eclética original; e mantém uma qualidade urbana invejável se comparada a intervenções urbanas posteriores, como a Avenida Presidente Vargas ou a Avenida Chile.

O destaque da beleza natural e a construção de um estilo de vida prazeroso. Finalmente a Reforma Pereira Passos vai enfatizar o potencial paisagístico da cidade, ao projetar a Avenida Beira-Mar (Fig. 14), que unia a Cinelândia a Botafogo, contornando a Baía de Guanabara.

A beleza natural do Rio de Janeiro foi sempre muito destacada, sobretudo pelos inúmeros viajantes que produziram descrições extasiadas de sua baía e de suas montanhas. Numa crônica publicada em 1893 em *A Semana*, Machado de Assis chega mesmo a criticar essa tendência praticamente unânime entre os estrangeiros de só apreciaram na cidade a natureza: ele relata a visita que fez com um inglês ao Morro do Castelo para mostrar-lhe a parte mais antiga da cidade, com seus monumentos, mas nada o impressionava, nem a velha Sé, nem a Igreja dos Jesuítas, nem as ruínas das fortalezas, só mesmo a vista deslumbrante que se descortinava de junto de suas muretas.[7]

[6] Roland Barthes, *Semiologie et urbanisme*, In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, No. 153, Dec. 1970/ Jan. 1971, 11-13.

É interessante notar que durante o século XIX são as montanhas e a floresta os recantos preferidos da sociedade carioca para passeios, piqueniques. Os romances de José de Alencar, de Joaquim Manuel de Macedo ou mesmo do Machado de Assis inicial estão repletos dessas situações prazerosas de convívio com a natureza, em que é justamente a beleza de nossa vegetação, entremeada por rios e pássaros, que constrói aquela atmosfera paradisíaca tão cara ao Romantismo.

Ao contrário das montanhas e da floresta, as praias no século XIX são muito menos citadas, apenas em esporádicas excursões, em que todos se cercam de extremos cuidados, sobretudo as mulheres, numa época de grande pudor corporal e de total apreço à pele muito clara. Só mesmo como recomendação medicinal, os banhos de mar eram mais freqüentados, como no caso do próprio D. João VI, obrigado a contragosto a freqüentar a sua Casa de Banhos na Praia do Caju.

No final do século XIX, no entanto, já se encontra instalada uma nova mentalidade de vida urbana higiênica, que impulsiona as classes mais abonadas para os bairros de zona sul, à beira-mar. Quando se fazem os loteamentos e subseqüente urbanização de Copacabana, e propaganda reforça sobretudo a possibilidade de lazer.

De agora em diante serão o mar e as suas praias, mais do que as montanhas e a floresta, que traçarão o perfil da cidade e o seu estilo de vida peculiar. A Avenida Beira-Mar consagrou essa nova mentalidade, que elege a zona sul da cidade como local próprio para usufruir de um litoral de extraordinária beleza.

A reforma Pereira Passos, portanto, engendrou algumas das qualidades mais características da cidade: construiu um centro dotado de extraordinária animação urbana, próprio de uma metrópole, e passou a propor a seus moradores e visitantes um estilo de vida descontraído e bem-humorado, estruturando desta forma uma identidade urbana, que permaneceu inalterável por várias dé-

[7] Machado de Assis, Crônica de *A Semana* em 20/08/1893, In: *Obra Completa*, Rio de Janeiro, José de Aguilar 1962, v.3.

cadas para o carioca.

Deutsches Resümee

Die urbanistische Umgestaltung Rio de Janeiros durch den Präfekten Pereira Passos zu Beginn dieses Jahrhunderts (1902-1906) war Teil eines breit angelegten politischen Reformprogrammes der Regierung Rodriguez Alves.

Vor diesem Hintergund diskutiert die Autorin die Grundzüge der städtebaulichen Planung: die Abhängigkeit vom Paris des Baron Haussmann, die Auswirkung des Modells der Industriestadt des 19. Jahrhunderts, die *"neue Zentralität"* und schließlich die Umsetzung der planerischen Maßnahmen mit dem Ziel, der Stadt Rio de Janeiro eine eigene, neue Identität zu verschaffen.

(Zusammenfassung von Barbara Borngässer)

DIE BAUTEN DER WELTAUSSTELLUNG IN BARCELONA 1888

Carmen Aljibe, Euskirchen

Weltausstellungen gehörten zu den wichtigsten gesellschaftlichen Ereignissen des 19. Jahrhunderts. Für die ausrichtenden Städte waren sie ein Zeichen des Fortschritts und Beweis ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedeutung; darüber hinaus zeugten die Weltausstellungen von wichtigen Neuheiten in der Bautechnik. Bei der Behandlung dieses typischen Phänomens wird jedoch die Ausstellung von Barcelona 1888 - wenn überhaupt - nur kurz erwähnt. Organisatorische Schwierigkeiten hatten die Exposition von Barcelona zeitlich so verschoben, daß sie mit zwei anderen in Kopenhagen und in Brüssel zusammenfiel, während die bevorstehende Weltausstellung von Paris bereits die ganze internationale Aufmerksamkeit auf sich zog. Diese Umstände mögen die Exposition von Barcelona im internationalen Vergleich in den Schatten gedrängt haben. Die Organisatoren waren sich der Tatsache bewußt, daß man das Niveau der großen Ausstellungen nicht erreichen konnte und wollte.

Die Weltausstellung in Barcelona wurde zunächst als ein privates Projekt eines galizischen Unternehmers Namens Serrano de Casanova konzipiert, der, wie sich später herausstellte, nicht in der Lage, war seine Initiative durchzuführen. In einer zweiten Phase übernahm die Stadtverwaltung mit ihrem Bürgermeister Rius i Taulet die Leitung des im Ausland und den übrigen Provinzen Spaniens schon angekündigten Wettbewerbs, um die Stadt Barcelona vor der Blamage eines Scheiterns zu retten. Die Ausstellung fand vom 20. 5. 1888 bis September desselben Jahres auf dem Terrain der ehemaligen Zitadelle aus dem 18. Jahrhundert statt, das seit kurzer Zeit zum Stadtpark umgestaltet wurde. Der von Baumeister Fontserè 1873 entworfene Park mit seinen Bauten stellte sich als eine für das Ereignis günstige Plazierung heraus. Zuweilen bekommt man den Eindruck, als hätte die Stadtverwaltung die Gelegenheit ergriffen, um den lang gehegten Wunsch nach einem Erholungspark zu erfüllen. So wurde im Diario Mercantil mit Recht behauptet:

"Lo mismo en Paris, que en Viena, que en Londres, se improvisó un Parque para una Exposición; y aquí hemos hecho una

Exposición para un parque"[1]

Der neue Park bestand aus einem englisch-romantischen Garten innerhalb einer von Bautenreihen begrenzten Anlage (Fig. 15). Eingang der Ausstellung war ein backsteinerner Triumphbogen am Beginn einer zum Park hinführenden Allee. Im östlichen Parkteil breitete sich halbkreisförmig wie ein Fächer der Industriepalast aus, eigentlicher Kern der Ausstellung. Eine moderne Eisenbrücke hinter dem Industriepalast, die über die Bahnlinien führte, stellte die Verbindung zur "zona marítima" her.

Die Bauten der Weltausstellung unter stilistischen Gesichtspunkten: Bei der Behandlung der katalanischen Architektur um die Jahrhundertwende wird immer wieder auf die Bedeutung der Weltausstellung Barcelonas 1888 aufmerksam gemacht.[2] Diese gilt zumindest symbolisch als der Beginn des Modernismo. Eine eingehende Analyse der Bauten der Weltausstellung ist jedoch bei allgemeinen Einführungen nicht zu erwarten. Nur mit Hilfe von Monographien zur Ausstellung selbst und zu den einzelnen daran teilnehmenden Architekten läßt sich ein Gesamtbild rekonstruieren. Dabei scheint es sinnvoller, die Weltausstellungsarchitektur als eine Zusammenstellung der Architekturrichtungen des 19. Jhs in Spanien zu betrachten, als der Frage nachzugehen, ob die Bauten nun dem Modernismo zuzuordnen sind oder nicht.

So könnte man mit Hereu den Industriepalast und die Maschinengalerie dem Rundbogenstil zuordnen;[3] das Museum Martorell, der Palast der Schönen Künste und der Schiffspavillon blieben den klassizistischen Formen verpflichtet, während beim Wissenschaftspalast das Klassische in einer bombastischen Ornamentik verborgen blieb und dem Landwirtschaftpalast ein arabisches Gepräge verliehen wurde. Beim genauen Betrachten dieser Bautenvielfalt fällt jedoch auf, daß man im Grunde hier immer wieder

[1] *Estudios sobre la Exposición Universal de 1888*, In: *El Diario Mercantil*, Barcelona, 1889, 30.

[2] Joan Bassegoda Nonell, *Modernismo en Cataluña*, Barcelona 1976; Oriol Bohigas, *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona 1983³.; Joseph Philip Cervera, *Modernismo. The Catalan renaissance of the arts*, Phil.Diss. New York 1976; Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona 1951; Francesc Fontbona, *Del Modernisme al Noucentisme* 1888-1917. In: *Història de l'Art Català*, Bd. VI, Barcelona 1985; Mireia Freixa, *El Modernismo en España*, Madrid 1986.

[3] Pere Hereu, *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Barcelona 1988.

zwei Grundtypen verwendet hat. Zum einen gibt es den länglichen Bau mit hervortretendem und höherem Mittelrisalit (Museum Martorell, Paläste der Wissenschaft und der Landwirtschaft). Zum anderen findet man die dreischiffige Halle mit vier Ecktürmen und mit seitlichen Fassaden (Schiffahrtspavillon, Palast der Schöne Künste und das Café-Restaurant (Fig. 16)).

Daran wird, die für die Epoche typische Kluft zwischen der Konstruktion und der Dekoration eines Gebäudes offentsichtlich. Auf diese Trennung machte ein zeitgenösischer Ausstellungskommentator aufmerksam, als er auf das Fehlen eines eigenen Stils bei der Ausstellungsarchitektur hinwies: *"los principales edificios de la exposición no tienen con escasas excepciones el sello característico y propio que hubieran podido ó debido tener. Notables sin duda por la solidez y aún osadía y novedad de su construcción, no se distinguen de igual modo por la riqueza de su decorado, ni por la originalidad á que aspiran de un tiempo a esta parte arquitectos de una generación nueva"*[4]

Die Bauten der Weltausstellung unter konstruktiven Gesichtspunkten: In Anlehnung an die Architektur der technologisch fortschrittlichsten Länder wurde während der beiden ersten spanischen Architekturkongresse (Madrid 1881; Barcelona 1888) darüber diskutiert, inwieweit die Verwendung neuer Materialien wie Eisen und Glas zur Bildung einem neuen Stils beitragen könnte. Es ging also nicht allein darum, die neuen Materialien unter funktionellen Gesichtspunkten zu betrachten. Dies war schon seit langem eine Selbstverständlichkeit, und den Nutzen der neuen Materialien zweifelte niemand an.

"Entre los materiales que más profundamente influyen en las constucciones arquitectónicas actuales, debe señalarse el hierro en primer lugar, de cuyo estudio bajo los aspectos científico artístico, teniendo en cuenta sus grandes cualidades de resistencia y laboreo relativamente fácil, y procurando al propio tiempo destruir o atenuar sus cualidades negativas, han de resultar construcciones arquitectónicas que satisfagan las necesidades modernas y que den carácter a la época actual."[6] Wie Arrechea bei seiner Untersuchung dieser Kongresse feststellte, erforschte man

[4] Josep Yxart, *La Exposición por fuera*, In: *Ateneo Barcelonés, Conferencias publicas relativas a la Exposición de Barcelona*, Barcelona, Busquets y Vidal 1889, 130.

u.a. die Möglichkeiten von Kombinationen des Eisens mit traditionellen Materialien.[6]

Noch beim zweiten Kongreß wurde darüber diskutiert, wie das Eisen dem Klima und der Tradition gerecht angewandt werden konnte. Interessant ist der konsequente Vorschlag des Architekten Joaquin Bassegoda (Professor der Architekturhochschule Barcelonas): Angesichts der Nachteile des Eisens (Hitzeleiter, Rost) gegenüber anderen Materialien, wie etwa Stein, sollte das Material hauptsächlich im Innern des Gebäudes Anwendung finden. Doch was die Formen anbelangt, so sollten diese aus dem historischen Repertoir gewonnen werden und nicht allein materialgerecht sein.

Diese theoretischen Auseinandersetzungen der 80er Jahre lassen sich in den Weltausstellungbauten sehr gut nachvollziehen. So überraschten den Besucher beim Eintreten in das Café-Restaurant und in den Palast der Schönen Künste die kühnen Eisenträgerstrukturen des Daches. Das Äußere dieser Bauten ließ eine solche sichtbare Eisenkonstruktion im Inneren nicht vermuten. Auch im mittleren Schif des Industriepalastes, in der Maschinengalerie, im Wintergarten und im Gewächshaus waren die Eisenkonstruktionen sichtbar geblieben. Doch abgesehen von dem kleinen Wintergarten Josep Amargós i Samaranchs (1858-1918), der fast ausschließlich aus Glas und Eisen bestand, beschränkte sich die Anwendung des Eisens auf die Dachkonstruktionen. Hierbei trifft man auf interessante Lösungen, bei denen die originellsten Leistungen dem katalanischen Ingenieur Torras i Guardiola (1827-1910) zu verdanken sind.[7] Darauf näher einzugehen, würde jedoch an dieser Stelle zu weit führen, daher sei nur auf die Lösung des wichtigsten Baues der Weltausstellung, das Café-Restaurant von Domènech, hingewiesen.

Im Café benutzte Domènech für die Decken Doppel-T-

[5] Congreso Nacional de Arquitectura, 1888, In: *La Exposición, Organo oficial de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*, dirigido por Salvador Carrera, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez y Cia., Barcelona, 27.8.1886-31.8.1889, S. 211.

[6] Julio Arrechea, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Salamanca 1989, 130-132.

[7] Näheres dazu in: Assumpció Feliu, *La tecnología de las construcciones metálicas*, In: Ramón Grau, *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Llibre centenari, 1888-1988*, Barcelona 1988, 456-463; Jaume Rosell i Colomina, *Les tecniques de construcció. De la fusta al ferro*, 1988, 30-35.

Träger, über denen sich - wie es Viollet-le-Duc in seinen *Entrétiens* empfahl- backsteingewölbte Felder spannten.[8] Diese Konstruktion verband er mit dem traditionellen katalanischen Backsteingewölbe, indem er die Technik der sogenannten *bóveda tabicada* anwandte.[9]

Im Vergleich zu anderen internationalen Ausstellungen mit ihren riesigen Konstruktionen aus Glas und Eisen, wie z.B. dem Glaspalast von Paxton auf der Londoner Weltausstellung im Jahre 1851 und dem ovalen Ausstellungsbau von Kratz und Eiffel auf der Pariser Ausstellung von 1867, waren die Bauten in Barcelona technisch gesehen keine spektakulären Leistungen. Doch hatte bei der Konstruktion von Glaspalast und Pariser Ausstellungsbau der Ingenieur den Architekten verdrängt, so versuchte man in Barcelona die Technik der Architektur unterzuordnen, Tradition und Fortschritt zu vereinen. Man findet einerseits Bauten wie den Landwirtschafts- oder den Wissenschaftpalast, bei denen die moderne Technik gar keine Rolle spielt, andererseits solche wie den Palast der Schönen Künste und den Industriepalast, wo moderne Technik zwar angewandt und im Inneren gezeigt wird, dies jedoch noch getrennt von der architektonischen äußeren Hülle geschieht. Ein Bau schließlich, das Café-Restaurant (Fig. 16), integriert technische Errungenschaften und architektonischen Entwurf. Die Technik ist nicht allein als Hilfsmittel einer besseren Durchführung der traditionellen Architektur angesehen, sondern ebenfalls prägender Bestandteil der ästhetischen Wirkung des ganzen Gebäudes. (Der Architekt bestimmte hier ganz ausdrücklich, daß Backstein und Eisenträger sichtbar bleiben sollten). Das Prinzip des Cafés ist rationell, ein Zug, der Domènech mit seinem Zeitgenossen Viollet-le-Duc verbindet.

Ein Grund für das Fehlen technischer Konstruktionsleistungen wie in England oder Frankreich lag vermutlich darin, daß die spanische Eisenindustrie dazu nicht in der Lage war. Andererseits muß man berücksichtigen, daß die Bauleitung der Ausstellung von 1888 Elías Rogent übertragen worden war, der zugleich den Posten des Direktors der Architekturhochschule Barcelonas innehatte.

Wurde im Inneren Eisen angewandt, entsprechend den

[8] Eugène Viollet-le-Duc, *De l'emploi simultané de la pierre, de la brique et du fer*, In: *Entretiens sur l'Arquitecture*, Bd.III, 1872, 30-31; nach Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. un 20. Jahrhunderts*, Bd.I, München, 1964, 146.

theoretischen Diskussionen auf dem Architekturkongreß, so gebrauchte man für die Mauern fast aller Bauten Backstein. Die Verwendung des Backsteins als Baumaterial ist nichts Ungewöhnliches. Neuartig war aber, daß dieser bei manchen Gebäuden sichtbar belassen wurde. Daß dies aus Kostengründen geschah, scheint ein logischer Grund. Doch setzte das Sichtbarlassen des Materials im 19. Jh. voraus, daß man in der Lage war, zum einen Backsteine mit gleichmäßiger Färbung und möglichst fester und glatter Oberflächenstruktur herzustellen und zum anderen, daß eine saubere und korrekte Fugennetzarbeit der Mauer erreicht werden konnte.[10] Dies bedeutete aber, daß mehr Zeit für die Materialherstellung benötigt wurde, denn haltbare und gute Backsteine erforderten eine längere Brennprozedur und saubere Fugen eine aufmerksame und langsame Mauerarbeit. Insofern war diese Bauart sicher weder billiger noch schneller als die mit verputzten Mauern. Man weiß zudem aus den Bauverträgen des Cafés,[11] daß die Außenbacksteinmauern unverputzt bleiben sollten. Ein Abbild des Landwirtschaftspalastes zeigt, daß man darüber hinaus mit der Farbigkeit des Ziegels rechnete, um eine malerische Wirkung zu erzeugen. Allein die Technik des Triumphbogens mit seinen Licht-Schatten-Effekten der Mauerstruktur und mit den polychromen Keramikelementen läßt keinen Zweifel an der Absicht des Architekten entstehen.

Es sind also eher formale Ursachen hinter der Wahl der unverputzten Backsteinbauten zu vermuten, wie u.a. Hereu erkannt hat.[12] Der Wunsch nach einer mehrfarbigen Architektur, die in Zusammenhang steht mit der Entdeckung Hittorfs (1830), daß die griechische Architektur polychrom gewesen ist, war nach Hereu eine der Gründe für das Aufkommen der durch Backstein erzielten Farbigkeit. Doch meiner Meinung nach ging es bei den Bauten der Weltausstellung nicht um bunte Architektur, sondern um die Wertschätzung der Materialbeschaffenheit. Es sollte eine "wahrhaftige" Architektur, eine materialgerechte Bauweise erreicht werden. Diese Ideen entstanden in Deutschland und wurden durch Architekturzeitschriften verbreitet. Ruskin und Morris bauten später darauf auf: *"Lasset uns nicht mehr fragen und wählen, ob wir in diesem oder jenem Stil bauen sollen; lasset uns aufhören Material und Konstruktion wegen vermeintlichen Rohheit, oder weil sie zu den gewählten nicht passen, hinter Putz und Vertäfelung zu verstecken."*[13] In der Baupraxis bereitete schon Schinkel in den 30er Jahren den Weg zu einer *aufrichtigen* Architektur mit dem Bau der Werderschen Kirche und der Bauakademie in Berlin vor.

[9] Freixa, wie Anm. 2, 80-83.

[10] Manfred Klinkott, *Backsteinbaukunst der Berliner Schule*, Berlin 1988, 13-22.

[11] Contrata para la construcción del Café-Restaurant, Dokument Exposición Universal. In: *Cuadernos de Arquitectura*, Nr. 52-53, Barcelona 1963, 94; teilweise abgedruckt.

Als wichtigsten Grund für die Verwendung des Backsteins bei der Weltausstellung führt Hereu dessen Doppeldeutigkeit an: Zum einen die Identifizierung dieses Materials mit dem arabischen Stil, so wie es bei dem Trocadero Palast der Pariser Ausstellung 1878 der Fall war - ein Bau, der in Spanien als repräsentativ galt -, zum anderen verlieh der Backstein der Ausstellung ein industrielles Erscheinungsbild. Dies wird durch den oft kommentierten Artikel von Domènech *Auf der Suche nach einer Nationalarchitektur* bestätigt. Der Autor versuchte, den beiden von der damaligen Architektur gestellten Aufgaben, national und zugleich modern zu sein, in einer theoretischen Abhandlung gerecht zu werden. Er schlug vor: *"apliquemos abiertamente las formas que las nuevas experiencias y necesidades nos imponen enriqueciéndolas y dándoles expresión con los tesoros ornamentales que los monumentos de todas las épocas y la naturaleza nos ofrecen".*[14]

Auf der Suche nach einer Nationalarchitektur: Was das Problem der Nationalarchitektur angeht fragt man sich, ob die Wahl einer spanischen Stilrichtung für die Bauten der Weltausstellung, als die für die meisten das Neomudéjar galt,[15] nicht im Widerspruch zur bereits in den Jahren zuvor entstandenen Bewegung des Katalanismus, der *Renaixenca*, stünde. Doch die Merkmale der Backsteinbauten der Weltausstellung sind so unterschiedlich, daß nicht alle innerhalb des Neomudéjar eingeordnet werden können; so erscheint eine genauere Erforschung dieser Stilbe-

[12] Hereu, wie Anm. 3, 225.

[13] M. Rosenthal, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 7. 1844, 122; nach Klaus Döhmer, *In welchen Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, Passau 1976, 173.

[14] Lluís Domènech i Montaner, *En busca de una arquitectura nacional*. Erschienen auf Katalanisch In: *La Renaixença*, Jg. 8, Bd. 1, 1878, 149-160. Übersetzung auf Spanisch In: *Cuadernos de Arquitectura*, Nr. 52-53, 11.

[15] André Barey, *Barcelona de la ciutat preindustrial al fenómeno modernista*, Barcelona 1980, 72-82; Bassegoda, wie Anm. 2, 36-48; Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Columbia University, New York/Barcelona 1977,

zeichnung erforderlich.

Der Katalanismus der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zeichnete sich nach Hina durch einen in Entwicklung begriffenen Regionalismus aus, der eine angemessene Berücksichtigung der Region Kataloniens innerhalb Spaniens anstrebte.[16] Er ist jedoch nicht zu verwechseln mit der späteren nationalistischen Ausrichtung derselben Bewegung.

Daß man sich, trotz der Unterschiede, zu Spanien gehörig fühlte, zeigte sich u.a. in wirtschaftlichen Aspekten, denn die noch junge katalanische Leichtindustrie war von ihrem Markt abhängig, der aus ganz Spanien einschließlich der Kolonien bestand. Um diesen Markt vor dem Einfluß der wirtschaftsstarken Länder England und Frankreich zu schützen, plädierten die katalanischen Unternehmer für eine protektionistische Politik. Vor diesem Hintergrund muß die Ausstellung, wie schon Hereu betont hat, gesehen werden. So wollte man mit dem internationalen Wettbewerb auf die wirtschaftsstärkste Region Spaniens aufmerksam machen, um den Binnenmarkt zu sichern und um gegenüber dem Ausland an Selbstbewußtsein zu gewinnen. Beim Wirtschaftskongreß anläßlich der Weltausstellung wurde gerade das Thema Protektionismus behandelt. Aber auch bei anderen Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung wurden die katalanischen Interessen vertreten: beim juristischen Kongreß waren die katalanischen Gesetze Zentralthema und bei den nach mittelalterlichem Brauch neu ins Leben gerufenen literarischen Wettbewerb *Jocs florals* lud man die Regentin Maria Christina von Habsburg-Lothringen ein, die Spiele zu präsidieren, und nahm man die Gelegenheit wahr, den Forderungen Kataloniens Ausdruck zu verleihen. Die österreichische Herkunft der Regentin diente zum Anlaß, das Regierungsmodell der österreichisch-ungarischen Krone auch für Spanien vorzuschlagen. Man berief sich schließlich auf das 15. Jahrhundert, in dem durch die Vereinigung der Königreiche Kastilien und Aragonien-Katalonien die spanische Nation hervorging, wobei beide Teile ihre eigenen Gesetze und Traditionen beibehielten. Der Gedanke der Einheit Spaniens unter gleichzeitiger Beibehaltung einer regionalen Identität Kataloniens läßt sich auch in einigen der Weltausstellungsbauten verwendeten Ornamentik ablesen.

25-27; Freixa, wie Anm. 2, 93-94; Hereu, wie Anm. 3, 225.

[16] Horst Hina, *Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion*, Tübingen, 1978.

Das Bogenfeld des Triumphbogens (Fig. 17) besteht aus den 49 Wappen der Provinzen Spaniens; den Schlußstein bildet das Wappen Barcelonas, womit sich die Stadt als Industriehauptstadt präsentiert. Bei der Bekrönung des Bogens handelt es sich nicht um königliche Kronen, sondern um die herzogliche. Sie stehen stellvertretend für die *Ciudad condal* und begrüßten die Regentin bei ihrem Einzug als Herzogin der Stadt. Daß Domènech bei seinem Café-Restaurant die Lonja von Valencia, einen Bau aus dem 15. Jahrhundert, in Erinnerung rief und zugleich toledanische Mudéjarelemente wie die Kapitäle des unteren Saals zitierte, scheint in diesem Zusammenhang kein Zufall zu sein.

Die Polemik um den Mudéjarstil wurde in einer Rede des Kunsthistorikers Amador de los Ríos *El estilo mudéjar en arquitectura* eröffnet.[17] Das Neomudéjar war für ihn der spanische Stil schlechthin und zudem Ausdruck einer liberalen Politik. Mudéjar, vom Arabischen *muddayan* abgeleitet, bedeutet soviel wie "der Abgabepflichtige". Gemeint waren damit im 14. Jh. jene Araber, die in den von Christen wiedereroberten Gebieten der iberischen Halbinsel blieben und ihre Religion und Traditionen. Das Zusammenleben der beiden Kulturen hatte zu einer Vermischung der Lebensweisen geführt. Die Christen machten sich die wissenschaftlichen und technischen Erkenntnisse der Araber zu Nutze. Im Bauwesen waren die *alarifes* (arab. Maurer) die einzigen vorhandenen Arbeitskräfte im Lande. Ihre Bauweise vermischte sich mit christlich-westlichen Baustilen (Romanik, Gotik). Toledo wurde als Hauptstadt des christlichen Kastiliens zugleich Zentrum dieser Kunst.

Bei dem Artikel von Amador werden weder die Backsteintechnik der Mauren noch die Verbindung zur modernen Architektur erwähnt. Bei seinen Ausführungen handelt es sich lediglich um eine theoretische Auseinandersetzung im Rahmen der Kunstgeschichtsschreibung. Erst in einem Artikel von José Fernández Giménez wurde 1862 die Backsteintechnik mit den *alarifes* in Verbindung gebracht.[18] Bis zum Wiederaufleben des Mudéjar mußten einige Jahre vergehen. Bei der Wiener Ausstellung von

[17] Amador de los Ríos, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Rede anläßlich seiner Aufnahme in die Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando in Madrid (20.6.1859) nach M. J. Bueno, *Arquitectura y nacionalismo* (pabellones españoles en las exposiciones universales del S.XIX), Málaga 1987, 57.

[18] José Fernández Giménez, *De la arquitectura cristiano-mahometana*, In: *El Arte en España*, 1862, nach Arrechea, wie Anm.

1873 wurde dieser Stil zum ersten Mal für den spanischen Pavillon von Alvarez Capra angewandt. Ein Jahr später folgte der Bau der Stierkampfarena in Madrid, ebenfalls von Alvarez Capra in Zusammenarbeit mit Emilio Rodríguez Ayuso. Mit beiden Bauten sollte natürlich Spanien repräsentiert werden. Die Alhambra als typisch spanisches Monument verlor an Bedeutung durch die Bauten Toledos. Im Gegensatz zum modellgebundenen Alhambrismus hatten die Architekten des Neomudéjar eine größere Freiheit, da es sich dabei mehr um eine bestimmte Technik als um eine konkrete Nachahmung handelte.

Schon in der ersten Studie zum Neomudéjar machte González Amezqueta darauf aufmerksam, daß zwei in ganz Europa verbreitete Tendenzen in diesem "spanischen Stil" zusammentrafen: zum einen die Strömung des romantisch-nationalen Historismus, zum anderen die des technischen Rationalismus in Verbindung mit mittelalterlichen Theorien.[19] Zu Recht führte er den *"beschreibenden Eifer des mechanischen Bauvorgangs"* bei den Backsteinbauten in Spanien auf den Rationalismus eines Viollet-le-Duc zurück.[20]

González Amezqueta analysierte diese Bauten aber vornehmlich in bezug auf ihren nationalen Hintergrund. So legte er den Grundstein für eine Forschung, die dem romantischen Aspekt mehr als dem konstruktiven Achtung schenkte. Bueno belegt mit mehreren Zitaten die Verbindung zwischen Backsteinbau und dem spanischen Stil.[21] Doch gehören alle diese Ausführungen dem Beginn des 20. Jahrhunderts an und sind somit als Quellenmaterial für die Bauten der Weltausstellung von 1888 nur bedingt brauchbar.

Neuere Untersuchungen Adells bezüglich des technischen Aspekts der Backsteinarchitektur in Spanien, die dieser nicht mehr ausschließlich *"neomudéjar"* nennt, haben ergeben, daß es in Europa eine Grundtechnik für den Backsteinbau gab.[22] Adell analysiert europäische Veröffentlichungen (Zeitschriften und

6, 163.

19 Adolfo González Amezqueta, *El Neomudéjar y el ladrillo en la arquitectura española*, In: *Revista de Arquitrectura*, Nr. 125, Mai 1969, 4.

20 González Amezqueta, wie Anm. 19, 8.

21 Bueno, wie Anm. 17, 61-63.

22 José Maria Adell Argiles, *Arquitectura de ladrillos del S. XIX.*

Traktate) zum Thema im Hinblick auf spanische Backsteinbauten. Diese Publikationen mit ihren Illustrationen bildeten gewissermaßen eine didaktische Anleitung für Kombinationsmöglichkeiten des Materials. Die Suche nach einer Architekturerneuerung, gestützt auf industrielle und technische Fortschritte, drückt sich darin aus. Seine Ergebnisse sind sehr von Nutzen, um das Neomudéjar und Backsteinbauten des 19. Jahrhunderts in Spanien besser zu verstehen.

Als ausschließlich spanisches Merkmal der Backsteinbauten gilt nach Adell die Anwendung des Binderverbandes für die Mauerstruktur. Dieser wird auf Spanisch *paramento a tizón* oder auch *paramento a la española* genannt, wobei letztere Bezeichnung allerdings erst 1919 auftauchte.[23] Abbildungen in europäischen Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts zeigen den Binderverband nur in Form von andersfarbigen Backsteinen, die in Mauern zu Rautenmustern kombiniert werden. Auf diese Weise lassen sich große Mauerflächen mit reliefhaften Strukturen gestalten, ein Merkmal, das nur in Spanien anzutreffen ist. Man griff dabei auf eine typische Mudéjartechnik zurück, wie sie z.B. an Kirchtürmen zu sehen war. Durch derartige Kombinationen entstanden vielfältige Licht-Schatten-Effekte, so daß man den Eindruck erhält, man habe damit die klimatischen Eigenschaften des Landes bewußt ausnutzen wollen. Auch die typisch arabischen Maueröffnungen in Form von Hufeisenbögen, Fächerbögen usw. finden sich in Spanien selbstverständlich wieder. Unter den Bauten der Weltausstellung ist nur im Triumphbogen Wert auf eine Verzierung der Mauerfläche gelegt. Hufeisenbögen kamen nur in einem kleinen Pavillon, nämlich in dem von Sevilla, vor.

Von allen europäischen Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts zur Backsteinarchitektur fanden die deutschen in Spanien starke Verbreitung und wurden vielfach in Barcelona übersetzt. Vor allem die Übersetzung des Buches von A. Fleischinger und W. A. Becker *Systematische Darstellung der Baukonstruktionen*, im Spanischen *Arquitectura de ladrillos*, bezeugt dieses Interesse.

Ebenfalls Arrechea hat den verspäteten Einfluß des deutschen Klassizismus (Schinkel, von Klenze) während der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in Spanien hervorgehoben.[24]

Tecnica y forma, Madrid 1986, 163-167.

23 Tecnología de la Construcción, 1919; nach Adell, wie Anm. 22, 3.

Er sieht darin eine Alternative zum oberflächlichen, nachahmenden Eklektizismus Frankreichs, der in Spanien gerade seinen Höhepunkt erreicht hatte. Nach Arrechea sind viele der Neomudéjar-Architekten Madrids (Lázaro, Alvarez, Fort) dem Klassizismus verpflichtet.

Die Verbindungen zu Deutschland und das Interesse an seiner Architektur sind bei den drei wichtigsten Architekten der Weltausstellung mehrfach belegt. Die Beziehungen Rogents zu Deutschland gehen auf seine Freundschaft mit Claudi Lorenzale, dem Leiter der Kunstakademie Barcelonas, und später auf den Einfluß zwei seiner Professoren, Anibal Alvarez und Antonio Zabaleta, zurück. Alle drei gehörten dem Kreis der Nazarener an und waren eng verbunden mit dem deutschen Gründer dieser Bewegung, Johann Friedrich Overbeck.[25] 1855 unternahm der Architekt, inzwischen Professor an der Baumeisterschule Barcelonas, seine erste Reise nach Deutschland in Begleitung von zwei Nazarenern. 1969 reiste er zum zweiten Mal dorthin; dabei lernte er die deutsche Architektur von Schinkel, dessen Bauten in Potsdam er sehr bewunderte, bis Gärtner kennen - also vom deutschen Klassizismus bis zum Rundbogenstil.

Vilaseca beendete im Dezember des Jahres 1872 seine Studien der Architektur an der Madrider Hochschule und unternahm 1873 eine Europareise.[26] Er besichtigte u.a. die Städte Berlin, Stuttgart, München, Wien. Sein Interesse für den deutschen Klassizismus zeigt sich an seinem Haus an der Plaça Urquinaona, wo er eine Platte mit den Architektennamen: "Ictinus, Villanueva, Miguel Angel, Wren, Mansart, Schinkel, Semper, Klenze" angebracht hatte.

1880 reiste Vilaseca ein zweites Mal mit Domènech durch Europa, um nach Modellen für ein gemeinsames Projekt für die *Instituciones Culturales Provinciales de la Diputación de Barcelona* zu suchen,[27] dabei studierten sie vor allem die Bauakademie in Berlin und Polytechnische Schule in Zürich von Semper. Man weiß, daß Vilaseca nach Bayreuth gereist ist, um einen Opernzyklus von Wagner zu erleben. Bletter vermutet diese Fahrt im Jahre 1884.[28] Auch D. Girbau hält eine zweite Fahrt des Architekten Domènech nach Bayreuth im selben Jahr für wahrscheinlich.[29]

[24] Arrechea, wie Anm. 6, 119-122.

[25] Hereu, wie Anm. 3, 35-50.

[26] Bletter, wie Anm. 15, 13-16 und 39.

[27] Lluís Domènech i Girbau, *Els viatges*, In: *Ausst. Kat. Lluís Domènech i Montaner, Arquitecto modernista*. Ausst. Kat. Madrid, Barcelona 1990, 31-34.

Der Bestand der Bibliothek Domènechs ist in der Forschung wenig berücksichtigt worden. Es gibt darüber nur eine Anmerkung in den *Cuadernos de Arquitectura* und einen kurzen Artikel im Katalog von 1990, der einige seiner Bücher aufzählt. Es steht jedoch fest, daß in seiner Bibliothek deutsche Zeitschriften und Bücher überwogen.[30] Da Domènech Deutsch beherrschte, kann man davon ausgehen, daß er dieses Material studierte und nicht nur als Illustrationsmaterial verwendete.[31] In der *Zeitschrift für Bauwesen* aus den Jahren 1876-1878 erschien eine Aufsatzfolge Rudolf Neumanns über den Backsteinbau, den Domènech gekannt haben muß, da er diese Zeitschrift besaß.[32]

Obwohl bereits Schinkel und seine Nachfolger der Berliner Schule (Friedrich Ludwig Persius, Heinrich Hübsch, Friedrich August Stüler) im Backsteinbau Wesentliches geleistet hatten, bemühte sich R. Neumannn noch in den 70er Jahren des 19 Jhs. mit seinen Artikeln um *"Die Berechtigung einer besonderen Backsteinarchitektur"*:

"Wenn dem Backstein das Recht zugestanden werden soll, eine eigenthümliche, selbständige Bauweise, einen besonderen Styl zu gestalten, so kann dieser Anspruch nur auf die Eigenartigkeit des Backsteins als Material gestützt werden, kann aber ein Baumaterial überhaupt als solches stylbildend auftreten?"[33]

[28] Bletter, wie Anm. 15, 18.

[29] Domènech i Girbau, wie Anm. 27, 32.

[30] Oriol Bohigas, *Vida y obra de un arquitecto modernista*, In: *Cuadernos de Arquitectura*, Nr. 52-53, Barcelona 1963, 70, Anm. 38, zählt die wichtigste Werke davon auf.

[31] Lluís Domènech i Girbau, *La Biblioteca*, in Ausst. Kat. Lluís Domènech, wie Anm. 27, 35-38.

[32] Domènech i Girbau, wie Anm. 31, 37.

[33] Rudolf Neumann, In: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 26, 1876, 439-450; Jg. 27, 1877, 97-112, 233-246 und 399-412; Jg. 28, 1878, 248-254 und 571-578.

Diese Zeitschriftenreihe ist unseres Erachtens aufschlußreich für das Verständnis der Architektur Domènechs sowie insgesamt für die Bemühungen in diesem Bereich. Einen Aufschwung der Backsteinarchitektur ist gerade im Spanien der 70er Jahre festzustellen.

Nach dem ersten wichtigen Backsteinbau, der Stierkampfarena in Madrid (1874), zeigte sich sowohl in der Baupraxis als auch in der Literatur ein zunehmendes Interesse an den Besonderheiten der Ziegelbauten. Ein Jahr darauf übersetzte man das Buch Fleischingers, das im übrigen auch Domènech auf Deutsch besaß. In der Zitadelle gab es bereits ab dem Jahr 1874 zwei Backsteinbauten: den Wasserspeicher und das Gewächshaus. Diesen Bauten kam jedoch keine revolutionäre Tragweite zu, da sie als Industriegebäude nichts Neues einführten. Die wichtigsten Architekten Barcelonas um die Jahrhundertwende experimentierten in dieser Bauart. In der Zeit entstanden das Verlagshaus Montaner i Simon (1880-85) von Domènech als Übergang vom Industrie- zum Repräsentationsbau, das arabisierende Haus Vicens (1883-1885) und der eher dem Neomudéjar zuzurechnende Pavillon des Landgutes Güell, die beiden letzteren von Gaudí.

In Zusammenhang mit diesem in ganz Europa und vor allem in Deutschland allgemeinen Interesse an der Backsteinarchitektur sind meiner Meinung nach die Bauten der Weltausstellung zu sehen. War Domènech in seinem erwähnten Artikel *Auf der Suche nach einer Nationalarchitektur* doch schließlich der Ansicht, obwohl er dies bedauerte, daß nationale und moderne Aspekte unvereinbar seien: *"En una palabra, la arquitectura dadas las condiciones actuales de la sociedad moderna, no puede conservar un carácter verdaderamente nacional. El espíritu propio de una nación podrá modificar el tipo general moderno, podrá constituir una escuela, una graduación, peró no un arte distinto con sus condiciones necesarias, es decir, con un sistema propio de construcción,*

con sistema proprio ornamental.'[34]

So forderte er schließlich zur Suche nach einer neuen Architektur auf, die dem Zeitgeist entsprechen sollte. Er schlug dafür die historisch-kritische Methode vor, die vergangene Prinzipien überprüft, um über ihre Synthese zu einem neuen Stil zu kommen. Dies stellte sich als Aufgabe für eine ganze Generation. Demnach konnte der damalige Architekt hier nur Wegbereiter sein. *"Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura?'*[35]

Die einheitliche Baumasse des Cafés (Abb. 16) mit ihren großzügigen Backsteinflächen, die aus Läuferverband ausgebildet sind, und ihrer klaren Gliederung mit einer Dekoration, die nur auf die Maueröffnungen beschränkt bleibt, hat wenig mit Mudéjartechnik zu tun. Dagegen läßt sie sich diese gut mit den romantisch-mittelalterlich anmutenden Bauten von Persius in der Gegend Potsdams vergleichen. In den Zeitschriften, die Domènech besaß, waren z.B. Zeichnungen des Dampfmaschinenhauses für Babelsberg bei Postdam (Fig. 18), 1845 von Persius erbaut, enthalten.[36] Dies war eine asymmetrisch komponierte Burganlage mit mittelalterlichen Formen und einem hohen, schlanken Turm. Auch in den Details zeigt sich die Verbindung zum Café: die waagerechten Ziegelbänder, die Ochsenaugen, der Zinnenkranz und die rechteckigen Fenster mit einer oberen Einrahmung.

Der Triumphbogen zum Eingang der Artilleriewerkstätten in Berlin Spandau (1868-1869) (Fig. 19) ist in vielem trotz seiner Einfachheit dem von Vilaseca ähnlich. Dort waren schon die polygonalen Flankenpfeiler vorhanden, die mit dem ganzen Bau eine Einheit bildeten, und die jeweils mit Aufsätzen über einem reliefhaften Arkadengesims betont waren. Dabei handelte essich in Berlin um flammende Kanonenkugeln, die die Artilleriewerkstatt symbolisierten, während in Barcelona Kronen angebracht waren. Darüber hinaus verband ein Bogenfeld, das durch den Gebrauch eines anderen Materials farbig abgesetzt war, die beiden Portale miteinander. Auf der Höhe des Bogenansatzes umgürtete eine waagerechte Linie die Architektur, genauso wie in Barcelona. Der beim Berliner Triumphbogen beabsichtigte monumentale Eindruck schlug

[34] Domènech i Montaner, wie Anm. 14, 10.

[35] Domènech i Montaner, wie Anm. 14, 11.

[36] Allgemeine Bauzeitung, Jg. 11, 1846, Bl. 42-44.

wegen seines kulissenartigen Aussehens und seiner unstimmigen Proportionen ins Gegenteil um. Gerade diese beiden Aspekte wurden beim Triumphbogen in Barcelona durch die Vergrößerung der Baumasse insgesamt, die Verdoppelung der Umrahmungselemente (vier Pilaster anstatt zwei) und vor allen durch die Proportionen des Bogens zum Ganzen - er ist viel niedriger als in Berlin - aufgehoben.

Bei den Ziegelbauten der Weltausstellung, besonders beim Café-Restaurant und beim Triumphbogen, wird neben spanischen Elementen der Einflußder Architektur des deutschen Klassizismus und insbesondere der bereits erwähnten Berliner Schule sichtbar. Bei der Stilwahl der Bauten der Weltausstellung hatten sich Domènech und Vilaseca wohl für die Backsteinarchitektur entschieden, weil diese die Anforderungen der Ästhetik und der Technik in Einklang zu bringen erlaubte, also die Verbindung zwischen Tradition und Technik schuf.

Ganz in diesem Sinne hatte Neumann seine Zeitgenossen ermutigt, sich dieser Bauart zu widmen, nicht zuletzt weil er darin die Architektur der Zukuft erkannte: *"Je mehr aber tüchtige, gebildete Fachmänner sich dieser Technik (der des Backsteins) annehmen und je mehr ihnen Gelegenheit gegeben wird, sich darin zu bethätigen, dadurch daß die Bauenden und die Architekten sich mit Ernst und Eifer dem Backstein zuwenden, desto sicherer wird das Ziel eines würdigen, die höchste architektonische Schönheit repräsentierenden, eigenartigen Backsteinbaustyles, erreicht werden -. Die besten Erfolge auf diesem Gebiete, so Werthvolles auch bereits auf demselben hervorgebracht ist, liegen jedenfalls noch in der Zukunft.'*[37]

[37] Neumann, wie Anm. 33, Jg. 28, 578.

CALIXTO GONZALEZ ABENCERRAJE UND SEINE ROLLE BEIM BAU DER BRUNNENKAPELLE VON GUADALUPE, MEXIKO STADT

Monique Escamilla, Tlaxcala

Im Wallfahrtsort von Guadalupe, Mexiko Stadt, befindet sich die sogenannte *Capilla del Pocito* (dt.: Brunnenkapelle). Sie ist ein besonderes Juwel der Barockarchitektur Mexikos und markiert den Ort der letzten der vier Erscheinungen der mexikanischen Nationalheiligen der *"Jungfrau von Guadalupe"*. Die Brunnenkapelle wurde zwischen 1777 und 1791 vom ehemaligen Stadtbaumeister Francisco Antonio Guerrero y Torres erbaut. Es handelt sich um einen der wenigen Zentralbauten Neu-Spaniens und die letzte dort errichtete Barockkirche bevor die neoklassizistische Bewegung in alle Kunstgattungen eindrang.

Die Brunnenkapelle wäre nie errichtet worden, wenn Calixto González Abencerraje, der viele Jahre treuer Pfleger der Kapelle war, sich intensiv für den Neubau eingesetzt und andere für sein Projekt begeistert hätte. Dieser Almosensammler und Pfleger der Brunnenkapelle, auch als *"Beato de Nra. Sra. de Guadalupe"* bekannt[1], kämpfte zunächst um die Erhaltung der alten Kapelle und unterstützte später tatkräftig die Errichtung eines Neubaus.

Auf die spärlich vorhandenen Daten über sein Leben und seine Tätigkeit soll hier näher eingegangen werden. Die vollständigste Quelle zu Calixto González Abencerraje ist die Inschrift zu seinem Porträt, welches in der Sakristei der Brunnenkapelle hängt (Fig. 20). Die Inschrift hat folgenden Inhalt: *"En la Ciudad de Granada en 14 de Octubre dia de Sn. Calisto de 1698 años nasio Calisto Gonzales Abencerraje hijo legítimo de Dn. Diego Gonzales Abencerraje y Dna Juana Ximenes su Esposa Difuntos. Baptizado en la Parroquia de Na Sa de las Angustias, siendo su Padrino de agua el Sr Cura de dha Parroquia Dn Fco Peralta, y de Brazos Dn Manuel de la Plata. A los 18 años de Edad tomo la casaca de Cadete del Rejimiento de Valensia y haviendo pasado a Barcelona sirvió dho empleo de Cadete 5 años y haviendo pasado a Cadiz el Rejimiento á el año lo hisieron Alferes estuvo 3 años en Cadiz de*

[1] AGI, México, 1867, Brief Nr. 473, Brief des Stiftskapitels an den Vizekönig Neu-Spaniens, 29 Feb. 1780: 2r; Alvarez Prieto, Fernando: La Virgen del Tepeyac. Vol. III, Barcelona/México, 1883-1884: 166

hai paso el dho Regimiento a la Havana estuvo en ella 8 años de allí paso a la Florida estuvo 9 años de allí se enbarcó y bino á la Havana y después a Veracruz y el año de 48 llegó a este Santuario de Na Sa Sa Maria de Guadalupe estuvo de Hermitaño 7 años y 33 del havito descubierto de mi Padre Sr Sn Franco y Colecto la limosna para la obra del Posito. Diose Principio a esta Obra el día primero de Junio del año de 1777. Falleció en 21 de Novre de 1786."

Der aus Granada gebürtige Calixto wurde demnach mit 18 Jahren Soldat. Er diente an verschiedenen Stellen in Spanien (Valencia, Barcelona, Cádiz) und Amerika (Habana, Florida und Veracruz). Mit 50 Jahren gab er den Soldatenberuf auf und ging 1748 nach Guadalupe, dem zu dieser Zeit wichtigsten Wallfahrtsort Neu-Spaniens, wo er bis zu seinem Tode tätig war. Die Quellen berichten, er sei sieben Jahre Einsiedler und 33 Jahre Laienbruder beim Dritten Orden der Franziskanern gewesen. Abencerraje lebte nicht immer als Einsiedler. Im Jahre 1764 erreichte das Kapitel die Bitte eines Bürgers namens Azas Alvarado um die Erlaubnis bei Calixto González Abencerraje auf dem *Cerro* (dt.: Hügel) zu wohnen, was auch genehmigt wurde: *"14 Feb. 1764: Después se leyó un escrito de Dn. Antonio de Azas Alvarado por el que pide venia para venir a vivir a este Santuario, en compañía de dn. Calixto Gonzalez en el Cerro: o se le asigne algun cuarto para su vivienda, si lo huviere desocupado. Y se le concedió como lo pide."*[2]

In den Notizen zum Plan von Sta. Isabel Tola (1794) nennt der damalige Archivist der Stiftskirche, José Mariano Ruiz de Alarcón, die genaue Bezeichnung seines Ordensranges: *"...Calixto Gonzales Abencerraje Tercero de N. P. Sn. Fco. que cuidaba de la primera Hermita y cultos de la Sma. Sra..."*[3] Zwei Jahre nach seiner Ankunft in Guadalupe wurde die Stiftskirche des Wallfahrtsortes gegründet. Unter der Obrigkeit eines Kanonikers, der als Aufseher für die Kapelle fungierte, ist er zum Pfleger und Almosensammler der alten Brunnenkapelle geworden.[4] Für die Brunnenkapelle waren vom 1752 bis 1753 der Bruder Calixto

[2] LACBBG, 1756-1764: 415

[3] Album Debry. Plano de Santa Isabel Tola. Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 1871: Legende zum Buchstaben "E"

[4] Zur jährlichen "Fiesta de Indios" im Wallfahrtsort von Guadalupe, welche am 20. November stattfand, haben sowohl Kirchenpfleger, als auch die Kanoniker in den ihnen anvertrauten Kapellen und Kirchen Almosen gesammelt. Abencerraje ist seit 1752 als *el Hermano Calizto* oder *Calixto* für die Almosensammlung *...en el*

González Abencerraje[5], von 1754 bis 1757 Juan de Castro zuständig. Letzterer wurde wegen seines schlechten Rufes, der in ganz Mexiko Stadt bekannt war, abgesetzt. An seine Stelle trat erneut Abencerraje[6], der dann bis zu seinem Tode in der Brunnenkapelle Dienst tat.

Ferner berichtet der Historiker Gonzálo Obregón, ohne Quellen und genauere Daten anzugeben, über mehrere soziale Werke, die Abencerraje unter der Schirmherrschaft des Dritten Ordens des Heiligen Franziskus durchführte *"... pasa siete años de su vida como ermitaño y emprende después una serie de obras sociales al amparo de la Tercera Orden Franciscana; finalmente, dedica el resto de sus años colectando limosnas y sirviendo todo lo que fuera necesario en esta obra de la capilla del Pocito, donde está sepultado."*[7] Soziale Aktivitäten Abencerrajes werden in den Akten des Stiftskapitel von Guadalupe nicht erwähnt. Vermutlich bezog sich Obregón auf Abencerrajes Engagement beim Bau der Brunnenkapelle.

Abencerrajes Einsatz für gerade diesen Bau dürfte in zwei Motiven seinen Ursprung haben: in einer tiefen Verehrung für die Jungfrau von Guadalupe[8] und in der extremen Baufälligkeit der Brunnenkapelle zu seinen Lebzeiten: Östlich des Wallfahrtsortes von Guadalupe befand sich der Texcoco See, bekannt für seine hohe Salpeterkonzentration am Ufer. Starke Winde führten ständig salpeterhaltige Partikel nach Guadalupe, worunter die Bausubstanz im ganzen Wallfahrtsort, inklusive der Brunnenkapelle, stark litt. Somit waren häufig Renovierungs- und Neubauarbeiten notwendig. Hinzu kam, daß der für den Erhalt und die

Pozito... in den Kapitelakten registriert gewesen. LACBBG, 1750-1753: 229v, 262v

[5] LACBBG, 1750-53: 229v; LACBBG, 1750-53: 262v

[6] LACBBG, 1756-64: 127 *"2 Dic. 1757: Después el Sr, Zorises manifestó los defectos, que publicamente, aun en la Cd. de México, se anotan de D. Juan de Castro, quien ha corrido hasta aquí con el cuidado del Pozito; y no haver hecho aprecio de las insinuaciones, que se le han intimado así por este Ve[nerable] Cabildo como por los S[eñores] sus Capitulares. Y oido se resolvió de común acuerdo: que se le quite al dicho Castro el cuidado del Pozo, y se le entregue a Calixto, quien antes de aora le havia cuidado, por el S[eñor] Castañeda."*

[7] Obregón, Gonzalo: La Capilla del Pocito de la Villa de Guadalupe. In: Artes de México, Nr. 119, Año 15, 1969: 87

[8] AGI, Mexico, 1867, Brief Nr. 473, Brief des Stiftskapitels an den

Wartung der Brunnenkapelle zuständige Kanoniker zwar keine Mittel für die notwendigen Erhaltungsmaßnahmen zur Verfügung stellte, aber Abencerraje die Pflege der Brunnenkapelle auftrug.

Aufgrund der aggressiven Klimaeinflüsse und der mangelnden Wartung, wurde die Brunnenkapelle immer baubrüchiger, bis eines Tages die Eingangstür buchstäblich über Abencerraje zusammenbrach: *"Pero sin embargo no se hace creíble, que jamás se haya visto tan deteriorada, como el año de [17]77 porque las paredes se sostenían a fuerzas de palancas y la puerta estaba tan vieja, y desquiciada que tratando de cerrarla el beato, que cuida aquél lugar, se cayó sobre él y que no le matase es uno de los prodigios que la piedad cree haber alle obrado de la Sma. Virgen."*[9]

Abencerraje brachte daraufhin sein Anliegen, die Brunnenkapelle zu renovieren oder neu zu bauen, dem Stiftskapitel vor und richtete sein weiteres Engagement auf Spenden- und Baumaterialsammlung. Er lehnte jedoch gleich zu Beginn jegliche Verantwortung als Bauaufseher ab: *"5 Dic 1775: en el Pelícano de la tarde de este día que precedio Sr. Sopeña dixo el Sr. Magistral haverle visto Don Calixto Abencerraje, que le dixo a su Señor se havia de correr con la fabrica del Pozito de cuya comision suplicaba se le exonerase...y se resolvió: que dicho Dn. Calixto baya recogiendo los materiales que pudiere, sin empezar la obra hasta nueba orden. Y las limosnas que solicitase se entreguen al Sr. Magistral."*[10]

Er hatte zwei bis drei Jahre harte Arbeit zu leisten um Spenden- und Baumaterial zu beschaffen. Darüberhinaus insistierte er beim Stiftskapitel auf Unterstützung der Bauvorhaben. Dieses reagierte zwar sofort mit Anordnungen an den Bauaufseher, schenkte aber der Kapelle keinerlei Beachtung. Als schließlich ein Neubau gefordert wurde kündigte der damalige Bauaufseher[11], sein Nachfolger verwendete die vorhandenen Mittel für andere Zwecke.[12] Aufgrund diesen Desinteresses von seiten der verant-

Vizekönig Neu-Spaniens, 29 Feb. 1780: 1v-2r; Alvarez, *op. cit.:* 166

[9] AHVG, Gobierno, Cabildo, Correspondencia, Noticias que deben informarse a su Exca. acerca de la Capilla del Pocito para que no se extrañe haverla emprendido sin licencia y para que se conozca su necesidad. [1780?]

[10] LACBBG, 1774-1780: 90

[11] LACBBG, 1774-1780: 110, 111

wortlichen Stellen in Guadalupe mußte Abencerraje nach anderen Förderern Ausschau halten. Eine Lösung der Misere zeichnete sich ab, als sich im Oktober 1778 der Händler Nicolás de Zamorategui als "privater" Bauaufseher und Hauptförderer aktiv einschaltete.[13] Weiterhin sammelte er Almosen und erwirtschaftete Geld durch Theatervorstellungen über die vier Erscheinungen der Jungfrau von Guadalupe. Nach Fernando Alvarez Prieto erreichte er so die stolze Summe von 40 000 Pesos für den Neubau *"...llevó su celo religioso al extremo de juntar de limosnas que pedía á cuantos por ahí pasaban, hasta la cantidad de 40 000 pesos... un pobre y sencillo anciano, tan fervoroso en su devoción que parecía iluso... y pasaba desvelado las noches bailando y representando los pasajes de las cuatro apariciones. Ese anciano se estuvo con su plato sobre una mesa puesta á orillas del mismo pozo, y por ello se le llamaba el Beato del Posito..."*[14]

Ein Zeitgenosse Abencerrajes, der die Geschichte des Pilgerortes im Jahre 1793 zum ersten Mal veröffentlichte, beschrieb den frommen Abencerraje wie folgt: *"...Antitradición...que no asciende a 20 años, inventada, ...por un hombre sencillo, sin instrucción, y que vulgarmente se dice de buenas crederas, como fue el Hermano Calixto, Colector de las Limosnas del Pozo ó Fuente."*[15]

Die "Antitraditions"-Kritik kam vermutlich von der Version, die er in seinen Theatervorstellungen über die Erscheinungen propagierte und die möglicherweise mit etwas Phantasie geschmückt waren. Neben dieser Kritik, gab es schließlich auch Anerkennung für seinen Einsatz, zum Beispiel vom Stiftskapitel: In den Bauberichten über die Brunnenkapelle, die das Stiftskapitel Anfang der 80er Jahre an den Vizekönig Neu-Spaniens schrieb, ist folgendes Lob zu lesen: *"En esta Capilla se ha mantenido siempre un sugeto que la cuide, y colecto las muchas limosnas que alli ofrecen ls Fieles de que se sostiene y ha sostenido el Culto de aquella Capilla...á la presente se ha logrado uno mui particular, que ha servido con tanta exactitud, y tanta devoción á la SS. Virgen, que apenas podra tener exemplar. Este pues (que es general-*

[12] Libro de Entradas-BBG, 1777: 3v

[13] Gazeta de México. Extracto: Recibo y Gastos en la fábrica y adornos de la Iglesia del Pozito..., México, Diciembre 1791: 451

[14] Persönliche Mitteilung Lic. Horacio Sentíes, 13. Feb. 1992; Alvarez, *op. cit.:* 166

[15] Carrillo y Pérez, Ignacio: Pensil Americano florido...

mente conocido como el Beato de Nra. Sra. de Guadalupe) representó a este Cavildo... que la Capilla se hallava en el ultimo deterioro..."16

Die ersten fünf Jahre nach der Beteiligung Zamorateguis am Projekt, war der Bau der Kapelle sehr rasch vorangekommen. Im Jahre 1785 war die Kapelle so gut wie fertig, es fehlte lediglich die Vervollständigung der Innenausstattung. Im November 1785 starb Calixto González Abencerraje, sicherlich stolz und zufrieden, das von ihm initierte und hartnäckig verfolgte Werk vollendet gesehen zu haben.

In der Inschrift seines bereits erwähnten Porträts in der Brunnenkapelle wird 1786 als Todesjahr angegeben. Dieses Datum ist sicherlich nicht richtig, wie zwei schriftliche Quellen bestätigen: eine Dateneintragung im Bestattungsbuch der Pfarrkirche von Guadalupe und eine Notiz in den Kapitelakten: *"Don Calixto de Abencerraje. En veinte y cuatro de noviembre de 1785 en esta Parroquia Iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe se le dió sepultura E.C.C.A al cuerpo de Don Calixto González de Abencerraje, español soltero de este Santuario recibió los Santos Sacramentos y no testó. Y para que conste lo firma Dr. Moreno.17 9 Dic 1785. - Se puso para las Limosnas de el Pozito a Cobacho por haver fallecido el hermano Dn. Calixto. Dio cuenta por ultimo el Sr. Abad haver puesto para la colectación de las Limosnas del Pozito a Dn José Cobacho por ser sugeto de su satisfacción, y en quien consideraba las circunstancias de hombría de bien, y legalidad. Cuya providencia tomó desde que falleció Dn. Calixto Avencerrage"18*

Obregón schreibt zwar Abencerraje sei in der Brunnenkapelle bestattet worden.[19] Dies dürfte aber nicht richtig sein: erstens, weil zum Zeitpunkt seines Todes, die Kapelle noch nicht fertig war, zweitens, weil, nachdem sie fertiggestellt war, Zamorategui gegen Bestattungen in der Kapelle appellierte, aus Angst vor verunreinigtem Grundwasser, welches in den Brunnen gelangen

(kommentierte Version mit Anmerkungen) México, 1797: Nr. 90

16 AGI, Mexico, 1867, Brief Nr. 473, Brief des Stiftskapitels an den Vizekönig Neu-Spaniens, 29 Feb. 1780: 1v-2r

17 AHVG, Libro general de partidas, de Entierros pertenecientes a esta Santa, Colegiata Parroquia Iglesia de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe. Comenzó el año de 1785, Nr. 28: 21v

18 LACBBG, 1785 II: 363v

könnte[20] und drittens, weil nach dem Bestattungsbuch der Pfarrkirche des Wallfahrtsortes Abencerraje in der Pfarrkirche bestattet wurde.[21]

Nun noch eine kurze Betrachtung des bereits mehrmals erwähnten Portraits Abencerrajes in der Sakristei der Brunnekapelle von Guadalupe. Das Porträt Abencerrajes stellt ihn in einer 110 x 192 cm großen Ölmalerei dar. Vor einem dunklen Hintergrund steht er frontal in ein hellblaues Gewand gekleidet, die rechte Hand vor der Brust, die Linke hält einen großen runden Hut. Oben rechts von ihm ist die Jungfrau von Guadalupe als kleine Erscheinung. Unten rechts vor ihm befindet sich eine halbe Kartusche mit seiner Biographie. Die Malerunterschrift fehlt. Das Bild ist mit einem einfachen dunklen Holzrahmen eingefaßt.

Abencerraje trägt ein weißes Tuch auf dem Kopf, ein hellblaues Hemd, Gürtel und Rock. Hellblau sind auch die Strümpfe und der lange Umhang, der fast bis zum Boden reicht. Ein Tuch, ein Rosenkranz und die Franziskanerkordel sind am Gürtel befestigt. Die blaue Farbe der Kleider und die Franziskanerkordel sind charakteristisch für Mitglieder des Dritten Ordens des Heiligen Franziskus.[22] Der Mann scheint über 50 Jahre alt zu sein.

Das Bild hat kein sichtbares Datum. Die einzigen Daten, die erwähnt werden, befinden sich in der Inschrift: das vorletzte Datum ist der 1. Juni 1777, der Bauanfang der Brunnenkapelle. Das letzte Datum, 1786, erwähnt den Todestag von Abencerraje. Dieses Datum wurde mit einer anderen Schrift als der Rest geschrieben, es wurde mit großer Wahrscheinlichkeit mit einer falschen Jahresangabe auf das fertige Bild nachträglich aufgetragen, da Abencerraje 1785 starb. Vermutlich fand die späte Eintragung zu einer Zeit statt, in der man das genaue Datum nicht mehr mit Sicherheit kannte.

In der Kartusche der Inschrift wurde in der letzten

19 Obregón, *op.cit.*: 87

20 LACBBG, 1785 II: 478v, 481v

21 AHVG, Libro general de partidas, de Entierros pertenecientes a esta Santa, Colegiata Parroquia Iglesia de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe. Comenzó el año de 1785, Nr. 28: 21v

22 Carrillo y Gariel, Abelardo: El traje en la Nueva España. México, 1959: 190

Zeile Platz genug gelassen, für das Eintragen eines Datums. Es war entweder für das Bauende oder für das Todesdatum Abencerrajes vorgesehen. Zu seinem Todesdatum war die Kapelle so gut wie abgeschlossen, es fehlte noch Dekoration und Innenausstattung, welche nahezu zehn Jahre später dazukamen. Daher wurde im fehlenden Platz der Inschrift das Todesdatum und nicht das Bauende eingetragen. Aufgrund dieser Daten kann man schließen, daß das Bild nach 1777 angefangen und vor 1785 beendet wurde.

Der Auftraggeber des Bildes ist ebenfalls nicht bekannt. Aus den Archivquellen waren dazu keine Daten zu finden, hier werden zwei Möglichkeiten vorgeschlagen: Zum einen wäre denkbar, daß der Händler Zamorategui das Bild in Auftrag gab, aus Anerkennung für sein Engagement. Aufgrund von Abencerrajes intensiver Suche nach einem Stifter wurde dieser Händler zum Hauptförderer der Kapelle. In einem Brief an den Vizekönig Neu-Spaniens drückt Zamorategui seine Anerkennung für Abencerraje aus, die er auch in Form eines Porträts hätte erweitern können. *[El asunto del reedificio del Pocito] ... Omision grande de Americanos y Europeos averlo tenido tan dilatado tiempo en el desamparo en que ha estado, y solo de 40 años á esta parte asistido de la Candidez del Granadino Calixto..].23* Zum anderen ist aber auch möglich, daß Abencerraje selbst das Bildnis in Auftrag gab, da es sehr genaue Daten über sein Leben enthält. Diese Information dürfte nur er gehabt haben, wie zum Beispiel die Namen der verstorbenen Eltern, die detaillierten Angaben zu seiner Taufe und seinem Lebenslauf als Soldaten. Er war er stolz auf den Bau der Capilla del Pocito; dieser bedeutete die Krönung vieler Jahren als freiwilliger Diener für die Jungfrau von Guadalupe. Zweifelsohne könnte dies ihn dazu bewogen haben, sein Porträt malen zu lassen.

Ob das Porträt Abencerrajes von Anfang an in der Sakristei der Kapelle gehangen hat, ist nicht nachgewiesen. Zeitweilig bezeugen Inventare des AHVG und mehrere Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts das Vorhandensein der Leinwand in der Sakristei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts: 1855[24], 1887[25], 1929,[26]

[23] AGI, Mexico, 1867, Brief Zamorategui an den Vizekönig Neu-Spaniens, Brief No. 473, 27 marzo 1779: 1v

[24] Noticias de la Ciudad de México y sus alrededores. México, 1855: 422

[25] Torre, Juan de la: La Villa de Guadalupe, Hidalgo. México, 1887: 34

1931. [27] In der Inventarliste von 1937 fehlt das Bild allerdings[28].

Seit 1969[29] und bis zum heutigen Datum hängt das Porträt an der Nordwand der Sakristei der Brunnenkapelle als Erinnerung an den Mann, dank dessen Mühen, die für die Kunstgeschichte wertvolle Brunnenkapelle von Guadalupe errichtet wurde.

Resúmen español

En la sacristía de la Capilla del Pocito, en la Villa de Guadalupe, Cd. de México se encuentra el retrato pintado en lienzo de Calixto González Abencerraje, quien fuera cuidador de la Capilla del Pocito y principal promotor de su nueva construcción, Joya del

[26] SEDUE, Capilla del Pocito, Exp. 21921, 1929: 37-41

[27] Fernández del Castillo, Francisco; García Granados, Rafael; Mc Gregor, Luis; Rosell, Lauro: México y la Guadalupana. 4 siglos de culto a la Patrona de América. México, 1931: 60; García Gutiérrez, Jesús: Efemérides Guadalupanas. México, 1931: 98

[28] SEDUE, Capilla del Pocito, Inventario de la Capilla del Pocito, Exp. s/n, 1937

[29] Obregón, *op.cit*: 87

Abkürzungen / Abreviaciones:

AGI: Archivo General de Indias, Sevilla

AHVG: Archivo Histórico de la Villa de Guadalupe. (México) Seit 1992 befindet sich der Archiv im Klassifizierungsprozeß. Aus diesem Grund wird hier noch eigene Klassifizierung angegeben

BBG: Biblioteca Boturini de la Basílica de Nra. Sra. de Guadalupe, México

LACBBG: Libros de Actas de Cabildo. Biblioteca Boturini de la Basílica de Nra. Sra. de Guadalupe, México

SEDUE: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. Actualmente: Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Secretaría de Educación Pública

El material de Archivo aquí citado se publica por primera vez.

Barroco Mexicano, del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres. El retrato lo muestra con el atavío y color típicos de los Hermanos de la Tercera Orden de San Francisco, a la que perteneció durante 33 años, sirviendo en el Santuario de Guadalupe, México. A sus pies se encuentra su biografía, misma que se ha completado en este trabajo con información documental.

Al fundarse la Colegiata de Guadalupe (1750), se encomendó a cada señor capitular el cuidado de una iglesia o capilla del lugar. A su vez, cada capitular nombraba a una persona de confianza para la limpieza y colecta de limosnas en la capilla comisionada. Desde 1752 Abencerraje se dedicó a estas sencillas pero importantes tareas en la Capilla del Pocito. Debido a las inclemencias del tiempo, la capilla se fué deteriorando en alto grado, por lo que Abencerraje dedicó todos sus esfuerzos y energías para sanearla y después para construirla de nuevo en la forma que hoy podemos admirar. Su continua insistencia ante el Cabildo de Guadalupe para realizar la nueva fábrica, sus representaciones teatrales sobre la historia de las cuatro Apariciones para reunir dinero y su encuentro con Nicolás de Zamorategui, quién administró hábilmente la obra, hicieron posible la realización de esta valiosa Capilla.

El lienzo no está firmado, ni fechado. Las únicas fechas son las dadas en la biografía, siendo las más recientes las del inicio de trabajos en la Capilla, en 1o. de junio de 1777 y 21 de noviembre de 1786, fecha errónea de muerte de Abencerraje. (La partida de entierro data de noviembre de 1785). Esta última fecha se pintó en tiempo posterior al fin de la obra, lo que se puede apreciar en el renglón libre que se dejó al final y el tipo de letra diferente al resto del texto en que se anotaron los datos de 1786. Gracias a estos indicios, es posible datar el cuadro después de 1777 y antes de 1785.

Tampoco se sabe a ciencia cierta quién mandó hacer el retrato. Es posible se tratara de un reconocimiento hecho por Zamorategui, o incluso mandado hacer por el mismo Abencerraje. Diversos inventarios localizan el cuadro en la sacristía de la Capilla del Pocito desde mediados del siglo XIX donde se encuentra todavía, dando testimonio del hombre sin cuya iniciativa y energía no existiría ahora la última y más valiosa capilla barroca de Nueva España.

AUSLÄNDISCHE KÜNSTLER IN SPANIEN - ÜBERMITTLER INTERNATIONALER KONZEPTIONEN?

Tagung im Rahmen des Deutschen Hispanistentages Bonn, 3.- 4. März 1995

Henrik Karge, Kiel

Im Rahmen des Deutschen Hispanistentages an der Universität Bonn (2. - 4. 3. 1995), der sich unter dem Thema *"Kulturen im Dialog"* vornehmlich den Beziehungen zwischen Spanien und den anderen europäischen Ländern widmete, hat die Carl Justi-Vereinigung eine Tagung zum Thema *"Ausländische Künstler in Spanien - Übermittler internationaler Konzeptionen?"* veranstaltet. Die Tagung, die sich über volle zwei Tage (3. - 4. März) erstreckte, war als Sektion in das Kongreßprogramm eingegliedert und lud auf diese Weise auch Fachleute aus den Bereichen der hispanistischen Literaturwissenschaft und Linguistik zur Teilnahme ein. So ergab sich die Möglichkeit zum interdisziplinären Dialog zwischen der Kunstgeschichte und den Textwissenschaften - eine Variation zum Oberthema des Kongresses -, die in Form vielfältiger Einzelkontakte genutzt worden ist.

In insgesamt 14 Referaten wurden Themen behandelt, die eine Zeitspanne von genau 500 Jahren umfaßten: Der erste Vortrag von Dorothee Heim galt dem 1489-1495 von Rodrigo Alemán gefertigten Chorgestühl der Kathedrale von Toledo, der letzte Vortrag von Alfonso Muñoz Cosme den in Spanien errichteten Bauten ausländischer Architekten der Gegenwart. Die übergreifende Fragestellung konnte für diese unterschiedlichen Epochen natürlich nur einen äußerlichen Rahmen abgeben; es war nicht beabsichtigt, eine Kontinuität des Schaffens ausländischer Künstler in Spanien vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu postulieren.

Eine solche Kontinuität ist am ehesten im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit festzustellen. Zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert ist eine auffallend hohe Zahl von Künstlern verschiedener europäischer Länder urkundlich zu fassen, die sich für einige Jahre oder für ihr ganzes Leben in Spanien niedergelassen haben. Die meisten dieser Künstler stammten aus den Niederlanden und Italien, denjenigen Ländern, mit denen Spanien auch politisch über lange Zeit verbunden war. Natürlich entspricht der Wechsel der Herkunftsländer auch den allgemeinen künstleri-

schen Entwicklungen: Im 15. und frühen 16. Jahrhundert waren besonders viele Architekten, Maler, Bildhauer und Goldschmiede aus den Niederlanden, Nordfrankreich und Deutschland in den spanischen Reichen tätig - und dies bereits lange vor dem Beginn der Habsburgerherrschaft. Die Referate von Dorothee Heim über Rodrigo Alemán und von Matthias Weniger über Juan de Flandes beschäftigten sich mit dieser Thematik. Seit dem Durchbruch der italienischen Renaissance in der Mitte des 16. Jahrhunderts waren es vor allem italienische Künstler, die als Ausländer in Spanien wirkten, und diese Dominanz blieb im gesamten Siglo de Oro und bis hin zum späten 18. Jahrhundert erhalten. Italienische Künstler in Spanien bildeten deshalb auch den thematischen Schwerpunkt der Tagung, mit Vorträgen über Francesco Paciotto (Barbara Borngässer Klein), Pompeo Leoni (José Luis Cano de Gardoqui), Agostino Mitelli (Christoph Lademann), Luca Giordano (Angelica Francke), Filippo Juvarra (Peter Karn) und - als Sonderfall - El Greco (Gisela Noehles). Eine übergreifende Fragestellung verfolgte Michael Scholz-Hänsel mit einem Referat über das Verhältnis ausländischer Künstler zur Inquisition. Besonders komplex war die Situation im 18. Jahrhundert, als eine Reihe bedeutender französischer Künstler in Spanien wirkten und die Kunstszene der zweiten Jahrhunderthälfte von dem Deutschen Anton Raphael Mengs beherrscht wurde (dazu Referat von Steffi Roettgen). Parallel dazu - und ausdrücklich gefördert durch Mengs - setzte im späteren 18. Jahrhundert eine durchgreifende Nationalisierung des Kunstlebens in Spanien ein, die für die kommenden Jahrhunderte grundsätzlich neue Voraussetzungen schuf.

Im Mittelpunkt der Tagung standen nicht die verschiedenen Herkunftsländer der in Spanien wirkenden ausländischen Künstler, sondern die Bedingungen ihrer Arbeit auf der Iberischen Halbinsel und ihre Funktionen in der Übermittlung künstlerischer Konzeptionen aus den führenden europäischen Kunstzentren nach Spanien. Dabei fiel eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf, die es erlauben, für den Zeitraum vom 15. bis zum 18. Jahrhundert von einer übergreifenden Problematik des fremden, aus anderen Ländern stammenden Künstlers zu sprechen (wobei die mit den Begriffen 'fremd' und 'ausländisch' verbundenen Konnotationen stets berücksichtigt werden müssen). Mehrere der ausländischen Künstler wurden am Königshof angestellt, aber auch diejenigen, die diesen Status nicht erlangten, besaßen im Normalfall gegenüber ihren zunftgebundenen spanischen Kollegen bemerkenswerte Freiheiten und konnten leichter als diese lukrative Aufträge an verschiedenen Orten annehmen. So ist zu überlegen,

ob der Typus des ausländischen Künstlers als eigene Kategorie jenseits der von Martin Warnke vorgenommenen Teilung zwischen Hofkünstlern und zunftgebundenen Handwerker-Künstlern angesehen werden kann. Hier stellen sich viele weitere Fragen, die eine zukünftige eingehendere Untersuchung der vorgestellten Problematik lohnend erscheinen lassen.

Die dem 19. und 20. Jahrhundert gewidmeten Referate behandelten ganz andere Fragen, aufgrund derer die in den Jahrhunderten zuvor festgestellten Kontinuitäten deutlicher in Erscheinung traten. Im 19. Jahrhundert war Spanien eines der beliebtesten Reiseziele für französische und deutsche Maler (zu letzteren: Vortrag von Anja Gebauer) - der zeitweilige Aufenthalt der Künstler auf der Iberischen Halbinsel diente nicht mehr der Vermittlung künstlerischer Konzeptionen, sondern der bewußten Erfahrung von Fremde. In den Krisenzeiten des 20. Jahrhunderts diente Spanien wiederholt als Zufluchtsort ausländischer Künstler (Mercedes Valdivieso zur Situation in Barcelona während des 1. Weltkriegs und Sylvaine Hänsel zu Mathias Goeritz). Schließlich lenkte der Vortrag von Alfonso Muñoz Cosme über die Bauten ausländischer Architekten im Spanien der Gegenwart, der das Wirken spanischer Architekten im Ausland mitthematisierte, den Blick auf die internationalen Verflechtungen der aktuellen Architekturszene, die die Konzeptionen nationaler Identität zunehmend fraglich erscheinen lassen. - Die Referate der Bonner Tagung sind im folgenden in Form von Zusammenfassungen wiedergegeben.

LOS ARTISTAS EXTRANJEROS EN ESPAÑA, ¿EXPONENTES DE CONCEPCIONES INTERNACIONALES?

Coloquio de historia del arte dentro del Congreso alemán de hispanistas, 3 y 4 de marzo 1995 (dirección: Henrik Karge, Kiel)

Este coloquio ha sido organizado por la Asociación Carl Justi como sección del Congreso alemán de hispanistas con el fin de fomentar el diálogo entre la historia del arte y la filología hispanista. Comprendió 14 conferencias sobre artistas extranjeros en España desde los finales del siglo XV hasta la actualidad. Las conferencias no se han concentrado en los diversos países natales de estos artistas, sino en las condiciones de su trabajo en la Península ibérica y sus funciones para la transmisión de concepciones artísticas internacionales. Los resúmenes de estas conferencias siguen a continuación.

RODRIGO ALEMAN UND DAS CHORGESTÜHL DER KATHEDRALE VON TOLEDO: EIN KÜNSTLER ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION UNTER KARDINAL MENDOZA

Dorothee Heim, Nettetal

Rodrigo Alemán ist einer der zahlreichen mitteleuropäischen Künstler, die am Ende des 15. Jahrhunderts nach Kastilien übersiedelten. Drei der qualitätvollsten spätgotischen Chorgestühle Spaniens entstanden unter seiner Leitung. Es handelt sich um die untere Chorgestühlreihe in der Kathedrale von Toledo und um die Chorgestühle in den Kathedralen von Plasencia und Ciudad Rodrigo. Um der Vemittlung von nordischen Kunstformen durch Rodrigo Alemán in Spanien nachzugehen, ist das Chorgestühl von Toledo (1489-1495) als sein erstes bekanntes Werk in Spanien ausschlaggebend. Aufgrund seiner aufwendigen Dekoration und des einzigartigen Historienzyklus, der die Reconquista des Königreiches von Granada zum Thema hat, stellt das Toledaner Gestühl zudem ein singuläres Werk unter den europäischen Chorgestühlen dar.

Bislang ist die künstlerische Herkunft des Meisters nicht zufriedenstellend ermittelt worden. Sowohl eine Herkunft aus den heutigen Niederlanden, aus Belgien und Deutschland bzw. vom Niederrhein wurden in Betracht gezogen. Ein Vergleich des Toledaner Chorgestühls mit spätgotischen Gestühlen dieser Region ergibt vor allem motivische Übereinstimmungen mit Werken aus Flandern und Brabant. Hier ist besonders das ältere Chorgestühl in der Katharinenkirche von Hoogstraten anzuführen. Daher ist zu vermuten, daß Rodrigo Alemán seine Lehrzeit in der nördlich von Antwerpen gelegenen Region Kempen verbrachte und das ihm von dort bekannte figürliche Formengut in Spanien wiederverwendete.

Für den aufwendigen Figurenschmuck, der das Toledaner Chorgestühl auszeichnet, benötigte Rodrigo Alemán ein reiches Formen- und Bildrepertoire, für das er Anregungen und Vorlagen in der Druckgraphik fand. Die Suche nach motivischen Bildquellen für den Figurenschmuck der Chorgestühle von Toledo, Plasencia und Ciudad Rodrigo hat bislang nur vier überzeugenden Vorlagen zu Tage gebracht. Durch die Gegenüberstellung der Schnitzwerke Rodrigo Alemáns mit Illustrationen des 15. Jahrhunderts können auffallende Parallelen zu Kupferstichen Israhel van Meckenems und des Hausbuchmeisters, auch Meister des Amsterdamer Kabinetts genannt, aufgezeigt werden. Rodrigo Alemán benutzte vor allem

Werke dieser deutschen Kupferstecher als Vorlagen. Sie ermöglichten ihm, eine ungewöhnliche Themenvielfalt am Gestühl zu präsentieren. Dabei war er bestrebt, das dekorative Programm der Gestühle durch neue und aktuelle Themen zu bereichern. Er griff in Spanien auf Motive und Themenbereiche zurück, die ihm aus seinem ursprünglichen kulturellen Umfeld bekannt waren.

Der innovative Historienzyklus des Dorsalereliefs geht jedoch auf eine andere Person zurück. Rodrigo Alemán realisierte das untere Chorgestühl der Kathedrale von Toledo in den letzten fünf Amtsjahren des Kardinals Pedro González de Mendoza als Erzbischof von Toledo und Primas der spanischen Kirche. Die Bedeutung des Gestühls als Manifestation des politisch wichtigen Ereignisses der Reconquista läßt vermuten, daß der Historienzyklus auf Kardinal Mendoza als Initiator zurückgeht.

Kardinal Mendoza war als Vertrauter der Katholischen Könige in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts maßgebend an der polititschen und künstlerischen Entwicklung Spaniens beteiligt. Dies hatte zwangsläufig Auswirkungen auf das Chorgestühl von Toledo, denn in den Darstellungen der Reconquista kommen die verschiedenen Interessen des Kardinals zum Ausdruck, die durch die neuen humanistischen Ideen der Zeit geprägt waren. Zum einen kam er seinem Bedürfnis nach Repräsentation nach, das dem Bewußtsein der historischen Bedeutung seiner eigenen Person entsprach. Gleichzeitig diente der Historienzyklus der Manifestation des politischen Denkens und Handelns Mendozas als Kardinal und Oberhaupt einer der wichtigsten Adelsfamilien Kastiliens, die loyal der Monarchie gegenüberstand. Das Chorgestühl gewinnt um so mehr an Bedeutung, als es sich bei diesem um eines der frühesten Beispiele in Spanien handelt, bei dem ein Kunstwerk als Träger einer politischen Bildpropaganda benutzt wird.

Zusammenfasssend ergibt sich, daß Rodrigo Alemán ein Prototyp aus der Gruppe der zahlreichen nordischen Künstler ist, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Spanien tätig waren. Er ist ein technisch hervorragender Bildschnitzer, der sich darum bemühte, sein Formenrepertoire stets zu erweitern und zu aktualisieren. Dabei orientierte er sich jedoch nicht an spanischen, sondern nach wie vor an mitteleuropäischen Werken, die ihm vertraut waren. Zudem war er in der Lage, die neuartigen Vorstellungen Kardinal Mendozas künstlerisch umzusetzen. Die Person des Kardinals hat in der kunsthistorischen Forschung eine umfangrei-

che Debatte über seine Bedeutung bei der Einführung des Renaissance in Spanien hervorgerufen. Während im ästhetischen Erscheinungsbild der Kunstwerke der Einfluß Mendozas nur schwer zu ermitteln ist, zeigt das Toledaner Chorgestühl mit seinen Historienreliefs ein inhaltliches Programm, das ohne die Rezeption der neuen humanistischen Ideen durch den Kardinal nicht zu erklären wäre.

JUAN DE FLANDES UND DAS KASTILIEN DER KATHOLISCHEN KÖNIGIN

Matthias Weniger, Berlin

Carl Justi, 1886-1887 Begründer der stilkritischen wie quellenkundlichen Erforschung des Juan de Flandes, strich emphatisch dessen vermeintlichen Realismus heraus, nannte seine Gemälde *"die ältesten, künstlerisch vollendeten Bilder von spanischem Land und Leuten"* (*Juan de Flandes, Ein niederländischer Hofmaler Isabella* [sic] *der Katholischen,* Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 8, 1887).

Er dachte dabei insbesondere an die Landschaften, die ihm vom *"duftlosen, klaren Licht spanischer Hochebenen"* geprägt schienen, verwies für die *"stark spanische Lokalfarbe"* u.a. auf den sonnenverbrannten Rasen, weite baumlose Vegas, *"die tiefblaue Sierra in meilenweiter Ferne"* und den *"merkwürdig wahren Eindruck starken Tageslichts"*, welcher *"einen heutigen plein-air-Maler interessieren"* dürfte. Trotz dieser offensichtlichen Zeitgebundenheit gilt Justis Diktum unwidersprochen bis heute. Ignace Vandeviere hat es bekräftigt, Matías Díaz Padrón empfand noch 1990 die *"limpieza de la luz del cielo"* eines Juan-Bildes als *"préstamo que debe a la sugestión de los campos de Castilla"*.

Eine Überprüfung aus der zeitgenössischen Kunst heraus jedoch unterblieb. Man übersah die gleichmäßig klaren, von Weiß in Blau übergehenden Himmel und die zahllosen unnatürlichen Felsformationen der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, aus der Juan hervorgegangen war, die kargen, braungetönten Landschaften eines Dirk Bouts oder eines Meisters der *virgo inter virgines*. Wo Justi *"Cypressen, hie und da Ölbäume, Myrten, Akazien"* fand, bleibt vollends unbegreiflich. Der Vorraum zum Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo zeigt hingegen tatsächlich derart südliche Vegetation. In den Niederlanden freilich hat sie schon Jan van Eyck bekannt gemacht, welcher 1428-1429 nach Portugal gereist war.

Nirgendwo wird bei Juan so konkret auf existierende kastilische Ortschaften angespielt wie in Berruguetes *Predigt des Petrus Martyr*, nie bildet er ein Gebäude so getreu ab wie Ayne Bru die Fassade der Klosterkirche von Sant Cugat. Für einige bislang Juan zugeschriebene Täfelchen im für Isabella I. gemalten Christuszyklus mache ich stattdessen den Picarden Felipe Morros verantwortlich. Er geht bei der Gestaltung der Architekturgründe des *Einzugs in Jerusalem* und des *Abendmahls* jener Folge etwas weiter, mögliche Erinnerungen an Avila und San Juan de los Reyes in Toledo werden jedoch selbst dort nicht wirklich greifbar.

Je genauer man Juans Bilder betrachtet, um so stärker erstaunt vielmehr der Mangel an Lokalkolorit. Er zeigt weder die typischen kastilischen Frauenfrisuren der Zeit noch die mit Putzstreifen wechselnden Ziegellagen der Gemäuer, wie wir sie von Juan de Borgoña und unzähligen anonymen Künstlern kennen. Er verzichtet auf den hispanomaurischen Teppich aus Berruguetes *Miraflores-Verkündigung* oder auf die arabisierenden Ziermotive an Keramiken, Fußbodenfliesen, Möbeln und in Stoffen. Dabei kann man sie wiederum nicht nur auf einheimischen Arbeiten, sondern zugleich bei Jan van Eyck oder Hans Memling beobachten. Juan Zurückhaltung überrascht um so mehr, als ich in letzterem seinen Lehrer vermute. Ihre Ursache ist allerdings kaum in einer etwaigen Rücksichtnahme gegenüber dem glaubenseifernden Königspaar zu suchen. So begegnen *'artesonado'*-Decken oder vergleichbarer Schmuck in für dieses gebauten Palästen und Konventen ebenso wie auf den Historien, welche Pedro Berruguete für den Hauptaltar des von den Katholischen Königen besonders geförderten Santo Tomás in Avila schuf.

Die *'adarga'*, eine maurische Tärtsche, in der *Auferstehung* von Juans Altar in Palencia ist kaum als Verismus zu werten, da im Norden schon Meister E.S., Schongauer oder Memling für dasselbe Thema auf sie zurückgegriffen hatten. Turbane gar nannte erkannte Romdahl zu Recht als Topos. Der Architekturfond von Juans *Lazaruserweckung* aus dem Zyklus Isabellas ist aus der niederländischen Buchmalerei kopiert, nicht aus der kastilischen Wirklichkeit. Ähnliches gilt für den Schwarzen und den Orientalen

unter den Zuschauern, für die sich bei diesem Thema eine eigene Darstellungstradition nachweisen läßt. Die Kleidung des letzteren geht bis auf Lochner zurück. Wirklich neue Beobachtungen sucht man bei Juan vergebens, Anspielungen etwa auf die westindischen Kolonien wie im Stundenbuch des Infanten Manuel, der *Epiphanien* der Vasco-Fernandes-Werkstatt für den Hauptaltar der Kathedrale von Viseu oder jener des Juan Correa de Vivar in Salamanca unterbleiben.

Selbst Juans *Ecce-Homo-Bild* in Palencia läßt sich kaum mit Isabel Bermejo und anderen als Ausschnitt aus der kastilischen Wirklichkeit lesen, zumal es erst zwei Jahrzehnte nach der Judenvertreibung entstand. Gegenüber südlichen wie nördlichen Vertretern des Sujets wirkt die Schilderung der Ankläger Christi geredezu verhalten, wird auf konkrete Anspielungen auf jüdische Tracht weitgehend verzichtet. Vorlieben der spanischen Religiosität finden in Juans Historien ebenfalls kaum Berücksichtigung.

Nur wenige Konzessionen an die fremde Umgebung bleiben, die ummauerten statt von Flecht- oder Lattenzäunen eingefaßten Gärten, im ersten erhaltenen Werk ein erst nachträglich an die Stelle des heimischen Kamins getretenen Kohlebecken. Deutlicher fällt die Anpassung in der Vorbereitung der Bildträger aus, doch gehörte gerade sie meist nicht zu den Pflichten des Malers. In den späteren Arbeiten greift Juan gelegentlich auf Goldgründe zurück, arbeitet in Salamanca sogar mit Punzierungen. Von seinen kastilischen Kollegen scheint er nur wenige Anregungen aufgenommen zu haben, bei Juan de Borgoña dürfte die Beeinflussung eher in umgekehrter Richtung verlaufen sein.

So wenig sich Juan de Flandes selbst angepaßt hat, so stark hat sein in Palencia aufgebauter Werkstattbetrieb jedoch die nachfolgenden Malergenerationen Nordwestspaniens geprägt. Dies zeigt sich vor allem in der Übernahme ausgefallener Motive, aber auch in der Vereinfachung der Landschaftsgründe und der die Ausführung beschleunigenden Maltechnik; so wurden nicht nur Einzelfiguren, sondern ganze Kompositionen des Meisters wiederholt.

EL GRECO - EIN FREMDER IN TOLEDO?

Gisela Noehles-Doerk, Münster

"El Greco und Toledo", *"El Greco in Toledo"* sind ausführlich behandelte Themen, zuletzt zusammenfassend und grundlegend in den großen Ausstellungen 1982/1983 in Madrid, Washington, Toledo (Ohio) und Dallas. El Greco war ein "Eingewanderter", ein *extranjero*, schon vom Namen her blieb er Grieche. Auch die Frage, ob und wie weit er sich assimilieren wollte, ist durch Marías und Bustamante (Las ideas artísticas de El Greco, Madrid: Ediciones Cátedra 1981) u.a. vom Lebensstil und der Wahl seiner Freunde her sehr fundiert diskutiert worden. Damit wurde jedoch die Frage nach dem "Fremdsein" des Griechen in Toledo nur aus der Sicht des Gastlandes beantwortet, nicht jedoch aus der des "Imigranten".

In dem Kolloquiumsbeitrag wurde versucht, von El Grecos künstlerischer Auseinandersetzung mit der Stadt Toledo als Motiv (z.B. als "Ortszitat" im Hintergrund biblischer Szenen; in der "Ansicht und Stadtplan" von Toledo und der sog. Ansicht von Toledo im Gewitter), besonders aber durch die Interpretation seiner Laokoondarstellung (Washington), die er vor diese Stadt lokalisiert, Aufschlüsse über "subjektive" Sicht seines Verhältnisses zu Toledo zu gewinnen, soweit Aussagen eines bildenden Künstlers über sich selbst aus seinem Werk dies zulassen. Während die genannten Toledo-Ansichten, bzw. Hintergründe, die Stadt in einem christlichen Kontext thematisieren, wird das Laokoonbild El Grecos, die einzige von ihm überlieferte mythologische Darstellung, in doppelter Weise aufschlußreich. Die Distanz zu der Hochburg der Malerei des 16. Jahrhunderts, d.h. zu Italien, in der er in Toledo lebte, scheint ihn zu einer Rechtfertigung seines künstlerischen Lebensweges herausgefordert zu haben. Er stellt mit seinem Laokoon nicht nur die Verabsolutierung eines antiken Körperideals in Frage, er greift auch mit seinem Pinsel in die Diskussion um den Vorrang von *dibuxo* und *colorido* ein, indem er die antike Skulpturengruppe mit malerischen Mitteln in eine Zweidimensionalität uminterpretiert, die den Vorrang der Malerei demonstieren soll. Damit geht eine inhaltliche Neuinterpretation einher: der Kampf zwischen Laokoon und der Schlange ist nicht mehr primär ein physischer, er findet in dem Gegenüber der Blicke, zwischen den Augen des Bedrohten, des zu Boden gezwungenen Apollon-Priesters, und der bedrohenden Schlange statt. In besonderem

Maße wird die Darstellung dadurch zu einem *exemplum doloris*, als das die Gegenreformation in Parallele zum Leiden Christi, bzw. der Heiligen, auch dies antike Thema legimitierte. Die Frage nach der "subjektiven" Beziehung El Grecos zu Toledo findet damit bedingt eine Antwort, zumal zwischen der, bei El Greco auseinandergefallenen, Laokoongruppe und der Stadt ein einsames Pferd auf die Stadt zugeht, das als Allusion auf das Trojanische verstanden werden darf, in dessen hölzernem Leib einst die Griechen Troja eroberten. Gleichzeitig wird aber diese auf die griechische Antike anspielende Herkunft durch einen "toledanischen", besser gegenreformatorischen Kontext konditioniert.

DIE KRITIK DES ITALIENISCHEN ARCHITEKTEN FRANCESCO PACIOTTO AN DER KIRCHE DES ESCORIAL.

Barbara Borngässer, Potzwenden

Ein Gutachten, das der italienische Architekt Francesco Paciotto 1562 zur Planung der Klosterresidenz San Lorenzo el Real de El Escorial an den spanischen Hof sandte, schloß mit harschen Worten: Die Kirche sei zwergenhaft, eine Art Grotte, ... falsch, ... fernab jeder guten Architektur, kurzum mehr ein Albtraum denn ein Bau, der eines Königs würdig sei. Die Kritik bezog sich auf Entwürfe Juan Bautista de Toledos, die im Auftrage Philipps II. angefertigt worden waren; sie entzündet sich in erster Linie an Grund- und Aufriß des Kirchengebäudes. Diese seien gemäß der vorliegenden Planung nur durchzuführen, wenn man die *"disformità & brutezza"* des Entwurfs in Kauf nähme. - Das Memorandum fand offene Ohren: In der Ausführung des Baus wurden Paciottos Ideen in weit größerem Maße berücksichtigt als die des Hofarchitekten Juan Bautista de Toledo.

Was steckte hinter der in ausgesprochen polemischer Form vorgetragenen Kontroverse? War sie Ausdruck eines Konflikts zwischen italienischen und spanischen Positionen oder spiegelt sie vielmehr Auseinandersetzungen wider, die unabhängig von nationalen oder regionalen Differenzen, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geführt wurden? Mit dem Kolloqiumsbeitrag sollte belegt werden, daß der Konflikt zwischen den beiden in die Planung des Escorial involvierten Architekten unmittelbarer Reflex der brisantesten Diskussion ihrer Zeit waren, des Streits um die Weiterführung von St. Peter und damit der Debatte um die strikte Befolgung der Regeln Vitruvs.

Francesco Paciotto, 1521 in Urbino geboren, genoß hohes Ansehen in Italien wie in Spanien. 1540 in Rom bei den Arbeiten an St. Peter nachweisbar, war für seine spätere Karriere jedoch der Kontakt zu Ottavio Farnese und Margarita von Österreich, der Halbschwester Philipps II. in Parma, entscheidend. Als Militärarchitekt wurde Paciotto zu allen wichtigen Unternehmungen der Farnese, u. a. zur Planung von Caprarola und zum Entwurf des Palazzo Madama in Piacenza herangezogen; dabei erwies er sich als nüchtern-rationalistischer Interpret klassischer Architektur. 1558 forderte Philipp II. Paciotto auf, ihn in die Niederlande zu begleiten, wo er bis 1559 als *ingegner maggiore di tutta la Fiandra* tätig war und geadelt wurde. In dieser Zeit präsentierte er dem König Entwürfe für einen repräsentativen Königspalast nach dem Vorbild von Piacenza; ihre Qualität veranlaßte Philipp II., Paciotto nach Spanien zu berufen. Während seines etwa einjährigen Aufenthalts am spanischen Hof (1561/62) leitete er die bedeutsamen Kanalisierungsarbeiten am Tajo, nahm Einfluß auf die Ausgestaltung der Fassade der Kirche der Descalzas Reales in Madrid und wurde schließlich zur Planung der Klosterresidenz in El Escorial herangezogen.

In den Schriftquellen zum frühen Planungsverlauf für El Escorial - Zeichnungen sind leider nicht erhalten - offenbaren sich heftige Meinungsverschiedenheiten zwischen Juan Bautista de Toledo als Hofarchitekten und Francesco Paciotto, der offenbar die architektonischen Vorstellungen Philipps II. besser umzusetzen verstand. Kernpunkt der Kritik an Toledos Entwurf, die schließlich zu dem eingangs erwähnten Memorandum führte, war der Umriß der Kirche und ihre Einbindung in die geradlinigen Formen der Gesamtanlage: Offenbar hatte Juan Bautista halbrund geschlossene Apsiden im Osten und an den Enden des Querhauses geplant; Paciotto argumentiert dagegen, er würde die gesamte Kirche als Quadrat entwerfen, gerade Linien seien eben schöner, wie antike und moderne Beispiele zeigten. Ferner kritisiert er eine geplante ovale Wölbung zu Seiten der Vierung, eine Konstruktion, die nie von antiken oder guten zeitgenössischen Architekten angewandt worden sei. Dieser Passus ist besonders interessant: Sollte Juan Bautista de Toledo tatsächlich ovale Wölbungen seitlich der Vierung geplant haben und damit eine ganz außergewöhnliche, innovative Lösung vorgeschlagen haben? Ovale Gewölbe waren zwar aus Traktaten bekannt, jedoch hatte nur Vignola sie in S. Andrea in

Via Flaminia (1551-1553) tatsächlich ausgeführt. Auch weitere Punkte belegen, daß Paciotto streng an einer durch klassische Proportionen, klare Formen und feste Regeln geprägten Architektur festhielt. Diese Einstellung stand in grundsätzlichem Kontrast zu einer künstlerisch freieren Interpretation des vitruvianischen Formenkanons, wie sie vermutlich Juan Bautistas erstem Projekt für die Kirche in El Escorial zugrunde lag.

Was hier anhand der Planung für das Herz der Klosterresidenz Philipps II. zutage trat, hatte sich in den 40er Jahren in Rom entzündet: die Debatte um die strikte Befolgung architektonischer Regeln. Die vehemente Auseinandersetzung zwischen der traditionell orientierten *Setta Sangalesca* - den Schülern Antonio da Sangallos d. J.- und den Anhängern Michelangelos um die Weiterführung des Baus von St. Peter ist von Vasari überliefert und hinreichend dokumentiert. Genau in diesem Umfeld und in der *"heißen Phase"* der Auseinandersetzung waren sowohl Francesco Paciotto als auch Juan Bautista involviert - auf unterschiedlichen Seiten: Paciotto als *architetto del Palazzo Apostolico* und Befürworter Sangallos, Juan Bautista de Toledo (der *valiente español*) als *secondo architetto* und enger Vertrauter Michelangelos. Später trennten sich ihre Wege, bis sie sich am Hofe Philipps II. wiedertrafen, beide als Kenner der aktuellsten römischen Architekturszene. Ihren unterschiedlichen Positionen hinsichtlich der Interpretation Vitruvs blieben sie treu.

Der Verlauf der frühen Planung der Klosterkirche von El Escorial spiegelt so ganz aktuelle Positionen der italienischen Diskussion wider. Es zeigt sich, wie nah in den Jahren um die Mitte des Jahrhunderts, zu Beginn der Herrschaft Philipps II., die Architektur der spanischen Habsburger und die theoretische Debatte in Italien beieinanderlagen. Für die Folgezeit und die weitere Ausprägung der Hofarchitektur der spanischen Habsburger wurden dann zwei Faktoren bedeutsam: Zum einen die Tatsache, daß die architektonischen Vorstellungen Philipps II. und Francesco Paciottos sich offenbar nahe standen, zum anderen und sicher damit zusammenhängend, daß Juan de Herrera, Bautistas Nachfolger, ähnliche Positionen wie Paciotto vertrat und dessen Vorschläge bereitwillig aufgriff. Das Schicksal der in der frühen Planung zur Klosterkiche von El Escorial aufgezeigten und schließlich mit der Ablehnung italienischer Konkurrenzentwürfe endgültig verworfenen *"freieren"* Alternativen war damit besiegelt, die Weichen für eine eher dogmatische Auslegung vitruvianischer Regeln gestellt.

El ESCULTOR ITALIANO POMPEO LEONI EN ESPAÑA (1556 - 1608)

José Luis Cano de Gardoqui, Valladolid

En septiembre de 1556, la flota que traslada al Emperador Carlos V hacia su retiro de Yuste, transporta la serie de retratos reales encargada en Bruselas por el Emperador en 1549 al escultor italiano Leone Leoni. Acompañando a las figuras llega a España su hijo, Pompeo Leoni, quien iba permanecer allí cerca de 50 años.

La serie real glorifica e inmortaliza la dinastía imperial. Son *"retratos de aparato"* o *"retratos cortesanos"* vinculados al manierismo clásico de fines del XVI, realizados en materiales nobles (marmól y bronce) y basados en la Antigüedad clásica. Los retratos de Leone son intemporales pero naturalistas por el detalle de sus relieves y la veracidad de los rostros. El retrato repercute en la consideración del artista cuando éste posee carácter de monumento público y es contemplado por todos. Por el contrario, la obra de Pompeo adquirirá un talante esencialmente religioso, dirigida tanto a la Corte, come a nobleza e Iglesia. Su fama dependerá más del mecenazgo institucional. La serie real pudo suponer un giro estético hacia una sensibilidad italiana. La escultura religiosa predomina en la España del XVI, tiene aceptación en el pueblo. Realizada en madera policromada, dorada y estofada, para retablos y grupos devocionales, pero expresivizada y deformada en aras de lo religioso.

El en último tercio del XVI, llega un manierismo *"romanista"* por la influencia formal de Miguel Angel, practicado por Becerra, Anchieta. Paralelamente Pompeo inicia un manierismo clasicista, que desde la Corte se extenderá a la nobleza y a la Iglesia. Abunda en España la madera y escasea el mármol y el bronce, materiales italianos. Pompeo incentiva la importación de mármol italiano para obras, sobre todo funerarias, y la llegada de operarios del mármol y bronce italianos contratados por él mismo para Retablo y Entierros de El Escorial.

Hay poca escultura mitológica y retratística. El retrato es funerario, situado en las iglesias; así se restringe su carácter público. Ante este panorama, no es extraño que los retratos reales de Leone no llegaran a difundirse públicamente hasta el siglo XIX.

La introducción del manierismo clásico en España se relaciona con la actividad de un Pompeo españolizado, con una mayor cantidad de obras religiosas; tipología funeraria de sus retratos; alto grado de naturalismo; uso de alabastro, la madera. Todo bajo la fórmula del clasicismo. Esta estética alcanza lo social y económico. El panorama del artista español del XVI y XVII es artesanal, con excepciones importantes en el paso de artesano a artista: italianos o artistas españoles allí formados. La nueva mentalidad del escultor en España puede deberse, entre otros, a Pompeo Leoni. La escultura del XVI es inferior respecto de la arquitectura y pintura, tanto en el reduccionismo religioso, como en lo económico, material y teórico. La Corte española del Siglo de Oro se decanta por la pintura, pero también pocos escultores desarrollan con título una estética clásica.

Pompeo se sitúa a la cabeza de la escultura cortesana, con un estilo afín a los gustos clasicistas de la corte. También representa la nueva mentalidad del artista moderno que sale de lo artesanal por su cultura y formación. Como el padre, se interesa por el arte antiguo y las nuevas corrientes estéticas y culturales. Los inventarios de sus bienes revelan al artista que colecciona con rasgos modernos: biblioteca con autores clásicos y tratados de arte. Molde, bustos y medallas antiguos y nuevos para la formación del artista. Colección de pinturas de Leonardo, Corregio, Tiziano, Zuccaro, El Greco, Moro etc. Pompeo disfruta de una elevada posición socio-económica, es escultor del Rey, diferenciando aún más al artista moderno del artesano.

La *"modernidad"* de Pompeo se muestra en la organización laboral y el sistema de contratación de la obra artística. Pompeo influye en la difusión de los *"sistemas de Compañías"* en la Corte madrileña de fines del XVI y comienzos del XVII. Escultores, entalladores, pintores, etc. se unen para encargos que exigen fuertes inversiones económicas. Las Compañías, con un fondo común, potencian la capacidad de trabajo al abarcar todo el proceso artístico. Los artistas buscan, contratan y pagan hombres y materiales. La ejecución material queda a cargo de los oficiales. Los maestros se liberan. Ello puede observarse en la *"Compañía"* de Pompeo, Trezzo y Comane para la obra del Retablo y Entierros del Escorial, la cual propicia la difusión del sistema en España durante el XVII, merced a la asociación de Leoni con escultores españoles cortesanos, como Vallejo, Merlo, etc. para hacer obras en madera para la Iglesia. Las Compañías se combinan con la Tasación, variedad contractual del siglo XVI, donde el precio de la obra artística

no es fijado de antemano, sino una vez terminada y examinada. Concepto liberal del arte, pues el precio tiene en cuenta su calidad, mejoras introducidas, etc.

Los contratos aplicados en España durante el XVI, sobre todo en el ámbito religioso, fijan a priori condiciones rigurosas emanadas del cliente. El artista se ciñe a un precio y a un plazo de tiempo concreto. Se determinan materiales y particularidades formales e iconográficas. Para garantizar el plazo de tiempo el artista compromete sus bienes muebles y raíces. Tal fue lo impuesto a Pompeo por el cabildo toledano en 1571 para el pedestal del arca de las reliquias de San Eugenio. Como artista liberal, verá imposible realizar la obra en el plazo y precio convenido en el contrato.

La influencia de Leone es contínua en Pompeo (colaboración en el Retablo de El Escorial, firmado por Leone) la carrera de Pompeo está dirigida hacia la Corte. Pronto, en 1556, alcanza el título de *"escultor del Rey"*. No es un ascenso profesional tradicional, sino por las recomendaciones paternas a personajes como el cardenal Granvella, intermediario entre Leone y el Emperador. En 1555, Carlos V decidía su retiro a España, lo que implicaba también el viaje de Leone con las esculturas aún no terminadas. Leone se negó ir a España y hubo de ser reemplazado por Pompeo en la terminación de los bultos. Leone volvió a Milán, sabiendo que Carlos V aseguraría el título de escultor cortesano para el hijo. Desde febrero de 1557 Pompeo es *"escultor del rey"*, protegido en Valladolid por María de Hungría y la regente princesa Juana. En 1558, tras un brote luterano en la ciudad, Pompeo es acusado por la Inquisición de mostrar opinones heréticas y condenado a un año de reclusion en un monasterio. No llega a cumplir enteramente la pena, pero Carlos V mostró interés por la suerte del artista y de las figuras reales. El mismo año, murió el Emperador. Hubo de ser Felipe II quien procurara la terminación de las esculturas, impulsando la imagen imperial de Carlos V y creando una imagen de Estado al unir lo profano y lo religioso.

Felipe II aún deseaba que Leone terminara las esculturas en España. Pompeo no había demostrado aún su habilidad en la escultura, salvo ciertas realizaciones en la medallística. Ante la nueva negativa de Leone, en 1562 Felipe II hubo de aceptar a Pompeo, aunque el Monarca no insistió en la conclusión de los retratos. Salvo las obras para El Escorial, Pompeo no realiza muchos

encargos para la Corte. Sumando las obras de El Escorial y otros ámbitos, pesa más lo religioso sobre lo profano, y no sólo por la influencia española sino también por Felipe II quien trasvasa la corriente manierista clásica al contexto religioso-estatal.

En 1570 Pompeo realiza un serie de esculturas reales que fingen bronce, como los emperadores romanos, para la entrada en Madrid de la reina Ana de Austria. Estas figuras, así como las de 1599 para la entrada de Madrid de la reina Margarita, difunden el gusto clasicista cortesano, pero también permiten a Pompeo asociarse con escultores españoles, creándose una escuela cortesana que extiende el clasicismo en el XVII por Valladolid, Toledo, etc. La unión con entalladores permite al artista diseñar obras en madera para la Iglesia, ejecutadas normalmente por sus discípulos (Porres, Muñoz, Merlo, Morales) y caracterizadas por la sencillez y el naturalismo. Con Alonso de Vallejo, Pompeo contrata los retablos de San Francisco, San Jacinto y Nuestra Señora de Atocha de Madrid, difundiendo el clasicismo en mayor grado que a través de la Corte. De 1601 a 1606, la corte vuelve a Valladolid y con ella la nobleza y los artistas como Pompeo y sus collaboradores para atender sus demandas. El clasicismo se extiende por la zona norte de España, conviviendo con el romanismo hasta la llegada del naturalismo barroco de Gregorio Fernández; éste será influído por el retablo de San Diego en Valladolid diseñado por Pompeo para el Duque de Lerma. Para los Duques realiza sus bultos orantes. Esta nobleza pujante, acorde con los nuevos ideales artísticos, quiere emular en la escultura funeraria a la corte. Pero el uso del bronce es excepcional. La nobleza se retrata en mármol, alabastro, piedra o madera. Pompeo fija el tipo de retrato funerario para el siglo XVII, con el abandono del yacente y el sepulcro exento y la adopción del orante, de tradición española, que dirige, en actitud activa y naturalista, su vista al altar, cobijado por un marco arquitectónico sobrio, de influencia italiana. Así, la tumba del Inquisidor General Fernando de Valdés, en alabastro, contratada por Pompeo en 1576 para Salas (Asturias). Son notas que hablan de la *"españolización"* de Pompeo, como el uso del alabastro sustituyendo al mármol.

En 1570, Pompeo había realizado el sepulcro de doña Juana en las Descalzas Reales en un estilo italiano a pesar del tipo orante, debido a la unión de Pompeo con marmolistas italianos (Trezzo, Comane, Marogia). Dichos contactos llegan al retablo y Entierros de El Escorial, culminación del retrato fúnebre. Los grupos presentan tipología y composición hispana pero con factura italiana: bronce y jaspe. Hay verosimilitud e idealidad: el bronce

dorado distancia actidudes. En principio, Pompeo quería los bultos en mármol de diversos colores. También para el Retablo, los santos irían con rostros y manos *"encarnados"*, a la manera tradicional española. Pero Felipe II impone el bronce dorado, alejándose de tal estética. Aquí, el carácter público del monumento se restringe aún más. Mientras, las obras funerarias de Pompeo para la nobleza y clero difunden el clasicismo más que los Entierros reales como en el sepulcro de mármol del cardenal Diego de Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas (Segovia) de 1577 o el de Antonio Sotelo en San Andrés de Zamora. A las obras de Pompeo siguen durante el XVII las de escultores españoles cortesanos que fijan esta tipología funeraria: Juan de Porres, Antonio de Riera, etc.

DIE INQUISITION ALS WÄCHTERIN DES INTERKULTURELLEN DISKURSES: AUSLÄNDISCHE KÜNSTLER UND DEREN SAMMLER IN SPANIEN ZWISCHEN DISZIPLINIERUNG UND PATRONAGE

Michael Scholz-Hänsel, Berlin

Ausgehend von meiner Habilitationsschrift mit dem Titel *Kunst und Inquisition. Von Wegen und Folgen der Intoleranz* versuche ich an drei Fällen exemplarisch zu zeigen, daß die Existenz des Tribunals zwar der spanischen Kunst und dem Selbstverständnis der Künstler eigene Züge gab, aber daß die Funktionalisierung der Bilder mit dem Ziel der *Sozialdisziplinierung* im 16. und 17. Jahrhundert ein gesamteuropäisches Phänomen darstellte. Insofern wurden auch Fremde in Spanien nicht stärker verfolgt als anderswo.

Dagegen ist nicht nur die Perspektive reformatorischer Graphiken zum Thema Inquisition tendenziös, auch die deutsche Kunstgeschichte vertritt in ihrer Rezeption dieser Epoche bis heute Positionen, die das Erbe Luthers verraten. So eint Werner Hofmann und Hans Belting, daß sie die Reformation als wesentlichen Einschnitt sehen, der dem alten Bild angeblich seine religiöse *Aura* geraubt und es zum Kunstobjekt gemacht hat - ein Vorgang, den Belting in mißverständlicher Weise als *Machtverlust der Bilder* interpretiert. Auch wenn ich Belting darin zustimme, daß die Theologen ab dem 16. Jahrhundert ein stärkeres Interesse an einer ideologischen Kontrolle der Bilder zeigen, so sehe ich doch keinen Grund, hier einen Bruch zu konstruieren, und erst recht

nicht kann ich die These vom unterschiedlichen Gebrauch der Bilder im protestantischen und katholischen Raum bestätigen. Nehmen wir das in den historischen Wissenschaften inzwischen weitgehend als Paradigma akzeptierte Konzept einer zu diesem Zeitpunkt gemeinsamen, wenn auch im einzelnen verschieden verlaufenden Reform in den Konfessionen ernst, läßt sich leicht erkennen, daß auch beide christlichen Hauptrichtungen sich weiter der Bilder sowohl zur Propagierung ihrer Lehren wie zur Disziplinierung ihrer Gläubigen bedient haben. Aus einer anderen Perspektive formuliert hieße dies: die Inquisition war nicht nur Wächterin der richtigen Kunst, sondern auch deren Mäzenin - in dieser Hinsicht wirkte sie nicht anders als mancher italienische Territorialfürst, der die Kunst im Interesse seines Machterhaltes förderte und dem wir heute wegen seiner ästhetischen Sensibilität die eine oder andere Hinrichtung verzeihen. So habe ich selbst in einer früheren Veröffentlichung zu zeigen versucht, wie bei El Grecos Porträt des Fernando Niño de Guevara der auftraggebende Großinquisitor sich besonders innovativ zeigen wollte. Über die Gattung des Bildnisses hinaus hat die Tätigkeit des Tribunals nicht nur zahlreiche qualitätvolle Märtyrer- und Andachtsbilder für angebliche Opfer von Ketzern entstehen lassen, sondern wir wissen sogar, daß das Tribunal wiederholt bei großen Festen aufwendige ephemere Architekturen und Malereien in Auftrag gab.

Die drei diskutieren Beispiele zeigen Künstler und Sammler als Protagonisten des interkulturellen Austausches, der umgekehrt für ihre Arbeit häufig auch eine grundlegende Voraussetzung bildete. Sie ergeben aber auch, daß unsere klassischen Vorurteile zur Inquisition, wie sie der *Leyenda Negra* zugrundeliegen, in die Irre führen. Ein von der Inquisition verurteilter Maler mußte zur Strafe lediglich unentgeltlich ein Werk erstellen, einige der scheinbar doch immer so oppositionellen Künstler wurden auf der Suche nach sozialen Vorteilen als *Familiares* (Vertraute der Inquisition) schnell zu Komplizen des Systems und ein Sammler konnte mit einem Teil der politischen Führungselite sogar erfolgreich gegen die inquisitorische Zensur konspirieren, während ein Großinquisitor des 18. Jahrhunderts keineswegs für die Zerstörung umstrittener Aktdarstellungen plädierte. Doch mehr noch: der Versuch Pedro Orrentes, seine Außenseiterrolle durch eine Spitzelfunktion zu kompensieren, die Schwierigkeiten des Ausländers Simón Pereyns in einer fremden Kultur und der Kampf von Sebastián Martínez gegen die Zensur finden Parallelen in Problemen unserer eigenen Zeit, wo wir gelernt haben sollten, daß Täter und Opfer, Gut und Böse, eben nicht so einfach zu unterscheiden sind.

Insofern ist Vorsicht geboten, wenn Francisco Goya als Zeuge der Anklage gegen die Inquisition zitiert wird. Ich möchte vermuten, daß der Künstler auch deshalb so erfolgreich war, weil er ein europäisches Klischee bediente, das es erlaubte, das Thema Intoleranz einem einzelnen Land und einer klar eingegrenzten Epoche zuzuweisen und damit anderes zu verschweigen. Goyas Kunst ist eben genausowenig verständlich wie die von Velázquez oder Picasso ohne den besonderen spanischen Entstehungskontext. Wenn wir eine europäische Kunstgeschichte wollen - die wir ja auch noch nicht haben -, werden wir künftig um soziale Erfolge der Künstler zu erklären, auf der Iberischen Halbinsel ihren Status als *Familiares* diskutieren müssen, statt die kirchlichen Positionen immer nur als rückständig zu werten und überall nach den scheinbar interessanteren *Hofkünstlern* gemäß italienischem Muster zu suchen. Das proklamierte *Ende der* (alten) *Kunstgeschichte* könnte dann einfach der Anfang einer Einbeziehung des *Anderen* und *Fremden* sein, eine Rolle, die Spanien lange Zeit für Europa gespielt hat.

EIN ITALIENISCHER KÜNSTLER AM HOFE PHILIPPS IV.: AGOSTINO MITELLI

Christoph Lademann, Berlin

Agostino Mitelli (1609 - 1660) war der wohl bedeutendste bolognesische Quadraturmaler des 17. Jahrhunderts. Er arbeitete in Arbeitsgemeinschaft mit Angelo Michele Colonna, der die gemalte Scheinarchitektur Mitellis mit Figurenszenen ergänzte. Während ihrer Zusammenarbeit (1632 - 1660) malten sie zahlreiche Freskenzyklen (u. a. für den Kardinal Bernardino Spada in Rom, für den Großherzog Ferdinando II de' Medici im Palazzo Pitti, für den Herzog Francesco I d'Este in Sassuolo, und für weltliche und kirchliche Auftraggeber u. a. in Rimini, Genua, und - selbstverständlich - Bologna). Im Jahr 1650 erhielten sie einen Ruf nach Spanien, um dort für Philipp IV. zu arbeiten. Obwohl nach spanischer Ansicht (bzw. jener Velázquez') bereits 1650/51 verbindlich abgeschlossen worden war, folgten sie diesem Ruf erst 1658, ein Zeichen dafür, daß die Attraktivität Madrids für italienische Maler Grenzen hatte. Dieser Ruf nach Spanien war die Folge des königlichen Auftrags an Velázquez, italienische Freskenmaler nach Madrid zu bringen, die in der Lage waren, große Freskenausstattungen zu

realisieren (in Spanien war das Fresko trotz der Ausstattung des Escorial wieder weitgehend in Vergessenheit geraten). Der Wunsch nach Fresken steht im direkten Zusammenhang mit der Ausstattungsgeschichte des Madrider Alcázar unter Philipp IV.

Daß Mitelli und Colonna einen Ruf nach Madrid erhielten, deutet daraufhin, daß ihr Ansehen zu dieser Zeit sehr hoch war. Allerdings ist zu bedenken, daß Velázquez zuerst bei Pietro da Cortona sondiert hatte, dem zweifellos renommiertesten Freskenmaler und Ausstatter der Zeit, und, als Cortona ablehnte, bei dessen Schülern Coli und Gherardi, die für eine *"römische"* Ausstattung à la Cortona garantiert hätten. Daß Velázquez anschließend auf die in Rom nur wenig rezipierte, ihrer Genese nach typisch norditalienische Quadratur Mitellis zurückgriff, dürfte mit seinen Reisen in Norditalien zusammenhängen, wo er, beispielsweise in Modena/ Sassuolo, Gelegenheit hatte, sich in der direkten Anschauung ein Bild der Fähigkeiten der Maler zu machen. Neben Velázquez war eine größere Anzahl weiterer Vermittler eingeschaltet, um die Verträge auszuhandeln. Daß Mitelli und Colonna acht Jahre später doch noch, offenbar mit neuen Verträgen, nach Madrid abreisten, wird in den italienischen Quellen damit erklärt, daß sich ihre Auftragslage in Italien verschlechtert habe, da die zahlreichen, mittlerweile selbständig gewordenen Schüler zu erheblich tieferen Preisen arbeiteten; und damit, daß Madrid eine Bezahlung in Aussicht stellte, die ihre (hohen) Löhne an italienischen Höfen noch überstieg. Nebst diesen ökonomischen Gründen wird auch der Druck des Hauses Medici auf Mitelli und Colonna genannt. Fürstkardinal Giovanni Carlo de' Medici (für den Colonna und Mitelli über zwanzig Jahre hinweg Aufträge ausgeführt hatten) soll sich für ihre Ankunft in Madrid sogar persönlich verbürgt haben.

Von den recht zahlreichen Arbeiten Mitellis und Colonnas in Madrid ist leider nichts erhalten gebleiben. Einzig ein detailliert ausgeführter Ölbozzetto Mitellis für Buen Retiro bezeugt die perspektivische, farbliche und dekorative Brillanz auch der Madrider Arbeiten Mitellis (der Ölbozzetto zeigt nur die Scheinarchitektur, ohne die Figuren Colonnas). Die wichtigste Arbeit war die Freskierung der Decke des Spiegelsaals im Alcázar, nicht nur aufgrund ihres Umfangs, sondern auch ihrer politischen Bedeutung nach. Diese Arbeit bildete den Abschluß der von Velázquez beaufsichtigten Ausstattung dieses repräsentativsten Saals im modernen Vorbau des Schlosses und stellte den Rahmen des so bedeutsamen Empfangs der französischen Gesandtschaft im Oktober 1659 dar (anläßlich der Verheiratung der Infantin mit Ludwig XVI.

per procuram, der zeremoniellen Besiegelung des spanisch-französischen Friedensabkommens).

Trotz dieser Erfolge war aber Mitelli in Spanien alles andere als glücklich, wie teils eigene, teils fremde aussagen belegen. Nebst seinem (für Italiener üblichen) Spott über den *"spanischen Schweinestall"* beklagt sich Mitelli über die starre spanische Sozialstruktur. Die ihm von Bologna her vertrauten informellen Kontakte mit Adligen (im Rahmen literarischer Akademien beispielsweise), die innerhalb eines offenbar recht ungezwungenen Netzes privater und beruflicher Kontakte zu sehen sind, scheinen in Madrid nicht möglich gewesen zu sein. Dies trotz der Förderung durch die Familie de Haro (insbesondere durch Gaspar de Heliche y Haro, Marqués del Carpio, dem kunstinteressierten Sohn des kunstinteressierten Premiers Luis de Haro). Die Familie de Haro soll, nach italienischen Angaben, entscheidenden Anteil an der Anstellung und den Aufträgen Mitellis genommen haben.

Wenige Tage nach dem Tod Velázquez' verstarb Mitelli in Madrid, wohl an derselben Krankheit. Von Mitellis Arbeiten hat sich in Madrid - wie erwähnt - nichts erhalten (auch nicht von Colonna, der bis 1662 in Madrid bleiben sollte). Jedoch hatte Mitellis Präsenz in Spanien nicht nur sehr direkte Wirkung auf Maler wie Claudio Coello, Francesco Rizi und Juan Carreño de la Miranda, sondern sorgte insgesamt für die Wiedereinführung der Freskenmalerei mindestens im Umkreis des Hofes, aber auch beispielsweise in Zaragoza. Als unmittelbar den Stil Mitellis reflektierende Arbeiten haben sich - in Madrid - beispielsweise die Fresken in San Antonio de los Alemanes oder Portugueses und jene im Kloster der Descalzas Reales erhalten. Diese Phase einer an der bolognesischen Quadratur orientierten spanischen Freskenmalerei dauerte bis zur Ankunft Luca Giordanos 1692. Sie wird in der Folge vom norditalienischen Modell Mitellis zum römisch inspirierten Modell des Neapolitaners Giordano gelangen, das die weitere Entwicklung der spanischen Freskenmalerei im 18. Jahrhundert weitgehend bestimmen wird.

LUCA GIORDANO, HOFMALER KALRS II.

Angelica Francke, Münster

Obgleich sich der neapolitanische Barockmaler Luca Giordano Zeit seines Lebens immer wieder an Werken verstorbener oder noch lebender Künstler in der Komposition orientierte, scheint während seines von 1692 bis 1702 dauernden Aufenthaltes in Spanien als Hofmaler König Karls II. die spanische Kunst in dieser Hinsicht kaum das Interesse des Italieners geweckt zu haben. Es läßt sich in seinem reichen auf der iberischen Halbinsel entstandenen Freskenwerk nur ein Element ausmachen, das auf eine alte spanische Dekorationstradition zurückzuführen ist, nämlich Wände üppig mit Tapisserien zu schmücken. Während Giordano in seinen italienischen Wandfresken stets einzelne Szenen mittels architektonischer Rahmungen voneinander geschieden hatte - was eine gewisse statische Unterbrechung in die ansonsten barock bewegte Abfolge brachte -, gelangen ihm in Spanien durch die Plazierung der Szenen auf Scheintapisserien fließendere Übergänge und damit insgesamt schwungvollere Wandkompositionen.

Obgleich die spanischen Freskanten im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts noch deutlichst von der - durch die Bologneser Agostino Mitelli und Angelo Michele Colonna in den fünfziger Jahren in Madrid eingeführten - Quadraturmalerei geprägt waren, beeinflußten sehr bald die völlig anders gearteten, da in der Manier Pietro da Cortonas barock-bewegten Deckenfresken Giordanos seine spanische Kollegen. Besonders Antonio Palomino - der erst 1696 nach häufigen Besuchen bei Giordano während dessen Gewölbefreskierungen im großem Treppenhaus und in der Basilika des Escorial selbst zu freskieren begann, obgleich er vor der Ankunft des Neapolitaners auch schon in Kontakt mit Claudio Coello gestanden hatte - orientierte sich stark an Giordanos spanischen Freskenwerken. Unter diesem Eindruck wird Palominos Farbpalette heller und es gelingen ihm einheitliche Kompositionen von großen Ausmaßen (vor allem in San Juan del Mercado in Valencia, 1697 und 1699/1700).

Mit Giordanos Fresken läßt sich eine deutliche Abkehr der spanischen Maler von der Quadratur und eine Hinwendung zur barock-dynamischen, figürlich bewegten Illusionsmalerei konstatieren.

Interessant zu bemerken ist, daß der 1764 bereits betagtere, erfahrene Giovanni Battista Tiepolo bei der Ausführung seines Deckenfreskos *Verherrlichung der spanischen Monarchie* im Thronsaal des Madrider Palacio Real bei Beibehaltung eines bereits vorher verwendeten Dekorationselementes sich von einem Teil aus Giordanos Fresko *Allegorie des Ordens vom Goldenen Vlies* im Casón del Buen Retiro inspirieren ließ. Wie der noch vor der Abreise nach Spanien in Italien gefertigte *boceto* Tiepolos zeigt, war für das Fresko das Element eines Regenbogens nicht vorgesehen. Der langgestreckte Thronsaal und damit die große zu überspannende Fläche erforderten eine geschickt diese Weite überbrückende Lösung. Tiepolo setzte so den früher bereits fragmentarisch verwendeten Regenbogen ein, orientierte sich jedoch insofern stark an Giordano, daß er dessen Hintereinanderstaffelung verschiedener geometrischer Körper in Form von Wolkengebilden aufnahm und den Regenbogen weit zur Deckenmitte zog.

FILIPPO JUVARRA IN MADRID
ZUM INTERNATIONALEN ANSPRUCH RÖMISCHER ARCHITEKTUR IM 18. JAHRHUNDERT

Georg Peter Karn, Mainz

Der Brand des Madrider Alcázar 1734 bedeutete ein neues Kapitel innerhalb der spanischen Architekturgeschichte. Der durch Philipp V. eingeleitete Neubau des Schlosses sollte nach dem Ende der habsburgischen Herrschaft zu einem Symbol der neuen bourbonischen Dynastie werden. Im Rahmen der offiziellen Architektur des Hofes stand Spanien im Spannungsfeld französischer und italienischer Einflüsse, die nicht zuletzt aus der Herkunft Philipps V. und seiner Gemahlin Elisabeth Farnese resultierten. Mit dem Turiner Hofbaumeister Filippo Juvarra, der bereits wenige Monate nach seiner Ankunft starb, wurde für den Wiederaufbau ein in Rom bei Carlo Fontana sowie in der Akademie ausgebildeter Architekt gewonnen, der sich als Turiner Hofbaumeister durch zahlreiche Bauten hauptsächlich in Oberitalien einen bedeutenden Ruf erworben hatte.

Bereits Juvarras modifiziert ausgeführter Entwurf für die Gartenfassade des Schlosses von La Granja di San Ildefonso mit ihrer monumentalen Pilaster- und Säulengliederung römischer

Provenienz demonstriert den neuen Impuls innerhalb der spanischen Architektur. In den nicht ausgeführten Plänen für das königliche Schloß stehen verschiedene Komponenten nebeneinander. Römischen Grundzügen in der Tradition vor allem von Berninis Louvre-Entwürfen, zu denen die blockhafte Durchbildung der Baukörper, die über dem Erdgeschoß aufgesockelte Große Ordnung der Fassaden und die geschlossenen Binnenhöfe mit den von einer Kolossalordnung gegliederten Loggien gehören, stehen französische Elemente gegenüber, in denen sich Anregungen von Versailles und der Louvre-Kolonnade Perraults bemerkbar machen. Diese französischen Einflüsse spiegeln vielleicht Vorstellungen des Bauherren wieder, lassen sich jedoch zum Teil in älteren Bauten, Projekten sowie Architekturphantasien Juvarras verfolgen. Neben einer Paris-Reise im Jahre 1720 konnte dieser bereits in Rom im Rahmen seiner Kontakte zur Accademia di San Luca mit Vorbildern in Berührung gekommen sein, die sich durch die engen Verbindungen mit der französischen Akademie in Rom erklären lassen und in verschiedenen Wettbewerbsentwürfen verarbeitet wurden.

Die kritische Einstellung gegenüber der französischen Architektur, die sich einer Äußerung Juvarras entnehmen läßt, steht hingegen in einer spezifisch römischen Tradition. Der Vorwurf der Trockenheit und mangelnden Grandiosität erinnert unmittelbar an vergleichbare Äußerungen Berninis in Paris. Er weist dabei nicht allein Juvarra als typischen Vertreter römischer *maniera grande* des Spätbarocks in der Nachfolge des 17. Jh. aus, sondern spiegelt zudem den Anspruch zeitgenössischer Architektur auf das Erbe der römischen Kaiserzeit wieder, deren *Magnificenza* auch als Leitbild europäischer Herrscher galt. Der Glaube an die Kontinuität dieses römischen Kulturprimats bis in die Gegenwart, ausgehend von der Wiederaufnahme der Antike durch Bramante und Michelangelo, fand in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jh. vor allem in den Büros von Bernini und Fontana, in denen zahlreiche europäische Architekten ihre Ausbildung erhielten, sowie in der Accademia di San Luca Nahrung und Bestätigung. Die Wettbewerbsarbeiten der Akademie lassen die gesamte Bandbreite der architektonischen Vorbilder Roms zwischen Antike und Spätbarock sichtbar werden, die als Typen- und Motivrepertoire zur Verfügung standen und in die übergreifende stilistische Linie eingegliedert wurden. Es entspricht dieser Überzeugung, wenn im Vorwort der *"Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni"* des Kunsthistoriographen Lione Pascoli die Gleichrangigkeit barocker Künstler mit antiken behauptet und ihre Werke als ein *ben inteso misto* und eine *perfetta unione* aus antiken und modernen Elementen beschrieben wird. Auch in Juvarras Skizzenbüchern ist die große Breite der verarbeiteten Anregungen erkennbar und bestätigt, was der Veroneser Gelehrte Scipione Maffei, der ihn als *architetto in oggi non inferiore a gli antichi* pries, in seinen biographischen Äußerungen zum Studium des *antico e miglior moderno di Roma* ausführte.

Der internationale Anspruch römischer Architektur wurde in der Mitte des 18. Jh. mit der zunehmenden Kritik an Spätbarock und Rokoko bleibend erschüttert. In Rom erfolgte innerhalb der offiziellen Architekturpolitik mit dem Pontifikat des Florentiners Clemens' XII. Corsini der Bruch mit der bisherigen Linie und die Rückbesinnung auf das Cinquecento als letzte große Phase der Kunst. In Spanien setzte die gleiche Reaktion mit der Rezeption des Zeitalters Philipps II. und der Architektur Juan de Herreras ein, die sich vor allem im Werk von Ventura Rodriguez manifestiert, der in jungen Jahren aus dem Büro Juvarras hervorgegangen war und anfänglich dessen Stil vertreten hatte.

ANTON RAPHAEL MENGS UND SEINE WIRKUNGEN AUF DIE SPANISCHE MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS

Steffi Roettgen, München

Im Zuge der neuen Kunstpolitik, die Karl III. ab 1759 in Madrid etablierte, kommt der Berufung des sächsisch- polnischen Oberhofmalers Anton Raphael Mengs (1728 - 1779) an den spanischen Hof im Jahr 1761 eine wichtige Rolle zu. Karl III. gewann mit Mengs einen Maler, der den neuesten Stil in der Malerei vertrat und der sich an den Meistern der italienischen Renaissance sowie an der Antike orientierte. Bereits während seiner römischen Schaffenszeit (1752 - 1761) hatte Mengs ein außergewöhnliches Engagement für die Reform der künstlerischen Ausbildung gezeigt. Sein römisches Atelier wurde zum Anziehungspunkt für viele junge Künstler, die sich auf der Suche nach neuen künstlerischen Idealen um ihn sammelten. Sein Interesse an der Akademie als Lehrstätte und an den theoretischen Aspekten der Kunst war wohl auch einer der Gründe für seine Berufung nach Madrid.

Lange Zeit wurde die Bedeutung von Mengs für die

Herausbildung einer neuen spanischen Tradition der Malerei unterschätzt, indem man seine spanische Schaffenszeit mit dem Etikett der Kunstdiktatur versah und seinen Einfluß als einengend einschätzte. Die entscheidende Zäsur gegenüber der älteren spanischen Praxis bei der Berufung ausländischer Künstler ist jedoch gerade darin zu sehen, daß er als Reformer berufen wurde, von dem sich Karl III. entscheidende Impulse zur Belebung des künstlerischen Lebens in Sopanien erhoffte.

Im Unterschied zu Tiepolo, der in Begleitung seiner Söhne nach Madrid kam und sich dort auf ihre Mitarbeit stützen konnte, war Mengs in Madrid auf die Zusammenarbeit mit den spanischen Malern angewiesen, die, wie die Brüder Gonzalez Velazquez, bereits im Dienste des Hofes standen. Besonders deutlich zeigt sich dies an der Organisation der malerischen Ausstattung der Wohnung der Königin Mutter. Er nutzte seine Position als Intendant der malerischen Ausstattung des Palacio Real die er 1763 als Nachfolger von Corrado Giaquinto übernommen hatte, konsequent dazu, um jüngeren spanischen Malern seine akademischen Prinzipien zu vermitteln. Mengs' Einfluß auf Francisco Bayeu, aber auch auf den 1765 berufenen Mariano Salvador Maella schlug sich weniger in der stilistischen Angleichung ihrer Handschrift an seinen Stil nieder, als in der Übernahme seiner Methoden.

Besonders Bayeu folgte bei der sorgfältigen Vorbereitung seiner Decken dem Vorbild von Mengs, der sich um die Wiederbelebung der akademischen Techniken bemühte, wie sie in der römischen und bolognesischen Schule gepflegt worden waren. Die Ausarbeitung erfolgte mit Hilfe von sorgfältigen und detaillierten Studien sowie von Kartons, die im Atelier verblieben und dort auch Vorbildfunktion hatten. Die Ausstattung der königlichen Residenzen diente demnach nicht nur dazu, den Bedarf an angemessener Dekoration zu decken, sondern wurde gleichzeitig zu einer Quelle der Erschließung neuer künstlerischer Ressourcen. Aufgrund der von Mengs kritisierten Mißstände des akademischen Unterrichts in Madrid war es folgerichtig, daß er seine Werkstatt im Palast im Sinne einer Akademie organisierte.

Dieses Konzept muß auch als konsequente Weiterentwicklung der Prinzipien angesehen werden, die Mengs bereits in Rom zur Reform der künstlerischen Ausbildung entwickelt hatte. Sie fanden auch ihren Niederschlag in seinen Vorschlägen zur Reform der Academia de San Fernando, die er zusammen mit dem ihm

befreundeten Bildhauer Felipe de Castro 1766 erarbeitet hatte. Mengs setzte sich außerdem nachhaltig für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Hofmaler ein, die ihm unterstanden und strebte ihre Integration in den Lehrbetrieb der Akademie an.

Während seine Bemühungen um die Reform des Unterrichts an der Akademie erfolglos blieben, gelang es ihm in der Tat, seine beiden Schützlinge Bayeu und Maella als Lehrer in der Akademie zu plazieren. Er legte auf diese Weise den Keim zu einer langfristigen Erneuerung der Grundlagen der malerischen Praxis, wozu auch die Aufwertung des sozialen Status der Künstler gehörte. Die Rückbesinnung auf Raffael, Correggio und Tizian und insbesondere auf deren in Spanien befindliche Werke verstand er als Rückkehr zu den universal anerkannten Höhepunkten der Kunst, die einen sicheren Maßstab für die Qualität abgaben.

Wie eine im Zusammenhang mit der geplanten Akademiereform von 1766 entstandene Schrift von Mengs zeigt, war es seine Absicht, die spanische Malerei zur künstlerischen Eigenständigkeit zu führen und sie damit aus der Tradition der *Maniera* (im Sinne der Nachahmung der künstlerischen Handschrift eines lebenden Meisters) zu befreien, die sie in der Vergangenheit in eine zu starke Abhängigkeit von einzelnen Malern geführt hatte.

Die allmähliche Herausbildung einer der spanischen Mentalität gemäßen malerischen Ausdruckweise und entsprechender Themen wollte er durch die Gründung von Filialakademien und durch die Umwandlung der königlichen Sammlungen in eine öffentlich zugängliche Gemäldegalerie fördern, in der die Künstler kopieren konnten. Auch in der auf größere Effizienz bedachten Organisation der ihm ab 1762 unterstellten königlichen Teppichmanufaktur sowie in der Schenkung seiner umfangreichen Gipssammlung an die Academia de San Fernando (1777) äußert sich sein Streben nach einer grundlegenden Verbesserung der künstlerischen Situation in Spanien.

Es lag auf der gleichen Linie, daß Mengs einer der ersten nichtspanischen Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts war, der die überragende Bedeutung von Velázquez würdigte. Er sah ihn als bedeutendsten Vertreter des "Stile naturale" an und stellte ihn z. T. sogar über Tizian. Mit der Förderung, die Mengs dem von ihm 1774 als Kartonmaler nach Madrid berufenen Goya angedeihen ließ, leistete er seinen wichtigsten Beitrag zur

Erneuerung der spanischen Malerei.

SPANIEN IM BILD DEUTSCHER MALER ZWISCHEN 1830 UND 1870

Anja Gebauer, Berlin

Spanien war im vergangenen Jahrhundert nicht das Ziel klassischer Bildungsreisen und wurde daher vergleichsweise von nur wenigen deutschen Malern zu Studienaufenthalten besucht. Wesentliche Gründe dafür, daß Spanien lange Zeit umgangen wurde, sind in der abgeschiedenen geographischen Lage und in der historischen Entwicklung zu sehen. Während englische und französische Reisende das Land jenseits der Pyrenäen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu entdecken begannen und ihre Eindrücke und Erlebnisse in schriftlichen Aufzeichnungen festhielten, nahm in Deutschland erst mit der einsetzenden Spanienbegeisterung der Romantiker im frühen 19.Jahrhundert das Interesse für das Land zu. Das arabisch geprägte Andalusien, die christlich-mittelalterlichen Orte in Alt-und Neukastilien sowie die Städte an der Mittelmeerküste wurden Ziele des aufblühenden Spanientourismus. Bei den deutschen Künstlern, die es auf der Suche nach fremden, exotischen Motiven nach Spanien gezogen hat, handelt es sich vornehmlich um Landschafts- und Architekturmaler und nur vereinzelt um Genremaler. Im Mittelpunkt des Vortrags stehen ausgesuchte Werke der heute bekanntesten deutschen Maler, die mit ihrer romantischen, künstlerisch überhöhten Darstellungsweise das Spanienbild in Deutschland um die Jahrhundertmitte wesentlich geprägt haben. Mit Szenen aus dem spanischen Freiheitskrieg des Offiziers und späteren Schlachten-und Genremalers Carl Wilhelm Freiherr v. Heideck (1788-1861) wurden in Deutschland zwischen 1824 und 1826 erste genrehafte Ansichten aus Spanien vorgestellt. Heidecks sorgfältig in öl ausgeführte Motive verbinden oftmals das Kriegsgeschehen vor wirkungsvoller Architekturkulisse mit genau beobachteten Landschafts- und Natureindrücken. Die hierbei zu gefälligen Gruppen zusammengestellten Figuren unterstreichen durch lebhafte Gestik und Haltung das szenisch Dargestellte. 1832 begab sich für ein Jahr der Münchner Genre- und Architekturmaler Wilhelm Gail (1804-90) nach Spanien. Mit seinen pittoresken Bildern spanischen Volkslebens und den romantischen Ansichten der beeindruckenden maurischen wie spätgotischen Bauwerke kommt dem Künstler als erstem deutschen Maler das Verdienst zu, auf vielfältige Weise Einblick in dieses noch immer weitgehend unbekannte Land ermöglicht zu haben. 1837 sicherte sich Gail durch die Publikation seiner graphischen Mappe *Erinnerungen* aus Spanien, die 30 Lithographien nach seinen Reiseskizzen, darunter eine Stierkampfserie, beinhaltet, einen großen Publikumserfolg. Gail weckte mit seinen Gemälden und Zeichnungen bei Künstlern wie bei Kunstfreunden und Gelehrten das Interesse für Spanien, was sich an einer zunehmenden Reisetätigkeit zeigte, die ihren Höhepunkt um die Jahrhundertmitte erreichte. Zur weiteren Verbreitung der spanischen Baukunst trugen in Deutschland vor allem die zahlreichen Ansichten der in München lebenden Architekturmaler Eduard Gerhardt (1813-88) und Friedrich Eibner (1825-77) bei. Gerhardt reiste 1848 im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. für 3 Jahre auf die Iberische Halbinsel (1851 nach Portugal); Eibner begleitete 1860/61 den russischen Fürsten Alexander Mestchersky, den späteren Herausgeber des prachtvollen Albums *España*, das 35 Farblithographien nach Eibners Reisestudien enthält, durch Spanien. Beide Künstler verarbeiteten jeweils nach der Rückkehr ihre Skizzen hauptsächlich zu farbintensiven Aquarellen. Gerhardts motivischer Schwerpunkt lag in der Gestaltung der maurischen Baudenkmäler von Córdoba und Granada, Eibner hingegen konzentrierte sich auf die Wiedergabe der gotischen Kathedralen und Kirchen in Sevilla, Burgos, Segovia und Toledo, ebenso auf die ornamentbeladenen maurischen Höfe. Während für Gerhardts Stil eine äußerst minutiöse Ausführung und eine weitgehend wirklichkeitsgetreue Abbildung des Dargestellten charakteristisch sind, zeichnet sich Eibners Malweise durch eine freiere, nicht die kleinteilig präzise Behandlung des Objekts aus. Stärker als Gerhardt variierte Eibner die Bildkomposition zugunsten eines stimmungshaften Gesamteindrucks, was soweit führte, daß er in einigen Ansichten durch Hinzufügen, Weglassen oder Umsetzen bestimmter Elemente das Dargestellte nach seinem eigenen Spanienbild idealisierte. Der heute bedeutendste Vertreter der spanischen Landschaftsmalerei ist der Würzburger Fritz Bamberger (1814-73), dessen umfangreiches Oeuvre stimmungshafte, zu verschiedenen Tageszeiten festgehaltene Naturerscheinungen und -phänomene aus Andalusien, Kastilien und der Region um Valencia eindrucksvoll präsentiert. Seinen zahlreichen Motiven liegen detailliert ausgeführte Naturstudien, ebenso Zeichnungen mit vedutenhaften Stadtansichten zugrunde. In seinen Gemälden zieht Bamberger die panoramaartige Landschaftsgestaltung einer topographisch genauen Wiedergabe vor. Der Künstler hielt sich wiederholt zu Studienzwecken in Spanien auf; seine erste Fahrt erfolgte vermutlich 1841, weitere Aufenthalte sind für die Jahre 1849/50, 1857 und 1868 belegt. Auch der Porträtist Franz v. Lenbach (1836-1904)

versuchte sich in Granada als Landschaftsmaler. Zusammen mit seinem Gönner, dem Literaten und Kunstfreund A. F. Graf von Schack, und dem jungen Maler Ernst von Liphart reiste er 1868, von Madrid kommend, durch Andalusien. Obwohl von der Schönheit und Mannigfaltigkeit der südspanischen Natur sehr angetan, hielt Lenbach seine Eindrücke jedoch nur in wenigen Ölskizzen fest.

AUSLÄNDISCHE KÜNSTLER IN BARCELONA AVANTGARDE GEGEN "NOUCENTISME"

Mercedes Valdivieso, Barcelona

Zwischen 1916 und 1917 gelangten eine Reihe von ausländischen Künstlern nach Barcelona, die vor den Wirren des Krieges in das neutrale Spanien flüchteten. Als Picabia im August 1916 zusammen mit seiner Ehefrau Gabrielle Buffet in Barcelona eintraf, fand er bereits eine kleine Kolonie von ausländischen Künstlern vor: das Malerehepaar Robert und Sonia Delaunay, die Malerin Marie Laurencin mit ihrem deutschen Ehemann Otto von Watjen, den Maler Albert Gleizes mit seiner Ehefrau Juliette, die russische Malerin Olga Sacharoff und ihren Ehemann, den Fotografen Otho Lloyd, sowie seinen Bruder Fabian Lloyd (Arthur Cravan), Maximilian Gauthier (Max Goth) und das russische Künstlerehepaar Serge Charchoune und Hélène Grunhoff. Ein weiteres Ereignis, das *"avantgardistischen"* Wind in das vom *"Noucentisme"* beherrscht Kulturleben Barcelonas einbrachte, war Picassos mehrmonatiger Aufenthalt in der Stadt anläßlich der Aufführung von *"Parade"* im Liceo durch Diaghilews *"Balletts russes"*, für das er die Kostüme und das Bühnenbild entworfen hatte.

Sowohl die Delaunays, wie auch Charchoune zusammen mit Grunhoff und Gleize stellten 1916 in der Galerie Dalmau aus. Der Galerist Dalmau finanzierte auch die ersten vier Nummern von Picabias Zeitschrift *"391"*, die zwischen Januar und März in Barcelona erschien und später in New York, Zürich und Paris von Picabia fortgesetzt wurde. Die Galerie Dalmau, die bereits 1912 eine kubistische Ausstellung mit Gemälden von Picasso, Gleizes, Metzinger, Laurencin, Duchamp, Gris, Le Fauconier, Léger u.a. organisiert hatte, stellte so etwas wie eine einsame Insel der Avantgarde dar. Seit 1911 war der *"Noucentisme"*, der von der konservativen

katalanischen Regierung geförderte *"Nationalstil"*. Im Gegensatz zum vorhergehenden *"Modernisme"* besann man sich nun auf die klassische mediterrane Tradition und die *"ewigwährenden"* Werte. In der Malerei wurden diese durch einfach gekleidete Landleute personifiziert, die sich in idyllischen Landschaften vom Tagewerk ausruhen, oder durch allegorische Gestalten in antiken Gewändern, wie in dem Wandbild von Joaquín Torres Garcia im Palast der katalanischen Landesregierung, das den signifikativen Titel *"Das ewige Katalonien"* trägt. Ab 1916 läßt sich jedoch in der Malerei von Torres Garcia ein radikaler Wandel feststellen, der ihn schließlich zum Konstruktivismus hinführen sollte. Die Umorientierung seiner Kunst wurde zum großen Teil durch seine Freundschaft mit Raffael Barradas bewirkt. Dieser uruguayanische Maler, der sich zwischen 1916 und 1918 in Barcelona niederließ, bezeichnete seinen Stil, eine Mischung von Kubismus und Futurismus, als *"Vibracionsime"*. Im Dezember 1917 zeigten beide Maler ihre Bilder in der Galerie Dalmau in einer Geminschaftsausstellung.

Der Aufenthalt dieser ausländischen Künstler in Barcelona, die eine kleine in sich geschlossene Kolonie bildeten, war wohl zu kurz - die meisten verließen Spanien nach wenigen Monaten - um eine grundlegende Wende in der eingefahrenen Kunstlandschaft zu bewirken; die einzige Künstlerin, die sich in Katalonien niederließ, Olga Sacharoff, gab allmählich jeglichen innovativen Ehrgeiz innerhalb ihrer Malerei auf und wurde eine beliebte Porträtistin des katalanischen Bürgertums.

Vom Einfluß von Picabias Zeitschrift *"391"* zeugen jedoch drei kurzlebige Magazine, die unmittelbar danach erschienen: das vom Dichter M. Junoy zwischen September und November 1917 herausgegene *"Troços"* und die zwei Zeitschriften von Joan Salvat-Passapeit, *Un enemic del poble"* (März 1917 - Mai 1918) uns *"Arc Voltaic"*, deren einzige Nummer im Februar 1918 mit einer Zeichnung von Miró auf der Titelseite herauskam. Miró lernte 1917 Picabia kennen, und wie er später selbst bezeugte, hinterließen sowohl das Zusammentreffen mit dem Künstler als auch die von ihm herausgegebene Zeitschrift eine nachhaltige Wirkung auf ihn. Künstlerisch schien jedoch zu dieser Zeit Gleizes stärker auf ihn eingwirkt zu haben, wie einige Pastelle, Vorstudien zu Illustrationen in *"Troços"*, von 1917 bezeugen. Kennzeichnend für das ungünstige Kulturklima in Barcelona war der Mißerfolg von Mirós erster Ausstellung im Jahre 1918 in der Galerie Dalmau. 1919 reiste Miró zum ersten Mal nach Paris, und - dem Beispiel Picassos folgend, der 1904 Barcelona verlassen hatte -, ließ er sich ab 1920

dort nieder. Ebenso verließ Torres García 1920 Barcelona und ging nach New York.

MATHIAS GOERITZ IN SPANIEN

Sylvaine Hänsel, Berlin

Im Jahr 1941 mußte der 1915 geborene Künstler und Kunsthistoriker Mathias Goeritz, der während seines Studiums in Berlin Kontakte zu Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Barlach gepflegt und sich intensiv mit der Kunst seiner Zeit von Dada bis Bauhaus auseinandergesetzt hatte, vor den Nationalsozialisten fliehen. Über Marokko gelangte er 1942 nach Spanien, wo er in Madrid Zugang zu der sich nach dem Bürgerkrieg erst langsam wieder formierenden Avantgarde fand. An den Ausstellungen der Galerie *Clan* und des emigrierten Berliner Buchhändlers Bucholz nahm er nicht nur mit eigenen Werken teil, sondern lieferte auch mit Katalogbeiträgen und Artikeln etwa für die Kunstzeitschriften *Cobalto* und *Dau al Set* wichtige Diskussionsbeiträge zur Situation der spanischen Nachkriegskunst. Schon legendären Ruf besitzt die von ihm gegründete *"Schule von Altamira"*, die zu einem international beachteten Sammelbecken junger spanischer Künstler wurde und als der eigentliche *"Anfangspunkt"* einer neuen spanischen Avantgardekunst gilt.

Während Goeritz' Wirken in Mexico, wo er seit 1949 arbeitete und lehrte, durchaus Interesse gefunden hat - seinem Experimentalmuseum *"El Eco"* widmete man 1992 in Berlin eine wichtige Ausstellung - , beschränkt sich die Kenntnis seiner Arbeit in Spanien auf mehr oder weniger gründliche Zusammenstellungen von Namen und Daten. Weniger die von Elke Wery 1994 publizierte Monographie, deren Werkverzeichnis kaum bescheidensten Ansprüchen genügt, als vielmehr die Beiträge von Michael Nungesser und Birgit Kiepe im Katalog der genannten Berliner Ausstellung liefern die Basis, auf der eine eingehendere Analyse der Goeritzschen Arbeiten selbst einsetzen kann.

In dem Beitrag für den Bonner Hispanistentag ging es vor allem um eine Analyse der in den Jahren 1942 bis 1949 entstandenen Arbeiten, mit dem Ziel, zum einen Goeritz' künstlerische Wurzeln konkreter zu fassen, zum anderen seinen spezifischen

Beitrag zur spanischen Nachkriegskunst genau zu bestimmen. Auf seinen Reisen hatte sich Goeritz nicht nur längere Zeit in Paris aufgehalten, sondern auch in der Schweiz Paul Klee besucht. So zeigen die ersten Arbeiten nach der *"Auswanderung"* aus Deutschland deutlich die Auseinandersetzung mit dem Kleeschen Oeuvre. Der Duktus läßt sich oft so eng mit Bildern unterschiedlicher Werkgruppen des bewunderten Vorbildes verbinden, daß man an bewußte *"Stilübungen"* denken könnte. Auch Arbeiten von Willi Baumeister scheinen, stärker als bislang gesehen, in den Jahren direkt nach dem Zweiten Weltkrieg wichtige Anregungen für Goeritz geliefert zu haben. Wenn auch Einflüsse des Zeichenstils von Picasso ebenso wie Arbeiten Henri Moores deutliche Spuren bei Goeritz hinterlassen, bleibt doch neben Klee das große Vorbild der Altamira-Jahre Joan Miró, dessen eher heitere Bildwelt bei Goeritz zuweilen düstere, unheimliche Züge erhält.

Insgesamt läßt sich sagen, daß Goeritz' Bedeutung für die spanische Kunstszene der Nachbürgerkriegszeit nicht zuletzt auch darin lag, daß er eine auf eigener Anschauung basierende, authentische Kenntnis der Vorkriegsavantgarde einbringen konnte. Eine Untersuchung über die Auseinandersetzung der spanischen Künstler mit dem Fundus der klassischen Moderne steht noch aus, doch scheint außer Frage zu stehen, daß Goeritz dabei eine wichtige Rolle zufällt, nicht nur wegen seiner malerischen, sondern auch wegen seiner publizistischen Tätigkeit.

AUSLÄNDISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN: WIEDERANKNÜPFEN AN EINE TRADITION

Alfonso Muñoz Cosme, München

Die mit dem Übergang zur Demokratie einhergehende kulturelle Öffnung unseres Landes hat es möglich gemacht, erneut an die Tradition des architektonischen Austausches mit anderen Ländern anzuknüpfen. Der Beitritt zur Europäischen Gemeinschaft im Jahre 1986 hat diese Tendenz noch verstärkt und ist zeitlich mit der großen Entwicklungsphase der spanischen Architektur zusammengefallen, die im sogenannten "goldenen Jahrzehnt" der 80er Jahre stattfand.

Eines der Ergebnisse davon war, daß in Spanien heute

Werke der großen internationalen Stars der Architektur zu finden sind. Die Vorbereitung der großen Feierlichkeiten für 1992 zog ausländische Fachleute an und alles ließ darauf schließen, daß nach einer Unterbrechung von zwei Jahrhunderten mit neuem Schwung an den architektonischen Austausch zwischen Spanien und dem Rest der Welt angeknüpft werden sollte.

So war es auch, und angeknüpft wurde in beide Richtungen. Nicht nur sind Anfang der 90er Jahre zahlreiche ausländische Architektur-Projekte in Spanien entstanden, sondern es haben auch etliche spanische Fachleute die Planung und Errichtung von Bauten in anderen Ländern übernommmen. Die außerhalb Spaniens erbauten Werke von Ricardo Bofill, Rafael Moneo oder Santiago Calatrava sind nur einige der Beispiele für die Internationalisierung der spanischen Architektur.

Selbstverständlich ist die Qualität der in Spanien errichteten ausländischen Bauwerke nicht immer den geweckten Erwartungen gerecht geworden, sie haben aber dennoch einen interessanten Kontrast zur spanischen Architektur sowie einen Beitrag zur spanischen Baukunst und zur Gestaltung unserer Städte geleistet. Die Entwürfe von Isozaki, Gregotti, Meier oder Siza für die Olympiade in Barcelona; die Entwürfe für das Baskenland von Stirling, Foster und Gehry; die Madrider Bauten von Yamasaki, Richie oder Eisenmann sowie die zahlreichen Pavillons der Weltausstellung in Sevilla, veranschaulichen die breite Palette der Werke international bekannter Architekten.

Wenn wir eine Wertung der auf spanischem Boden entstandenen ausländischen Architekturwerke vornehmen müßten, würde unsere Diagnose sehr heterogen ausfallen. Die Qualität der verschiedenen Entwürfe, ihre Auswirkung auf das Erscheinungsbild der Stadt und ihre Beitäge zum gegenwärtigen spanischen Architekturspektrum sind überaus unterschiedlicher Natur.

Es gibt einige großartige Projekte, die das Panorama der architektonischen Schöpfungen zweifellos bereichert und einigen Städten neue Orientierungspunkte und Wahrzeichen verliehen haben. Das beste Beispiel für ein solches Werk ist der Fernsehturm in Collserola, entworfen von Norman Foster, der mit der innovativen Formgebung in angemessenem Maßstab nicht nur einen erstrangigen Beitrag zur typologischen Evolution dieser Art von Bauten darstellt, sondern auch zu einem neuen Wahrzeichen für

ganz Barcelona geworden ist.

Das Projekt der U-Bahn von Bilbao, ebenfalls von Foster, ist auch ein intelligenter und innovativer Entwurf, der eine originelle Umsetzung hervorbringt und sicherlich das Stadtbild von Bilbao bereichern wird. In Bilbao bedeutet auch das Guggenheim Museum von Frank Gehry einen Beitrag in einer sehr klaren Sprache, der das Bild einer sich umgestaltenden Stadt mitprägen wird. Ein gleichfalls brillantes Projekt sind die Glastürme von Ian Richie; sie bilden die Lösung für das schwierige Problem, das von Francisco de Sabatini entworfene und unvollendete ehemalige Krankenhaus in ein Zentrum für Moderne Kunst umzuwandeln.

Die Werke von Arata Isozaki und Vittorio Gregotti im Palau de Sant Jordi und im Estadio Olímpico von Barcelona weisen nicht die gleiche Brillanz auf und haben keine so tiefgreifende Auswirkung auf das Stadtbild, sind aber zumindest rationale Beiträge, die sogar teilweise Schule gemacht haben. Spätere Konstruktionen (z.B. Polideportivo in Palafolls und Palacio de los Deportes in Benidorm) haben diese Werke in eine kurze, aber bedeutende Kette von Sportstadien eingereiht, die allesamt von Ausländern geschaffen wurden.

Das Projekt von Grassi und Portaceli für das Teatro Romano in Sagunto sowie dasjenige von Alvaro Siza für das Centro Gallego de Arte Contemporáneo sind gute Entwürfe, die jedoch aufgrund ihrer Einfügung in die historische Architektur und in das Stadtbild große Polemik nach sich gezogen haben. Vielleicht hätte eine intensivere vorhergehende Reflektion sowie eine Rationalisierung der Auftragsvergabe die negativen Auswirkungen beider Werke abmildern können.

Die Bürohäuser, die Yamasaki und Johnson & Burgee in Madrid entworfen haben, sind wenig geglückte Architekturbeispiele. Die Torre Picasso trägt wenig zu einem Azca-Zentrum bei, das städtebaulich bereits verschiedene Schwachpunkte aufweist, und hält auch dem Vergleich mit der Banco Bilbao von Sáenz de Oiza nicht stand. Die Torres KIO von Johnson & Burgee haben zu ihrem fragwürdigen Formalismus noch eine unheilvollen Entstehungsgeschichte hinzugefügt, wodurch diese Gebäude zum Symbol der spanischen Wirtschaftskrise ab dem mythischen Jahre 1992 geworden sind.

Die architektonischen Beiträge zur Weltausstellung in Sevilla lassen nur schwer eine Lehre oder gar eine klare Linie erkennen. Es ist schwierig, eine Architektur ohne Programm und fast ohne Inhalt zu beurteilen, die nur für die Dauer von wenigen Monate Bestand haben soll. Trotzdem gehören die Konstruktionen von Tadao Ando für den Japanischen und von Monark für den Finnischen Pavillon jeweils zu dem Besten unter den ausländischen Werken, wohlmöglich weil sie statt einer prahlerischen, technologischen Nabelschau starker Ausdruck der eigenen Traditionen sind.

Die bis zum Jahre 1992 Ausländern in Auftrag gegebenen Projekte sind zum Großteil im Zusammenhang mit den großen Image-Kampagnen verwirklicht worden: die Olympiade in Barcelona, die Weltaustellung in Sevilla, die Umgestaltung der von Werften hinterlassenen Baulücken in Bilbao, die KIO-Türme. Ab 1993 jedoch haben sich die Rahmenbedingungen verändert und eine neue Etappe beginnt.

Die wirtschaftliche, politische und soziale Krise, in der sich Spanien heute befindet, läßt die Zeiten großer Bauaufträge und des etwas künstlichen Images der letzten Jahre wie eine ferne Vergangenheit erscheinen. Wir fragen uns, was passieren wird, wenn die nichtspanischen Architekturimpulse auch den beruflichen Alltag und die weniger bekannten Architekten in Spanien erreichen. Denn vielleicht bedeutet dies dann den echten architektonischen Austausch, der sich allmählich vollzieht und unvorhersehbare Folgen haben kann, und der von diesem Berufsstand gefürchtet wird, obwohl gerade diese Impulse langfristig die Modernisierung einer Zunft mit sich bringen könnten, die sich noch immer kunsthandwerklicher Methoden und einer teilweise überalteten Arbeitsstruktur bedient.

Wir müssen die Grenzschranken auch auf dem Gebiet der Architektur niederreißen. Der Dialog wird uns alle bereichern. Man sollte nicht nur Meisterwerke erwarten, bessere und schlechtere Bauwerke werden in Spanien entstehen, im gleichen Maße wie auch die spanische Architektur im Ausland unterschiedliche Früchte tragen wird; aber der Kontakt, der Gedankenaustausch und die Kenntnis von verschiedenen Arbeitsmethoden werden der Entwicklung unserer Architektur dienlich sein und uns den Weg zu einer multikulturellen Welt weisen.

SPANISH STILL LIFE FROM VELAZQUEZ TO GOYA

Felix Scheffler

Obwohl Carl Justi schon früh die überraschende Trivialität der figurenbesetzten *Bodegones* Diego Velázquez' hervorhob (*Velázquez*, Bonn 1888) und August L. Mayer mit der Entdeckung des einzigen signierten Stillebens Francisco de Zurbaráns den Topos des "mystischen" spanischen Stillebens begründete (*Burlington Magazine*, 49, 1926), sind die spanischen Stilleben bis auf die Beiträge Jutta Helds im Ausstellungskatalog *Stilleben in Europa* (Münster/Baden-Baden 1979/80) und Veronika Schröders in *Vision oder Wirklichkeit* (Hrsg. Henrik Karge, München 1991) von der jüngeren deutschen Kunstgeschichte unberücksichtigt geblieben.

Anders hat sich die dem angelsächsischen Sprachraum verpflichtete Forschung gegenüber dieser Bildgattung verhalten. Gerade in den letzten zehn Jahren hat es vor allem der amerikanischen Kunsthistoriker William B. Jordan verstanden, an die forschungsbegründende Ausstellung von 1935 und an die monumentale Übersichtsschau von 1983 in Mailand anzuknüpfen. Die 1985 in Fort Worth organisierte Ausstellung *Spanish Still Life in the Golden Age*, bei der 46 Bilder zu sehen waren, und der gründliche Katalog in englischer Sprache bedeuteten eine breitere Internationalisierung des Themas, die 1992 sogar zu einer monographischen, von Alfonso E. Pérez Sánchez betreuten Ausstellung in Tokio führte. Obwohl in der Ausstellung *The Golden Age of Spanish Painting* in der Royal Academy bereits 1976 dreizehn spanische Stilleben in England zu sehen waren, übertrifft die aktuelle, von William Jordan und Peter Cherry organisierte Schau in London mit 69 Bildern die Anzahl jemals außerhalb Spaniens exponierter Stilleben.

Die Tatsache, daß sich die Bodegones *Christus im Hause Marthas und Marias*, *Die Eierbräterin* und *Der Wasserverkäufer von Sevilla* des Velázquez, die das Stilleben mit Figuren innerhalb dieser Schau repräsentieren, in britischem Besitz befinden, mag ein Grund gewesen sein, die fünfzehn Jahre später entstandenen Bilder Sánchez Cotáns, die amerikanischen und spanischen Sammlungen angehören, im Titel unberücksichtigt zu lassen und somit ein Mißverständnis in Hinsicht auf das tatsächliche Panorama dieser Ausstellung in Kauf zu nehmen. Läßt man die

ebenfalls irreführenden Saaltitel außer acht, die eine Einteilung nach regionalen, chronologischen und thematischen Kriterien da vorgeben, wo tatsächlich die Lust am motivischen Bildervergleich im Vordergrund steht, präsentiert sich einem eine in Bildauswahl, Anordnung und Hängung vorbildhafte Übersicht über zweihundert Jahre spanische Stillebenmalerei. Dabei verlassen sich die Ausstellungsmacher darauf, daß die in malerischer und kompositorischer Hinsicht außerordentlich suggestiven Bilder zu einer Art ästhetischem "Aha-Erlebnis" beim Betrachter führen, das Fragen nach der Gattungsentstehung und der Einordnung des Stillebens in das Bezugsfeld anderer Bildgattungen (R. Schleier, *Stilleben in Europa*, Münster/Baden-Baden 1979/80) vergessen läßt. So wird der Besucher mit den rätselhaft gestalteten und extrem veristisch gemalten Bildern Sánchez Cotáns, in denen innerhalb einer zu dreiviertel sichtbaren Steinlaibung Vegetabilien und Wildgeflügel vor einem tiefschwarzen Hintergrund schlaglichtartig beleuchtet werden, alleingelassen. Die knappen Bildlegenden vermögen keinen Einblick in den Stellenwert einer Gattung zu geben, die mit den um 1602 entstandenen Bildern Sánchez Cotáns bereits bei ihrer Entstehung einen Höhepunkt erreicht. Zu einer Zeit, als von der Inquisition beauftragte *veedores* über die korrekte, d.h. stereotype Einhaltung der Ikonographie bei Heiligendarstellungen wachten und Hof und Adel in erster Linie Porträtaufträge vergaben, mußte das Stilleben durch die ihm implizite Negation gesellschaftlich fixierter Bildkonventionen Avantgardecharakter haben. Dieser läßt sich nicht, wie in der Ausstellung, allein mit dem abstrakten Verweis auf neopythagoreisches Gedankengut im Escorial-Umkreis, zu dem auch Sánchez Cotán Verbindung gehabt hat, erklären.

Sieben sorgfältig ausgewählte Stilleben veranschaulichen exemplarisch die malerische Vielfalt und die kompositorische Bandbreite im Werke Juan van der Hamen y Leóns. Die in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen Bilder dieses schon zu Lebzeiten wegen seiner *floreros* und *fruteros* berühmten Madrider Künstlers flämischer Deszendenz führen von der frugalen Rustikalität der frühen Werke zu den Beispielen einer luxusorientierten Sammelleidenschaft am spanischen Hofe in den späteren Bildern. Dabei sind alle kompositorischen Entwicklungsstufen van der Hamens in der Schau vertreten. Während der Maler seine Objekte anfänglich noch in der für Sánchez Cotán typischen *ventana* disponiert, um sie im Pradobild in einer durch einen subtilen Zick-Zack-Verlauf unterwanderten Reihung zu präsentieren, ermöglicht das ab 1626 eingeführte dreigestufte Kompositionsschema die

vollansichtige Zurschaustellung der Stillebenmotive. Die Präsentation der frischen, gedörrten, kandierten und kompottierten Früchte, der Blumen, des Gebäcks und der Töpfer- und Glasware auf unterschiedlich hohen Steinablagen gewährleistet die Objektschau ohne Überschneidungen und entspringt, genauso wie die innerbildliche Steinrahmung Sánchez Cotáns, einem antiken Dispositionstypus.

Daß die Stillebenmalerei in Spanien, genauso wie überall in Europa, ihre Motivation nicht zuletzt aus dem Wettstreit zeitgenössischer Maler mit den aus überlieferten Schriften bekannten antiken Vorbildern bezog, bekunden auch die kleinformatigen Bilder Juan de Zurbaráns und El Labradors. Die isolierte Darstellung hängender oder auf einem Silberteller plazierter Trauben, denen ein Vogel beigegeben sein kann, erinnern an den von Plinius überlieferten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius. Gemäß dieser Anekdote verstand es der griechische Maler Zeuxis, Trauben derart veristisch zu malen, daß sich Vögel durch sie anlocken ließen und sie zu fressen versuchten.

Implizierte die Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern noch die Aufwertung des Malers im 17. Jahrhundert zu höherer gesellschaftlicher Anerkennung, thematisiert der pralle Reichtum der barocken Vnitasbilder die Überwindung allen irdischen Strebens. Peredas große *Vanitasallegorie* in Wien und der hier Francisco de Palacios zaghaft zugeschriebene *Traum des Edelmanns* in der Real Academia de San Fernando zeugen ähnlich wie die *Vanitasallegorie* und die *Errettungsallegorie* Valdés Leals von der Vergeblichkeit und Flüchtigkeit weltlicher Werte. Anders als etwa in den Niedrlanden, ist in Spanien die isolierte Vanitasdarstellung, die ihre Moral allein mittels weltliche Eitelkeit symbolisierenden Gegenständen transportiert, selten. Eine Ausnahme bildet das anonyme Buchstilleben aus Berlin, das hier sehr verhalten Alonso Cano zugeschrieben wird. Überraschend ist, daß die Sanduhr nicht, wie sonst bei diesem Thema üblich, abgelaufen, sondern gerade erst umgedreht worden ist.

Die Auswahl der Blumenbilder in dieser Schau - es werden jeweils drei Bildern von Juan de Arellano und Bartolomé Pérez gezeigt - wirft ein Licht auf den noch sehr im argen liegenden Forschungsstand zu diesem Thema. Die Tatsache, daß die Bilder die nahezu fabrikähnlich betriebene Werkstatt dieser beiden familiär verbundenen Künstler in großer Anzahl und mit unter-

schiedlich hohem Anteil an Eigenhändigkeit verließen und sie aufgrund ihrer Beliebtheit schon früh kopiert wurden, macht eine Bestimmung der Oeuvres beider Künstler unbedingt notwendig. Fragen nach der praktischen Entstehung und der ikonographischen Bedeutung solcher Blumenkompositionen, wie sie etwa Sam Segal für die niederländische Blumenmalerei formuliert und beantwortet hat, werden weder in der Ausstellung noch im Katalog aufgeworfen. Die Abhängigkeit des Künstlers von der Blütezeit und dem hohen Marktwert der Blumen bzw. die Überwindung dieser Faktoren durch die Fertigung von Skizzen oder die Bezugnahme auf botanische Handbücher sind hier, wie insgesamt in der mittlerweile sechzigjährigen Kunsthistoriographie zum spanischen Stilleben, nie thematisiert worden.

Größere ikonographische Anstengungen hat man bei den vier Stilleben Goyas unternommen, die den abschließenden Glanzpunkt dieser Schau bilden. Der von den Autoren des Katalogs hergestellte Vergleich zwischen den nackten aufgeworfenen Tierleibern und den verstümmelten Kriegsopfern in den ungefähr zeitgleich entstandenen *Desastres de la Guerra* zeugt von einem Bruch mit der traditionellen Stillebenmalerei, die den Tieren entweder ornamentalen Charakter oder Nutzung im Kontext der Speisezubereitung zukommen ließ. Der Tod hat bei Goya nicht mehr beiläufigen Charakter ernährungskonstituierender Notwendigkeit, sondern er steht als zugefügtes Leid allein für sich und die Opfer.

Abgesehen von den knappen Bildlegenden sind ein Faltblatt und ein parallel zur Ausstellung ausgestrahlter Videofilm, der die Gattungsentwicklung vereinfachend an exemplarischen Bildern aufzeigt, die einzige didaktische Begleitung für den an Hintergrundinformation Interessierten. Der Fixierung auf den kunstimmanenten Aspekt in der Ausstellung entspricht die oftmalige Vernachlässigung der kunsttheoretischen, soziohistorischen und ikonographischen Ansätze zugunsten der Fragen nach Zuschreibung, Datierung und Sammlungsgeschichte im Katalog. Daß die Londoner Ausstellung trotzdem als runder Erfolg zu bezeichnen ist, liegt in der exzellenten Auswahl und Zusammenstellung der vorbildlich gehängten und perfekt ausgeleuchteten Bilder begründet, die den Besuch zu einem einzigartigen ästhetischen Erlebnis machen.

London, National Gallery, Sainsbury Wing Exhibition Galleries, 22. Februar bis 21. Mai 1995. Katalog in Englisch und Spanisch von William B. Jordan und Peter Cherry, 224 S., 123 Abb.

BUCHBESPRECHUNGEN

Irme Schaber, Gerta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie, Marburg: Jonas Verlag 1994, 255 S., 48 DM.-

Die Lerche von Brunete

Wer war Gerta Taro? Kenner der Zeitgeschichte werden von ihr gehört haben: Freundin und Geliebte des Fotoreporters und Magnum-Begründers Robert Capa, mit den Kommunisten liiert, mit der Kamera im Spanischen Bürgerkrieg, durch tragischen Unfalltod jung gestorben. Wenig tragfähige Fakten und eher ein Mythos. Stoff für Legenden. Die Kulturwissenschaftlerin Irme Schaber hat jetzt ihre Biographie rekonstruiert. Die Ergebnisse sind als Buch erschienen: minutiös recherchierte Forschungsarbeit und spannende Lektüre zugleich - ein Glücksfall.

Gerta Pohorylle wird am 1. August 1910 in Stuttgart geboren. Ihre jüdischen Eltern stammen aus Ostgalizien und waren erst kurz zuvor in die Schwabenmetropole gezogen. Gerta besucht die höhere Mädchenschule und wird danach für ein Jahr in ein Schweizer Internat geschickt. Wohl auf Grund ökonomischer Schwierigkeiten - der Vater, wie auch andere Verwandte, ist im Eiergroßhandel tätig - zieht die Familie 1929 nach Leipzig, wo ein erfolgreicher geschäftlicher Neuanfang einen gehobenen bürgerlichen Lebensstil ermöglicht. Gerta setzt ihre schon in Stuttgart begonnene Handelsschulausbildung fort und kommt mit linkssozialistischen Jugendgruppen zusammen. Über die drohende faschistische Gefahr wird in ihren Freundeskreisen heftig diskutiert, ihre beiden Brüder sind vermutlich gewerkschaftlich organisiert und an Protestaktionen beteiligt.

Gerta wird am 18. März 1933 in der elterlichen Wohnung von der SA festgenommen; nach zwei Wochen kommt sie aus der "Schutzhaft" wieder frei. Sie denkt über Auswanderung nach - ab Spätherbst 1933 wohnt sie in Paris. Sie durchlebt Hungertage und hält sich durch zahlreiche Gelegenheitsjobs mühsam über Wasser, sie hat Kontakt zu anderen Exilanten und besucht politische Schulungskurse. Im September 1934 lernt sie den jungen ungarischen Fotografen André Friedmann kennen. Aus dieser Liebes - und baldigen Arbeitsverbindung geht das Fotografenteam Gerta

Taro und Robert Capa hervor. Gerta, die zuerst mehr Managerin und Agentin für den Freund ist, lernt von ihm allmählich selbst das Fotografieren; außerdem arbeitet sie als Assistentin in der Agentur "Alliance Photo".

Taro und Capa sind Sympathisanten der "Front populaire". Als beide vom Militärputsch Francos hören, entscheiden sie sich sofort, nach Spanien zu gehen. Im August 1936 sind sie in Barcelona, Ende des Monats in Madrid. Vor allem aber dokumentieren sie das Kampfgeschehen an den Fronten, begleiten die Internationalen Brigaden und fotografieren im Sommer 1937 den "II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur" in Valencia, an dem sich u.a. José Bergamín, André Malraux, Martin Andersen Nexö und Anna Seghers beteiligen. Ihre Aufnahmen erscheinen hauptsächlich in der französischen linken Presse, in *"Ce Soir"* und *"Regards"*, werden aber auch in anderen Ländern publiziert. An der Front von Brunete, nahe bei Madrid, passiert es dann: Auf dem Rückweg nach Madrid wird Taro, die auf dem Trittbrett eines Tourenwagen mitfährt, von einem schlingernden Panzer erfaßt und lebensgefährlich verletzt. Sie stirbt am Morgen des 26. Juli 1937 im Hospital.

Capa, der gerade in Paris weilt und eine gemeinsame Reportage für China plant, erfährt dort von ihrem Schicksal. Der Leichnam von Taro wird in Madrid und Valencia öffentlich aufgebahrt, ihr Sarg auf Veranlassung der französischen Kommunisten nach Paris transportiert und in einer großen Trauerzeremonie auf dem Père Lachaise beigesetzt. Das Grabmal wird von Alberto Giacometti, den Taro vermutlich flüchtig gekannt hat, ausgeführt. Eine Fotoreporterin war gestorben, eine linke Heldin wurde geboren.

Die Autorin des Buches hat ein lebendiges und dichtes Bild von Taros Biographie geschaffen, zum größten Teil aufbauend auf unveröffentlichtem Quellenmaterial. Persönliche Dokumente gab es kaum, es galt Archive und Zeitzeugen zu befragen. *"Diese Suche war über Jahre hinweg keineswegs einfach; es war ein Detektivspiel, verbunden mit ausgedehnten Forschungsreisen"* (S.11). Allgemeine Geschichte und persönliche Existenz werden eng miteinander verwoben, Taros Selbstfindungsprozeß angesichts des latenten Antisemitismus und ihre wachsende Politisierung genau

beschrieben. Sie war kontaktfreudig und weltoffen, mit einem großen Drang zu Freiheit und Unabhängigkeit, selbstbewußt und heiter - elegant - auch in dramatischen Augenblicken. Alfred Kantorowicz beschreibt in seinem Kriegstagebuch *"welches Aufsehen die 'anmutige Reporterin' mit 'Baskenmütze über dem schönen rotblonden Haar' machte"* (S.160). Aber sie wird von Schaber auch mit ihren Schwächen gesehen, ihren Zweifeln und Ambivalenzen - ganz sicher war sie keine Heldin ohne Fehl.

Die mit ihrem Tod einsetzende Hagiographie von seiten der Kommunisten, die sie mit der bombastischen Begräbnisinszenierung für sich vereinnahmten, wird systematisch auseinandergenommen. Nie Mitglied einer Partei, verstand sich Taro als linke Antifaschistin. Während man sie in der DDR als Märtyrerin verehrte (in Leipzig wurde eine Straße nach ihr benannt und ihr Name erscheint auf einer Friedhofsgedenkwand neben anderen Spanienkämpfern), stellte sie im Westen bis zum Erscheinen der Capa-Biographie von Richard Whelan (1985) als rote Geliebte eine Randfigur dar (Fig. 21).

Angesichts der historischen Umstände bereitet es Mühe, das fotografische Werk von Taro zu untersuchen, ja überhaupt genau zubestimmen. Auf Grund mangelnder Angaben und ähnlichem Arbeitsethos fällt die Abgrenzung zu Capas Aufnahmen häufig schwer, manchmal auch die zum Freund und Fotokollegen David Seymour (Chim). Capa wie Taro fühlen sich in Spanien *"als am Kampf Beteiligte, als Betroffene und Verbündete"*, in ihrer fotografischen Arbeit ist das *"'Bemühen um Nähe' (...) als zentrales Element auszumachen"* (S.118). Ihre Bilder weisen oft zeichenhaften Charakter auf, lösen sich von situativem Beiwerk und konzentrieren sich auf das Wesentliche - das Humane. *"Der Wunsch, intensive Empfindungen - Ängste und Hoffnungen, die sie mit den Menschen vor ihrer Kamera teilten - sichtbar, spürbar und verständlich werden zu lassen, gehört zur Grammatik ihrer Bildsprache"* (S.126).

Die kurze Lebenszeit, die Taro vergönnt war, ließen nur ein kleines eigenes Werk zu. Aber sie war *"mit Hilfe ihres Fotoapparates unbefangen in die Männerdomäne des Pressewesens und des Krieges"* (S.149) vorgedrungen und hatte feministische Pionierarbeit geleistet - ähnlich Tina Modotti, mit der sie manches

verband und die sie auch in Spanien kennengelernt hat. Mit dem Buch von Irme Schaber ist Taro - im besten Wortsinne - ein Denkmal gesetzt worden, das durch seine empathische und prägnante Beobachtungsgabe weiterwirkt und Geschichte als von Menschen gemachte und erlittene eindringlich vor Augen führt.

Michael Nungesser, Berlin

Michael Barth, Sigrid Gruschka u.a. (Hrsg.), Einmal Eldorado und zurück: interkulturelle Texte; spanischsprachiges Amerika deutschsprachiges Europa, München: iudicium verlag 1992, 347 S.,48 DM.-

Ach, Carmen, spiel nicht mit dem Lippenstift

Nachlese 92. Ein Herausgeber/innen-Team, in seiner Mehrzahl aus deutschen DAAD-Lektoren und Literaturwissenschaftlern in Lateinamerika bestehend, hat die 500 Jahre seit Kolumbus nach Texten durchstöbert, die etwas von der gegenseitigen Anziehungskraft zwischen der *"Alten"* und der *"Neuen"* Welt zum Ausdruck bringen, und sie zu einer Anthologie zusammengestellt. Es möchte dokumentieren, *"daß trotz immer noch zu beobachtender Dominanz - und Dependenz-Strukturen die gegenseitige Beeinflussung, Anpassung und Verständnisbereitschaft zugenommen haben"* (S.16).

Phantasien und Illusionen, Utopien und die Suche nach dem *"Anderen"* bestimmen die Beziehungen zwischen den beiden Kontinenten seit den Anfängen. Dabei unterscheiden sich die Motive zwischenden Reisenden von Hier und von Dort gewaltig, reichen vom Abenteurer, Glücksucher, Forscher, Einwanderer, Vertriebenen bis zum Geschäftsmenschen, Touristen oder auch nur im Geiste Fahrenden und Spaziergänger in Seelenlandschaften. In den schriftlichen Zeugnissen vermischen sich reale Erfahrungen mit Vorurteilen, einfühlendes Erleben mit Unverständnis und Ablehnung. Häufig sagen die Beschreibungen mehr über den Schreibenden aus als über das Geschriebene.

Die Beschränkung des Themas auf das spanischsprachige Amerika (hauptsächlich der sprachlich-kulturellen Homogenität wegen) und das deutschsprachige Europa (wobei merkwürdigerweise das gespaltene Deutschland kaum reflektiert wird) bringt

gewisse spezifische Akzentuierungen mit sich. Zum einen spielten deutschsprachige Einwanderer oder Besucher in Lateinamerika erst seit dem 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle, zum anderen hat es Lateinamerikaner traditionell eher in die romanischen Regionen gezogen, auch nach England, seltener aber nach Mitteleuropa. So überwiegen ein wenig die deutschen Texte, vor allem was die Jahrhunderte vor der lateinamerikanischen Unabhängigkeit von Spanien betrifft, aber die Herausgeber haben sich nach eigenem Bekunden um Ausgewogenheit bemüht. Auch setzen die deutschsprachigen Texte wiederum in der Auswahl ihres jeweiligen Handlungsortes geographische Schwerpunkte. Argentinien, Mexiko, Kolumbien und Peru überwiegen.

Auf Grund ihrer sensiblen, komplexen und intensiven Verarbeitungsstruktur von Erfahrung wurden im weitesten Sinne Texte mit literarischem Anspruch ausgewählt (auch bei Teamarbeit werden dabei subjektive Kriterien nicht ausbleiben) und fast alle Gattungen (die Prosa überwiegt) berücksichtigt. Ein literarischer Text *"erlaubt als offene Struktur auch individuell und kulturell bedingte 'Ergänzungen' und damit immer neue Lesarten und Leseerfahrungen"* (S.22). Die Texte sind in der Originalsprache abgedruckt - also Deutsch oder Spanisch - und, mit Ausnahme einiger Gedichte, gekürzt worden. Bei Romanen oder Reiseberichten bedeutet das - bei dem geringen, zur Verfügung stehenden Platz - sicherlich einen herben Einschnitt, aber letztlich besteht die Hauptaufgabe des Buches darin, zum Weiterlesen anzuregen.

Die Fülle des Materials ist überwältigend. Die Namensliste der Autoren und der wenigen Autorinnen lange: Isabel Allende, Alfred Andersch, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Ernesto Cardenal, Alejo Carpentier, Adelbert von Chamisso - das ist nur der Anfang des ABC, das bis zu Stefan Zweig reicht. Um den Stoff zu bewältigen, wurden die Leseproben thematisch in sieben Kapitel gegliedert, die sich lediglich als Orientierungsmarken verstehen. Das erste Kapitel heißt *"Conquista"* und enthält z.B. ein Columbus-Gedicht von Georg Heym, Gerhard Hauptmanns Drama *"Der weiße Heiland"*, Prosatexte von Jakob Wassermann *("Das Gold von Caxamalca")* oder Alfred Döblin *("Amazonas")*.

Das zweite Kapitel heißt *"Politische Ansichten"*, kreist um Utopisches und Gesellschaftskritisches, reflektiert Caudillismo und Guerrilla, nazistischen Größenwahn und Wirtschaftswunder.

"Er zeigte: Das einzig Richtige ist, ein Gewehr zu nehmen und zukämpfen." (Peter Weiß, *"Che Guevara!"*). *"El occidente de Alemania se convirtió en el 'bebé americano'... Un milagro alemán que llenó de charlatanes a mi país, Argentina."* (Osvaldo Bayer, *"Residencia en la amada tierra enemiga"*). Das dritte Kapitel heißt *"Ortswechsel"* und bezieht sich vor allem auf die Emigranten und Exilanten, auf die Auslandsdeutschen, die aus wirtschaftlichen, religiösen oder politischen Gründen eine neue Heimat gesucht haben. Preußische Untugenden pflanzen sich in den Deutschstämmigen weiter; ein Oberst berichtet: *"Nach europäischen Ansprüchen funktioniert nur die Armee. Darum mußten wir auch die Erneuerung übernehmen. Glauben Sie nicht, daß wir uns darum gerissen hätten"* (Uwe Timm, *"Der Schlangenbaum"*). Auf der anderen Seite stehen die vom Faschismus Verfolgten, aber auch die geflohenen Täter, sowie die vielen Lateinamerikaner, die von Militärregimes vertrieben wurden.

Von *"Natur - und Stadtansichten"* handelt das vierte Kapitel, in dem vor allem der deutsche Blick dominiert, seine Faszination durch das exotische Fremde (kultiviert im Abenteuerroman), die sich scheinbar als irdisches Paradies darbietenden Tropen, aber auch die Hilflosigkeit angesichts der Massenakkumulationen der Metropolen. *"Buenos Aires ist eine Anhäufung von Menschen und Steinen. Die Hauptstadt Argentiniens fasziniert nicht. Sie läßt kalt."* (Peter Grubbe, *"Im Schatten des Kubaners"*).

"Kulturräume" durchmißt das fünfte Kapitel, in dem die synkretistischen Kulturen Lateinamerikas mit ihrem von europäischen, indianischen, afrikanischen und selbst asiatischen Quellen gespeisten Lebens - und Zeitgefühl auf das klar abgemessene und geregelte Dasein der Deutschen stoßen - *"con su cerebro alemán, perfectamente cuadriculado"* (Gabriel García Márquez, *"De Europa y América"*). Selbst die Zeit fürs Vergnügen wird hier weniger genossen denn dosiert verbracht. *"Conscientes de haberlo invertido bien, no podían dilapidarlo. Se corría el riesgo de ser mucho más felices..."* (Juan Gustavo Cobo Borda, *"Las delicias del tiempo perdido"*). Selbstkritisch, mit historischem Rückbezug, schreibt Erich Fried: *"Ich weiß wie Pizarro / ihre Opferpriester besiegte: / von seinen vierhundert Mann / hatte keiner ein Herz in der Brust" ("Peru")*.

Das sechste Kapitel stellt *"Menschenbilder"* vor. Die Deutschen kommen dabei im allgemeinen nicht sehr gut weg, sie erscheinen weder äußerlich noch in ihrem Wesen besonders anziehend, bisweilen komisch oder grobschlächtig. Als Ansammlung von Stereotypen ist der Schritt zur Ironie nur ein kleiner: *"En la vida no hay nada tan desesperante como tener un amigo alemán"* (Sofocleto, *"Mi amigo alemán"*). Das Bild der Lateinamerikaner schwankt eher, zwischen sinnlich-naturhaft und verschlagen-triebhaft; besonders der Indio findet Aufmerksamkeit, wird aber oft stilisiert, zum Barbaren - oder zum edlen Wilden.

Mit *"Worte und Welten"* wird zuletzt die Sprache selbst als Brücke zwischen den Völkern und Kulturen thematisiert. Die deutsche wird viel geliebt, aber selten verstanden. Einer, der ihr mächtig war, ist Jorge Luis Borges: *"Pero a tí, dulce lengua de Alemania, / Te he elegido y buscado, solitario" ("Al idioma alemán")*. In neuer Heimat können auch die beiden Sprachen sich verbinden: *"Nachdem zwölf Jahr' ich aprobiert, / wird heute nichts mehr confundiert. / Ich sprech jetzt Deutsch wie'n alemán/ und Spanisch wie ein Castellán"* (Lotte Braun, *"Asuncioner Deutsch"*). Im siebten Kapitel kommt auch jene Carmen aus der Überschrift vor. Paul Mayer hat sie in sein Gedicht gebracht, indem er, der Deutschlehrer in Mexiko, schreibt: *"In einer Vorstadt liegt das Institut, / Wo ich die Heil'ge deutsche Sprache lehre. / Und niemand fühlt, wie es dem Ohre tut, / Verwechselt Señorita 'Bär' mit 'Beere'. / Seht her, seht her! Ich schreib's mit Riesenschrift / Euch auf die Tafel. Wer klaut stets die Kreide? / Ach, Carmen, spiel nicht mit dem Lippenstift / Und steck den Spiegel ein, Du Augenweide"* (*"Exil"*). Die drei weiteren Verse möge der Leser nun selbst suchen.

So lehrreich wie amüsant bietet sich diese Anthologie dar, daß man nach anfänglichem Zögern ob der aus der Not geborenen Tugend (immerhin!), nur Literaturhappen und -häppchen dargereicht zu bekommen, mit wachsender Lust und Begeisterung (selbst der programmierte Deutsche!) auch querfeldein liest und sich vornimmt (also wieder plant!), den einen oder anderen Text einmal ausführlicher als Ganzes zu lesen.

Michael Nungesser, Berlin

BERICHT ÜBER EINE GASTPROFESSUR IN SÃO PAULO

Bruno Klein, Bochum

Die Carl Justi-Vereinigung (CJV) veranstaltete beim Internationalen Kunsthistorikertag 1992 in Berlin eine eigene "Satellitensektion" mit dem Thema "Ibero-Amerika und Europa - Probleme und Perspektiven kunstwissenschaftlchen Austauschs". Dieser Anlaß bot am Rande Gelegenheit zu zahlreichen ausführlicheren Gesprächen mit den Kollegen aus Lateinamerika. Hierbei äußerte Prof. Walter Zanini spontan eine Einladung zu einer Gastprofessur an der Escola de Comunicações e Artes der Universität São Paulo, der ich im Sommer 1994 gefolgt bin.

Da diese Lehrtätigkeit ohne die vermittelnde Unterstützung der CJV nicht zustande gekommen wäre, fühlte ich mich zu folgendem kurzen Bericht in den "Mitteilungen" über die Gastprofessur verpflichtet, der zugleich an die Ergebnisse der Berliner Tagung anknüpfen und weitere Anregungen zu einem intensiveren Kontakt mit Lateinamerika anregen soll.

*

Die Gastprofessur wurde hauptsächlich von der Universität São Paulo unterstützt, welche die Hotelkosten erstattete und ein kleines Honorar zahlte, sowie vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, der Reisekosten und eine Tagegeldpauschale übernahm. Die deutsche Heimatuniversität gewährte zudem eine Beurlaubung unter Fortzahlung der Bezüge. Diese finanzielle Unterstützung von mehreren Stellen war notwendig, da Brasilien nach der Anfang Juli 1994 erfolgten Währungsreform ein auch für Deutsche außerordentlich teures Land ist. Daraus ergeben sich Probleme für den zukünftigen wissenschaftlichen Austausch, auf die ich weiter unten noch eingehen möchte.

Da meine eigenen Sprachkenntnisse des Portugiesischen vor dem Aufenthalt in Brasilien fast nicht vorhanden waren, führte ich meine Lehrveranstaltungen auf Französisch durch. Es wäre allerdings auch möglich gewesen, Englisch, Spanisch oder Italienisch zu sprechen. Dabei war es eine für einen deutschen Hochschullehrer höchst ungewöhnliche Erfahrung, Lehrveranstaltungen durchführen zu können, die nicht in der Landessprache gehalten waren. Ich vermute, daß kein Kunsthistorisches Institut

in Deutschland es sich heute leisten könnte, Vorlesungen udn Seminare, die als unabdingbare Voraussetzungen für den Studienabschluß gelten, von einem fremdsprachigen Dozenten abhalten zu lassen. In Brasilien war dies möglich, wobei die Studierenden nicht nur passiv teilnahmen, sondern sehr rege auf mitdiskutierten und auch ihre Referate meistens in einem vorzüglichen Französisch verfaßten.

Nach meinem Eindruck waren die Teilnehmer an diesen Lehrveranstaltungen durchaus repräsentativ für Studenten der Geisteswissenschaften in São Paulo, wobei freilich nicht zu verkennen ist, daß die Anzahl von rund 25 - 30 Studierenden vor dem Hintergrund von rund 20-25 Mio. Einwohnern im Großraum São Paulo verschwindend gering ist, zumal es dort thematisch ähnliche Veranstaltungen im gleichen Zeitraum nicht gab. Trotzdem hatte es nicht den Anschein, als würde sich die Sozialstruktur der brasilianischen Kunstgeschichtsstudenten erheblich von derjenigen in Deutschland unterscheiden. Kunstgeschichte ist zwar noch kein Massenfach, aber sie ist auch nicht elitär. Es sei dabei freilich nicht verschwiegen, daß gerade der Brasilianische Mittelstand in den letzten Jahrzehnten durch die enormen Inflation erheblich dezimiert worden ist.

Das Thema von Seminar und Vorlesung lautete *"Architecture et sculpture gothique en France"* und war in Absprache mit der Hochschule zustande gekommen. Zunächst hatte ich, von deutschem Seminarbetrieb ausgehend, andere und präziser gefaßte Themen vorgeschlagen, doch wurde von brasilianischer Seite gerade auf eine möglichst weitgefaßte und allgemeine Themenstellung wert gelegt. Dies geschah, weil in Brasilien selbst bisher fast ausschließlich Kunstgeschichte der Neuzeit und der Moderne gelehrt wird, so daß auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst nur geringe Vorkenntnisse zu erwarten waren, zumeist stark von persönlichen Vorlieben geprägt, die in Brasilien oft von der familiären Herkunft abhängen.

Die brasilianischen Studenten hatten mit besonders großen Schwierigkeiten bei der Literaturrecherche und -beschaffung zu kämpfen, da selbst traditionsreiche Bibliotheken wegen der hohen Inflation der vergangenen Jahrzehnte nur noch selten ausländische Bücher kaufen konnten. Häufig wurden deshalb die Bibliotheken der verschiedenen ausländischen Kulturinstitute konsultiert. Die Schwierigkeiten bei der Literaturbeschaffung machten

es weitgehend unmöglich, die Lehrveranstaltungen im Lande selbst vorzubereiten. Ich mußte deshalb auf eigene Vorarbeiten zurückgreifen; auch die Dias hatte ich aus Deutschland mitgebracht. Hingegen boten sich in São Paulo einige ungeahnte Möglichkeiten, die Lehrtätigkeit über das Übliche hinaus zu erweitern, da die Bibliothek der Architekturfakultät der Universität von São Paulo einen guten Bestand älterer Filme aus französischer Produktion zur gotischen Kunst besitzt, mit denen sich hervorragend arbeiten ließ.

Da akademischer Berührungsängste in Brasilien offenbar unbekannt sind, nahmen an meinen Lehrveranstaltung - Vorlesungen wie Seminaren - auch Dozenten anderer Fächer - Geschichte, Theologie, Architektur, Denkmalpflege - teil. Somit fand nicht nur die klassische Ausbildung von Studenten statt, sondern es gab auch eine breite Palette von Möglichkeiten zum wissenschaftlichen Austausch mit Kollegen.

Prof. Zanini hatte zudem mehrfach Zusammenkünfte mit Kollegen in anderen Städten vorbereitet, so in Rio de Janeiro, Campinas und Recife. Auch hatte er Mitarbeiter aus der brasilianischen Denkmalpflege angesprochen, mich mit einzelnen Monumenten und fachlichen Problemen vertraut zu machen. In Rio und Campinas ergab sich aufgrund dieser Kontakte die Möglichkeit, wissenschaftliche Vorträge zu halten, die aus deutscher Sicht ungewöhnlich gut besucht waren. Die Studierenden zeigten sich jeweils sehr informiert wie diskussionsfreudig und waren besonders an der Situation in Deutschland nach der Wiedervereinigung interessiert. Dies soll jedoch nicht heißen, daß nur über allgemeine Probleme gesprochen wurde, sondern am spezifischen Fall der Denkmalpflege ließen sich Schwierigkeiten und künftige Aufgaben in Brasilien wie Deutschland diskutieren. Generell war immer wieder zu bemerken, daß die universitären Strukturen viel offener und deshalb häufig auch anregender sind als in Deutschland. Ein durchaus herzlicher persönlicher Umgang, aus deutschen Seminarfluren längst verschwunden, ist an der Tagesordnung.

*

Kunsthistorische Institute in Brasilien sind, mit Ausnahme an der Universität Campinas, bisher nicht historischen Fakultäten angegliedert, sondern jeweils Departements von "Kunstschulen" ("Schule" = Fakultät). Die Kunstgeschichte ist in

Brasilien zwar ein junges, doch stark expandierendes Fach. Innerhalb der universitären Organisationsstruktur nimmt sie noch immer eine Position am Rande der Künstlerausbildung ein, vergleichbar den europäischen Akademien des 19. Jahrhunderts, befindet sich aber auf dem Weg zu einer eigenständigen historischen Wissenschaft. Deshalb sollte meine Gastdozentur in São Paulo auch dazu beigetragen, dem Fach Kunstgeschichte zu mehr akademischer Eigenständigkeit zu verhelfen und erfüllte somit auch eine hochschulpolitische Funktion.

Bisher war es in Brasilien nicht möglich, im Fach Kunstgeschichte zu promovieren, weshalb sämtliche Kunsthistoriker in leitenden Stellungen ihren akademischen Abschluß im Ausland, zumeist den USA oder Frankreich erworben haben. An den Universitäten von São Paulo und Rio de Janeiro sind Promotionsstudiengänge im Aufbau, verbunden mit Bestrebungen, eigenständige Kunsthistorische Departements einzurichten. Vorbereitend für die Promotionsstudiengänge ist der neu eingerichtete und neustrukturierte Studienabschnitt der "Pós-graduação", innerhalb dessen auch meine Lehrveranstaltungen angesiedelt waren. Die Studierenden verfügen dort über fachspezifische Grundkenntnisse, die generell etwa denen entsprechen, die in Deutschland im Grundstudium erworben werden.

Im Augenblick scheint deshalb ein generelles Austauschprogramm für deutsche und brasilianische Studenten der Kunstgeschichte noch nicht sinnvoll zu sein. Damit sei jedoch keinesfalls in Abrede gestellt, daß das Kunstgeschichtsstudium in Brasilien für spezifisch interessierte deutsche Studenten, besonders in der Kombination mit anderen Fächern, im Einzelfall sehr ertragreich sein kann. Wichtiger wäre es vorerst allerdings, für fortgeschrittene deutsche Studenten Forschungsmöglichkeiten in Brasilien zu schaffen, da sich dort weite Themenfelder eröffnen, deren Erforschung auch aus deutscher und europäischer Perspektive notwendig ist. Aus meiner subjektiven Einschätzung heraus bedürfen die zahlreichen Beziehungen zwischen Deutschland und Brasilien in den Bereichen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts allgemein und speziell der Modernen Architektur der Aufarbeitung. Z.B. haben deutsche Architekten mehrfach Entwürfe zu monumentalen Bauprojekten geliefert, die jenseits des Atlantiks realisiert wurden, den deutschsprachigen Oeuvreverzeichnissen jedoch entgangen sind. Zudem war Brasilien Zuflucht vieler deutscher Exilanten und Emigranten, die dort tätig geworden sind. Diese eher willkürliche Liste von Themenvorschlägen für künftige Arbeiten ist

natürlich vom eigenen Forschungsinteresse geprägt und ließe sich deshalb von anderer Warte aus noch erheblich verlängern. Verändert man zudem die eigene Forschungsperspektive noch in Richtung einer kulturvergleichenden Kunstgeschichte, so gewinnen von Brasilien aus auch altbekannte Themen der europäischen Kunst wieder neue Aktualität, wie sich dies auf dem Gebiet der Literaturwissenschaften längst gezeigt hat.

Allerdings wäre auf kunsthistorischem Gebiet zuvor natürlich ein stärkerer Austausch von Dozenten notwendig, die solche Arbeiten anregen könnten. Es sei deshalb zuletzt noch auf einige generelle Probleme aufmerksam gemacht, welche die kunstwissenschaflichen Kontakte zwischen Brasilien und Deutschland berühren:

Auf Brasilianischer Seite besteht hauptsächlich ein Interesse an der Vermittlung von Wissenschaftlern, deren Forschungsgebiete nicht mit denen identisch sind, die in Brasilien selbst vertreten werden; d.h. Gastdozenten sollen hauptsächlich in den Kernbereichen der älteren europäischen Kunstgeschichte unterrichten. Umgekehrt bieten sich für solche Forscher keine Möglichkeiten, in diesem Zeitraum mit ihren eigenen Arbeiten fortzufahren, da die hierfür notwendige akademische Infrastruktur im Bereich der Kunstgeschichte in Brasilien noch zu schwach ist. Ich muß kaum darauf hinweisen, was es bedeutet, in Deutschland für mehrere Monate aus der Forschung heraus zu sein. Jüngere, gerade erst habilitierte Kollegen, die sich noch qualifizieren müssen, können sich dies eigentlich überhaupt nicht leisten, während nach meiner Einschätzung die Neigung älterer Kollegen zu einer solchen Lehrtätigkeit eher gering ist. Ein gehöriges Maß an Idealismus ist deshalb notwendig, das freilich durch Erfahrungen kompensiert wird, die eine deutsche Universität niemals zu vermitteln in der Lage sein wird.

Um jedoch den Idealismus gerade bei einer kulturpolitisch sinnvollen Aufgabe nicht zu sehr überzustrapazieren, sollte - auch seitens der CJV - darauf hingewirkt werden, für einen Austausch solche erst seit kürzerem promovierte Kollegen zu gewinnen, die bereits Forschungs- und Lehrkompetenz erworben haben, jedoch hinsichtlich ihrer zukünftigen Arbeiten noch nicht eindeutig festgelegt sind und deshalb von den reichen Möglichkeiten zu allgemeinen Erfahrungen in Brasilien profitieren könnten. Hierbei denke ich speziell an solche Forscher, die zunächst über ein

Thema der mittelalterlichen Kunstgeschichte gearbeitet haben und sich nun in Richtung der Moderne orientieren. Sollten diese Kollegen bereits eine Stelle innehaben - wobei es sich zumeist um zeitlich befristete Beschäftigungsverhältnisse handeln dürfte -, so wäre darauf hinzuarbeiten, daß die entsprechenden Stellen bei Hochschulen, Museen und Denkmalämtern etc. um die Dauer des Auslandsaufenthaltes verlängert werden. M.E. sollte gerade die CJV als inzwischen anerkannte Institution hierbei im Einzelfall Schützenhilfe leisten.

Während die brasilianischen Institutionen und Kollegen sich bemühen, den Austausch zu intensivieren und eventuelle Probleme möglichst aus dem Wege zu räumen, scheinen dem von deutscher Seite aus größere Hindernisse im Wege zu stehen. Dies sollte im Einzelfall nicht davon abschrecken, die Reise zu unternehmen.

INFORMATIONEN DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E.V.
INFORMACIONES DE LA ASOCIACION CARL JUSTI

Die Tagung *Spanien und Neapel* wird vom 16. - 18. Februar 1996 in Hamburg in der renovierten Warburg-Villa stattfinden; die wissenschaftliche Koordination liegt bei Prof. Dr. Andreas Beyer, Kunsthistorisches Seminar der Friedrich Schiller Universität; Leutragraben 1, UHH 5. OG; D-07743 Jena; Tel. 03641-631194, Fax 03641-630695. Vorschläge für Referate bitte an seine Adresse.

El coloquio *España y Napoles* tendrá lugar a Hamburg entre el 16 y el 18 de febrero 1996 en la Villa Warburg recientemente restaurada. Prof. Dr. Andreas Beyer se ha encargado de la coordinación científica; propuestas para conferencias por favor a su dirección en el Kunsthistorisches Seminar der Friedrich Schiller Universität; Leutragraben 1, UHH 5. OG; D-07743 Jena; Tel. 03641-631194, Fax 03641-630695.

Um die Kontakte zu unseren Mitgliedern in Spanien einfacher zu gestalten, hat sich **Armin Ruhland - Buchversand LIBESA -** in Madrid freundlicherweise bereit erklärt, als Ansprechpartner und Vermittler zu fungieren. Seine Anschrift lautet: Armin Ruhland - LIBESA - Apartado de Correos 47120, E - 28080 Madrid, Tel + Fax. 00341/767674.

Para facilitar el contacto con nuestros miembros en España, queremos señalar que el Sr. Armin Ruhland - LIBESA / Libro Español de Arte - tendrá la bondad de actuar como *intermediario* a Madrid. Su dirección es la siguiente: Armin Ruhland - LIBESA - Apartado de Correos 47120, E - 28080 Madrid, Tel. + Fax. 00341/767674.

DANKSAGUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Wir danken für den Erhalt folgender Schriften:

Periodica:

Centre UNESCO de Catalunya: *Catalònia. kultur 3., 4., 5. 1994; 6. 1995.*

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft Nr. 28. und 29. 1994; 30. 1995.*

- *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans 7. 1994.*

Deutscher Spanischlehrerverband: *Hispanorama Nr. 67. und 68. 1994; 69. 1995*

kritische berichte 1. 1992 und 3. 1994 (Geschenk Dr. Michael Scholz-Hänsel)

Monographien / Aufsätze

Bayón Eder, Mónica: *Julio González: Dessiner dans l'espace*, Aus: Jb. d. Staatl. Kunstsmlgn. in Baden-Württemberg, 31. 1994.

Boehden, Christiane: *Der Susannensarkophag von Gerona. Ein Versuch zur typologischen Deutung des Susannenzyklus*, Aus: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 89. 1994. H. 1-2.

Borngässer, Barbara: *Nachschlüssel zum Paradies? Die Imitation des Vatikans unter dem portugiesischen König Johann V.*, Aus: De orbis Hispani linguis litteris historia moribus: Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag. hrsg. von Axel Schönberger und Klaus Zimmermann, Frankfurt am Main, Ed. Domus Europaea 1994.

Curiel, Gustavo: *Los bienes del mayorazgo de los Cortés del Rey en 1729. La casa de San José del parral y las haciendas del Río*

Conchos, Chihuahua, México 1993.

Hellwig, Karin: *Ausstellungsbesprechung 'Spanische Stilleben - From Velázquez to Goya'*, Aus: *Neue Züricher Zeitung*, 15./16. April 1995.

Hellwig, Karin: *Rezension zu Franz Zelger, Diego Velázquez*, Reinbek 1994, Aus: *Kunstchronik* 48. 1995. H. 4.

Justi, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Zürich, Phaidon 1933. (Geschenk Helene Amann)

El Prado Vivo, Madrid 1992. (Geschenk Prof. José Maria Luzón)

Quintana, Alicia: *Museo del Prado*, Madrid 1994. (Geschenk Prof. José Maria Luzón)

Zelger, Franz: *Diego Velázquez*, Hamburg, Rowohlt 1994

Für die regelmäßige Information über Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen danken wir:

American Society for Hispanic Art Historical Studies, Stamford (Connecticut)

Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Historicos C.S.I.C.

Galeria Ruta Correa, Freiburg

The Hispanic Society, New York

Iberoamericana / Editorial Vervuert, Frankfurt, Madrid, Boston

Libesa, Madrid

The Spanish Institute, New York

Tandem. Escuela Internacional Madrid, Madrid

SATZUNG DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V. ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT MIT SPANIEN UND PORTUGAL

§ 1

Der Verein führt den Namen *"CARL JUSTI - VEREINIGUNG zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal e.V."*. Er ist in das Vereinsregister eingetragen.

Sitz des Vereins ist Kiel.

§ 2

Ziel des Vereins ist die Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal. Diese soll verwirklicht werden insbesonders durch die Ausrichtung kunsthistorischer Fachtagungen, die Herausgabe einer Zeitschrift und die Mitwirkung bei wissenschaftlichen Publikationen zu Themen der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Der Verein verfolgt das Ziel, durch wissenschaftliche Kontakte und die Einflußnahme auf Körperschaften des politischen und kulturellen Lebens zur Etablierung von Institutionen beizutragen, die sich der Erforschung der spanischen und portugiesischen Kunst widmen. In dieser Weise wird die Gründung eines Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Madrid angestrebt.

§ 3

Der Verein verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts *"Steuerbegünstigte Zwecke"* der Abgabenordnung. Der Verein ist selbstlos tätig; er verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche Zwecke. Mittel des Vereins dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Mitglieder erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln des Vereins. Es darf keine Person durch Ausgaben, die dem Zweck des Vereins fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

§ 4

Geschäftsjahr des Vereins ist das Kalenderjahr. Das erste Geschäftsjahr beginnt am 1. Januar 1989.

§ 5

Mitglied des Vereins kann jede natürliche Person und jede juristische Person des privaten oder öffentlichen Rechts werden. Über den schriftlichen Antrag auf Mitgliedschaft entscheidet der Vorstand. Die Mitgliedschaft wird erworben durch Zahlung des Mitgliedsbeitrages.

Die Mitgliedschaft endet

a) mit dem Tod eines Mitglieds
b) durch schriftliche Austrittserklärung, gerichtet an ein Vorstandsmitglied;
sie ist nur zum Schluß eines Kalenderjahres unter Einhaltung einer Kündigungsfrist von 3 Monaten zulässig.
c) durch Ausschluß aus dem Verein.

Ein Mitglied, das in erheblichem Maß gegen die Vereinsinteressen verstoßen hat, kann durch Beschluß des Vorstandes aus dem Verein ausgeschlossen werden. Vor dem Ausschluß ist das betroffene Mitglied persönlich oder schriftlich zu hören. Die Entscheidung über den Ausschluß ist schriftlich zu begründen und dem Mitglied mit Einschreiben gegen Rückschein zuzustellen. Es kann innerhalb einer Frist von einem Monat ab Zugang schriftlich Berufung beim Vostand einlegen. Über die Berufung entscheidet die Mitgliederversammlung. Macht das Mitglied vom Recht der Berufung innerhalb der Frist keinen Gebrauch, unterwirft es sich dem Ausschließungsbeschluß.

§ 6

Die Organe des Vereins sind:

1. der Vorstand
2. die Mitgliederversammlung

§ 7

Der Vorstand des Vereins besteht aus fünf Vorstandsmitgliedern. Der Verein wird gerichtlich und außergerichtlich durch zwei der fünf Vorstandsmitglieder vertreten.

Der Vorstand wird von der Mitgliederversammlung aus dem Kreis der Mitglieder für die Dauer von zwei Jahren gewählt; er hat die Aufgabe, die Arbeit des Vereins zu koordinieren und dessen Projekte und Initiativen zu vertreten. Der Vorstand bleibt solange im Amt, bis eine Neuwahl erfolgt. Scheidet ein Mitglied des Vorstandes während der Amtsperiode aus, wählt der Vorstand ein Ersatzmitglied für den Rest der Amtsdauer des ausgeschiedenen Mitgliedes.

§ 8

Die Mitgliederversammlung wird jährlich vom Vorstand unter Einhaltung einer Einladungsfrist von mindestens 4 Wochen schriftlich einberufen. Dabei ist die vom Vorstand aufgrund der Vorschläge der Mitglieder festgesetzte Tagesordnung mitzuteilen.

Die Mitgliederversammlung hat insbesondere folgende Aufgaben:
a) Genehmigung des Haushaltsplans für das kommende Geschäftsjahr
b) Entgegennahme des Rechenschaftsberichts des Vorstandes und dessen Entlastung
c) Wahl des Vorstandes
d) Festsetzung der Höhe der Mitgliedsbeiträge
e) Beschlüsse über Satzungsänderung und Vereinsauflösung
f) Beschlüsse über die Berufung eines Mitglieds gegen seinen Ausschluß durch den Vorstand
g) Erörterung von Projekten und Initiativen des Vereins

Der Vorstand hat unverzüglich eine Mitgliederversammlung einzuberufen, wenn das Vereinsinteresse es erfordert oder wenn mindestens 10 % der Mitglieder die Einberufung schriftlich und unter Angabe des Zwecks und der Gründe fordern.

Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Versammlungsleiter und dem Protokollführer zu unterzeichnen ist. Das Protokoll ist angenommen, wenn nicht innerhalb von 4 Wochen nach Versand Einspruch erhoben wird.

§ 10

Die Mitgliedsbeiträge sind Jahresbeiträge und jeweils am 1. Januar eines Jahres im voraus fällig. Über die Höhe der Mitgliedsbeiträge entscheidet die Mitgliederversammlung. Ein Beitragsrückstand von mehr als 2 Jahren führt zum Ausschluß; Wiedereintritt ist möglich.

§ 11

Bei Auflösung des Vereins oder bei Wegfall steuerbegünstigter Zwecke ist das Vermögen zu steuerbegünstigten Zwecken zu verwenden. Beschlüsse über die künftige Verwendung des Vermögens dürfen erst nach Einwilligung des Finanzamtes ausgeführt werden.

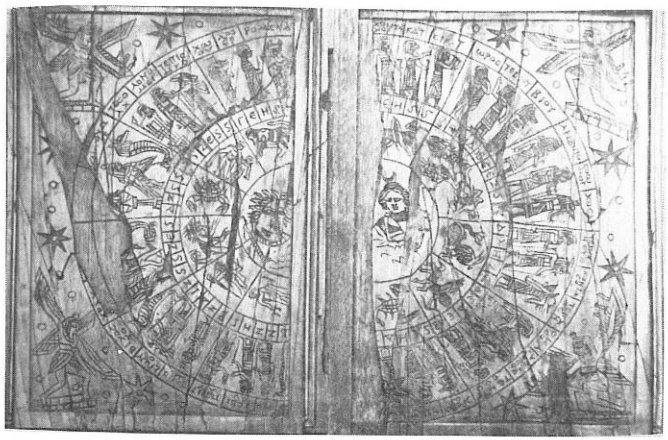


Fig. 1: Tabla astrológica helenístico-romana hallada en Grand (Vosges) (c. s. II d.C). Musée des Antiquités Nationales: Sol y Luna, signos del zodiaco, decanos y vientos.



Fig. 2: Al-Sufi, Kitab suwar al-kawakib. Oxford, Bodleian Library, Marsh 144 (1009-1010 d.C.): Andrómeda.



Fig. 3: Alfonso X, Lapidario. Biblioteca de El Escorial (Madrid), h-I-15 (c. 1252 d.C.): Andrómeda.

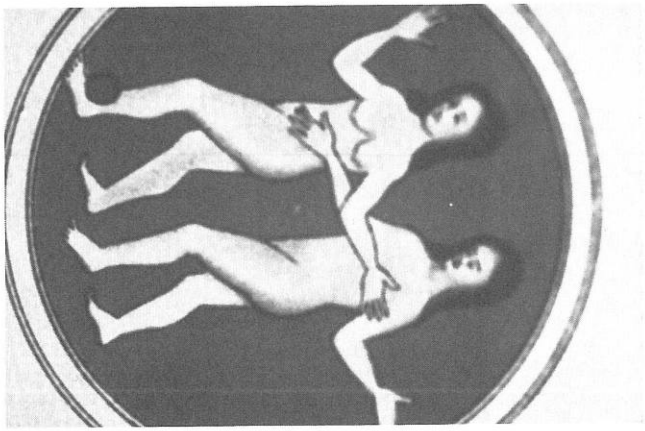


Fig. 4: Al-Sufi, Kitab suwar al-kawakib. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1033 (1224 d.C.): Géminis.

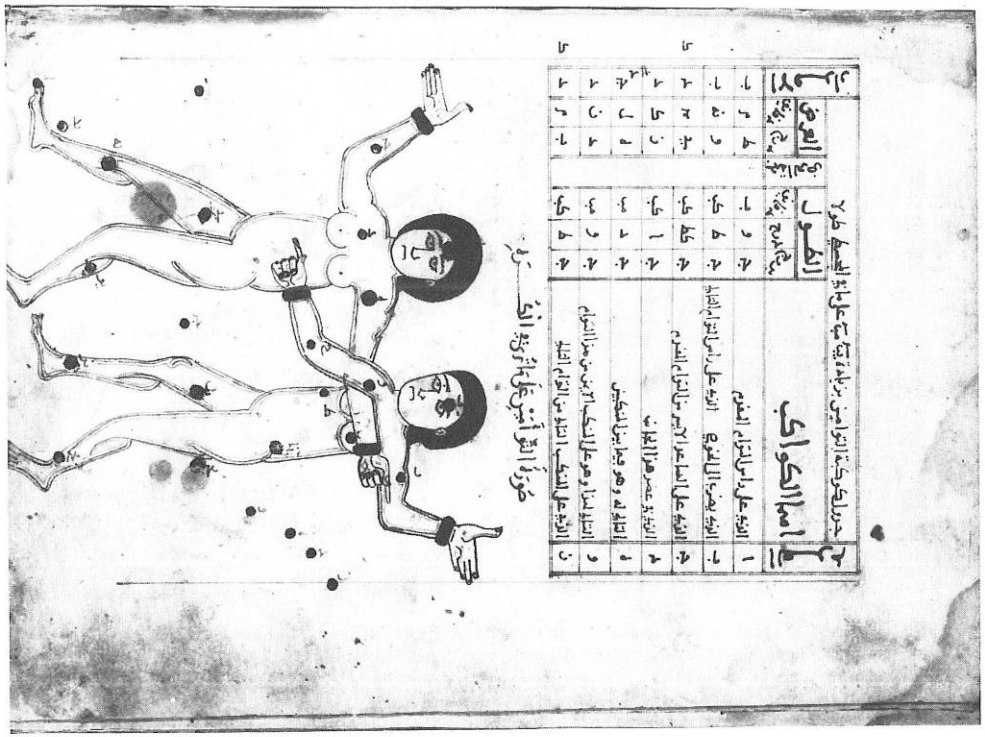


Fig. 5: Alfonso X, Lapidario. Biblioteca de El Escorial (Madrid), h-I-15 (c. 1252 d.C.): Géminis.



Fig. 6: Al-Sufi, Kitab suwar al-kawakib. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1033 (1224 d.C.): Andrómeda.

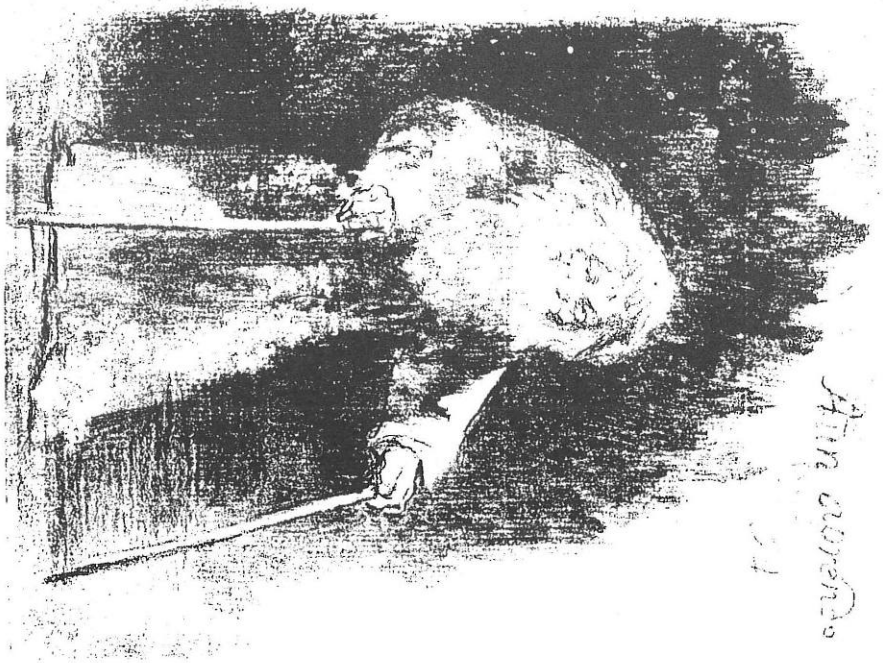






Fig 9: *CONSVETUDINE*, from Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611

Opposite page:

Fig. 7: Goya, *Aún aprendo*, from *Bordeaux Album G* (1824-1828). Madrid: Museo del Prado

Fig. 8: Goya, *Del avaro no se espera ningún bien*...from *Bordeaux Album G* (1824-1828). Formerly Berlin (destroyed in 1945)



Fig 10: Planta Geral dos Melhoramentos Projectados pelo Prefeito Dr. F. P. Passos, incluindo Melhoramentos Projectados pelo Governo Federal (1903). Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

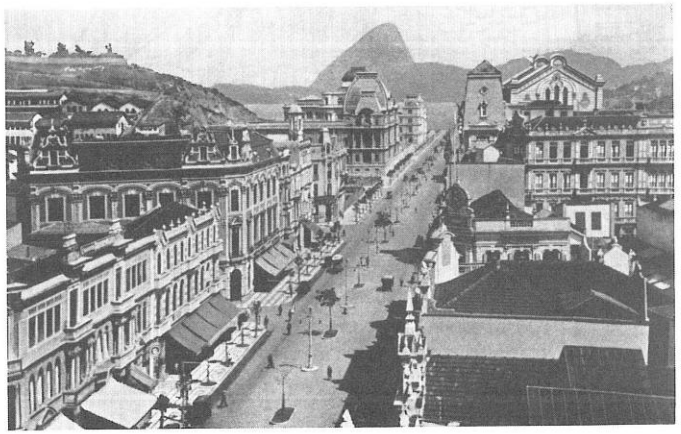


Fig. 11: Avenida Central (1910). Foto Marc Ferrez. Arquivo Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro



Fig. 12: Avenida Central (1910). Foto Marc Ferrez. Arquivo Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro



Fig. 13: Carnaval na Cinelândia (1919). Foto Augusto Malta. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro

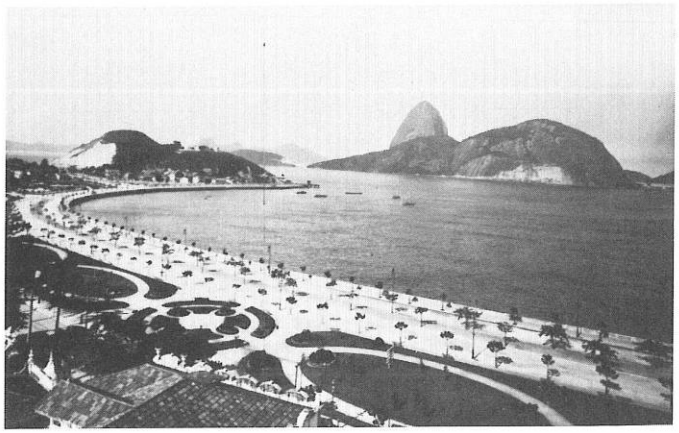


Fig. 14: Avenida Beira-Mar (1910). Foto Marc Ferrez. Arquivo Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro

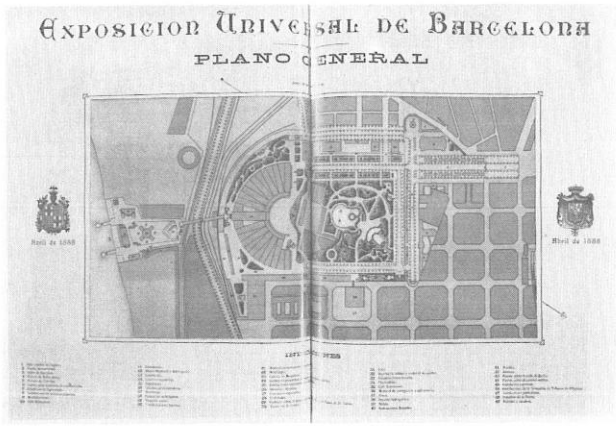


Fig. 15: Plano General de la Exposición Universal de Barcelona, 1888 (vgl. Grau, S. 348-349)



Fig. 16: Lluís Domènech i Montaner, Café-Restaurant, Barcelona



Fig. 17: Josep Vilaseca, Triumphbogen

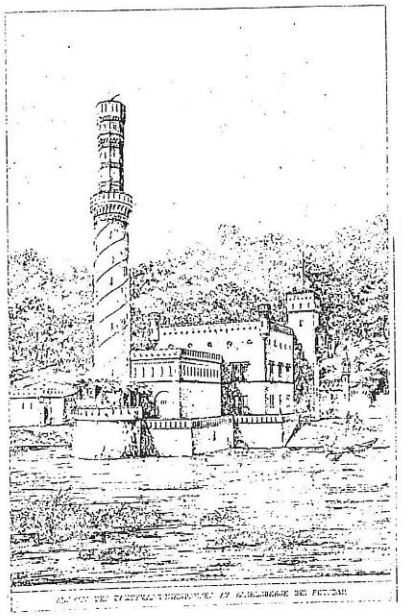


Fig. 18: Ludwig Persius, Dampfmaschinenhaus in Potsdam - Babelsberg (1845) (Klinkott, Abb. 26)

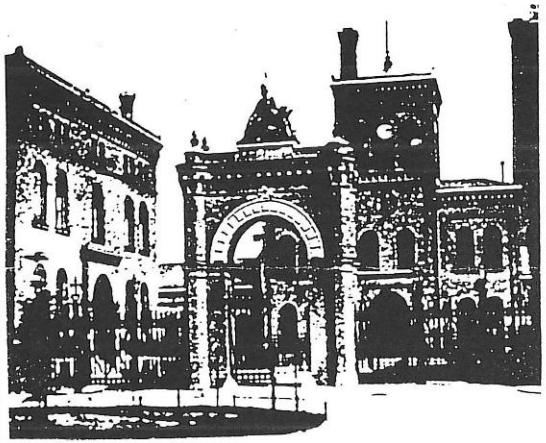


Fig. 19: Ludwig Persius, Eingang der Artellerie-Werkstätten in Berlin-Spandau (1868-1869) (Klinkott, Abb. 89)



Fig. 20: Anonymus: Porträt des Calixto González Abencerraje (nach 1755, vor 1785). Sakristei der Brunnenkapelle, Villa de Guadelupe, México

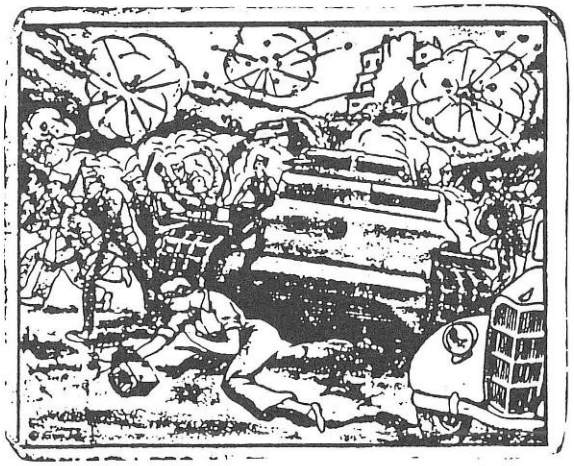


Fig. 21: Tod Gerta Taros, Bildkarte aus Philadelphia 1938